Aristophanes

und

sein Zeitalter.

Eine philologisch-philosophische Abhandlung

zur

Alterthumsforschung.

Von

H. Theodor Rötscher,

Doctor der Philosophie und Privatdocenten an der Königlichen
Universität zu Berlin.

Berlin.
In der Vossischen Buchhandlung.

1827.

BIBLIOTHECA
REGIA
[illegible]SIS.

Ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν οὐ δυνατόν.

Plato de legg. 7 p. 816. Steph. (3, 2 p. 57. Bekk.)

Berlin,
gedruckt bei A. Petsch.

Dem scharfsinnigen, tiefforschenden Kenner des
Alterthums

August Boeckh

und

dem groſsen Meister ächter Wissenschaftlichkeit

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

im Sinne der Abhandlung

zum

Zeichen innigster Verehrung

vom

Verfasser.

Vorerinnerung.

Die Methode dieser Abhandlung, welche, innerhalb ihrer, alle dem Gegenstande nothwendigen Fragen beantwortet, wie auch das Subject auf den Standpunkt hinstellt, von wo aus wir es einladen der Entwickelung zu folgen, macht in dieser Rücksicht eigentlich eine Vorerinnerung unnütz. Zugleich verlangt aber auch die Methode dieser Arbeit, daſs sie sowohl ihr Verhältniſs zu dem Begriff der Alterthumsforschung, als zu dem Standpunkte derselben in der Zeit kurz andeute, und von dieser Seite her ihre Berechtigung zeige.

Es ist der hohe Beruf des Alterthumsforschers eine bereits verschwundene Welt wieder in das lebendige Dasein zu rufen. Alle Kreise des Lebens, worin jene Völker sich einst befriedigt, und in deren Verwirklichung sie den kostbaren Schatz des Geistes niedergelegt, wiederzuerkennen, ist seine Bestimmung. Diese Welt kann aber nicht mehr auf sinnliche Weise uns gegenwärtig sein, sondern einzig und allein durch den Gedanken ihr Dasein von uns empfangen, und dadurch wieder zu einer gegenwärtigen werden. Die Sache des Alterthumsforschers ist es daher, aus allen den mannigfaltigen Erscheinungen, aus den vielfachen Verschlingungen der Aeste und Zweige dieses weitausgebreiteten Baumes den Kern und die Wurzel, durch welche Alles seine Nahrung empfangen, herauszuerkennen. Er bedarf demnach allerdings der ganzen Fülle der Erkenntniſs dieser Erscheinungen und ihrer historischen Beglaubigung, bleibt aber bei ihnen nicht stehn, sondern vertieft sich in ihren inneren Bau, dessen nothwendigen Zusammenhang die Erscheinungen selbst noch keinesweges zeigen. Was er aber aus dieser Vertiefung gewonnen, ist das Feste und Ewige, es ist der Gedanke, der die Erscheinungen jener Welt gestaltet. Das Geschäft des Alterthumsforschers ist daher nichts weniger als einfach, sondern bedarf einer unendlichen Reihe von Vermittlungen. Diese Vermittlungen gewinnen aber auch endlich in dem erkannten Gedanken, welcher ihr Resultat ist, ihr absolutes Ziel, und heben darin auch den Charakter, nur Vermittlungen zu sein, auf, indem sie alle in die Idee versenkt sind, worin sie für uns absolute Gegenwart haben. Wie der Bergmann kühn in die Schachten hinabfährt, um das Verborgene an des Tages Helle zu bringen, so daſs es nicht mehr als ein Todtes ruhe, sondern die Lebendigen schmücke und ergötze, derselbe aber keine Stufe und Gang vorübergeht, ohne nicht sorgfältig zu prüfen, ob ihnen das kostbare Metall inwohne, er dann endlich das von Schlakken umgebene Gold zum schönsten Glanze läutert, bis es keine Spur mehr von der mühseligen Arbeit zeigt, als hätte es stets in dieser Reinheit gestrahlt: so steigt auch der Alterthumsforscher in die Quellen jener Welt herab, und achtet jedes Denkmal als ein Heiliges, das er der Prüfung unterwirft, befreit aber diese todte Masse des Materials, durch das reine Feuer des Gedankens, worin sich alles Unedle absondert, bis sie sich als ein freies Erzeugniſs unseres Geistes entfaltet, welches jede Spur der Bedürftigkeit verwischt hat, und kaum noch dem Kenner die harte Arbeit hindurch scheinen läſst.

Der Gedanke, durch den die verschwundene Welt zu einer gegenwärtigen umgestaltet wird, muſs aber auch, um wahrhaft als ein solcher zu gelten, als ein nothwendiger erkannt werden; dies ist aber nur möglich durch seine Entwickelung. Durch sie wird der Gedanke erst zu einem lebendigen, indem er sich in seiner inneren Gegliederung vor uns ausbreitet. Dieser Organismus ist aber allein dadurch möglich, daſs der Gedanke in jedem Momente sich seiner selbstbewuſst sei, d. h. daſs er in seinem Fortgange nur durch sich selber geleitet werde. Aller anderer Fortschritt, der etwa durch historische Anknüpfung, durch Erinnerung analoger Verhältnisse, durch ein Zeugniſs der Alten geschieht, kann zwar geistreich genannt werden, behält aber immer den Charakter eines äuſserlichen Zusammenhanges, der durch unser zufälliges Thun zu Stande kommt, und den ein Anderer mit demselben Rechte auch anders gestaltet hätte. Die Umgestalung der verschwundenen Welt in eine geistige gegenwärtige ist daher nur dadurch möglich, daſs in allen Einzelnheiten das Substanzielle erfaſst und durch das Organ der Dialektik in seiner Entwickelung vorgeführt werde.

Dieser Begriff, welcher die Alterthumsforschung in das freithätige Produciren des ganzen concreten Lebens einer vergangenen Welt setzt, welches sich wie ein Gemälde vor unseren Augen aufrollt, erkennt auch, eben weil er bis zu dem Kerne der Erscheinungen vordringt, sowohl ihre positive als auch ihre negative Seite; oder begreift auch in jedem Momente das Recht jeder Gestalt, wie auch die Nothwendigkeit ihres Unterganges. Diese Einsicht heilt uns dann von jeder Sehnsucht, die vergangene Welt zu einer sinnlich gegenwärtigen zurückrufen zu wollen, und befreit uns von der Trauer, daſs wir uns in ihr nicht mehr befriedigen. Aber eine höhere Befriedigung ist an ihre Stelle getreten, welche uns die Erkenntniſs ihres wahrhaften Inhalts gewährt. Die Andacht ist aus jenen alten göttlichen Chören für uns gewichen, aber wir wiſsen, was diese Andacht erzeugte; des Jupiter Wink, womit er den hohen Olympus bewegte, erschüttert uns nicht mehr, aber wir erfassen die Nothwendigkeit des Standpunkts, auf welchem das Subject diese Götterwelt schafft und in ihrer Verehrung lebt; wir vernehmen nicht mehr den Ruf des Delphischen Apollo und die ewig waltende Moira erschüttert uns nicht mehr, aber wir erkennen den Gedanken, der den Glauben an Beide erzeugte, und denselben auch wieder raubte. Nur dieser Nothwendigkeit der inneren Gestaltung jener Welt in jeder einzelnen Sphäre sich bewuſst, weiſs der Alterthumsforscher etwas auf absolute Weise. Aber dieses höchste Bewuſstsein des Philologen über seine Wissenschaft, welches wir hier angedeutet, kann selbst nur das Resultat eines langen Ringens sein, und hängt mit der Bildung unserer Zeit und dem Standpunkte der Wissenschaft und besonders mit der Gestalt der Philosophie zusammen, welche den empirischen Wissenschaften nicht mehr fremd und gleichgültig gegenübersteht, sondern sich in sie hineinbildet, und alle Sphären des concreten Geistes aus sich selber zu begreifen fordert.

Aber nicht nur die Gestalt der Philosophie unserer Zeit macht die Verwirklichung dieses Begriffes der Alterthumsforschung möglich, sondern es liegt auch in dem Standpunkte dieser Wissenschaft selbst dazu die Berechtigung. Es ist nicht schwer zu erkennen, daſs den groſsen Leistungen der Alterthumswissenschaft unserer Zeit das Streben zum Grunde liegt, die vergangene Welt durch den *Gedanken* wieder zu reproduciren. Weder das Anhäufen des Materials und der Sammlerfleiſs, worin der Gedanke aber, wie verschüttet, ruht, noch auch die abstrakte Bewunderung, mit der man lange Zeit zu den groſsen Individuen des Alterthums hinaufblickte, welche aber in der That mehr eine Verwunderung war, haben in unserer Zeit ihre Geltung, und lassen sich etwa davon nach Anklänge vernehmen, so verhallen sie spurlos, da keine Stimme ihren Ruf erwiedert. In der Sprache haben die todten Abstraktionen, welche man sich aus dem Quantum der Einzelnheiten bildete zu herrschen aufgehört, ein Streben, die Erscheinungen und den Bau der Sprache selbst zu erkennen, die todten Schemata, gegen den freien Ausdruck des Geistes, der sich in solche Formen nicht einzwängen läſst, aufzugeben, ist an ihre Stelle getreten. Die Wiedergeburt der Metrik und ihr weiterer Fortschritt geben Zeugniſs von dem Streben, aus dem Gedanken das System begründen zu wollen, wenn gleich auch in der Ausführung die Erscheinungen dem Gedanken ziemlich abstrakt gegenüberstehn, ein Mangel, welcher in dem philosophischen Systeme, welches hierauf so groſsen Einfluſs ausgeübt hat, lag. Die Alterthümer und besonders die griechischen haben aus dem Schutte, in welchem sie vergraben lagen, eine neue Stadt zu gründen begonnen, worin sich besonders das athenische Staatsleben durch groſsartige Forschungen in herrlicher Regsamkeit vor uns entfaltet. Vor Allen giebt uns aber das Erforschen der Religionen des Alterthums, was wir Mythologie heiſsen, über das Hervortreten unseres Standpunktes das gröſste Zeugniſs. Es gehört diese Wissenschaft fast ganz allein unserer Zeit an, wie sie auch nur in ihr werden konnte, da es nirgends mehr auf die Erforschung der Idee ankommt, als hier, und welche dem Gedanken unterworfen und die Zusammenhänge des Geistes in begeisterungsvoller Form nachgewiesen zu haben, immer ein unsterbliches Verdienst dessen bleiben wird, der uns darin das Zeugniſs des Geistes vom Geiste niedergelegt hat; wenn gleich auch, da diese Wissenschaft noch im Werden begriffen ist, die Bestrebungen sich unaufhaltsam fortdrängen, nirgends sich härtere Gegensätze, widersprechendere Grundsätze zeigen, als hier, welche sich endlich aber zu einem Systeme gestalten müssen, in welchem alle diese Seiten als Momente aufgenommen sein werden. Ja, auch in der Behandlung der einzelnen Schriftsteller haben sowohl das prunkvolle und geistlose Citiren, wie eine Alles zersetzende Kritik ihre sonstige Bedeutung eingebüſst, da man auch hier das Bedürfniſs gefühlt hat, das Denkmal des Geistes in seinem Zusammenhange, als ein Ganzes, aufzufassen, wofür uns die Interpretation des Pindar, und die neuste Arbeit, welche den Aeschylus in seiner Einheit aufzufassen versucht hat, sprechende Zeugen sind.

Bei diesen mannigfachen Bestrebungen in der Alterthumsforschung unserer Zeit, welche sich alle hindrängen, die verschwundene Welt zu einer geistig gegenwärtigen umzugestalten, darf auch diese Arbeit ihre Berechtigung finden, welche diesen höchsten Begriff der Alterthumsforschung an einem concreten Gegenstande zu verwirklichen versucht, und den philosophischen Gedanken zu ihrer Seele hat. Durch seine Thätigkeit ist jeder Unterschied, zwischen dem historischen Objecte als einem Gegebenen, und dem Gedanken, getilgt, indem er nicht darüber nur reflectirt, wobei das Object dennoch stets als ein Unüberwindliches und als ein Ienseits erscheint, sondern es zum Gedanken und damit zu einem geistig gegenwärtigen erhebt, welches allein durch die Entwickelung in der dialektischen Bewegung wahrhaft zu Stande kommen kann. Zum Gegenstande, woran wir diese Methode zu verwirklichen versuchten, haben wir uns eine der räthselhaftesten aber zugleich tiefsten Gestalten der antiken Welt gewählt, ein Subject, das durch die Interessen des Geistes, welche es zur Anschauung gebracht, durch die Zeit, in der es geblüht, dem Wendepunkte der hellenischen Welt, und durch seine Stellung zu derselben den gröſsten Anspruch darauf macht. Dieses Individuum durften wir aber nicht isolirt betrachten, sondern muſsten es im nothwendigen Zusammenhange mit den Gestalten des concreten Geistes entwickeln, so daſs dieses Individuum sowohl als ein Resultat aus diesen grossen Kreisen der wirklichen Welt hervorgeht, als auch sie ihr ideelles Abbild in ihm zu haben erkennen. Durch dieses Ineinanderweben der praktischen und der theoretischen Thätigkeit, was durch das Organ des philosophischen Gedankens vollbracht wird, gestaltet sich das Ganze zu einem in sich abgeschlossenen Gemälde, welches ebensowohl als die begriffene Geschichte des Kampfes in der Zeit und des Zeitgeistes, wie auch als das in ihr erkannte Individuum angesehn werden kann.

Zugleich hat diese Abhandlung versucht die Ansichten der Gelehrten über unseren Gegenstand, welche an ihrer nothwendigen Stelle auftreten, nicht, wie es sonst zu geschehn pflegt, äusserlich zu widerlegen, sondern als einen objectiven Fortschritt der Sache darzustellen, und sie daher, sowohl nach ihrer negativen, als auch nach ihrer positiven Seite zu behandeln. Die Widerlegung geschieht daher innerhalb ihrer selbst, und sie werden damit auch alle in ihr Recht eingesetzt, als Momente des Verständnisses zu erscheinen. Nur in dieser Behandlung ist jeder polemische Ausfall, jeder schroffe Gegensatz weggefallen, welcher allein in dem einseitigen Gegenübertreten der Ansichten, worin die früheren Auffassungen von den späteren für falsch erklärt werden, seinen Grund hat; anstatt daſs man den Muth haben soll, die Ansichten der Anderen auch in ihrer Berechtigung zu würdigen, und sich selber in ihnen zu begreifen.

Diese Behandlung, welche der Verfasser Anderen hat angedeihen lassen, erwartet er daher auch mit Recht gegen sich, wie auch eine solche Beurtheilung, welche sich in die Sache vertieft, nicht durch ein äuſserliches Räsonniren, oder gar leidenschaftliches Absprechen gelten will, von ihm mit dem wärmsten Danke aufgenommen werden wird, sowohl fest überzeugt, daſs sich in der Ausführung mannigfache Mängel finden, welche eine noch tiefere und speculativere Entwickelung des Gegenstandes lösen könnte, als auch, daſs unser Standpunkt für die Alterthumsforschung der wahrhafte ist, da es sein absoluter Zweck, in allen Einzelnheiten das Substanzielle zu erfassen, und jene in Trümmer versunkene Welt zu einem organischen, geistigen Leben, und damit zu einem wahrhaft gegenwärtigen, umzugestalten.

Berlin im April 1827.

Inhalt.

I. Allgemeiner Theil.

Seite

Kap. 1. Grundlegung des philosophischen Standpunkts . . . . 1 — 11
— 2. Uebergang in das Alterthum . . . . 11 — 18
— 3. Urtheile der Alten über Aristophanes . . 18 — 27
— 4. Aristophanes mit den Silenen verglichen 27 — 31
— 5. Begriff der alten Tragödie und Uebergang derselben in die Komödie . . . . . 31 — 37
— 6. Sinnlichkeit der attischen Komödie . . . 37 — 43
— 7. Zusammenhang der attischen Komödie mit der wirklichen Welt . . . . 43 — 50
— 8. Auseinanderlegung der attischen Komödie in ihre Momente, die Individuen und den Chor . . . . 50 — 68
— 9. Der Inhalt der aristophanischen Komödie ist nur einer. Widerlegung der äuſserlichen Eintheilung seiner Komödien 68 — 77
— 10. Deduction der Momente, in welche der besondere Theil der Abhandlung zerfällt 77 — 84

II. Besonderer Theil.

Seite

Kap. 1. Princip des athenischen Staats aus den Zeugnissen der Alten selbst . . . . 85 — 93
— 2. Hemmung des schon einbrechenden Gegensatzes durch Pericles. Aristophanes Verhältniſs zu ihm . . . . 93 — 100
— 3. Uebergang zu der hervortretenden Willkühr im Staate. Urtheile der Alten über sie. Aristophanes Verhältniſs zu diesem Gegensatze . . . . 100 — 109

Seite

Kap. 4. Darstellung dieses Gegensatzes in den einzelnen Kreisen des Staats. Die Ehre des Bürgerthums, der Grundpfeiler des Staats. Zeugnisse der Alten. Aristoph. Bewuſstsein darüber . . . . 109 — 121

— 5. Entartung der Volksversammlung. Aristophanes Darstellung derselben . . . . . 121 — 137

— 6. Entartung der Gerichte und des Senats. Aristophanes Darstellung derselben . . . 137 — 154

— 7. Vollendung der Willkühr im Staate in dem Verhältniſse des Volks zu den Demagogen. Aristophanes Darstellung . . 154 — 179

— 8. Uebergang aus der Sphäre des Staats in die der Kunst . . . . 180 — 184

— 9. Die erziehenden Künste, Gymnastik und Musik. Darstellung des in ihnen angebrochenen Gegensatzes. Aristophanes Verhältniſs zu ihnen . . . . 184 — 193

— 10. Entwickelung desselben Gegensatzes in den Gattungen der Lyrik. Aristophanes Bewuſstsein darüber . . . . 193 — 204

— 11. Begriff dieses Gegensatzes in der Tragödie. Derselbe dargestellt als das reine Abbild des Kampfes im Staate . . . . . . 204 — 210

— 12. Aristophanes Verhältniſs zu den Tragikern

— — Auffassung des Sophocles . . . . 210 — 214

— 13. Aristophanes Stellung zum Aeschylus . . 214 — 221

— 14. Aristophanes Stellung zum Euripides . . 221 — 237

— 15. Uebergang aus der Poesie in die Gestalt der Philosophie jener Zeit. Beginn des Gegensatzes im Anaxagoras. Fortschritt desselben in den Sophisten. . . . . 237 — 247

— 16. Princip des Socrates. Bewuſstsein der Alten über dasselbe . . . . 247 — 258

— 17. Verhältniſs des Socratischen Princips zur griechischen Welt. Princip derselben nach den Urtheilen der Alten selbst, besonders Plato's und Aristoteles . . . . 258 — 268

Seite

Kap. 18. Die Wolken des Aristophanes, ein nothwendiges Resultat dieses Gegensatzes . . 268 — 271

— 19. Geschichte des Verständnisses der Wolken. Widerlegung der Ansicht, daſs die Sophisten in der Maske des Socrates der Gegenstand der Komödie gewesen. Erklärung der scheinbar dahin deutenden Stellen . . . . 272 — 288

— 20. Uebergang zu der anderen Klasse der Gelehrten, welche die Person des Socrates festgehalten haben. Ihre Ansichten dargestellt als ein objectiver Fortschritt der Sache selbst . . . . 288 — 294

— 21. Darstellung und Fortschritt der Ansichten im Einzelnen . . . . 294 — 319

Hermann . . . . 294 — 297

F. A. Wolf . . . . 297 — 301

Reisig . . . . 301 — 306

A. W. von Schlegel . . . . 306 — 308

Mitchel . . . . 308 — 310

Welker . . . . 310 — 311

Süvern . . . . 311 — 319

— 22. Auseinanderlegung der Wolken in ihre Momente, den Chor und die handelnden Individuen . . . . 319 — 330

— 23. Nachweisung des Gedankens in der concreten Entwickelung des Kunstwerks . . 330 — 360

— 24. Die sittliche Idee, Resultat der Komödie wie der Tragödie. Plato . . . . 360 — 365

— 25. Uebergang aus dem Aristophanes selbst in das von ihm bekämpfte Princip . . . 365 — 377

Beilagen. 1. Idee der Vögel des Aristophanes . . . 378 — 387

— 2. Kritik der Grundlinien der Socratischen Lehre, in Rücksicht der Abhandlung des Herrn Professor Brandis im Rheinischen Museum . . . . 387 — 400

Verbesserungen.

Andere leichte nicht sinnentstellende Fehler wird sich der geneigte Leser selbst verbessern.

S. 15. Z. 1 v. u. Statt: Blühte l. Blüthe.
- 21. - 16 - - — zeugendem l. zeugenden.
- 25. - 19 - - — darin l. dahin.
- 28. - 1 - - — solcher l. solche.
- 28. - 1 - - — abirrenden l. abirrende.
- 30. - 14. Nach und ist einzuschalten: als ein in
- 32. - 4 v. u. Statt: ar l. er.
- 38. - 4 u. 10 v. u. St. Liebreitz l. Liebreiz
- 45. - 1. Nach vielmehr, einzuschalten: denn
- 51. - 11 v. u. Statt: zukommenden l. zukommender.
- 66. - 13 - - — Parabese l. Parabase.
- 73. - 15 - - — seinen l. seinem.
- 82. - 8 - - — jedem l. jeden.
- 86. - 18 - - — anerkannt l. anerkennt.
- 89. - 5 - - — maratonische l. marathonische.
- 94. - 6 v. u. — oben l. unten.
- 99. - 13 - - — Ist das *aber* zwsch. da u. noch auszustr.
- 102. - 11 - - — Aristoles l. Aristoteles.
- 110. - 18 - - — absoluter l. absoluten.
- 111. - 9 - - — ergebenen l. Ergebenen.
- 116. - 4 - - — Phratriern l. Phratrien.
- 120. - 9 - - — hierin l. hierhin.
- 132. - 11 - - — Gesetses l. Gesetzes.
- 139. - 10 - - — Nach Gut ist einzuschalten: in ihr.
- 143. - 19 - - — Blelykleon l. Bdelykleon.
- 164. - 4 - - — irrdischem l. irdischem.
- 175. - 17 - - — eingebrochenen l. angebrochenen
- 176. - 17 - - — den l. dem.
- 185. - 2 - - — Künsten l. Künste.
- 186. - 2 v. u. — dem Gesetze l. das Gesetz.
- 192. - 2 - - — tiefen l. tiefem (mehreremal.)
- 194. - 3 v. u. — wird l. ward.
- 201. - 7 - - — waren l. war.
- 206. - 15 - - — desselben l. dasselbe.
- 213. - 1 v. u. — δ᾽ον lies δίον.
- 214. - 2 v. u. — μιτὰ l. μετὰ.
- 215. - 15 - - — Klytemnestra l. Klytämnestra.
- 218. - 16 - - — einzelnen l. einzelne.
- 222. - 11 - - — Tradie l. Tragodie.
- 223. - 18 - - — Sthenoböra l. Sthenoböa.
- 234. - 14 - - — betrachtete l. Betrachtete.
- 256. - 8 v. u. — Ulyssus l. Ulysses.
- 256. - 17 - - — Dieser l. diesem.
- 256. - 18 - - — erhobene Gedanke l. erhobenen Gedanken.
- 261. - 7 - - — dem l. den.
- 261. - 4 v. u. — + l. *.
- 270. - 10 v. u. — welchen l. welchem.
- 275. - 6 - - — seine l. seiner.
- 275. - 10 v. u. — seine l. ihre.
- 277. - 17 - - — Fehrgeburt l. Fehlgeburt.
- 313. - 7 - - — verschmelzenden l. verschmelzende.
- 319. - 4 - - — er l. es.

Erstes Kapitel.

Grundlegung des philosophischen Standpunkts.

Die Aufgabe, welche ich mir gestellt, betrifft das Erkennen eines groſsen Individuums der alten Litteratur, nach allen Seiten hin, in welche sich das geistige Leben überhaupt ausbreitet. In einer jeden dieser Richtungen den Grundtypus wiederzufinden, den die Gattung, als deren einziger Repräsentant Aristophanes aufbehalten darstellt, und der das Wesen und das Gestaltende jener Zeit ausmacht, ist unser Zweck. Da Niemand, am allerwenigsten aber die groſsen Individuen der Litteratur isolirt dastehn, sondern ihre Gröſse vielmehr danach zu messen ist, bis wie tief sie ihre Zeit ergriffen, und bis zu welcher Wahrheit sie in ihnen aufbewahrt ist, so macht dies auch den Gipfel in der Darstellung und Würdigung eines Geistes aus, wenn man die groſsen Kreise der Wirklichkeit gleichsam im verjüngten Maaſsstabe in seinen Schöpfungen nachweiset. So allein erhält der Schriftsteller des Alterthums wahres Leben, da er gedacht wird in seiner Zeit, und in dieser wiederum die Stufe der Idee, welche sie offenbart.

Alle andere Betrachtungsweisen, mögen sie nun mehr die Kritik des Einzelnen in's Auge fassen, oder auf historische Untersuchungen hinaus laufen, sind verdienstlich nicht nur, sondern haben auch für sich ihren Werth, sind aber untergeordnet gegen den Standpunkt, auf welchem die geistige Totalität des Individuums und das Erkennen seiner Durchdringung mit der Zeit letzter Zweck ist. Diese Art, welche in jedem Momente das Individuum als Resultat der Idee seiner Zeit anschaut, und in jedem isolirt erscheinenden Gedanken die Totalität des Schriftstellers erblickt, nenne ich die philosophische; welche höher als die früher genannten, dieselben in sich begreift. In dem Gesagten liegt schon, daſs es auf diesem Standpunkt nicht etwa um abstrakte Prädicate zu thun ist, und damit schon Etwas gesagt sei, wenn man die Ausdrücke subjectiv und objectiv und ähnliche vertheilt, da hier vielmehr Alles darauf ankommt, den Reichthum eines Geistes nach allen Seiten zu erforschen, dergleichen abstrakte Allgemeinheit aber vielmehr das Ärmste ist, die um ihrer Leerheit willen jedem Inhalte willig dienet *). Wenn

---

*) Von dieser Seite ist das Protestiren Müller's in den Doriern, Bd. II. S. 401., gegen diejenigen, welche mit solchen abstracten Prädicaten objectiv und subjectiv den innersten Kern und das Wesen ganzer Völkerstämme bezeichnet zu haben wähnen, vollkommen richtig, nur muſs man nicht glauben, gegen eine philosophische Richtung damit zu Felde gezogen zu sein, da Niemand mehr als der Philosoph, der das Historische auf die Gedanken zurückführen will, die Dürftigkeit solcher Prädicate erkennt, und es ihm nie einfallen kann, mit oben genanntem Ausdruck das Wesen zweier Volksgeister oder eines groſsen Kampfes bezeichnet, oder gar erschöpft zu haben, zumal da es die Natur dieser Bestimmungen ist, ineinander überzugehen, und ihre isolirte und sich ausschlieſsende Bedeutung aufzuheben.

nun die philosophische Entwickelung solche Prädicate verschmäht, und ihr Wesen vielmehr darin setzt, das Leben in seiner ganzen Fülle anzuschauen, so ist damit unmittelbar die Bedeutsamkeit des Einzelnen gesetzt, dessen Vernachläſsigung dem philosophischen Standpunkte aus Unkunde häufig vorgeworfen zu werden pflegt. Der Unterschied besteht aber nur darin, wie das Einzelne auf unserer Stufe erscheint. Wo der concrete Gedanke als das Ziel angesehen wird, und Alles Andere gegen denselben nur relativen Werth hat, da läſst der Forscher nichts Einzelnes isolirt stehn, sondern bezieht es auf den Gedanken, sucht gleichsam den Puls durch den es lebt herauszufühlen, und sondert, was sich fremdartig und den Rythmus des Lebens störend eingemischt hat, ab. Das Einzelne ist damit als nur Einzelnes stets überwunden, und damit die Gleichgültigkeit, welche es über sich ergehen lassen muſs, sobald es als empirische Notiz dasteht, getilgt *).

Ein gewöhnlicher Einwand aber ist es, daſs man in historischen Gegenständen doch immer mit Einzelnheiten anfangen, und durch ihre möglichste Vollständigkeit sich ein Resultat abstrahiren müsse, durch welches freilich immer nur annäherungsweise das Object erkannt werden könne. In dieser Einrede,

---

*) Dies scheint auch der tiefe Aristoteles anzudeuten, wenn er sagt, daſs demjenigen am meisten das Wissen zukäme, der das Princip erkenne, denn der erkenne auch das darunter begriffene. Metaph. 1, 2. τούτων δὲ τὸ μὲν πάντα ἐπίστασθαι τῷ μάλιστα ἔχοντι τὴν καθόλου ἐπιστήμην, ἀναγκαῖον ὑπάρχειν· οὗτος γὰρ οἶδε πῶς ἔχει ἅπαντα τὰ ὑποκείμενα (das unter der Allgemeinheit begriffene mithin das Einzelne.)

welche man von allen Seiten her vernimmt, sobald ein historischer Gegenstand philosophisch abgehandelt wird, ist zuvörderst die löbliche Consequenz anzuerkennen, nach welcher die Annäherung als das Ziel dieser Methode resultirt. Der Boden, auf dem wir uns hier befinden, ist der des schlecht Unendlichen, wo bei jeder Annäherung das Object dennoch immer entflieht und eine nie aufzuhebende unendliche Kluft zwischen dem erkennenden Subject und dem Object offen bleibt, welcher es, da sie stets den Charakter eines unendlichen Abstandes behält, gleichgültig ist, wie weit dieser Graben geebnet sei. Diese Unübersteigbarkeit muſs aber entweder in den Ernst, dem es darum zu thun ist, das Object zu erfassen, eine Gleichgültigkeit hineinbringen, welche sich bis zum völligen Aufgeben dieser Methode steigern kann, oder das Individuum bietet durch sein rastloses Abmühen, wobei es täglich die Täuschung erfährt, für den unbefangenen und wissenden Zuschauer das lustige Schauspiel einer komischen Figur dar, welche im Vollführen nichtiger Zwecke dennoch von Hause aus vollkommen befriedigt ist, und bei aller vergeblichen Arbeit dieselbe Heiterkeit behält. Was aber diese Prämisse betrifft, daſs man bei historischen Gegenständen mit der Einzelnheit anzufangen habe, und den Stoff von auſsen her empfangen müsse, so wird dies sogleich zugegeben, nur bildet es gegen den philosophischen Standpunkt keinen Einwand. Soll diese Reflexion dagegen gebraucht werden, wie sie es denn wird, so beruht sie auf der schiefen Vorstellung von Wissenschaft selbst. Daſs mit dem Aufnehmen der einzelnen Facta und der historischen Nachrichten *angefangen* wird, ist richtig, aber indem dies als Anfang ausgesprochen wird, liegt darin auch zugleich das Bedürfniſs eines Fortganges. Damit wird solch ein Anfang aber, um dieses Charakters willen, als noch unwissenschaftlich bezeichnet. So lange noch dies Herbeiführen des Materials dauert, so lange noch die Fugen und Risse an dem Gebäude sichtbar sind, so lange ist das Object noch nicht zur Wissenschaft erhoben worden, sondern was dafür angesehen werden mag, kann nur als Vorarbeit zu dieser Stufe gelten. Bei einem Kunstwerke giebt man es zu, daſs es diesen Namen nicht verdient, wenn das Material nicht vollkommen begeistigt ist, und das Ganze wie aus einem Gusse uns erscheint. Soll aber die Wissenschaft weniger gelten, und will man dort bequemere Forderungen machen? Erst wenn das Erkennen des Objects wie aus einem Stücke vollbracht ist, und sich so unserem geistigen Auge darstellt, kann von Wissenschaft und von wissenschaftlicher Behandlung geredet werden. In ihr ist vielmehr die absolute Befreiung und Überwindung des Materials und des sich uns aufdringenden Stoffes, dessen anfängliches empirisches Aufnehmen einen Einwurf gegen die philosophische Behandlung bildete, gesetzt. Wie in dem Kunstwerke die Einheit darin besteht, daſs der Gedanke, der sich der sinnlichen Anschauung darstellt, überall gegenwärtig uns ergreift, so macht es das Wesen der wissenschaftlichen Behandlung aus, wenn der Gedanke stets sich seiner selbst bewuſst ist, und das Ganze sich nach Art des Kreislaufes abrundet, worin der erste Punkt ebenso ein Gegebener ist, als er durch den Letzten erst seine Begründung und Vollendung erreicht *). Dies ist das Ziel der Wissenschaft und ihrer Methode, welche sie auch in den concretesten Objecten wieder darstellen und in jedem scheinbar sich hartnäckig sträubenden Stoffe zeigen muſs. Mag der Ausgangspunkt in concreten Gegenständen ein vollkommen empirischer sein, wie er es denn ist; seiner Erhebung zur Wissenschaft und zum begreifenden Erkennen ist dies vollkommen gleichgültig **), da es in ihr nur um den philosophischen Gedanken zu thun ist, und die Arbeit darin besteht, denselben von der ihn umgebenden Schale zu reinigen und zu befreien. Der ganze so oft wiederholte Einwand reducirt sich demnach auf die Vorstellung, entweder den gesammelten und äuſserlich zusammengefügten Stoff als Wissenschaft anzusehn, oder dies zwar nicht als solche und namentlich als philosophische Erkenntniſs zu behaupten, aber die beliebte Approximationstheorie als die einzig mögliche Weise in historischen Gegenständen zu halten, das philosophische Begreifen aber, das mit dem Gedanken auch das Wesen der Sache erschöpft haben will, für ein nutzloses Spiel auszugeben. Ersterem Bewuſstsein mangelt auch die Ahnung eines tieferen Erkennens, und in seinem Munde ist der Name Wissenschaft ein hohler Schall, den man ihnen nur als ein verjährtes Besitzthum noch gestattet, wie etwa die römischen Kaiser dem Senat noch die alten Formen der Republik überlieſsen, ein Schauspiel, welches der tiefere Tacitus mit dem Ausdruck *vocabula libertatis* treffend bezeichnet. Letzteres ist wenigstens ehrlich genug, das philosophische Betrachten für nichts Besseres als seine Waare auszugeben.

---

*) Die Kreisbewegung weiſs auch der nach seiner Tiefe noch lange nicht genug gewürdigte Aristoteles als die absolute und vollendete, und bestimmte so nachdem die Gegenstände dieselbe darstellen, ihren höhern und geringern Werth. Die vollendete Kreisbewegung ist die des reinen Denkens. Metaph. 12, 7. 9. Phys. 7, 2. 8. 8. de coelo 1, 2, und besonders die schöne Stelle in: de gener. et corrupt. 2. 11.

**) Eben so wie es der Natur des Staats und seiner phil. Entwickelung gleichgültig ist, ob derselbe vom Vertrag oder von patriarchalischen Verhältnissen ausgegangen ist.

Ein anderer Einwand, mit dem es sich besser anzulassen scheint, welcher der philosophischen Behandlung historischer Gegenstände gemacht wird, bezieht sich auf den Unterschied des Zufälligen und Wesentlichen. Es wird behauptet, daſs, da so viel Zufälliges den historischen Dingen beiwohne, welches der Begriff nicht mehr zu erkennen vermöge, die Gränze zwischen dem, was auf den Gedanken zurückgeführt wird, und dem, was der Zufälligkeit anheim falle, nicht gezogen werden könne. Die unendliche Mannigfaltigkeit von Einzelnheiten, welche in der Geschichte sich uns aufdrängen, verlange demnach vorher eine Scheidung in solche, denen der Begriff inne wohne und solche, denen er entflohen, diese aber sei unmöglich, die philosophische Behandlung der geschichtlichen Gegenstände daher unstatthaft. Was das Nähere dieses Einwandes betrifft, so geben wir nicht nur zu, daſs sich Zufälliges in der Geschichte findet, sondern wissen auch, daſs sie selbst das Vernünftige und Göttliche in der Form der Zufälligkeit darstellt. Das Ziel kann demnach nur sein, das Wesen in dieser bunten Mannigfaltigkeit zu erkennen, und was mit Nothwendigkeit der Gedanke nachgewiesen, auch in dem Reiche der Wirklichkeit als vollbracht, und in den tiefen Geistern der Zeit, welche wir gerade erforschen, als zum Bewuſstsein gekommen, wieder zu finden. Dies macht den Kern unserer philosophischen Behandlung historischer Gegenstände aus, den Zwiespalt und den Kampf des Zufalls mit dem Begriffe auszugleichen, und durch diese Versöhnung das Object zur Wissenschaft zu erheben *).

Wenn nun der eben gegebene Begriff der Geschichte auch zugestanden wird, so läugnet man anderseits aus demselben Grunde eine solche Einheit des Begriffs und der Geschichte und die Möglichkeit einer solchen Darstellung, da eben die Gränze bis zu welcher der Zufall hineinspielt, und wo die Noth-

---

*) Eine Ahnung dieser Einheit des Gedankens mit dem was die Wirklichkeit darstellt, deren Begreifung freilich erst der neuesten Zeit und ihrer philosophischen Gestaltung angehört, finde ich schon in Aristoteles Metaph. 1, 2. wo er sagt, daſs die Menschen sich zur Philosophie gewandt haben, um der Unwissenheit zu entfliehen, aber nicht um irgend eines äuſserlichen Zwecks willen (καὶ οὐ χρήσεώς τινος ἕνεκα) und diesen Gedanken, der in der Natur der Philosophie seine Begründung hat, auch in der empirischen Welt realisirt nachweiset, indem er fortfährt: μαρτυρεῖ δὲ αὐτὸ τὸ συμβεβηκός· σχεδὸν γὰρ πάντων ὑπαρχόντων τῶν ἀναγκαίων καὶ πρὸς ῥᾳστώνην καὶ διαγωγὴν ἡ τοιαύτη φρόνησις ἤρξατο ζητεῖσθαι, wo in dem Ausdruck αὐτὸ τὸ συμβεβηκὸς die Geschichte als das Zufällige bezeichnet ist, worin sich aber das Vernünftige und Wahrhafte darstellt, daher sie als Zeugin des Gedankens angeführt wird, den ſie durch ihr eigenes Thun bestätigt.

wendigkeit des Gedankens anfängt, nicht gezogen werden könne, und wenn es möglich, dieselbe vorher ausgemittelt und festgesetzt sein müſste. Auch hier muſs zuvörderst der Unterschied anerkannt werden, den dieser Einwand zwischen dem Zufälligen und dem Wesentlichen macht, welches er als die Forderung ausspricht, eine Gränze zwischen ihnen aufzufinden. Aber diese sich philosophisch anlassende Rede zerstört sich selbst wieder, da sie die Lösung der gemachten Forderung für unmöglich erklärt, und somit den Schein hat, dieselbe nur gethan zu haben, um sie gleich wieder in Nichts aufzulösen. In der That ist es daher mit Bestimmung dieser Gränze von Zufall und Wesen nicht so ernstlich gemeint, da sie ja eben nicht gezogen werden kann, mithin der Zufall in das Wesen, und dieses in jenen so hineinspielt, daſs uns oft Eins für das Andere geboten, und damit die Natur eines jeden dieser Begriffe aus seinen Fugen gehoben wird. Diese Forderung einer solchen Scheidung krankt auſserdem, daſs sie für unmöglich ausgegeben, gegen den Standpunkt, dem es in der That darum zu thun ist, noch an der Vorstellung, als dürfe nicht eher zu der philosophischen Behandlung der Geschichte geschritten werden, bis dieser Widerspruch gelöſst sei. Ist hier nicht bloſs von dem Unterschiede des Begriffs zwischen Zufall und Wesen ohne irgend einen concreten Inhalt die Rede, sondern von dem sich bei dem jedesmaligen Stoffe darbietenden Unterschiede, so wäre die der Abhandlung vorausgehende Lösung vielmehr die Arbeit selbst, deren Geschäft darin bestehen soll, die sich bekämpfenden Bestimmungen von

Zufall und Begriff zu versöhnen, und jedem derselben sein nicht zu überschreitendes Gebiet, mithin seine Gränze anzuweisen. Eine solche Forderung läuft mit jener berühmten in der Philosophie parallel, welche lange als ein groſser Einfall verehrt wurde, vor der Erkenntniſs selbst das Erkenntniſsvermögen zu prüfen, da, gleichwie bei unserer Aufgabe, die Ausgleichung des concreten Inhalts von Zufall und Wesentlichem die Sache selbst wäre, auch die Kritik des Erkenntniſsvermögens das Erkennen selber ist. So gerathen denn diese sich als gewichtig ankündigenden Einreden in den Widerspruch, der auf nichts Geringeres hinausläuft, als vor der Darstellung der Sache die Sache schon vollbracht zu sehn. Was nun aber die Versöhnung dieser scheinbar unversöhnlichen Mächte des Zufalls, in welchen die Geschichte ihre That hüllet, und des philosophischen Gedankens, der mit Nothwendigkeit fortschreitet betrifft, so ist schon im Verlauf angedeutet worden, daſs in dem philosophischen Erkennen eines historischen Gegenstandes dieser harte Widerspruch in der That ausgelöscht ist. Der Zweck ist nämlich zu zeigen, wie der philosophische Gedanke, der seine Begründung in sich selbst hat, sich realisirt hat in der wirklichen Welt des Staats, der Religion, der Kunst u. s. w., wie demnach die vorliegende Welt ihm entspricht. Wird dies ausgeführt, so hat der Gedanke in der Geschichte seine Bewährung, und dieser erkennt wiederum seine Macht darin, daſs er verwirklicht worden. Auf diese Weise entsprechen diese scheinbar einander ausschlieſsenden Welten, und indem das Wesen und der Kern des historischen

Objects aufgenommen ist in den philosophischen Gedanken, so ist unmittelbar damit auch das Reich des Zufalls erkannt, als ein solches, das auſserhalb des Begriffs stehn bleibt, und von ihm nicht durchdrungen werden kann. Wenn nun die philosophische Behandlung solches der Geschichte angehörenden Stoffes einerseits die Erkenntniſs des bewegenden und gestaltenden Gedankens genannt werden kann, so muſs dies negativ eben so als Erkenntniſs der äuſserlichen Formen, in welche dieser Kern eingehüllt gewesen, ausgesprochen werden, dies aber ist der Zufall. Dem reinen Denken giebt man den Charakter innerer Nothwendigkeit zu, und gesteht damit sogleich ein, daſs diejenigen Seiten, welche von ihm nicht durchdrungen und in ihn nicht aufgenommen sind, dem Zufall gehören. Was vom Strahle des Begriffs getroffen und aufgezehrt wird, hat in sich selbst den Keim und die Fähigkeit ihn zu empfangen, was sich in diesem Processe absondert, ist das Hartnäckige, dessen Ohnmacht darin besteht, nicht von demselben afficirt werden zu können, und dies ist das dem Begriffe absolut entgegenstehende Reich des Zufalls. So verhalten sich diese beide Welten, und so ist es mit ihrer Lösung in concreten Dingen beschaffen.

Zweites Kapitel.

Uebergang in das Alterthum.

Der dritte Punkt, der uns näher zu unsern Gegenständen hinüberleitet, betrifft das Alterthum selbst, von welchem auch noch aus dem Grunde eine philosophische Behandlung geläugnet wird, weil wir nur Bruchstücke von demselben übrig haben, und eine vollständige Kenntniſs desselben wegen des vielen verloren gegangenen uns abgehe. Wird unter dieser vollständigen Kenntniſs das empirische Wissen aller Einzelnheiten verstanden, so müssen wir allerdings gestehen, daſs diese uns mangeln, deswegen darf man aber das philosophische Erkennen der einzelnen Kreise nicht läugnen, deren Wesen und Kern in den Quellen, welche das gütige Schicksal uns geschenkt hat, aufbewahrt ist. Die wahrhaften Interessen, welche das Alterthum belebten, sind uns nicht verschlossen, und können uns auch nicht verborgen geblieben sein, da es das Wesen des Geistes ausmacht, die Frucht, welche er hervorgetrieben hat, der dankbaren Nachwelt zu überliefern, wohl wissend, daſs ihm nichts verloren geht, was er von Werth mit Sicherheit besessen.

Dies wahrhafte Vertrauen ermuthigt auch, das philosophische Erkennen nicht aufzugeben, sondern aus den uns überlieferten Bogen und Pfeilern die Wölbung des Gebäudes wieder herzustellen; ein Geheimniſs, welches sich nur dem offenbart, der den innern Zusammenhang eines durch die Zeit aus seinen Fugen gerissenen Baues ahndet. Das philosophische Erkennen in der Welt des Alterthums aus dem Grunde aufzugeben, weil die Masse aller empirischen Notizen fehlt, scheint eine tiefe Gründlichkeit zu verkünden, zeigt in Wahrheit aber eine Furcht vor dem Gedanken, die sich in den Prunk ungeheurer

Zurüstungen verhüllt, wie etwa die Reflexion, welche das Begreifen der Wahrheit aufgiebt, da solches doch ein vergebliches Ziel, unter dieser Maske sich ein Polster der Trägheit errichtet.

Die vorliegende Abhandlung wird an unserem Gegenstande ein Beispiel geben, daſs bei einem Schriftsteller, von dem nur der kleinste Theil seiner Werke vollständig auf uns gekommen, dennoch alle Seiten des Staats, der Kunst, der Religion, der Philosophie, wie diese sich in seiner Zeit gestaltet, sich niedergelegt finden, ja daſs nicht ein wesentliches Moment dieser groſsen Kreise in den uns übrigen Werken übergangen und verloren ist, so daſs man mit Sicherheit behaupten kann, die nicht uns überlieferten Werke dieses Geistes geben uns nur Wiederholungen obengenannter Sphären, ja die Charakteristen, wenn sie gleich in der Form gewiſs stets neu sind, und alle von der Fülle des Genies zeigen, können sich auf andere Objekte nicht erstrecken, da in diesen sich die Gestaltung des concreten Geistes vollendet. Diese Gewiſsheit, welche die Abhandlung selbst zur Wahrheit erheben soll, befreit uns gleichsam von der Trauer, und sieht in dem uns überkommenen Erbtheil den kostbaren Schatz des dem Geiste gehörenden Eigenthums aufbewahrt. Wie nach dem alten Mythus die Titanen den Dionysus Zagreus zerstückelt haben, so hat die Macht der abstracten Zeit die Werke der Vorwelt zerstreut und auseinandergerissen, doch nach demselben Mythos hat auch Pallas Athene das noch zitternde und schlagende Herz des Dionysus von der Vernichtung gerettet, und es dem Zeus übergeben.

Wie nun dort aus diesem der Zerstückelung entrissenem Herzen nach einer Erzählung der neue Dionysus wird, so vermögen auch wir, da der eigentliche Quell des geistigen, wie dort des natürlichen Lebens uns aus der Macht jener abstracten Mächte aufbehalten worden, der verschwundenen Welt ein neues Dasein zu geben, welches dem aus dem Zagreus entstehenden Dionysus gleich der Verflüchtigung entnommen ist.

Man darf nicht wähnen, als erscheine die Welt des Alterthums, wenn wir sie freithätig durch den Gedanken wiedererzeugen, geringer und unvollkommner, als damals, wo sie wirkliches Daseyn hatte; die Art des Genusses nur macht den Unterschied. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daſs wir uns nicht auf dieselbe Weise in der Anschauung der Kunstwerke der griechischen Welt befriedigen können, als die Zeit, welche in dem Schaffen dieser Werke gleichsam ihre Andacht hatte, und den ganzen Kern ihres Lebens und ihrer Vorstellung in ihnen niederlegte.

Da aber der Kern unseres Lebens seine Gestalt gewechselt, so bedürfen wir auch erst eines Mediums, wodurch jene Schöpfungen an uns kommen und uns erfreuen. Diese Vermittelung kann aber nicht anders geschehen, als durch den philosophischen Gedanken, der uns das Wesen jener Werke enthüllt. Diese Vermittelung darf man sich aber nicht so vorstellen, als ob die Werke des Alterthums auf der einen, die Reflexion auf der andern Seite ständen, und letztere dann ihre Betrachtung über das Object machte. Solche Reflexion bleibt der Sache selbst äuſserlich, und hebt bald mehr bald minder wesentliche Dinge hervor.

Um dieser ihrer Bestimmung willen das Zufällige von dem Wesentlichen noch nicht scheiden zu können, hält sie die Mitte zwischen der unmittelbaren substanziellen Anschauung, wie dieselbe in dem Alterthum erscheint, und der von dem Gedanken durchdrungenen, welche wir die philosophische heiſsen. Jene Reflexion kommt eines Theils von der unmittelbaren sinnlichen Anschauung her, und bildet anderer Seits auch den Uebergang zum philosophischen Erkennen, da sie wenigstens den Schein hat, sich dem Gedanken zu vertrauen, doch unsicher noch an dem Objecte selbst hin und her getrieben wird. Die substanzielle Anschauung des einfachen Bewuſstseins hat mit dem philosophischen Erkennen dies gemein, daſs beide den Kern der Sache erblicken, darin aber gehen sie auseinander, daſs in der ersteren das Subject in dem Genuſse des Objects, als seiner durch es selbst hervorgebrachten Welt sein Wissen und Wollen hat, in letzterer der Gedanke als in dem Werke realisirt, erkannt, und seine Nothwendigkeit und Berechtigung begriffen wird. Unmittelbar darin liegt, daſs in dem philosophischen Wissen jene verschwundene Welt nicht nur nicht geringer und nichtiger erscheint, sondern aus der sinnlichen Gegenwart in die des Geistes und des reinen Denkens übergesetzt ist. Indem wir aber auf dieser Stufe die Nothwendigkeit des im Objecte realisirten Gedankens anerkennen, so muſs damit auch zugleich die negative Seite uns enthüllt sein. Diese philosophische Erkenntniſs ist demnach die höchste und wahrhafteste Weise, wie das Alterthum seine bereits welke Blühte erneuern, und die schon einmal gebrochene Frucht auch uns zum Genusse dargeboten werden kann.

Es möchte nicht leicht ein Individuum der alten Literatur geben, in welchem die Momente des Gesagten sich strenger nachweisen lieſsen, als am Aristophanes. Die Gattung, welche wir allein durch seine Schöpfungen genauer kennen, ist so innig mit dem Volksleben selbst verschmolzen, daſs sie, wie wir später sehen werden, dies selber darstellt. Die Zeit, in der Aristophanes geblüht, ist der Wendepunkt der griechischen Welt, ja man kann sagen der ächt antiken Welt überhaupt. Gegen den Reichthum dieses Geistes und die unendliche Mannigfaltigkeit in der er sich ausbreitet, hält daher auch keine abstracte Bewunderung aus, mit welcher man früher die Heroen der alten Literatur überhäufte, und solches für ästhetische Kritik ausgab. Ja, eine solche Bewunderung, welche sich in schönen Empfindungen und Ausrufungen ergeht, würde auch an diesem Individuum bald irre werden, da es durch die einander entgegen gesetztesten Wendungen von der einfachen Bewunderung abgeleitet, bald rathlos nach andern Bestimmungen, worin sich der bunte Ausdruck dieses Geistes fassen lieſse, umher suchen müſste. Wenn das einfache Bewuſstsein an der offenen und ungeschmückten Rede einen Halt zu haben meint, so wird ihm dieser eben so schnell wieder entrissen, da derselbe Inhalt sogleich in das Gegentheil verkehrt, und das ehrliche und offene Wort vielmehr der Ironie Preis gegeben erscheint. Wenn wir uns an der lieblichsten Zartheit, an dem wahrhaft erhabenen Schwung lyrischer

Gesänge

Gesänge ergötzt haben, und uns dadurch erhoben fühlen, so wird diese Harmonie oft durch die üppigsten Scherze zerstört; wenn wir uns an dem gerechten Spott frecher Demagogen und der bittern Ironie über politische Verkehrheit weiden, so wird dies Gefühl auf das härteste beleidigt, wenn wir dieselbe Schärfe des Witzes gegen den sittlichsten Mann des Alterthums angewendet sehen. An diesen scheinbar einander ausschlieſsenden und sich bekämpfenden Elementen muſs sich sowohl die einfache Bewunderung, als die gewandteste Reflexion brechen. So lange demnach diese harten und unversöhnlichen Gegensätze nicht vereinigt sind, so lange kann von dem wahrhaften Verständniſs weder dieses Individuums, noch auch seiner Gattung nicht gesprochen werden. Diese Einheit aber hervorzubringen, und damit die Widersprüche zu begreifen, kann nur die Sache des philosophischen Gedankens sein, der durch seine eigne Natur dies darstellt, und um so weniger davor zurück schreckt, als er seine Wahrheit und Macht gerade in dieser Einheit scheinbar ausschlieſsender Bestimmungen zu haben erkennt. Er ist daher das gemeinsame Band, welches alle jene Seiten zusammenhält, und die auseinander geworfenen Glieder zum Leben wieder herstellt, worin alle durch die eine sie durchströmende Idee gehalten werden, und alle Härten zu sanften Umgränzungen sich gestalten.

Die Widersprüche, in welche die Reflexion über diesen Schriftsteller nothwendig hat gerathen müssen, haben sich auch in der Zeit dargestellt, eben so wie das Moment der substanziellen Anschauung jener Zeit, uns in einem groſsen Zeugniſs aufbehalten ist. Ehe wir uns daher zur Entwickelung seiner Werke wenden ist es nöthig, die vorhergegangenen Weisen des Verständnisses wenigstens anzudeuten, und an den Zeugnissen unsere Behauptung zu bewähren, zugleich aber auch die nothwendige Forderung eines Uebergangs zu dem philosophischen Standpunkt zu erkennen.

Drittes Kapitel.

Urtheile der Alten über Aristophanes.

Das erste Urtheil, welches uns begegnet, und wahrhaft von dem tiefen Verständniſs des Aristophanes zeugt, ist uns in einigen Aeuſserungen seines groſsen Zeitgenossen, des Plato, aufbehalten, der uns in den zwar wenigen, aber dennoch bedeutsamen Zeugnissen, die wahre Anerkennung ahnden läſst, von welcher sich dann Jahrhunderte lang keine Spur mehr findet. Drei Dinge sind es vornehmlich, welche durch ihre Vereinigung uns dieselbe unwidersprechlich darthun. Zuerst jenes bekannte Epigramm *), worin die Schön-

---

*) Αἱ χάριτες τέμενός τι λαβεῖν, ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται
Διζόμεναι ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους

aus dem Thomas Magister im Leben des Aristophanes XIV, aus dem Olympiodor im Leben des Plato. Aus dem Leben des Plato, welches aus dem Wiener Codex herausgegeben ist, in der Bibliothek der Literatur und Kunst, fasc. V. p. 11, habe ich διζόμεναι aufgenommen. Man vergleiche damit Jacobs in den Anmerk. zur Anthol. Palat. append. N. 63. Ueber den Verfasser dieses Epigramms habe ich nirgends Zweifel erregt, geschweige denn durch die Kritik es einem andern heit der Rede und die Anmuth der Darstellung unseres Dichters gepriesen werden, um so gewichtiger, da Plato hierin die verkannteste seiner Eigenschaften so schön gewürdigt hat.

Ein zweites Zeugniſs, gewichtiger als dieses, ist die vertraute Verbindung, in der er ihn im Gastmahle mit demselben Manne zusammenführt, den er so bitterm Spotte preis gegeben hatte. Nur die unumwundenste Achtung und das Bewuſstsein über die wahren Interessen jener Comödie konnte den Plato vermögen, ihn dem Socrates beizugesellen. Und wie läſst er ihn auftreten? Nicht wie zuweilen die Sophisten macht er ihn lächerlich, noch weniger behandelt er ihn etwa verächtlich, sondern theilt ihm wie den Mitgenossen ein Lob auf den Eros zu, welches er ihn ganz der Aristophanischen Weise angemessen, in heiterer ja fast possenhafter Form halten läſst, die aber unter ihrer bunten Decke einen tieferen Inhalt verbirgt *).

Plato vindicirt gefunden. Auch kann ich mich mit der Meinung derjenigen nicht einigen, welche die Worte des Epigramms auf die Liebenswürdigkeit im Aeuſsern und die Feinheit des Umgangs beziehn, denn auſser dem Plat. Gastmahl, worin er freilich höchst ergötzlich erscheint, wissen wir von der Anmuth seines Umganges nichts, seinen Werken aber wohnt allerdings eine solche Süſsigkeit und Anmuth der Rede, wie der Ausbildung der Form inne, so daſs mir die Worte ohne Zweifel darauf gedeutet werden zu müssen scheinen.

*) Es ist hier nicht der Ort, eine Auseinandersetzung der Aristophanischen Rede im Platonischen Gastmahl zu versuchen, es reicht daher nur hin, zu bemerken, daſs der philosophische Begriff der Liebe in diesem Mythos eingehüllt liegt

Da diese Zeugnisse die Achtung des groſsen Denkers gegen den Aristophanes so unwidersprechlich verkünden, so trage ich kein Bedenken, auch dem dritten, uns übrigen Urtheil ein Gewicht beizulegen. Es wird nämlich erzählt, daſs Plato dem Tyrannen Dyonisius, welcher gewünscht den atheniensischen Staat kennen zu lernen, die Comödien des Aristophanes übersendet habe, und namentlich die Wolken, mit der Aeuſserung: „Wenn er diese Comödie hinlänglich verstanden, so würde er auch den Staat der Athener kennen *)."

Wer diese Erzählung nur als einen Scherz des Plato nehmen will, und einen tieferen Ernst darin nicht sieht, mag dies thun, nur bürde man uns nicht auf, ihm zu folgen. Warum, frage ich, sendet ihm der groſse Kenner seines Staats die Werke des Aristophanes, wenn er in ihnen nicht das wahre politische Leben niedergelegt glaubte, warum die Wolken, welche auf den ersten Anblick keine politischen Interessen zu athmen scheinen, ganz durchdrungen aber die Angel zeigen, um welche das gesammte Leben des atheniensischen Volkes sich dreht? Dies sind die uns aufbehaltenen Zeugnisse des Plato **), worin wir die ächte Würdigung des Geistes erkennen, und welche denen, die nur rohe Späſse im Aristophanes zu sehen gewohnt sind, wenigstens die Ahnung eines tieferen Grundes zu geben vermögen. Diese historisch aufgezählten Urtheile des Plato, müssen nothwendig von ihrem Gewichte, welches sie am Anfang haben, verlieren, wenn wir am Schluſs der Abhandlung die innere Nothwendigkeit dieser Achtung des Plato gegen den Aristophanes erkannt haben werden; denn mit dem fortschreitenden Begreifen durch das philosophische Denken wird auch das Ansehen des historischen Zeugnisses geringer, und vertritt zuletzt nur noch die Stelle der zufälligen Bewährung, da es am Anfang die einzige Stütze des zu Erweisenden ausmacht.

---

*) Leben des Anonymus in der Küsterschen Ausgabe, ed. Beck p. XXXVII. καὶ συμβουλεῦσαι τὰ δράματα αὐτοῦ ἀσκηθέντα μαθεῖν αὐτῶν τὴν πολιτείαν.

**) Es kann noch hinzugefügt werden, daſs nach dem Tode des Plato unter seinem Kopfkissen die Werke des Sophron und Aristophanes, welche er am meisten liebte, gefunden sein sollen. Olymp. Leben des Plato. p. 78. ed. Fisch. ἔχαιρε πάνυ καὶ Ἀριστοφάνει τῷ κωμικῷ καὶ Σώφρονι παρ' ὧν καὶ τὴν μίμησιν τῶν προσώπων ἐν τοῖς διαλόγοις ὠφελήθη· λέγεται δὲ οὕτως αὐτοῖς χαίρειν, ὥστε καὶ ἡνίκα ἐτελεύτησεν εὑρεθῆναι ἐν τῇ κλίνῃ αὐτοῦ Ἀριστοφάνην καὶ Σώφρονα.

Diesem von der ganzen Tiefe der Anschauung zeugendem Urtheile tritt ein anderes entgegen, von diesem so durchaus verschieden, daſs wir in Verwirrung gerathen würden, wenn wir es nicht zu entkräften vermöchten. Ich meine jene bekannte Vergleichung des Aristophanes mit dem Menander vom Plutarch, worin nicht nur die Darstellung unseres Komikers getadelt, sondern die ganze Haltung als roh und gemein, und er selbst als nur der Hefe des Volks schmeichelnd und fröhnend bezeichnet wird *).

Plutarch aber lebte in einer Zeit, in welcher der Glanz des Alterthums bereits erloschen war, und die edlen Gestalten der Vorzeit kaum noch bei Einzelnen die Kraft der Erinnerung ausübten. Die Sitten und Vorstellungen der alten Welt waren eines Theils

---

*) T. VI, S. I. pag. 421 — 427. ed. Wyttenb.

verschwunden, aber der neue Kern hatte noch nicht die dünne Schale, welche das Alte umgab, durchbrechen können.

So zwischen dem Untergang der alten und dem noch kaum wahrnehmbaren Aufgang der neuen Welt gedrängt, war dem Plutarch auch die ächt antike Anschauung nicht mehr verliehen. Das edle Gemüth des Plutarch aber suchte seinen Trost in der Verherrlichung derjenigen Individuen, welche durch den unmittelbaren Eindruck ihrer Gröſse und Thatkraft die bekümmerte Seele erheben können. Hierzu kam, daſs die neue Comödie der Vorstellung des Zeitalters des Plutarch unendlich angemessener war als die alte, und daſs diese oft gerade diejenigen Männer, in deren Verehrung Plutarch sich einen Trost erbaut hatte, so bitter verspottete. Aus dieser Quelle flieſst daher sowohl seine Herabsetzung des Aristophanes *), als auch die hohe Liebenswürdigkeit seines Gemüths.

---

*) Jene Verachtung gegen die alten Komiker spricht er auch in dem Leben des Perikles aus, c. 13. (καὶ τί ἄν τις ἀνθρώπους σατυρικοὺς τοῖς βίοις καὶ τὰς κατὰ τῶν κρειττόνων βλασφημίας ὥσπερ δαίμονι κακῷ τῷ φθόνῳ τῶν πολλῶν ἀποθύοντας ἑκάστοτε θαυμάσειεν). Wie er im Urtheil über die attische Komödie vollkommene Entfremdung der ächt antiken Anschauung zeigt, so auch oft in mythischen Gegenständen, in denen er sich durch den Glauben nicht mehr befriedigen konnte, noch auch ihren Inhalt erkannte. Ein Beispiel davon ist die Art und Weise, wie er von des Apollons Knechtschaft beim Admet spricht: de defectu oracul. 15. pag. 321. ed. Hutt. Hiermit stimmt auch Niebuhr überein (Röm. Gesch. 1. pag. 152 u. 2. p. 253.) der ihm mehreremale nachweist, wie er die einfache und alterthümliche Erzählung mit einer späteren und erdichteten vertauscht hat.

Diese beiden Zeugnisse des Plato und des Plutarch über unsern Dichter können als die weiteste Grenze der tiefen Anschauung und der rastlos umher getriebenen Reflexion angesehen werden, wie solche sich im Alterthum nothwendig gestaltet hat. Des Plutarchs Urtheil über Aristophanes kann man demnach als vollkommene Entfremdung jener Zeit und ihres Denkers ansehen, welche um so härter erscheint, da das richtende Individuum doch noch ein und derselben Welt angehört, und noch nicht in die Vorstellung des modernen Geistes übergetreten ist.

Um so erfreulicher ist es, doch aus diesem Zeitalter eine Aeufserung zu vernehmen, welche in dem scherzhaften Gewande der attischen Komödie einen tiefern Ernst erblickt *). Sie gehört dem Dionysius von Halikarnafs, der im Geschichtlichen zwar oft die Vorstellungen seiner Zeit auf das graue Alterthum überträgt, in Gegenständen der Kunst aber ein feines und schönes Bewufstsein über die Ausbildung derselben im Alterthume zeigt. Die anderen Urtheile des griechischen Alterthums betreffen mehr die Form als den Inhalt, und die noch etwa auf den Inhalt Rücksicht nehmen, erklären wenigstens die Richtung der attischen Komödie für schwarz und boshaft.

Von Aelian zu schweigen, der vollkommen urtheilslos die albernsten Erzählungen als baare Münze

---

*) Dionys. Hal. art. rhet. pag. 302. ed. Reiske: ἡ δέ γε κωμῳδία, ὅτι πολιτεύεται ἐν τοῖς δράμασι καὶ φιλοσοφεῖ περὶ τὸν Κρατῖνον καὶ Ἀριστοφάνην καὶ Εὔπολιν τί δεῖ καὶ λέγειν· ἡ γάρ τοι κωμῳδία αὐτὴ τὸ γελοῖον προστησαμένη φιλοσοφεῖ.

wieder giebt, und auch hier das längst verschollene Mährchen, daſs Aristophanes durch Bestechung der Ankläger des Socrates, zur Verfertigung seiner Wolken gebracht worden gutmüthig genug zuerst erzählt hat *), erklärt selbst der geistreiche Lucian, obwohl er unserem Dichter die Lieblichkeit der Form zugesteht, die Richtung der alten Komödie für frevelhaft, und den Aristophanes in Rücksicht der Wolken für boshaft **).

Die Römer haben den Inhalt der attischen Komödie und ihr Verhältniſs zu den Individuen im Staate fast niemals berührt, sondern sich damit begnügt, die Form derselben zu loben, in der sie fast immer nur das Rhetorische berücksichtigten. Dem römischen Princip, welches auf Beherrschung und Regierung der Erde alle Kraft richtete, galt die Kunst und die Poesie dagegen als etwas höchst Untergeordnetes. Das Urtheil konnte daher nur die Form berühren, den wahrhaften Inhalt aber nicht erschöpfen, denn tiefes Urtheil über die Kunst und groſse Ausübung derselben, so wie die Verehrung der Künstler, bedingen einander in einem Volke nothwendig. Aber auch das Urtheil über die Form, da sie nicht in der Einheit mit dem sie bedingenden Inhalte betrachtet wurde, war einseitig, und hatte seinen Maaſsstab nur

---

*) V. H. 2, 13.

**) Lucian bis accus. T. III. pag. 95. ed. Bipont.: εἶτά μοι ἐς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξε τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὔπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνην, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ καλῶς ἔχοντα. Piscat. s. Revivisc. T. III. p. 144. Btp.;

an dem Praktischen der Rhetorik, zu deren Ausbildung auch die Poesie benutzt wurde, und an der gröſsern oder geringeren Fähigkeit hierzu mehr oder mindere Anerkennung erhielt.

Nachdem nun die Gelehrten im Fortgang der neuern Zeit angefangen hatten, von der nur äuſserlichen Betrachtung sich auf das Innere zu richten, und sie das Bedürfniſs fühlten, einen solchen Geist in seiner Tiefe zu erforschen, warfen sie sich sogleich auf dasjenige Product seines Genius, welches einmal von den andern dem Gegenstande der Verspottung nach durchaus abzuweichen schien, und darum auch am meisten geeignet war, zur Ergründung seines Principes einzuladen. Um dieses Stück drehen sich daher alle Urtheile, welche in der neuesten Zeit über Aristophanes ausgesprochen sind, und alle Meinungen über den Werth oder Unwerth unseres Dichters haben darin ihren gemeinsamen Ausgangspunkt, wie sie auch alle darin zurückkehren. Schon das Interesse für den Inhalt dieses Werkes beurkundete den Sinn für den Gedanken, und ist selbst eins der vortheilhaftesten Zeugnisse für die Alterthumsforschung neuerer Zeit, welche darin ihren tieferen Ernst bewährte, daſs sie sich losreiſsend von dem Zusammenraffen und Sondern des leblosen Materials, auch zu der Beurtheilung des inneren gestaltenden Werkmeisters, des Gedankens, sich empor zu schwingen, und darin Genuſs und Befriedigung zu finden vermochte. Als aber nun dieses räthselhafte Kunstwerk durch seinen Inhalt den Sinn aus dem Schlafe gerüttelt hatte, da drängte sich auch der Gedanke unaufhaltsam fort, und es stiegen Deutungen und Erklärungen unseres Werks wie aus dem Nichts hervor. War aber gleich der innere Sinn für den Gedanken im Einklange mit der ganzen neueren Zeit angeregt worden, so bedurfte es dennoch eines langen Weges, ehe man von einem Principe aus dieses reiche Werk ganz begreifen konnte. Die Untersuchung über diese Komödie wird im Fortgang diesen Weg zeigen, und die vielen Meinungen, welche sich drängend um das Werk gestellt haben, in's Auge fassen und sie theils zu Schatten zurückweisen, welche keine gegenwärtige Berechtigung mehr haben, theils die ihnen inwohnende Seele erkennen.

Wenn wir zusammenfassend den Weg, den wir bezeichnet überschauen, so ist es klar, daſs im Alterthum mit der gröſsern Entfernung von der Zeit des Aristophanes, auch das Verständniſs dieses räthselhaften Geistes mehr und mehr verschwand, und das Gegentheil von dem aussprach, was der Gedanke seiner Zeit und sein ganzes Wesen forderte, daſs aber, nachdem die moderne Welt sich im Erforschen des inneren Sinnes und der Seele des Alterthums zu befriedigen angefangen hatte, wir dadurch diese Entfremdung überwunden haben, und zu der einfachen Anschauung zurückgekehrt sind, welche freilich für uns, durch die Reihe der Vermittelungen erzeugt werden muſs. Diese letzte Stufe, welche man als die Entfremdung jener Entfremdung, mithin als die wiederhergestellte Anschauung oder als das Begreifen jener Zeit ansehn kann, hat die Abhandlung durchzuführen, und die Vorgänge der Reflexion wie sie bei den Wolken, als dem Mittelpunkte des Aristophanischen Denkens aufgetreten sind, in ihren positiven und negativen Beziehungen zu würdigen.

Viertes Kapitel.

Aristophanes mit den Silenen verglichen.

Das berühmte Wort des Alcibiades im platonischen Gastmahl, Socrates gleiche jenen Silenen-Gehäusen, welche äuſserlich der Schönheit entbehrten, in ihrer ungeschmückten Schale aber Götterbilder bewahrten, kann auch das Grundwort unseres Dichters bilden, und uns leiten jene herbe Rinde zu lösen, um das innere göttliche Bild zu schauen. Wie jener Silenus des Bachus weiser Lehrer in komischer ja fast possenhafter Gestalt, dennoch als Rathgeber des Gottes und als Weisheitspfleger erkannt wird, in dem der Ernst in dem Scherz, die Hoheit in der Niedrigkeit sich kund thut, ja er selbst wissentlich diesen Kontrast darstellt, und in dieser Ironie zugleich davon befreit ist, wie dieses geheimniſsvolle Wesen der heitere Gefährte des Gottes wie der Menschen, die Herzen öffnet, die Trauer hinweg scherzt und der unschuldigen Freuden herrlicher Beschützer ist, der zu den Kindern sich willig herabläſst, und den lieblichen Gott selbst auf seinen Armen schaukelt, und selbst genügsam im Frohsinn beharret, so sehen wir in unseres Dichters leichthin wie Schneepflocken fallenden heiteren Scherzen und der ausgelassenen Wildheit den tiefen Sinn, der seiner selbst gewiſs den

Muth hat, in solcher vom Ernst abirrenden Form sich einzukleiden, und dennoch denselben hindurchscheinen zu lassen.

Aber in dieser üppigen Lebensfülle, in dieser Welt phantastischer Scherze und derben Spottes die einfachen Mächte heraus zu finden, und diesen Kontrast des Ernstes und Scherzes mit der Bestimmtheit des Gedankens zusammenzufassen, ist das Schwierige in der Beurtheilung unseres Geistes. Diese sich selbst verspottende Ironie, welche nach Schelling's schönem Ausdruck sich gleichsam von dem Drucke der Materie befreit fühlt *), und in der Silenen-Gestalt von

---

*) Schelling, über das Verhältniſs der bildenden Künste zur Natur, „wie die bildende Kunst sich selbst parodirend in dem Uebermaſs der Silenen-Bildung umkehren und durch die spielende scherzende Behandlung selbst von dem Drucke der Materie befreit sein kann." Sehr treffend sind in dieser Rücksicht Jean Paul's Worte in der Vorschule der Aesthetik 1. p. 241. „Wie hoch, fest und schön muſs der Dichter stehen, um sein Ideal durch den rechten Bund mit Affengestalt und Papageiensprache auszudrücken, und gleich der groſsen Natur den Typus des göttlichen Ebenbildes durch das Thierreich der Thoren fortzuführen. Der Dichter muſs selbst seine Handschrift leserlich schreiben können, damit sie sich im Spiegel der Kunst durch die zweite Umkehrung leserlich zeige. In diesem Sinn nennt auch gewiſs Aristophanes selbst in den Rittern v. 510., wo er sich rechtfertigt, nicht früher einen Chor gefordert zu haben, die Komödienschreibung das gewichtigste und schwerste Werk:

οὐκ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν ἀλλὰ νομίζων κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων.

und vergleicht sie mit einem Weibe, welche nur Wenigen ihre Gunst schenkt, obgleich sich Viele geschäftig an sie gemacht haben. πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαihm erkannt worden ist, in unserem Dichter zu begreifen, ist die Seele unsers Geschäfts, aus welchem uns die Bewunderung wie aus allen Adern entgegenströmen wird, über den Geist, der wie der Gott sicher in das bunte, üppige und durcheinander gewürfelte Leben der Natur sich zu verlieren, so in seiner Dichtung sich auszubreiten getraut hat.

Aus dieser Andeutung des Charakters Aristophanischer Komödie geht es schon hervor, dafs sie ein Resultat der durch Jahrhunderte ausgebildeten und im organischen Zusammenhange fortgepflanzten griechischen Poesie ist, und da sie in dieser Umkehrung des Ernstes in den Scherz und der Hoheit in die Niedrigkeit, dennoch beide auch eben so erhält, sie diejenigen Kreise der Poesie, in welcher die Idee in der Form des Ernstes erscheint, zu ihren Vorstufen haben mufs. Wie überhaupt das Individuum einen grofsen Ernst gesammelt haben mufs, um denselben noch in seinem Gegensatze durchscheinen zu lassen, so setzt auch die Gattung dieser Poesie einen langen Weg voraus und viele Gestalten, bis sie zu dem Grade intensiver Stärke und Tiefe gelangt ist, dafs sie übergehend in die Gestalt phantastischen Scherzes und ausgelassenen Spottes, darin das göttliche Urbild noch zu bewahren vermocht hat. Die Reihe dieser Ge-

---

ρίσασθαι. wo in den Ausdrücken πειρᾶν u. χαρίσασθαι dieser Vergleich angedeutet ist. Beide Worte sind vom Geschlechtsverhaltnifs hergenommen, vgl. Priscian T. II. p. 242. ed. Krehl und den Schol. des Pindar. Pyth. 2, 75. p. 318. ed. Boeckh. Den Ernst in dem Scherz scheint der Chor von der Demeter zu erflehen. Frösche v. 390. und dort Spanheim.

stalten, welche die Poesie von ihrem Anfange bis zu unserer Gattung durchwandert hat, müssen wir hier als bereits Vollbrachte hinter uns liegen lassen, und uns sogleich auf den Standpunkt stellen, auf welchem unser Dichter und seine Gattung als ein Resultat erscheinen. Die frühern Momente in ihrem absoluten Verhältniſs aufzufassen und zu würdigen, und aus ihnen die attische Komödie zu begreifen, ist das Geschäft einer wissenschaftlichen Geschichte griechischer Poesie, ein Werk um seiner Tiefe und seines Umfangs willen eine der schwierigsten Arbeiten der Alterthumsforschung, wofür sich aber die Wissenschaft bereits reif zeigt. Eben so muſs es hier als ein bereits hinter uns liegender Weg in seinem ganzen Umfange und seiner innern Nothwendigkeit erkannter Gedanke ausgesprochen werden, daſs die Bildung des politischen Zustandes in Griechenland mit der Erscheinung der Poesie in so innigem Verhältnisse steht, daſs die Umgestaltung der erstern an der letztern stets ihr treues Gegenbild hat, und gleichsam ideel in ihr sich wiederfindet, daſs aber eben so nothwendig der Proceſs in der politischen Welt erst hat vollbracht werden müssen, ehe die Poesie in ihrem Reiche diese Gestalt nachzeichnen konnte, und daſs der Übergang und die Verwandelung der Welt des Staates ihre Verherrlichung in dem jedesmal durch die Idee ihr entsprechenden poetischen Gebilde gefunden.

Fünftes Kapitel.

Begriff der alten Tragödie und Uebergang derselben in die Komödie.

Diese die ganze griechische Poesie bewegende Gedanken und ihr eigener Fortschritt bis zu unserer Stufe, können hier nur als Erinnerungen des Geistes erscheinen, die er als bereits in seinem Bewuſstsein überwundene anerkennt. Gleich wie in der Geschichte des Geistes jedes Individuum auf der Stufe, der es angehört, auch die früheren zugleich in sich hat, welche es aber nicht mit der Arbeit jenes Geschlechts, welches sich dieselbe erst errungen, durchgeht, sondern deren Erinnerung es nur in sich durchläuft, so müssen auch wir jetzt in dem Subjecte, welches der Entwickelung unseres Dichters folgen soll, die Vorgänge desselben in der Erinnerung und gleichsam als Schattenrisse bei demselben aufbewahrt denken, damit es sich zu dem Standpunkte selbst zu erheben fähig ist, und diesen wiederum als einen Kreis jener groſsen Kreise der gesammten Poesie betrachtet.

Wie das Drama die Spitze der Poesie bildet, so ist es auch in seiner Entwickelung nothwendig die letzte Erscheinung, da es selbt zu seinen Voraussetzungen die beiden andern Gattungen hat, deren Elemente es in sich vereint. Der Boden desselben ist daher auch Athen, der Staat welcher die andern Stammgeister Griechenlands in sich enthält. Das Drama zerfällt nun in die Tragödie und Komödie, so aber, daſs die attische Komödie ihrem Wesen nach die tragischen Mächte als überwunden voraussetzt und den Schluſs dramatischer Poesie bildet. Der Uebergang aus der Idee der Tragödie in die der Komödie, sei demnach hier kurz angedeutet, wobei wir, wie es sich von selbst versteht, nicht auf ihren Ursprung Rücksicht nehmen und auf ihre rohen Anfänge, sondern uns sogleich auf den Standpunkt ihrer künstlerischen Ausbildung stellen, wo das in den Anfängen nur als Keim ruhende zur Frucht hervorgebracht erscheint.

Der Chor und die handelnden Individuen bilden die beiden Seiten der alten Tragödie, deren Verhältniſs, als der Gegensatz der thatlosen ruhigen Allgemeinheit und der concreten Einzelnheit ausgesprochen werden kann. Der Chor ist die einfache Substanz, welcher die Gegensätze noch eingehüllt bewahrt, die allgemeine sittliche Wesenheit ausspricht, und die Wahrheit der Sache selbst leidenschaftslos in jedem Momente erkennt. Die in den Kampf tretenden Interessen der Individuen werden durch ihn zusammengehalten, und nach ihrer Objectivität gewürdigt. In ihn leitet der Dichter die Fülle lyrischer Gesänge als die aus den Thaten und Reden der Individuen entspringenden objectiven Empfindungen ab, in denen der Zuschauer seine wahrhaften Gedanken niedergelegt findet. In der Rede des Chors vernimmt demnach das Volk sich selber, und kommt in dessen Anschauung zum Bewuſstsein seiner Objectivität. Wie er das allgemeine Bewuſstsein ist und ausspricht, so begreift ar sowohl die Schuld als auch das Recht der Individuen, und sucht als die sittliche Allgemeinheit die Härten der Gegensätze zu vermitteln, die Schuld und den

Schmerz

Schmerz von den Individuen hinwegzunehmen, wie er andererseits auch ihre Berechtigung preisend erkennt. Da nun der Chor die sittliche Substanz zwar darstellt aber nur in das ruhige Element der Rede sich verhüllt, so ist er einerseits wohl tadellos, andererseits aber bricht sich auch das thatlose Wort an der Macht der Individuen, welche nicht nur im Reden das Wissen und Wollen ihres Zweckes verkünden, sondern ihn durch die That an den Tag legen. Aber in dieser That trennen sich die handelnden Individuen auch zugleich ab von dieser sittlichen Allgemeinheit, welche der Chor ausspricht, und einen bestimmten Zweck vollführend, verletzen sie damit nothwendig die andere ihnen verborgene Macht jener sittlichen Welt. Nach dieser Seite hin werden sie aber in den Strudel der Schuld hineingerissen, welche in nichts anderem besteht, als nur den einen Zweck der sittlichen Substanz gekannt und ausgeführt zu haben. Sie stehen so dem Schicksal gewissermaſsen fremd gegenüber, und empfangen erst in ihrem Untergange, das Bewustsein von der unerbittlichen Gewalt desselben. Indem sie dem Schicksal fremd gegenüber stehen, sind sie auch dem Chore noch unversöhnt, der als das einfache Bewustsein der sittlichen Welt, um seiner Thatlosigkeit willen der Gewalt des Schicksals entrückt ist. Wie sie dem Chore aber noch fremd sind, und ein von demselben getrenntes Bewustsein haben, so ist auch das zuschauende Volk, das in dem Element des Chores sich selbst, wie wir gesehen, findet und anschauet, noch nicht mit ihnen versöhnt, da es in der That des Einzelnen auch seine negative von demselben nicht gewuſste Seite erkennt. Wie das Volk eine Substanz mit dem Chore bildet, in dessen Sinn nichts dringen kann, das nicht unmittelbar auch die Seele des Volkes ist, so übt dasselbe über die handelnden Individuen, die versöhnende und damit zugleich auch die richtende Stimme aus. In dem Untergange jener groſsen Gestalten aber erhält es wirklich das Gefühl der Allgemeinheit seines Bewustseins, welches bethätigt und bekräftigt durch den Schmerz und die Vernichtung der Individuen, ein wahrhaftes Selbstbewuſstsein geworden ist. Es hat die Individuen, welche ein von ihm noch unterschiedenes Bewuſstsein aussprachen und thätig vollbrachten, in den Schooſs der allgemeinen Substanz begraben, und mit dem Chore ganz zusammenschmelzend das wahrhafte Selbstbewuſstsein errungen.

Die Rückkehr dieser Individuen in das einfache Reich der sittlichen Allgemeinheit, wodurch das reine Selbstbewuſstsein uns als Resultat hervorgegangen, ist aber auch der Uebergang in eine andere Gattung, welche die einzige noch übrige Seite vollendet, und damit das Gebiet der dramatischen Poesie in sich abschlieſst.

Die Helden haben in ihrem Untergange und Schmerz, aus dem Quell jenes allgemeinen Bewuſstseins getrunken, das sich in der That als ihre Macht erwiesen, welche sie durch ihren Untergang zugleich verherrlichten und erwachen zu neuen und mit sich versöhnten Gestalten. Sie haben den Becher Lethes bis auf die Hefen geleert, und aus jener aus Tag und Nacht gemischten Gewalt der Leidenschaft treten sie an den offenen und ungetrübten Tag des Bewuſstseins. Sie vollenden also den letzten Strich zu dem Gemälde. Wie in der Tragödie das Volk nur in dem Chore sich ganz einheimisch fand, den Individuen aber, wie wir gesehen, noch fremd gegenüber stand, so hat sich dies jetzt so verwandelt, daſs es in den Individuen wie im Chore nur sich findet und sein Selbstbewuſstsein von allen Seiten her empfängt. Indem die Individuen zu solchen Gestalten sich verändern, in denen der Zuschauer sein eignes Wissen und Wollen ausgesprochen findet, so treten sie auch vom Boden der heroisch-mythischen Zeit, auf welchem sie standen, ab, und werden zu Individuen der gegenwärtigen Welt, in der der Zuschauer lebt und sich bewegt. Alle Unterschiede fallen hier hinweg, und werden zu Scheinen herabgesetzt. Die Zeit, in der das Stück gedacht ist, ist von der Zeit in der es dargestellt wird, und von der Welt in der es spielt durchaus nicht verschieden, so wie andererseits zwischen dem handelnden Subjecte der Bühne und dem Zuschauenden und dem Träger der Maske jeder Unterschied hinweggefallen ist. Das zuschauende Volk empfängt in jedem Moment das Gefühl seiner selbst, und schaut seine eigenen täglichen Interessen, seine Meinungen in dem Spiele auf der Bühne an.

Hierin aber liegt die Heiterkeit, welche uns aus allen Adern der attischen Komödie entgegen sprudelt. Der Zuschauer sieht sich selbst in dem, was ihm dargestellt wird, er vernimmt nur sich, schaut nur sich an. Er meint, so zu sagen, einen andern ihm fremden Gegenstand zu sehn, aber die Handlung und

Rede der Bühne heben in jedem Moment diese Erwartung auf. Die Schiefheiten und beschränkten Zwecke, welche die Helden der Komödie ausführen, sind seine eigenen, wie er auch wieder in der Vernichtung dieser Beschränktheit und in dem Spotte, welchen sie erfährt, vollkommen bei sich ist. In diesem Anschauen seiner selbst hält er aber nicht nur willig aus, sondern genieſst sich darin harmlos, und erträgt mit Lust jeglichen Spott, der in eben dem Maaſse, wie er das Individuum der Bühne trifft, auch ihn mit einschlieſst. Sein Lachen über die Verkehrtheit jener Gestalten, ist ein Lachen über sich selbst, in dem er fortwährend beharrt und sich gleichmäſsig darin genieſst. In dieser Behaglichkeit, in welcher sich der Zuschauer dabei befindet, liegt die wahrhafte Heiterkeit, in der das Individuum von allen kleinlichen Rücksichten frei, nur sich mit sich selbst zusammenschlieſst, und indem es sich willig zum Besten halten läſst, auch darin zugleich allen Verdruſs abgestreift hat. Dies zeigt sich in der attischen Komödie so, daſs indem die ganze gegenwärtige Welt dargestellt wird, und die bestimmten Individuen derselben verspottet werden, die verlachten Subjecte sich wohl dabei befinden, da ihnen von ihrem sonstigen Einfluſs und Ansehn dadurch nichts entgeht. Uebertrüge der Zuschauer den über die Individuen auf der Bühne ausgelassenen Spott, auf die Sphären der wirklichen Welt, so wäre damit auch die Heiterkeit verkümmert. Dasselbe Subject aber, welches Tags vorher mit Gelächter auf der Bühne begleitet worden, leitet gleichwohl am folgenden Tage die Interessen der politischen Welt, und derselbe tragische Dichter, dessen Muse mit aller Schärfe des Witzes mitgenommen, genieſst dennoch in seinen Werken desselben Beifalls und derselben Bewunderung. In dieſem Spotte, welcher die Individuen trifft, hat jedes Individuum zugleich die Gewiſsheit der Harmlosigkeit desselben, und ist gefaſst auch seinerseits ergriffen zu werden, und giebt in dieſer Sicherheit froh und leicht sich dem bunten Spiele hin. So erhält das Subject im Anschauen der attischen Komödie und in dieser ausgelassenen Lustigkeit in diesem verschwindenden und stets wiederkehrenden Spotte, nur die unendliche Gewiſsheit seiner selbst, durch welche es sich als den Herrn und Träger dieser Welt ansieht, und so täglich jenen heiteren Musen und Grazien neidlos und vollkommen mit sich versöhnt opfert. Das Resultat ist die absolute Heiterkeit, welche in dem Vorgestellten sich vollkommen zu Hause findet, und allen Inhalt als seinen eigenen weiſs, dessen man sich entäuſsern kann, und den man durchaus abzustreifen die Macht hat, und dieselbe auch wirklich gebraucht.

Sechstes Kapitel.

Sinnlichkeit der attischen Komodie.

In dieser vollkommenen Ausgleichung der Darstellung auf der Bühne mit der gegenwärtigen Welt, und in dieser dadurch bedingten Ausgelassenheit des Scherzes, liegt auch der Grund der sinnlichen Seite in der Aristophanischen Komödie. Wie der Zuschauer keinen Anstoſs daran nimmt sich verlacht zu sehn, wie er seine religiösen und politischen Interessen Preis giebt; so sind überhaupt in dieser Komödie alle Mächte, welche sonst zurückgedrängt erscheinen, freigelassen, und üben ungebunden ihr Spiel aus. So geht diese Komödie, da sie Nichts kennt, was sie unberührt lieſse, bis zu dem Extrem der sinnlichen Bedürfnisse fort, und nimmt kein Arges daran, auch die niedrigsten Triebe zu bezeichnen und ohne Scheu im Munde zu führen. Ia sie zerlegt diese Niedrigkeiten der menschlichen Natur, durch welche dieselbe in Wahrheit als nur Natürliches erscheint, gleichsam mit cynischer Genauigkeit und in ihre einzelnsten Bestandtheile auseinander.

Aber gerade in dieser anatomischen Zergliederung der Sinnlichkeit liegt auch zugleich die Befreiung von dem Vorwurfe, und die Rechtfertigung. Das Sinnliche in unserer Komödie erscheint dadurch in der Bedeutung als nur Sinnliches gelten zu wollen, und durch diese cynische Behandlung wird demselben aller Liebreitz genommen und dasselbe von allem Zauber entkleidet. Das Sinnliche erhält daher hier durchaus nicht den Charakter des Unsittlichen, der erst dann dem Sinnlichen beiwohnt, wenn es über seine Sphäre erhoben mit der Prätension auftritt, für etwas Anderes zu gelten als es seiner Wahrheit nach ist. Sobald es aber in Liebreitz gekleidet ist, so verlangt es auch für mehr als nur Sinnliches gehalten zu werden, indem es seinen wahrhaften Charakter durch den Zauber der Form zu verhüllen strebt.

Dieser Widerspruch, die Natur des Sinnlichen nicht verläugnen zu können und dennoch ihm das Gepräge des in die Gemüther eindringenden Reitzes zu verleihen, macht dasselbe zu dem Unsittlichen, wovon es seiner Natur nach durchaus entfernt ist. Unmittelbar darin liegt, daſs in einer solchen Darstellung das Sinnliche mehr Zweck wird, und dazu dient sittliche Verhältnisse ihrer Strenge zu entbinden, der Verderbtheit zu schmeicheln und unter der Larve der Lieblichkeit die Innerlichkeit zu vergiften *). Im

---

*) Dies ist der eigentliche Charakter der Frivolität wie er unter den Neueren besonders bei den Franzosen hervorgetreten ist, wo dieselbe die sittlichsten Bande zernagt und die ächte Zucht in Ueppigkeit verwandelt hat. Diese Frivolität hat kaum die Ahnung, daſs sie selbst in dem Boden der Sinnlichkeit wurzelt. Daher kommt es auch, daſs grade dasjenige Volk, dessen Dichter der Frivolität am meisten huldigen, sich mit Verachtung von denjenigen Werken der Kunst abwenden, in welchen die Sinnlichkeit ihren wahren Charakter behalten hat, da sie gleichsam das Wesen ihrer glanzenden und ergotzenden Erscheinungen in der ganzen Nacktheit und Natürlichkeit erblicken. Der Zorn und Unwille über jene Kunstwerke kann gleichsam als der Unwille über die Enthüllung ihrer eigenen Natur angesehn werden. Dies zeigt auch die Thatsache. Der Mann, welcher diesen so eben bezeichneten Charakter der Frivolität in seinen Werken auf das vollendetste darstellt, Voltaire, spricht von unserem Dichter grade um seines Cynismus willen mit der gröſsten Geringschätzung. *Ce poëte comique qui n'est ni comique ni poëte, n'auroit pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire de St. Laurent.* Dazu bildet das Urtheil desselben über Shakespeare und namentlich über den Hamlet eine gute Parallele. Vergl. Schlegel dramat. Vorles. 3, p. 25.

Aristophanes ist nun durch die derbe Weise in der das Sinnliche erscheint dasselbe ganz der Lockung beraubt. Aber es steht dieser an der alten Komödie von den Schriftstellern des Alterthums selbst gerügte Cynismus *) nicht der verderblichen Ueppigkeit gegenüber, sondern dienet selbst wieder als Mittel für einen höheren Zweck, durch welchen es seine Berechtigung und Bedeutung erhält.

Das Niedrige und Gemeine erhält nämlich im Aristophanes sehr oft die Bedeutung das in der That Rechtlose und Nichtige, welches aber mit der Prätension auftritt für vortrefflich gehalten zu werden und ein solches Ansehn bereits unter dem stets wankenden Volke erlangt hat, zu vernichten, und herabzusetzen, indem es damit verglichen und gleichsam als Maaſsstab daran gelegt wird. Sobald man aber das, was sich ein gewisses Ansehn errungen hat mit dem Niedrigen vergleicht, so wird unmittelbar dadurch das Verglichene seiner Würde entsetzt und der unbefangene Zuschauer belacht in dem Gleichniſs zugleich die verglichene Sache, und enthebt sich darin der Achtung vor derselben. Wie einerseits das

---

*) Aristot. Eth. ad. Nicom. 4, 8. wo er von dem Unterschiede des rohen und gebildeten Scherzes spricht. ἴδοι δ' ἄν τις ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια. Darin hat auch offenbar das vom Plutarch angeführte Gesetz seinen Grund. Plut. v. d. Ruhm der Athener 5. p. 91. Hutt. τὴν μὲν κωμῳδοποιίαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικὸν, ὥστε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίαν ἀρεοπαγίτην.

Niedrige so zum Mittel dient das fälſchlich Hochverehrte zu seines Gleichen zu machen, so spricht sich in dergleichen Verbindungen und in diesem Gebrauch des Sinnlichen die Bitterkeit des Dichters selbst aus, die sich nicht anders Luft zu machen weiſs als das unter der Maske des Ehrwürdigen erscheinende Unsittliche durch seine Gleichsetzung mit dem niedrigen Bedürfniſs und dem gemeinen Triebe in seine rechte Stelle wieder einzusetzen *). So leihet der Dichter seinen Individuen oft obscöne Reden, und setzt damit politische wie religiöse Institute in Verbindung, um die vollkommene Nivellirung alles Objectiven und die eigene Verzweiflung an der Sittlichkeit jener Mächte zu bezeichnen. Wie nun das Sinnliche in seiner Nacktheit hinzustellen im Sinne dieser Komödie liegt, und aus ihrer absoluten Freiheit die gesammte Gegenwart zu verspotten und Nichts als unantastbar anzusehn zu erklären ist, und auch oftmals, wie bemerkt, zum Mittel diente Unwürdiges in seiner rechten Gestalt zu bezeichnen, so sprach sich doch unser Dichter sehr kräftig dagegen aus, das Niedrige und Gemeine als Zweck zu behandeln, und dergleichen Späſse einzuführen, um das Volk dadurch zu ködern **), ein Bestreben so weit entfernt von un-

---

*) Dergleichen Beispiele finden sich im Aristophanes häufig. Statt Aller mogen hier nur stehn Ekklesiaz. v. 261. Ritter v. 726 — 28. Acharner v. 79. Wespen v. 485. deren Sinn dem aufmerksamen Leser nicht dunkel sein kann.

**) Die Hauptstelle findet sich in der schönen Parabase der Wolken v. 535—542 wo er sowohl die obscönen Scherze serem Dichter, daſs er dasselbe vielmehr zu sich zu erheben trachtet. Ein wahrhaftes Studium seiner Werke gewährt daher die befriedigende Einsicht, daſs die Sinnlichkeit als solche ihm nie Zweck gewesen, noch auch der Hefe des Volkes zu gefallen seiner Gesinnung zugesagt, daſs sich vielmehr auch in dem bunten Gemisch und den mannigfachen Ausführun-

---

als den leeren geistlosen Spaſs und Prunk von seiner die Tiefe des Geistes erfassenden Komödie ausschlieſst. Wenn sich gleich das Meiste des in diesen Zeilen Gerügten auch in seinen eigenen Schöpfungen findet, so ist dadurch noch kein Widerspruch vorhanden. Kommt dergleichen bei ihm vor, so dient es entweder einem Wesentlichen, oder ist durch die Handlung selbst, aber als ein Verschwindendes herbeigeführt. Dazu vgl. man noch die Frösche v. 358. und den Anfang dieser Komödie. Offenbar spielt der Dichter in diesen Stellen auf den Eupolis und Cratinus an, welche dem Volke zu Gefallen obscöne Spaſse ohne Bedeutung ihren Komödien einflochten. So sagt von ihnen der Schol zu Aristoph. Wolken v. 296. χίζοντάς τι καὶ ἕτερα αἰσχρὰ ποιοῦντας εἰσῆγεν. Er nennt sie daher τρυγοδαίμονας v. 296. Vielleicht heiſst Eupolis deshalb σκαιὸς wie beim Anonymus vgl. Schol. zum Frieden v. 741, wo derselbe sagt αἰνίττεται δὲ καὶ εἰς Εὔπολιν. Vom Cratinus heiſst es beim Plat. de comoed. p. 27. οὐ γὰρ ὥσπερ Ἀριστοφάνης ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασι ποιεῖ — ἀλλ᾽ ἁπλῶς καὶ κατὰ τὴν παροιμίαν ἁμαρτανόντων. Daher erfleht der Chor von der Demeter sich den Sieg wenn er würdig gescherzt. Frösche v. 392 d. h. ohne obscöne Scherze oder mit einem Ausdruck der Alten den Porphyrius de abstin. III. §. 5. p. 306. ed de Rhoer von den Lacedamoniern brauchte, wenn er παίζει καὶ σκώπτει ἄνευ βωμολοχίας.

gen sinnlicher Triebe und Bedürfnisse die Ader des Ernstes und seine tiefe sittliche Natur aufthut.

Siebentes Kapitel.

Zusammenhang der attischen Komödie mit der wirklichen Welt.

Wenn nun die attische Komödie überhaupt in dem Boden der gegenwärtigen Welt wurzelt und diese darstellt, so muſs sie sich, sobald sie nicht bloſs beim ganz Formellen und bei leeren oberflächlichen Späſsen stehen bleiben will, mit dem wahrhaften Inhalt derselben befassen. Aus dem, was oben über den Zusammenhang des Staats mit der Poesie kurz bemerkt worden, läſst sich leicht einsehn, daſs die attische und namentlich der Gipfel derselben die aristophanische Komödie erst dann auftreten und in voller Blüthe stehn konnte, als der Staat seine höchste Vollendung und Abgeschlossenheit in sich erreicht hatte. Die Vollendung eines Principes aber ist auch zugleich der Hervorgang eines neuen, welches sich feindlich gegen das vorige kehrt; denn es ist der unendliche Drang der Völker das was im Innern noch thatlos lebt, auch an des Tages Helle zu bringen, und zur wirklichen Existenz hervorzurufen. Hat nun das Volk diesen tiefen Trieb befriedigt und sein Wissen und Wollen in alle Sphären hineingebildet, so daſs sie alle wie Säulen eines groſsen in demselben Sinne aufgeführten Gebäudes erscheinen, hat das Princip seines Denkens und Handelns überall sich

Dasein gegeben, so bricht auch nothwendig zugleich das Verderben ein und untergräbt ienes zur Vollendung erhobene Princip. Dies kann auch so ausgesprochen werden, dafs die Vollendung eines Principes zugleich auch der Untergang desselben ist, und damit auch den Hervorgang eines neuen bedingt. Die Idee ist nur eine, stellt sich aber in einer Reihe von Stufen dar, welche sie durchwandert, und deren jede einem Volke angehört. Solch ein Moment der Idee auszubilden ist nun das grofse Geschäft, welches der Geist dem einzelnen Volke aufgetragen, und das es getrieben durch seine Natur vollbringt, und alle Kreise seines geistigen Lebens damit erfüllt. Wenn es aber sein Princip in alle Adern und Gänge seines Baues hineingearbeitet hat, so dafs sie alle nur von demselben getragen werden, und keine Stätte mehr übrig ist, in welche es sich nicht eingehaust hätte, so tritt in dieser Befriedigung unmittelbar der Drang nach einer neuen Befriedigung hervor, da es das Wesen des Geistes ist, nachdem er eine Stufe nach allen Seiten hin für sich errungen hat, die ihrer Natur nach nächstfolgende zu betreten, welche unmittelbar schon als Keim in der vorigen Gestalt des Geistes ruht. Auf diesem Standpunkte vermag das Volk daher auch nicht das nächste in dasselbe einbrechende Princip zu ertragen, sondern geht selbst dadurch unter, ein Untergang den keine äufsere Macht zu hemmen im Stande ist. In dem Gesagten liegt noch, dafs eine solche sich erst entwickelnde Stufe gegen das vorige Princip als verderblich und in der ersten rohen und unausgebildeten Gestalt als Entartung und

Entfremdung des Alten vielmehr, als ein berechtigtes Moment des Geistes erscheint. Diejenigen Männer daher, welche das Wesen und die Natur ihres Staats erkennen, kehren sich gegen die das alte Princip verlassenden Individuen als gegen Aufrührer und solche, welche nur der Leidenschaft fröhnen, und die alte Substanz zu zernichten und zu zernagen drohen; und dies mit sittlicher Berechtigung. Mag auch dem Thun derjenigen Männer, welche sich dem alten Princip entfremden, das durch den Gedanken und den Fortschritt des Geistes zunächst bedingte und hervortretende zum Grunde liegen, so erscheint dies Bewuſstsein einerseits doch nicht in ihrem Thun und Treiben, welches nur die Zufälligkeit und Willkühr athmet, da es nicht vom Erkennen des neuen Principes ausgeht, sondern zuerst nur ihre eigene Befriedigung gilt, andererseits wissen diejenigen, welche das alte Princip festhalten sehr wohl das Heil und Unheil desselben zu würdigen, und sind im wahrhaften Bewuſstsein sowohl der Grundsätze auf welchen es beruht, als sie auch erkennen, daſs jene jetzt hereinbrechenden Meinungen und Leidenschaften das alte sittliche Leben untergraben und seine Wurzel gänzlich zerfressen. So erscheint daher eine solche Trennung nothwendig als eine feindselige und als ein hartnäckiger Kampf.

Es wird Niemand verborgen geblieben sein, daſs wir in diesen allgemeinen Andeutungen den athenischen Staat vor Augen gehabt haben, und zwar die Zeit, in der ein solcher Zwiespalt innerhalb seiner offenbar geworden. Dies aber ist das Zeitalter des

Aristophanes. Dem oben Angedeuteten gemäfs liegt darin, dafs, da die wirkliche Welt ihren Bildungsprocefs erst mufs vollbracht haben, ehe sie in der Poesie auf ideelle Weise wieder erscheinen kann, auch dieser Kampf den Staat und seine Sphären bereits mufste ergriffen haben, ehe ihn die Kunst nachzeichnen konnte.

Wie aber die Tragödie durch den Gegensatz und den Kampf ihr Bestehn hat, der aber innerhalb der sittlichen Substanz selbst fällt, und in ihr seine Versöhnung hat, so mufs auch die Komödie, wenn sie ein geistiges Leben entwickeln soll, einen Gegensatz darstellen. Die Aristophanische Komödie nun, da in ihr jeder Unterschied zwischen dem schauenden Volke und dem Helden der Bühne wie dem Träger seiner Maske ausgelöscht ist, kann daher nur selbst auf dem Gegensatze beruhen, welcher in der wirklichen Welt eingebrochen ist und dieselbe bewegt. Um diesen Kampf drehen sich alle Interessen des Staats, wie derselbe sich in dieser Komödie auch wiederum abspiegelt. Mit diesem zwar noch ganz abstrakten Gedanken ist ihre tiefe und sittliche Richtung zugleich angedeutet. Es sind daher grofse und allgemeine Mächte, welche die Komödie regieren und bewirken, dafs in diese Heiterkeit, welche in dieser ruhigen Einheit der Schauenden und Spielenden, der Lachenden und Verlachten, der Täuschenden und Getäuschten liegt, auch ein grofser Ernst hineinkommt, und als der unsichtbare Gott einherschreitet. Diesen Gegensatz haben wir formell als ein Festhalten an dem Alten und Hergebrachten und als ein

Verlassen und Herauswinden aus demselben bezeichnet, dessen erstes Auftreten als ein feindliches erscheint, und den Charakter der Zufälligkeit an sich trägt. Es ist aber ferner damit verbunden, daſs der Inhalt dieses Alten, der sich überall findet, den wahrhaft griechischen Geist athmet, da von ihm die Blüthe des Staats wie der Kunst ausgegangen, daſs ferner die in diesem Principe beharrenden Subjecte den ächt griechischen Sinn aussprechen, die anderen Individuen hingegen in ihrem Thun die Willkühr zeigen. In unserem concreten Falle ist nun nicht nur in diesem feindlichen Gegenübertreten und dem Untergang des alten Lebens der Zufälligkeit ein groſser Spielraum gestattet, sondern es ist die Willkühr selbst, welche eingebrochen in die Kreise des Staats diese ungeheure Verwirrung und Auflösung anrichtet. Dieser Gegenstand dessen concrete Entwickelung der Gegenstand unserer ganzen Abhandlung ist, kann hier nur abstract ausgesprochen werden als der Kampf der einfachen Sitte, der Scham vor dem Gesetze, kurz des unreflectirten Gehorsams, welcher das Gesetz und die Sitte als das Letzte und Entscheidende anerkennt, ohne einer anderen Autorität zu bedürfen, mit der Subjectivität, der nicht Sitte und Gesetz die höchsten Instanzen mehr sind, sondern welche aus dem eigenen Denken und Vorstellen die Bestimmung entnimmt. Der Glaube an die Götter, die Gesetze, die Sitte sind darin ihrer ehemaligen Stärke und Macht beraubt, da sie alle erst vor das Forum der Reflexion und des Denkens gezogen werden müssen, um dort ihre Bestätigung zu erfahren. Dieser Kampf kann demnach abstract bezeichnet werden als der Gegensatz der einfachen sittlichen Substanz und ihrer Objectivität, in welche das Individuum versenkt ist, und der sich von derselben lossagenden freien Subjectivität, welche das Objective als solches, d. h. als das unmittelbar Geltende und Entscheidende, von seinem Throne stürzt, dasselbe sich unterwirft, und im Innern das Urtheil darüber ausübt.

Sobald nun dieser Gegensatz in anderen Sphären als in denen des Denkens auftritt, nimmt er sogleich einen andern Charakter an. Was nämlich als freie Subjectivität, die sich selbst durch ihr Denken als absolute Instanz erkennt, bezeichnet wurde, erscheint in andern Kreisen als Willkühr, die ihren Einzelwillen gegen das Allgemeine geltend macht, und sich auf ihre Einsicht beruft, und darin über das Objective der Sitte und des Gesetzes hinaus zu sein meint. Es ist dies das rein Formelle des Willens, welches wir Willkühr heiſsen, welche sich ebenso für das Niedrigste wie für das Höchste, für das Sittlichste wie für das Unsittlichste bestimmen kann, und solches nach der zufälligen Beschaffenheit des Subjects bei sich einläſst. Ia es ist nothwendig, daſs, da dieser Gegensatz der freien Subjectivität und ihrer Entscheidung hier zuerst auftritt, derselbe sich auch nothwendig in seiner abstraktesten und damit leersten und rohsten Gestalt zeigt. Dies ist aber nichts Anderes als der Wille und die Subjectivität als nur formelle. Dieser Charakter der Willkühr tritt nun am grellsten in der von dem Zwecke des Erkennens und des reinen Denkens am meisten abweichenden

und

und ganz im Praktischen wurzelnden Sphäre der politischen Welt hervor, und zwar so, daſs das Individuum das allgemeine Interesse gegen sein besonderes aufopfert und darin seine Befriedigung findet. Ueberall modificirt sich natürlich dieser Gegensatz nach der Gattung, in der er erscheint. In diesem ersten feindseligen Gegenübertreten dieses Momentes gegen die alte einfache Sitte und Sittlichkeit liegt es auch unmittelbar, daſs Diejenigen, welche dem Bewuſstsein dieser sittlichen Substanz angehörten, sich mit Erbitterung gegen diese freie Selbstbestimmung kehrten, wenn sie die nackte Willkühr und die dadurch aus ihren Fugen gerissene sittliche Welt erblickten.

Dieser Kampf nun, der alle Kreise ergriffen, machte auch, wie sich ergeben, das Bewegende in unserer die gegenwärtige Welt abspiegelnden Komödie aus. Doch als ein Zeugniſs des ächt griechischen Geistes, trägt sie das Bewuſstsein jenes alten Principes mit Strenge in sich, wohl wissend, daſs auf ihm das Heil, wie auf seiner Entartung das Verderben seiner Welt beruht. Demselben alten Principe, und der einfachen von jeder Neuerung entfernten Sitte gehört nun auch der Dichter jener mit Athens Heil und Unheil so vertraut machenden Komödie an, der den Feind erkennend, welcher bereits Alles durchwühlt, mit eben so groſser Hartnäckigkeit, und mit einer das ganze Mark seines Daseins ergreifenden Ironie bekämpfte, und dem Giganten gleich sich diesem Verderben entgegenstemmte, in das er aber selbst schon bewuſstlos hineingerissen war, und welches Niemand mehr zurück zu drängen fähig war, da in der Zeit und in dem Gedanken die Erfüllung dazu lag.

Achtes Kapitel.

Auseinanderlegung der attischen Komödie in ihre Momente, die Individuen und den Chor.

Dieser in seinem weitesten Umfange und höchsten Allgemeinheit ausgesprochene Inhalt der Aristophanischen Komödie stellt sich nun in den beiden Momenten derselben, in dem Chor und den Individuen dar, welche hier in ihrer Bedeutung aufzufassen sind. Es ist bereits bemerkt worden, daſs die Individuen der Bühne, von denen wir zuerst reden, kein von den Zuschauenden unterschiedenes Bewuſstsein haben, sondern selbst Personen der gegenwärtigen Welt sind, und die Meinungen und Interessen derselben vorbringen. Indem nun, wie auch gezeigt, jener Kampf den Hauptinhalt und das Hauptinteresse jener Zeit ausmacht, und also auch der absolute Inhalt unserer Komödie ist, so ergiebt sich daraus, daſs die Subjecte der Bühne an diese beiden Mächte vertheilt sein müssen, und von ihnen regiert werden. Alle Hauptpersonen der Aristophanischen Komödie gehören daher einem dieser Gegensätze an, und sprechen, in welcher Sphäre es sei, entweder das Bewuſstsein der alten Sitte und Zucht aus, oder sind Vertreter der Willkühr und der Neuerung. Die Komödie geht aber, wie gleichfalls gezeigt, bis zum Extrem der bestimmten Einzelnheit fort, da wir in den Individuen der Bühne die täglichen Leiter des Staats, die Dichter, Künstler, kurz wirklich existirende Gestalten erblicken. Aber wenn sich die Komödie darauf beschränkte, solche bestimmte Figuren durchzuziehn, so könnte sie höchstens das Verdienst einer guten Persiflage haben, nicht aber Anspruch machen auf sittliche Berechtigung und für ein wahrhaftes Kunstwerk gelten. In dieser ungehemmten Verspottung der bestimmten Einzelnheit, welche die Freiheit beurkundet und der Prüfstein des harmlosen Scherzes ist, muſs daher auch die Allgemeinheit aufbewahrt sein. Dies kann aber auf keine andere Weise geschehn, als wenn das wirklich existirende Subject zum Träger eines Principes gemacht wird, und die historische Figur der wirklichen Welt zugleich ein Allgemeines vertritt. Daher erscheint die historische Gestalt als Grundlage, und wird bis in die kleinsten Züge ihres Lebens als solche bezeichnet und individualisirt, zugleich aber auch durch eine Fülle ihr als dieser existirenden Person nicht zukommenden Züge wie durch die ganze Umgebung, kurz durch den Reichthum eines inhaltsvollen Spottes zum komischen Ideal ihrer Sphäre erhoben. So werden wir im Kleon, im Euripides, im Socrates nicht nur diese drei historischen Figuren verspottet, sondern ihrer Maske zugleich eine Menge komischer Züge zugetheilt finden, welche sie, wie ihre ganze Art des Erscheinens, zu den komischen Idealen der Kreise, denen sie angehören, machen. Was von den historischen Individuen gesagt ist, gilt eben so von den der dichterischen Phantasie angehörenden Personen, welche stets den Charakter der Allgemeinheit haben, und als Vertreter einer ganz bestimmten Richtung erscheinen. Durch diese Vereinigung der Momente der Allgemeinheit und Einzelnheit sind die Aristophanischen Figuren zu wahrhaften Gestalten eines Kunstwerks erhoben, welches in der bestimmten zufälligen Persönlichkeit zugleich das Allgemeine noch hindurchscheinen zu lassen versteht, wie in jenen heiteren Erdichtungen und den Scherzen einer oft nur particuläre Verhältnisse belachenden Persiflage das Urbild des Ernstes und die Tiefe des Geistes bewundern läſst.

Da nun die Gestalten der Aristophanischen Komödie jenen bereits bezeichneten durchgreifenden Gegensätzen zugetheilt sind, so spricht auch nothwendig der Dichter selbst in einem dieser Subjecte sein eigenes Bewuſstsein aus, und wir sehn ihn selbst in solchen dem alten Principe angehörenden Individuen verwirklicht. Dies geht sogar, dem Geiste unserer Komödie gemäſs, bis zu dem Extrem fort, daſs er einer solchen Figur zuweilen seine persönlichen Verhältnisse in den Mund legt, und dadurch dieselbe ganz mit sich zu verschmelzen sucht. Solch ein Individuum erzählt dann das dem Dichter Begegnete als seine eigene Geschichte, und drückt dies als ein Siegel der vollkommenen Einheit der Individualität des Dichters mit dem poetischen Vertreter seines Principes auf *).

---

*) So erzählt Dikäopolis in den Acharnern v. 377. das was dem Dichter durch den Kleon widerfahren als das Seinige:

Die andere Seite der Komödie bildet der Chor. Wie in der Tragödie derselbe als die Einheit der Gegensätze erschien, durch welche der Schmerz und die Leidenschaften der Subjecte in eine schöne Harmonie aufgelöst wurden, worin kein Laut störend eingreift, sondern der einzig der Verherrlichung der Idee und der Götter geweiht ist, so vermittelt auch der Chor der Komödie die beschränkten und endlichen Zwecke der Individuen, spricht ihre Nichtigkeit aus, erhebt über die Zufälligkeiten des Lebens in die freie Region des Gedankens, der als das Bewuſstsein des alten ächt griechischen Principes, des religiösen Glaubens, und der Verehrung der alten einfachen Sitte auſtritt. Aus diesem Gesichtspunkte allein ist es zu begreifen, wie der Chor der Komödie Blüthen der lieblichsten Poesie und Gesänge der feierlichsten Erhabenheit voll ertönen läſst, durchdrungen von der Götter heiliger Nähe und der ergreifenden Andacht ächt griechischen Sinnes.

Der Chor der Komödie erscheint aber nicht mit der ehrlichen Miene wie in der Tragödie, und spricht sein Bewuſstsein in so unbefangener Weise aus, sondern wie die ganze Komödie die Umkehrung der Tragödie ist, so verhüllt sich auch der Chor, der Mittelpunkt der Komödie, in die Ironie, und verbirgt darin sein wahrhaftes Bewuſstsein. Dieser Grund-

---

αὐτός τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἃ 'παθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμῳδίαν.
εἰσελκύσας γάρ μ' εἰς τὸ βουλευτήριον
διέβαλλε, καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου.

charakter unseres Chors erleidet natürlich mannichfache Modificationen. Das eigentliche Bewuſstsein unseres Chors, welches wir als das Wissen von der alten Sittlichkeit und dem alten Glauben zugleich mit der Erkenntniſs und der feindlichen Richtung gegen das der Willkühr fröhnende Princip bezeichnet haben, erscheint nun von der unmittelbarsten Gestalt an bis zu der freisten und kühnsten Umkehrung seiner in dem Elemente der Ironie in unserem Dichter, in dessen uns noch aufbehaltenen Werken wir diese Stufen alle verwirklicht finden. In der ersten Gestalt des komischen Chors sehn wir denselben gleichsam von der Tragödie herkommen, und mit Ernst und in grader unverstellter Weise sein Bewuſstsein aussprechen. In dieser ersten noch unmittelbaren Gestalt zeigt er, wie der tragische Chor, von Anfang an das Bewuſstsein des Sittlichen und Rechten, und kämpfet gegen das ihm feindliche und verderbliche Princip mit aller unverhohlenen Bitterkeit und dem beiſsensten Spotte an, ja er hüllt seine offenen und gleich vom ersten Auftreten an die Ueberlegenheit und den wahrhaften Standpunkt des Dichters verkündigenden Aussprüche auch in eine Gestalt, deren Erscheinung ebenfalls mit seinem Worte und seiner That übereinstimmt. In dieser ersten Gestalt, welche der Chor hier hat, ist noch innerhalb seiner kein Gegensatz und Widerspruch seiner Erscheinung mit seinem Bewuſstssin eingetreten, oder der Widerspruch von Ausdruck und Gesinnung, das eigentliche Wesen der Ironie, hat sich hier noch nicht aufgethan. Dieses ernsthafte Aussprechen seines Inneren zeigt der Chor ganz besonders in den Stücken unseres Dichters, wo er in Wort und Gestalt sogleich die ganze Erbitterung gegen die politische Willkühr ausläſst. Wenn gleich nicht in dieser herben und ergrimmten Weise verkündet auch der Chor im Frieden ohne Rückhalt das Bewuſstsein des Dichters wie das Heil Griechenlands.

Ein Fortschritt von diesem ernsten Charakter, welchen der Chor hier noch hat, zu einer gröſseren und freieren Ironie ist es schon, wenn er, sein Bewuſstsein verhüllend wie seinen überlegenen Standpunkt, erst während des Verlaufs der Handlung durch ein Individuum, dem das wahre Hellenische Princip zu vertreten übertragen worden, auf diese Stufe erhoben wird, und seine Umkehrung in sich selbst ausspricht. Hier beginnt schon ein Kontrast innerhalb seiner, und die Ironie fängt wenigstens an sich seiner zu bemächtigen, da er seinem Wesen nach die sittliche Substanz darstellen soll, aber durch sein Thun dieselbe vielmehr verspottet. Erst der Schluſs der Handlung zeigt sein wahrhaftes Wesen, und der Widerspruch, welchen er dem Zuschauer wie den handelnden Personen darbot, wird dadurch aufgehoben, daſs er endlich sein bisheriges Thun und Treiben verläſst, und sich in der That dem seinem Begriffe nach ihm zukommenden Bewuſstsein zukehrt. Diesen Standpunkt des Chors stellen unseres Dichters Acharner und besonders die Wespen dar, in welchen der Chor von Anfang an auf der Seite des Philokleon im Fortgang der Handlung durch das tiefere Princip des Bdelycleon überwunden, diese seine verderbliche Richtung abstreift, und in Wahrheit zuletzt als der das allgemeine substanzielle Bewuſstsein des griechischen Geistes vertretende Chor erscheint.

Der Chor geht hier schon zu einer Vermittelung fort, da er erst nach dem Aufheben seines unmittelbaren Erscheinens zum Ausdruck seines Wesens gelangt, und den Kontrast, welchen sein erstes Auftreten hatte, dadurch herstellt. Aber die Ironie, welche hier in den Chor hineinkommt, ist ihm noch äuſserlich, und wird von ihm noch nicht als solche gewuſst, wie auch die Vermittelung zu seinem wahrhaften Principe innerhalb der Komödie und der Handlung geschieht, aber nicht von Anfang an, vor die Seele des Zuschauers tritt. Der nächste Standpunkt des Chors ist daher, daſs die Ironie innerhalb seiner verlegt wird. Der Chor hüllt sich daher in ein Symbol ein, welches die Willkühr, Zufälligkeit und den Verfall der alten Sittlichkeit bezeichnet, und durch seine Maske ankündigt, setzt aber durch seinen wahrhaften Inhalt und Zweck dieses sein Symbol zum Scheine herab, da er es ironisirt, und nur darum angelegt hat, um den Gegensatz desto greller hervortreten zu lassen. Der Chor hüllt sich hier in ein Element, welches durch seinen bestimmten Charakter, den es anzeigt, zugleich die Vorstellung von seinem Inhalte erweckt und denselben als einen von dem Chore selbst als nichtig gesetzten bezeichnen soll. Hier tritt die Ironie des Chors in ihrer Wahrheit hervor, wie er andrerseits auch nicht bei dieser Ironie als dem Widerspruche des Ausdrucks mit dem Gedanken stehn bleibt, sondern denselben unmittelbar auflöst. So treibt der Chor mit seiner eigenen Maske dies ergötzliche Spiel, in jedem Moment sie ernstlich vor sich her zu tragen und zugleich sich darüber erhaben zu wissen. Hier ist auch die wahrhafte Umkehrung seiner selbst vorhanden, welche ebenso von ihm ausgesprochen als handelnd erkannt wird. Durch diese symbolische Gestalt, in welche der Chor sich verhüllt, täuscht er aber auch zugleich diejenigrn, welche diesem vom Chore durch seine Maske herausgekehrten Principe huldigen, und begünstigt sie so lange, bis sie endlich selbst die täuschende Gestalt erkennen, welche ihnen den wahrhaften Kern verborgen, und sie so in ihrem Thun und Treiben bestärkt hatte. Diese ächt komische Gestalt des Chors zeigen die unvergleichlich schönen Chöre der Vögel, der Frösche und der Wolken, welche alle das Symbol desjenigen Principes vor sich her tragen, dessen Nichtigkeit sie theils aussprechen theils handelnd beweisen. Die Verflüchtigung der objectiven Welt des Staats, das inhaltslose Getön tragischer Poesie, die luftigen grundlosen Gedanken der Willkühr finden wir in den Chören der Vögel, Frösche und Wolken symbolisch bezeichnet, wie andererseits dieses Symbol wieder vernichtet und zu einem Spielwerk gemacht wird, dessen ewige Ironie der Chor in seinem Bewuſstsein vollführt.

Endlich tritt noch der Chor aus der Gestalt des Symbols heraus, welches er auf diesem Standpunkte annahm, und kehrt zur menschlichen Gestalt zurück, und zwar zu derjenigen, welche ihrem Wesen und ihrem Begriffe nach am meisten von dem Antheil an dem Gemeinwesen des Staats entfernt ist, und die, sobald sie in die Sphären des Staates eingreift, die beständige Ironie des Gemeinsamen und Substanziellen ist, da sie nur der Empfindung und den mehr zufälligen Interessen folgt. Dies sind die Weiber, und indem der Dichter der Komödie aus ihnen den Chor bildet, der in seinen Aussprüchen und Treiben das dem Sinne des Dichters und des alten Principes Gemäſse gegen die Männer festhält, welche als der Willkühr fröhnend und die gemeinsamen Interessen hemmend erscheinen, so liegt hierin die Vollendung der Umkehrung und die absolute Ironie. Wie vorhin in der symbolischen Darstellung die Ironie in dem Gegensatze der Maske mit dem Bewuſstsein des Chors lag, so bildet das Vertreten des Gemeinwohls durch Weiber den härtesten Kontrast und die schärfste Ironie über den Staat. In ihren ausgelassenen ausschweifenden Reden bezeichnen sie die vollkommene Zerstöhrung alles Objectiven und Festen, und stellen so ein Bild jener Zügellosigkeit dar, welche den Staat ergriffen, und von ihnen als Chor zugleich als so verderblich erkannt und darum in diesen harten Gegensatz gebracht wird. In diesen Komödien ist daher die Ausgelassenheit am meisten zu Hause, weil grade durch sie die Vernichtung des Sittlichen offenbar werden soll. Diese Stufe der höchsten Ironie stellen uns die Aristophanischen Chöre der Thesmophoriazusen, der Ekklesiazusen und der Lysistrata dar, in welchen allen die Weiber den Chor bilden, und auf die lustigste Weise durch Wort und That den aller festen Bande entnommenen und der Zufälligkeit preisgegebenen Staat ironisiren, wie sie zugleich auch diese Ironie gegen sich selbst kehren, mit dem vollkommenen Wissen des wahrhaften Heils des athenischen Staats und Volkes, welches in der Lysistrata bis dahin fortgeht, daſs der Chor der Weiber das Interesse des gesammten Griechenlands gegen das vom Chor der Männer festgehaltene Particular-Interesse vertritt. Hier hat der Chor der Komödie seine Spitze erreicht, und die absolute Umkehrung des Ernstes in den Scherz und der Ironie seiner eigenen Maske ganz vollbracht. Hier ist er von jeder ehrlichen Miene so weit entfernt, daſs vielmehr der wahre Sinn erst durch Auflösung seiner Gestalt und Miene erkannt wird. In diesen Formen haben wir die Fortbewegung des Chors von seiner ersten noch ernsthaften und unmittelbar den richtigen Standpunkt ankündigenden Erscheinung bis zu der höchsten Ausgelassenheit gesehn, welche nicht mehr in das Symbol gehüllt, sondern von der menschlichen Gestalt selbst vertreten wird.

Wie nun in den handelnden Individuen, in dem Sinne der attischen Komödie auch die ganz bestimmten Personen der wirklichen Welt in den Kreis des Spiels hineingezogen wurden, so muſs auch dies Moment der ganz particulären und bestimmten Einzelnheit im Elemente des Chors hervortreten. Denn grade hierin zeigt sich jene harmlose Freude, indem jeder, wie in einer groſsen Familie in seinen endlichsten und particulärsten Verhältnissen gekannt wird, und in der Ausgleichung jeglichen Unterschiedes mit Wohlbehagen jeder dem Scherze sich Preis giebt, da ihm ja darin nichts Anderes widerfährt, als das allgemeine Loos, dem alle Glieder dieser groſsen Familie ausgesetzt und unterworfen sind. Im Chore legt nun zwar der Dichter sein objectives Denken und seine substanzielle Anschauung über die sittlichen Kreise des Staats, der Kunst u. s. w. nieder, aber er tritt hinter diesen Vorhang zurück, und versteckt, dem Wesen des Chors gemäſs, seine Persönlichkeit und Einzelnheit ganz hinter die Allgemeinheit des Inhalts. Aber nach dem vorher Bemerkten wird auch das Moment der bestimmten Einzelnheit des Dichters in den Chor aufgenommen. Der Dichter muſs daher in dem Chore dem Zuschauer nach seinen particulären Verhältnissen gegenübertreten. Diese Freiheit und Vertrautheit des Dichters mit seinem Publikum erhält nun ihre Wirklichkeit in dem der alten Komödie wesentlichen Elemente der Parabase. In ihr vertraut der Dichter auf die unbefangenste Weise dem Zuhörer alles an, was er auf seinem Herzen hat, in ihr lobt er seine Einsicht, tadelt die Ungerechtigkeit, erbittet sich die Gunst und Gerechtigkeit, ja er läſst die Zuhörer in seine particulärsten Verhältnisse hineinblicken, rechtfertigt sein Handeln, kurz er giebt darin das Bild der rücksichtslosesten Zuversicht und Vertrautheit, und stellt die absolute Unterschiedslosigkeit der Bühne mit dem Zuschauer dar, nach welcher der einzelne Dichter mit Unterbrechung der Handlung sich wie mit vertrauten Freunden unterhalten kann, denen er sich mit eben so harmloser Lust mittheilt, als er empfangen wird. Wenn aber gleich die Parabase uns den Dichter seinen persönlichen

Verhältnissen nach vorführt, seine Empfindungen, Vorstellungen, Wünsche und Hoffnungen ausspricht, so muſs sie dennoch, um ein wahrhaftes Interesse zu erregen, auch das Allgemeine noch hindurchscheinen lassen. Es kommt demnach hier vor Allem auf die Gesinnung und die Persönlichkeit des Dichters an, welche uns fesseln und anziehn muſs. Wären das, was der Dichter darin geltend macht, nur subjective Einfälle, so würde den athenischen Zuschauer wie uns bei einer solchen Parabase bald eine Langeweile und Ekel überfallen, welcher uns da ergreift, wo wir darauf angewiesen sind die ganz zufälligen Interessen und Vorstellungen eines Individuums mitanzuhören, welches noch dazu mit der Forderung auftritt uns damit zu befriedigen, und dafür unsere ganze Theilnahme in Anspruch nimmt. Diese Ungleichheit, welche allemal eintritt, sobald ein einzelnes Subject die Aufmerksamkeit einer groſsen Menge für seine Individualität und seine particulären Verhältnisse fordert, kann nur dadurch ausgeglichen werden, daſs uns eine groſse Persönlichkeit entgegentritt, aus deren Gesinnung wir nicht nur das Unedle und Niedrige verbannt sehn, sondern welche uns in der freisten und ergötzlichsten Form auch das Wahrhafte und Substanzielle darbietet, worin wir das Interesse des Geistes befriedigen, und welche selbst in der Erzählung des ganz Individuellen, ja sogar in dem Lobe, welches sich das Subject ertheilt, an das Allgemeine erinnert, und uns so stets über das Zufällige und Einzelne hinausführt. Hier ist die Stelle, wo sich die groſse Gesinnung und edle Persönlichkeit unseres Dichters auf das glänzendste entfaltet, und ihren ganzen Reichthum spielen lassen kann.

Diejenige Seite nun, welche uns das wortführende Individuum am verächtlichsten macht, die Prahlhaftigkeit, worin es nur die Eitelkeit seiner Vorstellung von sich, also das ganz Hohle geltend macht, und welche mit einer edlen und hohen Gesinnung unversöhnlich ist, hat Aristophanes durchaus in diesen Parabasen von sich entfernt gehalten *), und wo er seine Individualität etwas hervorhebt, so knüpft sich dies stets an etwas Wesentliches, und erscheint als ein schönes Bewufstsein der That, und ein heroisches Festhalten an der Substanz, was er gleichsam als sein Pathos ausspricht **) Nur in diesem

---

*) Acharner v. 628.

ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὔπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.

und besonders Frieden v. 735 und 736. Auch in den Rittern v. 545 rechnet er darum auf Beifall ὅτι σωφρονικῶς κοὐκ ἀνοήτως ἐσπηδήσας ἐφλυάρει. Wespen v. 1025.

οὐκ ἐκτελέσαι φησὶν ἐπαρθεὶς οὐδ' ὀγκῶσαι τὸ φρόνημα,
οὐδὲ παλαίστρας περικωμάζων πειρῶν (vgl. Frieden v. 763) mit einer leisen Anspielung auf den Eupolis. In einer scherzhaften Verbindung nennt er sich γενναιότατος τῶν ποιητῶν Frieden v. 773. In den Acharnern v. 644. nennt er sich auch ἄριστος ποιητὴς.

**) So nennt sich der Dichter in den Acharnern v. 633. vielfachen Gutes würdig, indem er die Athener geschützt habe vor der Bethorung und den Schmeichelworten. Daher heifst er sich v. 641.

ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται.

Dafür wird er aber auch von den Bundesstädten begierig geschaut v. 644. ja selbst der Perser König hat nach ihm ge-

Kampfe gegen die freche Willkühr sucht er seine Ehre, darum verlangt er werth gehalten zu werden, sich bewuſst, dem Staate eine wahre Wohlthat zu erweisen. Vor Allem aber ist es sein Bewuſstsein über die Kunst und namentlich über seine eigene Gattung, die Komödiendichtung, welches er in diesen Parabasen niederlegt, und darin die hohe Einsicht in seine Kunst beurkundet, aus der er alles Niedrige und Gemeine ausgeschlossen wissen will, und alle in-

---

fragt v. 648. und dort den Schol. Darum, fahrt er fort, trachten die Lacedamonier Aegina in ihre Gewalt zu bekommen, um den Dichter, der dort als Kleruche ein Gut besaſs (Boekh Staatshaushalt der Athener 1 p. 461 der nach der Erklärung des einen Schol. die Worte τοῦτον τὸν ποιητὴν auch auf den Aristophanes, nicht auf den Kallistratos bezieht, der indessen von Müller im Aegina p. 184 auch zu den Kleruchen gerechnet wird) in ihre Gewalt zu bekommen v. 654. Die scherzhafte Wendung, welche der Dichter braucht mildert das ungemessene Lob, das er sich hier ertheilt. Aber sogleich geht er wieder in den Ernst über, versichernd, daſs er viel heilsame Lehre biete ὥστε εὐδαίμονας εἶναι v. 656. Diese Glückseligkeit besteht aber in nichts Anderem als daſs das Substanzielle im Staate bewahrt werde. Dies Festhalten an der Substanz ist es, welches die Lacedamonier beneiden, und dessen groſsen Vertreter sie den Athenern gern rauben möchten, da der Verlust der alten Gesinnung, welche Aristophanes so kraftig darthut, die Entnervung des Staats ist, welche ihn um so eher in die Gewalt des Feindes bringt. Dies ist dann der tiefere Ernst unserer Stelle. So empfiehlt er auch in den Wespen v. 1051 u. s. w. die Dichter werth zu halten, und ihre Gedanken sorgfaltig zu bewahren. v. 1055. Auch in den Rittern v. 509 und 10 nennt er sich würdig, weil er die frechen Demagogen haſst τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια vgl. Frösche v. 686.

haltslosen Scherze verbannt *). Wie aber das Lob, welches er seiner Gesinnung für den Staat zutheilt, werth-

---

*) Auſser der oben beiläufig angeführten Stelle in der Parabase der Wolken finden wir die Gedanken über seine Kunst besonders in der schönen Parabase der Ritter v. 510. u. s. w. Dort bedient er sich eines trefflich ausgeführten Gleichnisses, welches vom Seedienst hergenommen ist, dessen Anfang auch bei Appian vorkommt de bell. civ. T. II. p. 131. ed. Schweigh., daſs man erst Mitruderer sein müsse, ehe man Hand an das Steuer legt, und dann auf dem Vordertheile stehn, und die Winde beobachten müsse, ehe man für sich selbst das Schiff regiere. In dieser Steigerung zeigt uns der Dichter den langen Weg, den der Künstler von dem Technischen an und dem Ringen mit dem Material bis zur vollkommenen Befreiung und Ueberwindung desselben durchwandern muſs, bis er endlich freithätig aus sich das Ganze zu lenken im Stande ist, und sich als die Seele des durch alle Stürme und Klippen sicher geleiteten Schiffes zeigt. Dafür verlangt er aber auch seinerseits den laut rauschenden Ruderschlag (Ritter v. 547., und dort die Ausleger,) damit er freudig mit glanzvoll heiterer Stirn heimkehre. Auch im Frieden v. 738. hält er sich groſsen Lobes würdig, da er die Gegner besiegt, welche stets

ἐς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ, καὶ τοὺς φθεῖρσιν πολεμοῦντας,
τοὺς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας, καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους

Worte, welche viele Ausleger fälschlich auf den Euripides bezogen haben, obgleich sie, wie der Zusammenhang des Ganzen zeigt, auf die Komiker und namentlich, wie der eine Scholiast bemerkt, auf den Cratinus bezogen werden müssen. Man vergleiche übrigens die Ausleger zu dieser Stelle. Daſs dergleichen auch bei ihm vorkommt, wie z. B. der gefräſsige Herkules in den Vögeln, bildet dagegen, wie wir schon oben bemerkt, keinen Einwand. Alle leeren Späſse, wie Schläge, bettiewerthlos wäre, wenn es nicht an der That gegen die frechen Demagogen, wie an allen seinen Schöpfungen die höchste Bewährung hätte, so würde auch selbst das Bewuſstsein über seine Kunst, wenn die Werke dasselbe nicht ebenfalls verwirklichten und ausführten, sehr vereinzelt dastehn, und durch den Widerspruch mit der Darstellung, anstatt zu ergreifen, Unwillen erregen, der uns allemal da überfällt, wo wir die Gesinnung mit der That in Zwiespalt erblicken. Aber diese vollkommene Ausgleichung Beider stellt uns grade die Rede des Dichters in der Parabase so unendlich hoch, und läſst sie uns als den lebendigen Gedanken, und das freie und erhabene Bewuſstsein über sich und seine Schöpfungen erscheinen.

Da aber die Parabase im Chore dem Momente der Einzelnheit bei den handelnden Individuen entspricht, welche darin ihrer ganzen Particularität und äuſseren empirischen Existenz nach verspottet werden, so muſs der Dichter, da er in der Parabase, als dies ganz bestimmte Individuum dem Volke gegenübertritt, sich auch in seiner ganz bestimmten

---

betriegende Schurken und heulende Sclaven (worüber auch die Frösche v. 12. die Ironie sind) verbannt er, und dies Alles zusammenfassend sagt er v. 748.

τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ,
ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν, κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας
ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,
οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν, οὐδὲ γυναῖκας.

worüber man der einzelnen Ausdrücke wegen die Ausleger vergleichen muſs.

Persönlichkeit dem Anschauenden hingeben, und wie er Andere dem Lachen Preis giebt, auch über sich selbst scherzen. Dies thut denn Aristophanes auch redlich, indem er an einigen Stellen seine Kahlköpfigkeit berührt, und die Anschauenden sich daran weidlich ergötzen läſst *). In diesem Scherze über sich selbst stellt er sich dann mit allen von ihm dem Aeuſsern nach verspotteten Individuen auf ein und denselben Boden, und will vor ihnen darin Nichts voraushaben, um auch ihrer dann recht arglos spotten zu können, und jeglichen Unwillen und Zorn in die allgemeine Fröhlichkeit aufzulösen. Hier schlieſst sich das Element der Parabese ab, welches jede noch etwa düstere Falte in einen lebensfrohen und heiteren Zug verwandelt. Diese beiden Seiten, die Verspottung der bestimmten lebenden Individualitäten, und die Unterredung des Dichters mit dem Zuschauer in der Parabase, sind daher auch die wahrhaften Stützen der attischen Komödie und ihrer Freiheit, wie andererseits auch ihr Wanken, der Unter-

---

*) Aristophanes Frieden v. 767 u. 771, worauf auch Plutarch Symp. lib. 2. c. 1. anspielt: διὸ καὶ τῶν κωμικῶν ἔνιοι τὴν πικρίαν ἀφαιρεῖν δοκοῦσι τῷ σκώπτειν ἑαυτούς, ὡς Ἀριστοφάνης εἰς τὴν φαλακρότητα. Alle anderen Vorstellungen der Ausleger, welche mit dem φαλακρὸς den Eupolis bezeichnet glauben, sind hier zu entfernen. In den Wolken v. 535. spielt er ebenfalls sehr ergotzlich auf seine Kahlköpfigkeit an. Vielleicht liegt auch in den Worten der Ritter v. 550. φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ eine leise Hindeutung darauf.

gang jener allbelebenden komischen Kraft und ausgelassenen Heiterkeit ist *).

---

*) Um dieses Element dreht sich auch alle Beschränkung, welche die attische Komödie erfahren hat. Nach dem Schol. Acharn. v. 67 unter dem Archon Morychides Olymp. 88, 1. ward die Freiheit der attischen Komödie eingeschraukt, welche aber Olymp. 88, 4. ganz wieder hergestellt wurde, unter dem Archon Euthymenes Schol. Acharn. a. O. *οὗτος ὁ ἄρχων ἐφ' οὗ κατελύθη τὸ ψήφισμα τοῦ μὴ κωμῳδεῖν γράφειν ἐπὶ Μορυχίδου.* Ein Gesetz, den Archon nicht zu verspotten, ist beim Schol. zu den Wolk. v. 31. und zu den Acharn v. 1149. angeführt, worin es heiſst, daſs Antimachos in der Zeit als er Chorage war, vorgeschlagen habe, Niemand namentlich zu verspotten, welches Gesetz Boeckh im Staatshaushalt der Athener 1. p. 345. auf das von Morychides gegebene bezieht. Aber nach Aufhebung dieser Einschränkung blühte sie lange in voller Freiheit fort, bis ein gewisser Syracosios sie etwas wankend machte. Schol. Aristoph. Vögel v. 1297. *δοκεῖ δὲ καὶ ψήφισμα τεθεικέναι μὴ κωμῳδεῖσθαι ὀνομαστί τινα, ὡς Φρύνιχος ἐν Μονοτρόπῳ φησί,* welche Komödie unter dem Archon Chabrias Olymp. 91, 2. fallt. Schol. Aristoph. Vögel v. 997. Mit Recht sieht *Meineke quaestionum scenicarum specimen primum p. 34.* in jener bekannten Erzahlung vom Tode des Eupolis ein Zeugniſs der damaligen Einschränkung der attischen Komodie. Mit der Aufhebung der Volksherrschaft Olymp. 92, 2. vermuthet derselbe Gelehrte mit Recht auch eine Beschrankung der Freiheit unserer Komödie, welche aber nachher, wie die Frösche zeigen, ganz wieder hergestellt erscheint. Aber nach der Einnahme Athens ward der Chor immer armseliger (auf die Armseligkeit des Chors gehn offenbar die Worte des Chors in den Fröschen v. 404. wo man den Schol. und die Ausleger zu dieser Stelle vergleichen muſs) und der schlechte und von den Komikern häufig verspottete Dithyrambendichter Kinesias scheint sich durch Verlachung ihrer Chöre dafür

Neuntes Kapitel.

Der Inhalt der Aristophanischen Komödie ist nur einer. Widerlegung der äuſserlichen Eintheilung seiner Komödien.

Aus dem bisher Gesagten ist der Standpunkt unserer Komödie, und der Momente, in welche sie zerfällt, klar hervorgegangen. Sie wurzelt in den Interessen des Staats, und hat es mit seinem Heil und Unheil zu thun. Von diesem Gedanken haben diejenigen etwas geahndet, welche von der alten Komödie überhaupt, und besonders von den Schöpfungen unseres Dichters behaupten, sie seien politischer Art, und allerdings kehren sie alle in diese Interessen zurück, und haben, wenn sie auch andere Sphären, als die rein politischen uns vorführen, dennoch im Staate ihren Mittelpuukt; denn der Staat ist einer, und von einer Idee durchströmt, breitet er diese nach allen seinen entferntesten Zweigen hin aus; nichts nimmt er von Auſsen herein, sondern erzeugt aus seiner eigenen Wurzel die eine alle Kreise treibende Idee. Die Spitze des Staats aber ist es, wenn Alle dieses Princip in jeder Sphäre erkennen und wissend vollführen. Diese in geschlossener Einheit mit sich ruhende Substanz des Staats erkennt auch Plato für

---

gerächt zu haben. Schol. Aristoph. Frösche v. 153 und 406. Agyrrios schmälerte gar den Dichtern den Lohn, und suchte so die Gewalt der Komödie zu schwächen. Schol. Ekklesiaz. v. 102. Frösche v. 367, wo er unter die Unheiligen gezählt wird.

das gröſste Heil desselben, wie umgekehrt seine Zerrissenheit für das gröſste Verderben *).

Da nun jedes Moment des Staats die Idee des ganzen Staats in sich darstellt, so zeigt auch das Moment, welches sich losgerissen hat von der allgemeinen Substanz, die Schwäche des gesammten Staates. Wie in der Lebendigkeit nicht nur das Glied, welches sich krankhaft der Einheit des Körpers entzieht, Schmerz leidet, sondern in demselben zugleich der ganze Körper, so auch im Staate, und wie viel höher und in sich gegliederter ist das Leben des sittlichen Universums des Staats als das natürliche Leben? Was hier allgemein gesagt, gilt ganz besonders von Griechenland, wo die Kunst, Religion und Wissenschaft so ganz im Staate wurzeln, daſs mit dem Untergang derselben, auch der Staat seinem Verderben nah ist, und umgekehrt mit der einbrechenden Willkühr in den Staat, auch diese Kreise Gefahr laufen. Wie dort die Kunst mit der Religion so zusammenfloſs, daſs die Kunst der religiösen Andacht diente, und die Religion wiederum der Kunst, so hatten beide ihren Mittelpunkt im Staate. Die Komödie nun, welche den gegenwärtigen Staat auf die Bühne brachte, und um den Gegensatz, der bereits um diese Zeit an demselben hervorgetreten war, sich drehte, zeigte daher in jeder ihrer wahrhaften

---

*) Plato de republ. p. 462 (5. p. 239 Bekk.) Ἔχομεν οὖν τί μεῖζον κακὸν πόλει ἢ ἐκεῖνο ὃ ἂν αὐτὴν διασπᾷ καὶ ποιῇ πολλὰς ἀντὶ μιᾶς, ἢ μεῖζον ἀγαθὸν τοῦ ὃ ἂν ξυνδῇ τε καὶ ποιῇ μίαν;

Schöpfungen die ganze eine Idee, wie das dieselbe auflösende Princip, und wie jeder Kreis im Staate den ganzen Staat darstellt, so führt uns jede der Aristophanischen Komödien, wie weit sie auch vom eigentlich Politischen abzuweichen scheinen mag, dennoch sein ganzes Princip vor Augen.

Dieser Gedanke, daſs sich in jeder der Aristophanischen Komödien das Urbild des ganzen Staates ungetrübt abspiegelt, da dieselbe Idee des Staats in jedem seiner Kreise gegenwärtig ist, zeigt uns die frühere Eintheilung der Aristophanischen Stücke in ihrer ganzen Aeuſserlichkeit, welche, da sie weder die bewegenden Mächte in ihnen ahndete, noch weniger die Nothwendigkeit ein und desselben Principes erkannte, ganz begrifflos wurde *). So zerfielen nach dieser Ordnung die Komödien des Aristophanes in politische, wohin man die Ritter, den Frieden und die Lysistrata zählte, in litterarische, denen man die Wolken und die Thesmophoriazusen zutheilte, und in eine dritte ganz unbestimmte Klasse, in welche man die in obengenannte Kathegorien nicht passenden hineinwarf, und sie damit abfand, daſs sie nur im Allgemeinen Fehler und Schwächen rügten. So hatte man das eine geistige Leben des Dichters an das Kreuz der beliebigen Vorstellung genagelt.

Allerdings weichen aber mehrere Komödien unseres Dichters scheinbar ganz von dem politischen Standpunkte ab, und scheinen jene Grundzüge fast

---

*) Manso, Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste p. 7. S. 113—168.

ganz zu verwischen, und überhaupt von ganz anderem Schrot und Korn zu sein. Diese Verwirrung, in welche die Schöpfungen des Dichters die Gelehrten hineingezogen, verführte sie auch offenbar zu jener äuſserlichen Eintheilung. Um diese ganz zu entfernen, und in ihrer Mangelhaftigkeit zu erkennen, war es nöthig, daſs selbst in den ausgelassensten Scherzen, und den kühnsten und freisten Gestaltungen, noch das Alles bewegende Urbild angeschaut, und zugleich der Grund aufgefaſst wurde, warum ein und derselbe substanzielle Inhalt und Zweck alle jene Schöpfungen durchdringt, und sich zuweilen hinter eine fast trunkene Lustigkeit versteckt hält. Von Ersterem ist bereits die Nothwendigkeit gezeigt, von Letzterem muſs hier der Grundgedanke angedeutet werden.

Es wird keinem Kenner des Aristophanes entgangen sein, daſs der Ernst und die Erbitterung sich allmählig vermindern, und zu jener Heiterkeit sich gestaltet haben, welche wachsend in den späteren Komödien erscheint, und so, daſs der zügelloseste Leichtsinn, und die freiste Lustigkeit in ihnen ihren Sitz haben. Unmittelbar darin liegt es nun, daſs diese ersten den Ernst auf unverhohlene Weise aussprechenden Komödien, das Princip, worauf sie beruhen, unendlich leichter durchscheinen lassen, weil der Inhalt der Bitterkeit hier in seiner ganzen Härte und herben Gestalt dargestellt ist, und ohne groſse Schwierigkeit erkannt werden kann. So zeigen die Acharner, Ritter, Wolken, welche zu Ende von Olymp. 88, und in das erste Jahr von Olymp. 89. fallen, den

Ernst des Dichters in ganz unverstellten Zügen. Bekannt ist es, daſs nachdem der Dichter zuerst drei Stücke, von denen nur die Acharner auf uns gekommen, die ersten beiden, auſser einigen Fragmenten nur dem Namen nach uns übergeben sind *), nicht unter seinem Namen hatte aufführen lassen, er endlich nach erhaltenem Beifall die Ritter unter seinem Namen lehrte **) und hierin die ganze kaum verhal-

---

*) Er selber nennt in der Parabase der Wolken die Personen seines ersten Werkes v. 528

ἐξότου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην

und wünscht sich für die Wolken denselben Beifall. Aus den uns übrig gebliebenen Namen der Hauptpersonen seines ersten Stücks Δαιταλεῖς genannt, und den wenigen Fragmenten geht hervor, daſs er schon hierin den Gegensatz der alten Sitte und der sie zerstörenden Willkühr bezeichnet habe. Zugleich hat Aristophanes ganz seinem Principe gemäſs, dem zügellosen Sohne das Rhetorische beigelegt. (Seidler disputatio de Aristophanis fragmentis Hal. 1818. p. 12—18.) Man sieht sogleich, wie unverkennbar schon in seinen ersten Schöpfungen die Grundzüge seines Denkens niedergelegt sind. Ueber einige Stellen dieses Stückes vgl. die trefflichen dem Ganzen sich wohlfügenden Erklarungen von Süvern in der Abhandlung über Aristophanes Wolken p. 27.

**) Aristophanes Wolken v. 529. παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κοὐκ ἐξῆν πω μοι τεκεῖν. Der Schol. führt zu dieser Stelle ein Gesetz an μὴ εἰσελθεῖν τινα εἰπεῖν μήπω τεσσαράκοντα ἔτη γεγονότα ὡς δέ τινες τριάκοντα. Aber schon F. A. Wolf in seiner Uebersetzung der Wolken sah, daſs dies Gesetz nur dem Gehirn des Schol. angehöre, wie es denn auch durch Beispiele anderer Dichter hinlänglich widerlegt wird. In demselben Schol. ist aber der wahre Grund aufbehalten, tene Erbitterung über den Kleon ausgoſs, dessen Rolle er selber kühn zu spielen unternahm, da kein Maskenfabrikant aus Furcht vor diesem Demagogen, seine Maske anfertigen wollte, und sich mit einem von Hefen bestrichenem Angesicht dem Volke darstellte *). Aber schon in den folgenden Komödien, dem Frieden, und den Vögeln (Olymp. 90, 1 und 91, 2) ist dieser herbe Ernst zu einer gröſsern Heiterkeit geworden, und hat sich namentlich in den Vögeln zu einer so kühnen und scherzhaften Form gestaltet, daſs man über den eigentlichen Zweck dieser Komödie in Verwirrung gerieth, und ihn entweder in etwas ganz Aeuſserlichem suchte **), oder einen allgemeinen und bestimmten Sinn überhaupt

---

warum der Dichter bisher nicht unter seinen Namen Komödien aufgeführt: οὔπω ἐπίτρεπον ἐμαυτῷ λέγειν διὰ τὴν αἰδῶ, worunter die sittliche Scheu zu verstehen ist, als Jüngling ohne Ansehn sich dem Volke als Richter aufzuwerfen. Auf die Verhehlung seines Namens in den ersten drei Komödien spielt der Dichter auch an in den Wespen v. 1018 und 19.

*) Dieser That gegen den Kleon, welche er mit eigener Gefahr vollbracht, Wespen v. 1021, rühmt er sich in den Wespen v. 1029—1036 und im Frieden v. 752 u. s. w., wo sich erstere Stelle fast wörtlich wiederholt findet.

**) So sieht Clodius Versuche aus der Litteratur und Moral 2, 240 Decelea und den Rath des Alcibiades, den Athenern die Zufuhr abzuschneiden, als den Zweck dieser Komödie an, und deutet darauf den Rath des Peisthtearas, die Götter auszuhungern. Brumoy theatre des Grecs XII. p. 152 dagegen sagt, Aristophanes habe mit dieser Komödie bewirken wollen, daſs die Lacedamonier sich Decelea nicht befestigten.

läugnete *). Diese Ausgelassenheit steigert sich in den folgenden Stücken so, daſs Aristophanes in ihnen den Weibern die Hauptrollen übertrug, und denselben die Ueppigkeit und Zügellosigkeit seiner Muse lieh. Ja, in den mit Recht allbewunderten Fröschen scheint er sich sogar einmal ganz von dem Schauplatz des Staates abgewendet zu haben, und hat in den übersprudelnden Scherzen selbst des eigenen Gottes seiner Komödie nicht geschont, sondern ihn auf das ergötzlichste mit allen menschlichen Schwachheiten reichlich ausgestattet auf die Bühne gebracht. Diesen Fortschritt von dem Ernste und der Bitterkeit zu einer gröſsern Heiterkeit, darf man aber nicht als etwas Zufälliges ansehn, sondern muſs ihn aus der Natur des Geistes selbst begreifen. Abstrakt ausgesprochen kann die Reihe der Aristophanischen Komödien als eine Befreiung vom Schmerze bezeichnet werden. Die höchste Entäuſserung des Schmerzes ist es aber offenbar, wenn der Geist die Macht erlangt hat, denselben in eine ausgelassene Lustigkeit zu ergieſsen. Diese Tonleiter der Trauer, welche von ihrer tiefsten Tiefe, durch alle Dissonanzen hindurch, bis zu der reinsten Auflösung, die Schöpfungen unsers Dichters sichtbar machen, hat in dem Inhalte auch ihre sittliche Berechtigung. Es ist nämlich Gegenstand des herbsten Schmerzes, wenn ein

---

*) Schlegel Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur 1, p. 311. In meiner der Abhandlung angefügten Beilage: Ueber die Vögel des Aristophanes habe ich den wahren Sinn dieser Komödie näher entwickelt.

mit seinem Staate gleichsam durch und durch verwachsener Mann in denselben ein Princip einbrechen sieht, wodurch die Sitte, Religion und Kunst in das Verderben hineingerissen werden. Im Geiste eines solchen ganz in die sittliche Substanz seines Staates versenkten Individuums liegt es nun, daſs er, gleich dem geschwollenem Strom, der seine Ufer übertritt, sich gegen jene Mächte ergieſst, und alle Stärke in sich sammlet, um ihnen Widerstand zu leisten. Zugleich gehört es aber der Natur des Geistes an, wenn ein groſser Schmerz sein Inneres durchtobt, erst nach langer Zeit und einer harten Arbeit, denselben in sich zurückdrängen, und zu einer heiteren Anschauung herauskehren zu können. Gleichwie ein von Elend und Kummer tief gedrückter Mann, erst nach einem harten Kampfe, den Zorn gegen das Schicksal so zurückdrängt, daſs sich derselbe in eine innere Stille auflöst, und bisweilen nur der Schmerz, wie die in tiefer Asche vergrabenen Funken, aufglimmet, und uns einen Blick in die Stätte jener bereits gedämpften Flamme thun läſst, so zeigen uns des Aristophanes Komödien den Weg, den der Schmerz bis zu seiner völligen Umkehrung in den Scherz durchwandert hat. Diese Trauer aber in der Form eines harmlosen Scherzes darzustellen, und den intensiven Schmerz darin zu verhüllen, konnte nur das Resultat eines langen und in den Schöpfungen der Kunst vollbrachten Lebens sein. Denn in der Kunst macht der Schmerz sich selbst gegenständlich, und wir entäuſsern uns seiner, indem er uns objectiv wird *). Nothwendig aber folgt aus dem Gesagten, daſs die ersten Schöpfungen des Jünglings das Gepräge der Bitterkeit zeigen, deren Form zugleich den ganzen Inhalt seines Geistes und Gemüthes verräth. Erst in der fortwährenden Entäuſserung des Schmerzes kann sich dies bis zu dem Gegensatze forttreiben, daſs das Subject den Schmerz beherrschet, anstatt daſs es anfangs davon beherrscht wird. Daher kommt es auch, daſs ein und derselbe Inhalt, nur in der denselben mehr verbergenden Form der Lustigkeit in allen Komödien unseres Dichters offenbar ist. Die ersten Schöpfungen des Dichters zeigen daher vielmehr seine Subjectivität, und seine Gesinnuug, welche unverhohlen in ihrem ganzen Hasse gegen die Neuerung darin hervortritt. Daher stammte es auch, daſs, da man den Gedanken dieser Erscheinung nicht aufgefaſst hatte, die Komödien den Auslegern einen von den in den ersten Schöpfungen enthaltenen Principen abweichenden Inhalt zu haben schienen.

---

*) Ein ähnliches Beispiel eines durch die Kunst zurückgedrängten Schmerzes hat uns unter den neueren Dichtern Göthe gegeben, der nach seinem eigenen Bekenntniſs, von dem unendlichen Drange der Leidenschaft ergriffen, dieselbe in seinen Werken (namentlich im Werther) niedergelegt hat, und sich so nach vollbrachter Arbeit von der Leidenschaft befreit fühlte. Freilich ist dann in der modernen Welt, wo die Subjectivität das Bewegende ist, ein anderer Inhalt eines solchen Schmerzes eingetreten, da es sich hier mehr um die Versöhnung des Individuums mit sich handelt; ein Drang, welcher der antiken Welt überhaupt noch fremd war.

Zehntes Kapitel.

Deduction der Momente, in welche der besondere Theil der Abhandlung zerfällt.

Nachdem wir so die Momente der attischen Komödie und unsers Dichters, als ihres Mittelpunktes, im Allgemeinen entwickelt haben, so ist es die Forderung des Folgenden, das hier erst abstract Ausgesprochene in seiner concreten Gestalt zu erkennen. Wenn das bisher Abgehandelte mehr als die Metaphysik des Ganzen angesehn werden kann, so muſs dieser zweite Theil die wahrhafte Erfüllung dieser im Elemente des Abstracten gegebenen Gedanken enthalten. Bei einer concreten Entwickelung ist es aber nothwendig, daſs diese durch die dialektische Kraft der Sache selbst, nicht durch unser zufälliges Urtheil zu Stande komme, so daſs, wenn wir zum Schlusse der Abhandlung gekommen sind, die reinen Gedanken, welche die Angel des Ganzen ausmachen, in ihren concreten Gestalten wieder erkannt sind, und das Ganze sich in Form eines Kreises abgeschlossen zeige. Um dies wahrhaft zu vollbringen, ist das Princip und die Zeit, in der dasselbe besonders geblüht, zu bezeichnen, zugleich mit dem Urtheil derer, welche über ihren Staat das wahrhafte Bewuſstsein gehabt haben, Plato und Aristoteles. Was aber das philosophische Bewuſstsein erkannt, wird aus unserem Dichter seine Bestätigung erhalten. Doch muſs auch jene Grundlage des Ruhmes und Glanzes, wie des Verderbens nicht nur im Allgemeinen, sondern auch in den einzelnen Kreisen des Staates nachgewiesen, und unseres Dichters Wissen darüber enthüllt werden. Wie nun in dem Erkennen des politischen Principes, das Moment der Allgemeinheit, in der Nachweisung desselben in den einzelnen Kreisen, das Moment der Besonderheit hervortritt, so müssen wir auch in den concreten Subjecten jene Entartung und, so zu sagen, das Ideal jener politischen Verkehrtheit in unserem Komiker dargestellt nachweisen, und damit das Moment der Einzelnheit vollenden. Hiermit schlieſst sich die Sphäre des Staats und der politischen Interessen in sich ab.

Wenn aber gleich auch hierin sich eine und dieselbe Idee offenbart, so ist die Gestalt, in der sie erscheint, noch mit unendlich vielen Zufälligkeiten umgeben und mit so vielen endlichen Dingen vermischt, daſs die Entartung dieses Principes unendlich befleckt und durchaus unberechtigt erscheint, ja daſs kaum das wahrhafte Princip des Gegensatzes hindurchscheint, und, da es die Sphäre des Praktischen ist, auch von den Subjekten, weder als solches gewuſst, noch auch von unserm Dichter geachtet worden ist. Der Fortgang muſs daher zu einer reineren Form der Idee gemacht werden. Diejenige Erscheinung der Idee nun, welche die Mitte hält zwischen der eben verlassenen Sphäre des Staats, und dem in der Form des reinen Gedankens sich offenbarendem Göttlichen, ist die Kunst, welche in Griechenland, und namentlich in unserem Staate, sich ihren wahrhaften Thron erbaut hat, und um ihrer Bedeutung willen, Ausdruck des Göttlichen zu sein, und der religiösen Andacht zu dienen, mit dem Staate auf das innigste zusammenhing, und hier ihre nothwendige Stelle hat. Es versteht sich von selbst, daſs für uns nur die beiden Gattungen der Poesie, die Lyrik, und das Drama hierher gehören, welche letztere uns vor Allen angeht. Es müssen sich nun auch hier, in der Auffassung sowohl des ächt Hellenischen Principes in diesen Gattungen der Kunst, als der Entartung desselben, die Momente der Allgemeinheit, wie der Besonderheit und Einzelnheit auf gleiche Weise, wie wir dies in der Sphäre der politischen Welt gesehn haben, darstellen. In der Lyrik sowohl, als in der Tragödie ist nun demnach das Urtheil und die Auffassung des Aristophanes der sich darin aufthuenden Gegensätze zu begreifen, und wie im Staate, so auch in der Poesie derselbe als der glänzende Darsteller jener feindlichen Principe zu erkennen. Denselben Kampf aber, der sich im Staate offenbarte, wird auch die Kunst zeigen, nur mit dem Unterschiede, daſs das feindliche Princip hier nicht so befleckt und zerstörend erscheint, und daher auch die Träger desselben, wenn gleich vom Dichter ernsthaft und scherzhaft genug verspottet, doch nicht mit solcher herabwürdigenden Verachtung behandelt worden sind, als dies bei den dem Staate feindlichen Subjecten der Fall war.

Nach diesen im Staate und in der Poesie nachgewiesenen Gegensätzen, ist es nun das Geschäft des dritten Theiles, diese Principe in die reine Form des Gedankens zurückzuführen, und in ihre Quelle, aus der sie sich dann in mannigfache Ströme zertheilt haben, zurückzuleiten. Dies aber kann nur die Form des Denkens selber sein, in welcher dieser Gegensatz unvermischt von allem Sinnlichen und aller Zufälligkeit entnommen, erscheint. Was zuerst, seiner Bestimmung gemäſs, abstract ausgesprochen, muſs dieser Theil auf concrete Weise erkennen. Wenn wir in den früheren Sphären in dem hereinbrechenden Gegensatze zugleich eine Entartung des Alten erkannten, so ist auf unserem letzten Standpunkte, der alles Sinnliche und Zufällige abgestreift hat, das reine Princip des Gedankens zu begreifen, und damit auch sein Recht zu bezeichnen. Diese Stufe hebt auch den letzten Schein einer Entartung und Rechtlosigkeit dieses neuen Principes auf, und läſst uns einerseits zwar in den früheren Gestalten desselben, die ganze Abirrung von dem hier erkannten Gedanken erblicken, zeigt uns aber andrerseits, daſs in allen sich noch so weit von der reinen Form des Gedankens entfernenden Gestalten, dennoch ein und dieselbe Macht gewesen, welche diese Erscheinungen hervorgebracht. Wie wir in den andern Sphären in der bestimmten Einzelnheit einen Repräsentanten der Allgemeinheit gefunden haben, den Aristophanes zu einem komischen Ideale gesteigert hatte, so tritt auch hier ein Subject jener Zeit, als Träger dieses neuen Principes hervor, welches aber, wegen der reinen Gsstalt, in der das Princip des Gegensatzes hier erscheint, eine durchaus sittliche Würde offenbart, und der allgemeinen Hochachtung genieſst. Dies aber ist Socrates, der den Gedanken dieses allbewegenden Principes ausgesprochen. Uns aber liegt es nach der

Ent-

Entwickelung seiner Lehre und den Urtheilen der Alten über sie ab, das absolute Verhältniſs unseres Dichters zum Socrates zu erkennen, und diesen Gegensatz des Aristophanes und Socrates, als einen nothwendigen, und auf der Macht des Gedankens ruhenden Kampf, wie das dahin gehörige Werk des Dichters, als ein wahrhaftes Resultat desselben zu begreifen. Nachdem wir also durch den Gang der Sache selber dahin gelangt sind, die mannigfachen Erscheinungen dieses Kampfes in ihren Grund zurückzuführen, und gezeigt worden, wie derselbe von unserem Dichter in seiner ganzen Tiefe erfasst worden, so ist uns von hier aus die Möglichkeit gegeben, die vielfältigen Meinungen der Gelehrten, über dieses, mit den andern Schöpfungen des Dichters, wie mit dieses Philosophen Leben unvereinbare Werk, zu prüfen und zu würdigen. Dies kann auf wahrhafte Weise aber nur so geschehn, daſs wir sowohl ihre negative als positive Seite auffassend, an ihrem eigenen Fortschritte geleitet, durch die Reihe jener Ansichten uns zu unserem Standpunkte erheben, und dieser sich sowohl durch den Gedanken, als auch durch die Geschichte seiner Entwickelung, als das wahrhafte Resultat ergebe, wo auch das letzte den früheren unüberwindliche Moment verschwindet, und der Gegensatz auf seine Spitze getrieben, die absolute Berechtigung beider, und damit die wahrhafte Rechtfertigung des Dichters verkündet.

Aber wir dürfen dabei nicht stehen bleiben, sondern müssen zu der concreten Hineinbildung des Gedankens in das Werk des Dichters fortschreiten und dasselbe dort in seinen einzelnen Momenten zum Bewuſstsein bringen. Nothwendig kommen hier dieselben Momente, in welche wir bereits die Komödie auseinandergelegt haben, in Betrachtung: der Chor und die handelnden Subjecte, wo in Ersterem das Princip der einfachen Sittlichkeit, und der die Verflüchtigung derselben verspottenden Ironie, in Letzteren der Gegensatz selbst auf concrete und wirkliche Weise angeschaut werden müssen. Aber aus dem Schlusse der Komödie bricht uns auch zugleich der wahrhafte Ernst an, und zeigt uns die Umkehrung der Komödie in die Tragödie, wie dies auch das philosophische Bewuſstsein der Alten selbst erkannt hat. Hiermit haben wir das früher nur abstract Ausgesprochene in seiner concreten Entwickelung erkannt, und in Wahrheit erfüllt.

Da es aber der Zweck ist, die Natur des Aristophanes und seine absolute Stellung zu seiner Zeit, zu erkennen, so liegt darin zugleich die Rechtfertigung, daſs wir das Princip, welches Aristophanes mit rücksichtsloser Erbitterung verfolgt, auch nach der Seite seiner Berechtigung erkannt haben. Denn es ist die Sache des philosophischen Bewuſstseins, jedem der Gegensätze, in welche die Zeit verflochten ist, und welche damals in ihrer Einseitigkeit sich ausschlossen, und starr einander gegenübertraten, als nothwendig aufzufassen, und gleichwie der Chorus der Tragödie, das Moment der Schuld, wie des Rechts in jedem von ihnen zu begreifen. Daher muſsten auch wir den Gegensatz, welchen Aristophanes, als das alte Princip untergrabend, durchaus bekämpfte, nach seiner positiven Seite hin würdigen.

Wie wir nun in dem von Aristophanes bekämpften Gegensatze, den Gedanken eines neuen Principes aufgefaſst haben, so ist uns noch übrig, im Aristophanes selber die Symptome nachzuweisen, welche zeigen, wie er selber bereits über den Standpunkt, den er mit aller Kraft festhielt, hinausgegangen war, und auf die Umwandelung der alten Welt, und auf eine neue Gestalt des Bewuſstseins hinweist. Wenn nämlich einerseits der alte Glaube und die einfache unreflectirte Sitte die unwandelbaren Mächte unseres Dichters ausmachen, so hat er andererseits dennoch jenen objectiven Glauben und jene religiöse Andacht selbst schon vernichtet, indem das Subject sich in der Anschauung dieser Komödie als die Macht weiſs, jeden Inhalt von sich abzustreifen, und Alles vor sein Forum zu ziehn, so daſs demselben nichts mehr fest bleibt, als die unendliche Gewiſsheit seiner selbst, welche ihm aus der Ironie über den objectiven Inhalt stets entgegenströmt. Dies Moment erhält im Aristophanes seine Bewährung an der religiösen Anschauung desselben, an welcher dieser Uebergang zu der neuen Gestalt des Bewuſstseins zu machen ist, und wodurch unser Dichter selbst in seinen Schöpfungen jene alte Sittlichkeit und Glauben bereits übersprungen zu haben beurkunden wird.

Mit diesem Uebergange aus des Aristophanes Schöpfungen in jenes neue Princip, welches den Bruch des Geistes mit seiner vergangenen Gestalt verkündet, haben wir auch das letzte Moment vollendet, und das groſse Individuum durchaus begriffen. In diesem Sinne nennen wir ihn mit Recht den Mikrokosmus Athens, da dieselben Principien, welche der Staat, die Kunst, die Wissenschaft entwickelt zeigen, in seinen Schöpfungen sich abspiegeln, und die ganze Fülle des Inhalts seiner Zeit von ihm empfangen und wiedergegeben worden ist. Es ist aber die höchste Weise einen Schriftsteller zu betrachten, wenn er aus den Principien seiner Zeit begriffen, und als ein Resultat derselben erkannt wird, wie es ebenso das Höchste eines Geistes ist, sich selber in den bewegenden Principien seiner Zeit wiederzufinden. Auf diese Weise allein ist sowohl das Subject selbst durchaus wissenschaftlich begriffen, wie es selbst aus diesem Erfassen seiner in der Zeit, als eine wahrhaft ewige Gestalt glänzend hervorgeht, da in ihm die Gedanken einer gesammten Weltgestaltung, auf welcher der ewige Geist verweilt, und sie zu einer der Stufen seines unvergänglichen Thrones gemacht hat, sich aufbewahrt finden, ein ewiges Denkmal für alle Völker und für alle Zeiten.

Besonderer Theil.

Erstes Kapitel.

Princip des athenischen Staates aus den Zeugnissen des Alten selbst.

Wenn wir die Schriftsteller des Alterthums fragen, auf welchem Principe das Heil und der Glanz des atheniensischen Staates beruht habe, so vernehmen wir von Allen ein und dieselbe Antwort, daſs es die Gesetze gewesen, welche die Gemüther beherrscht, und das Band des Staates zusammengehalten haben. Plato, dieser tiefe Kenner seines Staates, faſst in den Büchern von den Gesetzen *) das Princip des atheniensichen Staates, unserer gegebenen Bestimmung gemäſs, also auf: δεσπότις ἐνῆν τις αἰδώς, δι' ἣν δουλεύοντες τοῖς τότε νόμοις ζῆν ἠθέλομεν. καὶ πρὸς τούτοις δὲ τὸ μέγεθος τοῦ στόλου κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλατταν γενόμενον, φόβον ἄπορον ἐμβαλὸν, δουλείαν ἔτι μείζονα ἐποίησεν ἡμᾶς τοῖς τε ἄρχουσι καὶ τοῖς νόμοις δουλεῦσαι. Das Gesetz erklärt er also für das gemeinsame Band, und diesen Gehorsam gegen die Gesetze nennt er die

---

*) De legg. p. 698 Steph. (I, 2 p. 321. Bekk.)

Scham ὁ φόβος ὃν δουλεύοντες τοῖς πρόσθεν νόμοις ἐκέκτηντο, ἣν αἰδῶ πολλάκις ἐν τοῖς ἄνω λόγοις εἴπομεν *). Deutlich erkennen wir hierin das Princip des Volkes. Den Gesetzen zu gehorchen, weil sie die Gesetze des Staates sind, wird für die wahre Freiheit gehalten; der Einzelwille war daher durchaus zurückgedrängt, und versenkt in die Allgemeinheit des Gesetzes. Wenn aber Plato hinzufügt, die Scheu sei jene Macht gewesen, welche sie den Gesetzen unterworfen, so ist damit der Standpunkt der einfachen Sittlichkeit bezeichnet, welche das Göttliche und allgemein Anerkannte ergreift und vollführt, nicht aber aus Gründen, oder Reflexion getrieben sich demselben ergiebt, sondern aus einer unmittelbaren eingeborenen Scheu, welche sich auf nichts Anderes zu berufen vermag, als auf die Allgemeinheit der Sitte und des Gesetzes, und in dieser Berufung, die Objectivität dieser Mächte ganz rein anerkannt. Wo nun das Gesetz die absolute Macht ausübt, da wirft sich das Volk nicht zum Herrn und Meister auf, sondern unterwirft sich freiwillig dieser Substanz. Daher Plato von dem Volke jener Zeit sagt: οὐκ ἦν ἡμῖν ἐπὶ τῶν παλαιῶν νόμων ὁ δῆμος

---

*) De legg. p. 323 Bekk. Die Verehrung gegen die Gesetze gehörte zu jenen drei alten Satzungen, welche Isocrates im Panegyricus erwähnt. Porphyrius hat sie uns aufbehalten IV. 22. Auch Euripides erwähnt ihrer in dem bekannten Fragment der Antiope 42. τρεῖς εἰσιν ἀρεταὶ etc. An der Stelle dieser Satzung stand ursprünglich eine andere, welche die Unverletzlichkeit der Thiere befahl.

τινων κύριος, ἀλλὰ τρόπον τινὰ ἑκὼν ἐδούλευε τοῖς νόμοις *). Der groſse Stagirite hält daher ganz in diesem Sinne, dem Gesetze zu gehorchen und das Recht zu üben, für identisch, denn Beides ist das Mittlere **). In diesem unreflectirten Gehorsam gegen die Gesetze stimmen aber auch alle anderen Schriftsteller überein, und vornehmlich rühmen und preisen sie die Redner, da zur Zeit ihrer Blüthe bereits die Leidenschaften angefangen jene substanzielle Macht des Gesetzes zu vernichten, und sich daher in ihnen eine Sehnsucht regt, jenes vergangene Princip zurückzurufen. Daher geben uns die Redner das untrüglichste und bestimmteste Zeugniſs, besonders Demosthenes in den politischen Reden, worin er die bereits gebrochene Kraft des Volkes, durch Zurückrufung des alten Principes, wieder sammeln will ***), und Isokrates im

---

*) De legg. 3, 2, p. 325 Bekk. womit man vergleiche p. 762 Steph. (6. 434 Bekk.) καλλωπίζεσθαι χρὴ τῷ καλῶς δουλεῦσαι μᾶλλον ἢ τῷ καλῶς ἄρξαι πρῶτον μὲν τοῖς νόμοις vgl. p. 824 (7, 470 Bekk.)

**) Aristot. Polit. 3, 11, 6. Ὥστε δῆλον ὅτι τὸ δίκαιον ζητοῦντες, τὸ μέσον ζητοῦσιν. ὁ γὰρ νόμος τὸ μέσον. Ganz in diesem Sinne sagt der Chor in den Eumeniden des Aeschylus v. 503. παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν.

***) Demosthenes Olymp. 3, 35 (p. 33. Bekk.) welche Stelle ich um ihres Gewichtes willen ganz hersetze: ἰδίᾳ δ' οὕτω σώφρονες ἦσαν, καὶ σφόδρα ἐν τῷ τῆς πολιτείας ἤθει μένοντες, ὥστε τὴν Αριστείδου καὶ τὴν Μιλτιάδου καὶ τῶν λαμπρῶν οἰκίαν, εἴ τις ἄρα οἶδεν ὑμῶν ὁποία ποτ' ἐστίν, ὁρᾷ τῆς τοῦ γείτονος οὐδὲν σεμνοτέραν οὖσαν. οὐ γὰρ εἰς περιουσίαν ἐπράττετο αὐτοῖς τὰ τῆς πόλεως, ἀλλὰ

Panegyrikus *). Ganz damit stimmen die groſsen Dichter überein, vor allen aber Aeschylus und Sophocles, in den das Wesen und Bewuſstsein der sittlichen Substanz so tief verkündenden Chören **),

---

τὰ κοινὰ αὔξειν ἕκαστος ᾤετο δεῖν. ἐκ δὲ τοῦ τὰ μὲν Ἑλληνικὰ πιστῶς, τὰ δὲ πρὸς τοὺς θεοὺς εὐσεβῶς, τὰ δ' ἐν αὑτοῖς ἴσως διοικεῖν μεγάλην εἰκότως ἐκτήσαντο εὐδαιμονίαν. Damit vergleiche man Olynth. 3, 36 (p. 34. Bekk.) ἀποβλέψατε — οἱ δ' ἐξ ἀδόξων ἔντιμοι, ἔνιοι δὲ τὰς ἰδίας οἰκίας τῶν δημοσίων οἰκοδομημάτων σεμνοτέρας εἰσὶ κατεσκευασμένοι. ὅσῳ δὲ τὰ τῆς πόλεως ἐλάττω γέγονε, τοσούτῳ τὰ τούτων ηὔξηται.

*) Isokrates Panegyr. 55. Steph. (61 Bekk.) und 141 Steph. (162 und 164 Bekk.)

**) Besonders die Chöre in der Antigone v. 365—371 und im König Oedipus 856—875 ed Herm. Aeschyl. Suppl. v. 681. Damit vergleiche man die berühmten Worte Pindars bei Clem. Alexandr. Strom. 1. p. 356. νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς, θνατῶν καὶ ἀθανάτων. Diese einfache Substanz, wie sie, dem griechischen Prinzipe gemäſs, Athen in der älteren Zeit darstellte, scheint auch Perikles in der Leichenrede bei Thucyd. 2, 37. anzudeuten: καὶ ὄνομα μὲν, διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους ἀλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν, δημοκρατία κέκληται, bezeichnend, daſs die Demokratie ihrem Inhalte nach durchaus nicht von jener gediegenen Form des Staats, in dem das Gesetz das herrschende ist, abweiche. Vgl. den Schol. z. d. Stelle. Diesen Gedanken erläutert eine Stelle in der Leichenrede im Platonischen Menexenus, der, wenn gleich in der Form eine Ironie über einige Redner verrathend, seinem Inhalte nach durchaus wahr ist. Dort heiſst es p. 238. Steph. (2, 1. p. 385. Bekk.) Ἡ γὰρ αὐτὴ πολιτεία καὶ τότε ἦν καὶ νῦν, ἀριστοκρατία, ἐν ᾗ νῦν τε πολιτευόμεθα καὶ τὸν ἀεὶ χρόνον ἐξ ἐκείνου ὡς τὰ πολλά· καλεῖ δὲ ὁ μὲν αὐτὴν δημοκρατίαν, ὁ δὲ ἄλλο, ᾧ ἂν χαίρῃ, ἔστι δὲ τῇ ἀληθείᾳ μετ' εὐδοξίας πλήθους ἀριστοκρατία. Daher wird der Spartanische Staat, Durch diesen Gehorsam gegen das Gesetz, wodurch der Staat zu dieser einen in sich gediegenen Substanz wurde, ward das Volk fähig, jener massenhaften Gewalt des Perserheeres zu widerstehn, und durch die maratonische Schlacht sich dies unvergängliche Denkmal für alle Zeiten zu errichten. Das Gedächtniſs dieses Kampfes, in welchem alle particulären Interessen in das eine allgemeine Interesse des Staats untergegangen waren, erweckte dann selbst

---

als der eigentlich aristokratische, so hoch gepriesen, denn als Aristokratie wird er auf das bestimmteste anerkannt. Plut. Vergleichung des Lycurg mit dem Numa 2. Isocrates im Nicocles p. 34 ed Bekk. nennt sie daher τοὺς ἄριστα τῶν Ἑλλήνων πολιτευομένους. Diese Aristokratie muſs als die eigentlich Hellenische Verfassung angesehn werden, in welche aber das Element des Volkes ebenso aufgenommen ist, nur mit dem Unterschiede, daſs es durch die Scheu und den Gehorsam gegen die Gesetze und gegen die im Dienste derselben handelnden Individuen zurückgedrängt ist. Vgl. Plat. de legg. 4. 712 (3, 2 p. 317 Bekk.) und besonders Aristot. polit. 2, 3, 10 und 4, 5. 11 wo die Verfassung der Lacedamonier eine μίξις τῶν δύο τούτων δημοκρατίας τε καὶ ἀρετῆς genannt wird. Vgl. 4, 6. 5. und besonders Isocrates im Areopag. c. 24. p. 171. Bekk. wo die Lacedamonier κάλλιστα πολιτευόμενοι genannt werden, ὅτι μάλιστα δημοκρατούμενοι τυγχάνουσιν, und damit die ältere atheniensische Verfassung identificirt wird. Das Bewegende dieser Verfassung war die Scheu vor dem Gesetze, und die Hemmung des Einzelwillens, welches Sparta auf das vollendetste darstellt, daher Simonides es sehr treffend δαμασίμβροτος Σπάρτα nennt. Plut. Agesil. 1, wo es erklärt wird διὰ τῶν ἐθῶν τοὺς πολίτας τοῖς νόμοις πειθηνίους καὶ χειροήθεις ποιοῦσαν. Andere diesen einfachen unbefangenen Gehorsam hervorhebende Stellen sehe man bei Müller, Dorier 2, p. 184.

schon beim herannahenden Verderben bei Einzelnen stets den Gedanken, jenes erhabene Bild der Stärke und Gröſse des Staates wieder in die Wirklichkeit zurückzurufen. Zu den Kämpfern jenes marathonischen Sieges blicken die Redner wie zu Heroen, mit göttlicher Ehre begabt, empor *). Ja, nicht einmal sagt es Plato, daſs von diesen Helden die übrigen Griechen erzogen worden seien **). Weil dieser Sieg nun gleichsam als die That jenes einfachen Gehorsams gegen das Gesetz des Staats gepriesen wird, so versammeln auch alle die Strahlen ächt Hellenischen Geistes in den Brennpunkt dieser Sonne, an der sie in einer Zeit eindringender Willkühr sich stärken. Mit dem Bewuſstsein jener Zeit und jener Groſsthat ist daher unser Dichter auf das engste verbunden, alles Preiswürdige und Groſse versetzt er in dieselbe, in der That dieses Principes sind alle seine Wünsche und Hoffnungen begraben, wie er in ihm das Wesen des Staates durchaus verwirklicht anschaut. Daher setzt jener Sprecher des Rechts in den Wolken, nachdem er seine Natur ausgesprochen, hinzu: damals blühten meine Grundsätze, als ich durch meine Erziehung die marathonischen Männer gebildet ***); daher erinnert der ironische Wursthändler in den Rittern, als er das Volk vom Leichtsinn zur alten Sitte zurückrufen will, dasselbe an die marathonische Schlacht*); ja jedes Lob, welches der Dichter den Individuen ertheilt, setzt er mit dieser That des griechischen Geistes in Verbindung**). Daher preist der Chor der Väter Ruhm, welche in jener Zeit des Landes und des Peplons würdig gelebt, und welche durch ihre Siege zu Lande, wie zur See die Stadt verherrlicht haben ***). Die Helden jener

---

*) Demosthenes v. d. Krone p. 297 Reiske (T. 4. p. 265 Bekk.) μὰ τοὺς Μαραθῶνι προκινδυνεύσαντας καὶ τοὺς ἐν Σαλαμῖνι.

**) Plato Menexenus p. 240 und 241 Steph. (2, 3 p. 390 Bekk.) ὑπὸ τῶν ἐν Μαραθῶνι μαχεσαμένων — παιδευθῆναι τοὺς ἄλλους Ἕλληνας.

***) Aristoph. Wolken v. 985.

---

*) Aristoph. Ritter v. 1338.

**) Aristoph. Thesmoph. v. 805. wo die Weiber gepriesen werden, weil sie der marathonischen Schlacht beigewohnt. Vgl. Ritter v. 778. wo der Wursthändler das Volk also anredet:

σὲ γὰρ ὃς Μήδοισι διεξιφίσω περὶ τῆς χώρας Μαραθῶνι,
καὶ νικήσας ἡμῖν μεγάλως ἐγγλωττοτυπεῖν παρέδωκας.

Wespen v. 1078. wo das Volk genannt wird:

ἀνδρικώτατον γένος καὶ πλεῖστα τήνδε τὴν πόλιν
ὠφελῆσαν ἐν μάχαισιν, ἡνίκ' ἦλθ' ὁ βάρβαρος.

bis v. 1090 wo der Dichter diesen Kampf höchst poetisch ausmalt, und ihn auf das sinnigste dem Symbol des Chors gemäſs darstellt, und besonders Wespen v. 711. Acharnar v. 678—701.

***) Aristoph. Ritter v. 565. u. s. w.

εὐλογῆσαι βουλόμεσθα τοὺς πατέρας ἡμῶν, ὅτι
ἄνδρες ἦσαν τῆσδε τῆς γῆς ἄξιοι καὶ τοῦ πέπλου.

erinnernd an das Fest der groſsen Panathenaen, als der Hauptfeier der göttlichen Athene, an welchem ein Peplus, den Sieg der Athener über die Giganten darstellend, bei dem Umzuge prangte, der nachher auf der Burg im Tempel der Athene aufbewahrt wurde. (Das Nähere siehe bei Creuzer Symb. II. p. 811 u. s. w.) Diesem Peplus waren nun, auſser den Thaten der Athene, auch die Namen hochverdienter Männer eingewirkt. S. die Ausleger zu dieser Stelle.

Zeit bezeichnet unser Dichter daher sehr schön als die kräftigen Naturen, welche den Feind niemals gezählt, sondern deren Gesinnung den Sieg errang *). Ja, das Andenken an diese glorreichen Kämpfe war so mächtig, daſs noch zu Plutarchs Zeiten dasselbe jährlich gefeiert wurde **).

Das Heil des Staates ruhte also, wie wir aus den Zeugnissen der Alten vernommen, auf jenem einfachen Gehorsam gegen das Gesetz, und alle Gröſse des Subjects bestand darin, sich dieser Substanz des Staates gänzlich einzubilden. Dieser Standpuukt hatte nun an dem dieses Princip bethätigenden Siege des griechischen Geistes sein schönes Abbild gefunden, und alle erkannten in ihm die Macht jener gediegenen Substanz verwirklicht. Da aber die Gröſse und Wirklichkeit des Staats auf dieser unmittelbaren Einheit des Subjects mit dem Gesetze, und auf dieser einfachen Sittlichkeit beruhte, in welcher das Subject nur von der Scheu gegen das Substanzielle beseelt, keinen andern Willen kannte und übte, als den allgemeinen und geltenden des Staats, so hatte auch dieses Princip grade an der Entwickelung der Einzelnheit der Subjectivität und dem Gelten derselben seinen unversöhnlichen Feind. Mit dem Hervortreten der Subjectivität, welche, jene Scheu vor dem Gesetze aufgebend, zur Reflexion mit sich selber fortgeht, und sich demnach der Substanz des Staates gegenüberstellt, war nothwendig der allgemeine Wille, in die Vielheit der einzelnen Willen zerrissen, und das Verderben muſste einbrechen, sobald die Gestalt jener ersten unmittelbaren Sittlichkeit durch die gröſsere Selbstständigkeit des Subjects loser geworden war.

---

*) Ritter v. 569 und 70.

οὐ γὰρ οὐδεὶς πώποτ᾽ αὐτῶν τοὺς ἐναντίους ἰδὼν
ἠρίθμησεν· ἀλλ᾽ ὁ θυμὸς εὐθὺς ἦν ἀμυνίας

und dort die Ausleger.

**) Plutarch v. d. Ruhm der Athener T. 2. p. 1. p. 435. Wyttenb. (p. 7. p. 96. Hutt.)

Zweites Kapitel.

Hemmung des schon einbrechenden Gegensatzes durch Pericles. Aristophanes Verhältniſs zu ihm.

Ehe sich aber in dem Staate der Einzelwille in seiner ganzen Unbeschränktheit und Zufälligkeit geltend machte, ward das Hervorbrechen der Leidenschaften noch durch den Geist, die Energie und das Ansehn eines Mannes gehemmt, welcher den Uebergang von jener einfachen Sittlichkeit zum Extrem der Willkühr bildete. Indem wir aber sagen, daſs das Heil des Ganzen auf dem Geiste eines einzigen Mannes beruht habe, so heben wir damit auch die Selbstständigkeit und Kraft des alten Principes auf, und setzen die Stärke des Einzelnen an die Stelle der in sich gediegenen, und auf sich selber beruhenden Gesinnung des Ganzen. Diese eine groſse Gestalt war Pericles, welcher den Staat lenkte, und das Volk seinem Willen unterwarf, obgleich dasselbe durchaus selbstständig zu sein glaubte. Also vereinigte er als die Mitte, sowohl das Moment der Hineinbildung in die Substanz des Staates, da er nur die wesentlichen Interessen des Volkes wahrnahm, und zugleich das Moment der Einzelnheit des Willens, da er sich bereits über jene Scheu vor dem Gesetze erhoben hatte, und, anstatt daſs die Früheren das in der Sitte lebende Volk als herrschend anerkannten, er vielmehr dasselbe nach seinem Sinne lenkte, und sich selbst als die letzte Entscheidung ansah.

Niemals hat wohl ein Staatsmann des Alterthums eine unumschränktere Gewalt ausgeübt, und dieselbe dennoch nur zur Verherrlichung und Erhebung des Staates angewendet, als Pericles. In ihm waren, wie in einem Brennpunkte, alle Strahlen, in welche sich die Staatsgewalt ausbreitet, vereinigt, Landmacht und Seemacht, Einkünfte, Handel und Gewerbe, die ausgedehnteste Herrschaft über die Bundesgenossen *), Alles hatte nur die treibende Seele in ihm. Zugleich löste er aber, indem er die ganze Macht des Staates gleichsam in sich concentrirte, alle festen Säulen desselben auf, und stellte sich selber als den einzigen Stützpunkt des groſsen Staatsgebäudes hin. Damit war aber die Begünstigung der Volksherrschaft ausgesprochen, welche er durch Untergrabung der festen Unterschiede, sowohl des Standes als des Vermögens, was wir oben noch genauer zu entwickeln haben, wie durch die Schwächung ächt aristokratischer und die Willkühr hemmender Institute, vorbe-

---

*) Ueber das Verhältniſs Athens zu den Bundesgenossen unter Pericles, vgl. man Boeckh Staatshaushalt der Athener 1. p. 430. u. s. w.

reitete *). Ganz in diesem Sinne haben ihn die Alten selbst aufgefaſst, und vor Allen der groſse Thucydides, indem er sagt: daſs das Volk geglaubt habe die Herrschaft zu führen, in Wahrheit aber sich dem Willen des Pericles ergeben habe **). So stellt ihn auch Plato im Gorgias, um seiner Gröſse willen, mit den frühern Volksführern zusammen, und scheidet ihn durchaus von den schlechten Demagogen seiner Zeit *), womit auch Plutarch übereinstimmt **). Von diesem Standpunkte aus werden wir auch die Urtheile, und den Gegensatz der attischen Komödie gegen ihn begreifen, welche ebenfalls in ihm schon die Vernichtung des alten Principes, und das Hervorbrechen der Willkühr sah. Häufig ist er daher von ihnen mitgenommen worden ***).

---

*) Vor Allem gehört die Schwächung des ehrwürdigsten aller alten atheniensischen Institute des Areopag hierher, der durch den Ephialtes, unter der Einwirkung des Pericles, seines höchsten Ansehns beraubt wurde, zum groſsen Verdrusse Aller, welche an der alten Sitte festhielten, und in diesem Gerichtshof einen Gegensatz, gegen die zügellose Volksherrschaft erkannten. S. die treffliche Stelle bei Cic. de republ. Plut. Cimon c. 15. Diod. Sicul. 11, 77. und besonders Aristot. Polit. 2, 9, 3 und 5, 3, 5 wo es vom Areopag heiſst ἡ ἐν Ἀρειοπάγῳ βουλὴ εὐδοκιμήσασα ἐν τοῖς Μηδικοῖς ἔδοξε, συντονωτέραν ποιῆσαι τὴν πολιτείαν. Um die Zeit der Entnervung dieses Instituts lieſs auch Aeschylus, der, wie wir spatherhin noch genauer zeigen werden, mit aller Strenge und Hartnäckigkeit an der alten Sitte festhielt, seine Eumeniden aufführen, welche uns den Areopag auf das tiefste und erhabenste feiern und verherrlichen. (Man vgl. vor Allem die schöne Rede der Athena v. 650—680) Aber in der Zeit, welche unaufhaltsam jener bald ungehemmt hervorbrechenden Willkühr der Volksherrschaft zueilte, lag dazu die Erfüllung nicht mehr, und der groſse Dichter fand hierin genugsame Aufforderung Athen zu verlassen, da die Volksgewalt immer mehr und mehr um sich griff. Diesen politischen Gegensatz hat auch neuerdings Welker in der Aeschylischen Trilogie p. 521 u. s. w. mit Recht als den wahrhaften Grund der Entfernung des Aeschylus aus Athen hervorgehoben.

**) Thucydides 2, 65 welches Kapitel ganz hierher gehört.

In

---

*) Plato Gorgias 518 und 19. Steph. (2, 1. p. 154 und 55. Bekk.) und 517 (2, 1, 152. Bekk.) Phaedrus 270. Steph. (1, 1. p. 87. Bekk.)

**) Plut. Pericl. c. 9. 11. 14. wo erzählt wird, daſs ihm das Volk die Erlaubniſs gegeben ἐκ τῶν δημοσίων ἀναλίσκειν καὶ χορηγεῖν, μηδενὸς φειδόμενον c. 39. zu Ende.

***) Plutarch Pericles 8. Cratinus hat ihn mehr aus Haſs getrieben hart mitgenommen, den Cimon dagegen sehr gepriesen. Plut. Cimon 10. Dies zeigen auch mehrere uns aufbehaltene Stellen deutlich. Plut. Pericl. c. 13, auch die die Aspasia entehrenden Ausdrücke. c. 24. Ein anderer heftiger Gegner des Pericles war der Komödiendichter Teleclides. Athen. p. 436. Plut. Pericles 3, 16. wo indessen, in den dort aufbehaltenen Versen, der Standpunkt des Pericles recht bezeichnend als die absolute Macht über alle Zweige des athenischen Staats ausgesprochen wird, indem es heiſst:

Πολεών τε φόρους, αὐτάς τε πόλεις, τὰς μὲν δεῖν, τὰς δ' ἀναλύειν.
Λάϊνα τείχη τὰ μὲν οἰκοδομεῖν, τὰ δὲ αὖτα πάλιν καταβάλλειν,
Σπονδάς, δύναμιν, κράτος, εἰρήνην, πλοῦτόν τ', εὐδαιμονίαν τε.

und Hermippus Plut. Pericles 33. Auch Eupolis hatte ihn auf die Bühne gebracht. Plut. Pericles 23 und 24. der indessen

In unserem Komiker nun erkennen wir in den wenigen, aber doch bezeichnenden Stellen ganz den Standpunkt, welchen wir bezeichnet, wieder, und deutlich ist in dem Bewuſstsein unseres Dichters, sowohl die Achtung für den Geist und das Ansehn dieses Staatsmannes, als auch die Ueberhebung desselben über das Gesetz ausgesprochen. Daher antwortet in den Wolken Strepsiades dem Sohne, welcher fragt, wo hast die Schuhe hingethan? mit den Worten des Pericles: ich habs zum Nöthigen verthan *), hindeutend auf dieses Mannes Ausdruck, womit er, als einst das Volk von zehn Talenten Rechenschaft verlangte, dasselbe entlieſs **). Unverkennbar hat unser Dichter damit das Ansehn und die Gewalt

---

sen doch seine Beredsamkeit hochehrte, und von ihr rühmte daſs sie den Zuhörern den Stachel zurücklasse. S. die Verse beim Schol. zu Aristophanes Acharnern v. 530. Auch Plin. epist. 1. 20. erwähnt ihrer. Auch kann man noch Wyttenb. zu Plut. de S. N. V. p. 7. u. s. w. vergleichen.

*) Aristoph. Wolk. v. 858. und dort den Schol. wo mir die Beziehung, welche Süvern, über Aristophanes Wolken, p. 40. den Worten giebt, zu gesucht scheint. Es findet nämlich dieser Gelehrte darin eine Andeutung auf den Rath, den Alcibiades seinem Oheim Pericles gegeben, als dieser sich wegen der Rechenschaft der delischen Gelder in Verlegenheit befand. δεῖν αὐτὸν μὴ πῶς ἀποδῷ τὸν λόγον σκοπεῖν, ἀλλὰ πῶς μὴ ἀποδῷ. Plut. Pericl. c. 23. Alcibiad. c. 7. Diod. Sicul. 12, 38.

**) Plutarch Pericl. 23. τοῦ δὲ Περικλέους ἐν τῷ τῆς στρατηγίας ἀπολογισμῷ δέκα ταλάντων ἀνάλωμα γράψαντος ἀνηλωμένων εἰς τὸ δέον, ὁ δῆμος ἀπεδέξατο, μὴ πολυπραγμονήσας μηδ' ἐλέγξας τὸ ἀπόρρητον.

des Pericles, wie die schon gebrochene Kraft des Volkes bezeichnet. In zwei anderen Stellen erdichtet Aristophanes eine höchst geringfügige Ursach, um welcher willen Pericles den peloponnesischen Krieg begonnen, theils um das Volk dadurch zum Frieden zurückzurufen, theils um das Ansehn des Pericles etwas zu schwächen *). Vielleicht erwähnt auch darum Aristophanes des Thucydides, des Gegners des Pericles, so ehrenvoll, indem er denselben als Bild einer kräftigen und edlen Natur darstellt, welche aber in einfacher Sitte aufgenährt, den glatten und prunkvollen Reden der Jünglinge unterliegen muſs, obwohl er sonst zehn dergleichen Wichte auf sich genommen hätte **). Offenbar gehörte dieser

---

*) Aristophanes Acharn. v. 525. und 530.

ἐντεῦθεν ὀργῇ Περικλέης οὐλύμπιος
ἤστραπτεν, ἐβρόντα, ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,
ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκολιὰ γεγραμμένους.

Plut. Pericl, c. 8. Auch Athen. 13. p. 569 und 589. erwähnt dieser Verse, wie auch Plut. Pericl. c. 30. Die Worte σκολιὰ γεγραμμένους gehn auf das Scolion des Timocreon des Rhodiers. Auſserdem scheinen sie mir aber noch auf die Leichtigkeit anzuspielen, mit der Pericles Gesetze entworfen hat; denn σκολιὰ sind Gedichte, welche bei Gastmählern gesungen wurden, und der Heiterkeit besonders dienten. Die andere Stelle über Pericles in derselben Beziehung findet sich im Frieden v. 606—615.

**) Aristophanes Acharn. v. 708, und besonders v. 710. u. s. w. Auch in den Wespen v. 947. wird er noch erwähnt. Plutarch Pericl. c. 8. sagt von ihm ἦν μὲν γὰρ ὁ Θουκυδίδης τῶν καλῶν καὶ ἀγαθῶν ἀνδρῶν, καὶ πλεῖστον ἀντιπολιτεύσατο τῷ Περικλεῖ χρόνον. Vgl. c. 11. Durch den Ostracis-

Thucydides dem alten Principe an, in dessen Dienste er sich dem Pericles widersetzte, aber ohnmächtig an der weitgreifenden Macht desselben zerschellte. Gleichwohl scheidet der Dichter den Pericles anderswo durchaus von den frechen Demagogen, welche ihm folgten, ohne seinen Geist zu haben *).

Da aber auf eines einzigen Gröſse die Einheit des Staats beruhte, so kehrte sich natürlich das Volk, als mit seinem Tode die belebende Seele des Ganzen fehlte, der Willkühr zu, und überlieſs sich anderen Volksanführern, welche durch Eitelkeit angereizt, das Volk mit Schmeichelreden kirrten, und sich so das höchste Ansehn im Staate zu geben wuſsten. Wie aber ein Gebäude welches fest und sicher zu sein scheint, in seinen inneren Theilen aber schon so morſch geworden ist, daſs man mit jedem Augenblicke seinen Einsturz befürchtet, hier und da aber noch durch einige Pfeiler und Bogen gestützt wird, auf deren Erhaltung die Stärke des Ganzen allein noch beruht, so schien auch durch Pericles kräftiges und energisches Wirken der Staat in sich selber gesund und tüchtig, offenbarte aber mit seinem Tode das ganze Verderben, welches ihn bereits angenagt und fast untergraben hatte, und welches nur noch durch diese einzige Stütze vor dem gänzlichen Einsturze gesichert wurde.

---

mus ward er verbannt. Pericl. c. 11 und 16. Vgl. Schol. Aristoph. Wespen v. 947 und Lenz und Siebelis zu Philochorus Fragm. p. 52. 119.

*) Aristophanes Ritter v. 283.

Drittes Kapitel.

Uebergang zu der hervortretenden Willkühr im Staate. Urtheile der Alten über sie. Aristophanes Verhältniſs zu diesem Gegensatze.

Was aber durch die groſse Individualität noch zurückgedrängt war, brach jetzt, durch keine Schranke mehr gehemmt, hervor. Sobald das Subject seine unmittelbare Einheit mit der Substanz des Staats verlassen, und den eigenen Willen prüfend üben wollte, so trat nun die Einzelnheit, welche noch gar keine Stärke in sich gewonnen hatte, und der Wille in seiner Nacktheit auf, und die Gestalt jener ersten gediegenen Einheit, verwandelte sich in das Extrem der Willkühr, in der das Subject den zufälligen und rohen Willen geltend macht. Die Subjectivität, welche bisher nur in dem unreflectirten Gehorsam gegen des Gesetz gelebt hatte, trat, als sie jetzt für sich frei zu werden anfing, in ihrer ersten unmittelbaren Weise auf, und hatte daher noch den Charakter der Willkühr, oder der natürlichen noch nicht zum Geiste gebildeten Freiheit. Also ging das Princip substanzieller Einheit der Sitte und der Gesetze in das Extrem des Einzelwillens über. Dies aber ist auch den tiefen Geistern des Alterthums zum Bewuſstsein gekommen. In diesem Sinne erklärt Plato die nach Pericles Tode eingebrochene Willkühr, welche er δημοκρατία heiſst, für die schlechteste Staatsform, die Tyrannis ausgenommen *). Daher geht der demokratische Mann dieser Stufe in den Tyrannen über *), denn diese Freiheit ist vielmehr Knechtschaft, und geht nothwendig in dieselbe über **). Ganz damit stimmt Aristoteles überein, daſs es die Willkühr sei, welche in solcher Demokratie die Gemüther beherrsche ***); daher er dieselbe für die Entartung der Politeia erklärt †), und der losen

---

*) Plato de republ. p. 577. (8. p. 459. Bekk.) wo er die Democratie also bezeichnet: ὅπου δή γε ἐξουσία δῆλον, ὅτι

ἰδίαν ἕκαστος ἂν κατασκευὴν τοῦ αὑτοῦ βίου κατασκευάζοιτο ἐν αὐτῇ, ἥτις ἕκαστον ἀρέσκοι. Diesen Sinn hat auch die schöne Stelle des Chors in den Eumeniden des Aeschylus v. 500, wo der Dichter offenbar auf den damaligen Zustand des Staats anspielt, der schon anfing in das Extrem der Willkühr überzugehn:

Μήτ' ἄναρκτον βίον,
Μήτε δεσποτούμενον
Ἀινέσῃς.

Vgl. v. 666, wo Athene dieselben Worte wiederholt.

*) Plato de republ. p. 562. (S. p. 410. Bekk.)

**) Plato de republ. p. 564. (S. p. 413. Bekk.) καὶ τῷ ὄντι τὸ ἄγαν τι ποιεῖν μεγάλην φιλεῖ εἰς τοὐναντίον μεταβολὴν ἀνταποδιδόναι, ἐν ὥραις τε καὶ ἐν φυτοῖς καὶ ἐν σώμασι — καὶ δὴ ἐν πολιτείαις οὐχ ἥκιστα.

***) Aristoteles Eth. ad Nicom. 8, 10. δημοκρατία δὲ μάλιστα καὶ ἐν τοῖς ἀδεσπότοις τῶν οἰκήσεων· ἐνταῦθα γὰρ πάντες ἐξ ἴσου καὶ ἐν αἷς ἀσθενὴς ὁ ἄρχων, καὶ ἑκάστῳ ἐξουσία.

†) Aristoteles Polit. 3, 5, 4. Selbst die Demokratie, welche Euripides in den Supplices, den Theseus, dem Herold gegenüber, im Gegensatze der Tyrannis ausmalen läſst, (v. 415—478.) krankt, auſserdem daſs sie dem übrigen Inhalt des Werks ganz äuſserlich ist, auch an dieser abstrakten Gleichheit, welche der Willkühr nah verwandt ist, und dem Standpunkt des Euripides ganz angehört. Damit vgl. man auch Eurip. Phoen. v. 545—552.

Macht der Menge, die Herrschaft des Gesetzes entgegenstellt *). Denn mit dem Aufgeben jener gediegenen und einfachen Sitte, und dem Wanken des Gesetzes gerathen Recht und Unrecht, Heiliges und Schändliches aus ihren Fugen, und verlassen ihre feste Stätte. Mit dem ersten Auftreten des Einzelwillens ist nach Plato die vollkommene Umkehrung aller Gegensätze vorhanden, Scham wird für Thorheit, Mäſsigung für Furcht, Frechheit für Zucht, Zügellosigkeit für Freiheit gehalten **); denn jeder folgt in solchem Staate nur dem eigenen zufälligen Willen ***). Diesem Ausspruche der Philosophen, daſs diese leere und nackte Freiheit, welche die einfache Sitte verläſst, und sich an ihre Stelle setzt, nothwendig alle feste Bestimmungen durcheinander wirre, schlieſst sich auch das Bewuſstsein der Redner und Geschichtschreiber an. So setzt Demosthenes sehr treffend den Unterschied des alten atheniensischen Staats von dem späteren darin, daſs sonst die Bürger in Gesetzen das Entscheidende gewesen, jetzt aber der Einzelne das Gesetz unterworfen halte *), und der groſse Thucydides erkennt, daſs auf dieser gänzlichen Entartung des Sittlichen und Rechten, worüber sich der Wille des einzelnen Subjectes Meister weiſs, das Verderben seiner Zeit beruhe **).

---

*) Aristoles Polit. 4, 5, 5. διὸ γίνεταί τι τῶν ἀπόρων πλῆθος κύριον τῆς πολιτείας, ἀλλ οὐχ οἱ νόμοι.

**) Plato de republ. p. 560. (S. p. 407. Bekk.) Plato de legg. p. 875.

***) Aristoteles Polit. 5, 7, 22. τὸ μὲν γὰρ δίκαιον ἴσον δοκεῖ εἶναι· ἴσον δὲ ὅτι ἂν δόξῃ τῷ πλήθει, τοῦτ' εἶναι κύριον· ἐλεύθερον δὲ καὶ ἴσον τὸ ὅτι ἂν βούληταί τις ποιεῖν· ὥστε ζῇ ἐν ταῖς τοιαύταις δημοκρατίαις ἕκαστος ὡς βούλεται. Eine solche Demokratie schildert uns auch Alcibiades, obgleich er durch sein Thun und Treiben ihr selbst huldigte, in der Rede an die Lacedamonier, Thucyd. 6. 89.

Von dieser allgemeinen Verflüchtigung des Sittlichen und Rechten im Reiche des Staats, welche, wie wir gesehn, in dem Freiwerden der Einzelnheit, und in dem Gehen der Subjectivität ihre Quelle hat, zeigt uns unser Dichter, um zu ihm jetzt überzugehn, zwar überall die Grundzüge, hat aber vornehmlich doch in seinen Rittern uns das Bild dieser groſsen politischen Entartung aufgestellt, eine Komödie, welche, mehr als irgend eine andere, den Schmerz des Dichters über die Umkehrung des alten Principes offenbart. Demosthenes und Nikias, Männer in der alten Sitte aufgenährt, sprechen des Dichters eigenes Bewuſstsein aus, und setzen alle ihre Hoffnung auf den rohen Wursthändler, daſs er, den Kleon noch übertreffend an Unverschämtheit, denselben um sein Ansehn bringe. In dieser bittern Ironie über das Gewicht frecher Individuen ruft Demosthenes dem Wursthändler weissagend zu ***): du wirst einst aller Dinge Meister werden, den Senat wirst du betrügen, im Prytaneum wirst du huren, und als Demosthenes den Wursthändler über seine ihm so eben verkündete Gröſse noch miſstrauisch sieht, ja sogar noch eine Spur von Scheu in ihm entdeckt, ruft er aus: du scheinst mir noch nicht ganz vom Rechte entfernt zu sein, da du dich selbst für unwürdig hältst *). Um aber die Schmach der Vernichtung alles sonst Ehrwürdigen recht zu offenbaren, läſst er den niedrigen Wursthändler selbst unwillig werden, als er den Kleon sich mit Themistocles vergleichen hört **), und ohne Umschweif, um dem Wursthändler die gesunkene Hoffnung wieder anzufachen, sagt Demosthenes, daſs die Volksführung von den Edlen zu den Schlechten übergegangen ***), ganz in

---

*) Demosthenes Olynth 3, 3. (31—36. Bekk.) Damit stimmt überein Isocrat. Areopag. p. 143. (p. 161. Bekk.)

**) Thucydides 3, 82. und 83.

***) Aristophanes Ritter v. 164.

---

*) Aristophanes Ritter v. 183.
οἴμοι τί ποθ' ἔσθ' ὅτι σαυτὸν οὐ φῂς ἄξιον,
ξυνειδέναι τί μοι δοκεῖς ςαυτῷ καλόν·
μῶν ἐκ καλῶν εἶ κἀγαθῶν;
Der Sinn dieser Worte ist: Demosthenes ist betrübt, daſs der Wursthändler noch nicht den Gipfel der Frechheit erreicht hat, da auf ihm seine ganze Hoffnung ruht, und damals der Frechste auch der Angesehenste war. Eine Stelle ähnlicher bitterer Ironie ist im Tacitus Ann. 3, 66. wo es vom Junius Otho einen schändlichen Menschen heiſst: *mox Sejani potentia Senator obscura initia impudentibus ausis propellebat.*

**) Aristophanes Ritter v. 820—826.
ὦ πόλις Ἄργους κλύεθ' οἷα λέγει.

***) Aristophanes Ritter v. 191.
ἡ δημαγωγία οὐ πρὸς μουσικοῦ
ἔτ' ἐστιν ἀνδρὸς, οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους,
ἀλλ' εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρόν.
Der ἀνὴρ μουσικὸς ist ein solcher, welcher den Kreis der

Uebereinstimmung mit dem tieſblickenden Thucydides *). Wie diese Willkühr alles Heilige selbst ergriſſen, sprechen deutlich mehrere Stellen unsers Dichters aus **). Um aber das Bild der Nichtigkeit ganz zu vollenden, führt uns der kühne Aristophanes das Volk selbst in Gestalt eines schwachen Greiſes vor Augen ***), welcher der Willkühr Einzelner

---

Bildung, der für einen freien Mann gehört, durchlaufen hat. ἄμουσος hingegen, wer aller Bildung entbehrt. Vgl. Plato republ. p. 411. Steph. (3. p. 154. Bekk.) wo er den ἄμουσος mit den Thieren vergleicht.

*) Thucydides 2, 65.

**) Aristophanes Ritter v. 779.

καὶ τῇ κρεάγρᾳ τῶν ὀρχιπίδων ἑλκοίμην ἐς κεραμεικόν

Zu Athen waren zwei Keramiken, der eine war der Begräbniſsort der gröſsten Staatsmänner, der andere der Sitz der öffentlichen Mädchen. Vgl. den Schol. z. d. Stelle. Meursius ceramicus geminus (Gronov. thes. antiq. T. IV. p. 957.) Casaubonus verdreht den Sinn unserer Stelle, indem er den letztern Keramikus versteht, der Sinn aber ist der: Man erwartet das Wort βάραθρον, statt dessen befiehlt der Wursthändler ihn zum Begrabniſsort der ausgezeichneten Staatsmanner hinzuziehn, wodurch er die Entwürdigung des heilig gehaltenen ironisch genug bezeichnet. Aehnlich verhielt es sich auch mit der sonst in hohen Ehren gehaltenen Speisung im Prytaneum, welche man jetzt entsetzte. Ritter v. 574—576.

***) Ritter v. 41. wird dieses Volk treffend geschildert, als jähzornig und voll Galle, auch δύσκολον γερόντιον ὑπόκωφον. Auch Dio Chrysost. Orat. XXXII. T. I. p. 655. Reiske lobt, unsere Stelle vor Augen habend, die groſse Freiheit, mit der die Dichter nicht nur Einzelne, sondern auch das Allgemeine verspotteten, ἐς ὅ τι μὴ καλῶς ἔπραττεν.

preisgegeben, unstätt hin und hergetrieben wird, darbietend ein Bild unendlicher Zerrissenheit, welche uns um so gewaltiger ergreift, da es dem Chore, welcher sich als das Bewuſstsein der alten Sitte jener entfremdeten Masse gegenüberstellt, um sie in den Schooſs dieser Substanz zurückzurufen, mit dem Wissen des Widerspruchs seines Wesens, mit seinem Handeln entgegentritt, und dies als seine eigene absichtliche Verstellung ausgiebt. Zugleich aber hat es an diesem Bewuſstsein auch die Möglichkeit in der That zurückzukehren, wie sich denn auch in dieser Komödie daran die Rückkehr zur alten Sitte entzündet, eine Sehnsucht, welche dem athenischen Volke selbst aber schon durchaus fremd war. Das Volk aber, nachdem es im Gefühle seiner Scham erklärt, es habe diese Schwäche nur erheuchelt, ruft endlich zurückkehrend reuig aus: ich schäme mich meiner früheren Vergehungen *), wirft auf die frechen Volksanführer alle Schuld, und von tiefer Scham ergriffen, bricht es in die Worte aus: von welcher Art war ich früher! Sehr übereinstimmend damit sind die Worte des Chors in den Fröschen, wo das Princip der einfachen Sittlichkeit mit der jetzt regierenden Willkühr verglichen wird **); daher nennt er auch die Athenienser bereits Gestorbene, da sie den

---

*) Aristophanes Ritter v. 360.

**) Aristophanes Frösche v. 717—737.
καὶ πονηροῦ κἀκ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα.
und v. 734, wo der Chor das Volk ermahnt:
ἀλλὰ καὶ νῦν ὦ νόητοι, μεταβαλόντες τοὺς τρόπους,
χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὖθις.

Quell ihres wahrhaften Lebens, die Sitte, aufgegeben*). Um aber das Verderben des Staats in seinem ganzen Umfange zu zeigen, steigt er sogar, bis zu den Sclaven herab, und legt diesen, von allem politischen Leben durchaus Entfernten, ein Wissen über die Entartung desselben bei**). Dieser vollkommenen Verkehrung des Sittlichen in die Willkühr ungetrübtes Bild geben uns auch die Vögel des Dichters, welche ganz im Bewuſstsein des gegenwärtigen Staates erklären, daſs es bei ihnen als Recht gelte, das Recht zu verachten, Frevel zu begehn, und das Schändliche zu üben***).

---

*) Aristoph. Frösche v. 420.

καὶ δημαγωγεῖ
ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσιν.

wo der Schol. richtig bemerkt διὰ τὴν κακοπραγίαν νεκροὺς τοὺς Ἀθηναίους λέγει vgl. Frösche v. 1465. Die vollkommene Vermischung und Tilgung alles Unterschiedes, wird auch offenbar in der Stelle der Frösche v. 949., als ganz aus dem Principe der Willkühr folgend, bezeichnet. Euripides sagt nämlich dort von seinen Tragödien

ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τί μοι χὠ δοῦλος οὐδὲν ἧττον,
χὠ δεσπότης, χἠ πάρθενος, χἠ γραῦς ἄν

worauf Aeschylus antwortet

εἶτα δῆτα
οὐκ ἀποθανεῖν σε ταῦτ' ἐχρῆν τολμῶντα,

und Euripides erwiedert

μὰ τὸν Ἀπόλλω
δημοκρατικὸν γὰρ αὔτ' ἔδρων

wo das δημοκρατικὸν ganz in dem Sinne der Platonischen Demokratie zu verstehn ist.

**) Aristophanes Frieden v. 64.

***) Aristophanes Vögel v. 738—778. und 789—804. besonders v. 755.

Aber der Dichter verwandelt auch den Ausdruck der Ironie, und der Vorstellung unter dem Bilde, in den ganz positiven des Gedankens, die Willkühr des Subjects als solche bezeichnend, welche das Schändliche zum Rechten, und das Rechte zum Schändlichen macht, kurz ihren unmittelbaren Willen zum Entscheidenden von Allem erklärt *). Daſs daher das Verderben des Staats nicht von Aussen her hat einbrechen können, sondern innerhalb desselben sich gestaltet hat, ist aus dem Bisherigen klar, so wie auch daraus folgt, daſs das Volk den ganzen Umfang der Schuld und des Schicksals auf sich nehmen muſs**).

ὅσα γάρ ἐστιν ἐνθάδ' αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,
ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.

wo der Schol. bei τῷ νόμῳ gut bemerkt οὐ πάντα γεγραμμένον φησὶν, ἀλλὰ τὸ ἔθος.

*) Aristophanes Wolken v. 1020. u. s. w. Damit vgl. man die treffende Stelle in den Ekklesiazusen v. 753. wo der eine Mann den anderen fragt:

τὶ δ' οὐχὶ πειθαρχεῖν μὲν τοῖς νόμοισιν δεῖ;

und jener antwortet:

ποίοισιν ὦ δύστηνε d. Erste τοῖς δεδογμένοις.
d. Zweite. δεδογμένοισιν; ὡς ἀνόητος ἦσθ' ἄρα.

**) Daher Dikiopolis in den Acharnern zum Volke sagt v. 310.

οἶδ' ἐγὼ καὶ τοὺς Λάκωνας οὓς ἄγαν ἐγκείμεθα,
οὐχ ἁπάντων ὄντας ἡμῖν αἰτίους τῶν πραγμάτων.

und v. 514.

τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα
ἡμῶν γὰρ ἄνδρες etc.

Viertes Kapitel.

Darstellung dieses Gegensatzes in den einzelnen Kreisen des Staats. Die Ehre des Bürgerthums, der Grundpfeiler des Staats. Zeugnisse der Alten. Aristophanes Bewuſstsein darüber.

Nach dieser Darstellung des Gegensatzes der Principe, haben wir dies Allgemeine auch in seiner Besonderheit zu entwickeln, und zu sehn, wie sowohl dieser Gegensatz die einzelnen Kreise des Staats ergriffen, als dies auch das Bewuſstsein der Alten selbst erkannt, und er von unserm Dichter aufgefaſst worden. Es ist offenbar, daſs in Hellas alle anderen Interessen in dem des Staats sich vereinigten, und zwischen dem einzelnen Subjecte und dem Staate die höchste Einheit statt fand so daſs Alles, was Werth oder nicht Werth hatte, seinen Maaſsstab vom Staate her empfing. Der Bürger hatte daher, als solcher, die höchste Ehre, und der Begriff der Freiheit, wie er sich in Griechenland entwickelte, fiel mit dem Begriffe des Bürgers ganz zusammen, so daſs dem Subjecte keine anderen Rechte zustanden, als welche der Bürger übte, und der ganze Umfang des Subjects in den Staatsbürger aufging. Da nun zwischen dem Menschen und dem Bürger des Staats jeglicher Unterschied ausgelöscht, oder vielmehr der Begriff des Menschen, als solcher, noch von dem Begriffe des Bürgers festgehalten und umschlossen war, so galt das Subject nothwendig noch nicht nach seiner Unendlichkeit, und seinem absoluten Werthe nach als Geist, sondern hatte seine Bestimmung und Gränze in dem Bürger des Staats, in welchen es ganz aufging. Indem nun der Bürger allein wahrhaft frei war, so waren damit auch die Anderen, welche des Bürgerrechts entbehrten, auch der Freiheit untheilhaftig, und daher auch der Ehre und Rechte eines Freien beraubt. Je weiter daher das Subject von dem Genusse des Bürgerrechts entfernt war, desto geringerer Freiheit genoſs es. Diejenigen also, welche an dem Bürgerthum schlechthin gar keinen Antheil hatten, waren durchaus rechtlos, und daher als Sachen der Knechtschaft unterworfen. Das Band zwischen den Freien und Sclaven bestand daher nur in dem reinen Befehlen und dem unbedingten Gehorchen. Ienes Princip der unmittelbaren Sittlichkeit und des unreflectirten Gehorsams gegen das Gesetz, worin die Subjectivität für sich noch nicht berechtigt war, hatte nun an dieser absoluten Scheidung des Bürgers von dem Sclaven, wie an dieser absosuten Berechtigung des Bürgers, in dem ebenfalls die unendliche und freie Subjestivität, als solche, noch nicht anerkannt war, seinen Halt und festen Standpunkt. In der Zeit der Blüthe des Staats war daher das Bürgerrecht in seiner höchsten Ehre und Würde, wie der Bürger auch nothwendig von dem Nichtbürger auf das strengste geschieden, und eine jede Erschlaffung dieses harten Gegensatzes war durch das Princip des Staates selber gehemmt, welches darin seine Wirklichkeit hatte. Aus demselben Grunde nun, aus welchem wir oben jenes alte Princip haben festhalten, und gegen jegliche Neuerung haben vertheidigen sehn, erklären dieselben Gewährsmänner auch jene scharfe Scheidung zwischen Bürger und Sclaven, als durchaus dem Wesen ihres Staats nothwendig, und erkennen die Würde des Bürgers und die Befestigung seines Rechts, für die wahren Säulen und eigentlichen Angelpunkte des Staats. Plato, der, wie wir späterhin sehn werden, in seinen Büchern vom Staat recht eigentlich jenes alte Hellenische Princip zurückrufen will, sagt daher, es sei die Sache eines der alten Sitte ergebenen, die Sclaven zu verachten *), und Aristoteles erkennt, dafs, je gröfser die Entartung des Staats, desto loser auch der Gegensatz zwischen Bürgern und Sclaven werde **), wohl wissend, dafs auf der ganzen Härte dieser Scheidung das Princip des griechischen Staats beruhe ***). Auf die mit dem Verfall des Staats bald stärker hervortretende Freiheit der Sclaven spielt Plato im Eingange seiner

---

*) Plato de republ. p. 549. (8, 386. Bekk.)

**) Aristoteles Polit. 5, 8, 6. καὶ τὰ περὶ τὴν δημοκρατίαν δὲ γιγνόμενα τυραννικὰ πάντα τὴν τελευταίαν δούλων ἄνεσις διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν — Polit. 6, 2, 12. ἔτι δὲ καὶ τὰ τυραννικὰ κατασκευάσματα δημοτικὰ δοκεῖ πάντα, λέγω δὴ οἷον ἀναρχία τε δούλων.

***) Der Sclave hat daher durchaus keine Würde und Berechtigung. Aristot. Rhet. 2, 24, 9. τύπτειν τοὺς ἐλευθέρους ὕβριν εἶναι. ὅταν ἄρχῃ χειρῶν ἀδίκων. Vgl. Demosthenes gegen den Nikostratus p. 1181. (4. p. 465. Bekk.) woraus hervorgeht, dafs der Sclave deswegen niemals eine γραφὴ ὕβρεως habe führen können, wovon mich auch Meier und Schömann, welche in ihrem reichhaltigen Werke: Der attische Procefs p. 325. diese Stelle behandeln, überzeugt haben.

Republik tadelnd an *), und im Anfang der Wolken beklagt sich Strepsiades, dafs man wegen des Kriegs die Sclaven kaum mehr zu züchtigen wagen dürfe **), und mit vollem Bedacht führt unser Dichter selbst Sclaven frei über politische Verhältnisse redend ein***), um dadurch das grofse Nachlassen dieses Gegensatzes, in dem gegenwärtigen Staate, zur Anschauung zu bringen, welches er durch dieses rücksichtslose Urtheil, das er ihnen über Staatseinrichtungen und politische Institute in den Mund legt, fast als eine vollkommene Ausgleichung dieser scharfen Scheidung geflissentlich vorstellt. Xenophon hält es daher für ein Zeichen einer zu grofsen Freiheit der Sclaven, dafs sie, so wie die Metoiken, bessere Kleidung tragen, als die Bürger †), und jetzt kaum ein Sclave mehr auf dem Wege ehrfurchtsvoll ausweiche ††). Plato daher, bedacht jene alte Strenge zurückzurufen, befiehlt Sclaven und Metoiken, wenn sie gefehlt, mit Schlä-

---

**) Plato de republ. p. 327. Steph, (1. p. 4. Bekk.) wo ein Bürger erzählt: καί μου ὄπισθεν ὁ παῖς λαβόμενος τοῦ ἱματίου offenbar hindeutend auf die Freiheit der Sclaven.

**) Aristophanes Wolken v. 7.

***) Aristophanes in den Anfangsscenen der Wespen und des Friedens.

†) Xenophon Republik der Athener 1, 8. τῶν δούλων δ' αὖ καὶ τῶν μετοίκων πλείστη ἐστὶν Ἀθήνησιν ἀκολασία, καὶ οὔτε πατάξαι ἔξεστιν αὐτόθι, οὔτε ὑπεκστήσεταί σοι ὁ δοῦλος

††) Xenophon vom Staat der Athener. 1, 9.

Schlägen zu strafen, die Bürger hingegen nicht *); und untersagt jeglichen Umgang zwischen Bürgern und Sclaven **). Auch Demosthenes, den wir schon einigemal als Gewährsmann des alten Principes angeführt haben, beklagt sich über die immer zunehmende Freiheit der Sclaven sehr bitter, indem er sagt: Ihr glaubt, es müsse allen Bewohnern der Stadt eine Freiheit des Redens zukommen, so dafs ihr selbst die Fremden und die Sclaven daran Theil nehmen lafst, und man möchte wohl bei euch viele Sclaven finden, welche mit gröfserer Ungebundenheit reden dürfen, als in manchen anderen Staaten die Bürger ***). Nothwendig wurden nun in Athen mit der einbrechenden gröfseren Freiheit der Sclaven, auch die Grundpfeiler des strengen Bürgerthums erschüttert, und der Zugang zu dieser höchsten Würde erleichtert, so dafs sich bald Einzelne in das Bürgerrecht einschlichen, indem sie die Grundlagen desselben, theils wirklich schwächten, theils durch einen Schein von Recht für sich zu gestalten suchten.

Da nun die freie Subjectivität noch durchaus an das Bürgerthum gebunden war, so dafs sie ganz zusammengehend eine Einheit bildeten, das Bürgerthum aber die Geburt, als solche, zu seinem Ausgangspunkte, und zum Bedingenden hatte, so war auch die Subjectivität darum noch nicht als wahrhaft freie gewuſst und erkannt, sondern ebenfalls noch an die natürliche Grundlage gebunden, wodurch ihre Freiheit begränzt war. Zugleich aber haben wir in der Strenge, mit welcher das Bürgerrecht festgehalten, und gegen jeglichen Eingriff bewahrt wurde, ein dem griechischen Principe wesentliches Moment erkannt, und dies von den Alten selbst, als innig mit dem Begriffe ihres Staates verwachsen, darstellen sehn. Wenn daher im Fortgange der Zeit das Bürgerthum von seiner hohen und in sich abgeschlossenen Stellung vieles einbüſste, und dies mit der Umwandelung des alten Principes selbst eintrat, so konnte dies auf keine andere Weise geschehn, als daſs die engeren Kreise, welche am meisten das natürliche Band der Verwandschaft zu ihrer Einheit hatten, und in denen der Ursprung des Staats aus der Familie noch am meisten erhalten war, von dieser ihrer Gediegenheit und scharfen Umgränzung nachlieſsen. Zum vollen Genusse des Bürgerrechts, und mithin der Freiheit, var es daher nothwendig, daſs das Subject diesen geren Genossenschaften, in denen die natürliche undlage der Familie am meisten durchschien, anehörte, und gleichsam seine äuſserste Wurzel in ihnen hatte. Das Nachlassen jener so streng gehaltenen Gegensätze des Bürgers und Nicht-Bürgers, und damit das wankende Ansehn des Bürgerthums selbst, das nicht mehr wie früher, als eine gleichsam plastische Gestalt erschien, trat daher ein, sobald die an die natürliche Verwandtschaft und den Ursprung der

---

*) Plato de legg. p. 761. Steph. (7, p. 437. Bekk.) p. 845. (8. p. 807. Bekk.)

**) Plato de legg. p. 778. (6. p. 462. Bekk.)

***) Demosth. Philipp. 3. p. 112. (1. p. 101. Bekk.)

Familie erinnernden Kreise, welche die letzte Grundlage des freien Bürgers bildeten, mehr und mehr in den Hintergrund zurückgedrängt wurden, und seine Anerkennung nicht mehr durch die Aufnahme in dieselben absolut bedingt war. Damit hatten aber sowohl jene Genossenschaften ihre vorige Bedeutung verloren, als die letzten Bewährungen für den freien Bürger zu gelten, als auch das Bürgerthum sich damit von seiner Wurzel, als den auf der Substanz der Familie ruhenden Kreisen, losgesagt, und diese natürliche Grundlage in eine ideellere verwandelt hatte. Aber damit hatte es sich nicht nur von seiner Wurzel entfernt, sondern sich auch gegen sie gekehrt, und gerieth in den harten Widerspruch, die an und für sich geltende Freiheit der Subjectivität noch nicht erringen zu können, sondern an der natürlichen Existenz seine Schranke zu haben, dennoch aber, sich solchen, seinem Ursprunge und seinem Begriff wesentlichen Kreisen einzuverleiben und streng einzubilden, nicht mehr für eine absolute Bestimmung zu halten. Dieser unaufgelöste Widerspruch machte daher diese Erscheinung zu einer dem Wesen des antiken Staates verderblichen.

Es ist bekannt, daſs das Bürgerrecht auf der Eintheilung von Stämmen, und auf der engeren in Phratrien und Geschlechter, welche, wenn auch nur auf einer mythischen und mehr ideellen, dennoch auf der Verwandtschaft ruhten, kurz auf einer natürlichen Grundlage erbaut war, wohin besonders die Geburt von freien und eingebürgerten Eltern gehörte. Der ächte Bürger muſste daher, nicht nur zu einem

Stamme gehören, sondern auch den kleineren Kreisen desselben einverleibt sein. Da aber das Bürgerrecht den ganzen Umfang der Freiheit einſchloſs, so muſste auch nothwendig jenes Band der Phratriern und der Geschlechter, worin der Bürger seinen Ursprung und Halt hatte, fest geknüpft sein, und eine gröſsere Auflösung dieser Unterschiede und Gliederungen, und ein Nachlassen ihrer festen Bestimmungen, muſste auch das Bürgerthum selbst in seinen Grundpfeilern erschüttern. Mit dem Hereinbrechen der gröſseren Freiheit war es daher nothwendig verbunden, daſs oftmals neue Bürger ernannt wurden, welche zwar zu einem Stamm und Demos gehörten, aber der engeren Verbindung der Phratrien und Geschlechter entbehrten; denn schon seit Klisthenes hatten Stamm und Demos das natürliche Band der Verwandtschaft, mit dem rein ideellen politischen vertauscht, und es hatte sich dasselbe nur noch in jenen kleineren Genossenschaften erhalten, welche jetzt aber auch wankend zu werden anfingen. Damit war aber der Freiheit, neue Bürger zu wählen, Thor und Thür geöffnet. Wie sehr dies mit der hereinbrechenden Willkühr zusammenhängt, zeigt auch Aristoteles Ausspruch, der es für die Sache der Demagogen hält, die νόθοι zu ächten Bürgern zu machen*).

---

*) Aristoteles Polit. 3, 2. 9. Πρὸς δὲ τὸ καθιστάναι ταύτην τὴν δημοκρατίαν καὶ τὸν δῆμον ποιεῖν ἰσχυρὸν, εἰώθασιν οἱ προεστῶτες προσλαμβάνειν ὡς πλείστους, καὶ ποιεῖν πολίτας μὴ μόνον τοὺς γνησίους, ἀλλὰ καὶ τοὺς νόθους, καὶ τοὺς ἐξ ὁποτερουοῦν πολίτου, λέγω δὲ οἷον πατρὸς ἢ μητρός.

Unser Dichter daher, der, wie überall, auch hierin das Wesen und die Substanz seines Staats erkannte, nimmt häufig mit großer Bitterkeit solche Bürger mit, welche weder an der Phratria, noch am Geschlechte Theil haben, und zählt sie denjenigen bei, welche die Substanz des Staats untergraben *). Dies

---

*) Aristophanes Frösche v. 694.

καὶ γὰρ αἰσχρόν ἐστι τοὺς μὲν ναυμαχήσαντας μίαν
καὶ Πλαταιᾶς εὐθὺς εἶναι, κἀντὶ δούλων δεσπότας.

Bekanntlich machten die Athener nach der Schlacht bei den Arginusen die Sclaven, welche dort mitgefochten, zu Platäern. Vgl. das ψήφισμα in der Rede gegen die Neära p. 1380. (5, p. 573. Bekk.) und Xenophon Hellen. 6, 24. Aristophanes Frösche v. 730. Boeckh Staatshaushalt der Athener 1, p. 282.

Auch Aristophanes Vögel v. 762. wo der Chor singt:

εἰ δὲ τυγχάνει τις ὢν Φρὺξ μηδὲν ἧττον Σπινθάρου,
φρυγίλος ὄρνις ἐνθάδ' ἔσται τοῦ Φιλήμονος γένους,
εἰ δὲ δοῦλός ἐστι καὶ κὰρ, ὥσπερ Ἐξηκεστίδης,
φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράτορες.

φῦσαι πάππους heifst sich Ahnen verschaffen, vgl. Schol. zu dieser Stelle und Hesychius v. πάππος. Spintharos wird als Phrygier mitgenommen. Aristophanes Frösche v. 418. οὐκ ἔφυσε φράτορας, dem entgegengesetzt wird νῦν δὲ δημαγωγεῖ. Auch in den Vögeln v. 11. v. 32. v. 1013. wird Exekestides aus demselben Grunde verspottet. v. 31. Akestor und dort Schol. v. 876. Kleokritus. Dergleichen Subjecte bringt er daher in die schlechteste Gesellschaft. Wespen p. 1220., wo den Trinkgenossen, Theoros (als Schmarotzer und Schmeichler auch sonst noch verspottet. Acharner v. 134. Wolken v. 400. Wespen v. 42.) Aeschines (ein bekannter Prahler, Wespen v. 338. und 472. Vögel v. 1126. wo er ὁ κομπασεὺς heifst) Phanos, des Kleons Schreiber, und Kleon, Akestor nebst einem andern Fremdling zugesellt ist. Zugleich mit wissen daher auch die Redner, daſs mit der Aufhebung des groſsen Ansehns des Bürgerrechts, auch der Staat selbst wankend geworden, und Demosthenes *),

---

denen, welche dem Staate nachtheilig sind, zählt er auch die Fremden auf, welche sich in das Bürgerrecht eingeschlichen. Acharner v. 548,

ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα.

Offenbar deutet er auch darauf hin, wenn er in den Fröschen v. 733. sagt:

ὑστάτοις ἀφιγμένοισιν οἷσιν ἡ πόλις προτοῦ,
οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκῆ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν.

Worte, welche auch Aristides T. II. p. 312. erwähnt. So spottet auch der Komiker Eupolis über dergleichen Bürger, welche der edlen Geburt entbehrend, dennoch in dem Staate herrschen wollen, in zwei uns aufbehaltenen Fragmenten, bei Athen 10 p. 425. und besonders im Stobäus Serm. 41. wo die letzten Worte fast ganz mit denen unseres Dichters übereinkommen:

νυνὶ δ' ὅποι τύχοιμεν,
στρατευόμεσθ' αἱρούμενοι καθάρματα, στρατηγούς.

wo καθάρματα dasselbe bedeutet, wie in unserer Stelle φαρμακοί. In diesem Sinne sind auch die Worte des Isocrates zu verstehn in der Rede vom Frieden p. 170. (2. p. 190. Bekk.) οὓς γὰρ ὁμολογήσαιμεν ἂν πονηροτάτους εἶναι τῶν πολιτῶν, τούτους πιστοτάτους φύλακας ἡγούμεθα τῆς πολιτείας εἶναι. Zu diesem Allen füge man noch Niebuhrs römische Geschichte 1, 230.

*) Demosthenes gegen den Aristokrates p. 687. (4. p. 617. Bekk.) wo er sehr schön sagt: καὶ γάρ τοι τότε μὲν οὕτω τίμιον ἦν πᾶσιν ἀνθρώποις τὸ γενέσθαι πολίταις παρ' ὑμῖν, ὥσθ' ὑπὲρ τοῦ τυχεῖν τούτου τηλικαῦτα ὑμᾶς ἀγαθὰ ἤθελον ποιεῖν, νῦν δ' οὕτως ἄτιμον, ὥστε τῶν τετυχηκότων πολλοὶ πλείω κακὰ τῶν φανερῶς ἐχθρῶν εἰσὶν ὑμᾶς εἰργασμένοι.

wie Isocrates *), stellen die Entartung des Einen mit dem Verfall des Andern zusammen.

Das Hervortreten der Subjectivität, welche sich aus der Substanz der Sittlichkeit herausarbeitet, war die Quelle, aus der das neue, dem Staate verderbliche, Princip entsprang, und es ist derselbe Gedanke, welcher die festen Umgränzungen des Bürgerthums loser knüpfte, und in diese, mit dem Wesen des Staats so ganz und gar verwachsenen Bestimmungen, eine gröſsere Freiheit hineinbrachte. Wie aus dem einfachen Gehorsam gegen das Gesetz, das Subject, als sich für sich bestimmend und entscheidend, heraustritt, und dadurch jene alte gediegene Einheit auseinanderzerrt, und Zufälligkeit und Leichtsinn in diese schöne Gestalt des Staats hineinbringt, so hebt ebenfalls die freier werdendende Individualität, die Unterschiede auch mehr und mehr auf. Wenn nun die Alten selbst, wie unser Dichter, in diesem immer gröſseren Nachlassen der festen Unterschiede, auch ein Wanken der Grundsäulen des Staates mit Recht erkannten, und, bald scherzhaft, bald in bitterem Ernst, die immer mehr sich davon losmachende Individualität in ihre Schranke zurückzuführen suchten, so ist doch in allen diesen auch das positive und berechtigte Moment anzuerkennen, welches wir hier, als die von dem Boden der unmittelbaren Sittlichkeit sich abtrennende, und zur Reflexion in sich fortgehende Subjectivität aussprechen können, die, indem sie sich in ihrer eigenen Tiefe und Unendlich-

---

**) Isocrates vom Frieden 1, 69. (2. p. 165. Bekk.)

keit zu erfassen strebte, auch die in die Rechte des Bürgers aufgehende Freiheit des Subjects, in die Freiheit des Menschen, als solchen, verwandeln wollte, und aus diesem tiefen Triebe an den Grundpfeilern jenes eng umgränzten Begriffes der Freiheit rüttelte. Dies ist der positive Inhalt jener mannigfachen Erscheinungen, den die Alten selbst nur nach seiner negativen Seite haben auffassen können; da sie noch innerhalb dieses Kampfes befangen waren, und der auch hier noch, in Zufälligkeit und Willkühr eingehüllt, auftritt. Der hier in der Sphäre des Staats erst an sich, oder für den denkenden, aber aufserhalb derselben stehenden, Geist, vorhandene positive Inhalt, wird in einer späteren Sphäre auch zum Bewufstsein seiner selbst gelangen, und den hier noch in einer ihm unangemessenen Form verborgenen Gedanken, in seinem eigenthümlichen Elemente offenbaren.

Hierin haben wir zugleich den Quellpunkt aller anderen politischen Erscheinungen erkannt, welche, sie mögen eine noch so grofse Entartung und Zerrüttung des Staats offenbaren, dennoch hierin zurückkehren. Es wird uns daher auch leichter werden, in den einzelnen Kreisen jenen bereits entwickelten Grundgedanken wiederzufinden. Wie uns aber in diesen allgemeinen Beziehungen, und in diesem Gegensatze der Principien, unser Dichter stets das wahrhafte Bewufstsein darüber zeigte, so werden wir dasselbe auch im Einzelnen wiederfinden, und es stets an den unseren Dichter, gleichsam mit dem

Schwerdte des Gedankens, schützenden Philosophen, wie bisher, bewährt finden.

Fünftes Kapitel.

Entartung der Volksversammlung. Aristophanes Darstellung derselben.

Die substanzielle Gesinnung des Bürgers, und seine wahrhafte Einheit mit dem Staate, trat nun nirgends so hervor, als in der Volksversammlung, wo die Bürger, auf gegenwärtige Weise, über das Wohl des Staats berathschlagten, und welche, namentlich in Athen, als die Trägerin und Entscheiderin aller politischen Interessen angesehn werden kann. Der Geist des Staats, wie seine Grundsätze, waren in diesem Verein freier Bürger durchaus gegenwärtig, und bethätigten sich stets in der von ihnen dort laut verkündeten Gesinnung. In ihr war daher, wie in jedem einzelnen Bürger, der sich dort befand, das Bewuſstsein der wesentlichen Interessen, und der Staatsgeist lebendig, und man kann sie mit Recht selbst als die lebendige Substanz des gesammten Staates ansehn. So lange nun die Bürger in jener einfachen Sittlichkeit beharrten, ohne die eigene Reflexion dagegen geltend zu machen, und die Grundpfeiler des Bürgerthums unangetastet blieben, so lange bewahrte auch die Volksversammlung ihre Würde, und befestigte das Princip des Staats, welches sie in der thätigen Gesinnung der Bürger ausübte. Mit dem

Verlassen der alten Sitte aber, und der damit verbundenen Auflösung der Scheidung von Bürger und Nicht-Bürger, war auch in der Volksversammlung diese gröſsere Freiheit eingebrochen. Die daher dem alten Principe Ergebenen zogen sich in sich zurück, und die Volksversammlung ward mehr und mehr ihrer eigentlichen Stützen entblöſst. Bei dieser wachsenden Abnahme des Besuchs derselben, nahm man seine Zuflucht zum Solde *), sowohl um den Aermeren dadurch eine Hülfe zu verschaffen, als auch die Bürger zu häufigeren Besuchen anzureizen, wodurch denn der bereits entflohene Geist derselben ganz offenbar wurde. Das Ansehn und die Würde der Volksversammlung war aber damit in der Wurzel geschwächt und angegriffen, da die Angesehenen sich zurückgezogen, und sie nur meistens auf Arme sich beschränkte. Sobald aber die Armen den Staat verwalten, leiden auch die Gesetze selbst Gefahr **), denn sie haben nicht ihre höchste Befriedigung in den objectiven Interessen des Staats, sondern werden durch ein äußeres Band zusammengehalten. Dies bezeugt auch der in aller Einzelnheit das Wahrhafte stets auf das tiefste heraus erkennende Aristoteles *). Wenn aber die Volksversammlung nicht mehr auf der substanziellen Gesinnung der Bürger ruht, in der jeder Einzelne nur das Allgemeine vollbringt, so verkehrt sie sich unmittelbar in Willkühr. In Griechenland, wo jeder Bürger unmittelbaren Antheil an der Staatsverwaltung hatte, und dies in der Volksversammlung namentlich bethätigte, war es die Staatstugend jedes Einzelnen, welche die belebende Seele des Ganzen ausmachte, und in welcher handelnd, er täglich den allgemeinen Staatszweck verwirklichte. Diese Substanz unmittelbar stets durch seinen Dienst hervorzubringen, war daher seine einzige und wahrhafte Ehre, auf die er als Bürger angewiesen war, und an welcher nicht unmittelbar Theil zu nehmen, so wie einen Sold dafür zu empfangen, dem Geiste dieses Staates durchaus fremd war. Sehr treffend erkannte daher schon Montesquieu in seinem berühm-

---

*) Daſs Pericles selbst den Sold für die Volksversammlung nicht eingeführt, ist aus den Zeugnissen der Alten offenbar; vielmehr wird dies dem Agyrrios und Kallistratus zugeschrieben, so daſs Letzterer den Obolus eingeführt, Ersterer denselben bis auf 3 Obolen vermehrt habe. Vor Allen vergleiche man darüber Boeckhs Staatshaushalt der Athener 1. p. 245. u. s. w., wo die dahin gehörigen Stellen mit gewohnter Gelehrsamkeit und Scharfe des Urtheils behandelt sind.

**) Aristoteles Polit. 6, 1, 6. wo er von der Freiheit in der Demókratie spricht. φασὶ γὰρ δεῖν ἴσον ἔχειν ἕκαστον τῶν πολιτῶν, ὥστε ἐν ταῖς δημοκρατίαις συμβαίνει κυριωτέρους εἶναι τοὺς ἀπόρους τῶν εὐπόρων, πλείους γάρ εἰσι.

---

*) Aristoteles Polit. 4, 5, 5. Διὰ γὰρ τὸ μείζους γεγονέναι πολὺ τὰς πόλεις τῶν ἐξ ὑπαρχῆς, καὶ προσόδων ὑπάρχειν εὐπορίας, μετέχουσι μὲν πάντες τῆς πολιτείας, διὰ τὴν ὑπεροχὴν τοῦ πλήθους, κοινωνοῦσι δὲ καὶ πολιτεύονται διὰ τὸ δύνασθαι σχολάζειν καὶ τοὺς ἀπόρους, λαμβάνοντας μισθόν. καὶ μάλιστα δὲ σχολάζει τὸ τοιοῦτον πλῆθος — διὸ γίνεται τὸ τῶν ἀπόρων πλῆθος κύριον τῆς πολιτείας ἀλλ' οὐχ οἱ νόμοι.

ten Werke: vom Geist der Gesetze, daſs in einer wahrhaften Demokratie die Institute des Staats nicht um Lohn verwaltet werden dürften, denn die Tugend des Bürgers sei die Trägerin derselben [*], daher hält er es auch für Unrecht, wenn jemand in der Demokratie ein Amt ausschlägt, welches auch Plato für ein Zeichen des einbrechenden Verderbens ansieht. Offenbar trat daher durch dieses Mittel ein äuſserer Zweck an die Stelle des Geistes, und mit ihm Willkühr und Leichtsinn, da die Kraft der Gesinnung auf äuſserliche Weise ersetzt werden sollte.

Die Entartung der Volksversammlung, wie sie aus der Natur der Umkehrung des Principes hervorging, hat auch unser Dichter auf das Bestimmteste erkannt, und uns dieselbe mit dem ganzen Bewuſstsein ihres Wesens, sowohl in einer der ausgelassensten Komödien, als auch sonst in vielen Andeutungen vorgeführt. In jener ausgelassenen Schöpfung sind den Weibern die Hauptrollen, wie der Chor, zugetheilt, wodurch uns der Dichter eine doppelte Verspottung vorgestellt hat. Einmal zeigt er darin, daſs Alles, was im Staate und in der Volksversammlung verhandelt wurde, zu einer solchen Willkühr herabgesunken, daſs die Sorge für das Wohl des Staats, sogar zu den Weibern, des öffentlichen Lebens sowohl, als aller wesentlichen und allgemeinen Interessen untheilhaftig, übergegangen ist: dann aber verspottet er in dieser den Weibern zugetheilten Zügellosigkeit die Weiber selbst, welche, auf gleiche Weise wie die vom politischen Leben ganz entfernten Sclaven *), auch der allgemeine Taumel ergriffen. Sie geben daher das Bild des gegenwärtigen Staats, denn der Weiber Sache ist es, die allgemeinen Zwecke gegen die particulären Neigungen und Wünsche aufzugeben. Um aber sowohl des Staats, als besonders der Volksversammlung ganzen Verfall zu offenbaren, und uns ihr treues Abbild darzustellen, wählte er seine Weiber aus der Hefe des Volks *). Von dieser edlen Genossenschaft, welche uns der Dichter als die Vertreter der Staatstugend in der dieselbe verwirklichenden Volksversammlung vorstellt, wird nun Alles, was in der Volksversammlung Gebrauch ist, sowohl die ihr vorhergehenden religiösen-Weihungen, als auch der ganze Inhalt und Form dersel-

---

[*] Ueber die Principien der einzelnen Staatsformen, wie dieselben von Montesquieu aufgefaſst worden, lese man die schöne Auseinandersetzung in Hegels Rechtsphilosophie p. 279.

---

*) Aristoteles Polit. 5, 9, 6. und 6, 2, 12.

**) Praxagora, die Hauptheldin, ist eine Bäuerin, Ekklesiaz. v. 244., wo sie gefragt, wie sie den Brauch in der Volksversammlung so gut gelernt, antwortet:

ἐν ταῖς φυγαῖς μετὰ τἀνδρὸς ᾤκησ' ἐν πυκνί

worunter sie die Flucht von dem Lande versteht. Thucyd. 2, 17. Ritter v. 39. Die Zweite ist die Frau eines Schiffers. Ekklesiaz. v. 39. Die Dritte die Frau eines Gastwirths. Ekklesiaz. v. 49. Diese edle Zunft der Weiber vereinigt sich nun für das Wohl des Staats v. 52.

ὁρῶ προσιούσας χἀτέρας πολλὰς πάνυ
γυναῖκας, ὅτι πέρ ἐστ' ὄφελος ἐν τῇ πόλει.

wo der Schol. zu dieser Stelle ὄφελος erklärt τοῦτ' ἔστιν εὐγενές; eben so auch Suidas s. v. ὅτι πέρ und ὄφελος.

ben auf alle Weise von diesen Weibern selbst dem Gelächter Preis gegeben *); denn nachdem der Geist

---

*) Aristophanes Ekklesiaz. v. 30. wo es von dem Herold heiſst:

ὥρα βαδίζειν, ὡς ὁ κῆρυξ ἀρτίως,
ἡμῶν προσιόντων, δεύτερον κεκόκκυκεν.

v. 128. wo Praxagora sagt: ὁ περιστίαρχος περιφέρειν χρὴ — τὴν γαλῆν. Man brauchte zu Opfern vor der Volksversammlung kleine Schweinchen. Pollux 8, 204. Acharner v. 44. Dieses τὴν γαλῆν ist nun eben so gesagt, wie die oben von uns erklärte Stelle der Ritter v. 719. ἐς κεραμεικὸν. Casaubonus zu Theophrasts Charakteren, c. 16. p. 177. ed. Fischer. versteht unsere Stelle von einer besondern Art des Opfers, und verwischt damit ganz die Ironie. Von dem Trinken heiſst es Ekklesiaz. v. 135. οὐ πίνουσι κἀν τῇ ἐκκλησίᾳ. worauf Praxagora; ἰδού γέ σοι πίνουσι. Endlich beginnt die Erste nach Sitte der Redner: ἐβουλόμην μὲν ἕτερον mit einem gewissen Schein von Bescheidenheit, und fährt dann bald in Possen fort v. 153. und 154. Auf die Willkühr und den Leichtsinn, welche bereits in der Volksversammlung herrschten, gehn die Worte des dritten Weibes v. 136.

τὰ γοῦν βουλεύματα
αὐτῶν ὅσ' ἂν πράξωσιν ἐνθυμουμένοις
ὥσπερ μεθυόντων, ἐστὶ παραπεπληγμένα.

und v. 111. wo Praxagora sagt:

λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι
πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν

vgl. Ritter v. 888. Die völlige Umwandelung des Staats und der Volksversammlung spricht Praxagora v. 176. ganz direkt aus, wo sie von der Stadt sagt:

ὁρῶ γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην
ἀεὶ πονηροῖς· κἄν τις ἡμέραν μίαν
χρηστὸς γίνηται, δέκα πόνηρος γίγνεται.

und v. 181.

aus der Volksversammlung entflohen war, konnte auch die religiöse Weihe derselben, und der sonstige Brauch, welcher erst durch die Würde des Gegenstandes, und der den Individuen inwohnenden Gesinnung, seinen rechten Ernst erhält, nicht mehr seine Bedeutung bewahren, sondern wurde zu etwas vollkommen Gleichgültigem, dem auch jeder andere Inhalt sich willig fügt. Diese vollkommene Entartung des alten Geistes ist daher auch sehr treffend von uuserm Dichter dadurch angedeutet worden, daſs er aller religiösen und politischen Sitte einen andern, und zwar scherzhaften Inhalt untergelegt, und nur noch die Form beibehalten hat, welche damit auch in ihrer ganzen Einsamkeit und Leerheit erscheint.

Als aber der Sold für die Voslksversammlung aufkam, um die Aermeren anzureizen, um dieses Gewinnes willen die Versammlung zu besuchen, so zeigte sich dennoch, weil dieser Sold nur ein trauriges Surrogat war für die bereits verschwundene substanzielle Gesinnung, im Besuchen derselben eine groſse Lässigkeit und Gleichgültigkeit, verbunden mit einer gewissen Rohheit des Treibens, welche selbst die

---

οὓ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δέδοικατε,
τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ' ἑκάστοτε.

Wie die anderen Gebräuche wird auch die χειροτονία durch einen Scherz ihres Ansehns beraubt. Acharner v. 599. wo Lamachus sagt: ἐχειροτόνησαν γάρ με; worauf Dikäopolis einfallend ruft: κόκκυγές γε τρεῖς und besonders Ekklesiaz. v. 261. Um aber den Verfall der Volksversemmlung recht zu beweisen, geht der Dichter bis zu dem Extrem fort, daſs er sogar die Sclaven dieselbe verspottend einführt, wie in den Wespen v. 31.

Leitenden ergriffen. Und auch diesen Zug hat uns der geistreiche Dichter in einer, halb scherzhaft, halb ernsthaft gehaltenen Schilderung aufbewahrt, welche uns der das alte hellenische Princip vertretende Dikäopolis, in den Acharnern, giebt. Er findet die gesetzliche Versammlung, welche in der Morgenstunde gehalten werden soll, bei seinem Erscheinen noch leer, auf dem Markte dagegen schwatzt man, und fliehet auf und ab das mennigrothe Seil. Ja selbst die Prytanen erscheinen nicht, und kommen sie endlich spät, so stoſsen sie einander, zusammenfahrend, in dichten Schaaren wogend *).

Aber nicht nur in dieser Verkehrung der Form, welche Aristophanes überall, wie wir gesehn, in eine durchaus scherzhafte verwandelt hat, zeigt uns der Dichter, wie der alte Geist dieser Volksversammlung bereits entflohen war, und nur noch die Schale zurückgelassen hatte, sondern bringt dies noch auf viel tiefere Weise in dem Kunstwerke selbst zur Anschauung. Der Chor der Weiber beschlieſst nämlich in der Volksversammlung, daſs fortan jeder an Allem auf gleiche Weise Theil nehme, nicht ein Mann reich, der andere arm sei, der eine viel Acker besitze, der andere kaum ein Plätzchen zum Begräbniſs

---

*) Aristophanes Acharnes v. 21 — 33. Durch ein mit Mennig bestrichenes Seil, welches zwei *ὑπηρέται* hielten, und womit sie einen jeden, der ihnen zu nahe kam, und nicht in die Volksversammlung ging, berührten, suchte man den Besuch zu erzwingen. Auch in der Ekklesiaz. v. 378. spielt Aristophanes scherzhaft darauf an.

niſs, der eine viel Sclaven halte, der andere nicht einen Begleiter *), Niemand soll künftig in Dürftigkeit leben, denn Alle besitzen ja Alles **). Diese Gemeinsamkeit soll sich ebenfalls auch auf die Weiber erstrecken ***), und auf gleiche Weise auch die Kinder einschlieſsen †). In diesem Leben, worin Alles gemeinschaftlich, fallen nothwendig auch die häufigen Rechtshändel hinweg, wie die so vielfachen Schuldenklagen ††).

Aber dieses Princip der Gemeinsamkeit, worin die freie Subjectivität schlechthin untergegangen ist, welches unter allen Hellenischen Staaten Sparta am meisten verwirklicht hat, und das, wie wir weiter unten zeigen werden, Plato, als ein Mittel gegen die hervortretende Besonderheit des Subjects, in seinem Staate eingeführt wissen wollte, wird auch eben so wieder verspottet. Dieser Spott, der durch die ganze Darstellung, und besonders, was uns hier bedeutsam sein muſs, durch die Fragen und Einreden des die Willkühr aussprechenden Mannes zur Anschauung kommt †††), muſs als die Ironie des Dichters angesehn werden, in einer Zeit, in der bereits die particulären Interessen das Allgemeine ganz verschlungen hatten, und die Subjectivität in ihrer ganzen Besonderheit sich regte, dieselbe noch zurückdrängen, und wiederum in diese harte Schale der einfachen allgemeinen Substanz hineinbannen zu wollen. Wenn demnach Aristophanes durch diese Darstellung vielleicht auch die Platonische Lehre, welche er sehr wohl noch vor ihrem Erscheinen, aus Gespräch und Umgang kennen konnte, verspottete, so hatte diese Ironie in der That immer nur den Sinn, die Unzulänglichkeit einer solchen Hemmung des immer mehr um sich greifenden Einzelwillens zu zeigen, und den Kontrast der gegenwärtigen Welt mit diesem Principe vorzustellen.

---

*) Aristophanes Ekklesiaz. v. 590—594.

**) Ekklesiaz. v. 605.

***) Ekklesiaz. v. 614.

†) Ekklesiaz. v. 636 und 37.

††) Ekklesiaz. v. 557 und 560. wo Praxagora sagt: οὐ γὰρ ἔτι τοῖς τολμῶσιν αὐτῶν αἰσχρὰ λέγειν ἔσται τὸ λοιπόν. οὐδαμοῦ ἐν μαρτυρεῖν. οὐ συκοφαντεῖν.

†††) So fragt Blepyros Ekklesiaz. v. 596:

Aber nicht nur durch diese Darstellung, in der das so eben Behauptete durch einen Scherz, oder

---

καὶ τῶν σπελέθων κοινωνοῦμεν;

dahin gehört auch die Frage, welche des Mannes nächstes Interesse ausmacht v. 611.

ἢν μείρακ' ἰδὼν ἐπιθυμήσῃ καὶ βούληται σκαλαθῦραι,
ἕξει τούτων ἀφελὼν δοῦναι· τῶν ἐκ κοινοῦ δὲ μεθέξει
συγκαταδαρθών.

Die Ironie über die Gemeinsamkeit der Kinder spricht Blepyros v. 639 u. 640 aus. Auch von Seiten der Praxagora wird die Darstellung immer scherzhafter. So wie die ganze Habe gemeinsam ist, so sind es auch sogar die Kleider v. 670. u. s. w. Ja das gesammte Lebensverkehr will sie gemeinsam machen, und die Stadt in eine Wohnung umwandeln. v. 674.

τὸ γὰρ ἄστυ
μίαν οἴκησίν φημι ποιήσειν συῤῥήξασ' εἰς ἓν ἅπαντα,
ὥστε βαδίζειν ἐς ἀλλήλους.

durch einen komischen Vergleich, sogleich wieder vernichtet wird, hat Aristophanes den Widerspruch eines solchen Vorschlags, in dessen Verwirklichung die Einzelnheit gegen das Allgemeine schlechthin aufgegeben wird, mit dem bereits, gleichsam in atomistischer Form, geltenden Willen der Einzelnen, vorgestellt, sondern auch durch den zweien Subjecten zugetheilten Gegensatz der Rede.

Es werden uns dazu zwei Bürger vorgeführt, deren einer, dem durch die Volksversammlung gebotenen Gesetze, gehorchen will, der andere hingegen es verhöhnt und zu vernichten sucht. Es erscheint der eine mit zwei Knechten, welche seine Habe tragen, die er dem Staate, als Gemeingut, übergeben will *). Der Andere hingegen will nicht unverständig folgen, sondern versteckt sich sophistisch hinter die Reflexion, die bereits verhandelte Sache noch durchforschen zu wollen **), welches er bald darauf, als jener sich auf das Staatsgebot beruft ***), noch bestimmter als

---

*) Ekklesiaz. v. 730. u. s. w.

**) Ekklesiaz. v. 748.

ἀλλὰ βασανιῶ
πρώτιστον αὐτὰ πολλάκις καὶ σκέψομαι.
οὐ γὰρ τὸν ἐμὸν ἱδρῶτα καὶ φειδωλίαν
οὐδὲν πρὸς ἔπος οὕτως ἀνοήτως ἐκβαλῶ,
πρὶν ἐκπύθωμαι πᾶν τὸ πρᾶγμ' ὅπως ἔχει.

***) Ekklesiaz. v. [illegible]
τὸ πειθόμενον γὰρ δεῖ ποιεῖν τὸν σώφρονα
μάλιστα πάντων.

Zweifel an dem Gesetze selber ausspricht, dem er nicht eher folgen könne, als bis er wisse, was das Volk im Sinne habe *).

Anstatt in unbefangenem Gehorsam, das in der Volksversammlung, ausgesprochene Staatsgebot zu vollbringen, eben weil es geboten ist, so verbirgt sich die unredliche Gesinnung hinter den guten Grund, erst abzuwarten, was die Andern thun werden, welchen anscheinend guten Grund nicht anzuerkennen, Albernheit genannt wird **), durch dessen Sophistik in der That aber alle Verwirklichung des Gesetses in ein Jenseits geschoben, und aus dem Boden der Allgemeinheit in die reine Zufälligkeit der Neigung versetzt wird. Dieses Räsonnement hat dann, indem es die Substanz auf das härteste verletzt, und alle Scheu vor dem Gesetze, als solchem, als etwas eitles und gleichsam kindisches, gegen sein Urtheil, aufgiebt, den Schein nicht gesetzwidrig zu handeln, sondern beruft sich vielmehr auf die Anderen, welche das Gesetz noch später erfüllen werden [*]), und spricht darin die Gewiſsheit aus, daſs das Treiben der Mitbürger von denselben sophistischen Gründen geleitet werde, welche damit alle, das gegenwärtige Vollbringen stets in ein zukünftiges verwandeln, und damit das wirkliche Staatsgesetz in ein nur gemeintes und gewolltes verkehren. Der unbefangene Gehorsam hingegen, beruft sich mit derselben Gewiſsheit auf die Mitbürger, welche er das Staatsgesetz bereits vollbringen sieht [**]), indem er in ihnen dieselbe tiefe Scheu vor dem Gesetze voraussetzt, als jener sie bereits bei den Anderen überwunden glaubt, weil er sie selbst schon durch seine subjective Reflexion vernichtet hat.

---

*) Ekklesiaz. v. 770.

φυλάξομαι
πρὶν ἄν γ' ἴδω τὸ πλῆθος ὅτι βουλεύεται.
vgl. v. 772, wo derselbe sagt;
ἀλλ' ἰδὼν ἐπιθήσομαι,
worauf endlich der Andere entrüstet antwortet: v. 775.
ἀπολεῖς ἀπιστῶν πάντ'.

**) Ekklesiaz. v. 787.

τῆς μωρίας
τὸ μηδὲ περιμείναντα τοὺς ἄλλους ὅ τι
δράσουσιν u. s. w.

Wie nun in dem Bisherigen, sowohl durch die Verkehrung der religiösen und politischen Gebräuche, vor und während der Volksversammlung, als auch durch diesen Gegensatz der beiden Bürger, die sonst als absolut anerkannte Macht der Volksversammlung, welche die wahrhafte Staatstugend verwirklicht, in der ganzen Nacktheit und Armuth, wozu sie herabgesunken war, von dem Dichter vorgestellt worden:

---

[*]) Ekklesiaz. v. 859.

ἑτέρους ἀκούειν φήμ' ἔθ' ὑστέρους ἐμοῦ.

[**]) Ekklesiaz. v. 804. wo der zweite Mann auf die Frage:

σὺ δ' ἐνθυμούμενος φέρειν;

antwortet:

ἔγωγ'· καὶ γὰρ τοὺς ἐμαυτοῦ γείτονας
ὁρῶ φέροντας.

so ist noch übrig, daſs diese Entartung auch an der Verwirklichung eines Inhalts erscheine. In sofern nun von den Weibern, welche vom Staatsinteresse und der Sorge für das Gemeinwohl durchaus entfernt sind, die Volksversammlung vertreten wird, so muſs dies auch in ihrem Treiben selbst erscheinen. Was aber seinem Wesen nach, den Interessen des Geistes absolut entgegensteht, ist das Sinnliche, und näher die sinnliche Begierde. In ihr stellt sich das Subject dem Allgemeinen schlechthin gegenüber, da es nur seine Befriedigung gilt. Dieser sinnlichen Begierde stellt uns nun Aristophanes seine Weiber huldigend vor. Der Dichter zeigt uns daher dieselben in einer wahrhaft zügellosen und ausschweifenden Lust, worin jede, da es nur auf die Befriedigung ihrer Begierde ankommt, sich gegen die Andere dieses Recht anmaſst, und dies mit aller Wildheit und Ueppigkeit verkündet. Damit haben sie aber zugleich das Allgemeine in das ganz Particuläre der Befriedigung ihrer Begierde verwandelt.

Hierin hat sich aber dem Anschauenden das Bild der ausgelassenen Willkühr der, den Mittelpunkt des Staatslebens bildenden, Volksversammlung vollendet, worin einerseits alles Substanzielle, sobald es sich gestalten will, der Ironie Preis gegeben wird, und als ein thörichter Wahn erscheint, oder der frechen Reflexion erliegt, andererseits das, was sie in der That verwirklicht, nur die zügellose Begierde ist, in der sie ebenfalls dem Staatsinteresse absolut entfremdet sind, so daſs sie das rein Sinnliche für das Substanzielle selbst nehmen, und es mit der Lust vollbringen, welche, wenn sie das Allgemeine zu ihrem Inhalte hätte, der lebendige Geist des alten Staates selbst wäre, während sie jetzt seine ganze Umkehrung offenbart. Aber in diesem sinnlichen Taumel ist auch das, was uns in der Unterredung der beiden Männer noch als ein Gegensatz vorgestellt wurde, gänzlich aufgegeben; und vollkommen in sich befriedigt und versöhnt, ergeben sie sich der jubelnden Lust und Fröhlichkeit, worin sie dem wissenden Zuschauer das ganze Bild eines Wahnsinns vollenden, den sie aber nicht mehr als solchen ahnden, und der ihnen daher als ein durchaus freies und gesundes Leben erscheint.

Die Aristophanischen Weiber üben aber nicht nur jene zügellose Willkühr aus, in der sie alles Bestehende verspotten, und ein treues Bild des gegenwärtigen Staats geben, sondern haben, als Chor, zugleich das Bewuſstsein darüber, daſs sie in ihrem Treiben nur die Wirklichkeit darstellen, und ironisiren daher ihre eigene Willkühr. Dies wird dadurch offenbar, daſs sie auch das alte Princip auf positive Weise aussprechen, und eben so auch das Verderben seines Gegensatzes erkennen *). Dieser positive Aus-

---

*) Die Weiber halten sich am geschicktesten den Staat zu verwalten, weil sie nicht nach Neuerungen begierig sind. Ekklesiaz. v. 217. κοὐχὶ μεταπειρωμένας

ἴδοις ἂν αὐτάς

und die ganze Stelle vgl. v. 580, wo der Chor, diese verderbliche Neuerungssucht tadelnd, sagt:

μισοῦσι γὰρ ἢν τὰ παλαιὰ

πολλάκι θεῶνται

druck tritt aber da am meisten hervor, wo der Dichter die Quelle des Verderbens, den an die Stelle der belebenden Gesinnung eingeführten Sold berührt, und vortrefflich sagt: als der groſse Myronides noch herrschte, hätte Niemand gewagt, den Staat um Lohn zu verwalten *). Für diese ausgelassene Schöpfung erbittet sich dann endlich der Dichter die Gunst, die Weisen ermahnend, eingedenk zu sein der Weisheit, die Lachlustigen, ihn nach dem Scherze zu richten, nicht nach frecher Dirnen Sitte, welche stets nur das Letzte im Sinne haben, hindeutend darauf, daſs er zu dem Dichterkampfe das erste Loos gezogen, und daher am ersten vergessen werden konnte. Aber, wie überall, so hat er auch hier, den Ernst in dem Scherze gezeigt, und fordert der Weisen, wie

---

Diesem Chore der Weiber stehn die in der Willkühr befangenen Männer gegenüber, welche ohne Scheu sich gegen die alte Sitte äuſsern. Ekklesiaz. 586. wo Blepyros sagt:

περὶ μὲν τοίνυν τοῦ καινοτομεῖν, μὴ δείσῃς, τοῦτο γὰρ ἡμῖν δρᾶν ἀντ' ἄλλης ἀρχῆς ἐστιν, τῶν δ' ἀρχαίων ἀμελῆσαι.

Auf ähnliche Weise sind sich in der Lysistrata des Dichters die Weiber- und Männerchöre entgegengesetzt. Vgl. den Chor der Greise daselbst v. 622, wo sie den Lohn ihre Nahrung heiſsen, Der Gegensatz der Principe ist besonders niedergelegt in v. 614 — 696.

*) Aristophanes Ekklesiaz. v. 302—308. Daher wollen auch die in der alten Sitte lebenden Ritter ohne Sold die Stadt beschirmen. Ritter v. 599. Ueber Myronides vgl. man noch Thucyd. 1, 100 und 108. Aristophanes Lysistrata v. 801. wo er τραχὺς genannt wird, und dort den Schol. Den Sold der Volksversammlung tadelt auch der Dichter in den Ekklesiaz. v. 183. als die Quelle des Verfalls.

der Lacher, Urtheilsspruch, da er ja Beides uns in so kunſtvoller Einheit gegeben.

Sechstes Kapitel.

Entartung der Gerichte und des Senats. Aristophanes Darstellung derselben.

Wie nun das Verderben die Volksversammlung, worin der Geist des Staats sich am gegenwärtigsten zeigte, ergriffen hatte, so hauste es sich auch in die anderen Institute geschäftig ein. Einen Hauptmittelpunkt des öffentlichen Lebens in den alten Staaten bildete aber die Rechtspflege; denn sie sollte die Gesetze, welche die Volksversammlung gegeben, schützen, und jeden Eingriff in die Rechte des Staates ahnden. Aristoteles zählt sie daher zu jenen drei groſsen Thätigkeiten, in welche sich der Organismus des Staats ausbreitet *). Sie erkennen daher auch keine Macht über sich an **), sondern erscheinen auf gleichem Boden mit den beiden anderen groſsen Kreiſen des Staates, der bewegenden Volksversammlung, und dem Rathe, wozu sie das Alles umgränzende und in die Schranken zurückrufende Element bilden. Ihre Gestaltung und Zutsand hing daher mit dem Principe des Staates auf das engste zusammen. Wie erst mit dem Sinken der belebenden Gesinnung der Sold für die Volksversammlung aufkam, und wir dies mit Recht als den Ausdruck des ihr entflohenen Geistes ansahen: so finden wir auch, seit Pericles den Richtersold eingeführt *), daſs ebenfalls in die Gerichte, an die Stelle alter Treue und Festigkeit des Sinnes, Willkühr und Habsucht traten, oder es brachen vielmehr diese finsteren Mächte, welche sich bereits eingeschlichen, schnell und offen dadurch hervor. Daher erkennt auch Xenophon, daſs den Richtern nicht das Recht mehr am Herzen liege, sondern vielmehr der Nutzen und der Gewinnst **). Da es nun zum Wesen des freien Bürgers gehörte, das Richteramt verwalten zu können, und dies, so wie der Antheil an der Volksversammlung, seine unmittelbare Bestimmung und Recht ausmachte; so wuchs auch, angereizt durch den Sold sowohl, als auch durch die Aussicht nach Gewinn, als dessen reichströmende Quelle man das Richten der Processe ansah, die Anzahl der Rechtsfälle ins Unendliche, so daſs Athen in einen Richterstaat verwandelt zu sein schien, wogegen faſt alle anderen Thätigkeiten untergeordnet und zurückgedrängt waren. Die Rechtswuth verschlingt daher Alles, ja sogar die Staatsmacht, als welche die Seemacht dargestellt wird, leidet dabei *). Das Richten zeigt uns daher Aristophanes in mannigfachen Scherzen, als das ganze Leben des Volkes umfassend. So bezeichnet Euelpides seine Vaterstadt, als Allen gemeinsam, Hab und Gut zu verrechten **); und als der Wiedehopf merkt, daſs die Ankömmlinge Athener sind, fragt er sogleich, ob sie Richter sind ***). Ja, der etwas einfältige Strepsiades kann, als ihm der Socratische Schüler auf einer Erdtafel Athen zeigt, dies nicht begreiſsn, da er ja keine Richter dort sitzen sieht †).

---

*) Aristot. Polit. 4, 11, 1. Ἔστι δὲ τῶν τριῶν τούτων ἓν μέν τι τὸ βουλευόμενον περὶ τῶν κοινῶν· δεύτερον δὲ τὸ περὶ τὰς ἀρχάς — τρίτον δέ τι τὸ δικάζον.

**) Aristophanes Wespen v. 557

---

*) Aristot. Polit. 2, 9, 3. Wie es sich mit der Diobelie verhält, welcher der Schol. zu Aristophanes Frösche v. 140. erwähnt, und mit dem Triobolon, das in den Rittern v. 255., in den Vögeln v. 1540., und sehr oft in den Wespen angeführt wird, hat Boeckh im Staatshaushalt der Athener 1 p. 250. gezeigt. Wie übrigens Aristophanes den Sold im Staate angesehn, zeigen die Worte gegen den Agyrrios, der in den Ekklesiaz. v. 184. πονηρός genannt wird. Vgl. Frösche v. 371. und Ekklesiaz. v. 102.

**) Xenophon vom Staat der Athener. 1, 13.

Da aber die Rede das Organ war, sowohl für die Verhandlungen bei dem Volke, als vor Gericht, aber das Allgemeine und Substanzielle nicht mehr als einziger Zweck galt, sondern Zufälliges und Par-

---

*) Aristophanes Frieden v. 505.
οὐδὲν γὰρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε.
Wie das Richten das ganze Leben der Athener ausmacht, zeigt auch die Stelle der Lysistrata v. 380.

**) Aristophanes Vögel, wo es von Athen heiſst:
καὶ πᾶσι κοινὴν ἐναποτῖσαι χρήματα.
was der Schol. ganz richtig erklärt:
πᾶς ὑπόκειται ἀντὶ τοῦ ἐκδῶναι καὶ [illegible].

***) Aristophanes Vögel v. 109.

†) Aristophanes Wolken v. 208.

ticuläres diese Stelle eingenommen hatte: so kam es auch nicht mehr auf die einfache Darstellung, welche den wesentlichen Gesichtspunkt festhielt, sondern auf eine die Sache zu dem subjectiven Interesse verkehrende Rede an. Dies hing dann mit der jetzt anbrechenden Reflexion auf das engste zusammen, welche hier den freisten Spielraum hatte, sich in sophistischen Gründen zu ergehn, und dem darin Unkundigen und noch Ungeübten die eigenen Behauptungen sogleich in das Gegentheil zu verkehren. Vor Allem machte sich diese Sophistik der Rede im Rechte geltend, da hier die Verfolgung der subjectiven Interessen ihren ergiebigsten Boden hatte, und an der vielgewandten Rede das einfache und kunstlose Wort am meisten scheiterte, ohne daſs doch der Schein des Rechtes verletzt wurde, da man ja mit gleichen Waffen in die Schranken trat. Diesen so eben angedeuteten Gegensatz der listigen und einfachen Rede im Rechte, hat uns auch Aristophanes auf eine unübertreffliche Weise geschildert, worin sich sowohl seine ganze edle Natur, als auch die Entrüstung, über die im Rechte jetzt siegende Schlauheit des Wortes, offenbart. In der Parabase der Acharner beklagen sich jene edlen Greise, welche im Seekampf einst gekämpft, daſs sie den Rednerjünglingen zum Hohn preisgegeben werden, denen sie murmelnd gegenüberstehn am Rednerstein. Doch der wohlgeübte Jüngling trifft sie mit glatten Worten schnell, zerrt sie hervor, fragt, legt Fallen, den schon ergrauten Mann durchrüttelnd und verwirrend. Der Greis aber kehrt als Schuldner heim, und schluchzt in Thränen;

denn wofür er sich den Sarg erkaufen sollte, das ist er verdammt zu zahlen *). Diese Greise, in Thaten, nicht in Worten aufgenährt, haben, viel sich mühend, oft den heiſsen Schweiſs sich getrocknet von der Stirn, und bei Marathon die Stadt geschützt, und verfolgt, während Elende sie jetzt verfolgen, denen sie erliegen **). Dieses Bild vollendet uns Aristophanes endlich an einem bestimmten Individuum, dem edlen Thucydides, der durch den Schwätzer Kephisodemus jetzt verdirbt, ein dem Dichter mitleidsvoller Anblick, der ihm eine Thräne entlockt ***). Um diesen Gegensatz zwischen den edlen, nur in Thaten und in einfacher Rede geübten Greisen, welche uns wie Trümmer aus der Heldenzeit erscheinen, mit den glattzüngigen und Alles verkehrenden Worten auszugleichen, will der Dichter die Rechtshändel gesondert wissen, so daſs der Alte nur den Alten, der Jüngling nur den Jüngling richte †). Da diese Umwandlung des objectiven Rechts in die ganz subjectiven Interessen des Gewinnes und der Habsucht, mit der ganzen Entartung des alten Princips, wie wir gesehn, zusammenhängt, so paart auch Aristophanes mit dieser Krankheit des Staats ††), die

---

*) Aristophanes Acharner v. 676—691.

**) Acharner v. 695—700.

***) Acharner v. 702—706. Wespen v. 947.

†) Acharner v. 713—718.

††) Wespen v. 651. wo er die Richterwuth νόσον ἀρχαίαν τῇ πόλει nennt.

Laster der Ueppigkeit und Zügellosigkeit *), um dadurch die enge Verkettung aller Seiten dieses neu eingebrochenen Gegensatzes anzudeuten.

Aber der Dichter hat uns auch, da das Recht und seine Verwirklichung einen Hauptmittelpunkt des öffentlichen Lebens ausmacht, diesen Kampf in einer selbstständigen Schöpfung gezeigt, welche den Gegensatz in dieser Sphäre zu ihrer Seele hat. Um die weit um sich greifende Richterwuth recht anschaulich zu machen, legt Aristophanes sogar den Sclaven den Spott darüber bei, welche ihren Herrn, dessen ganzes Dichten und Trachten das Richten ausmacht, deswegen auf das ergötzlichste verhöhnen **). Ja, der Dichter zeigt uns sogar den Chor dieser Richterwuth ganz hingegeben, welche so grofs ist, dafs er seinen Genossen schon um Mitternacht zum Richten abruft ***). Aber wie in jeder seiner Schöpfungen, so hat er auch hier zweien Individuen die Vertretung dieser Gegensätze übertragen, welche er durch ihre Namen gleichsam symbolisch bezeichnet hat. Die Erzählung der Sclaven, welche das Thun ihres Herrn, als ein fast wahnwitziges, verspotten, hat uns sogleich auf den Standpunkt des Aristophanes erhoben, der diese Richterwuth damit als eine dem innersten Wesen des Staats durchaus verderbliche vorstellt, und dies auch dadurch andeutet, daſs Philokleon, dieser wüthende Richter, von dem eigenen Sohne seiner Freikeit beraubt, und den Sclaven die Hut darüber anvertraut ist. Aber der Chor, den uns der Dichter hier, als dem alten Principe feindlich, bei seinem Auftreten zeigt, eilt, seinen Genossen vermissend, mit stürmischer Hast herbei, ihn den Banden des Sohnes zu entwinden, was er auch in der That vollbringt. Die Forderung ist daher nun, daſs, nachdem uns beide Individuen selbstständig gegenüberstehn, und sich durch die Befreiung gezeigt hat, wie wenig dies neue Princip mit Gewalt zurückgedrängt werden kann, und wie weit es um sich gegriffen hat, der Inhalt dieser beiden Gegensätze sich näher entfalte, und ihre Natur gegen einander ausspreche. Der Chor sieht durch seine Bemühungen den Philokleon frei, den das Vertrauen auf seine Schützlinge, welche er, wie Horte, angerufen, nicht getäuscht *). Bdelykleon will den Inhalt

---

*) So vereinigt er die Ausschweifung mit diesen neuen Rednern. Ekklesiaz. v. 112. Ritter v. 880.

**) Aristophanes Wespen v. 85. u. s. w.

***) Aristophanes Wespen v. 218.

---

*) Philokleon rechnet alle, die gleicher Willkühr ergeben sind, zu seinen Schützlingen, wie er auch solche Individuen, selbst gegen das Recht, schützt. Dies hat uns der Dichter in einem ſeinen Zuge aufbehalten. Philokleon ruft nämlich, indem er sich aus seinen Banden befreien will, aus:

οὐκ ἐκφρεῖτ' ὦ μιαρώτατοι
δικάσοντά μ', ἀλλ' ἐκφεύξεται Δρακοντίδης.

wo die, auch von allen Auslegern angenommene, Conjectur δικάσοντά με für die Vulgata δικάσοντί με den einzig wahren Sinn giebt. Diesen Worten erwiedert Bdelykleon σὺ δὲ τοῦτο βαρέως ἂν φέροις, welches diesen Sinn hat: Du wirst nicht unwillig sein, wenn Dracontides, ein, nach dem Schol.

selbst walten und entscheiden lassen, aber der von Zorn und Richterwuth durchglühte Chor, will von Vernunft, als welche einzig und allein die freie Entfaltung ihres feindlichen Inhalts, durch die Rede, wäre, nichts hören *); aber die edle Mäſsigung des Bdelykleon bewegt die Gegner endlich, im offenen Kampfe die Natur ihres Gegensatzes zu verkünden.

Philokleon beginnt demnach die Herrlichkeit des Richteramtes zu entwickeln, und setzt dieselbe in die unbegränzte Macht, welche der Richter ausübt, der allgemein gefürchtet lebt, und doch von Allen herzlich begrüſst wird. Zugleich aber hat er auch die Freiheit, von alle dem, was er, erfleht, gelobt, nichts zu vollbringen **). Aber Bdelykleon verlangt nicht nur dies Bild der Verehrung, nach welchem sich jeder beeifert, ihn zu ergötzen, sondern will das wahrhafte Gute und Substanzielle seiner Herrschaft vernehmen ***). Philocleon geht demnach zur Entwickelung des Inhalts seiner Macht fort, welche er darin setzt, daſs er selbst den Künstler beherrsche, der ihm zum Lohn seine Kunst freiwillig darbiete †), und es als den Gipfel seiner Gewalt ausspricht, daſs selbst die Substanz der Familie seiner Willkühr un-

ter-

---

z. d. Stelle, verächtlicher Mensch, dir entflieht, denn er ist ein Mann vom Schlage derer, welche du begünstigst und beschirmst.

*) Aristophanes Wespen v. 548—558.

**) Aristophanes Wespen v. 560.

***) Aristophanes Wespen v. 576 und 77.

†) Aristophanes Wespen v. 579—582.

terworfen sei *). Die Richter sind daher die von Allen unbedingt verehrten, die von aller Bedrückung, ja von Kleon selbst verschonten **). Aber das Süsseste von Allem ist ihm der Lohn, den er heimbringt, wo ihn Alles herzlich begrüſst wegen des Geldes, ein Bild, welches uns Philokleon bis in die kleinsten Züge ausmalt, da es den Mittelpunkt seines Interesses ausmacht ***). Der Chor, der, wie wir gesehn, ein Bewuſstsein mit dem Philokleon hat, ist hoch erfreut, wie er Alles durchging und Nichts verbeiging, so daſs er sich hörend erhoben fühlte, in den Inseln der Seeligen zu richten träumte, sich an dem Redner ergötzend *). Zugleich ist daher der Chor auch des Siegs über den Bdelykleon gewiſs, und bedroht ihn mit seinem ganzen Zorne, wenn er Unhaltbares sagt, was ihm nicht genehm ist **).

---

*) Aristophanes Wespen v. 583—588. Dort heiſst es: „Wenn ein Vater sein Kind als Erbtochter einem übergeben, so sagen wir zu dem Vermächtniſs und der Muschel, die scheuerweckend die Siegel umschlieſst: o fort mit dir, wehklage uns viel! Und wir verleihen das Mädchen dem, der schmeichelnd uns überredet, und ohne Rechenschaft vollbringen wir dies.“ Eine Erbtochter ist bekanntlich eine solche, auf welche die Güter des Vaters übergehn, mit der Bedingung, den nächsten Verwandten zu heirathen. Demosthenes g. d. Makart. p. 1067. (4. p. 314. Bekk.) Isaeus de Pyrrh. p. 43. (3. p. Bekk.) Es ist für uns höchst bedeutsam, daſs Philokleon grade dieses, mit dem griechischen Principe auf das engste zusammenhängende Recht der Erbtochter, worin die subjective Freiheit gegen die Substanz der Familie zurückgedrängt ist, verletzt, und diese Ueberhebung darüber, als seine höchste Macht ausspricht. Diesen Zusammenhang der Erbtochter mit dem Begriff der griechischen Familie, hat auch neuerdings Gans auseinandergesetzt in seinem Werke: Das Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwickelung. 1. p. 337, wo man das Weitere nachsehen kann. Auf diese Worte antwortet denn auch der grade über diese tiefſte Verletzung der Familie entrüstete Bdelykleon v. 589:

τῆς δ' ἐπικλήρου τὴν διαθήκην ἀδικεῖς ἀνακογχυλιάζων.

**) Aristophanes Wespen v. 596.

***) Aristophanes Wespen v. 605. u. s. w.

Was nun Philokleon als die Mächte seines Principes ausgesprochen, war theils die Eitelkeit seines Bewuſstseins, sich von Allen verehrt und gefeiert zu wissen, theils die Freiheit, das Recht selbst beliebig umgestalten zu können, und sich als die unantastbare Macht von Allem zu wissen, theils der Lohn, der ihm dafür zu Theil wird. Damit hatte er aber das Objective in das vollkommen subjective Interesse verwandelt, oder sich und seine particuläre Befriedigung als den Mittelpunkt bezeichnet. Die Sache des Bdelykleon, als des Vertreters des alten substanziellen Principes, ist es demnach, diesen Inhalt des Philokleon als einen vollkommen subjectiven darzustellen, und die Freiheit, in welche jener sich, gegen allen Inhalt, als das Entscheidende hingestellt, als eine durchaus abstracte zu beweisen, welche darum auch in das Gegentheil selbst, in die härteste Abhängigkeit, übergeht. Zuerst zeigt er, wie dieser Richtersold den Interessen des Staats selbst zuwider ist, und die Unangemessenheit desselben mit der Gesammteinnahme des Staats *). Da aber der Sold für die Staatsverwaltung, dem griechischen Principe, wie wir gesehn, schlechthin fremd ist, indem namentlich der Antheil an der Volksversammlung und an den Gerichten, ein dem atheniensischen Bürger immanentes Recht und Bestimmung ausmacht, und mithin, da der ganze Begriff der Freiheit in den Begriff des freien Staatsbürgers aufging, auch wesentliche Seiten seiner Freiheit bildeten, so war auch dieser die Stelle der lebendigen Gesinnung ersetzende Lohn, ein Zeichen des Verlustes seiner wahren Freiheit, welche in diesen beiden Elementen ihr wahrhaftes Dasein hatte, und mithin ihm durchaus äuſserlich und beschränkend. Dieser Gedanke macht daher auch die Wurzel in der Gegenrede des Bdelykleon aus, worin er zeigt, daſs, wo jener sich am freisten glaube, er vielmehr am abhängigsten sei **), sowohl von dem Triobolon ***), als von den Volksanführern †). Aber an dieser Rede, welche den Wendepunkt dieser Komödie bildet, entzündet sich auch die Umkehrung im Bewuſstsein des Chors, der, als solcher, seinem Wesen nach selbst das ächt Hellenische Princip vertritt, und das entgegengesetzte Bewuſstsein nur angenommen hatte, um die Macht des Ersteren durch die freie Rückkehr zu demselben zu bewähren, und zeigt damit dasselbe als seiner Natur ursprünglich inwohnend. Der Chor ermahnt daher den Freund, diesen Worten zu gehorchen, und nicht starr auf seinem Sinne zu beharren *).

---

*) Aristophanes Wespen v. 636—640.

**) Aristophanes Wespen v. 649. u. s. w.

---

*) Aristophanes Wespen v. 655. u. s. w. Die Gesammteinnahme des Staats rechnet Bdelykleon auf 2000 Talente; wovon die Richter 150 Talente empfangen. S. darüber noch Boeckhs Staatshaushalt der Athener 1, p. 253.

**) Aristophanes Wespen v. 682.

***) Aristophanes Wespen v. 689 und 90. Denn wer zu spät kommt, geht des Triobolons verlustig. Boeckh Staatshaushalt der Athener 1, p. 253. Die Richter werden überhaupt als arm vorgestellt, denen es nur um das Geld zu thun ist. Wespen v. 310., wo sie, da sie nichts zu richten haben, nicht wissen, wo sie das Frühstück hernehmen. Sie haben dennoch nicht mehr, als das Leben zu fristen. Wespen v. 702.

†) Aristophanes Wespen v. 704.

Aber Philokleon kann noch nicht sogleich umkehren, sondern entbrennt noch in wilder Wuth, so daſs er sogar, um nur zu richten, den ihm befreundeten Kleon nicht verschonen würde **). Aber auch in ihm ist schon der Beginn der Rückkehr angedeutet, indem er sich gefallen läſst, das öffentliche Richten im Staate aufzugeben, und sich mit der Gerichtsbarkeit im Hause zu begnügen. Wie nun der Dichter die Volksversammlung, wie wir gesehn, ironisirt, indem er, theils durch einen scherzhaften Vergleich, theils durch einen andern winzigen Inhalt, den er ihr unterlegt, den komischen Kontrast mit der Wirklichkeit zeigt, und dadurch dieselbe zugleich auch ihres Esnstes und ihrer Würde beraubt, da sie ja durch die völlige Umkehrung ihres Inhalts und ihrer Form dem Gelächter preisgegeben wird: so ironisirt er ebenfalls hier das ganze Richterwesen, indem er seine ganze Form, sowohl durch scherzhafte Uebertragung derselben auf das Haus, worauf ja jetzt Philokleon sein Richteramt beschränkt hatte, als dadurch, daſs er das Winzigste und Nichtigste zum Gegenstand des Richtens macht, verspottet. Damit hat er aber das rein Formelle, wozu das Richten herabgesunken, dargethan, und den Verlust des Inhalts treffend vorgestellt *).

---

*) Aristophanes Wespen v. 729.

**) Aristophanes Wespen v. 750—759.

Aber an diesem winzigen Inhalt, den Philokleon als den Seinigen anschaut, erfährt derselbe auch zugleich die Umkehrung, deren Anfang schon in dem Verzichten auf das öffentliche Richten lag. Der Fortgang kann daher nur darin bestehen, daſs Philokleon endlich auch dies aufgiebt, indem ihm die reine Nichtigkeit alles Inhalts vorgestellt ist, worin er die Wahrheit seines eigenen Treibens verwirklicht sieht. Das Resultat ist demnach, daſs er das Richten schlechthin aufgiebt**), aber, da das inhaltslose Richten sein ganzes Dasein umfaſst hatte, auch nur in einem durchaus schalen Treiben sich bewegt, wodurch uns Aristophanes die mit solcher Richterwuth verbundene Leerheit des Sinnes kund gethan. In dieser Umkehrung, der die Willkühr und die nur subjectiven Interessen zu ihrer Seele habenden Richterwuth, hat uns aber der Dichter den Sieg des alten Principes zur Anschauung gebracht, welches der Chor in der Feier, sowohl des diese Entartung aufgebenden Philokleon, als besonders des Bdelykleon, der durch die Gewalt des substanziellen Bewuſstseins, welches sein Pathos ausmacht, diese Umkehrung, wie im Chore, so im handelnden Individuum bewirkt hat, ausspricht. Daher sagt er, „Den Greis neid ich um dies seelige Loos, wie er die trockene Lebensart aufgab. Jetzt, da er Anderes gelernt, kehrt er zu süſserer Lust sich; doch vielleicht möcht' er es auch nicht; denn schwer ist's, nachzulassen von der uns inwohnenden Natur; obwohl auch dies Viele erfuhren, daſs, der Lehre Anderer beitretend, sie ihren Sinn umgewandt. Aber groſsen Ruhm einärntend von mir und den Wohlgesinnten, wegen der Liebe zum Vater und wegen der Einsicht, geht hinweg des Philokleon Sohn. Denn keinen so liebreich Gesinnten traf ich noch an, noch hat keines Sitte so mich hinweggerissen, so ganz mich aufgelöst; denn was erwiedernd, schien er siegreich nicht, sich mühend mit noch ehrwürdigeren Thaten den Erzeuger zu schmücken *);“ Worte, welche uns das absolute Resultat dieser Schöpfung auf das ergreifenste verkünden.

---

*) So bringt Xanthias einen Hund, der Käse hinweggeschnappt, vor Gericht, Wespen v. 836, wo der Dichter in dem Namen Labes eine Anspielung auf den Laches zeigt, der sich in Sicilien, nach dem Schol. z. d. Stelle, bestechen lieſs. Man muſs aber die ganze Scene selbst lesen.

**) Besonders Wespen v. 1335—1342.

Wie nun kein Zweig von dieser Umkehrung frei blieb, so konnte es auch der Rath nicht, der gleichsam, nach dem Urtheile des Aristoteles, als die dritte Säule in dem Organismus des Staats erscheint,

---

*) Aristophanes Wespen v. 1450—1473.

Auch er hatte das alte Princip verlassen, und dem neuen Platz gemacht. Und auch dies hat uns der tiefblickende Dichter nicht unberührt gelassen, sondern, wenn gleich nicht, wie die andern beiden Momente des Hellenischen Staatslebens, in einer eigenen Schöpfung ihn vorgestellt, doch in mannigfaltigen Zügen auch sein Umschlagen der alten Sitte, und die vollkommene Entfremdung von derselben uns gezeigt. Vor Allem hat uns der Dichter in jener berühmten Erzählung in den Rittern, fast in jedem Worte, die Schwäche und Zerrüttung, von der auch der Rath nicht frei bleiben konnte, gezeichnet. Schon die Versicherung, mit der Kleon sich an den Rath zu wenden droht, daſs er dort die Ritter der Verschwörungen und nächtlichen Zusammenkünfte anklagen werde, wie der gleich darauf ausgesprochene Vorsatz des Wursthändlers, den Kleon dort zu überbieten *), zeigen genugsam die Gewiſsheit, daſs der Rath, bereits auf gleichem Boden mit ihnen stehe, und in der Anklage gegen die Ritter, den in der That der alten Sitte gehorchenden, willig Gehör geben werde. Diese Gewiſsheit wird uns nun in der später folgenden Schilderung des Wursthändlers, der siegend zurückkehrt, zur wirklichen Anschauung gebracht. Der gesammte Rath, indem er den donnernden Schmähungen des Kleon gegen die Ritter aufmerksam zuhört, und an den vollen Lügen desselben sich sättigt, zeigt, wie es in Wahrheit sich mit

---

*) Aristophanes v. 475. u. s. w. u. v. 488.

seiner Einsicht verhält *). Aber der Wursthändler, dies hörend, sprengt, nachdem er seine Götter für sich angerufen **), und von der rechten Seite her den menschlichen Donner vorbedeutend vernommen ***), das den geweihten Raum im Senat umschliefsende Gehege, und bezeichnet treffend damit seine Ehrfurcht vor dieser Versammlung, in der auch selbst das Verlangen nach einer anderen Begegnung bereits erloschen ist, da sie sogleich heiter blickten †). Dieses Bild der Nichtigkeit vollendet sich aber in dem Folgenden, indem der Rath durch die einander überbietenden Versprechungen des Kleon und des Wursthändlers, wie ein unmündiges Kind, hin und her geworfen wird, und endlich besiegt, den gröſseren Anerbietungen des Wursthändlers weicht *). Aber auch in den das höchste politische Interesse betreffenden Angelegenheiten, hat uns der Dichter, um auch den letzten Strich zu dem Gemälde zu vollenden, den Rath gezeigt. Im Augenblicke, als Kleon von den Trabanten weggeschleppt werden soll, nahen Gesandte mit Friedensvorschlägen aus Lacedämon. Sie aber, in diesem vollkommenen Taumel befangen, und von aller Sorge für das Gemeinwohl entfernt, verweigern, alle aufschreiend, den Frieden, und springen darauf in wilder Unordnung über die Schranken, ein treues Abbild ihres anarchischen Thuns und Handelns **).

---

*) Ritter v. 629. wo es vom Rathe heifst:

ἡ βουλὴ δ' ἅπασ' ἀκροωμένη
ἐγένεθ' ὑπ' αὐτοῦ ψευδοτραφάξυος πλέα.

und dort den Schol. über den Ausdruck ψευδοτραφάξυος, der von einer schnell aufspriefsenden Pflanze ἀτράφαξις gebildet ist. Auch v. 363. will Kleon den Rath durchschütteln. V. 395. stellt er ihn mit dem δῆμος zusammen und vertraut ihm.

**) Ritter v. 634. und 35., wo sich der Wursthändler die selbst gebildeten Götter, als die Vorsteher jeglicher Schamlosigkeit, anruft. Ueber die einzelnen Ausdrücke und ihren Ursprung vergl. man die gute Note des Schol. zu dieser Stelle, und die Ausleger.

***) Ritter v. 638. wo der Wursthändler sagt:

ταῦτα φροντίζοντί μοι
ἐκ δεξιᾶς ἀπέπαρδε καταπύγων ἀνήρ.

Worte, durch welche sowohl die ganze schamlose Frechheit des Individuums, als auch die Ironie über dergleichen Vorbedeutungen, bezeichnet wird.

†) Ritter v. 646. wo es von den Mitgliedern des Rathes heifst:

αἱ δ' εὐθέως τὰ πρόσωπα διεγαλήνισαν.

---

*) Als Kleon merkt, wie es v. 653. heiſst:
οἷς ἥδεθ' ἡ βουλὴ μάλιστα ῥήμασιν.
gelobt er der Göttin sogleich ein Opfer von hundert Stieren v. 655. und dort über die unter dem τῇ θεῷ verstandene Diana Ἀγροτέρα den Schol. und die Ausleger. Der Wursthändler bietet zweihundert Stiere v. 659.

**) Ritter v. 669 und 70. Sie antworteten v. 673.
οὐ θέμιδα σπονδῶν· ὁ πόλεμος ἑρπέτω.

Siebentes Kapitel.

Vollendung der Willkühr im Staate, in dem Verhältniſs des Volks zu den Demagogen. Aristophanes Darstellung.

Diese alle Kreise des Staats rasch ergreifende Willkühr erfüllte nun auch die Gesammtmasse des Volks mit dem ganzen Taumel jener abstrakten Freiheit, so daſs es bald jeden Inhalt einbüſste, und zu einer leeren Schale ausgehölt ward, jeglicher Selbstständigkeit entbehrend, nur fähig, von Auſsen her seine Bestimmung zu empfangen. So war es, indem es sich am mächtigsten wähnte, grade in die gröſste Armuth und Bedeutungslosigkeit herabgesunken, eine Umkehrung, welche wir schon mehreremale berührt haben. Als der Geist der einfachen Sittlichkeit gegen die Willkühr des Subjects zurückgewichen war, so zeigte sich dies Princip, sobald es erst die Masse selber ergriffen hatte, dort in seiner ganzen Ausschweifung und Befleckheit. Sie fröhnte daher der Lust und Willkühr mit der ganzen Begierde einer freigewordenen und in dieser Freiheit sich zügellos geberdenden Masse. Weil der einzige Halt, der eine Masse ehrwürdig und groſser Thaten fähig macht, fehlte: die substanzielle Gesinnung, in der jedes Individuum sich nur als ein Glied des Ganzen ansieht, fiel sie auch in sich selber auseinander. Indem nun die Begierde und die Lust der wilden Freiheit jedes allgemeine Interesse verzehrt hatte, so war denen, welche dieselbe wachsam unterhielten, der gröſste Einfluſs gestattet, und in diesem Taumel, worin die

Masse alle Macht zu haben wähnte, machte sich grade die einzelne Subjectivität so in ihr geltend, daſs sie bewuſstlos von ihr beherrscht ward, und ihre ganze Bestimmung von einem fremden Willen empfing. Da nun in der Masse überhaupt die Fähigkeit liegt, sowohl das Erhabene, als auch das Niederträchtigste, das Sittlichste, wie das Unsittlichste vollbringen zu können, überhaupt der Irrthum, wie die Wahrheit eingehüllt in ihr ruhen, so hängt es allein von der Gesinnung der Leitenden und Regierenden, wie von der Gestalt der objectiven Welt ab, wozu diese Masse sich entschlieſst. Die Alten, sowohl griechische als römische Schriftsteller, haben sich daher auch ganz diesem Begriffe gemäſs über die Natur solcher Masse erklärt*), welche da in der ganzen Ungebundenheit sich zu regen beginnt, wo die Sitte nicht mehr das Herrschende ist, in der sie handeln, sondern die objective Welt aus ihren Fugen tritt, und dem Walten der einzelnen Subjecte den Platz räumt. Um der Rohheit und Unmittelbarkeit willen, in der die Form der Subjectivität und des Einzelwillens in der Masse erscheint, ist daher auch derjenige der willkommenste, welcher der Begierde am meisten fröhnt. So lange daher der Staat in seiner gediegenen Einheit mit sich beharrt, können Demagogen nicht aufkommen, da die Sitte und das Gesetz ihre Stelle vertreten *). Sobald aber das Volk in eine Menge von Einzelwillen auseinander gerissen ist, so kann auch nur wiederum der Wille eines Einzelnen diese Menge von Einzelwillen vereinigen, indem er ein gemeinschaftliches Interesse zum Mittelpunkt macht **), welches, wegen der noch rohen Gestalt, welche hier die Subjectivität hat, nur das Interesse der Befriedigung der Begierde und eigennütziger Zwecke sein kann. Die Demagogen sind daher die Schmeichler des Volks, wie sie Aristoteles treffend benennt ***). Indem dasselbe aber von dem

---

*) Plato de legg. p. 731. Steph. (5. p. 385. Bekk.) ἢ γὰρ δι' ἀμαθίαν ἢ δι' ἀκράτειαν, ἢ δι' ἀμφότερα τοῦ σωφρονεῖν ἐνδεὴς ὢν ζῇ ὁ πᾶς ἀνθρώπινος ὄχλος. Tacit. Histor. 4, 37. Vulgus sine rectore praeceps, pavidum, socors. Annal. 1. 39. Liv. 31, 34. Sehr tief bezeichnen vier Verse in Gothe's natürlicher Tochter das Wesen der Masse, wo sie also geschildert wird:

„Die rohe Menge hast du nie gekannt,
Sie staunt und staunt und zaudert, läſst geschehn,
Und wagt sie sich, so endet ohne Glück,
Was ohne Plan zufallig sie begonnen.“

---

*) Diesen Gegensatz faſst Aristoteles Polit. 4, 4, 3. sehr schön auf ἕτερον εἶδος δημοκρατίας τὸ μετέχειν ἅπαντας τοὺς πολίτας ὅσοι ἀνυπεύθυνοι, ἄρχειν δὲ τὸν νόμον. Ἕτερον εἶδος δημοκρατίας τ' ἄλλα μὲν εἶναι ταὐτά, κύριον δ' εἶναι τὸ πλῆθος, καὶ μὴ τὸν νόμον. τοῦτο δὲ γίνεται ὅταν τὰ ψηφίσματα κύρια ᾖ, ἀλλὰ μὴ ὁ νόμος. συμβαίνει δὲ τοῦτο διὰ δημαγωγούς· ἐν μὲν γὰρ ταῖς κατὰ νόμον δημοκρατίαις οὐ γίνεται δημαγωγός, ἀλλ' οἱ βέλτιστοι τῶν πολιτῶν εἰσιν ἐν προεδρίᾳ, ὅπου δὲ οἱ νόμοι μὴ κύριοι, ἐνταῦθα γίνονται δημαγωγοί. Polit. 5, 9, 17.

**) Xenophon vom Staat der Athener 3, 10. ἐν οὐδεμιᾷ γὰρ πόλει τὸ βέλτιστον εὔνουν ἐστὶ τῷ δήμῳ, ἀλλὰ τὸ κάκιστον ἐν ἑκάστῃ πόλει εὔνουν τῷ δήμῳ.

***) Aristoteles Polit. 5, 9, 6. καὶ γὰρ ὁ δῆμος εἶναι βούλεται μόναρχος, διὸ καὶ ὁ κόλαξ παρ' ἀμφοτέροις ἔντιμος, subjectiven Interesse eines Individuums abhängt, ist es zugleich in dieser seiner Befriedigung und Zügellosigkeit auf das härteste gedrückt. In diesem Taumel der Freiheit fürchtete daher das Volk nichts mehr, als die Tyrannei, eine Furcht, welche bereits in Erfüllung gegangen war, und dem tiefer blickenden Bürger das Bild einer unseligen Zerrissenheit gab, die um so gröſser, und einen um so herberen Schmerz erregen muſste, als er das in der That in harte Fesseln eines zufälligen Willens geschlagene Volk, die Wahrheit seines Zustandes kaum ahnden, und ein Uebel, welches bereits den ganzen Körper ergriffen hatte, als die Furcht vor diesem Uebel aussprechen sah. Dadurch wurde aber die Krankheit unheilbar, indem der im innersten Marke angegriffene lebenslustig seinem Verderben entgegen ging, und seinen wirklichen Zustand, dessen Bewuſstsein auch der Anfang der Heilung selbst gewesen wäre, als einen zukünftigen bezeichnete, wogegen er sich schützen müsse. Daher war es ein gewöhnlicher Vorwurf jener Zeit, Mitverschworner zu sein, und an dem Umsturze der Freiheit zu arbeiten, eine Anschuldigung, welche auch unser Dichter, in dem eben erläuterten Sinne, nicht selten den im Taumel der Freiheit befangenen Individuen seiner Komödien in den Mund legt *), während er den in der Scheu

---

παρὰ μὲν τοῖς δήμοις ὁ δημαγωγός· ἔστι γὰρ ὁ δημαγωγὸς τοῦ δήμου κόλαξ. Polit. [illegible]

*) So will Kleon in den Rittern v. 476. die Verschwörungen und nächtlichen Zusammenkünfte gegen den Staat

gegen die Gesetze, mithin in der wahren Freiheit, Lebenden, das Bewufstsein über solche Anklagen zutheilt, und jenen dadurch das zu fürchtende Uebel, als ein bei ihnen in der That bereits ganz einheimisches, offenbart *). Dem gemäfs zeigen daher Plato, sowohl als Aristoteles das nothwendige Umschlagen solcher Demokratie in die Tyrannis auf, wie denn aus den Demagogen nicht selten Tyrannen werden;

---

bekannt machen. So ist Philokleon in den Wespen mit dieser Anklage gleich bei der Hand v. 345 und v. 464., wo der Chor, der da noch auf der Seite des Philokleon steht, dem Bdelykleon ein Streben nach Tyrannis zuschreibt v. 474. wo er ihn nennt ὦ μισόδημε καὶ μοναρχίας ἐρῶν. Vgl. v. 483. v. 487. v. 955.

*) So sagt Bdelykleon zum Chor: Wespen v. 488.

ὡς ἅπανθ' ὑμῖν τυραννίς ἐστι καὶ ξυνωμόται.

und die ganze Stelle bis v. 502. und dort die Ausleger. Ganz bestimmt aber spricht Bdelykleon die Knechtschaft in dieser Wahnherrschaft aus v. 515.

καταγελώμενος μὲν οὖν
οὐκ ἐπαΐεις ὑπ' ἀνδρῶν, οὓς σὺ μόνον οὐ προσκυνεῖς.
ἀλλὰ δουλεύων λέληθας.

welches er, da Philokleon sich auf seine Herrschaft beruft, wiederholt v. 518.

οὐ σύ γ', ἀλλ' ὑπηρετεῖς
οἰόμενος ἄρχειν.

Diesen Sinn haben auch die Worte des Chors in den Vögeln v. 1070.

ἢν δὲ τῶν τυράννων τίς τινα
τῶν τεθνηκότων ἀποκτείνῃ τάλαντον λαμβάνειν.

Auf diese immer mehr wachsende Furcht vor der Tyrannis spielt auch Thucydides v. 27. und 28. tadelnd an.

denn die Tyrannen sind dadurch allein von den Demagogen unterschieden, daſs diese dem Volke den Schein der Freiheit lassen, in der That aber die drückenste Herrschaft ausüben, jene aber auch den Schein der Freiheit hinwegnehmen.

In dieser von der alten Sitte abgewichenen Masse begannen nun bald alle, mit einem solchen Nachlassen edler und für das Allgemeine thätiger Gesinnung, verbundene Laster sich zu regen, die uns dann auch unser Dichter in vielen einzelnen Subjecten bitter gerügt hat. Diese Selbstsucht, welche hier gleichsam in voller Blüthe stand, zeigte sich besonders in der, durch das Nachlassen der so wohlthätigen kriegerischen Uebung, hervortretenden Schlaffheit und Feigheit *), welche das Leben höher achtet, als die Freiheit, während die sonst in kräftiger Arbeit, als dem wahrhaften Quell der Tugend, aufgewachsenen Männer, vielmehr gewöhnt waren, gegen die Freiheit auch das Leben einzusetzen. Mit dieser gewaltigen Selbstsucht regten sich auch die kleinlichen Leidenschaften, welche in der zu Athen

---

*) In der Person des Kleonymus hat uns Aristophanes besonders ein Bild der Feigheit gegeben, welche durch die groſse Leibesbeschaffenheit desselben noch scharfer hervortritt. Acharner v. 88. v. 844. Ritter 1372. und dort die Ausleger. Wolken v. 667. Wespen v. 19. v. 822. Frieden v. 446. v. 675., Vögel v. 290. und besonders v. 1475. wo es heiſst: καρδίας ἀπωτέρω sei ein Baum Kleonymus aufgewachsen χρήσιμον μὲν οὐδέν. Auch Peisandros wird als feig verspottet Vögel v. 1556. Lysistrata v. 490. wo er als Staatsdieb erscheint.

so herrschenden Sucht einander zu verläumden und anzuschwärzen *), ihr rechtes Centrum hatten, und deren vielfach verschlungene Aeste und Zweige alle in dem schnöden Drange nach irrdischem Gewinn wur-

---

*) Ueberall werden die Sykophanten vom Dichter verspottet. So in den Acharnern, wo ein Auflaurer auftritt, den aber Dikaopolis mit Schlagen bedroht. v. 828. Auch in die neue erbaute Vogelstadt schleicht sich sogleich ein Sykophant ein v. 1425., der aber vom Peisthetäros mit Schlägen zurückgetrieben wird, v. 1465. Hier antwortet auch Peisthetäros dem Sykophanten, welcher sagt, da er nicht graben könne, so bliebe ihm nichts anders übrig, sehr ernste Worte:

ἀλλ' ἔστιν ἕτερα νὴ Δί' ἔργα σώφρονα,
ἀφ' ὧν διαζῆν ἄνδρα χρῆν τοσουτονὶ
ἐκ τοῦ δικαίου μᾶλλον ἢ δικοῤῥαφεῖν.

In den Vögeln v. 1694 werden die Sykophanten ein πανοῦργον ἐγγλωττογαστόρων γένος genannt. Der Sykophant heiſst daher scherzhaft Φασιανὸς ἀνήρ. Acharner v. 726., den der ehrliche Dikaopolis verabscheut. Vögel v. 68. Auf die Grundlosigkeit anspielend sagt Dikaopolis v. 826.

τί δὲ μαθὼν φαίνεις ἄνευ θρυαλλίδος;

Die Sykophantie ist daher ausdrücklich der alten Sitte fremd Wespen v. 1095. u. s. w. wo es heiſst: Damals galt es nicht glatte Worte zu geben und anzuschwarzen, sondern wer das beste Ruder führte. Auch der feige Kleonymus wird als Sykophant verspottet Vögel v. 1478. der im Frühling, zur Friedenszeit, stets βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ, im harten Winter, zur Kriegeszeit, dagegen der Schilde Entblätterung zeigt. (ἀσπίδας φυλλοῤῥοεῖ.) Pauson als Verlaumder wird παμπόνηρος genannt. Acharner v. 854. Auch der Komiker Cratinus hatte ein Lied auf die Sykophanten gedichtet Ritter v. 529. welches anfängt Δωροῖ συκοπέδιλε.

wurzelten. Hierzu bildete dann die Befriedigung der sinnlichen Begierde in einer stets wachsenden Ueppigkeit, und in der ausgesuchtesten, durch die täglichen Fortschritte in der Verfeinerung der Lust bedingten, Mannigfaltigkeit der Form, einen trefflichen Schluſsstein *).

---

*) Die schändlichste Ausschweifung rügt der Dichter am Ariphrades Ritter v. 1281., wo er nicht nur πονηρός heiſst, was der Dichter aber noch übersehen würde, sondern noch dazu die üppigste Wollust erfand. Ueber die drei folgenden Verse v. 1284—1286 verweisen wir auf die Ausleger, da man uns eine nahere Erklärung derselben gern erlassen wird. Auch Wespen v. 1280. wird des Ariphrades in derselben Art erwahnt. Frieden v. 884. In den Ekklesiazusen v. 129. reden ihn die Weiber als ihres Gleichen an. Auſserdem verhohnt der Dichter noch viele andere Weichlinge. So Straton und besonders den weibischen Clisthenes. Acharner v. 118. Wolken v. 355. Vögel v. 831. Thesmophoriazusen v. 235. v. 571. Frösche v. 48. v. 422. Andere Wüstlinge sind noch Theagenes Frieden v. 928. (Θεαγένους ὑηνία) Epigonos ebenfalls wie oben Ariphrades von den Weibern als der ihrige angeredet. Ekklesiaz. v. 167. Auch Smöos Ekklesiaz. v. 846. Prepis Acharner v. 842. Cratinus Acharner v. 849. und dort die Ausleger; besonders Reisig Conject. in Aristophanem. p. 47. Als Schmeichler und Schmarotzer wird Theoros genannt. Acharner v. 134. Wolken v. 400. wo er mit Cleonymus, und Wespen v. 599. wo er mit dem Euphemios, einem anderen Schmeichler, zusammengenannt wird. Auſserdem hat der Dichter noch viele Schlemmer verhohnt, wie den Leogoras Wolken v. 180. Wespen v. 1269. Auch der schon vielfach verlachte Cleonymus gehört hierher Ritter v. 1290. u. s. w. Auch Morychos Acharner v. 887. Schol. zu den Wolken v. 109. Teleas Vögel v. 169. und 1025. Glaucetas Thesmophoriaz. b. 1083. Melanthios Frieden v. 1009. wo auch die drei andern genannt werden. Als Prahler ver-

Unser Dichter hat sich aber nicht etwa begnügt, diese einzelnen Laster an einigen Subjecten zu rügen *), sondern hat vielmehr solche Individuen vor sein Forum gezogen, welche den Staat zu dem Mittelpunkte ihres Handelns gehabt haben, und in denen sich diese Umkehrung dieses sittlichen Universums, welches der Staat ist, auf den höchsten Gipfel getrieben hat, indem es die einzelne Subjectivität ist, in welche sich die groſsen Kreise des Staats so concentriren, daſs dieselbe, als die lebendige Seele aller dieser Thätigkeiten erscheint, denen ohne diese individuelle Spitze, in der sie ihre Wirklichkeit haben, kein lebendiges freithätiges Dasein zukommt. Mit dieser Stellung der Individualität hat aber auch der Organismus dieser Momente des Staats, welcher sonst in der, durch die Sitte und das Gesetz, thätigen Einsicht und Gesinnung bestand, seine schaffende Gewalt verloren, und die stets sich aus sich erzeu-

---

spottet er den Proxenides Vögel v. 1126 und des Sellos Sohn Wespen v. 325., wo es heiſst: Mache mich entweder zu Rauch oder zu Proxenides und Sellos Sohn, Aeschines genannt Wespen v. 1243. Vögel v. 823. Ein anderer Sohn des Sellos ist Amynias in derselben Rücksicht verhöhnt. Wespen v. 466. und 1267.

*) Ritter v. 731 und 1265. wo der Chor sagt, daſs er nicht die beiden armen Schlucker Lysistratus (auch sonst noch erwähnt Acharner v. 855. wo er sogar χολαργέων ὄνειδος heiſst und Wespen v. 787.) und den Theomantis einen dürftigen Wahrsager (Athen. 12. p. 551., wo eine Stelle des Komiker Hermippus angeführt wird, der seiner Magerkeit erwähnt) verspotten, sondern sich an Gröſseres machen wolle.

gende, und in diesem Processe beharrende Thätigkeit, in die Leitung des Volksanführers verwandelt.

Wie nun in der Tragödie, welche den Kampf innerhalb der sittlichen Substanz darstellt, das Individuum dieser Macht erliegt, und sie sich dadurch, als das Wahrhafte und Wirkliche beweist, wogegen das Individuum nicht aushalten kann: so stellt sich in der Komödie, welche auf der Entfremdung von dieser sittlichen Macht beruht, das Individuum vielmehr, als das Geltende, derselben gegenüber, und erscheint hier als das Erste und Letzte, während in der die sittliche Welt des Staats verwirklichenden Tragödie, die Gattung das herrschende ist, an deren Gewalt das Individuum zerschellt. In der Tragödie ist daher das handelnde Subject nur thätig, indem es eine sittliche Macht zu seinem Pathos hat, wodurch es, indem es dieselbe ausschlieſslich vollführt, mit einer andern sittlichen Macht in den Kampf tritt. Durch diese seine Verwirklichung der sittlichen Macht, gegen eine andere, ist es aber gerade berechtigt, und zugleich tragisch. In der Komödie hingegen, wo der Kampf nicht mehr innerhalb der sittlichen Substanz fällt, hat auch das Individuum, welches sich gegen dieselbe, als das Selbstständige und Freie, erhält, im antiken Bewuſstsein keine Berechtigung, sondern erfährt den ganzen Spott der anderen Macht, und wird durch diesen Kontrast, seiner eingebildeten Freiheit und unabhängigen Wirksamkeit, mit seiner wirklichen Existenz, im antiken Sinne zu einer komischen Gestalt. In keiner Sphäre tritt nun das Unberechtigte des sich für sich gegen das

Allgemeine fixirenden Individuums stärker hervor, als in dieser, in keiner ist daher das Subject zu einer, mit der ganzen Fülle des Spottes, so überhäuften komischen Figur geworden. Schon in der fast durch alle Komödien hindurch begleiteten Person des Alcibiades *), in dem sich schon die politische Willkühr, aber noch von einer schönen Individualitat vertreten, offenbart **), wie in der ganz verächtlichen und niedrigen Gestalt des Hyperbolus ***), überden die Athe-

---

*) Dies hat besonders Süvern trefflich ausgeführt: über Aristophanes Wolken p. 33. u. s. w. In den Acharnern v. 680. wird er deutlich genug als εὐρύπρωκτος καὶ λάλος bezeichnet. Auf sein Stottern spielt der Dichter in den Wespen v. 44. an. Plut. Alcibiades c. 1. Auch sieht Süvern mit Recht im Frieden v. 450. (und dort den Schol.) und v. 295. eine Anspielung auf den Alcibiades. Lysistrata v. 1094. wird an die Hermenverstümmelung erinnert. Die Hauptstelle in den Fröschen ist weiter unten von uns berührt worden.

**) So haben ihn die Alten selbst auch aufgefaſst. Thucyd. 6, 15. Eine andere Stelle, welche diesen Standpunkt recht bezeichnet, ist beim Thucyd. 8, 48. vgl. auch Plut. Alcibiad. c. 8. c. 16. c. 23., wo seine Gewandtheit jegliche Form anzunehmen, trefflich bezeichnet ist. Seine durchaus feine musische Bildung, wie seinen feinen Verstand zeigen uns viele Züge. Plut. Alcibiad. 2 und 10., wo es heiſst: καὶ ὅτι μὲν δυνατὸς ἦν εἰπεῖν, οἵ τε κωμικοὶ μαρτυροῦσι, καὶ τῶν ῥητόρων ὁ δυνατώτατος u. s. w. Im Platonischen Gastmahl erscheint er uns endlich als ein in der üppigsten Schönheit und Lebensfülle glänzender Jüngling, voller Sinnlichkeit und Lust, voller Leichtsinn und Beweglichkeit, zugleich aber auch für das Geistigste in hohem Grade empfänglich und begeistert.

***) Des Hyperbolus erwähnt Aristophanes vielfach, ner selbst das Urtheil gesprochen *), ist uns vom Aristophanes das Gelten der Individualität, gegen die Substanz des Staats, als etwas Unberechtigtes, und damit zu Verspottendes gezeigt. Aber alle diese ein-

---

höchst verächtlich. Auf sein Gewerbe deuten: Wolken v. 1064. Ritter v. 1319. Frieden v. 619. Die Hauptstelle ist in der Parabase der Wolken v. 551. Auch vom Eupolis und Hermippus ist er mitgenommen worden, wie sich aus jener Stelle ergiebt, wozu man die Ausleger vergleiche. Zum vollkommenen Frohsinn gehört auch, daſs Hyperbolus verjagt sei. Frieden v. 1319. Thucydides 8, 73. nennt ihn μοχθηρὸν ἄνθρωπον. Plut. Alcibiad. c. 13. Aristophanes Ritter v. 1304. heiſst er ebenfalls so. Cicero de claris orator. c. 61.

*) Bekanntlich schafften die Athener den Ostracismus ab, weil sie den Hyperbolus dadurch verbannt hatten, und dieses Scherbengericht bisher nur ehrenwerthe Männer getroffen hatte. Thucyd. 8, 73. Plut. Nicias. c. 11. Aristides c. 7. Schol. zu Aristophanes Ritter. v. 851. Frieden v. 682. Frösche v. 570. Uebrigens darf dies nur als die äuſsere Veranlassung des aufgehobenen Ostracismus angesehn werden, der überhaupt seine Geltung bereits eingebüſst hatte. Es ist nämlich dieses höchst merkwürdige Gericht, was durchaus nicht etwa als Strafe zu nehmen ist, nichts Anderes als das Schicksal, welches die hervortretende Besonderheit des Subjects erfährt, und wodurch gleichsam die groſse Individualität, sobald sie ihre Arbeit vollbracht, gegen die Substanz wieder verschwindet, indem sie die Frucht ihrer Individualität genieſsen will. Sobald aber die Einzelnheit, als solche, zu gelten anfing, und sich gegen die Substanz fixirte, so muſste nothwendig auch dieses Gericht seine Bedeutung einbüſsen. Die Verbannung des Hyperbolus erscheint uns daher vielmehr als die Ironie über dieses Gericht in jener Zeit, welche durch das darauf erfolgende Verbot dem Volke selbst offenbar wurde.

zelnen Strahlen hat der Dichter gesammlet und sie zu einem Bilde verdichtet, in welchem wir das Individuum an der Spitze aller einzelnen Kreise des Staates sehn, welche ihrer Wurzel, der substanziellen Gesinnung und der Sitte, entrafft, ihre zitternden Zweige nicht mehr aus ihrem Schoofse erzeugen und befestigen können, sondern sich um einen andern einzeln dastehenden Baum ranken, woran sie ihren Halt haben, dem sie aber nur zur eigenen Verschönerung und Ausbreitung dienen.

Dieses Bild nun hat uns der Dichter in dem Demagogen Kleon vorgestellt, der zu dem komischen Ideal dieser Sphäre gesteigert und erhoben worden ist. Dies hat aber auf wahrhaft künstlerische Weise nur so geschehn können, dafs alle von uns entwikkelten Entartungen der einzelnen Sphären des Staatsorganismus, wie alle in diesem Gegensatze hervorbrechenden Formen der Willkühr und der Selbstsucht, in denen sich das Subject befriedigt, in einer concreten Gestalt sich verwirklicht zeigen, und auf eine individuelle Spitze hinauslaufen, wodurch dann das bestimmte empirische Subject, welches, dem Wesen der attischen Komödie gemäfs, vorgestellt wird, auch wiederum zu einer concreten Allgemeinheit erweitert ist, die nothwendige Bedingung für eine künstlerische Figur der antiken Welt. Uns liegt es daher noch ob, dieses Princip des Gegensatzes in der politischen Sphäre, in diesem concreten Individuum verwirklicht nachzuweisen, worin sich uns zugleich die Anschauung dieses komischen Ideals wahrhaft erfüllt.

Wie wir oben in dem Nachlassen des scharfen, und dem Hellenischen Principe gemäſsen Gegensatzes, zwischen Bürger und Nichtbürger, die Grundpfeiler des Staats selbst erschüttert sahen, so zeigt sich uns damit auch ein Verwischen anderer sonst fest gehaltener Unterschiede verbunden. So waren nach ächt Hellenischem Standpunkt und Bewuſstsein alle diejenigen, welche für die Bedürfnisse des Lebens sorgten, von der Staatsführung ausgeschlossen *), gelangten aber jetzt, in dieser Verwirrung des Staats, zu hohen Ehren. Dies wurzelte so tief im Hellenischen Principe, daſs nach Aristoteles Ausspruch, die Handwerker in den griechischen Staaten nicht eher zu Ehren gekommen sind, als bis die äuſserste Demokratie ausgebrochen **); daher ordnet derselbe an, daſs ein guter Staat die Handwerker nicht zu Bürgern erheben solle ***). Ganz diesen Gesichtspunkt festhaltend, hat Aristophanes überall, wo er Demagogen verspottet, auch zugleich ihre Beschäftigung und Gewerbe, welche sie etwa trieben, in den mannichfachsten Formen und Wendungen berührt, und daher auch in der Gestalt des Kleon vielfältig verspottet *), theils um die Frechheit jener rohen Volksanführer dadurch recht zu entlarven, theils um den Gegensatz gegen das ächt Hellenische Bewufstsein dadurch recht grell hervorzuheben und den Zusammenhang der Willkühr mit dieser Neuerung zu bezeichnen. Solches dem alten Geiste absolut ent-

---

*) Die Gewerbe wurden in Griechenland überhaupt mit Geringschätzung behandelt. So durfte kein Spartiat bis zur Einführung der Achaischen Verfassung ein Gewerbe treiben. Plut. Lykurg. 4. Aelian V. H. 6, 6. Müller Dorier 2, 27.

**) Aristoteles Polit. 3, 2, 8. Διὸ γὰρ ἐνίοις οὐ μετεῖχον οἱ δημιουργοὶ τὸ παλαιὸν ἀρχῶν, πρὶν δῆμον γενέσθαι τὸν ἔσχατον.

***) Aristoteles Polit. 3, 3, 2. Ἡ δὲ βελτίστη πόλις οὐ ποιήσει βάναυσον πολίτην.

---

*) Häufig spielt der Dichter bitter auf den Lederhändler an. Ritter v. 40. v. 49., wo man, wie der Schol. ganz richtig bemerkt, statt κοσκυλματίοις ἄκροισι eigentlich λογαρίοις αἱμύλοις erwartet. v. 59. v. 104. v. 203. v. 449., wo ihm der Wursthändler sagt: Du bist aus den δορυφόροις, auf die Leibwache des Pisistratus anspielend, und auf Kleons Frage ποίων; antwortet: τῶν βυρσίνης τῆς Ἱππίου, wo βυρσίνης statt Μυῤῥίνης, welches die Frau des Hippias war (s. den Schol. und die Ausleger. Thucyd. 6, 55.) gesetzt ist. v. 887. Acharner v. 301. Wolken v. 580. Frieden v. 269. v. 670. wo es heifst:

ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἦν τότ' ἐν τοῖς σκύτεσιν.

v. 46. v. 648. v. 753. So erwähnt er auch des Gewerbes anderer Demagogen, wie des Hyperbolus, wovon wir schon Zeugnifs gegeben, sehr verächtlich. In den Rittern v. 129. u. s. w. zählt er nach der Reihe die aus Handwerkern gewordenen Demagogen auf. Des Flachshändlers Eucrates erwähnt er auch Ritter v. 254. und dort den Schol. Auch beim Kephalus, eines Töpfers Sohn, spielt er auf das Gewerbe an, in den Ekklesiaz. v. 248. und v. 258. wo es von ihm in dieser Rücksicht heifst:

ἀλλὰ καὶ τὰ τρύβλια
κακῶς κεραμεύει, τὴν δὲ πόλιν εὖ καὶ καλῶς.

und dort den Schol. In den Rittern v. 738. setzt Aristophanes solche aus Handwerkern hervorgegangenen Demagogen geradezu den Edlen entgegen.

fremdete Subject, welches uns Kleon ist, kann auch nicht mehr in der ächt Hellenischen Erziehung und in der musischen Bildung wurzelnd erscheinen, sondern muſs als durchaus unmuseuhaft und roh *), wie auch von jedem Zauber der Rede entfernt **), vorgestellt werden. Zugleich muſs uns der Dichter hier, wo wir es mit der ganzen, in eine individuelle Spitze sich zusammenfassenden, Entartung der substanziellen Sittlichkeit zu thun haben, die ganze Zügellosigkeit der sinnlichen Begierde ***) und die Schamlosigkeit, wie die Selbstsucht, als den unendlichen Drang nach irdischem Gewinn, auf Kosten des Gemeinguts †), in aller ihrer Ausdehnung und Weite, in dieses eine Individuum concentriren.

---

*) So erscheint er in den Rittern v. 986., wo der Chor sich wundert τῆς ἀμουσίας αὐτοῦ.

**) Von seiner polternden und ungebildeten Rede heiſst Kleon παφλάγων Ritter v. 2. v. 919. wo der Chor von ihm sagt ἀνὴρ παφλάζει, ein Ausdruck, der vom Geräusch des kochenden Wassers hergeleitet ist. Auch Eustath. z. Il. p. 360. giebt, unseren Komiker vor Augen habend, diese Erklärung. Frieden v. 314. In den Wespen v. 35. wird ihm die Stimme ἐμπεπρημένης ὑός gegeben, v. 596. heiſst er ὁ κραξιδάμας.

***) Unverschämt wird Kleon in den Rittern v. 399. genannt. Im Frieden v. 48. gedenkt soger ein Sclave seiner ἀναιδεία. Wespen v. 1032. und Frieden v. 755. werden ihm die schamlosen Augen der Kynna gegeben. In den Rittern v. 1067. und 1075. heiſst er κυναλώπηξ.

†) Seine Raubsucht zu schildern stellt ihn der Dichter in den Rittern v. 76. vor, das eine Bein in Pylos, in der

Diese Züge sind als die nothwendige Grundlage des folgenden Gemäldes anzusehn *), wodurch uns

---

Volksversammlung das andere, indem er sich drei Orte bildet, welche durch ihre Etymologie an Kleons Natur erinnern:

ὁ πρωκτός ἐστιν αὐτόχρημ' ἐν Χάοσιν
τὼ χεῖρ ἐν Αἰτωλοῖς, ὁ νοῦς ἐν Κλωπιδῶν,

anspielend auf χαίνω, αἰτεῖν und κλέπτειν, eine Stelle, worauf auch schon mehrere Alten selbst hingewiesen. Plut. ἐν τῷ περὶ πολυπραγμοσύνης c. 4. T. III. p. 82. ed. Wyttenb. Ueber den Ausdruck, besonders das Wort κλωπίδαι u. seine Verbindung mit dem attischen Demos Κρωπίδες sehe man die Ausleger zu unserer Stelle. Nach den Rittern v. 825. sucht Kleon überall etwas vom Gemeingut wegzuschnappen. Daſs er sich hatte bestechen lassen, leuchtet aus den Acharnern v. 5. hervor, wofür er fünf Talente zahlte, die Hauptfreude welche dem ehrlichen Dikäopolis widerfahren. Vgl. Boeckh Staatshaushalt der Athener 1. p. 413. Auch als Sykophant wird er bezeichnet Ritter v. 252. wo es von ihm heiſst, daſs er durch Verlaumdung selbst aus dem Chersones jemand herziehen könne. Ritter v. 248. heiſst er φάραγξ καὶ χάρυβδις ἁρπαγῆς.

*) Die Schilderung, welche Demosthenes in den Rittern v. 44—70. vom Kleon giebt, faſst alle diese Züge zusammen. Dort heiſst er sogar πανουργότατος καὶ διαβολώτατος. Dies ist das wahre Fundament eines Volksanführers; daher Demosthenes zum Wursthandler sagt Ritter v. 218.

τὰ δ' ἄλλα σοι πρόσεστι, δημαγωγικά,
φωνὴ μιαρά, γέγονας κακῶς, ἀγοραῖος εἶ.

Raub und Unzucht, welches der Wursthändler ausübt, sind gute Zeugnisse für den künftigen Volksanführer. Ritter v. 425., wo der Wursthändler sagt, daſs ein Redner, seinem Thun, nämlich dem Stehlen, zusehend, ausgerufen habe:

οὐκ ἔστ' ὅπως ὁ παῖς ὅδ' οὐ τὸν δῆμον ἐπιτροπεύσει.

der Dichter vorbereitet hat, die ganze Gestalt an unserm geistigen Auge vorübergehn zu lassen. Wir müssen demnach sehn, wie dieses Subject, allen Inhalt der Welt des Staats, alle festen Kreise desselben in seine Individualität hat verschweben lassen, so daſs sie als das einzig Wirkliche und Feste in allem Wechsel beharrt. Dies kann aber nicht anders zur Anschauung kommen, als wenn dies Individuum in denselben Momenten, welche wir in ihrem Gegensatze entfaltet haben, als Mittelpunkt vorgestellt wird, so daſs sie sowohl nur ihre thätige Seele in ihm haben, als auch dasselbe darin nichts Anderes vollbringt, als seine endlichen und beschränkten Zwecke, deren absolutes Resultat das unendliche Reich der Selbstsucht ist. Kleon erscheint daher als der Schreier in der Volksversammlung *), als der Hort der habsüchtigen und prozeſsreichen Richter **), als der Durchschütterer des Raths ***), kurz als das Subject, das den gesammten Staat zusammenrüttelt *). Endlich vollendet sich diese absolute Willkühr, indem sich das ganze Volk um dieses Panier sammlet, worin es in seiner ganzen Marklosigkeit, wie das einzelne Subject in seiner ganzen Einsamkeit offenbar wird. Diesen Gedanken bezeichnet der Dichter sehr schön, indem er den Hyperbolus, wie den Kleon, den *προστάτης* des Volkes nennt **), auf die bekannte Sitte anspielend, nach welcher sich die Schutzgenossen einen Patron wählten, dessen Sache es war ihre Rechte zu schützen, und von dessen Charakter man, nach Isokrates Ausdruck, auf die ihm angehörenden Schutzgenossen selbst schloſs ***). Damit ist aber die ganze Unselbstständigkeit des Volkes bezeichnet, wel-

---

*) Ritter v. 763. wo er die Athene, die Lenkerin des Staats, in der Volksversammlung anruft.

**) Kleon lebt und webt in den Gerichten, wo viel zu gewinnen ist. Ritter v. 51. v. 255. Wespen v. 197. Daher er der Schutzherr der Richter ist. Wespen v. 242. Ritter v. 41. wird er genannt:

ἄγροικος ὀργὴν, κυαμοτρὼξ, ἀκράχολος

d. h. jahzornig und bohnenfresserisch, wegen der Proceſssucht, woher auch das ganze athenische Volk diesen Namen führt. Lysistrata v. 537. und dort den Schol.

***) Ritter v. 303 und 395., womit man unsere Auseinandersetzung der Entartung des Raths vergleichen muſs.

---

*) Ritter v. 314. heiſst es von ihm: *τὴν πόλιν ἀνατετυρβακώς.* v. 981. u. w. Auch die Stellen der Ritter v. 912—918. und v. 923—926. stellen uns seine absolute Macht dar, welche er zu jedem beliebigen Zwecke gebraucht. Nach der ersteren Stelle will er dem Wursthandler bei der Leistung der Trirarchie ein morsches Schiff geben lassen; nach der zweiten, bedroht er ihn mit der Einschreibung in die Klasse der Reichen.

**) Aristophanes Frösche v. 569. wo die Pandokeutria sagt:

ἴθι δὴ κάλεσον τὸν προστάτην Κλέωνά μοι.

Hyperbolus wird im Frieden v. 687. so genannt. Bekanntlich war Kleon schon zur Zeit der Aufführung des Friedens todt v. 269 und 270. besonders v 648.

***) Isokrates vom Frieden p. 170. (2. p. 190. Bekk) *καὶ τοὺς μὲν μετοίκους τοιούτους εἶναι νομίζομεν, οἵους περ ἂν προστάτας νέμωσιν.*

ches nicht für sich frei und berechtigt ist, sondern seine Berechtigung und die Ausübung seiner Freiheit in einer anderen, und zwar fremden, Individualität hat, wie auch dadurch die ganze Volksgunst in ihrer Armuth und Nacktheit *), und das Individuum, welches dieselbe genieſst, in seiner ganzen Zufälligkeit erscheint. Diese Zügellosigkeit innerhalb des Staates ward nun, sobald sie sich nach auſsen kehrte, zur härtesten Bedrückung der Bundesgenossen **), und

---

*) Die Nichtigkeit des Volkes, wie die Zufälligkeit der Volksgunst hat uns der Dichter noch in vielen einzelnen Zügen vorgestellt. Der Wursthandler will Ritter v. 433. sein Handwerk aufgeben und sich der günstigen Volksgunst vertrauen. So sagt auch Kleon von Volke, als der Wursthandler ihn hinwegzuschleppen droht Ritter v. 713.

ἐγὼ δ' ἐκείνου καταγελῶ γ' ὅσον θέλω.

Auch Ritter v. 720. sagt derselbe:

δύναμαι ποιεῖν τὸν δῆμον εὐρὺν καὶ στενόν.

Das Volk wird auch Ritter v. 1055. κεκροπίδη κακόβουλε genannt, wofür der Schol. zu den Wolken v. 588. den mythischen Grund angiebt, wo der bekannte Vers des Eupolis angeführt wird. Wolken v. 578. heiſst es, daſs die Gunst der Götter die schlechte Berathung zum Besten kehre. Ein Beispiel der Zufälligkeit der Volksgunst geben uns auch die Ekklesiaz. v. 823—830. wo vom Steuervorschlag des jüngeren Euripides die Rede (Boeckh Staatshaushalt der Athener 2, 27.) ist, der anfangs hoch gepriesen, nachher aber angeschwarzt ward.

**) Der Dichter rügt die Erpressungen sehr, welche von den Inseln durch Schiffe eingetrieben wurden, die man ἀργυρολόγοι nannte. (Thucyd. 4. 50 und 75.) Ritter v. 1071. In den Vögeln sagt der Sykophant v. 1422. von sich κλητὴρ εἰμὶ νησιωτικὸς, anspielend auf den Druck, welcher die Inzur ergiebigsten Quelle des Gewinnes, worauf jetzt ja Alles ankam, sowohl von Seiten des Volkes, als auch des Demagogen, der auch hier den Mittelpunkt bildete. Wie aber die Zügellosigkeit innerhalb des Staats, eine nur abstrakte Freiheit war, in der That aber Knechtschaft, der nur der Schein der Freiheit beiwohnte, so war auch die harte Bedrückung der Bundesgenossen eine nur abstrakte Herrschaft, da die Gesinnung, das eigentlich Bindende, sich mehr und mehr von Athen lossagte, und man nur auf einen entscheidenden Streich wartete, auch diesen Schein der Ergebenheit und Treue abzuwerfen. Diese absolute Macht des Individuums, wie seine unendliche Selbstsucht, vollendet sich endlich darin, daſs der Demagoge selbst das kostbare Gut des Friedens, welches als die rechte Verwirklichung des Staatszweckes in dem Dichter erscheint, gegen die Befriedigung des Gewinnes und der Eitelkeit aufgiebt *), wie denn

---

selbewohner traf, indem sie aus Habsucht nach Athen vor Gericht gezogen wurden. Ritter v. 259. Man rüstete, wie Kleon, Flotten aus, um Löhnung herbeizuschaffen, besteuerte aber die Inselbewohner. Ritter v. 1065. In der Lysistrata v. 394. tadelt es Aristophanes, daſs Athen das unabhängige Zakynthos gezwungen, Schiffe zu liefern. Thucyd. 7, 57. Die groſse Bedrückung der Bundesgenossen scheint er auch im Frieden v. 621. als einen Grund des ausgebrochenen peloponnesischen Krieges anzusehn.

*) Kleon hat den Frieden verschmäht Ritter v. 795., Frieden v. 667., den die Lacedämonier nach der Belagerung von Sphacteria antragen lieſsen. Thucyd. 4, 15. Kleon verschmäht ihn, um Raub und Gewinn zu erlangen Ritter v. 802. Das Volk dagegen ist unter dem Drucke und gafft nach

Aristophanes überhaupt diese hartnäckige Fortsetzung des verderblichen Krieges gegen einen ehrenvollen Frieden, als das Thun der schnöden Selbstsucht ansieht *), welche in dieser allgemeinen Verwirrung ihre Begierde am ungestörtesten stillen konnte, was er endlich nach der unglücklichen Sicilischen Expedition**), in der Lysistrata, so vorgestellt hat, daſs er den Weibern das Gesammtinteresse Griechenlands zur Verwirklichung anvertraut, welches im Frieden besteht, wogegen die Männer das Particularinteresse vertreten, endlich aber durch die Gewalt jenes Princips sich für überwunden erklären.

Dieses durch alle Momente des Staats hindurchbegleitete Subject, in welches der Dichter, wie in einen Brennpunkt, alle Strahlen gesammlet, und es so zu dem Ideal des in der gesammten Sphäre des Staats eingebrochenen Gegensatzes, welche sich in diese punktuelle Spitze zusammenfaſst, erhoben hat, muſs aber nothwendig, da es eben als eine, im Sinne der attischen Komödie, unberechtigte Gestalt er-

---

Lohn v. 804.; der Wursthändler hingegen zeigt das köstliche Gut des Friedens v. 805—808., der sich dann wohl rächend gegen den Kleon, der ihn so lange gehemmt, kehren würde.

*) Aristophanes Frieden v. 637. und sonst oft.

**) Aristophanes tadelt die Sicilische Expedition, und die Volksredner, welche dazu gerathen. Lysistrata v. 391. ἔλεγεν ὁ μὴ ὥρασι μὲν Δημόστρατος, wozu man wegen der Redensart ὁ μὴ ὥρασι die Note von Hermann im epitome doctrinae metricae p. XVI. u. s. w. vergleichen muſs.

scheint, auch wiederum in seinem Untergange vorgestellt werden, indem es durch das in der That berechtigte Princip gezwungen wird, den Standpunkt, welchen es eingenommen, zu verlassen, und sich damit die Substanz wieder herstellt.

Dies muſs aber nothwendig so geschehn, daſs dem Demagogen der Schein, mit dem er sich umgiebt, den Staatszweck durch sein Thun zu verwirklichen, hinweggenommen werde, und derselbe in der ganzen Nacktheit seiner Begierde und seiner endlichen Zwecke erscheine. Dies hat der Dichter dadurch bewirkt, daſs er ein anderes Individuum dem Kleon gegenüberstellt, welches jenen noch an Frechheit überbietet, und das wahre Wesen des Demagogen unumwunden ausspricht, so daſs Kleon sich selber nur darin anschaut, wie auch das Volk die Wahrheit seines Verhältnisses zu den Demagogen, wie die Natur desselben, positiv darin vorgestellt sieht. An dieser Figur des Wursthändlers, welche von den Vertretern des alten Principes, Demosthenes und Nikias, dem Kleon gegenübergestellt wird, und nichts anders ist, als das von allem Schein entkleidete Wesen des Demagogen, bricht sich nun sowohl die Gewalt des Kleon, als sich daran auch die Umkehrung des Volkes entzündet. Indem Kleon in dieser Gestalt seine eigene Natur anschaut, so kann er nur dadurch vernichtet werden, daſs ihm jener die Palme der Frechheit und Zügellosigkeit entreiſst, das Volk hingegen, kann nur dadurch sich gegen Kleon wenden, und was damit nothwendig verbunden ist, so zu seinem vorigen Principe zurückkehren, daſs ihm,

ihm in dieser Gestalt seine ganze Entwürdigung und Nichtigkeit, in die es durch sein Verhältniſs zu den Demagogen herabgesunken, zum Bewuſstsein kommt, und es damit dasselbe, als ein seinem Wesen unangemessenes erkennt, welches es aufzuheben trachtet.

Wie nun Kleon, als das absolut unberechtigte Subject, durchaus eine Figur der alten Komödie ist, welche ja den Kampf der Substanz mit der Entfremdung von derselben darstellt, so ist auch sein Untergang die völlige Umkehrung der Tragödie. Kleon erkennt im Orakelspruche, daſs der darin, als sein Sieger, bezeichnete, der Wursthändler ist, der in dem Schlachthause seine Bildung empfangen, und bei dem παιδοτρίβαις Meineid, Raub und Schamlosigkeit gelernt hat *), und die Weissagung des Gottes damit in Erfüllung gegangen sei **), und ist auf diese Weise an der Macht dieses Individuums zerschellt. Sein Untergang ist daher das Bewuſstsein, daſs in dem vorgestellten Subjecte die absolute Umkehrung alles Staatsorganismus in der That vollbracht ist, und jenes Subject auch jeglichen Schein des Objectiven in die reine Willkühr aufgelöst habe, so daſs er fortan auf diesem Schauplatze zu einer leeren Schale ausgehölt erscheint ***), da er sein eigenes Thun und Treiben ganz und gar bereits in jenem Individuum verwirklicht sieht *). Das tragische Individuum hingegen sieht sich durch die Erfüllung des Orakelspruches, als den Verletzer der sittlichen Mächte, der Familie und des Staates, an, in deren Verletzung es seine ganze Schuld erfährt, welche es durch die eigene Zerstörung des Augenlichtes, wie durch die Verbannung, wodurch es sich in die äuſserste Gränze des Elends verwiesen sieht, bethätigt, und damit die unendliche Macht und Wirklichkeit der sittlichen Substanz erkennt, während das komische Individuum grade an dem Gegensatze alles Substanziellen, an der reinen Willkühr, und der in einem anderen Subjecte vorgestellten Vernichtung alles Objectiven im Staate untergeht. Damit hat sich aber das Volk selbst auch umgewandelt, und geht verklärt daraus hervor. Auf die Frage, in welcher Gestalt das Volk jetzt erscheine, wird daher geantwortet: als Genosse des Aristides und des Miltiades **), als ein solches, welches die ehrwürdige Stadt der Athene wieder bewohnt, und sich marathonischer Heldenthat werth zeigt ***).

---

*) Aristophanes Ritter v. 1236. u. s. w.

**) Aristophanes Ritter v. 1248.
οἴμοι πέπρακται τοῦ θεοῦ τὸ θέσφατον·
κυλίνδετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα.

***) Aristophanes Ritter v. 1244. wo Kleon sagt:
οἴμοι κακοδαίμων· οὐκέτ' οὐδὲν εἰμ' ἐγώ.

---

*) Aristophanes Ritter v. 1250. wo Kleon sagt;
ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι, καί σ' ἄκων ἐγὼ
λείπω· σὲ δ' ἄλλος τις λαβὼν κεκτήσεται,
κλέπτης μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

**) Aristophanes Ritter v. 1325.
οἷός περ Ἀριστείδῃ πρότερον καὶ Μιλτιάδῃ ξυνεσίτει.

***) Ritter v. 1333. wo der Chor sagt:
χαῖρ' ὦ βασιλεῦ τῶν Ἑλλήνων, καὶ σοὶ ξυγχαίρομεν ἡμεῖς.
τῆς γὰρ πόλεως ἄξια πράττεις καὶ τοῦ Μαραθῶνι τροπαίου.

Diese Rückkehr muſs aber endlich von dem Volke selbst ausgesprochen werden, welches sein früheres Bewuſstsein, wodurch es der Willkühr der Einzelnen hingegeben war, als ein nichtiges erklärt *), und zugleich die alte herrliche Gestalt wieder anzunehmen verheiſst.

In dieser Entwickelung hat sich uns die Anschauung des Gegensatzes und Kampfes in der politischen Welt, und sein wahrhaftes Abbild in der attischen Komödie, vollendet, wie auch darin jedes sonst particuläre Verhältniſs des Dichters gegen ein Individuum, welches man so gern gegen das Wahrhafte und Substanzielle unterschiebt, entfernt worden ist, da die Interessen des Geistes an seine Stelle getreten sind, und jede Erbitterung und Leidenschaft **), gegen den nothwendigen Gedanken und seine Verwirklichung, zu einem hohlen Schattenbilde zurückgedrängt worden ist.

---

*) Ritter v. 1355. v. 1362 und 63. v. 1402. u. s. w. wo sich der Demos von dem Demagogen schlechthin lossagt, und ihm eine seiner würdige Strafe zuerkennt.

**) Zu Gunsten dieser Meinung pflegt man Acharner v. 377. v. 501. und Wespen v. 1287 anzuführen. Als Gegengift lese man nur die schöne Stelle in der Parabase der Acharner v. 627. und besonders v. 659. Wen aber der Geist nicht überzeugt, wie sollte der durch Worte überzeugt werden?

Achtes Kapitel.

Uebergang aus der Sphäre des Staats in die der Kunst.

Der Gegensatz der Willkühr gegen das Princip unmittelbarer substanzieller Sittlichkeit hat sich nun in der Sphäre des Staats in der Anschauung der einzelnen Subjectivität vollendet, welche durch ihr Thun und Treiben ihr Bewuſstsein als diese reine Willkühr ausgesprochen, und dasselbe auch in der Komödie, zum komischen Ideal erhoben, angeschaut hat. Indem wir das Herausarbeiten des Subjects aus der Substanz des Staats und das Erfassen seiner Einzelnheit von dem allgemeinen, noch abstrakten, Gegensatze an, durch die Besonderheit hindurch, und endlich in der concreten Einzelnheit erblickt haben: so ist uns diese selbst als das wahre Resultat unserer Sphäre geworden, welche sich darin völlig abgeschlossen hat. Zugleich ist das Erfassen dieses Principes der Subjectivität nicht nur durch unser Bewuſstsein geschehn, sondern das philosophische Denken, wie die Kunst, haben dasselbe uns dargeboten, und die Form der Vorstellung in der Kunst erhielt an dem gleichzeitig aufgetretenen philosophischen Gedanken seine Bewährung; daher wir auch die Art und Weise wie die Kunst unsers Dichters diesen Gegensatz im Staate zur Erscheinung gebracht hat, dem Ausspruche des Gedankens folgen lieſsen. Dieser Gegensatz aber, welcher wegen der unlauteren Weise seines Daseins, und weil das Bewuſstsein jener Zeit nicht auch das Berechtigte darin anerkannte, nur nach seiner negativen Seite hin aufgefaſst würde, erhielt dadurch für uns auch seine positive Bedeutung, daſs wir ihn einen Augenblick, gleichsam seiner äuſseren Gestalt im Staate, ganz entkleideten, und zu der reinen und ungetrübten Quelle des Gedankens herabstiegen, welche freilich in diesen mannigfachen Strömungen kaum noch wahrgenommen werden konnte.

So lange wir nun nicht von dem Bewuſstsein jener Zeit selbst die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in die Einfachheit des Gedankens zusammengefaſst sehn, so lange haben wir noch zu anderen Gestalten dieses Gegensatzes fortzugehn, welche, je mehr sie sich der Quelle nähern, auch mehr und mehr von ihrer Trübheit verlieren. An dem Widerspruche, der in unserer Sphäre noch statt fand, zwischen dem Gedanken dieses, als Verderben, einbrechenden Gegensatzes, und seinen mit Zufälligkeiten behafteten Erscheinungen, machen wir den Uebergang zu einer höheren Gestaltung dieses Gegensatzes, bis wir endlich den Widerspruch so ausgeglichen haben, daſs der hier in die Aeuſserlichkeit geworfene und von der Mannigfaltigkeit des Stoffs umgebene und darin fast verschüttete Gedanke, zur Einfachheit geläutert, sich als solcher erfasse, und an dem Bewuſstsein des Subjects seinen eigenthümlichen Boden finde, und zwischen dem, was an sich die Erscheinungen leitet, und dem wissenden Subjecte jeder Zwiespalt ausgelöscht sei.

Die nächst höhere Stufe aber, zu der wir jetzt übergehn, kann nur die sein, in welcher die Welt des Staats zur Idealität erhoben ist, und darin ihr ruhiges Abbild erblickt. Dies aber ist die Kunst und näher die Poesie, nach ihrer Stellung in Griechenland und namentlich in Athen, wo dieselbe ihre Vollendung erreicht hat. Es ist schon oben die innige Verbindung zwischen Staat und Poesie in Griechenland bemerkt worden, und daſs dieselbe die Gestalt des Staates in ihrem Reiche auf ideelle Weise abgebildet hat. Zugleich ist es aber auch die Stellung der Kunst selbst, welche diese höhere Stufe derselben bedingt. Das Verhalten des Subjects zur Kunst war ein wahrhaft religiöses, da es in ihr das Göttliche gegenwärtig anschaute. In ihr war das Absolute und die göttliche Idee ganz niedergelegt, das Subject versenkte sich darin mit religiöser Andacht, erfüllte sein Bewuſstsein mit dem Göttlichen, und erweiterte so das Bewuſstsein seiner Einzelnheit zur concreten Allgemeinheit. Wenn im Staate, in der Sitte und dem Gesetze, das Individuum allerdings schon das Bewuſstsein seiner Allgemeinheit empfing, so war es dennoch dort mit vielem Zufälligen und Endlichen verflochten; da es hingegen in der Anschauung der Kunst jenes Mangelhafte und Zufällige von sich abstreifte, und sich selbst aller Zeitlichkeit darin entnommen hatte. Aus den mannigfachen Bedrängnissen des häuslichen und politischen Lebens flüchtete sich daher das Subject zu dem Genusse der Kunst, worin es sich zum Höchsten und Absoluten verhielt, wie denn auch die Kunst jede Spur menschlicher Bedürftigkeit in ihren Schöpfungen überwunden und ausgestoſsen hatte. Da nun den Griechen in der Kunst das Absolute gegenwärtig und wirklich, und die Verkettung derselben mit dem Staate eine so innige war, daſs dieselbe in der That das jeglicher Zufälligkeit und Endlichkeit entnommene Bild des Staates genannt werden kann: so hing auch der Gegensatz, den wir in dem Staate haben einbrechen sehen, mit der Gestalt der Kunst durchaus zusammen, ja das Wanken des Ersteren zog auch das Verderben der Letzteren nach sich. Dies darf aber nicht so vorgestellt werden, als ob etwa die Willkühr, welche den Staat ergriffen, Einfluſs ausgeübt habe auf die Kunst, und das Sinken der Kunst als eine Folge des Verderbens im Staate anzusehen sei, wobei die Einwirkung immer nur als eine äuſsere gedacht wird, und die Kunst dadurch gegen den Staat die Bedeutung eines negativen hat. Man muſs im Gegentheil die Idee als solche ansehn, welche sich in verschiedenen Kreisen ihr Dasein giebt, deren jeder dieselbe auf eine, seinem Begriffe angemessene Weise verkörpert, und ebenfalls auch den Gegensatz, oder das neue Princip, welches einbricht, als den unendlichen Trieb erkennen, sich in allen diesen Gestalten geltend zu machen und zu realisiren, so daſs also Staat und Kunst in ihrer Einheit stets sich selber bedingten, und das Blühen und Sinken des Einen zugleich auch das Blühen und Sinken des Andern war. Der Gegensatz, welcher im Staate als die Willkühr und die Befreiung von der Sitte und dem Gesetze erschien, hat in der Kunst, und namentlich in der Poesie, diesen Charakter so zur Erscheinung gebracht, daſs die

Subjectivität der Empfindung, sowohl des Dichters, als auch der dargestellten Individuen, an die Stelle der Objectivität und der substanziellen Mächte getreten ist, welches ganz abstrakt hier Angedeutete die concreten Gestalten der Kunst zum Bewuſstsein bringen werden.

Neuntes Kapitel.

Die erziehenden Künste, Gymnastik und Musik. Darstellung des in ihnen eingebrochenen Gegensatzes. Aristophanes Verhältniſs zu ihnen.

Zwei Künste sind es vornehmlich, auf welchen die Erziehung und Bildung der Griechen gegründet war: **Gymnastik** und **Musik**, deren Einheit das Subject zu einem Kunstwerke machte, dessen beide Seiten, die natürliche und die geistige, an diesen beiden Künsten ihre Vertreter hatten. Wie aber die Kunst das Moment der Natürlichkeit nicht als ein unmittelbar natürliches aufnehmen und als ein fertig existirendes Ding behandeln kann und darf, sondern dasselbe zur Geistigkeit befreien und damit seiner Endlichkeit entnehmen, und umgekehrt das Geistige sich in das Sinnliche hineinbilden, und es zur Verwirklichung seiner gebrauchen muſs: so erziehen diese beiden genannten Künste den Menschen zu einem beide Momente in sich vereinigendem Kunstwerke, und bringen jene von den Griechen so häufig gepriesene Harmonie des Leibes und der Seele hervor, welche sie die καλοκαγαθία heiſsen *). Plato hält daher diese beiden Künsten für ein Geschenk des höchsten Gottes selber **). Da durch diese Künste aber das Subject erzogen wurde zum Dienste des Staats, so waren sie es, welche das Individuum, entweder jener sittlichen Einheit des Staates sich einzubilden geschickt machten, oder dasselbe zur Willkühr und Selbstigkeit des Willens abzufallen bewogen. Mit Recht waren sie daher dem Gesetze und der Sitte des Staats unterworfen, und wir machen mit ihnen auch nothwendiger Weise den Anfang, indem wir uns dadurch einerseits noch in der Sphäre des Staats befinden, aus der wir herkamen, andrerseits aber auch hier schon die Kunst vor uns haben, jedoch noch diejenige, welche das einzelne Subject zu ihrem Gegenstande hat, und es in die sittliche

---

*) Plato de legg. p. 673. (2. p. 273. Bekk.) τὰ μὲν τοίνυν τῆς φωνῆς μέχρι τῆς ψυχῆς πρὸς ἀρετῆς παιδείαν, οὐκ οἶδ' ὅντινα τρόπον, ὠνομάσαμεν μουσικὴν — τὰ δέ γε τοῦ σώματος, ἃ παιζόντων ὄρχησιν εἴπομεν, ἐὰν μέχρι τῆς τοῦ σώματος ἀρετῆς ἡ τοιαύτη κίνησις γίγνηται, τὴν ἔντεχνον ἀγωγὴν ἐπὶ τὸ τοιοῦτον αὐτοῦ γυμναστικὴν προσείπομεν. De republ. p. 442. (4. p. 207. Bekk.) Ἆρ' οὖν οὐχ ὥσπερ ἐλέγομεν, μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς κρᾶσις ξύμφωνα αὐτὰ ποιήσει, τὸ μὲν ἐπιτείνουσα καὶ τρέφουσα λόγοις τε καλοῖς καὶ μαθήμασι, τὸ δὲ ἀνιεῖσα, παραμυθουμένη, ἡμεροῦσα ἁρμονίᾳ τε καὶ ῥυθμῷ; Aristophanes Frösche v. 729. erklärt die καλοὶ κἀγαθοί ganz diesem Begriffe gemäſs durch:

καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ.

**) Plato de republ. p. 411. (3. p. 154. Bekk.)

Allgemeinheit erhebt, noch nicht diejenigen, welche die sittliche Substanz selbst objectiv entfalten, und aus denen das bereits erzogene Subject das Bewuſstsein seiner Allgemeinheit empfängt, indem es seine Einzelnheit gänzlich darin aufgiebt und versenkt. So zeigt uns die Natur der Sache den Uebergang von der vorigen Sphäre als in sich begründet, und hat damit ihr Recht bewährt.

Wo nun die Substanz des Staates am festeten und gediegensten war, da wurden auch diese der Erziehung geweihten Künste am strengsten von dem Gesetze bewacht, und eine jede Veränderung und Neuerung aus ihnen, als verderblich, verbannt *). Die Sache der Gymnastik war es, den Körper nicht nur zur Stärke und Ausdauer, sondern auch zur Schönheit zu bilden, mithin ihn zum Instrumente

---

*) Von allen Staaten Griechenlands war die Ausübung dieser erziehenden Künste in Sparta, als dem Staate der geschlossenen und gediegenen Substanz, am meisten dem Gesetze unterworfen nach dem Urtheil des Plato v. d. Gesetzen p. 660. Steph. (2. p. 246. Bekk.) und jegliche Neuerung ward dort mit Strenge geahndet. Ein glänzendes Beispiel ist uns davon in dem Dekret gegen den Timotheus. welcher eine neue Melodie einführte, aufbehalten, worin der Staat den Ephoren und den Königen befiehlt, den Musiker deshalb zu tadeln. Athen. 14. p. 611. Die anderen Stellen, welche dieses Dekretes erwahnen, kann man bei Müller Dorier 2, 323. nachsehn, der aus sprachlichen Gründen die Aechtheit des auf uns gekommenen Dekretes bezweifelt. Mag dem sein, wie ihm wolle, uns gilt hier nur die Sache, als ein Zeugniſs jener strengen Unterwürfigkeit der Kunst unter dem Gesetze des Staats.

der Seele zu machen, so daſs er in Wahrheit als ein von der Seele Gesetztes und Hervorgebrachtes angesehn werden sollte **). Es kam daher darauf an, das Natürliche und Sinnliche zurückzudrängen, und Alles, was zur Verweichlichung führen konnte, mithin die Entwickelung des Körpers zum Kunstwerk zerstört hätte, zu verbannen. Daher war dem Lehrer, welcher die gymnastischen Uebungen leitete, ein anderer zugesellt, der die Keuschheit und Zucht der Sitte gegen die sich regende Begierde bewahrte **).

---

*) Die Spartaner verfolgten im Gegensatz der Athener mehr die physische Kraft und Ausdauer des Körpers in der Gymnastik, da hingegen Athen die Schönheit zum wesentlichen Zweck derselben machte. In diesem Sinne werden auch dis Spartaner von den Athenern bei Plato im Protagoras p. 342. Steph. (1, 1, p. 211. Bekk.) durch die Worte οἱ τὰ ὦτα κατεαγότες bezeichnet, womit man noch Plato im Gorgias p. 515. Steph. (2, 1, 149. Bekk.) vergleiche, wodurch der Philosoph offenbar auf die athletische Kunst hindeutet, deren Zweck mehr die Stärke und Gewandtheit, als die Schönheit des Körpers war. Die eben genannte Stelle unseres Philosophen hat auch der groſse Winkelmann in der Geschichte der Kunst 4, p. 213. behandelt. Aristoteles Polit. 8, 3, 3. Auf die bei den Athenern durch die Gymnastik bezweckte Einheit der Stärke und Schönheit des Körpers scheint mir Pericles in den Worten der berühmten Leichenrede hinzudeuten, wenn er sagt Thucyd. 2, 41. καὶ καθ' ἕκαστον δοκεῖν ἄν μοι, τὸν αὐτὸν ἄνδρα παῤ ἡμῶν ἐπὶ πλεῖστ' εἴδη καὶ μετὰ χαρίτων μάλιστ' ἂν εὐτραπέλως σῶμα αὔταρκες παρέχεσθαι.

**) Die Sache des παιδοτρίβης war es nach Plato im Gorgias καλούς τε καὶ ἰσχυρούς ποιεῖν τοὺς ἀνθρώπους τὰ σώματα, die Sache des σωφρονιστής aber, auf die Zucht zu wachen. Boeckh Staatshaushalt der Athener 1. p. 256.

Der Gegensatz gegen diese ganz das Gesetz des Staats verwirklichende und den Körper zu einem Kunstwerk bildende Gymnastik konnte nun in nichts Anderem bestehen, als daſs man die ethische Beziehung, durch welche der Körper gleichsam begeistigt ward, mit der Lust vertauschte, und die bereits in Fesseln geschlagene Begierde, ihrer Bande sich entledigte. Indem aber an die Stelle des καλὸν das ἡδὺ trat, so haben wir auch damit, ganz im griechischen Sinn, den Gegensatz von Objectivität und zufälliger Subjectivität oder Willkühr ausgesprochen *). Dies ungehemmte Hervorbrechen der Begierde war aber schon eine Entartung der Sitte, und untergrub das sittliche Element der Erziehung so, daſs schon in der Wurzel dieselbe von der Willkühr vergiftet war.

Das andere Element der alten Erziehung, die **Musik**, welche im Gegensatze der Gymnastik die geistige Seite des Subjects ausbildete, übte nothwendig auf die Sitten selbst eine noch gröſsere Gewalt, als jene, aus, wie denn ihre Macht bei den Griechen eine fast unglaubliche war. Als die Kunst der Empfindung war sie es vornehmlich auch, welche die Empfindungen im Subjecte bestimmte, und deren Modificationen auch die denselben entsprechenden Anklänge im Subject erzeugten. Da wir uns aber hier überhaupt auf dem Felde unmittelbarer und noch nicht zum freien Gedanken erhobener Sittlichkeit befinden, so übte auch die Empfindung, als die Form unmittelbarer Geistigkeit, welche durch die Musik geleitet und bestimmt wurde, auf die Sitten den entschiedensten Einfluſs aus, so daſs nach dem Urtheil des Musiker Damon und Platos, mit der veränderten Gattung der Musik zugleich die Sitten eine Umgestaltung erlitten *). Plato daher, sowohl als Aristoteles, verlangen feste und unwandelbare Arten der Musik und erklären die Veränderung derselben für einen groſsen Nachtheil **). Was aber die Unterschiedenheit der Weisen in der Musik am meisten bedingte, waren die, einer jeden derselben, den Grundcharakter zutheilenden Tonarten, welche die Gattungen in ethischer Rücksicht am meisten von einander abschieden. Die Tonarten hatten bei den Griechen einen so bestimmten und durchaus abgeschlossenen Charakter, den wir auch von den Alten selbst ins Bewuſstsein gehoben finden *), daſs mit der Veränderung der Tonart, als der bewegenden Seele des Ganzen, auch das Subject eine andere Empfindung erlitt, und damit der Einfluſs auf das Gemüth auch der entschiedenste war. Diejenige Tonart daher, welche die Philosophen um ihrer Ruhe und Gediegenheit willen für die Erziehung am geschicktesten achteten, war die Dorische **), weder durch Weichlichkeit die Sinne ermattend und die Gemüther entkräftend, noch durch Erregtheit die Triebe und Begierden entzündend, sondern die schöne Mitte zwischen diesen Gegensätzen haltend, daher sie denn auch Plato die eigentlich griechische Tonart nennt, da in ihr die Substanz der Sitte und des Staates ihr schönes und seegenreiches Abbild hatte *).

---

*) τὸ ἡδὺ was dem einzelnen Subjecte gefällt wird dem καλῷ, was seiner Natur nach schön ist, entgegen gesetzt, Aristoteles Eth. ad. Nicom. 2, 30.

---

*) Plato de repub. p. 424. (4. p. 175. Bekk.) εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον, ὡς ἐν τῷ ὅλῳ κινδυνεύοντα, οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων ὥς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι. Cicero v. d. Gesetzen 2, 15, 38. Polybius beim Athen. 14. p. 626. erzählt, daſs die Kynathenser, da sie die Musik ganz vernachläſsiget hatten, durchaus entartet waren. Nach Plutarch v. d. Musik c. 42. hat Thaletas durch Musik Sparta von einer verderblichen Krankheit gerettet. Athen. 14. p. 624. Auch die Einwohner Siciliens sollen, nachdem sie die dorische Tonart verlassen, in ein weichliches und üppiges Leben verfallen sein. Maximus Tyrius 4. p. 46. (p. 21. davy.)

**) Plato v. d. Gesetzen p. 700. (3, 320. Bekk.) τοῖς περὶ τὴν μουσικήν, πρῶτος τὴν τότε, ἵνα ἐξ ἀρχῆς διέλθωμεν τὴν τοῦ ἐλευθέρου ἐπίδοσιν βίου — τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν οὐκ ἐξῆν ἄλλῳ εἰς ἄλλο καταχρῆσθαι μέλους εἴδει. v. d. Gesetzen 3, 326. Bekk. Aristoteles Polit. 8, 5, 6. Ἔστι δ' ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δὲ ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν.

---

*) Aristoteles Polit. 8, 6. Heraklides Pontikus bei Athen. 14, 625. u. s. w. Boeckh de metris Pindari 3. c. 8. p. 238. u. s. w.

**) Aristoteles Polit. 8. 7. ἡ μὲν οὖν Δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν u. s. w. Polit. 8, 5, 8. und 8, 7, 10. φανερὸν ὅτι τὰ Δώρια μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις und Polit. 8, 7, 8. Die Phrygische Tonart dagegen erregt die Sinne. Polit. 8, 5, 8. Problemata 19, 49. Athen, 14. p. 622. auf deren Gebrauch auch Aristophanes in den Thesmophoriazusen v. 120. tadelnd anspielt.

Wie nun in der Gymnastik der Gegensatz darin bestand, daſs der absolute Zweck derselben, den Körper zu einem Kunstwerke zu machen, gegen die Sinnlichkeit der Begierde und die einbrechende Lust verschwand, so bestand die Umkehrung der Musik darin, daſs die von den Vätern überlieferten und damit gleichsam geheiligten Weisen in den einfachen, gemütherhebenden Tonarten verlassen wurden, und das Subject in der Sucht nach Neuerung sich und seine Einfälle geltend machte, und daher auch in solchen den Sinnen schmeichelnden Weisen sich wohlgefiel. In beiden war es immer die Einzelnheit der Subjectivität, welche aus der, in Sitte und Gesetz, gegründeten Objectivität sich herausbewegte, und sowohl in der Gymnastik die sinnliche Lust und Begierde einlieſs, als auch in der Musik die Zufälligkeit der Empfindung, und die Künstlichkeit in der Veräuderung der bereits allgemein anerkannten Weisen zeigte. Aber in der Künstelei und dem Abirren von dem als objectiv Gewuſsten und gleichsam Geheiligten besteht grade die Willkühr in der Kunst. Das Bild dieses in den erziehenden Künsten sich aufthuenden Gegensatzes, und damit die Wurzel der

---

*) Plato Laches 188. Steph. (1, 1. p. 271. Bekk.) wo es heiſst: ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν ἡρμοσμένος αὐτὸς αὑτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ, ἀλλ' οὐκ ἰαστί.

alten Erziehung und ihrer Entartung hat auch unser Dichter mit tiefen Sinn aufgefaſst, und mit scharfen Zügen in dem Gegensatze des *δίκαιος* und *ἄδικος*, in den Wolken, dargestellt, wohlwissend, daſs in der Umkehrung der Erziehung und ihrer Entfremdung von der alten Sitte, wesentlich die Umkehrung des ganzen Geschlechtes ruht, welches damit, aus seinen Fugen gehoben, der haltungslosen Willkühr zum Raube preisgegeben war *).

---

*) Aristophanes Wolken v. 962—1106. wo die ganze Stufenfolge der Erziehung angedeutet ist, welche der griechische Knabe durchlief. Zuerst ward er dem *γραμματιστής* übergeben, dann empfing ihn der *κιθαριστής* und zuletzt der *παιδοτρίβης*, worüber man die Hauptstelle im Protagoras des Plato p. 312. Steph. und Spanh. zu der angeführten Stelle in den Wolken vergleiche. Was die Entartung in der Musik betrifft, so bezeichnet dies Aristophanes in unserer Stelle sehr schön:

εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ', ἢ κάμψειέν τινα καμπὴν
οἵας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν, ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,
ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλάς, ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.

Diesem wird v. 967. entgegengesetzt:

ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.

Sehr treffend hat Aristophanes oben das Wort *βωμολοχεύσαιτ' ἂν* gebraucht, d. h. sich possenhaft und schmarotzerhaft betragen. Vgl. Zonaras T. II. p. 414. Aristoteles Ethik. a. d. Nikom erklärt *βωμολόχος* sehr gut durch *ἥττων ἐστὶν τοῦ γελοίου καὶ οὔτε ἑαυτοῦ, οὔτε τῶν ἄλλων ἀπεχόμενος, εἰ γέλωτα ποίηται.* Vgl. Plato v. d. Gesetzen p. 700. (l. p. 325. Bekk.) Der von dem Dichter erwähnte Phrynis hatte die einfache alte Musik durch künstliche und verschlungene Weisen verweichlicht. Plutarch v. d. Musik c. 30.

Zehntes Kapitel.

Entwickelung desselben Gegensatzes in den Gattungen der Lyrik. Aristophanes Bewuſstsein darüber.

Von diesen Künsten, welche das Subject zu bilden und groſs zu ziehn hatten, um es dem Staate zu übergeben, gehen wir zu derjenigen Gestalt der Kunst und namentlich der Poesie über, in der das Subject sein objectives Bewuſstsein niedergelegt fand, und in deren Anschauung es sich mit dem Göttlichen selber erfüllte. Damit treten wir auch zugleich von den mehr im Staate wurzelnden und mehr erziehenden Künsten zur freien Kunst über, deren Zweck nur sie selbst ist. Es versteht sich von selbst, daſs wir es hier nur mit der Poesie zu thun haben, da der Mittelpunkt unserer Entwickelung ein Dichter ist, und die Auffassung dieser Kunst am meisten vor das Forum seines Geistes gehört, wie sie auch zugleich die geistigste der Künste ist, und in ihr der Gedanke am wahrhaftesten zur Erscheinung kommt, sie daher am treusten das Bild jenes Gegensatzes darstellt. Aber auch der ganze Kreis der Poesie gehört nicht hierher, da eine Hauptgattung derselben, das Epos, in unserer Zeit, seine Selbstständigkeit bereits verloren hatte, und nur noch als Erinnerung aufbehalten war, nicht aber mehr als freies schöpferisches Gebilde in der Gegenwart erzeugt und genossen ward. Wir haben es daher hier nur mit den Gattungen zu thun, in welchen sich das Subject in der Zeit unseres Dichters schöpferisch bewegte. Uns gehört also nur die Lyrik, und vor Allem das, die Spitze der Poesie darstellende, und unserer Zeit, wie unserem Staate wesentlich einheimische, Drama an.

In dem von uns zuletzt erkannten Gegensatz in der der Erziehung dienenden Musik, haben wir zugleich einen Uebergang zu der auf Musik ganz erbauten Lyrik gefunden. Ihre enge Verbindung mit der Musik ist im ganzen Alterthum bekannt, und es ergeben sich daher von selbst nach dieser Seite hin, die oben schon berührten Gegensätze der Tonarten. Aber auch der Inhalt und Begriff der Lyrik berechtigt uns zu diesem Uebergange. Der Boden der Lyrik ist die Empfindung, daher ihr enger Zusammenhang mit der Musik. Die Empfindung, welche in der Lyrik dargestellt wird, darf aber nicht zufällige Leidenschaft sein, sondern muſs die Interessen der Religion und des Staats, kurz die allgemeine substanzielle Wesenheit, zu ihrem Inhalt haben, damit sich im Erguſs des einzelnen dichtenden Subjectes, auch die anderen Subjecte, ihrem objectiven Inhalte nach, befriedigt fühlen, und sie in dem Strome der Empfindung, wie das schaffende Subject, ihre objectiven Interessen verwirklicht finden. Diesem Standpunkt der Lyrik entspricht nothwendig die von Weichheit und Erregtheit der Begierde gleichweit entfernte dorische Tonart, wie denn auch mit dem Ausdruck: dorische Lyrik, die in Inhalt und Form vollendete Gestaltung der Lyrik überhaupt bezeichnet wird, und die Gedichte dieser Gattung für wahrhaft stählend und erhebend angesehn wurden.

Von allen lyrischen Dichtern aber hielt das Alterthum keinen für so geeignet, von den Jünglingen gesungen und gleichsam durchlebt zu werden, als den dies Wesen des griechischen Staats und griechischer Sittlichkeit so tief verkündenden Simonides. Seine uns übrig gebliebenen Fragmente, wie die Urtheile der Alten über ihn, bestätigen das eben Gesagte. Ihm gehört es daher vor Allen an, die Grofsthat griechischen Geistes, welche wir oben als den Gipfel Hellenischer Gesinnung erkannt haben, den Sieg über die Perser, zu verherrlichen, und er kann in Wahrheit Staatsdichter von Hellas genannt werden. Ueberall kehren in seinen Gesängen die als die bewegende Seele des Staats ausgesprochenen Gedanken, den Gesetzen zu gehorchen *), die von den Vätern überkommenen Einrichtungen als ein Heiliges in der Sitte zu ehren, wieder **), und bilden, nebst der Ermahnung alles Tyrannische auszurotten ***), die Grundpfeiler seiner Poesie. Bei ihm findet sich nichts, was die Begierde erregt, die Gemüther erschlafft, oder der Willkühr fröhnte, und von der einfachen heitern Sittlichkeit abzöge, sondern es sind die Güter im ächt Hellenischen Bewuſstsein, welche als der Lohn für die politische und die, mit derselben noch ganz identische, sittliche Gröſse gepriesen werden *).

---

*) Dies sprechen die berühmten Worte des Dichters an die für das Vaterland gefallenen Spartaner aus:

Ὦ ξεῖν᾽ ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι,

Herod. 7, 228. Diod. Sicul. 11, 33. und das ebendaselbst noch angeführte Distichon, welches der Schol. z. Aristides T. II. p. 330. dem Simonides zugeschrieben. Vgl. Cic. Tuscul. 1, 42.

**) Aus dem Hephästion p. 40. Ἦ μέγ᾽ Ἀθηναίοισι φόως γένεθ᾽.

***) Man lese die von Gaisford in den poet. minor. gesammelten Fragmente desselben, besonders Vol. II. Fragm. 20 — 30.

Dieses zusammenfassend nennt ihn Plato einen θεῖος ἀνήρ **), und unser Dichter hat die Verherrlichung dieses Mannes dadurch trefflich zur Anschauung gebracht, daſs er den von der alten Sitte bereits abgefallenen Pheidippides den Simonides schmähen läſst, und umgekehrt den Strepsiades, der seiner nicht auszurottenden Gesinnung, in welcher er das Alte umfaſst, folgt, darüber empört und entrüstet darstellt ***). Dennoch berührt Aristophanes auch selbst den Simonides tadelnd, indem er seine faſt zum Sprichwort gewordene Habsucht rügt, welche wahrscheinlich sich daher schrieb, weil derselbe zuerst um Lohn gedichtet hat *), ein Zug, den Aristophanes einer ächten Begeisterung und freien Gesinnung fremd hält.

---

*) Stob. Flor. T. XI. p. 550· Ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον u. s. w. Athen. 15. p. 694. führt es ohne Namen des Verfassers an, der überhaupt zweifelhaft war. Doch nennen Andere ganz bestimmt den Simonides. Clem. Alexandr. Strom. IV. p. 573. Sext. Empir. adv. Math. XI. p. 700. Plato im Gorgias p. 451. (2, 1. p. 13. Bekk.) und de legg. p. 631 (1, p. 192. Bekk,) führt es an, verschweigt aber den Namen des Dichters. Doch geht aus beiden Stellen hervor, daſs diese Worte allgemein bekannt waren.

**) Plato Republik 1, 331. Bekk. Σιμωνίδῃ γε οὐ ῥᾴδιον ἀπιστεῖν, σοφὸς γὰρ καὶ θεῖος ἀνήρ. Daher sollen ihn die Götter selbst geschützt haben. Cic. de divin. 1, 27. und 2, 86. Val Max. 1, 7.

***) Aristophanes Wolken v. 1358. wo Strepsiades sagt:
πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ 'κέλευσα,
ᾆσαι Σιμωνίδου μέλος
und v. 1364.

Die Anerkennung und Verehrung dieser in Inhalt und Form gleich vollendeten dorischen Lyrik, werden wir uns aus ihrem Gegensatze noch mehr zum Bewuſstsein bringen, wie wir ja auch in der politischen Sphäre, grade aus dem Spotte über die bereits eingebrochene Entartung und dem negativen

---

τοιαῦτα μέντοι καὶ τότ' ἔλεγεν ἔνδον οἷα περ νῦν
καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητήν.
κἀγὼ μόλις μέν, ἀλλ' ἠνεσχόμην.

Ueber Simonides vergleiche man noch Athen. 14. p. 638. Schol. Aristophanes Wespen v. 1219. Auf ähnliche Weise ermahnt jemand in einem uns bei Athen. 15. p. 694. aufbehaltenem Fragm. des Aristophanes:

ᾆσον δή μοι σκόλιόν τι λαβὼν
Ἀλκαίου κ' Ἀνακρέοντος.

welches Süvern über Aristophanes Wolken p. 28. ebenfalls für eine Aufmunterung an einen ungerathenen Sohn nimmt.

*) Athen. 14. p. 656. wo er κίμβιξ und αἰσχροκερδὴς heiſst. Aristot. rhet. 3, 2. erzählt eine Geschichte, woraus seine Habsucht hervorgeht. Auf den Lohn, welchen die Lyriker empfingen, spielt Pindar selbst sehr heiter an. Isth. 2. v. 6. u. s. w. ed. Boeckh. wo die Gesänge deshalb ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα genannt werden. Auch Pyth. 11, v. 41. ed Boeckh. Bei Aristophanes Frieden v. 698. heiſst Σιμωνίδης so viel als ein habsüchtiger Dichter, auf welche Stelle wir unten beim Sophocles noch einmal zurückkommen müssen.

Verhalten unseres Dichters, das positive aber bereits verschwindende Moment recht deutlich erkannten. Da alle Lyrik sich auf Musik gründete, so erhalten wir hier dieselben Gegensätze, welche sich oben in der Betrachtung der Musik ergaben, und die alle Extreme in sich schlieſsende und zur Schönheit vereinigende dorische Lyrik löst sich in die Gegensätze auf, welche, als selbstständig für sich bestehend, verderblich wirken. Sie trennt sich daher in zwei Arten, deren eine vornehmlich der Weichlichkeit und Ueppigkeit fröhnt, und das Gemüth entnervt, die andere die Sinne zu einem wilden Taumel aufregt, maaſslos jede Gränze überschreitet, und damit selbst die Auflösung der, in bestimmter Umgränzung gestalteten, Lyrik ist. Mit dem ersteren Gegensatz, welcher den Charakter sinnlicher Weichlichkeit an sich trägt, haben wir die oft in Ueppigkeit ausartende äolische Lyrik bezeichnet *). Daher bildet unser Dichter von dem Lande her, wo sie einheimisch ist, von der durch ausschweifende Sinnlichkeit bekannten Insel Lesbos, das Wort λεσβιάζειν, welches, schwelgen, bedeutet **), und nimmt, wie die Poesie, so auch die

---

*) Die äolische Harmonie dient nach Herakl̓ides Pontikus bei Athen. 14. p. 624. und p. 639. der Weichlichkeit und Schwelgerei.

**) Aristophanes Frösche v. 1305. wo Dionysius fragt;
αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὔκ;
vergleiche damit Hesychius s. v. λέσβιος ᾠδός. Eustath. z. Ilias p. 741. Schol. zu Aristophanes Wespen v. 1385. und zu den Fröschen v. 1302. Von den Methymnäern sagt es Theopomp beim Athen. 13. p. 443.

Ueppigkeit und Zügellosigkeit des Bodens, dem sie entsprossen, mit *), wie er denn auch die mit der äolischen Harmonie, dem Charakter nach, nah verwandte ionische Tonart als weichlich und entnervend schilderte **), mit vollgültiger Uebereinstimmung des Plato und Aristoteles, welche die Dichter dieser Gattung mit einem leisen Tadel berühren.

Die andere Gattung der Lyrik, welche der Einfachheit und Gediegenheit der dorischen Lyrik entgegengesetzt ist, und durch die ihr inwohnende Wildheit und Gluth jedes Maaſs zerstört, ist der Dithyrambus, uns noch näher angehend, als der so eben berührte Gegensatz, da er Athen selbst zu seinem Boden gemacht, und in ihm die Willkühr ihren eigentlichen Sitz aufgeschlagen hat, so daſs in der Maaſslosigkeit seines Ergusses der Untergang der Lyrik selbst gesetzt ist. Seiner Wildheit entsprechend, gebraucht er die der Erregtheit von allen am meisten dienende phrygische Tonart *), welche die Dichter ganz hinwegriſs, so daſs nach Aristoteles einst Philoxenus, der einen Dithyrambus in dorischer Tonart schreiben wollte, durch die Gewalt der phrygischen Tonart, wider seinen Willen, in dieselbe hineingerissen wurde **). Da nun im Dithyrambus die Wildheit und ein, jede feste Umgränzung, aufhebender Taumel herrschte, so ging in ihm nicht nur die das Maaſs fordernde Schönheit unter, sondern es flossen auch hier alle Unterschiede der Gattungen und Tonarten zusammen, so daſs Alles wie in ein Chaos zusammengefallen, Alles durcheinandergeworfen, und jegliche Spur eines Gesetzlichen und Festen verwischt war ***). Hiermit haben wir aber den

---

*) Daher wird des Agathons Gedicht mitgenommen, und üppig genannt, weil es die lesbische Schwelgerei berührt. Aristophanes Thesmophor. v. 131. wo Mnesilochus die Gedichte des Agathon also bezeichnet:

ὡς ἡδὺ τὸ μέλος ὦ πότνιαι Γενετυλλίδες
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον.

Ueber die Schwalgerei lesbischer Frauen vergleiche man noch Aristophanes Ekklesiaz. v. 920. und dort den Schol. u. die Ausleger.

**) Plato nennt die ionische Harmonie ξυμποτικήν, μαλακήν, χαλαράν vergleiche Heraklides Pontikus beim Athen. 14. p. 625. Aristophanes Ekklesiaz. v. 883. und Thesmophor. v. 161. wo es heiſst:

σκέψαι δ' ὅτι
Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήϊος
κἀλκαῖος, οἵπερ ἁρμονίας ἐχύμισαν,
ἐμιτροφόρουν τε διεκινοῦντ' Ἰωνικῶς.

Die groſse Liebesgluth dieser Dichter kennt auch Cicero Tuscul. 4, 33. womit das Zeugniſs, welches Ibikus sich selbst giebt, bei Athen. 13. p. 601. übereinstimmt. Ueber die ionische Harmonie vgl. man noch Dionys. v. Halicarnas. περὶ τῆς Δημοσθένους δεινότητος T. VI. p. 1093. Reiske.

---

*) Aristoteles Polit. 8, 7, 9. ἐνθουσιαστικὸς δὲ φρυγιστί. Plato Republik p. 700. Steph. (3. p. 326. Bekk.) οἷον ὁ Διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ φρύγιος. Damit stimmt auch der phrygische Tanz überein. Lucian v. Tanz. V. p. 144. Bip. Quint. instit. 8, 10, 31.

**) Aristoteles Polit. 8, 7, 9. wo es vom Philoxenus heiſst: οὐχ οἷος τ' ἦν ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν.

***) Dionys. v. Hal. οἱ δέ γε Διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν

Begriff der Willkühr ausgesprochen, welche hier ihr ganzes Reich ausbreiten konnte. Alles was in der Lyrik als objectiv gegolten hatte, wie die durch den Rythmus wiederkehrende Strophe, worin, wenn gleich noch formell, doch die maaſslose Empfindung etwas beschränkt war, und die Einheit der dem poetischen Charakter entsprechenden Tonart, waren in die reine Gesetzlosigkeit übergegangen, so daſs aller Charakter nur darin bestand, jeden Charakter ausgelöscht zu haben. Da nun der Rythmus durch den ganz frei gelassenen Affekt zerstört war, und jede Tonart ihren Spielraum hatte, so war der Zufälligkeit der Empfindung Thor und Thür geöffnet. Diese, die wahrhafte Lyrik zerstörende Gattung hatte ihren Sitz vornehmlich zu Athen, und entsprach vollkommen der im Felde des Staats erkannten Willkühr der einzelnen Subjectivität, welche sich zum Herrn und Meister über alles Objective aufgeworfen hatte.

Diesen Grundzug der Willkühr hervorhebend, hat dann auch Aristophanes überall die Dichter dieser Gattung dem Gelächter preisgegeben, und in allem Spott mit feinem Sinn immer dieses gesetzlose und luſtige Umherschweifen festgehalten *). In den

---

τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν.

*) In den Wolken v. 332. hat Aristophanes, Natur und Standpunkt der Dithyrambendichter deutlich ausgesprochen. Sie werden dort nämlich zu denen gezählt, welche von den Wolken aufgenährt werden:

κυκλίων τε χορῶν ᾀσματοκάμπτας.

Vögeln läſst er daher unter denen, welche von dem Gesetzlichen und Objectiven abweichen, und Theil haben an dem zerstörenden Princip der Willkühr, auch einen Dithyrambendichter auftreten *), der, gleichwie die andern Ankömmlinge, von der neuen

---

welches der Schol. von den Dithyrambendichtern verstanden hat, indem er v. 790. anführt. Vgl. Plutarch v. d. Musik p. 1142. (T. V. p. 569. Wyttenb.) der auf unsere Stelle hinzielt. Die Dithyrambendichter werden von den Wolken genährt, d. h. von den inhaltslosen und ganz willkührlichen Mächten. Da die Dithyrambendichter nun auch die Gesetze und Umgränzungen des Rythmus und der Harmonie verflüchtigt haben, empfangen sie von den gestaltlosen, oder gleichsam gestaltend schon sich umgestaltenden Göttinnen ihre Nahrung. Aehnlich antwortet im Frieden des Aristophanes v. 814. Trygäus den ihm fragenden Knechte, ob er jemals schon einen Menschen die Luft habe durchfliegen sehn;

οὐκ εἰ μή γέ που
ψυχὰς δύ' ἢ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων.

*) Aristophanes Vögel v. 1360 — 1396. Die Worte des Peisthetaros daselbst v. 1365. ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν gehn nicht nur auf die von Lindenholz verfertigten Tafeln, womit Kinesias seine Brust umgab, damit sein Körper, wegen seiner Magerkeit, nicht zusammenfiel, sondern deuten auch symbolisch die Leerheit und Inhaltslosigkeit seiner Poesie an. Dieser Stelle erwähnt auch Athen. 12. p. 551. Snidar s. v. Φιλύρινον. Dieselbe Zweideutigkeit liegt auch den Stellen der Frösche zum Grunde, wo Euripides sagt: v. 1477.

εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ
αἴροιεν αὖραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα.

Worte, welche sowohl auf die Leichtigkeit und Schlankheit des Körpers, als auf die darin symbolisch angedeutete Luftigkeit der Poesie gehn.

Ansiedelung der Vögel zurückgetrieben wird. Philoxenus und Kinesias, bekannte Dithyrambendichter, werden auch sonst noch vom Aristophanes verspottet, wobei er immer durch eine Beziehung, welche er ihnen, entweder in ihrem Aeuſsern, oder durch ihre Ausdrücke giebt, die zur Willkühr und inhaltslosen Empfindung entartete lyrische Poesie offenbart *). Wie wir aber in der Entwickelung des Gegensatzes in der politischen Sphäre, grade da, wo diese Willkühr ihre Spitze erreicht hatte, in der Zügellosigkeit der Einzelwillen im Volke, dasselbe, um seiner abstrakten und inhaltslosen Freiheit willen, in den Gegensatz der Schwäche und Unfreiheit übergehn sahen: so erblicken wir auch hier, wo sich der Gegensatz in der lyrischen Poesie am schärfsten zugespitzt hat, daſs diese ganz zügellose und gesetzlos umherschweifende Empfindung, sich unmittelbar in das Gegentheil ihrer selbst verkehrt, wo das auflodernde Feuer vielmehr als ein Frost, der für Begeisterung sich ausgebende Taumel, als Erschlaffung erscheint. Diesen im Begriff gegründeten Uebergang hat Aristophanes auch in der erwähnten Scene der Vögel und in den Wolken angedeutet **), indem er dort, im Sinne dieser Dithyrambendichter, und mit wirklich aus ihnen entnommenen Bildern und Ausdrücken, eine inhaltslose schaale Begeisterung in verschränkten Fügungen ertönen läſst, und uns dieser Bombast, anstatt zu erwärmen, vielmehr mit eisiger Kälte ergreift.

---

*) Den Kinesias nimmt er auch wegen Gottlosigkeit mit. Frösche v. 366. Auch Plutarch v. Ruhm d. Athener 5. p. 91. Hutt. zählt den Kinesias zu den schlechten Dichtern und setzt hinzu: καὶ χλευαζόμενος ὑπὸ τῶν κωμῳδοποιῶν.

**) In den Vögeln in der bereits angeführten Scene und in den Wolken v. 331—338.

Elftes Kapitel.

Begriff dieses Gegensatzes in der Tragödie. Derselbe dargestellt als das reine Abbild des Kampfes im Staate.

Wie in der Gymnastik und Musik, so haben sich in der Lyrik die Gegensätze der Objectivität des Inhalts und des Gesetzes und der dasselbe vernichtenden Subjectivität ergeben, welche in der maaſslosen Willkühr der dithyrambischen Dichter die Verflüchtigung alles objectiven Inhalts und Form offenbart. Hiermit war aber die Lyrik selbst untergegangen, und uns damit der Zugang zu einer höheren Stufe der Poesie, zum Drama eröffnet, welches, wie es die Spitze der Poesie überhaupt ist, so auch in Athen seine glänzende Vollendung gefunden, und das ideelle Bild des Staats und seiner bewegenden Principien durchaus in sich abspiegelt. Aller Gegensatz, der sich in der Tragödie zeigt, bezieht sich nothwendig auf die beiden Momente derselben, den Chor und die handelnden Individuen, über deren gegenseitiges Verhältniſs bereits oben gesprochen worden. Hier haben wir es mit ihnen in so fern zu thun, als sie verschiedene und zwar entgegengesetzte Gestalten angenommen, wodurch die Macht und Wirkung der

Tragödie, wie die Andacht des Anschauenden auf gleiche Weise bedingt worden sind. Der Chor, seinem Begriffe nach und in seiner ächt antiken Erscheinung, ist das Bewuſstsein des Volksgeistes selbst, die Substanz des Staats, welches die handelnden Individuen begreift, und ihre Leidenschaften und ihr Pathos mit dem objectiven Gedanken ermiſst, die aus der That der Individuen, als objective Wahrheit, sich ergebenden Gedanken ausspricht, und damit sowohl ihre positive als negative Seite, oder das Recht und die Schuld der Subjecte zugleich erkennend, sie als untergehende in ihren Schooſs, dem sie entsprungen, zurückschlingt, und damit die Idee des Ganzen verkündet. Der Chor seiner wahrhaften Existenz nach, trägt daher nicht die Empfindungen und Ergieſsungen des einzeinen Dichters, sondern des das wahre Bewuſstsein des Volkes und seine Substanz wissenden Geistes vor, der sich darin ganz seiner Einzelnheit entäuſsert, wie alle der Sache fremde Einfälle weggeworfen hat, nur den Volksgeist als solchen vorstellt, und in ihm, den Anschauenden zum Bewuſstsein seines eigenen geistigen Daseins erhebt.

Der Gegensatz dieses den reinen Begriff seiner selbst verwirklichenden Chors kann nun in nichts Anderem bestehn, als daſs der Chor, welcher das objective Bewuſstsein des Volkes, wie sich dasselbe aus den jedesmaligen Interessen der handelnden Individuen nothwendig ergiebt, darstellen soll, die Einzelnheit des Dichters dagegen geltend macht, und mit der Verkettung der Handlung und der That der Subjecte nur äuſserlich zusammenhängt, nicht aber die aus dem Bewuſstsein der Individuen sich entwikkelnden objektiven Gedanken vorträgt. Indem Chor und Handlung aber nur auf äuſserliche Weise verknüpft sind, so erhalten alle Ausschmückungen und alle Sentenzen, wenn der Dichter nur irgend einen Anknüpfungspunkt mit der Handlung ausfindig machen kann, hier ihre Stelle. Damit ist aber der Zu-Zufälligkeit auch gänzlich Raum gegeben, und die einzelnen Einfälle, Abstraktionen, Bilder, Ausschmükkungen erscheinen, in ihrer Vortrefflichkeit und Tiefe, wie in ihrer Inhaltslosigkeit und Künstelei, der bewegenden Seele des Ganzen gleich äuſserlich, das objective Band ihres Zusammenhanges fehlt, und das substanzielle Bewuſstsein des Volksgeistes ist in das über dasselben sich erhebende Bewuſstsein des einzelnen Dichters übergegangen. Indem es nun nicht die aus der Sache flieſsende objective Gedanken sind, welche diese Erscheinung des Chors ausspricht, der Chor aber seiner Natur nach, ein Allgemeines zu verkünden doch nicht aufzugeben vermag, ohne selbst aufzuhören, Chor zu sein: so tritt die ganz abstrakte Allgemeinheit, welche an der Rhetorik ihre Trägerin hat, an die Stelle des concreten Volksbewuſstseins, und der zufällige Einfall des Dichters ist der Maaſsstab und die einzige Quelle des Chors geworden.

Das andere Moment des Dramas sind die handelnden Subjecte. Der Gegensatz zeigt sich hierin auf ähnliche Weise. Sie vollführen einen bestimmten, ausgesprochenen Zweck, worin sie ihr ganzes Wissen und Wollen haben. Dieser Zweck ist aber, dem Begriffe und der Wirklichkeit der wahrhaft antiken Tragödie gemäſs, ein sittlicher und substanzieller; es sind die Mächte der Familie und des Staats, worin sich die Individuen bewegen. Die Sittlichkeit ihrer, mit aller Kraft, vollführten That, bestimmt auch das Recht derselben, wie andererseits die Verletzung einer anderen sittlichen Macht, welche durch ihren Alles ausschlieſsenden Zweck und Willen herbeigeführt worden, ihre Schuld ausmacht, woran sie ergriffen werden und untergehn. In ihrer That, wie in ihrem Untergange, sind die tragischen Individuen demnach durchaus sittliche Subjecte, und erheben daher durch die einer substanziellen Macht geweiheten ἐνέργεια des Willens, wie durch, die an ihrer That, hervorbrechende Schuld, worin sie ihr eigenes selbstgewolltes Schicksal erfahren. In ihnen, so wie im Chor, hat demnach der Anschauende das Bewuſstsein seiner concreten Allgemeinheit, welche ihm als das groſse Resultat ächter Kunstanschauung geworden, und worin er zum Bewuſstsein des wahrhaften Volksgeistes gekommen ist.

Den Gegensatz gegen die der sittlichen Welt des Staats und der Familie angehörenden Subjecte, bilden diejenigen, welche einen zufälligen und subjectiven Willen vollführen, welcher allein in der Selbstbestimmung der Individuen, nicht aber in einer objectiven Macht, seine Quelle und sein Recht hat. Mit der Erscheinung dieses Gegensatzes treten daher die dem zufälligen Willen und dem einzelnen Subjecte angehörenden Leidenschaften der Liebe, der Eifersucht, des Hasses u. s. w. auf. Indem das Selbstbewuſstsein und die Innerlichkeit des Subjects darin alles objective Recht ausmacht, das Individuum aber dennoch den Schein eines objectiven Rechts bewahren soll, so tritt damit die Sophistik der Gründe und das Alles leicht aufnehmende Element der Rede an die Stelle der objectiven sittlichen Macht. Da die That, wie der Untergang, der Subjecte hier nicht mehr durch seine ihm inwohnende Seele, d. h. durch die Sittlichkeit des Zwecks und des sich darin bethätigenden Willens, die Gemüther bewegen und erzittern machen kann, so tritt auch hier das äuſsere Mittel an die Stelle der innern Macht, um Schrecken und Mitleid zu erregen. Wie die das objective Recht entbehrende Subjectivität in der Rede und in den Gründen dasselbe zu ersetzen sucht, so vertreten die von Aussen hergenommenen Kunstgriffe, welche das Mitleid und die Theilnahme für den Helden erwekken sollen, die aus dem Innern stammende Theilnahme, welche die sittliche That und der Untergang der Individuen erregt.

Es ist leicht einzusehn, wie dieser, an dem Chor und den Subjecten in der griechischen Tragödie, aufgezeigte Gegensatz das reine ideelle Abbild des von uns in der wirklichen Welt des Staats nachgewiesenen Kampfes ausdrückt. Das Aussprechen der einfachen Substanz des Staats und das Bewuſstsein des Volksgeistes in der ersten Gestalt des Chors, giebt uns das reine Abbild des dem Gesetz und der Sitte gehorchenden und aus ihm sich bestimmenden Volkes, welches darin seinen gemeinsamen Mittelpunkt hat, und diese eine gediegene Substanz selbst ist. Die aus der Idee der sittlichen Welt ihren Willen

ent-

entnehmenden tragischen Individuen, entsprechen den groſsen die Substanz des Staats in ihren Thaten verwirklichenden Subjecten der politischen Welt. Wie nun das ächt Hellenische in sich noch unversehrte und ungebrochene Princip in dieser Gestaltung der Tragödie gleichsam verherrlicht ist, so stellt sich auch die in den Gegensatz der Willkühr verstrickte Wirklichkeit, in dem Gebilde des Dramas dar, dessen beide Seiten, der Chor und die Individuen, dieses Princip auch bei sich eingelassen, und dadurch ihre Umwandelung erlitten haben. Näher entspricht dann der auf Rhetorik ausgehende und die Zufälligkeit des Dichters darstellende Chor, dem bereits zur Inhaltslosigkeit herabgesunkenen und von der sittlichen Substanz sich abtrennenden Volke, und die aus dem abstrakten Willen sich bestimmenden und mit Leidenschaften der zufälligen Subjectivität erfüllten Individuen, haben in den, ganz roher Willkühr und der Selbstsucht fröhnenden, Demagogen, deren ganzes Streben darauf hingeht, nur sich in ihren Handlungen zu genieſsen, und ihren particulären Willen geltend zu machen, ihr Gegenbild. Wie dort der Chor und die handelnden Individuen sich abstrakt gegenüber stehn, so sehn wir das Verhältniſs des Volkes zu den dasselbe leitenden Demagogen, als ein nur äusserliches an, welches in der bewuſstlosen Knechtschaft des Volkes, und der, unter dem Scheine der Freiheit, erstrebten Herrschaft des Einzelnen seine Wahrheit hat.

Zwölftes Kapitel.

Aristophanes Verhältniſs zu den drei Tragikern. Auffassung des Sophocles.

Wenn wir für alle Gegensätze, welche uns bisher begegnet, überall Aristophanes als den Gewährsmann ansahen, und sein Bewuſstsein darüber als die Erkenntniſs dieses Standpunktes galt, so wird uns in dieser Sphäre, der dramatischen Kunst, die volle Bewunderung aufgehn über den Geist des Dichters, welcher selbst die kleinsten Züge dieses so eben entwickelten Gegensatzes aufgefaſst hat, über die kecke, naive und dennoch so unendlich schlagende und vom tiefsten Bewuſstsein zeugende Weise des Ausdrucks und der Darstellung.

Um die auf den Begriff gegründeten Gegensätze historisch auszusprechen, so sieht jeder leicht, daſs Aeschylus und Sophocles die Idee wahrhafter Tragödie in ihren Schöpfungen verwirklicht haben, Euripides schon das in den Gegensatz umschlagende Princip bezeichnet. Um vom Sophocles, welcher die schöne Mitte hält und den Begriff der Tragödie in vollendeter Gestalt verwirklicht hat, zu beginnen, so drückt unser Dichter, die Verehrung und Anerkennung desselben auf eine eben so geistreiche, als erschöpfende Weise aus. Da er die Tragödie zur idealen Schönheit ausgebildet, und alle harten und scharfen Gegensätze durch die Alles verschmelzende Schönheit der Darstellung abgearbeitet hat, so hat ihn Aristophanes in der dem tragischen Kampfe geweiheten Komödie gar nicht mit in die streitenden Partheien verflochten, sondern ihn, in welchem der Begriff griechischer Tragödie zur Wirklichkeit geworden, als über jeglichen Kampf erhaben dadurch bezeichnet, indem die vollendete Schönheit alle Härten und Gegensätze in sich selber zur Einheit gebracht hat, nicht aber aufser sich noch einen Gegensatz behält, mit welchem sie im Kampfe begriffen dargestellt werden kann. So wie sein ganzes Leben als ein von den Göttern begünstigtes erscheint, und allen einzelnen Zügen desselben der Stempel der Anmuth und Schönheit aufgedrückt ist, so wird er auch vom Aristophanes in der Oberwelt, wie in der Unterwelt, als glücklich und zufrieden gepriesen *). Um

---

*) Diesen Sinn haben die Worte in den Fröschen v. 82. wo es vom Sophocles heifst:

ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἐκεῖ.

εὔκολος ist zuerst der Verträgliche, daher der, mit welchem leicht umzugehn ist, dann erhalt es aber auch eine auf das Sittliche gehende Bedeutung, wie sich dies aus dem entgegengesetzten Ausdruck ergiebt. Plato Republik p. 590. Steph. (9, 461. Bekk.) ἡ δ' αὐθάδεια καὶ δυσκολία ψέγεται οὐχ ὅταν τὸ λεοντῶδές τε καὶ ὀφεῶδες αὔξηται καὶ συντείνηται ἀναρμόστως. Aristoteles Ethik. a. d. Nikom. 1, 10. ὅμως δὲ ἐν τούτοις διαλάμπει τὸ καλόν, ἐπειδὰν φέρῃ τις εὐκόλως πολλὰς καὶ μεγάλας ἀτυχίας μὴ δι' ἀναλγησίαν ἀλλὰ γεννάδας. Hier hat εὐκόλως die höchste sittliche Bedeutung und wird von dem beim Unglück dennoch heiteren Sinn gesagt. Das εὔκολος in unserer Stelle möchte daher wohl die ganze heitere Selbstgenügsamkeit und die Liebenswürdigkeit seiner ganzen Erscheinung bezeichnen. Die Verehrung des Sophocles gegen den Staat und die Gesetze wird auch sonst noch anaber ihn, der leidenschaftslos, in heiterer selbst genügsamer Gröſse, über dem Kampſe schwebt, als solchen zu verwirklichen, hat er den Aeschylus selbst ihn ehrend und den Thron ihm anbietend vorgestellt, wie denn derselbe auch niemand anders für würdig erklärt in seiner Abwesenheit diesen Ehrenplatz einzunehmen *). Wie seine Tragödien, da in ihnen das

---

geführt. Athen. 13. p. 604. *τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς, οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις τῶν χρηστῶν.* Das *σοφὸς* ist hier verschlagen, listig, wie auch sonst z. B. im Herodot 2, 21. Gleichwohl tadelt der Dichter im Frieden die Habsucht des Sophocles, welche er jedoch mehr als eine Wirkung des verderblichen Krieges ansieht, und der Verwirrung aller Verhältnisse, der auch selbst Sophocles seinen Tribut hat zollen müssen. Dies zeigen auch die Worte selbst. Als Hermes fragt: was macht Sophocles, antwortet Trygaeus v. 695.

εὐδαιμονεῖ· πάσχει δὲ θαυμαστόν.

welches darauf erklärt wird:

ἐκ τοῦ Σοφοκλέους γίγνεται Σιμωνίδης.

*) Aristophanes Frösche v. 790. wo Aeakus sagt:

μὰ Δί' οὐκ ἐκεῖνος ἀλλ' ἔκυσε μὲν Αἰσχύλον
ὅτε δὴ κατῆλθε κἀνέβαλε τὴν δεξιὰν,
κἀκεῖνος ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου.

Es war unbedachtsam von Küster den Frischlinus zu tadeln, welcher diese Worte ganz richtig verstanden hatte, daſs Aeschylus dem Sophocles den Thron gern abgetreten. Anderes läſst sich aus den Worten nichts herausbringen. Voſs hat in der Uebersetzung des Dichters die Stelle zwar richtig verstanden, übersetzt aber, als hätte Arisophanes geschrieben: *καὶ κεῖνος ὑπεχώρησεν ἂν* (auch hätte jener ihm den Thron gern eingeräumt). Aber weder wird in solcher Verbindung ein *ἂν* supplirt, noch fordert es der Sinn, die Sache selbst, Göttliche ganz herniedergestiegen zu sein scheint, die Anschauenden mit versöhnender Heiterkeit erfüllen, so werden sie von dem Dichter auch unter die köstlichsten Güter des Friedens gezählt *). Diese von dem Dichter vorgestellte sittliche und darum so erhebende tragische Macht des Sophocles faſst ganz übereinstimmend auch Aristoteles in den Gedanken zusammen, daſs er die Individuen gebildet habe οἵους δεῖ εἶναι **), nicht wie sie das tägliche Leben und die Erfahrung darbietet; denn nur solche der sittlichen Wesenheit angehörende und nicht dem gewöhnlichen Bewuſstsein entnommene Subjecte, soll, auch nach Plato, die Tragödie darstellen ***).

---

in die bloſse Absicht zu verwandeln. Der Sinn der Stelle ist dieser: Xanthias fragt: hat Sophocles sich den Thron nicht angemaſst? Keineswegs, antwortet Aeacus. Darauf folgt, was der neidlose Sophocles gethan. Als er ankam, küſste er den Aeschylus, und ergriff seine Rechte, der ihm dagegen den Thron abtrat. Mit diesen Worten endet die Beschreibung der sich herzlich begrüſsenden und sich gegenseitig ehrenden Dichter. Darauf lenkt sich die Rede wieder auf die gegenwärtige Handlung hin. Jetzt, sagt Aeacus, hat Sophocles beschlossen, als Hülfskämpfer dem Aeschylus zur Seite zu sein, um ihm gegen den Euripides im Falle der Noth beizustehn. Damit vergleiche man noch das eigene Urtheil des Aeschylus über den Sophocles. Frösche v. 1555.

*) Aristophanes Frieden v. 534.
ταύτης δ' ἀπαρχὰς ὑποδοχῆς Διονυσίων,
αὐλῶν, τραγῳδῶν, Σοφοκλέους μελῶν.

*) Aristoteles Polit. c. 25. (c. 26. Bipont.)

***) Plato v. d. Gesetzen p. 658 Steph. [illegible] 215. Bekk.)
δεῖ γὰρ αὐτοὺς ἀεὶ βελτίω τῶν αὐτῶν ἠθῶν ἀκούοντας, βελ-

Dreizehntes Kapitel.

Aristophanes Stellung zum Aeschylus.

Aus dieser, in wenigen, aber kecken Zügen, dargethanen Verehrung der in sich vollendeten und abgeschlossenen Gestalt Sophocleischer Tragödie, treten wir jetzt in den Gegensatz selbst ein, der sich in dem Kampfe des Aeschylus mit dem Euripides darstellt, deren jeder als der Vertreter seiner bereits abstrakt angegebenen Principe erscheint. Aeschylus, der Mitkämpfer in der marathonischen Schlacht, und aufgenährt in der einfachen Sitte jener groſsen Zeit, bewahrte diese Gröſse der Gesinnung seiner Zeit auch in seinen Schöpfungen, oder erhebt dieselbe darin vielmehr zur Idealität. Seine Gestalten kräftigen und stärken den Sinn, und entfernen jede durch Weichlichkeit des Worts oder der Gesinnung herbeigeführte Erschlaffung. Daher rühmt sich der Dichter selbst der Sieben gegen Theben *), der Perser **), blickt auf die alte Sittlichkeit zurück, bedauert schmerzlich, daſs sie bereits verschwunden, und beruft sich auf

---

τίνα τὴν ἡδονὴν ἔχειν, νῦν αὐτοῖς δρῶσι πᾶν τοὐναντίον ξυμβαίνει.

*) Aristophanes Frösche v. 1022. wo Aeschylus sagt:
τοὺς Ἕπτ' ἐπὶ Θήβας
ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάϊον εἶναι.

**) Aristophanes Frösche v. 1015. wo derselbe sagt:
εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα,
νικᾶν αἰεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.

die alten Dichter, welche die Idee der Kunst in ihren Werken noch feſtgehalten haben *). In diesem Sinne rühmt er sich, daſs er in seinen Schöpfungen niemals der Liebe und der sinnlichen Lust gefröhnt **), noch auch von der Sitte entfernte Individuen eingeführt habe. Daher preiset der Chor, als das allgemeine Bewuſstsein, ihn als den ersten, der das tragische Geschwätz ausgeschmückt und dem Hellenengeschlechte feierliche Worte aufgethürmt hat ***).

---

*) Aristophanes Frösche v. 1030—1036.

**) Aristophanes Frösche v. 1045. wo Aeschylus sagt:
οὐδ' οἶδ' εἴς ἥν τιν' ἐρῶσαν ἐγὼ πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα.
Der Schol. und die Erklarer dieser Stelle wundern sich, daſs Aristophanes dem Aeschylus eine solche Behauptung in den Mund gelegt habe, da doch Klytemnestra, als die Buhlin des Aegystheus, im Agamemnon erscheine, und sich dadurch mit dem Morde des Gatten beflecke. Aber das Wesen dieser Tragödie haben sie damit durchaus miſsverstanden, denn nicht die Liebe zum Aegystheus, welche der Dichter vielmehr zurückgedrangt hat, erscheint als die Triebfeder des Mordes, sondern vielmehr die von dem Vater geopferte Tochter, wodurch die Substanz der Familie verletzt worden, wofür Klytemnestra, Rache nehmend, die Familie aufs neue verletzt. Durch diese Aeuſserung hat sich daher Aristophanes tiefer in den Sinn dieser Tragodie eingeweiht bewiesen, als seine sich verwundernden Ausleger.

***) Aristophanes Frösche v. 1004.
ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαῤῥῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει.
Vgl. Frieden v. 748. und dort die Ausleger und den Schol. und das schone Epigramm des Antipater Thessalonicensis in der Anthol. von Jacobs 2. p. 124. Aeschylus ist daher auch der wahrhafte Grunder der Tragodie, der sie zu einem Kunst-

Mit tiefen Ernst hält er dem Euripides vor, wie er die tragische Kunst ihm überliefert, wie rein von allem schlechten und frevelhaften Gesindel, mit hochsittlichen Gestalten allein herrlich ausgerüstet *). In dieses Bewuſstsein seiner tragischen Gröſse und seines ächt Hellenischen Principes kommt daher, durch den Gegensatz in der Zeit, nothwendig eine gewisse Erbitterung und Verachtung gegen das atheniensische Volk hinein, womit Aristophanes seine eigene Gesinnung vermischt **). Der Meister, der selbstbewuſst in seiner Kunst lebt, kann daher nicht Andere, ihm Untergeordnete, als seine Richter anerkennen, welches im Aristophanes so vorgestellt wird, daſs

---

werke gestaltet hat. Gleichwohl erwahnt Aristophanes auch des Phrynichus ehrenvoll. Vögel v. 750. wo es von seinen Chorliedern heiſst:

Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπόν.

Auch Frösche v. 910 und 1298., wo sich aber Aeschylus rühmt von ihm unabhängig zu sein. (vgl. noch Welker Aeschylische Trilogie p. 498.)

*) Aristophanes Frösche v. 1013. *οἵους αὐτοὺς παρ' ἐμοῦ παρεδέξατο πρῶτον* und die ganze Stelle.

**) Aristophanes Frösche v. 782. wo schon in der Erzählung, daſs das Volk bei der Ankunft des Euripides in der Unterwelt, als er sich den Ehrenthron angemaſst, Urtheil und Recht verlangt habe, und nicht, nach des Xanthias Worten, Steine auf ihn gehagelt sind, der für die wahre tragische Gröſse gesunkene Sinn des Volkes angedeutet ist. Xanthias fragt daher:

μετ' Αἰσχύλου δ' οὐκ ἦσαν ἕτεροι σύμμαχοι;

worauf Aeakus antwortet:

ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστιν, ὥσπερ ἐνθάδε.

nur der Gott der tragischen Kunst selbst ihn allein zu richten vermöge *), womit nur die Idee der Kunst, nicht aber das zufällige subjective Urtheil Einzelner, als der Maaſsstab für seine Schöpfungen ausgesprochen ist. Das durch Aeschylus verwirklichte Princip der tragischen Kunst steht aber nicht abstrakt da, sondern hängt, wie wir gesehen, mit der ihm entsprechenden Gestaltung der wirklichen Welt auf das genauste zusammen. Dies hat unser Dichter so vorgestellt, daſs er solche der alten einfachen Sitte angehörende Individuen, zugleich auch an der, ihrem Bewuſstsein entsprechenden Poesie des Aeschylus sich ergötzend darstellt, wie in den Acharnern den Dikäopolis, welcher es als ein groſses Unglück ansieht, daſs er im Theater, eine Tragödie des Aeschylus erwartend, durch die Aufführung eines frostigen Stücks des Theognis getäuscht ward **). Dieser Zusammen-

---

*) Aristophanes Frösche v. 804. wo Xanthias auf die Frage: wer wird richten, dem Aeacus antwortet: das gab Schwierigkeit:

σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν ἀπορίαν εὑρισκέτην.

**) Aristophanes Acharner v. 9. wo Dikäopolis sagt:

ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγῳδικον,
ὡς δῆτ' ἐκεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,
ὁ δ' ἀνεῖπεν· εἴσαγ' ὦ Θέογνι τὸν χορόν.
πῶς τοῦτο σεῖσαί μου δοκεῖς τὴν καρδίαν;

Theognis wird auch sonst noch als frostiger Dichter getadelt. Acharner v. 140. Thesmophor. v. 178. Wie Dikäopolis hier, den Aeschylus verehrend, aufgeführt ist, so hat ihn auch das ganze atheniensische Volk geehrt, da man sogar nach seinem Tode seine Tragödien gab. Schol. Acharner v. 9. Quint. instit. 10, 1, 66. Suidas. s. v. Εὐφορίων. Nun hatten hang kommt dann noch dadurch bestimmter zur Erscheinung, daſs Aristophanes den Aeschylus über das Heil und Unheil des Staats berathend darstellt. Von dem Dionysus befragt, welche Meinung er von dem Alcibiades habe, antwortet er: man müsse den Löwen nicht in der Stadt aufnähren, aber aufgenährt und erzogen, müsse man ihm auch folgen *); Worte, welche genugsam die Abneigung gegen solche Volks-

---

die Ausleger die schöne Stelle in den Fröschen v. 868. wo Aeschylus den Kampf mit seinem Gegner, dem Euripides, ungleich nennt:

> ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι
> τούτῳ δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ' ἕξει λέγειν.

nicht dadurch verseichtigen sollen, daſs sie diese Worte als eine Andeutung des so eben genannten historischen Faktums ansahen, da sie vielmehr diese einzelnen Thatsache zurückdrängen, welche überhaupt gegen das Zeugniſs des Geistes vom Geiste sehr nichtig erscheint. Aeschylus spricht darin vielmehr das Bewuſstsein der Wahrheit und Trefflichkeit seiner Schöpfungen aus, welche, um ihres geistigen Inhalts willen, unvergänglich sind, von denen man mit Göthe sagen kann: sie sind ewig, denn sie sind.

*) Aristophanes Frösche v. 1451. u. s. w. wo Brunk, sowohl als Dindorf, Ersterer den zweiten, Letzterer den ersten Vers der Antwort des Aeschylus als unächt ausgestoſsen haben. Doch hat neuerdings Süvern in der schon mehreremal angeführten Abhandlung über die Wolken, diesen Vers mit, für mich, überzeugenden Gründen dem Aristophanes wieder vindicirt p. 48., wo derselbe auch eine sehr sinnige Erklärung der bekannten Stelle des Val. Max. VII. 2, 7. gegeben, wo er, Periclem, mit Recht beibehält, aber die ganze Stelle nicht dem Aristophanes, sondern den Δήμοις des Eupolis zutheilt, und dies sowohl aus dem Zusammenhange des Ganzen, wie aus anderen Analogien erweist.

anführung, und das Bewuſstsein, daſs das Volk, sobald es einmal solchen Löwen in seinem Schooſse aufgezogen habe, ihm auch nothwendig gehorchen müsse, beurkunden. Die Sittlichkeit der Gesinnung *), und die damit ganz verbundene Erhabenheit und Würde der tragischen Gestalten des Aeschylus, darf aber nicht durch Worte allein verherrlicht werden, sondern hat an der That allein ihre wahrhafte und höchste Anerkennung. Darum führt ihn der vom Dichter allein als gültig befundene Richter, der Gott selbst, aus der Unterwelt in die Oberwelt, um dort die alte Sittlichkeit der Tragödie wie der wirklichen Welt zurückzurufen *).

Aber indem Aristophanes den Aeschylus noch kämpfend darstellt, und nicht, wie den Sophocles, um seiner Vollendung willen, darüber erhaben, hat

---

*) Dies zeigt sich in mehreren Ausdrücken, besonders Frösche v. 1458. wo Aeschylus schmerzvoll über den gegenwärtigen Zustand des Staats ausruft:

πῶς οὖν τις ἂν σώσειε τοιαύτην πόλιν
ᾗ μήτε χλαῖνα, μήτε σίσυρα ξυμφέρει.

Frösche v. 1463—1466. wo er die Gesinnung, welche den Staat allein kräftigen kann, damit ausspricht:

τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων
εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων.
πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον.

und dort den Schol.

**) Aristophanes Frösche v. 1479 und besonders v. 1507. wo Plutus dem Aeschylus den vielfach krankenden Staat empfiehlt:

καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν.

er zugleich auch eine negative Seite desselben damit bezeichnet. Diese betrifft die Form, an der er mit groſsem Scharfsinn die gewaltige, ja zuweilen in den tragischen Bombast übergehende Häufung der Bilder und Epitheta, die kühnen und darum auch bisweilen gesucht erscheinenden Zusammensetzungen, durch scherzhafte Nachbildungen, oder durch den positiven Ausdruck des Gegners getadelt hat *). Diese im Sophocles, zur idealen Schönheit gediehene vollendete Einheit des Inhalts und der Form, hat daher nothwendig diesen Dichter, gleichsam als den Gott der Tragödie, jeglichen Kampfes überhoben, dagegen Aeschylus, siegend zwar und verherrlicht, aber dennoch dem Urtheile des Gottes unterworfen, und durch den Kampf seine Gröſse und Macht bewährend, vorgestellt wird.

Da aber die Zeit solcher groſsen und erhabenen Kunstgestalten bereits verschwunden, und der Gegensatz, wie in der politischen Welt, so auch in der Poesie eingebrochen war, so zeigte Aristophanes auch, wie wir dies schon in den anderen Sphären gesehn haben, durch die bereits hervorgetretene Entartung des ächt Hellenischen Principes, den wahrhaft positiven Inhalt selbst, indem sich derselbe unmittelbar an der Darstellung des negativen Verhaltens hervorthut.

---

*) Aristophanes Frösche v. 818. v. 820. v. 836—840. v. 1050—1283. v. 1298. Der Anonymus im Leben des Aeschylus sagt daher: ὥστε διὰ τὸ πλεονάζειν τῷ βάρει τῶν προσώπων κωμῳδεῖται παρὰ Ἀριστοφάνους.

Vierzehntes Kapitel.

Aristophanes Stellung zum Euripides.

Wenn unser Dichter auch häufig schlechte Tragiker mitgenommen, den einen bald wegen der Kälte, wie den schon oben erwähnten Theognis, den andern wegen der Weichlichkeit, wie den Agathon *), andere, wie den Philokleon, den Xenokles, den Morsimos **) geradezu als seicht bezeichnet, so hat er es bei diesem abstrakten Tadel einzelner Individuen nicht bewenden lassen. Wie er nämlich in der politischen Welt zwar viele, als unnütze Bürger, Sycophanten,

---

*) Den Agathon nennt er als weichlichen Dichter in den Thesmophoriaz. v. 191. v. 250 und v. 35. tadelt er ihn wegen der mit der Weichlichkeit zusammenhängenden Unzüchtigkeit. Als kalt bezeichnet er ihn Thesmophoriaz. v. 67. wo der Diener von Agathon sagt:

καὶ γὰρ μελοποιεῖν ἄρχεται· χειμῶνος οὖν
ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥᾴδιον.

Vgl. noch über den Agathon Frösche v. 84. Philostratus Leben der Soph. p. 497. Aelian V. G. 2, 21. und dort die Anmerk.

**) Den Xenokles, Sohn des Karkinos, verspottet er in den Thesmophoriaz. v. 441. v. 456. Frösche v. 86. und dort den Schol. Wolken v. 1261. Morsimos wird als schlechter Dichter angeführt Frösche v. 151. Frieden v. 804. Ritter v. 400. Philokles, in den Thesmophoriaz. v. 168. Auch Wespen v. 475. wird seiner gedacht und besonders in den Vögeln v. 283. wo auf seinen Tereus angespielt wird, den er, nachdem ihn Sophocles schon auf die Bühne gebracht hatte, in schlechter Form wiederholte.

Feiglinge, Prahler, Lüstlinge, Betrüger u. s. w. mitnahm, alle diese, an den einzelnen Subjecten verspotteten Seiten aber in die eine concrete Gestalt des Kleon, als in einen Mittelpunkt, vereinigte: so hat er in unserer Sphäre, im Euripides, den bereits entwickelten Gegensatz der ächten Tragödie auf das inhaltsvollste dargestellt, und ihn zu dem Träger aller Auswüchse und Abirrungen von dem wahrhaften Standpunkte gemacht, welchen wir jetzt näher zu entwickeln haben.

Aristoteles hat schon den Gegensatz der Tragödie des Euripides von der des Sophocles treffend bezeichnet, indem er sagt: Euripides habe seine tragischen Individuen als solche gebildet οἷοι εἰσι *). Offenbar liegt darin, daſs Euripides seine Gestalten nicht mehr als Träger der Idee behandelt, sondern sie aus der Erfahrung des Lebens genommen habe. Diese Vertauschung der Idee mit der Erfahrung brachte es daher auch mit sich, daſs an die Stelle des tragischen Pathos, welcher eine sittliche Macht zu seiner bewegenden Seele hatte, die zufälligen Leidenschaften und Begierden traten, und die Subjecte in ihnen allein ihren Willen geltend machten, und damit den Standpunkt, auf welchem die Gestalten ein wahrhaft sittliches Interesse erregten, verlieſsen. Ganz in diesem Sinne muſs die Behauptung Longins verstanden werden, Euripides habe zuerst von Liebe und Wahnsinn ergriffene Subjecte auf die Bühne gebracht **). Diese

---

*) Aristoteles Poetik, c. 25. (c. 26. Bipont.)

**) Longin vom Erhabenen 15, 2. Ἔστι μὲν οὖν φιλο-

Affecte sind es aber, welche die zufällige Subjectivität zu ihrem Träger haben, und wegen dieser formellen Subjectivität, aus der sie entspringen, eben so zu der unsittlichen Begierde, als zu der sittlichen Liebe sich bestimmen können. Indem aber das Subject in seinen formellen Willen allen Inhalt der objectiven sittlichen Welt versenkt hat, ist der Willkühr und den finsteren Leidenschaften wiederum Thor nnd Thür geöffnet. Es ist daher unserem Dichter nicht hoch genug anzurechnen, und beurkundet sein tiefes Bewuſstsein über die Natur der Tradie, daſs er grade die Phädra und Sthenoböa des Euripides so hart mitgenommen *), da in ihnen die

---

ποιώτατος ὁ Εὐριπίδης, δύο ταυτὶ πάθη μανίας τε καὶ ἔρωτος ἐκτραγῳδῆσαι u. s. w.

*) Aristophanes Frösche v. 1043. wo Aeschylus sagt:
ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας.
Ueber die Liebe der Sthenoböra vergleiche man Il. 6, 165. Ueber die Phadra vergleiche man noch die treffenden Stellen unseres Dichters in den Thesmophoriaz. v. 404. (Athen. 10. p. 427.) und v. 550 und besonders v. 153. wo Agathon zum Mnesilochus sagt:

αὐτίκα γυναικεῖ' ἢν ποιῇ τις δράματα,
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.

worauf dieser antwortet: οὐκοῦν κελητίζεις ὅταν Φαίδραν ποιῇς: Worte, in denen der Tadel über dergleichen Stoffe scharf genug ausgesprochen ist, wozu man noch die obscöne Bedeutung im κελητίζειν bemerken muſs (Wespen v. 497.) Wer aber Unsittliches schafft, ist selbst unsittlich. Die schonen Worte des Dichters in dieser Beziehung Thesmophoriaz. v. 167. ὅμοια γὰρ ποιεῖν τῇ φύσει zeigen, wie weit Aristophanes von einer, in unserer Zeit besonders herrschenden, seichten

Leidenschaft mit einem durchaus unsittlichen Inhalt erfüllt auftritt, und damit auch das sittliche Interesse des Anschauenden untergräbt. Aus demselben Grunde spielt Aristophanes auch auf den Aeolus des Euripides an, weil dort der Bruder mit der eigenen Schwester Blutschande treibend vorgestellt wird *), und nimmt die unsittlichen Gesänge desselben, welche nur aus der Verflüchtigung des objectiven Inhalts ent-

---

Vorstellung war, als können schlechte und unsittliche Werke aus einer edlen Natur, und umgekehrt große und erhabene Kunstwerke aus einer gemeinen Natur entspringen, und mit einer solchen bestehn. Allgemeiner spricht unser Dichter noch die Unsittlichkeit der Euripideischen Tragödie aus in den Fröschen v. 1098.

ποίων δὲ κακῶν οὐκ αἴτιός ἐστ'
οὐ προαγωγοὺς κατέδειξ' οὗτος
καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς
καὶ μιγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς.

*) Aristophanes Frösche v. 849. wo Aeschylus vom Euripides sagt:

ὦ κρητικὰς μὲν ξυλλέγων μονῳδίας,
γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην.

Nach einer falschen Meinung des Scholiasten sollen diese: Κρητικὰς μονῳδίας, auf die Phädra im Hippolytos gehn, welche eine Kretenserin war, vielmehr aber gehn sie auf die Kreter, ein Stück des Euripides, worin unzüchtige Gesänge vorkommen, wie ein anderer Schol. zu dieser Stelle sagt. Die Worte γάμους δ' ἀνοσίους beziehn sich auf den Aeolus, wo Makareus die leibliche Schwester Kanake heirathet. (Ovid. Trist. 2.) Eines Aeolus des Komiker Antiphanes erwähnt auch Athen. 10. p. 444. d. wo sich ein Fragm. findet, dessen erste Worte lauten: Μακάρευς ἔρωτι τῶν ὁμοπατρίων μιᾶς πληγεὶς also wahrscheinlich auch eine Verspottung dieses Inhalts.

entspringen, mit *), wie er denn darin mit Recht den Untergang der Sittlichkeit in der Tragödie erkennt, und dies auch den Gott selbst direkt aussprechen läſst **).

Wie Euripides seine Subjecte aus der Erfahrung und nicht aus der Idee entnimmt, so stellt ihn auch Aristophanes, sich demgemäſs auf die Erfahrung berufend, vor, indem er sich also gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit dieser Tragödien vertheidigt: warum soll ich nicht dergleichen dichten, wie es in den Fabeln erzählt wird ***), welchem Ausspruch Aeschylus aber das wahre Kunstbewuſstsein entgegensetzt, daſs der Dichter, da durch ihn sich das anschauende Subject zur Idee erheben soll, und er der Erziehung des Volkes dient, das Unzüchtige aus dem überlieferten Mythus entfernen, und denselben zum geistigen Inhalt reinigen müsse †), was auch so aus-

---

*) Aristophanes Frösche v. 1300. wo es vom Euripides heiſs:
οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει πορνιδίων,
σκολιῶν Μελήτου und dort die Ausleger.

**) Aristophanes Frösche v. 72. wo Dionysos sagt:
δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί,
welcher Vers aus dem Oeneus des Euripides ist. Vgl. den Schol. zu dieser Stelle und v. 94.

***) Aristophanes Frosche v. 1051.

†) Aristophanes Frösche v. 1053. wo Aeschylus sagt:
μὰ Δί' ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητὴν,
καὶ μὴ παράγειν, μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς ἡβῶσιν γε ποιηταί.

gedrückt werden kann, daſs die Kunst das Natürliche, wie das Geschichtliche, nicht als *ein* unmittelbar Gegebenes aufzunehmen habe, sondern durch den Gedanken es begeistigen und zu dem Ihrigen umschaffen müsse, wodurch es in das Reich des Ideellen erhoben wird. Gleichwohl legt Aristophanes dem Euripides bei der Beantwortung der Frage des Aeschylus, weswegen man einen Dichter bewundern müsse, das wahrhafte Bewuſstsein bei *), welches jedoch ganz abstrakt ist, und sobald es zu näherer Bestimmung fortgeht, diesen Standpunkt verläſst, und von seinen eigenen Schöpfungen widerlegt wird. Wie nun Aristophanes den inneren Zusammenhang der dramatischen Poesie des Aeschylus mit der Bildung der politischen Welt so vorgestellt hatte, daſs er solche der alten Sitte angehörende Bürger auch dem Aeschylus zugesellte, so zeigt er es hier als einen Beweis der Entartung der wirklichen Welt, daſs der bereits das alte Princip verspottende Pheidippides eine Stelle aus dem, durch seinen Inhalt, unsittlichen Aeolus des Euripides recitirt, auf den Aeschylus hingegen schmäht **). Eben so liegt dem Vorwurfe, den Aeschylus dem Euripides macht, daſs durch seine Tragödien die Weiber so verführt seien, daſs sie selbst Gift genommen [*]), und die Jünglinge entkräftet und verweichlicht worden [**]), der Gedanke des concreten Zusammenhanges der dramatischen Poesie mit der Gestalt der wirklichen Welt zum Grunde. Diese nicht aus der Idee und der objectiven Welt, sondern aus der unendlichen Gewiſsheit seiner selbst, in welche aller Inhalt zurückgegangen, und aus dem abstrakten Willen sich bestimmende Subjectivität sucht nun, da sie es durch die That nicht vermag, wenigstens durch die Rede sich zur Allgemeinheit zu erheben. Das Subject nimmt daher zu abstrakten Sentenzen und der Fülle der Rhetorik seine Zuflucht, und schwächt damit, je mehr der Künstler der rhetorischen Kunst dient, das wahre dramatische Interesse [***]). Aristophanes hat daher auch nicht versäumt, uns diese Seite der Rhetorik im Euripides, welche, da wir uns hier auf dem Felde der Tragödie befinden, zum leeren interesselosen Gerede und höchstens zu einer abstrakten Allgemeinheit wird, mit scharfen Zügen tadelnd zu bezeichnen.

---

*) Aristophanes Frösche v. 1006, wo Euripides die Frage des Aeschylus

τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν,

beantwortet:

δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

**) Aristophanes Wolken v. 1374—1376.

---

[*]) Aristophanes Frösche v. 1049. wo Aeschylus auf die Frage des Euripides, welches Unheil er durch seine Sthenoboa angerichtet, antwortet:

ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας,
κώνεια πιεῖν, αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.

Vgl. Thesmophoriaz. v. 382. v. 43. v. 400.

[**]) Aristophanes Frösche v. 1069. wo Aeschylus von den Werken des Euripides sagt:

ἣ 'ξεκένωσεν τάς τε παλαίστρας καὶ τὰς πυγὰς ἐνέτριψεν
τῶν μειρακίων στωμυλλομένων, καὶ τοὺς παράλους ἀνέπεισεν.

[***]) Daher der alle Dichter nach dem rhetorischen Interesse würdigende Quintilian für solche, welche sich zur Führung von Rechtshändeln vorbereiten wollen, den Euripides nützlicher erachtet als den Aeschylus und Sophocles, und damit zugleich seinen geringeren Werth als dramatischen Dichter ausspricht, Instit. 10, 1, 67.

Wie uns Aristophanes den Euripides dem Inhalte nach als den Gegensatz des Aeschylus vorgestellt hat, so auch der Form nach, indem die gewichtigen inhaltsschweren Worte des Aeschylus dem Versgewirbel des Euripides gegenübergestellt werden *). Im dramatischen Gebiet aber, wo concrete Individuen handeln und das aussprechen sollen, was ihrer ganz bestimmten Individualität und ihren Verhältnissen, in welche sie verflochten sind, zukommt, erscheint die Fülle der Rhetorik und der Prunk der Sentenzen den Subjecten äuſserlich. Daher denn auch unser Dichter ihm die Schwatzhaftigkeit vorgeworfen, und diese Seite in mannigfachen Formen, im

---

*) In den Worten des Chors der Frösche v. 880. wo derselbe zum Kampf ermuntert;

ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεξιωτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι
ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν

geht ῥήματα auf den Aeschylus, παραπρίσματ' ἐπῶν auf den Euripides: Worte der Kraft und Versgeraspel. Eben so gehn v. 910. der Frösche im Chorgesang die Worte: ἀλινδήθρας ἐπῶν auf den Euripides, die Worte: αὐτοπρέμνοις τοῖς λόγοις auf den Aeschylus, welcher mit der Wurzel Worte ausreiſsend und Versgewirbel rings umherstreuend vom Dichter vorgestellt wird.

Scherz und Ernst ergötzlich mitgenommen hat [*]). Ja er überträgt sogar die rhetorischen Formen, welche man in Rechtshändeln gebrauchte, auf ihn, um die Spitzfindigkeit seiner Rede recht zu bezeichnen [**]), mit der er auch in der Unterwelt ein schlechtes Gesindel von Beutelschneidern, Kleiderausziehern, Vatermördern u. s. w. für sich gewinnt, und von diesen über solche Redeschlauheit gar sehr Erfreuten als Meister anerkannt wird, eine Anerkennung, wodurch ihn Aristophanes freilich auf das tiefste herabgesetzt hat. Daher frommt er auch nicht der holden Friedensgöttin *), da er mit Hader und Marktgeschwätz die Tragödien anfüllte, diese Göttin aber sich gern davon fern hält.

---

[*]) Aristophanes Frösche v. 93. Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα; Frösche v. 1101. Dem Euripides selbst werden Frösche v. 981. die Worte in den Mund gelegt ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα und v. 989. λογισμὸν ἐνθεὶς τῇ τέχνῃ Frösche v. 816. Friede v. 140. Plutarch de audiend. poet. p. 451.

[**])Aristophanes Frösche v. 772.

οἱ δ' ἀκροώμενοι
τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν u. s. f.

λυγισμῶν ist nicht etwa in λογισμῶν zu verwandeln. λυγισμὸς ist ein Ausdruck aus der Ringeschule entnommen. Wespen v. 1478. Plato Republik. 3. p. 405. Steph. wo er von denen gebraucht wird, welche durch verschlagene Wendungen vor Gericht der Strafe zu entgehn suchen. Man vergleiche dort den Schol. p. 399. Bekk. Ohne Zweifel ist an jener Stelle des Plato λυγιζόμενος für λογιζόμενος zu schreiben, welches auch Bekker in den Text zu setzen gerathen. (Vgl. noch Porson Miscell. p. 266.) Andere Beispiele des Gebrauchs dieses Ausdrucks giebt Spanheims gelehrte Note zu unserer Stelle der Frösche.

Aber in dieser an die Stelle der energischen That tretenden Rede war auch zugleich dem eigenen Raisonnement ein freier Spielraum gestattet, und der aus dem zufälligen Willen sich bestimmenden Individualität entsprach die subjective Reflexion, welche sich dem allgemein Geltenden und Objectiven entgegenstellt. Diese Reflexion bezieht sich dann vornehmlich auf den religiösen Glauben und das Sittliche, welches sie mit der Sophistik der Gründe angreift, und es zu einem marklosen Schatten macht. In diesem Sinne läſst ihn der Dichter von sich selber sagen: „darin zu vernünfteln habe ich zuerst eingeführt, Verstand und Forschung legend in die Kunst, so daſs sie Alles fortan erkennen u. s. w. **).“ Diese Verflüchtigung des Objectiven durch die Gewalt der subjectiven Reflexion, auf welche mir auch Aristoteles in einer Stelle der Ethik tadelnd anzuspielen scheint ***), hat unser Dichter so vorgestellt, daſs er solche das allgemeine religiöse Bewuſstsein vernichtende Sentenzen in solche Verbindung gesetzt hat, wo sie dem Spotte preisgegeben sind, und er mit einer derselben dem Euripides sogar sein sehnlichstes Begehren, von der Unterwelt auf die Oberwelt geführt zu werden, vernichtet *). Auch läſst er den Euripides sich selber und seinen Standpunkt bewuſst-

---

*) Aristophanes Frieden v. 536. wo der Chor, Verselein des Euripides zu den Friedensergötzungen zählend, vom Trygaus also zurechtgewiesen wird:

κλαίειν ἄρα σὺ
ταύτης καταψηφισάμενος· οὐ γὰρ ἥδεται
αὕτη ποιητῇ ῥηματίων δικανικῶν.

**) Aristophanes Frösche v. 971. u. s. w. wozu man den folgenden Gesang des Dionysus vergleichen muſs, der die Ironie darüber ausspricht.

***) Aristoteles Ethik a. d. Nikom. 3, 8.

---

*) Aristophanes Frösche v. 886. wo Euripides sagt:

ἕτεροι γάρ εἰσιν, οἷσιν εὔχομαι, θεοί.

worauf Dionysos sagt:

ἴδιοί τινές σοι, κόμμα καινόν

(Vgl. Euripides Orest v. 418. Hecuba v. 488. Iphigenia in Aulis v. 1304.) Aristophanes Thesmophoriaz. v. 457.

νῦν δὲ οὗτος ἐν ταῖσιν τραγῳδίαις ποιῶν
τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν, οὐκ εἶναι θεούς.

Vor allen aber hat der Dichter die berühmte Sentenz des Euripides

μέμνησο τοίνυν ταῦθ᾽, ὅτι ἡ φρὴν ὤμοσεν
ἡ γλῶττα δ᾽ οὐκ ὀμώμοκε.

verspottet: Thesmophoriaz. v. 271. und Frösche v. 102. besonders aber v. 1471. wo Dionysus dem Euripides antwortet:

ἡ γλῶττ᾽ ὀμώμοκ᾽, Αἰσχύλον δ᾽ αἱρήσομαι.

Dieses sophistischen Ausspruches spottet auch Plato im Theätet. p. 154. und im Gastmahl p. 199. Nach Aristoteles Rhetorik 3, 15. ward Euripides deshalb belangt, und rettete sich durch eine eben so sophistische Wendung, daſs er nämlich den Richtern der dionysischen Wettkämpfe darüber Rechenschaft zu geben habe. Dieser Vers scheint überhaupt im Alterthum viel Aufsehn gemacht zu haben, da er vielfältig erwähnt wird. Athen. p. 122. B. Auch bei Cicero de offic. 3, 29. Auch Ovid Heroid. XXI. 135. spielt darauf an. Eine andere hierher gehörende Sentenz des Euripides wird in den Fröschen v. 1476. verspottet, wo es heiſst:

τίς δ᾽ οἶδεν, εἰ τὸ ζῆν μέν ἐστι κατθανεῖν, los verspotten, indem er ihn zu den inhaltsleeren und flüchtigen Mächten der Luft und des Aethers beten läſst *), symbolisch damit das bodenlose Element der subjectiven Reflexion bezeichnend, in der jeder Inhalt Platz gewinnen kann, wenn nur das zufällige Denken des Subjects es für gut findet. Dies gewinnt noch an Schärfe, da er den Aeschylus gegenüber die in den Mysterien verehrte Demeter anrufen läſst **), also dem nur sein Denken und Meinen anerkennenden Individuum, den objectiven Glauben entgegensetzt. Diese Fülle der Sentenzen und diese Gewandheit und Mannigfaltigkeit der Rede, hat offenbar auch dem Euripides den Beinamen σοφός bei den Alten zugezogen, womit er von Rednern und Komikern,

---

*) Aristophanes Frösche v. 892. wo Euripides ruft:
αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα, καὶ γλώττης στρόφιγξ.
Thesmophoriaz. v. 271.
ὄμνυμι τοίνυν αἰθέρ' οἴκησιν Διός.
worauf Mnesilochus
τί μᾶλλον ἢ τὴν Ἱπποκράτους ξυνοικίαν
antwortet, und damit, die dummen Söhne des Hippokrates mit jenem Gotte des Euripides gleichstellend, denselben vernichtet. Ueber die Söhne des Hippokrates vergleiche man den Schol. zu den Wolken v. 997. v. 1001. Aehnlich antwortet Dionysos in den Fröschen v. 100. auf dergleichen Beschwörungsformeln und Sentenzen, als Heracles sagt: das gefällt dir? μὰ ἀλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι.

**) Aristophanes Frösche v. 886. wo Aeschylus sagt:
Δήμητερ ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα,
εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων.

unterschieden von den andern Tragikern, bezeichnet wird *).

Wenn die rhetorischen Spitzfindigkeiten die Würde und die religiöse Andacht der Tragödie schwächten und entnervten, so mufste sie auf andere Weise Schrecken und Mitleid zu erregen suchen. Aber es war nicht der auf der sittlichen Idee ruhende Pathos des Subjects, welcher, um seines geistigen Inhalts willen, die Herzen und Gemüther aller Zuhörer ergriff, und worin sich der Anschauende mit Recht erhoben fühlte, sondern die zufälligen und mehr abstrakten Leidenschaften des Subjects hatten den Platz eingenommen. Die Theilnahme an den Individuen konnte daher, da der Tragödie die Grundlage der sittlichen Idee entzogen wurde, nur auf äufserliche Weise ersetzt werden, oder man kann sagen, das die ganze Innerlichkeit des Subjects fordernde und ergreifende Schicksal, ward in das äussere Unglück und die Entwürdigung verwandelt. Dies spricht Aeschylus in den Fröschen ganz direkt so aus, dafs Euripides das Glänzende und Erhabene in das Niedrige verkehrt habe **). Aber wie die anderen schon berührten Seiten, so hat Aristophanes auch diese auf künstlerische Weise ironisirt. Dazu wählt er als Typus den Telephus, und erhob ihn gleichsam zu dem komischen Ideal einer mit Elend und Niedrigkeit kämpfenden und in Bettlertracht gekleideten tragischen Figur, welche durch eine solche Häufung äuſseren Unglücks die Theilnahme gewinnen soll, welche sie durch ihren tragischen Pathos nicht zu erringen vermag *). Diese Umwandelung des Erhabenen in das Niedrige, welches Aeschylus dem Euripides bereits vorgeworfen, wird, ganz dem entwickelten Sinne gemäſs, so bezeichnet, daſs er Herrschende in Lumpen gekleidet, um das Volk durch ihren Jammer zum Mitleid aufzureitzen **). Diese

---

*) σοφός ist sein stetes Beiwort. Aeschines gegen den Timarchos p. 21. Steph. (p. 298. Bekk.) ὁ τοίνυν οὐδενὸς ἧττον σοφὸς τῶν ποιητῶν Εὐριπίδης. Athen. 6. p. 270. Plutarch v. Ruhm der Athener 5. p. 92. Phot. Biblioth. 328. R. (101. ed. Bekk.) καὶ τῶν τραγικῶν Αἰσχύλον τὸν μεγαλοφωνότατον καὶ Σοφοκλέα τὸν γλυκὺν καὶ τὸν πάνσοφον Εὐριπίδην. Daher sagt Aeakus in den Fröschen v. 776. κἀνόμισαν σοφώτατον und dort Spanh.

**) Aristophanes Frösche v. 1062. ἃ μου χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ.

---

*) Auf das ergötzlichste und mit tiefen Ernst zugleich hat dies Aristophanes in den Acharnern dargestellt v. 417—434. wo Dikaopolis sich vom Euripides ein bettelhaftes Gewand erborgt, und nachdem ihm eine Reihe zerlumpter Helden von dem Dichter aufgezahlt sind, bei dem Telephus als dem allerbettelhaftesten, stehn bleibt, und seine Kleidung, um Mitleid zu erwecken, erbittet. Vgl. auch Wolken v. 926. in der Unterredung des δίκαιος und ἄδικος.

*) Aristophanes Frösche v. 1063.

πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχὼν ἵν' ἐλεινοὶ
τοῖς ἀνθρώποις φαίνοιντ' εἶναι.

Worte, welche der im Sinn des Aristophanes redende Aeschylus sogleich auf den Staat bezieht, und uns damit eine Bestätigung der bis in das Einzelnste sich erstreckenden Verbindung des Staats und der Poesie giebt. Aeschylus sagt:

ἀλλ' οὖν ἐθέλει τριηραρχεῖν πλουτῶν οὐδεὶς διὰ ταῦτα,
ἀλλ' ἐν ῥακίοις περιειλόμενος κλάει, καὶ φησὶ πένεσθαι.

Daher wird er vom Aristophanes πτωχοποιός genannt. Frö-

Häufung von Jammer und Elend auf die tragischen Helden haben auch gewiſs dem Euripides das Epitheton τραγικώτατος gegeben, welches ihm Aristoteles in der Poetik zutheilt *). Wie nun Aristophanes in der politischen Sphäre in die Gestalt des Kleon alle Entartung zusammengedrängt hat, so ist uns hier auf dem Gebiete der Tragödie im Euripides das Bild jener die Idee der wahrhaft griechischen Tragödie bereits verlassenden Richtung gegeben worden. Aber diese beiden Individuen, wenn gleich zur concreten Allgemeinheit und damit zu wirklichen Kunstgestalten erhoben, haben einen wirklichen Boden und bestimmte endliche Verhältnisse, nach denen sie nur einzelne Individuen sind. Die attische Komödie, welche ihrem Begriffe nach diese Extreme der Allgemeinheit und der empirischen Einzelnheit vereinigt, hat daher auch diese beiden Repräsentanten der Principien im Staat und in der dramatischen Poesie, zugleich nach ihren particulären Verhältnissen scherzhaft mitgenommen. Die Kunst schafft ihren Helden einen Boden, auf welchem sie ihre geistige Macht und Stärke entfalten. In der attischen Komödie ist dieser Boden die gegenwärtige wirkliche Welt selbst, und in ihr werden daher auch die Helden dargestellt. So haben wir dies beim Kleon gesehn, dessen Rang, Geschäft, Familie, auf das ergötzlichste

---

sche v. 842. und 1482. Auch heiſst er ῥακιοσυῤῥαπτάδη. Darauf beziehn sich auch Stellen wie Thesmophoriaz. v. 22. Acharner v. 411—441. und Wespen v. 141.

*) Aristoteles Poetik. c. 13. (c. 14. Lipont.)

mitgenommen wurden, und dies ist der wahrhafte Grund, warum auch bei der Darstellung des Euripides sogar seine Mutter und ihr Gewerbe oft verspottet werden *), welches allein in dem Begriffe der attischen Komödie seinen Grund hat, und wobei man sich ebenfalls von jeder Vorstellung eines Hasses gegen dieses Individuum von Seiten des Dichters entfernt halten muſs.

---

*) Aristophanes Thesmophoriaz. v. 387. v. 910. wo die Worte des Mnesilochus auf das Gewerbe der Mutter zu beziehen sind. Frösche v. 840. und dort den Schol. Acharner v. 478. und Ritter v. 19. wo Demosthenes sagt:

μή μοί γε, μή μοι μὴ διασκανδικίσῃς

und dort den Schol. der die Worte ganz richtig auf des Euripides Mutter beziehend, sagt: ἡ γὰρ τοῦ Εὐριπίδου μήτηρ σκάνδικας ἐπίπρασκε. Ueber σκάνδιξ, ein ziemlich geringes Küchenkraut vgl. die Ausleger zu dieser Stelle.

Funfzehntes Kapitel.

Uebergang aus der Poesie in die Gestalt der Philosophie jener Zeit. Beginn des Gegensatzes im Anaxagoras. Fortschritt desselben in den Sophisten.

Wir haben hiermit die Momente der Tragödie in ihrem Gegensatze vollendet, und ihr Abbild in der Aristophanischen Darstellung derselben erkannt. Zugleich sahen wir in ihnen auch das ruhige Bild des Kampfes in der politischen Welt. Die Poesie erhob aber diese Zerrissenheit des Staats zur Idealität, und entriſs ihn damit dem Boden der empirischen Welt. Indem daher die Kunst diesen Gegensatz in ihren Gestalten ausgeführt, hat sie den Gedanken, der im Staate sich mit tausend Zufälligkeiten verflochten zeigte, in die Vorstellung erhoben, und ihn in diesem ihrem eigenthümlichen Elemente wiedergeboren. Die Sache der Kunst aber ist es den Gedanken für die Anschauung zu gestalten, wodurch sie einerseits noch im sinnlichen Elemente wurzelt, andererseits dasselbe auch schon begeistigt und überflügelt hat. Die Kunst hatte daher das Moment der freien Subjectivität so ausgebildet, daſs die Leidenschaften der Liebe, der Eifersucht, und was dahin gehört, von den handelnden Subjecten ergriffen wurden, und dieselben sich in ihrer Einzelnheit und abstrakten Subjectivität erfaſsten, und sie als das Letzte und Entscheidende geltend machten. Ihr Untergang verkündete wohl die Ohnmacht ihrer Leidenschaft, aber sie gehörten nicht mehr der Substanz des Staats und der Familie an, und die Idee ging daher nicht mehr, als ein nothwendiges Resultat, hervor. Indem das Princip der Subjectivität und das ganze Reich der mit ihr verbundenen Zufälligkeit des Einzelwillens in der dramatischen Kunst Wurzel faſste, so war die Religion der Kunst und ihre dem Anschauenden erscheinende Wahrheit schon verschwunden.

Wie aber im Staate in jener Untergrabung der Grundpfeiler desselben, in jener Erschlaffung des absoluten Unterschiedes zwischen Bürger und Sclaven, und in allen diesen das alte Princip des Staats zerrüttenden Erscheinungen, die positive Seite, der sich aus der Substanz herausringenden und sich befreienden Persönlichkeit, zum Bewuſstsein gebracht wurde: so ist ebenfalls in diesem Verschwinden der Andacht und des religiösen Bewuſstsein in dem Anschauen der Kunst, das wahrhafte Moment festzuhalten, daſs die Kunst, und namentlich die Poesie, ihre Macht, als absolute Darstellung des Göttlichen zu gelten, verloren hatte, und den Individuen daher auch nicht mehr das Verhalten zu ihr als das Höchste gelten konnte. Diese mannigfachen Formen des Gegensatzes, so weit wir sie bisher fortgeführt haben, weisen nun alle auf den Hervorgang der absoluten Form hin, worin dieser Gegensatz sich zusammenfasse, auf den philosophischen Gedanken, in welchem das bisher nur von uns erkannte positive Element auch ins Bewuſstsein gehoben werde. Dies gehört aber nothwendig der philosophischen Gestalt jener Zeit an, welche, gleichzeitig mit den anderen Erscheinungen, den Gegensatz der einfachen Sitte und des unreflectirten unbefangenen Gehorsams gegen das Gesetz ausspricht.

Schon mit dem Auſtreten des Anaxagoras, durch den Athen zum Mittelpunkt der Philosophie wird *), beginnt der Gegensatz gegen die objective Welt des Staats und gegen das alte Bewuſstsein überhaupt. Wenn er sich gleich ausschlieſslich mit den Untersuchungen über die Natur beschäftigte, und ihre Erscheinungen auf Gesetze zurückzuführen suchte, den Menschen aber und die menschlichen Angelegenheiten ganz vernachläſsigte, so daſs ihn Aristoteles deswegen tadelt **), und er daher auch den Beinamen φυσικὸς erhielt ***): so war es doch grade hierdurch und durch das Princip des νοῦς †), daſs er dem damaligen Glauben feindlich entgegentrat, und die Vorstellung von der Vielheit der Götter wankend machte ††). Dazu kam noch, daſs er die concreten Göttergestalten Homers ihrer Individualität entkleidete und zu Abstraktionen des Verstandes machte *). Dies Erforschen der Gesetze der Natur, wodurch er die als göttlich verehrten Naturmächte der verständigen Betrachtung unterwarf und ihrer Selbstständigkeit und göttlichen Ansehns beraubte, wie sein ganzes Treiben, zog ihm die Anklage der ἀσέβεια gegen die Götter zu **), wie den Beinamen des ἄθεος, mit dem dieses Zeitalter, weil in ihm sich der Gegensatz gegen den alten Glauben zu entfalten begann, ziemlich freigebig war ***). Dieser

---

*) Diog. Laert. 2, 7.

**) Aristot. Eth. ad. Nicom. 6, 7. ad Eudem. 6, 7. Plato Hipp. major. p. 281. (2, 3. p. 410. Bekk)

***) Plut. Pericl. 5. Sext. Empir. adv. Mathem. VII. 90.

†) Da das Princip des νοῦς sein ganzes Wesen ausmachte, so erhielt er auch den Beinamen νοῦς. Diog. Laert. 2, 6. Plut. Pericl. 5. Suid. s. v. Ἀναξαγόρας. Ihm war sogar ein Altar unter diesen Namen errichtet. Aelian V. H. 8, 19.

††) Euseb. praep. evang. XIV, 10. δεισιδαιμονίαν πολύθεον ἣν πρῶτος Ἑλλήνων Ἀναξαγόρας καὶ οἱ ἀμφ' αὐτὸν ἐξήνεγκαν. Plut. Nic. c. 23. Lucian 1. p. 81. ed. Bipont. Dahin gehört auch Plut. Pericl. c. 32., wo er σοφιστὴς genannt wird, wie beim Diod. Sicul. 12, 39. Plut. im Leben des Pericles erzählt uns eine Geschichte, wie Anaxagoras gegen den Seher

---

Lampon, den einhörnigen Widder auf natürliche Weise erklärend, das als τέρας betrachtete, seiner göttlichen Vorbedeutung, zum Erstaunen aller Anwesenden, entkleidete.

*) Diog. Laert. 2, 11. Wolf. prolegg. ad. Homer. p. 162. Schaubach Anaxagorae Fragm. p. 37.

**) Gewöhnlich wird als Grund dafür angegeben, weil er die Sonne für einen glühenden Stein gehalten. Plat. Apolog. p. 26. (1. 2. p. 108. Bekk.) Plut. de Superstit. c 9. mit der Anm. von Wyttenb. p. 1027. ed. Oxford. Diog. Laert. 2, 12. wo sich aber zwei verschiedene Erzahlungen finden, deren eine, die des Satyrus, ihn vom Thucydides wegen μηδισμός anklagen läſst. Wie sich auch die Sache verhalten mag, der tiefere Grund bleibt immer der Gegensatz, welchen Anaxagoras gegen den Volksglauben bildete. Pericles befreite ihn, so daſs er mit der Verbannung davon kam, und sich nach Lampsacus zurückzog. Plut. Pericl. c. 22. Diog. Laert. l. c. Schaubach. Anaxag. Fragm. p. 48. etc.

*) Von diesem Gesichtspunkte aus sind die mannigfachen Klagen wegen ἀσέβεια, welche in dieses Zeitalter fallen, zu betrachten. So die Anklage gegen Protagoras Diog. Laert. 9. 52. 54. Philostr. Leben der Sophisten 1. p. 494. und besonders die gegen den Diagoras, der vorzugsweise ἄθεος hieſs, (Schol.

Dieser Beginn des Gegensatzes im Anaxagoras wird uns auch in seinen vertrauten Umgebungen recht deutlich, deren Mehrere, und grade die Bedeutensten, dem alten Glauben auf irgend eine Weise gegenübertraten, und auch von den Alten, als solche, angesehn wurden. Dahin gehört zuerst sein vertrauter Umgang mit dem Pericles *), der sich sogar öffentlich als seinen Schüler bekannte **). Ja, die Anklage gegen den Anaxagoras sollte ja nach Einigen den Pericles zur Zielscheibe haben. Uns genügt es zu wissen, daſs Beide, der eine in der Sphäre des Glaubens, der andere in der des Staats, einen Standpunkt behaupteten, der, wenn er den Gegensatz noch nicht offenbar verkündete, dennoch als ein Vorbote desselben angesehn werden muſs, wie wir dies oben

---

(Schol. Aristoph. Wolken v. 827. Vögel v. 1073. Cic. de N. D. 1, 23. und 3, 37.) gerichtet. Andere Beispiele geben noch Meyer und Schömann im Attischen Prozeſs p. 303., welche aber den Standpunkt, worauf es ankommt, verrücken, indem sie es, gleichsam als eine Ungerechtigkeit, tadeln, daſs Aristophanes von einer solchen Anklage verschont geblieben sei, als ob er sich nicht grade diesem einbrechenden Gegensatze widersetzte, und die verständige Reflexion gegen den religiösen Glauben entfernte. Daſs dennoch in seinen Komödien die Götter der Belustigung dienten, gehört einer andern weiter unten zu betrachtenden Sphäre an. Auch im Dio Chrysost. orat. 33. p. 4. ed Reiske findet sich dieser falsche Gesichtspunkt.

*) Plut. Pericl. c. 4. §. 16. wo er den Anaxagoras τῆς πολιτείας σύμβουλον nennt. Cic. Brutus 2. de orat. 3, 34.

**) Diog. Laert. 2, 13. καὶ μὲν ἐγὼ, ἔφη, τούτου μαθητής εἰμι.

beim Pericles in der politischen Sphäre nachgewiesen haben.

Ein anderer vertrauter Umgang des Anaxagoras war Thucydides, ebenfalls Schüler desselben genannt, der, nach einer bedeutsamen Nachricht, daher ἄθεος genannt wurde *). Der Beginn des Gegensatzes tritt hier nach einer sehr wesentlichen Seite hervor, in dem Urtheile über die Orakelsprüche, welche beim Thucydides nicht mit dem einfachen religiösen Glauben des Herodot aufgenommen erscheinen, sondern ihrer unmittelbaren Wirksamkeit und des unwandelbaren Zutrauens beraubt **) sind, da der grofse Geschichtschreiber vielmehr den politischen Gesichtspunkt festhält, und in den Charakter der Staaten und ihre mannigfache Verflechtung die Gestaltung der Dinge legt, wie er auch, ganz in Uebereinstimmung mit Anaxagoras, den Wunderzeichen und Naturerscheinungen ihren göttlichen Charakter nimmt, und sie mehr in das Reich des Zufalls zurückdrängt ***). Nicht weniger gehört auch Euripides zu der Zahl der vertrauten Umgebungen †), dessen Charakter und Stellung zur antiken Welt wir bereits entwikkelt haben, und der seinen Tragödien oftmals Anaxagoräische Naturbetrachtungen eingeflochten *), und deshalb häufig von den Komikern gegeisselt worden ist.

---

*) Marcellin Leben des Thucyd. p. 4. ed. Duker. ἤκουσε δὲ διδασκάλων Ἀναξαγόρου μὲν ἐν φιλοσόφοις — ὅθεν φησὶν Ἄντυλλος καὶ ἄθεος ἠρέμα ἐνομίσθη τῆς ἐκεῖθεν θεωρίας ἐμφορηθείς.

**) Thucyd. 2. 8. und 21. Auch 2, 17. und 54.

***) Thucyd. 1, 23. 2, 8. 4, 52.

†) Diog. Laert. 2, 10. Diod. Sicul. 1, 7 und 38. Gell. N. A. 15, 20. Athen. 2, 88. p. 279. Schweigh. Cic. Quaest. Tuscul. 3, 14.

Zu allen diesen Erscheinungen kommt noch Socrates, der mit der Lehre des Anaxagoras sehr vertraut gewesen, und dessen Beschäftigung mit derselben schon von den Alten allgemein anerkannt worden, und Neuere zu dem Extrem geführt hat, die Verspottung des Socrates in den Wolken aus diesem Verhältnisse zum Anaxagoras herzuleiten, eine Ansicht, welche wir weiter unten näher zu würdigen haben. Was uns vornämlich an allen diesen verschiedenartigen Erscheinungen, welche sich um die ihnen entsprechende Gestalt der Philosophie sammlen, angeht, und das wesentliche Interesse ausmacht, ist ihr gemeinsames Ziel, auf welches sie alle weissagend hindeuten. In ihnen ist, wie in der Lehre selbst, so im Bewuſstsein der Alten, die Substanz des alten Glaubens nicht mehr rein aufbewahrt, sondern ein anderer und zwar fremdartiger Geist beginnt sich in ihr zu gestalten, und droht sie ganz zu zerbröckeln und aufzulösen. Aber als Beginn ruht auch die neue Gestalt noch im Innern, und hat noch nicht die Substanz durchbrochen und sich ihr selbstständig gegenübergestellt. Aber nicht mit einemmale stürzt das Gebäude einer Gestalt des Geistes ein, sondern es bedarf einer groſsen Arbeit die tragenden Säulen wankend zu machen und bis zu dem Mittel-

---

*) Valkenaer Diatribe p. 25.

punkte der Grundpfeiler des Ganzen vorzudringen. Wie Pericles, der groſse Staatsmann, zwar den Willen des Volks in den seinigen bereits versenkt hatte, aber dennoch nur das substanzielle Interesse vollbrachte, so hat der Anaxagoräische νοῦς zwar die thätige Allgemeinheit als das Absolute erfaſst, und die Göttlichkeit der Naturmächte dem Verstande unterworfen, aber diese Allgemeinheit des Gedankens auch noch als die ganz abstrakte behauptet, noch nicht aber die Subjectivität zu ihrem Boden gemacht. Die in ihrer unmittelbaren Wirkung geltenden Orakelsprüche sind zwar von ihrem Throne, das Letzte und Entscheidende in der Gestaltung der Staaten zu sein, gestürzt, aber die freie Subjectivität hat sich noch nicht über sie erhoben, und sich selbst an ihre Stelle gesetzt. Was wir mithin in allen Diesen erblicken, ist das *Werden* einer Gestalt, zu deren Geburt sich diese Erscheinungen hülfreich hinzudrängen, und zu deren Hervorgang sie alle nothwendig sind. Erst wenn der Grundpfeiler des Ganzen angegriffen wird, und die Krone des Gebäudes wanket, dann ergreift die sorglosen Gemüther die Furcht vor dem Einsturze; aber die Symptome, welche unter ihren Augen wurden, haben sich unbemerkt fortgebildet, ohne daſs man in ihnen die Zukunft erkannt hätte. Die Puppe der Raupe hat ihre Gestalt schon zu sehr verloren, um in ihrer Gediegenheit wiederhergestellt zu werden, und die freie Reflexion in sich beginnt, als der sich der Puppe entwindende bunte Schmetterling, ihren Flug, niemand unterthan, als dem freien Elemente der Luft, in dem er sich unabhängig über alles Feste erhebt, und dasselbe schrankenlos nach allen Richtungen hin durchmiſst.

Die erste Gestalt der Philosophie, in der das Erfassen der Subjectivität und das Festhalten der Einzelnheit hervortrat, waren die Sophisten, welche zuerst von der Betrachtung der Natur und der Welt auf das Subject selbst ihre Gedanken leiteten. Dieser Beginn, das Subject als solches zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, konnte nur ein abstrakter sein, und das Resultat desselben ein nur negatives, Indem sie es selber bekannten, daſs die Wahrheit nicht zu erkennen sei, so verfielen sie in das Räsonnement aus Gründen, und sahen die Ueberredungskunst als die einzige Weise der Ueberzeugung und des Beweisens an. Auf diese Weise aber verkehrten sie das Objective der Sache in die Subjectivität der Meinung *). In diesem Aufgeben des Erkennens der Wahrheit **) blieb ihnen nur das einzelne Subject, als das Feste und Geltende stehn, und dies ward daher zum Entscheidenden in Allem gemacht. Sie sprachen es also aus, daſs der Mensch das Maaſs der Dinge sei ***), ein Satz, der den absoluten Inhalt

---

*) Aristoteles Metaph. 3, 2. p. 52. Sylb. (p. 64. Brand.) οἱ γὰρ διαλεκτικοὶ καὶ σοφισταὶ τὸ αὐτὸ μὲν ὑποδύονται σχῆμα τῷ φιλοσόφῳ (ἡ γὰρ σοφιστικὴ φαινομένη μόνον σοφία ἐστί).

**) Diogenes Laertius 9, 17. Cic. de natur. Deor. 1, 12.

***) Plato Theatet. p. 152. Steph. (2. 1. p. 195. Bekk.) φησὶ γάρ που πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον εἶναι, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστι, τῶν δὲ μὴ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν. Plato v ihres Standpunktes bezeichnet. Dem Plato gehört es nun vornehmlich an, diesen Satz, durch welchen die Einzelnheit des Willens, und die ganze Zufälligkeit der Subjectivität auf den Thron gehoben war, in sich, auf wissenschaftliche Weise, vernichtet zu haben. Der Mensch, den sie als das Maaſs der Dinge erkannten, war nur der einzelne empirische Mensch, in dessen Gewiſsheit seiner selbst aller andere objective Inhalt zusammengefallen war. Ihr Princip entsprach demnach jenen Erscheinungen im Staate, wo dieser Gedanke sich bereits bethätiget hatte, vollkommen. Aber es war die Nothwendigkeit vorhanden, das Princip der zufälligen Subjectivität und des Räsonnements aus Gründen in die Allgemeinheit zu erheben. Dies war die unsterbliche Arbeit des Socrates. Indem er eingeweiht in den Systemen der Früheren und in den sophistischen Principien, sich diesen Letzteren schlechthin widersetzte, und sie auf alle Weise bekämpfte, hielt er dennoch mit ihnen ein und denselben Boden der Subjectivität fest. Dieser harte Gegensatz, in welchen Socrates mit den Sophisten getreten ist, hat allein in der Bekämpfung

---

d. Gesetzen p. 716. Steph. (4. p. 355. Bekk.) ὁ δὴ θεὸς πάντων χρημάτων μέτρον ἂν εἴη μάλιστα, καὶ πολὺ μᾶλλον ἤ πού τις ὥς φασιν ἄνθρωπος. Aristoteles Metaph. 8, 10. p. 159. Sylb. (p. 195. Brand.) Πρωταγόρας δ' ἄνθρωπόν φησι πάντων εἶναι μέτρον. Metaph. 10, 6. p. 181. Sylb. (p. 221. Brand.) Dazu vergleiche man noch Plato Cratyl. p. 386. (2, 2. p. 8. Bekk.) Diog. Laert. 9, 51. Sext. Emp. Pyrrh. Hyp. 1, 32, 216. und dort Fabricius.

ihres Principes, der einzelnen empirischen Subjectivität, seinen Grund, welche Socrates in die Allgemeinheit erhob, und an die Stelle des zufälligen Menschen den denkenden setzte, und den abstrakten Einzelwillen zur Selbstbestimmung aus dem Bewuſstsein der Allgemeinheit reinigte. So hat Socrates, anstatt, wie es gewöhnlich vorgestellt zu werden pflegt, den reinen Gegensatz gegen die Sophisten gebildet zu haben, nur den von ihnen betretenen Boden der Subjectivität weiter erobert und aus ihren Principien vielmehr das Positive und das dem denkenden Bewuſstsein Angehörige herausgeboren.

Sechszehntes Kapitel.

Princip des Sokrates. Bewuſstsein der Alten über dasselbe.

Indem aber Socrates das Princip der Subjectivität überhaupt hervorgehoben und festgehalten hat, ist er damit auch zugleich gegen die einfache Sittlichkeit, welche die aus dem Denken und der Reflexion genommene Entscheidung ausschlieſst, aufgetreten, und hat sich also dem Staate und dem Bewuſstsein der gesammten griechischen Welt feindlich gegenübergestellt. Diesen Standpunkt der Innerlichkeit und ihrer Entscheidung, das absolute Princip des freien Geistes, hat ihm auch, mehr oder weniger bewuſst, das ganze Alterthum vindicirt, und von dem tiefsten Ausspruch des Aristoteles über die Socratische Lehre, bis zu der flachen Popularität Ciceros, tönt in allen dennoch ein und derselbe Gedanke wieder, welcher sich einfach so aussprechen läſst, daſs er die innere freie Entscheidung des Geistes auf den Thron der Welt gesetzt hat, nach welcher nichts Anderes absolute Verbindlichkeit für das Subject hat, als was dasselbe innerlich als wahr und verpflichtend anerkannt hat. Man kann demnach sagen, daſs Socrates die Macht und das Recht des Gewissens, als den Quellpunkt aller Moralität, der Welt zum Bewuſstsein gebracht und den Völkern aufgeschlossen hat. Diesen Gedanken haben die Alten in Beziehung auf seine Stellung in der Geschichte der Philosophie so ausgesprochen, daſs er der Gründer der Moralphilosophie und Ethik sei. Das Geschäft der Ethik aber ist es, die Innerlichkeit des Subjects dem Gedanken zu unterwerfen, der Quelle der That nachzugehn, und den Gegensatz des Guten und Bösen, des Sittlichen und Unsittlichen nicht mehr in der Sitte und im Gesetz allein wurzelnd, und aus ihnen die letzte Entscheidung entnehmend, anzuerkennen, sondern allein in dem tiefen Abgrund der Innerlichkeit zu sehn und zu ihr herabzusteigen. Diogenes Laertius sagt daher *), Socrates habe die frühere Naturbetrachtung für inhaltslos gehalten, und sich zuerst zur Ethik gewandt. So auch Xenophon, Socrates sei von denen, welche über die Natur allein forschten, abgewichen, und habe sich auf das den Menschen selbst Betreffende gerichtet **). Ganz damit übereinstimmend

---

*) Diogenes Laertius 2, 21. Γνόντα δὲ τὴν φυσικὴν θεωρίαν μηδὲν εἶναι πρὸς ἡμᾶς τὰ ἠθικὰ φιλοσοφῶν ἄρξαι.

) Xenophon Memor. 1, 1, 11, und 4, 7, 6. Aristot. de auch Aristoteles *), und in der Apologie läſst Plato ihn den Gedanken aussprechen, daſs es das Edelste sei, sich selbst so zu bilden, daſs man als der Beste erscheine **). Dieser Gedanke liegt auch selbst allen Aussprüchen Cicero's zum Grunde *), wenn es dort heiſst, Socrates habe die Philosophie auf die vita communis übertragen, um über Tugenden und Fehler, über Gutes und Böses Untersuchungen anzustellen, wo freilich der Ausdruck vita communis den Gedanken in eine flache Vorstellung herabzieht.

Vor Allen zeigt uns aber die Platonische Apo-

---

port. anim. 1, 8. zu Ende wo er sagt: die älteren Schriftsteller waren nicht auf das τὸ τί ἦν εἶναι und die οὐσία hingegangen: ἐπὶ Σωκράτους δὲ τοῦτο μὲν ηὐξήθη τὸ δὲ ζητεῖν τὰ περὶ φύσεως ἔληξε· πρὸς δὲ τὴν χρήσιμον ἀρετὴν καὶ τὴν πολιτικὴν ἀπέκλιναν οἱ φιλοσοφοῦντες.

*) Aristoteles Metaph. 1, 6. p. 14. Sylb. (p. 20. Brand.) Σωκράτους δὲ περὶ τὰ ἠθικὰ πραγματευομένου, περὶ δὲ τῆς ὅλης φύσεως οὐδέν. Metaph. 12, 4. p. 218. Sylb. (p. 268. Brand.) und 12, 9. p. 235. (p. 287. Brand.)

**) Plato Apologie p. 39. Steph. (1, 2. p. 135. Bekk.) p. 31. Steph. (p. 118. Bekk.) Ganz dahin gehört auch die Stelle im Plat. Kriton. p. 46. Steph. (1, 2. p. 149. Bekk.) σκοπεῖσθαι οὖν χρὴ ἡμᾶς, εἴτε ταῦτα πρακτέον εἴτε μή, ὡς ἐγὼ οὐ μόνον νῦν, ἀλλὰ καὶ ἀεὶ τοιοῦτος, οἷος τῶν ἐμῶν μηδενὶ ἄλλῳ πείθεσθαι ἢ τῷ λόγῳ, ἂν μοι λογιζομένῳ βέλτιστος φαίνεται. Plutarch vom Genius des Socrates 12. p. 319. Hutt. Σωκράτους μάλιστα δὲ φιλοσοφίαν ἐξανθρωπίσαντος.

***) Cic. Quaest. academ. 1, 4, 15. Tuscul. 3, 4. Auf den Standpunkt des Socrates weiset besonders die Erzählung hin in den Tuscul. 1, 37. Auch Tuscul. 5, 4. Damit vergleiche man Lactant. de falsa sapientia 3, 13.

logie diesen Gegensatz des Socrates gegen das Bewuſstsein der Hellenischen Welt, und das Princip des Selbstbewuſstseins auf die entschiedenste Weise. Nachdem er alle Forschungen und Grübeleien über die Natur, als seinem Wesen durchaus fremd, verworfen, und alle Anschuldigungen und Urtheile darüber, als Verläumdungen ausgesprochen hat, kommt er auf das Delphische Orakel, nach welchem, auf die Frage des Chairephon, ob jemand weiser als Socrates sei, derselbe für den Weisesten erklärt worden ist *). Jetzt fragt sich, welche Weisheit ist dies, denn die Weisheit in endlichen Dingen kann es nicht sein, da Socrates selbst davon sehr entfernt zu sein meint; dennoch aber lügt der Gott nicht. In dieser Ungewiſsheit hat sich Socratss zu einem Staatsmanne begeben, der weise schien, um dem Orakel zu zeigen, daſs iener weiser sei als er. Doch bald ist ihm deutlich geworden, daſs jener nur weise zu sein scheine, es aber nicht sei, sich selbst aber ist Socrates weiser als jener erschienen, da er weder das Gute und Schöne wisse, noch zu wissen glaube, jener aber es auch nicht wisse, es aber zu wissen meine **). Diesen Proceſs hat er bei vielen Subjecten wiederholt, und dasselbe Resultat gewonnen. Nachdem hat er sich zu den Dichtern begeben, aber bald erkannte er, daſs sie nicht mit Weisheit schafften, was sie schaffen, sondern von Natur begeistert, wie Seher, welche auch viel Schönes wissen, aber darüber kein Bewuſstsein haben *). Mit demselben Resultat, wie die Staatsmänner, hat Socrates daher auch die Dichter verlassen, wie er auch dasselbe wieder bei dem Besuche der Handwerker erfahren. Hieraus ist ihm endlich der Gedanke des Gottes, welchen er mit diesem Orakelspruche verbunden, klar geworden, daſs nämlich die menschliche Weisheit für nichts zu achten sei, und in dem Dienste dieser Wahrheit, bringt er daher sein ganzes Leben dahin, welche ihm nicht Zeit läſst, die öffentlichen noch auch die eigenen Angelegenheiten zu führen **). Zugleich hat er auch durch diesen Gedanken sich unzählige Feindschaften zugezogen, da er allen ihre Weisheit vernichtet, indem sie etwas zu wissen meinen, in der That aber nichts wissen ***).

---

*) Plato Apolog. p. 21. Steph. (1. 2. p. 97. Bekk.)

**) Plato Apolog. 1. 2. p. 98. Bekk.

Nirgends tritt uns die Einsamkeit seines Bewuſstseins und Standpunktes in seiner Zeit mächtiger entgegen als hier. Welchen Inhalt aber hat dieses Bewuſstsein? Weder der Staatsmann, noch der Dichter, noch der Handwerker wissen das Wahre und Gute, meinen es aber doch zu wissen. Was sie als das Wahre behaupten, ist aber nichts Anderes als das Feste und Bestehende, das, worin sie selbst aufgenährt worden sind. Der Staatsmann giebt das Objective im Staate für die vom Socrates gesuchte Weisheit aus, wie der Dichter die in der Begeisterung gedichteten Chöre, welche die Götter verherrlichen.

---

*) Plato Apolog. p. 22. (1, 2. p. 100. Bekk.)

**) Plato Apolog. p. 23. (1, 2. p. 102. Bekk.)

***) Plato Apolog. 1, 2. p. 102. Bekk.

Aber alles dieses ist im Bewuſstsein des Socrates keine Weisheit. Des Socrates Weisheit besteht aber in Nichts Anderem, als das Bewuſstsein jener als ein thörichtes zu wissen, welches mit endlichem Inhalt erfüllt, denselben für den unendlichen nimmt. Ihr Inhalt ist aber kein anderer als der Inhalt der ganzen objectiven Welt, der Glaube, in dem alle sind, und in dessen Dienst zu leben, sie für die Wahrheit halten. Indem nun Socrates ihr Bewuſstsein, welches das wahrhafte zu sein behauptet, als nichtig ausspricht, so erklärt er in der That den Inhalt der wirklichen und objectiven Welt für einen endlichen und damit nichtigen. Der Socratische Standpunkt ist daher, wie sich deutlich ergiebt, nichts Anderes, als die Negativität alles Objectiven und damit des Bestehenden, welches für ihn den Charakter endlichen Wissens hat, und das für das Wissen der Wahrheit zu halten, ihm Thorheit ist. Durch das Bewuſstsein dieser Negativität erscheint er sich daher auch weiser als alle Anderen, da es ihm nicht einfällt, diese Weisheit für etwas zu halten. Durch stetes Wiederholen dieses Processes, wobei ihm dasselbe Resultat immer geworden, ist er denn auch nothwendig abgehalten, sowohl an den öffentlichen, als auch an den häuslichen Angelegenheiten Antheil zu nehmen, sondern die Beschäftigung mit sich selber, und mit Anderen, welche er nöthigt in sich zu gehn, hat die ganze Zeit ihm hinweggenommen. Von hier aus erhellt es auch, welche Bewandniſs es mit der so vielfältig gemiſsbrauchten Socratischen Unwissenheit hat, deren man sich so häufig als eine gute

Apologie der eigenen Ignoranz, wie als Wehr gegen die Anerkennung des wahrhaften Wissens bedient hat. Das Wissen, daſs er nichts wisse, ist nämlich nicht etwa, wie es gewöhnlich vorgestellt wird, das reine leere Nichts, sondern das Nichts des bestimmten Inhalts der bestehenden Welt. Das Wissen der Negativität alles endlichen Inhalts ist seine Weisheit, durch welche getrieben er in sich geht, und dies Erforschen seiner Innerlichkeit als das absolute Ziel ausspricht, der Beginn des unendlichen Wissens, aber auch nur erst der Beginn, da sich noch keinesweges dies Bewuſstsein erfüllt hat, sondern erst die Negation alles Endlichen und Bestehenden ist. Diese Beschäftigung macht aber so sehr sein ganzes Dasein aus, daſs, wenn die Athener ihn unter der Bedingung entlieſsen, künftig von solcher Untersuchung abzustehn, er dem Gotte mehr gehorchen würde, als den Athenern *), dem Gotte, der in der That nichts Anderes ist, als das Selbstbewuſstsein und das Zeugniſs des eigenen Geistes. Dieser Berechtigung seines Principes sich bewuſst, spricht er daher das groſse Wort aus, daſs die Athener durch seinen Tod sich selber am meisten schaden werden; daher er auch für sich die Vertheidigung nicht spricht, sondern nur für sie, damit sie gegen das Geschenk, welches ihnen der Gott gegeben, nicht fehlen **): denn niemals würden sie jemand wieder finden, der für diese Stadt also Sorge trüge, als er, von dem Gotte selbst dieser

---

*) Plato Apologie p. 29. Steph. (1, 2. p. 115. Bekk.)

**) Plato Apologie p. 30. Steph. (1, 2. p. 117. Bekk.)

Stadt gegeben, der in der That mehr als irgend jemand werth sei, im Prytaneum gespeist zu werden, da er durch sein Bewuſstsein die Athener wahrhaft glücklich mache *). Weil aber dieses Socratische Princip, das Subject in seiner Innerlichkeit zu erforschen und es damit seiner Unendlichkeit nach auf den Thron zu heben, ein nothwendiges Moment des Geistes ist, so geht dies im Socrates auch bis zu dem Bewuſstsein fort, den Athenern zu verkünden, daſs nach seinem Tode eine härtere Strafe sie treffen werde, als ihn durch sie getroffen **), eine Strafe, die in die Reue über diese Verurtheilung gesetzt ist. Damit hat aber Socrates sowohl die ganze Einsamkeit seines Bewuſstseins gegen die Athener, welche dasselbe als ein Feindliches und Zerstörendes ansehn, als auch die unendliche Gewiſsheit, ausgesprochen, daſs eben dieses Bewuſstsein sich ihrer einst bemächtigen, und sie eine tiefe Reue über eine That ergreifen werde, wodurch sie ein Princip zu vernichten gesucht haben, das, um seiner Wahrheit willen, nothwendig auch bei ihnen eingekehrt ist.

Mit diesem Princip der freien Entscheidung des Geistes aus sich selber, und dem groſsen Bewuſstsein, daſs Alles vor das Forum des Denkens gezogen werden müsse, um dort seine Bestätigung zu empfangen, hängt auch die im Alterthum schon vielfach besprochene Erscheinung des Genius des Socrates zusammen. In diesem Dämon ist uns der eben ausgesprochene Gedanke der inneren Entscheidung vor die Vorstellung gebracht, den er selbst also bezeichnet: Mir wohnt von Kindheit an eine Stimme bei, welche mich oft abhält von dem, was ich thun will, niemals aber antreibt *). Dieses sein Daimonion nennt er daher auch ein Göttliches **), denn es ist das Göttliche selbst, das, in die Seele des Menschen gelegt, auf diese Weise gegenständlich erscheint. Von diesem Genius behauptet er, dafs er ihn nicht eher entlasse, als bis er ein Opfer gebracht habe, wie einer der gegen das Göttliche gefehlt ***). Dieses Daimonion stellt Xenophon ganz an die Stelle der Weissagung aus Vögeln und anderen Erscheinungen †), und was sonst auf eine äufserliche Weise Vogelschau und Orakel andeuten, das verkündet dem Socrates, welcher die freie Subjectivität zur Angel der gebildeten Welt gemacht hat, sein Daimonion. So ist auch das Orakel zu verstehn, welches, nach Plutarch, dem Vater des Socrates gegeben ward, er solle die Natur und die Begierden des Sohnes nicht zügeln, denn es wohne ihm ein Genius bei, herrlicher als hundert Lehrer und Erzieher *), worin deutlich genug mit jener daimonischen Stimme das Wesen des Gewissens angedeutet ist, welches bei seinem ersten Auftreten in seiner reinen Form noch nicht begriffen ward, und daher unter dieser sinnlichen Gestalt vorgestellt erscheint. Also hat auch ein tiefer Geist unserer Zeit diesen Socratischen Genius als den Beginn aufgefaſst **), daſs der sich vorher in den Orakeln, der Vogelschau u. s. f. nur jenseits seiner selbst versetzende Wille sich in sich verlegt, und sich innerhalb seiner erkannt hat.

---

*) Plato Apologie p. 36. (2. 1. p. 130. Bekk.)

**) Plato Apologie p. 39. (2. 1. p. 135. Bekk.) φημὶ γὰρ ὦ ἄνδρες, οἳ ἐμὲ ἀπεκτόνατε, τιμωρίαν ὑμῖν ἥξειν εὐθὺς μετὰ τὸν ἐμὸν θάνατον πολὺ χαλεπωτέραν νὴ Δί' ἢ οἵαν ἐμὲ ἀπεκτόνατε.

---

*) Plato Apologie p. 31. Steph. (1, 2. p. 119. Bekk.)

**) Plato Apologie p. 31. Steph. (1, 2. p. 119. Bekk.) τούτου δὲ αἴτιόν ἐστιν ὃ ὑμεῖς ἐμοῦ πολλάκις ἀκηκόατε πολλαχοῦ λέγοντος ὅτι μοι θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον γίγνεται. Vgl. noch besonders p. 40. (1, 2. p. 136. Bekk.)

***) Plato Phädrus p. 242. Steph. (1, 1. p. 32. Bekk.) ἡνίκ᾽ ἔμελλον, ὦ 'γαθὲ, τὸν ποταμὸν διαβαίνειν τὸ δαιμόνιόν τι καὶ τὸ εἰωθὸς σημεῖον μοι γίγνεσθαι ἐγένετο — ἀεὶ δέ με ἐπίσχει ὃ ἂν μέλλω πράττειν — καί τινα φωνὴν ἔδοξα αὐτόθεν ἀκοῦσαι, ἥ με οὐκ ἐᾷ ἀπιέναι πρὶν ἂν ἀφοσιώσωμαι, ὥς τι ἡμαρτηκότα εἰς τὸ θεῖον.

†) Xenophon Memorab. 1, 1, 2 und 3.

Dieser durch den Socrates ins Bewuſstsein erhobene Gedanke der unendlichen Selbstbestimmung in sich und der freien Innerlichkeit des Subjects, in welche wir, als in ihre Quelle alle früheren Erscheinungen

---

*) Plutarch de genio Socratis 11. p. 341. Hutt. In derselben Schrift vergleicht er den Genius des Socrates mit der Hülfe, welche Ulyssus von der Minerva empfangen hat, welche ebenfalls den Anderen verbotgen, die dem Helden inwohnende Klugheit und Weisheit in der Gestalt der Göttin zur Anschauung bringt. Vgl. 11. p. 317. Hutt. Aristoteles Rhetorik 2, 23. Ἄλλον ἐξ ὁρισμοῦ οἷον ὅτι τὸ δαιμόνιον οὐδὲν ἐστιν ἀλλ' ἢ θεὸν ἢ θεοῦ ἔργον.

**) Man lese die schöne Stelle in Hegels Rechtsphilosophie p. 289.

nungen versenkt sahen, in denen die Einzelnheit des Subjects sich hervorthat, steht nun der ächt Hellenische Geist gegenüber, der an dieser Freiwerdung der Subjectivität sich, so zu sagen, verblutet hat. Wie wir in der politischen und in der Kunstwelt das ächt Hellenische Bewuſstsein dem einbrechenden Gegensatze gegenüber, der jedesmaligen Sphäre gemäſs, erkannt haben, so muſs sich hier der philosophischen Gestalt des Socrates, das philosophische Bewuſstsein das alten Geistes in seiner Allgemeinheit gegenüberstellen, um uns dadurch zugleich zu dem Erkennen des Kunstwerkes unseres Dichters vorzubereiten, das diesen auf seine Spitze getriebenen Gegensatz in seiner ganzen Intensität und Reinheit zur Anschauung gebracht hat, und den auf eine wissenschaftliche Weise, als das Resultat des Gedankens der Zeit, zu begreifen unser absoluter Zweck ist. Es ist schon mehrmals das Walten des Gesetzes und der Sitte als das bewegende Princip des griechischen Geistes im Verlauf der Abhandlung ausgesprochen worden. Der Sitte aber und dem in Sitte übergegangenen Gesetze, wenn der Geist zu ihnen, als zu seiner letzten Quelle flüchtet, und hierin die absolute Instanz seiner Bestimmung und seines Willens hat, mangelt das Moment der über die Sitte und Gewohnheit hinausgehenden Reflexion des Subjects. Die Subjectivität daher, welche nicht mehr an der Sitte ihren einzigen Halt hat, sondern herabsteigt bis zu der Tiefe des Selbstbewuſstseins, steht damit jenem wahrhaft griechischen Princip feindlich gegenüber, und greift mit seinem Auftreten nothwendig zerstörend in dasselbe ein.

Siebzehntes Kapitel.

Verhältniſs des Socratischen Principes zur griechischen Welt.
Princip derselben nach den Urtheilen der Alten selbst,
besonders Platos und Aristoteles.

Der griechische Staat, welcher diese in sich gediegene Substanz am meisten ausgearbeitet, und das Princip der Subjectivität und Reflexion sich absolut unterworfen, oder dasselbe vielmehr unter einer harten Schale noch festgehalten hat, ist Sparta. So lange nun die anderen griechischen Staaten diesen Charakter bewahrten, stellten sie das Princip des griechischen Geistes ganz rein dar, und selbst Athen, wo der Funke der subjectiven Freiheit am meisten genährt ward, breitete nur durch jenes Princip seinen vollen Glanz aus, und ging, indem dieser immer mächtiger werdende und heller aufglimmende Funke die Substanz durchbrach, an diesem verzehrenden Licht des Selbstbewuſstseins unter, da es noch nicht dazu erstarkt war, die reine Flamme der freien Subjectivität in sich ertragen zu können.

In den den griechischen Geist so wahr und groſsartig darstellenden Historikern, Herodot und Thucydides, sind uns Erzählungen aufbehalten, welche das reinste Bild jenes einfachen Gehorsams gegen das Gesetz und der absoluten Macht und Entscheidung der Sitte geben. Herodot erzählt im siebenten Buch, daſs zwei Spartaner, Sperthias und Boulides, sich freiwillig erboten haben, an der Stelle der von den Spartanern getödteten Persischen Herolde, dem Xerxes ihr Leben als Sühne dafür zu weihen. Als sie zum Hydarnes, dem persischen Satrapen, gekommen waren, und dieser sie zu überreden suchte, Freunde des Königs zu werden, und gleich wie er glücklich, sollen sie geantwortet haben *): „Wir haben nicht ein und denselben Zweck. Du erstrebst das, was Du erfahren hast, wir hingegen das, was wir erfahren haben; die Freiheit aber hast Du nicht erfahren, noch auch ob sie ſüſs ist oder nicht; denn hättest Du sie erfahren, so würdest Du uns antreiben sie mit allen Waffen zu vertheidigen." Eben so antworten diese Gesandten den Satrapen des Königs, welche sie den König fuſsfällig begrüſsen heiſsen **): „Wir sind dies weder nach unseren Gesetzen zu thun gewohnt, noch sind wir darum hergekommen." Schon Jacobi, indem er diese höchst merkwürdige und den Standpunkt der einfachen unreflectirten Sittlichkeit so ganz bezeichnende Stelle betrachtete, bemerkte, daſs sie sich nicht auf ihr Urtheil, auf den Begriff der Freiheit berufen, also jegliche Reflexion ausgeschlossen, und damit die Sitte als das Absolute bezeichnet hätten ***). Mit diesen Worten der spartanischen Gesandten stimmen die Ausdrücke des vertriebenen Königs der Spartaner Demaratus, worin er dem Xerxes den Geist der Spartaner bezeichnete, überein *). „Ein König beherrscht jene, das Gesetz, welches sie mehr scheuen als die Deinigen Dich, dasselbe läſst nicht zu, daſs sie aus der Schlacht fliehen, sondern heiſst sie siegend oder sterbend beharren."

---

*) Herodot 7, 134—136. wo man die ganze Stelle sorgfältig vergleichen muſs.

**) Herodot 7. in der angeführten Stelle. οὔτε γὰρ σφι ἐν νόμῳ εἶναι ἄνθρωπον προσκυνέειν, οὔτε κατὰ ταῦτα ἥκειν.

***) Jacobi Briefe über Spinoza p. [illegible] wo es heiſst: „Sie beriefen sich nicht auf ihren Verstand und ihr freies Urtheil, sondern nur auf Dinge und auf ihre Neigung zu den Dingen, sie rühmten sich keiner Tugend und hatten

Dies Princip verkündet auch der so berühmt gewordene Orakelspruch des Pythischen Apollo, welchen er den ihn befragenden Athenern, welcher Institute sie sich bedienen sollten, gab: „Die Gesetze und Einrichtungen der Vorfahren ehren **)." Diese einfache substanzielle Sittlichkeit, offenbart auch die vom tiefsten Bewuſstsein seines Volkes zeugende Rede des Pericles beim Thucydides ***). Ja nicht einmal

---

auch keine Philosophie, sie bekannten nur ihren Herzenssinn und ihren Affekt." Aber darin verkannte Jacobi auch zugleich die Objectivitat der Sitte, welche er in die zufällige Neigung verkehrte. Dies zeigte schon Hegel auf in dem Kritischen Journal für Philosophie v. Schelling und Hegel 2ten Bandes 1stes Stück: Ueber die Reflexionsphilosophie u. s. f. p. 28. wo es gegen Jacobi heiſst: „Kann es eine gröſsere Deutlichkeit des Sittlichen geben? Ist hier nur Subjectivitat der Erfahrung des Sinnes einer Neigung sichtbar? Das Objective nennen sie, ihr Land, ihr Volk, ihre Gesetze."

*) Herodot 4, 107. und 7, 204.

**) Xenophon Memorab. 4, 326. Cicero de legg. 2, 16. Thucydides 4, 118.

***) Thucydides 2, 37. τὰ δημόσια διὰ δέος μάλιστα οὐ παρανομοῦμεν τῶν τε αἰεὶ ἐν ἀρχῇ ὄντων ἀκροᾶσθαι καὶ τῶν νόμων καὶ μάλιστα αὐτῶν ὅσοι τε ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν ἀδικουμέ-

Kleon, der uns doch das Umschlagen der Objectivität in die abstrakte Selbstbestimmung des Willens im Staate in seiner Person darstellt, unterläſst, wenigstens die Schattenbilder jenes ächt griechischen Principes uns vorzuführen †).

In allen diesen Zügen erblicken wir den einen Grundgedanken, wie er von dem im Geiste ihres Volks lebenden Geschichtschreibern und von dem wissenden Gott selbst, als Orakelspruch, gegeben worden. Aber höher als das Orakel des Gottes steht das Bewuſstsein des Geistes vom Geiste, wie solches die groſsen Individuen des Alterthums erkannt, und nicht allein, wie die praktischen Subjecte, in ihrer That und Rede es bewährt, sondern als absolutes Princip ihres Volkes begriffen, und was uns als Erfahrung vorgekommen ist, in das Reich der gedachten Allgemeinheit erhoben haben.

Der tiefe Aristoteles begriff diese unreflectirte Sittlichkeit als den Standpunkt, ja als die absolute Angel des Staats. Er hält es daher für die Sache eines groſsen und rechtschaffenen Gesetzgebers, die Bürger zur Sittlichkeit zu gewöhnen, und unterscheidet dadurch allein einen wahrhaften Staat von einem entarteten **). Ein rechtlicher Bürger unter-

---

νων κεῖνται καὶ ὅσοι ἄγραφοι ὄντες αἰσχύνην ὁμολογουμένην φέρουσι. Thucyd. 2, 43.

†) Thucydides 3, 37. und 3, 38.

**) Aristoteles Eth. ad. Nicom. 2, 1. μαρτυρεῖ καὶ τὸ γινόμενον ἐν ταῖς πόλεσιν, οἱ γὰρ νομοθέται τοὺς πολίτας ἐθίζοντες ποιοῦσιν ἀγαθοὺς καὶ τὸ μὲν βούλημα παντὸς νομοθέwirſt sich daher dem Gesetze und der Sitte. Durch die Vergleichung der Sitte im Staate mit dem Beispiel und der Sitte eines Familiensvaters hat er dieses Princip unmittelbarer Sittlichkeit ganz positiv bezeichnet *). Dem Gesetze aber, sagt er, wohne keine Macht inne, wenn sie nicht auf Gewohnheit ruhe. Das Gesetz daher zu bewegen und zu verändern wie eine Kunst, schwäche die Staaten. Dies kann ebenſalls nur von einer, noch nicht zur freien Geistigkeit und Unendlichkeit der Subjectivität in sich entſalteten Sittlichkeit gelten, von einem Staate, wo das Gesetz in der Gewohnheit wurzelt, und die Veränderung desselben daher die Individuen, um der Unsicherheit und Unselbstständigkeit der Innerlichkeit willen, bald in ein Schwanken bringen würde **). Ganz direkt spricht dieser Philosoph endlich dieses

---

του τοῦτ' ἐστιν, ὅσοι δὲ μὴ εὖ αὐτὸ ποιοῦσιν ἁμαρτάνουσι. καὶ διαφέρει τούτῳ πολιτεία πολιτείας ἀγαθὴ φαύλης. Vergl. Polit. 2, 2, 10. wo es heiſst, daſs es albern sei zu glauben, einen Staat durch irgend etwas Anderes vortrefflich gestalten zu können. ἀλλὰ μὴ τοῖς ἔθεσι καὶ τῇ φιλοσοφίᾳ καὶ τοῖς νόμοις.

*) Aristoteles Eth. ad. Nikom. 10, 9. ὥσπερ γὰρ ἐν ταῖς πόλεσιν ἐνισχύει τὰ νόμιμα καὶ τὰ ἤθη, οὕτω καὶ ἐν οἰκίαις οἱ πατρικοὶ λόγοι καὶ τὰ ἤθη.

**) Aristoteles Polit. 2, 5, 14. οὐ γὰρ ὅμοιον τὸ κινεῖν τέχνην καὶ νόμον· ὁ γὰρ νόμος ἰσχὺν οὐδὲ μίαν ἔχει πρὸς τὸ πείθεσθαι πλὴν παρὰ τὸ ἔθος. τοῦτο δ' οὐ γίνεται, εἰ μὴ διὰ χρόνου πλῆθος, ὥστε τὸ ῥαδίως μεταβάλλειν ἐκ τῶν ὑπαρχόντων νόμων εἰς ἑτέρους νόμους καινούς, ἀσθενῆ ποιεῖν ἐστι τὴν τοῦ νόμου δύναμιν.

Princip aus, wenn er sagt: den auf Gewohnheit sich stützenden Gesetzen wohne eine gröſsere Kraft inne als den geschriebenen, daher sei derjenige, welcher an der Spitze eines Staates steht, zwar stärker als die geschriebenen Gesetze, aber nicht als die durch Sitte und Gewohnheit gebildeten *). So urtheilt auch Plato in den Büchern von den Gesetzen, wo er die Gewohnheit für das höchste Princip im Staate erkennt **), und sie als die Grundſäule ansieht, mit deren Einsturz das Ganze seinen Halt verloren hat ***). Jetzt wird uns auch die bereits am Anfang der Entwickelung der Gegensätze im Staate angeführte Stelle des Plato, in welcher Athen gepriesen wurde, weil die Scheu (αἰδώς) vor dem Gesetze dort die Herrschaft übte, ganz im Sinne dieses Principes gesagt erscheinen, in welchem man alle Reflexion und alle Vermittelung des Denkens mit der einfachen Berufung auf die Unmittelbarkeit der Scham vor dem Gesetze abweist. Daher hält Plato es auch für identisch den von den Vorfahren überkommenen Gesetzen zu folgen, und die ungeschriebenen Gesetze, welches die schon von dem zarten Alter an den Gemüthern eingeprägte Gewohnheiten sind, zu üben*).

---

*) Aristoteles Polit. 3, 11, 6. Ἔτι κυριώτεροι καὶ περὶ κυριωτέρων τῶν κατὰ γράμματα νόμων, οἱ κατὰ τὰ ἔθη εἰσίν, ὥστε (εἰ καὶ) τῶν κατὰ γράμματα ἄνθρωπος ἄρχων ἀσφαλέστερος, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸ ἔθος.

**) Plato v. d. Gesetzen p. 638. Steph. (2. p. 244. Bekk.) τὸ γὰρ ἔθος ἡμῖν τῶν νῦν δὴ πάμπολυ δοκεῖ τῶν ἐν ταῖς πόλεσιν καὶ πανταχοῦ βέλτιστον γίγνεσθαι.

***) Plato v. d. Gesetzen p. 793. Steph. (7. p. 11 — 12. Bekk.) πᾶσι γὰρ τοῖς τοιούτοις πόλις συνδεῖται. ἄνευ δὲ ἀλλήλων ἑκάτερα τούτων οὐκ ἔστι μόνιμα, ὥστε οὐ χρὴ θαυμάζειν, ἐὰν ἡμῖν πολλὰ ἅμα καὶ σμικρὰ δοκοῦντα εἶναι νόμιμα, ἢ καὶ ἐθίσματα ἐπιῤῥέοντα μακροτέρους ποιῇ τοὺς νόμους. Damit vergleiche man den Protagoras p. 326. Steph. (1, 1. p. 181. Bekk.)

Dieses Princip der substanziellen Sittlichkeit, welches uns von allen Seiten her entgegentönt, ist aber auch selbst zum System ausgebildet, und ist uns als philosophisches Kunstwerk in seiner ganzen objectiven Gegliederung, von einem der tiefſten Geister aller Zeiten entwickelt, überliefert worden. Wir haben damit die Platonische Republik bezeichnet. Ich weiſs zwar wohl, daſs es eine weit verbreitete Meinung ist, die Platonische Republik stelle das Ideal eines Staates dar, welches Plato sich in seinen Gedanken gebildet, von dem man aber nicht zu sagen wisse, wie und wo es existire. Anstatt das Werk dadurch zu verklären, hat man es vielmehr ausgeklärt, und zu dem zufälligen Einfall eines Subjects gemacht, neben welchem eben so viel andere sogenannte Ideale das Recht haben zu gelten, als sich Individuen finden dergleichen sich zu erbauen. Diese ſast zum Sprichwort gewordene Vorstellung von der Platonischen Republik hat in der seichten Betrachtung des Staats überhaupt ihren Grund, nach welcher es für etwas Hohes ausgegeben wird, einen Staat als Gedankending, wie er sein soll, d. h. wie er mir diesem Individuum erscheint, aufzustellen, anstatt daſs die wissenschaftliche Behandlung es fordert, das die Kreise des wirklichen Staats bewegende Princip zum Bewuſstsein zu bringen, und damit jeden beliebigen Einfall aufzugeben *). Die Platonische Republik ist daher so weit entfernt, irgend ein Ideal seines Kopfes zu sein, dessen Existenz man vergeblich sucht, und welches, wie man es auch vorzustellen pflegt, um seiner Gröſse und Erhabenheit willen, unerreichbar sei, daſs sie vielmehr jegliche leere Einbildung verschmäht, und das Princip der griechischen Sittlichkeit zu einem Kunstwerk des Gedankens ausgebildet hat. Plato wuſste wohl, daſs in die Objectivität der Sitte und des Gesetzes die Selbstständigkeit des Einzelwillens bereits eingebrochen war, sein Geschäft war es daher, durch diese Darstellung das Princip der Substanz wieder zurückzurufen. Er selbst spricht es darin aus, daſs der gegenwärtige Staat so entartet sei, daſs er seinem Be-

---

*) Plato v. d. Gesetzen 7. p. 293. Steph. ὅτι ταῦτ᾽ ἔστι πάντα ὅσα νῦν διεξερχόμεθα τὰ καλούμενα ὑπὸ τῶν πολλῶν ἄγραφα νόμιμα· καὶ οὓς πατρίους νόμους ἐπονομάζουσιν οὐκ ἄλλα ἐστὶν ἢ τὰ τοιαῦτα ξύμπαντα. Isocrat. Areopag. 145, (p. 163. Bekk.) und besonders p. 148. (p. 166. Bekk.)

---

*) Diese vielfachen seichten Vorstellungen von der Natur des Staats sind auch der einzige Grund, warum die tiefe und organisch in sich gegliederte Rechtsphilosophie Hegels, welche den Begriff des Staats nicht nur zu erkennen und in seiner Entfaltung darzustellen versucht hat, wie dieser groſse Denker sich bescheiden ausdrückt, noch nicht allgemeineren Eingang gefunden, und diesen erst von der Zeit zu erwarten hat, in der sie sich ihre wahrhafte Geltung nothwendig erkämpfen wird.

griffe nicht mehr entspreche *), es sei daher nothwendig, die Uebel aufzuzählen, an denen der Staat kranke und gegen sie Hülfe zu suchen **). Daher vernichtet er in diesem Werke die Quelle, aus der das Verderben des alten Principes geflossen ist, gänzlich, und drängt damit die freie Subjectivität und die Selbstständigkeit der hervortretenden Einzelnheit in die Substanz zurück ***). Aus diesem Gedanken allein ist dies wunderwürdige System der Platonischen Republik zu begreifen. In diesem die Selbstständigkeit des Individuums aufhebenden Princip der substanziellen Sittlichkeit haben das Recht der Sclaverei, wie die vorgeschriebene Gemeinsamkeit der Weiber und Kinder ihren Sitz *), eine Bestimmung, welche schon Aristoteles in ihrer Quelle angegriffen hat **). Plato läſst daher auch nicht die Individuen nach ihrer Neigung und Freiheit sich einen Stand wählen, sondern überträgt es einer Behörde, die Subiecte, je nach ihrer Befähigung, einem Stande zuzutheilen, noch gesteht er ihnen irgend ein Eigenthum, auſser ihrem Körper, zu, so daſs er selbst das Moment der abstrakten Persönlichkeit aufhob ***. Von diesem Gesichtspunkt aus werden wir uns nicht mehr wundern, daſs Plato selbst die endlichsten und unbedeutensten Gegenstände der Gedankenbestimmung unterworfen hat, damit er nämlich dem einzelnen Subjecte gar nichts überlieſse, sondern alles dem Gesetze anvertraute, und so jede Regung des Einzelwillens und der freien Subjectivität in der Wurzel vernichtete.

---

*) Plato de Republ. p. 497. Steph. (6. p. 298. Bekk.) οὐδ' ἡντιναοῦν, εἶπον, ἀλλὰ τοῦτο καὶ ἐπαιτιῶμαι, μηδεμίαν ἀξίαν εἶναι τῶν νῦν κατάστασιν πόλεως φιλοσόφου φύσεως· διὸ καὶ στρέφεσθαί τε καὶ ἀλλοιοῦσθαι αὐτὴν ὥσπερ ξενικὸν σπέρμα ἐν γῇ ἄλλῃ σπειρόμενον. u. s. w.

**) Plato de Republ. p. 473. Steph. (5. p. 260. Bekk.) τὸ δὲ δὴ μετὰ τοῦτο, ὡς ἔοικε πειρώμεθα ζητεῖν τε καὶ ἀποδεικνύναι τί ποτε νῦν κακῶς ἐν ταῖς πόλεσιν πράττεται, δι' ὃ οὐχ οὕτως οἰκοῦνται, καὶ τίνος ἂν σμικροτάτου μεταβαλόντος ἔλθοι εἰς τοῦτον τὸν τρόπον τῆς πολιτείας.

***) Von allen Staaten genügen ihm daher Kreta und Sparta am meisten, Plato Republ. p. 544. Steph. (8. p. 375. Bekk.) da sie das Princip substanzieller Sittlichkeit am reinsten dargestellt haben. Was man oft schon bemerkt, daſs die Platonische Republik sich zu den Dorischen Staaten sehr hinneige, hat allein darin seinen Grund, daſs diese den Charakter griechischer Sittlichkeit am kräftigsten und dem Urbilde am treusten ausgebildet haben, in Athen dieselbe aber durch das Auftreten der freien Subjectivität zuerst gebrochen worden ist.

---

*) Plato de Republ. p. 457. Steph. (5. p. 231. Bekk. und 5. p. 236. Bekk.) v. d. Gesetzen p. 739. Steph. (5. p. 395. Bekk.) p. 740. Steph. (5. p. 397. Bekk.)

**) Aristoteles Polit. 2, 1, 11. und 2, 1. 12. wo er diese Gemeinsamkeit der Kinder damit angreift, daſs er sagt: es werden auf diese Weise einem jeden Bürger tausend Söhne, aber diese gehören nicht einem an, sondern jeder ist beliebig jedwedes Sohn, daher vernachläſsigen alle die Kinder. Dann fügt er sehr treffend hinzu: κρεῖττον γὰρ ἴδιον ἀνεψιὸν εἶναι, ἢ τὸν τρόπον τοῦτον υἱόν.

***) Plato Republik p. 464. Steph. (5. p. 244. Bekk.) δίκαι τε καὶ ἐγκλήματα πρὸς ἀλλήλους οὐκ οἰχήσεται ἐξ αὐτῶν, ὡς ἔπος εἰπεῖν, διὰ τὸ μηδένα μηδὲν ἴδιον ἐκτῆσθαι πλὴν τὸ σῶμα, τὰ δ' ἄλλα κοινά.

Auch von den Neuern haben Einige den Gedanken des griechischen Principes ebenfalls geahndet, wie er gewiſs dem Jean Paul vorgeschwebt hat, wenn er die Weiber mit den Griechen vergleicht, weil ihre Sittlichkeit aus Sitte, nicht aus Grundsatz stamme *), worin der Gegensatz des unmittelbaren unbefangenen Gehorsams gegen die Reflexion angedeutet liegt. Wir haben hiermit dieses Princip in seiner Reinheit und Wahrheit zum Bewuſstsein gebracht, und gesehn, wie es von den Alten selbst in der Form des philosophischen Gedankens gewuſst worden, zugleich haben wir den Gegensatz desselben in derselben reinen Form aufgefaſst, als dessen Vertreter wir den Socrates gefunden.

Achtzehntes Kapitel.

Die Wolken des Aristophanes, ein nothwendiges Resultat dieses Gegensatzes.

Wie nun das Prinsip der Substanz als das immanente und bewegende des griechischen Geistes in dem philosophischen Kunstwerk der Republik des Plato entwickelt worden, so ist uns dieser Kampf auch in einem dramatischen Kunstwerk unseres Dichters zur Anschauung gebracht worden. Es ist als eine hohe Gunst des Schicksals anzuerkennen, daſs

---

*) Jean Paul Levana 2. p. 29. und 61. p. 215. Auf dieses Princip scheint mir auch Niebuhr hinzudeuten. Römische Geschichte 2, 68.

es, wie uns dieser Gegensatz in den andern, aber untergeordneten Kreisen vorgeführt ist, denselben, in seiner Quelle und seiner ganzen Tiefe nach, der Nachwelt übermacht hat. In diesem Kunstwerk hat der Dichter daher seine concrete Weltanschauung vollendet. Wenn nun die anderen besonderen Kreise, welche bisher der Gegenstand der Entwickelung gewesen sind, dadurch, daſs wir sie hier in die Allgemeinheit des Gedankens erhoben, ihre wahrhafte Begründung darin zugleich erfahren haben, so werden auch die anderen Kunstwerke des Dichters, deren Inhalt der Gegensatz im Staate und in der Kunst ausmachte, in diesem Werke, welches den reinen Gegensatz des Gedankens zur Anschauung bringt, ihren Mittelpunkt finden. Socrates hatte das Selbstbewuſstsein zuerst erfaſst, er hatte das Subject in seiner Unendlichkeit, welche es erst in der freien Selbstbestimmung gewinnt, zum absoluten Gegenstande alles Interesses gemacht, andererseits zeigten die Werke des Aristophanes die Vernichtung jener aus der Substanz sich entwickelnden und sie durchbrechenden Freiheit und Selbstständigkeit der Subjectivität. Aber der Dichter muſste dieses Princip auch in seiner Quelle aufsuchen, welche der bereits bezeichnete Standpunkt des Socrates ist. Hiermit war es zugleich bedingt, daſs, wie wir in den anderen Schöpfungen den ganzen Gegensatz in zwei concrete Individualitäten der gegenwärtigen Welt zusammengefaſst sahen, und alle Entartung und Zerrüttung des alten Principes an einem bestimmten Subjecte seinen Träger hatte, auch diese höchste Weise, in der sich der

Gegensatz erfaſst, dem Begriffe der attischen Komödie gemäſs, an einem Individuum der gegenwärtigen Welt zur Anschauung kam. Dies konnte aber nur dasjenige Subject sein, welches dieses Princip des Selbstbewuſstseins und der Berufung auf die innere Entscheidung denkend ausgesprochen, und damit in den Gegensatz gegen die unmittelbare Sittlichkeit getreten war. Als solchen haben wir aber den Socrates erkannt.

Wir haben damit den Gang unserer Abhandlung so weit fortgeführt, daſs diese Komödie des Dichters nicht mehr als ein Vereinzeltes uns äuſserlich gegenüber steht, sondern als ein nothwendiges Moment in der Zeit erscheint. Es kam uns allein darauf an, die Schöpfungen dieses Dichters als die in der Form der Kunst erscheinenden Gedanken der Zeit zu begreifen. Sie muſsten daher in dem selbstbewuſsten philosophischen Gedanken ihre Bewährung finden. Nur als Resultat sind sie wahrhaft erkannt. Es war uns daher nothwendig, ehe wir diese tiefe und vielbesprochene Komödie entwickeln, den Gegensatz auf welchen sie beruht dem Gedanken nach sowohl, als in seiner Entwickelung darzustellen. Indem wir nun denselben, nur zur concreten Allgemeinheit erhobenen, Inhalt wiederkehren sahen, der sich uns in den früheren Erscheinungen zeigte, so müssen wir ihn auch an dem Kunstwerke selbst nachweisen. Der Fortgang der Abhandlung war ein Vertiefen des Geistes von seiner mit Zufälligkeit umflochtenen Gestalt in die von aller Zufälligkeit befreite Sphäre des Gedankens; denselben Fortschritt muſs auch die Kunstanschauung haben. Wie nun die absolute Vollendung des Ganzen in sich nur darin bestehn kann, daſs Form und Inhalt sich ausgeglichen, d. h. daſs wir den Gegensatz in seinem höchsten Element, in dem des Denkens, begriffen haben, so schlieſst sich ebenfalls die Welt der Kunst ab, indem sie, dieselben Momente der Idee in ihren Schöpfungen abspiegelnd, den in der Form des Gedankens erscheinenden Gegensatz, auch zu einer eigenen Kunstgestaltung ausgearbeitet hat. Dieses Werk des Dichters haben wir nun näher zu entwickeln, und was von ihm hier abstrakt gesagt worden, an seinem Inhalt zu bewähren.

Neunzehntes Kapitel.

Geschichte des Verständnisses der Wolken. Widerlegung der Ansicht, daſs die Sophisten in der Maske des Socrates der Gegenstand der Komödie gewesen. Erklärung der scheinbar dahin deutenden Stellen.

Es ist schon oben bemerkt worden, daſs die Wolken unsers Dichters von jeher einen groſsen Anstoſs gegeben, und lange Zeit hindurch dem Aristophanes den Vorwurf der Bosheit und der niedrigen Gesinnung zugezogen haben. Erst in neuerer Zeit hat man, angeregt durch den tiefen und gerechten Spott, welchen Aristophanes über so viele Individuen verhängt hat, angefangen diese kathegorische Versicherung anzuzweifeln, und die Vorstellung einer möglichen Rechtfertigung des Dichters gefaſst. In diesem Gedanken lag wenigstens die Anerkennung irgend eines Rechts, und dieses hervorzurufen, und im Sinne des Dichters zu erkennen, war der Zweck aller folgenden gelehrten Untersuchungen über diesen Gegenstand, deren Inhalt uns jetzt beschäftigen soll. Aber indem die Gelehrten die Rechtfertigung versuchten, begegnete es ihnen unter der Hand, daſs das Resultat das Gegentheil von dem zeigte, was es für sie beweisen sollte. Sie bemühten sich nämlich ein Recht ausfindig zu machen, welches die harte Anklage nicht nur mindern, sondern auch aufheben könnte, aber sie bedächten nicht, daſs ein solches Recht nur auf dem Boden des Gedankens wurzeln und nur als ein berechtigtes Princip gegen den Vorwurf der Bosheit aus-

aushalten könnte, ja, daſs jede andere Rechtfertigung, welche nicht den innersten Lebenspunkt des Aristophanes ergriffe, sondern sich auf äuſserliche Weise Gründe herzuzählen bemühte, das Recht nothwendig in ein Unrecht verkehren müſste, welches um so gröſser, da es den Schein des Rechts für das wirkliche Recht bietet, und mit diesem Scheine auszureichen meint gegen den bittern Spott, welchen der edle Grieche erfahren. Nach solcher äuſserlichen Rechtfertigung tritt dann der Widerspruch um so greller hervor, da man den Sinn des Aristophanes mit solchen äuſserlichen Gründen getroffen zu haben vorgiebt, aber dieser Sinn sich in der That als ein verderbter beurkunden würde, wenn er durch äuſsere Gründe sich gerechtfertigt fühlte. So werden wir die meisten der Erklärungen, welche der raisonnirende Verstand herausgebracht, in den Strudel dieses Widerspruchs hineingerissen sehn, in welchem sie widerstandslos untergehn. Andrerseits liegt es uns aber auch ob, die positive Seite dieser Versuche herauszuerkennen, und in ihnen selbst einen Zusammenhang und einen Fortschritt zu erblicken.

Es ist ebenfalls schon bemerkt worden, daſs die Ausleger der Aristophanischen Wolken in zwei groſse Klassen zerfallen, deren eine den Inhalt dieser Komödie durchaus rechtfertigt, so wie die Richtung derselben für eine hochsittliche hält, die Sophisten aber unter der Maske des Socrates für die eigentliche Zielscheibe des Spottes ansieht, die andere hingegen an der Person des Socrates festhält, aber Gründe zusammenrafft, wodurch dieser harte Gegensatz zwischen Socrates und Aristophanes gelöst werden soll. Die erste Klasse hat den Inhalt für sich, welcher dadurch für jedes Bewufstsein gerechtfertigt ist, so wie jeder noch so bittere Spott hier an seiner Stelle erscheint. Diese Klasse hat sich die Sache aber sehr leicht gemacht, denn anstatt die Frage zu beantworten: wie kommt Aristophanes dazu, den sittlichsten Mann seiner Zeit zu verhöhnen, und welches ist der Inhalt dieser Komödie? thut sie vielmehr sogleich Verzicht darauf, und verwandelt die Person des Helden in eine andere, deren Wesen dem Charakter des angegriffenen Subjectes schlechthin widerspricht, und erhebt durch diese List den Inhalt über alle Anschuldigung, von der er erst, grade um seines Widerspruchs willen mit dem Wesen des Socrates, befreit werden sollte. Indem diese Klasse die Aufgabe durch diesen Gewaltstreich einer Vertauschung der Rollen in ihrer Wurzel gelöst zu haben meinte, hat sie vielmehr das Wesen der Aufgabe zerstört nnd aufgelöst, da sich unmittelbar hinter dieser List der Gewaltstreich verbarg, dafs eine wahrhafte Beantwortung der Frage, welches der Gedanke des Aristophanes gewesen, den *Socrates persönlich* auf die Bühne zu bringen, nicht möglich sei, von dieser Seite daher kein Recht ausfindig gemacht werden könne. Es fragt sich demnach, ob unter dieser List sich wirklich eine Wahrheit verbirgt, und wir müssen zusehn, ob nicht der Dichter selbst durch die bestimmteste Bezeichnung der Persönlichkeit jedem Zweifel hat vorbeugen wollen, und seinerseits dadurch gegen diesen Gewaltstreich deprecirt hat.

Alle Schriftsteller des Alterthums, welche dieser Komödie gedenken, sprechen es als etwas über allen Zweifel Erhabenes aus, daſs Socrates persönlich vom Aristophanes sei verspottet worden, und dem Socrates selbst ist es nie eingefallen, daſs ein Anderer unter seine Maske der Gegenstand des bitteren Witzes gewesen, ja es wird ihm die bestimmte Hinweisung auf diese Komödie in der Apologie des Plato in den Mund gelegt *). Nicht selten führen die Alten es als einen Beweis des Gleichmuths und der Seelengröſse des Socrates an, daſs er mit Heiterkeit diesen Spott ertragen habe **). Man erzählt sogar, er habe darüber geäuſsert, er erschiene sich wie Jemand, der bei einem groſsen Gastmahle von den Freunden sei aufgezogen worden ***); und der Compilator Aelian berichtet, Socrates sei gegenwärtig gewesen in der Komödie, und habe sich von seinem Sitze erhoben, und während des ganzen Stückes sich dem Volke gezeigt †). Zu diesen Zeugnissen der Alten, welche noch an den gemeinsamen Urtheilen über die Bosheit des Dichters seine Bewährung finden, gesellen sich die Pinselstriche, womit in der gedachten Komödie die Person des Socrates bezeichnet worden, so daſs dies gehörig erwogen, jeder Zweifel über die mit dem gröſsten Bewuſstsein gewählte Individualität des Socrates verschwindet, wie es denn auch offenbar des Dichters Absicht war, daſs Niemand darüber in Ungewiſsheit erhalten werden sollte. So ruft der Chor der Wolken, den Socrates feierlich begrüſsend, aus *): „Den Uebrigen der heutigen Naturphilosophen willfahren wir nicht gern, auſser dem Prodicus noch wegen der Weisheit, Dir aber, weil Du in den Straſsen einherstolzierst und stier die Augen umherwirſst, baarfuſs stets viel Ungemach trägst und feierlich auf uns herabblickst."

---

*) Plato Apologie p. 19. Steph. (1, 2. p. 93. Bekk.) τοιαῦτα γὰρ ἑωρᾶτε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ und p. 92. πλὴν εἴ τις κωμῳδοποιὸς τυγχάνει ὤν.

**) Seneca de constantia c. 18. u. de vita beata c. 27. wo er den Socrates redend einführt: tota illa mimicorum poëtarum manus in me venenatas sales effudit.

***) Plutarch de educat. puer. §. 14.

†) Aelian V. H. 2, 13

Es ist ferner nicht zu übersehn, daſs Aristophanes in dieser Stelle den Socrates ausdrücklich von dem Sophisten Prodikus unterscheidet, dessen er auch sonst noch erwähnt**), eben so wie des Gorgias***), auf dessen verführerische Beredsamkeit er anspielt: Seine Sitte unbeschuht zu gehn, scheint so bekannt und bezeichnend für seine Person gewesen zu sein daſs Pheidippides im Anfang der Wolken den Vater, der die Grübler näher beschreiben will, mit den Worten unterbricht: Du meinst die Unbeschuhten *). Auf die Vernachlässigung in der Kleidung und im Aeuſseren überhaupt spielt unser Dichter sowohl in den Wolken an **), als auch in den Vögeln ***), wo er sich des Wortes σωκρατεῖν bedient, um das Niedrige eines Aufzuges zu bezeichnen †). Auch aus dem Gastmahl des Plato erhalten wir dafür die Bestätigung ††). Auch können wir nicht umhin in mehreren Stellen der Wolken Anspielungen auf Ausdruck und Lehrweise des Socrates zu finden. So deuten die Worte des Schülers, welche er unwillig zum Strepsiades spricht: †††) „Zur Fehlgeburt hast unsere Forschung Du gemacht." offenbar auf das Socratische Bild von der Entbindungskunst, welches im Theätet des Plato *) auf eine so anmuthige Weise ausgeführt ist. So scheinen mehrere Stellen der Wolken, in denen Socrates dem Strepsiades die Lehre giebt, in sich versenkt und abgezogen von den äuſseren Dingen dem Gedanken nachzujagen, und nicht eher abzulassen, als bis er den Gegenstand seiner Betrachtung ergriffen habe, auf die Abgezogenheit des Socrates zu deuten **), deren ja auch Plato im Gastmahl mehreremal erwähnt ***), wie auch seiner oft ins Wunderbare gehenden Zerstreutheit im Leben. Wie der wirkliche Socrates auf ein gutes Gedächtniſs und schnelle Auffassungsgabe seiner Schüler einen groſsen Werth legte †), so prüft auch der dramatische Socrates den Strepsiades in der Gedächtniſskunst ††), und da er sich darin schwerfällig und unbeholfen zeigt, entläſst er ihn wieder. Ja in der Neigung, welcher Strepsiades, angeregt durch die Versicherung des täuschenden Chors †††), sich ergiebt in dem Grüblerhause den Rauch ganz fein zu zertheilen, und die Dinge haarklein zu zerlegen *), in allen diesen scherzhaft gehaltenen Zügen blickt das Urbild des wirklichen Socrates, der die Uebung der Rede und die dialektische Entwickelung als Grundlagen ansah, deutlich durch **), wenn gleich die eigentliche Dialektik, als Organ des speculativen Wissens, im Socrates noch wenig ausgebildet war***). Es lieſsen sich diese Züge noch vermehren, aber wir begnügen uns hier die auffallendsten und keckesten herauszugreifen, obgleich oft in einer einzelnen Wendung, in einer gewissen Färbung des Ausdrucks, für den Kenner Socratischer Lehre, nicht undeutlich eine Hinweisung auf den wirklichen Socrates liegt†), seinen Zeitgenossen um so leichter verständlich, da sie sein tägliches Treiben sahen. Und wie diese bestimmte Zeichnung seiner Persönlichkeit und seines ganzen Wesens den Socrates selbst getroffen, zeigt sich aus mehreren bittern Stellen im Plato, wo dem Socrates Anspielungen auf jene Komödie in den Mund gelegt werden. So läſst ihn Plato im Phädon, nicht ohne Bitterkeit, auf diese Komödie hinzielen, da er, nachdem er beschlossen über die Verbindung der Seele mit dem Körper, als des würdigsten Gegenstandes der Untersuchung vor dem Tode, zu spre-

---

*) Aristophanes Wolken v. 360. Damit sind die Worte im Plat. Phädrus zu vergleichen p. 229. Steph. (1, 1. p. 6. Bekk.) εἰς καιρὸν, ὡς ἔοικεν ἀνυπόδητος ὢν ἔτυχον· σὺ μὲν γὰρ δὴ ἀεί Ferner noch im Gastmahl p. 220. Steph. (2, 2. p. 462. Bekk.) οὗτος δ' ἐν τούτοις ἐξῄει ἔχων ἱμάτιον μὲν τοιοῦτον, οἷον περ καὶ πρότερον εἰώθει φορεῖν ἀνυπόδητος δὲ διὰ κρυστάλλου ῥᾷον ἐπορεύετο ἢ οἱ ἄλλοι ὑποδεδεμένοι. Auf diese Stelle in den Wolken spielt auch Alcibiades im Gastmahl des Plato offenbar an, indem er sich zum Aristophanes wendend, sagt: Darauf erschien er (Socrates) mir, o Aristophanes, nach deinem Ausdruck, dort nicht anders als hier einherzuschreiten, mit den Augen umherblickend, und das Einzelne genau prüfend. Gastmahl p. 174. Steph. (2, 2. p. 372. Bekk.)

**) Aristophanes Vögel v. 674.

***) Aristophanes Wespen v. 421. Vögel v. 1681.

---

*) Aristophanes Wolken v. 103. Xenophon memor. 1,6,2.

**) Aristophanes Wolken wo Strepsiades sagt: v. 735.

ὧν ὑπὸ τῆς φειδωλίας
ἀπεκείρατ' οὐδεὶς πώποτ' οὐδ' ἠλείψατο
οὐδ' εἰς βαλανεῖον ἦλθε λουσόμενος.

***) Aristophanes Vogel v. 1540. πρὸς δὲ τοῖς etc. wo ἄλουτος nicht zu λίμνη sondern auf Σωκράτης zu beziehn ist. Vgl. Reisig praefat. ad Nubes XIX.

†) Aristophanes Vogel v. 1274. ἐκόμων, ἐπείνων, ἐρρύπων, ἐσωκράτουν.

††) Gastmahl p. 174. Steph. (2, 2. p. 372. Bekk.) wo Apollodorus dasselbe von ihm sagt.

†††) Aristophanes Wolken v. 137.

καὶ φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηυρημένην.

---

*) Theätet p. 152. Steph. (2, 1. p. 193. Bekk.)

**) Aristophanes Wolken v. 694. besonders v. 732.

***) Gastmahl p. 175. Steph. (2, 2. p. 374. Bekk.) und besonders p. 220. Steph. (p. 462. Bekk.)

†) Xenophon Memor. 4, 1, 2.

††) Aristophanes Wolken v. 476. und besonders v. 620. wo Socrates über die Vergeſslichkeit des Strepsiades in Zorn geräth.

†††) Aristophanes Wolken v. 413—17.

---

*) Aristophanes Wolken v. 319. u. s. w.

**) Xenophon Memor. 4, 6, 1.

***) Aristoteles Metaph. 1, 6. (p. 21. Brand.)

†) Süvern über Aristophanes Wolken p. 6. und 7., wo man einige solcher mehr versteckten Züge mit Scharfsinn herausgehoben findet.

chen, ihm die Worte in den Mund legt: „Niemand, der mich jetzt hört, wird wohl sagen, selbst wenn er ein Komödiendichter wäre, daſs ich fasele, oder über Unziemliches rede *)." So weiset er auch im Phädrus, nicht ohne einen leisen Vorwurf, auf das Thun der Komiker hin **).

Diesen unzweideutigen Zeugnissen der Wolken und des gesammten Alterthums scheinen aber zwei Stellen unserer Komödie vornehmlich zu widersprechen, deren eine auch, weil sie ihrem Inhalte nach die Sophisten trifft, als Hauptargument für die obenerwähnte Behauptung dient, die andere aber, wegen der unerhörten Beschuldigung die Ausleger in die gröſste Verlegenheit gebracht, und zu sehr gezwungenen Erklärungen, welche den Sinn nur etwas milderten, veranlaſst hat.

Was die erste Stelle betrifft, so bezeichnet Strepsiades die Mitglieder des Grüblerhauses als solche, welche lehren, sobald man ihnen Geld gezahlt, durch Redekunst Unrecht dem Rechte gleich zu machen ***). Nun ist es bekannt, daſs Socrates es stets verschmäht hat für Geld zu lehren, und grade um dieser schnöden Gewinnsucht willen die Sophisten im Plato nicht selten verspottet werden †), so wenig als er dem zweiten sophistischen Satze huldigte, Unrecht statt Recht gewinnen zu lassen. Es ist aber schon früher bemerkt worden, daſs den Aristophanischen Figuren keine solche Portrait-Aehnlichkeit zukommt, daſs alle einzelnen Züge des Individuums der Komödie ihr Gegenbild an den Zügen des wirklichen Individuums hätten. Es ist hinreichend, wenn das Bild so weit ausgeführt ist, daſs das Subject sich darin wieder erkennt, und auch die Anschauenden sich darüber nicht täuschen können. Aber die Aristophanischen Figuren sind nicht Portraits, sondern wie oben gezeigt, Vertreter von Ideen und Principen, deren ganze Schiefheit oder Vernünftigkeit in ihnen zur Anschauung gebracht werden soll. Die dem wirklichen Subject entsprechende Aehnlichkeit dient daher nur als Grundlage, um daran den Gedanken hervortreten zu lassen, so daſs, wie der Marmor das nothwendige Material ist, um die Idee des Gottes darin zu versinnlichen, und der Künstler, nach dem schönen Ausdruck Winkelmanns, grade nur so viel von dem Material nimmt als nöthig ist, um den Gedanken kund zu thun, auch die Aristophanischen Figuren nur so viel Portraitirung gestatten und fordern, als sie bedürfen, um das bestimmte Individuum der wirklichen Welt zum Träger von Principien zu machen, und es auf diese Weise zum komischen Ideal zu erheben. Darin liegt denn auch, daſs Züge auf das Individuum übertragen werden können, welche

---

*) Phädon p. 70. Steph. (2, 3. p. 29. Bekk.)

**) Phädrus p. 236. Steph. (1, 1. p. 20. Bekk.)

***) Aristophanes Wolken v. 99.
οὗτοι διδάσκουσ᾽ ἀργύριον ἤν τις διδῷ,
λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κἄδικα.

†) Plato im Sophisten p. 223. Steph. Euthydemus p. 304.

Steph. (2, 1. p. 457. Bekk.) Xenophon im Gastmahl 1, 5. Memorab. 1, 2, 7. Diogenes Laert. 2. p. 95.

diesem einzelnen bestimmten Subjecte fremd sind, aber dennoch, entweder dem Zwecke der Handlung dienen, oder auch die Entartung bezeichnen, welche in dem Principe unmittelbar liegt. So erhalten dann solche erdichtete und von Andern erborgten Züge den Charakter der Allgemeinheit, und gehören mehr den sich aus dem Principe entwickelnden Folgen, deren Keim aber schon innerhalb des Principes liegt, als dem bestimmten Subjecte, auf welches sie übertragen sind, an. Man darf nicht wähnen, daſs dergleichen vom Dichter etwa unbewuſst gebraucht sei, oder aus einer Verwechselnng entspringe. Bei einem Manne, der mit dem politischen Treiben Athens so durchaus vertraut war, in dessen Komödien sich eine solche Detailkenntniſs aller Richtungen in der Zeit findet, ist eine solche Voraussetzung durchaus unstatthaft. Ein Beispiel einer absichtlichen Verfälschung der historischen Wahrheit giebt uns das schon oben erwähnte Beispiel aus den Acharnern, wo Aristophanes den wahrhaften Ursprung des peloponnesischen Krieges in einen fast possenhaften Grund umwandelte, um durch eine solche Darstellung die Gluth für seine Fortsetzung zu schwächen, und den Frieden, welchen er um des Staates willen sehnlichst wünschte, eher herbeiführen zu können.

So überträgt er auch an unserer Stelle einen den Sophisten angehörigen Zug, auf den schon hinlänglich bezeichneten Socrates, um den gemeinsamen Boden, auf welchem ihr beiderseitiges Princip wurzelt, so wie die Entartung, in welche das Socratische Princip unmittelbar umschlagen kann, damit zu bezeichnen. Auf ähnliche Weise überträgt Aristophanes in unseren Wolken die Anaxagoräische Lehre *), welche die Götter in Allegorien umschuf, und die Himmelskörper ihrer Göttlichkeit entkleidete, weswegen er auch der ἀσεβείᾳ angeklagt wurde, auf unseren Socrates, der Aether und Wirbel an die Stelle des Zeus setzt, und in noch boshafterem Spotte identificirt er den Socrates mit dem, wegen des Atheismus, im ganzen Alterthum berüchtigten Diagoras, dem Melier **), indem er ihn dadurch vorzugsweise als den eigentlichen ἄθεος bezeichnen will ***), in beiden

---

*) Aristophanes Wolken v. 380. v. 820. u. s. w. v. 1469. v. 1474.

**) Aristophanes Wolken v. 822. wo Strepsiades dem fragenden Pheidippides τίς φησι ταῦτα antwortet Σωκράτης ὁ Μήλιος welches für den Hörenden soviel bedeutet als ὁ ἄθεος. Man vergleiche die Ausleger zu dieser Stelle und besonders Wieland im Attischen Museum 2, 3. p. 86—97: Süvern über Aristophanes Wolken p. 10.

***) Die Behandlung der Athener gegen den Diagoras den Melier, dessen Tod man beschloſs, der sich aber durch die Flucht rettete, (Diod. Sicul. 13, 6. Lycias 9. g. d. Andocid. p. 104. Steph. 1. p. 209. Bekk.) tadelt Aristophanes offenbar in den Vögeln v. 1073, wie dies aus der Zusammenstellung mit dem Gesetze, nach welchem der Tyrannentodter ein Talent empfangen sollte, hervorgeht. Wie nun in dieser Stelle die von uns schon oben erläuterte Andeutung liegt, daſs die Athener den Tyrannen bereits bewuſstlos unterlagen, so sind auch die Worte über den Diagoras ebenfalls die Ironie darüber, indem seine Verurtheilung bereits unnütz war, da den Athenern von einer ganz anderen Seite her die Gefahr drohte, der sie dadurch zu entfliehen mein-

Stellen die Portraitirung verlassend, und nur die gemeinsame Grundlage aller dieser verschiedenen Seiten berücksichtigend, und das Extrem, zu welchem das Princip selbst fortgehn kann, scharf hervorhebend. Diese und ähnliche Uebertragungen nehmen durch den Zweck, der ihnen zum Grunde liegt, und durch das Bewufstsein, mit welchem sie ausgesprochen werden, den Aristophanischen Stücken nichts von ihrem sittlichen Werthe, da wir ja auch wissen, dafs selbst die bittersten Spottreden auf der Bühne, auf das Leben und Treiben der Individuen im Leben nicht den geringsten Einflufs hatten, und auch der herbste Scherz harmlos empfangen und genossen wurde.

Die andere Stelle, welche ganz aufser dem Bereich des wirklichen Socrates liegt, und auch durch eine Uebertragung anderer Principe auf ihn nicht erklärt werden kann, betrifft die Entwendung des Gewandes aus der Palästra, welches, als ein Meisterstück, mit grofser Genauigkeit erzählt wird. Schon einige Gelehrten haben, besonders neuerdings, eine Erklärung und Deutung dieser Stelle versucht. Die gezwungene Erklärung von Reisig *), nach welcher die That in den Vorsatz umgewandelt, und die Sache nur mit einer Demonstration derselben vertauscht wird, wodurch wir nicht einmal für die Rechtfertigung etwas gewinnen, hat Süvern scharf-

---

ten, und in welcher sie sich in der That schon, ohne es zu ahnen, befanden.

*) Reisig praef. ad Nubes XXIV.

sinnig widerlegt *), und dagegen selbst eine andere Erklärung versucht **). Dieser Gelehrte bezieht die Worte nämlich auf die dem Socrates eigenthümliche Zerstreutheit, in der dieser Philosoph etwa einst eine ihm nicht gehörende Sache eingesteckt oder vertauscht habe, worauf ihn besonders auch die Verse des Eupolis führen, wo er derselben Handlung beschuldigt wird ***). Zuerst bringt aber die alte Komödie nur solche Dinge spottend auf die Bühne, welche in Jedermanns Gedächtniſs waren, und sogleich auf ein bestimmtes Faktum bezogen werden konnten. Die zufällige Zerstreutheit, in welcher, nach Süverns Vermuthung, Socrates vielleicht einst irgend Etwas eingesteckt, ist aber ein viel zu particuläres, dem Volke zu wenig bekanntes Faktum, als daſs sich unsere Stelle darauf beziehn könnte, andererseits aber die Erzählung auf die allerdings bekannte Zerstreutheit des Socrates im Allgemeinen zu deuten, geben die Worte selbst zu wenig Veranlassung, und die Abgezogenheit von äuſseren Gegenständen, und die Erzählung des bestimmten Faktums stehn einander so abstrakt gegenüber, daſs ihre Beziehung darin dem Zuhörer unmöglich einfallen konnte. Aber ist es denn überhaupt nothwendig, eine Thatsache als Grundlage der Erzählung aufzusuchen? Sehr gut hat schon Süvern bemerkt *), daſs in der Darstellung dieser Entwendung durch eine mathematische Demonstration eine Verbindung der Socratischen Ansicht von der Mathematik liegt, welche er nur, in so fern sie zum praktischen Bedürfniſs erforderlich sei, getrieben wissen wollte **).

---

*) Süvern über Aristophanes Wolken p. 14—17.

**) Süvern in der genannten Schrift p. 18.

***) Στησιχόρου πρὸς τὴν λύραν
οἰνοχόην ἔκλεψεν.

wozu man noch den Schol. zu Plat. Apologie p. 331. Bekk. vergleichen kann, wo unter anderen Beinamen, welche dem Freunde des Socrates Chairephon von den Komikern ertheilt worden sind, auch der Ausdruck κλέπτης erwahnt wird.

Deshalb darf man aber die Stelle nicht etwa als eine Ironie der nur praktischen Behandlung der Mathematik ansehn, dem Aristophanes, der selbst jede nur theoretische Richtung, als dem öffentlichen Leben nachtheilig, erkannte, durchaus fremd. Aber die Erzählung hat dennoch, ohne sich auf ein Faktum zu stützen, ihren innern Zweck. Sie bildet in den Erzählungen des Schülers zum Strepsiades die Spitze der Gewandheit, welche aus allen dort erzählten Späſsen hervorgehn soll. Die ganze Verbindung, in der unsere Worte stehn, und die ihr vorhergehenden fast scurrilen Scherze, mit denen der Schüler den neuen Gast empfängt, nehmen dieser Stelle auch jeden Schatten des Ernstes; und eine Verbindung darin mit dem wirklichen Socrates zu sehn, fiel den Zuhörern gewiſs so wenig ein, als dies bei dem Floh, den Zwischenraum seines Sprunges auszumessen, oder bei der scharfſinnigen Ausmittelung der Frage, woher der Ton der Mücke komme, der Fall war. Durch diese den Philosophen beigelegten ergötzlichen Späſse war der Zuhörer in die Stimmung versetzt, daſs er nur die von aller Thatsache entblöſste Schlauheit des Ausgedachten belachte, worin er den Wendepunkt für die noch schwankende Gesinnung des Strepsiades erkannte. Hierauf beruht aber auch zugleich der Ernst dieses Scherzes. Strepsiades soll gewonnen werden, oder er selbst will sich vielmehr der neuen Grüblerschule ergeben, um durch sie beschränkte und eigennützige Zwecke zu erreichen. Erfreut schon über die andern Proben des Scharfsinnes, setzt dieses Meisterstück der Schlauheit seiner Freude die Krone auf. Hiernach ist dem Strepsiades kein Halten mehr, und stürmisch verlangt er in das Studienhaus gelassen zu werden. Er selbst war ja in dem Falle, in welchem Socrates hier dargestellt wird, und welch eine Aussicht war ihm eröffnet, seiner Noth ruhig ensgegensehn zu können, da er durch ähnliche Gewandheit ihr abzuhelfen hoffte, indem der Philosoph, im Vertrauen auf seine Schlauheit, sogar aus der Palästra ein Gewand geraubt, wonach doch, nach Solonischen Gesetzen, Todesstrafe stand *). Man sieht deutlich, daſs die ganze Erzählung den Strepsiades in seinen Hoffnungen und Wünschen bestärken soll. Der Fortgang der Komödie offenbart dann die tiefere Bedeutung dieses sich nur scherzhaft anlassenden Kunststückes. Strepsiades nämlich, welcher durch dies Meisterstück der Ge-

---

*) Süvern über Aristophanes Wolken p. 15.

**) Xenophon Memorab. 4, 7, 2.

---

*) Demosthenes gegen Timocrat. p. 73. und die von Süvern p. 17. angeführten Stellen.

wandheit in seinem Vorsatze bestärkt wird, erreicht zwar seinen äuſsern Zweck, warum es ihm zu thun gewesen, aber er wird dafür durch die Empörung des Sohnes in haltlose Unruhe gestürzt. Dies aber ist sowohl das wahre Resultat, welches im Strepsiades herbeigeführt werden soll, als auch dies Kunststück nur ersonnen war, um den Alten in das eigentliche Element der Grüblerschule hineinzuziehn, nach beiden Seiten hin nur Mittel, welches die dramatische List täuschend vorschob, es aber im Verlauf der Handlung wegwarf, und den wahren Zweck, dem es dienen sollte, offenbarte. Aus dem Gesagten leuchtet ein, daſs hierdurch eine tiefere Bedeutung für die scherzhafte Begebenheit hervorgeht, und es dazu nicht einer wirklichen Thatsache bedarf, ja daſs es nach unserer Erklärung dem Zuhörer nicht einmal einfallen konnte nach einem Faktum umherzusuchen, welches diesem Scherze zum Grunde lag.

Zwanzigstes Kapitel.

Uebergang zu der anderen Klasse der Gelehrten, welche die Person des Socrates festgehalten haben. Ihre Ansichten dargestellt als ein objectiver Fortschritt der Sache selbst.

Aus dem Bisherigen leuchtet ein, daſs die Person des Socrates in ganz bestimmten Umrissen von dem Dichter gezeichnet worden, und daſs Aristophanes mit solch einem Abstraktum, wozu Socrates gemacht wird, wenn unter seiner Maske die Sophisten gemeint wären, nichts zu thun gehabt hat, daſs auch darum ebenfalls der Anschauende, durch die vielen kecken Anspielungen auf das äuſsere und innere Leben des Socrates in ihm selber einen Grund zu seiner Parodirung zu suchen genöthigt war. Ebenfalls haben wir diejenigen Stellen beseitigt, welche scheinbar unvereinbar waren mit dem Bilde des Socrates. Nachdem wir also die Individualität des Socrates, gleichsam als ein Resultat, gewonnen haben, so entsteht uns die Frage: was für ein Verhältniſs hat dieser dramatische Socrates im Sinne des Aristophanes zu dem wirklichen Socrates, und wie ist dieser harte Gegensatz zu lösen, daſs Aristophanes weder durch diesen Spott als unsittlich erscheint, noch auch dem Socrates etwas von seiner Würde geraubt wird, welches sich in die Frage nach dem Rechte des Aristophanes, den Socrates höhnend auf die Bühne zu bringen, verwandelt? Die Beantwortung dieser Frage ist es nun, welche nothwendig hervortreten muſste und deren Geschichte wir durch die einzelnen Stufen durchzugehn haben. Wenn wir bei der Behauptung, die Sophisten sind unter der Maske des Socrates der Gegenstand der Komödie gewesen, den Widerspruch eintreten sahen, den Inhalt des Stücks rechtfertigen zu wollen, die Figur aber, um derentwillen der Inhalt allein angefochten werden kann, in eine andere zu verwandeln, deren Richtung mit der des Socrates nicht übereinstimmt, und damit die eigentliche Frage abgewiesen wurde: so thut sich der Widerspruch auf unserem jetzigen Standpunkte auf andere Weise hervor. Die erste Klasse hob, indem sie das Recht des Inhalts erkannte, das Recht des Dichters gegen den wirklichen Socrates auf: die zweite Klasse erkennt den wirklichen Socrates, und ihr Zweck ist, das Recht des Dichters zu dieser Schmähung aufzufinden. Der Widerspruch aber, in den sie hier hineingerathen, besteht darin, daſs ihr dem Aristophanes vindicirtes Recht nicht aushält gegen die gerechte Anschuldigung, den sittlich groſsen Mann auf so bittere Weise verspottet zu haben. Das Recht soll aber vielmehr den Mittelpunkt des Aristophanischen Denkens hervorheben, und nachweisen, wie, dem Geiste unsers Dichters gemäſs, der Angriff auf Socrates geschehn ist. Das Recht muſs uns demnach, so zu sagen, das Herz des Dichters aufschliessen, und in ihm sein ganzes inneres Leben offenbar sein. Indem man aber fordert, daſs eine objective Berechtigung erkannt werde, so wird auch damit jede nur äuſserliche Reflexion von der Hand gewiesen. Hieran hat die Kritik auch ihren Maaſsstab, welche die aufgestellte Ansicht dadurch vernichten muſs, daſs sie zeigt, wie sich unmittelbar das für ein Recht Ausgegebene zum Unrecht verkehrt, und das Gegentheil von dem, was bewiesen werden sollte, daraus resultirt. Der Widerspruch, den man lösen wollte, erneuert sich aber um so härter, je äuſserlicher die Ansicht ist, und jemehr sogenannte gute Gründe vorgebracht werden, welche sich an der Gröſse des Socrates brechen, und sich feindlich dagegen kehren, wofür sie gebraucht worden sind. Die Rechtlosigkeit und Schuld des Dichters erscheint aber nothwendig viel schroffer und unaustilgbarer, wenn sie, gleichsam als ein Resultat der Rechtfertigung, wider

Willen hervorgeht, als wenn man sogleich auf jede Rechtfertigung verzichtet; denn im letzteren Falle ist man noch gar nicht zu dem Gedanken eines Rechts fortgegangen, sondern der Ausspruch der Schuld beruht auf einer zufälligen Versicherung, in ersterem Falle aber sehn wir das Subject von seinem Vorsatze in der Ausführung desselben zurückgeworfen, da die Schuld, von der den Dichter zu reinigen die Absicht war, im Vollführen dieser Absicht immer wieder hervorbricht, und einer vielköpfigen Hydra gleich, nach einem jeden Kampfe sich erneut. Diese ihre Köpfe immer wieder erzeugende Hydra bedarf demnach eines Gewaltstreichs, der ihr die Macht, sich wieder herzustellen, auf ewig benimmt, und sie in ihrem innersten Lebensquell vernichtet. So werden wir auch im Fortgang, wenn auch noch so viel einzelne Seiten berührt sind, dennoch, selbst bei aller Annäherung, eine Kluft zwischen der Sache und dem Erkennen derselben finden. Wie aber in Dingen, welche die Idee zu ihrer Seele haben, durch die Annäherung nichts gewonnen wird, da der Zwiespalt immer ein unendlicher bleibt, so auch in unserer Aufgabe, welche den erkennenden Begriff zu ihrer absoluten Lösung durchaus fordert.

Der philosophische Standpunkt aber, der uns das absolute Recht des Aristophanes in seinem ganzen Umfange aufschlieſst, muſs sich selbst als Resultat der früheren Ansichten erweisen, und in ihnen nicht nur die negative Seite, sondern auch das Positive und Geltende erkennen. Schon indem dieser Standpunkt sich als Resultat betrachtet, erkennt er

Stufen der Vermittelung an, welche er zu durchlaufen hatte, und damit die Nothwendigkeit früherer Standpunkte. Die Sache der folgenden Entwickelung ist es nun, diese Reihe der Vermittelungen in historischer Folge auftreten zu lassen, und in ihnen selbst den Fortschritt des Gedankens zu erkennen. Dieser Fortschritt hat hier natürlich seinen Maaſsstab an der Art und Weise, wie das Recht des Dichters aufgefaſst worden, und bildet, je nachdem ein tieferer Grund, oder eine substanziellere Seite darin zum Bewuſstsein gebracht ist, eine höhere Stufe, welche sich so lange noch an einer folgenden aufhebt, bis sie in den philosophischen Begriff versenkt wird, in dem alle einzelnen Seiten ihr absolutes Recht erlangen, und wo der Gedanke in seiner ganzen Tiefe und als Princip erfaſst ist. Es ist als das Wesen philosophischer Forschung anzusehn, den Ansichten und Behauptungen anderer Gelehrten nicht feindlich gegenüber zu treten, und wie es zu geschehn pflegt, die Anderen als falsch zu verwerfen, sondern sie Alle in ihre Rechte einzusetzen. Dies harte Bekämpfen der Ansichten hat in dem abstrakten Gegenüberstellen, worin die eine die andere stets ausschlieſst, ihren Grund. Der philosophische Standpunkt, der den concreten Reichthum der Idee entfaltet, erkennt sich selbst als das Ergebniſs der Vermittelungen an, und hebt, indem er die Geschichte seines Entstehens durchgeht, darin die positive Seite der einzelnen Ansichten heraus, welches er schon dadurch zeigt, daſs er sie als Momente bezeichnet. Es ist dieselbe Arbeit, welche im Groſsen der Weltgeist vollbringt und der philosophische Begriff erkennt, die in dem kleinsten Gegenstande wiederzufinden, die Sache des philosophischen Forschers ist; und wie die Geschichte der Philosophie die Geschichte des Denkens in seinem nothwendigen Fortgange begreift, so hat auch der Alterthumsforscher unseres Standpunktes das Verständniſs eines groſsen Individuums seiner Welt zu entwickeln, und solches als die Geschichte des objectiven Denkens über dasselbe zu erfassen. Dies aber kann nur geschehn, wenn er die Ansichten der Gelehrten über den grade vorliegenden Gegenstand nicht mehr als zufällige Meinungen, denen die anderen Vorstellungen mit gleichem Charakter gegenübertreten, ansieht, sondern in ihnen den Gedanken heraushebt, durch den sie objectiven Werth haben und zum Momente der Sache selbst werden. Auf diese Weise begreift in jedem Gegenstande der Forscher sich selbst in den früheren Stufen, und erkennt sein Denken nur als eine nothwendige Arbeit der Sache selbst. Dies nun bis in die geheimsten Gänge des Alterthums hindurchzuführen, ist das groſse Geschäft, dessen die Alterthumsforschung bedarf und wahrhaft würdig ist, und welches wir an diesem concreten und vielbesprochenen Gegenstande zum Bewuſstsein und zur allgemeinen Einsicht zu bringen hoffen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Darstellung und Fortschritt der Ansichten im Einzelnen.

Hermann.

Der Fortschritt, welchen wir in den Behauptungen der Gelehrten nachzuweisen haben, besteht darin, daſs wir zeigen, wie zuerst abstrakte Seiten festgehalten, und für das concrete der Sache genommen worden sind. An diesem Widerspruch der abstrakten Einzelnheit und des concreten Inhalts des Socrates gehn wir zu dem Standpunkte fort, auf welchem wenigstens allgemeine Principe ihre Stelle haben, und auf ihnen die Rechtfertigung gegründet wird. Aber es handelt sich auch um die Erfüllung der allgemeinen Principe, und um die Vereinigung des Gegensatzes, der sich zwischen diesem allgemeinen Inhalt und dem Socrates aufthut. Die absolute Ausgleichung dieser Seiten bildet daher den Schluſsstein des Ganzen. In diesem Schluſs sind daher auch alle abstrakten Seiten, welche früher als die Totalität, und den ganzen Umfang der Sache erschöpfend, dargestellt wurden, versenkt, und gewinnen ihre wahrhafte Bedeutung, als aus dem absoluten Principe und Inhalt hervorgegangen und durch denselben bedingt zu erscheinen, somit die Bestimmung von gesetzten zu erhalten, da sie früher als unmittelbar für sich Geltende auftraten. Indem wir uns hier überhaupt auf dem Boden des Gedankens befinden, dem es darum zu thun ist, ein Recht, mithin ein objectiv Geltendes zu erforschen, so sind hiermit auch die Erdichtungen des Aelian und der Scholiasten verworfen, nach welchen Aristophanes diese Komödie geschrieben habe, durch die Ankläger des Socrates bestochen, wodurch das ganze Werk zu einem boshaften Pasquill auf den Socrates herabgesetzt wird. Dergleichen Vorstellungen liegen hinter uns, und können keine Wurzel mehr faſsen, wie sie denn auch von den Neueren einstimmig verworfen sind, und ihre Widerlegung schon durch den Gedanken, ein Recht dieser Komödie ausfindig zu machen, ausgesprochen ist. Wenn wir uns gleich aber hier auf dem Boden des Gedankens befinden, so ist die erste Aeuſserung desselben doch noch sehr dürftig, und nur dies darin anzuerkennen, daſs sie die Erdichtungen der Compilatoren zurückläſst, die bestimmte Individualitat des Socrates festhält, und den Angriff auf denselben zu rechtfertigen versucht. Aber zugleich bleibt dieser erste Versuch noch durchaus inhaltslos und formell. Diese Ansicht spricht es nämlich aus, daſs der wirkliche Socrates, nach der Sitte der alten Komödie, mitgenommen worden, welche ja ungestraft die ersten Männer des Volks auf die Bühne gebracht, hierzu sei noch der lächerliche Aufzug des Socrates und die vielen Sonderbarkeiten desselben im bürgerlichen Leben gekommen, welches zusammengenommen den Dichter getrieben habe, ihm, im Sinne der attischen Komödie, persönlich mitzuspielen. Man sieht sogleich, daſs diese Ansicht, anstatt das Recht des Dichters auseinanderzusetzen, sich auf die Erfahrung der attischen Komödie beruft, und mit dieser Berufung auf andere Erscheinungen sich abfindet, da sie vielmehr den Grund für diese bestimmte Erscheinung geben sollte. Da sie aber nur die Sitte der alten Komödie vorbringt, wo es ihr im Gegentheil oblag, den Widerspruch dieses Angriffes auf den sittlichen Griechen mit dem Wesen der alten Komödie, welche mit edler Freiheit die Unsittlichkeit strafte und die Verkehrtheit geiſselte *), auszugleichen, so ist klar, daſs diese Ansicht alles Inhaltes entbehrt. Dieser ganz abstrakten Berufung auf die alte Komödie überhaupt, wodurch Socrates entweder in die Kategorie anderer verspotteter Individuen gebracht, oder der Angriff auf ihn zu einem leichten Scherz gemacht wird, entspricht der vom Aeuſseren des Philosophen hergenommene Grund, denselben zum Gegenstand einer Komödie zu wählen. Offenbar ist, daſs dieser Ansicht die Ahnung eines tieferen Ernstes dieser Komödie abgeht. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise wie im Verfolg dieser Ansicht der Gang unserer Komödie kritisirt wird, und alle diejenigen Momente, denen die Farbe des Ernstes sehr deutlich zum Grunde liegt, als unpassend und den Zweck der Komödie störend, getadelt werden, allerdings vollkommen consequent, wenn in diesem Werke nur ein luſtiger Scherz spielt. Diese Kritik werden wir später bei Entwickelung des Kunstwerks näher betrachten, und in ihrer völligen Umkehrung vielmehr

---

*) Horaz Sat. 1, 4, 3.
Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

den wahren Inhalt erkennen. Wohin wir in dieser Ansicht blicken, öffnet sich Widerspruch auf Widerspruch, deren gemeinsames Resultat wenigstens auf die Vorstellung hinausläuft, als sei es mit dem Angriffe selbst nicht so ernstlich gemeint gewesen, worin zugleich der unaufgelöst bleibende Zwiespalt der Gesinnung des Aristophanes, wie sie aus seinen anderen Schöpfungen hervorgeht, und dieser Komödie, eine gewisse angearbeitete und erkünstelte Versöhnung findet. Diese erste ganz abstrakte Ansicht ist historisch durch Hermann vertreten worden *), und beweist, wie dieser ausgezeichnete Gelehrte auch dem Standpunkte jener Zeit, in welcher er dies schrieb, seinen Tribut hat zollen müssen, und wie in jeder Sphäre die erste Stufe noch durchaus abstrakt ist, und sich erst durch eine lange Arbeit des Geistes zu erfüllen vermag.

F. A. Wolf.

Es ist nicht genug zu rühmen, dafs F. A. Wolf, dieser geistreiche und so unendlich anregende Forscher; im Gegensatz gegen Hermann, es besonders hervorgehoben hat, dafs Socrates nicht auf oberflächliche und leichte Weise, sondern mit dem gröfsten Fleifse und mit tiefen Ernst in den Wolken verspottet worden ist. Für diese Anerkennung konnte denn auch nicht mehr ein nur äufserer Grund ausreichen, sondern es entstand der nothwendige Drang, diesem Ernste des Spottes auch einen ernsthaften Gedanken zum Grunde zu legen. So hob dieser Gelehrte als Mittelpunkt dieser Komödie die dunkele und mystische Naturspeculation jener Zeit heraus, der auch Socrates sich einst ergeben habe, und welche in ihrer Hohlheit und in ihrer von der Gegenwart entfremdenden Richtung darzustellen Zweck dieser Komödie gewesen sei *). Allerdings enthalten die Wolken viele Stellen physischen Inhalts, Lehrsätze des Anaxagoras **), kosmogonische Principien, welche auf das Haupt der Grüblerschule übertragen werden: eben so wenig ist zu läugnen, daſs Socrates nach seinem eigenen Geständniſs den Anaxagoras studirt ***), gleichwie den Heraclit †), und daſs er die früheren philosophischen Speculationen gekannt, erhellet hinlänglich aus Xenophons Denkwürdigkeiten *). Diese sich sogleich darbietende Seite unserer Komödie, verbunden mit den damit übereinstimmenden historischen Nachrichten, haben den genannten Gelehrten dies als den Mittelpunkt des Ganzen ansehn lassen. Aber zuerst ist es dem Geiste der attischen Komödie durchaus entgegen, dasjenige, was ein Individuum für sich treibt und worin es sich versenkt, auf die Bühne zu bringen, da es vielmehr ihre Bestimmung ist, nur das, was mit dem öffentlichen Leben in genauer Verbindung steht, dem dramatischen Gerichte zu unterwerfeu. Wenn es nun der attischen Komödie zukam, die Richtung der mystischen Naturspeculation, insofern sie das Subject vom politischen Leben abzog, und das kräftige Ergreifen der Gegenwart schmälerte, zu verspotten: so mufste sie auch nothwendig denjenigen, als ihren Repräsentanten, auf die Bühne bringen, welcher dieser Richtung vor Allem Dasein gegeben hatte, nicht aber ein Individuum, welches, indem es sich mit solchem Inhalte beschäftigte, nicht mehr Bedeutung und politischen Einflufs hatte, als jeder der anderen Athener, bei denen etwa diese Richtung Eingang gefunden, und eine Lielingsbeschäftigung geworden war. Socrates aber, als dieser Schule angehöreud, hatte durchaus kein politisches und allgemeines Interesse; denn dies gewann und konnte er erst gewinnen, indem er diesen Standpunkt verliefs, und selbstständig ein neues Princip aussprach. Nur Socrates der Gründer und Vertreter eines neues Principes, gewann die

---

*) Herm. praef. ad Nubes XXXII — LIV. Die Arbeit ist eine der frühsten dieses Gelehrten, deren Inhalt derselbe wahrscheinlich schon längst aufgegeben hat, und welche hier nur als Moment in der Entwickelung des Ganzen ihre nothwendige Stelle einnehmen mufste.

---

*) Wolf in der Vorrede zu der Uebersetzung der Wolken.

**) So die Lehre vom Wirbelgotte δῖνος, welche an vielen Stellen der Wolken (v. 380. v. 826. sqq. v. 1240. v. 1471.) dem Socrates untergeschoben wird, welche der Scholiast vom Anaxagoras entlehnt sein läſst. Wieland will sie in den Erläuterungen zu der Uebersetzung der Wolken im attischen Museum Bd. 2. Heft 3. pag. 60. dem Democrit vindiciren, wogegen Süvern, über Aristophanes Wolken p. 10. mit Recht erinnert, daſs grade die Stellung des δῖνος zum Zeus, den derselbe verdrängt haben soll, auf den der ἀσεβείᾳ angeklagten Anaxagoras hinweise.

***) Plato Phädon. p. 97. Steph. (2, 3. p. 80. Bekk.) Diog. Laert. 2, 19 und 45.

†) Diogenes Laertius 2, 22.

---

*) Xenophon Memorab. 1, 10.

groſse Bedeutung, welche daher erst mit dem Aufgeben der früheren Philosophien anbrach.

Nur dieser durch sein selbstständiges Denken wirksame Socrates konnte Gegenstand der alten Komödie werden, während sich bei aller Mühe den Aristophanes zu rechtfertigen, ihm aber den in Naturspeculationen noch befangenen Socrates als Grund unterzuschieben, das Recht nothwendig in Unrecht verkehrt, indem eine ganz particuläre Seite für das Wesen selbst genommen wird. Auſserdem aber, daſs sich dieser Gesichtspunkt innerhalb seiner trübt, wissen wir auch, wie Socrates sich bald von aller Naturspeculation entfernte, und dies die Alten, wie aus einem Munde, uns berichten *). Wollte man aber gegen diesen historischen Widerspruch etwa einwenden, wie dies auch von dem genannten Gelehrten geschehn ist, daſs Socrates zur Zeit der Aufführung der Wolken sich von den früheren Naturspeculationen noch nicht losgerissen, und sein späteres

---

*) Aristoteles Metaph. 12, 4. pag. 218. Sylb. (p. 268. Brand. und 12, 9. p. 287. Brand.) Cic. Quaest. acad. 1. 4, 15. Socrates mihi videtur id, quod constat inter omnes, primus a rebus occultis et ab ipsa natura involutis in quibus omnes ante eum philosophi occupati fuerunt, avocavisse philosophiam. In Xenophons Memor. 1, 1. 11. und 4, 7, 6. erklärt er es für Verwirrung sich den Naturspeculationen so hinzugeben: ἀλλὰ καὶ τοὺς φροντίζοντας τὰ τοιαῦτα μωραίνοντας ἀπεδείκνυε. Besonders zeigen dies einige Stellen der Platonischen Apologie p. 19. Steph. (1, 2. p. 93. Bekk.) und p. 26. (1, 2. p. 108. Bekk.) in welchen er dergleichen dem Anaxagoras angehörende Naturspeculation schlechthin von sich und seinem Treiben ausschlieſst.

Princip noch unentwickelt in ihm gelegen habe: so gerathen wir wieder in den so eben aufgezeigten Widerspruch dieser Ansicht hinein. Zugleich hebt sich aber auch der Einwand gegen den schon bemerkten historischen Widerspruch auf, da Aristophanes in demselben Sinne, in welchem er in den Wolken des Socrates gedacht, auch in einer fast 15 Jahr später gedichteten Komödie, in den Fröschen (Ol. 93, 3.) denselben verspottete, und grade dort eine Seite berührte, welche mit seinem Princip auf das innigste zusammenhängt *). So wird dieser Einwand durch den Komiker selbst vernichtet, und erhebt das Bewuſstsein desselben über das wahrhafte Princip im Socrates über allen Zweifel.

Reisig.

Wenn diese Ansicht es einerseits erkannte, daſs Socrates mit vollem Bewuſstsein und Ernst auf die Bühne gebracht worden, so hob sie andrerseits, wie wir gesehn, das Bewuſstsein wieder auf, da sie uns einen andern Socrates unterschob, dem durchaus fremd, den wir uns unter dem Namen dieses Geistes zu denken gewohnt sind, und machte damit auch den Ernst, mit dem Socrates verspottet sein sollte, locker und zweideutig, da der wahrhafte Ernst nur an der allgemeinen Wichtigkeit und Einfluſs seinen Maaſsstab hat, hier aber derselbe zu etwas ziemlich Winzigem gemacht wurde. Man kann dabei den groſsen Aufwand des Dichters nicht begreifen, wie die Fülle des Witzes, welche derselbe an einer nutzlosen Verspottung so particulärer Verhältnisse verschwendet hätte. Die nächste Stufe der Entwickelung stellte sich nun einmal auf die in diesem Momente gewonnene Grundlage, und nahm den Ernst des Dichters als etwas über allen Zweifel Erhabenes an, trat aber der Behauptung, daſs der noch in physischen Speculationen befangene Socrates der Held dieser Komödie sei, feindlich gegenüber, und sprach die Gewiſsheit aus, daſs der bereits entwikkelte und einfluſsreiche Socrates der Gegenstand unserer Komödie gewesen. Aber diese Ansicht, welche die sich immer wieder hervordrängende Beschuldigung der Bosheit unseres Dichters gänzlich vernichten wollte, ergab sich einer andern Einseitigkeit, an der sich der alte Widerspruch wieder sehr grell erneuern muſste. Dieser Standpunkt, welcher an Reisigs Darstellung seinen Vertreter hat *), stellte als Mittelpunkt dieser Komödie den Gedanken auf: die Freundschaft und der vertraute Umgang des Socrates mit dem vom Aristophanes hart verfolgten Euripides ist der Grund, warum dieses giftige Geschoſs gegen den Philosophen gerichtet worden. Was nun zuerst das Verhältniſs des Socrates zum Euripides betrifft, so war dies ziemlich bekannt, so daſs er, nach dem Diogenes Laertius **), auch von anderen Komikern deshalb mitgenommen, und Mithelfer seiner Tragödien genannt worden ist. Dazu kommt die durch Aelian *) verbreitete Erzählung, daſs Socrates nur die Tragödien dieses Dichters besucht habe. Eben so wenig können wir in mehreren Stellen der Wolken, wie in der hochfahrenden Anrede des Socrates an den Chor **), Anklänge Euripideischer Wendungen, hier, wie fast immer mit Ironie behandelt, verkennen, und in mehreren Ausdrücken unserer Komödie sind Anspielungen auf Euripideische Vorstellungen und Philosopheme deutlich ***). Ja, was mehr als das Gesagte uns den vertrauten Umgang des Socrates mit dem Euripides offenbart, ist das gewichtige Zeugniſs jener schon oben citirten Stelle der Frösche †), in welcher Aeschylus darum vornehmlich gepriesen wird, daſs er sich nicht an Socrates angeschlossen, und, dem Euripides gleich, durch seinen Umgang mit demselben die Macht und einfache Gröſse seiner tragischen Kunst in ein eitles prunkvolles Reden verwandelt habe. Diese sich uns aufdringenden Thatsachen haben den genannten Gelehrten das Wesen dieser Komödie in den vertrauten Umgang des Socrates und Euripides setzen lassen, so daſs er mehr den Tragiker als den Socrates zur Zielscheibe des Ganzen macht, welchem Letzteren nur in sofern mitgespielt worden sei, als er die geschmähte tragische Muse des Euripides verehrte. Wie wir nun die so eben geprüfte Ansicht Wolf's darum sich in Widersprüche verwickelt sahen, weil sie eine particuläre Seite festhielt, und den Socrates, in sofern er der Geschichte des Geistes angehört, nicht traf, so nimmt ebenfalls die jetzt ausgesprochene Ansicht eine einzelne Seite des Lebens für den Umfang des ganzen Daseins, und wollte für die ganze Persönlichkeit ausreichen, welche doch in dieser Komödie bis in die kleinsten Züge verspottet worden ist. Ein Verhältniſs zu dem Freunde sollte ausreichen, den Reichthum und die Fülle des Witzes, womit die Komödie ihn trifft, zu rechtfertigen, ein den Dichter verfolgender Spott sollte bis zu dem Extrem fortgehn, den ihn ehrenden und bewundernden Freund auf einmal aller sittlichen Gröſse zu entkleiden, und nach seinem ganzen Leben und Wirken hin vor das Forum der jubelnden Menge zu bringen! Heiſst dies nicht die zufällige Leidenschaft an die Stelle des Rechts setzen? Hält man diese Seite fest, so begreift man auch nicht, warum grade Socrates die dramatische Figur sein muſste, gegen welche soviel Erbitterung verschwendet wurde. Derselbe Vor-

---

*) Aristophanes Frösche v. 1491 — 1499. welche Stelle wir weiter unten noch näher betrachten werden.

---

*) Reisig in der Praef. seiner Ausgabe der Wolken VIII — XXX.

**) Diog. Laertius 2, 19.

---

*) Aelian V. H. 2, 13.

**) Aristophanes Wolken v. 266. wo Socrates sagt:
"ὦ δέσποτ᾽ ἄναξ ἀμέτρητ᾽ ἀὴρ, ὃς ἔχεις τὴν γῆν μετέωρον,
λαμπρός τ᾽ Αἰθὴρ σεμναί τε θεαὶ νεφέλαι βροντησικέραυνοι,
womit Reisig XV. der Praef. die Worte des Euripides, von Valkenaer in der Diatribe p. 35—37. zusammengestellt, passend vergleicht.

***) Aristophanes Wolken v. 374. Die Worte αἰθέριος δῖνος entsprechen den Worten des Euripides bei Valkenaer in der Diatribe p. 39. αἰθέριος ῥύμβος. So kann man die Worte der Melanippe des Euripides Ζεὺς ὅστις ἐστὶν, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ κλύων mit den Worten der Wolken vergleichen v. 367. οὐδ᾽ ἔστι Ζεύς.

†) Aristophanes Frösche v. 1491—99.

Vorwurf aber, den wir schon der letzten Ansicht zu machen genöthigt waren, eine Seite des Socrates, für die Angel des Ganzen festgehalten zu haben, welche seinem Eingreifen in das Leben seiner Zeit durchaus gleichgültig war, ist hier in scharfer Bestimmtheit zu wiederholen. Dazu kommt noch, daſs, wenn gleich unsere Komödie Parodien Euripideischer Ausdrücke enthält, sie dennoch durchaus keine Veranlassung darbietet, das Verspotten dieses Dichters für den Mittelpunkt anzusehn, da das Verhältniſs dieser beiden Individuen zu einander nirgends berührt wird, und aus einigen parodisch gebrauchten Worten des Euripides kein Schluſs gezogen werden kann, da jede Komödie unsers Dichters daran reich ist. Auch sieht man nicht ein, warum Euripides hier, so zu sagen, unter der Maske des Socrates mitgenommen sein sollte, da in drei uns überlieferten Komödien, den Acharnern, Thesmophoriazusen, Fröschen, Aristophanes sich nicht gescheut hat, diesen Dichter, mit allen Schwächen seiner Kunst und seiner ganzen Individualität nach, auf die Bühne zu bringen. Aber auch das Positive dieser Ansicht ist herauszuheben, welches freilich in der Darstellung dieses Gelehrten nicht hervortritt, und erst von dem höheren Standpunkte aus begriffen werden kann. Auf dieser Stufe wird nämlich das Verhältniſs des Socrates zum Euripides als der absolute Grund und Zweck der Komödie angesehn, und das Negative daran zeigte sich durch die Unzulänglichkeit, ein nur particuläres Verhältniſs gegen die Verspottung der ganzen Persönlichkeit geltend gemacht zu haben. Von dem tieferen

Standpunkte aus folgt aber allerdings, daſs die Verbindung dieser beiden Individuen feindlich vom Aristophanes angesehn worden ist, da sie ein und demselben Principe entsprossen sind, welches der Komiker so hartnäckig bekämpft. Von dieser höheren Stufe aus erscheint dies aber als eine Folge und als ein Gesetztes, was hier als Unmittelbares aufgenommen worden, und erst dann seine Bedeutung erhält, wenn es in seine Quelle zurückgeleitet und, so zu sagen, als ein Arm der einen groſsen Strömung, welche sich in ihrem Fortgange in eine Menge von Gewässer theilt, erkannt wird. Hiermit haben wir die Stufe zurückgelegt, auf welcher eine abstrakte Seite als das Princip des Rechts angesehn worden ist, und haben diese Momente sich in sich selbst auflösen sehn, indem sie zurückfielen in den Widerspruch, den sie aufheben wollten, und der Abstand beider feindlichen Mächte, der Socratischen Persönlichkeit und des Aristophanes Dichtung, stets das Resultat wurde, das sich wider Willen immer hervorthat. An der letzteren Ansicht aber zeigte sich an der positiven Seite auch ein Hinweisen auf einen höheren Standpunkt, indem wir sie aus einem Principe folgend und durch dasselbe gesetzt ansahen, und es regte sich darin zugleich das Bedürfniſs, den Gegensatz auf eine tiefere Weise herzustellen.

A. W. v. Schlegel.

Es ist daher nothwendig, daſs auf diesem nächsten Standpunkte ein allgemeiner und wahrhafter Inhalt als das Princip des Rechts und als der Zweck dieser Komödie gewuſst werde. Indem aber auch diese Stufe ihre Momente zu durchlaufen hat, ehe sie auf absolute Weise den Gegensatz auflöst, so tritt hier eine andere Schwierigkeit, die Person des Socrates betreffend, ein, welche uns bereits verschwunden zu sein schien. Wird ein Allgemeines und Berechtigtes zum Principe gemacht, kann die Person des Socrates aber mit dieser Berechtigung nicht vereinigt werden, so bleibt auf diese Weise dennoch ein Bruch übrig, welcher die Lösung der Aufgabe verhindert. Es tritt auf dieser Stufe der Fall ein, daſs die concrete Individualität des Socrates mit dem bekämpften inhaltsvollen Princip nicht versöhnt werden kann. Wenn daher Socrates früher als eine zu erhabene Gestalter schien, als daſs eine einzelne, mehr oder weniger zufällige, Seite, welche an ihm hervorgehoben wurde, dagegen aushalten konnte, so erhält Socrates jetzt die Stellung, daſs man zwischen seiner Persönlichkeit und dem in der Komödie bekämpften Principe keine rechte Einheit ausfindig machen kann, und daher die Hauptfigur mit der ausgesprochenen Allgemeinheit nicht zu vereinigen vermag. Dieser hier hervortretende Gegensatz bewirkt aber auch, daſs man im Fortgange, entweder das aufgestellte Princip verläſst, und wieder zu Particulärem seine Zuflucht nimmt, oder geradezu für den Helden unserer Komödie eine mit der darin bekämpften Richtung übereinstimmende Rechtfertigung zu geben verzichtet.

So spricht A. W. v. Schlegel in seinen geistreichen und das Studium des Alterthums so belebenden Vorlesungen, als allgemeinen Zweck der Wolken aus:

der Dichter habe zeigen wollen, daſs über den Hang zu philosophischen Grübeleien die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt und das Recht zweideutig und schwankend werde *). Mit diesem allgemeinen Inhalt ist aber Socrates nicht zu vereinigen, da er selbst, wie wir wissen, auf die kräftige Bildung des Körpers dringt, mithin unter der Polemik dieses Principes nicht verstanden werden kann. Dies fühlte dieser Gelehrte wohl, und kehrte daher zu der persönlichen Abneigung zurück, eine Vorstellung, der wir auf unserer Stufe bereits entronnen zu sein glaubten, und spricht es unumwunden aus, daſs man den Dichter deshalb nicht zu rechtfertigen versuchen müsse. Wenn sich hier nun gleich ein allgemeines Princip hervorthut, so bleibt dies dennoch wieder sehr unerfüllt und abstrakt stehn, da es die Figur, auf die es ankommt, nicht aufnehmen zu können bekennt, mithin dieselbe sich, als ein Jenseits und störend gegenüber beharren sieht. Damit wird aber das angegebene Princip selbst ausgeleert, da es die concrete Individualität nicht begreifen kann, und der Strahl des Rechtes, welcher uns mit der Anerkennung eines allgemeinen Inhaltes zu leuchten schien, wird wieder in einen matten Schein verwandelt.

Mitchel,

Eine ähnliche Bewandniſs hat es mit dem Principe, welches der Engländer Mitchel als den Inhalt und Zweck der Wolken aufgestellt hat **). Ihm ist der Spott und die Zurechtweisung der verderbten Erziehung, welche an die Stelle der alten Zucht und einfachen Sitte getreten war, und die Jünglinge zur Lust und entnervenden Sinnlichkeit anlockte, der Mittelpunkt des Ganzen. Man sieht offenbar, daſs das in den Wolken geführte Gespräch zwischen dem δίκαιος und ἄδικος, welches, ohne alle scherzhafte Einkleidung und den Kern etwa verhüllenden Spott, die Umkehrung der Erziehung zum Gegenstande hat, diesen Gelehrten veranlaſste, den positiven und offen daliegenden Inhalt dieser Scene auf das ganze Stück auszudehnen. Wie aber diese Scene selbst erst ihre Bedeutung innerhalb der Komödie hat, und nicht aus den vorangehenden und nachfolgenden Auftritten herausgerissen werden kann, so behauptet dies Princip der Erziehung in der Entwickelung des reinen Gedankens unserer Komödie auch eine Stelle, ist aber nicht als Quelle, sondern nur als ein aus der Quelle mit Nothwendigkeit Entspringendes anzusehn. Da aber Socrates ebenfalls nicht beschuldigt werden kann, jemals einer die alte Zucht verlassenden Erziehung gehuldigt zu haben, sondern alle Zeugnisse ihn vielmehr als ankämpfend gegen die einbrechende Ueppigkeit und Weichlichkeit darstellen*): so geräth der Verfasser in denselben Widerspruch, der sich so eben hervorthat, und welcher den zuletztgenannten Gelehrten seine Zuflucht zur persönlichen Abneigung zu nehmen, und damit zur Verzweiflung an einer möglichen Rechtfertigung trieb. So geht auch diese Ansicht, indem sie zwar einen allgemeinen Inhalt festhält, andererseits aber den Held der Komödie davon ausschlieſsen muſs, nicht zur Versöhnung der Gegensätze fort.

---

*) A. W. v. Schlegel dramatische Vorlesungen 1, p. 307.

**) In der Vorrede der englischen Uebersetzung des Aristophanes.

---

*) Plato Kriton p. 50. Xenophon Memorab. 3, 12.

Welker.

Concreter und mit tieferem Bewuſstsein hat der treffliche Welker den Inhalt der Wolken als Darstellung eines Kampfes des einfachen Glaubens mit einer groſsen Veränderung im Staate ausgesprochen. Es ist damit, sowohl das Sittliche unserer Komödie, als ihre tiefe welthistorische Bedeutung wenigstens angedeutet. Wir befinden uns hier auf einem Felde, wo alle particulären Verhältnisse weggefallen sind, und ein Gegansatz hervorgehoben worden, der im Gedanken allein seinen Sitz hat. Aber es wird gefordert, daſs wir nicht bei dem Aussprechen dieses Kampfes stehn bleiben, sondern diesen Gegensatz aus dem Gedanken selbst als nothwendig entwickeln, und somit von diesem abstrakten Anfang zu weiteren Bestimmungen, mithin zur Erfüllung desselben, fortschreiten. Indem dies aber nicht geschehn ist, und der concrete Inhalt aus diesem Gedanken nicht aufgezeigt worden, so ist auch das Princip des Socrates selbst nicht im Zusammenhange mit diesem Gedanken aufgefaſst, wodurch in der That die Forderung der Ausbreitung dieser noch abstrakt dastehenden Thesis erfüllt wäre. Durch diesen Mangel zerstört sich daher das sich herrlich anlassende Princip wiederum, da die Individualität des Socrates mit dem ausgesprochenen Gedanken nicht zusammengebracht wird. Daher behauptet dieser Gelehrte auch im Fortgange, diese Komödie berühre das Princip des Socrates selbst nicht, sondern der Dichter habe nur auf eine unnütze Gelehrsamkeit und das Lächerliche derselben anspielen wollen. So tritt natürlich, da das Socratische Princip aus dem ausgesprochenen Gedanken nicht mit Nothwendigkeit entwickelt worden, dem philosophischen Gedanken eine unvereinbare Vorstellung gegenüber, und zwingt ihn seinen Boden, auf dem er schon Fuſs gefaſst hatte, zu verlassen. In allen diesen Ansichten aber, welche einen allgemeinen Gedanken als das Bewegende unserer Komödie aufstellen, und damit eine tiefe, sittliche Richtung der Wolken bezeichnen, tritt die Sehnsucht hervor, mit diesem hochberechtigten Gedanken das Princip des Socrates zu versöhnen, aber wie wir gesehen, so bleibt diese Sehnsucht noch unerfüllt, da das Princip, welches in diesen Darstellungen als Mittelpunkt aufgefaſst worden ist, noch des Reichthums der Ausbreitung innerhalb seiner, und durch seine eigene ihm inwohnende Macht entbehrt.

---

*) Welker in den Anmerk. zu seiner Uebersetzung der Wolken p. 190. u. s. w.

Süvern.

In der bisher fortgeführten Entwickelung der Ansichten sind wir zu der Stufe gelangt, wo das Wesen unserer Komödie in einen Kampf des Geistes gesetzt worden ist, welches aber noch nicht eine solche Stärke erlangt hat, daſs es auch die Gestalt des Socrates darin aufzunehmen vermochte. Unmittelbar brach aber auch die Sehnsucht hervor, dieses Individuum nicht mehr auſserhalb des allgemeinen Principes stehn zu lassen, sondern seine dramatische Existenz damit zu vereinen. Diese Forderung hat dann die neuste, eben so gelehrte, als geistreiche, Abhandlung erfüllt *). Was früher, theils nur als Ahnung, theils mit andern fremdartigen Vorstellungen vermischt, ausgesprochen worden, wird hier mit vollem Bewuſstsein erkannt, daſs nicht Personen sowohl, als Principe in unserer Komödie angegriffen worden **), und daſs Socrates nicht als Individuum, sondern als Vertreter von Principien angesehn werden müsse ***).

Mit eben dem feinen Sinn erkennt dieser Gelehrte, daſs grade die ganz concrete Persönlichkeit des Socrates von dem Dichter bezeichnet worden sei, und weist auch diese Züge sehr bestimmt nach. Ja es leuchtet aus diesen Nachweisungen und den Vereinigungen komischer Stellen der Wolken mit den wirklichen Lehren und Ansichten des Philosophen eine, bis in die feinsten Nüancen eindringende, Kenntniſs des Dichters hervor. Indem aber Socrates nicht als Individuum, sondern als Vertreter von Principien aufgefaſst worden, wie dies in Wahrheit alle Hauptfiguren des Aristophanes sind, so verkehrt sich andererseits der wirklich historische Socrates unserer Komödie doch zum Pseudo-Socrates, auf den eben so viel Züge, welche dem historischen Individuum zukommen, übertragen, als ihm von anderen Richtungen her, seiner Person fremdartige, angepaſst sind. Als Resultat spricht dieser Gelehrte dies dann so aus: „daſs man die Darstellung des Hauptes der Grüblerschule als eine, viele von dem historischen Socrates entlehnte Grundzüge in einer ihm ganz heterogenen Richtung verschmelzenden, Karrikatur betrachten muſs.“ So erkennt dieser Gelehrte den Socrates unseres Dichters als das Haupt einer Grüblerschule, welche, ihrem Inhalte nach, die sophistisch-rhetorische Schule darstellt, dahingegen des Socrates Streben nur auf die wahrhafte Selbsterkenntniſs, und auf die Bildung des Menschen hingeht. Daher haben, wie dort bemerkt wird, die vornehmsten, aber eigennützige und ehrsüchtige Zwecke verfolgenden Jünglinge, wie Alcibiades, Theramenes, Kritias, sich ihm zugesellt, und seinen Umgang benutzt, aber nachdem sie die formelle Fertigkeit, welche sie gesucht, erlangt hatten, ihn wieder verlassen. Als Grund aber, warum der Dichter, da er die Nichtigkeit der sophistisch-rhetorischen Schule, welche in ihrem Wesen von der Socratischen Lehre durchaus abwich, dennoch unter der Maske des Socrates dargestellt hat, wird angegeben, daſs derselbe nicht allein zur komischen Darstellung sich am besten eignete, besonders auch, weil zwischen ihm und den Sophisten manche formelle Aehnlichkeit statt fand. Daher habe der Dichter aus diesen Zügen den Meister zusammengeschmolzen, wozu noch kommt, daſs viele der bedeutendsten Menschen im Staat, in denen sich ein solch verderbliches Princip äuſserte, mit Socrates und den

---

*) Süvern über Aristophanes Wolken 1825.

**) Süvern p. 21. u. s. w.

***) Süvern p. 6. u. s. w.

Sophisten in sehr enger Verbindung lebten, und dadurch den auf ihn geworfenen Schein bestätigten *). Dies wird auch zu einem Hauptmomente gemacht, daſs diesen Personen selbst, in denen sich jenes vom Dichter bekämpfte Princip darstellt, und deren näherer Umgang mit dem Socrates allgemein bekannt war, in unserer Komödie mitgespielt worden, und in ihnen überall gleichsam auf ihren Mittelpunkt, um den sie sich versammlet, hingewiesen werden soll **). Aber auch in dieser Ansicht, welche sich am meisten zum Gedanken erhoben hat, stoſsen wir auf Widersprüche, durch welche wir auf unsern bereits bezeichneten Standpunkt hingewiesen werden. Es ist allerdings, sowohl das Moment der Allgemeinheit, als der concreten Einzelnheit in unserem Socrates erkannt worden, indem er als historisches Individuum und zugleich als Träger von Principien festgehalten ist. Aber diese beiden Seiten sind noch nicht zu ihrer absoluten Ausgleichung gekommen, der historische Socrates, deſsen Grundzüge in unserer Komödie bereits nachgewiesen, wird noch von dem Vertreter der Principien unserer Komödie schlechthin geschieden, oder der Mittelpunkt des geistigen Lebens im wirklichen Socrates, wird als ein, dem in unserer

---

*) Süvern über Aristophanes Wolken p. 56. und p. 68.

**) So wird Pheidippides mit dem Alcibiades identificirt p. 35. u. s. w., woran sich eine treffliche Auseinandersezzung über die Art und Weise, wie auch in den andern Komödien Alcibiades vom Aristophanes behandelt worden, schlieſst. Ueber die in unserer Komödie nachgewiesenen Anspielungen auf den Theramenes p. 62.

Komödie zur Anschauung gebrachten Principe, durchaus heterogener angesehn. Unmittelbar ist daher der dramatische Socrates zum Pseudo - Socrates gemacht, und die vielen Züge, welche auf ihn übertragen sind, schaffen ihn zu einer Karrikatur um, welcher ein dem historischen Socrates durchaus fremder Inhalt eingebildet worden. Es müssen daher, um dieser Trennung willen, aus seiner Umgebung und der äusseren Persönlichkeit die Gründe hergenommen werden, wodurch er grade zum Haupte dieser Grüblerschule umgeschaffen worden. Aber hierin eröffnet sich auch ein Widerspruch. Es ist bereits gezeigt, und in der genannten Abhandlung besonders hervorgehoben, daſs ganz bestimmte Züge aus dem Leben und der Lehre des wirklichen Socrates auf die Figur des dramatischen Socrates übertragen sind, wodurch man demselben sogleich, und mit vollem Recht, eine umfassende Detailkenntniſs von dem Treiben des Socrates zugesteht. Wie sollte aber dem Aristophanes eine Kenntniſs, welche selbst das Geringfügigste und Aeuſserliche des Socrates auffaſst, zuerkannt werden, andrerseits aber der Mittelpunkt und der Focus seines ganzen Lebens ihm entgangen sein, so daſs derselbe der dramatischen Figur eine durchaus fremdartige Richtung untergeschobeu, dennoch aber jene Züge beibehalten hätte, welche seine Persönlichkeit so ganz bestimmt bezeichnen? Oder der Dichter hätte wohl gewuſst, worauf es bei seiner Lehre in Wahrheit ankommt, und doch dieselbe mit einer andern vertauscht, woran Socrates gar keinen Theil gehabt? Dann fiele Aristophanes sogleich wieder in den bereits hier ganz abgethanen Vorwurf particulärer Abneigung und Feindschaft. Aber es werden doch wiederum Züge, welche den Sophisten und anderen Naturphilosophen zukommen, mit vollem Bewuſstsein des Dichters, auf unseren Socrates übertragen gedacht, und in der Abhandlung mit Recht dadurch gerechtfertigt, daſs sie gebraucht seien, um das Grundprincip nach allen Seiten hin zu untergraben. Traut man aber in dem einen Falle dem Komiker das Bewuſstsein zu, über das, was dem wahren Socrates angehört und was nicht, warum es ihm im andern Falle wieder rauben, indem eine dem Socratischen Denken und Principe durchaus heterogene Richtung als das Ziel dieser Komödie ausgesprochen wird? So thun sich, bei dieser Trennung des historischen Socrates von dem Vertreter der Principien in unserer Komödie, Widersprüche hervor, welche allein in der Vereinigung der beiden hier noch auseinander gehaltenen Individuen ihre Lösung finden. Aber in Wahrheit ist sie auch bereits auf unserem Standpunkte angedeutet. Es wird nämlich als Grund, warum dem Socrates grade die Vertretung dieses Principes zugetheilt worden, auch angeführt, weil zwischen ihm und den Sophisten manche *formelle Aehnlichkeit* statt gefunden. Aber bei diesem Urtheil wird gefordert, daſs das Wesen dieser formellen Aehnlichkeit in der That ausgesprochen, d. h. daſs der gemeinsame Boden, auf welchem beide wurzeln, aufgefunden, und darin ihre Verschlingung nachgewiesen werde. Im Fortgange der Abhandlung wird diese formelle Aehnlichkeit aber wieder geläugnet, und ein gemeinsamer Boden nirgends anerkannt. Dies aber ist es grade, worauf es ankommt, und worin alle Schwierigkeiten ihre Lösung haben. Es ist nämlich das Selbstbewuſstsein und das Princip der Subjectivität, der freien Entscheidung des Inneren, bereits oben als das Beiden Gemeinsame nachgewiesen worden, und das Verderben, welches dieses durch Socrates vertretene Princip der alten einfachen Sittlichkeit bringt, verfolgt unser Dichter, und versucht das davon bereits ergriffene Volk aus allen Kräften abzumahnen. Hier fallen daher auch der historische und dramatische Socrates zusammen, und die Trennung beider Gestalten, welche uns hier noch in den Widerspruch hineinzog, ist damit aufgehoben.

Wenn daher der dramatische Socrates als eine, viele von dem historischen Socrates entlehnte Grundzüge, in einer ihm ganz heterogenen Richtung ausarbeitende, Karrikatur bezeichnet wurde, so kehrt sich dies vielmehr dahin um, daſs unserem dramatischen Socrates die vielen Züge des historischen Socrates als Folie dienen, um die Bestimmtheit seiner Person recht klar zu machen, und den Angriff auf diese Richtung in der concreten Einzelnheit hervorzuheben, und in ihr die Allgemeinheit darzustellen. Zugleich ist durch die, dem historischen Socrates nicht zukommenden, scherzhaften und abentheuerlichen Züge, derselbe zu dem komischen Ideal hinaufgerückt worden, welches die Komödie verlangt, und zu welchem Aristophanes alle seine Helden dadurch erhoben hat. Eben so kehrt sich der, als

Resultat der Abhandlung ausgesprochene Gedanke, dafs man von Seiten des inneren Wesens des Socrates dem Aristophanes nur ein formelles und poetisches Recht zugestehn kann *), hingegen bei andern, wie bei dem im Pheidippides dargestellten Alcibiades, ein reales, unmittelbar um. Man mufs nämlich vielmehr sagen, dafs das innere Wesen des Socrates, welches sein Princip ist, dasjenige, woran er seine Befriedigung gefunden, dem Dichter das Recht gab, den Kampf auch gegen den einzelnen empirischen Socrates zu beginnen, der dem Gesetze und der Sitte nicht nur nicht schadete, sondern dem es sogar am Herzen lag, dasselbe überall zu erhalten. So kommt gegen die empirische Individualitt des Socrates dem Dichter nur ein formelles Recht zu, welches durch das Wesen der attischen Komödie, mehr aber noch durch die Nothwendigkeit ihn selbst scharf zu bezeichnen, seine Rechtfertigung hat. Nach der in der genannten Abhandlung aufgestellten Ansicht, worin Socrates als der Repräsentant der von dem Dichter bekämpften sophistisch-rhetorischen Bildung erscheint, ist das Recht in Bezug auf das innere Wesen des Socrates nur ein formelles, da sein inneres Wesen, d. h. sein Princip, jene Richtung bekämpft; aber es fällt damit auch das Recht hinweg, die concrete Einzelnheit auf die Bühne zu bringen, und sie zum Mittelpunkte des Ganzen zu wählen, da dieselbe nach unserer Bestimmung vielmehr als ein nothwendiges Mittel erscheint, welches gegen die Tiefe des Zwecks

---

*) Süvern über Aristophanes Wolken p. 76.

verschwindet. Hier hingegen erhält es die Bedeutung des Wesentlichen, da das innere Wesen, dem sophistisch-rhetorischen Getreibe fremd ist, welches er jedoch repräsentiren soll, dasselbe demnach, ausgeleert, nur noch die Form zurückläſst, in welche das dem Geiste jener Figur unangemessene Princip gebannt worden ist. Hier bleiben dann nur die Silenengehäuse übrig, denen aber die Götterbilder entwendet sind, da nach unserem Standpunkte das Silenengehäuse nur als Träger des göttlichen Inhalts erscheint, dem aber die Möglichkeit innewohnt, und die wohl gegründete Furcht, daſs es sich auch bald zum Ungöttlichen verkehren kann.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Auseinanderlegung der Wolken in ihre Momente, den Chor und die handelnden Individuen.

Nachdem wir also an der Reihe der Ansichten der Gelehrten uns zu dem Standpunkte erhoben haben, welcher oben aus dem Gedanken hervorging, und wir ihn in der Geschichte des Verständnisses als ein Resultat haben werden sehn, so liegt uns nun ob, diesen Inhalt in dem Kunstwerke selber nachzuweisen, und den Reichthum desselben dort ausgebreitet zu zeigen. Schon das Urtheil des Dichters über diese Komödie, welches er in der ersten Parabase darlegt, verkündet den ganzen Ernst der Gesinnung, womit er diesen tiefen Gegenstand behandelt hat, und mit dem er ihn auch empfangen wissen will. In dieser Komödie hat er sich daher weislich von allen Späſsen entfernt gehalten, welche durch eine Obscönität den Ernst des Zuschauers schwächen konnten, da sie allein durch ihren Inhalt und Gedanken den Beifall verdienen will *). Sie ist würdig, sagt er, in vol-

---

*) Aristophanes Wolken v. 536.

ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον,
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν᾽ ᾖ γέλως,
οὐδ᾽ ἔσκωψε τοὺς φαλακρούς, οὐδὲ κόρδαχ᾽ εἵλκυσεν,
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τἄπη, τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ᾽, ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ᾽ εἰσῇξε δᾷδας ἔχουσ᾽ οὐδ᾽ ἰού, ἰοὺ βοᾷ.
ἀλλ᾽ αὑτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ᾽ ἐλήλυθεν.

Es ist schon oben bemerkt, daſs das hier Getadelte sich auf andere Komiker bezieht, denen besonders daran lag, das Lachen des Volkes zu erregen. Die Worte aber: οὐδ᾽ εἰσῇξε δᾷδας, οὐδ᾽ ἰοὺ ἰοὺ βοᾷ haben den Auslegern viel Scrupel gemacht, welches in den Worten des Scholiasten seine Ursach hat. Dieser bezieht nämlich diesen Vers auf die letzte Scene der Komödie, in der das Haus des Socrates angezündet wird, und wo die Schüler ἰοὺ ἰοὺ ausrufen. Auch Hermann hat sich verleiten lassen, diese Worte auf jene Scene zu beziehn, und meint, daſs sie eine zweite Recension andeuten. Aber in Wahrheit haben sie mit unserer letzten Scene nichts zu thun. Niemand wird darin eine Unsittlichkeit, oder einen hohlen Prunk finden, Vorwürfe, welche doch in diesen Worten der Parabase ausgesprochen sind. Offenbar tadeln diese Worte die Dichter, von denen Fackelaufzug und Geschrei auf die Bühne gebracht wurden, ohne daſs dies mit dem übrigen Stücke in einem inneren Zusammenhange stand, sondern nur auf die augenblickliche sinnliche Wirkung hinzielte. Unsere letzte Scene ist aber nicht nur nicht unnütz, sondern ist in dem innern Gange unserer Ko-

mödie

vollem Selbstvertrauen auf den groſsen Gegenstand, den sie behandelt, von den Zuschauern günstig aufgenommen zu werden, da ich sie selber für die weiseste meiner Komödien halte, welche mir die meiste Arbeit gemacht hat *). Nichts wohnt ihr inne, was euch stört, weder leere inhaltslose Späſse, noch auch

---

mödie durchaus bedingt, wie denn auch die dort beigebrachten Fackeln und der sie begleitende Ausruf ἰοὺ ἰού dort gegen den darzustellenden Inhalt, als ganz unbedeutend, verschwinden.

*) Aristophanes Wolken v. 519.

οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν.
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἣ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον.

Das *σοφώτατ' ἔχειν* und *ἣ παρέσχε μοι ἔργον πλεῖστον* muſs ganz intensiv gefasst werden. Sie ist darum die weiseste meiner Komödien, weil sie es mit dem höchsten Inhalt zu thun hat, und hat darum die meiste Arbeit gemacht, weil es der gröſsten Anstrengung bedarf, sich in den Gedanken zu vertiefen und ihn wieder so vor die Anschauung zu bringen, daſs er in der Gestalt des Kunstwerks und gar der Komödie erscheint, und dennoch niemals sich darin verliert und verschwindet, sondern durch allen dramatischen Schein hindurchstrahlt. Aus der darauf folgenden Stelle v. 523.

εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἡττηθεὶς, οὐκ ἄξιος ὤν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὕνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.

sieht man einmal, daſs Aristophanes in der ersten Aufführung der Wolken den Preis nicht davon getragen hatte, sondern seine Mitwerber Cratinus und Ameipsias, (vergl. Schol. zu Aristoph. Ritter v. 399.) er aber dennoch nicht ablaſst, dem Volke seine Komödie anzuempfehlen, wohl wissend, daſs üppige Scherze und hohler Prunk, sondern auf sich selbst vertraut sie, und ist ihrem innersten Wesen nach besonnen. Wer aber, schlieſst er sehr schön, an dergleichen inhaltslosen Spiſsen seine Freude hat, der bleibe von der Meinigen entfernt. Wenn ihr euch aber an diesen meinen Erfindungen ergötzet, so werdet ihr für künftige Zeiten wohlzudenken scheinen, Worte, welche die ganze Tiefe des Inhalts ahnen lassen, und daher, um des Wohls und Wehes des Volkes selber

---

sie den Schlüssel zur Erkenntniſs von Athens wahrhaftem Heil und Unheil enthält. Was aber eine sogenannte zweite Recension unserer Wolken betrifft, so halte ich mich durchaus überzeugt, daſs uns auf eine zweite Bearbeitung derselben keine Spuren hinleiten, und wir eine solche anzunehmen durchaus nicht berechtigt sind. Esser in der guten Dissertation: de prima et altera Nubium Aristophanis editione, hält dies zwar fest, behauptet aber, daſs unsere ganze Parabase erst nach Olymp. 89, 4. gedichtet sein könne, da der Marikas des Eupolis darin erwähnt wird, welcher drei Iahr nach der ersten Aufführung der Wolken gegeben worden, und auch Kleon als eines bereits verstorbenen (bekanntlich blieb er Olymp. 89, 3 bei Amphipolis) gedacht wird. Keinesweges aber ist darum die ganze Parabase als erst nach Olymp. 89, 4, gedichtet und bearbeitet zu denken. Ich halte mich wenigstens mit Süvern vollkommen überzeugt (über Aristophanes Wolken p. 85), daſs der Dichter, mit Beibehaltung der ganzen Handlung und unserer Parabase, nur in dem ersten Theile derselben dem Volke die schlechte Aufnahme derselben vorwarf, und mit seiner durchaus nicht nachgebenden Sicherheit und mit dem vollen Bewuſstsein der Wahrheit des Inhalts, das Ganze dem Urtheil des Volkes auf's neue anheim stellte. Offenbar war es des kühnen und sichern Sinnes des Dichters würdiger, und offenbarte auch zugleich den ihn ganz und gar erfüllenden Charakter der Ironie.

willen, das volle Verständniſs und die daraus nothwendig hervorgehende Bewunderung und Freude von Seiten des Dichters dringend wünschen *).

Des Dichters Urtheil über sein eigenes Werk hat uns eine Stätte bereitet, von wo aus wir das Ganze würdig anschauen können. Wir wenden uns zur Natur unseres Chors. Es ist überhaupt, wie wir gesehen, das Wesen deſselben, das Bewustsein der alten Sitte auszusprechen und die sittliche Substanz und ihren einfachen Glauben darzustellen. Der Chor verherrlicht daher jene religiöse Andacht, in welche sich das Bewuſstsein des Griechen versenkte, und worin es seine Befriedigung fand. Diese Seite zeigt auch unser Chor. Gleich bei seiner Ankunft preiset er die hehre Pallastadt, das männerreiche Land, wo die heiligen Weihungen sich offenbaren, Gaben strömen für die himmlischen Götter, wo die hochzinnigen Tempel und der Seeligen Umgänge sind. Wie er hierin den wahrhaft substanziellen Inhalt Athens erkennt, so versammlet er auch alle jene geistigen Mächte, denen Hellas und vor Allen Athen mit religiöser Andacht begegnet, in ein Pantheon, worin jedes seine Stelle

---

1) Aristophanes Wolken v. 559.

ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω,
ἢν δ' ἐμοὶ καὶ τοῖσιν ἐμοῖς εὐφραίνησθ' εὑρήμασιν,
ἐς τὰς ὥρας τὰς ἑτέρας εὖ φρονεῖν δοκήσετε.

Erst durch ein tieferes Auffassen des Sinnes konnte das Volk Geschmack an dieser Komodie finden, und erst daraus konnte das Heil für künftige Zeiten hervorgehn, welches der Dichter mit diesen Worten andeutet.

erhält, die ihm gebührt *). Dies ist die Seite, nach der unser Chor auf positive und directe Weise das alte religiöse Bewuſstsein ausspricht. Wichtiger aber und bedeutsamer für uns ist das ironische Element desselben, worin er auf negative Weise seine Natur darstellt. Er hüllt sich daher in das Symbol desjenigen Principes, welches er selber bekämpfet, und zwar so, daſs er sich als die Macht erkennt, dasselbe von sich abzuwerfen, und in seiner wahren Gestalt zu erscheinen, wie er sich zugleich damit als die Ironie über jenes Symbol weiſs, das er nach aussen kehrt, mit der Bestimmung, daſs dasselbe ein von ihm als negativ gesetztes ist.

Welches ist aber der Inhalt dieses Symbols, worin sich der Chor hüllt? Es giebt uns das Bild des hohlen und leeren Gedankens, der jeden beliebigen Inhalt verträgt, und jedes Extrem in sich anfzunehmen vermag. Es sind die grund- und bodenlosen Gestalten, welche von dem Bestehenden und Festen der gegenwärtigen Welt sich losgesagt haben, und in diesem inhaltslosen Element sich befriedigen wollen. Sie zeigen das Wesen jener Reflexion, welche in sich allein den Maſsstab habend, nicht in dem Objectiven der Sitte und des Gesetzes, widerstandslos das Göttliche wie das Ungöttliche, das Sittliche wie das Unsittliche aufzunehmen vermag und der, sobald sie nach festen Bestimmungen umhersucht, jede sich zeigende Gestalt in Nebel zerrinnet, weil es jenes unbegränzte und unermeſsliche Element ist, worin die unendlichste

---

*) Aristophanes Wolken v. 560 — 578 u. 594 — 606.

Mannigfaltigkeit der Formen Raum hat, und jede zugleich auch formlos wieder in das Chaos, dem sie entsprungen, zurückkehrt. Sie sind in der That eben so die Möglichkeit, sich zum heiteren Himmel der Wahrheit zu gestalten, als auch die Quelle des in Dunst sich auflösenden und zum Nebel sich verdichtenden Irrthums; ja sie stellen die täuschenden Mächte vor, welche, wenn man wähnt, sie ganz erfaſst zu haben, uns entfliehn und dadurch ihr wahres Wesen offenbaren. Dieses Gedankens Symbol zeigen unsere Wolken. In ihnen hat nun das Haupt der Grüblerschule, unser dramatischer Socrates, der Vertreter dieses Principes, seine Befriedigung; ja sie sind selbst anzusehn, als die Gedanken des Socrates, welche in ihnen objectiv angeschaut werden, zu denen er sich als zu schützenden Horten wendet, und welche ihm gnädig ihren Schutz verheiſsen. Aber wir sagten, daſs der Chor zugleich die Ironie über dies sein Symbol sei. Das Bewuſstsein der Nichtigkeit desselben ist aber nur dem Chore selbst, oder dem denkenden Sinne des Dichters und dem wissenden Zuschauer klar, welcher, den Inhalt seiner alten Sitte festhaltend, damit zugleich das Verderben jenes neu einbrechenden Principes erkennt, dessen Ironie der Chor in seiner Maske ist. Dem von diesem Gegensatze nicht wissenden hingegen ist nothwendig der wahrhafte Sinn verborgen, und er erblickt in ihnen nur das Symbol, nimmt diese Gestalt, in welche sich derselbe wissentlich hüllt, für sein wahrhaftes Wesen und giebt sich ihm vertrauungsvoll und arglos hin, nicht ahnend, daſs es nur ein Schein sei, welcher ihm für die Wahrheit geboten wird. Die Schuld des Subjects besteht aber gerade darin, daſs es sich arglos diesen täuschenden Mächten hingiebt, und unwissend ist über das Wesen, welches diesen Schein herauskehrt. An dieser Unwissenheit und Arglosigkeit muſs das Individuum aber ergriffen werden, um in seinem Erwachen die täuschenden Mächte, obwohl zu spät, zu erkennen und aus seiner Dumpfheit, in der er sich bisher befand, sich in sich zurückzurufen. Zugleich wirft auch der Chor damit seine täuschende Gestalt ab, um die Ironie darüber auch in der That zu verkündigen. So stellt der Chor auf doppelte Weise sein wahrhaftes Wesen dar, und offenbart den Kontrast mit seiner Maske einmal, indem er in andachtsvollen Gesängen einen seiner Form durchaus unangemessenen Inhalt vorträgt, andrerseits, indem er das Subject, welches sich nur an seine Aussenseite gehalten, ohne die Quelle zu erkennen, woher sie entsprungen, verlockt, aber als sich dasselbe in das Verderben hineingezogen sieht, und sich anklagend gegen ihn, als den Urheber, wendet, seine wahre Gestalt zeigt, und bekennet, wie dem Individuum nur sein eigenes Recht widerfahren sei, da seine Schuld in der Unwissenheit bestanden, welche die Maske und den Träger derselben für ein und dasselbe genommen. So hebt der Chor seinen Widerspruch auf und schlieſst sich in sich selbst zusammen, wodurch er auch zugleich nicht auf dem Boden der Ironie stehn bleibt, sondern diese seine Ironie aufhebt, und zu seinen ursprünglichen Princip zurückkehrt.

Ueber die Person des Socrates ist bereits das Nöthige entwickelt und die historischen Züge in ihm nachgewiesen worden. Er steht als das Haupt der Schule da, deren verderbliches Prinzip darzustellen der Zweck der Komödie ist; da es sich aber um den Gedanken allein handelt, in welchen uns der Dichter hier einführt, und in dem alle andere verderblichen Richtungen jener Zeit ihre Wurzel zu haben erkannt werden sollen: so muſs auch die Art der Feindseligkeit gegen den Helden eine andere sein, als wir sie etwa gegen den politischen Demagogen Kleon haben ausüben sehn. Die Erbitterung wird mit Recht im Aristophanes um so gröſser, und steigert sich, je mehr das Individuum von der Form, welche das Princip in seiner Quelle, dem Denken, hat, abirret, und durch sein Thun und Treiben dasselbe zur vollkommenen Rechtlosigkeit verkehrt, und so die reine Gestalt der Willkühr annimmt. Hier fällt dann das Princip mit dem Träger des Principes zusammen, und das Recht gegen das einzelne Individuum zu kämpfen ist durch das Handeln dieses Subjects bedingt, nicht wie hier, wo der Angriff auf das Individuum durch den Gedanken, den es ausspricht, gesetzt ist, womit gleichsam des Einzelnen Thun und Handeln in Widerspruch steht. Der Angriff auf den Socrates geschieht daher auch nicht durch schändende Schmähungen, wie gegen den Kleon, sondern wird vielmehr durch den Gang der Handlung bewirkt. Wie er selbst durch seine Persönlichkeit nicht zerstörend eingreift, sondern nur durch das unmittelbar in das Extrem der Willkühr ausartende Princip, so kann auch der wahrhafte Angriff nur darin bestehn, daſs er in der Entwickelung der Komödie als der Grund des Unheils erscheint, und die Individuen, welche sich durch seine Lehre in diese Unruhe gestürzt sehn, sich dafür rächend gegen ihn kehren. Es könnte daher hier von ihm nur äusserlich gesprochen werden, da dasjenige was ihn zu dem komischen Ideal erhebt, und die Uebereinstimmung des dramatischen und historischen Socrates begründet, schon angeführt worden, des Dichters Angriff auf ihn zu erkennen aber nur die Sache der Entwickelung der Komödie sein kann.

Wie alle Figuren des Aristophanes zugleich Repräsentanten einer Allgemeinheit sind, so auch die beiden Hauptpersonen unserer Komödie, Strepsiades und Pheidippides. Strepsiades, ein einfacher Landmann, stellt uns das alte atheniensische Geschlecht dar, welches, wenn gleich schon angegriffen von dem neuen Principe, dennoch nicht ganz der alten Sitte zu entsagen vermag, welche tiefere Wurzel in ihm gefaſst und bei allen Künsten, welche gegen dasselbe gebraucht werden, und von denen es schon fast ganz umstrickt ist, dennoch immer wieder zurückfällt in seine alte Sittlichkeit. Aber das alte Geschlecht, wenn es sich auch nicht ganz jenem ihm ursprünglich widerstrebendem Elemente hingiebt, ist dennoch in seiner Wurzel angegriffen, und wider Willen und fast unbewuſst hat sich die neue Art in dasselbe eingeschlichen. Der Widerstand aber, welcher dennoch das in der alten Sitte und in echt Hellenischem Bewuſstsein aufgenährte Geschlecht leistet, ist von dem jüngeren Geschlechte nicht zu befürchten, und vertrauungsvoll weiset der Chor auf dasselbe hin. Dies jüngere Geschlecht wird vom Pheidippides vertreten. Aufgewachsen in der edlen Kunst die Rosse zu tummeln, und sorgenlos das Leben zu genieſsen, hatte der Sohn sich bisher von diesem neuen Principe durchaus entfernt gehalten, ja vernimmt sogar den Vorschlag des Vaters, sich dieser Grüblerschule hinzugeben, mit einem gewissen Unwillen. Aber was der Vater, das alte Geschlecht, seiner Natur nach nicht ausführen kann, muſs von dem jüngeren Geschlechte vollbracht werden. In ihm ist innerlich kein Widerstand zu überwinden, und, einmal hingegeben, nimmt es auch den ganzen Vollgehalt der neuen Lehre auf. An diesem jüngeren Geschlechte aber wird dem Alten erst in Wahrheit das Wesen dieser Richtung klar, und was es durch sich selbst nicht hatte erfahren können, offenbart ihm schnell das jüngere Geschlecht. Indem ihm aber die ganze Natur des neuen Elementes darin enthüllt wird, erfährt es zugleich auch das ganze Verderben dieser Richtung, welche es selber nicht kannte, um das Extrem, wohin sie führt, zu erfassen. Wie es aber an der Empörung des Sohnes, und der Auflösung eines substantiellen Verhältnisses das ganze Resultat jener Lehre anschaut, so bedarf es auch andererseits dieser That, damit das alte Geschlecht sich darin zurückrufe, und den Abgrund der Gefahr, in den es herabzustürzen im Begriff steht, erblicke. An der gänzlichen Entfremdung des unmittelbaren sittlichen Verhältnisses der Familie und der Zerstörung der Pietät, sammlet es sich in sich, und ruft die alte Stärke gegen den neuen gewaltigen Feind zum Widerstand herbei. Dieser Widerstand kann aber nicht mehr darin bestehn, daſs das Maſs der alten Sitte und Glaubens gegen die neueinbrechende Richtung ruhig aushalte, sondern muſs, wie das neue Princip sich an der That des jüngeren Geschlechts geoffenbaret hat, auch in der That sich gegen dasselbe kehren. Hierdurch ist der Untergang der neuen Schule bedingt, und in der wirklichen Vernichtung des Hauptes und der Genossen, kehrt das alte Geschlecht zugleich zu seinem ursprünglichen Principe zurück, welches es um so fester halten muſs, da es durch eine solche Vermittelung hindurchgegangen, und zu seinem Ursprung zurückgeströmt ist.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Nachweisung des Gedankens in der concreten Entwickelung des Kunstwerks.

Dies sind die reinen Gedankenbestimmungen, welche dem Kunstwerke zum Grunde liegen. Unser Geschäft ist es nun den Wölbungen, Bogen und Pfeilern, zu welchen diese Gedanken in dem Werke selber sich gestaltet haben, nachzugehn, und den Bau des Ganzen in seiner Tiefe und Nothwendigkeit zu verstehn, auch die geheimsten Gänge auszuspähen, da sie uns oft unbekannte Schönheiten enthüllen, und plötzlich, in einer oft tief versteckten Beziehung, uns einen kaum geahndeten Stützpunkt des Gebäudes erkennen lassen. Wie aber derjenige, welcher sich ganz in einen herrlichen Bau vertieft, und sich darin fast eingewohnt hat, auch zugleich mit der äussern Gestalt das ganze innere Werk gegenwärtig hat, und ihm in jedem Augenblicke aus dieser concreten geistigen Anschauung die intensive Bewunderung entgegenströmt: so werden auch wir, zurückkehrend von den einzelnen Gängen und Wölbungen, welche wir in ihrem nothwendigen Verhältniſse zum Ganzen betrachten, das Werk in seinem ganzen Reichthume vor unsern Blicken auszubreiten vermögen, und in jeder Einzelnheit die Allgemeinheit, wie in der Allgemeinheit die ganze Fülle des Einzelnen und der Unterschiede gegenwärtig erhalten.

Es ist in dem Gange der Komödie wohl aufzufassen und zu unterscheiden, was dem Dichter Zweck an und für sich gewesen, und was ihm nur als Mittel gegolten, denselben kund zu thun. Bedeutende Gelehrte sind darüber in Irrthum gerathen, und haben, sich täuschend über die Bedeutung des Einzelnen, oft das nur als Mittel gebrauchte, zum letzten Zweck des Dichters gemacht, ja einer der ausgezeichnetsten geht, ebenfalls verleitet, so weit, das ganz Unwesentliche für den Mittelpunkt der Sache selbst zu nehmen, und den Aristophanes, von seinem Gesichtspunkte aus, über die Anlage des Ganzen zu meistern. Weiter unten werden wir diese Meinung näher bezeichnen, und sie an dem Kunstwerke sich selber aufheben sehn.

Ein schlichter Landmann Strepsiades durch eine vornehme Heirath ganz aus seiner Sphäre gerissen, ist durch den Aufwand des Sohnes, der ganz nach der vornehmen Mutter artet, in Schulden gerathen; er wälzt sich unruhvoll umher auf seinem Lager, vergeblich sinnend auf ein Mittel, die bittere Schuldenlast zu tilgen, da mit jedem Tage der Schluſs des Monats und der

Termin der Zinszahlung näher rückt. Den vollkommenen Gegensatz dieses Bildes giebt Pheidippides, der Sohn, welcher, so unruhvoll auch der Vater, in vollkommener Sorglosigkeit die Nacht hindurch von seiner Rosse Kunst träumt, eine Krankheit, welche Athen damals besonders heimsuchte *). Endlich hat der Alte einen Ausweg gefunden, den er dem Sohne zu eröffnen eilt, und welcher in nichts geringerem besteht, als den Pheidippides zu überreden, in jener Grüblerschule, deren Wesen und Richtung er nur durch den Ruf kennt **), sich zum Schüler weihen zu lassen. Pheidippides aber, der sogleich mit grosser Be-

---

*) Wolken v. 13. Ritter v. 557 Vögel 1131 wo des Proxenides und des Theagenes als solcher Liebhaber von Wagenrennen erwähnt wird. Auch v. 1447.

**) Daher Strepsiades ihre Richtung zuerst unbestimmt angiebt, und auch eine historische Unrichtigkeit begeht v. 98. ἀργύριον ἤν τις διδῷ u. s. w. Worte, deren Rechtfertigung, wir bereits unternommen haben. Pheidippides versteht daher aus dieser ungenauen Bezeichnung noch nicht, wen der Vater meint und fragt; εἰπὲ δὲ τίνες; worauf Strepsiades antwortet:

οὐκ οἶδ' ἀκριβῶς τοὔνομα·
μεριμνοφροντισταὶ, καλοί τε κἀγαθοί,

wo der Dichter unter μεριμνοφροντισταὶ einen tieferen Sinn verborgen hat, als man beim ersten Blick vermuthet. Sehr gut sagt der Schol. zu unserer Stelle: Φροντισταὶ δὲ ἐκαλοῦντο οἱ περὶ τὸν Σωκράτη, διὰ τὸ φροντίζειν ἀλλήλων, καὶ διὰ τοῦτο μηδέποτε παύεσθαι τῆς φροντίδος. So heifsen sie auch v. 186 u. 456 Ekklesiaz. v. 573. Frösche v. 877. Φροντὶς ist ursprünglich die Sorge, daher auch μεριμνᾷν und φροντίζειν identificirt werden bei Xenoph. Memorab. 3, 2. φροντιστὴς stimmtheit die Männer dieser Schule zeichnet *), wendet sich unwillig ab, und beharrt, trotz aller Bitten des Vaters, in seinem Vorsatze, so daſs der Alte sich

---

ist daher ein solcher, der sich Sorgen macht durch sein Grübeln mit der Beziehung daſs er über Dinge hinbrütet, welche ihn vom Leben abziehn, und deren Erforschung keinen Gewinn für das Leben bringt. So heiſst es bei Xenophon Memorab. 1, 1, 4, ἀλλὰ καὶ τοὺς φροντίζοντας τὰ τοιαῦτα μωραίνοντας ἀπεδείκνυε vergl. 4, 7, 6. Ganz tritt diese Bedeutung in dem Ausdruck hervor τά τε μετέωρα φροντιστής. Man vergl. noch Spanh. zu unserer Stelle und Wieland im attischen Museum 3. p. 35 — 47. Daher wird auch φροντιστής mit σοφιστής ganz identisch gebraucht, wie z. B. aus Athen 5. p. 218. c. hervorgeht wo es vom Connus des Komiker Ameipsias heiſst, daſs derselbe den Protagoras nicht ἐν τῷ τῶν φροντιστῶν χορῷ aufgezählt habe, woraus ich nicht mit Meineke, quaest. scenic. spec. sec. p. 44. schlieſsen möchte, daſs der Chor dieser Komödie uns φροντισταῖς bestanden habe; wahrscheinlich heiſst es nur, er zählte ihn nicht auf im Haufen der Sophisten, deren wahrscheinlich viele in dieser Komödie namentlich verspottet wurden, auf.

*) τοὺς ἀλαζόνας
τοὺς ὠχριῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις

Ueber das Historische dieser Stelle, ist bereits das Nöthige gesagt worden. Was die ὠχριῶντας betrifft, so geht es in seiner unmittelbaren Beziehung zuerst auf den Chairephon, der uns als lang und hager geschildert wird, daher er auch in den Vögeln ἡ νυκτερὶς heiſst v. 1302 und v. 1567. Auf seine Farbe wird auch in den Wespen angespielt, v. 1402. Auch andere Komiker scheinen ihn deshalb verlacht zu haben. Schol. z. Apologie des Plato p. 331. Bekk. wo es heiſst: Ἔυπολις μὲν ἐν πόλεσι διὰ τὴν χροιὰν πύξινον αὐτὸν καλεῖ. Ausser dieser unmittelbaren Hindeutung auf Chairephon liegt in den Worten endlich entschlieſsen muſs, das dem Sohne zugemuthete Mittel, selbst einzuschlagen. Man sieht sogleich, daſs der Dichter die Unruhe über die Schuldenlast

---

noch die tiefere Anspielung auf die Blässe der Gesichtsfarbe, welche entspringt, wenn man sich von dem öffentlichen Leben abzieht, und von den Beschäftigungen, welche die Seele und den Körper frisch und gesund erhalten, und sich nur den Abstraktionen hingiebt. Es ist also die Weichlichkeit des Körpers und der Seele, worauf unsere Worte hingehn, und welche, als aus dieser vom politischen Leben sich entfernenden Richtung hervorgehend, hierin tadelnd bezeichnet wird. In demselben Sinne sagt Strepsiades späterhin v. 717 als er in der Grüblerschule eingeweiht ist φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιά. So verheiſst auch der Sprecher der Gerechtigkeit v. 1010 dem Pheidippides, wenn er der alten Zucht sich ergäbe, χροιὰν λαμπράν u. s. w, kurz die kräftige Bildung des Körpers, wenn er aber der neuen Art folge χροιὰν ὠχράν v. 1016. Wer in die Grüblerschule eingeht, trägt diese Farbe der Weichlichkeit als Lohn davon. Daher empfängt Strepsiades den Sohn, der aus dieser neuen Schule kommt, mit folgenden Worten, v. 1167 ὡς ἥδομαί σου πρῶτα τὴν χροιὰν ἰδών. Wegen der bloſsen Farbe tadelt Aristophanes auch die atheniensischen Weiber Ekkles. v. 387.

ὡς λευκοπλήθης ἦν ἰδεῖν ἡ 'κκλησία vergl. Lysistrata v. 81 wo er sie den kräftigen Spartanerinnen entgegen setzt, und die Athenienserinn Lysistrata gerade diese gesunde Farbe an der Spartanerin Lampito rühmt v. 80 ὡς δ' εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου. Denselben Gedanken, den in unserer Stelle der Dichter als Folge jener Richtung angedeutet, spricht Pericles in der allbewunderten Leichenrede, ganz im Sinne des alten atheniensischen Bewuſstseins, aus Thucyd. 2, 40. Φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας, καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. D. h. wir lieben das Schöne mit Mäſsigkeit und treiben die Wissenschaften ohne Weichlichkeit d. h. ohne daſs sie uns nur darum ersonnen kat, um daran eine gute Veranlassung zu haben, die Hülfe dagegen von der neuen Schule zu fordern. Daſs dieses Verhältniſs des Strepsiades zu seinen Schuldnern dem Dichter nur die äussere Veranlassung gewesen ist, ihm einen Weg zu dem Socrates zu bahnen, wird der Fortgang und besonders das Resultat dieses Mittels zeigen. Mit feinem Verstande aber hat es der Dichter eingerichtet, daſs Pheidippides wie zufällig, sogleich die Häupter der Schule hervorhebt, und sie in einigen Zügen so bestimmt zur Anschauung bringt, daſs das Volk sie sogleich erkannte, und wuſste, auf die Bekämpfung welcher Richtung das Ganze abzweckte, und auf diesen einen Punkt seine ganze Aufmerksamkeit hinlenken konnte. Wenn Pheidipides einerseits das Haupt der neuen Schule äusserlich bezeichnet hatte, so spricht anderseits Strepsiades das Wesen derselben aus, als die vollkommene Umkehrung des Rechts in das Unrecht und des Unrechts in das Recht, mithit als die absolute Verflüchtigung alles bestehenden und Festen *), wie denn das durch die Sitte und Gesetz

---

von dem öffentlichen Leben abziehn, und uns gegen die wahrhaften Interessen des Staats unempfänglich machen.

*) Aristophanes Wolk. v. 112.

εἶναι παρ' αὐτοῖς φασιν ἄμφω τὼ λόγω
τὸν κρεῖττον' ὅστις ἐστὶ, καὶ τὸν ἥττονα.
τούτοιν τὸν ἕτερον τῶν λόγοιν, τὸν ἥττονα
νικᾶν λέγοντά φασι τἀδικώτερα.

Der λογος κρειττων ist die ihrer Natur noch stärkere Rede, weil sie das Rechte behauptet, der λογος ἥττων die ihrem Wesen nach schwachere Rede, weil sie sich auf

Bestimmte wirklich in Schwanken gerathen muſste, und hier nur von seiner härtesten Seite dargestellt wird, als das Resultat, wohin die Umkehrung des bisherigen Bodens der Sitte in das weite und unbegränzte Element des subjectiven Denkens und der freien Selbstbestimmung führen konnte und wirklich führte.

Strepsiades begiebt sich darauf selbst in das Grüblerhaus, wo er von einem Schüler die ersten Proben der Feinheit und Kunstfertigkeit des Meisters erfährt. Wie wir oben in der Darstellung der Unruhe des Alten über seine Schuldenlast die Veranlassung gegeben sahen, zu dieser neuen Schule seine Zuflucht zu nehmen, so dienen diese belustigenden Schlauheiten, welche mit dem allerkühnsten und ergiebigsten Meisterstücke endigen, mit der Erzählung, wie Socrates in groſser Noth sich aus der Palästra ein Gewand ergattert, dem Zwecke des Dichters, den beschränkten Landmann durch Begünstigung seiner eigennützigen Absichten zu gewinnen. Mit heftiger Eil tritt der Alte jetzt in das Allerheiligste, wo er Menschen in den wunderlichsten Stellungen erblickt, beschäftiget Unterirdisches und Ueberirdisches zu erspähen *). Hier

---

das zufällige und subjective Räsonniren stützt. Die Letztere aber siegt darum, weil die Subjectivität des Denkens und und Meinens, der Boden ist, auf welchem das Sittliche wie das Unsittliche Platz hat, und wo das als Recht geltende sogleich in das Gegentheil verkehrt werden kann.

6) Dahin gehen die Worte Wolken v. 185. ζητοῦσιν οὗτοι τὰ κατὰ γῆς u. v. 192. οὗτοι δ' ἐρεβοδιφῶσιν ὑπὸ τὸν τάρταρον. Von der Erde sich abwendend kehren sie sich dem Leeren zu. In dem ersteren Verse liegt auch noch

eine

in diesem Heiligthume ist es auch, wo Socrates ihm zum erstenmale erscheint, sitzend auf einem Hängegeflecht*), sich mit Vornehmigkeit herablassend. Strepsiades fragt ihn über den Grund dieses sonderbaren Aufzuges, worauf der Weise antwortet, daſs er nie die himmlischen Dinge hätte erforschen können, wenn er sich nicht von der Erde, welche die Feuchtigkeit des Denkens an sich zieht, zu dem leichten Element der Luft aufgeschwungen hätte **). Als Socrates den Ernst des

---

eine andere Anspielung, welche diesen Sinn deutlich macht. Innerhalb der vom Himmel überwölbten Erdscheibe war der Erebos; unter die Erdscheibe durch einen Schlund des Erebos erstreckt sich der Tartarus. In des Erebos Tiefen bis unter den Tartarus hinabspähen heiſst nur, das reine Nichts das bodenlose Leere suchen.

*) In demselben Sinne, die Haltlosigkeit seiner Schöpfungen bezeichnend, stellt der Dichter den Euripides in den Acharnern dar v. 410.

**) Aristophanes Wolken v. 230 — 236. Jedes Wort ist hier bedeutsam. Socrates giebt einmal den Grund für seine Erscheinung in dem Hängekorb an, andrerseits drückt auch zugleich jedes Wort die Vernichtung dieses Standpunktes aus. S. v. 230. „ich hätte nie gefunden τὰ μετέωρα πράγματα“ Dies sind im Sinne des Socrates die überirdischen Dinge, zugleich aber auch die Dinge, welche in der Luft schweben und keinen Halt haben. Die Worte:

εἰ μὴ κρεμάσας τὸ νόημα, καὶ τὴν φροντίδα
λεπτὴν καταμίξας, ἐς τὸν ὅμοιον ἀέρα.

enthalten unmittelbar die Ironie über den, welcher sie ausspricht. Die φροντὶς λεπτή ist das inhaltslose Sinnen, welches er vermischt mit dem ebenso leichten und an Widerstandslosigkeit und Empfänglichkeit vollkommen adäquaten Elemente der Luft. Das wahrhaft Feste aber, die Erde, die-

Alten sieht, befiehlt er ihm das Faulbett zu besteigen, den Kranz zu nehmen und die Ankunft der dies Haus schützenden Mächte andachtsvoll zu erwarten. Socrates selbst wendet sich darauf in hochfeierlicher Rede an seine Göttinnen, die abstrakten und inhaltslosen Mächte der Luft, der schwebenden Erde und des glänzenden Aethers anrufend und beschwörend. Diese den Weisen schützende Göttinnen aber sind den Gedanken gleich, durch welche sie angerufen werden, oder sie stellen selbst vielmehr den mannigfaltigen und einen beliebigen Inhalt vertragenden Gedanken auf objective Weise dar. So erscheint dann jener Chor der sich gestaltend umgestaltenden Wolken, welche dem Meister geschäftig zu dienen bereit sind, aber täuschend dahinter zugleich einen anderen Inhalt bewahren. Aber als Chor stellt er sich sogleich bei seinem ersten Auftreten in seinem substanziellen Bewuſstsein dar, und läſst in die Gesänge, worin die Pallasstadt und ihre heiligen Weihungen verehrend genannt werden, die Ironie hineinscheinen, mit welcher er über sein Sym-

---

ser Boden und Trager des Wirklichen ziehet die Feuchtigkeit des Denkens an sich (τὴν ἰκμάδα τῆς φροντίδος) welches im Sinne des Socrates heiſst: Das Materielle der Erde zieht des Denkens Aether zu sich herab, zugleich liegt aber auch darin, daſs die Erde solch ein Gedünst nicht verträgt, und vernichtet. Die Vollendung der Nichtigkeit spricht aber die letzte Zeile aus: πάσχει δὲ ταὐτὸ τοῦτο καὶ τὰ κάρδαμα, welche zeigt, daſs es diesem Denken, wie der Kresse, ergeht. Es wird hier, wie oft, im Aristophanes durch eine Vergleichung eines Objects mit etwas durchaus Geringfügigem, der verglichene Gegenstand herabgezogen, und seiner Würde entkleidet.

bol scherzet. Es gehören diese ersten Chöre zu dem Zartesten und Lieblichsten der Poesie, und mitten aus den heiteren Scherzen werden wir in die ächt griechische Götterwelt hineinversetzt, und von einer andachtsvollen Begeisterung angehaucht; Worte des reichsten Lebens und der dichterischten Anschauung voll, welche die Musen selber eingegeben und woran die Huldgöttinnen selber gepfeilt zu haben scheinen.

Socrates bezeichnet den Standpunkt des Chors treffend durch Aufzählung derjenigen, welche seines Schutzes sich zu erfreuen haben *), worunter sich Wahrsager, das Quaksalbergeschlecht, Meteorologen, Musiker, welche die kyklischen Chöre verschnörkeln, befinden. Wie er hierin sich selber gleichsam jenen Subjecten zugesellt, so spricht er die wahrhafte Natur des Chors damit aus, daſs er dem Strepsiades zeigt, wie derselbe jede beliebige Gestalt sogleich annehmen könne, und die Macht habe, sich in eine jede zu verwandeln *), wodurch einerseits Strepsiades, von der Wahrheit ihres Wesen überzeugt, sich zu ihnen wendet, andererseits damit die Natur des Principes, welches sie symbolisch darstellen, ausgesprochen ist; nämlich jeden willkührlichen Inhalt anzunehmen, und dennoch in diesen mannigfachen Formen sich zu erhalten, welches, dem Gedanken nach, nichts Anderes ist, als die Willkühr des Subjects, in welcher die punktuelle Spitze des Ich stets beharrt, wie das

---

*) Aristophanes Wolk. v. 330 — 333.

**) Aristophanes Wolk. v. 347 u. s. w.

durchsichtige Element der Luſt in seiner mannigfachen Wolkenbildung.

Wenn schon Strepsiades angefangen sich zu diesen neuen Göttinnen hinzuneigen, so kommt dem Socrates jetzt Alles darauf an, ihn vollends in seinem alten Glauben wankend zu machen und ihn mit der Wurzel davon loszureissen. Er verkündet ihm daher, daſs diese allein göttlicher Natur seien, alles Andere hingegen leeres Geschwätz *). Wenn gleich schon halb gewonnen für diese neuen Götter, so erwacht dennoch im Strepsiades noch der alte Glaube, und staunend fragt' er, ob Zeus, der olympische Zeus, nicht sei **) in dem ja jeder Grieche das Göttliche auf gegenwärtige und wirkliche Weise anschaute, und in dessen begeisterungsvoller Anschauung er seine religiöse Andacht fand. Dem Socrates kommt es daher nothwendig darauf an, diesen Halt im Bewuſstsein des Strepsiades umzustürzen. Dies vollbringt er an den Naturerscheinungen, des Regens, des Donners und Blitzes, in welchen er die unmittelbare Gegenwart des Zeus abläugnet, und endlich in dieser Dialectik zu dem Satze übergeht, daſs der Wirbel allein herrsche und nicht Zeus ***). Wenn aber Strepsiades auch von der unmittelaren Gegenwart des Zeus in diesen Naturerscheinungen abläſst, so nimmt er dennoch zu dem Gedanken seine Zuflucht, daſs Zeus der absolute Grund dieser Erscheinungen sei, um wenigstens in diese Stätte die Reste des alten Glaubens hinüberzuflüchten. Aber auch hier wird er von der Kunstfertigkeit des Socrates ergriffen, und muſs endlich auch diesen letzten Halt aufgeben. Jetzt scheint er ganz gewonnen, der Chor erkennt ihn an *), und hat nur diese einzige absolute Forderung, von nun an nichts anzuerkennen, als das Chaos, die Wolken und die Zunge **), welches Begehren auf Nichts Geringeres hinausläuft, als allem objectiven Glauben zu entsagen, und sich selber als den absoluten Inhalt von Allem und als den entscheidenden Gott zu erfassen. Strepsiades, jetzt hineingerissen in diese neue Richtung, verheiſst Alles, und empfängt dagegen die Versicherung der höchsten Ehre, welche ihm dieses Treiben gewähren solle. Socrates beginnt nun den wirklichen Unterricht, während die frühere Unterredung nur dazu gedient hatte, das alte Bewuſstsein auszurotten, welches ihn unfähig machte, dieser Schule als Eingeweihter anzuhören. So vorbereitet geht er mit dem neuen Lehrling, der sein Faulbett mitnimmt, in das innerste Gemach des Denkerhauses. Strepsiades folgt schüchtern, wie diejenigen, welche in die Höhle des Trophonius sich herabzusteigen bereiteten, um durch die Dünste dieser Höhle sich begeistern und erfüllen zu lassen *).

---

*) Aristophanes Wolk. v. 364.
αὗται γάρ τοι μόναι εἰσὶ θεαί· τἄλλα δὲ πάντ' ἐστὶ φλύαρος.

**) Aristophanes Wolk. v. 365.
ὁ Ζεὺς δ' ἡμῖν, φέρε, πρὸς τῆς Γῆς, οὑλύμπιος οὐ θεός ἐστιν;

***) Aristophanes Wolk. v. 375. wo Strepsiades:
ὁ δ' ἀναγκάζων ἐστὶ τίς αὐτάς, οὐχ ὁ Ζεύς, ὥστε φέρεσθαι;
worauf Socrates erwiedert:
ἥκιστ', ἀλλ' αἰθέριος δῖνος.

---

*) Aristophanes Wolk. v. 411 — 418.

**) Aristophanes Wolk. v. 422 — 423.
ἄλλο τι δῆτ' οὐ νομιεῖς ἔτι θεὸν οὐδένα, πλὴν ἅπερ ἡμεῖς· τὸ Χάος τουτὶ, καὶ τὰς Νεφέλας, καὶ τὴν Γλῶτταν, τρία ταυτί.

Diesen Abschnitt, welcher hier in dem Fortgange der Handlung eintritt, da das alte Geschlecht so weit wankend gemacht ist, daſs es sich dem Unterricht des neuen Principes unterziehn will, hat der Dichter durch die Parabase bezeichnet, worin der tiefſte Ernst und das Bewuſstsein über den wahrhaften Zweck und die Würde seiner Schöpfung mit den heitersten Scherzen abwechseln, und uns gleichsam einen Augenblick abziehn von der Unruhe über den Ausgang des Unterrichts, den Socrates dem alten Strepsiades jetzt ertheilt.

Socrates kehrt *unwillig und zornig aus dem Studienhause* zurück, da er den Alten bei allem Unterrichte tölpisch und vergeſslich findet. Er unternimmt jetzt vor unseren Augen den Unterricht, oder vielmehr sind diese ergötzlichen Scherze, welche sich um geringe Spitzfindigkeiten drehen, nur als Vorbereitungen anzusehn, ihn zur Weihe in die Mysterien selbst tüchtig und gewandt zu machen; wie es überhaupt der Zweck dieser ganzen Scene ist, zu versuchen, ob der Alte fähig sei, dieses neue Princip zu empfangen, und ihn, so zu sagen, erst ganz auszuleeren, bis er ihn mit dem Inhalt der neuen Richtung erfüllt. Der Unterricht, welchen er innerhalb des Studienhauses mit dem Strepsiades begonnen, war vergeblich an ihm verschwendet worden; denn stets war er in die Vergessenheit dieses Fremdartigen gefallen. So sollen denn jetzt die letzten Versuche gemacht werden, ob die absolute Umkehrung dieses Alten möglich, und er sich geschickt zeigt, das wahre Geheimniſs der Schule zu erfahren. Aus diesem Gesichtspunkt allein gewinnt die so scherzhaft gehaltene Scene ihre Bedeutung und greift organisch in das Ganze ein. Wie die erste groſse Scene mit Strepsiades den Zweck hatte, ihn in sich selber wankend zu machen, und den objectiven Glauben zu erschüttern, so zeigt uns diese Scene die letzte Kraftanstrengung, das alte bereits gewonnene Geschlecht gewandt zu machen, und seine Fähigkeit dazu auszubilden.

---

*) Arisrophanes Wolk. v. 505.

ἐς τὼ χεῖρέ νυν
δός μοι μελιτοῦτταν πρότερον· ὡς δέδοικ' ἐγώ,
εἴσω καταβαίνων, ὥσπερ ἐς τροφωνίου.

Es liegt darin eine gewisse Furcht und Beklommenheit, welche jetz den Alten ergreift, sich so ganz von der ihm ursprünglich fremden Richtung umstrickt zu sehn, und in dem nun beginnenden Unterricht auch die letzte Spur alter Sitte zu verlassen. Ueber die Vorbereitungen im Aeusseren, deren sich die Herabsteigenden bedienten vergl. Lucian dial. Mort. 2. p. 136 Bipont. Nach der Sage waren hier die Götter am gegenwärtigsten Orig. adv. Cels. VII. p. 355. Ueber den Aufzug derer, welche das Orakel befragten vergl. nach dem Schol. zu unserer Stelle besonders Max. Tyrius diss. 26. p. 261. Paus. Boeot. 39. Philostr. vita Apoll. VIII. 8. Pollux II, 76. Aelian. V. H. 3, 45.

Aber vergeblich. Wider Willen fällt der Alte in seine Vergessenheit zurück. Da ergreift auch den Sokrates die Verzweiflung, und er heiſst ihn von dannen gehn, die Bekehrung dieses in der alten Sitte und Glauben einmal festgewurzelten Geschlechtes aufgebend *). Strepsiades aber wendet sich flehend zum Chor, einen Rath ihm auszusinnen, wodurch er der Redekunst theilhaftig, und die Schuldenlast los werden könne. Da giebt ihm der täuschende Chor den Rath, den Sohn an seiner Statt hinzusenden,**) den auch Strepsiades sogleich ins Werk zu richten verspricht. Wüſste der Alte die wahre Natur des Chors und seines Symbols, so würde er diesem verderblichen Rathe nicht folgen, wodurch allerdings sein beschränkter Zweck, der Schuldenlast zu entfliehen, erreicht wird, der aber ein unendlich gröſseres Unheil herbeiführt. Dies aber ist die Sache dieser täuschenden Mächte, daſs sie das Subject grade an der Seite seiner Unwisſenheit ergreifen, und dennoch ihm zu willfahren scheinen, jenen trügerischen Erscheinungen Macbeths gleich, welche das, was sie verheiſsen in Erfüllung gehn laſsen, aber ein unendlich gröſseres Unglück, ein wahrhaftes Verderben, bereiten. Darin aber besteht die unselige Täuschung, daſs jene Wesen nur die eine Seite Preis geben, und ihre Verheiſsungen erfüllen, aber die andere Seite wohl verbergen, aus welcher ihres eigenen Rathes Verderben entspringt; wie auch dies wiederum die Schuld des Subjects ausmacht, die äuſsere Erscheinung für die wahrhafte zu nehmen, und durch sie, welche nur Aeuſseres und Endliches bietet, sich verlocken zu lassen, bis das Wesen dieser Erscheinung sich dem Bewuſstsein des getäuschten Subjects offenbaret, und jenen äuſseren Vortheil mit dem Unglück und der Unruhe des Inneren lohnt.

---

*) Aristoph. Wolk. 788 wo Socrates sagt:

οὐκ ἐς κόρακας ἀποφθερεῖ,
ἐπιλησμότατον καὶ σκαιότατον γερόντιον;

**) Aristoph. Wolk. v. 793.

ἡμεῖς μὲν, ὦ Πρεσβῦτα, συμβουλεύομεν,
εἴ σοί τις υἱός ἐστιν ἐκτεθραμμένος
πέμπειν ἐκεῖνον ἀντὶ σαυτοῦ μανθάνειν.

Dem Sohne tischt nun der Vater alle Brocken, welche er aus seinem Unterricht behalten, auf. Pheidippides ist verwundert über die Raserei, in welche der Alte gerathen, und steht an, ob er nicht eine Klage des Wahnsinns gegen ihn anstellen soll*). Als der Vater ihn endlich an die Wohlthaten, welche er ihm stets erwiesen, erinnert, giebt er zwar nach, spricht aber weissagend aus, daſs ihm einst Reue darüber entstehen werde **). Aber er selbst soll sich entscheiden, und die Natur der beiden Reden des λόγος κρείσσων und ἥττων aus ihrem Munde selbst vernehmen.

Der Dichter hat uns bis zu dem Punkte hingeführt, wo der Gegensatz, den wir bisher in den Gesprächen des Strepsiades und des Socrates, mehr versteckt, gesehen, auf positive und directe Weise dargestellt wird. Da diese Komödie uns zur Quelle jenes in allen Kreisen sich hervorthuenden Gegensatzes zurückführt, so liegt darin schon die Nothwendigkeit, daſs dieser Gegensatz nicht nur in der Handlung an sich liege, sondern auch ganz rein und unversteckt hervortrete. Dies führt unser Gespräch zwischen dem ἄδικος und δίκαιος herbei. Dieser Gegensatz erhält noch seine bedeutsamere Stellung dadurch, daſs Pheidippides es ist, um welchen sich derselbe dreht. Das jüngere Geschlecht, welches am Pheidippides seinen Vertreter hat, steht im Begriff zu jener neuen Richtung umzuschlagen. Die beiden Sprecher treten, sich zuerst schmähend, gegenüber, bis der Chor, der ruhige und besonnene Vermittler, sie ermahnt ihre Natur zu entwickeln. Aber nicht nur die Sprecher der Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit vertreten durch ihre Rede diesen Gegensatz des Geistes in der Zeit, sondern der wissende Chor spricht es selbst aus, daſs gröſser noch nie die Gefahr war, welche die Weisheit bestand *), hinweisend damit auf das groſse Interesse und das Gewicht, welches auf diesem Gegensatze ruht, und dessen reines Abbild uns die gegenwärtigen Sprecher geben. Zuerst entwickelt nun der δίκαιος seine Natur, indem er die alte Zucht und Sitte im Gegensatz der neuen Entartung hervor-

---

*) Aristoph. Wolk. v. 844.

πότερον παρανοίας αὐτὸν εἰσαγαγὼν ἕλω;

Der Zweck dieser Klage war, daſs dem Vater die Verwaltung über das Vermögen abgenommen wurde. Das merkwürdigste Beispiel dieser Art ist die bekannte Klage des Jophon gegen den Sophocles, deren viele Alte erwähnen. Cic. de senect. 7, §. 22. Schol. Aristoph. Fröschen v. 72. Plutarch an seni sit gerenda etc. 3. T. 12. p. 104. Ueber die äuſseren Verhältnisse dieser Klage, und vor welchem Gerichtshof sie gehört vergl. Meier und Schoemann im attischen Proceſs p. 296.

**) Aristophanes Wolk. v. 864.

ἦ μὴν σὺ τούτοις τῷ χρόνῳ ποτ' ἀχθέσει.

---

*) Aristoph. Wolk. v. 976. Darauf redet der Chor recht im Sinne der alten Sitte den δίκαιος an:
ἀλλ' ὦ πολλοῖς τοὺς πρεσβυτέρους ἤθεσι χρηστοῖς στεφανώσας.

hebt *). Dies zeigt er mit Recht an der Wurzel aller Sitte, an der Erziehung, welche in die beiden Momente der Gymnastick und Musik zerfällt, deren Natur wir in einer andern Sphäre bereits erkannt haben. Der Gedanke aber auf dem dieser Gegensatz der Erziehung beruht, ist der, daſs die alte Erziehung in der Gymnastick die Sinnlichkeit und Begierde zurückdrängte und der Jüngling in der Scham seine allgemeine Richterin erkannte, in der Musik aber treu die Weisen geübt wurden, welche sie von den Vätern überkommen hatten, und die zugleich geeignet waren, die Seele zu erheben, und zur Thatkraft zu stählen; in der neuen Erziehung dagegen die Begierde und zufällige Neigung an die Stelle der Sitte und des Gesetzes getreten sind, daſs überhaupt von Kindheit an das Gelten des Einzelwillens **) und seiner zufälligen Entscheidung auf den Thron erhoben worden. Das Resultat dieses Gegensatzes zusammenfassend, spricht er die gesunde Bildung des Körpers und des Geistes als die Folge der alten, die vollkommene Verweichlichung und die absolute Verkehrung des Sittlichen in das Unsittliche und des Unsittlichen in das Sittliche, mithin die Einzelnheit des Subjects, als das Wesen der neuen Richtung aus ***). Der Chor, seine eigene Natur in der Rede des δίκαιος vernehmend, strömt begeisterungsvoll und ganz unverhüllt in das Lob dieses Principes über *), zugleich mit der Sehnsucht nach einem bereits verschwundenen Ideal, welches er vergeblich zurückzurufen strebt. Jetzt beginnt der ἄδικος, seinem Wesen gemäſs, den objectiven Glauben und Inhalt des δίκαιος umzukehren, und dasjenige, worin der δίκαιος eine Quelle der Willkühr erkannt hatte, mit sogenannten guten Gründen zu rechtfertigen. Ja er spricht seine Natur ohne Umschweif als solche aus, welche zuerst dem Gesetze und dem Rechte sich widersetzt habe **). Ganz dem gemäſs rechtfertigt er den Inhalt, welchen der δίκαιος angegriffen hatte, indem er Religiöses und Heiliges zu seinem Zwecke umwandelt und benutzt, wodurch er die Nichtigkeit alles substanziellen Inhalts und namentlich des Religiösen, welches er nach seinem Belieben umgestaltet, mithin zum Mittel herabsetzt, bezeichnet ***)

---

*) Aristoph. Wolk. v. 962 — 1008.

**) Aristoph. Wolk. v. 964.
πρῶτον μὲν ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύξαντος μηδὲν ἀκοῦσαι.

***) Aristoph. Wolk. v. 1009 — 1014.

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1025 — 1034 wo er den Inhalt des δίκαιος: καλλίπυργον σοφίαν nennt. Man muſs aber nicht mit Voſs, in der Anmerk. der Uebers. zu unserer Stelle, den Chor so verstehn, als wären die Wolken selbst sogar ergriffen von der Schilderung jener Zeit. Vielmehr steht der Chor in dieser ganzen Unterredung seines Symbols entkleidet, als das Bewustsein der Substanz, da, welches auch schon v. 1029 und 30 unserer Stelle hätte lehren können, wo der Chor die Vorfahren seelig preiſst, bei denen jene Sitte gewaltet habe.

**) Aristoph. Wolk. v. 1040 ich bin darum λόγος ἥττων genannt worden

ὅτι πρώτιστος ἐπενόησα
καὶ τοῖσι νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τἀναντί' ἀντιλέξαι.

***) So rechtfertigt er den Besuch der entnervenden warmen Bäder durch das Beispiel des Hercules v. 1052. (die βαλανεῖα des Hercules werden häufig erwähnt Schol. Soph.

Aber wie bereits das neue Princip die wirkliche Welt und ihre Kreise ergriffen hatte, so endet auch dies Gespräch mit dem Siege des ἄδικος über den δίκαιος indem Letzterer bekennen muſs, daſs sowohl Richter, als Volksführer und Tragödiendichter sich von der Sittlichkeit losgesagt haben *). Mit diesem Bekenntniſs flüchtet der δίκαιος, sich preisgebend, unter die Zuschauer **), ein Bild der vollkommenen Verzweiflung an der alten Sitte und Zucht, wie der tiefsten Ironie des Dichters. Nach dem Siege, den der δίκαιος, errungen, wird Pheidippides dem Socrates als Schüler zuerkannt und in das Denkerhaus eingeführt. Der Chor aber wendet sich zum Strepsiades und weissagt ihm das kommende Unheil ***). Wie

---

Trach. v. 352. Heros. 7, 76. Athen 12. p. 512.) So die von dem δίκαιος getadelte διατριβὴ ἐν ἀγορᾷ durch das Beispiel des Nestor im Homer v. 1055. (Il. 1, 247) und der Ehebruch sogar, indem er sich auf Zeus berufend auch den höchsten Gott nicht mehr verehrt, da er ihn zum Mittel herabsetzt, v. 1080:

μοιχὸς γὰρ ἢν τύχῃς ἁλούς, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν.
ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας, εἶτ' ἐς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν.

Es liegt darin zugleich eine Anspielung auf den Euripides, bei dem die Götter die Objectivität ihres Inhalts eingebüſst haben, und von dem Subjecte nach Gefallen benutzt werden, ihre Schuld abzuwälzen. (Orest 76. Bach. v. 29. εἰς Ζῆνα ἀναφέρειν τὴν ἁμαρτίαν λέχους) Troad. v. 946. Fast auf dieselbe Weise entschuldigt sich auch die Helena

*) Aristoph. Wolk. v. 1090 — 1100.

**) Aristoph. Wolk. v. 1104 — 1107.

***) Aristoph. Wolk. v. 1116 — 1117.

χωρεῖτέ νυν. οἶμαι δέ σοι
ταῦτα μεταμελήσειν.

nach dem Abgang des Strepsiades in das Studienhaus die erste Parabase ihre Stellung hatte, so tritt jetzt, nachdem auch das jüngere Geschlecht für die neue Richtung gewonnen, eine kurze Parabase ein, worin die Wolken sich ganz in ihr Symbol hüllend, denen Wohlthaten verheiſsen, welche diesem Chore willfahren, die Gegner aber mit Unheil bedrohen *). Diese Parabase darf aber nur kurz sein. Alles drängt sich zum Schluſs der Handlung und die episodische Unterredung kann daher die gespannten Gemüther über den Ausgang und die Frucht des Unterrichts nicht lange in Zweifel lassen.

Unterdessen nahet Strepsiades mit einem Sack Mehl auf dem Rücken, als Honorar für den Socrates, sehr beruhigt über die Gläubiger, da Vertrauen auf seinen Sohn ihn stärkt **). Socrates nahet sich und Strepsiades giebt diesen Lohn dem Weisen, zugleich sich nach des Sohnes Fortschritte erkundigend, der die neue Lehre sehr wohl begriffen ***), da er nicht,

---

Worte welche nur durch eine schlechte Conjectur dem Chor abgerungen worden, dem sie ganz wesentlich gehören.

*) Aristoph. Wolk. v. 1118 — 1133.
ἢν δ' ἀτιμάσῃ τις ἡμᾶς θνητὸς ὢν οὔσας θεάς,
προσεχέτω τὸν νοῦν, πρὸς ἡμῶν οἷα πείσεται κακά.

**) Aristoph. Wolk. v. 1145.
νῦν οὖν δικαζέσθων· ὀλίγον γάρ μοι μέλει,
εἴπερ μεμάθηκεν εὖ λέγειν Φειδιππίδης.

***) Aristoph. Wolk. v. 1152 wo Socrates auf die Frage des Strepsiades, ob der Sohn die neue Rede gelernt, antwortet: μεμάθηκεν.

wie Strepsiades in der alten Sitte aufgenährt ist, und folglich keinen Widerstand, wie das alte Geschlecht, erst zu überwinden hat. Jubelnd bittet Strepsiades den Sohn herauszurufen, welchen der Alte schon an der veränderten Farbe als den wakeren Schüler der neuen Richtung erkennt. Er klagt ihm seine Furcht vor dem Schlusse des Monats, als dem Zahlungstermin der Schulden: aber mit einer Schlauheit, welche den Strepsiades überrascht, beschwichtiget er den Alten, der sich, voller Jubel ein Loblied anstimmend, zu den Zuschauern wendet *), und den Sohn zum Ehrenmahle fortführt.

Unterdessen erscheint ein Gläubiger Pasias vor der Thür des Strepsiades mit einem Zeugen, um den Alten vor Gericht zu laden. Dieser tischt ihm dieselben Sophismen auf, welche der Sohn ihn gelehrt, die Götter belachend **), die der Gläubiger anruft. Ja er eilt in das Haus zurück, und kehrt, wie einst beim Pheidippides, mit dem ἀλεκτρύων und dem κάρδοπος wieder, um dies alte Kunststück, das einzige, welches ihm von der alten Lehre zur Anschauung gekommen, dem Gläubiger vorzubringen, der endlich den Alten unverrichteter Sache verläſst. Sogleich erscheint ein anderer Gläubiger Amynias. Wenn Strepsiades den Ersten mit dem Glauben an die Götter geneckt, so legt er diesem eine meteorologische Frage vor *), ob Zeus nämlich beständig uns ganz neues Wasser mache, oder die Sonne dasselbe Wasser von unten heraufziehe; auch er theilt das Schicksal seines Vorgängers und Strepsiades geht in sein Haus zurück.

---

*) Arisoph. Wolk. v. 1204.

εἶγ'· ὦ κακοδαίμονες, τί κάθησθ' ἀβέλτεροι
ἡμέτερα κέρδη τῶν σοφῶν, ὄντες λίθοι. — 1217.

**) Aristoph Wolk. v. 1236., auf welche Lasterung ihm Pasias antwortet: ἀπόλοιο τοίνυν ἕνεκ' ἀναιδείας ἔτι, vergl. damit v. 1243 wo Sasias sagt:

οὔτοι μὰ τὸν Δία τὸν μέγαν καὶ τοὺς θεοὺς
ἐμοῦ καταπροίξει

worauf Strepsiades sagt:

θαυμασίως γ' ἥσθην θεοῖς
καὶ Ζεὺς γέλοιος ὀμνύμενος τοῖς εἰδόσιν.

Jetzt, wo sich Alles zum Schlusse hindrängt, spricht der Chor die Weissagung, welche er schon früher verkündet, ganz bestimmt aus, da sie jetzt in Erfüllung zu gehn droht **). Die Verwirklichung dieser Weissagung des wissenden Chors bildet nun den letzten Wendepunkt, und offenbart sowohl das Resultat des Ganzen, als auch die Natur dessen, was in der Darstellung der Komödie nur Mittel und was Zweck gewesen. Es zeigt von dem tiefen Bewuſstsein des Aristophanes, daſs er uns die Entartung des alten Principes durch die neue Lehre, grade in der Verletzung der Familie zur Anschauung bringt. Die griechische unmittelbare Sittlichkeit, wie wir sie oben aufgefaſst, hat an der Substanz der Familie ihr treues Abbild. In der Familie beruht die Sittlichkeit auf dem natürlichen Bande der Erzeugung und des Bluts, wo sie ihren Ausgangspunkt nimmt. Hieran entzündet sich dann die eigentliche Pietät, welche den Individuen die Verehrung und Unverletzlichkeit dieser sittlichen Substanz vorschreibt. Aber, indem wir uns hier auf dem Boden des unreflectirten Gehorsams gegen das Gesetz und das Göttliche befinden, wo jene ungeschriebenen Satzungen und die Scheu das Individuum leiten, so ist es auch die Gestalt der Familie, welche uns diesen Standpunkt unmittelbar verwirklicht darstellt, welche dieser hohen Ehrfurcht genieſst, und durch deren Verletzung das Individuum am meisten und bestimmtesten beurkundet, wie sehr es die unmittelbare Sittlichkeit verlassen, und sich ihr entfremdet hat, da es das Band des Blutes sogar von sich abzustreifen wagt, und jene in der Erzeugung wurzelnde und auf natürlichem Grund und Boden erbaute sittliche Substanz zertört, und durch seine Reflexion gänzlich untergräbt. Es wird uns noch bedeutsamer, daſs Aristophanes grade an der Auflösung der Einheit der Familie, und in ihr an der Verletzung des Vaters durch den Sohn, die Zersetzung alles Substanziellen, durch die alles zernagende Reflexion zur Anschauung gebracht, wenn wir erwägen, wie tief diese Ehrfurcht der Kinder gegen die Eltern im Bewuſstsein des ganzen griechischen Alterthums wurzelte, und dem Standpunkte der Sittlichkeit gemäſs, auch nothwendig begründet war. Diese Verehrung der Eltern gegen die Kinder war eine jener uralten Satzungen Athens, deren wir oben erwähnten, und die gröſsten Dichter von Hellas weisen Alle mit heiliger Scheu, darauf hin *). Darum hat auch unser Dichter noth-

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1284.

**) Aristoph. Wolk. v. 1316 — 1322.

---

*) Vor Allen erwähnt der sittliche Aeschylus oft dieses Verhältnisses. Eumen. v. 516. Suppl. v. 688, wo ich das

wendig dies zur Angel der ganzen Katastrophe gemacht. Strepsiades eilt aus dem Hause von Pheidippides verfolgt, und ruft die Nachbarn, Vettern und Stammgenossen an, ihn vor den Miſshandlungen des Sohnes zu schützen *). Aber je ärger der Alte schmäht, desto mehr ergötzt sich Pheidippides, und antwortet dem Vater absichtlich in denselben Wendungen, mit denen der ἄδικος einst die Verachtung des δίκαιος erwiederte **). Der Chor fragt vor Allem nach der Veranlassung des Streites ***). In der Erzählung, welche Strepsiades davon giebt, ist einmal die Verletzung des alten Glaubens und der alten Sitte in dem ganzen Umfange geschildert, andererseits zeigt Strep-

---

τρίτον als das höchste und das Ganze vollendende Gebot verstehe, wie v. 27 Ζεὺς σωτὴρ τρίτος genannt wird, vergl. Welker die Aschylische Trilogie P. 101. Auch Pind. Pyth. 6, 25 Boeckh. erwähnt dieser Satzung. Ganz dahin geht der schöne Chor in der Elektra des Sophocles v. 1047. der in den Vögeln das Abbild dieses heiligen Gesetzes erkennt. Aehnliche Worte darüber spricht Peisthetaros in den Vögeln v. 1345 u. s. w., und in den Fröschen v. 149. befinden sich unter denen, welche in der Unterwelt im Schlamme sitzen, auch die Frevler gegen die Eltern. Auch Plato de legg. 9. v. 868. (p. 149 Bekk.) gedenkt dieser ἀσέβεια.

*) Aristoph. Wolk. v. 1325.

ὦ γείτονες καὶ ξυγγενεῖς καὶ δημόται

u. s. w.

**) Aristoph. Wolk. v. 1331 wo Pheidippides auf die Worte des Strepsiades: ὦ λακκόπρωκτε antwortet:

πάττε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις.

***) Aristoph. Wolk. v. 1354.

siades, der über diesen Abfall entrüstet ist, wie in Wahrheit die neue Lehre bei dem alten Geschlechte nur auf der Oberfläche haftet, da es im Leben dennoch dem alten festgewurzelten Bewufstsein folgt. So hat der Alte dem Sohne ein Simonideisches Lied zu singen befohlen, jenes ächt Hellenischen Staatsdichters, Pheidippides aber ihn einen schlechten Dichter geheifsen *), und den alten Brauch beim Mahle zur Leier zu singen, kindisch genannt **); wie den Simonides, so hat er auch den Aeschylus verspottet ***), und als der Alte seinen Grimm noch zurückdrängt, hat er ihm endlich ein Lied der Neuern zu singen angetragen, und schnell ist ein Euripideisches Lied ganz unsittlichen Inhalts von seinen Lippen ertönt †). Da ist der Alte im Zorn aufgesprungen, der Sohn aber hat Hand an ihn gelegt. In dieser höchsten Unruhe des Innern rückt Strepsiades dem Sohne alle Wohlthaten der Kindheit vor, welche er ihm einst mit sorgender Geschäftigkeit bewiesen ††). Der

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1365.
καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητήν.

**) Aristoph. Wolk. v. 1360.
ὁ δ' εὐθὺς ὡς ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν.

***) Aristoph. Wolk. v. 1368.
κᾆθ' οὗτος εὐθὺς εἶπεν
ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.

†) Aristoph. Wolk. v. 1374.

††) Aristoph. Wolk. v. 1383 — 1393.

Chor wendet sich zum Pheidippides und fordert ihn auf, auf Ueberredung zu sinnen, und einen Schein des Rechts zu erdenken *), worauf Pheidippides die den Standpunkt der neuen Lehre absolut bezeichnenden Worte ausspricht: Wie süſs ist es über die bestehenden Gesetze vornehm hinwegzudenken **). Darauf giebt er als sophistischen Grund, warum er den Vater geschlagen, an, daſs er ihm die Liebe und Güte, welche ihm derselbe einst durch Schläge erwiesen, zurückgeben wolle, denn es sei billig, daſs, wenn ein Alter Fehler habe, er doppelte Schläge empfange ***). In ächt Hellenischem Bewuſstsein, welches sich nur auf die Sitte beruft, und in ihr seine Entscheidung sucht, weiſs Strepsiades auf diese Spitzfindigkeiten Nichts zu antworten, als daſs es nirgends erlaubt sei, daſs der Vater solches leide †), worauf Pheidippides diese ungeschriebenen Gesetze, auf welche der Vater ehrfurchtsvoll hinweiset, durch die Reflexion vernich-

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1400.
σὸν ἔργον ὦ καινῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτά
πειθώ τινα ζητεῖν, ὅπως δόξεις λέγειν δίκαια.

**) Aristoph. Wolk. v. 1402.
ὡς ἡδὺ καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιοῖς ὁμιλεῖν
καὶ τῶν καθεστώτων νόμων ὑπερφρονεῖν δύνασθαι
D. h. das Bestehende der Sitte und der Gesetze der Willkühr des Subjects zu unterwerfen.

***) Aristoph. Wolk. v. 1410 — 21.

†) Aristoph. Wolk. v. 1423.
ἀλλ' οὐδαμοῦ νομίζεται τὸν πατέρα τοῦτο πάσχειν.

tet, daſs es jedem frei stehe ein Gesetz zu machen *), worin die Ironie über alles Objective schlechthin ausgesprochen ist. Strepsiades in dieser alles Substantielle zerstörenden und vernichtenden Reflexion wenig geübt, weiſs endlich, nachdem er seine Zuflucht dazu genommen, die Sache auf die Zukunft zu verweisen, in der Pheidippides einst dasselbe von seinem Sohn erleiden könne **), und ihm auch dies wiederum durch den Einwand des Sohnes, daſs, wenn ihm kein Kind zu Theil würde, er die Schläge doch umsonst empfangen hätte ***), zerstört wird, nicht aus noch ein, und giebt nothgedrungen dem Pheidippides endlich Recht †).

Aber dem Pheidippides, welcher gleichsam die Gestalt des Aristophanes annimmt, und das Bewuſstsein über die Verkehrtheit dieses Treibens auspricht, kommt Alles darauf an, den Alten von der Verderb-

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1424.
οὐκοῦν ἀνὴρ ὁ τὸν νόμον θεὶς τοῦτον ἦν τοπρῶτον

**) Aristoph. Wolk. v. 1437.

***) Aristoph. Wolk. v. 1439.
ἢν δὲ μὴ γίνηται,
μάτην ἐμοὶ κεκλαύσεται, σὺ δ' ἐγχάνων τεθνήξει.

†) Aristoph. Wolk. v. 1440.
ἐμοὶ μὲν ὦνδρες ἥλικες, δοκεῖ λέγειν δίκαια·
κἄμοιγε συγχωρεῖν δοκεῖ τούτοισι τἀπιεική.
Worte, in denen sich die vollkommene Rathlosigkeit des Strepsiades ankündiget, welche nothwendig entspringt, wenn das Subject aus dem Boden der unreflecktirten Sitte sich plötzlich auf den ihm vollkommen fremden der Reflexion versetzt sieht.

lichkeit dieses Principes zu überzeugen. Er geht daher zu dem Extrem fort, dasselbe Recht auch an der Mutter zu behaupten. Dagegen aber empört sich die ganze Seele des Alten und mit gerechten und herben Schmerz richtet er sich gegen den Chor, ihn anklagend, daſs er durch ihn, dem er seine ganze Sache anheim gestellt, Alles dies erduldet habe *). Jetzt aber ist der Augenblick gekommen, wo der Chor seine Maske abwirft, und dem Strepsiades offenbart, daſs er den Schein, den er herausgekehrt, für das Wesen selbst genommen habe **), und daſs dieſs grade seine Schuld sei, arglos diesen Mächten vertraut zu haben, indem sie, sich in ein Symbol hüllend, dessen Inhalt ihre wahrhafte Natur ironisirt, trügerisch das Subject umstricken. Diese seine Bestimmung spricht der Chor auch mit klaren Worten aus, daſs er stets diejenigen, welche er nach Verderblichem streben sehe, in Unglück hineinziehe, damit sie die Erfurcht vor den Göttern lernen sollen ***). Dies ist aber auch der Wendepunkt für das alte Geschlecht, welches in sich geht und damit zu seiner ungetrübten substanziellen Gesinnung zurückkehrt *). Sogleich wendet sich Strepsiades an den Sohn, ihn zur Rache gegen den Soarates ermunternd, und ihn beim Zeus beschwörend, worauf ihm dieser mit gleicher Münze, als er selbst einst von ihm empfangen, in bitterer Ironie erwiedert: „Zeus ist nicht, nur der Wirbel, welcher ihn vertrieb. **)“ Strepsiades aber erkennt jetzt auch die ganze Gröſse seiner Schuld ***), und beschlieſst sich rächend gegen die Frevler zu kehren. Er befiehlt den Dienern Leitern und Axt herbeizubringen †), er steigt auf das Studienhaus, es den Flammen preis zu geben. Mit furchtbarer Ironie antwortet er dem Schüler, der verwundert nach seinem Thun und Treiben fragt: „Ich subtilisire des Hauses Balken durch ††),“ und dem Meister selbst giebt er dieselben Worte zurück, mit welchen ihn derselbe einst zuerst im Hängegeflecht begrüſste †††). Das Studienhaus wird vernichtet, der Meister und die Schüler ersticken, und Strepsiades schlieſst mit dem Ausspruche ihrer Schuld und der Gerechtigkeit ihres Unterganges, da sie die Götter verunehrt, und den objectiven Glauben an sie zur Willkühr verkehrt haben *). Hiermit hat sich das Werk in seinem letzten Resultat vollendet und abgeschlossen. Es ist die Rückkehr in die Substanz der Sitte und des Gesetzes und das Erkennen ihres verderblichen Gegensatzes, des Geltens der Subjectivität und Reflexion, welche sich zum Herrn und Meister alles Objectiven und Bestehenden aufwirſt, und die hier in ihrem Extrem, in welches sie übergehn kann, sobald sie überhaupt an die Spitze gestellt wird, erfaſst worden ist. Diese Mächte sind es, um welche sich der Kreislauf des Kunstwerkes drehet.

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1453.
ταυτὶ δι' ὑμᾶς ὦ Νεφέλαι πέπονθ' ἐγώ,
ὑμῖν ἀναθεὶς ἅπαντα τἀμὰ πράγματα.

**) Aristoph. Wolk. v. 1457.
αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα.

***) Aristoph. Wolk. v. 1461.
ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἑκάστοθ' ὅντιν' ἂν
γνῶμεν πονηρῶν, ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων
ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν εἰς κακόν,
ὅπως ἂν εἰδῇ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1465.

οἴμοι, πονηρά γ᾽ ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ.

**) Aristoph. Wolk. v. 1472 — 1477.

***) Aristoph. Wolk v. 1479 — 1485.

†) Aristoph. Wolk. v. 1486 — 1495.

††) Aristoph. Wolk. v. 1499.

διαλεπτογοῦμαι ταῖς δοκοῖς τῆς οἰκίας.

†††) Aristoph. Wolk. v. 1505 Wo Socrates fragt:

οὗτος τί ποιεῖς ἐτεόν, οὑπὶ τοῦ τέγους;

Strepsiades antwortet:

ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die sittliche Idee Resultat der Komödie wie der Tragödie. Plato.

Diesem absoluten Resultat der Wiederherstellung der Substanz des alten Glaubens und der unverfleckttirten Sittlichkeit, dient Alles nur als Mittel, und wenn gleich Manches die Gestalt des Zwecks an und für sich annahm, so hob sich dieser Schein an dem Folgenden sogleich wieder auf. Das Resultat dieser Vermittelungen, und diese Vermittelungen selbst in ihrer Nothwendigkeit zum Resultate zu erkennen, war der Zweck dieser Auseinanderlegung des Kunstwerks, worin uns zugleich das, was wir früher nur abstrackt als die Wahrheit des Inhalts unserer Komödie ausgesprochen, zur concreten Anschauung gekommen ist, und seine Rechtfertigung an dem tiefen Bewustsein des Dichters in seiner Schöpfung erhalten hat. Von unserem Standpunkte aus ist auch schon der dreifache Einwand Hermanns gegen die Anlage dieses Werkes bereits beseitigt, indem sich grade das Gegentheil seiner Einwürfe als Ergebniſs des Gedankens gezeigt hat. Was bei Hermann als Zweck vorgestellt wird, die vielen Bemühungen des Strepsiades den Schulden zu entgehn, welches der Dichter nicht mit der Erreichung seiner Absicht, sondern vielmehr mit der Vernichtung dieses beschränkten Zweckes hätte enden lassen sollen, verkehrt sich in Wahrheit zum Mittel im Geiste des Dichters, welches derselbe nur gebraucht, um darin das Innere jener neuen Richtung zu offenbaren. Dem Strepsiades läſst der tiefe Sinn des Dichters mit Recht seinen eigennützigen Zweck erreichen, den er aber durch ein gröſseres Unglück büſsen muſs, welches ihm aus dieser neuen Schule entsteht, die gleichfalls die Befreiung von der Schuldenlast als ein Mittel angesehn, den ganzen Menschen in seiner Innerlichkeit zu ergreifen. So kündigt sich in der Empörung des Sohnes und der Zernichtung aller sittlichen Bande das wahre Unglück grade da an, als der Alte bereits jubelnd seinen Zweck erreicht zu haben meint, und sich plötzlich in ganz andere Bande, als er selber gewollt und geahndet, verstrickt sieht. Hierin liegt die wahre List jener Schule, die Erreichung beschränkter und endlicher Absichten kühn zu gewähren, um dadurch sich den ganzen Menschen zu gewinnen, wie andererseits auch grade nicht in der Bestrafung jener eigennützigen Absichten und eitlen Wünsche, sondern in der Empörung des Sohnes und in der unseeligen Unruhe des Innern die Schuld des Strepsiades auf bei weitem tiefere Weise bezeichnet worden, da für das Hingeben und Aufopfern der alten Sittlichkeit, auch die ganze Subjectivität ergriffen und bestraft werden muſs. Hieraus ist zugleich die ganz consequente Behauptung Hermanns, daſs die letzte Scene zwischen Pheidippides und Strepsiades, in welcher Letzterer gemiſshandelt wird, nicht hieher gehöre, so wie der dritte nothwendig folgende Einwurf, die Rache am Socrates und seinem ganzen Hause sei auſserhalb des Zweckes dieser Komödie, widerlegt und des Dichters Plan und Ausführung durchaus gerechtfertigt.

---

*) Aristoph. Wolk. v. 1511.

δίωκε, βάλλε, παῖε, πολλῶν οὕνεκα,
μάλιστα δ' εἰδὼς τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν.

In dieser Entwickelung haben wir gesehen, wie sowohl die Komödie des Aristophanes als der atheniensiche Staat auf dem harten Gegensatze der einfachen substanziellen Sittlichkeit und der freien Subjectivität und ihrer Entscheidung und Reflexion in sich beruhen. Aus diesen Schöpfungen des Dichters, welche sich um diese Mächte drehen, ist uns auch der tiefe Ernst derselben klar geworden, und daſs diese Komödie, gleich der alten Tragoedie, die sittliche Idee zu ihrem Resultate habe, ja daſs beide, nur auf verschiedenen Wegen, die Darstellung derselben vollbringen, und in die Substanz alle Gegensätze und alle hervortretenden Einseitigkeiten des Lebens versenken. In diesem Sinne sind die berühmten Schluſsworte des Platonischen Gastmahls zu verstehn. Es behauptet nämlich Socrates dort, daſs es die Sache ein und desselben Mannes sei, eine Tragödie und Komödie zu schreiben, und derselbe, welcher seiner Kunst nach ein Tragödienrichter sei, sei auch ein Komödiendichter *). Was dieser Philosoph hier auf ver-

---

*) Plato Gastmahl p. 223. Steph. (2, 2 p. 469. Bekk.) τὸ μέντοι κεφάλαιον ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν καὶ τὸν τέχνῃ τραγῳδοποιὸν ὄντα κωμῳδοποιὸν εἶναι. Socrates heiſst es, hat dies die Anwesenden einzugestehn gezwungen, unter denen Agathon und Aristophanes, welche die Idee in der Sphäre der Tragödie und Komödie darstellen, am längsten munter geblieben und frei von dem bleiernen Schlaf, welcher bereits die Anderen ergriffen. Aber nachdem sie Socrates zur Anerkennung dieses Gedankens genöthigt, befällt auch sie der Schlaf und nur Socrates bleibt als der allein Wachende übrig. In dieser Anerkennung liegt aber das Aufheben der beiden Gattungen der Kunst, als einander ausschlieſsender, und setzt ihre Identität. Indem die Dichter diesen Gedanken eingestehn, so sind sie damit zum Bekenntniſs ihrer Einseitigkeit und ihrer negativen Seite gebracht worden, da jeder die Idee in einer das andere Moment ausschlieſsenden Form darstellt, das begreifende Denken aber den Ernst und den Scherz als das untrennbare Resultat beider erkennt. Das Philosophische Denken aber ist diese Einheit, für welche der Scherz erst durch den Ernst ist und umgekehrt. Nach diesem ihnen abgenöthigten Geständniſs fallen auch sie dem Schlafe anheim, der gleichsam die Realität ihrer negativen Seite sinnbildlich darstellt. Das alle Einseitigkeit aufhebende und den Gegensatz versöhnende Denken des Philosophen aber, geht frei, ohne

stecktere Weise angedeutet, spricht er im Philebus, mehr den Gedanken hervorhebend, aus *), indem er die Momente des Schmerzes und der Lust, sowohl der Komödie, als der Tragödie zutheilt, welches dem Protarchus von der Tragödie wohl einleuchtet, das er aber von der Komödie noch nicht so zu verstehn vermag, da in ihr durch die heitere und scherzhafte Umgebung diese Mächte der Trauer und der Lust nicht so rein und unvermischt erscheinen, als in der Tragödie, sondern erst der gröſseren Vermittelung des Gedankens bedürfen, um dem Subjecte zum Bewuſstsein gebracht zu werden. Durchaus aber in der Form speculativen Denkens zieht endlich Plato diesen Gedanken der Identität des Gegensatzes des Ernstes und Scherzes in den Büchern von den Gesetzen zusammen, Worte, welche wir um ihrer Tiefe und Wahrheit willen, und um durch sie den Zweck des Ganzen anzukündigen, an die Spitze unserer Abhandlung gestellt haben.

---

der Natur zu dienen, sondern nur sie beherrschend, in der Person des Socrates aus dieser Umgebung hervor.

*) Philebus p. 48, Steph. (2, 3, p. 211 u. 12 Bekk.)
καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι;
Protarchus τί δ' οὔ;
Socrates τὴν δ' ἐν ταῖς κωμῳδίαις διάθεσιν ἡμῶν τῆς ψυχῆς,
ἆρ' οἶσθ'
ὡς ἔστι κἀν τούτοις μίξις λύπης τε καὶ ἡδονῆς;
Protarchus οὐ πάνυ κατανοῶ
Socrates. παντάπασι γὰρ οὐ ῥᾴδιον, ὦ Πρώταρχε, ἐν τούτῳ ξυννοεῖν τὸ τοιοῦτον ἑκάστοτε πάθος.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Uebergang aus dem Aristophanes selbst in das von ihm bekämpfte Princip.

Nach dieser Entwickelung, aus welcher die sittliche Idee als das Resultat hervorging, bleibt uns nur noch übrig anzudeuten, wie das von Aristophanes in seinen Schöpfungen durchgängig bekämpfte Princip sich in seinen eigenen Werken bereits vorfindet, und in ihnen die Zeichen des bereits angebrochenen und geltenden Standpunktes ruhen, welche, dem Kunstwerke unbewuſst, diesen Uebergang in das Reich der Subjectivität und des reinen Selbstbewuſstsein ankündigen. In der attischen Komödie schaut sich das Subject im vorgestellten Object selber an, aller Inhalt der Komödie ist zugleich der Inhalt seiner Welt und seines Bewuſstseins dieser Gegenwart. Diese Kunstgestalt zieht aber den ganzen Kreis derselben vor ihr Forum, und erweiset sich darin als die Macht über sie. Ihr Wesen besteht nur dadurch, daſs sie sich alle Objectivität unterworfen, und zum Spiele herabgesetzt hat. Die attische Komödie ist daher in diesen unendlichen Widerspruch verwickelt, oder ist selbst die Darstellung dieses Widerspruchs, ihrem bewuſsten Wesen und Richtung nach die Objectivität des Staats und der Kunst, kurz die ganze substanzielle Gesinnung zurückzurufen, aber zugleich auch eben diese Mächte dem Scherze und Spotte preiszugeben und in ein Spiel zu verwandeln. Das anschauende Subject erträgt nun, weil es ebenfalls die Stufe der reinen

Objectivität und Substanz bereits überschritten, mit Heiterkeit, jeden Inhalt seiner Welt mit Ironie behandelt zu sehn, und weiſs und erfährt sich selbst darin als die Macht jeden Inhalt von sich abzustreifen.. Indem es aber, ein Bewuſstsein mit den Individuen der Bühne ausmachend, Alles vor sein Forum zieht, bleibt ihm nichts absolut Festes mehr, als die reine Gewiſsheit seiner selbst, welche es in jedem Momente aus der Handlung zurückempfängt. Dies aber macht das Wesen des reinen Selbstbewustseins aus, daſs dem Subjecte jeder objective Inhalt in dem Spotte, welchen es darüber ausübt, verschwindet, und es sich selber nur in allen diesen Kreisen erhält, als die Macht, welche höher steht, als sie. Dies kann auch so aufgefaſst werden, daſs das Subject, indem es in dieser seiner vorgestellten Welt nur seine eigene, wie in dem Bewuſstsein jener Gestalten nur sein eigenes anschaut, sich darin, nur mit sich selbst zusammenschlieſst. Das Bewuſstsein aber, welches in einem Andern nur bei sich selber ist, und im Objecte sich nur mit sich selbst zusammenschlieſst ist das Selbstbewuſstsein, das wahrhafte Resultat der attischen Komödie. Wenn daher diese Komödie einerseits als die That der absoluten Heiterkeit gelten kann, indem das Subject seine ganze Welt, in der es sich bewegt, wie seine einzelne Persönlichkeit verspotten läſst, und sich darin harmlos genieſst: so erscheint sie andrerseits als die That und die Offenbarung des absoluten Leichtsinns, der jeden Ernst an dem Objectiven zum Scherz verkehrt hat, und sich in dieser Verflüchtigung alles Substanziellen vollkommen befriedigt fühlt.

Was wir hier so eben zum Bewuſstsein gebracht haben, zeigt sich in der Aristophanischen Komödie nothwendig als ein Bewuſstloses und Inneres, da ihr Bewuſstsein vielmehr in der Substanz des Staats der Kunst und der Religion wurzelt, sie aber in dieser Ironie und dem Spott über die bereits vernichteten Götter, auch zugleich die der Wilkühr preisgegebene Welt vorstellt, um dadurch das Subject zu dem schon verlassenen Glauben zurückrufen. Diesen so eben, dem Gedanken nach, entwickelten Uebergang der Aristophanischen Komödie in das von ihr bekämpfte Princip des Geistes haben wir nun noch an dem Dichter selbst kurz nachzuweisen.

Der griechische Geist, indem er der unendlichen Form der Subjectivität noch entbehrte, und sich in der einfachen Sitte und dem unreflectirten Gehorsam gegen das Gesetz bewegte, nahm in Dingen, welche durch Sitte und Gesetz nicht bestimmt waren, sondern der freien Entscheidung des Subjects bedurften, diese Entschlieſsung von Auſsen her, da das Subject in sich zu dieser Stärke noch nicht gelangt war. Dies ist der Ursprung und Begriff der Orakel und des religiösen Glaubens, mit dem der ächt Hellenische Geist sie umfaſste. Diesen Standpunkt religiöser Verehrung gegen die Orakel zeigt uns vor Allem Herodot, ganz jenem Hellenischen Principe hingegeben, der es für einen Frevel achtet, den Aussprüchen der Orakel zu miſstrauen *). Mit nicht gerin-

---

*) Herodot 8, 77. ἀντιλογίης χρησμῶν πέρι, οὔτε αὐτὸς λέγειν τολμέω, οὔτε παρ' ἄλλων ἐνδέκομαι u. s. w. ebendaselbst; χρησμοῖσι δὲ οὐκ ἔχω ἀντιλέγειν, ὡς οὐκ εἰσὶ ἀληθέες; vergl. 9, 65.

gerer Ehrfurcht erwähnen Heraclit selbst *) und Pindar ihrer **), Letzterer, indem er sagt: Des Gottes Ernstes und Gewichtiges genügt der Schönheit nicht; denn es pflegt das heilige und Ernste die Anmuth verschwächen. Ia Plato selbst versäumt nicht in seinen das Hellenische Prinzip zum System ausbildenden Werken die Orakel anzurufen, und von ihnen die letzte Bestätigung für seine Bestimmungen zu erheischen ***).

Mit dem Hervorbrechen des Selbstbewufstseins und der Innerlichkeit verschwand nun nothwendig die Ehrfurcht vor einem Institute, welches dieses noch nicht in die Existenz getretene Moment des Geistes auf äufserliche Weise ersetzt hatte. Auf dieses bereits geschwächte und durch die Macht der Subjectivität fast verschwundene Ansehn gehn nun auch viele Stellen unseres Dichters, in seinem Bewufstsein, um den Abfall von dem religiösen Glauben und der frommen Andacht damit zu bezeichnen, in Wahrheit aber Zeugnisse

---

*) Plutarch de Pyth. oracul: 6. p. 257. Hutt. (Schleiermacher in den Fragm. des Heraclit. im Museum der Alterthumswissenschaft. p. 332.) Plut. de defectu oracul. 8 p. 312 Hutt.

**) Pindar bei Plut. de Pyth. oracul. 6 p. 257 Hutt.

***) Plat. Republ. 461 Steph. (5, p. 239 Beck.) ἀδελφοὺς δὲ καὶ ἀδελφὰς δώσει ὁ νόμος συνοικεῖν, ἐὰν ὁ κλῆρος ταύτῃ συμπίπτῃ καὶ ἡ Πυθία προσαναιρῇ vergl. 469 Steph. (5. p. 252 Bekk.) Διαπυνθάνομαι ἄρα τοῦ θεοῦ πῶς χρὴ τοὺς δαιμονίους τε καὶ θείους τιθέναι καὶ τίνι διαφόρῳ οὕτω καὶ ταύτῃ θήσομεν vergl. 470 Steph. (5 p. 254 Bekk.) 540 Steph. (7 p. 573 Bekk.) v. d. Gesetzen p. 759 Steph. (6 p. 428 Bekk.)

nisse der bereits entschwundenen Ehrfurcht, wie denn auch der Anschauende darin nur die Macht seiner Subjectivität erfährt. In den Wespen *) wie in den Rittern **) läſst er die der Willkühr fröhnenden Individuen auch die Orakelsprüche zu ihrem Nutzen anführen, den Wursthändler wie den Kleon stellt er daher aus ein und derselben Quelle ihre Orakel schöpfend vor ***), welche jeder von ihnen schlau vorbringt, um das Volk zu seinen Zwecken zu überreden †), womit die Verkehrung des schlechthin Objectiven zu ganz subjectiven Interessen bezeichnet ist.

---

*) Aristoph. Wesp. v. 160 wo Philokleon sagt:

ὁ γὰρ θεὸς
μαντευομένῳ μοὔχρησεν ἐν Δελφοῖς ποτε
ὅταν τις ἐκφύγῃ μ᾽ ἀποσκλῆναί ποτε.

**) In den Rittern nimmt Demosthenes um den Wursthändler zur Volksanführung aufzumuntern zu Orakelsprüchen seine Zuflucht.

***) Aristoph. Ritt. v. 997 — 1110.

†) Aristoph. Ritt. v. 61. wo Demosthenes von Kleon sagt:

ᾄδει δὲ χρησμούς· ὁ δὲ γέρων σιβυλλιᾷ

und dort den Schol. vergl. Ritter v. 804, wo Kleon sagt:

ἔστι γὰρ ἐν τοῖς λογίοισιν
ὡς τοῦτον δεῖ ποτ ἐν Ἀρκαδίᾳ πεντώβολον ἡλιάσασθαι
ἢν ἀναμείνῃ.

In den Rittern v. 1081 u. s. w. deuten Kleon und der Wursthändler ein und dasselbe Orakel, jeder auf seine Weise, wozu das doppelsinnige Κυλλήνη die Veranlassung giebt. So erdichtet auch Lysistrata v. 767 für sich einen Orakelspruch, woraus sie die Herrschaft der Weiber beweist. So verkündet Hierocles v. 1075 ganz in der Form eines Orakelspruches, daſs der Friede den Göttern nicht genehm sei, Mit der verschwindenden Ehrfurcht gegen die Orakel hängt aber auch die Verflüchtigung der religiösen Andacht und des Glaubens an die Götter überhaupt zusammen, welches Aristophanes ebenfalls in der Person des Nikias und Demosthenes bitter rügt *). Da nun die Aristophanische Komödie ihrem Wesen nach in dem alten Glauben wurzelt, so spricht sie auch den Inhalt desselben auf ganz positive und directe Weise aus. Dies hat vornämlich seinen Sitz in den Chorgesängen, welche das Bewufstsein des alten Glaubens und der alten inhaltsvollen Andacht aussprechen. Aber eben diese Andacht, mit der wir angehaucht werden und dieser objective religiöse Inhalt verkehrt sich unmittelbar zum Scherz, und was in einem Augenblick den ganzen Vollgehalt des ächt

---

Trygäus Autorität dagegen ist Homer v. 1089 u. s. w., der dem Hierocles Nichts gilt, da es die Sibylle nicht verkündet v. 1095. Auch in dem Anfang der Vögel liegt offenbar eine Ironie über die Vorbedeutungen, indem des Einen Dohle grade aus befiehlt, die Krähe des Anderen aber den Rückweg andeutet. So schlagt auch Peisthetaros in den Vögeln den in die neue Stadt kommenden Wahrsager, der Orakel des Bakis vorbringt, mit einem Orakel, welches vom Apollo herrühren soll, obgleich es den guten Peisteteros selbst zum Erfinder hat, und bewüfst damit, wie heilig ihm dergleichen Orakelspruch galt. Vögel v. 962 u. s. w.

*) Aristoph. Ritt. v. 30 wo Nikias sagt:
κάκιστα τοίνυν τῶν παρόντων ἐστὶ νῷν
θεῶν ἰόντες προςπεσεῖν του πρὸς βρέτας
worauf Demosthenes antwortet:
βρέτας τὸ ποῖον ἐτεόν, ἡγεῖ γὰρ θεούς;
Ueber die Lesart S. Porson zu Eurip. Hecuba v. 788 p. 66. Gaisford zum Hephästion p. 216.

religiösen Bewuſstseins verkündete, wird sogleich wieder vor das Forum der Ironie gezogen und damit seiner Andacht entnommen *). Dies ist der durch-

---

*) So singt Agathon in den Thesmophoriazusen dem Phöbus und der Artemis in ganz religiösem Sinne ein Lied v. 100 — 125. So ruft der Chor der Thesmophoriazusen die Götter Athens an v. 311 — 330. So auch 950 — 1000. In dieser Andacht werden auch Athene und die Göttinnen der Thesmophoriazusen angerufen v. 1136 — 1159. Ein durchaus ächt religiöses Bewuſstsein athmet der Anruf an den Poseidon Ritter v. 551 — 564 und an die Pallas Athene v. 581-594. Damit stimmt auch der schöne Chor der Wolken überein v. 298 — 312 und besonders v. 562 — 573 und 594 — 605. Aber grade diese letzte Stelle giebt uns auch das deutliche Bild der unmittelbaren Vernichtung dieser Andacht; denn die hier gefeierten Götter werden sogleich in der folgenden Parabase scherzhaft dargestellt, und in das Lächerliche herabgezogen. Die höchste Ironie über den Gott ist die Darstellung des Gottes selbst, besonders in den Fröschen v. 297, wo er seinen eigenen Priester für seine Rettung anruft. So wird in der ganzen Scene zwischen Aeacus und Xanthias mit den Göttern auf das ergötzlichste gespielt. V. 736 u. s. w. So wird auch mit dem Apollo gespielt. Vespen v. 161 wo Bdelykleon ihn anruft Ἄπολλον ἀποτρόπαιε. So wird auch Artemis Diktynna scherzhaft vom Philokleon genannt in den Wespen v. 369. Die Art, wie Hercules bei den Komikern erscheint, ist bekannt. Dahin gehört auch die lächerliche Gesandschaft der Götter, zu Ende der Vögel. So bietet Trygaeus im Frieden v. 192 dem Hermes Fleisch an, um ihn sich geneigt zu machen. Wie die Götter vor das Forum des Spottes gezogen werden, so auch der Cultus. Im Frieden v. 1053 u. s. w., wird das ganze Opfer lächerlich gemacht. Vergl. Ekklesiaz. v. 160. So werden auch die Anrufungen ganz ihres Inhaltes beraubt; wie in den Ekklesiaz. v. 155. So wird das Religiöse auch unmittelbar durch eine Obscönität lächerlich, wie in den Wespen v. 389. Dasselbe Spiel wie-

greifende und sich ewig erneuernde Wechsel der attischen Komödie, wodurch sie eben so den Standpunkt, zu welchem sie zurückrufen will, verläſst, und mit demselben Sinne die Götter, wie das ganze religiöse Verhalten als objectiv und zu Verehrendes behandelt, wie sie unmittelbar darauf die Verwandlung desselben zum Scherze ausspricht, und desselben Empfanges und derselben Lust von dem Anschauenden in jedem Augenblicke gewiſs ist *). Dieser sich

---

derhohlt sich auch in der Behandlung der in den Mysterien Eingeweihten, deren einmal im ächt antiken Sinn und mit Ehrfurcht gedacht, wie in den Fröschen v. 151 — 159 u. v. 450; das anderemal ihrer gespottet wird. Frösche v. 745 vgl. Frieden v. 375, wo sich Trygäus zu einem Ferkelchen drei Drachmen leihen will, um sich vor dem Tode einweihen zu lassen. Dem Chore in den Wespen v. 378 sind die Mysterien nicht so heilig, als die ψηφίσματα. Auch Hercules und Dionysus als Veredler der Leibes und Geisteskraft in den Mysterien vereint, werden in ihrer Vereinigung verspottet. Frösche v. 45 — 48. Diese Beispiele des sich immerwiederhohlenden und wiederverschwindenden Spottes über das Religiöse könnten wir noch sehr vermehren; aber es genügt das hier Angeführte, den oben erläuterten Gedanken zu bestätigen.

*) Die attische Komödie beruht, wie wir gesehn haben, auf diesem Gegensatze, die alte Sitte und den einfachen Gehorsam zurückzurufen, und doch selbst auf diesem luftigen Boden des ausgelassenen Sinnes zu thronen. Indem es das Volk heiter erträgt, sich selbst verspotten zu lassen, so erträgt es auch mit derselben Zufriedenheit, das, was ihm heilig sein sollte, Staat, Religion und Kunst verlacht zu sehn. So sind die Erscheinungen des leichtesten Sinnes und des ausgelassensten Leichtsinnes unzertrennbar in der attischen Komödie vereinigt. In dieser Gegensatz, das Alte der Sitte

immer wiederherstellende und wiederaufhebende Ernst, und damit diese völlige Umkehrung des Ern-

---

und des Glaubens zurückrufen zu wollen, aber es auch in der Ironie darüber sogleich wieder aufzuopfern, macht das eigentliche Leben der alten Komödie aus, so daſs sie gleichsam, die sitlichen Interessen darstellend, dennoch den vernichtenden Mächten zugleich opfert, und so ihren eigenen Endzweck zerstört, und dieser Zerstörung stets befriedigt entgegensieht und stets erneuert. Auch ist es daraus deutlich, daſs der Boden, auf dem die attische Komödie allein erblühen konnte, nur der der zügellosen Demokratie ist, wo das Subject vollkommen frei geworden ist, und des Gesetzes heilige Bande und alle Ehrfurcht vor den alten Instituten abgestreift hat. Die Gestalten, welche unserer Komödie in dieser Sphäre etwa vorhergehn, hangen mit der Gestalt der Staaten zusammen, und haben an dem Fortschritt starrer Aristokratie und abgeschlossener und fester Sitte zur freien und zügellosen Demokratie ihren Maſsstab. Nach dieser Bestimmung treten demnach überhaupt drei Stufen der Ausbildung des Komischen ein, welche durch das Wesen der Staaten, in denen sie sich hervorthaten, bedingt sind.

Die erste Stufe ist die der rohen Nachahmung des Lebens, welche in dem natürlichen Triebe der Nachahmung begründet ist, aber, als nur Natürliches und Unbegeistigtes, noch keine Spur eines dramatischen Zusammenhanges zeigt. Es ist aber darin anzuerkennen, daſs diese Nachahmung von dem Subjecte nicht um eines äuſsern Zweckes willen geschieht, sondern um sich selbst darin zu genieſsen, und der Zweck und der Ursprung aller Kunst darin wenigstens aufbewahrt ist. Diesem ganz abstrackten Anfange komischer Darstellung entspricht diejenige Verfassung Griechenlandes, welche die freie Persönlichkeit am meisten in die Substanz des Staates versenkt hält, und in der die einfachen Mächte der Sitte und der Gewohnheit das Gestaltende in allem öffentlichen Leben sind, der Staat, welcher aller Demokratischen Entwickelung stes in den Scherz und des Scherzes in den Ernst, in welchem Spiele nichts Festes und Gewisses übrig-

---

und der damit verbundenen Willkuhr, bis in die geringsten, Sphären der Kunst und des Lebens, mit harten und strengen Geboten feindlich entgegenwirkt hat.

Die zweite Stufe, oder gleichsam Vorschule, zur attischen Komödie, macht einen Fortschritt von der rohen Nachahmung der Natur zu einem, wenn gleich nach undramatischen, Zusammenhang, doch wenigstens zu einer chorischen Verbindung, worin die Keime aller dramatischen Ausbildung liegen. Diese Stufe geht sogar so weit fort, daſs sie sich selbst die Erfindung der Komödie anmaſst, indem sie, die erste unmittelbare Nachahmung aufhebend, sich zu einem Geistigen zu erheben anfangt. Auf der letzten Station dieser Stufe beginnt auch schon das dramatische Gewand, dessen Inhalt aber noch abstrackt, da es die Götter sind, welchen auf allegorische Weise mitgespielt wird, noch nicht die durch die Götter gebildete Welt des Staats der Religion und Kunst. Die Komödie hat hier noch keinen concreten Boden, und dämit noch keine welthistorische Bedeutung. Diesen Gestalten des Komischen entsprechen nun nothwendig diejenigen Staaten, deren natürliches Element, die Abstammung, mit jener ersten in sich geschlossenen Substanz ein und dasselbe ist, deren Institute und ganze Verfassung ein Erzeugniſs jenes Geistes ist, welche aber zugleich auch ihre harte und abgeschlossene Form aufgethan, und ein ihrer Natur nach entgegengesetztes Element bei sich eingelassen haben. Weil aber dieses andere Element der Demokratie, auf dessen Boden die Komödie emporwächst, nur äuſserlich in diese Staaten eingetreten ist, und bald, je nachdem die politische Stellung es mit sich brachte, hohen Einfluſs hatte, bald auch dem ursprünglichen Elemente unterlag, weil also diese Gegensätze noch abstrackt einander gegenüber standen: so konnte auch die Komödie noch keine freie Entwickelung nehmen, sondern muſste sich begnügen, entweder bei mehr inhaltsleeren Spassen stehn zu bleiben, denen ein sittliches Interesse fehlte, bleibt, als das Selbst des Subjectes, das im Anschauen des Objects mit sich selbst zusammengeschlossen ist,

---

oder die abstrakten Götter dem Spotte zu unterwerfen, ihre Kreise der Wirklichkeit aber, welchen sie als die substanziellen Mächte vorstanden, noch unberührt zu lassen. Die dritte Stufe, in der die Komödie ihre Vollendung erhält, zieht nun die Interessen und die bewegenden Gedanken der gegenwärtigen Welt vor ihr Forum, und geht bis zu dem Extrem fort, die concrete Subjectivität der wirklichen Welt, je nach ihrem Inhalt, den sie verkündigt, rücksichtslos zu verspotten. Die Form des Staats nun, in welcher allein diese Frucht gedeihen kann, ist die, in der die freie Persönlichkeit zur Existenz kommt, und sich von der Sitte und unreflectirten Gewohnheit befreit, und energisch ihre errungene Selbstbestimmung geltend macht. Aber die Komödie erreicht darum hier nothwendig ihre künstlerische Vollendung, weil diese Demokratie dem Boden, welchen sie beherrscht, selbst entsprossen, und nicht äuſserlich hineingetragen und dem fremden Stamme erst angebildet worden ist. Wie diese politische Erscheinung sich demnach in sich selbst bis zu dieser Ungebundenheit fortbewegte, so war es auch der ihr entsprechenden Kunstgestalt gegeben, sich ungehemmt auf ihrem Boden zur Frucht emporzutreiben, wo sie, in innigster Einheit mit der sie umgebenden politischen Welt, dieselbe treu und wahrhaft in sich abspiegelt.

Es wird nach diesen Bemerkungen klar geworden sein, daſs wir unter der ersten Stufe der Entwickelung des Komischen und der ihr entsprechenden politischen Verfassung den rein dorischen Staat, Sparta, verstehn, der sich in seiner Abgeschlossenheit und substanziellen Einheit erhalten. Zu der zweiten rechnen wir diejenigen, welche dorischen Stammes und in dorischen Instituten aufgenährt, dennoch Demokratisches bei sich eingelassen, und dadurch das ursprüngliche Element getrübt haben, wie Sicyon, Megara und Syracus. Als die dritte Stufe sehn wir den Staat an, in dessen Keimen der bis zu der höchsten Ausgelassenheit fortgemacht den Uebergang der attischen Komödie zu dem von ihr selbst bekämpften Principe aus. So ist diese Komödie an sich das Gegentheil dessen, was sie ihrem Bewuſstsein nach ist, und giebt selbst den höchsten Beweis, daſs die Zertrümmerung jenes alten Principes von dem Bewuſstsein des Subjects bereits vollbracht war. Ihr Dasein ist diese That des Geistes, der allen objectiven Inhalt in die reine Gewiſsheit seiner selbst versenkt hat, und in diesem Verschwinden desselben den absoluten Leichtsinn seines eigenen Wesens offenbart. Diese Komödie ist daher gleichsam die Verklärung der im harten Kampfe begriffenen Gegenwart, und selbst Resultat der Zeit. In ihr kann sie daher nur begriffen werden. Umgekekrt ist das wissenschaftliche Erkennen der Aristophanischen Komödie, wie es hier geschehn, zugleich das Erkennen des gesammten Zeitgeistes. Wenn wir daher am Anfang den Aristophanes den Mikrokosmus Athens nannten, so hat dieser Ausdruck hiermit seine Erfüllung erhalten. Also stehn die Schöpfungen dieses Geistes nicht mehr isolirt da, sondern sind als die Thaten des Geistes auf dieser Stufe erkannt, der sich in ih-

---

hende Democratismus lag, mit dessen freierer Entwickelung auch die Komödie ihre Ausbildung und Vollendung erreichte, Athen. Es liegt nicht im Plane dieser Abhandlung die concrete Darstellung dieser Gedanken zu geben, welche einer wahrhaften Geschichte griechischer Poesie angehört. Hier muſste es uns genügen die Grundzüge des Ganzen abstrakt bezeichnet zu haben, womit wenigstens der Weg gezeigt ist, in diesen, sonst als ganz zufällig, betrachteten Erscheinungen Vernunft und Nothwendigkeit zu erkennen.

nen abspiegelt. Die Abhandlung ist aber auch, indem in dem Dichter selbst der Uebergang zu einer neuen Weltgestaltung nachgewiesen worden, zu ihrem wahrhaften Schluſs gediehen, den nicht wir willkührlich herbeigeführt, sondern der in der Sache selbst sich begründete. Erst in diesem Uebergang ist der Dichter ganz begriffen, da hierin das andere von ihm bekämpfte Princip, welches uns bisher in seinen Werken nur nach seiner negativen Seite erschien, auch in seiner positiven Erscheinung erkannt wurde und die Rechtfertigung dieses Gegensatzes damit vollendet worden ist. Darin aber bewies dieses feindliche Princip auch seine Macht, indem es selbst die dasselbe überall verspottende Gestalt ergriffen, und auch sie wider Willen in den Strudel dieses feindlichen Elementes hineingerissen hat. Also haben wir im Dichter das reine Abbild der Zeit, und ihn selbst als einen ihrer groſser Vertreter erkannt, worin das höchste und wahrhaft unvergängliche Leben des Geistes sich beurkundet.

Erste Beilage.

Idee der Vögel des Aristophanes.

Ich habe bereits oben bemerkt, daſs die Gelehrten das Wesen dieser Komödie entweder in ganz auſserwesentliche Dinge gesetzt, oder auch einen bestimmten Zweck und Inhalt derselben überhaupt geläugnet haben. Damit steht aber das ungemessene Lob, welches sie dieser Komödie ertheilt haben, durchaus im Widerspruch. Setzt man das Wesen dieser Komödie in etwas Auſserwesentliches, und theilt ihr einen beschränkten particulären Zweck zu, so vernichtet man damit unmittelbar den Begriff des Kunstwerks, den man auch damit ebenfalls aufhebt, wenn ein bestimmter und concreter Inhalt ihr durchaus abgesprochen, und die bunte Mannigfaltigkeit und das Absichtslose ohne Einheit darin als das Wesen und das Vortreffliche behauptet wird. Das wirkliche Kunstwerk ist aber nur durch seinen geistigen Inhalt, den wir hier wenigstens andeuten und damit die nur abstrakte Bewunderung in eine wahrhafte verwandeln wollen. Auf den ersten Anblick haben unsere Vögel etwas Befremdendes und von den anderen Aristophanischen Komödien Abweichendes, da die überall scharf gezeichneten Gegensätze, so wie der endliche Sieg des alten Princips hier gänzlich verwischt zu sein scheinen. Aber die bunte Vögelwelt verdunkelt nur und erschwert diese Einsicht, welche uns dennoch eben so, wie überall, entgegentritt, wenn man diese ausgebreitete und durcheinander gewürfelte Schöpfung in die Einfachheit des Gedankens zusammenfaſst, und gleichsam ihres Gefieders entblöſst.

Wie der Chor und die handelnden Individuen die Momente der alten Komödie ausmachen, in denen sie ihren Begriff vollendet, so sind dieselben auch hier, ihrem Wesen nach sowohl, als nach ihrer Beziehung aufeinander zu bezeichnen, um so durch ihr Ineinandergreifen die Idee des Ganzen zu weben. Der Chor besteht aus Vögeln, und hüllt in diese seine symbolische Gestalt den Gedanken der Unbeständigkeit der Gesetze, der Wandelbarkeit der Einrichtungen und Verordnungen, der Losgebundenheit von der Sitte, ja er giebt uns das Bild des äuſsersten Leichtsinns, in welchem jeder seiner Natur und seinen Interessen folgt, er offenbart eine Welt, in der alle sittlichen Bande aufgelöſst sind, worin die Individuen in völlig atomistischer Weise sich hin und her zerstreuen, und jedes sich auf seine eigene Hand an seinem einzelnen Dasein erfreut, unbekümmert um das Gemeinsame, das in der Flüchtigkeit der Subjecte auch zugleich verflüchtigt ist. Diese Gedanken hat der Chor in sein Symbol gehüllt. Aber er zeigt dies Bild nicht nur in seiner Maske, sondern offenbart es auch in der Rede. Indem sich die Vögel in ihrer Freiheit und Ungebundenheit, als die Herren der ganzen Schöpfung bekennen, gehn sie bis zu dem Extrem fort, sich als älter und heiliger als die olympischen Götter anzusehn und nicht nur die Ehrfurcht und den Gehorsam gegen dieselben aufzuheben, sondern sich selbst als die bewegenden Mächte Himmels und der Erde auszusprechen. Wie die Götterwelt ihrem Bewufstsein als eine gegen sie durchaus nichtige erscheint, so auch die sittliche Welt des Staats, und seiner organischen Gegliederung. Die vollkommene Umkehrung des durch Gesetz und Sitte Bestimmten, wie die Zertrümmerung aller Grundlagen des Staats und seiner geheiligten Einrichtungen, sprechen sie auf das scherzhafteste aus, und finden sich darin vollkommen befriedigt und heimisch *). Sie laden daher alle Unzufriedene ein, sich zu ihnen zu begeben, wo sie froh und ungebunden leben können. Denn, sagen sie, was bei euch schändlich, durch das Gesetz wird eingeschränkt, alles das ist bei uns Vögeln herrlich nnd brav gethan, wenn hier nach dem Gesetz den Vater schlagen, schmachvoll ist, grade das ist schön bei uns, wenn bei euch sich einer wegstahl, und als Knecht gebrandmarkt wird, gleich bei uns wird dieser gelten als gefleckte Haselhuhn“ Dieses Geschlecht der leichtsinnigen Vögel (κουφονόων ὀρνίθων γένος) hat sich damit sowohl in seinem Symbol, als in der dasselbe offenbarenden Rede als die absolute Macht über alles Religiöse und Sittliche im Staate beurkundet, und das Bewufstsein seines absoluten Leichtsinns ausgesprochen. Aber dieser flüchtige Vögelschwarm bildet den Chor, der, seinem Wesen nach, der Widerspruch und Gegensatz dieses unendlichen Leichtsinnes ist, und vielmehr die sittliche Substanz darstellt. Die Vögel zeigen daher, durch ihre Erscheinung als Chor, sogleich stillschweigend den

---

*) Aristoph. Vög. v. 738 — 775. 791 — 804.

Gegensatz ihres Symbols, oder sie vernichten unmittelbar mit ihrer Erscheinung den Ernst ihrer Maske. Dies kann auch so aufgefaſst werden, daſs dieser Vögelchor dem Anschauenden die Ironie seines Symbols zeigt, und diese seine Maske eben so vor sich her trägt, wie er sich ihrer entäuſsern kann, oder daſs das Bewuſstsein seines Leichtsinnes nicht sein wahres Wesen ist, sondern vielmehr als ein Unwahres und Nichtiges verspottet werden soll.

Wie aber die Vögel nicht nur durch ihre Maske, sondern auch in dem Ausdruck der Rede die reine Willkühr offenbarten, so kommt auch dieser Gegensatz nicht allein in dem Begriff des Chors auf eine lautlose, sondern ebenfalls auf positive Weise zum Dasein. Der Chor der Vögel verspottet daher in mehreren Stellen dieses System der Willkühr *), und macht mehrere demselben angehörende Individuen recht ergötzlich zum Gegenstande des Spottes, womit die anderen den ungebundensten Leichtsinn athmenden Stellen in gradem Widerspruche zu stehn scheinen, aber auch nur scheinen, da der Gedanke, daſs der Chor sich in dieses Symbol gehüllt hat, um zugleich sich desselben als eines nur Nichtigen und seinem Wesen Fremden, zu entäuſsern, diesen Schein bereits aufgehoben hat.

Das andere Moment der Komödie sind die handelnden Individuen, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden. Diese sind Peistetäros und sein Gefährte Euelpides. Wie in allen Aristophanischen Ko-

---

*) Aristoph. Vög. v. 1457 — 1480 u. 1540 — 1551.

mödien ein Subject bald bestimmter, bald versteckter, das Bewuſstsein des Aristophanes ausspricht, so ist dies auch hier dem Peisthetäros zugetheilt, wenn es gleich der ersten Anschauung nicht offenbar ist. Beide athenische Bürger, verlassen ihre Stadt, nicht krankend, wie sie sagen, an demselben Uebel wie Nikias, der, kein Mitbürger, mit Gewalt sich eindrängt *), sondern an Stamm und Geschlecht geachtet, entfliehen sie, von Niemand dazu getrieben, als durch ihre eigene Neigung, und den Unwillen über die ewigen Rechtshändel zu Athen, um sich einen von solchen Händeln freien Ort zu suchen. Sie stoſsen auf die bunte und lustige Gesellschaft der Vögel, welche ihnen zuerst, da sie ihren Sinn noch nicht kennt, feindlich begegnet, doch nachher sich zu einem festen Bündnisse mit ihnen vereint. Peisthetäros bringt in ihre Welt ein neues Leben, er macht ihnen den Vorschlag eine Stadt zu bauen, und sie zu dem Mittelpunkte ihrer Herrschaft zu erheben, ja den Kampf mit den Göttern selber einzugehn, da sie, viel älter und mächtiger als jene, auch den Sieg davon tragen müſsten, und die Menschen selbst die Opfer und Anbetung, welche sie den Göttern dargebracht, mit ihrer Anerkennung vertauschen würden, von denen sie ja unendliche höhere Gunst und Lohn empfangen. Auf diese Weise bringt Peisthetäros den Vögeln ihr wahres Wesen erst recht zum Bewuſstsein, und erhebt sie zu diesem unendlichen Leichtsinn und der Vernichtung aller sittlichen Allgemeinheit, welche dann

---

*) Aristoph. Vög. v. 30 — 47.

auch in einem Chorgesange von ihnen ausgesprochen wird. Indem aber Peisthetäros die Vögel zu dem Wissen von sich selbst, als der Macht und Herrschaft über Alles, gebracht, und damit das Innere des Symbols in das Reich des Bewuſstsein übergesetzt hat, bekennt er sich selbst, im vollkommenen Einverständniſs mit diesen Vögeln, zu ihrem Princip, ja er vernichtet in dieser Einheit seiner mit dem Chor ebenfalls jedes Objective, und weiſs sich, aufgenommen in dieses Vögelreich, von jeder sittlichen Verpflichtung, wie von jeglichem Gesetze des Staats und der Götter, frei.

Bis dahin geht Peisthetäros mit dem Symbol des Chors zusammen. Er zeigt aber ebenfalls auch, wie der Chor der Vögel, die Ironie über diesen Leichtsinn und Willkühr. Die Vögel haben sich eine Stadt Wolkenkukuksheim in dem weichen und Alles in sich aufnehmenden Element der Luft erbaut. Diese Stadt ist nun das reine Abbild ihrer Natur, in sich unbeständig, auf dem losesten und flüchtigsten Elemente errichtet. Wie nun der Staat den Standpunkt der Individuen, welche ihm angehören, und den Inhalt ihrer Sitte und ihres Gesetzes offenbart, überhaupt ein Produkt des Geistes ist, und grade denselben Geist athmet, der sich darin Dasein gegeben, so ist auch diese Vögelstadt nichts Anderes, als die symbolische Darstellung eines von unendlichem Leichtsinn hin und her getriebenen und stets wankenden Staats, der aller festen Bestimmung entbehrt, und nur noch zusammenzuhangen scheint, in der That aber bereits aufgelöst ist. Die wahre Natur dieses Staats zeigt sich aber auch noch als die That der Vögel auf ganz positive Weise. Sobald diese neue Stadt vollendet, drängen sich eine Menge von Individuen herzu, um sie zu bewohnen. Sie alle aber huldigen ein und demselben Principe, und stellen die in die Willkühr aufgelöste sittliche und religiöse Allgemeinheit dar, wie die Neuerungssucht über die Natur der Dinge und im Staate. Sie wenden sich zu diesem Staate, als zu ihrem eigentlichen Elemente, worin sie sich durchaus heimisch fühlen. An dieser Verwirklichung der reinen Willkühr durch das Auftreten solcher Individuen entzündet sich aber auch das wahrhafte Bewuſstsein des Peisthetäros und zeigt uns die Umkehrung seines zuerst verkündeten Leichtsinns. Es ist dieselbe Ironie dieses Standpunktes, welche uns der Chor über sein Symbol dargestellt hat. Beim Peisthetäros kommt dies so zur Erscheinung, daſs er allen diesen von Recht und Sitte abirrenden Subjecten den Eintritt in diese neue Stadt verweigert. Weder dem Priester, der das Religiöse sogleich nach dem Bedürfniſse und dem Zwecke dieses Staats verändert, noch dem mit schwülstigen Versen sich ankündigenden Dichter, noch der in der Gestalt des Meton vorgestellten Neuerungssucht in der Naturforschung, noch dem die Verordnungen zum Verkauf ausbietenden Subjecte, werden die Pforten geöffnet, sondern einer, wie der andere, muſs unverrichteter Sache mit derber Lehre wieder abziehn *). Am bestimmtesten

---

*) Man vergl. die trefflich. Stellen. Vög. v. 1350—1358. V. 1390 — 1400 v. 1420 — v. 1425 — 1437 v. 1455.

aber tritt dieser Ernst des sittlichen Bewuſstseins hervor in der Unterredung mit dem Dithyrambendichter Kinesias und dem Vatermörder, worin sich mit dem Spotte zugleich tiefe ergreifende Lehren mischen. Also sprechen der Chor und Peisthetäros ein und dasselbe Bewuſstsein aus, und sind beide die Ironie ihrer selbst. Dies ist aber zugleich die Art und Weise, wie das Princip der Substanz in diese Komödie hineinkommt, ein Gegensatz, der als ein wesentliches Moment Aristophanischer Komödie nothwendig vorhanden sein muſs.

Aber das Bild der Willkühr und des Leichtsinns ist noch nicht vollendet. Die von den Vögeln erbaute Stadt muſs auch von den Göttern selbst anerkannt werden. Dies kann aber nicht etwa so geschehn, daſs die Götter als solche ihre Macht und Würde in dieser Anerkennung erhalten, sondern daſs die schon ausgesprochene Ueberhebung über die Götter, und das Verschwinden der Pietät auch in der That gesetzt und vollbracht werde. Um diesem Gedanken zu genügen, stellt der Dichter die schon ganz preisgegebenen Götter *) selbst unterhandelnd mit diesen neuen Göttern, den Vögeln, vor. Es werden daher Poseidon und Herkules zu ihnen gesendet, um einen Vergleich zu bewirken. Aber diese Gesandschaft erscheint uns so lächerlich, diese Götter so von sinnlichen Bedürfnissen und Begierden erfüllt, daſs auch jede

---

*) Vor Allen gehört die Unterredung des Peisthetäros mit der Iris der Götterbotin hierher v. 1193 — 1254, worin den Göttern weidlich mitgespielt wird.

Spur des Göttlichen aus ihnen gewichen ist. Nachdem aber diese Gesandschaft durch List und sinnliche Genüsse gekirrt ist, bestätiget sie den Vögelstaat, Peisthetäros führt die Basileia, welche dem Zeus bisher beiwohnte, als Frau heim, und wird in Hymnen als der oberste Herrscher gefeiert.

Wenn wir von hier aus den Gedanken des Ganzen rükblikend überschauen, so kann es keinem Zweifel unterworfen sein, daſs der Dichter in dieser Vögelrepublik, von ihrem Entstehen an bis zur Vollendung ihrer Herrschaft, die Gegenwart des atheniensischen Staats vorgestellt hat, in welcher alles Objective und Allgemeine von der Willkühr und Einzelnheit des Willens und Meinens bereits verschlungen war. In dem versteckten und auch wieder verschwindenden Gegensatze der substanziellen Gesinnung im Chor und im Pheisthetäros ist das zwar noch glimmende, aber bereits unter der Asche vergrabene, alte Princip der Sitte zur Anschauung gebracht worden. Indem er Alles vor das Forum dieser Vögelwelt zieht, und die entlegensten und heterogensten Gegenstände in den Kreis seiner Betrachtung bannt, bezeichnet der Dichter damit die absolute Macht dieser Welt, der nichts mehr heilig und ehrwürdig. Dieser unendliche Leichtsinn vollendet sich dem Anschauenden endlich in der Ausgleichung mit den Göttern, wodurch Peisthetäros die früher dem Zeus angehörende Macht empfängt. Damit ist aber das einzelne Subject als der absolute Herr von Allem positiv ausgesprochen, indem in dasselbe aller objective Inhalt zurückgeht, und gegen die Subjectivität Nichts auszuhalten im

Stande ist, da sie allein als das Unbewegliche in allem Bewegten und Verschwindenden übrigbleibt. Also hat der Dichter dies Gemählde des Leichtsinns und der Auflösung seiner Welt aufgefaſst, wogegen auch das alte Princip nicht mehr Widerstand leisten kann, da es bereits von dem Bewuſstsein überwunden, und in den Strudel der Willkühr hineingerissen worden ist.

Zweite Beilage.

Kritik der Grundlinien der Socratischen Lehre, in besonderer Rücksicht der Abhandlung des Herrn Professor Brandis in dem Rheinischen Museum.

Ich kann eine neuerdings erschienene Abhandlung, um so weniger hier mit Stillschweigen übergehn, als sie das Ansehn hat, auf rein historische Weise, und, auf den Zeugnissen der Alten selbst gestützt, eine unserer Darstellung Socratischer Lehre entgegengesetzte Ansicht zu vertreten, und den Standpunkt, welchen wir als den ächt Socratischen aufgezeigt haben, seinem innersten Wesen nach, zu erschüttern. Ja wir haben sogar dem Unmuthe des Verfassers „über neuere Miſshandlungen Socratischer Lehre“ die Bekanntmachung seiner Abhandlung zu verdanken. Mir selbst hat Herr Professor Brandis die Ehre erwiesen, den in meiner kleinen Dissertation mit wenigen Worten angedeuteten Standpunkt des Socrates mit zu den Urhebern seines Unmuths und folglich auch seiner Abhandlung zu zählen. Daſs ich seitdem meine Ansicht nicht geändert, beweiſst meine gegenwärtige Arbeit. Wir wollen daher versuchen, unseren Socrates gegen die Unfehlbarkeit der scheinbar gegen uns gerichteten Zeugnisse zu erhalten. Ich sage der *scheinbar* gegen uns gerichteten, weil sie in Wahrheit unseren Standpunkt rechtfertigen und bestätigen. Daher haben auch die meisten der von Herrn Brandis angeführten Stellen unserer Darstellung des Socratischen

Principes als Beweise gedient. Was vor Allen die mit Recht von Herrn Brandis als Hauptquelle der Socratischen Lehre angeführten Stellen des Aristoteles betrifft, so geben sie nicht nur alle den Socrates als Begründer der Ethik an (de part animal. 1. 1. Eth. ad Eudem. 1, 5. Mag. mor. 2. 7.) sondern beschränken auch alle Bestrebungen, und Untersuchungen des Socrates auf dieses Gebiet der Ethik. (Metaph. 1, 6. 13, 4.) Als den Gedanken dieser Nachricht haben wir es aber erkannt, daſs Socrates in die Innerlichkeit des Subjects herabgestiegen sei, und das, was sonst durch Sitte und Gesetz bestimmt worden, dem Gedanken unterworfen habe. Aber auch dieser Gedanke, so nothwendig er auch schon aus diesen einfachen Nachrichten folgt, ist selbst vom Aristoteles ausgesprochen worden. In der Nikomacheischen Ethik 6. 13, heist es: er nannte alle Tugenden Einsichten (πάσας τὰς ἀρετὰς φρονήσεις und 6, 13, 5, Σωκράτης μὲν οὖν λόγους τὰς ἀρετὰς ᾤετο εἶναι· ἐπιστήμας γὰρ εἶναι πάσας vergl. noch Eth. ad Eudem: 1, 5. Mag. moral. 1, 1, wo sich dasselbe wiederholt findet. In der bereits angeführten Stelle der Metaphysik, wird dies noch deutlicher so ausgesprochen, daſs er zuerst allgemeinen Bestimmungen über die Tugend nachgeforscht habe. Offenbar liegt wiederum in diesen Stellen weiter nichts, als daſs Socrates Nichts anderes anerkannt, daſs Nichts sittliche Verbindlichkeit für ihn gehabt habe, als die Einsicht seines denkenden Bewuſstseins. Dies heiſst aber für jeden Unbefangenen Nichts Anderes, als daſs die Sitte und das Gesetz, als Sitte und als Gesetz, ihm nicht die letzte Instanz gewesen seien, er sich nicht mit dem unmittelbaren Aufnehmen der einmal geltenden Bestimmungen begnügt habe, sondern zu der Vermittelung durch das Denken fortgegangen sei, nicht das unreflectirte Verhalten, sondern die reflectirende Subjectivität auf den Thron gehoben habe. „Socrates hat zuerst allgemeine Bestimmungen für die Tugend gesucht". Wo hat er diese gesucht? In der Sitte nicht, denn da waren sie vorhanden, und brauchten nicht erst aufgenommen zu werden, also nur in seinem Denken. Alle Stellen aber sagen aus, er habe zuerst sich mit der Ethik beschäftigt, zuerst Bestimmungen über Tugenden aufgefunden. Gleichwohl sind doch vor ihm auch Tugenden geübt worden, das Recht hat gegolten, die Subjecte haben sich dem Staate ganz aufgeopfert. Welches aber kann allein die Quelle aller Tugend gewesen sein, wenn er zuerst von Allen nach allgemeinen Bestimmungen umhergesucht, als die Sitte? Ja dieser Gedanke, dafs nur die Einsicht in die Tugend, nur das Selbstbewufstsein in der Ausübung der Sittlichkeit Werth habe, liefs ihn sogar bis zu dem Extrem fortgehn, das unsittliche Handeln und die Unwissenheit gleich zu setzen.

Wir haben uns hier mit den Stellen des Aristoteles begnügt, aus denen sich unsere Darstellung des Socratischen Grundprincips hinlänglich gerechtfertigt hat, weil sie vom Herrn Professor Brandis selbst als Mafsstab für die Kritik seiner Lehre angesehn werden. Da aber diese Stellen durch ihren einfachen Inhalt uns das Socratische Princip zu deutlich darlegen, als dafs es mifsverstanden werden könnte, so finden sich auch in der Darstellung des Herrn Professor Brandis Stellen, welche sich mit der von ihm mit Unmuth betrachteten neueren Miſshandlung Socratischer Lehre ganz auf einem Standpunkte befinden. So wird p. 130 von der Socratischen Lehre gesagt. „Nicht sittliches Leben schlechthin war dem Socrates letzter Zweck, sondern sittliches Wissen als der nothwendige Grund des sittlichen Lebens“. Und p. 31. Alſo tugendhaft handelt, Socratischer Lehre zufolge, nur, wer mit deutlichem zum Begriff gesteigertem Bewuſstsein von der Sittlichkeit oder Pflicht und mit Einsicht handelt“ Auch p. 132. „Die Tugenden können mithin nur im Bewuſstsein der vernunftthätigen Seele sich finden; so daſs *Affect und Gewöhnung oder Sitte aufzuheben d. h. auf keine Weise als Bestimmung des sittlichen Verhaltens anzuerkennen sind*“. Dahin gehört auch noch pag. 142. Diese Aeusserungen, indem sie sich ganz auf unseren Standpunkt stellen, müſsten nun consequenter Weise in dem Verfasser Unmuth erwecken, daſs aus seiner Hand der gemiſshandelte Socrates nicht wohlbehaltener hervorgegangen ist. Aber vielleicht wird die Schmach, welche dem Socrates von uns angethan worden, darin gesetzt, daſs er mit den Sophisten auf einem Boden gestanden haben soll, ein Satz, den wir uns auch in der gegenwärtigen Darstellung in aller Bestimmtheit zu wiederhohlen nicht entblödet haben. Von den Sophisten wird es uns sogleich zugegeben und ihr vom Plato durch die Macht der Dialektik vernichteter Grundgedanke: der Mensch ist das Maaſs der Dinge, zeigt hinlänglich ihren subjectiven Standpunkt, auf welchem die objectiven Bestimmungen der Sitte und des Gesetzes von dem einzelnen Subjecte überwunden, und vernichtet worden sind, und sich dasselbe mithin als das absolut Entscheidende an die Stelle jener Mächte gesetzt hat. Aber das Aufheben der Gewöhnung und der Sitte, die geforderte Einsicht des Subjects in das, was sittliche Verbindlichkeit für dasselbe haben soll, war ja der Standpunkt des Socrates. In Beiden wird also das unmittelbare sittliche Verhalten aufgehoben, von Beiden das Subject mit seiner Einsicht an die Spitze gestellt. Kann es einen gröſsern Beweis ihres gemeinsamen Bodens geben, ein Ergebniſs, was sich durch die geringste Consequenz jedem Unbefangenen darstellt? Worin kann aber, bei diesem gemeinsamen Boden der Subjectivität, allein ihr Unterschied Statt finden, als innerhalb dieser Sphäre selbst, worin allein der scharfe Gegensatz, den Socrates gegen die Sophisten bildet, als darin, daſs den Sophisten die zufällige, einzelne Subjectivität, dem Socrates aber die sich aus dem denkenden Bewuſstsein, also aus allgemeinen Bestimmungen, entscheidende Subjectivität als das Letzte und Absolute galt. Also auch an diesem Gedanken bricht der Unmuth des Verfassers wehrlos ab. Die einzige Quelle desselben kann demnach nur sein, daſs Socrates durchaus isolirt und weder im nothwendigen Verhältniſse zu seiner Zeit, noch zu seiner vorhergehenden philosophischen Gestalt behandelt worden ist, ein Verfahren, welches sich an einem Philosophen grade auf das empfindlichste rächt. Die ganze so vornehm ausgesprochene Verachtung unserer Auffassung des Socratischen Princips, wobei besonders der historische Standpunkt uns als die ἄτη im Hintergrunde gezeigt wird, reducirt sich demnach darauf, daſs der Socrates des Herrn Professor Brandis, weil er durchaus isolirt erscheint, und aus Mangel dieses Zusammenhanges mit der wirklichen Welt, nicht begriffen werden konnte, daher selbst die oben angeführten das Princip in der That bezeichnenden Ausdrücke durchaus als zufällig erscheinen, welche sich sogleich aufheben, sobald zu einem objectiven Zusammenhange fortgeschritten wird. Der historische Standpunkt, von dem wenigstens die Darstellung eines äuſseren Zusammenhanges des Subjects mit seiner Welt und seinen Vorgängern erwartet wird, kehrt damit seine ἄτη selbst gegen den Verfasser, indem er selbstvertrauend sie nicht mehr zu fürchten glaubte.

Aber auch in der Darstellung selbst herrscht groſse Willkühr. So wird Xenophon in der ganzen Schrift als ein ziemlich bornirter Mann vorgestellt, der etwa wohl gewuſst habe den Degen zu führen, des Socrates Lehre aber sogleich bei dem Empfange in Verwirrung gebracht habe. (S. 122 p. 130 p. 136 und besonders p. 138), gleichwohl ist ebenderselbe Xenophon gut genug, wo es dem Verfasser beliebt als Beweis angeführt zu werden, (p. 134 und 129) wo Stellen des Xenophon (Memorab. 4, 2, 22 und 4, 3) angeführt werden für die Behauptung, daſs Socratische Lehre ein die Erfahrung lenkendes, nicht ein von ihr erst erzeugtes Wissen fordere, während Xenophon sehr hart darüber angelassen wird, daſs er dem Socrates bei Künsten und Gewerben das Nützliche als Hauptgesichtspunkt unterschiebe (Memorab. 4, 7, 2 und 8). So wird die Unterredung mit dem Euthydemus, Memorabilien 4, 2, 26, dafür angeführt, daſs das wahre Wissen sich auf Selbsterkenntniſs gründe, und Memorab. 4, 2, 22 und 31, und 4, 5, 2. dafür, daſs das Gute und Schöne, als die wahrhaften Objecte des Wissens anzuerkennen sind, Sätze, welche grade das Innerste des Socratischen Standpunktes zeigen. Damit stimmen auch Stellen, wie Memorab. 3, 9, 14 und 2, 1, 9, in denen das Lernen und die Uebung des rechten Thuns, als das Ziel angegeben wird, durchaus überein, wie denn diese Xenophontischen Zeugnisse so weit entfernt sind, Verworrenheit zu verrathen, daſs sie vielmehr als das unbefangenste Zeugniſs der ursprünglichen Socratischen Lehre gelten können, wie dieselbe in ihrer ersten Gestalt, noch nicht weiter gebildet und zum System entfaltet, aufgetreten ist. Und für eine solche reine Auffassung bürgt uns grade der Sinn des Xenophon, welcher das ihm Uebergebene wohl anmuthig darzustellen verstand, aber es mit dem eigenen Gedanken nicht zu weiteren Bestimmungen fortführte. Ueberhaupt hat diese so häufig dem Xenophon bezeugte Verachtung allein ihren Grund in der ganz zufälligen Vorstellung, welche sich das Subject von der Socratischen Lehre macht, und anstatt sie aus diesen unbefangenen Zeugnissen, also recht historisch darzustellen, dieselbe nach dem vorgefaſsten Einfall modelt, mithin recht eigentlich unhistorisch verfährt. Dazu kommt noch, daſs man bei diesem Verfahren dem allgemeinen Vorurtheil nicht zuwider handelt, nach dem es uns ehr, als dem unphilosophischen Xenophon, zusteht des Socrates Lehre und

Standpunkt nach unseren Vorstellungen zu messen und zu beurtheilen. In der That aber zeigt eine wahre Erkenntniſs, welche freilich nicht den Socrates aus Zeit und Raum herausreiſsen und ihn in das schwebende Hängegeflecht des Aristophanes hineinbannen darf, daſs Socrates zu der Entwickelung dieses seines Principes noch keineswegs fortgegangen ist. Nimmt man alle Stellen des Aristoteles, welche von Socrates handeln, zusammen, so findet man, wie sich Alles um den einzigen Gedanken dreht, daſs Socrates zuerst in der Ethik das Allgemeine gesucht. Dies ist aber noch das ganz abstrakte Gute und Schöne. Von einer concreten Entwickelung dieser abstrakten Allgemeinheit, findet sich im ganzen Aristoteles auch nicht eine Spur, welche uns dieser tiefe und mit allen früheren Systemen so unendlich vertraute Meister gewiſs aufbehalten hätte. Diese Gedanken des Guten und Schönen sind aber in der That auch die Angel, worum sich die gesammten Memorabilien des Xenophon drehen. Damit treten wir aber dem Socrates keineswegs zu nahe. Wer überhaupt den Gedanken als das Bewegende und Gestaltende erkennt, wird darin grade das unsterbliche Verdienst des Socrates setzen, zuerst das Selbstbewuſstsein der Untersuchung unterworfen zu haben, und zuerst in die Tiefe der Innerlichkeit herabgestigen zu sein. Sie gegen jede andere Macht als das absolut Heilige und Höchste festgehalten, die eigene Einsicht als das einzig Bestimmende ausgesprochen zu haben, macht sein Auftreten zu einem welthistorischen, indem der Welt mit ihm die bisher verborgene Region des Gewissens eröffnet wor den ist, und so zu sagen, ein neuer Gott sich an die Stelle des alten gesetzt und behauptet hat.

Aber grade das freithätigen philosophische Produciren, und das speculative Denken, dessen Mangel den Xenophon so geschickt machte, die einfache Lehre des Socrates in ihrer reinsten Gestalt, ohne Erweiterung und Fortschritt, darzustellen, zeigt uns den Plato als die unlautere Quelle für das ursprüngliche Princip des Socrates. Dies hat allerdings auch Herr Professor Brandis gefühlt, indem er S. 125 es als das Ziel seines Strebens anerkennt, die *Keime* bei Plato zu entdecken, welche dieser von Socrates empfangen. Aber des Plato's schöpferischer Geist hat diese Keime, nicht, wie Xenophon, treu aufbewahrt, sondern zur Frucht emporgetrieben. Damit erhalten aber diese von Socrates empfangenen Keime auch eine andere Stellung. Man muſs sich nämlich die Befruchtung dieser Keime durch Plato nicht so vorstellen, als habe er dieselben zum Grunde gelegt und aus ihnen etwa verständige Folgerungen gezogen, so daſs man eine verständige Scheidung dieses ursprünglich Gegebenen und des daraus Entwikelten damit vornehmen könnte. Wäre dies der Fall, so würde ihr Zusammenhang im Plato selbst nur ein abstrakter und ganz verständiger sein. Plato aber, indem er das Empfangene sogleich mit schöpferischem Geiste durchdrang, gestaltete es auch um, und drükte ihm den Stempel des eigenen Genius auf. Mann kann dies philosophisch auch so ausdrüken: Alles vom Socrates unmittelbar Gegebene und Ueberlieferte erhielt im Plato die Stelle eines Gesetzten und im

System Begründeten. Von diesem Vorwurfe, das Socratische im Plato selbst verständig scheiden zu wollen, hat sich Herr Professor Brandis nicht frei gehalten, und wenn er einerseits den Xenophon, um die von dem Socrates gefaſste Vorstellung zu rechtfertigen, als unlautere und durch die Stumpfheit ihres Verfassers getrübte Quelle ansah, so begeht er andererseits dasselbe Unrecht an dem Plato, indem er das Socratische Element von dem Platonischen bei ihm gleichsam chemisch scheidet. So sieht Herr Brandis, nur nach subjectiver Vorstellung, den Protagoras, nebst den dazu gehörigen drei kleinen Dialogen und auch nach pag. 139, den Gorgias, als diejenigen Gespräche an, welche Socratische Grundansichten enthalten. Welches aber soll der Maſsstab für diese überhaupt schon ungehörige Scheidung innerhalb der Dialoge sein, als die ganz zufällige Meinung, welche sich das Subject von Socratischer Lehre gebildet hat, und für welche es die Uebereinstimmung dort sucht, während es jedem Individuum mit gleicher Berechtigung zustehn muſs, in diesen Dialogen eine andere Scheidung zwischen dem Socratischen und Platonischen Elemente vorzunehmen, je nachdem es grade die Socratische Lehre beschränkt oder erweitert. Der subjectiven Willkühr ist demnach hier die einzige Entscheidung überlassen, und wir sind damit wieder in den dem historischen Standpunkt entgegengesetzten Kreis gerathen. Ausserdem aber, daſs diese Methode der Scheidung in den platonischen Dialogen, von der Willkühr ihren Maſstab empfängt, macht sie die Form des Plato entweder zu einer dem Inhalte äusserlichen, welchen man, ohne ihm etwas zu rauben, von ihr beliebig trennen könne, oder erkennt die Art der Beweisführung als bereits socratisch an, und raubt damit dem Plato grade sein unsterbliches Verdienst. Denn in der Methode ruht grade das Eigenthümliche des Plato. Erst er hat den Inhalt mit der Form so verbunden, daſs Letztere nicht mehr als ein dem Ersteren willkührlich angelegtes Gewand erschien, sondern derselbe durch die Form in seiner Bewegung dargestellt und erkannt wurde. Durch ihn ward also die Dialektik zum Organ und thätigen Werkmeister erhoben. Auſserdem, daſs dies aus ihm selber nachzuweisen ist, eine für diesen Ort zu weitläuſtige Untersuchung, bezeugt es Diogenes Laertius 2, 21 ausdrücklich, und Aristoteles spricht wenigstens, was für uns sehr bedeutsam ist, die dialektische Methode dem Socrates ab. Metaph. 12, 4 p. 266, wo es vom Socrates heiſst, daſs er sich nach allgemeinen Bestimmungen umgesehn: διαλεκτικὴ γὰρ ἰσχὺς οὔπω τοτ' ἦν, ὥστε δύνασθαι καὶ χωρὶς τοῦ τί ἐστι τἀναντία ἐπισκοπεῖν, καὶ τῶν ἐναντίων εἰ ἡ αὐτὴ ἐπιστήμη. Darauf die Socratische Methode von der Bewegung durch die Dialektik sehr wohl unterscheidend fährt er fort: δύο γάρ ἐστιν, ἅ τις ἂν ἀποδοίη Σωκράτει δικαίως, τοὺς ἐπακτικοὺς λόγους καὶ τὸ ὁρίζεσθαι καθόλου. Die Induktion und die Definition sind aber grade das nicht Speculative und gehören dem Thun des Verstandes an. Herr Brandis hätte demnach auf diese Anfänge der Methode nicht so viel Werth legen, noch weniger aber p. 144 die Socratische Methode ein dialectisches Verfahren heiſsen sollen, wovon es ja Aristoteles durchaus unterscheidet, und wovon es seiner Natur nach auch unterschieden ist. Während die Induction nicht über die Erfahrung hinauskommt, und die Definition bei der abstrakten Allgemeinheit stehn bleibt, ist es die Dialektik, welche den durch die Definition festen Inhalt in die Bewegung hineinreiſst, und ihn in dieser Vermittelung als Resultat gewinnt. Demnach gewinnt auch selbst das, was Herr Brandis als ächt Socratisch aus den Platonischen Dialogen geschieden hatte ein anderes Ansehn. Denn Alles was p. 137 — 140 aus dem Protagoras, dem Laches, dem Gorgias als ächt Socratisch angeführt wird, ist durch die Methode der Dialektik, zum ächt Platonischen geworden. Daſs eben in Protagoras wie Herr Brandis sich p. 137 ganz recht ausdrückt, dieser Sophist *gezwungen* wird, dem Socrates die aus dem Sophistischen Standpunkte folgenden Consequenzen zuzugeben, und er durch die Negation des sophistischen Inhalts sich einen Weg zu seiner Behauptung, die Tugend sei Wissenschaft bahnt, ist grade die Frucht der Dialektik, mithin der ächt Platonischen Methode. Herr Brandis that daher sehr Unrecht, dem Xenophon hier ein Verkennen der Socratischen Lehre zuzuschreiben, welches aus der Verwechselung der, von dem Princip der Sophisten aus, entwikelten Consequenzen mit der eigentlich Socratischen Lehre, entstanden sei, wodurch er die Platonische Methode mit der des Socrates identificirt, und dadurch in den dem Xenophon gemachten Vorwurf der Nicht-Scheidung selbst geräth. Diese Identificirung Beider ist auch aus p. 139 klar, wo er die Beweisführnng im Gorgias, daſs das Gute nicht einerlei sei mit dem Angenehmen, ächt Socratisch nennt. Dies beweist auch, daſs er die durchaus verkehrte Annahme Garniers in den Memoir. de l'academie des Inscript. XXXIV p. 157, nach welcher der Stoff der Socratischen Lehre von Xenophon, die Methode von Plato zu entnehmen sei, wodurch dem Plato das Höchste und Wesentlichste geraubt wird, einen richtigen Blick kennt. Was uns allein von den Platonischen Schriften als Quelle des Socratischen Principes dienen kann, sind diejenigen, in welchen Socrates nicht in speculative Untersuchungen verflochten, sondern seinen bestimmten particulären Verhältnissen nach dargestellt wird wohin ich die unbezweifelt ächte Apologie und den Kriton rechne, und wo ihn uns Plato sonst noch, seiner Individualität nach, vorgeführt hat. So liegt den beiden obengenannten Schriften das von uns entwikelte Socratische Princip so populär zum Grunde, daſs wir aus ihnen, auſser dem bereits in der Abhandlung Angeführten, noch viele Stellen beibringen könnten, wenn sein Standpunkt, uns nicht aus dem Bisherigen auf das bestimmteste hervorgegangen wäre. Wir haben darum auch die Abhandlung des Herrn Professor Brandis einer längeren Prüfung unterworfen, als vielleicht der Ort und der Gegenstand unserer Arbeit verstattete, theils weil wir unseren Standpunkt selbst dadurch zu einer noch gröſseren Evidenz zu bringen hofften, indem wir ihn aus den scheinbaren Gegensätzen selbst immer wieder hervortreten sahen, theils um einige andere dahin gehörige Punkte, wie das Verhältniſs des Plato zum Socrates, in ein helleres Licht zu setzen. Mögen diese Erläuterungen, und die Beurtheilung der Abhandlung des Herrn Professor Brandis, welche nicht auf *meine*, sondern auf *seine* Veranlassung unternommen, und welche ohne Alles Vorurtheil gegen denselben, wie auch ohne Streitsucht, die ich hasse, geschrieben worden, dazu dienen, auch Andere von der Wahrheit des von uns entwikelten Socratischen Principes zu überzeugen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Abhandlungen
zur
Philoſophie der Kunſt.

1. Das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt und der Kritik zum einzelnen Kunſtwerke.
2. König Lear von Shakeſpeare.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,
Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorerinnerung.

Jede Zeit hat ihre eigenthümliche Aufgabe. Ihr Verſtändniß und die Fähigkeit ſie zu löſen macht die Berechtigung des Schriftſtellers aus, vor dem Publikum zu erſcheinen.

Wie ſehr auch der Einzelne in der Auffaſſung irren und in der Ausführung hinter ſeinem Beſtreben und ſeinen Forderungen zurückbleiben mag, das Bewußtſein ſich von der Geſammtentwickelung der Wiſſenſchaft und von dem Standpunkte des beſonderen Gebietes, dem er grade ſeine Thätigkeit zuwendet, beſonnene Rechenſchaft gegeben zu haben, ſichert ihm wenigſtens die innere Genugthuung, weder leichtſinnig, noch ohne Achtung vor dem Gewichte der Wiſſenſchaft, aufgetreten zu ſein.

Jeder Fortſchritt in einer Wiſſenſchaft, deren allgemeine Principien gefunden und größtentheils auch Eigenthum der tieferen Geiſter geworden, beſteht in einer Vertiefung in das Beſondere und Einzelne. Das abſtrakt Allgemeine in tauſend verſchiedenen Formen und Wendungen wiederholen macht Niemand reich und fördert auch die Erkenntniß nicht Um die Eroberung der Schätze, welche in den anerkannten Principien noch eingeſchloſſen ruhen, handelt es ſich, ihre Ausbreitung wird das Ziel der wiſſenſchaftlichen Thätigkeit. In dieſem Sinne iſt in der folgenden Abhandlung die Aufmerkſamkeit auf die Gemeinſamkeit in den allgemeinen Forderungen und Begriffen der Kunſt hingelenkt und daraus zugleich der Schluß gezogen worden, daß ſich der Gedanke jetzt auch des *Einzelnen* bemächtigen und es in ſein Reich aufnehmen müſſe. Die eigentlichen Schätze der Kunſt aber ſind die großen Kunſtwerke, welche, als ewige Offenbarungen des ſchöpferiſchen Geiſtes für alle Zeiten zu geiſtiger Erhebung hingeſtellt, die Aufforderung an das Denken richten, ſich in ihre Tiefen hineinzulenken und ſie in ihrer ganzen Architektonik zu begreifen.

Je konkreter nun der Stoff iſt, auf den ſich unſere Thätigkeit richtet, deſto umfaſſender und zugleich ſchwieriger wird die Arbeit. Je weniger man mit Reflexionen ausreicht, je lebendiger ſich dies Bewußtſein geltend macht, deſto dringender wird die Aufgabe ſich grade an dem Konkreteſten zu verſuchen und von ihm aus auch die allgemeinen Principien zu erweitern. Was aber wäre in dieſer Beziehung ergiebiger und zugleich mehr an der Zeit, als der Verſuch die ewigen weltgeſchichtlichen Kunſtſchöpfungen, vorzugsweiſe aus dem Gebiete der geiſtigſten Kunſt, der Poeſie, der philoſophiſchen Erkenntniß zu vindiciren, und ſo vor ihrem Forum zugleich die Begeiſterung, mit welchen edle Naturen und dichteriſch empfindende Gemüther in dem Genuſſe ſolcher Werke ſchwelgen, zu *rechtfertigen* und als des *freien Geiſtes* würdig ins Bewußtſein zu heben.

Ueber den reichen Gewinn, den das wiſſenſchaftliche Eingehn in die Organiſation der großen Kunſtſchöpfungen überhaupt einträgt, wie über den tiefen Ernſt, und die ächte Begeiſterung, welche durch ein Verfahren gefördert werden, deſſen Zweck kein geringerer iſt, *als die großen Kunſtwerke in ihrer innern Vernünftigkeit, ihrer Einheit von Gedanke und Darſtelluug zu begreifen*, habe ich mich in der erſten Abhandlung ausführlich erklärt.

Eben daſelbſt habe ich verſucht alle die verſchiedenen Betrachtungsweiſen, welche ſich dem Subjekte ſtets aufgedrängt haben und es noch fortwährend bedrängen, zu unterſuchen und ſie im Verhältniſſe zur philoſophiſchen Einſicht in das Kunſtwerk theils als unzulänglich, theils auch als verwirrend und ſelbſt den Sinn des Kunſtwerks verkehrend, nachzuweiſen. Die Hinderniſſe und Einwendungen, welche ſich ſelbſt bei dem gebildeten Bewußtſein nicht ſelten dieſem Standpunkte, der begreifenden Erkenntniß des Kunſtwerks gegenüber erheben, ſind mit derjenigen Gewiſſenhaftigkeit, welche die Liebe zur Wahrheit einſchließt, geprüft und nach ihrem Werthe gewürdigt worden. Die Theilnahme an dieſer Unterſuchung wird um ſo dringender, als alle folgenden Verſuche die großen Kunſtwerke dem philoſophiſchen Gedanken zu unterwerfen daſelbſt, der Methode und dem Standpunkte nach, ihre Rechtfertigung finden.

Dieſe Art der Kunſtbeſchäftigung zeigt ſich aber auch völlig an der Zeit. Zunächſt bietet ſie einen Fortſchritt vom Allgemeinen zum Einzelnen dar und erweitert die Erkenntniß einer wahrhaften Aeſthetik durch die Forderung, daß ſich das Individuum, mit den Principien der Philoſophie der Kunſt wie mit dem philoſophiſchen Denken überhaupt vertraut, dem einzelnen Werke nähere und aus der konkreten Geſtaltung, welche es in ſeiner Nothwendigkeit begreift, immer wieder zum Allgemeinen zurückkehre und es grade um die lebendige Anſchauung des Einzelnen bereichere.

Unabhängig von dieſem Zuſammenhange mit der Wiſſenſchaft und ihrer gegenwärtigen Geſtalt übernimmt aber auch dieſe Kunſtbeſchäftigung noch die wichtige Rolle, dem grade in unſerer Zeit ſo gang und gäbe gewordenen Kunſtgeſchwätze zu ſteuern und ihm durch die That die Achtung vor dem Ernſte der Kunſt, vor der Arbeit des Gedankens, welche ihre Erkenntniß fordert, vor der Demuth des Subjekts, das nur dem Werke, nicht ſeinen Einfällen die Ehre geben will, aufzudringen, falls es noch fähig iſt eine mahnende Stimme zu vernehmen.

Indem aber dadurch der Blick auf die Tiefen der großen Kunſtſchöpfungen hingelenkt, der Geiſt an der Anſchauung ihrer Fülle und Herrlichkeit erhoben wird, vermag auch dieſe Art der Beſchäftigung, den uns täglich überfluthenden Erzeugniſſen der poetiſchen Laune einen kräftigen Damm entgegenzuſetzen und ſie in ihre Schranken zurückzudrängen.

So nur kann die Leichtfertigkeit, die knabenhafte Keckheit dem Publikum jede alltägliche Empfindung zu beſcheeren in ihrer ganzen Nacktheit und Armuth erſcheinen und das Bewußtſein darüber immer allgemeiner und ſicherer werden, wenn die Mitwelt in der wiſſenſchaftlichen Beſchäftigung mit den ewigen Kunſtwerken aller Zeiten inne wird, welche Gedankenarbeit der dichtende Geiſt dazu bedurfte, welche Weisheit dem Baue dieſer Werke zum Grunde liegt und wie ſich in der glühendſten Begeiſterung ſtets zugleich die maaßvollſte Beſonnenheit kund thut.

In dieſem Sinne bin ich mir bewußt mit dem vorliegenden Verſuche in die Bedürfniſſe und Forderungen der Zeit einzugreifen und übergebe die folgende Abhandlung über eins der größten weltgeſchichtlichen Kunſtwerke, das in der Erkenntniß ſeiner Architektonik zugleich große Schwierigkeiten darbietet, dem Publikum mit dem Vertrauen, das reine Begeiſterung und eine von derſelben geleitete mehrjährige Vertiefung in dieſes und in ähnliche Werke von ſelbſt erzeugen. Ermuntert mich das Publikum durch ſeine Theilnahme für dieſen Verſuch, halten namentlich Männer, denen der Verkehr mit der Kunſt mehr iſt, als Spiel und Tändelei, die Arbeit ihrem Zwecke und ihrer Beſtimmung entſprechend, ſo werde ich in ähnlicher Weiſe Abhandlungen über einzelne große Kunſtwerke folgen laſſen, zu denen die für das Verſtändniß ſchwierigſten und darum der Verkehrung am meiſten ausgeſetzten vorzugsweiſe den Stoff liefern ſollen.

Die großen Schwierigkeiten in Arbeiten dieſer Art liegen immer darin, eine lebensvolle und anſchauungsreiche Darſtellung mit der philoſophiſchen Haltung und wiſſenſchaftlichen Strenge, der es um die Einſicht in die Nothwendigkeit des Organismus zu thun iſt, ſo zu vereinen, daß man ſich trotz der zwingenden Gewalt des Gedankens und ſeiner immer auf das Allgemeine im Einzelnen dringenden Arbeit, doch auch an der Schönheit und Bedeutſamkeit der künſtleriſchen Geſtalt weiden und den Blick dabei immer noch auf üppigen Auen, auf die das Kunſtwerk uns überhaupt unmittelbar verſetzt, umherſchweifen laſſen kann. In wie weit ich hier meinem Vorſatze nachgekommen, mögen Andere entſcheiden.

Man wird es hoffentlich der Darſtellung anſehn, daß mir wenigſtens die Aufgabe vor der Seele geſchwebt hat, die metaphyſiſche Strenge und Herbheit zu temperiren und ſie gleichſam in Fleiſch und Blut umzuſetzen, ohne ihr doch Etwas von ihrem Gehalte und ihrer durchſichtigen Klarheit zu rauben. In dieſer Rückſicht bin ich mir eines Fortſchritts von meinem erſten größeren Werke: Ariſtophanes und ſein Zeitalter bewußt, in welchem mir noch Alles an der reinen Deduktion und an der metaphyſiſchen Strenge lag, ſolche konkrete Stoffe dem Gedanken zu vindiciren. —

Uebrigens nimmt mir die Vergegenwärtigung der mannigfachen, mehr oder weniger ſtreng in unſer Gebiet eingreifenden Arbeiten ähnlicher Art, in denen ſich wenigſtens das Bedürfniß regt, Alles dem ſelbſtbewußten Denken zu unterwerfen, die geiſtreiche Art, wie in neuſter Zeit dichteriſche Gebilde und Anſchauungen beſprochen worden, und mit der neuerdings*) ſelbſt aus den Pfeilerabſtänden der tiefere Sinn und ihre abſolute Bedeutung durch die Gewalt des Gedankens herausgehoben worden, dieſe Vergegenwärtigung nimmt mir von dieſer Seite her wenigſtens jede Beſorgniß, daß philoſophiſche Erſcheinungen in dieſem Gebiete jetzt noch als unfruchtbar, oder gar als die Reinheit der Kunſtbegeiſterung trübend abgewieſen werden ſollten.

---

*) In den niederländiſchen Briefen von Schnaaſe.

Das Verhältniß

der Philoſophie der Kunſt und der Kritik

zum

einzelnen Kunſtwerk.

Die ſchnelle Entwickelung, welche die Philoſophie der Kunſt in unſern Tagen erfahren, hat auch für die Betrachtung und Auffaſſung des einzelnen Kunſtwerks nicht unfruchtbar bleiben können. So wenig man ſich zwar überhaupt noch den innern Gang dieſer Bewegung in ſeinem Verhältniſſe zum philoſophiſchen Bewußtſein klar gemacht hat, ſo wenig man auch noch den Zuſammenhang des raſch ſich drängenden Fortſchritts der Aeſthetik mit der Entwickelung der philoſophiſchen Idee erkannt hat: ſo gewaltigen Einfluß hat doch auch wieder dieſe Gedankenbewegung für die Beurtheilung der Kunſtwerke und für die Forderungen an die Kritik derſelben gehabt. Wo dürfen ſich jetzt noch Laute vernehmen laſſen, welche bei der Betrachtung eines Kunſtwerks nach dem Zwecke deſſelben fragten, und etwa eine moraliſche Belehrung aus demſelben ſchöpfen wollten? Weiſt nicht ſelbſt das gebildete Bewußtſein eine Kritik, welche den Maaßſtab der Moralität an ein Kunſtwerk legt, und aus dieſer etwa das Verdammungsurtheil über eine Poeſie ausſpricht, entſchieden ab, weil es ſich nicht mehr die Herrſchaft des moraliſchen Princips in der Welt der Schönheit aufdringen läßt? Dennoch iſt ſich derjenige, welcher der Moralität das Recht beſtreitet in der Kunſt das Endurtheil auszuſprechen, ſelten der Unangemeſſenheit dieſes Standpunkts für Kunſtauffaſſungen völlig bewußt. Es iſt mehr ein in das allgemeine Bewußtſein übergegangenes Reſultat, ohne daß man den ganzen Reichthum der philoſophiſchen Vermittelungen dabei gegenwärtig hat, ohne daß man die große Arbeit kennt, welche die Kunſt erſt völlig von der Herrſchaft des moraliſchen Standpunkts emancipirt hat.

Wer dürfte ferner jetzt noch die Naturtreue einem Kunſtwerke als Maaßſtab entgegen halten, ohne zu fürchten ſogleich aus dem Kreiſe der über Kunſt Urtheilenden als ein vorlauter Eindringling entfernt zu werden? Und doch iſt in der That dieſer Standpunkt, wonach die Kunſt als eine Nachbildung der Natur gefaßt wird, wiſſenſchaftlich erſt mit derjenigen Einſicht, daß die ſinnliche Erſcheinung in der Kunſt aus der Idee erzeugt iſt und dieſe allgegenwärtig offenbart wie ein von der Seele ganz durchſtrömter und nur von ihr geſtalteter Leib, vollſtändig überwunden. Nichts deſto weniger iſt durch die großartigen und ſinnigen Betrachtungen vornämlich der antiken Kunſt und namentlich der Plaſtik durch Winkelmann, wie durch die idealen Erzeugniſſe unſerer poetiſchen Literatur dieſe Vorſtellung ſo völlig aus der Kritik und unſerm Bewußtſein verbannt worden, daß man kaum ahndet, wie nahe doch dieſer Feind künſtleriſcher Auffaſſung eigentlich noch war, ehe er durch den philoſophiſchen Begriff ſich als völlig beſiegt erklärt hatte.

Ja, wir dürfen noch weiter gehn! Selbſt die Anſicht, daß das Kunſtwerk nur aus ſich ſelber erklärt werden dürfe, daß es ein in und durch ſeine Geſtaltung Abgeſchloſſenes ſei, welches daher uns ganz in ſeinen Kreis hineinbanne und Nichts von Außen her zu ſeinem Verſtändniß fordere, iſt ſchon großentheils in das allgemeine Bewußtſein übergegangen. Kaum dürfte ſich bei der poetiſchen Behandlung geſchichtlicher Stoffe noch die Reflexion hervorwagen, der Dichter habe eigenmächtig die hiſtoriſche Ueberlieferung verletzt und unſerm beſſern Wiſſen zum Trotz die Charaktere theils umgeſtaltet, theils neue geſchaffen. Man würde wenigſtens bei der Abweiſung ſolchen Einwurfs ſich zuverſichtlich auf den Gedanken berufen können:

„Für den Dichter iſt keine Perſon hiſtoriſch, es beliebt ihm ſeine ſittliche Welt darzuſtellen und er erweiſt zu dieſem Zwecke gewiſſen Perſonen aus der Geſchichte die Ehre ihren Namen ſeinen Geſchöpfen zu leihen *).“ Je mehr der Einzelne Anſtand an einer ſolchen völligen Autonomie des Künſtlers nähme, ſo würde er es eher als ſeine eigene Schwäche bekennen, als dieſes Gefühl zu einem objektiven Geſetze für die Beurtheilung zu machen ſtreben. Dieſe Andeutungen geben uns das Zeugniß von der Gewalt des Gedankens, der auch die feſtgewordenſten Vorurtheile zu untergraben und ſich eine neue Stätte zu erobern weiß. Ein ſolches Reſultat hervorzubringen, welches die Kunſt und ihre Erzeugniſſe als eine ſchlechthin freie und ihre eigenen Geſtaltungen aus ſich erzeugende Thätigkeit begreiſt, als eine ununterbrochene Durchdringung der Idee und der Wirklichkeit, des Gedankens und ſeiner ſinnlichen Erſcheinung; dazu haben die großen Kunſtwerke, vornämlich die poetiſchen Werke unſerer Nation, und die Bewegung des philoſophirenden Geiſtes einander in die Hände gearbeitet. Erſt jetzt, dürfen wir ſagen, ſteht die philoſophiſche Erkenntniß auf gleicher Höhe mit der künſtleriſchen Thätigkeit; denn erſt mit der Einſicht, welche die Kunſt als Offenbarung des abſoluten Geiſtes, und die Einheit des in ſich ſelbſt vernünftigen Gedankens und ſeiner ſinnlichen Gliederung begriffen, hat ſich dieſelbe mit der ſchöpferiſchen Thätigkeit der großen Künſtler in Einklang geſetzt. Erſt mit der vollkommenen Ueberwindung aller der von uns angedeuteten untergeordneten Geſichtspunkte hat ſich der denkende Geiſt den Boden für die Betrachtung des einzelnen Kunſtwerks erbaut, das vorher durch die den Blick hemmenden Höhen und Steinhaufen verdeckt war. So lange demnach die Philoſophie der Kunſt ſich nicht bis zur Erkenntniß des abſoluten Principes der Kunſt durchgearbeitet und in ihr die Ein-

---

*) Worte Göthes bei Gelegenheit der Betrachtung des Grafen Carmagnola von Manzoni. — Sämmtliche Werke, 38, S. 265.

heit der Idee und ihrer adäquaten ſinnlichen Geſtalt zum Bewußtſein gebracht hatte: ſo lange, kann man behaupten, gaben die großen Künſtler und Dichter aller Zeiten in ihren Schöpfungen mehr, als der philoſophirende Geiſt zu faſſen im Stande war, ſo lange überwog auch ihre Thätigkeit, in der eben die harteſten Gegenſätze des Inhalts und der Form, des Unendlichen und Endlichen wirklich verſöhnt waren, die Arbeit des betrachtenden Geiſtes. Es mußte daher bei der Ungleichheit beider Seiten gewiſſermaaßen immer auf der Seite des Künſtlers ein Bruch von unbekannter Größe übrig bleiben, der ſich der Auflöſung durch das Denken entſchieden entzog. Dieſer irrationale Reſt war aber zugleich die lebendige Seele ſelbſt, deren Erſcheinung wohl gefühlt wurde, und über welche man es wohl zu ſinnigen Betrachtungen brachte, welche man aber nicht auf die abſolute Lebensquelle und den Geſtaltungsproceß zurückführte.

Denn jeder ächte Künſtler hat überhaupt in jedem Momente ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit denjenigen Standpunkt ſchlechthin überwunden, auf welchem die abſtrakten Gegenſätze des Idealen und Realen, des Unendlichen und Endlichen in ihrer Entgegenſetzung feſtgehalten und ihre Verſöhnung als ein Unbegreifliches ausgeſprochen wird. Dieſer Reflexion gegenüber führt ein jedes einzelne Kunſtwerk den Beweis, daß dieſe abſtrakten Gegenſätze vielmehr ein für allemal gelöſt ſind, ja es erſcheint recht eigentlich als das von den Banden des abſtrakten und trennenden Verſtandes Befreiende. Dieſer Wirklichkeit gegenüber, welche das Geheimniß der Einheit Entgegengeſetzter offenbart, flüchtet ſich nun die Reflexion, falls ihr überhaupt ein Organ für den Genuß am Kunſtwerke geblieben iſt, zu dem Bekenntniß: was eigentlich hier auf einen Schlag enthüllt wird, iſt und bleibt, ſo wie das organiſche Leben, für immer ein Myſterium, denn für unſer Verſtändniß bleibt immer nur die beſchränkte Welt der Erſcheinungen der Schauplatz, deren Weſen aber ſich unſerm Erkennen entzieht. Hat aber die abſtrakte Reflexion ſchon den ganzen Menſchen ergriffen und alſo auch das, was wir ſo eben als ein noch unangetaſtetes Organ neben ſeiner reflektirenden Thätigkeit bezeichneten, ebenfalls ſich unterthan gemacht, ſo hört auch die Welt der Kunſt nothwendiger Weiſe auf für ihn eine abſolute Bedeutung zu haben. Auf dieſer Stufe erblicken wir den Verſtand „den proportionirten Mann, der nicht hält Stand, geht und ſpricht: Das mag ich nicht, denn das ſieht, wie ein Gedicht.“

Weil aber der ganze konkrete Menſch eben immer mehr iſt als ſeine Verſtandesreflexion, ſo wird der ſo eben angedeutete Standpunkt in ſeiner völligen Starrheit ſelten wirklich hervortreten und der gebildete und ſinnvolle Menſch im Genuſſe der Kunſt in der Regel bewußtlos ſeine abſtrakte Theorie widerlegen. Ja jedes Entzücken, das den Menſchen bei einem Kunſtgenuſſe überdrängt, iſt ſchon ein Beweis für die Armuth ſeines Standpunktes, und ein bewußtloſer Triumph der göttlichen Idee über die ſelbſtgemachte Demuth, welche das Endliche und Beſchränkte allein auf ſich nimmt und dem Unendlichen gegenüber feſthält.

In dieſem Sinne hat auch der große Denker, mit welchem der Standpunkt der Verſtandesreflexion in ſeiner weltgeſchichtlichen Bedeutung aufgetreten, von der Gewalt des organiſchen Lebens und der Kunſtprodukte ergriffen, in der Kritik der Urtheilskraft ſein Princip der feſten Entgegenſetzung des Subjektiven und Objektiven überflogen. In der Lebendigkeit wie in den ſchönen Werken der Kunſt trat dieſem Denker die Einheit des Allgemeinen und des Beſondern ſo ſchlagend entgegen, daß er hier einen intuitiven Verſtand, als das Vermögen des Beſondern als enthalten unter dem Allgemeinen annahm. Freilich verkehrte ſich ihm auch hier dies Princip wieder zu einer nur im reflektirenden Subjekt vorgehenden

Thätigkeit *). Weder die Lebendigkeit noch die ſchöne Kunſt war aber damit als die wirkliche und von der reflektirenden Urtheilskraft völlig unabhängige objektive Einheit des Allgemeinen und Beſondern begriffen, welche einzig und allein Kraft der in begränzter Geſtalt erſcheinenden Idee, alſo durch ihre eigene immanente Thätigkeit erzeugt wird. Mehr als der bezeichnete Denker hat der große Dichter, welcher ſeiner philoſophiſchen Bildung nach mit der Reflexionsphiloſophie ſeiner Zeit auf das engſte zuſammenhing, für die Auffaſſung der Kunſt gethan, indem er unabläſſig auf die Verſöhnung und Einheit des Geiſtes und der Sinne drang, und die künſtleriſche Thätigkeit als die Verwirklicherin dieſer Einheit begriff. So ſchwang ſich dieſer begeiſterungsvolle Mann, einmal durch ſeine dichteriſche Natur in der Hervorbringung wirklicher Kunſtwerke und ſodann durch ſeine von dieſer getragene philoſophiſche Einſicht über die Stufe hinaus, welche die reflektirende Urtheilskraft, als das Organon für die Welt der Kunſt feſthielt. Daher ſtand Schiller in den meiſten ſeiner Entwickelungen, welche die Kunſt zu ihrem Objekte haben, namentlich aber in ſeinen dichteriſchen Werken aus der Zeit ſeiner Reife, über ſeinem allgemeinen philoſophiſchen Standpunkte. Ja, dieſer Widerſpruch ſeines theoretiſchen und praktiſchen Principes mit dem, was er von der Kunſt forderte und in ihr, namentlich in der griechiſchen Welt verwirklicht fand, trieb dieſen tiefen Geiſt nicht ſelten zu einer innern Entzweiung. Aus dieſem Seelenzuſtande gingen denn beſonders diejenigen Dichtungen hervor, in welchen der Dichter ſich in das Reich der Schönheit und der Kunſt hineinlebt und gegen ihre Verwirklichung diejenige Weltanſchauung, in der die Gegenſätze des Idealen und Realen,

---

*) Ueber die poſitive und negative Seite dieſes kantiſchen Standpunkts vgl. Hegels Aeſthetik 1, S. 75 u. f. und die Encyklopädie der philoſophiſchen Wiſſenſchaften S. 65 und 66.

der Erſcheinung und des Weſens als permanent feſtgehalten wurden, höchſt troſtlos und unbefriedigend fand.

In ſeinem Kunſtbewußtſein hatte daher überhaupt Schiller ſeinen allgemeinen philoſophiſchen Standpunkt eigentlich überwunden, freilich ohne ſich dieſer Differenz wirklich bewußt zu werden. Nur daraus erklären wir es auch, wie dieſer tiefe Geiſt in der Kunſt ununterbrochen ein Ganzes, ja eine in ſich gegliederte von der freien Phantaſie empfangene Idee erblickte und in dieſem Sinne z. B. die Werke ſeines großen Freundes ſogleich begrüßte. Wir erinnern hierbei nur an die begeiſterungsvolle Auffaſſung Wilhelm Meiſters, welche uns in die Gedanken ſowohl, wie in die Art ihrer Geſtaltung auf eine höchſt großartige Weiſe einführt. Hier machte Schiller, wie er in eigenen Geſtalten es unterbrochen gethan, auch in der Kritik mit dem Standpunkte Ernſt, auf welchem jedes wirkliche Kunſtwerk als eine in ſich abgeſchloſſene Welt erſcheint, welche nur aus der Durchdringung ihres Inhaltes und ihrer Form begriffen werden kann.

Den Fortſchritt, welchen die Erkenntniß des Schönen und der Kunſt ſeitdem gemacht hat, ſetzen wir nun darin, daß die abſolute Einheit des Subjectiven und Objectiven, von Natur und Geiſt, als das Weſen der Idee und mithin ſie als das allein Wirkliche und Wahrhafte ausgeſprochen wurde, auf deren Erkenntniß es ankomme. Die Kunſt aber ward mit dieſem Standpunkt als eine Durchdringung des Idealen und Realen, mithin als Offenbarung der abſoluten Idee aus der Region des Endlichen und Beſchränkten, wie überhaupt aus der Sphäre des reflectirenden Verſtandes herausverſetzt.

Mit dieſen Gedanken war eigentlich erſt das Panier auf das Land der Schönheit geſteckt zum Zeichen, daß es fortan als ein Beſitz des heiligen Geiſtes zu betrachten ſei. Was nun ſo als die unerſchütterliche Grundlage ausgeſprochen war, führte nun der weiter grabende und bauende Geiſt fort, und ſo gewann denn das neu entdeckte Land auch ſeine lebendige Bevölkerung und ſeine aus dem Geſtein des philoſophiſchen Gedankens ſelbſt erbauten Städte und Palläſte. Während der philoſophirende Geiſt auf dieſe Weiſe die von Schelling in ihr Recht wieder eingeſetzte Idee der Kunſt, als der Einheit des Idealen und Realen in ſelbſtſtändigen Darſtellungen des ganzen Gebietes weiter verfolgte und zuletzt auch ihre weltgeſchichtliche Ausbreitung und Stufengänge aufgefunden hatte *), ſammelte ſich auch ein weiterer Kreis um dieſen Kerngehalt, der ebenfalls durch dieſe Ideen angezogen worden war, wenn ſie gleich hier von ihrer Strenge und wiſſenſchaftlichen Gedrungenheit nachgelaſſen und aus der ſpeculativen Haltung mehr in eine ſinnige Auffaſſung übergegangen waren. So wenig ſich oft der weitere Kreis dieſer eigentlichen anziehenden Gewalt der Idee und ihres abſoluten Gehalts bewußt iſt, ſo wenig vermögen doch auch wieder edle und ſinnige Naturen ſich ihr zu entziehn. Die ganze Atmoſphäre iſt gleichſam ſo von dem Gedanken durchzogen, daß Alles, was überhaupt auf dieſem gemeinſchaftlichen Boden lebt, auch dieſelbe einathmet, und nur in ihr ſich geſund zu erhalten vermag. Was hier zunächſt in Bezug auf die Kunſt ausgeſprochen iſt, gilt überhaupt von dem Verhältniß der Speculation zu den weiteren Kreiſen der allgemeinen Bildung. Die philoſophiſche Erkenntniß beſchränkt ſich zunächſt nur auf Wenige; aber da ſie es

---

*) Den mit der Entwickelung der Aeſthetik Vertrauten wird es nicht entgehn, daß wir damit die Verdienſte Solgers und Hegels angedeutet haben. Da wir für unſern Zweck ſowohl die Einſicht in das Weſen der Kunſt überhaupt, als auch die geſchichtliche Entwickelung der Philoſophie der Kunſt vorausſetzen, ſo können die oben ausgeſprochenen Gedanken auch nur den Werth von Andeutungen haben, welche dem Kundigen den Gang der Erkenntniß wieder vor die Seele rufen. Uebrigens verweiſen wir hier auf die vortreffliche Einleitung Hegels in ſeinen Vorleſungen über Aeſthetik, womit die in einer werthvollen Monographie: Ueber das Erhabene und Komiſche von Viſcher, Stuttgart 1837, ebenfalls in der Einleitung gegebenen Bemerkungen mit Nutzen verbunden werden können.

mit der Idee ſchlechthin zu thun hat, ſo übt ſie auch deswegen eine Macht aus über das allgemeine Bewußtſein, welches gleichſam in dieſen Kreis der philoſophirenden Vernunft hineingebannt wird und unvermerkt ſich mit ihrer Errungenſchaft befreundet. Weil aber diejenigen, welche nur von weitem von dieſer Macht berührt worden ſind, nicht ſelbſtbewußt in dieſem Reiche der Gedanken leben, und daher auch eigentlich Fremdlinge darin ſind, ſo ahnen ſie gar nicht, daß das, was in ihren Anſchauungen und Betrachtungen werthvoll und ſinnig iſt, eigentlich der Philoſophie angehört.

Es iſt ihnen nur zugekommen, weil die Idee, ſo ſehr ſie auch nur der Concentration des Denkens zugänglich iſt, doch auch zugleich eine ſolche Ausbreitungsfähigkeit hat, daß ſie, ohne Etwas von ihrer Tiefe einzubüßen, ſich auch liebevoll in das allgemeine Bewußtſein hineinläßt, um dort, freilich nicht ſelten in unedler und ſelbſt unſauberer Geſellſchaft, fortzuleben.

Daher bietet ſich das ſeltſame, aber doch wieder ganz natürliche Schauſpiel dar, daß in dieſem weitern Kreiſe einmal ſich wirklich Sinniges vernehmen läßt, d. h. nicht ſelten ein Inhalt ausgeſprochen wird, der zur philoſophiſchen Erkenntniß in der innigſten Beziehung ſteht, aber eben dieſelben Individuen ſich theils gegen die Philoſophie überhaupt, theils gegen die beſtimmte Stufe lärmend kehren, der ſie unbewußt ihren tiefern Gehalt verdanken. Die Philoſophie erfährt dann grade oft von denen Vorwürfe und Schmähungen, welche die Eröffnung in Erſtaunen ſetzen würde, daß das Gute, Tüchtige und Geſunde, was ſie ausgeſprochen, ſich grade in derjenigen Philoſophie gerechtfertigt finde, welche ſie bekämpfen.

Dieſe große Gemeinſamkeit, welche ſich, um zur Kunſt zurückzukehren, in den weſentlichen Forderungen an ein Kunſtwerk mehr oder minder bewußt hervorthut, welche überhaupt ſich in dem Verlaſſen der untergeordneten Standpunkte bekundet, hat nun ihre abſolute Wurzel einzig und allein in der Erkenntniß der philoſophiſchen Idee. Was in den Betrachtungen des weiteren Kreiſes noch Mangelhaftes, Schiefes und Widerſprechendes heraustritt, muß als der noch nicht verzehrte Reſt einer früheren Stufe angeſehn werden, welche die Kunſt noch nicht in ihrer Autonomie erkannt hatte.

Es muß aber zugleich auch mit Freuden anerkannt werden, daß in keinem Gebiete im Grunde eine ſolche Gemeinſamkeit der weſentlichſten Grundzüge anzutreffen iſt als in der Kunſt. Während ſich in der Theologie noch ununterbrochen Rationalismus und Supranaturalismus in allen Wendungen und Stufengängen von der abſtrakteſten Entgegenſetzung an bis zu der ſchlaffen Vermiſchung zu einem „niederträchtigen Grau“ herumtummeln, und die beide wirklich verſöhnende ſpeculative Theologie noch ziemlich einſam daſteht, dürfen wir uns rühmen im Gebiet der Aeſthetik eine ſolche Entzweiung bereits überwunden zu haben.

Ja, ſeitdem Schelling die Idee überhaupt wieder an die Spitze der Erkenntniß geſtellt, und die Kunſt als die objective Einheit des Idealen und Realen begriffen hatte, hat auch die weitere Entwickelung in der That nur in einer Vertiefung dieſer Gedanken und in einer Ausgrabung des neu entdeckten Schatzes beſtanden. Jeder Unbefangene muß den Unterſchied der Stellung unſerer Wiſſenſchaft und ihrer Leiſtungen von der Stellung anderer in der Gegenwart wie z. B. der Theologie anerkennen. Wir glauben aber auch dieſe Erſcheinung erklären zu können. Die künſtleriſche Thätigkeit hatte zu allen Zeiten das Geheimniß der Einheit des Unendlichen und Endlichen enthüllt. Wer ſich ſchaffend oder genießend der Kunſt hingab, erfuhr in ſich die Wirkung der Durchdringung dieſer Gegenſätze und fühlte ſich darin von dem Widerſtreit abſtrakter Gegenſätze, wie von dem Druck des Irdiſchen befreit. Der Künſtler nämlich ſenkt die frei angeſchaute Idee in die ihr angemeſſene Umgränzung, und hebt, indem er die Form nicht als einen äußerlichen Schmuck betrachtet, ſondern ſie zugleich durch die Phantaſie erzeugt, auch die Beſchränkung der Form auf, da ſie weſentlich die durch die künſtleriſche Thätigkeit hervorgetriebene adäquate Erſcheinung des angeſchauten Inhaltes iſt. Der Anſchauende nimmt daher, indem er ſich in das Kunſtwerk verſenkt, zugleich dieſe Einheit von Inhalt und Form in ſich auf und bringt ſie wieder in ſich hervor. Auf dieſer abſoluten Ineinsbildung der Gegenſätze, welche die Intuition ſogleich zu der entſprechenden Geſtalt entäußert, beruht daher die Seeligkeit dieſes Schaffens, wie die Begeiſterung in der Wiederbelebung des Geſchaffenen durch den Genuß des Werkes.

So lange es alſo eine wirklich künſtleriſche Thätigkeit gab, und ſo lange ſinnige Gemüther die Erzeugniſſe derſelben mit Innigkeit aufnahmen und hegten: ſo lange, kann man ſagen, konnte auch der Sinn für die abſolute Wahrheit und die Bedeutung der Idee nicht verloren gehn. Die großen Kunſtwerke aller Zeiten erſcheinen daher nach dieſer Seite hin, wie ein heiliges Prieſtergeſchlecht, welches das Myſterium der Idee, als der abſoluten Einheit der Gegenſätze, aufbewahrte und immer wieder verkündete. War nun einmal wiſſenſchaftlich die Natur der Idee ausgeſprochen und der immanente Prozeß ihrer Realiſirung und Geſtaltung enthüllt; war dadurch der Kunſt ihre abſolute Stelle vindicirt: ſo mußte man inne werden, daß die bisher geltenden Theorien der Kunſt und alle die beſondern Geſichtspunkte, welche man aufgefaßt hatte, weit hinter dem Werthe und dem Sinn der eigentlichen Kunſtſchöpfung zurück blieben. Man erinnerte ſich gleichſam dabei des Widerſpruchs, in den man bewußtlos hineingerathen war, indem das Entzücken über das Kunſtwerk unendlich reicher war und mehr gab, als die verſtändige Theorie, unter welche das Kunſtwerk ſubſumirt wurde. So konnte es denn nicht fehlen, daß man hier williger als irgendwo den abſtrakten Richtungen entſagte und ſich zu der wiedererweckten

Idee, als zu der Wahrheit, in der man ſchon oft bewußtlos geſchwelgt hatte, freudig bekannte. So war es ferner, wie wir angedeutet, natürlich, daß die Kreiſe der Theilnehmer an dieſer Erkenntniß ſich erweiterten, und bald alle ächte Künſtler und alle gebildete Freunde der Kunſt umſchloſſen. Nur auf dieſe Weiſe vermögen wir die durchaus unbeſtreitbare Erſcheinung zu erklären, daß in der That in dieſem Gebiete, mehr als irgendwo, die nur abſtrakt verſtändigen Geſichtspunkte und einſeitigen Theorien ſo bald und ſo allgemein in ihrer Dürftigkeit und in ihrem Widerſpruch mit dem Objecte, welches ſie behandelten, aufgefaßt wurden, daß ſelbſt die Individuen der ſonſt verſchiedenſten Farben hier in den allgemeinen Grundſätzen übereinſtimmen. Eine Oppoſition darin würde nicht mehr als ein lebendiges und zur Erzeugung der Wahrheit nothwendiges Element angeſehn, ſondern, als ein durchaus veralteter Standpunkt, von einer inpoſanten Majorität zurückgewieſen werden, dem Sitz und Stimme in dieſer Verſammlung nicht mehr zugeſtanden werden könne.

Wollte man uns erwidern, daß ſich ja auch der Vollgehalt der chriſtlichen Lehre ſo gut, wie die großen Kunſtwerke, allen nur abſtrakten und einſeitigen Richtungen gegenüber ſtets als das allgemeine und ſubſtanzielle Bewußtſein der chriſtlichen Gemeine erhalten habe, die Wiedererweckung der begreifenden Erkenntniß des chriſtlichen Inhalts aber noch keineswegs das Reſultat einer gleichen Verſöhnung der einſeitigen Richtungen und der Gegenſätze zur Folge gehabt habe: ſo verkennt man den Unterſchied beider Gebiete ganz und gar. In der Kunſt ſind die begeiſterungsvolle Hingebung an das Werk, wie von Seiten des Künſtlers die Innigkeit und Wärme des Hervorbringens niemals ſo erſchüttert worden, daß man auf einer gewiſſen Stufe der Bildung mit dieſem gleichſam ungebrochenen Verhalten in den Kampf getreten wäre und treten müßte. Wohl iſt dies aber in der Religion der Fall. Die begeiſterungsvolle Andacht iſt durch die mächtig gewordene und erſtarkte Reflexion aufgelöſt worden. Das Bewußtſein, einmal der Macht des Glaubens entfremdet, wird unaufhaltſam in den Kreis des Gedankens getrieben, und verfeſtigt ſich hier entweder in einer abſtrakten Richtung, oder gewinnt vermittelſt der philoſophiſchen Erkenntniß den verlaſſenen Inhalt ſelbſtbewußt wieder. Wer bis zu ihr nicht durchbricht, iſt unwiederbringlich einem abſtrakten Principe verfallen, weil das einmal von der Tiefe des Glaubens durch die Reflexion abgelöſte Bewußtſein zu ihr nicht mehr in der alten Geſtalt zurückzukehren vermag. Hier drängen ſich daher noch die aus dem Verſöhnungstriebe hervorgewachſenen Gegenſätze kämpfend fort, weil die Entzweiung eine viel tiefere durchgreifendere war, und in dieſem Gebiete die Befreiung von allem Streit im Denken und Handeln erſtrebt wird. Die ſpeculative Theologie hat daher noch nicht ähnliche Wirkungen hervorbringen können, wie die Wiedererweckung der Idee der Kunſt, weil erſterer nicht, wie letzterer ein ſo belebender Freund zur Seite ſtand, in deſſen Umgang auch das gebildete Individuum ſich immer wieder befriedigte und deſſen erwärmender Nähe es immer in ſeiner ganzen urſprünglichen Kraft genoß. Ja, wer ſich überhaupt nur einmal ernſtlich in ein Kunſtwerk hineingelebt hatte, war an und für ſich ſchon in einen innigen Verkehr mit der Idee getreten; und der gebildete Geiſt feierte daher in Kunſtgenüſſen zu allen Zeiten ſeine wahre Erholung von den Widerſprüchen des endlichen Daſeins. In der Religion aber riß die Beſchäftigung mit dem gegebenen Glaubensinhalt grade den *gebildeten* Geiſt unaufhaltſam in die Reflexion und den Kampf hinein und entfremdete ihn der urſprünglichen Wahrheit. —

Wie ſehr mußte aber namentlich in unſerm Vaterlande, dem überhaupt die philoſophiſche Vertiefung in die Idee als ſeine eigenthümliche Thätigkeit angehört, die großartige Entwickelung der geiſtigſten Kunſt, der Poeſie, auf die Einſicht in das Weſen der Kunſt einwirken? Wie mächtig mußte hier nicht namentlich der Dichter lehrend und begeiſternd zugleich dieſe ganze Umgeſtaltung der Kunſtauffaſſung fördern, welcher die ganze Bewegung mit hervorgerufen und alle ihre Phaſen wie ein Chorägos geleitet hatte, und deſſen wunderbar glücklicher Organiſation es aufbehalten war bis zu der reinſten Objectivität der Darſtellung durchzudringen und jene Idealität des Inhalts und der durchſichtigſten Form zu erzeugen, welche uns wie ein magiſches Band feſſelt und doch zugleich wieder von allem Drucke befreit. Wer ſich daher mit dichteriſchem Sinn, der freilich zu aller Kunſtbeſchäftigung unerläßliche Bedingung iſt, in Göthe hineingelebt, und ſich von dieſer immer ganz in die Darſtellung aufgehenden Idealität aufgenährt hatte, der gewann zugleich den unermeßlichen Vortheil, daß er dadurch zugleich für die philoſophiſche Einſicht in die Idee der Kunſt und in ihre abſolute Stellung und Bedeutung vorbereitet war. Durch die reinen Genüſſe der Göthiſchen Dichtungen war ein ſolcher über alle einſeitige Forderungen an die Kunſt und über alle abſtrakte Reflexionen in Bezug auf die dichteriſche Thätigkeit gleichſam unmittelbar hinausgehoben, und durch die geſammte Denk- und Anſchauungsweiſe des Dichters ſo ſehr in den Aether der Idee verſetzt, daß er auch die wiſſenſchaftliche Erkenntniß derſelben freudig willkommen heißen mußte. Wurde ihm ja doch hier nichts Anderes im Begriffe gegeben, als was er bis jetzt in lebendigen Kunſtſchöpfungen in ſich aufgenommen hatte. So löſt ſich alſo auf unſerm Gebiete der Kunſt ganz ungeſucht die Erſcheinung, warum die philoſophiſche Idee hier weniger als irgendwo mit den von ihr wiſſenſchaftlich überwundenen Gegenſätzen abſtrakter und einſeitiger Principien in den Kampf zu treten hat; warum hier von einem ganzen Chorus philoſophiſch und nicht philoſophiſch-gebildeter die untergeordneten Standpunkte in der Betrachtung der Kunſt und ihrer tieferen Bedeutung ſogleich als verkommene zurückgewieſen werden, ſobald ſie noch eine Geltung in der Gegenwart zu behaupten meinen.

Die Ueberzeugung dieſer großen Uebereinſtimmung in den allgemeinen Principien der Kunſt und ihrer Stellung zur Natur und zum geſammten Leben, welche wir durch dieſe Auseinanderſetzung zum Bewußtſein zu bringen verſucht, leitet uns aber auch zugleich zu dem Gedanken, es ſei völlig an der Zeit, ſich nun auch mit dem Konkreteſten der Kunſt philoſophiſch zu beſchäftigen und hier die Gedankenſchwere an die Stelle einer leichten behenden Auffaſſungsweiſe zu ſetzen, welche, weil ſie eben nicht bis zum Kerne vordringt, Oberflächliches und Sinniges zugleich in bunter Geſellſchaft darbietet.

Das Konkreteſte in der Kunſt iſt das einzelne Kunſtwerk; erſt in ihm iſt die Kunſt wirklich. Wie nun aller Fortſchritt in einer Bewegung zum Konkreten hin, mithin in einer Erfüllung des noch Abſtrakten beſteht, wie der Begriff überhaupt erſt in der Einzelnheit ſich ſelbſt wahrhaft erreicht und abſchließt: ſo dürfen wir es auch in der Kunſt für ein Bedürfniß der Entwickelung anſehn, ſich wiſſenſchaftlich in die einzelnen großen Kunſtwerke hineinzuleben und an ihnen Idee und Darſtellung zugleich in ihrer Durchdringung zu begreifen und zum allgemeinen Verſtändniß zu bringen.

Da jedes wahrhafte Kunſtwerk aber eine abgeſchloſſene reiche Welt für ſich entfaltet und zugleich gewiſſermaaßen wieder ein Abbild der geſammten Kunſt iſt: ſo gewährt die wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit demſelben den doppelten Gewinn, daß ſie ſowohl dieſe beſtimmte Welt des einzelnen Kunſtwerks aufſchließt, als auch dadurch das ganze Reich der Kunſtphiloſophie erweitert. Denn, da jedes einzelne wirkliche Kunſtwerk zugleich die Idee der Kunſt überhaupt, nur in einer beſtimmten Geſtalt, abſpiegelt, ſo greift unmittelbar jede wiſſenſchaftliche Entwickelung grade, je tiefer ſie ſich in das Einzelne verſenkt, über daſſelbe über und treibt zu allgemeiner Einſicht in die Geſetze der Kunſt fort.

Die Natur dieſer Beſchäftigung mit dem einzelnen Kunſtwerke fordert es, daß wir zuerſt eine allgemeine Anſchauung der wiſſenſchaftlichen Methode, welche uns dabei zu leiten hat, geben und die ſich dagegen hervorthuenden Zweifel löſen, um durch ihre Widerlegung den Standpunkt und das Ziel in ſeinem ganzen Werthe zu gewinnen.

Es kommt nämlich einzig und allein darauf an, den allmeinen Begriff der Kunſt, als die Einheit des vernünftigen Gedankens und ſeiner ſinnlichen Erſcheinung, die Durchdringung der idealen Conception und ihrer objectiven Geſtalt auch in dem einzelnen bedeutenden Kunſtwerke lebendig zu begreifen und in der beſtimmten Form, welche ſich die Idee darin gegeben, wieder zu erkennen. Es leuchtet daher ein, daß hier nicht bei dem abſtrakten Begriffe ſtehen geblieben werden kann, ſondern daß es ſich grade um ſeine konkreteſte Geſtaltung handelt. Sobald die Idee Form gewinnt und die freie dichteriſche Phantaſie ſich zum einzelnen Kunſtwerke entäußert, tritt ſie ſogleich als in ſich beſtimmte Idee in ganz entſchiedener Abgeſchloſſenheit auf. Es verſteht ſich, daß die Art der Beſtimmtheit zunächſt wieder von dem Kunſtgebiete, in welchem ſie erſcheint und ſeinen allgemeinen Geſetzen abhängt. Dann offenbart ſie aber innerhalb der Kunſtgattung zugleich einen ganz beſtimmten Gehalt, den wir überhaupt als den Gedanken des Ganzen bezeichnen. Um die Erkenntniß dieſes konkreten Gedankens iſt es nun zunächſt bei der wiſſenſchaftlichen Beſchäftigung mit dem einzelnen Kunſtwerke zu thun. Da dieſer aber in der Kunſt nicht in der Form des Gedankens, ſondern der ſinnlichen Erſcheinung auftritt, ſo fordert die Thätigkeit der philoſophiſchen Erkenntniß als erſte Bedingung die Fähigkeit dieſen konkreten Gedanken für ſich aus ſeiner ſchönen Welt lebendiger Geſtalten herausheben und feſthalten zu können. Es wird dem Individuum hier allerdings zunächſt etwas Hartes zugemuthet. Es ſoll aus der üppigen Fülle des geſtaltenreichen Lebens ſich in die Einſamkeit des unſinnlichen Gedankens zurückziehn und ihn in ſeiner ganzen Schäfe und Abgeſchloſſenheit feſthalten. Iſt auch die Idee ſelbſt, welche er aus dieſem Verlaſſen der ſchönen Wirklichkeit gewinnt, an und für ſich konkret, ſchließt ſie auch einen ganz beſtimmten künſtleriſchen und philoſophiſchen Gehalt ein; ſo iſt dieſe freiwillige Verzichtung auf den ganzen ausgebreiteten Reichthum des Kunſtwerks, welcher ſich das Individuum einſtweilen unterzieht, doch in gewiſſem Sinne ein Opfer, wobei es nur durch die Gewißheit, den entvölkerten Himmel herrlicher belebt wider zu erblicken, getröſtet werden kann.

Uns ſcheint es keine unpaſſende Vorſtellung, wenn wir dieſes erſte Moment der philoſophiſchen Thätigkeit in der Behandlung des Kunſtwerks als ein Zerbrechen der Form bezeichnen, wodurch im eigentlichen Sinne der ſchön gefugte Bau für den Augenblick decomponirt wird. Der ganze Menſch iſt urſprünglich von dem Kunſtwerke ergriffen, und hat ſich gleichſam von ſeinem Vollgehalte geſättigt; als Geiſt aber fühlt er das tiefere Bedürfniß, ſich auch den Inhalt ſeines Entzückens zum Bewußtſein zu bringen und es ſo vor ſich ſelbſt gleichſam zu ſanctioniren. Da treibt ihn denn eben dieſer Geiſt nothwendig dazu, das köſtliche Gefäß zu zerbrechen, um ungeblendet von ſeiner Pracht und Schönheit ſeinen Inhalt rein anſchauen zu können. Hier auf dieſer Stufe ſind es gewiſſermaaßen die „Mütter,“ die hehr in Einſamkeit thronenden Götinnen, zu welchen herabzuſteigen ſich der Menſch entſchließen muß, vor welchem Schritt ihm graut, wie dem Fauſt, von den Mephiſtopheles fordert, daß er zu dieſer Vertiefung „ins Unbetretene nicht zu Betretende“ ſich entſchließen ſoll. Und doch gilt es hier noch lange keine ſolche Entſagung als ſie dem Fauſt zugemuthet wird, der in die grauenhafte Tiefe des einſamen von allem beſtimmten Inhalt abgelöſten Gedankens gewieſen wird, an die Abſtraktion von dem ganzen Umfang des geſammten Daſeins, wo er „*Nichts* ſchauen wird in ewig leerer Ferne.“

Der ſchöne Leib des Kunſtwerks ſoll alſo zunächſt gleichſam zerſtört werden, um das ſchlagende Herz deſſelben zu finden. Der Denker tritt dadurch in die Stelle der *Minerva*, welche aus dem von den Titanen zerriſſenem Leibe des Dionyſus Zagreus das noch ſchlagende Herz gerettet hat. Um die *Erhaltung* dieſes Lebenspunktes und damit des ganzen Lebens bewegt ſich zunächſt die ganze Thätigkeit. Sie iſt ein erſter unerläßlicher Akt in dem Proceſſe der Kunſterkenntniß. Wenn in dem erſten friſchen Genuſſe mehr nur der Stoff in ſeiner unmittelbaren Gewalt uns ergreift, in ſeiner Organiſation aber noch gar nicht zu dem Unſrigen geworden iſt, ſo bezeichnen wir das Auffinden des konkreten Gehalts als den eigentlichen abſoluten Anfang einer Thätigkeit, welche das gegebene Werk geiſtig wieder gewinnen und in ſich hegen will. „*Den Gehalt findet nur der, der Etwas dazu zu thun hat.*“ Und dies iſt ein Doppeltes. Wer den Gehalt finden will, der muß *die* Fertigkeit dazu mitbringen, welche in dem Feuer des philoſophiſchen Denkens erarbeitet wird, ſich aus aller noch ſo ſchönen Wirklichkeit und aus allem Zauber der reizendſten Exiſtenz ſchlechthin heraus zu verſetzen. Mit dieſer formellen Thätigkeit, die wir als das eigentliche Vermögen, Gedanken und Ideen für ſich und abgelöſt von ihrer Verkörperung anzuſchauen, bezeichnet haben, ſetzen wir als das zweite, welches man zum Auffinden des Gehaltes hinzubringen müſſe: *die Einſicht in die Idee überhaupt und näher in die der Geſtaltung der Kunſt zugänglichen Ideen.*

Nur wer philoſophiſchen Gehalt mitbringt wird auch die vom Künſtler dargeſtellte Idee aufzufinden vermögen. So ſetzt alſo dies erſte Moment eben ſowohl die Macht der Abſtraktion, als die Philoſophie der Kunſt, d. h. die Erkenntniß des Weſens der Kunſt, ihrer Entwickelung und der durch ſie darſtellbaren Ideen voraus.

Doch die auf einen Augenblick zerbrochene Form muß wieder hergeſtellt werden; der Geiſt, der, um den Gehalt aufzufinden, ſich freiwillig aus dem Lande der Schönheit und aus dem Kreiſe der lebendigen Geſtalten verbannt hatte, kehrt wieder zurück, um dann ſelbſtbewußt in dieſer Welt zu leben, und ihre Sprache und Klänge ganz zu verſtehen. Damit haben wir das zweite Moment der Thätigkeit, welche das einzelne Kunſtwerk wirklich in Beſitz nehmen will, bezeichnet. Dieſelbe dringt in die Geſtaltung und die Gliederung der Idee ein und begreift dieſelbe in ihrem abſoluten Zuſammenhange mit dem Gedankeninhalt, oder erkennt vielmehr in der Erſcheinung der Idee im Kunſtwerk den organiſchen Leib der Seele, den keine Nerven und Sehnen erhitzen, ſondern der durch die Macht der künſtleriſchen Begeiſterung und Geſtaltungsfähigkeit zu dieſer beſtimmten Form geworden iſt, von der man ſagen kann: „Sie hat ausgeſtoßen jeden Zeugen menſchlicher Bedürftigkeit.“ Wenn es ſich in dem erſten Momente nur um das Was des Kunſtwerks handelte, ſo bewegt ſich dies zweite Moment um das Wie deſſelben. Weil aber das Erſtere nur in ſeinem abſoluten Werthe und in ſeiner vollen Bedeutung ergriffen wird, wenn auch die Art und Weiſe ſeiner Erſcheinung völlig erkannt iſt, ſo vollendet ſich erſt mit der Einſicht in das Wie die Aufgabe des Kunſtbetrachtenden.

In dieſem Sinne ſagt Göthe: „Das Was des Kunſtwerks intereſſirt die Menſchen mehr als das Wie; jenes können ſie einzeln ergreifen, dieſes im Ganzen nicht faſſen.“

Das Schwierige iſt eben hier die Erkenntniß der Totalität. Wenn ſich das Was nicht ſelten zu allgemeinen Ausſprüchen verflüchtigt und in einem Dichterwerke ſich wohl gar auf Herausſhebung allgemeiner Gedanken beſchränkt, ſo wird von der Auffaſſung des Wie die Erkenntniß gefordert, warum denn die Konception des Dichters grade dieſe und keine andere Geſtalt erhalten habe, warum denn grade dieſe Gliederung und Darſtellung der wirklich adäquate Ausdruck für die Idee des Künſtlers ſei. Da nun in der Kunſt Alles auf die Behandlung und Geſtaltung ankommt, ſo iſt es auch ganz begreiflich, warum erſt mit der lebendigen Einſicht in dieſe der allgemeine Gehalt in ſeinem Kunſtwerthe zum Bewußtſein kommt und ſeine wahrhafte Rechtfertigung erhält.

„Den Gehalt findet nur der, der Etwas zum gegebenen Stoffe hinzuzuthun hat." Wir haben geſehn, worin dieſe vom Subjekte geforderte Zuthat zu ſetzen iſt. „Die Form aber," fügt Göthe hinzu, „iſt ein Geheimniß den Meiſten."

Es verſteht ſich, daß hier eben nicht von der ihres Inhalts entblößten Form die Rede iſt, ſondern von der Form, welche den Inhalt offenbart und die Hülle iſt, welche ſich die freie Phantaſie ſelbſt gewebt hat. Mit Recht wird ſie als ein Geheimniß für die Meiſten bezeichnet. Alles, was auf der Ineinsbildung entgegengeſetzter und der Einheit unterſchiedener und vom Verſtande ſtarr auseinander gehaltener Momente beruht, iſt zunächſt ein Myſterium.

Ja, das Geheimnißvolle liegt ſchon in der Frage: wie gewinnt denn der frei angeſchaute Gedanke überhaupt Form und Umgränzung? wie gewinnt alſo überhaupt das Unendliche endliche Geſtalt? In dem Kunſtwerk wollen wir aber auch noch dieſe beſtimmte Form in ihrem Zuſammenhange und in ihrer Einheit mit dem allgemeinen Gehalte begreifen, und die Enthüllung des Geheimniſſes ruht hier auf der Löſung der Frage: Warum hat ſich denn die dichteriſche Phantaſie grade in dieſe Form entäußert, warum hat ſie dieſe und keine andere Geſtalt angenommen?

Forderten wir, von der erſten Thätigkeit die Fertigkeit von der gegebenen Erſcheinung abſtrahiren und überhaupt Ideen erfaſſen zu können, ſo haben ſich jetzt unſere Forderungen dahin erweitert, auch die Art und Weiſe der Erſcheinung, von der urſprünglich auf einen Augenblick weggeſehn wurde, in ihrer abſoluten Beziehung zur Idee zum Bewußtſein zu bringen und ſo das Räthſel zu enthüllen, wie denn dieſe ſo geſtaltete Organiſation der volle und ganze Ausdruck für die Seele geworden ſei. Wir wollen alſo jetzt das einſt freiwillig Aufgegebene wieder gewinnen, indem wir es nicht mehr nur unmittelbar in uns walten laſſen, ſondern es als ein freiwilliges Produkt der dichteriſchen Anſchauung in ſeiner innern Vernünftigkeit begreifen und damit die Thätigkeit des Künſtlers ſelbſt rechtfertigen.

Wie nach der oben angeführten Sage Pallas nicht nur das ſchlagende Herz des zerſtückelten Dionyſus Zagreus aufbewahrt, ſondern es dem Zeus übergeben hat, um ein neues Leben aus ihm zu entzünden: ſo darf es auch in der ächten Kunſtbeſchäftigung nicht bei der Aufbewahrung des allgemeinen Lebens der konkreten Idee bleiben, ſondern es tritt zu dieſer Weisheit auch noch die ſchöpferiſche Thätigkeit, welche den ganzen prachtvollen Bau des göttlichen Körpers wiederherſtellt und ſo das im Feuer des Gedankens erhaltene und gleichſam wiedergeborne Gebilde gewinnt. Erſt Zeus alſo vollendet, was der ſchöpferiſche Geiſt, was Pallas angefangen. So bliebe auch jede Behandlung eines großen Kunſtwerks, beſchränkte ſie ſich auf den allgemeinen Gehalt, nur bei dem ſchlagenden Herzen des Dionyſus ſtehn, in welchem alles konkrete und gegliederte Leben in das allgemeine Pulſiren zurückgegangen iſt. Die aus dem Gehalte heraus entwickelte und gerechtfertigte Form iſt der zweite vom Zeus ſelbſt aus dem zitternden Organ wiederhergeſtellte Dionyſus. Dieſes zitternde Herz aber hat eben in ſich ſelbſt das Vermögen lebendiger Gliederung, und beweiſt dies, indem aus ihm ſich ein neues Leben entzündet, wie der allgemeine zunächſt gewonnene Gedanke ſeine Kraft erſt in der Organiſation des Ganzen bewährt, und der Kenner dieſe Energie zum allgemeinen Verſtändniß bringt. Von dieſem Standpunkte aus, auf welchem die ganze Kunſterſcheinung als ein von der lebendigen Seele gegliederter Leib erfaßt und als die volle Offenbarung des Innern begriffen wird, welches ganz bis in die Oberfläche der Exiſtenz getreten, dürfen wir das große Wort des Dichters über die Naturbetrachtung wohl ganz auf die ächte Kunſtbeſchäftigung anwenden, und unſere Gedanken durch den Dichter ſelbſt beſiegeln:

„Müſſet in dem Kunſtbetrachten
Immer Eins wie Alles achten,
Nichts iſt drinnen, Nichts iſt draußen.
Denn was innen, das iſt außen,
So ergreifet ohne Säumniß
Heilig öffentlich Geheimniß.“

Doch, indem wir das Weſen unſerer Methode, das einzelne Kunſtwerk zu behandeln, darin ſetzen: das Allgemeine der konkreten Idee in ihrer Beſondrung nachzuweiſen und die von der dichteriſchen Phantaſie erzeugte Geſtaltung derſelben als in ſich vernünftig zu begreifen, und auf dieſe Weiſe das ganze Kunſtwerk dem Gedanken zu unterwerfen, begegnen uns Einwürfe, die wir nicht umgehen dürfen, ſondern in ihrer ganzen Schärfe und Beſtimmtheit ausſprechen müſſen, um auch nach dieſer Seite hin unſere Methode als ſiegreich zu bewähren und aus der Widerlegung derſelben ſie als ein Reſultat zu gewinnen.

So ſehr man auch im Ganzen einverſtanden iſt, wenn es die allgemeinen Principien der Kunſt betrifft, ſo wenig weſentliche Differenzen ſich über die Bedeutung und das Weſen der Kunſt überhaupt noch erheben, ſo wenig darf man ſich doch im Einzelnen einer unbedingten Zuſtimmung erfreuen, ſobald die Forderung gemacht wird, das Werk der freien Phantaſie und der innigſten Empfindung unter die Herrſchaft des ernſten und nothwendigen und darum auch kalten Gedankens zu bringen. „Wird denn, bei einer ſolchen Methode, nicht grade das ächt Poetiſche verflüchtigt, der zarte Blütenſtaub, der eigentliche unausſprechliche Zauber jeder ächten Dichtung dadurch mit frecher Hand hinweggewiſcht, und ſo das Heiligſte, die Empfindung, in welcher das Werk empfangen und aufgenommen iſt, zerſtört? Ja, wird denn nicht, ſelbſt wenn der Gedanke auch ſich noch ſo ſehr abmüht, das Kunſtwerk nachzukonſtruiren, immer ein Bruch von unbekannter Größe übrig bleiben, der ſich allem Denken entzieht und die eigentliche Wurzel des Ganzen iſt?“

Wir haben in dieſem Bedenken nichts verhehlt oder verſtellt, ſondern es in ſeiner vollen Aufrichtigkeit gegeben. Das, wogegen dieſer Einwurf ſich eigentlich kehrt, und der Feind, der ihm dabei vorſchwebt wird von uns vielleicht mehr, als der Gegner ahndet, ſelbſt bekämpft.

Das Bedenken verſteht nämlich zunächſt unter dieſer Kälte des Gedankens, welche den warmen Hauch der Empfindung erſtarrt, nur das abſtrakte Denken, das rein Rationale, von dem man allerdings mit Schelling ſagen kann, es ſei unmöglich mit ihm an die Wirklichkeit zu kommen. Dieſem Denken würde ſich daher auch das lebendige und von Poeſie durchglühte Kunſtwerk entſchieden entziehn. Was aber gewinnt eigentlich dies Denken vom Kunſtwerk? Nicht die Fülle der geſammten Entfaltung, ſondern nur das außerhalb und über demſelben ſchwebende Allgemeine, was ſich nirgends freilich ſo dürftig zeigt als grade in der Kunſt, wo Alles in der Erſcheinung und Form liegt. Die Armuth dieſes Denkens und Verhaltens liegt aber darin, daß es grade nicht die Beſonderung in ſich aufzunehmen vermag und außer derſelben, alſo bei der Abſtraktion von der Form, ſtehn bleibt. Dieſem gegenüber iſt das einzelne Kunſtwerk freilich unendlich mehr, denn es iſt grade um ſeine ganze Gliederung und Geſtaltung reicher als der abſtrakte Gedanke. Gegen dieſes bei der Abſtraktion beharrende Denken kehrt ſich daher die gebildete Empfindung (denn eine ungebildete iſt ohnehin unfähig ein Werk des Geiſtes in ſich aufzunehmen) mit Recht, weil ſie in ſich unendlich mehr gegenwärtig hat, als was jene Gedanken ihr zu bieten vermögen. Denn iſt auch die Fülle des Ganzen nicht entwickelt in dem Gemüthe, ſo ſchaut es doch, falls es überhaupt dichteriſcher Natur iſt, ein Ganzes an, und läßt daſſelbe in ſich walten, indem es ſich gegen das Werk aufgiebt und von ſeinem Inhalte durchdringen läßt. Es verhält ſich etwa mit dieſem Gegenſatze, wie in der Religion mit der Polemik des gläubigen und von dem chriſtlichen Inhalte durchdrungenen Gemüths gegen das abſtrakt Rationaliſte Denken. Wie in der Kunſt, ſo hat auch in der Religion die Empfindung ein Recht, ſich gegen dieſes Denken zu kehren, weil ſie in beiden Gebieten grade um das herrlichſte, die Fülle des Inhalts, betrogen wird. In beiden iſt es der konkrete Inhalt in ſeiner ganzen Intenſität, freilich ohne ſich in ſeiner Vernunftmäßigkeit gerechtfertigt zu haben, aber es iſt doch immer eine Totalität, womit ſich die Seele erfüllt und geſättigt hat. Die dichteriſche Natur, welche darum noch nicht die frei geſtaltende und dichtende iſt, ſteht alſo mit der religiöſen Innigkeit, welche ſich in die Tiefe des chriſtlichen Gehaltes verſenkt hat, auf einem und demſelben Boden. Beide ſind, ohne ſich den Inhalt ihres Entzückens zum Bewußtſein gebracht zu haben, völlig darin befriedigt, beide haben ein Ganzes in ſich gegenwärtig, und erfahren das Wunder des Geiſtes an ſich. Beide haben daher auch ein Recht, ſich der abſtrakten aushöhlenden Allgemeinheit des Verſtandes gegenüber auf das Myſterium zu berufen und auf die Myſtik des Herzens, welche nicht äußerlich mitgetheilt werden könne, ſondern innerlich erfahren werden müſſe.

Weit entfernt alſo, dem poetiſchen und gebildeten Gemüthe gegenüber, das abſtrakte bei der trockenen Allgemeinheit und dem Schema des Verſtandes verharrende Denken in Schutz zu nehmen und es für das Höhere zu halten, treten wir vielmehr ganz auf die Seite jenes Bewußtſeins, welches auf ein in ſich konkretes Ganze dringt, und ſobald ihm dies entzogen wird, auf der Myſtik der Emfindung um ſo hartnäckiger beharrt, als nichts Beſſeres dafür geboten wird.

Es liegt übrigens ganz in der Natur dieſes abſtrakten Denkens, grade in der Kunſt am allerwenigſten befriedigen zu können. Seinem Weſen nach dringt es unabläſſig auf das Allgemeine, welches ihm aus dem Beſondern entſteht. In der Kunſt erſcheint aber grade das Allgemeine nie frei für ſich, ſondern immer in der beſondern konkreten Geſtalt, in welche es ſich unabläſſig einſenkt und verwandelt.

Es kann daher auch nur zugleich mit dem Beſondern erkannt und nur an ihm aufgeſchloſſen werden, alſo ſo, daß grade dem Beſondern, der Form das volle Recht widerfährt, als die ganze Erſcheinung des Allgemeinen anerkannt zu werden. Das abſtrakte Verhalten bringt es daher theils nur zu Prädikaten, dem allerdürftigſten, weil darin alle Geſtaltung und alle konkrete Lebendigkeit getödtet iſt, theils zu pſychologiſchen Allgemeinheiten, in denen der Reichthum des individuellen Daſeins und überhaupt die ganze Entfaltung der Individualität untergegangen iſt. Dieſes Verfahren befindet ſich daher in einem ununterbrochenen Gegenſatze mit der künſtleriſchen Thätigkeit. Dieſe ſchaut Alles, was ſie erzeugt, in der Form des individuellen Lebens an, und bildet ununterbrochen das Allgemeine in das Beſondere ein, jedoch ſo, daß ſie dieſe beiden Momente nicht etwa als in ſich unterſchiedene gegenwärtig hat, ſondern ihr das Allgemeine immer zugleich nur als ein Individuelles erſcheint. Die Operation des abſtrakten Denkens aber ſteigt unabläſſig von dem Beſondern und Einzelnen zum Allgemeinen auf, und löſt daher das Erſtere, alſo das eigentliche künſtleriſche, die Geſtalt, unabläſſig auf. Wir haben es bisher unternommen, die konkrete dichteriſche Empfindung gegen das abſtrakte Verfahren in der Auffaſſung des Kunſtwerks in Schutz zu nehmen und ihre Polemik zu rechtfertigen.

Aber wo iſt denn nun der Maaßſtab für die Empfindung überhaupt, ob ſie ſich nämlich mit einem Werke von ſubſtanziellem Gehalt erfüllt hat? Und wenn ſie deſſen durch die Berufung auf ihre innere Befriedigung und auf die Fülle, welche ſie in ſich aufgenommen, auch völlig gewiß geworden, ſo wird ſie ſelbſt doch nicht bei dem ſtummen lautloſen Entzücken beharren wollen, ſondern wird dieſem auch Daſein zu geben verſuchen, ein unabweisbares Bedürfniß des Geiſtes, das daher auch überall und ſelbſt unbewußt hervorbricht. Nur das ganz Individuelle ſchließt ſich in die Lautloſigkeit ſtummer Empfindung ein, weil es gar kein allgemeines Leben hat, und im Augenblick, wo es daſſelbe gewinnen möchte, auch ſchon ſtirbt. Aber das Kunſtwerk iſt doch wohl nicht ein Ausdruck eines individuellen Sinnes oder einer individuellen Stimmung? Woher denn das Entzücken, mit dem es die Gemüther ergreift, welche im Augenblicke des Genuſſes doch wohl ihre beſondere und unterſchiedene Individualität inſofern abgeſtreift haben, als ſie der Macht des angeſchauten Objekts hingegeben ſind und daſſelbe in ſich walten laſſen? Daher alſo auch das Streben des gebildeten Sinnes, ſich von der unmittelbaren Gewalt des Kunſtwerks zu befreien und aus dem ſtummen Entzücken zum *lebendigen Wort* überzugehen. Damit aber hat ſich ſchon die Empfindung ihrer Jungfräulichkeit entäußert und ſich in das Allgemeine umgeſetzt, wo ſie ſich auch auf Angriff und Widerlegung gefaßt machen und ſich dieſen harten Elementen Preis geben muß.

Aber die Empfindung, für welche allerdings das Kunſtwerk in ſeiner Totalität erſcheint und welche ganz davon geſättigt iſt, hat doch dieſelbe nicht in ſich *entfaltet* und in ihrer vollen Gliederung vor ſich. Sie hat noch nicht die harte Arbeit, das Beſondere für ſich zu erfaſſen und in demſelben das Allgemeine zu erkennen und zum Bewußtſein zu bringen, übernommen. Sie wird daher, ſobald ſie ſich an das Licht der Mittheilung wagt, nur bei dem Einzelnen verweilen und zur ſtellenweiſen Bewunderung fortgehn. Indem nämlich der Mangel dieſes Standpunktes darin beſteht, den Reichthum noch unentfaltet, alſo noch unvermittelt durch das denkende Bewußtſein in ſich zu hegen, ſo muß ſich dieſer Mangel grade in dem Augenblick kund geben, wo damit Ernſt gemacht wird, aus dem Elemente der reinen Empfindung herauszugehn und ſich mit Andern auf den gemeinſamen Boden der Theilnahme und des Anerkennens zu ſetzen. Die unvermittelte Anſchauung der Totalität wird zum beredten Entzücken an der Einzelnheit, die aber, weil nicht verſenkt und gleichſam wiedergeboren im Ganzen, in ihrer Unmittelbarkeit auftritt und es nur zu einer Aneinanderreihung von bewunderungswürdigen Einzelnheiten zu bringen vermag.

Die Empfindung, welche einmal die jungfräuliche Verſchämtheit aufgegeben und ſich zur Mittheilung entſchloſſen hat, hält ſich, wie wir geſehn, an die Einzelnheit. Das Entzücken über dieſelbe wird aber erſt in ſeiner ganzen Stärke erſcheinen, wenn es auch das Einzelne dem Einzelnen gegenüberſtellt und das Eine gleichſam zur Folie für das Andere macht. Dieſes Abwägen und Vergleichen der Einzelnheiten wird aber, da einmal der erſte Schritt gethan iſt, auch zum Tadeln des Einzelnen führen, das zwar zuerſt im Gefühle der urſprünglichen Bewunderung des Ganzen noch ſchüchtern geſchieht, bald aber, ermuthigt durch die Uebung, zu einer Art von Fertigkeit wird, in der ſelbſt die Verehrung für das Ganze zuletzt Gefahr läuft. Dies iſt die Geneſis des Standpunkts, der aus der zwar konkreten, aber nicht in das Bewußtſein gehobenen Empfindung in das Urtheil übergeht und ſich ſo ohne Bouſſole auf das offene Meer des Gedankens begiebt, ohne die Unſicherheit und Tücke dieſes Elementes zu ahnden. Hier hat ein Wort Göthe's wieder ſeine vollſte Bedeutung, welches dieſen vor uns gewordenen Fortgang auf das ſchlagendſte bezeichnet: „Wenig Deutſche und vielleicht nur wenige Menſchen aller Nationen haben Sinn für ein äſthetiſches Ganze; ſie loben und tadeln nur ſtellenweiſe, ſie entzücken ſich nur ſtellenweiſe.“

Da aber dieſes ſtellenweis geſpendete Lob nicht aus der Erkenntniß des Ganzen hervorgeht, ſondern nur Wirkung der angeregten Empfindung iſt, ſo liegt in dieſem Verfahren auch die Möglichkeit der Ungerechtigkeit gegen andere Einzelnheiten und damit der Verkehrung des Ganzen. Der Maaßſtab iſt die ſubjektive Empfindung. Alles, was derſelben ſchmeichelt, was als der poetiſche Ausdruck derſelben erſcheint, wird als das ächt Dichteriſche bezeichnet, was ihr widerſtrebt, zunächſt vernachläſſigt, oder, wenn es ſich bis zur Verletzung dieſer zum Grunde liegenden Empfindung ſteigert, als unkünſtleriſch verworfen, denn für dies Widerſtreben kann natürlich kein anderer Grund angegeben werden, da das Subjekt doch in die durch andere Stellen ſo hochbefriedigte Empſiudung nicht Mißtrauen ſetzt, ſondern ſie ganz natürlich zum objektiven Maaßſtab erhebt. Macht ſich dieſer Standpunkt auch überall und in allen Künſten geltend, ſo hat er doch in der Poeſie, und näher in der ſchwierigſten und reichſten Kunſt, der dramatiſchen Poeſie, ſeine ganz beſondere Stelle.

Denn während die Künſte, welche die Idee als ruhend und geſchloſſen im Raume darſtellen, wie Architektur, Plaſtik und Malerei, die ganze Wirkung auf einen einzigen Moment zuſammendrängen, der das Ganze auf einen Schlag enthüllt, ſo geſtatten ſie ihrer Natur nach eine ſolche Trennung des Einzelnen gar nicht. Sie wirken, ſo zu ſagen, in jedem Augenblicke, als ein Ganzes, welches nicht erſt in der Phantaſie wird, ſondern weder ein zeitliches vor noch nach hat, und im Momente des Anſchauens ſich ganz und vollſtändig giebt. Hier wird ſich alſo ein ſolch ſtellenweiſes Entzücken viel weniger zeigen. Das Subjekt, von Hauſe aus mehr an das Ganze gewieſen nimmt es auch leichter als ein ſolches auf, weil ihm ſelbſt nicht die Arbeit obliegt, das in der Zeit werdende vermittelſt der freien Phantaſie als ein organiſches Gewächs anzuſchauen, Tanz und Muſik aber, obwohl Beide, wie die Poeſie ſich in der Zeit entwickelnd, haben wieder die Empfindung ſelbſt ſo ſehr zu ihrem Inhalte, daß auch hier eine ſolche Trennung ſeltener eintritt und, wird ſie gemacht, auch viel weniger vor das Forum des Gedankens gezogen und daſelbſt geprüft werden kann, als in der geiſtreichſten Kunſt, der Poeſie. Und wie oft wird doch auch in der Auffaſſung der Muſik das Individuum, welches beim ſtellenweiſen Entzücken beharrt, ungerecht gegen das Ganze und befleckt es durch ſeine Betrachtung. In der Poeſie und beſonders in den eine ganze Weltanſchauung entfaltenden Gattungen, dem Epos, Roman und Drama wird daher das oben von uns entwickelte Verhalten des vereinzelten Lobens und Tadelns vorzugsweiſe erſcheinen und ſich immer wiederkehrend hervorthun.

Die nähere Beleuchtung der Beſchaffenheit dieſes zu allen Zeiten gang und gäben Standpunktes hat uns auf die ſubjektive Empfindung, als auf ſeine Quelle, zurückgewieſen. Wir können es uns auch nicht verhehlen, daß wir damit der Willkühr und der zufälligen Entſcheidung in die Hände gerathen ſind. Die Tiefe der Empfindung iſt, ſobald ſie aus ihrer Verſchloſſenheit ſich hervorwagte, in das *grundloſe Entzücken und Tadeln* gerathen, grundlos, weil es ſeine Rechtfertigung nicht in ſich ſelbſt hat, ſondern wieder nur auf der Uebereinſtimmung des Objekts mit der herzugebrachten Empfindung beruht. Der zarte Blüthenſtaub, den die Empfindung durch das Denken hinwegzuwiſchen fürchtete, iſt nur noch in dem unzugänglichen Schrein des unausſprechlichen Innern erhalten, während das geſprochene Wort das urſprünglich heilig gehaltene

Ganze in die Mannigfaltigkeit unmittelbar aneinander gereihter Einzelnheiten zerbröckelt hat.

Aber jeder Standpunkt fühlt, inſofern er überhaupt noch nicht über ſeine totale Unzulänglichkeit aufgeklärt iſt und dann aufgegeben wird, das Bedürfniß ſich zu begründen und zu rechtfertigen. Auch unſer beſchriebenes Verhalten zum Kunſtwerk ſtrebt danach, und ſucht daher über ſein ſtellenweiſes Entzücken ſich zum Bewußtſein zu bringen. Aber indem das Individuum nicht den Muth hat, ſeinen ganzen Standpunkt aufzugeben und ſich gegen ſeine Empfindung und gegen das, was ſie ihm als poetiſch und unpoetiſch angezeigt hat, zweifelnd zu kehren, ſo bleibt ihm auch jezt kein anderer Maaßſtab, als eben die ſo oder ſo angeregte Empfindung, welche nur durch verſtändige Reflexionen gerechtfertigt werden ſoll. Wo nimmt es aber dieſe Reflexionen her? Es ſind abſtrakte, fertig zum Kunſtwerk herzugebrachte Vorſtellungen, welche die Gründe für das ſtellenweiſe Lob, wie für den Tadel abgeben. Hier enthüllt ſich aber zugleich recht die Verkehrung des ganzen Standpunktes, und ſein bewußtloſes Umſchlagen aus der Fülle der Empfindung in ganz abſtrakte und darum auch dem inhaltsvollen Kunſtwerk äußerliche Gedanken. Bei dieſem Verſuch, die Uebereinſtimmung oder das Widerſtreben des Einzelnen mit der individuellen Empfindung zu begründen, treten nun auch die Schiefheiten und Einſeitigkeiten, wozu dieſes ganze Verhalten führen kann, erſt recht grell heraus; denn ſie erſcheinen als Etwas, das ſich die Form der Allgemeinheit gegeben hat und daher objektiv ſein will. In dieſem Standpunkte, dem unendlich verbreiteten des ſubjektiven Anſchauens und Denkens, wurzeln daher alle Verkehrtheiten, welche grade die größten und reichſten Kunſtwerke erfahren haben, weil hier der weiteſte Spielraum für dergleichen ſubjektive Auffaſſungen gegeben iſt. Hier gräbt ſich ſelbſt das Individuum nicht ſelten in die ſeinem Weſen widerſtrebendſten Stellen mit ſolchen Eifer hinein, daß es nicht ſelten den ganzen Bau unterhöhlt und dem Ganzen eine Richtung unterſchiebt, welche ihm zur unumſtößlichen Gewißheit geworden iſt, und woran es nun auch das Einzelne verkehrend mißt. Die bewunderungswürdigſten Werke, welche durch ihre Tiefe ſich grade dieſem Verfahren am meiſten entziehn, haben oft grade die Geißel des ſchulmeiſternden Verſtandes am härteſten ertragen müſſen.

Wenn etwa, um durch einige Andeutungen das Geſagte der Vorſtellung näher zu bringen, die Empfindung in denjenigen Scenen Romeo's und Juliens, welche ganz der Offenbarung des Herzensgeheimniſſes geweiht ſind, in Entzücken ſchwelgt, ſo fühlt ſie ſich gleichſam in ihrer Heiligkeit durch die rohen Umgebungen: den alten Capulet und die gemeine Wärterin, tief verletzt, und betrachtet die Bedientenſcenen, welche dieſe ideale Schöpfung eröffnen, und ähnliche, denen wir grade nach dem höchſten Pathos begegnen, als Auswüchſe, die uns die Reinheit des Ganzen verkümmern. Legt doch ein ſo tiefer Geiſt, wie Schiller ſelbſt, das Bekenntniß *) ab, es habe ihn, als er in ſehr frühem Alter den Shakespeare zuerſt kennen gelernt, „ſeine Kälte und ſeine Unempfindlichkeit empört, die ihm erlaubte, im höchſten Pathos zu ſcherzen, die herzzerſchneidenſten Auftritte in Hamlet, Lear, Makbeth u. ſ. f. durch einen Narren zu zerſtören, die ihn bald da feſthielt, wo ſeine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz ſo gern ſtill geſtanden wäre.“ Die dichteriſche und philoſophiſche Tiefe haben aber dieſen Geiſt auch über dieſen Standpunkt hinausgeführt, auf welchem die Empfindung, weil ſie noch nicht zur Erkenntniß der Totalität gereinigt iſt, von dieſen heterogenen Elementen umhergeworfen wird und endlich für das mit ihr unmittelbar Uebereinſtimmende Partei ergreift, das Widerſtrebende aber als verletzend zurückweiſt.

---

*) In der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung.

Auf dieſer Stufe fühlt ſich daher auch wohl das Individuum von der Art des Untergangs der beiden Liebenden: Romeo's und Juliens, empört. Wenn es auch in dem Tode ſelbſt die Beſiegelung der unendlichen Liebe, welche über das Grab hinausreicht, anerkannt, ſo wird es doch durch die Härte und Unbarmherzigkeit, mit welcher der Zufall dieſe Kataſtrophe herbeiführt, abgeſtoßen. Das heiligſte Verhältniß wird gebrochen, weil ein unglücklicher, ganz außerhalb aller menſchlichen Berechnung liegender Umſtand die friedliche ſo herrlich vorbereitete Löſung hindert. Hier weiß das Individuum in der That nicht ein noch aus. Der Eindruck der herrlichſten Kunſtſchöpfung iſt getrübt, die Empfindung verwundet und in das überſeelige Entzücken über die tiefe Herzensgewalt der Liebenden hat ſich die ſchneidende Verſtimmung, daß die herrlichſten Geſtalten einem blinden Zufalle geopfert ſind, tückiſch geſtellt. Niemand wird uns bei der Anführung dieſer Beiſpiele grade beſchuldigen, eine ganz abſtrakte, nur von uns erſonnene Vorſtellung ausgeſprochen zu haben. Dieſelbe iſt vielmehr ſo verbreitet, daß ſie immer wieder auf dieſem Standpunkte wiederkehren und ſo lange ſich behaupten wird, bis dieſer ganze Boden verlaſſen iſt und der Anſchauende ſich zur Erkenntniß der Totalität erhoben hat. Von hier aus wird er ſich, um dies wenigſtens anzudeuten, nicht mehr über eine Form verwundern oder empört fühlen, welche nichts anderes enthüllt, als was an ſich ſchon in den gegebenen und entwickelten Verhältniſſen lag. Erſt die denkende Erkenntniß, welche von der Anſchauung des Ganzen aus auch das Einzelne vermittelt, begreift, daß dieſer Zufall nur die Offenbarung des innerlich Nothwendigen, alſo derjenigen Colliſion iſt, welche die Individualität dem Untergange geweiht hat. Dadurch aber iſt dieſer Form des Zufalls zugleich alle Härte genommen, und derſelbe aus dem Reiche der verletzenden und das Heiligſte in uns gleichſam höhnenden Willkühr in das Reich der innern Nothwendigkeit verſetzt, in welchem Alles, was erſcheint, ſtets ein tieferes Geſetz enthüllt.

Weil auf dieſer Stufe die Erkenntniß der Totalität fehlt und das Gemüth ſich an das, was mit dem von ihm Hochgehaltenen übereinſtimmt, innigſt anſchließt, mißkennt es auch nicht ſelten die entgegengeſetzte Richtung in ihrer Wahrheit und künſtleriſchen Berechtigung. Und wenn das Individuum auch etwa den Antonio und Kreon dem Taſſo und der Antigone gegenüber nicht abſolut, als rohe Naturen, abweiſt, ſo fühlt es ſich doch von ihnen ſo rauh und hart berührt, daß es zur wahren Einſicht in die ſubſtanzielle Macht, welche ſie vertreten, gar nicht zu gelangen, ſie alſo auch nicht wahrhaft zu würdigen vermag. Die von der idealen Natur, der poetiſchen Gluth Taſſos, von der Energie der ſchweſterlichen Liebe Antigones mit Recht durchdrungene Empfindung vermag ſich nicht zugleich ſoweit der über ſie ausgeübten Herzensgewalt zu entäußern, daß ſie ſich nicht von der Kälte Antonios und der Tyrannei Kreons entrüſtet wegwenden und im eigentlichſten Sinne gegen ſie Partei ergreifen ſollte. Für dieſen Standpunkt wird in der Regel alles Recht auf Seiten derer ſein, welche das unmittelbar Menſchliche vertreten. Hier führt daher dies nicht aus der Einſicht in die organiſche Einheit des Ganzen ſtammende, und darum vereinzelte Entzücken ſelbſt zu einſeitiger Auffaſſung, und verſchließt daher auch die Idee des ganzen Kunſtwerks. So weit ſich auch das Individuum, von dieſem Standpunkt aus, mit dem Kunſtwerke beſchäftigen mag, es wird ſich immer nur tiefer in ſeine Empfindung hineinleben, weil eine Würdigung auch der urſprünglich widerſtrebenden Charaktere nur aus der Entäußerung dieſes Standpunkts ſelbſt hervorgehn kann. Aber es liegt in einem Verhalten, welches eigentlich, ohne es zu wiſſen, nur ſeine Empfindung als Maaßſtab an das Kunſtwerk legt und damit zugleich gewiſſe feſtgewurzelte Vorſtellungen zur Auffaſſung hinzubringt, auch die Möglichkeit, den

Geſichtspunkt des ganzen Werks völlig zu verkehren und oft das der Idee des Kunſtwerks Entgegengeſetzteſte herauszuleſen. Hat das Individuum aber erſt einmal ſich in eine ſolche Auffaſſung feſtgerannt, ſo behandelt es dieſelbe als das Allerobjecktivſte, und verſchließt ſich mit ihr ſelbſt gegen jeden Verſuch der Bekehrung.

Auch dafür die Hindeutung auf zwei große Werke, welche als eclatante Beiſpiele des eben Geſagten gelten können. Der Gedanke, der Menſch vermöge nicht in das Herz der Dinge einzudringen und die Tiefen der überſinnlichen Welt aufzuſchließen, für ihn, den Endlichen, ſei es Vermeſſenheit das Unendliche und Ewige erkennen zu wollen, dieſer vom Bewußtſein des abſtrakten Verſtandes erzeugte und wie ein Heiligthum gehütete Gedanke wird nicht ſelten zu der Grundidee des Göthiſchen Fauſt gemacht. Alle Herrlichkeit und Tiefe des Werks wird dann darin geſetzt, daß hier für alle Zeiten geoffenbart ſei, daß der endliche und vergängliche Menſch ſeine Schranke in freventlichem Hochmuth nicht überſchreiten dürfe, daß er, ſobald er ſein menſchliches Wiſſen zur Erkenntniß des Göttlichen erweitern wolle, dem böſen Geiſte unwiderbringlich verfallen ſei. Darum aber gehe Fauſt zu Grunde, weil er ſich nicht mit dem uns zugänglichen Wiſſen begnüge, ſondern in Vermeſſenheit in das Innere der Natur und Geiſteswelt habe dringen wollen. Von dieſer in frommer Demuth gehegten und ſchon als fertige und unumſtößliche Wahrheit zur Betrachtung des Kunſtwerks mit hinzu gebrachten Vorſtellung aus faßt dann das Individuum das erhabene Werk des göttlichen Genius auf, und verkehrt es gleichſam zu einer Apotheoſe des Nichtwiſſens und zu einer Verherrlichung der menſchlichen und endlichen Beſchränktheit. Da aber der konkrete Gehalt des Werks dieſer Auffaſſung entſchieden widerſpricht, ſo ſchlägt dann dieſelbe grade hier in das vereinzelnſte Entzücken um, indem man ſich nur an diejenigen Stellen hält und faſt feſtklammert, welche ſcheinbar dieſe Vorſtellung beſtätigen, und Anderes entweder gewaltſam in dieſelbe einzwängt, Anderes als unweſentlich überſieht und darüber hinwegſchlüpft. Denn das iſt grade das Eigenthümliche dieſes ganzen Verhaltens, daß es ſich fortwährend mit Einzelnem begnügt und nur das direkt ſeiner Empfindung Widerſprechende abweiſt, das aber, was gar nicht unmittelbar in dem wahrgenommenen Sinne gedeutet werden kann, als etwas Außerweſentliches unbeachtet läßt. Denn da hier das konkrete Ganze gar nicht das abſolute Ziel der Kunſtbeſchäftigung iſt, ſo macht auch das Einzelne, welches ſich der erſten Auffaſſung entzieht, weiter keine Sorgen. An einem Kunſtwerke, das Dichterphantaſie erzeugt, dürfe ſo ſtreng nicht Alles und Jedes behandelt werden, es hieße ja grade das Eigenſte einer Künſtlernatur verkennen, wenn man überall ein klares Verſtändniß fordere. Sei ja die Hauptſache, der Kern, mit hinreißender Gewalt und Wahrheit ausgeſprochen, daran habe man ſich zu halten, daran zu bewundern. So etwa würde ſich dieſes Bewußtſein vernehmen laſſen, wenn gegen dieſen mit aller Wärme ausgeſprochenen Gehalt des Fauſt ſich einige beſcheiden zweifelnde Fragen erhöben: Ob denn Fauſt nicht grade in der Tragödie mit der Verzweiflung am Wiſſen den Anfang mache und von dieſer Qual ſich, es koſte was es wolle, zu befreien trachte; ob denn in dieſem abſoluten Triebe nach Erkenntniß des Innern der Dinge und nach einem unbedingten Wiſſen nicht der Adel und die Erhabenheit dieſer Seele liege? — ob dieſe Natur nicht grade dadurch ſich den Weg verſchließe, daß ſie durch die Magie und nicht durch das abſolute Element alles Erkennens, durch das vernünftige Denken, in den Beſitz der Wahrheit zu kommen ſtrebe? Woher denn die unendliche Verachtung gegen Wagner, dieſe Normalgeſtalt aller Philiſterei, welcher niemals in dieſen Zwieſpalt mit ſich gekommen, niemals die Qual eines Wiſſensdranges erfahren, weil für ihn in beſcheidener Zurückhaltung nur ein Genuß in der Anhäufung gelehrter Notizen liegt, wofür das Leben nur leider ſo überaus kurz iſt?

Dieſe und ähnliche Einwendungen, welche leicht noch ins Unendliche vermehrt werden könnten, ſollten nur auf die Verkehrung aufmerkſam machen, in welche hier grade dieſer Standpunkt hineingerathen muß, wenn er an das tiefſinnigſte Werk, für jedes nur ſtellenweiſe Entzücken, wie für den einſeitig abſtrakten Verſtand, ein Buch mit ſieben Siegeln, in der angedeuteten Weiſe herangeht.

Was hier auf dieſer Stufe in der Betrachtung des Fauſt zu einer Verkehrung des wahrhaften Gehaltes führt, kann ſich aber auch ſelbſt bis zu einer völligen Verdammung eines Kunſtwerks ſteigern, beſonders wenn der Stoff uns ganz und gar auf das ſittliche Gebiet einſchränkt und der Dichter die ſittliche Idee nicht in moraliſirender Weiſe, ſondern nur durch die künſtleriſche Entwickelung werden läßt. Ein merkwürdiges Beiſpiel, vielleicht das eminenteſte für das Mißverſtändniß, wohin der angedeutete Standpunkt der vereinzelten Auffaſſung führen kann, bieten uns die Wahlverwandſchaften dar.

Es hat nie an ſolchen gefehlt und wird auch nicht an ſolchen fehlen, welche in dieſem bewunderungswürdigen Werke die Apologie des Ehebruchs herausgefunden und ſich in dieſe Vorſtellung ſo hineingeſponnen haben, daß ſie nicht ohne moraliſche Indignation eines Werkes gedenken können, das ihnen das heilige Geſetz der Ehe dem frivolen Spiele Preis giebt. Hier ſchlürfe man, heißt es wohl, das feinſte Gift, das um ſo verderblicher wirke, je reizender grade der Dichter uns dieſes ſüße Gift in goldener Schale kredenze. Mit einem Wehmuthsſeufzer wird wohl der fromme Wunſch ausgeſprochen, daß die Phantaſie des Dichters ſich nie bis zu dieſem Werke hätte verirren ſollen. Ja, es iſt nicht zu viel, wenn wir behaupten, alle Anklagen gegen eine unſittliche Richtung Göthes gipfeln grade in dem gedachten Werke. Die Mehrzahl der gebildeten Welt iſt darüber auch in einem Grade einig, daß ſie ſich, wie die Mitglieder einer großen weitverbreiteten Geſellſchaft durch ein einziges Zeichen, an dem dem gedachten Werke zugetheilten Prädikate „unſittlich“ als verbrüderte erkennt und denjenigen, der dabei etwa ſtutzt, für einen Uneingeweihten erklärt.

Es kann hier nicht der Ort ſein das ganz Verzerrte dieſes Mißverſtändniſſes zu entwickeln, wahrhaft vermag dies nur eine wiſſenſchaftliche Erkenntniß des Werkes ſelbſt, welche wir uns vorbehalten. Würde uns doch dieſer Standpunkt nicht einmal verſtehn, inſofern er in ſeine Sprache und Denkweiſe ſich ſo feſt eingehauſt hat, daß er nur Schritt vor Schritt genöthigt werden kann dieſelbe aufzugeben. Aber das Werk iſt auch darum ſo unendlich wichtig, weil es zeigt, bis zu welcher Spitze der Verkehrung dieſes ſtellenweiſe Loben und Tadeln führt. Uns beweiſt freilich der Dichter grade durch dieſes Mißverſtändniß, welchem dieſes Kunſtwerk Preis gegeben iſt, daß er hier Alles und Jedes in die rein künſtleriſche Form gegoſſen und zur ſinnlichen Schönheit verklärt hat, und der nur moraliſchen, vom Kunſtwerk unabhängigen Betrachtung, auch nicht in einem unbewachten Augenblicke, gehuldigt hat. Hier wird alſo recht eigentlich auch die Forderung geſtellt, das Ganze in ſeiner einfach großartigen Entwickelung vor ſich werden zu laſſen, und alle ſubjektive Zuthat, jede aus einer Einzelnheit erzeugte Meinung abzuhalten. Das ſtellenweiſe Auffaſſen hält ſich bei unſerm Kunſtwerke etwa an die Innigkeit und Wärme, mit der der Dichter grade die ſchuldige Ottilie behandelt und ſie unſerm Herzen ſo unendlich nahe gebracht hat, daß ihr Tod nur wie eine Verklärung erſcheint und ihr ganzes Weſen den Gedanken an eine ſittliche Verletzung ihrer Seits eher gefliſſentlich zurückdrängt, als wach erhält.

Es greift dies Verfahren ferner den ſchwachen unmännlichen Eduard heraus, der doch nimmermehr eine höhere ſittliche Natur offenbare, und von dem Dichter doch ohne einen beſondern Unwillen über ſeine Unmännlichkeit, ja eher mit einer Theilnahme geſchildert werde, welche das ſittliche Gefühl des Dichters ſelbſt verdächtige. Und nun gar der Graf und die Baronin, in denen ja alle Scheu vor der ſittlichen Macht der Ehe erſtorben und welche dieſe frivole Geſinnung mit einer rechten Behaglichkeit an den Tag legen!

Es verhält ſich hier mit dieſem Bewußtſein ſo, daß man ihm die Vorderſätze gewiſſermaaßen alle zugeben, aber die Folgerungen, als aus der einſeitigſten Auffaſſung und der vereinzelſten Betrachtung hervorgegangen, abweiſen muß.

Nur um dieſen Mangel einer Einſicht in die Totalität des Kunſtwerks anzudeuten ſo viel: Iſt denn nicht grade der Untergang der beiden Individuen: Eduards und Ottiliens, der Triumph der ſittlichen Idee, wird er denn nicht grade durch ihre eigene Schuld und nicht durch eine äußerliche Gewalt herbeigeführt? Iſt denn aber ihre Schuld etwas Anderes als die tragiſche Kolliſion zwiſchen der urſprünglichen über die Reflexion und den Willen hinausliegenden Herzensgewalt und der Macht des ſittlichen Geiſtes? Liegt denn ferner nicht ſchon darin, daß die Individuen in dieſe Kolliſion hineingerathen und in ihre furchtbare Gewalt verſtrickt werden, die tiefſte, freilich nicht proſaiſch und in erbaulichen Phraſen ausgeſprochene Anerkennung der ſittlichen Subſtanz, von der ſie ſich ſo wenig, wie von der Naturgewalt zu löſen im Stande ſind? Darum iſt aber grade Ottilie mit einer ſolchen Innigkeit behandelt, weil in ihr, dem von Hauſe aus ganz und mit unſichtbaren Banden an dieſe Naturgewalt gebundenem Weibe, die Kolliſion bis zu ihrer größten Vertiefung verfolgt iſt, ſo daß dieſes edle Geſchöpf uns grade dadurch das reinſte Mitgefühl abnöthigt und von ſelbſt zur Heldin des Ganzen wird. Ihr Erwachen aus dieſer völligen Hingebung an die unmittelbare Gewalt des Herzens iſt daher auch der Moment des Todes; ſie ſcheidet ſich, indem das ſittliche Bewußtſein mit ſeiner ganzen Stärke auf ſie eindringt und ſie aus ihrem natürlichen Boden herausreißt, zugleich von dem Leben ſelbſt ab.

Darum iſt aber auch Eduard ihr gegenüber grade der unmännliche, weil es die That des männlichen Geiſtes iſt, ſich der Naturgewalt des Herzens zu entreißen und in ſich den Kampf zu ſchlichten. Darum iſt er aber auch einem ruheloſen Daſein Preis gegeben, in welchem er den eigenen Zwieſpalt vergebens zu beſchwichtigen trachtet. Iſt doch dieſes ruheloſe Suchen nach einer Löſung der Colliſion ſelbſtgeſchaffene Qual und darum Enthüllung der Schuld! Daß aber der Graf und die Baronin mit leichtfertiger Rede die Heiligkeit der Ehe überhaupt antaſten, beweiſt uns nur, daß ſie überhaupt außerhalb und unter der ſittlichen Subſtanz ſtehn, daß die Frechheit des Verſtandes in ihnen dieſes frivole Bewußtſein erzeugt hat, welches ſie aber zugleich unfähig macht, jemals in eine tragiſche Colliſion zu gerathen, oder ſie zu verſtehn. In einem Gemälde, welches grade eine Apotheoſe der Ehe, als Grundpfeiler aller ſittlichen Ordnung, enthüllt, haben auch diejenigen, welche die Kehrſeite dieſes Bewußtſeins abbilden, ihre volle Bedeutung, und es iſt nur die Schuld des Beſchauers, wenn er nicht auch die andere Seite mit Aufmerkſamkeit betrachtet, welche mit der Erſteren die Totalität giebt. Niemand wird uns die Anmaßung zutrauen mit dieſen Andeutungen die Tiefe und den Reichthum dieſes einzigen Werks erſchöpft haben zu wollen. Sie ſollten nur, unſerm Standpunkt gegenüber, den Blick auf die Totalität lenken und ihn über ſich ſelbſt und ſeine Auffaſſung aufzuklären verſuchen, welche ihre eigentliche Quelle in der vereinzelten Betrachtung hat. Da dieſe grade an unſerm Werke ſich in ihren zerſtörendſten Wirkungen offenbart, ſo lag es nahe an ihm vorzugsweiſe die Spitze der Verkehrung dieſes Standpunktes nachzuweiſen.

Wir haben den ganzen Verlauf eines Standpunktes verfolgt, der, mit der vollen Empfindung beginnend, dieſe in das

Wort zu faſſen ſtrebte und damit ſogleich auf das Einzelne verfallen mußte, weil das Werk als Ganzes nur für das Gefühl vorhanden, aber nicht durch das denkende Bewußtſein vermittelt war. Die Verirrungen, in welche dieſe Stufe weiter führen kann, haben wir in ihren mannigfaltigen Verzweigungen verfolgt. Ihre Quelle ſahen wir in dem abſtrakten Verſtande, der das der individuellen Empfindung unmittelbar Zuſagende zu rechtfertigen unternimmt, und auf dieſe Weiſe ſich nur mehr und mehr von der Erkenntniß der Totalität entfernt. So konnte ſich derſelbe ſogar bis zu einer radikalen Verkehrung in der Auffaſſung forttreiben. Während das Individuum urſprünglich bei des Forderung, ein Kunſtwerk dem Gedanken zu unterwerfen, für den Verluſt ſeines poetiſchen Gehaltes in der Empfindung zitterte, ſo hat jetzt vielmehr der Verlauf den wirklichen Verluſt des Kunſtwerks in ſeiner Einheit aufgezeigt. Doch nicht das Denken, welches die Totalität wieder zu gewinnen ſtrebt und ſich mit Verläugnung individueller Geſichtspunkte in das Werk verſenkt, hat den Verluſt herbeigeführt, ſondern ein Verfahren, welches den Muth nicht hatte, zunächſt mit dem Zweifel an ſeine vereinzelte Betrachtungsweiſe zu beginnen, ſondern dieſe vielmehr mit abſtrakten ſchon fertig hinzugebrachten Reflexionen aufſtutzte.

Wird nun das Individuum durch dieſen ganzen Verlauf ſeiner Thätigkeit inne, daß es eigentlich immer grade das Gegentheil von dem empfängt, was es begehrt, ſo geht es entweder in ſich, und hat den Muth, mit dieſem ganzen Standpunkte ein für allemal zu brechen, oder es verfeſtigt ſich dann auch entſchieden gegen eine Forderung, welche eben ſowohl das Ganze, als das Einzelne des Kunſtwerks in ihrer innerſten Durchdringung denkend erfaſſen will. Freilich bleibt die Verſicherung, daß das Denken dem dichteriſchen Fluge nicht folgen könne, daß es Vermeſſenheit ſei, die ganze künſtleriſche Organiſation ins Bewußtſein heben zu wollen, die letzte Inſtanz, die man denn auch ruhig hinnehmen kann, indem eine Belehrung da unmöglich iſt, wo man in den erſten Principien ſchon nicht mehr auf gemeinſchaftlichem Boden ſteht.

Aber es bleibt dem Individuum, welches an der Einſicht in die Totalität des Kunſtwerks entweder verzweifelt, oder ſie überhaupt dem Gedanken für unzugänglich erklärt und daher nur der Empfindung überweiſt, noch ein Weg der Betrachtung übrig, der, je nach dem poetiſchen Takte und der Anſchauungsfähigkeit des Einzelnen, ſehr viel Verdienſtliches haben kann. Wir bezeichnen dieſen Standpunkt ganz allgemein als den pſychologiſchen, wobei wir natürlich vorzugsweiſe die Poeſie vor Augen haben. Hierunter verſtehn wir eine Betrachtungsweiſe, welche weder in abſtrakten Verſtandesreflexionen ſich bewegt, noch bei dem ſtellenweiſen Loben und Tadeln und der Begründung deſſelben durch fertige Kategorien beharrt, ſondern die lebendige Individualität überhaupt in ihrem ganzen Lebensprozeſſe zum Gegenſtande ihres Anſchauens und Forſchens macht. Dieſe Methode hat vor den beiden bezeichneten Betrachtungsweiſen inſofern bei weitem den Vorzug, als ſie es ununterbrochen mit wirklich Lebendigem und mit organiſchen Geſtalten zu thun hat, welche ſie in ihrem ganzen Verlaufe verfolgen, und in ihrer Wahrheit und inneren Einheit auffaſſen kann. Inſofern hat es dieſer Standpunkt immer mit Totalitäten zu thun, denn jedes einzelne Individuum iſt ein lebendiges Ganze, welches den Quell ſeines Daſeins in ſich ſelbſt hat, und aus ſich ſelbſt verſtanden werden muß. Die Beſchäftigung mit der Entwickelung der Charaktere iſt daher an und für ſich höchſt anziehend und zugleich ergiebig, denn ſie verfolgt immer den ganzen Menſchen in ſeinem Lebensprozeſſe und ſucht die mannichfaltigen Aeußerungen und Willensrichtungen des Individuums auf ein Princip zurückzuführen. Dichteriſcher Takt im Verſtändniſſe der Einheit der Individualität, ſinnige Beobachtungsgabe im Auffaſſen der zarten Schattirungen und lebendige Anſchauung, welche den ganzen in ſeinen verſchiedenen Beziehungen verfolgten Menſchen wieder zu einem Geſammtbilde geſtaltet, haben hier ein glänzendes Feld ihrer Thätigkeit. Eine recht durchgeführte Charakterentwickelung gewährt daher auch, abgeſehn von dem Gewinn, den ſie dem Verſtändniß des ganzen dichteriſchen Werkes bringt, an und für ſich ein großes Intereſſe, weil es immer ein Wiederſchaffen eines friſchen und vollen Lebens iſt, und auch den Anſchauenden nöthigt, daſſelbe in ſich zu reproduciren. Wie viel Sinniges und aus dem reinſten dichteriſchen Verſtändniß Hervorgegangenes iſt nicht hier von Einzelnen, z. B. von Tieck und A. W. Schlegel geleiſtet worden, woran ſich die neuerdings erſchienenen Shakespearſchen Frauenbilder der Mrs. Jameſon würdig anſchließen. Dieſe geiſt- und ſeelenvolle Frau hat in dieſen Gemälden mit eben ſo viel feinem Takte für das Einzelne, als dichteriſcher Phantaſie in der Anſchauung des Geſammtbildes, die vorzüglichſten weiblichen Geſtalten des brittiſchen Dichters ſo behandelt, daß man in der That bei ihren Entwickelungen mit lebendigen Menſchen verkehrt und ununterbrochen die Ueberzeugung gewinnt, die Verfaſſerin habe ſich mit bewundernswürdiger Verſatilität in die verſchiedenſten Geſtalten hineingelebt.

So ſehr wir aber auch dieſer ganzen Thätigkeit das Wort reden, inſofern ſie überhaupt nicht das Lebendige und Dichteriſche abtödtet und in Abſtraktionen verwandelt, und eben ſo wenig ſich auf das ſtellenweiſe Loben und Tadeln beſchränkt, ſondern jede Geſtalt als eine eigene abgeſchloſſene Welt in ſich behandelt; ſo wenig reicht doch auch wieder der nur pſychologiſche Standpunkt für die Erkenntniß des ganzen Kunſtwerks aus. Kann er auch in Bezug auf das ganze Kunſtwerk nicht in ſolche Verkehrheiten hineingerathen, wie die vereinzelte Betrachtung, welche, indem ſie urſprünglich auf das Ganze ausgeht, immer nur das Beſondere und Einzelne ergreift, ſo iſt doch auch ihr das Verſtändniß des Ganzen ebenfalls verſchloſſen.

Die geiſtvollſte Behandlung der Charaktere, die phantaſiereichſte Anſchauung ihres ganzen individuellen Lebens wird uns doch nimmermehr die Einſicht in den innern Zuſammenhang der einzelnen Individualitäten untereinander, und die abſolute Beziehung der Einzelnen zum Ganzen aufſchließen. Hier muß auch dieſer Standpunkt ſeine Ohnmacht bekennen. Denn liegt auch etwa hier die ganze innere Werkſtatt einer Ophelia, oder einer Porzia offen da, ſo erhalten wir damit noch immer keine Antwort auf die wichtigſte Frage: Wie gehört denn aber dieſe Individualität gerade in die Reihe der übrigen Geſtalten hinein, hat ſie denn auch unter ihnen eine ſo unverrückbare und entſchiedene Stellung, daß ſie durch keine andere Geſtalt vertreten werden werden könnte? Noch weniger aber wird hier die Frage, welche von abſolutem Intereſſe iſt, gelöſt: Welche innere Beziehung hat denn dieſe ſo klar angeſchaute Individualität zu dem Geſammtgemälde? Warum kann nur Porzia in dem Kaufmann von Venedig, nur Ophelia im Hamlet die Stelle einnehmen, welche ihr der Dichter angewieſen, und welche abſolute Bedeutung hat ſie denn, unabhängig von ihrer konkreten Lebendigkeit, im Organismus des Ganzen? Schließt auch der pſychologiſche Standpunkt die innere Welt des Individuums auf, ſo findet er doch nicht den Ring, wodurch dieſelbe mit den übrigen Welten zuſammenhängt, und durch welche ſie wieder das Geſetz ihrer Bewegung empfängt. Die tiefſten Räthſel vermag alſo auch dieſe Betrachtungsweiſe nicht zu löſen und muß, falls ihr die oben angedeuteten Fragen geſtellt werden, ſich entweder zu abſtrakten Allgemeinheiten, oder zum ſtellenweiſen Bewundern flüchten.

Doch bleibt der pſychologiſchen Auffaſſung nicht nur das Leben des ganzen Kunſtwerks verborgen, ſondern ſie vermag auch in dem Lebensprozeſſe des Individuums ſelbſt oft gar nicht die eigentliche Spiralfeder herauszuheben, ſobald nämlich dieſelbe nur aus der Erkenntniß der konkreten Idee des Ganzen aufgefunden werden kann. Es iſt in der folgenden Abhandlung die Schranke dieſes Standpunkts an einem der großartigſten Beiſpiele aufgezeigt worden. Während nämlich, wie ſich dort ergeben wird, die pſychologiſche Methode wohl den ganzen Prozeß des Wahnſinns im König Lear zu enthüllen vermag, und Beginn, Steigerung und Kulminationspunkt ſelbſt in ihrem organiſchen Zuſammenhange zu entwickeln fähig iſt, ſo bleibt ſie doch nothwendig die Antwort auf die Frage ſchuldig: Welche künſtleriſche Berechtigung hat denn aber das Eintreten dieſes Zuſtandes überhaupt, und wie ordnet ſich dieſer ganze Verlauf in die Totalanſchauung des Werks ein? Ja, es iſt mit Recht von Solger bemerkt worden, daß, nur pſychologiſch gefaßt, der Wahnſinn Lears abſcheulich ſein würde. Grade dieſer abnorme Zuſtand fordert eine tiefere Löſung, als aus dem pſychologiſchen Prozeſſe. Selbſt das Erſchütternde des Anblicks beruht auf ganz anderen Elementen, welche völlig außerhalb einer noch ſo lebendigen pſychologiſchen Entwickelung liegen. In ſolchen, der Kunſt zunächſt widerſtrebenden Zuſtänden, wie in dem Auffaſſen dämoniſcher Individuen, wird vor Allen die pſychologiſche Methode ihre Ohnmacht erfahren.

Beide können nur aus der ganzen Weltanſchauung begriffen werden, nur in ihr gewinnen ſie nicht nur ihre Rechtfertigung, ſondern auch ihre Verſöhnung im ganzen Werk. Beides aber bleibt dem gedachtem Verfahren durchaus verborgen, und daher auch der Widerſpruch ſowohl gewiſſer Zuſtände wie z. B. des Wahnſinns, als auch verruchter Individualitäten, wie z. B. Richard des Dritten mit der Aufgabe und dem Weſen der Kunſt, der ſich zunächſt aufdrängen muß, durchaus ungelöſt.

Die nähere Unterſuchung der pſychologiſchen Betrachtungsweiſe hat uns ſowohl ihre Bedeutung überhaupt, als auch ihre Schranke für die Auffaſſung des ganzen Kunſtwerks herausgeſtellt. Sie kann daher in der von uns bezeichneten Methode ſich des Kunſtwerks wiſſenſchaftlich zu bemächtigen nur die Stellung eines Momentes einnehmen.

Damit iſt aber auch ihre Schranke ſchon herausgehoben. Unſerer Entwickelung nach werden daher die Einſicht in die allgemeine ſubſtanzielle Idee des Kunſtwerks und die pſychologiſche Entwickelung die abſtrakten Seiten des Standpunktes bilden. Der pſychologiſchen Auffaſſung fällt daher das Moment des Beſondern zu, welches aber nur dann in ſeiner Wahrheit erkannt wird, wenn es zugleich in ſeiner abſoluten Beziehung zum Allgemeinen erſcheint, wie umgekehrt das Allgemeine erſt ſeine wirkliche Konkretion und innere Lebendigkeit gewinnt, wenn es in ſeiner Gliederung, welche es aus ſich erzeugt, vor uns ſich entfaltet. Darin iſt aber auch das ſtellenweiſe Entzücken zu ſeinem wirklichen Rechte gekommen und in ſeine richtige Stellung eingeſetzt. Freilich erſcheint es nicht mehr als der grundloſe Ausdruck der Empfindung, welche der Uebereinſtimmung ihrer mit dem Objekte zujauchzt, ſondern als die von der Lebenswärme des Ganzen durchzogene Freudigkeit, die nicht mehr als vereinzelter Affekt hervorbricht, ſondern wie ein milder Glanz ſich über das Ganze ausbreitet. Aber auch die Empfindung ſelbſt, welche von ihrer Fülle und Reinheit Etwas einzubüßen zitterte, wenn ſie ſich in den gefährlichen Verkehr mit dem Gedanken einließ, iſt hier auf unſerem Standpunkte nicht etwa ausgeſtoßen, ſondern als der geprüfte und innige Freund geblieben, der uns fort und fort durch alle Zuſtände und alle Bezüge zu der Kunſtwelt begleitet. Auch ſie darf ſich freilich hier nicht mehr vorlaut hervorwagen, ſondern hat die beſcheidenere Stellung eingenommen, das, was der Gedanke erarbeitet und in ſeiner inneren Vernunftmäßigkeit erkannt hat, augenblicklich in das Gemüth des Anſchauenden überzuſetzen, wo es, ungeſchieden von ſeiner ganzen Perſönlichkeit, als ſein ſubjektivſtes Leben, gehegt wird. Die Wärme, welche die Empfindung in dem Genuſſe des Kunſtwerks als ihr urſprüngliches Erbtheil für ſich in Anſpruch nahm, und welches der eindringende Gedanke hartherzig ihr zu ſchmählern drohte, iſt nicht nur nicht gewichen, ſondern hat ſich in die liebevollſte Beziehung zu dem ſcheinbar kalten und gemüthloſen Verwandten geſetzt, indem ſie die ihr zugeführten Weſen ununterbrochen an ihren Buſen legt und ihnen das innigſte Leben ſichert.

Wären es nur allgemeine Abſtraktionen, welche der reflectirende Verſtand in die Empfindung überſetzen wollte, ſo würde letztere ihrer abſoluten Kluft zwiſchen der Thätigkeit des Erſteren ſogleich inne werden, indem Nichts vermag die Schattengeſtalten des abſtrakten Verſtandes zu Weſen von Fleiſch und Blut umzuſchaffen. Bringt aber auch die ſeelenvollſte Anſchauung die lebendigen von dem Dichter erzeugten Geſtalten einzeln wieder hervor, ſo fehlt ihnen doch gerade der Allvater, dem ſie liebevoll an das Herz gelegt werden könnten, an welchem er ſie alle als die Seinigen gepflegt hatte, bis ſie von ihm geriſſen und vereinzelt umhergeſchleudert wurden.

Welches Moment ſich für ſich ſelbſtiſch behaupten will, immer wird es die Anmaßung hart büßen auf Koſten eines gleichberechtigten Organs allein gelten zu wollen, da es nicht nur ſelbſt in eine falſche Stellung hineingezogen wird, ſondern auch alles Uebrige verrückt. Wenn übrigens ein Standpunkt überhaupt dadurch ſich als ein abſoluter bewährt, daß er alle vereinzelten Seiten und Betrachtungsweiſen in ſich ſchließt, und ſie darin zugleich zu ihrem Rechte kommen läßt, ſo dürfen wir unſerm philoſophiſchen Standpunkte in der Auffaſſung des einzelnen Kunſtwerks dies Prädikat im vollſten Sinne vindiciren. Wenn ferner eine Bewältigung des Objekts, und jedes Erkennen iſt doch wohl eine Bewältigung, nur unter der Bedingung möglich iſt, daß dieſelben Mächte und Elemente in Bewegung geſetzt werden, welche dem Objekte ſelbſt ſein Daſein gegeben, ſo iſt auch nur diejenige Thätigkeit fähig ein Kunſtwerk vollſtändig in ihren Beſitz zu bringen, welche dieſelben Momente in ſich begreift, denen das Kunſtwerk ſein Daſein verdankt und die ſeine inwendige Seele ſind. Aber beide, *ſowohl das philoſophiſche Denken, als die künſtleriſche Thätigkeit haben die abſolute Einheit und Durchdringung der Entgegengeſetzten zu ihrem Ziele*, oder Beide ſind vielmehr dieſe Bewegung ſelbſt, welche ununterbrochen die abſtrakten Gegenſätze aufhebt und zu Momenten vermittelt. Während im philoſophiſchen Denken dieſe Bewegung ſich innerhalb dieſes Elementes entwickelt und ſelbſtbewußt vor ſich geht, ſo daß diejenige Macht, welche die abſolute Vermittelung der abſtrakten und einſeitigen Beſtimmungen objektiv vollbringt mit der Thätigkeit des begreifenden Erkennens zuſammenfällt, ſo treten in der Kunſt dieſe beiden Momente noch auseinander. Der Künſtler nämlich hat zwar ununterbrochen die Einheit des Allgemeinen und Beſondern gegenwärtig in ſeiner Anſchauung, und ſetzt in ſeinem Schaffen das Erſte immer in das Letztere über, ja er vermag das Allgemeine in gar keiner andern Form, denn als konkrete Geſtalt in ſich zu haben, aber als Künſtler hat er und kann er auch nicht zugleich das *Bewußtſein* über dieſe ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit überhaupt haben, noch weniger im Momente des begeiſterungsvollen Geſtaltens ſich der vernunftmäßigen Einheit des Einzelnen mit der Idee des Ganzen bewußt ſein. Indem er ſich die Natur ſeiner Thätigkeit oder ſein Werk zum Bewußtſein zu bringen ſtrebt hat der Künſtler ſein Gebiet verlaſſen und ſich in die Region der Philoſophie begeben; dann tritt er ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit *denkend gegenüber*, und hat ſie ſelbſt zu einem Objekte für ſich gemacht.

Dieſer hier nur angedeutete Unterſchied zwiſchen der philoſophirenden und künſtleriſchen Thätigkeit leitet zur Erledigung des letzen Einwandes. Giebt man nämlich auch im Allgemeinen den Geiſt zu, der ſich in einer philoſophiſchen Behandlung des Kunſtwerks offenbart und erkennt die ſinnigen Beziehungen und die Gedankentiefen an, welche etwa dabei aufgeſchloſſen worden ſind, ſo drängt ſich doch zweifelnd die Frage hervor: hat denn der Künſtler dieſe von dem philoſophirenden Geiſte entwickelten Bezüge und Gedankenzuſammenhänge wirklich gegenwärtig gehabt, ſind dieſe Gedanken denn auch in ſeiner Seele geweſen, hat er, mit einem Worte, ſich das, was der philoſophirende Interpret entwickelt wirklich bei ſeinem Werke gedacht? Sind die Gedankenentwickelungen nicht vielmehr nur an und für ſich, unabhängig vom Kunſtwerke, wohl anregend und gehaltvoll, nur dürfe man nicht meinen damit den Sinn des Künſtlers getroffen zu haben, der wohl eher in Verwunderung gerathen würde, wenn er dieſe Beziehungen und allgemeine Gedanken als die Subſtanz ſeines Werkes deducirt erblickte?

Die Beſeitigung dieſer aus der Seele des allgemeinen Bewußtſeins gemachten Fragen wird ſich von ſelbſt ergeben, ſobald wir den Frager über den Sinn ſeines Einwurfs aufgeklärt haben.

Auch hier geben wir ſogleich die ganze Reihe der poſitiven Antworten zu, welche der Gegner ſich ſchon eigentlich im Augenblicke des Fragens ſebſt gegeben hat. Wir erklären ihm daher ganz unumwunden: Der Künſtler habe die von dem philoſophirenden Geiſte entwickelten Gedankenbezüge und den von ihm gefundenen ſpeculativen Gehalt nicht gegenwärtig gehabt, ja der Künſtler würde nicht ſelten in Erſtaunen gerathen, indem ihm Etwas in das Bewußtſein gehoben und als die Seele ſeines Werks ausgeſprochen wird, was er als Künſtler im Augenblicke des Schaffens grade nicht in ſeinem Bewußtſein gehabt. Mit einem Worte, der dichtende Geiſt hat das von dem philoſophirenden Geiſte aus ſeiner Schöpfung Entwickelte nicht gedacht! So poſitiv wir aber auch ſelbſt dieſe Fragen beantworten, ſo wenig wir uns ihrer Gewalt entzogen haben, ſo wenig vermögen ſie doch gegen unſeren Standpunkt zu beweiſen. Auch hier wiederholt ſich das Schauſpiel, daß das im

Allgemeinen in ſeiner ganzen Strenge Zugegebene ſich in ſeinen Konſequenzen doch als ſchief und unwahr offenbart, weil eigentlich nicht auf den konkreten Gehalt der Frage und Antwort geachtet worden, und der Fragende ſelbſt nicht den ganzen Sinn ſeiner Einrede verſtanden hat.

Die Fragen und daraus gezogenen Bedenken und Einwürfe abſtrahiren nämlich von dem Unterſchiede der philoſophiſchen und künſtleriſchen Thätigkeit durchaus und nivelliren dieſe beiden Elemente.

Wenn wir daher zugeben, daß der Künſtler den entwickelten Gedankeninhalt und Zuſammenhang des Einzelnen nicht gedacht habe, ſo hat dies den ſehr richtigen Sinn, daß derſelbe nicht in der ſelbſtbewußten und entwickelten Form des Gedankens in der Seele des Künſtlers gegenwärtig geweſen iſt. Denn der Künſtler würde in demſelben Augenblicke, wo er ſich des ganzen Zuſammenhangs aller inneren Bezüge und der ſubſtanziellen Idee durch das Denken bewußt wäre, nicht mehr ſchaffender Künſtler, ſondern Philoſoph ſein. Deshalb iſt aber des Erſteren Thätigkeit nicht etwa eine, aus der regelloſen Phantaſie ſtammende, oder gehört der bloßen Empfindung an. Nur ſchaut der Künſtler Alles und Jedes durchaus immer in konkreten Geſtalten an, d. h. es kommt ihm niemals der allgemeine Gehalt des Ganzen auf dem Wege des Denkens für ſich zum Bewußtſein, ſo daß er die einzelnen Geſtalten erſt nachher zur Ausführung ſeiner Konception erzeugte und ihnen ihre Zweckbeziehung zutheilte. Inſofern aber des Künſtlers Quelle die dichteriſche Phantaſie iſt, dieſe aber die Einheit des Allgemeinen und Beſondern ſtets als ein Bild, und daher in ſinnlicher Geſtalt anſchaut, ſo kann er ſich auch zugleich niemals des reinen Gedankengehalts und der innerſten Beziehungen ſelbſt denkend bewußt werden. Denn der Gedanke entäußert ſich ſeiner immer nur innerhalb des Elementes des Gedankens, ſo daß er ſich dieſer ſeiner Thätigkeit zugleich immer bewußt iſt, und ſich in dieſer Bewegung ununterbrochen mit ſich zuſammenſchließt, die freie Phantaſie entäußert ſich dagegen ſtets zur konkreten Geſtalt und zum angeſchauten Bilde, ſo daß ſie ſich ſelbſt zerſtören und ihre eigenſte Natur aufheben würde, wenn ſie zugleich ſich ihrer ganzen Thätigkeit und aller Hervorbringungen in ihren innern Bezügen bewußt wäre. Das *konkrete Bild* hätte aufgehört als ſolches zu exiſtiren, es wäre vielmehr *unſinnlicher Gedanke* geworden.

Aber die Phantaſie bewährt ſich zugleich auch wieder nur dadurch als die wahrhaft dichteriſche, daß die Geſtalten, welche ſie hervorruft, und der Zuſammenhang, in welchen ſie dieſelben zu einander ſetzt, auch in ſich ſelbſt vernünftig ſind und durch das *Denken ihre Rechtfertigung* empfangen. Indem der philoſophiſche Gedanke überhaupt die letzte Inſtanz iſt, welche über den Werth oder Unwerth der Objekte, in Bezug auf die Idee, die Entſcheidung giebt, ſo kann auch das Kunſtwerk nur von ihm ſeine abſolute Würdigung erhalten. Denn, daß es die Gemüther ergreift, die tiefſten Regungen des innern Menſchen bis in die geheimſten Gänge des Lebens treibt, und zu allen Zeiten dieſe nachhaltigen Wirkungen hervorbringt, hat ſeinen abſoluten Grund doch nur in dem ächten Gedankengehalt und dem Zauber der Form, welche ſich derſelbe zu ſeiner Hülle gewebt. Hier iſt es alſo die Durchdringung des Inhalts und der Erſcheinung, welche der Menſch ununterbrochen erſtrebt, worauf das ganze Weſen ſeiner Natur beruht, die ihm im Kunſtwerke enthüllt wird. Das philoſophiſche Verhalten ſchließt daher den Grund dieſes Entzückens auf, und bringt das, was auf ſo geheimnißvolle Weiſe wirkt, zum Bewußtſein. Es iſt nun natürlich, daß dasjenige Verfahren, welches ſich *denkend* in das Kunſtwerk hineinlebt, auch alle die inneren Triebfedern, die geheimen Zuſammenhänge des Einzelnen, die Weisheit in der Vertheilung des Reichthums, mit einem Worte, den ganzen innern Werkmeiſter aufſchließt. Da muß es ſich denn wohl treffen, daß der Künſtler ſelbſt oft über die an das Licht gezogene Weisheit überraſcht iſt, daß ihm Beziehungen aufgeſchloſſen werden, welche er in ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit durchaus nicht entwickelt in ſich trug, die nichts deſto weniger jedoch ſich dem Gedanken darbieten, und grade das beredteſte Zeugniß für den dichteriſchen Genius ablegen.

Wären Denken und Dichten nicht Strahlen ein und derſelben Sonne, ſo könnte Erſteres dem Letzteren ſich überhaupt niemals nähern und in daſſelbe eingehen. Wären ſie anderer Seits identiſch in dem Sinne, daß ſie einander ſchlechthin decken, ſo fiele damit überhaupt der Unterſchied von Wiſſenſchaft und Kunſt, von Begriff und Anſchauung hinweg, und die tiefſten Unterſchiede würden ſo in die Nacht der Unterſchiedsloſigkeit hineingezogen und völlig verwiſcht. Alſo Einheit und Unterſchied beider. Das Denken geht in das Dichten, der Gedanke in das Kunſtwerk ein, weil er dort ſeine eigenſte Natur wiederfindet und begrüßt, weil er dort ſeine Weſenheit und ſeinen ganzen Prozeß der Vermittelung Entgegengeſetzter verkörpert anſchaut, weil er dort das Unendliche, welches ſich ſelbſt Beſtimmtheit und Gränze ſetzt, verſinnlicht ſieht. Der Denker verwandelt aber auch zugleich dieſe ſchöne Hülle und die reizende Fülle lebendiger Geſtalten, welche der Dichter zu einem Ganzen vereint, in unſinnliche Gedanken, und führt ſie ſo zu ihrer abſoluten Quelle und Wahrheit zurück. Er übernimmt auf dieſe Weiſe das Geſchäft die ewige Vernunft und göttliche Weisheit, welche über den ganzen Bau eines Kunſtwerks ausgebreitet iſt und ſeine inwendigſte Seele ausmacht, in ſelbſtbewußte Weisheit umzuſetzen und die verkörperte Idee in den verklärten Leib reiner Gedanken zu metamorphoſiren. Findet denn aber nicht eine ähnliche Verwandlung im Verhältniß der Philoſophie zur Religion ſtatt? Enthüllt denn nicht etwa das philoſophiſche Denken den innerſten Gedankengehalt jeder religiöſen Anſchauung und rechtfertigt dadurch zugleich ihre ewige Bedeutung? So wenig der Menſch in der Andacht ſich zugleich über die Andacht in ſelbſtbewußtem Denken erheben kann, ſo wenig vermag auch der Künſtler im Hervorbringen des Kunſtwerks zugleich das denkende Bewußtſein über ſeine Thätigkeit und ihre Hervorbringung zu haben. Und jedes Dichten und künſtleriſche Erzeugen iſt doch wohl in gewiſſem Sinne eine andachtsvolle Hingebung an den im Subjekte waltenden göttlichen Genius, der die Weihe ertheilt und deſſen lautloſen Hingebungen der Künſtler bebend und doch zugleich ſicher lauſcht. Wird denn aber etwa die Andacht geſtört, wenn der Menſch ſich zu dem Gehalte ſeiner Andacht denkend erhebt? Wird ihm dadurch der brünſtige Genuß einer Hingebung an das Objekt ſeiner Andacht geraubt, wenn er ſich zum entwickelten Bewußtſein deſſen gebracht hat, was er anbetet, wenn er die Andacht, in der das Denken nur an ſich und gleichſam verſchloſſen waltet, zum freien Denken verklärt hat? Nur wenn der abſtrakt räſonnirende, nur auf die leere Allgemeinheit dringende Verſtand ſich der Andacht bemächtigt tödtet er dieſelbe, weil ſich ihm das Geheimniß des Eingehns Gottes in das Subjekt und des Subjekts in Gott, als untrennbare zeitloſe Einheit, ſchlechthin entzieht. Das ſpeculative Denken iſt dagegen mit einem Akte von Hauſe aus verſöhnt, in welchem es wieder nur ein Abbild ſeines eigenſten Weſens erblickt. Indem aber das Denken des Menſchen innerſtes Leben iſt kann es doch nimmermehr den Genuß der Andacht verkümmern, in welche doch ebenfalls der ganze Menſch eingegangen iſt.

Wenden wir dies auf die Kunſt und das Verhalten des philoſophirenden Geiſtes zum einzelnen Kunſtwerk an. Der reine Genuß am Werke des Künſtlers iſt ſo weit entfernt durch das begreifende Erkennen getrübt zu werden, daß es vielmehr denſelben zu der des freien Geiſtes würdigſten Geſtalt erhebt. Da nun auch, wie wir geſehn, das philoſophiſche Denken und die Kunſtthätigkeit ein und deſſelben Geiſtes ſind und ein und dieſelben Momente zu ihren Lebensbedingungen haben, ſo folgt auch das Erſtere der dichteriſchen Schöpfung in alle Gänge ihres Baues nach, dringt in alle Poren ihres Weſens ein, weil es ja darin nur ſeine eigenſte Natur und Entwickelung anſchaut, dort die Räthſel des Daſeins, die Widerſprüche des Lebens, ja überhaupt die abſoluten Fragen des Menſchen gelöſt ſieht. Aber das Denken vermöchte auch die Löſung dieſer Räthſel und die Antwort auf die Lebensfragen gar nicht zu verſtehen, wenn es ſie nicht ſchon in ſich und durch ſich ſelbſt gelöſt hätte, wenn es ſich nicht ſchon in die härteſten Widerſprüche eingelaſſen und ſie aus ihnen ſelbſt heraus mit ihren eigenen Waffen beſiegt hätte.

Während nun der Künſtler, wie durch eine geheime Naturgewalt getrieben, ſich die Räthſel und Widerſprüche des Daſeins durch die Arbeit ſeines Dichtens löſt, und oft von den Qualen eines ſchmerzbewegten Innern, den Tiefen ſeines Zwieſpalts ſich durch das Kunſtwerk mühſam befreit, wenn es gleich auch den Schein eines müheloſen Daſeins hat; ſo hat der Denker ſich dieſelben Fragen *ſelbſtbewußt* geſtellt, iſt freiwillig in ihre Tiefen herabgeſtiegen und hat ſie ſo aus ihnen heraus bewältigt.

Je umfaſſender nun das Denken iſt, je mehr es überhaupt ſich der konkreten Lebenselemente bemächtigt hat, deſto ſicherer wird es ſich in die Schachten eines Kunſtwerks hineinlaſſen und ſeine Schätze heben können. Je abſtrakter dagegen das Denken, je mehr der Wirklichkeit und ihrer Organiſation entfremdet, deſto weniger fähig wird es auch ſein, ſich des konkreten Lebens eines Kunſtwerks zu bemächtigen. Was überhaupt das philoſophiſche Denken befähigte die Wunder der Kunſt aufzuſchließen war, wie wir oben geſehn, ſowohl die Einheit ſeiner mit der Kunſtthätigkeit, als auch das Bewußtſein ihres Unterſchieds. Dies Letztere iſt der treibende Puls, der überall ſein Leben empfinden, in allem Daſein ſeines Lebens gewiß ſein will.

Daher wird der Denker denn auch unabläſſig in das Einzelne eindringen, und grade darin den Triumpf ſeiner Thätigkeit ſetzen, daß er auch das Beſondere dem Gedanken unterworfen und ſeine allgemeine Bedeutung nachgewieſen hat, wobei dem Erſteren doch nichts von ſeinem individuellen Leben geraubt wird.

Wie ſich nun einerſeits das philoſophiſche Denken durch ſein Eingehn in das Konkrete der Dinge, und näher in Bezug auf die Kunſt, durch das Eingehn in die beſtimmte Organiſation des einzelnen Kunſtwerks in ſeiner Stärke zeigt, ſo offenbart anderer Seits das Kunſtwerk wieder ſeinen Reichthum und ſeine geiſtige Lebendigkeit dadurch, daß es auch in ſeiner individuellen Geſtaltung ſich als bedeutſam und mit der Idee überhaupt zuſammenhängend beweiſt.

Denn der Geiſt des Künſtlers zeigt ſich grade in der größeren oder geringeren Befähigung, auch das Einzelne wahrhaft zu beleben, d. h. es über das nur Individuelle hinauszuführen, ohne daß es deshalb ſeine Beſtimmtheit einbüßt. Sobald wir das Einzelne überhaupt als bedeutſam bezeichnen, ſo drücken wir damit ſeine Beziehung zur konkreten Idee aus. Der Geiſt des Künſtlers iſt aber grade dieſe geſtaltende Macht, welche der individuellen Lebendigkeit ein allgemeines Daſein einzuhauchen im Stande iſt, ohne deshalb die Erſtere zu verflüchtigen. Der Denker ſucht nur ſeiner Seits ununterbrochen dieſe Ineinsbildung der individuellen Geſtaltung und des allgemeinen Gehalts nachzuweiſen und ins Bewußtſein zu heben. Je mehr er hier dem Künſtler in die Einzelnheiten zu folgen im Stande iſt, deſto mehr ſchließt er zugleich das Ganze auf, welches ja in der Kunſt niemals als ein abſtrakt Allgemeines, ſondern ſtets als ein gegliedertes Leben auftritt. Dieſe Durchdringung des individuellen Daſeins und des allgemeinen Gehalts macht aber das eigentliche Myſterium der Kunſt überhaupt und jedes einzelnen Kunſtwerks aus, und wird für jede Betrachtungsweiſe, welche nicht ſchlechthin beide Momente wahrhaft zu vermitteln und ihre Einheit nachzuweiſen vermag, immer ein unaufgelöſtes Räthſel bleiben, für welches die Empfindung der einzige Faktor wird. Dieſe aber verzichtet von Hauſe aus auf die Erkenntniß. Den Prozeß dieſer Bewegung, und aller Verirrungen, denen er ausgeſetzt iſt, haben wir bereits ausführlich nachgewieſen.

Es iſt oft ſchon von den großen Kunſtwerken der Ausdruck gebraucht worden, ſie ſeien unerſchöpflich, die Beſchäftigung mit ihnen ſchließe immer neue Schönheiten auf. Sollen dies nicht nur allgemeine inhaltsloſe Redensarten ſein, ſo iſt ihr Sinn kein anderer, als der, daß der Gedanke, der das Kunſtwerk zum Verſtändniß bringen will, immer neue Beziehungen zur Idee des Ganzen entdeckt, immer vernehmlicher dem Einzelnen ſeine allgemeine Vernünftigkeit ablauſcht, mit einem Worte, ſich in dieſen Prozeß des Individuellen und Beſondern mit dem Allgemeinen der konkreten Idee immer mehr, vermittelſt des denkenden Bewußtſeins, hineinlebt. Jede Vertiefung in ein Kunſtwerk fordert ebenfalls, ſoll dies nicht ein leerer Klang ſein, daß der Denker das Reich des individuellen Lebens und der einzelnen Geſtaltungen durchwandert und dabei ununterbrochen ihren abſoluten Zuſammenhang mit der ganzen Schöpfung ergründet. Die oberflächliche Betrachtung iſt es, die nur bei der abſtrakten Allgemeinheit, oder nur bei dem Einzelnen ſtehn bleibt. Die Vertiefung ſucht die Tiefe, d. h. das geheimnißvolle Daſein aufzuſchließen. Was aber iſt anders geheimnißvoll, als die Art und Weiſe, wie das Allgemeine, die Idee, individuelle Geſtalt und Leben gewonnen, wie ſie alſo überhaupt ſich als geſtaltende, und damit als konkrete Macht geoffenbart hat.

Aus unſerer Darſtellung des philoſophiſchen Verhaltens zum einzelnen Kunſtwerk folgt nun weiter, daß erſt auf dieſem Standpunkte von einer wahrhaften Kritik die Rede ſein kann. Wenn die Kritik, abſtrakt ausgedrückt, das einzelne Objekt mit ſeiner Gattung vergleicht und ermittelt, wie viel Theil das Erſtere an dem Leben der Letzteren hat, ſo iſt klar, daß dies wahrhaft nur nachgewieſen werden kann, wenn der Kritiker die wiſſenſchaftliche Einſicht in die abſoluten Bedingungen und die ganze Lebensthätigkeit der Gattung gewonnen hat. Die Kritik ſoll ja nicht nur ein einzelnes Werk unter eine abſtrakte Allgemeinheit ſubſumiren, und etwa eine, von der ſubjektiven Vorſtellung aus hergenommene Anſchauung der Gattung als Maaßſtab anlegen, ſondern die Erkenntniß des Konkreten der Idee, nach allen Beziehungen hin, mitbringen und zuſehn, in wieweit das einzelne Werk den Forderungen der Idee entſpricht oder nicht.

Eine Kritik, welche, um zu unſerm Gegenſtande zurückzukehren, bei einer Tragödie des Alterthums, nur eine allgemeine Vorſtellung der Tragödie hinzubrächte, würde niemals im Stande ſein, den beſondern Lebensinhalt derſelben ins Bewußtſein zu heben, weil ſie von den konkreten Bedingungen der antiken Weltanſchauung und der Entwickelung der Tragödie überhaupt abſtrahirt hätte. Ueberall iſt es um den Reichthum der Idee zu thun, der ſich immer in der Vielſeitigkeit der Lebensbedingungen offenbart, welche die Erkenntniß in die Einheit zuſammenfaßt.

Inſofern nun jedes Kunſtwerk überhaupt in der Zeit zur Erſcheinung kommt, ſo wird es auch mit der beſtimmten Zeit, der es ſeiner äußeren Exiſtenz nach angehört, auch innerlich zuſammenhängen. Dieſe Beziehung ſchließt ſich aber wieder nur dem philoſophiſchen Gedanken auf, welcher jede Entwickelung in ihrer weltgeſchichtlichen Bedeutung auffaßt, und daraus die Lebensbeziehung des einzelnen Individuums, wie eines einzelnen Werks, zu der konkreten Weltanſchauung begreift. Jedes wahre Kunſtwerk erhebt ſich aber inmitten der Zeit und ihrer Lebenselemente über dieſelbe, und offenbart einen ſchlechthin ewigen von einer beſonderen durch das Zeitalter bedingten Anſchauung unabhängigen Gehalt. Um dieſen letztern iſt es vor Allem zu thun; er gehört ſchlechthin dem abſoluten Geiſte an. Doch kann nur dasjenige Verfahren dieſen Kern herausſchälen, das ebenſowohl ſich in die Erkenntniß der zeitloſen, an und für ſich ſeienden Wahrheit vertieft, als auch ihr zeitliches Erſcheinen und ihre beſonderen Lebensbedingungen erkannt hat. Hier iſt nun natürlich Manches von dem Kunſtwerke aufgenommen, was grade nur aus einer beſtimmten Zeitanſchauung geſchöpft iſt, wodurch es gleichſam mit geheimen Nerven und Sehnen an die endlichen Mächten gebunden iſt. Je weniger allgemeiner Gehalt nun in den einer beſondern Zeit angehörenden Elementen heraustritt, deſto widerſtrebender zeigt ſich dieſelbe für die künſtleriſche Behandlung, deſto entſchiedener entzieht ſich ein ſolches Werk auch der wiſſenſchaftlichen Auffaſſung, welche ſich dann nur auf das Geſchäft beſchränkt, das rein Zeitliche von dem wahrhaft Allgemeinen und Gehaltvollen zu ſcheiden, und Erſteres als das der Vergänglichkeit Anheimfallende zu bezeichnen.

Niemand vermag aber überhaupt Etwas als Zeitliches und Vergängliches herauszuheben, der nicht die Einſicht in die zeitloſe und unvergängliche Idee hat, Niemand die Geſammtanſchauung eines Zeitalters hervorzurufen, der es nicht in ſeinen Unterſchieden von andern Weltanſchauungen lebendig erkannt hat, und ſie ſo in ihre beſtimmte Stellung in der Entwickelung der Menſchheit einordnen kann. So ſetzt ſtets die Einſicht in die zeitliche Erſcheinung und in das ihr zufallende Partikuläre die Einſicht in das Konkrete der Idee, und umgekehrt, die Erkenntniß der Letzteren die Auffaſſung ihrer zeitlichen Erſcheinung und ihres Verflochtenſeins mit vergänglichen Lebensſtoffen voraus.

Von dieſer philoſophiſchen Erkenntniß aus, ergiebt ſich, in Bezug auf die einzelnen Kunſtwerke, ein *dreifaches* Verhältniß derſelben zur Kritik.

Auf der erſten und untergeordnetſten Stufe der künſtleriſchen Thätigkeit fällt das von ihr hervorgebrachte einzelne Werk ganz außerhalb einer immanenten Vergleichung der konkreten Idee mit dem gegebenen Objekte. Die Kritik iſt daher hier weſentlich *negirend* und *auflöſend*, indem ſie keine Beziehung des an und für ſich Seyenden, weder nach der Seite der Geſtalt, noch der Conception, zum einzelnen Werke nachweiſen kann, und alſo überall das Nichtige, Hohle, Gehaltloſe deſſelben herausſtellt. Die Kritik wird nun hier um ſo abweiſender und vernichtender ſein müſſen, je mehr das einzelne Werk mit der Anmaaßung auftritt an und für ſich gelten zu wollen, oder gar ein neues Panier aufſteckt, um nach einer Richtung hin die Gemüther zu kehren, welche der ächten Kunſt um ſo verderblicher iſt, als ſie zugleich den Sinn für dieſelbe erſchlafft und ihre Bedeutung verrückt. Hier hat das Leſſingſche Gebot ſeine Stelle, „*abſchreckend und poſitiv gegen den Stümper, höhniſch gegen den Prahler.*"

Die Kritik iſt von Hauſe aus leidenſchaftslos, denn ſie ſucht nichts Anderes als die Vergleichung des Einzelnen mit dem Allgemeinen. Mit Ruhe und Würde, welche ihre richterliche Stellung ihr giebt, ſpricht ſie das Verdammungsurtheil aus, weil gegen die ewigen Geſetze der göttlichen Idee gefrevelt worden iſt. Aber dieſe Ruhe iſt deshalb nicht ohne Wärme, denn ſie iſt ja durchdrungen von den abſoluten Forderungen der Idee, und ſtrebt nach Nichts mehr als ſie im Einzelnen verwirklicht zu ſehn. Es iſt eine ganz falſche Vorſtellung, wenn man der Kritik ſo oft die Tendenz unterſchiebt nur auflöſend zu ſein, und an der Vernichtigung und Auflöſung ihre Freude zu haben und darin ihren Triumpf zu feiern. Hat ſie wirklich dieſe Stellung eingenommen, ſo hat ſie auch zugleich ihre Reinkeit eingebüßt, und befindet ſich dann nicht auf der Höhe der Erkenntniß, welche überall auf das Poſitive, ſelbſt im Nichtigen, hindringt und Erſteres überall gern heraushebt, ſondern übt ihr Geſchäft mit einer gewiſſen Frivolität, welche ſich mehr an dem Geiſtreichen der eigenen auflöſenden Darſtellungen und den vernichtenden Blitzen weidet, als die Wahrheit mit Liebe ſucht.

Die ächte Kritik iſt daher ſelbſt da, wo ſie abweiſend ſein muß, nicht ohne jenes milde Feuer, das aus einer von der Idee und ihrem abſoluten Werthe erfüllten Seele kommt und das ſich auch dem Leſer ſogleich mittheilt. Man fühlt ſich erſt heimiſch in einer Region, der es nicht darum zu thun iſt das Leben zu tödten, ſondern zu erhalten.

Aber nichts deſto weniger kehrt die Kunſt-Kritik ihre ganze ſchneidende Schärfe heraus, wenn ſie auf Erſcheinungen trifft, welche ihr kernloſes Daſein unter einer ſchillernden Hülle verdecken und die Armuth des Gehalts durch den Flitterſtaat einer mühſam zuſammengeflickten Form bergen. Hier entkleidet ſie ſchonungslos die dürre Geſtalt ihres erborgten Plunders und zeigt ſie auf als das arme nackte hülfsbedürftige Ding.

Aber auch hier treibt wieder nur die Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Kunſt, vor ihrer ſittlichen Bedeutung und das Bewußtſein ihrer Wirkungen auf den Fortſchritt der Menſchheit zu dem edlen Zorne, der, aufgenährt von der Kraft der Wahrheit, ſich gegen die erheuchelte Begeiſterung kehrt, und das auf den Thron des Zeitgeſchmacks geſetzte Individuum als geflickten Lumpenkönig bezeichnet.

Einer wahrhaften Kritik iſt es hierbei in ihrer vernichtenden Gewalt gar nicht ſowohl um das einzelne Werk zu thun, ſondern ſie greift vielmehr aus der Reihe ähnlicher Erſcheinungen wo möglich dasjenige heraus, welches die meiſte Bedeutung erhalten, und zeigt ſo an dem Repräſentanten einer beſtimmten Richtung das Verzerrte einer ganzen Dicht- und Denkweiſe auf. So kam der Kritik, z. B. bei dem Auftreten der modernen Schickſalstragödien dieſe Rolle zu. Hier handelte es ſich nicht um ein einzelnes ephemeres Werk der Poeſie, ſondern um die Bekämpfung und Vernichtung einer Richtung, welche einmal den tiefſten Lebensgehalt der antiken Welt verkehrte zu einem grauenhaften blinden Fatum, und zugleich auch die chriſtliche Weltanſchauung verhöhnte, indem ſie an die Stelle der freien Selbſtbeſtimmung des Subjekts, der freien That, das willenlos den Freveln Preis gegebene Individuum, und daneben ein ganz abſtraktes, zufälliges Geſchick ſetzte. Je verderblicher und die ächte Kunſt gefährdender eine ſolche Richtung nun zu werden drohte, je ſtärker erging die Mahnung an die Kritik, ihre Schärfe bis auf das Mark einſchneiden zu laſſen, und ſchonungslos die Maske, unter der ſich die verzerrten Züge kümmerlich bargen, hinwegzureißen.

Hier iſt Entrüſtung, der eindringende Tiefe und poetiſche Anſchauung, überhaupt unerläßliche Bedingungen ächter Kunſtkritik, zur Seite gehn, an der Zeit und eine Wohlthat für die geſammte Mitwelt. In dieſem Sinne leitete Leſſing zu ſeiner Zeit die Pflugſchaar ſeiner Kunſtkritik, um die deutſche, zwar noch ſehr im Beginn begriffene dramatiſche Kunſt von der Herrſchaft der franzöſiſchen Poeſie zu emancipiren und wieder auf den reinen Gehalt der Poeſie hinzuführen.

Hier war es die reinſte Begeiſterung, der tiefſte Wahrheitsſinn, der den großen Kritiker zur ſchonungsloſen, vernichtenden Handhabung ſeiner Waffe bewog, um das, was ſo lange eine tyranniſche Gewalt ausgeübt und dem lautern Strome der Poeſie gewehrt hatte, in ſeine Schranke zurückzuweiſen. So feiert die negirende Kritik in der Kunſt immer ihre reinſten Siege, wo ſie, wie hier und in dem oben angeführten Beiſpiele, in der Nachweiſung des Widerſpruchs des einzelnen Werks mit der Idee der Kunſt zugleich eine ganze Richtung trifft, und dadurch zu einer Umgeſtaltung mitwirkt. So hilft ſie ſelbſt die Morgenröthe einer neuen edleren Kunſtepoche herbeiführen, oder bricht der Anerkennung und dem Genuſſe an größern Kunſtſchätzen durch Hinwegweiſung der frech den Zutritt und den reinen Antheil verkümmernden Geſtalten Bahn.

Milder und ſchonender kann die Kunſtkritik ſein, wo ſie zwar die Mängel des einzelnen Werks nachweiſt und allerdings auflöſend iſt, aber weder eine verderbliche, weitergreifende Richtung in dem beurtheilten Erzeugniß zu bekämpfen, noch Anmaßung zurückzuweiſen hat, die nicht ſelten die herrlichſten Beſitzthümer der Nation, die koſtbarſten Vermächtniſſe dichteriſcher Geiſter mit dem leichtſinnigſten und oberflächlichſten Räſonnement beſpricht, und zugleich durch eigene Produkte die höchſte Armuth und Unfähigkeit an den Tag legt.

Die Kritik kann aber auch da nur vernichtend auftreten, wo ſie auf Kunſterſcheinungen trifft, welche aus den Schätzen, durch die gewaltige Thatkraft großer Künſtler der verſchloſſenen Tiefe abgerungen, und ſo zum Gemeingut geworden, eilfertig aufgebaut worden ſind, ohne daß ſich die Künſtler ſelbſt neue Formen gegraben, noch die gewonnenen Anſchauungen fruchtbar gemacht haben. Hier hat die Kritik ihren Stachel gegen die Oberflächlichkeit, welche in der Regel auch die Anmaaßung in ihrem Gefolge führt, zu richten und ſie zu belehren, daß es in der Kunſt noch ganz und gar kein Verdienſt ſei, noch keine Lorbeere bringe, wenn man ſich eine allgemeine Errungenſchaft der Nation, wie z. B. die Bildung der Form, angeeignet und darin abgeflachte, und bis zum Ueberdruſſe wiederhohlte Empfindungen einhüllt. Die Kritik wird um ſo weniger ſchmeichelnd und ermunternd ſein dürfen, je mehr ſie ſelbſt von den großen Forderungen der Kunſt durchdrungen und von Ehrfurcht erfüllt iſt gegen die harte Arbeit, der ſich die großen Bildner der Nation unterzogen haben, jemehr ſie in der überfluthenden Menge ſubjektiver Einfälle, aufgetriebener Empfindungen dem Leichtſinne Thor und Thür geöffnet ſieht, und daher für die Vertiefung in die ächte Kunſtthätigkeit Gefahr beſorgt. In dieſer

Rückſicht kann z. B. eine wiſſenſchaftliche Kritik nicht abſchreckend und poſitiv genug ſein gegen die in unſerer Zeit uns überdrängende Fülle lyriſcher Ergüſſe, in denen oft mit unbegreiflicher Frechheit jede knabenhafte und unreife Jünglingsempfindung, jede alltägliche Naturſchwärmerei, ſich in die ſchon längſt erarbeiteten Formen ergießt. Denn was zu einer andern Zeit vielleicht das Verdienſt eines Herausringens der Form, einer Bildung des Ausdrucks gehabt hätte, ſinkt in einer Zeit, wo die Sprache ſelbſt das Geſchäft des Dichtens in gewiſſem Sinne übernommen hat, zur alltäglichſten Reimerei herab. Grade ſolchem Mangel an Demuth gegen das Geleiſtete, wie gegen das, was noch zu erobern, dieſer Liederlichkeit der Geſinnung muß die Kritik ſchonungslos mit ſchneidender und abſchreckender Kälte begegnen.

Dieſe Andeutungen mögen über das erſte und unerfreulichſte Amt der Kritik, wo ſie weſentlich negirend und auflöſend iſt und ſein muß, inſofern in dem gegebenen Werke gar keine poſitive Beziehung zur Idee der Kunſt gegeben iſt, vorläufig genügen.

Ergiebiger wird ihre Thätigkeit in ihrem *zweiten Stadium*, wo ſie *das Poſitive im Negativen herausheben kann* und den Kern von der Schale zu ſondern berufen iſt. Hier hat ſie es mit Werken zu thun, welche einer Seits weſentlich mit der Idee und ihren abſoluten Forderungen zuſammenhängen, und in denen Inhalt und Form einen gewiſſen ſubſtanziellen Werth haben, die aber doch anderer Seits auch negative, theils einer beſtimmten Zeit angehörende, theils aus der Schranke des einzelnen Subjekts ſtammende Seiten darbieten. Auf dieſem Boden wird die Kritik recht eigentlich die trennende und ſondernde Kunſt ſein, deren eigentliches Element, die ſtete Vergleichung des Einzelnen mit dem Allgemeinen iſt, wobei ſie eben ſowohl die Identität als den Unterſchied beider Momente in dem einzelnen Kunſtwerke geltend macht.

Es wird nun jedes Kunſtwerk von irgend einigem Werthe, in dieſe Kategorie gehören. Während die Kritik ſich gegen diejenigen Erzeugniſſe, welche mit der Idee der Kunſt durchaus nicht zuſammenhängen, nur auflöſend verhielt, ſo zeigt ſie ſich auf dieſer Stufe weſentlich *erhaltend* und in der ſondernden Thätigkeit zugleich *einigend* und *verſöhnend*. Gegen das nichtige, und aus anmaaßender Selbſtbeſpiegelung hervorgegangene Werk, war ſie die *terroriſtiſche* Macht, gegen das Kunſtwerk, welches aus der wirklichen Begeiſterung hervorgegangen, das daher überhaupt irgend eine ſubſtanzielle Bedeutung, entweder nur als Moment der Entwickelung der Kunſt, oder an und für ſich offenbart, iſt ſie ſelbſt mitten in ihrer auflöſenden Thätigkeit *konſervativ*, d. h. ſie ſtrebt unabläſſig die immanenten und konkreten Beziehungen des einzelnen Werks mit der Idee nachzuweiſen, und geht ſelbſt nicht ohne Widerſtreben und eine gewiſſe Scheu, welche die einigende Liebe weckt, heran, auch die endlichen, vergänglichen Seiten daran herauszukehren.

Vor Allem wird nun die Kritik, welche das Poſitive im Negativen heraushebt und zur Anerkennung bringt, ihr glänzendſtes Feld haben, indem ſie das einzelne Kunſtwerk als *Moment der hiſtoriſchen Entwickelung* begreift, und nach dieſer Seite hin ſeinen allgemeinen und ſubſtanziellen Gehalt entwickelt. Hier hat ſie ſogleich den ſicherſten Boden, auf welchem ſie die weitgreifendſten Unterſuchungen anſtellen und die ergiebigſten Reſultate gewinnen kann. Indem nämlich die Kritik das einzelne Werk, oder einen einzelnen Künſtler in ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung auffaßt, nimmt ſie ihr Objekt, ſowohl in ſeinem abſoluten Sinne, als Moment der Geſammtentwickelung, auf, als ſie zugleich die negativen Seiten herauskehrt, indem ſich dieſelben grade an der geſchichtlichen Entwickelung offenbaren. Dieſe übt die abſolute Kritik aus und erſcheint als die Dialektik des weltgeſchichtlichen Fortſchritts. Jedes Werk, das unter dieſer Kategorie betrachtet werden kann, hat hier ſeine Stelle, und die Kritik ihm gegenüber ihre höchſte Aufgabe gelöſt, wenn ſie dem einzelnen Objekte die Ehre erwieſen, es als Denkmal und Offenbarung der ſich in der Zeit entfaltenden Idee der Kunſt zu begreifen. Indem die zeitliche Entwickelung nie eins ihrer Momente überſpringt, ſondern Allen ihr Recht der Exiſtenz und Ausbreitung widerfahren läßt, ſo liegt in jedem Werke der Kunſt, welches auf irgend eine Weiſe einer dem Begriffe weſentlichen Stufe angehört und ſo ein Glied in der Geſammtentwickelung geworden iſt, ſein wahrhaft poſitiver Werth. Ein höherer Geſichtspunkt kann niemals gedacht und aufgefunden werden, als der angedeutete, indem er das einzelne Werk, ſo zu ſagen, sub specie aeterni betrachtet. Die Kritik überläßt hier die Nachweiſung der negativen Seiten der objektivſten Macht, der geſchichtlichen Entwickelung, und verzichtet ſo ganz auf ihr ſubjektives Thun und Betrachten, daß ſie nur das, was ſich im Verlaufe ergeben hat, ergreift und innerlich verknüpft.

Auch diejenigen Werke der Kunſt, welche dem Begriffe derſelben durchaus noch nicht adäquat ſind, haben hier ihre poſitive Bedeutung, ſobald ſich in ihnen nur ein nothwendiges Moment der Entwickelung offenbart. So wenig z. B. noch die Werke des altgriechiſchen oder hieratiſchen Styls der Idee der Plaſtik entſprechen, indem ſie in ihren Umriſſen und Formen hart und ſchneidend ſind, die Darſtellung ganzer Scenen noch ſchroff und ſteif iſt, alſo die Erſcheinung dem Weſen, das eigentlich verkörpert werden ſoll, noch nicht entſpricht; ſo poſitiven Werth haben doch die einzelnen Werke dieſes archaiſtiſchen Styls für die Geſammtentwickelung. Daſſelbe gilt von denjenigen Werken der Mahlerei, welche, indem ſie der tiefſten religiöſen Begeiſterung und Anſchauung noch nicht die ſeelenvolle Form zu geben vermögen, uns noch das Ringen der ſinnlichen Erſcheinung mit der Anſchauung zeigen. Doch auch ſie haben in der Entwickelung ſelbſt ihre poſitive Bedeutung, indem die Idee der Kunſt erſt nach harter Arbeit zu der adäquaten Darſtellung der innern Anſchauung gelangt. Daſſelbe gilt natürlich von allen Künſten, von keiner wieder mehr, als von der Poeſie, in der, als der geiſtigſten, der Fortſchritt und die Stufen der Entfaltung am prägnanteſten heraustreten und am meiſten in das Bewußtſein gefaßt werden können.

Indeſſen dürfen wir zur Beſeitigung von Mißverſtändniſſen nicht unterlaſſen auf einen gewichtigen Unterſchied aufmerkſam zu machen. Würde denn nicht nach dieſer Darſtellung im Grunde ein jedes einzelne Werk der Kunſt einer Stufe der geſchichtlichen Entwickelung angehören, und alſo nach ſeiner poſitiven Bedeutung gewürdigt werden können? Löſt ſich dann aber nicht von ſelbſt die nur negirende Kritik auf? Freilich fällt jedes Werk in die Erſcheinung und gehört ſo äußerlich auch einer zeitlichen Entwickelung an. Aber nicht jedes Werk offenbart deshalb zugleich ein für den Fortſchritt der Kunſt nothwendiges Moment und gehört einer weſentlichen Stufe an. Hier kommt es vor Allem zunächſt darauf an die Zeiten, d. h. die Aufgaben, welche ſie ſtellen und löſen, zu unterſcheiden. Wenn etwa in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die poetiſchen Erzeugniſſe eines Haller, Uz, Kramer u. ſ. f., eine ſehr poſitive Seite darbieten, indem ſich in ihnen der freie Flug einer Gedankenbegeiſterung regt, welche ſich zum Genuſſe bringen will, und die Poeſie aus der ganz proſaiſchen Dürre und der engherzigen, nur moraliſchen Richtung herausarbeiten hilft, ſo würden ähnliche Hervorbringungen in einem Zeitalter, welches ganz andere Aufgaben zu löſen hat, das in ſeinen Kunſtſchöpfungen längſt das damals rege Bedürfniß befriedigt hat, durchaus ſpurlos vorübergehn und zu den Todten geworfen werden müſſen, da ſie mitten in der Zeit ihres Erſcheinens keine innerliche Beziehung zu ihren Forderungen und Bedürfniſſen haben. Die Geſchichte übt auch hier die gerechteſte Kritik, indem ſie die Namen der Männer, welche auf die beginnende Wiedergeburt der Poeſie durch ihr achtungswürdiges Streben hingewirkt haben, dankbar aufbewahrt hat, zum Zeichen des poſitiven Werths ihrer Leiſtungen. Worauf ruht denn das Verdienſtliche aller in einer Zeit ſich hervorthuenden Beſtrebungen, ſo weit ſie auch die weitere Entwickelung zurückläßt, als darauf, daß durch ſie ein Moment, welches nicht umgangen werden konnte, ohne welches die reifſten Früchte niemals hätten gebrochen werden können, mit erarbeitet worden iſt? Was alſo nur als Entwickelungsmoment ſeine poſitive Bedeutung hat, verfällt der auflöſenden Kritik in dem Augenblicke, wo es für ſich zu einer Zeit gelten will, welche längſt dieſe Stufe überwunden, wo es alſo die Aufgabe der Zeit durchaus nicht verſtanden hat. Aber die Kunſt bietet auch beſonders in Zeiten großer Bewegung Erſcheinungen dar, welche ſich durchaus als Abirrungen von der Idee, ja ſelbſt als Verzerrungen derſelben kund geben. Wir haben oben an den modernen Schickſalstragödien ein Beiſpiel der Art herausgehoben, in welchem ſich durch die prickelnde Sucht eine neue Geſtaltung der Poeſie hervorzurufen, ein merkwürdiges, bis zur gräulichſten Unnatur geſteigertes Zerrbild darſtellt, das weder der antiken noch modernen Weltanſchauung angehört und nur als Denkmal einer radikalen Verirrung der Kunſtkritik ſo intereſſant iſt, als der Phyſiologie eine originelle Mißgeburt.

Obwohl auch ſolche Erſcheinungen aus der Zeitrichtung und Stimmung wohl erklärt werden können, ſo haben ſie doch deshalb noch keine Berechtigung; d. h. ſie bieten durch ſich ſelbſt keine poſitive Seite dar, welche ſie mit den Forderungen der Kunſt und den abſoluten Aufgaben der Zeit verknüpfte. Sie fallen daher der vernichtenden Kritik anheim.

Es iſt, wie wir geſehn, ein und dieſelbe aus der philoſophiſchen Erkenntniß hervorgegangene Thätigkeit der Kritik, welche ſich gegen gehaltloſe, oder gar die Reinheit und Hoheit der ächten Kunſt befleckende Erſcheinungen auflöſend, und gegen Werke, welche nach irgend einer Seite hin, eine poſitive Beziehung zu der konkreten Idee der Kunſt darbieten, anerkennend und negirend zugleich zeigt.

Eben dieſe Macht der Kritik wird nun endlich zur *rechtfertigenden Erkenntniß des Objekts*, ſobald ſie in Schöpfungen eingeht, die, obwohl in der Zeit erſcheinend und eine Entwickelungsſtufe bezeichnend, ſich zugleich durch den innern abſoluten Gehalt als für alle Zeiten gegeben, als *ewige Offenbarungen der göttlichen Idee* kund geben.

Die Aufgabe der Kritik hat ſich hier durch das Objekt weſentlich verändert. Sie erſcheint nicht mehr als die trennende, das Poſitive vom Negativen ſondernde Thätigkeit, *ſondern als ſchlechthin anerkennende und ihre Anerkennung rechtfertigende Kunſt.*

Kunſtwerke auf dieſer Stufe, welche, inmitten der Zeit ihres Erſcheinens, zugleich außer einer beſchränkten Stufe der Entwickelung ſtehn und gleichſam die Zeit ſelbſt aufheben, indem ſie zu ewigem Genuſſe einladen, erfüllen *abſolut* die Bedingungen, welche die Idee der Kunſt ſtellt und bekunden ſich daher als Geſtalten, in welchen das Unendliche, der zeitloſe Gedanke begränzte Form gewonnen hat. Der Kritik bleibt daher hier nur das Geſchäft, die ſchöpferiſche Thätigkeit, welche ſich zu einer ſolchen, dem Begriffe adäquaten Erſcheinung entäußert hat, zu *begreifen*.

Wenn nun überhaupt das Auffinden und Entdecken der im Objekte gegenwärtigen Idee die reinſte Befriedigung gewährt, ſo bietet ſich der Kritik, den ewigen Kunſtſchöpfungen gegenüber, der reinſte Genuß dar, indem ſie ſich auf das Ergreifen des künſtleriſchen Gehalts, der überall zur Erſcheinung gekommen iſt, beſchränkt.

Da die Freude an der Ausübung jeder Thätigkeit ſich nothwendig mit dem Erfolge, den ſie mit ſich führt und mit den Schätzen, welche ſie findet, ununterbrochen ſteigert, ſo erhöht ſich auch auf dieſem Gebiete die Wärme der Kritik zur reinſten Begeiſterung, da ſie in dem gegebenen Objekte ſtets ihre kühnſten Forderungen, ihre höchſten Begriffe verwirklicht findet, und ſo in dem Daſein der göttlichen Idee ihre ſchöpferiſche, geſtaltende Macht ehrfurchtsvoll und entzückt begrüßt.

Mag es immerhin eine Genugthuung für den Kritiker ſein, wenn er Werken der erſten und zweiten Klaſſe gegenüber ſich durch das Herauskehren ihrer negativen Seiten als die richterliche Gewalt über das gerichtete Objekt erhaben fühlt und ſich dieſer höheren Stellung erfreut; ein reinerer Genuß iſt es ihm, wenn er, von ſeiner richterlichen Würde herabſteigend, ſich in das Objekt denkend vertieft, um es nicht etwa nur frei zu ſprechen, ſondern in ihm ſich ſelbſt zu finden und ſeine heiligſten Geſetze in ihm verwirklicht anzuſchauen. Indem die Kritik bei Betrachtung der großen weltgeſchichtlichen Kunſtſchöpfungen weſentlich zur rechtfertigenden Erkenntniß des Vorhandenen wird, hat ſie eigentlich ihre vergleichende Thätigkeit in die das Gegebene in ſeinem Werthe und ſeiner Tiefe begreifende Einſicht verwandelt. Ihre Arbeit erſcheint daher hier als ein unermüdliches Forſchen nach der gegenwärtigen ganz in das einzelne Werk herabgeſtiegenen Idee in ihrem ganzen Umfange, ihren Zuſammenhängen und zarteſten Verknüpfungen. So hat ſich die Kritik zu den ewigen Offenbarungen des abſoluten Geiſtes zu verhalten, und in unabläſſiger Liebe und regſtem Erkenntnißtriebe dem geoffenbarten Gehalte in ſeiner Tiefe nachzugehn. Wenn daher die auflöſende und ſondernde Kritik weſentlich belehrte und im Auffaſſen des Mißverhältniſſes des gegebenen Werkes mit der Idee ihre Superiorität behauptete, ſo verwandelt ſich eine die ewigen Schöpfungen begreifende Kritik zugleich in eine lernende und die Vernunft erlauſchende Thätigkeit, und ihre Superiorität in eine demuthsvolle Hingebung an das Werk, welches ſie in ihrer Tiefe aufzuſchließen ſtrebt. Dieſe Stellung wird die Kritik z. B. den homeriſchen Geſängen, den Tragödien des Sophokles, den einzelnen Werken Shakespeares, Göthes, Mozarts und Rafaels gegenüber einnehmen.

Wir ſind hier auf den Punkt gekommen, den wir in unſerer Abhandlung bereits in ſeiner ganzen Bedeutung und in ſeiner ganzen Geſtaltung zu begreifen verſucht haben. Die Momente dieſer Thätigkeit, ihre Ergebniſſe, ihre Hinderniſſe, Alles iſt, ſo wie wir es vermocht, oben ausführlich entwickelt worden.

Iſt irgend Etwas im Stande die Kunſteinſicht und den reinen Genuß an den Schöpfungen der Kunſt zu fördern, ſo iſt es dieſe leidenſchaftsloſe Erkenntniß der ewigen Werke des göttlichen Genius, wodurch ebenſowohl der Betrachtende ununterbrochen über das Einzelne zum Allgemeinen hinaus und zum Einzelnen wieder zurückgeführt wird, als ſich ihm unabläſſig die höchſten Forderungen der Kunſt gegenwärtig erhalten. So wird er vor erſchlaffender Beſchäftigung mit ephemeren Erſcheinungen zurückgehalten, und das heilige Feuer für die Kunſt, als eine der Offenbarungen des abſoluten Geiſtes, in ihm ſtets unterhalten. So nur erhebt ſich die Kritik über die Geſchichte des Tages, denn in der Beſchäftigung mit den Werken aller Zeiten erweitert ſie auch die Einſicht über das ganze Gebiet.

Nicht vor und rückwärts ſchauend, ſondern in dem Werke nur lebend, zeigt ſich das betrachtende Individuum zugleich als wahrhaft unbefangen, denn es will Nichts als die Sache, rein von allen Nebenrückſichten, Nichts als ſich zum Genuſſe bringen und ihn durch die Erkenntniß auch Andern aufſchließen.

Bei jedem Werke, aber vorzugsweiſe bei jedem Kunſtwerke, ſollte man ſich daher des Dichters bedeutſame Antwort auf ſeine Frage ſtets entgegenhalten:

„Welchen Leſer ich wünſche? den unbefangenſten, der mich,
Sich und die Welt vergißt, und in dem Buche nur lebt.“

Alle Bedingungen, ohne welche ein wahres Verſtändniß, eine wiſſenſchaftliche Erkenntniß unmöglich, ſind hier zuſammengefaßt. Der unbefangene Leſer ſoll ebenſowohl von dem ſchaffenden Subjekte, als von ſeiner beſonderen Anſchauungsweiſe, welche er mit hinzubringt, und endlich von allen außerhalb des Werks gegebenen Objekten abſtrahiren, er ſoll und darf nichts anders wollen, als die Sache in ihrer ganzen Reinheit, nichts anders erſtreben als ihre Erkenntniß. Weder die Empfindung, noch die abſtrakt verſtändige Betrachtung vermögen dieſe Bedingungen zu erfüllen. Beide wollen vielmehr ſich als das Werk, die erſtere, indem ſie das mit ihr Uebereinſtimmende als das Ihrige hegt und pflegt, letzterer, indem er fertige Allgemeinheiten als Maaßſtab anlegt, in welche ſich der Reichthum des Kunſtwerks einzugehn weigert. Nur das philoſophiſche Denken, von Hauſe aus in die Schule der Abſtraktion genommen und unter ihrer Zucht aufgewachſen, ununterbrochen gewöhnt auf alle ſubjektive Vorſtellungen und Einfälle zu verzichten, nur dies vermag die vom Dichter ausgeſprochenen Forderungen zu erfüllen. Reichen dieſer freien Verzichtung auf ſich dichteriſcher Sinn, der die Geheimniſſe der Kunſt, ihre Wunder und Tiefen ahndet und in ihnen ſich heimiſch fühlt, und die philoſophiſche Erkenntniß der Idee in ihrer konkreten Entwickelung die Hand; ſo dürfen wir der Offenbarung des göttlichen Genius um ſo zuverſichtlicher nahen, als wir uns bewußt ſind, nur ihm die Ehre zu laſſen, um ihn in ſeiner Schöpfung zu begreifen und begreiflich zu machen.

König Lear.

Trauerſpiel in fünf Abtheilungen

von

Shakespeare.

Alle ſittlichen Verhältniſſe haben ihre Wurzel in der Pietät, denn ſie iſt das Band, welches das urſprünglichſte ſittliche Verhältniß der Familie, die Beziehung der Eltern zu den Kindern, zuſammenhält und heiligt. Hier durchdringen ſich, wie nirgends, das natürliche und geiſtige Element ſo, daß der Ausgangspunkt ſelbſt ſchon die nur natürliche Seite aufgehoben und verſittlicht hat, und dieſer Prozeß der Durchdringung des Geiſtigen, welches in der Natur wurzelt, und des Natürlichen, welches ſich zum Sittlichen verklärt, ſich ununterbrochen erneuert. Weil dieſes Pietätsverhältniß auf einem natürlichen Grunde ruht, und auf ſo geheimnißvolle Weiſe untrennbar ſich mit dem Geiſtigen vermittelt, daß die Gränze Beider gar nicht angegeben werden kann, bezeichnen wir ſeine Verletzung als unnatürlich, und drücken damit nur aus, daß ein gleichſam ſchlechthin von Natur Gegebenes, über das verſtändige Bewußtſein Hinausliegendes angegriffen, daß der Menſch ſelbſt ſich von ſeiner Quelle losgeſagt und dieſelbe vergiftet hat. Die Zerſtörung eines ſolchen allen andern ſittlichen Beziehungen vorausgehenden Grundes ergreift uns daher ebenſo unmittelbar, und wirkt wie auf einen Schlag auf den ganzen ſittlichen Menſchen, indem Empfindung und Bewußtſein zugleich geweckt werden, und die Erſtere ihren Abſcheu bereits ausgeſprochen, ehe das Bewußtſein ſich über dieſelbe erhoben und ſie gerechtfertigt hat. Das Erſcheinen einer ſolchen Untergrabung hat daher etwas Dämoniſches und dringt uns die Ueberzeugung auf, daß der Menſch hier von ſich ſelbſt abgekommen, daß er mit ſeinen urſprünglichſten ſittlichen Geſetzen in den Kampf getreten, daß alſo überhaupt in ſeiner ſittlichen Natur ein Riß eingetreten iſt, der durch Nichts wieder überdeckt werden kann; es zwingt uns ferner die Gewißheit auf, daß, wo der Menſch ſich ohne Scheu von dieſem ſittlichen Grunde gelöſt, auch jede andere ſittliche Beziehung wankend geworden, daß damit die ſittliche Weltordnung ſelbſt aus ihren Fugen getreten, und erſt durch ein furchtbares Weltgericht wieder eingerichtet werden kann.

Auf dieſen Standpunkt hat uns der Dichter geſtellt, indem er uns in ſeiner Tragödie eine Weltanſchauung enthüllt, welche nichts geringeres offenbart, als die von ihrer urſprünglichen ſittlichen Wurzel ſich losſagende Menſchheit, in welcher daher Alles, was unſere Natur als ehrwürdig, heilig und daher über allen Zweifel und alles Räſonnement erhaben anerkennt, aufgerieben und der Verhöhnung Preis gegeben wird, ſo daß die Welt auf Augenblicke wie gottverlaſſen erſcheint und ein Schrei der Verzweiflung ſich unwillkührlich hervordrängt. Eine Tragödie, welche uns auf den von uns angedeuteten Schauplatz zurückführt, wo der Menſch mit ſeiner unmittelbaren ſittlichen Natur gebrochen, und die tief verſchloſſene Entartung, deren dieſelbe fähig, an das Licht gebracht wird, bietet ſich von ſelbſt dar als ein Gemälde, in welchem ſich zwei zunächſt ſehr heterogene Darſtellungen vereinigen. Es enthüllt uns nämlich ſowohl die äußerſten Grenzen, bis zu welchen ſich die Menſchheit von ihrem Centrum entfernen kann, als zugleich auch die innerhalb dieſes Trotzes gegen alles ſittliche Leben ſich kundgebende abſolute Macht, welche dieſe entartete Welt ſich durch ſich ſelbſt auflöſen läßt, und welche ſich ſo als das Weltgericht darſtellt. Nur dieſen ſo eben in das Bewußtſein gehobenen Sinn hat die wohl auch ſchon ſonſt angedeutete Vorſtellung: König Lear erſcheine wie ein jüngſtes Gericht, wie ein vor unſern Blicken gleichſam ſinnlich gegenwärtiger jüngſter Tag *). Obwohl jede wahre Tragödie in gewiſſem Sinne ein Weltgericht iſt und einen weltgeſchichtlichen Eindruck hervorbringt, ſo darf unſere Tragödie dieſen Ausdruck nicht nur in dieſem allgemeinſten Sinne, daß ſie überhaupt einen Triumpf der Idee darſtelle, für ſich in Anſpruch nehmen, ſondern in dem allerkonkreteſten eines Gerichtes, das die von ihrem Grunde abgekommene Menſchheit zerſchmettert und die Welt in ihre Fugen wieder einrenkt. Ihr Schluß wird ſich daher aus dieſer Zertrümmerung und Sündfluth natürlich als der Beginn eines erneuerten Daſeins darſtellen, welches in ſich ſelbſt die Bürgſchaft einer Verſöhnung trägt und eines geſunden Lebens, nachdem dieſes ganze verpeſtete Geſchlecht dem Untergange entgegengeführt worden, und nur diejenigen, welche dieſe furchtbarſte Kriſis inmitten dieſer krankhaften Atmoſphäre überdauert, den Beweis ihrer kernhaften und unverwüſtlichen Natur abgegeben haben.

Aus dem Angedeuteten folgt, daß in unſerer Tragödie, eben weil ſie den Riß in der ſittlichen Weltordnung und zugleich ihre Stärke offenbart, die völlig entarteten Individuen nicht die erſte Stellung einnehmen, und noch weniger, daß ein einzelnes, gleichſam alle ſittliche Entartung in ſich vereinigendes Individuum der Held der Tragödie hätte werden können. Denn eine rein dämoniſche Natur würde, wie ſchon Ariſtoteles bemerkt, einmal alles tragiſchen Intereſſes entbehren **), hier

---

*) Vgl. die Stelle in F. H. Jacobi's ſämmtlichen Werken 1 S. 256., wo er beiläufig auf König Lear kommend, den tragiſchen Eindruck ſehr ſchön in die Worte zuſammen faßt: „Welch ein Anblick! Siehe die ganze Natur, lebloſe und belebte, vernünftige und unvernünftige, wie aufgethürmte Wolken durcheinander wogend, hier hin und dort hin, über ſich, unter ſich, ſich entformend und formend, kaum noch ſchwebend; eine ſchwarze, ſchwere, ſtumme Nacht, und nur hie und da ein Wetterleuchten Gottes, Blitze der Vorſehung, welche das Gewölk zerreißen."

**) Dieſem Gedanken könnte man vielleicht Shakespeares Richard den Dritten entgegen halten. Aber abgeſehn davon, daß Richard aber auch grade den tiefern Geſichtspunkt zerſtören. Während uns nämlich unſere Tragödie eine totale in alle Poren eingedrungene Zerſtörung unſeres Weſens offenbart, würde ein an die Spitze geſtelltes, von Verbrechen zu Verbrechen forteilendes Individuum das Geſchehene immer nur aus wüſter Willkühr und der Verwahrloſung eines Einzelnen hervorgegangen darſtellen, und könnte daher niemals ein Bild der bis zur dämoniſchen Gottloſigkeit fortgetriebenen Menſchheit enthüllen. Zum Mittelpunkte der Tragödie bietet ſich daher nothwendig ein leidendes Individuum dar, leidend, indem an ihm dieſe losgebrochenen Sünden zur Erſcheinung kommen, an ihm ſich dieſe Herzenshärtigkeit manifeſtirt, welche vor Nichts, was die menſchliche Natur als ehrwürdig und heilig bezeichnet zurück bebt, ſondern einen König, Greis und Vater mißhandelt und in maaßloſes Elend ſtürzt. Aber ein ſolches zum Centrum auserſehene Individuum, Held nicht ſowohl durch das, was es vollbringt, ſondern durch das, was an ihm vollbracht wird, kann, inſofern an ihm dieſer ganze Prozeß der menſchlichen Entartung vorgeht, nicht fleckenlos daſtehn, ſondern muß ſelbſt von dieſem tiefen Verderben ergriffen, ſelbſt in dieſe dämoniſche

---

mit großen an ſich poſitiven Eigenſchaften ausgeſtattet iſt, einem die Verhältniſſe tief durchſchauenden Verſtande, große Gewalt über die Gemüther ausübt, und Energie im Feſthallen und Verfolgen gewichtiger Zwecke offenbart, ſo berechtigen ihn noch andere Elemente eine tragiſche Figur zu werden. Einmal werden wir durch das Objekt des Zweckes ſogleich in die weltgeſchichtliche Sphäre erhoben, wo wir einen andern Maaßſtab für die Beurtheilung der That anzulegen genöthigt ſind. Nicht als ob etwa die verbrecheriſchen Mittel Richards darum aufhörten verbrecheriſch zu ſein, ſondern weil uns das weltgeſchichtliche Gebiet an das Weltgericht weiſt, und uns über die bloße Kriminal-Juſtiz erhebt. Zweitens erſcheint Richard aber auch als die Nemeſis, welche ſich gegen das verbrecheriſche Geſchlecht kehrt, und an den Individuen das rächt, was ſie ſelbſt verſchuldet haben. Daher darf er nur als die Spitze dieſer ganzen Bewegung gefaßt werden, und gewinnt erſt durch die vorangegangenen Tragödien ſein volles Verſtändniß.

Verkehrung mit verſtrickt ſein, ſo daß der ganze Verlauf nichts Anderes iſt, als die Enthüllung deſſen, was mit dem erſten Erſcheinen des königlichen Greiſes ſchon gegeben iſt. Dieſe Schuld kündigt ſich demgemäß an als der furchtbare Wahn, das Wort an die Stelle der That, die Rede an die Stelle der Geſinnung zu ſetzen, und erſtere für das abſolute Kriterium einer Geſinnung zu nehmen, welche ſich in dieſer Sphäre eben nur durch ein ganzes in Hingebung vollbrachtes Leben offenbart. Dieſer Wahn muß aber grade in dem Kreiſe der Familie, und näher in dem Pietätsverhältniß zwiſchen Eltern und Kindern um ſo ſchneidender erſcheinen, je weniger ſich hier das lebendige Wort der That gegenüberſtellt, je weniger ſich hier überhaupt das Individuum ſeine mehr in unreflectirter Sittlichkeit vollbrachten Handlungen zum Bewußtſein bringt, je weniger endlich hier überhaupt eine einzelne Erſcheinung heraustritt, ſondern das ganze Verhalten vielmehr der Ausdruck der Pietät iſt. Die Urſchuld des Königs ſetzen wir daher ſchon in jene Forderung ſelbſt, die Geſinnug dem Worte zu vertrauen und von ihm die Entſcheidung abhängig zu machen über das größere und geringere Maaß der Liebe. Wer eine ſolche Forderung macht beweiſt damit, wie von ihm ſchon die erſten und einfachſten Geſetze der Pietät nicht mehr unbefangen ausgeübt werden, wie er das Untrennbarſte gewaltſam in ſeiner Anſchauung auseinander geriſſen, der Form den Gehalt, die ganze Reihe der Erſcheinungen dem nackten Worte geopfert hat. Dadurch werden wir aber an die äußerſte Gränze eines Wahns gewieſen, welcher uns in ſeinen erſten Ausſprüchen ſchon in einen Abgrund blicken läßt, aus dem die ganze verſchloſſene Gewalt menſchlicher Entartung hervorbrechen kann. Darin liegt aber zugleich das Erſchütternde der erſten Erſcheinung des königlichen Greiſes, daß wir in dem Momente, wo er in ſchrankenloſer Liebe Alles hinzugeben im Begriffe ſteht, ihn ſelbſt dem tiefen Grunde unſers ganzen ſittlichen Lebens ſo unendlich enfremdet ſeyn. Wo es ſo beſtellt iſt, da drängt ſich uns unwillkührlich das Bild eines Zuſtandes auf, in dem der Wahn bereits die Wurzel unſerer Exiſtenz angefreſſen und zernagt hat. Treten nun andere Züge hinzu, welche eine ähnliche Verrenkung unſerer urſprünglichſten Verhältniſſe offenbaren, ſo hat ſich uns damit eine Anſchauung enthüllt, welche, wie wir eben angedeutet, uns das tiefe Verderben eines ganzen Geſchlechts zeigt, und eine Zukunft ahnen läßt, in welcher die ganze Verworfenheit der menſchlichen Natur heraufbeſchworen wird, nicht als etwas durch einen einzelnen Menſchen Erzeugtes, ſondern als die vom Wirbel bis zum Zeh durchgedrungene Verwahrloſung des Geſchlechts.

Aus dieſem von uns als die Urſchuld bezeichnetem Wahne leitet ſich alles Andere naturgemäß ab. Nur wer ſich ſelbſt ſchon von ſeinem ſittlichen Grunde gelöſt wird dieſer Forderung, durch das Wort die Geſinnung zu verkünden und dem Wahne, hierin das Verdienſt, dem der Lohn augenblicklich folgt, zu erblicken, völlig genügen, weil dies nur unter der Bedingung möglich iſt, daß ſchon eine Trennung der Form und des ſittlichen Gehaltes vorausgegangen, daß alſo die gediegene Einheit bereis zerſtört worden iſt. Daher wird aber die Rede auch, eben weil ſie nicht der Abdruck der Geſinnung iſt, ſich in den maaßloſeſten und ausſchweifenſten Wendungen der Verehrung und Hingebung ergehn, welche ſich eben darum zugleich als gehaltlos und als Heuchelei kund geben. Die Forderung aber, welche ihrem Weſen nach, hier völlig zufrieden geſtellt iſt, muß ſich ebenſo unbefriedigt zeigen, wenn die unbefangene, gediegene ſittliche Geſtalt ſich dem nackten Worte gegenüber auf die Geſinnung beruft und ſich demſelben, im Bewußtſein ihres ſittlichen Werthes, entzieht und zum „Lieben und Schweigen“ flüchtet. Wenn aber das markloſe Wort als Verdienſt gilt, muß der Mangel deſſelben als

Frevel erſcheinen, dem Entziehung der Liebe und Verſtoßung folgen. Es kommt vor Allem darauf an hierin nichts anderes, als eine in der urſprünglichen Verkehrung ſchon gegebene Folge zu erblicken. Nicht die Verſtoßung des geliebten Kindes iſt daher die Urſchuld, ſondern jene von einer Trennung des Untrennbaren, von einer Entfremdung der Natur der Pietät zeugende Forderung. Drängte ſich uns aber ſchon in der Frage des des Königs „Wer von Euch, ſoll man ſagen, liebt uns am meiſten?“ der ganze Wahn auf mit allen ſeinen erſchütternden Folgen, ſo giebt uns das nackte der Geſinnung völlig entblößte Wort der beiden Schweſtern, Goneril und Regan die Gewißheit, dieſe Geſchöpfe haben ſich ſchlechthin von ihrem ſittlichen Grunde getrennt, und der Vater werde an ihnen das ganze Entſetzliche ſeines Wahnes erfahren, und in dem Momente deſſelben inne werden, wo ſich die Geſinnung der Liebe kund geben und die That an die Stelle des Wortes treten ſoll. So ſind hier alſo die Elemente der Tragödie ſchon gegeben. Aber zu der Anſchauung einer totalen Verfinſterung des geſammten Geſchlechts würde dies noch nicht genügen. Dies könnte vielleicht noch einſam daſtehn. Ja, der Wahn könnte, werde ihm nur der Wahrheit Spiegel vorgehalten, noch zerſtört werden, vor der Sonne der Vernunft möchten vielleicht noch dieſe Nebel ſchwinden. Darin liegt alſo das tiefere Bedürfniß, daß die Wahrheit einen Verſuch wagt dieſen Wahn zu beſchwören, und als ein heilender Arzt das Uebel zu heben. Scheitert dieſer Verſuch, ſo haben wir die Ueberzeugung gewonnen, die Krankheit habe den Sitz des Lebens ergriffen, der Wahn ſei bis ins Mark gedrungen und habe ſich des ganzen Menſchen bemächtigt, nicht das Wort vermöge mehr die Heilung zu übernehmen, ſondern das Geſchlecht werde an das Gericht gewieſen, welches alle bis dahin lichtſcheuen Furien unſerer Natur entfeſſelt. Wer aber hat ein größeres Recht auf die Verkündigung der Wahrheit erworben, als die auf Hingebung der ganzen Perſönlichkeit ruhende Treue, welche, weil ſie aus der Liebe ſtammt, auch aus eben dieſer Liebe, und um des Seelenheils willen die Wahrheit rückſichtslos ausſpricht und nicht eher abläßt, als bis auch ſie, aus allen Punkten herausgeſtoßen, demſelben Schickſal überantwortet iſt wie die Pietät der kindlichen Liebe. Dieſer Akt, wodurch der biederherzige Kent als Opfer für ſeine unerſchütterliche Redlichkeit und Treue fällt, iſt daher im Grunde nichts als eine nothwendige Folge, und vollendet von der einen Seite die Anſchauung einer totalen Verkehrung des Geſchlechts. Dies Bild wird uns aber erſt ganz aufgedrungen, wenn wir in einer andern, und zwar von der erſtern durchaus unabhängigen Familie eine ähnliche Verzerrung der ſittlichen Grundzüge erblicken. Dieſe Verdoppelung iſt es, wodurch der Dichter unſern Blick weit über die Verletzung der einzelnen Familie erhebt und uns die erſchütternde Gewißheit giebt, es handele ſich hier von einem totalen Verderben, von einer radikalen Verkennung aller tief in unſer Bewußtſein eingegrabenen Züge unſerer ſittlichen Natur. Da die Kunſt es überhaupt mit der ſinnlichen Erſcheinung zu thun hat, woran der Gedanke offenbar wird, ſo blieb auch dem Dichter für die Verſinnlichung der Idee kein anderes Mittel, als in einem von dem erſten völlig getrennten Kreiſe ähnliche Verhältniſſe darzuſtellen, und dadurch die Strahlen zu einem Spiegel zu verdichten, worin ſich uns in den einzelnen Individuen und Verhältniſſen die Natur und die Entartung eines Geſammtzuſtandes von gegebenen Bedingungen aus zeigt. Wenn man überhaupt von einem ächt poetiſchen Werke behaupten kann, alles und jedes enthalte zugleich in ſeiner beſtimmten individuellen Erſcheinung eine darüber hinausreichende allgemeine Bedeutung und werde ſo gewiſſermaaßen zu einer Allegorie, nur daß das Einzelne und Beſondere auch zugleich für ſich ſelbſt lebendig und intereſſant iſt; ſo gilt dies auch im vollſten Sinne von unſerem

Werke. So bedeutend alle die zur Expoſition gehörigen Situationen und Conflikte für ſich auch ſind, ſo wenig ſie zunächſt, was zugleich das ächt Künſtleriſche iſt, etwas Anderes wollen und ausdrücken, als ihre Zuſtände und Empfindungen und von Hauſe aus gar nicht an etwas Anderes erinnern, was zu ihrem Verſtändniß nothwendig wäre; ebenſo weiſen ſie doch zugleich auch wieder über ihre Umgrenzung hinaus und erzeugen in uns eine Geſammtanſchauung, für welche die ſich vor uns bewegenden Individualitäten nur die Organe ſind. Darauf beruht alle Gewalt, welche jedes ächte Kunſtwerk über die Gemüther ausübt.

In dem Geſagten liegt auch, um zu unſerm Werke zurückzukehren, die Löſung des Räthſels, wie ein der Haupthandlung zunächſt völlig parallel laufendes Verhältniß nicht die Einheit ſtört, ſondern vielmehr durch die Beiden gemeinſame Baſis eine tiefere Einheit der Anſchauung in uns erzeugt. Dieſe Verdoppelung iſt darum aber nicht eine leere Wiederholung derſelben Verhältniſſe, wodurch weder den poetiſchen Forderungen, nur an und für ſich bedeutende Situationen hervorzubringen, Genüge geleiſtet, noch auch das bereits angedeutete tiefere Bedürfniß erfüllt wäre. Die gemeinſame Grundlage beider Familiengeſchicke ſchließt darum nicht den Unterſchied in der ganzen Faſſung aus, ja es tritt vielmehr erſt durch dieſe nach allen Beziehungen erſchöpfend dargeſtellte Entfremdung von unſerer ſittlichen Grundlage die rechte lebensvolle und umfaſſende Anſchauung hervor. Während ſich uns ſchon in dem Wahne des Königs die erſten erſchütternden Folgen enthüllten, und uns mit Schaudern in ihre verhängnißvolle Zukunft blicken ließen, ſo ſtellt ſich uns in dem andern Kreiſe ſogleich das Bild einer Individualität dar, welche ganz unverholen die abſolute Verkehrung von Natur und Geiſt zum Principe ſeines Denkens und Handelns macht. In dieſem Sinne beruft ſich Edmund von Gloſter, der ſelbſt dem nur natürlichen alſo nicht verſittlichten Triebe ſein Daſein verdankt, auf die Natur und macht ſie der zur Sittlichkeit erhobenen alſo vergeiſtigten Natur gegenüber zu ſeiner Göttin, der er ſich ſelbſtbewußt und mit dem beſonnenſten Hohne gegen das durch die Sittlichkeit Geheiligte in die Arme wirft. In dieſer hölliſchen Dialektik, welche die Natur zum Palladium macht und dagegen die menſchliche Einrichtung der Ehe und ihrer ſittlichen Verhältniſſe als einen Wahn betrachtet, wovor ein freier Geiſt keine Achtung haben dürfe, kündigt er ſich aber zugleich als der Böſewicht an, in deſſen Geiſte die Sittlichkeit und ihre vernünftige Entwickelung zu einem leeren Truggebilde herabgeſunken iſt, für den es daher keine Schranke mehr giebt.

Die Berufung auf die Natur dem ſittlichen Gehalte der Familie gegenüber tritt ſo als das im Menſchen verſtockte Böſe auf, und wir werden daher hier ſogleich in den Kreis einer Entartung gebannt, welche ſich, eben weil ſie ſelbſtbewußt das Natürliche dem Sittlichen gegenüber zum allein Gültigen und Berechtigten erhebt, in entſetzlicher Stufenfolge gegen Bruder und Vater kehrt. Dieſes vom Boden des ſittlichen Geiſtes abgeſchiedene und zum Geſetz erhobene Natürliche im Menſchen erſcheint daher ganz konſequent in Geſtalt einer Individualität, die einzig und allein für endliche und weltliche Zwecke arbeitet, um das, was die Natur und die Verhältniſſe verſagt haben durch die Liſt des Verſtandes zu gewinnen. Auch hier iſt die ganze Entwickelung vorgebildet in der einfachen der ſittlichen Welt gegenüber behaupteten Berechtigung der Natur.

Es gehört zu den tiefſten Anſchauungen des Dichters zum Träger dieſer Gedanken eine Geſtalt gemacht zu haben, welche ſelbſt ihre Exiſtenz nur dem Naturtriebe verdankt. Eine doppelte Bedeutung liegt darin. Einmal wird dadurch das Unſelige eines ſolchen Urſprungs für das Individuum zur Quelle ſeines Hohns gegen das ſittliche Inſtitut, und die Verkehrung der Natur und des Geiſtes gewinnt dadurch ihre tiefere und zugleich menſchlichere Wurzel. Das Sataniſche, welches überhaupt in dem völligen Hohne gegen die urſprünglich heiligſten Bande liegt, wird dadurch gleichſam vermenſchlicht. Die abſtrakte Bosheit gewinnt dadurch erſt einen individuellen Charakter und wird ſo der Poeſie zugänglich.

Zweitens wird dem Vater dieſer Fehltritt, den er zwar durch die zwiſchen dem Baſtard und dem ächten Sohne gleichvertheilte Liebe aufzuheben trachtet, eine Quelle unſäglicher Leiden, und wir ſind dadurch ſogleich mitten in ein Mißverhältniß geſetzt, in welchem die Geſinnung des Vaters nicht allein Alles auszugleichen vermag, da ſie nicht auch zugleich das Geſchehene zu einem rechtlich Geltenden umgeſtalten kann. Daher zieht ſich die Erſcheinung Edmunds wie ein tiefer unheilvoller Schaden durch das Ganze hindurch. Aber auch hierzu muß wieder noch ein Anderes treten, um die Schuld des Vaters nicht nur als einen der Vergangenheit angehörenden und durch ſeine Liebe in ſeinem Gemüthe bereits verblaßten Flecken, ſondern als eine gegenwärtige zu enthüllen. Oberflächlich betrachtet könnte man die Schuld des alten Grafen Gloſter in die Leichtgläubigkeit und den Leichtſinn ſetzen, mit welchem er der Verläumdung gegen den edlen Edgar Eingang verſtattet, und denjenigen von ſeinem Herzen losreißt, der durch ein ganzes Leben voll kindlicher Liebe ſich ein Recht auf das volle Vertrauen erworben hatte. Aber dieſe Leichtgläubigkeit hat ſelbſt wieder eine tiefere Wurzel, von der aus angeſehn ſie nur als Folge erſcheint. Dieſe zeigt ſich in der Vorſtellung, welche das Reich der ſittlichen Freiheit mit den Erſcheinungen der willenloſen Natur in eine innere Verbindung bringt, und in Letzterer die Zerriſſenheit der heiligſten Verhältniſſe vorgebildet ſieht. So hat ſich dem alten Grafen Gloſter in den neulichen Verfinſterungen von Sonne und Mond eine düſtere Vorbedeutung dargeſtellt, aus der ihm die Zerrüttung der ſittlichen Geſetze in ihrer ganzen furchtbaren Geſtalt mit einer dämoniſchen Nothwendigkeit hervorgeht. Von dieſer Verkehrung des Reichs der Freiheit und der Nothwendigkeit, der ſchuldbelaſteten menſchlichen Zerrüttung heiliger Bande, und den willenloſen Naturerſcheinungen iſt der willfährige Glaube an die teufliſchen Entwürfe des Sohnes nur eine in ſolchem Gemüthe ſchon vorbereitete Folge. Darum wird auch, da nach der zweideutigen aus Sonne, Mond und Sternen abgeleiteten Prophezeiung auch *der Sohn gegen den Vater ſich empört*, ein reiches und fleckenloſes Leben dem Augenblicke geopfert. Hier ſind wir alſo wieder auf eine furchtbare Verkehrung urſprünglich und ihrem Weſen nach abſolut geſchiedener Elemente zurückgeweſen.

Durch die Betrachtung der *Urſchuld* in den beiden urſprünglich von einander ganz unabhängigen Familien ſind uns die Grundzüge eines ſchwerkranken Geſchlechts gegeben, in welchem ſich aus der Verrückung der erſten Geſetze unſers ganzen ſittlichen Daſeins das furchtbare Gericht enthüllt. Das ganze große und ungeheure Gemälde ſtellt ſich uns daher, dieſen von uns entwickelten Gedanken gemäß, als das *Weltgericht* dar, welches über die von ihrer tiefſten Grundlage abgekommene *Menſchheit* hereinbricht. Von dieſem Standpunkte aus gewinnt man erſt die Anſchauung, es handele ſich hier ganz und gar nicht um eine *einzelne* Verletzung irgend einer ſittlichen Macht, oder um einen Conflickt von Verhältniſſen, *ſondern um das Bild der Menſchheit überhaupt und ſchlechthin von den angegebenen Grundzügen aus.*

Es darf dabei aber eine tiefe Weisheit des Dichters nicht überſehen werden; nämlich die beiden Individuen, *Lear* und *Gloſter*, an welchen dieſe finſtere Gewalt zur Erſcheinung kommt, die ſie durch die urſprüngliche Verkehrung der ſittlichen Elemente entfeſſelt, als von Hauſe aus *edle große Naturen* bezeichnet zu haben. In Beiden das tiefe Bedürfniß nach Liebe, die Herzensgewalt, in der ſie nach einem liebenden Gemüthe ſich hindrängen, der männliche Gefahren trotzende Muth und die auch im Greiſenalter noch ungebrochene Kraft. Aber alle dieſe ſchönen Züge eines großen Gemüthes erſcheinen doch wieder nur wie vereinzelte Blüthen, welche nicht aus einem kernhaften Stamme organiſch hervorgetrieben ſind, ſondern, in ihrer Erſcheinung zwar feſſelnd uns doch die wehmüthige Gewißheit geben, ſie können nicht zu erquickenden Früchten reifen. Denn wo die urſprünglichen Elemente unſerer ſittlichen Natur nicht mehr rein bewahrt ſind, wo der Wahn in entſetzlicher Selbſttäuſchung das Untrennbarſte auseinandergeriſſen, oder das Reich der Freiheit mit der Naturgewalt innerlich verknüpft hat, da vermögen auch die großen Züge nicht vor einer Verkehrung ins Gegentheil zu ſchützen. Und ſo enthüllt ſich denn grade aus der Liebe die härteſte Liebloſigkeit! Darum wird aber auch grade an dieſen ſo begabten Geſtalten und an dieſen Verhältniſſen der Abgrund unſerer Natur offenbar, auf daß der Menſch erfahre, was er iſt und was aus ihm und dem ſittlichen Univerſum wird, wenn er ſich über den Grund unſerer ſittlichen Natur getäuſcht und ſich in ſeinem Wahne verfeſtigt hat. Darum reicht aber auch das Maaß des Unglücks, welches über dieſe Häupter der beiden Geſchlechter hereinbricht durch die an ihrem Geſchicke offenbare Entfeſſelung menſchlicher Verworfenheit weit über ihre urſprüngliche Schuld hinaus, ſo daß an Beiden „unendlich mehr geſündigt wird, als ſie ſelbſt geſündigt haben.“ Wie Oedipus nach der unſeligen Entdeckung inne wird, welch ein Geſchick ſich an ihm, der im kühnen Selbſtvertrauen, dem Götterſpruche gegenüber in frevelhafter Sicherheit beharrte, vollzogen hat, und wie er in dem Bewußtſein, welche Mächte durch ihn verletzt worden, die ganze Wuth gegen ſich ſelber kehrt, und ſich ſo in grauenvoller Selbſtverſtümmlung ſühnt; ſo werden wir an dem Geſchicke des Königs und Gloſters uns ebenfalls des ſittlichen Grundes unſeres Daſeins bewußt, ſie ſelbſt aber durch das Uebermaaß des Leidens geſühnt. Denn wo das Individuum überhaupt ein unheilvolleres Geſchick erfährt, als urſprünglich in ſeiner Schuld geſetzt war, da wird zugleich allemal klar, welche bis dahin verſchloſſenen Elemente durch eine ſittliche Verletzung herauf beſchworen werden können, und das Individuum erſcheint dann immer als ein erſchütterndes, allgemeines und für alle Zeiten wirkendes Exempel.

In einem ſolchen Momente iſt aber jeder Vorwurf, den wir etwa ſeiner Urſchuld machen wollten, zurückgedrängt vor den Leiden, welche nach dem Maaßſtabe des menſchlich berechnenden Verſtandes mit dem, was von dem Individuum gefrevelt worden, in Mißverhältniß ſtehen. Ja, das einzelne Individuum iſt gleichſam dadurch in unſeren Augen geheiligt, da ſich an ihm grade der für Alle mögliche Umfang der Leiden enthüllt, und ſo an ſeinem einzelnen Schickſal eine viel tiefere allgemeine Bedeutung klar geworden iſt. In dieſem Sinne wird Oedipus nach ſeiner Selbſtverſtümmlung ein Gegenſtand der Gunſt der Götter und im eigentlichſten Sinne verklärt; in dieſem Sinne werden Lear und Gloſter durch das Uebermaaß des Leidens entſündigt und zu Geſtalten, welche das Unglück geheiligt. An Oedipus iſt zur Erſcheinung gekommen, was der Menſch wahrhaft iſt, an ihm, der das Räthſel der Sphinx äußerlich gelöſt, und nun innerlich es erſt für alle darſtellen mußte, daß Familie und Staat des Menſchen ſittliche Subſtanz ſind. An dem Geſchicke Lears und Gloſters wird offenbar, welches der abſolute Grund unſeres ganzen menſchlichen Daſeins, und wie der ganze Weltbau aus ſeinen Fugen tritt, wenn der Menſchheit die Elemente unſers Weſens wankend geworden ſind.

Wir glauben auf dieſe Weiſe die tiefe Bedeutung der Urſchuld, den Gedanken des Ganzen, den Sinn der abſichtlich getrennten Geſchicke Gloſters und Lears, ſo wie des Beiden auferlegten maaßloſen Leidens in ihrem organiſchen Zuſammenhange zum Bewußtſein gebracht zu haben. Von hier aus laden wir unſere Leſer ein, die nothwendige und in ſich vernünftige Gliederung dieſer Gedanken näher zu betrachten, um auch hierin die Weisheit des Dichters zu begreifen.

Wir deuteten oben an: die Menſchheit kann, ſelbſt wenn ſie ſich durch Verzerrung des urſprünglich Heiligſten von ihrem Centrum auch ganz abzukehren ſcheint, dennoch ſich nie abſolut von ihm löſen, die Weltordnung iſt ſtärker als der furchtbarſte Frevel, der Weltgeiſt iſt mächtiger als die auch bis zum Sitze des Lebens vorgedrungene Krankheit, ſie beweiſt vielmehr grade ihre Macht, indem ſie ſich zugleich inmitten dieſes Bruchs erhält und die krankhaften Organe allmälig ausſondert, und ſich ſo in ihrer urſprünglichen Geſtalt wieder herſtellt. Demnach wird ſich dieſe Weltordnung in doppelter, aber weſentlich ſich zu einer Einheit vermittelnder Weiſe darſtellen. Einmal, als der Prozeß, wodurch alle die ihrer geſunden Exiſtenz widerſtrebenden Organe aufgerieben werden, und zweitens als die poſitive, trotz aller Verletzung ſich erhaltende Macht der Liebe, und damit der urſprünglichen unverwüſtlichen, Elemente unſers ganzen ſittlichen Daſeins.

Das erſte Moment wird durch alle die mit irgend einer Schuld belaſteten und durch dieſelbe dem Untergange geweihten Individuen verwirklicht. Hierher gehören die beiden Gruppen aus den beiden Geſchlechtern Lears und Gloſters: Lear, Goneril, Regan, der Herzog von Kornwall und der Haushofmeiſter, und aus dem Letzteren der Graf Gloſter und Edmund. Das zweite Moment ſchließt ſich in denjenigen Geſtalten ab, welche durch die Tiefe ihrer ſittlichen Natur alle Verletzung überwältigen und dadurch den Beweis der unendlichen Stärke ihrer ſittlichen Bildung geben: Cordelia, Kent, der Narr, der Herzog von Albanien und Edgar, Gloſters Sohn.

Aus der von uns erkannten Urſchuld des Königs folgte, wie wir oben zeigten, die Verſtoßung Cordeliens und Kents, aus der Urſchuld Gloſters die Aufopferung Edgars. So ſehen wir denn aus dieſer Welt die Pietät und die auf derſelben ruhende Treue ausgeſtoßen, und ſie dem Wahne und Frevel zum Raube geworden. Die Zerſtörung der edelſten Lebensorgane hat begonnen, wo ſoll dem Tode gewehrt werden, die heilenden Aerzte ſind, mit Fluch beladen, vertrieben, ein großer Alles in ſeine Verſinſterung hineinziehender Wahn hat ſich auf der Menſchheit gelagert. Die verſtoßene Liebe und Treue aber, weil ſie, wie die Wahrheit ſelbſt, ſich ihres Werthes bewußt iſt, kündigt prophetiſch das einbrechende Verderben an. Sie hat der Krankheit ins Herz geſehen und vermag ſie doch nicht zu heben. Die Welt ſcheint düſter wie das Grab. So kindlich ergeben Cordelia, ſo völlig eins ſie auch mit ihrer Pietät iſt, ſo hat ihr doch der Dichter zugleich auch jene überirdiſche durchſchauende Klarheit gegeben, welcher ihre eigene Stellung und die Beſchaffenheit der Welt, aus der ſie ſcheidet, offenbar iſt. Daher umfaßt ſie denn auch die ganze weibliche Beſtimmung, die ſich abſchließt in der Pietät zu der Familie, der ſie durch die Geburt angehört und in der Liebe, welche aus der freien Wahl hervorgeht; daher bezeichnet ſie auch das herzloſe und pomphafte Wort der Schweſtern als eine Verlesung gegen die andere ſittliche Macht, die Ehe.

„Was ſind denn meinen Schweſtern ihre Männer,
Wenn ſie behaupten, daß ſie Euch nur lieben.
Ich hoffe, daß der Mann, der meine Treue
Dereinſt empfängt, auch mit ſich nehmen wird,
Die Hälfte meiner Liebe, Pflicht und Sorgfalt.
Fürwahr ich frei nie, wie meine Schweſtern,
Daß ich den Vater einzig liebe.“

Dieſe Klarheit kann aber auch, eben weil ſie ſich der Wahrheit bewußt iſt, nicht widerrufen, und läßt ſchmerzbewegt, nicht ſowohl ihres Geſchickes, als des Vaters wegen, die Folgen des Wahns mit allen ſeinen Schrecken über ſich hereinbrechen. Aber verheblen kann ſie ſich nicht das Unvermeidliche; ſie beſchwört die Schweſtern das Wort durch die Geſinnung zu bewähren, aber es ſind nur die Schmerzenslaute einer prophetiſchen Seele, welche die Enthüllung finſterer Mächte verkündigt:

„Die Zeit entfaltet, was die Liſt verhüllt“. Der Dichter hat uns dieſe Geſtalt ſogleich in ihrer ganzen ſittlichen Reinheit hingeſtellt, denn ſie giebt uns die unerſchütterliche Gewißheit, daß dieſe Tiefe der Geſinnung auch die härteſte Verletzung überdauern werde. Ein Bild iſt dadurch dem Anſchauenden geworden, welches, ſo weit es auch durch die folgenden Frevel und Zerrüttungen zurück gedrängt wird, dennoch nicht ganz erlöſchen kann und, ſo zu ſagen, die erſte Gewährleiſtung giebt, daß die ſittliche Weltordnung nicht untergehen kann. Ihr Wiedererſcheinen kündigt ſich daher als der erſte erquickende Sonnenſtrahl an, nachdem in der Empörung der Natur der Glaube an ihre Segnungen faſt erloſchen war.

Ganz in demſelben Sinne iſt der von Cordelia untrennbare edle Kent gezeichnet. Dem Könige den Spiegel der Wahrheit entgegenhaltend fällt der treue Mann, weil der Wahn die Wahrheit verdrängt hat. Auch bei Kent völlige Klarheit, bewußtvolles Auffaſſen ſeiner ganzen Stellung zu der Welt, aus der er geſtoßen,

„Geh, todte Deinen Arzt und gieb den Lohn der Krankheit“

Und gleich darauf:

„Kent ſei [illegible]ngeſittet
Wenn Lear verrückt iſt.“

Auch bei ihm, wie bei Kordelien, die volle Einſicht in den Zuſtand, aus dem er wegen ſeiner hingebenden Treue verbannt iſt.

„Bei ſochem Uebelſtande
Lebt Freiheit außerhalb, Verbannung hier im Lande.“

Die Bedeutung Kents iſt daher von Kordelien untrennbar. Hier, wie dort wird uns die unendliche Gewißheit, daß, wo ſolche Treue und Wahrheitsliebe lebt, die Welt noch ſicher in ihren Angeln kreiſt. Auch hier drückt ſich von Hauſe aus ein Bild in unſere Seele, deſſen Züge ſelbſt alle folgenden Frevel nicht zu verwiſchen vermögen.

Da die hingebende Treue aber ihrer Natur nach unzerſtörbar iſt, ſo überdauert auch ſie, wie die Pietät der kindlichen Liebe, jede Verletzung. Sie offenbart vielmehr ihre Tiefe darin, daß ſie gar nicht von dem Gegenſtande ihrer Hingebung ablaſſen kann und, wenn auch verkannt, doch wiederkehren und ausharren muß bis an das Ende der Tage. Jede Hingebung iſt Entäußerung unſerer individuellen Perſönlichkeit; die Treue, welche in ihrer urſprünglichen Geſtalt aus dieſer Welt des Wahns gewieſen war, kehrt daher, mit nichts als der ganzen Fülle der Hingebung ausgeſtattet, alles irdiſchen Glanzes entkleidet, zu dem geliebten Herrn zurück *). Als die rückſichtsloſe Wahrheit und Sorge für das Seelenheil war ſie geopfert worden, als ſolche hat ſie keine Stelle mehr; wohl aber vermag ſie noch als ſchrankenloſe Hingebung an die Perſönlichkeit fort zu beſtehen, um wenigſtens bei den einbrechenden Schickſalsſchlägen ein treuer Gefährte zu ſein. Dazu muß ſie fremden Laut borgen, nur um dem zu dienen, „der in ſeiner Miene Etwas hat, das man gerne Herr nennen möchte.“

Dieſe edle Geſtalt begleitet uns alſo fort und fort und giebt den Beweis, wie in de[illegible]rankheit des Geſchlechts ſich ein Punkt geſund erhalten hat, von dem aus auch allein die Wiederherſtellung möglich iſt. Und wenn wir oben die ganze Welt

---

*) Kent, der verbannte Kent, der in Verkleidung
Den König, ſeinen Feind begleitete,
Und ihm gedient, wie kaum ein Sklave diente.

als eine Welt des Wahns und der Verrückung bezeichneten, ſo iſt Kent darin der lichte Punkt. An dieſem alle Zuſtände begleitenden unantaſtbaren Punkte ermeſſen wir zugleich die Stärke der göttlichen Weltordnung. So verdichten ſich denn Kordeliens und Kents Erſcheinung zu einem Bilde der ſittlichen Menſchheit. Die Entäußerung Kents weiſt auf die Erſcheinung Kordeliens hin, das Ausharren in der Treue auf die verklärende Gnade. Darum ſind Beide auch in ihren innerſten Beziehungen ſo unzertrennlich, daß ſie ſich in der Anſchauung ununterbrochen mit einander verknüpfen.

Die kindliche Liebe war verkannt worden, die Treue vermochte ſich nur noch unter erborgtem Laut zu erhalten, die Wahrheit aber iſt aus dieſer Welt völlig verſchwunden, und doch iſt das Bedürfniß da auch auf ſie hinzuweiſen, auch ſie in dieſer weſenloſen Schöpfung als eine Macht zu erfahren, welche, ob auch Alles aus ſeinen Angeln tritt, dennoch nicht aufhören könne. Und wie wir die kindliche Liebe in der Geſtalt Kordeliens, die hingebende Treue in Kent in ihrer unendlichen Stärke erkannt haben, und durch ſie zugleich der Gegenwart dieſer ſeeligen Götter inne geworden ſind, ſo muß auch die Wahrheit ein Aſyl haben, das der Verletzung und der Gewalt unzugänglich iſt. Als offenbare rückſichtsloſe Wahrheit war ſie geopfert worden, ſie kann daher nur in verhüllter Geſtalt wiederkehren. Da ihre Züge ſich in der graden Handſchrift nicht mehr blicken laſſen dürfen, muß ſie zur verkehrten Handſchrift im Spiegel ihre Zuflucht nehmen, da ſie das Gewand der ernſten königlichen Göttin nicht mehr anlegen kann, muß ſie ſich zur Narrenkappe bequemen. Wer ſieht nicht, daß wir mit dieſem Gedanken die Geſtalt des Narren und ſeine abſolute Bedeutung bezeichnet haben? Der Ernſt in ſeiner verkehrten Geſtalt iſt der Humor, der ſich in die Welt des Scheins hineinläßt, ſich mit ſeinen bunten Farben und Flittern verbrämt, ohne ſeinen tiefen Gehalt einzubüßen. Nur dieſe Maske war der Wahrheit übrig geblieben. Von dem königlichen Angeſicht hinweggewieſen, da ſie in baarem blanken Golde zahlen wollte, tritt ſie als Luſtigmacher zur andern Thüre wieder ein, um ſcheinbar mit Rechenpfennigen zu ſpielen, die aber, ſieht man ſie genauer an, das Korn und die Geltung ächter Münze haben.

Aus der von uns gegebenen Vorſtellung folgt ſchon, daß dieſe in der Maske des Humors ihren tiefen Kern bergende Geſtalt nicht wie ein moraliſirender Beichtvater, ſondern nur wie ein „verkappter Bußprediger“ einſchreiten dürfe. Dies Recht hat aber erſt durch die Selbſterniedrigung erkauft werden können. Unſer Narr wird uns als der privilegirte Luſtigmacher angekündigt, der ſich alſo ſelbſt degradirt, ſich ganz und gar zu einem Mittel für die Erheiterung ſeines Gebieters Preis gegeben hat. Dieſe Aufopferung unſers ganzen Adels, welche urſprünglich doch in einer ſolchen Stellung liegt, kann daher nur wieder hergeſtellt werden, wenn dieſer Zwang zu beluſtigen verwendet wird im Dienſte der Wahrheit, wenn der Menſch aus ſeiner knechtiſchen Stellung durch den tiefern Inhalt, welchen er in ſeine Schwänke eingießt, ſich erhebt, und ſo unvermerkt ſich zum Herren deſſen macht, dem er eigentlich ganz zu eigen gegeben iſt. So feiert unſer Narr in ſeiner Selbſterniedrigung ſeine Selbſterhebung und bildet auf dieſe Weiſe in ſeiner ganzen Erſcheinung das Weſen des Humors ſelbſt ab, der ſich in das ganze Reich der Endlichkeit freiwillig einhauſt, aber nur um es ſelbſt zur Unendlichkeit zu verklären, der ſelbſt ununterbrochen dieſen unendlichen Kontraſt offenbart, zum Niedrigſten und Endlichſten ſich herabzulaſſen, doch auch zugleich dieſen Kontraſt aufhebt, indem er die ganze winzige und ſinnliche Welt mit allen ihren Schlakken und Auswüchſen zur Darſtellung des Ueberſinnlichen und der Idee verwendet *).

---

*) In dieſem Sinne bezeichnet J. Paul ſehr ſchön den Humor als

Aber der ächte Humor ſchlägt nur aus einer Liebe erfüllten Bruſt heraus, er ſprüht ſeine Funken, nicht um zu verwunden, ſondern um zu heilen, und wenn er den Stachel in das Herz drückt, ſo iſt in der Art und Weiſe, wie er es thut, da die Liebe zur Menſchheit ſelbſt ſeine Quelle iſt, auch der Wunde das Schmerzlichſte genommen. So gewinnt denn auch der Humor unſers Narren erſt ſeine höchſte Bedeutung durch ſeine Liebe zu ſeinem Herrn. Erſt dadurch feiert auch die Selbſterniedrigung ihren ſchönſten Triumph und ihre ächt menſchliche Größe.

Durch dieſe hingebende Liebe hat ſich der Narr aber auch das Recht erkauft die bittere Wahrheit zu ſagen und den Spiegel der Schuld vorzuhalten; es iſt nicht die Luſt an der bittern Ironie, ſondern der tiefe unabweisliche Wahrheitsſinn, getragen von der überſchwänglichen Liebe, der ihn dazu treibt. Darum begleitet dieſer Narr auch ſeinen geliebten Herrn durch alle Krümmungen ſeines Geſchicks, und als er nicht mehr in den Humor die Wahrheit hüllen kann, nicht mehr im harmloſen Liede ſich ſelbſt den Schmerz über die Schuld ſeines königlichen Herrn hinwegſpotten kann, als vor den furchtbaren Donnerſchlägen der Witz verſtummt, da greift dieſe Liebe nach dem gaukelnden Scherze, um durch ihn das Herzweh des königlichen Greiſes hinwegzuſcheuchen.

Mitten in der Empörung der Natur und des Herzens, mitten in den krampfhaften Zuckungen des zerrütteten Gemüthes bleibt der treue Narr zur Seite, lacht durch Thränen und ringt ſich aus dem gebrochenen Herzen die heiteren Witzesworte ab.

---

das umgekehrte Erhabene, „welches nicht das Einzelne vernichtet, ſondern das Endliche durch den Kontraſt mit der Idee.“ Vorſchule der Aeſthetik Th. 1. S. 237. u. ſ. w. und S. 247, wo er den Humor durch ein ſogleich ſeine ganze Natur abſpiegelndes Bild bezeichnet als „den Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieſer Richtung in den Himmel auffliegt.“

Es bedarf nach dem Entwickelten kaum einer Erinnerung, daß der Narr, eben weil er die in der Form des Humors erſcheinende Wahrheit darſtellt, erſt dann erſcheinen kann, nachdem der Bruch mit dem ſittlichen Grunde unſerer Natur erfolgt und das Bild einer verfinſterten Welt bereits in ſeinen Umriſſen gegeben iſt. Aber auch hier erſcheint er nicht ſogleich an der Seite ſeines nun einſam daſtehenden Herrn dieſem großen Bilde des furchtbaren Wahns. Die verkappte Wahrheit läßt ſich *erwarten*, ſie will geſucht ſein, der König ſehnt ſich nach dem Narren, den er „*zwei volle Tage nicht geſehen.*“ Der Narr aber hat ſelbſt faſt ſeine Rolle vergeſſen! Wer über gewiſſe Dinge nicht aus ſeinem Ernſte heraustreten und ſich dem harmloſen-Scherze hingeben kann, deſſen Ernſt iſt gewiß hohl und mehr eine angenommene Gravität, als Ausdruck eines tieferen Sinnes; wer aber über gewiſſe Verkehrungen unſerer Natur und namentlich, wenn ſich in den geliebteſten und reichbegabteſten Naturen eine Verzerrung des Heiligſten kund giebt, wer da nicht auf Augenblicke auch die *Narrenkappe* abwirft und unter der Maske des Humors den Schmerzenszug hindurchſcheinen läßt, deſſen Narrheit ruht nicht auf dem tiefſten Grunde der Wahrheit und Liebe. *Ein ſolcher* Zug giebt uns aber die Bürgſchaft, daß wir es nicht mit dem leichtfertigen Spotte, oder dem nur gaukelnden Humor zu thun haben, ſondern mit dem unter der Hülle des Humors verborgenem Ernſte. Dies Bild gewinnen wir daher auch von unſerm Narren, wenn wir aus dem Munde des Ritters hören, und vom Könige es ſchmerzbewegt beſtätigt ſehen, daß „*ſeit der Abreiſe des jungen Fräuleins nach Frankreich ſich der Narr ganz abgehärmt.*“

Hier iſt ein Grundzug gegeben, aus dem ſich uns mit dem Erſcheinen des Narren ſogleich das ſcharf beſtimmte Bild erhebt. An ſolchen Wendungen iſt auch die Tiefe des Genius zu ermeſſen, der mit einem einzigen Zuge eine ganze

Summe von Anſchauungen hervorruft. Die Sache des philoſophirenden Geiſtes iſt es in dergleichen ſcheinbar auf der Oberfläche liegenden Aeußerungen die innere Werkſtatt des dichtenden Geiſtes zu belauſchen.

Wir bemerkten oben, daß gewiſſen Verletzungen gegenüber der Humor verſtumme. Eben ſo darf der Narr die Urſchuld des Königs nur in leiſen Wendungen berühren, genug, um uns zu zeigen, daß ſie der verkappten Wahrheit nicht fremd geblieben *), ſie aber zum Mittelpunkte des ſchlagenden Humors zu machen würde aus einem doppelten Grunde unzuläſſig ſein. Einmal, weil, wie ſchon angedeutet, das Andenken daran mit der Hülle der Narrheit unverträglich ſein würde, und dann, weil demjenigen, der mit furchtbarer Haſt den Schickſalsſchlägen entgegen geführt wird, die Erinnerung an die grauenhafte Verletzung der Familie wach zu pochen, nicht Sache der Liebe, ſondern des Hohnes wäre. Daher nimmt ſich denn auch unſer Narr nur die Thorheit des Königs zur Zielſcheibe ſeines Humors und leitet ſo mild und liebevoll auf ſie alle Ströme ſeiner humoriſtiſchen Narrheit ab. So ſpiegelt er nur in der Thorheit des Königs, das Seinige ganz dahin gegeben, und ſich der Willkühr und Gnade der Töchter Preis gegeben zu haben die Schuld des Vaters ab, und bereitet ihn dadurch zugleich gegen die nahenden Gräuel des Undanks ſeiner Töchter vor. In dieſer Polemik gegen die Thorheit des Königs entäußert ſich gleichſam der weltbetrachtende und von der allgemeinen menſchlichen Gebrechlichkeit bewegte Humor ſeiner und tritt auf das Gebiet des Satirikers über, aber einzig und allein um darin das Antlitz Lears von ſeiner tiefen Schuld auf die

---

*) Hieher gehört die tiefſinnige Bemerkung, welche der Narr gleich nach ſeinem Auftreten zu Kent macht: „Sieh, dieſer Menſch hat zwei von ſeinen Töchtern verbannt und der dritten wider Willen einen Seegen gegeben.“

viel geringere hinzukehren. Die Erinnerung an die erſtere wird zeitig genug erwachen, der Narr hat nicht nöthig ſie zu rufen.

Dieſe Thorheit des Königs wird daher vom Narren in tauſendfachen Wendungen, bald bitter, bald heiter zur Zielſcheibe ſeines Humors gemacht, nur daß, wie es der ächten Narrheit ziemt, der harmlos hingeworfene Ausdruck einen tieferen, weitgreifenderen Inhalt birgt *). Eben ſo natürlich iſt es, daß, nachdem die Donnerſchläge begonnen haben zu ertönen, der königliche Greis ſich haltungslos an den Rand eines furchtbaren Abgrundes geführt ſieht, auch dieſe Funken des Humors gegen die Thorheit Lears ſchwächer und ſeltener werden, und das von den Leiden des geliebten Herrn ergriffene Gemüth mehr nach dem aufheiternden Scherzworte haſcht, als nach dem ſprühenden Humor. Denn offenbar ſucht der Narr, mit dem biederherzigen Kent der einzige Gefährte des allen Schrecken überantworteten Königs, auch ſein eigenes Herzweh mühſam zu bekämpfen und greift begierig nach allen Wendun-

---

*) Dahin rechnen wir z. B. die einem alten Liede angehörige Stelle, welche der Narr, wie zufällig und ſcheinbar beziehungslos, citirt:

„Und aus ging das Licht und wir ſaßen im Dunkeln“

Bedenken wir, daß der Narr dieſe Worte unmittelbar nach der erſten gottloſen Rede der Goneril gegen ihren Vater ſpricht, ſo fühlen wir auch ihre tiefe Bedeutung. Der letzte Schimmer des Lichtes der ſittlichen Welt hat zu leuchten aufgehört, die Finſterniß bricht jetzt unaufhaltſam ein! Das Reich der Liebe hat dem Reiche der Zerſtörung, des finſtern Haſſes völlig den Platz geräumt. Dahin gehören viele Stellen, beſonders im zweiten Akt die lange an Kent gerichtete Stelle, von den Worten an: „Wir wollen dich zur Ameiſe in die Schule ſchicken, damit du lernſt, daß man im Winter nicht arbeitet,“ welche in lauter abrupten und zunächſt höchſt trivial erſcheinenden Witzworten und Sentenzen fortſchreitet, welche alle jedoch einen tiefern Inhalt in ihrem ſilenenartigen Gehäuſe bergen. Von dem einen Witzworte: „Laß das große Rad nur gehen, wenn es den Hügel hinabläuft u. ſ. f., hat ſchon F. H. Jacobi eine von unſerer Situation ganz unabhängige tiefe Auslegung verſucht. Sämmtliche Werke 1, S. 293.

gen des Witzes und Scherzes, um nur darin, ſowohl die eigenen Leiden zu verbergen, als auch den Gemüthsſturm des Königs zu beſchwichtigen.

In der Regel drängt der Narr die ganze Herzensgewalt in ein Liedchen zuſammen, deſſen Gehalt weiter reicht als ſeine Worte. Hier macht er ſich recht eigentlich ſein Innerſtes gegenſtändlich. Iſt ja doch ſein Geſang ſelbſt, nach einem Liedchen des treuen Burſchen, der Ausdruck ſeines Grams *). Ganz ähnlich faßt er auch im zweiten Akt die ausharrende Treue in ein Liedchen zuſammen und verkündet in dieſen innigen Verſen: der Narr werde bleiben und im Sturm nicht von dannen gehn. Ja, er deutet auf tiefſinnige Weiſe es an, daß die Weiſen der Welt wohl zu Narren werden, der in Noth und Tod aushaltende Narr nicht aber ein weltkluger Schelm **).

So wenig nun der Narr ſeiner entwickelten Bedeutung gemäß eher erſcheinen durfte, als bis die tiefe Verletzung gegen die ſittlichen Geſetze erfolgt und die offen mahnende Wahrheit als Opfer ihrer Offenheit gefallen war, ſo hat er auch nur

---

*) Das Liedchen im erſten Akt. Der **König** fragt: Seit wann biſt du ſo liederreich geworden? „Seit der Zeit, als du deine Töchter zu deinen Müttern machteſt,“

Da weinten ſie vor höchſter Freud,
Und ich, ich ſang vor Gram,
Daß ſolch ein Mann im Kinderkleid
Wohl hin zu Narren kam.

**) Offenbar iſt des tiefſinnigen Liedchens eigentlichſtes Thema, daß die Weiſen der Welt Thoren und Narren vor Gott, die Narren vor der Welt aber vor einem Höhern gerechtfertigt werden. Ein anderer Sinn kann den folgenden Verſen nicht zum Grunde liegen:

Der, welcher dient um Gut und Geld
Und nur gehorcht zum Schein,
Packt ein, ſobald ein Regen fällt
Läßt dich im Sturm allein.
Doch ich bin treu; der Narr verzieht,
Läßt fliehn die weiſe Schaar;
Der Schelm wird Narr, ſobald er flieht,
Der Narr kein Schelm fürwahr!

ſo lange eine Stelle, als der geliebte Herr noch die unter dem Humor verkappte Wahrheit vernehmen kann, und dem das Herzweh verſcheuchendem Scherze zugänglich iſt. Mit dem Momente, wo die finſtere Wolke des Wahnwitzes ſich um den Geiſt des königlichen Greiſes gelagert, und die Flammen der empörten Seele Alles verzehrend ausſchlagen, hat auch unſer Narr keine Stelle mehr. Der Einzige, für den er lebte, vernimmt ihn ja nicht mehr, und das Witzwort und der mühſam zuſammengeraffte Scherz klingt ja nicht mehr an die Seele, die dem Wahnwitze überantwortet iſt. Der hereinbrechende Wahnſinn des Königs iſt daher auch das Ende des treuen Narren. Hatte er aber doch die Genugthuung gehabt, daß der geliebte Herr mitten in der grauſen Aufregung der Seele ihm zugerufen: „Ich habe von meinem Herzen nur noch ein Stück und dies bedauert dich.“ Wir ſehen ihn dann verſchwinden und ahnen es, daß er am gebrochenen Herzen zu Grunde gegangen. Wenn überhaupt mit dem Objekte der Thätigkeit das Leben aufhört, und der Menſch keine Stelle mehr auf Erden hat, wenn das Intereſſe, für welches er lebte und welches ſeine ganze Seele ausmachte, verſchwunden, ſo ſtirbt auch unſer Narr von dem Augenblicke an dahin, wo die Aufgabe ſeines Lebens erfüllt iſt.

Der Moment ſeines Scheidens iſt daher aber auch der Culminationspunkt der Schrecken und der Verfinſterung dieſer Welt, in der alle Gräuel aus der Tiefe heraufgewühlt worden. Wie der Narr gelebt, ſo ſcheidet er auch, auch jetzt nicht die Hülle eines tieferen Humors abſtreifend.

Der König bricht in ſinnverwirrten Reden endlich zuſammen, und wie auf die zuletzt ausgeſprochene Verwirrung eingehend kündigt der Narr in den wenigen inhaltſchweren Worten, den letzten, welche wir von ihm vernehmen, offenbar uns ſein nahes Ende an. „Der Narr wird um Mittag zu Bette gehen!“ War doch der Abend des Lebens für ihn ſchon da und die Stunde genaht, wo der Mund verſtummen ſollte, der ſo oft mit ſchalkhafter Miene goldne Weisheitsworte geſprochen. Dem dieſe Funken geſprüht, er lag geſchieden von dem göttlichen Geſchenke der Vernunft!

Kordelia, als Opfer eines Wahns aus dem väterlichen Herzen verbannt, war aus dieſer Welt der Frevel geſchieden, ihr ganzes Weſen aber verheißt uns, ſie werde als ein ſeeliger Geiſt wiederkehren, als ein Zeichen der erſcheinenden Gnade Die biederherzige Treue hatte, um aushalten zu können, zur Verſtellung in dieſer Welt flüchten müſſen und überdauert in dieſer geborgten Hülle alle Schrecken der empörten Welt und giebt die Bürgſchaft für die unendliche Stärke der hingebenden Perſönlichkeit, als Bedingung aller ſittlichen Größe, die Wahrheit hatte nur noch in der Umkehrung des Ernſtes und in der *Selbſterniedrigung* ein Aſyl finden können, vermag aber nur ſo lange in dieſer Maske auszudauern, als das göttliche Gericht nicht die Verkehrung des Verſtandes über den verhängt hatte, für den und um deſſentwillen die Wahrheit in dieſe Maske ſich geworfen. Aber ihr Abſcheiden hatte zugleich auch den Gipfel des Wahns verkündet, und doch auch im Untergange ſelbſt noch auf die unendliche Liebe hingewieſen.

Edgar, Gloſters Sohn, war, wie wir oben gezeigt, das Opfer einer Geſinnung geworden, welche völlig bewußt die Natur dem Reiche der Sittlichkeit gegenüberſtellt und ſie zu dem allein Beſtimmenden des Handelns macht. An einem Sinne, welcher die Naturerſcheinungen mit den Erſcheinungen der Freiheit eng verknüpft, hatte jene Verruchtheit ein gefügiges Werkzeug gefunden. Für das edle Opfer blieb daher nur der troſtloſe Ausweg in dieſer Welt der Frevel ſich durch die freiwillige Verbannung in die äußerſte Grenze menſchlichen Elends und menſchlicher Noth das Daſein zu friſten und durch erheuchelten Wahnſinn ſich der wachſamen Bosheit zu entziehen. Hier hat die Verkehrung der ſittlichen Weltordnung ihre Spitze erreicht.

Aber ſchon in dem Entſchluße zu leben, ja in das Aeußerſte menſchlicher Niedrigkeit einzugehen und ſo zu dulden, liegt eine heroiſche Kraft, welche allein auf dem tieferen Grunde eines unerſchütterlichen Glaubens an die Wirklichkeit der göttlichen Ordnung gedeihen kann.

> „Merk auf die Zeit und bleib verborgen,
> Bis falſche Meinung, die dich jezt verhöhnt,
> Rechtfertigung dir gewährt und dich verſöhnt."

Dieſer ſelbſt von der Bosheit als „edel" bezeichneten Geſtalt iſt daher, weil an ihr die Verkehrung aller ſittlichen Geſetze am empörendſten zur Erſcheinung kommt, weil ſie, ſelbſt „frei von Schuld und Fehle" nur als ein Opfer der furchtbarſten Verzerrung des Heiligen fällt, auch die höchſte Genugthuung aufbehalten.

Aus der höchſten Entäußerung menſchlicher Würde und menſchlichen Weſens, in der dieſe Individualität nichts von der Reinheit und Großheit ihrer Geſinnung eingebüßt, ſteigt ſie daher wieder empor und wird gewürdigt ſelbſt ein Organ zur Wiederherſtellung der göttlichen Weltordnung zu werden, ja, wir können ſagen, die höchſte Bürgſchaft für ihre Unwandelbarkeit zu geben. Wenn überhaupt die Verſöhnung um ſo tiefer iſt, je ſtärker der Gegenſatz und die Entzweiung, ſo iſt in Edgars Geſchick die Energie des ſittlichen Univerſums am mächtigſten, weil die Entzweiung, welche ſie zu ſühnen und zu bewältigen hatte hier die gewaltigſte war. Aus der Vernichtigung der ganzen Exiſtenz des Individuums, welche mit dem Namen ſelbſt „von dem giftigen Verrätherzahn zernagt war," erhebt ſich daſſelbe wie ein Wiederauferſtandenes! So individuell und in ſich beſchloſſen auch Alles hier wiederum iſt, ſo ſehr ſich dieſer ganze Verlauf als das Geſchick Edgars darſtellt, ſo weit wird doch auch hier wieder der Blick über das Einzelne hinausgetragen; es iſt nicht das einmal Geſchehene, nicht das aus der Zerſtörung ſich wiederherſtellende Schickſal Edgars, es iſt die an ihm ſichtbar werdende abſolute und ewig wiederkehrende Energie des Weltgeiſtes, der, ob er ſich auch ganz zu verkehren und ſeine wahre Geſtalt eingebüßt zu haben ſcheint, dennoch wieder zu ſich ſelber zurückkehrt und ſich aus dieſer tiefſten Entzweiung um ſo kräftiger wieder herſtellt. Die reinſte und innerlichſte Genugthuung, welche dem in das tiefſte Elend Verbannten widerfahren kann, werden wir aber doch wohl darin ſetzen, wenn es dieſem Individuum aufbehalten iſt demjenigen, den im Verlauf derſelbe Hohn gegen die heiligſten Bande in ein Meer von Leiden geſtürzt hat, ein heilender und pflegender *Lebensführer* zu werden. Der Vater iſt gräßlich über ſeine Verblendung enttäuſcht worden; der kalte Trotz gegen das Ehrwürdigſte hatte ſich auch gegen ihn gekehrt. Um ihn und in ihm hat ſich eine ſchwere Nacht gelagert! Der verkannte und verſtoßene Edgar ſein einziger Stern! Der Moment, wo er den der troſtloſeſten Lage Preis gegebenen Vater erblickt, iſt daher der Wendepunkt ſeines Schickſals. Dieſem tiefſten Schmerze, der in dieſem Augenblicke all ſein bisheriges Leiden überthürmt ſieht, bleibt nur noch der *troſtloſe Troſt*:

„Das Schlimmſte fehlt noch,
So lang man ſagen kann, *dies iſt das Schlimſte*!"

Aber auf dieſem Gipfel des Wehs bricht auch zugleich, wie eine Pflanze auf einem nackten Geſtein, der Lebensmuth hervor. Der Gegenſtand iſt gegeben, an welchem ſich die reiche Kraft dieſes großen Gemüths bewähren kann. Verkünden ja doch gleich die erſten Worte das Andenken an „*den theuren Edgar, das Ziel dem Zorn des hintergangenen Vaters*!" Aber der arme Bettler wird nicht nur ein Führer des *Blinden*, ſondern ein wahrer *Pſychopompos*, der auch aus der innern Verfinſterung hinausleitet zum Muthe des Lebens.

Eine Weltanſchauung, welche, wie die des alten Grafen Gloſter, das Reich der Freiheit und der Natur in unauflösliche

Beziehung bringt, wird, ſobald das Unglück über das eigene Haupt hereinbricht, ſobald er plötzlich ein großes Leid über ſich ſelbſt verhängt ſieht, natürlich in eine Anſicht übergehn, worin das Individuum ſich nur als *ein Spiel höherer Mächte* erkennt. Nur ein Standpunkt, der die Nothwendigkeit mit der ſittlichen Freiheit verſöhnt hat, der ſich bewußt iſt, daß auch das Geſchick des Einzelnen getragen wird von der allumfaſſenden Liebe wird ſich auch im herbſten Unglück nicht als *einen Spielball* höherer Gewalten betrachten. Wo die Naturerſcheinungen dem Individuum die ſittliche Zerſtörung bedingen, wo es in ihnen prophetiſch ſein eigenes Geſchick vorgebildet ſieht, da bleibt, ſchreitet das Leiden unerwartet auf daſſelbe ein, kommt es namentlich von einer Seite her, wo *keine Zeichen* es verkündigt hatten, dem Individuum nichts übrig als die *Reſignation auf ſein ganzes Daſein*. Der Tod wird daher das einzige Ziel und ihn ſelbſt herbeizuführen der einzige Entſchluß, zu dem es hier kommen kann. Auf einem Standpunkte, der ſich in das troſtloſe Lebensreſultat zuſammenfaßt,

„Was Fliegen
Den loſen Buben ſind, ſind wir den Göttern,
Sie *tödten uns zum Scherz*“

iſt der Entſchluß, vom Leben zu ſcheiden, nichts als eine ganz nothwendige Conſequenz, die ſich das Individuum, ohne ſich der ganzen Reihe der Vermittelungen bewußt zu werden, auch nicht verhehlt.

„Der Welt entſag ich, und vor euren Augen
Leg ich geduldig meine Leiden hin.
Könnt ich ſie länger dulden, müßt ich nicht
Ob eurem hohen unabwendbaren Schluß
In Wehmuth murren, *warten würd ich dann,*
Bis ſich das Docht des kummervollen Lebens
Von ſelbſt erſtickt.“

Alles dies enthüllt uns eine Weltanſchauung, in der grade nur die kalte ſeelenloſe Nothwendigkeit und ihre zerſchmetternde Macht anerkannt wird, das Individuum aber ſich nicht aufgenommen weiß in das Reich Gottes, das Reich der Nothwendigkeit iſt nicht zur Freiheit und Perſönlichkeit verklärt. Die Keime dieſer Anſchauung haben wir oben nachgewieſen, wo wir die Urſchuld Gloſters näher entwickelten. Im Verfolg hat ſich nur die ganze Conſequenz derſelben ergeben.

Der wahre Seelenführer wird ſich daher in dieſen Standpunkt ſelbſt hineinlaſſen, dadurch von ihm zu befreien und den Vater zum Duldungsmuthe zu führen ſuchen. Dieſe Aufgabe löſt Edgar. Das Bewußtſein, welches aus allen Schickſalsſchlägen das Bekenntniß herausgerettet hat,

„Man muß die Zeit
Abwarten bei dem Ausgang, wie beim Eintritt;
Reif ſein iſt Alles.“

welches daraus allein den Muth des Duldens nahm, weil es ſich ſelbſt nicht einer kalten Nothwendigkeit Preis gegeben fühlte, ein ſolches Bewußtſein iſt allein fähig jene große Umkehrung im Innern zu bewirken, welche den *Muth des Todes* in den *Muth des Lebens* verwandelt, die Reſignation gegen die *abſtrakte Nothwendigkeit* mit der Reſignation unter den *Willen* der Gottheit vertauſcht.

Dieſe angedeutete Umwandlung des Bewußtſeins iſt uns in jener Form zur Anſchauung gebracht, wo Edgar ſcheinbar eingehend in den Gedanken Gloſters ihn auf die ſteile Klippe ſtellt, welche ſich der lebensmüde Vater zum Sprung ins Meer auserſehn hatte. Aber Edgar hatte „*mit ſeiner Verzweiflung nur dies Spiel getrieben zu ſeiner Heilung.*“ Der arme tolle Bettler hatte ſich entfernt, in der Geſtalt des Fremdlings, der das Wunder der Errettung verkündet kehrt er wieder. „Zehn aufgethürmte Maſte reichen nicht zur Höhe an, die ſenkrecht Du herabgefallen biſt. Man kann die ſchrillende Lerche ſo hoch nicht ſehn noch hören.“ Aus dieſem erdichteten *Wunder* der Errettung, welches allen Naturgeſetzen zum Trotz an ihm vollbracht worden, zieht der treue heilende Edgar den *eindringlichen* Schluß.

„Drum glaub' beglückter Vater, daß die Götter,
Die ſich zur Ehre machen, was uns Menſchen
Unmöglich ſcheint, Dich ſichtbar retteten."

Aus dieſem Gedanken gewinnt aber der lebensmüde Greis den Troſt, er ſei ein Gegenſtand der göttlichen Huld und Fürſorge. Die Verwandlung ſeines Sinnes iſt erfolgt; der verzweiflungsvoll dem Grabe zuſtrebende Gloſter, weil er ein Spielball der Götter zu ſein wähnte, wird ein kühner Dulder, weil er ſich aufgenommen weiß in das Reich Gottes. Als ein Accidenz der ewigen unperſönlichen Subſtanz wollte er ſich zerſtören und wieder in ihren Schooß zurückkehren, als Subject erſteht er wieder und giebt ſeinen Willen auf an den Willen einer höhern Macht:

Von Stund an will ich
Mein Elend tragen, bis es ſelber ruft:
Genug genug und ſtirb!

Ob auch auf Momente das alte überwundene Bewußtſein noch trotzig ſeine Rechte geltend macht*), ja einmal ſogar einen ſiegreichen Anfall wagt**), eine ſo große Errungenſchaft kann nicht wieder eingebüßt werden, der Feind hat nur noch einmal ſeine letzte Stärke zuſammengerafft, um für immer zu erliegen***). Weiſt aber nicht dieſer ganze Sieg Edgers, der ſich

---

*) Ihr gütigen Götter nehmet mir mein Leben!
Laßt meinen böſen Geiſt mich nicht verſuchen,
Zu ſterben eh' ihrs wollt!

**) Wir deuten hier zunächſt auf die Worte hin, welche Gloſter am Schluß dieſer oben entwickelten Scene ſpricht:

„O wär ich raſend, doch
Getrennt von meinem Kummer wären die
Gedanken dann, und meine Qual verlöre
Durch falſche Phantaſien ihr Bewußtſein!"

und vorzüglich auf die Worte Gloſters in der zweiten Scene des fünften Akts, wo er zu Edgar ſagt

„Nicht weiter Freund, man kann auch hier verfaulen."

***) Die Schlußworte Gloſters in dieſer Scene (fünfter Akt, Scene 2) und die Beſtätigung des großen ſchon oben angeführten Gedankens Edgars: Reif ſein iſt Alles. Gloſter: Ja ihr habt Recht.

liebevoll in den Standpunkt der Vaters hineinverſetzt, auf den allgemeinen Sieg hin, den das Chriſtenthum über das Heidenthum davon getragen? Weiſt uns dieſe Umwandlung Gloſters nicht auf die Ueberwältigung eines dunkeln und troſtloſen Schickſals durch die göttliche Liebe und auf die Verklärung des Erſteren hin, wie auf die abſolute Perſönlichkeit, welche Alles durchdringt und für welche auch der einzelne Menſch Gegenſtand des göttlichen Intereſſes iſt? Jetzt begreifen wir auch erſt vollſtändig, warum denn der Dichter eigentlich das Heidenthum zu dem düſtern Grunde ſeines Gemäldes gemacht hat, indem wir hier unſern Blick erhoben fühlen zu der Weltanſchauung, welche ſich in uns aus den Trümmern einer untergehenden Welt aufbaut. Nicht minder eröffnet ſich uns jetzt erſt das Verſtändniß über die unmittelbar an die große Scene zwiſchen Gloſter und Edgar ſich reihende Scene zwiſchen Kordelia und Lear. Was Edgar ſeinem Vater geworden wird Kordelia dem ihrigen, nur bedingt durch den Unterſchied der Lage beider. Aber ihr tiefer Zuſammenhang iſt klar. Scheinbar unabhängig von einander weiſen ſie zugleich auf die Verſöhnung hin. Und während uns „das ewig Weibliche hinanzieht“ in der Geſtalt Kordeliens, welche hier alle Zärtlichkeit des kindlichen Herzens in den ſüßeſten Wohllaut ſchmilzt, ein warmer linder Frühlingshauch über der rauhen Eisdecke, ſo wird durch den männlichen Geiſt Edgars auch das Bewußtſein emporgetragen über die ihrem Untergange nahe Welt zu der Anerkennung der Gegenwart und Energie des Geiſtes, in dem Alles ſeine Beruhigung und Löſung findet. So ergänzen zugleich beide Gemälde einander, in welchem ſich wieder das Ganze der in die weibliche und männliche Natur geſchiedenen Menſchheit abſchließt. Nur eine Geſtalt von dieſer ſittlichen Energie wie Edgar, konnte daher zu einem Organe erhoben werden, für die Vernichtung der hölliſchen Bosheit. So erſcheint Edgar als die ſtarke Nemeſis, welche einmal das tückiſche Netz zerreißt, welches ſich um den edlen Fürſten von Albanien eng zuſammengezogen hatte, und dann den in Frevel groß gewordenen Bruder trifft. Wer ſich durch die ausharrende Stärke des Gemüths, geboren aus dem Vertrauen zu der Macht der göttlichen Weltordnung, ſo bewährt hatte, wer ferner den Sieg der unendlichen Perſönlichkeit über die kalte Nothwendigkeit hatte erringen, und ſo das höhere Weltbewußtſein hatte erzeugen helfen, der iſt auch würdig geworden ein ſelbſtbewußtes Organ für die Zerſtörung eines todtkranken Geſchlechts zu ſein. Daraus erklärt ſich ganz naturgemäß, warum es nur Edgar aufbehalten ſein kann, ſelbſt als eine Nemeſis einzuſchreiten und das Haupt des Schuldigſten zu fällen. Aus dem bis zum Namen ſelbſt verbrannten Daſein erſteht er ein Phönix aus ſeiner eigenen Aſche, und ſchreitet in die erſtaunte Welt verſöhnend und verheißend zugleich ein.

Alle dieſe von uns in ihren Grundzügen und in ihrem Lebensproceſſe betrachteten Individuen, in welchen wir überhaupt die Organe für die reale Wirklichkeit und Gegenwärtigkeit des göttlichen Univerſums gefunden und in ihren ergänzenden Beziehungen nachgewieſen haben, alle dieſe gewinnen nun in dem Herzoge von Albanien ihre beſtimmte Umgränzung. Er erſcheint uns daher wie die Alles zuſammenhaltende und gleichſam beſiegelnde Macht, als der Rahmen, durch welchen erſt dieſes ganze Gemälde ſeine Abrundung erhält. Daher iſt er ſeinem Weſen nach am wenigſten handelnd, ja urſprünglich ſelbſt ſchwach und untergeordnet, und in den Tagen des tiefſten Zerwürfniſſes völlig verſtummend, bis er ſich, ganz übereinſtimmend mit der wachſenden Energie der ſittlichen Macht, zu ſeiner ordnenden und das Ganze abſchließenden Beſtimmung erhebt. Da nun alle Sittlichkeit, überhaupt Alles und Jedes vom Menſchen hervorgebrachte, erſt im Staate ſeine Verwirklichung findet, der Staat der Boden iſt, auf welchem ſich alle Kreiſe des Lebens erſt völlig geſtalten und ordnen, ſo dürfen wir ihn wohl mit

Recht als die Erſcheinung der ſittlichen Idee bezeichnen, wodurch ihr alſo erſt Beſtimmtheit und Maaß eingeſenkt wird. So erſcheint uns denn der Herzog von Albanien als der Vertreter der ſittlichen Ordnung in ihrer Erſcheinung und Offenbarung im Staate. Wie in Romeo und Julie dem Prinzen von Verona die Rolle des eingränzenden Princips zufällt, ſo gehört, nur nach dem behandelten Stoffe modificirt, in unſerer Tragödie dem Herzoge von Albanien dieſe Stellung an. Weil jedoch das ganze ſittliche Univerſum in unſerer Tragödie völlig auseinandergetrieben wird, ſo iſt auch ſeine konkrete Erſcheinung, der Staat, aufgelöſt. Dies weiſt dem Repräſentanten dieſer Idee die ſchon angedeutete Stellung an. Die nur ſchwach widerſtrebende und von dem immer tiefer ſich wühlenden Gräueln völlig übertäubte Stimme des Herzogs, der ſogar während zweier Akte uns ganz entrückt wird, bezeugt uns nichts Anders als die völlige Auflöſung der ſittlichen Idee in ihrer Erſcheinung im Staate. Werden wir ja doch im Fortgang, und namentlich im Wendepunkte der Tragödie gänzlich der Anſchauung des Staats entrückt, ja überhaupt jeder Ordnung entfremdet und gleichſam in einen Zuſtand urſprünglicher Wildheit und Empörung verſetzt! Alles weiſt auf die von uns erkannte Bedeutung Albaniens hin. Nur von dieſem Geſichtspunkte aus wird es klar, warum ihm grade das Ausſprechen des abſoluten Grundes des ganzen Verderbens zugetheilt iſt. Denn in jener edlen Entrüſtung über die entartete Goneril (Akt 4 Scene 2) erhebt er ſich zu den Grundgedanken des Ganzen:

„Das Weſen, welches ſeinen Quell verachtet,
Hat in ſich ſelber nirgends feſte Gränze,
Sie, die vom mütterlichen Stamm und Saft
Sich ſelber losreißt, muß durchaus verdorren
Und dem Verderben dienen.“

Ein Geſchlecht, deſſen Stamm zerfreſſen, das bis in ſeine Keime hinein angefault iſt, kann ſich auch nur zu ſaftloſen Zweigen und Blättern ausbreiten; darum ſpricht der Herzog von Albanien in eben dieſer Scene die abſolute Forderung nach einem göttlichen Zeichen aus, damit die Menſchheit an ihm wiederum an die Wirklichkeit einer ſittlichen Macht erinnert werde, und ſich nicht in die Wildheit eines Naturzuſtandes auflöſe:

„Ja, ſchickt der Himmel nicht ſichtbare Geiſter
Alsbald herab, die Ungebühr zu ſtrafen,
So kommts dahin,
Die Menſchheit muß durchaus ſich ſelbſt zerfleiſchen,
Wie Ungeheuer der Tiefe!“

Darum verkündet aber auch ferner der Herzog von Albanien in dem ſchnell und unerwartet von niedrer Hand erfolgten Tode des Herzogs von Kornwall das himmliſche Zeichen und ſieht in dieſem Blitze die Nähe der Gottheit.

„Das beweiſt
Daß ihr dort oben ſeid, ihr Himmelsrichter
Wenn ihr die Gräuel hier ſo ſchleunig rächt.“

Nicht vermöge ſeiner ſittlichen Tiefe, oder als Reſultat eines reichen im Kampfe erarbeiteten Lebens ſind dem Herzoge von Albanien grade dieſe über das Ganze der Handlung, gleichſam wie ein Chor, ſich erhebenden Gedanken zugetheilt, ſondern weil der Dichter in ihm das ordnende und das Ganze umgränzende Princip verſinnlichte. Daher iſt ihm auch nur ſo viel von Handlung und Pathos zugetheilt, als gefordert wurde, um die Geſtalt zum Individuum zu machen und ſeine konkrete Beziehung zu den Begebenheiten unumgänglich forderte. Es iſt daher auch ganz in dieſem Sinne, daß von ihm alle die aus der allgemeinen Verſunkenheit des Geſchlechts ſich erhebenden Individuen ihre Anerkennung erhalten und in ihr Recht eingeſetzt werden. Darum ſchließt auch er, wie ein antiker Chor, beſchwichtigend das Ganze.

Wir haben uns jetzt zur zweiten Gruppe zu wenden, welche wir oben als die ſchuldbelaſtete bezeichnet haben und ihren inneren Zuſammenhang aufzuzeigen. Da wir in der Entwickelung der Idee des Ganzen auf die Urſchuld zurückgegangen ſind und die ihr immanenten Elemente der Fortbewegung nachgewieſen haben, ſo ſtellt ſich uns auch hier die Aufgabe dieſe Enthüllung vor uns gedankenmäßig werden zu ſehn. Damit hängt es natürlich zuſammen, daß wir dieſe durch das Gemeinſame ſittlicher Verletzungen miteinander verbundenen Individuen bis zu ihrer Auflöſung hin begleiten und in ihnen die Anſchauung der Energie der ſittlichen Macht von der negativen Seite her gewinnen, wie ſich uns ihre poſitive bereits herausgeſtellt hat. So würde für das Folgende dieſer Vernichtungsproceß in ſeiner Vernunftmäßigkeit den natürlichen Kern unſerer Arbeit bilden, um welchen ſich Alles Andere von ſelbſt anſetzt. Für uns fällt aber dieſe Betrachtung mit der Anſchauung der Architektonik des Ganzen zuſammen, ja wir vermögen den Entwickelungsgang des Erſteren ohne die Erkenntniß des Letzteren nicht zu begreifen. Daß wir dabei die bereits in ihrer abſoluten Bedeutung und Stellung zum Ganzen erkannten Individuen wieder auftreten ſehn, iſt natürlich, nur hat ſich der Standpunkt der Betrachtung geändert. Während ſie uns bisher nur in ihrem eigenen Lebensproceſſe erſchienen, und von uns als Organe des ſittlichen Univerſums, und in ihren Beziehungen zu einander gefaßt wurden, erinnern wir vielmehr jetzt nur an ſie, haben aber in dieſer Erinnerung zugleich die totale Anſchauung derſelben gegenwärtig. So treten ſie in der troſtloſen immer mehr und mehr ſich verfinſternden Nacht als einzelne Sterne heraus, deren Sinn wir bereits entziffert haben, und die daher auch für uns nicht mehr vereinzelt herunterblicken auf die Finſterniß der durchtobten Erde, ſondern den lichten Tag ankündigen. Was uns vor dieſer von uns gewonnenen Einſicht nur wie ein Wetterleuchten, wie ein aus dem finſtern Schooße gezückter Blitzſtrahl erſchienen wäre, iſt jetzt für uns zu einer Verkündigung der göttlichen Gegenwart geworden, die wir in ihrem ganzen troſtreichen Umfange bereits verſtehn.

Die erſten beiden großen Scenen des Werkes enthalten alle von uns in dem erſten Theile der Abhandlung entwickelten Keime des Ganzen: die Urſchuld in ihrer ganzen Ausbreitung. Die von dem Zerwürfniß in der Königsfamilie aus dem Gedanken des Ganzen nachgewieſenen ganz unabhängigen Leiden und Frevel in der Familie Gloſters reihen ſich ſogleich an die Darſtellung des Erſteren an. Das Bild des ganzen ſittlichen Abgrundes, welchen ſich das Geſchlecht gegraben hat, wird dadurch erſt vollſtändig. Die Expoſition iſt vollendet, Alles vorbereitet für die Entwickelung, die Anlage der Charaktere und ihr Verhältniß zu einander gegeben. Die inneren Beziehungen ſind oben alle entwickelt worden. Wir haben uns hier nur auf ſie zu berufen. Indeſſen fordert die hier in der erſten Scene ſchon angekündigte Denkweiſe der beiden Töchter Goneril und Regan eine weitgreifendere Betrachtung, weil von ihnen die furchtbare Reaktion gegen die Schuld Lears ausgeht, und von ihnen die ganze Wucht der Leiden auf das graue Haupt des Vaters gewälzt wird. Daher iſt hier der Ort ſie in ihrer ganzen Geſtaltung zu begreifen.

Da der Dichter die von dem tiefſten Grunde ihres Daſeins abgekommene Menſchheit darſtellte, und dieſer ſich uns in ſeiner urſprünglichen Geſtalt als das Pietätsverhältniß ergab, ſo konnte auch nur von der weiblichen Natur die erſchütternſte Verletzung deſſelben enthüllt werden. Das Weib, überhaupt gewohnt in einfacher unreflectirter Sittlichkeit zu leben, hat ihre eigentliche Stellung in der Familie, alſo in demjenigen ſittlichen Kreiſe, in welchem der ſittliche Geiſt noch in unmittelbarer natürlicher Weiſe exiſtirt, noch nicht ſich zu einem Syſtem der Freiheit ſelbſtbewußt entfaltet hat, wie im Staate. Das unſichtbare alle Glieder der Familie zu einem ſittlichen Ganzen verknüpfende Band iſt die Pietät, ſie iſt daher das abſolute Geſetz des Weibes. Die erſte Erſcheinung der Pietät iſt nun das ganz auf dem natürlichen Grunde ruhende Verhältniß der Kinder zu den Eltern; hierin iſt die abſolute Hingebung des Einzelnen zu Gott ſelbſt vorgebildet, denn in ihm erblicken wir die erſte und urſprüngliche Form der Entäußerung der Selbſtſucht, und der Aufgebung unſerer Perſönlichkeit an ein Allgemeines, um ſie daraus in höherer Weiſe zurückzuempfangen. Hat ſich nun das Weib dieſem ſittlichen Urgrunde entfremdet, ſo erſcheint es nicht nur entſetzlicher und verzerrter, als der Mann, ſondern hat auch damit, eben weil einzig und allein die Familie ſeine Subſtanz iſt und ſie ſein Wirken ausfüllt, jede Fähigkeit einer anderweitigen ſittlichen Entwickelung völlig eingebüßt. Ja, es verliert ſogar, indem es ſich in dieſer ſeiner Unnatur verſtockt, die individuelle Lebendigkeit und verblaßt zu einem farbloſen Bilde, in dem man nur mit Mühe die Züge einer menſchlichen Geſtalt wahrnimmt. Zu dieſem Gedanken giebt uns die Zeichnung der beiden Schweſtern, Goneril und Regan den beredteſten Commentar. Weil in ihnen die Organe des ſittlichen Daſeins bis zu ihrer urſprünglichſten Lebensregung vertrocknet ſind, ſo kann es auch zu keiner weiteren konkreten Entwickelung dieſer Geſtalten kommen; die Unnatur, welche ſich ſchon in den erſten geſpreizten Reden offenbart, ſetzt ſich in dem Folgenden eigentlich nur fort und erſcheint als eine totale Verſtockung alles ſittlichen Lebens. Daher uns dieſe Geſchöpfe wie mit Eiſeshauch anwehen, wo wir ſie erblicken Es iſt grade ein Beweis für die Armuth dieſer Naturen, daß ſie es immer nur zu dieſer Wiederkehr der verſtockten Bosheit bringen, welche auch ſelbſt ohne eine formelle Energie auftritt. Ueberall nur die Abſtraktion von Liebe und Leben, überall nur Negation jeder ſittlichen Beziehung, Undankbarkeit, unmenſchliche Härte, feige Tücke, verbrecheriſche Neigung zu dem Frevler am Heiligen, und verzehrende bis zur eignen Zerſtörung fortgehende Bosheit.

Die völlige Abweſenheit jeder Pietät in beiden Schweſtern macht daher auch eine eigentliche Charakterverſchiedenheit Beider unmöglich. Schon der kluge Narr ſagt uns im erſten Akte, die zweite Tochter wird der erſten an Geſchmack ſo gleich ſein, als die Quitte der Quitte, und bereitet den König ſo auf die völlige Wiederholung des Auftritts vor. Betrachtet man die beiden Schweſtern genauer, ſo wiederholt ſich in ihnen Zug für Zug mit einer faſt grauenhaften Treue. Dieſelbe Liebloſigkeit, in der Beide gleichſam wetteifern, dieſelbe Gefühlloſigkeit, ja endlich auch in Beiden dieſelbe verbrecheriſche Neigung! Der reichſte Dichter in Entfaltung von Charakteren und Darſtellnng der individuellen Lebendigkeit weiſt hier mit der größten Entſchiedenheit jede Individualiſirung ſo weit ab, daß wir jede Wendung, jede Aeußerungsweiſe der Einen ſchlechthin der Andern zutheilen können. Dieſe Identität ſetzt ſich von den erſten hohlen und liebloſen Reden an bis zur Selbſtzerſtörung fort. Wenn überhaupt das Böſe, jemehr es bis zu ſeiner Quelle zurückverfolgt wird, immer mehr auch von der Fähigkeit einbüßt zu einem lebendigen Charakter verarbeitet zu werden, ſo wird auch in unſerm Falle, wo der Dichter das Böſe in der weiblichen Geſtalt bis in den Schooß ſeines Daſeins zurückgeführt hat, die Unterſchiedenheit der Individualität von ſelbſt wegfallen. Nur das Vernünftige, Sittliche, Edle vermag ſich, bei aller Gemeinſamkeit des Bodens, zu einem Reichthum individueller Geſtalten zu entfalten, ohne darin etwas von ſeinem allgemeinen Gehalte einzubüßen. Das Reich der ſittlichen Freiheit bringt ſich vielmehr ununterbrochen aus ſeinen unter ſich verſchiedenen Individualitäten hervor, welche alle in ſich ſelbſt konkrete Geſtalten, den Puls eines reichen Lebens in ſich ſchlagend fühlen, und ſich doch zugleich auch wieder zur Erzeugung des allgemeinen ſittlichen Geiſtes vereinigen. Jedes treibt zugleich eine eigene friſche Welt aus ſich hervor, welche wiederum ſich zu einem Ringe in dem großen Kreiſe des ſittlichen vernünftigen Lebens einfugt. Denn die Einheit iſt ja um ſo mächtiger, je reicher die Unterſchiede ſind, aus denen ſie ſich hervorbringt. Je entblößter nun das Individuum von einem poſitiven Gehalte iſt, je nackter ferner das Unſittliche in ſeiner urſprünglichen Form in ihm erſcheint, deſto mehr ſchwindet auch, ſowohl die Fähigkeit einer reichen Entwickelung, als auch die Triebkraft es zu wirklichen lebendigen Charakterunterſchieden zu bringen. Es iſt daher mit Recht bemerkt worden, daß das reine ſelbſtbewußte Böſe als ſolches unfähig ſei, zu einer poetiſchen Geſtalt erhoben zu werden, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil es eigentlich einer individuellen Entwickelung unzugänglich iſt; noch weniger würde es ſich zu in ſich unterſchiedenen Charakteren entfalten können, eben weil es ſelbſt farblos die verſchiedene Brechung des Strahles nicht reflectiren kann. Darauf beruht aber jede Characterverſchiedenheit. Von einer Negation gegen alles Poſitive und Weſenhafte iſt eben ſo wenig ein Fortſchritt und eine Entwickelung möglich, als ein völlig verſiegter Quell ſich jemals zu einem Strome zu erweitern vermag. Alle Entwickelung beruht aber auf einer Bewegung, welche Etwas hervorbringt, alſo in einem Poſitiven zur Erſcheinung kommt, die Negation jedes poſitiven Inhalts iſt daher nichts als eine Abſtraktion von allem Wirklichen und Wahren, und ſeine Bewegung nichts als die ununterbrochen ſich wiederholende und ihre Ohnmacht aufs neue erfahrende Thätigkeit, welche eigentlich Nichts erzeugt. Eben ſo wenig kommt es dabei zu inneren Unterſchieden, zu einer Beſonderung des Allgemeinen, weil dieſe Negation ja grade von dem Allgemeinen abſtrahirt, und ſich nur das Beſondere behält. Dies iſt aber, wenn ſich das Allgemeine nicht darin offenbart, nichts als das ganz armſelige Individuelle, welches es nur zu einer Verfeſtigung in ſich, zu einer Verſtockung bringt, alſo ohne wirkliche Lebendigkeit, ohne reale Unterſchiedenheit von Anderen bleibt. Sobald es alſo zu wirklich individuellen lebendigen Unterſchieden kommen ſoll, ſo können ſich dieſe immer nur an etwas Poſitivem entfalten; ohne dies erhalten wir die farbloſe Unterſchiedsloſigkeit, in der wir wohl, wie in der Natur ein Andersſein haben, wohl verſchiedene Individuen vor uns ſehn, nicht aber freie in ſich ſelbſt unterſchiedene Perſönlichkeiten.

Aus dieſer Deduction wird alſo auch die tiefe Weisheit klar werden, mit der Shakespeare in der Zeichnung der Goneril und Regan, keinen Charakterunterſchied zwiſchen Beiden hervorgehoben, ſondern bis in die geringſten Züge hin die Eine zum nackten Conterfei der Andern gemacht hat. Dies war, wie wir gezeigt, eine Konſequenz, welche mit der Anlage ſelbſt gegeben war. Da die urſprünglichſte Wurzel aller weiblichen Lebendigkeit, die Pietät, in ihnen vertrocknet war, ſo konnte ſich auch in aller ſcheinbaren Entwickelung nur dieſelbe Negation alles ſittlichen Lebens wiederholen; womit die Identität Beider ſchon ausgeſprochen iſt. Es iſt dies ein ſchlagender Beweis, wie dieſer reiche Genius, der die Fülle der Herrlichkeit auszutheilen hat, der das ganze Univerſum in ſeinem Geiſte trägt, grade auch die weiſeſte Vertheilung ſeines Reichthums trifft und gefliſſentlich zwei Individuen in ein und demſelben Werke wiederholt, da dieſer Mangel ſeinen tiefen Grund in der Natur des Böſen ſelbſt hat.

Durch dieſe Identität in der Faſſung der beiden gottloſen Schweſtern verſetzt uns der Dichter gleichſam in die nur kreatürliche Sphäre zurück, wo wir es wohl mit verſchiedenen Individuen, nicht aber mit in ſich lebendigen, und darum auch unterſchiedenen Perſönlichkeiten zu thun haben. In dieſem Widerſpruche der Erſcheinung menſchlicher Individualitäten, welche aber vielmehr nur wie Naturgewächſe derſelben Gattung durch äußere zufällige Kennzeichen unterſchieden ſind, liegt das Grauenerregende dieſer Geſchöpfe. So wenig der Dichter ſich in Darſtellung der beiden von einander unabhängigen Familien wiederholen durfte, weil es ihm hier um den erſchöpfenden Ausdruck für die Verkehrung der

Grundzüge unſerer geſammten ſittlichen Natur zu thun ſein mußte, ſo ſehr entſpricht die abſtrakte Wiederholung der unkindlichen und verhärteten Töchter der Abſicht die Ablöſung der weiblichen Natur von ihrer ſittlichen Wurzel dadurch zu veranſchaulichen.

Man muß es zweimal ſehn, die verſtockten Herzen zweimal vernehmen, den aus der furchtbarſten Verwilderung hervorbrechenden Hohn gegen alle anderen ſittlichen Verhältniſſe zweimal anſchauen, um ganz inne zu werden, wie die Zerſtörung der Pietät auch die furchtbarſte Herzenshärtigkeit und die Verletzung jeder andern ſittlichen Beziehung mit ſich führt.

So ſehr Edmund ſich auch gegen alle ſittlichen Verhältniſſe kehrt, ſo viel Verbrechen er auch auf ſich häuft, ſo iſt er doch eine konkretere Geſtalt als Goneril und Regan. Dies hat einen doppelten Grund. Einmal, daß wohl das Weib, nicht aber der Mann ganz in die Subſtanz der Familie aufgeht, daß daher wohl mit dem Weibe, welches die Pietät, als Quelle ihres ganzen Daſeins vergiftet hat, die Unfähigkeit eine poſitive Seite zu entwickeln für uns gegeben iſt, nicht aber mit dem Manne, dem noch andere Kreiſe des Wirkens geöffnet ſind, in denen er ſich einen ſelbſtſtändigen Werth erringen kann. So geben dem Böſewicht Edmund die überſchauende und alle Verhältniſſe für ſich benutzende Schlauheit, die damit verbundene Energie in der Verfolgung ſeiner Zwecke, ſo verbrecheriſch dieſelben auch ſind, und ſeine ritterliche Tapferkeit, welche der Herzog von Albanien ſelbſt anerkennt *), eine poſitive Bedeutung. Denn Energie, Talent die Verhältniſſe zu würdigen und zu lenken, und Muth ſind überhaupt die poſitiven und nothwendigen Bedingungen alles großen Wirkens. So entblößt ſie nun auch hier von jedem ſittlichen Inhalt auftreten, ſo üben

---

*) Albanien ſagt dem Edmund nach dem Kampfe: „Mylord, Ihr habt euch tapfer heut gezeigt.“

ſie doch, ſelbſt als formelle Mächte, noch eine gewiſſe Gewalt aus, welche das Individuum, in der ſie ſich vereinigt finden, zu einer konkreten Lebendigkeit erheben. Außerdem giebt aber auch, wie wir in der Expoſition bereits nachgewieſen, die Geburt ſelbſt dem Sohne Gloſters eine menſchlichere Folie, indem dieſer bewußte Hohn gegen das ſittliche Band der Familie ſeinen Urſprung in einem vom Subjekte nicht verſchuldeten Makel hat. Dieſes letztere Moment nimmt der Stellung Gloſters den Töchtern Lears gegenüber das rein Diaboliſche, und wird ein Element ſeines Charakters. Dieſer Unterſchied der Verruchtheit zwiſchen Lears Töchtern und Edmund zeigt ſich daher auch in der Art des Untergangs. Regan und Goneril gehn in und an ſich, in ſich ſelbſt zerſtörender Bosheit zu Grunde, und nähern ſich, ihrem Weſen gemäß, der Natur des radikal Böſen, welches wir als ein Wüthen gegen ſich ſelbſt, als die nackte ſich ſelbſt zerſtörende Thätigkeit auffaſſen. Edmund bleibt dagegen das edlere Loos aufbehalten durch die ewige, in der Geſtalt Edgars einſchreitende, Gerechtigkeit zu fallen. Auch hier kehrt ſich, dem oben ausgeführten Sinne nach, der Unterſchied beider Geſtalten heraus. Die unnatürlichen Töchter offenbaren in ihrem Untergange die negative ſich ſelbſt verzehrende Macht des Böſen, an Edmunds Fall erhebt ſich triumphirend zugleich die poſitive Macht der göttlichen Gerechtigkeit.

Wir kehren nach dieſem Verſuche die beiden Töchter, Goneril und Regan, ſowohl in ihrer abſoluten Beziehung zum Ganzen, als in ihrer beſtimmten Individualität dem philoſophiſchen Gedanken zu unterwerfen zu unſerer Entwickelung der Architektonik des Dichterwerks zurück.

Welch ein Bild bietet uns der nach der Vertheilung ſeines Königsreichs zum erſten Male wieder erſcheinende Greis dar! Was iſt ſeit jenem Akt des Wahns in ihm vorgegangen!

Goneril hatte in ſcharfzackiger Rede ſelbſt Vernachläſſigung und herausfordernde Kränkung faſt geboten; ſie will den Bruch! Wie viel der königliche Greis ſchon von ihrer ſchneidenden Kälte erduldet ahnen wir daraus. Lear erſcheint, er nimmt den verkleideten Kent, der ſich dem zu dienen erbietet, der „Etwas in ſeiner Miene hat, was er gern Herr nennen möchte" freundlich auf. Er hatte die Genugthuung zu ſehn, daß Jemand noch dem königlichen Anſehn huldigte, das längſt ſchon nichts mehr hatte fordern dürfen.

Wie willig greift er nach einem Menſchen, der, ſo arm wie der König, ſich ſeinem liebebedürftigen Herzen anbietet. Aber dies Herz iſt verwundet, die ſtechenden Blicke der Goneril haben es gerizt, doch der aufbrauſende Zorn ſoll nichts wieder verderben, wie an jenem verhängnißvollen Tage. Er wird genauer prüfen. Der treue Narr erſcheint und lockert mit der Pflugſchar ſeines Witzes den ſchon weichen Boden auf. Da trifft den König die erſte Verletzung, der Haushofmeiſter ſieht mit „dankverdieneriſcher Geſchäftigkeit" in dem Könige nur noch Myladys Vater! Da ſprühen die erſten Funken des Zorns und der biedere Kent zeigt dem dienſtfertigen Schurken gleich den ganzen Grimm, den die hingebende Treue gegen ihre Verzerrung empfinden muß. Goneril tritt auf. Ihr kalter Hauch durchweht ſchneidend die herbſtlichen lebensdürren Zweige, die ſich noch kräftig ſträuben ihres noch übrigen Schmuckes beraubt zu werden. Aber dieſe Zweige werden mit jedem Hauche lichter; die Seele des Königs iſt tief durchſchauert! Ja, es haben ſich jene ihm einſt ſo ſchön vorgegaukelten Gegenden mit Berg und Wieſen, Thal und Strom in nackte Felſen verwandelt! O wie gern möchte ſich das durchſchauerte Gemüth in dem warmen Hauche, der über das Meer dahin geweht, jezt baden! Er ſtarrt in dieſe Verwandlung hinein! Das zerſchlagene Gemüth, deſſen ſchmerzliche Ahnungen zur traurigen Wahrheit geworden, rafft jezt ſeine ganze Stärke zuſammen, um die

Vernichtung bis in den Schooß des Daſeins auf das entartete Geſchöpf herabzudonnern! Wie der König die Wurzel des ſittlichen Daſeins angetaſtet, wie dieſer Schlag auf ihn ſelbſt ſtärker zurückgefallen, ſo kehrt er ſich im Bewußtſein der Urſchuld und zerknirſcht von ihrer rückſchlagenden Gewalt gegen den Keim alles Daſeins und Lebens! In Goneril ſoll er verdorren, oder zu einer rächenden Geſtalt aufſchießen. Die ins Unendliche ſich fortſetzende Verletzung wird uns in grauenhafter Ferne gezeigt. Aber die empörte Seele kann auf dieſer Höhe vernichtender Gewalt ſich nicht erhalten; ſie bricht unter ihrer eigenen Kraft zuſammen und vermag nur noch der vordringenden Thräne einen ohnmächtigen Damm entgegen zu ſetzen, und der erbebenden Schaam über die Tropfen, welche aus dieſer geborſteten Ruine quillen, die ohnmächtige Drohung ſich wieder in alter Macht und Herrlichkeit zu zeigen! — Die Elemente einer gänzlichen Gemüthszerſtörung ſind uns hiermit gegeben. Die aus ihrem Wahn erwachende Seele kehrt ſich einmal gegen ſich ſelbſt, aber da die Wirkung des Wahns nicht aufgehoben werden kann, ſo bleibt ſie bei dem zerſtörenden Angriffe auf ſich ſtehn. Zugleich kehrt ſie ſich aber auch vernichtend nach Außen, und entladet ſich aller Wuth, welche durch die gräuliche Verletzung heraufbeſchworen worden. Aber dieſe Empörung dringt zugleich wieder in ihren eigenen Schooß zurück, weil ſie ſich in ihrem Kampfe nach außen eben ſo ohnmächtig, als ſelbſtſchuldig erfährt. Alſo überall Selbſtentzweiung. Der Widerſpruch gegen den urſprünglichen Wahn wird zum zerſtörenden Widerſpruche mit dem ganzen Leben, und die entſetzliche Entzweiung mit der entarteten Tochter ſchlägt wieder in die eigene Entzweiung um, weil ſie ſelbſt ein Produkt des urſprünglichen Widerſpruchs iſt, das mit ſchonungsloſer Gewalt hervordringt. Im dumpfen Hinbrüten über das, was ſich vor ihm enthüllt hat, kehrt Lear zurück, ſeine Seele iſt mit dieſer grauenvollen Ueberraſchung beſchäftigt, des Narren Scherze gehn ſpurlos vorüber, das Gemüth ſchaut in ſeinen Krater hinein. Noch eine Hoffnung, ein einziger Anker iſt ihm geblieben! Vielleicht ſchließt Regans Liebe dieſen Abgrund! Aber das Gemüth, was auf ſeinen zerriſſenen Zuſtand zurückblickt, hat nur ein Gebet, welches aus der ganzen Tiefe eines gebrochenen Herzens herauftönt: die Entzweiung der Seele nicht bis zur völligen unheilbaren Zerſtörung fortzutreiben.

„O güt'ger Himmel mache mich nicht toll!
Nicht toll; erhalte mich bei meinen Sinnen;
Ich möchte toll nicht ſein!"

Aber Niemand beſchwört ein Uebel, wenn es nicht ſchon in drohender Geſtalt vor der Seele ſteht, Niemand wehrt durch Gebet Etwas ab, was ſich ihm nicht ſchon als eine mächtige Gefahr angekündigt hat! Somit iſt uns, wie dem klugen prophetiſchen Narren, die wir Regans verhärtetes Herz kennen, die Ausſicht in eine grauenhafte Gemüthszerſtörung geöffnet. Mit dieſem Widerſpruche des Königs, der noch einen letzten Verſuch wagt, und unſeres Bewußtſeins, welches ihn ſeinem Abgrunde entgegeneilen ſieht, ſchließt der erſte Abſchnitt unſerer Tragödie. Die tragiſche Stimmung über einen unheilbaren Bruch iſt nach allen Seiten in uns erzeugt. Sie muß aus dieſer Unruhe heraus ſich befreien, und drängt daher, ſo erſchüttert ſie auch iſt, der Entwickelung zu.

Die zweite Abtheilung erhebt uns nun das zur vollkommenen Gewißheit und gegenwärtigen Wirklichkeit, was in der erſten in ſeinen Grundzügen gegeben war. Sie vollendet daher den Bruch zwiſchen Vater und Sohn und zwiſchen Lear und den Töchtern. Das Ganze iſt ein großer Kampf, ein fortlaufender Gegenſatz, bis ein Abgrund die unglücklichen Opfer empfängt. Zunächſt ſetzt Edmund das angefangene verrätheriſche Werk fort. Edgar flieht, des Vaters Fluch folgt auf dem Fuße nach, für den Geächteten iſt nur noch in der gänzlichen Verzichtleiſtung auf jeden menſchlichen Zuſtand, in der Selbſtverbannung aus dem ganzen Umfange alles bisherigen Daſeins die Möglichkeit der Erhaltung. Er wählt den Weg des Duldens. Das erſte Bild der Zerſtörung eines ächt menſchlichen Verhältniſſes hat ſich damit vollendet, es öffnet zugleich die Ausſicht zu dem koloſſaleren, was auf demſelben Grunde erſteht.

Das Verhältniß des Königs zur zweiten Tochter kündigt ſich ſogleich durch eine Verletzung an. Sie will den König nicht empfangen. Die Ankunft Kents, der einen Brief des Königs überbringt, worin er die Abſicht ankündigt, ſeinen Aufenthalt bei Regan zu nehmen, iſt zugleich das Zeichen zur Abreiſe. Sie will der Schweſter Nichts vorauslaſſen! Mit empörender Haſt kommt ſie dem Rathe Gonerils nach. Der Herzog und ſeine Gemahlin begeben ſich auf Gloſters Wohnſitz. Der König giebt uns ſchon jetzt das Bild eines armen Wanderers, der keine Stätte mehr hat, und doch iſt dies nur ein Vorſpiel größerer Leiden.

Der biedere Kent hat das ganze Truggewebe durchſchaut, er kennt Regans und des Herzogs Gemüth nur zu gut! Gegen Nichts aber empört ſich ſein edler Sinn ſo, als wenn er das, was ſein Leben und Weſen ausmacht, die hingebende aller Selbſtſucht ſich entäußernde Treue zur knechtichen Dienſtfertigkeit für nichtswürdige Zwecke verzerrt ſieht. Darum hat er Niemand,. der ihm verhaßter wäre als Oswald, Gonerils Haushofmeiſter, weil er das, was ihm das Unverletzlichſte ſeiner Geſinnung iſt, in ihm zur Fratze entſtellt ſieht. Denn wie er die heiligen Bande, welche der Wahn unſeeliger Weiſe einſt zerriß, unauflöslich wieder geknüpft, weil die Treue unendlich iſt, ſo zernagt dagegen die dienſtfertige Gefügigkeit: „den Ratten gleich die heiligen Bande, die zu innig um gelöſt zu werden.“ In dieſem tiefen Gegenſatze liegt die Berechtigung jener gewaltigen, ja vernichtenden Derbheit mit der der ehrenhafte Kent dem feigen Lumpen Oswald begegnet. Aber dieſe Scene greift auch unabhängig von der eben angegebenen Bedeutung organiſch wieder in das Ganze. Sie wird die Veranlaſſung jener ſchmachvollen Behandlung, welche des Königs Bote von dem harten Kornwall und der härteren tückiſcheren Regan erfährt, die ihn dem niedrigſten Geſindel gleichſtellt. So trifft ihn der wandernde König. Die ganze Beſchimpfung ſteht, ein tiefer wuchernder Schaden, vor ſeiner Seele! Wie es ſich auch ſträubt dieſes Herz, das noch nach einem Strohhalme greift, um ſich vor dem jähen Falle zu ſchützen, die Wahrheit dieſer Schmach kann es ſich nicht verhehlen. So empfängt er den Herzog und die Herzogin. Weil der König ſich wehrt auch den letzten Anker der Liebe aufzuheben, beſchwichtigt er der ſchneidend kalten Regan gegenüber immer wieder die eigene Herzensnoth, ſpinnt er immer wieder den Liebesfaden, wie locker ſein Gewebe auch bereits iſt. Ja er malt ſich, weil ihm die Selbſttäuſchung der einzige Balſam geworden, Regan in ſeiner Phantaſie als die zarte Seele, die ſich nie der Rauhheit überliefern wird, die des Reiches Hälfte noch nicht vergeſſen, womit er ſie beſchenkt! Während er dem verwundeten Herzen dieſen mühſam erarbeiteten Troſt reicht, erſcheint Goneril! Jetzt verwandelt ſich das ganze Bild. Iſt es doch als ob Jede die dämoniſche Gewalt ihrer Liebloſigkeit aus der Gegenwart der Andern ſchöpfte, als wolle keine der Andern den traurigen Muth gönnen, das väterliche Herz zu durchbohren!

Die Herzenshärtigkeit hat auch den leiſeſten Unterſchied der beiden dämoniſchen Weſen getödtet. So ſchreiten ſie von Verletzung zu Verletzung fort und drängen mit hölliſcher Dialektik zuletzt ihren königlichen Vater bis an die äußerſte Gränze menſchlicher Bedürftigkeit zurück. Das Maaß iſt voll! Der König hat mit dem Auftreten der verfluchten Goneril alle Haltung verloren. Ein Stück nach dem andern bröckelt ſich von ſeinem Herzen los; er will es mühſam, faſt krampfhaft zuſammenhalten. Hierhin und dorthin wendet er ſich um Troſt!

Doch indem er ſich noch an die tückiſche Goneril klammert, „*weil ſie gedoppelt Regans Liebe hat,*“ wirft ſie auch ſchon ſelbſt den Hülfsbedürftigen auf den nackten Felſen! Dieſe letzten Reden der Töchter ſind immer nur von ſchwachen faſt vereinzelten Lauten unterbrochen, zu welchen ſich das zerrüttete Herz flüchtet. Das äußerſte Bedürfniß iſt ihm endlich als der Maaßſtab des Forderns, wie des Gewährens vorgezeichnet worden! Da ſieht er da der arme an dieſe furchtbare Gränze Verwieſene! An der Stelle der vereinzelten Wehmuthslaute bricht noch einmal der gewaltige Schmerz hervor und überſchäumt alle Dämme! Aber es iſt nicht mehr der donnernde Fluch, den er vom Himmel herabrief, es iſt nicht mehr der brauſende Strom, welchen er über das undankbare Kind vernichtend wälzte, es ſind nur noch die brandenden Wellen, die ohnmächtig an jene marmorherzigen Ungeheuer ſchlagen und wieder in die weinenden Wogen zurückſtrömen. Dies Bild giebt uns, im Gegenſatze zu dem gigantiſchen Zorne Lears im erſten Akte, der königliche Greis in dieſer zweiten Abtheilung, und namentlich in der Schlußrede, nach der er, von dem Narren und Kent gefolgt, in die Wüſte hinausſtürmt.

Der Gedanke mit dem er beginnt und mit welchem er, gleichſam widerlegend, in das diaboliſche Räſonnement der Töchter eingeht, kömmt nicht bis zu ſeiner völligen Abrundung, ſondern geht, ohne ſeine Spitze zu finden in den Ausdruck des bebendſten Schmerzes über, in welchem von dem Himmel herab die Geduld erfleht wird gegen das Leiden was hier hereinbricht. Allein dies Gebet verwandelt ſich in der männlichen, aber doch tiefzerriſſenen Bruſt in die heiße Bitte ihm edlen Zorn an die Stelle weibiſcher Waſſertropfen zu leihen. Aber auch dieſes Wort iſt von dem aus der Tiefe wühlenden Schmerze ſchon verſchlungen, noch ehe es geendet. Noch ein Aufſchwung vernichtenden Grimms, der aber ſchon keine Geſtalt mehr zu gewinnen vermag und nur in die wüſte Ferne hineinraſt. Er hat aber die letzte Kraft aufgezehrt! Nur die Thräne hat noch eine Stelle, in ihr löſt ſich, wie ſich auch das Innere ſträubt, der letzte Reſt des Widerſtandes auf. Ja, die Art des Widerſtandes, der ſelbſt feuchten Auges die Thränen beſchwört, kündigt uns die völlige Erſchöpfung an. Der Greis, der zuerſt die Gefahr des Wahnwitzes wie einen von fern drohenden Dämon im Gebet abzuwehren ſtrebte, eilt ihm jetzt in gränzenloſer Verzweiflung entgegen. Dies Zerwürfniß kündigt nur zu beſtimmt ſein nahes Ziel an!

Die beiden erſten Abtheilungen führten die Bewegung, welche ſich aus der Urſchuld entwickelte bis zu der radikalen Entzweiung in der Familie des Königs und Gloſters fort. Der Sohn irrt, ein Opfer des frevelhaften Hohnes gegen den ſittlichen Geiſt und einer unſeeligen Verkehrung von Geiſt und Natur, aus allen geſellſchaftlichen Banden herausgeworfen, ruhelos umher. Der aus dem ſittlichen Verbande Ausgeſtoßene findet nur noch in der Hütte des Elends und der wilden ungaſtlichen Natur eine Zuflucht. Der königliche Greis, durch zwei bis in das Mark eindringende Verletzungen in ſeiner ganzen Exiſtenz zertrümmert, iſt gleichfalls aus dem geſellſchaftlichen Verbande herausgeſchleudert und der gemüthloſen empörten Natur zugetrieben worden. Somit ſcheidet ſich uns die dritte Abtheilung unſerer Tragödie in zwei große Gruppen. Die eine bildet den zwar der Form nach noch beſtehenden ſittlichen Verband ab, welcher aber dem Weſen nach völlig aufgelöſt iſt, ja der Alles, was noch auf irgend eine Weiſe mit dem ſittlichen Grunde zuſammenhängt, gewaltſam ausgeſchieden hat; die andere giebt uns das Bild eines der Hülfloſigkeit, dem Elende, wie der wilden Natur Preis gegebenen Geſchlechts, in deſſen Mitte ſich aber allein noch edle Hingebung und ſittliche Kraft finden, welche gleichſam aus der Welt herausgewieſen nur noch in den Wildniſſen der Natur ihr Daſein friſten können. Alles hat ſich hier völlig verkehrt. Die geſellſchaftlichen Bande ſind gelöſt, die ſittliche Welt iſt gottverlaſſen, und die Bande der Liebe und Treue erhalten ſich nur noch unter dem Schutze der empörten Natur; hier müſſen ſich daher alle Leidensgenoſſen zuſammenfinden und die verkehrte Weltordnung beklagen. Von den Tönen maaßloſeſter Verzweiflung und eines Grimms, der des Weltbaus dicke Rundung zernichten möchte, der aber immer wieder auf das anſtürmende Individuum zurückfällt, bis zu dem reinſten Ausdruck erhabener Seelenſtärke wirkt Alles dahin ein großes Bild einer zerſtörten Weltordnung zu geben. Es iſt wie eine große Fuge, in der die einzelnen Stimmen nach und nach zum Vorſchein kommen, welche alle ſich in den Schmerz über die gottverlaſſene Welt vereinigen, durch welche nur mahnend bisweilen die Poſaune des jüngſten Gerichts hierdurchſchmettert, um an ſeine Gegenwart zu erinnern.

Sehr ungeſucht bietet ſich uns hieraus die Folgerung dar, daß ſich von jetzt an die bisher parallel laufenden Geſchicke der beiden Familien mit einander verknüpfen. Denn die Geſtalten ſind nicht mehr an die beiden von einander unabhängigen Familien vertheilt, wie in den beiden erſten Abtheilungen, ſondern in die ruchloſe, aber herrſchende, und in die aus dem allgemeinen Verbande hinausgeſtoßene heimathloſe und unterdrückte Welt geſchieden. Die Familie bildet daher nicht mehr das innere Band der Individuen, ſondern die Geſchicke und die gemeinſame Weltanſchauung. Darin liegt aber zugleich auch das Erſchütternde dieſer Verknüpfung des bis dahin Geſchiedenen, weil die ſittliche Empörung dieſe Attraktion ausgeübt und Eins in dem Andern gleichſam ſeine tragiſche Parodie anſchaut. Indem aber die Leidenden in Folge der Zerſtörung der urſprünglichſten ſittlichen Geſetze der Menſchheit der Naturgewalt überliefert ſind, wird auch die in die Darſtellung mithineingezogene Natur das Abbild der Welt geben müſſen, welche ſie einſchließt. Die Natur erſcheint daher als eine empörte, welche gleichſam in naiver Weiſe die Anſchauung der allgemeinen ſittlichen Empörung giebt und dadurch im Vereine mit der ganzen Gruppe, deren troſtloſes Aſyl ſie geworden, das einheitsvollſte Bild einer totalen Verwilderung ſchafft. Darauf beruht überhaupt einzig und allein der poetiſche Eindruck aller in die dramatiſche Entwickelung hineingezogenen Naturanſchauung, daß ſie uns den großen Hintergrund zeigt, deſſen Phyſionomie den ganzen Gemüthszuſtand derjenigen abbildet, um welche ſich unſer volles Intereſſe ſammelt. In dieſem Sinne erwecken Natur und Menſchen in unſerer Tragödie ein und dieſelbe erſchütterte Gemüthsſtimmung, in der wir über eine grauenhafte Entfeſſelung der Natur und Geiſterwelt wehklagen.

In jeder dieſer beiden Welten, welche dieſe Abtheilung, der die Darſtellung der centrifugalen Bewegung in ihrem gewaltigſten Umſchwunge angehört, einander gegenüber ſtellt, muß ſich aber Alles wieder um einen Mittelpunkt gruppiren. In der gottloſen Welt wird ſich natürlich Edmund als die Spiralfeder kund thun, weil in ihm ſich berechnender Verſtand, Tücke und kalter Hohn gegen alle ſittlichen Geſetze durchdringen. Ihm iſt daher die ruchloſe That des Verraths zugetheilt, wodurch, empörender noch als einſt der Bruder, der Vater der Grauſamkeit Kornwalls und Regans überliefert wird, weil er der Stimme des Mitleids folgend dem unglücklichen Könige hülfebietend nachgeeilt iſt. So hat Edmund ſich zum natürlichen Machthaber dieſer Welt aufgeſchwungen. Der ſelbſtbewußte jede ſittliche Empfindung als einen überkommenen Tand von ſich abſtreifende Frevler lenkt dieſe weſenloſe Schöpfung. In der Welt des Leidens tritt der vertriebene und als König, Greis und Vater gemißhandelte Lear als der natürliche Mittelpunkt hervor, um den die treuen Seelen, Kent und der Narr, denen ſich ſpäter Gloſter zugeſellt, ſich liebevoll lagern und ihn, jeder auf ſeine Weiſe, vor den Plagen der Natur und den Drangſalen des Gemüths zu ſchirmen ſuchen, bei deſſen Leiden ſelbſt der ruhelos gejagte Edgar faſt der eigenen Verſtellung vergißt, und ſich in Betrachtung dieſes gigantiſchen Unglücks gleichſam über die eigene Noth hinausſchwingt.

Die Darſtellung dieſer Leidenswelt gliedert ſich in drei große Gemälde, welche von den Bildern der ruchloſen Welt unterbrochen werden, in denen uns der Dichter immer die Kehrſeite der Erſteren gezeigt hat. In dem erſten Gemälde ſehn wir, nachdem Kent und der Ritter, die einander auf nackter Haide begegnet, uns ein Bild der empörten Elemente gegeben und uns auf das Erſcheinen des umherirrenden Greiſes vorbereitet haben, den König mit den entfeſſelten Elementen ringen. Dem raſenden Schmerze erſcheint die Natur wie ein Werkzeug der Vernichtung von den Händen der verruchten Töchter geführt; er leiht ihr Wille und Bewußtſein; die entfeſſelte Natur erſcheint dem empörten Gemüthe in tückiſchem Bunde mit den dämoniſchen Töchtern. Aber es erweitert ſich auch dieſe Vorſtellung zu der gigantiſchen eines großen Gerichtes, welches die verſchloſſenen Sünden aus dem tiefen Meeresbette herauswirft an das Tageslicht. Aber das Mißverhältniß von Schuld und Buße, von Handeln und Leiden drängt ſich an ſeinem Geſchicke zugleich als eine große Entzweiung der Welt, als ein unauflösbarer Widerſpruch auf, an welchem ſich die erſten, zwar nur noch ſehr ſchwachen Züge, einer Gemüthszerſtörung hervorthun*).

In dem zweiten Gemälde kündigt ſich die Zerſtörung zunächſt als die gegen Goneril und Regan hervorlodernde Wuth an, welche es indeſſen nur noch zu abgeriſſenen Säzen bringt, aber vor dem nahen Abgrunde des Wahnſinns zurückbebt, der ſich ſchon gähnend öffnet ihn zu empfangen. Dieſe tiefe Zerſtörung des Gemüths bricht aber hervor, ſobald ſie ſich gleichſam in einer andern Geſtalt verkörpert anſchaut, ſobald ſie ſich objectivirt erblickt. Erſt dadurch gewinnt die Zerrüttung, welche bis dahin noch mit dem geſunden Sinne rang, die Oberhand, daß ſie ſich auf ihr eigenes Abbild koncentrirt. Dies iſt der tiefe Sinn, daß der Wahnſinn des Königs ſich an dem Anblicke des ſcheinwahnſinnigen Edgar entzündet und ausſchlägt.

---

*) An den oben von uns ſchon beſprochenen Worten:

„Ich bin ein Menſch,
„An dem man mehr geſündigt, als er ſündigte“

bricht in der folgenden Rede, die mit den Worten beginnt:

„Mein Geiſt beginnt zu ſchwärmen.“

der erſte noch leiſe Ton einer Zerruttung hervor. Es iſt von großer Tiefe, daß grade an dieſem von dem verfinſterten Gemüthe nicht mehr zu bewaltigenden Widerſpruche die innere Zerſtörung ſich kund giebt.

Wenn in dem erſten Gemälde die Natur ſich in der erregten Phantaſie des Königs zu einem großen mißhandelnden Individuum geſtaltete, ſo ſieht er in dem faſt nackten tollen Bettler Edgar ſchon nichts Anderes als eine Erſcheinung, welche dieſelbe Verletzung, Undank des Kindes, in dieſen Zuſtand verſetzt hat. Darin aber enthüllt ſich ſchon eine Verrückung des geſunden Sinnes, daß eine und dieſelbe Vorſtellung nicht nur die ganze Reihe der andern Vorſtellungen ſelbſtiſch unterbrochen und ſich zu ihrem abſoluten Herrn aufgeworfen, und ſo dem Fluſſe derſelben gleichſam ein Wehr entgegengeſtellt hat, ſondern, daß ſie auch in der objectiven Welt dieſe Vorſtellung überall verwirklicht findet. Dadurch hat ſie den verſtändigen Zuſammenhang mit derſelben aufgehoben. Wie in der leiblichen Krankheit ein Organ oder eine Funktion ſich ſelbſtiſch auf Koſten der andern geltend macht und ſo die Kontinuität des Lebensſtromes hemmt; ſo hat in der geiſtigen Krankheit eine Vorſtellung den flüſſigen Zuſammenhang mit den übrigen unterbrochen und daher auch die gegenſeitige Unterordnung derſelben, worauf alles verſtändige Bewußtſein beruht, aufgehoben. Der Moment, in welchem Lear in Edgar nur ein nacktes Abbild ſeines eigenen Zuſtandes erblickt, iſt daher auch der Moment des beginnenden Wahnſinns. Seine totale Gewalt beurkundet derſelbe aber darin, daß er in dem armen zweizinkigen Geſchöpfe, das der Kunſt nichts verdankt, und das uns an den elendeſten Naturzuſtand zurückweiſt, das Ding an ſich ſieht, gegen das der Menſch in ſeinem ganzen durch die Civiliſation hervorgerufenen Zuſtande erröthen und dem er ſich durch Entfernung des erborgten Schmuckes nähern müſſe. Dies iſt der Kulminationspunkt des zweiten Gemäldes; der Wahnſinn, der zu einer gegen ſich ſelbſt wüthenden Raſerei fortſchreitet, in der ſich ihm die tiefſte Hülfsbedürftigkeit und darum die völligſte Abhängigkeit von der Natur, und die Civiliſation in ihrem Verhältniſſe zum Menſchen völlig verkehrt haben, indem er in der Rückkehr zur erſtern Stufe das Verlaſſen eines erborgten Gutes ſieht, das er denn auch als ein Verfälſchtes ſelbſt von ſich abſtreift. Während der beginnende Wahnſinn des Königs ſich aber darin als Wahnſinn zeigt, daß zugleich auch noch an ihm das urſprüngliche verſtändige Bewußtſein, nur in einer verkehrten Form hervortritt, und namentlich die Wurzel dieſer Verrückung ſich durch dieſen ganzen Proceß hindurchzieht, ſo kündigt ſich dagegen Edgars Scheinwahnſinn grade durch die baare Verrücktheit an, welche ſich in ihm, gleichſam um ſich recht gewiß auch als ſolche aufzudringen, in gehäufter Sinnloſigkeit zeigt. Welch eine Aufgabe, den gewaltigen Leiden des Königs, und dem eignen Vater gegenüber den Wahnwitzigen zu ſpielen, und nicht der Macht der Wirklichkeit in dieſem Scheine zu erliegen! Nur wenn das bebende Herz zu voll iſt und die Gemüthszerknirſchung den ſtarken Edgar zu überwältigen im Begriffe ſteht, dann preßt er den ganzen Vollgehalt ſeiner Empfindung in das gewichtige „Thoms friert“ zuſammen!

In dem dritten Gemälde, welches der Dichter durch das Bild des Verraths Edmunds am Vater unterbrochen, entfaltet ſich nun der Wahnſinn, der in dem zweiten ſich in ſeinem wilden Ausbruche offenbarte, zu einer eigenen Welt in ſich, in welcher zwar der geſammte verſtändige Zuſammenhang des Bewußtſeins mit der Außenwelt aufgehoben iſt, die ſich aber innerhalb ihrer ſelbſt zu einer völlig geordneten Reihe von Vorſtellungen entwickelt. Der Inhalt derſelben aber wird ſich nothwendig auf Lear's Verhältniß zu den Töchtern, die Quelle der ganzen Seelenſtörung, beſchränken. Dies kommt in der großen Viſion zur Erſcheinung, in der Lear die hartherzigen Töchter vor Gericht zieht und Jedem der Umſtehenden ſeine Rolle dabei anweiſt. Aber dieſe Viſion hat die noch übrige Kraft aufgezehrt. Der zerſtörte Geiſt bricht zuſammen und der arme Narr ſcheidet für immer von ſeinem geliebten Herrn, in den ein unheilbarer Bruch der Seele eingetreten.

In dieſen drei von uns ihrem Zuſammenhange nach betrachteten Gemälden des Leidens hat der Wahnſinn ſeinen Prozeß im Allgemeinen durchlaufen in den drei Stationen: Des Beginns am Widerſpruche des Duldens und Verſchuldens, des Ausbruchs an dem Anblicke des ſcheinwahnſinnigen Edgar und der Viſion, in welcher ſich die ganze äußere Welt zu einem Abbilde der im Geiſte nur vorhandenen aber dort ganz zuſammenhängenden Gebilde verkehrt hatte. Erſt auf dieſer letzten Stufe hat ſich die verkehrte Anſchauung als ein Produkt der geſammten Gemüthsbewegung herausgeſtellt, die ſich aber als Reſultat der vorhergegangenen Momente als Verrücktheit erweiſt, deren Form die Viſion iſt.

Uns hat in dieſen letztern Nachweiſungen bis jetzt mehr der pſychologiſche Prozeß des Wahnſinns beſchäftigt, d. h. wir haben aus den gegebenen Elementen ihn völlig naturgemäß werden ſehn. Aber dies genügt noch nicht für die tiefere Forderung, welche ſich auch nach dem abſoluten Grunde umſieht, warum denn in unſerer Tragödie überhaupt das Leiden grade dieſe furchtbare Geſtalt des Wahnſinns annimmt, worin alſo die künſtleriſche Berechtigung des Wahnſinns in unſerem Werke liegt.

Schon Solger *) hat beiläufig bemerkt: „Blos pſychologiſch ergründet, würde der Wahnſinn im Lear abſcheulich ſein.“ Und mit vollem Rechte, weil dabei die Frage noch immer ungelöſt bleibt, wie denn dieſes entſetzlichſte Wehe, die Störung des Bewußtſeins, wirklich tragiſch und nicht nur grauenhaft ſein könne. Denn vom pſychologiſchen Standpunkte aus weiſen wir wohl den ganzen Verlauf der Krankheit als vollkommen in ſich begründet und richtig gedacht auf, noch nicht aber die Exiſtenz der Krankheit ſelbſt als ein nothwendiges Glied in der Idee des Kunſtwerks.

Rufen wir uns zurück, daß wir den Kern der geſammten Konception unſeres Werkes darin geſetzt haben: Der Dichter wolle uns das Bild der ganzen Vernichtung und Selbſtzerſtörung der Menſchheit geben, welche ſich von ihrem unmittelbarſten ſittlichen Grunde getrennt, und mit der urſprünglichſten Natur des ſittlichen Geiſtes entzweit habe. Daraus leiteten wir die Nothwendigkeit ab, daß nicht ein handelndes, ſondern ein leidendes Individuum den Mittelpunkt unſerer Tragödie bilden könne, an welchem, durch einen urſprünglichen Wahn deſſelben erzeugt, dieſe völlige Zerſtörung zur Erſcheinung komme. Dieſer Wahn des Königs, in welchem wir ſeine Urſchuld erkannten, hat ſich in ihm nun ſo gerächt, daß Lear in derſelben Sphäre angetaſtet wurde, welche er ſelbſt verletzt hatte. Der Wahn aber, welcher das ganze Daſein umfaßte, erſchien von Hauſe aus als eine Entzweiung, indem er ſich grade als die Trennung des ſeinem Weſen nach Unzertrennbaren offenbarte. Wenn nun auch jeder Wahn ein Widerſpruch iſt gegen die Wahrheit, ſo liegt in ihm doch, ſo lange er noch im theoretiſchen Gebiete erſcheint, die Möglichkeit aufgehoben zu werden, ſobald er aber praktiſch wird, ſich alſo in dem

---

*) Solger: nachgelaſſene Schriften 2 p. 590 in der Beurtheilung der Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur von A. W. v. Schlegel.

Verändern der Wirklichkeit zeigt, ſo tritt er allemal zugleich als eine Störung objektiver Verhältniſſe auf. Damit iſt aber wieder ein Zurückſchlagen der verrückten Verhältniſſe gegeben, welche ihre richtige Stellung in der Weltordnung wieder einzunehmen trachten, alſo eine *Reaktion gegen den Wahn*. Iſt dieſelbe von der Art, daß ſie dem wahnbefangenen Individuum ſeine ganze urſprüngliche Verkehrtheit mit ſchlagender Gewalt aufdringt, ſo daß daſſelbe weder das durch den Wahn zerſtörte Verhältniß herſtellen, noch die gegen daſſelbe reagirenden Mächte abwehren kann: ſo wird ſich dem Individuum ſeine ganze Exiſtenz als eine *zerſtörte* darſtellen. Dies iſt nun aber bei *Lear* der Fall, der von dieſen widerſtrebendſten Mächten umhergeworfen wird, indem ſich ihm das Bewußtſein eines früheren Wahns immer ſtärker aufdringt, und zugleich mit den auf ihn einſtürmenden Verletzungen wächſt. Beides liegt aber außer dem Bereiche ſeines Willens, und daher erſcheint er uns wie mitten in dieſe Gewalten hineingeſchleudert. Dieſer Widerſpruch aber zwiſchen den von ihm verrenkten und den ſich rächenden Verhältniſſen, die Ohnmacht, weder Erſtere einfugen, noch den Letzteren Widerſtand leiſten zu können, treibt den König nothwendig *in ſich hinein*. Hier erfährt er ſich als dieſe Entzweiung, welche, da ſie, wie gezeigt, nicht mehr *innerlich* gelöſt werden kann, auch als *äußerlich* gewordene zur Erſcheinung kommt. So wird dieſer Widerſpruch als ein Doppelſein der Seele *objektiv* für das Bewußtſein; daſſelbe ſchaut im Individuum dieſe Entzweiung als eine reale gleichſam verkörperte an. Damit iſt uns aber der Zuſtand des Wahns gegeben, in welchem dieſe vom *Willen* nicht mehr zu bewältigende Entzweiung ſich fixirt hat und daher als Störung des Individuums, als Zerrüttung des Geiſtes in ſeiner individuellen Geſtalt auch äußerlich zur Erſcheinung kommt.

Außer dieſer abſtrakten Beſtimmung haben wir aber noch die konkrete: grade unſer Werk herauszuheben und darin die höhere Rechtfertigung zu gewinnen. Der ſittliche Geiſt in ſeiner urſprünglichſten und darum *unmittelbarſten* Geſtalt der Pietät erſchien uns als eine Durchdringung des *Natürlichen* und *Geiſtigen*, oder als der Geiſt in der Form der von Natur gegebenen Verhältniſſe. Die Empörung gegen dieſen ſittlichen Geiſt, welche uns als eine Zerſtörung unſerer weſentlichen Lebenselemente erſchien, tritt nun, wie wir geſehn, als eine große Krankheit des Geſchlechts, ja der Menſchheit ſelbſt auf. Dieſe wird ſich aber in ihrer höchſten Potenz am angemeſſenſten und konſequenteſten in der Zerſtörung des Geiſtes in ſeiner *leiblichen* Erſcheinung, *ſeiner* natürlichen Exiſtenz, — als *Wahnſinn* enthüllen. Dieſen ſehn wir aus keinem andern Grunde als das grauenerregendſte Unglück an, als weil der Geiſt ſich hier als der *leiblich* und *äußerlich* exiſtirende Widerſpruch ſeiner mit ſich ſelbſt darſtellt, weil das ſchlechthin Freie ſich hier als das *willenlos* an die Natur Hingegebene, ohne Bewußtſein über dieſe Verkehrung, zeigt. Indem nun die *Verrücktheit* die Spitze der Zerrüttung iſt, in welche der Geiſt, in ſo fern er als ein individuelles endliches Weſen verleiblicht erſcheint, hineingerathen kann, erweiſt ſich dieſelbe damit zugleich auch als die dem Begriffe entſprechendſte Form, in welcher ſich die Zerſtörung und Auflöſung des ſittlichen Geiſtes in ſeinem erſten, noch an die natürlichen Verhältniſſe gebundenen Daſein, offenbaren kann. Wenn die Verletzung aber uns *empört*, weil ſie eine *Entartung* unſeres ganzen Weſens ankündigt, ſo erregt ihre Reaktion als Wahnſinn *unermeßlichen Jammer*, weil ſich uns in ihm das ganze Unglück, die ganze Zerrüttung des Geiſtes im einzelnen Menſchen enthüllt. So entſprechen alſo die *unnatürliche* Empörung und Entzweiung des ſittlichen Geiſtes in ſeiner erſten *Verleiblichung der Familie*, und die als Krankheit eintretende Entzweiung und Zerrüttung des Bewußtſeins in ihrer Erſcheinung *im Wahnſinne des Individuums* einander völlig. So groß nun auch die Schuld des Individuums iſt, welches einer Geiſteszerrüttung anheim fällt, ſo bleibt es doch immer ein Gegenſtand des tiefſten Jammers, einmal weil ein ſolcher Zuſtand immer eine Empörung ſonſt gebundener Elemente offenbart, worin ſich mehr der entſetzliche Ausgang eines urſprünglichen Wahns, als eine für unſer verſtändiges Bewußtſein gegebene natürliche Folge zeigt. Zweitens ſetzt ein ſolcher Ausgang zugleich eine Tiefe des Gemüths voraus, welche aber die in ihm kämpfenden Mächte nicht mehr bewältigen kann, weil ſie über ſeinen Willen hinausliegen und daher ihnen zum Raube wird.

Der Wahnſinn wird alſo immer wie ein großes Verhängniß erſcheinen, welches, wie in unſerer Tragödie, weſentlich dadurch poetiſch wird, daß ſich an ihm der Prozeß einer Verrückung urſprünglich unverrückbarer Elemente enthüllt, worin uns eben der Kulminationspunkt einer totalen Verkehrung des ganzen Geſchlechts zur Erſcheinung kommt. Der Anblick wirkt daher auch nach der andern Seite eben ſo erſchütternd, weil ſich in ihm ein Aeußerſtes des menſchlichen Unglücks, die Entzweiung des Geiſtes in ſich darſtellt, und ſchmilzt uns doch wieder in das tiefſte Mitleid, weil an dem einzelnen Individuum nur der für Alle mögliche Ausgang eines urſprünglichen Wahns gegeben iſt.

Hieraus folgt, daß alſo der Wahnſinn weder als Strafe, noch als bloßes Leiden jemals poetiſche Bedeutung haben kann, und auch in unſerer Tragödie durchaus nicht aus dieſem Geſichtspunkte betrachtet werden darf. Nur als Strafe gefaßt, würde ſich in ihm ſogleich das Mißverhältniß zwiſchen ihr und der Schuld aufdringen, indem grade das, warum es in der Strafe zu thun iſt, die Einſicht in den vom Subjekte durch ſeine Verletzung erzeugten Rückſchlag, im Wahnſinne ſchlechthin wegfällt. Nach dieſer Seite würde vielmehr der Anblick des Wahnſinns nur peinigend ſein und dem poetiſchen Intereſſe widerſtreben.

Als reines nur unſer Mitleid erregendes Leiden kann aber der Wahnſinn eben ſo wenig ſeine Stelle in der Kunſt haben, weil Leiden als Leiden niemals Objekt der Poeſie ſein darf, ſondern daſſelbe vielmehr erſt ſeine Bedeutung und damit auch ſeine Verſöhnung in einer höheren Weltanſchauung finden kann. Der poetiſch darſtellbare Wahnſinn muß uns daher immer zugleich über das einzelne Individuum hinausführen; d. h. es muß ſich in ihm ein großer allgemeiner Bruch unſerer menſchlichen Natur, gleichſam als ein zwar niemals berechenbares, nichts deſto weniger aber eintretendes Reſultat der Entzweiung urſprünglich geheiligter Verhältniſſe manifeſtiren. Daher wird denn der Wahnſinn im Kunſtwerke nur pſychologiſch gefaßt niemals ſeine Rechtfertigung finden können.

Dieſe Deduktion der poetiſchen Berechtigung des Wahnſinns, für welche unſere Tragödie wieder den beredteſten Commentar giebt, führt uns nun auf das einzelne Individuum zurück. Iſt der in der Kunſt darſtellbare Wahnſinn überhaupt Erſcheinung eines großen Bruchs in der menſchlichen Natur, ſo ſetzt er Seitens des Individuums nothwendig die Empfindung dieſes Bruchs voraus, und zwar als eines unheilbar gewordenen. Je tiefer nun ein ſolcher Gegenſatz in das Gemüth einſchneidet, je gewaltiger dieſe Entzweiung als eine objektive Macht auf das Individuum eindringt, und je unfähiger er daſſelbe macht ſich aus dieſem zu befreien, deſto näher wird daſſelbe dem Unglücke des Wahnſinns ſtehn. Daher könnte ein Individuum, welches gar nicht in den Bruch mit ſich hineinzugerathen fähig iſt, weil es von keiner ſittlichen Macht bewegt wird, auch gar nicht dem Wahnſinne überantwortet werden. So wären Goneril, Regan und Edmund einer ſolchen Geiſteszerſtörung für die poetiſche Darſtellung ſchlechthin entzogen, weil ſie nicht fähig erſcheinen, die Gewalt der Entzweiung zu erfahren. Aber ebenſo ſind andrer Seits die geiſtig und ſittlich ſtarken Menſchen, wenn auch einer verruchten

Welt gegenübergeſtellt und von ihr unbarmherzig verletzt, dem Wahnſinne unzugänglich, weil ihre Natur, welche auf der Macht der ſittlichen Subſtanz ruht, innerlich bereits dieſen Gegenſatz überwunden hat, deſſen objektive Beſiegung ſie von dem göttlichen Geiſte mit Sicherheit erwarten. So Kordelia und vorzugsweiſe Kent und Edgar. Es blieben alſo für unſere Tragödie nur die beiden ſchuldigen und in die Entzweiung hineingeriſſenen Individuen, Gloſter und Lear übrig, in denen die abſtrakten Bedingungen des Wahnſinns gegeben ſind. Von dieſen aber kann wieder nur der Wahnſinn des Königs poetiſche Berechtigung haben.

In ihm iſt einmal die Verkehrung der urſprünglichen Elemente der Natur viel gewaltiger und umfaſſender als in Gloſter, zweitens aber erſcheint dieſe Natur als eine viel tiefere und der äußerſten Entzweiung und Zerſtörung daher viel zugänglichere. Denn ſein ganzer Wahn hat doch immer noch zu ſeiner allgemeinen Grundlage ein unendliches Bedürfniß nach Liebe, welches den ganzen Menſchen umfaßt, aber doch zugleich in ſeiner Aeußerung und Erſcheinung vielmehr zerſtörend gewirkt, das innerlichſt Verbundene gewaltſam gelöſt hat. Dieſes tiefe Liebesbedürfniß, welches ſich in ſeinem Erwachen als die größte Liebloſigkeit erfährt, und dieſes gewaltigſten Widerſpruchs auf das empörendſte inne wird, kann nur der Zerrüttung des Geiſtes in ſich anheimfallen, welche ſchon in dieſem härteſten Gegenſatze für das Gemüth gegeben iſt.

Da wir aber auch oben zugleich in dieſem Wahnſinne die abſolute Bedeutung erkannt haben, in ihm das Ausſchlagen der ſittlichen Empörung der Menſchheit in das äußerſte Unglück, die Zerrüttung des Geiſtes in ſich, zu manifeſtiren; ſo darf der Wahnſinn nicht nur als ein flüchtig vorübergehender Moment, nur als pſychologiſcher Prozeß ſeines Werdens vor uns auftreten, ſondern muß als durchgeführter Wahnſinn, als ein objektiver Zuſtand vor uns fixirt werden.

Erſt dann werden wir darin ebenſo ſehr der Richtigkeit unſerer Natur ſelbſt inne, welche ſich aus unſcheinbaren Elementen bis zur furchtbarſten Entzweiung in ſich ſteigern kann, als auch das einzelne wahnſinnige Individuum in dieſem Zuſtande gleichſam vor uns geheiligt wird, da ſich an ihm nur das Reſultat einer totalen Empörung der Menſchheit enthüllt.

Obgleich nun der Wahnſinn als Störung des Geiſtes in ſeinem verſtändigen Zuſammenhange mit der Außenwelt erſcheint, ſo darf ſich derſelbe doch, inſofern er Gegenſtand der Kunſt wird, nicht nur als ein geſetzloſes Umherſchweifen verwirrter Vorſtellungen zeigen. Als Zerrüttung des Geiſtes wird er uns vielmehr immer noch ſeinen Urſprung hindurchſcheinen laſſen; wir werden in ihm alſo ſeinen ethiſchen Grund noch anſchauen müſſen. So tritt uns denn auch in der großen Wahnſinns-Scene Lears im vierten Akte nicht nur ein Bild nackter Geiſtesſtörung entgegen, ſondern wir nehmen in ihm fortwährend einen Zuſammenhang mit ſeinem urſprünglichen Keime und den Beziehungen wahr, welche ihn hervorgerufen haben. Nur in dieſem Sinne iſt es zu verſtehn, wenn Edgar von den Reden Lears ſagt: „Vernunft in Raſerei.“ Grade in dieſen lichten Momenten, in denen ſich dem Könige die Vergangenheit wie ein düſterer Hintergrund zeigt, der ſich ihm aber alſobald entzieht und ihn wieder haltungslos einem geſetzloſen Spiele Preis giebt, erblicken wir das Erſchütternde dieſer Erſcheinung.

Nach dieſem Gange, der uns durch die Sache ſelbſt geboten wurde, kehren wir wieder auf den zuletzt verlaſſenen Weg zurück.

Die drei einander folgenden und von den Entwickelungen innerhalb der gottloſen Welt unterbrochenen Gemälde ſind in ihrem innern Zuſammenhange betrachtet worden. Dem dritten Akte gehörte, wie oben gezeigt, die Darſtellung des höchſten Zerwürfniſſes dieſer ganzen Welt an. Er hat daher auch die dem Verrathe des Sohnes Edmund ſogleich folgende grauſame

Rache an Gloſter, in der unmenſchliche Härte und niederträchtige Willkühr ſich um den Preis ſtreiten, in ſeinen Kreis aufzunehmen. Dieſe That, in der alle Fäden der Gottloſigkeit und eines frevelhaften Sinnes zuſammentreffen, in der ſich Unkindlichkeit, Verletzung des heiligen Gaſtrechts, Grimm über das Mitleid für den ausgeſtoßenen Greis und kalte Grauſamkeit zu einem grauenhaften Bilde einer totalen Verwilderung der menſchlichen Natur vereinigen, erſcheint daher wohl mit Recht als der äußerſte Punkt einer von ihrem Weſen abgefallenen Menſchheit. Auf der einen Seite die zerrüttete Welt, welche ſich um den wahnwitzigen König geſammelt und gleichſam an den Saum des geſellſchaftlichen Vereins gewieſen iſt, auf der andern die frech zerrüttende Welt, welche der wüſtem Willkühr anheim gefallen iſt *). Grade auf dieſer Spitze der Verwahrloſung wird aber das Bedürfniß um ſo dringender durch irgend ein Zeichen die Gegenwart des göttlichen Gerichts zu vernehmen. Aber wo ſoll dies erſcheinen, da die Machthaber eben die Verworfenen ſind, und die edlen Naturen nur unter dem Schutze der Vergeſſenheit exiſtiren können. Es muß aus einem Kreiſe ſtammen und von einer Seite her erſcheinen, wo man es nimmermehr geahnet hätte! Ein niedrer Diener Kornwalls und zum blinden Gehorſame verurtheilt, durchbricht, von dem Grimme über die Verhöhnung alles Heiligen getriebem, dieſe Schranke, wirft ſich zum warnenden Rathgeber auf, und geht, da dies verſchmäht wird, zu einem Rächer des verletzten Rechts über. Erliegt er auch perſönlich, ſo iſt doch in dem Todesſtoße

---

*) Dies deuten ſehr ſchön die Worte des zeitigen Machthabers, des Herzogs von Kornwall an, der, ehe er zur grauſamen That an Gloſter ſchreitet, ſagt:

„Denn, ob wir gleich ihm eigentlich das Leben
Nicht ohne Form des Rechts abſprechen dürfen,
Soll unſ're Macht doch unſerm Zorn willfahren,
Was man zwar tadeln kann, doch nicht verhindern."

den der Herzog von Kornwall von der Hand dieſes Niedern empfangen, ein verheißendes Zeichen gegeben für die Energie der göttlichen Gerechtigkeit. Dieſen Zug, mit dem der Dichter dieſen Akt ſchließt, in welchem die Welt den dämoniſchen Geiſtern anheim gefallen zu ſein ſcheint, können wir nicht genug bewundern. Der Geiſt fordert es, nicht mit dem nur troſtloſen Bilde entlaſſen zu werden; es muß ſich mitten in dem Umſchwunge der Menſchheit, mitten in der Bewegung des Abfalls zeigen, daß die Welt dennoch von ihrem Centrum angezogen wird. Dies tritt aber wieder nicht in der Geſtalt ein, welche das verſtändige Bewußtſein etwa ſchon ahnet und welche durch die ganze Entwickelung ſchon äußerlich bedingt iſt, ſondern in einer Weiſe, wodurch vielmehr dieſer ganze verſtändige Zuſammenhang unterbrochen wird, d. h. als ein Zeichen der göttlichen Nähe. Dies Zeichen aber, falls es verheißend wirken und gleichſam die Verſöhnung des Geiſtes mit ſich vorbereitend ankündigen ſoll, darf nicht wieder als eine Naturgewalt eintreten, ſondern als freie menſchliche That. So enthüllt ſich zugleich die ewige Wahrheit, daß ſittliche Geſinnung und Oppoſition gegen wüſte Willkühr zu allen Zeiten, ſelbſt den gottloſeſten, nicht ausgeſtorben ſind, und daß die ſittliche Idee auch zugleich jeden noch ſo feſtgewurzelten Unterſchied in der politiſchen Stellung des Individuums auflöſt und ſich als das über dieſe Beſonderheit des Standes und der Geburt übergreifende bewährt.

Die vierte und fünfte Abtheilung unſerer Tragödie haben alle die vielfach verſchlungenen Fäden zu ihrer endlichen Löſung hinauszuführen. Da die Elemente in ihrer gewaltigſten Empörung bereits dargeſtellt worden ſind, ſo gehört ihnen die Beruhigung derſelben an. Ihr Inhalt wird ſich daher überhaupt als das Werden einer Verſöhnung, als die Auflöſung der Entzweiung beſtimmen laſſen. Schon der Schluß des dritten Akts hatte auf dieſe Aufgabe hingewieſen.

In dieſer Schlußſcene war, wie wir gezeigt, ſchon die abſolute Macht und Gegenwart der göttlichen Gerechtigkeit angekündigt. Aber es darf nicht bei dem einzelnen Zeichen ſtehn geblieben werden; es iſt dies vielmehr nur gegeben um den Uebergang zu einer völligen Verwirklichung der Idee zu machen. Die Löſung dieſer Aufgabe iſt aber eine doppelte. Einmal offenbart ſich an denjenigen Individuen, welche zwar in Folge einer Urſchuld durch die ſittlich empörte Welt in unermeßlichen Jammer geſtürzt ſind, aber durch das Uebermaaß des Leidens gebüßt haben, die Macht und Gegenwart der göttlichen Idee *poſitiv*. Sie finden daher an denjenigen, welche ihr Wahn einſt ſo tief verletzt hatte, ihre liebevollen Führer und Beſchützer und erfahren ſo die Unendlichkeit der Liebe, die auch jede Verletzung überdauert. Und wenn auch jene Geſtalten ſich einſt der Wahrheit verſchloſſen hatten, ſo hat ſich dieſe ihnen doch nicht verſchloſſen, ſondern nimmt ſie liebevoll auf in ihr Reich. Dies erſcheint, wie wir ſchon oben angedeutet, in dem Verhältniſſe *Edgars* zu *Gloſter* und *Kordeliens* zu *Lear*. Indem aber hier den Individuen wieder mehr widerfährt, als was ſie *zu fordern berechtigt* ſind, weil ſie grade an dieſen Individuen gefrevelt, ſo enthüllt ſich an dem milden *Lebensführer Edgar* und der *innig liebenden Kordelia* zugleich die *göttliche Gnade*. Sie läßt den Individuen mehr als ihr *Recht* angedeihen, ſie nimmt ſie in ihr Reich auf, und eröffnet dadurch den Anſchauenden die abſolute Gewißheit der göttlichen Alles durchdringenden und Alles bewältigenden Liebe. Dieſe Gnade iſt aber andrerſeits, weil ſie *über das Recht* hinausgeht, nicht *willkührlich*, ſondern offenbart ſich weſentlich an denen, welche das Mißverhältniß von Schuld und Leiden in der endlichen Erſcheinung, grade auf eine *Verklärung* hingewieſen hatte. Und ſo weiſen uns dabei fort und fort dieſe Welt und ihre Verhältniſſe über das nur abſtrakte Recht hinaus an die Verſöhnung durch die Liebe und in der Liebe, welche wiederum nur als *göttliche Weltordnung* wirklich iſt. Die ſittlich empörte von ihrem Grunde abgekommene Welt enthüllt ſich zugleich als diejenige, welche gegen ſich ſelbſt und im Intereſſe des ſittlichen Geiſtes gearbeitet hat, denn ſie hat erſt die *Unendlichkeit* der Treue, der Hingebung und der Pietät hervorgerufen. Diejenigen dagegen, in welchen die Keime ſittlicher Empörung und des Wahns, die in der ganzen menſchlichen Natur verborgen liegen, in das ſchreiendſte Unrecht, die entſetzlichſte Verletzung ausgeartet ſind, weiſen uns an die *Gebrechlichkeit* unſerer Natur und an die völlige Werthloſigkeit einer Güte und Liebe, welche nicht auf einem in ſich geſunden Stamme ruht. Der *Widerſpruch* ihrer Schuld aber und des Elends, welches über ſie verhängt wird, trägt uns wieder über die endliche Erſcheinung hinaus, er nöthigt uns in dieſen Individuen große Exempel *für alle Zeiten und für die ganze Menſchheit* zu erblicken, und läßt uns dadurch zur Löſung dieſes Widerſpruches gelangen. Dieſe Löſung weiſt aber wieder auf die *abſolute Verſöhnung* hin, welche nicht nur für uns in der eben angegebenen Form, ſondern auch *für die Individuen* wird, indem ſich an ihnen die ewige Liebe und Treue offenbart, welche ſie uns zugleich als *Objekte der perſönlichſten Fürſorge Gottes darſtellt*. So gipfelt zuletzt Alles in der ewigen Perſönlichkeit des Geiſtes, der nicht nur ein außer- und überweltliches Weſen iſt, ſondern ſich ununterbrochen verendlicht, ja ſcheinbar zu Zeiten von ſich ſelbſt abzufallen droht, aber aus dieſem Prozeſſe ſich immer wieder als *unendliche Energie* herſtellt.

Dieſe Energie iſt aber auch *vernichtende Macht*. Als ſolche zeigt ſie ſich, indem ſie alle diejenigen dem Untergange entgegenführt, welche den Abfall von dem ſittlichen Grunde der Menſchheit herbeigeführt haben. Dieſer Untergang, obwohl er als ein zeitlich eintretender Akt erſcheint, offenbart doch immer nur die Nichtigkeit der Untergehenden, die darin die Macht der über alles Endliche übergreifenden Idee erfahren. Beide zuſammengenommen, die Erhaltung der ſittlichen Geſtalten, gleichſam ihre Wiederaufnahme in das Reich der Wirklichkeit, und die Vernichtigung des an ſich ſchon Nichtigen, vollenden das Gemälde und erſcheinen nur als verſchiedene Manifeſtationen einer und derſelben Macht. Auch in unſerem Kunſtwerke müſſen ſie, falls es wirklich, wie wir es oben ausgedrückt, eine Offenbarung des Weltgerichts in ſeiner konkreteſten Bedeutung iſt, ihre Stellung finden. Dem vierten und fünften Akte gehört ihre Darſtellung an und zwar ſo, daß der vierte Akt die im Gemüthe vor ſich gehende Erhebung der ſittlichen Idee nach der Seite ihrer verklärenden Liebe darſtellt, der fünfte auch ihre auflöſende negirende Gewalt enthüllt. In Beiden zuſammengenommen vollendet ſich der Triumph der Idee.

Wir dürfen uns hier wohl auf die oben gegebene Entwikkelung des Verhältniſſes Edgars und Gloſters berufen. Nach der ſo eben ausgeſprochenen Bedeutung des vierten Akts gehört ihm daher vorzugsweiſe die Darſtellung dieſes Verhältniſſes an, in welchem der arme verſtoßene Edgar nicht nur der Führer des blinden dem Elende überantworteten Vaters wird, ſondern ihm auch das troſtloſe Bewußtſein, ein Spielwerk blindwaltender Mächte zu ſein, in das tröſtende Vertrauen, dem Reiche Gottes anzugehören, verwandelt hat. Dieſem Bilde des geblendeten Gloſters tritt nun das Bild des zerſtörten Geiſtes gegenüber im wahnſinnigen Lear, deſſen abſoluter Sinn, auch als objektiver Zuſtand ausgeführt zu werden, oben nachgewieſen worden iſt.

Wie immer ſo weiſt auch hier das Geſchick des Einen auf den Andern hin; und wie urſprünglich die von einander unabhängig entwickelten Schickſale Lears und Gloſters das allgemeine über das ganze Geſchlecht ausgebreitete Verderben zur Anſchauung brachten, ſo giebt uns die furchtbare Zuſammenſtellung des blinden lebensmüden Gloſters und des wahnſinnigen Königs wieder dies aus der ſittlichen Empörung der Menſchheit erzeugte Leiden in ſeiner Totalität. Aber jeder hat zugleich auch ſeinen verſöhnenden Genius zur Seite. Gloſter den verſtoßenen Edgar, Lear die verſtoßene Kordelia, welche beide für den einſt unendlichen Haß nur mit Liebe vergelten.

Ehe aber Kordelia den geiſtzerrütteten Vater wieder in ihre Arme ſchließt, müſſen wir die liebevolle Tochter ſehn, damit ſie zugleich als der verſöhnende Genius in der Wahnſinnsſcene unſerm verwundeten Gemüthe vorſchwebe. Die Art und Weiſe, wie das Erſcheinen Kordeliens eingeleitet wird, iſt nicht genug zu bewundern. Wir vernehmen aus der Erzählung des an Kordelien abgeſendeten Ritters den ganzen Seelenſchmerz eines aufgelöſten Gemüths, das aber doch auch in dem herbſten Grame noch einen Zug göttlicher Ruhe hervorſtrahlen läßt, ſo daß „der Gram ein unſchätzbar Kleinod wäre, wenn er Jeden ſo herrlich ſchmückte.“ Welch einen Triumph feiert hier die Tiefe eines weiblichen Gemüths, daß ſie den einfachen, körnigen, ſonſt wortarmen Ritter zu einer Schilderung hinreißt, worin die Poeſie allen Reichthum vereinigt hat, und mit welcher dennoch die Wirklichkeit ſelbſt wetteifert. Wie hoch und ſicher ſteht dem Dichter eine Geſtalt in ſeiner poetiſchen Anſchauung, und welche Macht des Individualiſirens beweiſt er, wenn er einer ſolchen Schilderung unmittelbar das in unſere Phantaſie gehobene Weſen ſelbſt folgen läßt, ohne Gefahr, daß ſie dagegen ihre Schönheit einbüße. Ja es ſcheint uns als ob jenes Gemälde des Ritters nur noch von der ſittlichen Grazie des wirklichen Individuums übertroffen wird. Auf dieſem Hintergrunde Kordeliens mildert ſich für uns ſogleich das Bild des wahnſinnigen Lear, weil wir bereits diejenige haben ſeegenverheißend einſchreiten ſehn, welche, von aller Selbſtſucht frei und durch die heiligſten Motive geleitet, uns das reinſte Bild verklärender Gnade giebt. Der königliche

Greis war endlich aufgefunden und von den Dienern der treuen Kordelia ihr zugeführt worden. Gloſter und Edgar bleiben allein zurück. Der dienſtfertige Oswald erſcheint und will den Preis verdienen, der von Regan auf des blinden Gloſters Haupt geſetzt iſt.

Edgar, des Vaters Beſchützer, erlegt den feigen Diener und entdeckt zugleich den verrätheriſchen Anſchlag Generils auf des edlen Albaniens Leben. Abgeſehn davon, daß dieſe ganze Scene in die Kompoſition des Ganzen ſehr beſtimmt eingreift, indem Edgar dadurch zum Rächer des beſchloſſenen Verrathes berufen wird, ſo hat ſie auch noch an und für ſich ihren eigenthümlichen Werth. Oswald geht nämlich hier recht eigentlich in ſeiner ſchurkiſchen Dienſtbefliſſenheit unter, und büßt ſo ſein ganzes nur in niedriger Willfährigkeit zugebrachtes Leben. Die Strafe trifft ihn aber grade hier, wo er an dem augenloſen gemißhandelten Gloſter zum Ritter werden will und ſich zum dienſtfertigen Boten eines frevelhaften Planes macht. Auch dieſe Erſcheinung giebt ihrem tieferen Sinne nach einen Zug der ſich auflöſenden Welt ſittlicher Entartung und hat daher recht eigentlich in dieſem Akte ihre Stelle.

Wie das Bild des wahnſinnigen Königs, neben das des geblendeten verſtoßenen Gloſter geſtellt, an zerreißender Gewalt das letztere überbietet, ſo fordert es auch zu ſeiner Verſöhnung die höchſte ſittliche Schönheit. Je tiefer ſich die Entzweiung fortgetrieben, eine deſto größere Kraft ruft ſie zu ihrer Bewältigung hervor. Die ſittliche Empörung iſt hier bis zu ihrer Spitze, der Zerrüttung des Geiſtes in ſich fortgegangen ſie fordert daher zu ihrer Beſchwichtigung die höchſte Fülle ſittlicher Klarheit und Herzensreinheit, ein Bild, welches durchaus eben wegen der unmittelbar ergreifenden Schönheit der Seele und der ſittlichen Anmuth uns augenblicklich in die Region der leidenſchaftsloſen Stille eines überirdiſchen Daſeins hebt Eine ſolche Geſtalt, beſtimmt in die äußerſte Zerrüttung Balſam zu gießen, darf uns durch keine noch ſo bedeutende beſondere Eigenſchaft imponiren und feſſeln. Weder durchdringender Geiſt, noch Phantaſie, noch thatkräftige Leidenſchaft können als hervorſpringende Punkte herausſtrahlen, ſondern müſſen der milden allerwärmenden ſittlichen Tiefe des Gemüths gewichen ſein. Jeder beſondere Glanz der Perſönlichkeit würde uns ſchon, eben weil er auch eine beſondere Seite in uns aufregte, nicht mehr die Anſchauung eines nur mild beſchwichtigenden Weſens geben. Aber auch kein beſonderer Affekt darf in einer ſolchen Geſtalt aus dem in ſich verſöhnten Gemüthe heraustreten, ja ſelbſt der Schmerz und die Rührung ſind von der ſittlichen Schönheit ſo weit überwunden, daß ſie nicht gewaltſam hervorbrechen und ſich als einzelne Gemüthsbewegungen geltend machen. Sie ſind alle zugleich da und darum tritt keine beſondere die Seele beherrſchende Kraft einſeitig hervor. Und ſo iſt denn auch die Geſtalt Kordeliens vom Dichter gezeichnet. Iſt doch ihr Ton ſelbſt, die äußerſte Erſcheinung der Innerlichkeit, „immer ſanft und leiſe und lieblich ein köſtlich Ding an Frauen,“ das Abbild ihres Gemüths. „Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllet.“

Die tiefſte Wirkung, welche dieſes ſchöne Gemüth auf den kindgewordenen Vater ausübt, iſt, daß durch ihre ſeegensvolle Nähe auch ſelbſt der Wahnſinn allmählig ſeine zerſtörende Gewalt verliert und dieſe dämoniſche Macht einer himmliſchen weichen muß.

Dies erſcheint natürlich nicht als ein jäher Sprung, ſondern als ein allmähliges Uebergehn aus dem verfinſterten Zuſtande in die Klarheit des verſtändigen Zuſammenhangs. Das Erwachen bei der geliebten Kordelia übt daher einen ſo überſchwänglichen Zauber aus, weil es uns einmal als Verklärung des maaßloſeſten Leidens erſcheint, und zugleich ſich als Wiederherſtellung des zerrütteten Geiſtes ankündigt. So iſt es recht eigentlich ein Erwachen aus dem Schlafe und den Träumen der Seele. Ja, in das einzige Wiedererkennen des geliebten Kindes iſt alle Seeligkeit der Empfindung ergoſſen, es iſt ein Glück ſo über alles Hoffen groß und mächtig, daß vor dieſem Momente die herbſten winterlichen Leiden eines gefolterten Gemüths, wie vor einem ſüßen Hauche hinweggeſchauert ſind! In dieſer Scene zwiſchen Lear und Kordelia, welche mit Recht den vierten Akt ſchließt, iſt das am Schluß des dritten Aktes gegebene Zeichen in Erfüllung gegangen, die Hindeutung auf die Stärke der göttlichen Gerechtigkeit hat ſich in die Gegenwärtigkeit der göttlichen Gnade verwandelt.

Der fünfte Akt hat es, wie wir oben gezeigt, mit der Darſtellung der auflöſenden und wiederherſtellenden Energie des Geiſtes zu thun. Dieſelbe Macht, welche als verklärende Gnade erſcheint, vermag auch das in ſich ſelbſt Nichtige zu zerbrechen und das aus den Fugen Geriſſene wieder einzurichten. Wir haben uns daher hier nur auf den Untergang der frevelhaften Geſtalten, Gonerils, Regans und Edmunds zu berufen, über deren Unterſchied aus der Natur der Charaktere ſelbſt das Weſentliche abgeleitet worden iſt. Während Regan und Goneril auch in der Art und Weiſe ihrer Vernichtung das Bild der ſich in ſich ſelbſt auflöſenden Bosheit geben, wird es Edmund zu Theil, durch die göttliche Gerechtigkeit ſelbſt zu fallen. So zufällig zunächſt die Form erſcheinen könnte, in welcher Edmunds Untergang hervortritt, da es der Zweikampf iſt, der entſcheiden ſoll über die Exiſtenz des Rechts oder Unrechts, ſo dürfen wir dabei nur erinnern, daß der Zufall grade nur die Form iſt, in welche ſich das innerlich Nothwendige hüllt, ja daß Alles, was als eine einzelne That heraustritt, immer in dieſem Gewande des Zufalls zur Erſcheinung kommen wird. Wir ſind indeſſen hier organiſch ſo weit zur Anerkennung der göttlichen Energie geführt worden, daß wir uns dem beginnenden Kampfe mit der vollen Sicherheit des Ausgangs überlaſſen und darin recht eigentlich ein Gottesurtheil erblicken.

Nur ein wichtiger Punkt bleibt uns noch zur Erledigung übrig. Gehn denn nicht Lear und Kordelia ebenfalls unter? Und darf denn Kordelia durch ihren Tod mit den hartherzigen Schweſtern zuſammengeſtellt werden? Fordert nicht vielmehr die ſogenannte poetiſche Gerechtigkeit die Erhaltung des Lebens dieſes ſchönen Gemüths? Wie ſoll der Tod uns dann die Vernichtung der Bosheit enthüllen, wenn er unbarmherzig auch das Edelſte hinwegmäht? Und ſind denn Kent und Edgar berechtigter zu leben? Haben denn nicht alle drei auf gleiche Weiſe Liebe für Haß gegeben, nicht alle drei die Selbſtſucht zum Opfer gebracht? Dieſe gar ſehr verſtändigen Zweifel und Fragen haben denn auch zu der freilich ſehr verſtändigen, aber darum auch unpoetiſchen Abänderung geführt, Kordelien ſiegreich und glücklich leben zu laſſen. Schon A. W. Schlegel *) hat mit feiner Ironie dieſer Umänderung für weichgeſchaffene Seelen gedacht, nur hat weder er noch Mrs. Jameſon, deren poetiſcher Takt ſie ebenfalls dieſe Rettung Kordeliens verwerfen ließ, den tieferen Grund für die Auffaſſung Shakespeares angegeben. Daß der greiſe König ſterben müſſe, giebt man allenfalls zu, auch ohne daß er am Schmerze über Kordeliens Tod verſcheidet. Wer ſo wie Lear den Becher des Leidens geleert hat und als grauſendes Exempel der Empörung der ſittlichen Welt für alle Zeiten hingeſtellt worden iſt, hat in der Welt keine Stelle mehr, denn weder handelnd noch leidend vermag er noch in die Wirklichkeit einzugreifen. In dieſem Sinne ſpricht auch der

---

*) Dramatiſche Vorleſungen 3 p. 167: „Ich geſtehe es, ich begreife nicht, welche Vorſtellung von der Kunſt und dem dramatiſchen Zuſammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerſpiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpaſſen; einen traurigen für hartherzige Zuſchauer und einen fröhlichen für weichgeſchaffene Seelen.“ Vgl. Mrs. Jameſon: Frauenbilder aus Shakespeares Dramen p. 331.

treue Kent, der von jeher am beſten wußte, was ſeinem geliebten Herren frommte, zu den wehmüthig ihn Umgebenden:

„Der iſt ſein Freund nicht, der ihn auf der Folter
Der rauhen Welt noch länger ſpannen wollte.“

Stirbt Kordelia, ſo vermag Lear natürlich nur an ihrem Tode zu verſcheiden, da er an ihrem Leben nur noch den einzigen Halt fand! Aber Kordeliens Tod kann nimmermehr ein bloßes Mittel ſein, um den Tod Lears tragiſch zu machen und noch poetiſcher zu begründen *). Auch in ihr ſelbſt und ihrem Verhältniſſe zu dieſer Welt muß die Rechtfertigung ihres Todes liegen. Kordelia, welche uns die reinſte Pietät als Quelle alles ſittlichen Lebens darſtellt, hat mit dem Augenblicke, wo ſie durch ihr Erſcheinen wie ein milder Genius auf Lear eingewirkt, ihre Aufgabe völlig gelöſt. Dem Vater aber iſt durch den Augenblick des Wiederfindens ſeiner geliebten Kordelia das über Erwarten reichſte Glück zu Theil geworden; ein Glück, worin ſeine Seele gleichſam Vergeſſenheit aller Drangſale getrunken. Mit dieſem höchſten Momente ſeines Daſeins, den wir darum zugleich als Verklärung bezeichneten, iſt auch die Auflöſung ſeiner Exiſtenz gegeben, denn was ſich nicht mehr, weder leidend noch handelnd, zu entwickeln vermag, iſt hin. Damit hört aber auch das Daſein Kordeliens auf. Der Tod iſt bei ihr alſo nicht wie bei Regan und Goneril die Enthüllung des an ſich Nichtigen, ſondern nur die Beſiegelung, daß ſie die Aufgabe ihres Lebens, die ewigen ungeſchriebenen Geſetze unſerer Natur in ihrer höchſten Reinheit darzuſtellen, völlig erfüllt hat. Da ſie als Weib überhaupt nur ihre Stellung in der Familie

---

*) Und doch ſcheint es A. W. v. Schlegel nur ſo anzuſehen, indem er darüber nur bemerkt (a. a. O. p. 168). „Nachdem Lear ſo vieles überſtanden, kann er nur am Schmerz über Kordeliens Tod auf eine tragiſche Art ſterben.“ Auch Mrs. Jameſon macht keinen Verſuch uns dieſen Tod zu rechtfertigen, denn daß ſie p. 330 ſagt: „Kordelia iſt eine zum Himmel fertige und vorbereitete Heilige — unſere Erde iſt zu ſchlecht für ſie“ begründet weder genugſam, noch iſt es ganz richtig.

hat und das Geſetz der Pietät ihr heiligſtes iſt, ſo vermag ihr auch dieſe wüſte und zerſtörte Welt keine Befriedigung mehr zu gewähren. Es können daher nur diejenigen Individuen erhalten werden, welche durch den Kampf, den ſie mit der rauhen und empörten Welt beſtanden, ſich ſowohl in ihrer vollen ſittlichen Stärke bewährt haben, als dadurch zugleich auch die Bürgſchaft eines beſſern Zuſtandes geben.

Durch dieſe Geſtalten werden wir daher ſogleich an die ſittliche Energie als bewältigende und umwandelnde Macht der wirklichen Verhältniſſe hingewieſen. Dies aber iſt die That des *männlichen Geiſtes*. Er iſt zum Kampfe berufen, und eine noch ſo rauhe Wirklichkeit darf ihn nicht in das weiche Element eines nur beſchaulichen Daſeins hineintreiben. Während wir uns daher an *Kent*, *Edgar* und *Albanien*, wie an feſte Säulen, welche tief eingeſenkt beſtimmt ſind einen gewaltigen Bau zu tragen, zuverſichtlich lehnen, ſo weilen wir bei Kordeliens Hinſcheiden mit dem befriedigenden Gefühle, daß ſie weder den wilden Stürmen, noch dem herben Schmerze eines tief verwundeten Gemüths Preis gegeben iſt. Wenn das Leben uns werth iſt, ſo lange es zur Entwickelung geiſtiger und ſittlicher Kraft dient, ſo fühlen wir uns bei dem Bunde der drei zurückbleibenden Männer geſtählt, und wenn der Tod ein werther Freund wird, wenn er eine zarte Blume, nachdem ſie die ganze Fülle belebenden Duftes ausgeathmet, den gemüthloſen Elementen entnimmt, ſo preiſen wir in Kordeliens Ende dieſelbe göttliche Gnade, welche für alle Verhältniſſe das ausgleichende Maaß hat.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Abhandlungen

zur

Philoſophie der Kunſt.

Zweite Abtheilung.

Die Wahlverwandtſchaften von Goethe in ihrer weltgeſchichtlichen Bedeutung, ihrem ſittlichen und künſtleriſchen Werthe nach entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,
Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1838.

„Es ſteckt in den Wahlverwandtſchaften mehr, als irgend Jemand bei einmaligem Leſen aufzunehmen im Stande wäre.“

Göthe in den Geſprächen mit Eckermann. II. S. 61.

Vorerinnerung.

Die überaus günſtigen Urtheile, deren ſich die erſte Abtheilung der Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt zu erfreuen hatte, haben dem Verfaſſer Eifer und Muth gegeben, das Begonnene in gleichem Sinne fortzuführen. Indem man mit dem Verfaſſer die wiſſenſchaftliche Entwicklung großer weltgeſchichtlicher Kunſtwerke als die Einſicht in das Allgemeine und Beſondere der Kunſt zugleich fördernd anerkannt hat, iſt ihm die Ueberzeugung um ſo mehr befeſtigt worden, durch Arbeiten der Art ein Bedürfniß der Zeit zu erfüllen, und durch die Gedankentiefen, welche man in der Durchforſchung großer Kunſtſchöpfungen aufgräbt, ſowohl den Sinn für das Ewige in der Kunſt zu beleben, als auch das Ephemere und Bedeutungsloſe im rechten Lichte erkennen zu laſſen.

Der Verfaſſer hat ſich diesmal einem Kunſtwerke unſerer Nation zugewendet, welches ihm die doppelte Aufgabe ſtellte, ſowohl ſeinen außerordentlichen Kunſtwerth allſeitig zu entwickeln und zum Bewußtſein zu bringen, als auch zugleich dadurch das Urtheil der öffentlichen Meinung über den ſittlichen Gehalt unſers Werkes zu fixiren.

Ueber das rein Künſtleriſche der Kompoſition, im Ganzen, wie im Einzelnen, darf der Verfaſſer auf keinen beſondern Widerſtand zu ſtoßen fürchten; nach dieſer Seite findet er wohl ehr großen Theils ein befreundetes Element vor, das ſeiner Entwickelung den Eingang erleichtert. Gegen den ſittlichen Werth unſers Werks aber hat ſich, ſeit ſeinem Erſcheinen, bis auf den heutigen Tag, ein ſo kompaktes Vorurtheil geſtellt, daß man ſich die Schwierigkeit hier zu ſiegen und eine Revolution der feſtgewachſenen Meinung zu bewirken nicht verhehlen darf.

Da aber in einem Kunſtwerke Form und Inhalt einander durchdringen, ſo erſcheint auch die Bewunderung der künſtleriſchen Form von Seiten derer, welche ſich als Gegner unſerer Wahlverwandtſchaften in ſittlicher Beziehung bekennen, nicht rein, ſondern immer von der ſchmerzlichen Empfindung begleitet, daß der Dichter dieſem ſo ſchön geformten Leibe einen ſo frivolen Sinn eingeimpft habe. Einer ſo getrübten Bewunderung für die Schönheit des Leibes, bei befleckter Seele, geſellt ſich dann ganz natürlich auch das Bedauern zu, daß ſo viel Fleiß und Kunſt an die Darſtellung eines Inhalts verwendet worden ſei, der die verderblichſte Richtung befördern, die Achtung vor dem Gewicht der Ehe untergraben, und ſo zur Auflöſung dieſer Grundlage aller ſittlichen Ordnung führen könne.

So wenig wir nun den ſittlichen Werth unſers Kunſtwerks für ſich und abgelöſt von ſeiner ganzen Architektonik zu würdigen vermochten, ſondern derſelbe ſich recht eigentlich erſt aus ihr ergiebt, ſo wenig trennt auch die öffentliche Meinung die beiden Seiten, und beweiſt darin wenigſtens einen richtigen Takt. Daher ein Klageton immer unwillkührlich das Entzücken ſtört, dem man ſich ſo eben in dem Genuß der Darſtellung hingegeben, und umgekehrt der moraliſche Unwille momentan von der Schönheit der Kompoſition verdrängt wird, dann aber ſich wieder um ſo entſchiedener Luft macht; etwa wie eine von Blumen und üppigem Grund verdeckte Schlange, wenn wir ſie plötzlich gewahren, um ſo grauenhafter auf uns wirkt, als die Nähe der Gefahr uns ſo anmuthig verhüllt war.

Die Schönheit und durchgebildete künſtleriſche Kompoſition, ſo wie der ſittliche Gehalt unſeres Werks geboten eine ausführliche, auch in die Einzelnheiten eindringende Darſtellung. Der Verfaſſer iſt überzeugt, daß, je mehr der Gedanke ſich auch der ganzen Geſtaltung des Kunſtwerks bemächtigt, je mehr er jede Lebensregung der einzelnen Individualitäten in ihrem organiſchen Zuſammenhange zu begreifen vermag, ein um ſo größerer Gewinn für die Einſicht, ſowohl in das einzelne Kunſtwerk, als in das Weſen künſtleriſchen Geſtaltens überhaupt daraus erwächſt. Je näher uns nun ein ſolches Kunſtwerk ſteht, deſto reichere Frucht dürfen wir von einer ſolchen Behandlung erwarten.

Kein Werk möchte aber wohl in Rückſicht der Stärke und des Umfangs der Bewegung, die es auf die Zeitgenoſſen ausgeübt hat, dem unſrigen den Rang ſtreitig machen; denn irgendwie, kann man behaupten, entweder beiſtimmend und bewundernd, oder zurückweiſend, ja es mit moraliſchem Unwillen verwerfend, hat ſich einmal jeder gebildete Deutſche dazu verhalten. Welch ein natürlicher Antrieb für den Schriftſteller durch ſeine Arbeit endlich einmal, in der denkenden Anerkennung dieſes berühmten Kunſtwerks, die Geiſter der Nation zu vereinigen.

Jeder, der ein lang genährtes und darum ſtark gewordenes Vorurtheil bekämpft, darf ſich nicht ſchmeicheln, daß ihm ſogleich die Gemüther zufallen werden; denn das Härteſte, was man dem Menſchen zumuthet, iſt, abzulaſſen von der Zärtlichkeit für ſeine mit ihm verwachſene Meinung. Es heißt in der That Etwas von ſeinem Leben fordern, ihn zum Bekenntniß nöthigen, daß er im Irrthum befangen geweſen ſei, daß er mit Leib und Seele Falſches verfochten habe. Zugleich führt uns aber doch das Bewußtſein, daß in jedem Menſchen auch der Quell der Wahrheit, wenn auch mehr oder minder verdeckt, ſprudele, der ſich durch ſeine Kraft durch das Geſtein und Geſtrüpp des Irrthums ſeinen Weg zu bahnen vermöge, und daß Nichts der Genugthuung gleiche, endlich die Wahrheit in ihr Recht eingeſetzt, das Reich ihrer Bekenner erweitert zu haben, über jede Beſorgniß wegen eines günſtigen Erfolges leicht hinaus.

Der Geiſt der Wahrheit ſchreitet langſam, aber ſicher fort. Er iſt auch in der Stille für die Auffaſſung unſers Werkes nicht unthätig geweſen, ſo wenig er ſich auch noch in äußern Zeichen, in Wort und Schrift, direkt zu erkennen gegeben. Aber die Zahl derer, welche ſich aus der Oberfläche der Erſcheinung heraus in die Tiefe zu verſenken trachten, um dort den Grund aller Bewegung zu erforſchen, iſt gewachſen. Der Drang, auch bei dem Genuſſe der Kunſt in die Geheimniſſe des Gedankens und ſeiner geſtaltenden Thätigkeit einzudringen, iſt mächtiger geworden, ſo daß man der freudigen Hoffnung ſein kann, auch in dem gegenwärtigen Falle einer durch die Intenſität ihres Geiſtes gewichtigen Macht Gleichgeſinnter zu begegnen.

Die Anordnung unſerer Arbeit erhält ihre Rechtfertigung durch ſich ſelbſt. Dürfen wir die erſte Abhandlung, als die *Metaphyſik* unſeres Kunſtwerks betrachten, ſo haben wir es in den beiden folgenden Abtheilungen mit den in Fleiſch und Blut umgeſetzten, einfachen Gedanken zu thun, die ſich daher zu dem erſten Theile etwa, wie Natur und Geiſt zu den unſinnlichen Elementen des reinen Gedankens verhalten. Man wird es hoffentlich dem Verfaſſer nicht verargen, daß er bei der Entwicklung der Charaktere ſich bisweilen zu einer durch die Elemente der Individualitäten veranlaßten Digreſſion hat verleiten laſſen; wie bei Gelegenheit der Darſtellung Charlottens über die Natur des geſellſchaftlichen Taktes und bei Lucianen über den Kunſtwerth lebender Bilder. Dem Verfaſſer kam es dabei darauf an, den Blick von der beſondern Geſtalt zugleich auf das von derſelben vertretene allgemeine Element hinzulenken und dadurch die Entwicklung fruchtbarer zu machen.

Von Vorarbeiten hatte ſich der Verfaſſer nur ſehr geringer Unterſtützung zu erfreuen. Außer der in Solgers nachgelaſſenen Schriften erſchienenen kleinen Abhandlung über die Wahlverwandtſchaften, worin ſich manche ſchätzenswerthe, auch im Verlaufe unſerer Darſtellung angeführte Andeutung von feinem Sinn findet, und einigen ſinnigen Bemerkungen Göſchels in den Unterhaltungen zur Götheſchen Dicht- und Denkweiſe, war der Verfaſſer völlig auf ſich ſelbſt gewieſen.

An der Schwelle unſerer Abhandlung, welche den ganzen Werth der Wahlverwandtſchaften in ſittlicher und künſtleriſcher Beziehung darzuſtellen verſucht hat, dürfen wir wohl des bedeutungsvollen Worts des Dichters ſelbſt gedenken, das für unſere Auffaſſung zunächſt ein günſtiges Vorurtheil zu erwecken vermag. In den Geſprächen mit Eckermann ſagt nämlich Göthe, bei Gelegenheit unſeres Kunſtwerks: „*der ſelige Reinhard wunderte ſich oft über mich, daß ich in Bezug auf die Ehe ſo ſtrenge Grundſätze habe, während ich doch in allen übrigen Dingen ſo läßlich denke.*“ Der Name des berühmten Theologen, der dieſe Anerkennung ausſpricht, möchte wohl nicht ungeeignet ſein, auch in denen, welche ſchon längſt mit ihrem verdammenden Urtheile über unſer Werk abgeſchloſſen haben, den Trieb zu erwecken, noch einmal zu prüfen und ſich mit dem Sinne unſerer Entwickelung zu überlaſſen, daß ſie das einmal Eingelernte zu vergeſſen trachten, um zu erwarten, was ſich ihnen aus einer ruhigen Hingebung an die Sache ergeben werde.

Indem ſich der Verfaſſer dieſen, ſeiner Darſtellung ſo günſtigen, Ausſpruch des Dichters vergegenwärtigt, kann er ſich des natürlichen Wunſches nicht erwehren, daß es ihm hätte vergönnt ſein mögen, dem großen Dichter dieſe Entwickelung ſeiner herrlichen Schöpfung darbringen zu dürfen, und in den zuſtimmenden Worten deſſelben den höchſten Lohn für die Arbeit des Gedankens zu empfangen. Was der edle Dahingeſchiedene nicht mehr vermag, gewähren vielleicht Gleichgeſinnte an ſeiner Statt, welche in der gegenwärtigen Arbeit ihre Empfindungen und Gedanken getroffen finden. Sollten Männer, denen die Wiſſenſchaft der Kunſt und eine gründliche Beſchäftigung mit Göthe Urtheil und Einſicht gereift haben, in des Verfaſſers Abhandlung den Gehalt ihres eigenen Weſens und Denkens ausgebreitet erblicken, ſo würde er darin eine große Genugthuung finden. Nur durch eine ſolche Theilnahme wird es möglich, die Nation immer mehr und mehr für eine Anſicht zu gewinnen, welche eine ihrer größten Schöpfungen in ihr lang verkanntes Recht wieder einzuſetzen verſucht hat.

I.

Die Idee der Wahlverwandtſchaften.

1.

Grund der Mißverſtändniſſe, welche die Wahlverwandtſchaften erfahren haben.

Die Kunſt beſchäftigt ſich mit dem Schweren und Guten. Alle Kunſt birgt, falls ſie rechter Art iſt, einen ſittlichen Kern, d. h. wir treffen, wenn wir uns unbefangen in ein wirkliches Kunſtwerk vertiefen, auf eine ſittliche Idee, welche uns in den Widerſprüchen des Lebens, wie bei verfehlten Zwecken unſers Handelns ſtählt und auf eine abſolute Löſung hinweiſt. Inſofern hat es alſo jede Kunſt und jedes Kunſtwerk mit dem Guten zu thun. Aber auch mit dem Schweren? Schwer iſt das, was die Beſiegung großer Hinderniſſe fordert, das ſich mit Widerſpenſtigem in den Kampf einzulaſſen gebietet. Was nimmt aber mehr die ganze Stärke des Geiſtes in Anſpruch, als die Bewältigung der Materie und die Beſiegung des Stoffes, um ihn unter die Herrſchaft der geiſtigen Schönheit zu bannen? Die Schwierigkeit wächſt alſo mit der Stärke des Gegenſatzes, der zu überwinden iſt. Hat es nun inſofern alle Kunſt mit dem Schweren zu thun, als ſie das Wunder der Verwandlung des Geiſtes in die ſinnliche Geſtalt und der Umſetzung des ſinnlichen Stoffes in die durchſichtige Erſcheinung des Geiſtes vollbringt, ſo ſteigert ſich das Schwere noch durch die beſondere Aufgabe, die ſich der Künſtler geſetzt hat. Hat der Künſtler nämlich nicht nur überhaupt den Triumph der ſittlichen Idee darzuſtellen unternommen, wie dies zuletzt eigentlich jedes ächte Dichterwerk will, ſondern ſucht er die ſittliche Macht in ihrer Wurzel und urſprünglichen Geſtalt auf, um ihre Unverletzlichkeit zu enthüllen: ſo wird ſich mit der ſittlichen Tendenz auch die Schwierigkeit für die künſtleriſche Ausführung ſteigern. Je näher nämlich die Aufgabe des Dichters an eine ſittliche Lehre gränzt und ſich damit verbindet, je mehr ſie ſich mit der Tendenz das Unlautere abzuwehren, und die Achtung vor der Unverletzlichkeit ſittlicher Inſtitute zu begründen verknüpft, deſto entfernter ſteht ſie zugleich der Kunſt, welche an und für ſich, ohne alles Intereſſe der Belehrung und der Beſſerung, unbekümmert um die Befeſtigung im ſittlichen Wandel, durch ihre eigene ſeelenhafte Geſtalt, wie ein ſchönes Naturgewächs, den ganzen Menſchen entzücken will.

Die Schwierigkeit für den Künſtler wächſt alſo, je ſittlicher ſich die Tendenz des Ganzen ankündigt, indem der Dichter und Sittenlehrer, wenn auch in ihren Reſultaten übereinſtimmend, doch ganz verſchiedene Wege gehen, ja der Erſtere das Bußgewand des Letzteren in eine reizende Hülle umzuwandeln berufen iſt. Da der Dichter und Sittenprediger alſo im umgekehrten Verhältniſſe ſtehen und der Erſtere gerade ſoviel an der Poeſie einbüßt, als er ſich in der Rolle des Letztern gefällt, ſo vermag nur die höchſte künſtleriſche Geſtaltungsfähigkeit beide Seiten ſo zu verſöhnen, daß wir uns an dichteriſchen Gebilden erfreuen, ohne zu ahnen, wie tief wir eigentlich in das Gebiet des Bußpredigers hineingerathen ſind, und welche magiſchen Kreiſe der Dichter um ſeinen ſittlichen Kern gezogen hat, nur um ihm die Herbheit kalter Moral zu nehmen.

Das Schwere womit es die Kunſt in dem gedachten Falle zu thun hat, wird alſo grade in einer Entäußerung beſtehn, die den harten Marmor des ſittlichen Gebots zu einer freien leichten Geſtalt umſchafft, welche es kaum ahnen läßt, daß ſie aus ſprödem Geſteine ſo weich und verführeriſch geſchaffen worden iſt. Wenn daher irgendwo der an die Spitze geſtellte Gedanke des Dichters ſeine Stelle hat, ſo iſt es da, wo er „als verkappter Bußprediger“ einherſchreitet, und das Gute verkündet, aber die Schwere der Lehre zur ſeelenvollſten Schönheit und Grazie, zur freiſten Lebendigkeit und geiſtreichſten Form entäußert hat, in der man zunächſt kaum das Gewicht der erſteren wiedererkennt.

Wir ſind unvermerkt dadurch auch zu der Quelle von Mißverſtändniſſen vorgedrungen, welche nie ausbleiben werden, wenn der ſittliche Vollgehalt einer Lehre in ein ſo reizendes Gewand gehüllt iſt, daß der oberflächliche Betrachter nur bei dem Letzteren verweilt und nicht bis zu der Seele durchdringt, welcher der Künſtler auch den ätheriſchen Leib und die ſchöne Hülle verliehen hat. Je künſtleriſcher die Geſtalt, je idealer die Verhältniſſe, je anziehender grade die ſchuldigen Individuen dargeſtellt ſind, je entfernter endlich der Dichter ſich von einer dürren Moral gehalten hat, deſto ergiebiger werden ſich auch ſtets die Mißverſtändniſſe und Verkehrungen hervordrängen, welche ſich dann ſelbſt bis zu einem ſolchen Vorurtheil verdichten können, daß die ſittliche Wahrheit, des Werkes ſelbſt und des Dichters Ziel, zuletzt völlig verdunkelt werden.

Sollen wir aufrichtig ſein, ſo ſind, um uns zu dem Gegenſtande unſerer Abhandlung zu wenden, grade die unſäglichen Mißverſtändniſſe und Schiefheiten, welche die Wahlverwandſchaften erfahren haben, ein Beweis für die hohe künſtleriſche Vollendung des Werkes. Denn hätte der Dichter ſoweit ſeine Künſtlernatur verläugnet und anſtatt durch die Macht der künſtleriſchen Entwickelung die große Lehre des Ganzen in ein moraliſirendes Wort gefaßt, ſo würde er auf Koſten des Dichters den Sittenprediger bei der Menge gerettet haben. Aber grade in dem Verſchmähen dieſes Auswegs liegt der hohe Dichterberuf und jener einzige künſtleriſche Takt ausgeſprochen, der ſeiner Sphäre nichts vergiebt, ſelbſt auf Gefahr darüber für unſittlich gehalten zu werden. Welch' ein Werk hätte daher wohl einen größern Anſpruch in ſeinem ganzen Umfange und in allen ſeinen Tiefen aufgeſchloſſen zu werden, da wir, indem wir uns ſeiner Schönheit und ſeiner wundervollen Architektonik bewußt werden, zugleich ſeinen ſittlichen Gehalt rechtfertigen und ſeinen endlichen Sieg begründen.

2.

Die Wahl des Stoffs und ſeine weltgeſchichtliche Bedeutung.

Eine Kunſtſchöpfung wird ſtets um ſo bedeutendere und nachhaltigere Wirkungen hervorbringen, je univerſeller die Elemente ſind, welche ſie verarbeitet, je unabhängiger von einer beſondern Zeitſtimmung oder einem nur nationalen Intereſſe der Stoff iſt, den ſie ſich zum Vorwurf gewählt hat. Je weiter ſie zurückgeht auf die Grundbedingungen unſeres ganzen ſittlichen Daſeyns, je tiefer ihre Wurzeln hineinreichen in den Boden, aus dem wir unſere Nahrung ziehn, deſto gewichtiger wird die Betrachtung und Würdigung dieſer allgemeinen Probleme, welche das Kunſtwerk zur Löſung gewählt hat. Von Seiten des Künſtlers ſteigert ſich aber wieder mit dem univerſelleren Stoffe, der Allgemeinheit der Lebensfragen die Schwierigkeit des Geſtaltens, weil er dies Allgemeine zur plaſtiſchen Beſtimmtheit abrunden, und zum individuellſten Leben bringen muß. Auch nach dieſer Seite hin hat es die Kunſt wieder recht eigentlich mit dem Schweren zu thun. Sie hat zwei Welten ſo zu verſöhnen, daß die individuelle Beſtimmtheit der Charaktere, die Entfaltung einer beſondern Handlung und Begebenheit zugleich der erſchöpfende Ausdruck der allgemeinen umfaſſenden Wahrheit, die lebendigſte und zugleich abgeſchloſſenſte Antwort auf eine große Lebensfrage iſt. Der Künſtler muß alſo das Allgemeine ſo weit bezwingen, daß es willig eingeht in das individuellſte Daſein und Leben und die Einzelnheit der Handlung, die Beſonderheit der Charaktere dagegen zur Empfängniß des Allgemeinen erweitern und forttreiben. Die Kritik wird daher natürlich diejenigen Werke in die erſte Linie ſtellen, welche allgemeine, umfaſſende, gleichſam eine ganze Welt von Verhältniſſen und Zuſtänden tragende Grundbeſtimmungen des menſchlichen Daſeins durch die künſtleriſche Darſtellung ſo verkörpern, daß dieſelbe der adäquate Ausdruck der Erſtern iſt, d. h. daß alle weſentlichen Beziehungen, welche der Begriff derſelben in uns mit Nothwendigkeit anregt, auch in die ſinnliche Erſcheinung übergegangen ſind.

Auf ihrem höchſten Gipfel ſcheint, nach unſers Dichters Ausdruck, die Poeſie ganz äußerlich. Und dies mit vollem Rechte; denn da alle Poeſie auf der Darſtellung beruht, ſo muß der Gedanke auch ganz in die Oberfläche getreten ſein, alſo daß weder eine Seite oder Beziehung des Allgemeinen nur der äußerlichen Betrachtung anheim fällt, und nur mittelſt der Reflexion an uns gebracht wird, noch irgend eine Handlung oder Begebenheit für ſich auftritt ohne ein Moment des Allgemeinen zu offenbaren. In dieſem Sinne iſt uns z. B. die Antigone des Sophokles der erſchöpfende künſtleriſche Ausdruck für die Pflicht der Pietät in ihrem Kampfe gegen die Staatsmacht, weil in ihr alle Bezüge, welche ſich an und für ſich in der Entwickelung dieſes Begriffs und ſeines Konfliktes mit der ihm gegenüberſtehenden Macht des Staates ergeben auch zur ſinnlichen Erſcheinung gekommen d. h. verkörpert worden ſind. So ſind uns die homeriſchen Geſänge der abſolute poetiſche Ausdruck für das geſammte Heroenthum des griechiſchen Geiſtes und das abgeſchloſſenſte Bild für alle Momente dieſer Weltanſchauung. Solche Kunſtwerke, deren Charakter ein ſo allgemeiner und individueller zugleich iſt, daß in ihnen die ganze Tiefe umfaſſender, durchgreifender, ſelbſt eine Entwickelungsſtufe der Menſchheit bildender Zuſtände und Verhältniſſe, oder ewiger Elemente unſers ganzen ſittlichen Lebens zum adäquaten Ausdruck und zum völligen Abſchluß in ſinnlicher Form gekommen, bezeichnen wir vorzugsweiſe als die weltgeſchichtlichen. So viel Vorzüge uns auch ſpätere Kunſterſcheinungen darbieten mögen, welche ähnliche Beziehungen darſtellen und gleiche Elemente verarbeiten, wie denn freilich gewiſſe Beziehungen, Zuſtände und Konflikte in veränderter Form immer wiederkehren müſſen, ſo werden ſie mit jenen erſtern verglichen, immer nur wie eine ſchwächere Generation dem Leben eines kräftigeren Geſchlechts gegenüber erſcheinen, die ſich etwa wie die Menſchen des homeriſchen Zeitalters gegen die rieſigen Naturen früherer Jahrhunderte ausnehmen. Die Weltgeſchichte iſt mit ihren großen Offenbarungen ſtets ſparſam geweſen. Auch die Kunſtwerke der eben bezeichneten Gattung ſind ſehr ſelten. So wie ſich aber der Weltgeiſt für ſeine Entwickelung ſtets die angemeſſenen Organe erſchafft, welche berufen ſind, ſich an die Spitze der Bewegung zu ſtellen, ſo dürfen wir behaupten, gewinnt der Geiſt auch in der Sphäre der Kunſt ſtets ſeinen adäquaten Ausdruck, und treibt für die Darſtellung der weſentlichen Züge unſers Lebens, für die Bedingungen unſers ſittlichen Daſeins, auch diejenigen Werke der Kunſt hervor, in welchen dieſe Räthſel für alle Zeiten erſchöpfend gelöſt ſind.

So unendlich frei nun allerdings dem einzelnen Künſtler die Wahl ſeines poetiſchen Stoffes gelaſſen iſt, ſo ſehr ſich dieſer Akt jedem objektiven Geſetze zu entziehen ſcheint, ſo iſt doch auch wieder in der Geſammtentwickelung der Kunſt dieſe Wahl keineswegs einer Willkühr anheim gegeben. So wie der philoſophirende Geiſt nämlich ſich gewiſſe Probleme mit Nothwendigkeit ſtellt, und die großen Fragen, deren Beantwortung das unabweisbare Bedürfniß des Gedankens iſt, in ſtätiger Entwikkelung an ſich richtet und auf ihre Antwort ſich einen neuen Quell des Lebens öffnet: ſo drängt auch die Kunſt mit einer ihr ſelbſt unbewußten Schöpfergewalt auf die Darſtellung der abſoluten, poetiſcher Geſtaltung überhaupt fähigen, Verhältniſſe und Lebensbeziehungen. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß die Nationalität und überhaupt der beſtimmte Weltzuſtand, die Entwickelungsſtufe der Menſchheit die natürlich eingränzenden Elemente ſind, welche die abſtrakte Allgemeinheit der großen Fragen und Aufgaben ſogleich zur konkreten Beſtimmtheit bringen.

Die großen am glücklichſten organiſirten Künſtlernaturen werden wir in denjenigen erblicken, welche ſich ſolche allgemeine durchgreifende Lebensfragen, Verhältniſſe und Gegenſätze zum Stoffe ihrer Schöpfungen zu wählen, getrieben fühlen und dieſelben in die ſinnliche Darſtellung ganz auszubreiten und auszugeſtalten im Stande ſind. Nach dieſer Seite iſt alſo die Wahl des Stoffs auch eben ſo wieder über die Willkühr des Dichters erhaben, indem er grade durch ſie ſogleich ſeinen höchſten Beruf zu erkennen giebt und ſich als eine bedeutende Natur ankündigt. Dieſer Akt, wodurch ſich der Künſtler für gewiſſe Stoffe beſtimmt, ſcheint uns ſo weit über das Belieben innerhalb des Kreiſes des künſtleriſch Darſtellbaren hinauszuliegen, daß wir darin vielmehr eine ſelbſt über alle Reflexion reichende innere Nöthigung, eine Intuition erblicken, die wir gleichſam als den erſten Schöpfungsakt anſehen, der ſchon die ganze Welt in ihrer Geſtaltung in ſich birgt, und in dieſer Wahl ſchon das unendliche Leben, die umfaſſenden Beziehungen, gleichſam den weltgeſchichtlichen Keim herausfühlt, den die weitere künſtleriſche Thätigkeit zur Frucht forttreiben ſoll. Iſt nun einmal ein ſolcher weltumfaſſender Stoff gefunden und zu einem Kunſtwerke geſtaltet, ſo treten alle Erſcheinungen, welche ſpäter Aehnliches behandeln, ſelbſt wenn dies auch mit großem Talente und reichem dichteriſchen Sinne geſchieht, dagegen in die zweite Linie. Sie verhalten ſich etwa wie ſchöne Jupitergeſtalten zum einen und ewigen, nur einmal koncipirten, nur einmal verwirklichten Göttervater des Phidias. Man erlaube uns das Geſagte noch durch ein Beiſpiel zu erläutern. So dichteriſch, geiſtreich auch noch oft nach Romeo und Julie die Liebe als Liebe in ihrem Konflikte mit der Macht der Wirklichkeit dargeſtellt worden iſt, ſo erſcheinen uns dieſe Schöpfungen doch gegen das ewige Werk der dramatiſchen Kunſt, welches in heiliger Begeiſterung die Liebe ſelbſt ſich zum erſtenmale zum abſoluten Gegenſtande der Poeſie gewählt hat, ihr rieſiges Wachſen, ihren Reichthum von Bezügen, welche aus der Natur dieſer Leidenſchaft hervorgehen, ihren Kampf und ihren Untergang durch die ſpröde Wirklichkeit zu einer Totalität entfaltet hat, gegen dieſe urſprüngliche That des Geiſtes erſcheinen uns auch ſelbſt werthvolle, poetiſche Gebilde, die einen gleichen Stoff behandeln, nur wie ſpäter nachgeborne Söhne, denen doch ein gleiches Recht und eine gleiche Stellung wie den erſteren, trotz alles Verdienſtes und aller Bemühung verſagt bleibt. Die Größe des dichteriſchen Genius liegt uns alſo zuvörderſt darin, einen ſolchen, dem Bewußtſein unſerer Weltanſchauung immanenten Stoff gewählt, und dadurch ein Bedürfniß unſeres überall auf den Ausdruck und die Darſtellung weſentlicher Lebensbedingungen hindringenden Geiſtes befriedigt zu haben. Das iſt alſo über allen Zufall und alles Belieben erhaben, daß eine Antigone, ein Romeo und Julie, ein Hamlet und Fauſt gedichtet worden ſind, weil der ſchöpferiſche Geiſt innerhalb ſeiner Weltanſchauung auch zum Bewußtſein und zur Geſtaltung der abſoluten Elemente ſeines Daſeins genöthigt wird, und die großen Naturen durch dieſe Schöpfungen ein für allemal den adäquaten und erſchöpfenden Ausdruck für die Grundzüge und die Wurzel unſerer geſammten Intereſſen zu finden, ſich getrieben fühlten.

Wir haben uns durch dieſe Andeutungen den Weg zur Würdigung des Stoffes unſers Kunſtwerks gebahnt. Bezeichneten wir oben diejenigen Werke als die *weltgeſchichtlichen*, in denen ein abſolutes Lebenselement, der umfaſſende Gedanke einer Weltanſchauung zu ſeiner vollſtändigen künſtleriſchen Entwickelung gediehen, ſo gehören die *Wahlverwandtſchaften* unbedingt in dieſe Reihe. Verſuchen wir demnach die Bedeutung dieſes Stoffes in dem angegebenen Sinne auszuſprechen.

Wir werden einem Werke dieſe erhabene Stellung nicht verſagen, welches ſich zur Aufgabe geſtellt hat, die abſolute Bedeutung und ſubſtanzielle Macht desjenigen Inſtituts künſtleriſch zu entfalten, welches die Grundlage aller ſittlichen Ordnung, der Pfeiler des ſich zum Gebäude des Staats abſchließenden ſittlichen Geiſtes iſt — die Ehe. Ich ſage künſtleriſch, denn erſt dadurch, daß dies nicht in didaktiſcher Form geſchieht, worin die Begebenheiten, wie die Individuen nur die ſubordinirte Stellung eines bloßen Mittels zur Offenbarung einer abſtrakten, gleichſam unabhängig über der Entwickelung ſchwebenden Wahrheit haben, gehört das Werk dem Kreiſe unſerer Betrachtung und der von uns ihm vorläufig angewieſenen Stufe an.

Eine Vertiefung in den Bau des Werkes hat nun dies zunächſt aſſertoriſch Ausgeſprochene zum Bewußtſein zu bringen. Betrachten wir zuvörderſt den Zuſammenhang des Objects unſers Werks mit der Welt, der es angehört. Indem wir die Welt, deren Glieder wir ſind, ganz allgemein als die chriſtliche bezeichnen, ſo drücken wir damit zugleich aus, daß das Chriſtenthum die Elemente derſelben durchdrungen, und ſich der Lebensſtoffe ſo bemächtigt habe, daß ihre Geſtalt das Weſen der chriſtlichen Idee abſpiegelt. Wie nur erſt durch das Chriſtenthum der Menſch in ſeinem unendlichen Werthe, in ſeinem abſoluten, über alle Nationalität übergreifenden Begriffe erfaßt worden iſt, ſo hat ſich auch dieſe ſeine Natur der unendlichen freien Perſönlichkeit in den Inſtituten des ſittlichen Geiſtes bewähren müſſen. Sie werden daher erſt dadurch, daß dies angedeutete allgemeine Princip in ihnen Geſtalt und Leben gewinnt zu Offenbarungen des chriſtlichen Geiſtes, wie umgekehrt der letztere ſich in der Entfaltung und Hervorbringung zwar verſchiedener, aber doch in ſich durch die allgegenwärtige Seele zuſammenhängender Formen und Organe, als eine lebendige Macht und Energie bewährt. Auch die Ehe iſt demnach erſt als durch das chriſtliche Princip geſtaltet zu ihrer abſoluten Bedeutung und höchſtem Recht gekommen, indem ſie als die Geſtalt des ſittlichen Geiſtes erſcheint, in der ſich zwei gleichberechtigte freie Individuen zu einer ſittlichen Einheit durchdringen, deren Grundlage und Ausgangspunkt die freie Hingebung des ganzen Menſchen bildet. Erſt indem ſich die in ſich ſelbſt unabhängigen Individuen durch die Macht liebender Geſinnung aneinander aufgeben und zur freiwilligen Abhängigkeit von einander beſtimmen, iſt diejenige Einheit geworden, die wir darum als eine unendliche bezeichnen, weil ſich in dieſer Vermittlung Jedes ganz von dem Andern zurückempfängt, Jedes zugleich den eigenthümlichen Kreis ſeines Wirkens durchläuft, ohne daß dies die Durchdringung gefährdet.

Die Ehe iſt alſo erſt dann zu ihrem höchſten Begriff und der demſelben entſprechenden Exiſtenz gekommen, wenn ſie eben ſowohl das abſolute Recht der freien unendlichen Perſönlichkeit jedes der beiden Individuen anerkannt und erhalten, als auch Jedes derſelben zugleich freiwillig gebunden und beſchränkt hat, wenn alſo die Einheit ſich frei aus dem Unterſchiede hervorbringt, ohne die Kraft ſeiner Lebendigkeit zu verlieren. Dieſe auf dem Boden des Chriſtenthums gediehene Ehe iſt daher ihrer Natur nach auch univerſell, d. h. über alle Volksindividualität hinausragend, und reicht, unbeſchadet der durch die Nationalität und andere Beſonderheiten bedingten Modificationen, ſo weit als das Reich des Chriſtenthums.

Was folgt aus dem Geſagten für die Kunſt? Weder die Philoſophie noch die Kunſt gehn über die Weltanſchauung hinaus, innerhalb welcher ſie ſich hervorbringen, die Elemente müſſen vielmehr für Beide ſchon von der Wirklichkeit verarbeitet, die Lebensſtoffe ſchon geſtaltet ſein, ehe das Reich des Gedankens und der freien Phantaſie ſie ſich unterwerfen und verklären können. Denn auch die freie Phantaſie iſt, gleichwie der freie Gedanke, nicht ein bodenloſes und ungebundenes Weſen, ſondern hat vielmehr ihre Wurzeln tief eingeſenkt in der wirklichen Welt, von der ſie die Bedingungen ihres Daſeins, gleichſam den Kreis ihrer Ausbreitung, unſichtbar, als ein nicht zu verachtendes Geſetz empfängt, innerhalb welches ſie ſich zur freiſten Organiſation nach ihrer eigenſten Natur entfaltet. So unendlich daher innerhalb ihrer ſelbſt die Phantaſie des Künſtlers iſt, ſo iſt das Gebiet ihrer ſchöpferiſchen Thätigkeit doch zugleich durch die Stufe der Weltanſchauung des Künſtlers begrenzt. Dies thut aber ihrer unendlichen Freiheit ſo wenig Eintrag, daß ſie vielmehr dadurch erſt das Moment der Beſtimmtheit gewinnt, aber natürlich nicht als eine ihr von außen aufgezwungene Beſchränkung, ſondern als die nothwendige Erſcheinung jeder in der Zeit ſich entwickelnden Idee, deren Geſtaltung allemal eine Verendlichung des Unendlichen iſt.

Man vergönne uns dieſen im Ganzen noch ſo wenig beachteten Punkt, deſſen Einſicht auch für die Erkenntniß des vorliegenden Werkes von der höchſten Wichtigkeit iſt, noch näher an die Vorſtellung zu bringen.

So unbegrenzt Vielen die Freiheit und Fähigkeit der Conception eines Dichters erſcheint, ſo werden wir uns doch ſogleich die volle Zuſtimmung gewinnen, wenn wir behaupten, daß es dem reichſten Dichter Griechenlands dem Sophokles unmöglich geweſen wäre, eine auf das Pathos der Liebe gegründete Tragödie zu dichten, daß ſeiner Phantaſie alſo dieſer Kreis durchaus verſchloſſen geweſen iſt, weil innerhalb ſeiner Weltanſchauung die Unendlichkeit der freien Neigung und der Innerlichkeit noch nicht zu ihrem Rechte gekommen war, und daher auch kein Objekt für ſeine Phantaſie hätte werden können. Hier kündigt ſie mithin ſogleich das Moment der Begrenzung an. Weil aber dieſes Moment nur die Bedeutung der ſich ſelbſt in ihrer Bewegung beſchränkenden Idee hat, ſo fühlt der Künſtler dieſe Grenze nicht als eine Schranke, ſondern athmet und lebt frei in ihr, geſtaltet ſcheinbar mit Willkühr und glaubt ſtets die unendliche Fülle des Stoffes vor ſich ausgebreitet, welche von ihren reichen, verborgenen und möglichen Schätzen ihm Nichts vorenthalten dürfe.

Wenden wir das Geſagte auf unſern vorliegenden Stoff an. Da die Kunſt wie die Philoſophie nicht eher den Ausdruck und Begriff konkreter Verhältniſſe zu finden vermögen, bis die Wirklichkeit den Prozeß derſelben entwickelt hat, alſo Beide in ihrer Thätigkeit die Geſtaltung der wirklichen Welt zu ihrer Vorausſetzung haben, welche ſie dann in das ideale Element der Phantaſie und des Gedankens verwandeln, ſo wird auch die abſolute Bedeutung der Ehe, als Grundpfeiler aller ſittlichen Ordnung aus der freien unendlichen Hingebung der Individuen erwachſen, erſt dann Gegenſtand der Kunſt werden können, nachdem ihr die Wirklichkeit bereits dieſe Stellung errungen hat. Die Kunſt wird ſich alſo erſt dann derſelben in ihrem ganzen Umfange bemächtigen können, nachdem der ſittliche Geiſt in der aus dem Geiſte des Chriſtenthums entwickelten Geſtalt der Ehe ſeine höchſte Beſtimmung erfüllt, und ſeinen Begriff erreicht hat. Der volle Reichthum dieſer ſittlichen Lebendigkeit in dem Entfaltungsprozeß der Wirklichkeit iſt alſo die nothwendige Vorausſetzung ſeiner umfaſſenden und univerſalen Behandlung durch die Poeſie. Wir können dieſen Gedanken noch in einer andern Form anſchauen. Alle Kunſt iſt recht verſtanden Apotheoſe d. h. Verwandlung der konkreten Wirklichkeit in eine konkrete Idealität, der lebendigen, der Idee nicht entſprechenden Erſcheinung in die ihrem Begriffe adäquate, alſo immer Verwandlung des wirklichen, auch ſeelenhaften Leibes in den verklärten der Gattung homogenen Leib. Worauf kann alſo eine Apotheoſe der Ehe beruhen? Auf der idealen Darſtellung und Enthüllung aller ihrem Weſen und Begriffe entſpringenden Verhältniſſe und Kolliſionen, durch deren Reichthum ſich erſt ſowohl ihre abſolute Bedeutung, als ihre abſolute, jede Oppoſition bewältigende Macht, als höchſtes und erſchöpfendes

Reſultat ergiebt, das wir, als eine vor unſern Augen ſich abrundende Welt, werden ſehn.

Wir ſind uns wohl bewußt, wie ſehr die vorläufig bezeichnete Tendenz und Bedeutung unſers Werks gegen die durch die Anzahl ihrer Bekenner faſt impoſant gewordene öffentliche Meinung verſtößt, die ſich grade in der Verſicherung des Gegentheils und daher in der Polemik gegen die ſittliche Richtung des Werkes gefällt, ja dieſe faſt für eine Gewiſſensſache hält. Es iſt daher auch abſichtlich der Gegenſatz in ſeiner ganzen Schärfe von uns ausgeſprochen worden. Bei einem ſo wenig günſtigen Vorurtheile für die von uns an die Spitze geſtellte, für die Seele des Ganzen erklärte Idee ſcheint aber auch die Strenge im Begründen um ſo dringender, als ſich damit der Zweck verknüpfen muß, die öffentliche Meinung zum Bekenntniß ihres Irrthums, und zum Bewußtſein ihres Vorurtheils zu nöthigen.

3.

Die Idee der Wahlverwandtſchaften in ihrer Gliederung.

Die Erkenntniß eines Kunſtwerks verdient um ſo mehr dieſen Namen, je mehr ſie ihr Object in ſich ſelbſt zu rechtfertigen vermag, und das Kunſtwerk iſt wieder um ſo gediegener, und von um ſo größerer Tiefe, je reiner es die durch den Gedanken bedingten Elemente ſeines Stoffes abſpiegelt, je lebendiger und beſtimmter ſich ſeine Organiſation in ihren Grundzügen als eine Fleiſch und Blut gewordene Offenbarung der unabhängig von ihm durch ſich ſelbſt wahren Gedanken erweiſt. Iſt daher irgend Etwas im Stande, zur Auflöſung mächtiger und feſtgewordener Vorurtheile zu führen, ſo iſt es eine Methode, welche ſich zunächſt nach der begriffsmäßigen Geſtaltung der in dem Stoffe ſelbſt liegenden Momente umſieht, und dieſe für ſich herauszuheben bemüht iſt. Finden ſich nun dieſe Beziehungen und Verhältniſſe des Gedankens auch in dem Kunſtwerke ſelbſt zu lebendigem Daſein verkörpert, ſo iſt der Beweis für die innere Vernunft derſelben geführt. Verſuchen wir dieſen Weg für unſer Werk. Wir erkennen die Grundidee unſers Werkes, die uns zu entwickeln obliegt, darin: *Die Wahlverwandtſchaften offenbaren in der Form der Kunſt das Geheimniß der Ehe in ihrem höchſten durch das Chriſtenthum erſt erreichten Begriffe, ſie enthüllen durch das Organ der freien dichteriſchen Phantaſie die ewige Wahrheit von der unantaſtbaren, ſubſtanziellen Macht des ſittlichen Geiſtes der Ehe, den Triumph ihrer unſichtbaren Gewalt, deren Boden einzig und allein das Gemüth und das tiefſte Bedürfniß unſerer ſittlichen Natur iſt, über jeden auch noch ſo gewaltigen Feind, der ſich gegen ſie auf demſelben Felde des Gemüths erhebt.*

Wir dürfen keinen Widerſpruch befürchten, wenn wir den Gedanken ausſprechen: Etwas iſt nur inſofern Macht, als es ſich als ſolche bewährt. Macht ſetzt daher ſtets die Energie voraus, den Widerſpruch zu bewältigen, ſie erſcheint erſt als wirklich und real durch den Sieg über den Gegenſatz, der ſich ihr gegenüber zu behaupten, alſo ſie zur Ohnmacht herabzuſetzen ſtrebt. Die Größe und Energie der Macht ſteigert ſich daher natürlich mit der Stärke des Feindes, der ſich gegen ſie kehrt und durch deſſen Unterwerfung ſie ſich wieder herſtellt. Erſt der Moment der wiedererrungenen Stellung zeigt uns in *Wahrheit* als Macht, was vorher uns nur die *Wahrſcheinlichkeit* der Stärke erweckte. Jede Macht bringt ſich mithin für unſer Bewußtſein aus einer Bewegung hervor, in der ſie aus dem Widerſpruche und Kampfe zu ſich ſelbſt gelangt, und ſich als Reſultat derſelben gewinnt. Da das Bewußtſein, welches die Macht von ihrer Bedeutung und Stärke in uns erweckt, aber nothwendig von der Gewalt des Widerſpruchs abhängt, ſo dient die Sprödigkeit des Widerſtandes grade dazu, die Macht aus ihrer gehaltenen Ruhe heraus, und damit zur Offenbarung ihres Weſens zu nöthigen.

Dieſer Begriff bleibt derſelbe, wenn wir es mit der unſichtbaren, nur für unſer Denken und Vorſtellen vorhandenen ſittlichen Macht zu thun haben. Ihre Wurzeln ſind allein im Bewußtſein und Gemüthe. Auf dieſem Felde wird ſich alſo die Macht grade dadurch offenbaren, daß die Stürme, welche ſie loſe zu machen, oder gar dem Gemüthe zu entreißen drohten, nur dienen, ihre Stärke zu offenbaren, und uns in der Gewißheit befeſtigen, ſie ſeien völlig mit ihrem Boden durchwachſen. Iſt irgend wo die Bewährung nothwendig, ſo iſt es hier. Wie ſoll denn anders das Bewußtſein einer ſittlichen Subſtanz in uns erzeugt werden, als, indem man an ſich ſelbſt ihre über die feindlichen Regungen triumphirende Stärke erfährt und dieſe ſiegreiche Thätigkeit grade an einem, jede Schwäche erlauernden und darum um ſo furchtbareren Gegner auch für Andere zur Erſcheinung kommt. Wodurch allein kann ſich mithin die Ehe als eine ſittliche Macht für uns offenbaren? Doch wohl nur durch die ſiegreiche Gewalt, welche ſie über diejenige Macht ausübt, die auf ihre Auflöſung hingeht, und ſie in eine um ſo drohendere Gefahr bringt, als ſie ſich dieſen Zweck gar nicht vorſetzt, ſich alſo gar nicht als ein offener Gegner ankündigt, ſondern vielmehr wie ein unſichtbar und heimlich fortgrabender Erdgeiſt den Boden unvermerkt unterhöhlt und das ganze darauf gegründete Gebäude erſchüttert. Aber grade indem dieſer Erdgeiſt die Rinde des Bodens durchbrechen will, erfährt er auch die gediegene Feſtigkeit des zwar erbebenden, aber doch in ſeiner Kraft ſich erhaltenden Gebäudes. Jeder Feind iſt nun um ſo mächtiger, je unſichtbarer er ſich ankündigt, je mehr er dem Kreiſe ſelbſt verwandt iſt, den er zu zerſprengen trachtet.

Die Ehe ruht auf der Liebe, die Empfindung iſt ihre bindende Kraft, aber nicht die freiflatternde ungebundene nur zu eigner Luſt ſich genießende, ſondern die ſich ſelbſt für ein Höheres, einen gemeinſamen Zweck, freiwillig beſchränkende, alſo die ſittliche Empfindung. Dieſe will nicht mehr das Geſetz des individuellen Gemüths, ſondern ein Allgemeines, das aber, weil es auf der Verzichtleiſtung der ungebundenen Empfindung beruht, weil es grade ein Produkt der gegenſeitig ſich zu einer geiſtigen Einheit vermittelnden Individuen iſt, ſittlicher Natur iſt und daher die Empfindung und Leidenſchaft verſittlicht. So frei und über alle verſtändige Reflexion und Geſetzmäßigkeit erhaben auch der Ausgangspunkt der Ehe iſt, ſo ſehr iſt ſie doch nur durch die Zucht der urſprünglich ungebundenen Empfindung, im Dienſte einer höhern Einheit, eine ſittliche Gewalt. Was in ihren Kreis hineinſpielt, verwandelt ſich daher ſogleich in eine ſittliche, d. h. über die Willkühr und Naturbeſtimmtheit erhabene Qualität, welche ſich ununterbrochen zu einem Moment der Verwirklichung des ſittlichen Geiſtes einordnet.

Die verſittlichte Empfindung hat alſo in der Ehe freiwillig von der Gewalt des Herzens Abſchied genommen, die ſich zum ſchrankenloſen Gebieter über uns macht und uns gleichſam wieder der Naturgewalt der Leidenſchaft in die Arme wirft, der wir uns im Intereſſe des ſittlichen Geiſtes entriſſen hatten. Dies Bewußtſein, ſich freiwillig zur Realiſirung der ſittlichen Idee an einander aufgegeben zu haben, dieſe nur vermittelſt dieſer Selbſtbeſchränkung zur Exiſtenz bringen zu können, die davon unzertrennliche Gewißheit ſich nicht für einen zeitlichen und endlichen, ſondern für einen in ſich ſelbſt unendlichen und ewigen Zweck vereinigt zu haben, dies Bewußtſein macht alſo die ſittliche Stärke der Ehe aus; nur aus ihm nimmt ſie ihre Waffen zu ihrer Erhaltung. Erarbeitet ſich das ſittliche Bewußtſein nicht ſelbſt das Rüſtzeug zu ſeiner Vertheidigung, ſo wird auch keine äußere Gewalt das Schwert zur Befeſtigung der Ehe führen können. Die Gediegenheit dieſes ſittlichen Inſtituts hängt alſo immer von dem Bewußtſein ſeines Werths von der Erkenntniß ſeiner abſoluten Bedeutung ab. Schwächt ſich dies Bewußtſein, wird die Ehe gar von der zerſetzenden Reflexion als eine Beſchränkung bezeichnet, der man ſich eigentlich entziehn, der ſich auch der Geiſt in ſeinem eigenen Intereſſe entreißen müſſe, ſo iſt die Ehrfurcht vor der ſittlichen Gewalt der Ehe bereits aufgelöſt, das Gebäude tritt von ſelbſt aus ſeinen Fugen, und die ſittliche Subſtanz zerbröckelt kraftlos in Atome. Die reale Macht, welche die Ehe ausübt, die Siege die ſie für ihre Integrität erkämpft, hängen alſo, wie wir gezeigt, nur von dem Bewußtſein ihrer Macht und von der Tiefe ab, welche daſſelbe ſich in dem Gemüthe gegraben hat. Der Glaube an ihre ſittliche Gewalt iſt ihre Energie, die Achtung welche ſie, ſelbſt im Kampfe mit ihr, dennoch dem Gemüthe abnöthigt, iſt auch ihre reale, den Gegner zerſchmetternde Macht.

Es ergiebt ſich aus dem Geſagten, daß nur, inſofern die Ehe dem Individuum als eine ſittliche Macht, als etwas Subſtanzielles gilt, der Kampf auf dem Boden des Gemüths geführt werden kann; denn iſt ſie denjenigen, die ſie eingegangen, nichts Weſenhaftes, erſcheint ſie ihnen nur als eine zufällige Verbindung, ſo iſt auch jede Reaction der Empfindung gegen ſie ihrer auflöſenden Wirkung im Voraus gewiß, ja ſtreng genommen nicht einmal ein Widerſpruch des Individuums mit ſich ſelbſt in dieſer Sphäre denkbar.

Der Menſch ſcheut ſich daher nur ſo lange ein ſolches Verhältniß zu löſen, als es ihm mehr iſt, als ein durch menſchliche Willkühr hervorgebrachtes, er ſträubt ſich alſo gegen eine, ſein Verhältniß gefährdende Empfindung und innere Gewalt nur in ſofern, als er das Reich in dem er lebt, dem er ſich als ein Glied freiwillig zugetheilt hat, für höher hält als ſich ſelbſt. Nur ſo lange als er in der Ehe eine ſubſtanzielle Macht für ſein Bewußtſein anerkennt, wird er ſich gegen das Individuelle wehren, worin er eigentlich ſeine ſubjektive Befriedigung findet, und dem ſich ganz zu überlaſſen ihn nur noch die Scheu vor ſeinem beſſern Wiſſen zurückhält.

Nun erkannten wir ſchon oben die Natur der Ehe darin, daß in ihr ſich die individuelle Empfindung, die Leidenſchaft des Herzens, zur ſittlichen Neigung gereinigt habe, daß ſie mithin jede in der Geſtalt der Leidenſchaft auftretende Empfindung, wodurch die ſittliche Einheit der Geſinnung zerſtört werde, von ſich ausſchließt. Da die Liebe, wie ſie die Seele der Ehe ausmacht, ſich durchaus auf die Darſtellung des ſittlichen Geiſtes richtet, mithin auch aus der Sphäre der bloßen Leidenſchaft in die Sphäre der ſittlichen Zwecke erhoben iſt, ſo tritt jede Empfindung zu einem andern Weſen, welche in der Geſtalt der Leidenſchaft, alſo einer unmittelbar uns beherrſchenden Naturgewalt erſcheint, als der eigentliche Feind, ja als der gefährlichſte Dämon der Ehe auf. Was den Charakter einer Naturgewalt in uns annimmt beherrſcht uns ſo, daß wir ihm willenlos unterworfen ſind, es hat unabhängig, ja ſelbſt wider alle Reflexion ſeinen Thron in uns aufgeſchlagen. Dadurch aber gewinnt eine Empfindung den Charakter des Dämoniſchen. In ſofern der Menſch nun einerſeits von der als Naturgewalt auftretenden, ihn willenlos unterjochenden Empfindung getrieben wird, zugleich aber ſich von ſeiner ſittlichen Subſtanz in ſeinem Bewußtſein nicht löſen kann, ja das volle Gefühl ihres Gewichts, aber doch auch der laſtenden Schwere jener dämoniſchen Herzensgewalt hat, iſt er in einen tragiſchen Conflikt geſetzt. Das Gemüth iſt der Schauplatz geworden, auf welchem die bezeichneten Mächte um ihre Exiſtenz ringen und den Menſchen in den unſeligſten, zerſtörendſten Widerſpruch mit ſich ſelbſt werfen. Hier erhalten Rahels ſchöne Worte ihre volle Rechtfertigung, wenn ſie das Tragiſche bezeichnet, als das, „dem wir uns ergeben müſſen, welches keine Weisheit, keine Klugheit zerſtören noch vermeiden kann; wohin unſere innerſte Natur uns treibt, reißt, lockt, unvermeidlich führt und hält; wenn dies uns zerſtört und wir mit der Frage ſitzen bleiben: Warum? warum mir das, warum ich dazu gemacht, und aller Geiſt und alle Kraft nur dazu dient, die Zerſtörung zu faſſen und zu fühlen.“

Wenn aber der Menſch, den die mit dem ſittlichen Geiſte der Ehe unverträgliche Naturgewalt der Empfindung zu einem Weſen ſo ergriffen hat, daß er wie durch Wahlverwandtſchaft in dieſen Prozeß hineingeriſſen iſt, wenn er alſo durch die Stärke und dämoniſche Kraft, die er willenlos an ſich erfährt, zerſtört wird, ſo iſt dieſer Untergang zugleich die Beſiegelung der ſittlichen Macht, der er nach ſeinem Bewußtſein angehört. Denn die erſtere zerſtört ihn ja nur darum, weil er von der letztern ſich in ſeinem Innern nicht trennen, weil er ihre Wurzeln nicht ſeinem Gemüthe entreißen kann, um die erſtere ungehemmt und rein in ſich fortwuchern zu laſſen und in ihr ſich zu genießen. Er geht alſo in der auf das höchſte geſteigerten Kolliſion recht eigentlich in ſich ſelbſt zu Grunde. Die Sonne des ſittlichen Geiſtes ſcheint in ſein innerſtes Weſen hinein, er vermag ihre Strahlen nicht zu bannen, aber ſie haben ſich ihm in eine verſengende Glut verwandelt, die ſein Weſen auflöſt. Die Naturgewalt ſeiner Empfindung beharrt als dieſer dem Lichte des Geiſtes undurchdringliche Kern, und hilft zugleich die Strahlen fort und fort zu immer erneuerter Anſtrengung verdichten. Da der dunkele Kern aber nicht ſchmilzt und die Pfeile des Lichts ſich immer mehr und mehr verdichten, ſo ergreifen ſie zuletzt das Gefäß ſelbſt, in welchem dieſer Prozeß vor ſich ging.

Ein Konflikt iſt nur dann tragiſch, wenn er zur Darſtellung und zu dem Triumphe einer ſittlichen Idee führt. Geht nun das Individuum an einer ſubſtanziellen Macht zu Grunde, ſo hat es ſie durch ſeinen Untergang zugleich verherrlicht und für unſer Bewußtſein ihre Bedeutung enthüllt. Je mehr nun dieſer Konflikt in das Gemüth hineinverlegt iſt, je mehr ſeine

Löſung jeden äußern Hebel, jede äußere Einwirkung verſchmäht, deſto gewaltiger und reiner ſind die Wirkungen, deſto energiſcher bricht an der Vernichtung des Individuums die geiſtige Macht hervor. Ein gewaltigerer Konflikt kann aber nicht gedacht werden, als der den Menſchen gleichſam in zwei Welten trennende, zwiſchen der als Naturgewalt ihn beherrſchenden und der durch das ſittliche Bewußtſein ihn durchdringenden Empfindung.

Da in der Ehe nun, als der aus dem Boden der Liebe erwachſenen ſittlichen Einheit, die Empfindung die Form iſt, in der der ſittliche Geiſt den Menſchen durchdringt, ſo erſcheint dieſelbe, wenn das Gefühl für ein anderes Weſen ſich in Geſtalt einer Naturgewalt des Individuums bemeiſtert, demſelben zunächſt als eine Beſchränkung. Von dieſem Standpunkt der Empfindung aus verkehrt ſich ihm daher die ihn ergreifende Leidenſchaft für ein Weſen, in das er ſich völlig verliert zu einer göttlichen, in ihm wirkenden Macht, zu dem Geſetze des Herzens, gegenüber der durch menſchliche Beſtimmung und Schranke eingegränzten Empfindung in der Ehe. Auf dem Standpunkt der unbewußten Empfindung vertheilt ſich dieſer Gegenſatz daher ganz nothwendig in ein’ göttliches und menſchliches Reich. Erſteres gilt der Empfindung als das durch eine höhere Ordnung der Dinge in uns auferbaute freie, letzteres als das durch menſchliche Satzung eingeſchränkte. So verkehrt der Konflikt der Empfindung dem Individuum die Stellung, in die es vermittelſt derſelben geworfen iſt. Es empfindet die Ehe als eine, das reine Geſetz ſeines Herzens eindämmende, die Offenbarung höchſter Wahlverwandtſchaft hemmende menſchliche Beſchränkung.

Aber der Menſch iſt auch, und zwar weſentlich denkendes Weſen. Treibt ihn alſo auch die Empfindung dahin, in der ihn als Naturgewalt beherrſchenden Leidenſchaft zu dem wahlverwandten Weſen, ein höheres, göttliches, in der durch die

Ehe bedingten Liebe nur ein menſchliches Geſetz zu ſehn, ſo will er dieſe zunächſt von der Empfindung vollbrachte Gegenüberſtellung dieſer beiden Reiche doch auch durch ſeine Reflexion rechtfertigen.

Der Verſtand, indem er an dieſem Gegenſatz der Beſcheänkung und Freiheit feſthält, ſich die für die Empfindung drükkende Vorſtellung eines durch menſchliche Satzung und Einrichtung gebundenen Hanges des freien Gemüths vergegenwärtigt und zergliedert, kommt zu dem Reſultate in der Inſtitution der Ehe ein nur menſchliches und zu politiſchen Zwecken nothwendiges Inſtitut zu erblicken, das indeſſen niemals die freie Neigung gebieteriſch beſchränken dürfe. Wie alle zu endlichen Zwecken getroffenen Einrichtungen kranke es daher auch an einem Grundübel, daß durch daſſelbe die Freiheit des Herzens und der Neigung für immer äußerlich gebunden ſei. Nur ein ſchwaches, in der Reflexion wenig erſtarktes Individuum werde indeſſen in der durch religiöſe Ceremonien ſanktionirten Vereinigung der Ehe etwas Anderes, als eine zu politiſchen Zwecken getroffene Veranſtaltung erblicken, wodurch für beſchränkte Naturen das Ganze wohl einen gewiſſen Nimbus gewinne, der vor einer Löſung dieſes menſchlichen Bundes, ſo lange als möglich ſchützen, ja es wo möglich in ſeiner Reinheit erhalten ſolle. Im Intereſſe der Aufklärung, und zugleich im Intereſſe der Ehe ſelbſt, aber ſei es, wenn man dieſe Vereinigung nicht als eine unwiderrufliche, gleichſam für die Ewigkeit geſchloſſene anſehe, ſondern als eine durch das Belieben der Individuen aufzuhebende Verbindung betrachte, welche Staat und Kirche den ſchwachen Gemüthern durch die religiöſe Weihe als eine über die Willkühr erhabene vorſpiegele. Mit der Ausbreitung der Aufklärung aber müſſe dieſe Vorſtellung immer mehr ſchwinden, und wie überall, ſo auch in dieſem Gebiete der Verſtand den Sieg über den Aberglauben davon tragen. Ja, ihren vollſtändigen Triumph werde ſie erſt dann feiern, wenn auch der Staat, welcher die Ehe noch nicht als eine nach Belieben und auf Zeit geſchloſſene Verbindung betrachte, ſeinen bisherigen, aus wohlgemeinten Gründen befolgten Anſichten entſage und das, wofür der Verſtand und die Aufklärung ſich entſchieden, auch nun vollſtändig ins Leben rufe. Dies würde die Emancipation der Ehe ſein, aus dem Druck, dem ſie noch unterliege und ein unberechenbarer Gewinn für die Dauer dieſer Vereinigung, indem jeder der beiden Theile ſich gern und eifrig um die Gunſt des andern bewerben werde, um die ganz dem Belieben anheimgegebene Dauer dieſes freien Vereins zu verlängern und ſo die ganze jetzt durch äußere Satzung gebotene Dauer des Bundes in eine nur dem Gemüthe entſtammende freie Verbindung zu verwandeln, welche ſich, nach der Neigung und Befriedigung der Individuen, verlängern oder verkürzen könne.

Es iſt einleuchtend, daß auf dieſem Standpunkt des zerſetzenden Verſtandes, den wir ſo eben darzuſtellen verſucht, eine Kolliſion zwiſchen der als Naturgewalt auftretenden und der durch die Ehe geſetzten Empfindung ernſtlich gar nicht ſtatt finden kann. Wie ſoll denn das Gemüth auch *zerriſſen* werden, da der Verſtand ja jede Ehrfurcht vor dem Geiſte der Ehe hinweggebannt, ja im Keime ſchon erſtickt hat, und ihm die Auflöſung einer ſolchen willkührlich und zur Befriedigung partikulärer Bedürfniſſe geſchloſſenen Vereinigung durch denſelben menſchlichen Willen, der das Band geknüpft hat, völlig berechtigt und naturgemäß erſcheint. Im Moment, wo die Kolliſion der Empfindung auszubrechen droht, iſt ſie auch ſchon überwunden. Der Menſch folgt dem Zuge des Herzens, ſchließt ſich mit dem jetzt ſein Weſen ausfüllenden Individuum zu freiem Verein zuſammen, und iſt gewiß nun in dieſer neuen Verbindung das Geſetz ſeines Denkens und Empfindens erfüllt zu haben. Dagegen erſcheint die etwa der Form nach noch exiſtirende Ehe als eine kraftloſe Einheit, deſſen bindende Gewalt gänzlich erſchlafft iſt, die alſo über das Gemüth gar keine Wirkungen mehr ausübt. Daß ſie nicht auch ſogleich äußerlich ſich löſen laſſe, erſcheint dem Verſtande als ein Mangel der Inſtitutionen, den indeſſen die für einander Empfindenden durch rückſichtsloſen Genuß erſetzen. Gegen dieſe durch die Wahlverwandtſchaft geſchloſſene freie Verbindung tritt die erſtere übrigens der Form nach alſo nur äußerlich noch beſtehende, wie eine Schattengeſtalt zurück, welche für das Bewußtſein gar keine Bedeutung mehr hat. Doch auch die, wie es die Individuen ſich vorſpiegeln, aus Wahlverwandtſchaft geſchloſſene Vereinigung, gilt dem Subjekt nicht etwa als eine ſittliche, und eine über die Willkühr erhabene und unverletzliche Subſtanz, ſondern iſt gleicher Weiſe ſchon durch die Verſtandesbildung von Hauſe aus mit dem Charakter der Zufälligkeit und Endlichkeit geſtempelt.

Vor einem neuen Geſetz des Herzens würde ſie ohnmächtig zerfallen und in die Kategorie der erſten Verbindung zurücktreten. Auf dieſem Standpunkt eröffnet ſich alſo nur ein durch die Stufe der auflöſenden, Alles verendlichenden und verflüchtigenden Verſtandesbildung bedingter Progreß ins Unendliche, in welchen die Individuen, ohne Schmerz und innern Widerſpruch eingehen, weil diejenige Stimmung des Gemüths, aus der allein ein Konflikt ſich erzeugt und eine tragiſche Kolliſion ſich hervorhebt, durch die Macht eines zerſtörenden Räſonnements und frivoler Denkart mit der Wurzel vertilgt iſt.

Welch ein Verhältniß hat aber dieſer entwickelte Standpunkt in der Kunſt? Kann er den Mittelpunkt einer Kunſtſchöpfung abgeben? Hat er überhaupt einen Platz in einem Werke der Poeſie, das die ſittliche Idee der Ehe zu ſeinem Pathos hat? Inſofern alle und jede Kunſt immer auf einen Sieg ſittlicher und darum über die individuelle Willkühr erhabener Ideen dringt, in dem dargeſtellten Verhältniß des räſonnirenden Verſtandes aber grade das Umgekehrte ſtatt findet, ſo würde ſich daſſelbe ſchon aus dieſem Grunde als Objekt einer poetiſchen Schöpfung entziehn, und nur eine Poeſie der Verzweiflung, welche uns das Abbild einer ſittlich verſunkenen Wirklichkeit und ganz erſchlaffter geſellſchaftlicher Bande gäbe, vermöchte ſich in dieſem Kreiſe zu bewegen und dieſes Verhältniß zu ſeiner Seele zu machen. Es liegt aber in dieſem Standpunkte in der That auch der Tod aller ächten Poeſie, die uns wohl Gegenſätze tief greifender Gemüthszuſtände und Konflickte in ſich erſchütterter, edler Naturen enthüllt, aber den troſtloſen Sieg einer proſaiſchen Verſtandesaufklärung über die Sittlichkeit entſchieden von ſich zurückweiſt.

Doch kann auch wieder in einer Schöpfung, wo alle Verhältniſſe des Bewußtſeyns zur Ehe, alle Kolliſionen des ſittlichen Geiſtes in dieſem Kreiſe ſich zu einer Welt individueller Lebendigkeit organiſch entfalten, dieſe Seite nicht fehlen, ſie gehört als ein Moment dieſer Schöpfung an, und wirkt darin nothwendig zur Totalanſchauung mit. Ohne ſie würde das Werk nicht der erſchöpfende Ausdruck aller durch den Gedanken bedingten Bezüge dieſes ſittlichen Kreiſes ſein.

Der Menſch fühlt ſich aber zugleich durch ein unabweisbares Bedürfniß getrieben ſich als Glied einer höhern Ordnung der Dinge zu betrachten, deren Weſen über die Gewalt zerſetzender Reflexion eben ſo erhaben, als von menſchlicher Willkühr unabhängig iſt. Sobald er ſich und ſein individuelles Daſein in der Erhebung zu dieſer unſichtbaren Ordnung der Welt vergißt, in der Anerkennung ihres objektiven Werthes auf ſeine Endlichkeit verzichtet, ſo verhält er ſich religiös im allgemeinſten und umfaſſendſten Sinne. Von dieſem Standpunkte aus iſt daher auch das Reich der Wirklichkeit ein Abbild und eine Offenbarung der göttlichen Ordnung und die ſittlichen Inſtitutionen nicht aus dem menſchlichen Belieben zu nur nützlichen Zwecken hervorgegangen, aus welchen dieſelbe Willkühr ſich auch wieder zurückziehen könne, ſondern Schöpfungen des in die Erſcheinung tretenden göttlichen Geiſtes. Vor allem aber gilt ihm die Ehe als ein ſolcher Eckſtein göttlicher Ordnung, deren unendliche und ſubſtanzielle Bedeutung auch der Menſch durch die religiöſe Weihe, die er dieſer ſittlichen Einheit ertheilt, recht eigentlich anerkennt. Er knüpft hier höchſt bedeutſam die von menſchlicher individueller Empfindung ausgegangene Verbindung an ein überſinnliches Reich und drückt dadurch nichts Geringeres in ſeinem Bewußtſein aus, als daß eben ſowohl die bloße Naturgewalt der Leidenſchaft einer ſittlichen Empfindung gewichen, als daß alle Befriedigung endlicher Zwecke und der Luſt des Herzens aufgehoben iſt in der Verwirklichung des ſittlichen Geiſtes.

Dieſe Anſchauung der Ehe kann nun entweder entwickelt und bewußt, oder als ſittliche, zu einer abſoluten Gewißheit gewordene Empfindung im Gemüthe des Menſchen leben. Iſt das Letztere der Fall, ſo bewegt ſich das Individuum, das dieſem Kreiſe bereits angehört, in unbefangener Sittlichkeit und iſt von der Heiligkeit dieſes Inſtituts durchdrungen.

Niemand wird in Abrede ſtellen, daß erſt aus dieſem Grunde des Bewußtſeins der Kampf mit einer den Menſchen unfreiwillig ergreifenden Naturgewalt der Leidenſchaft hervorbrechen kann. Erſt hier befinden wir uns alſo auf dem Gebiete tragiſcher Kolliſion und der poetiſchen Darſtellung fähiger Zuſtände.

Die Löſung dieſer Kolliſion iſt nun ihrem Weſen nach eine Doppelte. Entweder ringt ſich das Individuum aus dieſem Kampfe zwiſchen der Naturgewalt und dem ſittlichen Geiſte, zwiſchen der durch die Leidenſchaft zu einem wahlverwandten Geſchöpfe beherrſchten Innerlichkeit und dem gleichzeitig lebendigen Bewußtſein der ſittlichen Würde der Ehe, vermittelſt ſeiner ſittlichen Freiheit heraus und erſieht aus dieſer wogenden Bewegung zu ruhiger Klarheit, in der es den Sturm, der es umhergeworfen, beſänftigt unter ſich erblickt, oder der Widerſpruch zwiſchen den beiden entwickelten Gewalten hat bis zu einer ſolchen Vertiefung fort gewuchert, daß der Schmerz das Lebensmark aufzehrt und das Individuum darin zu Grunde geht. Während der Menſch durch die aus der Freiheit hervorgebrachte Löſung ſelbſtbewußt die Schuld ſeiner Unfreiheit tilgt und den Frieden des Gemüths wieder gewinnt, ſo fällt er in dem zweiten Falle als ein Opfer der Zerriſſenheit und des in ihm über ſeine Kraft hinausreichenden und daher ihn ſelbſt aufreibenden Kampfes. In beiden Formen hebt ſich die ſittliche Idee aus dem Kampfe ſiegreich hervor. In der erſtern direkt, denn ſie ſetzt ſich hier mittelſt ihrer Energie im Subjekt ſelbſt in Fleiſch und Blut um, den krankhaften Lebensſtoff in Geſundheit und Lebensfriſche verwandelnd, in der zweiten indirekt, indem erſt aus dem Untergange des Individuums die Unverletzlichkeit der ſittlichen Idee und ihre Macht erſteht. In der erſteren Geſtalt zwingt die ſittliche Idee die Naturgewalt zum Bekenntniß ihrer Ohnmacht und macht ſie, nachdem ſie ihr das Schwerdt entwunden, zu einem ihr gefügigen Werkzeuge und einem, ihr ſtets gegenwärtigen Zeugen ihres Sieges, in der zweiten ſtreckt ſie zwar ihren Gegner zu Boden und nöthigt dem Zuſchauer des furchtbaren Kampfs wohl die Anerkennung ihrer Energie ab, aber es iſt ihr die höchſte Genugthuung verſagt, von dem Feinde ſelbſt die Huldigung zu empfangen und in ihr fortan ein freies und lebendiges Organ ihres Wirkens zu begrüßen.

So nothwendig beide Formen durch die Natur des Verhältniſſes bedingt ſind, ſo nothwendig ſind ſie Elemente eines Kunſtwerks, das die Kolliſionen der Ehe zur vollſtändigen, poetiſchen Darſtellung bringt. Je gewaltiger aber der Konflikt die menſchliche Bruſt durchſtürmt, ein je tieferes Bett ſich die Kolliſion im Gemüthe gräbt, deſto mehr gehört ſie der Poeſie an, deſto mehr hat die Kunſt ein Recht zu ihrer Darſtellung. Denn der höchſte künſtleriſche Ausdruck wird ſich grade in der Enthüllung ſolcher Zuſtände offenbaren, welche durch ihren Kampf alle Kräfte des Menſchen aufbieten, ihn in ſteigender Gewalt bis zu dem Rande des Abgrundes forttragen, wo derſelbe harrt, ſein Opfer zu empfangen, um ſich dann wieder beruhigt zu ſchließen. Der Sieg der ſittlichen Idee, der vermittelſt des an ihrer Stärke zerſchellenden, aber ſich raſtlos wehrenden Individuums zur Erſcheinung kommt, wird alſo an *poetiſcher* Fülle und Gehalt weit den aus dem Bewußtſein und der freien Reflexion gewonnenen Sieg überbieten. In demſelben Maaße ſteigert ſich natürlich aber auch die *poetiſche* Berechtigung und der *poetiſche* Werth der Individuen, in welchen ſich dieſe Gegenſätze manifeſtiren.

Doch dürfen wir auch in der zuletzt bezeichneten Geſtalt einen innern Unterſchied nicht überſehn. Das Gemeinſame derſelben beruht allerdings, wie wir gezeigt, auf der im *Untergange* der Individuen triumphirende ſittliche Idee, aber innerhalb dieſes, ſo zu ſagen, gemeinſamen Reſultats eröffnet ſich eine völlig verſchiedene Entwickelung dieſes Kampfes, wodurch ſich erſt die rechte konkrete Lebendigkeit dieſes Verhältniſſes erzeugt.

Die Grundlage dieſes innern Unterſchiedes erblicken wir in dem Gegenſatze der männlichen und weiblichen Natur. Die Erſtere hat ſich *ſelbſt bewußt* zu ihrer Beſtimmung zu erheben, und ſich denkend und handelnd in den Kampf mit ſich und der Welt einzulaſſen, um ſich daraus zum ſittlichen Charakter hervorzubringen. Das Weib lebt dagegen weſentlich in der Empfindung und ihre höchſte Beſtimmung erreicht ſie in der *Ehe*, wo das Reich der Empfindung ſeine höchſte Anerkennung und reinſten Werth erhält. Der Mann dagegen ſteht von Hauſe aus der Empfindung ferner, die Verwandtſchaft mit der Natur iſt in ihm ſchwächer, als in dem Weibe. Darum fordern wir aber auch von ihm den Kampf mit dem ſpröden Gegenſatze der Leidenſchaft und der Wirklichkeit. Er muß ſich ſein Daſein erſt und ſeine Stellung erringen. Sehn wir uns hierin getäuſcht, fällt er der Naturgewalt der Empfindung anheim, vermag er von ihrem Grunde ſich nicht mehr los zu ringen, ſo bezeichnen wir dies als *Schwäche* und *Ohnmacht*, von der wir uns, als vor einer verfehlten Beſtimmung, bedauernd und gedrückt abwenden, ohne durch ein Gegengewicht wieder erhoben zu werden. Erwägen wir ferner, daß dieſer Sieg der Leidenſchaft über die ſittliche Idee auf einem Boden erfochten wird, der ſich nicht über das ganze Reich des männlichen Geiſtes erſtreckt, daß ihn vielmehr das Bewußtſein ſeiner Beſtimmung, ſeiner Aufgabe weit über den Kreis, der in der Empfindung ſich bewegenden Ehe hinausführt, ſo erſcheint ſein Erliegen als ein furchtbares Zeugniß innerer Haltungsloſigkeit. Es iſt kein tragiſches Geſchick im höchſten Sinne welches ihn ergreift, und das Individuum hat auch für die Poeſie des ſittlichen Geiſtes der Ehe das Recht eingebüßt, den Mittelpunkt zu bilden, indem der Schwächling nicht die volle, uns ganz erfüllende, ſchmerzliche Theilnahme einer tief erſchütterten Seele abzugewinnen vermag.

Dieſe bewahren wir nur immer einem wahrhaft tragiſchen Geſchicke. Wenn dagegen ein ganz in der Empfindung lebendes, kampflos, wie die Pflanze, die Elemente ihres Daſeins verarbeitendes weibliches Weſen, ſich durch ihre geheimnißvolle, bis in die innerſten Nerven ſich erſtreckende Verwandtſchaft mit dem Makrokosmus als ein reiches Gemüth ankündigt, wenn ein ſolches Weſen von einer, ihr ganzes Daſein erfüllenden Empfindung ergriffen wird, der ſie ſich willenlos hinzugeben wie gezwungen iſt; dann tritt uns die erſchütternde Energie einer Naturgewalt entgegen, an die wir das zarte Geſchöpf unwiderbringlich gebunden erblicken. Magiſch von einer nicht mehr wechſelnden, ſondern rieſig fortwuchernden Empfindung berührt, geräth ſie, und muß ſie allerdings in eine Schuld gerathen, indem ſie das zitternde Herz für denjenigen nicht beſchwichtigen kann, der als Gatte einer Andern, ihr nur leidenſchaftsloſe Theilnahme einflößen durfte. Wenn nun ein Weib, welches ganz die tiefſte Natur ihres Geſchlechts offenbart, wenn dies von einer unſeligen, als Naturgewalt ſie beherrſchenden Empfindung umſtrickt iſt und mit jeder Bewegung bewußtlos die Bande feſter und unauflöslicher zieht, wenn dieſes Weſen ſein Herz nicht zum Grabe des Herzens machen kann: ſo ergreift uns nicht wie bei dem erliegenden männlichen Geiſte das Gefühl, hier ſei die Aufgabe des Lebens durch eigene Schwäche und Haltungsloſigkeit verfehlt worden, ſondern ein unendlicher Schmerz, wie über ein unabänderliches troſtloſes Daſein bemächtigt ſich unſer. Hier erſt erzeugt ſich die rechte tragiſche Stimmung. Dieſe Stimmung iſt aber erſt dann in ihrer höchſten Intenſität und Reinheit, wenn ſie nicht nur auf dem ſchmerzlichen Gefühl einer willenloſen Hingebung an die Empfindung beruht und auf der geheimnißvollen Wahlverwandtſchaft, welche die ganze Natur des Individuums determinirt, ſondern ſich auch an dem Bewußtſein der Schuld, das dem liebenden Weſen wie ein die Nacht ihres Schmerzes und Verhängniſſes beleuchtender Stern aufgeht, ſittlich ſtählt. Dieſes Bewußtſein der Verletzung hat in einem tief empfindenden, die weibliche Natur ganz unverfälſcht darſtellenden Geſchöpfe, dieſelbe unendliche Gewißheit, wie ihre Liebe. So ſtehn ſich beide Seiten in ihrer ganzen, ungebrochenen Stärke abſoluter Gewißheit gegenüber. Jede bringt ſich ganz zur That, die, weil ſie einander ſchlechthin aufheben, das Individuum, in welchem dieſe Mächte ringen, zerſtören. Die That des ſittlichen Bewußtſeins iſt die Entſagung, ein unabänderlicher Entſchluß, der ebenfalls wie eine über alle Reflexion erhabene Offenbarung erſcheint, von der ſich auch nichts abdringen läßt; die That der Naturgewalt der Empfindung iſt die Zerſtörung des irdiſchen Gefäßes, welche für das was ihm eingepflanzt war zu ſchwach, durch die ſich entwickelnde Kraft des Gewächſes geſprengt wurde. Einen tragiſcheren Schmerz, als den aus ſolchen Elementen abſoluter Gegenſätze ſich erzeugenden giebt es nicht. Es bricht aber auch an ihm, und dies rechtfertigt erſt das Prädikat völlig, der Sieg der ſittlichen Subſtanz hervor, in deren Gewalt über das Bewußtſein des Individuums ja erſt der Tod ſeinen abſoluten Grund und Wahrheit hatte.

Aus der Region, in der ſich die Gegenſätze bewegen, geht daher mit Nothwendigkeit hervor, daß ein Weib die Heldin unſers Kunſtwerks ſein müſſe, und daß in ihr ſowohl das Tragiſche eines großen, ja ungeheuren Schickſals, als der Sieg der ſittlichen Idee, in höchſter poetiſcher Fülle und Reinheit zur Erſcheinung kommt *).

In dieſen drei von uns zunächſt unabhängig von dem Kunſtwerke dargeſtellten Momenten ſchließt ſich der Kreis der Verhältniſſe und Konflikte, deren dieſe Subſtanz fähig iſt, organiſch ab. Man ſteht entweder auf der Stufe des auflöſenden Verſtandes und daher außerhalb oder vielmehr unterhalb aller Kolliſion in dieſem Gebiete, oder man gewinnt ſich innerhalb des Kampfes, vermittelſt der ſittlichen Freiheit den Frieden und ſucht ſich ſo vor der Schuld, die ſchon mit dem Kampfe geſetzt iſt, zu ſichern, oder man geht in dieſem Widerſpruche an der Naturgewalt der Empfindung zu Grunde, weil man weder die Macht der ſittlichen Idee von ſich weiſen, noch ſich von ſeiner Empfindung unabhängig machen kann. **Der Graf und die Baronin, der Hauptmann und Charlotte, Eduard und Ottilie** ſind die Träger dieſer ausführlich entwickelten Elemente.

Es leuchtet aus dem Geſagten ein, daß diejenigen Figuren, welche nicht in ſolche Beziehungen und Konflikte zu der ſittlichen Idee der Ehe geſetzt ſind, ſo bedeutend ſie durch ihre ſonſtige Individualität auch ſein mögen, doch im Kunſtwerke nur in die zweite Linie treten können. So unabhängig ſie aber auch zunächſt von dieſem Kerne des Ganzen ſcheinen, ſo dürfen wir ſie doch nicht nur als einen äußerlichen Schmuck, oder einen bloßen Hebel für die Entwickelung betrachten, ſondern ſie müſſen durch die Subſtanz dieſes Kerns ſelbſt noch angezogen und durch ſeine Kraft in Spannung erhalten werden. Sie müſſen alſo durch ihre Individualität eine Anſchauung erwecken, welche eine innere Beziehung zur Idee des Werkes enthüllt. Wir wollen verſuchen, dieſelbe aufzufinden.

---

*) Auch **Solger** erkennt in den Andeutungen über die Wahlverwandtſchaften (Hinterlaſſene Schriften I. S. 181) **Ottilien** als die Hauptperſon des Ganzen, indem er ſagt: „Sie iſt das wahre Kind der Natur und ihr Opfer zugleich. Mit dieſen zwei Worten iſt alles Schöne und Große ausgeſprochen, was von Frauen zu ſagen iſt. Und wie unendlich und unerſchöpflich iſt dies. Es mußte nothwendig hier eine Frau die Hauptperſon ſein.“ Die Nothwendigkeit dieſes Ausſpruchs zu begründen, lag nicht in dem Plane Solgers.

Man wird nicht in Abrede ſtellen, wie ſehr unſer Geiſt, ſobald er eine beſtimmte Richtung eingeſchlagen, ſobald er ſich in ein beſonderes Gebiet eingelebt hat, Alles auf daſſelbe bezieht, und in irgend eine geheime Verbindung mit demſelben bringt. So fragen wir uns auch wohl unwillkührlich in einem Kunſtwerke, das uns in den Kreis der Ehe und ihre Kolliſionen gebannt hat, welche Haltung würden dieſe außerhalb dieſer Verhältniſſe ſtehenden Geſtalten darin entwickeln, welche Löſung hätten wir von ihnen zu erwarten? Genauer betrachtet dürfte indeſſen ſich die Frage dahin verwandeln: Warum ſind dieſe Geſtalten gar in keine ſolche Lage vom Dichter gebracht, worin ſich ihre Stärke oder Schwäche, genug ihre ganze Individualität offenbaren könnte? Liegt nicht eben in ihrer Natur ein unabweisbarer Grund ſie nicht darin zu verſetzen, weil, wie ſie einmal organiſirt ſind, ihnen dieſe Art der Kolliſion ein fremdes Element iſt und bleiben muß?

Welche Individualitäten werden uns aber die Vorſtellung einer außerhalb ſolcher Kolliſionen ſtehenden Natur geben? Da des Weibes Element die Empfindung iſt, ſo wird von der Tiefe, deren dieſe fähig iſt, auch die Bedeutung und Gewalt der Kolliſion abhängen, in die ſie gerathen kann. Je mehr ihr Weſen auf den Schein geht, je mehr die augenblickliche Befriedigung, der Glanz der Eitelkeit ſie reizt, je mehr ſie nur in ein wechſelvolles, weltliches Treiben ergoſſen iſt, deſto geringer wird ihre Vertiefungsfähigkeit ſein. Wer uns in ſolchem weltlichen, auf Erzielung vorübergehender Triumphe berechneten, in einer Fülle eitler Huldigungen ſchwelgenden Trachten erſcheint, der mag manchen ſelbſt glänzenden Zug von Herzensgüte entfalten, manches Edle in augenblicklicher Aufwallung ausführen, aber ſchwerlich werden wir glauben, daß eine tiefe Empfindung und Neigung nachhaltig das ganze Gemüth ergreifen und es dauernd in Leid und Freude, in Schmerz und Entzücken tauchen könne. Unter dieſem üppigen dem Auge wohlgefälligen Blumenflor, auf ebenem Grunde, thun ſich keine Abgründe und vulkaniſche Eruptionen auf. Eine ſo bezeichnete weibliche Individualität weiſt daher eben ſo beſtimmt die Vorſtellung eines durch kämpfende Empfindungen erſchütterten Gemüthszuſtandes ab, als ſie ſich von ſelbſt als Pol zu einer rein innerlichen, durch die Gewalt eines tragiſchen Schickſals heimgeſuchten Perſönlichkeit darbietet.

Der Mann ſchafft ſich einen über die Empfindung hinaus liegenden Kreis der Thätigkeit. Je durchgebildeter er iſt, je mehr er ſich in einem erhabenen Berufe, der ſein Innerſtes erfüllt, befriedigt, deſto weiter iſt er über die Naturgewalt der Empfindung hinaus, deſto entſchiedener giebt er uns daher das Bild einer in ſich, durch eigene ſelbſtbewußte Thätigkeit, einigen und gediegenen Individualität, in der ſich Natur und Geiſt in ein ſchönes Gleichgewicht geſetzt haben. Eine ſolche Individualität iſt vorzugsweiſe eine *plaſtiſche*, welche, fern vom Gewoge leidenſchaftlicher Empfindung und von Gemüthsſtürmen, vielmehr die Eindrücke von Menſchen und Dingen, durch eine glückliche Organiſation, in fördernde Lebenselemente verwandelt.

Allerdings kann ſich aber auch hier, trotz der gemeinſamen Grundlage, ein Unterſchied hervorthun. Das Individuum kann nämlich bei ſeinem ſittlichen Ernſte, ſeiner durchgebildeten Tüchtigkeit in ſeinem Berufe, ſeinem umſichtigen Verſtande, Eigenſchaften, die ihm eine würdige Haltung geben, und das Gemüth ſichern vor der Naturgewalt der Empfindung und ihren Kolliſionen mit ſittlichen Mächten, doch zugleich desjenigen milden Feuers entbehren, das erſt allen dieſen Seiten ein ideales Leben giebt, es kann fern ſein von der Grazie des Gemüths, durch welche erſt jeder Schein einer gewiſſen proſaiſchen Nüchternheit und pedantiſchen Steifheit aufgelöſt wird, aus der, mit einem Worte, erſt die ſchöne plaſtiſche Individualität geboren wird. So ſehr alſo auch eine ſolche Geſtalt die Anſchauung einer über die Kolliſionen der Empfindung und der Sittlichkeit erhabenen Perſönlichkeit darbietet, ſo hebt ſie uns doch, bei dem Mangel an Idealität, nicht in die Region befriedigten Daſeins, worin uns kein Hauch proſaiſchen oder nüchternen Sinnes anweht.

In der ächt plaſtiſchen Geſtalt iſt dagegen die ſittliche Denkart, die Begeiſterung für einen edlen Beruf, mit der Wärme der Empfindung zu einem ſchönen Gleichgewicht gekommen, ſo daß wir uns bei ihrem Anblick eben ſo beruhigt und über die Stürme der Leidenſchaft hinweggetragen, als doch auch zugleich von einem milden Feuer durchſtrömt fühlen, das uns die wohlthuende Gewißheit giebt, auf dieſem Herzensgrunde kann auch die Empfindung ihre Anker tief einſchlagen. Hier wohnt die Sicherheit, welche die ſittliche Durchbildung gewährt, verbunden mit dem ſüßen Behagen an dem innern Feuer, das in jedem Augenblicke, ſeiner Intenſität nach, ausſchlagen könnte, aber von einer andern unſichtbaren Gewalt zwar gebannt, aber nicht etwa mit Anſtrengung niedergehalten wird. Denn in der liebenswürdigen Individualität iſt ja eben dieſe Einheit von Sinnen und Geiſt wie zu einer unmittelbaren Naturbeſtimmtheit geworden, in der der Menſch ſich mit gleicher Freiheit und Grazie bewegt. Gewiß wird aber kein Beruf, keine Thätigkeit der von uns entworfenen Bildung günſtiger ſein, als die des Künſtlers. Denn in ihr liegt ja ſchon vorzugsweiſe die ununterbrochene Erhebung und Verklärung des Natürlichen und Sinnlichen, welche nun auch in dem Individuum gleichſam zur Virtuoſität des Charakters, zur plaſtiſchen Individualität zu werden berufen iſt.

Auch hier hat ſich uns eine Trilogie von Geſtalten dargeboten, deren gemeinſames Band wir in der durch ſie erzeugten Anſchauung erkannten, ſie ſeien durch ihre Organiſation über den entwickelten Konflikt hinaus; entweder aus Mangel an Tiefe, und weil die Seele ganz ſich in die Oberfläche verloren, unterhalb derſelben, oder durch ihre ſittliche Haltung und Grazie darüber erhaben. Die Träger dieſer Gedanken ſind Luciane, der Gehülfe und der Architekt. Bei Betrachtung dieſer Trilogie liegt es nah, auch ihre entſprechende Beziehung zu den vorher von uns entwickelten Gruppen heraus zu erkennen. Luciane entſpricht dem erſten Kreiſe des Grafen und der Baronin, die durch den Standpunkt des frivolen und zerſetzenden Verſtandes der Kolliſion enthoben ſind, der Gehülfe der zweiten Gruppe, Charlottens und des Hauptmanns, welche durch ihre ſittliche Freiheit ſich von der Schuld entlaſten, um ſich in ſich wieder zu finden, der Architekt endlich der tragiſchen Gruppe, Eduards und Ottiliens. Das proſaiſche Element in der Individualität des Gehülfen ſtellt ihn, bei dieſer Vergleichung, von ſelbſt auf die Seite der geringeren poetiſchen Tiefe und Fülle, und der proſaiſcheren Löſung, die ſich im Geſchicke Charlottens und des Hauptmanns darbietet, während die plaſtiſche und poetiſche Figur des Architekten ihr nothwendiges Gegenbild an der dritten Gruppe und näher an der, dem gewaltigen Geſchicke ihrer ſchönen Individualität erliegenden Ottilie gewinnt *).

---

*) Etwas ahndete auch Solger von der Bedeutung des Architekten, indem er (hinterlaſſene Schriften I. S. 184.) bei Gelegenheit der Wahlverwandtſchaften von ihm ſagt: „Ich muß innerlich lachen, wenn es heißt: ja, wie würde ſich der nun zeigen, wenn er in dieſe oder jene Lage käme? Er kommt aber nicht herein und das gehört ſchon mit zu ihm. Alſo iſt dieſe ſtille innerliche Größe eines jugendlichen Heros etwas ſehr hohes, ſelbſt mit dadurch, daß ſie an Umſtänden nicht geprüft wird. —

Wir haben durch unſere Darſtellung die Glieder eines vollſtändigen Lebens erkannt und zum Bewußtſein gebracht. Schwerlich dürfte noch eine neue Saite in dieſem Kreiſe angeſchlagen werden können, deren Töne noch der Harmonie fehlten. So erſchöpfend aber auch alle Verhältniſſe und Gedankenbezüge dieſer ſittlichen Subſtanz ſelbſt zur Erſcheinung gekommen, ſo dürfte ſich der denkende Geiſt doch noch nach einem Elemente umthun, das in dieſen Kolliſionen und Gegenſätzen der Empfindung beſchwichtigend und vermittelnd eintrete. Die zuletzt aufgeſchloſſenen Individualitäten befreien zwar den Blick und entbinden die Seele von dem Schmerze, den ihr das Verhängniß der Individualität aufdringt, aber es liegt nicht in ihrer Natur, ſich in die Geheimniſſe dieſer Gemüthswelt hineinzudrängen, und dort ſchlichten zu wollen. Je idealer die Perſönlichkeit, deſto entfernter iſt ſie von dem Vorſatz das etwa gut machen oder einebnen zu wollen, was der Menſch nur in ſich und durch ſich ſelbſt vollbringen kann. Es iſt daher einleuchtend, daß ein ſolcher Verſuch, durch das vermittelnde Wort beſchwichtigend einzuſchreiten, den Kampf nicht ſchlichtet. Je tiefer der Sitz der Krankheit, deſto unzugänglicher iſt ſie einer äußern Heilung. Das Wort beſiegt nimmer den Zwieſpalt eines verwundeten Gemüths, es iſt dies eine Welt, wohin es nicht dringt, von wo es vielmehr dumpf wieder zurück tönt. Die Leidenſchaften entfalten ſich, gleichſam des beſchwichtigenden Wortes ſpottend, das ſich in dieſe Abgründe wagt. Nur der Sturm des Verhängniſſes reißt die Wurzeln heraus, während die leichten und milden Lüfte der Rede den Baum umſäuſeln, ohne bis zu ſeiner Geburtsſtätte zu dringen. Aber das Wort, das den Verſuch wagt, zu beſchwichtigen, weil es auf-

---

Nur entzieht er ſich der Prüfung nicht durch abſichtliche Beſchränkung, ſondern durch ſeine Natur.“ Freilich iſt darin weder ſeine wahrhafte Beziehung zum Ganzen, noch ſein Verhältniß zu den Andern erkannt.

richtig überall verſöhnen möchte, kennt eigentlich den Feind nicht gründlich, dem es ſich zuwendet. Darum macht es jedesmal von neuem die Erfahrung der Ohnmacht ſeiner Waffe. Vermöchten dieſe Waffen zu helfen, vermöchte überhaupt das verſtändige, wohlgemeinte, fremde Wort den Beiſtand für die Pein des Herzens zu gewähren, wahrlich es bedürfte nicht dieſes fremden Genoſſen; die Werkſtatt für dieſes Rüſtzeug hat der Menſch eben ſo in ſich ſelber, als er auch ſchon die Ungleichheit dieſes Kampfes erfahren hat. Die Ohnmacht des Rathes aber ſteigert ſich mit der Tiefe des Gemüths und der Intenſität der Empfindung. Beide ſtehn im umgekehrten Verhältniß zu einander. Das Wachſen der Letztern bedingt zugleich die Wirkungsloſigkeit des Erſteren. Der geſchäftige Verſuch des Menſchen durch das mahnende Wort in die geheimſten Gänge menſchlicher Empfindung dringen, die zarteſten Knoten, die ſich unvermerkt in dem ſittlichen Verhältniſſe der Ehe gebildet, entwirren zu wollen, endet für uns mit der Gewißheit, daß ein Vergebliches erſtrebt worden, daß nur dem eigenen Gemüthe die Heilung zu überlaſſen ſei, und daß der Tag des Geſchickes weder dadurch hinausgerückt, noch beſchleunigt werden könne.

In einem Werke, das in die Tiefe einer Gemüthswelt herabſteigt und den Kampf ſchildert, der ſich aus dem Gegenſatze der unmittelbaren und ſittlichen Empfindung entzündet, darf auch die Offenbarung der Unzulänglichkeit des beredten und verſtändigen Worts für die Beſchwörung dieſer Widerſprüche nicht fehlen. Die Inkongruenz dieſer Elemente muß ſich als ein Widerſtreben zweier in ſich ganz verſchiedener Organe herausſtellen.

Das Wort und der Rath gehn aber an das denkende Bewußtſein. Sie ſetzen alſo die Einſicht in das Weſen der Verhältniſſe und der Subſtanz voraus, worin ſie ſich beſchwichtigend bewegen. Nur dieſer Figur fällt daher das Ausſprechen der abſoluten Bedeutung des ſittlichen Werths der Ehe zu, worin ſie ſich, ähnlich dem antiken Chor, zur Anſchauung der Totalidee erhebt, aber auch darin ihm gleich iſt, daß ſie eben ſo wenig, wie jener, das Pathos der Individuen in ſeinem zermalmenden Gange aufzuhalten vermag, mit welcher Anſtrengung ſie ſich ihm auch entgegenwerfe. Erſt in Mittler gewinnt daher die Idee des Ganzen ihren innern Abſchluß. Sein Wort, das noch dem proſaiſchen Reiche der Reflexion angehört, wird durch den ſchöpferiſchen Geiſt in ſeiner künſtleriſchen Selbſtoffenbarung Fleiſch, und gewinnt dadurch erſt die höchſte Wahrheit, denn durch ſie hat das Wort ſich erſt ſeine energiſche Wirklichkeit erzeugt, der Geiſt ſich ſeinen durchſichtigen, organiſchen Leib geſtaltet.

Die Worte Mittlers: „Die Ehe iſt der Anfang und Gipfel aller Kultur, ſie macht den Rohen mild, und der Gebildetſte hat keine beſſere Gelegenheit ſeine Milde zu beweiſen. Unauflöslich muß ſie ſein; denn ſie bringt ſo vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen iſt. Sich zu trennen, giebts gar keinen hinlänglichen Grund. Der menſchliche Zuſtand iſt ſo in Leiden und Freuden geſetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander ſchuldig werden. Es iſt eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann," ſind das Evangelium der Ehe, das Kunſtwerk iſt die Welt der Wirklichkeit, welche ſich daſſelbe durch ſeine Wahrheit und Tiefe gegründet und geſtaltet hat.

Der erſte Theil unſerer Aufgabe iſt gelöſt. Die Wahl des Stoffes, ſein Verhältniß zur Wirklichkeit, ſeine weltgeſchichtliche Bedeutung ſind zum Bewußtſein gebracht. Die Idee des Ganzen iſt im Elemente des Gedankens erfaßt, ihre Momente ſind enthüllt worden. Aber das im Schooße des unſinnlichen, ewigen Gedankens, gegliederte Leben muß ſich auch von ſeinem Grunde löſen, und äußerliche Exiſtenz und dadurch die Bewährung ſeines Lebens gewinnen. Der Logos des Kunſtwerks hat ſich daher, ſo zu ſagen, in Natur und konkretes Leben umzuſetzen. Die lebendige Anſchauung der bisher noch abſtrakt bezeichneten Charaktere, das Erfaſſen ihrer konkreten Individualität, und das Verſtändniß der Kompoſition des Ganzen ſind die Momente, in denen ſich erſt die Erkenntniß des Werkes abſchließt und gleichſam in ihren Anfang zurückkehrt.

II.

Die
Entwickelung der einzelnen Charaktere
der
Wahlverwandtſchaften.

In der Entwickelung der Charaktere werden wir natürlich diejenige Folge zu beobachten haben, welche ihnen die Darſtellung der Idee unſers Werkes in der erſten Abhandlung angewieſen hat. Während wir dort den Individuen die nothwendige Stellung in der Organiſation des Ganzen zutheilten, und ſie zunächſt nur als Repräſentanten weſentlicher, aus der Idee unſers Kunſtwerks ſich ergebender Momente auffaßten, ſo iſt es die Aufgabe dieſer Abhandlung, aus dem ſpringenden Punkte das ganze individuelle Leben hervorgehn zu laſſen. In dem erſten Theile fragten wir nach den Elementen, welche der beſondern an die Spitze geſtellten Idee gedankenmäßig angehörten. Dort erhielten wir alſo die Grundzüge des Werkes, aber die konkrete individuelle Lebendigkeit war aus dieſer Gedankenwelt noch nicht ſelbſtſtändig entlaſſen. Das Intereſſe war vielmehr die entwikkelte Individualität in die Einfachheit einer ideellen Beziehung und Seite der Idee zuſammenzufaſſen, und grade von der Ausbreitung ihres Reichthums zu abſtrahiren. Jetzt iſt das Entgegengeſetzte Zweck. Da ſich die Charaktere ſchon zu einer Gedankenwelt gruppirt haben, ſie aus dieſem Kreiſe nicht mehr willkührlich heraustreten können, ſo dürfen wir uns völlig ſicher zu ihrer beſonderen Perſönlichkeit wenden. Sie ſollen uns alſo zu lebendigen, freien, völlig individuellen Menſchen werden. Erſtrebt man dies Letztere, ohne ſich bereits ihrer allgemeinen Stellung verſichert zu haben, ſo läuft man Gefahr ſie durcheinander zu wirren, und die in ſich geordnete geſetzmäßige Bewegung der Individuen, ihre Vermittlungen und gegenſeitigen Berührungen in eine taumelnde Beweglichkeit zu verwandeln. Aber auch das konkrete Leben ſelbſt kann, ohne den entwickelten Vorhergang, nicht völlig ergriffen werden. Schon im gewöhnlichen Leben glauben wir ein Individuum nicht eher zu kennen und zu verſtehen, als bis wir die Mannigfaltigkeit ſeiner Aeußerungen und Handlungen uns in einfache Anſchauungen zuſammengefaßt haben. Die ganz gehaltloſen, zerfahrenen Individuen ſind die, welche es uns verſagen, ja unmöglich machen, uns bei ihrem Anblicke mit irgend einer tieferen Gedankenbeziehung zu verknüpfen, die ſie darſtellten, uns an irgend ein Lebensprincip zu lehnen, das ihre Denk- und Handlungsweiſe ſtützte, in denen alle Aeußerungen nur durch das kraftloſe Band der zufälligen Stimmung zuſammengehalten werden. Die Bedeutung des Charakters ſteigert ſich nun, formell betrachtet, mit der Einheit, die er offenbaret.

Je mehr die Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen ſich als Ergebniß eines einfachen Principes darſtellt, je mehr die Unendlichkeit der Aeußerungsweiſen zur innern Beſtimmtheit und Abgeſchloſſenheit bezwungen iſt, deſto organiſcher iſt der Charakter. Wir nennen auch im Leben ſolche Naturen, deren Denken und Handeln aus einem Guſſe iſt, welche alſo, ſo weit es überhaupt der endlichen, empiriſchen Erſcheinung möglich iſt, jeden nur mechaniſchen Zuſammenhang ihrer Vorſtellungen in einen organiſchen verwandelt haben, plaſtiſche Geſtalten.

Die Kunſt aber hat die Individuen auch von jenem Reſt der Zufälligkeit, welche ihnen die Breite des empiriſchen Daſeins noch giebt, und welche von der in Zeit und Raum, überhaupt im Gebiete der Endlichkeit, ſich entwickelnden Individualität gar nicht völlig abgeworfen werden kann, gänzlich zu befreien. Im Leben wird nothwendig jedes, auch mit den vollſten Segeln, der ſicherſten Kunde ſeines Ziels und der Wege auf dem Lebensſtrome dahingleitende Individuum doch oft von der Sandbank der Zeitlichkeit in ſeinem Laufe unterbrochen und feſtgenommen. Dieſe Sandbank der Endlichkeit iſt aber im Gebiete der Kunſt von den Wogen der Poeſie hinweggeſpült, und dem Individuum der freie Lauf geſichert, der es uns in jedem Momente in einer, mit ſeinem Lebensziele zuſammenhängenden Bewegung zeigt. In der Kunſt iſt alſo die ganze Summa der Erſcheinungsweiſen des Individuums zu einem adäquaten Bilde ſeines geiſtigen Weſens geworden; es iſt in Wort und That immer *bedeutſam*.

Der philoſophirende Geiſt hat daher hier in der Mannigfaltigkeit der Exiſtenz nicht nur die inwendige Seele, ſondern auch die Geſtalt ihrer Glieder zu erkennen, und in den Letzteren das unſichtbare Band, wodurch ſie organiſch mit dem Uebrigen zuſammen hängen, heraus zu heben, wie umgekehrt der vom Künſtler geſchaffene Charakter erſt dadurch in ſeinem poetiſchen Werthe erfaßt wird, wenn er ſich als ein in ſich bedeutſames Individuum erweiſt, zu deſſen Geſtaltung der Künſtler nur grade ſo viel Material verwendet hat, als nothwendig war, ſeine Idee an jedem Punkte kund zu thun. Während im Leben von jedem Einzelnen unendlich viel Material nicht zur Darſtellung der Idee, die ihn belebt, verarbeitet wird, ſondern als unorganiſche Maſſe zurückbleibt, ſo macht es grade die Höhe und Bedeutung der Kunſt aus, in jedem Momente dieſen Verwandlungsproceß des Materials in ein ſeelenhaftes Zeichen des Innern zu vollbringen. Nur mit dieſem Bewußtſein iſt unſere gegenwärtige Aufgabe zu löſen.

Wir beginnen unſere Darſtellung mit dem *Grafen* und der *Baronin*. In ihnen erkannten wir in unſerer erſten Abhandlung die Repräſentanten des frivolen auflöſenden Verſtandes, für welchen die Ehe durchaus keinen abſoluten ſittlichen Werth hat. Weil ſie ſich dies durch die Sophiſtik einer egoiſtiſchen Reflexion zur Ueberzeugung gebracht haben, ſo folgte daraus ihre Unfähigkeit in eine Kolliſion von Empfindungen in der Sphäre der Ehe hineinzugerathen. Ihr Daſein aber erſchien uns, als die Kehrſeite einer Darſtellung der ſittlichen Subſtanz der Ehe, nothwendig zum Abſchluß der Totalität. Zugleich war daher durch das Bewußtſein dieſer Figuren auch die Folie für den Werth der Kolliſionen gegeben. Für den Zweck unſers Kunſtwerks können dieſe Individuen keine andere Stellung einnehmen, alſo nicht etwa noch in einen Reichthum von Verhältniſſen verſetzt werden, welche unſern Blick von dem durch ſie vertretenen Standpunkte ablenkten. Da aber der Standpunkt dieſer Individuen in ſich abgeſchloſſen und ihr Bewußtſein innerhalb deſſelben keiner weitern Entwickelung fähig iſt, weil ferner, wie gezeigt, dieſen Geſtalten weſentlich die Rolle der Vertretung des frivolen Verſtandes zugetheilt iſt: ſo iſt es ihnen auch in unſerm Kunſtwerke verſagt, ſich zu konkreten Individualitäten, innerhalb des Werkes ſelbſt, zu geſtalten, oder ſich in ſich ſelbſt vor unſern Augen zu entwickeln. Hätte ſie der Dichter in mannigfaltige ſonſtige Beziehungen geſetzt, ſo würde dies die Einheit des Ganzen beeinträchtigt haben, indem durch ſie den Lebenselementen, auf welche es grade weſentlich abgeſehn iſt, fremde nicht aſſimilirbare Stoffe zugeführt worden wären. Aber auch das Bewußtſein dieſer Geſtalten darf nicht etwa in ſeiner Geneſis vor uns erſcheinen, es muß als ein fertiges Reſultat vor uns auftreten. Denn wie ſollte ſich dieſer Standpunkt des auflöſenden Verſtandes anders als durch den Konflikt mit der Welt, durch die Berührung mit ähnlichen, in der Wirklichkeit verbreiteten Ideen erzeugen; es würde dies alſo eine ganz andere Weltanſchauung vorausſetzen. Dann wäre aber nicht mehr der Triumph der ſittlichen Idee der Ehe, ſondern vielmehr die Verzweiflung an ihrer Heiligkeit der Mittelpunkt des Ganzen. Das verneinende Bewußtſein des Grafen und der Baronin kann alſo nur als ein ſchon völlig in ſich befeſtigtes heraustreten. Es ſpricht ſich einmal mit aller Kraft blendender Sophiſtik und graziöſer Lebendigkeit vollſtändig aus, um dann aus dem Entwickelungsgange auszuſcheiden. Die dauernde Verflechtung dieſer beiden Geſtalten mit den ferneren Erlebniſſen könnte unmöglich eine innere ſein, und gehörte, als eine nur äußere, wieder dem Kunſtwerke nicht an. Welche Stellung ſollen auch bei dem Wachſen des innern Zwieſpalts, der immer mehr ſich vertiefenden Leidenſchaft dieſe Individuen einnehmen, da der Grund dieſer Seelenzuſtände von ihnen gar nicht gewürdigt werden kann? Sie würden höchſtens bei ihren Geſinnungen als ſpottende Geiſter den Schmerzen eines erſchütterten Gemüths zuſehn, und ſo die Reinheit des Eindrucks gefährden. Für die Idee des Kunſtwerks haben alſo unſere beiden Figuren ihre Aufgaben erfüllt, wenn ſie, nach dem lebendigen Erguß ihres Glaubensbekenntniſſes, nach der demſelben entſprechenden Darſtellung ihres gegenſeitigen Verhaltens uns verlaſſen. Denn daß ſie im Verlaufe des Werks ſich auch in der glänzenden Geſellſchaft zeigen, welche durch Lucianens Anweſenheit herbeigelockt wird, widerſpricht dem Geſagten nicht. Wer hätte mehr Recht in einem weltlichen Kreiſe zu erſcheinen und ihm Reiz und Leben zu verleihen, als der feingebildete Graf und die gewandte Baronin? Beide voller Anſtand und feinem geſellſchaftlichen Takte. Der Graf und die Baronin ſind ein großes Beiſpiel künſtleriſcher Weisheit, welche ſich grade in einem freiwilligen Entſagen nur pikanter Situationen und geiſtreicher Individualiſirung oft bewundernswürdiger, als in der poetiſchen Fülle zeigt. Denn nur darum hat der Dichter auf ihre breitere Individualiſirung und dramatiſche Durchführung verzichtet, weil ihr Grundton ſonſt auf das Kolorit und die Farbenmiſchung des übrigen Gemäldes ſtörend eingewirkt hätte.

Dieſer Standpunkt eines frivolen Räſonnements, den uns auch ſogleich Mittler bei der Nachricht von der Ankunft des Grafen und der Baronin, durch ſeinen Unwillen über die angekündigten Gäſte, und die dadurch hervorgerufene beredte Auffaſſung der Sittlichkeit der Ehe veranſchaulicht, dieſer Standpunkt kann in der Kunſt nur erträglich werden durch die ausgezeichnete formelle Bildung, die Feinheit eines weltmänniſchen Verſtandes und anmuthsvoller Lebendigkeit der Individuen, welche ihn vertreten. Auferzogen in den Genüſſen des Lebens, durch Geburt und Lage einer behaglichen Exiſtenz zugetheilt, ſind dieſe beiden Naturen in die Irrgänge des aufklärenden Verſtandes hineingerathen, der ſich einſt über die ganze Welt gelagert und alle Verhältniſſe in ihr angegriffen hatte. Die auflöſenden Grundſätze, die ſie ſich zu eigen gemacht, gewinnen aber natürlich in ihnen an Leben und Wärme, da ſie den die bürgerlichen Einrichtungen beherrſchenden Vorſtellungen ſich äußerlich fügen müſſen, und durch die Letzteren um ſo unbehaglicher berührt werden. Durch die Vergegenwärtigung dieſes Widerſpruchs erhöht ſich natürlich auch die Bitterkeit gegen eine Verbindung, deren Freuden ſie doch nicht in völliger Freiheit und Zwangloſigkeit genießen können, weil die proſaiſche Wirklichkeit der völligen Verwirklichung ihrer Wünſche noch Feſſeln anlegt.

Obgleich der Graf und die Baronin in ihrem ſittlichen Bewußtſein, im Punkte der Ehe, nicht unterſchieden ſind, ſo gehört doch die Enthüllung dieſer frivolen Sophiſtik dem Manne an, welche die Baronin nur durch ein zuſtimmendes Schweigen begleitet. Eine Frau ſich in ein ſo leichtfertiges und frivoles Räſonnement über die Ehe ergießen zu hören, hätte etwas Widerwärtiges und Verletzendes. Dem männlichen, in Reflexionen heimiſchen Geiſte gehört nothwendig die gewandte Apologie ſeines Standpunktes an. Auch dies hat der Dichter mit feinem Takte beobachtet. Der erfahrnen Baronin fällt dagegen die Rolle zu, ſogleich mit ſcharfem Blicke die inneren Verhältniſſe zu durchſchauen, und mit geübtem Takte die geheimen Herzensregungen herauszufühlen, welche die Individuen vor ſich ſelber noch verbergen möchten. So viel, als es die kurze Zeit ihres Aufenthalts verſtattet, ſtrebt ſie ſelbſt noch in die vor ihren Blikken ausgebreiteten Verhältniſſe einzugreifen, und ſie mit weltgewandtem Frauengeiſte zu geſtalten. Man ſieht ſelbſt in den wenigen Zügen den Typus einer ſtets ihrer ſelbſt gewiſſen Frau, die von der Empfindung ſich ſchwerlich überraſchen läßt, ſondern mit allen Eigenſchaften ausgeſtattet iſt, die ſie fähig machen, auf einem größern Schauplatze und in den verwickelten Verhältniſſen der vornehmen Welt das Netz der Intrigue fein zu ſpinnen. Ihr gehört daher auch mit vollem Rechte der Plan an, Ottilien, deren Verhältniß zu Eduard ſie ſogleich durchſchaut, aus dieſer Umgebung zu entfernen. Sie ſchließt, wie durch ein gemeinſames Intereſſe bewogen, ſtillſchweigend mit der älteren Charlotte einen Bund gegen das jugendlich ſchöne Mädchen. Als ſie nun gar, bei dem zweiten Aufenthalte, durch die freundliche Neigung des Grafen gegen Ottilien zu einer gewiſſen Eiferſucht bewegt wird, reift der Entſchluß in der gewandten Frau, Ottilien ſchnell, durch eine Vermählung mit dem Gehülfen, den ſie leiſe und klüglich zu einer Exkurſion auf das Schloß anregt, zu entfernen und dieſelbe auf dieſe Weiſe ſich und Charlotten unſchädlich zu machen. In dieſen Zügen hat der Dichter vortrefflich Alles vermieden, was irgend wie an ein ſittlicheres Bewußtſein über das Verhältniß Ottiliens anſtreift. Denn auch die Ehe mit dem Gehülfen iſt ihr, ganz ihrem Standpunkt entſprechend, nur ein *Mittel* zu einem eben ſo weltlichen Zwecke. So rundet ſich mit Wenigem das Bild frivoler Denkart in dieſen beiden Geſtalten vortrefflich ab.

Dem Entwickelungsgange unſerer erſten Abhandlung folgend, wenden wir uns zu den Individualitäten der zweiten Gruppe: dem *Hauptmann* und *Charlotten*. Indem wir ſie oben als Repräſentanten derjenigen ſittlichen Bildung betrachteten, welche ſich aus der Naturgewalt der Empfindung durch die ſittliche Freiheit bewußtvoll herausringt, liegt es uns nun ob, die Elemente dieſer wahlverwandten Geſtalten aufzufaſſen und ein Bild ihrer konkreten Individualität zu geben. Wir machen mit dem Hauptmann den Anfang.

„Die größten Vortheile im Leben überhaupt, wie in der Geſellſchaft, hat ein gebildeter Soldat.“ Und mit Recht, denn er giebt uns das Bild einer durch Civiliſation gemäßigten und beherrſchten Kraft. Eine Perſönlichkeit, welche uns die Anſchauung der Tüchtigkeit und des Muths giebt, welche die Vorſtellung von Mühen und Gefahren, zu denen phyſiſche und moraliſche Stärke gehört, in uns erweckt und zugleich damit den allgemein menſchlichen Vorzug eines klaren, gebildeten, in den Künſten des Friedens heimiſchen Geiſtes verbindet, darf in der Geſellſchaft einer theilnehmenden, ja entgegenkommenden Aufnahme gewiß ſein. Namentlich aber werden edle und gebildete weibliche Naturen ſich gern einem Manne anſchließen, der ihnen das Gefühl der Sicherheit einer auf eigener Kraft geſtützten Exiſtenz giebt, und durch den klaren, umſichtigen, gebildeten Verſtand ſie zugleich anzuziehn und zu beleben verſteht. Ein ſolches Bild giebt uns die Perſönlichkeit des Hauptmanns. Verſuchen wir es weiter auszuführen. Schon ſein erſter verſtändiger Brief, der ſeinem perſönlichen Erſcheinen vorausgegangen war, zeigte „ſo viel Deutlichkeit über ſich ſelbſt, ſo viel Klarheit über ſeinen eignen Zuſtand, über den Zuſtand ſeiner Freunde, daß er eine heitere und fröhliche Ausſicht gab.“ Sein Erſcheinen beſtätigt dieſe Auffaſſung vollkommen. Der Grundzug deſſelben iſt der klare, beſonnene, ſeiner ſelbſt gewiſſe, umſichtige Verſtand. Durch ihn kündigt er uns ſogleich, in ſeinem Urtheil und ſeiner Behandlung der Dinge, ſeine Ueberlegenheit über ſeine mitwirkenden Genoſſen, Eduard und Charlotten, an. Dieſer vornämlich auf das Praktiſche gerichtete, höchſt gebildete und mit Geſchmack verbundene Verſtand erſtrebt überall etwas Tüchtiges; alle Halbheit iſt ihm zuwider, ſie widerſpricht ſeiner Natur, die jedes thätige Eingreifen zu einem ernſten Geſchäfte macht, das gewiſſenhaft und pünktlich betrieben ſein will. Daher fordert er auch von Eduard die Trennung des Geſchäftes vom Leben. „Das Geſchäft, ſagt er, verlangt Ernſt und Strenge, das Leben Willkühr; das Geſchäft die reinſte Folge, dem Leben thut eine Inconſequenz oft Noth, ja ſie iſt liebenswürdig und erheiternd.“ Dieſe Trennung ſichert ihn aber auch zugleich vor jeder Pedanterie, die allemal da entſteht, wo wir das der Willkühr zu Ueberlaſſende unter die Strenge eines eiſernen Geſetzes beugen und darin abtödten.

Einem ſolchen immer auf die Sache dringenden ernſten Verſtande iſt es daher überall auch um die Sache, nicht um die bloße Befriedigung der Perſönlichkeit zu thun. Es kommt ihm darauf an, daß das Richtige, das als zweckmäßig Erkannte geſchehe, gleichviel wer es ausführt. So hatte denn auch der Hauptmann den Grundſatz, aus einem übernommenen, unvollendeten Geſchäfte nicht zu ſcheiden, bis er ſeine Stelle genugſam erſetzt ſähe. „Ja er verachtete diejenigen, die, um ihren Abgang fühlbar zu machen, erſt noch Verwirrung in ihrem Kreiſe anrichten, indem ſie als ungebildete Selbſtler, das zu zerſtören wünſchen, wobei ſie nicht mehr fortwirken ſollen.“ Eine ſolche, auf der Selbſtverläugnung, dem Verzichten auf die bloße Befriedigung der Eitelkeit ruhende, ſittliche Geſinnung ſichert dem Individuum zugleich in bedeutenden Momenten, wo es durch die unerlaubte Neigung zu einer gleichgeſinnten und gemüthsverwandten Individualität gegen ſeinen Willen überraſcht wird, die Herrſchaft über ſich ſelbſt. Aus den von uns entwickelten Elementen dürfen wir es mit Zuverſicht erwarten, daß dieſer Charakter ſich aus der Kolliſion der Empfindung rein zurückbringen und ſich in ſich ſelbſt vollſtändig wieder finden werde. Zeigt ſich doch ſchon in der beginnenden Neigung des Hauptmanns zu Charlotten ſogleich das Gegengewicht der Verſtandesklarheit und ſittlicher Beſinnung. Er fühlt die unwiderſtehliche Gewohnheit, die ihn an Charlotten zu feſſeln droht. „Er gewann es aber über ſich den Stunden auszuweichen, in denen Charlotte nach den Anlagen zu kommen pflegte.“ Wie ſehr zwar in ſeinem Verhältniſſe zu Charlotten einen Augenblick die Empfindung und Leidenſchaft ihre volle Gewalt über ihn ausüben, ſo ſind wir doch zugleich gewiß, daß ſie in dieſer Natur keine bleibende Stätte finden können. Aber mit Recht dürfen wir die Intenſität einer ſolchen Empfindung, die einen ſo beſonnenen, ſeiner ſelbſt ſtets ſichern Verſtand augenblicklich unterjocht, nicht gering anſchlagen, denn nur aus der Stärke des Gegengewichts wird die Bedeutung des Sieges klar.

Wer ſich ſelbſt die Herrſchaft über ſich wiedererrungen, hat ſich damit aber auch ein Recht erworben, dem von Leidenſchaft umſtrickten Freunde mahnend, beſchwichtigend und heilend gegenüber zu treten. Es iſt dies ein weſentlicher, mit dem ganzen Charakter organiſch zuſammenhängender Zug, den der Schöpfer dieſer Natur auf das individuellſte ausgeführt hat. Der Hauptmann beruft ſich, dem zerſtörten Eduard gegenüber, nicht etwa auf abſtrakte, allgemeine Grundſätze, ſittliche Geſetze und Einrichtungen. Vor einem ſolchen, unter dieſen beſondern Verhältniſſen, ohnmächtigen Räſonnement bewahrt ihn ſein klarer Verſtand und ſein praktiſcher Takt. Er ſetzt ihm grade das Individuellſte entgegen und läßt daran das Sittliche hindurchſcheinen. Er mahnt ihn alſo an den hohen Werth ſeiner Gattin, an die Geburt des Sohnes, zeigt ihm, wie viel enger dadurch das Band zwiſchen beiden Gatten geknüpft worden, er erinnert ihn ſelbſt an andere, damit verbundene Beziehungen, an die Welt, die Familie, ſeine Beſitzungen. Wer aber durch ſeine ſittliche Natur den Frieden wiedergefunden, ſoll dies errungene Gut auch zu behaupten wiſſen. Wir glauben erſt dann völlig an die Sicherheit eines ſolchen ſittlichen Beſitzes, wenn wir ihn ſelbſt verführeriſchen Lockungen und blendenden Anerbietungen nicht Preis gegeben ſehn. Dies erſt ſchließt die Vorſtellung eines ſelbſtbewußten, ſittlichen Ernſtes ab. Der Hauptmann konnte daher eines ſolchen Zuges nicht entbehren. Der nur mit der Erfüllung ſeiner leidenſchaftlichen Wünſche beſchäftigte Eduard macht ſelbſt dem Hauptmann das Anerbieten, ihm Charlottens Hand zu bewilligen, ja ſie ihm gewiſſermaaßen zuzuführen, nur, um ſo das gewichtigſte Hinderniß für ſeine Verbindung mit Ottilien zu heben. Welche Ausſicht für den Mann, dem Charlotte ſo theuer! Aber er iſt auch gegen dieſen in ſo ſchimmernder Hülle erſcheinenden Feind gewaffnet. Er fühlt die Gaben in ihrem ganzen Werthe, mit denen ihn Eduard beſtechen will, aber dies fordert ihn nur auf, „deſto vorſichtiger, deſto ſtrenger zu ſein.“ Er mahnt Eduard an den guten Namen, an die Ehre, welche zwei bisher unbeſcholtene Männer auf das Spiel zu ſetzen im Begriff ſtehn. Der bei ſeiner Strenge zugleich gewandte Mann fühlt wohl, daß er ſich, bei einem ſo ſchwer kranken Gemüth, nicht in ſittenrichterliche Erörterungen unerbittlicher Geſetze einlaſſen dürfe. Daher lehnt er das lockende Anerbieten mit Berufungen auf Mächte ab, denen er Eduards Gemüth zugänglicher glaubt, auf die Ehre, den guten Namen, den Tadel der öffentlichen Meinung; ja er giebt ſogar endlich, um das Gemüth des Verwundeten ſich nicht zu entfremden, und ſo jede Einwirkung unmöglich zu machen, ſcheinbar nach, nur um ſich gewiſſermaaßen noch immer zum Herrn der Verhältniſſe machen zu können.

Wir ſehen in dem Benehmen des Hauptmanns zu Eduard die Blüthe dieſes Charakters, ſo zu ſagen, die höchſte Potenz deren er, ſeinen gegebenen Bedingungen nach, fähig iſt. Er iſt in ſich durchaus fertig und abgeſchloſſen. Dieſer beſonnene, klare Verſtand des gebildeten, kräftigen, praktiſchen Mannes, der auch, ſowohl im Verhältniß zu Charlotten, als zu Eduard eine wohlthuende Gemüthlichkeit offenbart, darf nimmermehr zu den gemeinhin ſogenannten proſaiſchen Naturen geworfen werden. Eine ſolche Auffaſſung kann nur in der Unfähigkeit liegen, die zerſtreuten und freilich nicht blendenden Züge des trefflichen Mannes ſich zu einem konkreten Bilde zu geſtalten.

Jede bedeutende Natur muß uns aber, bei aller Ruhe und Sicherheit ihres Verhaltens, doch eine Seite herauskehren, welche unſern Blick in die Tiefe des Gemüths leitet und uns gleichſam ein Unerſchöpfliches offenbart. Sie muß uns alſo die Anſchauung einer ſolchen intenſiven Richtung gewähren, welche die ganze Lebenskraft in Bewegung zu ſetzen, ja ſelbſt alle Elemente des Daſeins für ſich zu abſorbiren im Stande wäre. Wir müſſen es einer ſolchen Intenſität anfühlen, daß ſie, auch unter Umſtänden, das Leben ſelbſt aufzehren könnte, daß ſie das Unendliche im Individuum iſt, wofür es, falls es dazu durch ein Unabwendbares herausgefordert würde, auch den ganzen Umfang ſeiner Endlichkeit einzuſetzen vermöchte. Dieſes Myſterium einer Empfindung, einer Richtung, welche uns die Gewißheit giebt, daß ſie ſich zu einem Ungeheuren ſteigern, dem Menſchen unbewußt, den ganzen Kreis aller ſeiner Kräfte für ſich verwenden könnte, dies iſt unſers Erachtens der Quellpunkt aller Poeſie des Charakters.

So ſehr nun auch die überall ſichere Umgränzung, in der wir den Hauptmann ſehen, das ſtete Gleichgewicht mit ſich ſelbſt, in unſerer Anſchauung zunächſt durchaus nicht den Gedanken an die Intenſität einer Richtung aufkommen laſſen, welche bis zur Leidenſchaft wachſen und alle Lebensgeiſter in ihm zum Kampfe aufrufen könnte, ſo beweiſt uns doch der einzige Moment, in dem er dem Gewicht der Leidenſchaft erliegt, in dem ein ſeltenes Zuſammentreffen von Umſtänden ſeine Herzensgewalt an das Licht bringt, zu welch einer verzehrenden Wirkung ſich dieſelbe ſteigern könnte, wenn er ſich ſorglos den Verhältniſſen überließe, und ſich nicht zum Herrn derſelben zu machen ſtrebte. Es ſchließt ſich uns, überſieht man das ganze Bild dieſes in ſich ſo ſicheren, verſtandesklaren Mannes, aus dieſem einzigen Zuge, unwillkührlich die Ahnung einer unergründlichen Tiefe auf, die uns zu bekennen nöthigt, daß, wenn die Wogen dieſes Gemüthes einmal ſich völlig in Bewegung ſetzten, Niemand das Maaß ihrer Gewalt zu berechnen vermöchte. Aus der, nach dem Erguß leidenſchaftlicher Empfindung, durch Charlottens halb abwehrender, halb hingebender Stellung, ſchnell erfolgenden Sammlung des Geiſtes, entnehmen wir die Stärke der Beſonnenheit, welche der erſteren das Gegengewicht zu halten, und den durch die Leidenſchaft tief Erſchütterten wiederherzuſtellen vermag. Ein Augenblick hatte ihn über alle Schranken hinweggeriſſen; die Verehrung für Charlotten, und die Vergegenwärtigung ihrer ſittlichen Würde, ihrer Stellung als Gattin, geben ihn im nächſten Augenblicke ſich ſelbſt wieder. Beides erfolgt faſt auf einen Schlag. Wirkung und Gegenwirkung, Auflöſung und ſittliche Faſſung, zeigen Beide ihre intenſivſte Stärke. Was nun noch folgt, die auf dem Gebiete der Reflexion vor ſich gehende Bewegung, hat uns der Dichter weislich entzogen. Hier iſt alles vielmehr der Phantaſie überlaſſen. Die plötzlich aus ihren Schranken getretene, aber eben ſo ſchnell wieder in dieſelbe zurückgedrängte männliche Natur, eröffnet unſerer Anſchauung einen viel reicheren Schatz, indem wir uns denſelben in der Phantaſie zu geſtalten und auszuſchmücken aufgefordert ſind, als wenn wir aus dem Munde des Hauptmanns klare und verſtändige Reflexionen vernähmen. Wir ſehn ihn ſcheiden, und ahnen, aller ſeiner männlichen Beſonnenheit ungeachtet doch, daß eine geheime Trauer ihn umfängt. Bei der Organiſation des Hauptmanns ſcheint uns dies der einzig richtige Weg, der eingeſchlagen werden konnte. Nur in Charlotten, die auch in eine viel gefährlichere Kolliſion verſtrickt iſt, dürfen wir dieſen Kampf zwiſchen Empfindung und ſittlichem Bewußtſein, und den Sieg des letzteren entwickelt anſchauen. Dagegen würden die Reflexionen des verhältnißmäßig viel weniger in ſeiner ganzen Exiſtenz ergriffenen Mannes uns ſehr matt und trocken erſcheinen. Grade dieſer uns nicht vergegenwärtigte, aber bei der Perſönlichkeit des Hauptmanns durchaus nicht vermißte Kampf des aufgeregten Gemüths trägt weſentlich zur Verdeutlichung ſeines Bildes bei, und hilft die Anſchauung dieſer, überall ihrer mächtigen, verſtandeshellen und doch die Tiefe der Empfindung in uns aufſchließenden Individualität vollenden.

In ihr ſind aber zugleich die Elemente gegeben, welche auf eine klare, beſonnene, geiſtreiche, überall nach Maaß in ſich ſelbſt ſtrebende weibliche Natur eine bedeutende Wirkung hervorbringen müſſen, welche um ſo tiefer in das Leben dringen wird, je mehr ſich dieſe weibliche Individualität jedem Aeußerſten entſchieden abwendet. Dies leitet uns zur Individualiſirung Charlottens.

Eine Individualität iſt ſtets um ſo durchgebildeter, und gewährt uns einen um ſo befriedigendern Anblick, je lebendiger ſich in ihr ſcheinbar ausſchließende Elemente durchdringen, je mehr jedes Extrem durch ſeinen Gegenſatz ſelbſt zum Aufgeben ſeiner Einſeitigkeit genöthigt, und mit ihm zu einem untrennbaren, vollen Daſein verwachſen iſt. Jede Eigenſchaft gewinnt dadurch in demſelben Maaße an Bedeutung, als ſie gleichſam der entgegengeſetzten abgerungen ſcheint. Die Milde und Sanftmuth wird daher grade einer kräftigen, kühnen Kriegernatur am ſchönſten anſtehn, während ſie, ohne ein Gegengewicht der Energie, ſich leicht zu ſchwächlicher Weichheit verirren kann, und daher auch dem Beobachter keinen reinen, wohlthuenden Eindruck gewährt. Demnach werden wir uns in der Nähe derjenigen weiblichen Natur ganz beſonders heimiſch fühlen, gleichſam in ihr das Bild eines vollen und gelungenen Lebens erblicken, in der Verſtand und Empfindung, Kälte der Reflexion und ſeelenhafter Ausdruck, bewußtes ſittliches Verhalten und zarter Takt einander zur reinſten Darſtellung einer gediegenen Exiſtenz völlig durchdringen. Wo jede dieſer Eigenſchaften zum Eingehen in ihren Gegenſatz gezwungen worden, jede derſelben ſich freiwillig ihrer Herrſchaft an die entgegengeſetzte entäußert hat, da fühlen wir uns wohl, weil uns ein Bild reinen, vollen Lebens vor die Seele tritt. Dem Thun und Benehmen einer ſolchen Natur werden wir uns daher mit derjenigen Sicherheit und Behaglichkeit überlaſſen, welche das Bewußtſein einer harmoniſchen Exiſtenz immer in uns erweckt. Denn alle Furcht und Störung unſers Lebensgefühles hängt, bei dem Anblick eines Individuums, weſentlich von dem Mangel an Sicherheit ab, welchen uns ſeine Lebensbewegungen, ſein Benehmen, ſeine ganze Haltung aufdringen. Je mehr es die Vorſtellung in uns erzeugt, in Extreme herumgeworfen, zu Leidenſchaften fortgetrieben werden zu können, deſto unſicherer folgen wir ſeinen Schritten, indem wir ſelbſt da ſchon von einer Beſorgniß beſchlichen werden, wo zunächſt ſich Alles noch ſehr harmlos und ruhig anläßt. Umgekehrt gewinnt ſich diejenige Individualität, in der die angedeuteten Gegenſätze zu einem ſchönen Gleichgewicht gekommen ſind, ſelbſt in Augenblicken höchſter innerer Bewegung und gewichtiger Kolliſionen noch unſer Zutrauen, daß ſie ſich nicht in ein Aeußerſtes verlieren werde, daß ſie aus ihrer eigenen Bruſt die Mittel zu ihrer innern Wiederherſtellung zu nehmen wiſſe, und nicht erſt an den Tag des Geſchicks gebracht werden dürfe.

Wir glauben mit dieſen Gedanken die edle und ſinnige Natur Charlottens angedeutet zu haben. Sollen wir den Grundzug dieſer weiblichen Individualität angeben, durch welchen erſt alle andere Seiten derſelben ihre rechte Bedeutung gewinnen, ſo erkennen wir ihn in der anmuthsvollen Klarheit eines gebildeten, immer auf das rechte Maaß dringenden Geiſtes, die eben ſowohl durch Reflexion erarbeitet und das Reſultat einer Gedankenbildung iſt, als ſie zugleich auf einem glücklichen Naturell, einer von Hauſe aus höchſt günſtigen und alle Extreme fliehenden Gemüthsbeſchaffenheit beruht.

Man ſieht und fühlt es der ganzen Erſcheinung Charlottens an, daß ſie im Ganzen kampflos zu dieſer ruhigen Klarheit gelangt iſt, daß ſie die überſchauende Ruhe und Freiheit, mit der ſie über den Dingen und Ereigniſſen ſchwebt, nicht mühevoll einer widerſtrebenden Natur abgerungen hat. Dieſe ſchöne Uebereinſtimmung der Naturbeſtimmtheit, des Gegebenen, mit dem ſelbſtthätig Gewonnenen, macht vorzugsweiſe das Wohlthuende, Erquickende von Charlottens Individualität aus. Es herrſcht, ſo zu ſagen, in ihr eine gewiſſe Virtuoſität klaren, verſtändigen Betrachtens, welches doch aber immer wieder den Eindruck unmittelbarer Anſchauung macht. Daher ſie recht eigentlich das Bild einer ſinnigen Frau giebt, welche ſich ſtets unwillkührlich in die Region der Reflexion und des Gedankens erhebt, die Erſcheinungen niemals in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf das Gemüth walten läßt, ſondern ſie ſich ſogleich gegenſtändlich macht, die ſich ſo von jedem überwältigenden Eindrucke befreit, und doch zugleich ſich ihr Urtheil nicht etwa durch die Dornen eines zerlegenden Verſtandes erkämpft, ſondern Alles in der Geſtalt eines ſichern, faſt unfehlbaren Taktes darbringt.

In dem Geſagten liegt auch Charlottens Talent, eine wahrhaft ſinnige, ununterbrochen anregende Unterhaltung zu führen, ja ſelbſt trockene Materien durch ihre geiſtreiche, immer mitwirkende Theilnahme zu beleben, indem ſie die Dinge und Erſcheinungen ſtets mit anmuthigen Reflexionen der zutreffendſten Art begleitet. Weil ſie ſich nie auf ihre bloße Empfindung beruft, ſich niemals in der Bewegung des Geſprächs in jene unausſprechliche und unergründliche Region des Gefühls zurückzieht, iſt ſie überall fördernd und belebend. Ja ſelbſt in Angelegenheiten, die zunächſt nur ihre perſönlichſten Beziehungen angehn, in denen einer weiblichen Natur am ehrſten das Recht zuſtände, ſich auf das Geheimnißvolle widerſtrebender, oder zuſagender Empfindung zu berufen, ſehn wir ſie auf dem Boden der Reflexion. So tritt ſie uns ſogleich ſehr bedeutſam in der Unterredung mit Eduard entgegen, als dieſer den lebhaften Wunſch ausſpricht, den Hauptmann zum Beſuche einzuladen. Sie widerſtrebt und begründet dies Widerſtreben durch die Verknüpfung des Allgemeinſten und Beſonderſten, ja ſie ſpiegelt in der Berührung ihres individuellen Verhältniſſes zu Eduard zugleich einen ihrer Seele vorſchwebenden allgemeinen Gedanken ab. Es iſt gewiß ſehr charakteriſtiſch, daß ſie der Dichter, bei dieſem erſten Erſcheinen, ſogleich den Widerſpruch gegen Eduards Vorſchlag mit einer den Unterſchied der männlichen und weiblichen Natur ausdrückenden Reflexion beginnen läßt. „Die Männer,“ hebt ſie an, „denken mehr auf das Einzelne, auf das Gegenwärtige, und das mit Recht, weil ſie zu thun, zu wirken berufen ſind; die Weiber hingegen mehr auf das, was im Leben zuſammenhängt, und das mit gleichem Rechte, weil ihr Schickſal, das Schickſal ihrer Familien, an dieſen Zuſammenhang geknüpft iſt, und auch grade dies Zuſammenhängende von ihnen gefordert wird.“ Daran die klare Einſicht in ihr beſonderes Verhältniß zu Eduard knüpfend und ſinnvoll vergegenwärtigend, verſucht ſie aus dieſer anmuthigen Verflechtung von Reflexion und Empfindung die Waffen für ihre Abneigung zu nehmen. Um aber ſogleich auch jede Vorſtellung einer nur verſtändigen, proſaiſchen, dem Gefühl entfremdeten weiblichen Geſtalt von uns zu verbannen, ſehn wir in der letzten Inſtanz ihres Widerſtrebens, Charlotten ſich dem myſtiſchen Elemente der Empfindung und Ahnung in die Arme werfen, indem ihr Gefühl dem Vorhaben Eduards widerſpricht und eine Ahnung ihr nichts Gutes weiſſagt. Es iſt dies ein Zug von der höchſten Feinheit. Die ganze Individualität Charlottens iſt in dieſer Unterredung ausgeprägt. Es iſt ihr grade ſo viel von Empfindung und Myſtik geliehen, als nothwendig, um die Sicherheit und Proſa eines nur trocknen Verſtandes zu mildern und die Härten einer bloß reflektirenden Natur in zarte Umgränzungen zu verwandeln. Wir ahnen hier, aus den ſich durchdringenden Elementen der Rede, das Gleichgewicht einer Seele, welche Extremen nicht anheim fallen wird. Ja, es ſcheint uns, dürfen wir hier auf einen Augenblick anticipiren, von der höchſten Bedeutung und gewiſſermaaßen eine tiefe Ironie, daß der ſchwache, ſpäter ganz der Naturgewalt der Empfindung überantwortete Eduard, Charlottens Berufung auf ihr Gefühl mit leiſem Spotte trifft, und daß er der Mahnung der Gattin, wie bedeutend in jedem Zuſtande die Dazwiſchenkunft eines Dritten ſei, mit hochmüthiger Sicherheit begegnet. Er, der ſich hier ſeltſam genug in die Reihe der durch Erfahrung Aufgeklärten ſetzt, ſieht lächelnd auf die herab, die nur dunkel vor ſich hinleben, und, wie Charlotte, in dem Bewußtſein nicht immer eine hinlängliche, ja manchmal eine gefährliche Waffe erblicken. Charlotte iſt grade, weil ſie zugleich bei aller ihrer Gedankenbildung ein myſtiſches Element beſtehen läßt, und nicht vermeſſen genug iſt, ſich vor jedem im geheim lauernden Gegner ſicher zu fühlen, vor einer Ueberraſchung um ſo beſſer verſchanzt. Der gar ſehr verſtändige Eduard muß dagegen um ſo gewaltſamer aus ſeiner Sicherheit aufgeſchreckt, und von der Gegenwart des finſter drohenden Feindes erſchüttert werden.

Die Klarheit in der Bildung Charlottens kündigt ſich ferner in einem feinen Zuge darin an, daß ihr Urtheil ſelbſt da ungetrübt hervortritt, wo ihre weibliche Eitelkeit durch den Tadel einer Lieblingsidee verletzt wird. Sie wehrt ſich, Eduard gegenüber, der ihr die vom Hauptmann dargelegten Anſichten über die Parkanlagen entwickelt, weil ein ihr werth gewordener, lange gehegter Plan dadurch plötzlich geſtört wird, ſie verbirgt ſelbſt die verletzte Empfindung nicht, während ſie doch „zugleich geiſtreich genug war, um ſchnell einzuſehn, daß die Männer Recht hatten.“ Ihren, zwiſchen ihrer perſönlichen Empfindung und dem Urtheile ihres Verſtandes zunächſt ſchwankenden, aber dem letztern doch entſchieden huldigenden Zuſtand, ſchildert uns der Dichter vortrefflich in den Worten: „Sie war bewegt, verletzt, verdrießlich, ſie konnte das Alte nicht fahren laſſen, das Neue nicht ganz abweiſen; aber entſchloſſen, wie ſie war, ſtellte ſie ſogleich die Arbeit ein, und nahm ſich Zeit, die Sache zu bedenken und bei ſich reif werden zu laſſen.“ Wie ſehr zeigt ſich hier, im Einklange mit dem oben Bemerkten, die ruhige, ihrer ſelbſt immer gewiſſe Klarheit ihres Verſtandes, der ſie ſelbſt da noch beherrſcht, wo eine gereizte Empfindung ſich augenblicklich gegen ihn auflehnt.

Die Klarheit dieſes ſinnigen Verſtandes gewinnt aber in Charlotten erſt durch den mit ihm im ſchönſten Gleichgewicht ſtehenden, ja, wir wagen es zu ſagen, von ihm gleichſam durchzogenen, feinen, weiblichen Takt, die Zartheit in der Auffaſſung der Menſchen und Dinge jenen liebenswürdigen, wohlthuenden, gewinnenden Charakter, wodurch ſich Charlotte, bei aller Strenge ihres Verſtandes, aller Ruhe ihres ſtets ſichern Verhaltens, erſt als eine ächt weibliche Individualität darſtellt. Zum Bilde der Letzteren ſind ſie als ein nothwendiges Gegengewicht des männlichen Verſtandes durchaus weſentlich. Daher der Dichter es nicht verſäumt hat, uns dieſe Züge auf die ſinnigſte Art zur Anſchauung zu bringen. Wir erinnern nur an die feine Art, mit der ſich Charlotte zu Ottilien über die Sitte äußert ſich ſchnell zu bücken, um, wenn Jemand etwas hat aus der Hand fallen laſſen, es eilig aufzuheben, mit welch ſinnigem, zartem Verſtande ſie die verſchiedenen Verhältniſſe ſondert und danach das Maaß des Geziemenden beſtimmt, und zugleich die beſondere in dieſer Sitte ſich ausprägende Geſinnung heraushebt *).

---

*) Vgl. S. 61. beſonders die Worte: „Gegen Höhere und Aeltere iſt es Schuldigkeit, gegen deines Gleichen Artigkeit, gegen Jüngere und

Dieſer zarte Sinn für das Schickliche erſcheint ſo ſehr mit Charlottens Perſönlichkeit verwachſen, daß ſie Ottilien ſelbſt darin als ein hohes Muſter vorſchwebt. War ja doch die Letztere dadurch auch zu der Aufzeichnung eines Gedankens veranlaßt worden, der ſich ihr, grade bei Betrachtungen von Charlottens feinem Takte, aufgedrungen. „Wenn wir mit Menſchen leben, die ein zartes Gefühl für das Schickliche haben, ſo wird es uns Angſt um ihretwillen, wenn etwas Unſchickliches begegnet. So fühle ich immer für und mit Charlotten, wenn Jemand mit dem Stuhle ſchaukelt, weil ſie das in den Tod nicht leiden kann.“ Es erhöht bei der Zeichnung eines Charakters nicht wenig unſere Anſchauung, wenn wir einen Zug, den wir bereits ſelbſt an ihm wahrgenommen, durch diejenigen beſtätigt hören, denen wir darin das reinſte Urtheil zutrauen. Denn wir ſchauen auf dieſe Weiſe ſogleich die volle Wirkung der Perſönlichkeit an. In weſſen Munde aber könnte ein Urtheil über weiblichen Takt ein größeres Gewicht haben, als in Ottiliens, dieſes ſeelenhaften, zarten Mädchens, mit der, nach des Architekten Ausdruck, das Schickliche geboren iſt. Sollte in Charlotten überhaupt das ſchöne Gleichgewicht von Verſtand und Natur, von Reflexion und Empfindung zur Erſcheinung kommen, ſo gehört ihr dieſer zarte Sinn für das Schickliche, als ein ihre ganze Perſönlichkeit durchdringender Zug, nothwendig an. Dies leitet uns auf das Weſen des geſellſchaftlichen Taktes, den wir hier, da er in der Perſon Charlottens eine ſo würdige Vertreterin gefunden hat, auf allgemeinere Weiſe zu entwickeln und fruchtbar für uns zu machen verſuchen wollen.

So manigfach auch die Gebiete ſind, in denen ſich der Takt zeigen kann, in ſo vielfachen Beziehungen wir auch dieſen Begriff anwenden, immer wird ſich doch ſein Weſen darin kund

---

Niedere zeigt man ſich dadurch menſchlich und gut, nur will es einem Frauenzimmer nicht wohl geziemen, ſich Männern auf dieſe Weiſe ergeben zu zeigen.“

geben, daß der taktvolle Menſch ſtets unmittelbar das Rechte zu treffen, das Angemeſſene herauszuheben und feſt zu halten vermag, welches nachträglich die Reflexion als ein ſolches rechtfertigt und begreift. Der Takt wird daher vorzugsweiſe in den Gebieten heimiſch ſein, in welchen es auf das unmittelbare Ergreifen des Zweckmäßigen ankommt, welche, ihrer Natur nach, überhaupt die mühſelige Vermittlung des Gedankens weniger erkennen laſſen — die Kunſt und das praktiſche Leben. Indem alle Kunſt ein Moment der Unmittelbarkeit in ſich ſchließt und jeder Künſtler, bei aller ſeiner Bildung, mehr wie durch eine glückliche Intuition das Richtige anſchaut, als ſich gedankenmäßig entwickelt, ſo ſpielt hier der Takt nothwendig eine große Rolle, indem er den Künſtler in zweifelhaften Fällen das Richtige immer mit Sicherheit finden lehrt. Nicht anders im praktiſchen Leben. Hier, wo der Augenblick ſo oft unſere Entſcheidung fordert, wo wir nicht erſt alle Momente nach ihrem Werthe denkend betrachten können, bedürfen wir jener durch Klippen ſicher hindurch ſteuernden Macht, welche wir Takt heißen, und die eben aus der Mitte einer auf uns eindringenden Fülle von Beziehungen, grade diejenige heraushebt, auf welche es grade jetzt ankommt. So zeigt ſich der Takt ſtets als die eigentliche Geiſtesgegenwart im Leben, die wir doch gewiß in ein glückliches, unmittelbares Ergreifen des Angemeſſenen ſetzen, deſſen Werth wir nachträglich wohl in ſeinem ganzen Umfange denkend anerkennen, der aber in dem zur Entſcheidung aufrufenden Augenblicke grade unentwickelt in uns lag.

Vorzugsweiſe iſt aber das geſellige Leben der eigentliche Boden des Takts. Fügen wir ihm keine nähere Beſtimmung hinzu, ſo verſtehn wir faſt immer unter dieſem Ausdruck ſeine Beziehung auf die geſellſchaftlichen Verhältniſſe. Es iſt dies aber auch ganz natürlich. Denn hier iſt der Menſch mit ſeiner ganzen konkreten Perſönlichkeit in ein unendliches Getriebe von Verhältniſſen verflochten, welche in jedem Augenblicke eine freie und ſichere Bewegung von ihm erheiſchen, in jedem Augenblicke mit allen ihren Anſprüchen befriedigt, und in ihren mannigfachen Kolliſionen ausgeglichen ſein wollen. Der Takt offenbart ſich auch hier als diejenige Virtuoſität des Benehmens, welche ſtets unmittelbar das Richtige, Angemeſſene trifft, und die ſich ununterbrochen aufdrängenden Konflikte friedlich und ſicher löſt. Die Ausübung des Taktes ſetzt daher immer mannigfaltige Beziehungen und die Möglichkeit ihrer Reibungen voraus. Dieſe verhütet er klug und gewandt, indem er in dem wechſelvollen Spiele des geſelligen Lebens ſtets das Zutreffende und Zweckmäßige erwählt und ſich augenblicklich die unbedingte Zuſtimmung erweckt, welche jedes andere Verhalten als unangemeſſen ausſchließt. Da der Takt unmittelbar das Richtige ſo trifft, daß er das Andersſein ausſchließt, ſo zeigt er uns auch nur den Schein der Freiheit und der Wahl, denn in Wahrheit leitet ihn eine innere unreflektirte Nöthigung, welche zwar für die Vorſtellung eine Mannigfaltigkeit des Verhaltens frei läßt, aber doch immer nur das Eine unter den gegebenen konkreten Umſtänden herausfühlt, welches durch nichts anderes erſetzt werden kann.

Obwohl der Takt in ſeiner Erſcheinung durchaus die Form der Reflexion ausſchließt, ſo iſt ſie es doch nachträglich, welche das Endurtheil über das Verhalten des Individuums ausſpricht, und ſein jedesmaliges Eingreifen in die geſellſchaftlichen Kreiſe als taktvoll, oder taktlos ſtempelt. Scheinbar webt allerdings der Takt aus der Empfindung und ihrer unmittelbaren Entſcheidung ſeine Fäden, die er unvermerkt zu einem zarten Netze erweitert, in dem man ſich gern beſchränkt und gefangen fühlt, weil es uns auf die leiſeſte und anmuthigſte Weiſe bändigt, aber der Gedanke iſt doch auch ſeine Wurzel, in ihr findet er daher auch erſt ſeine Rechtfertigung. Der geſellſchaftliche Takt gewinnt nun ſeine höchſte und abſolute Bedeutung in der Verwirklichung des Schicklichen. Dies iſt ſeine eigentliche Werkſtatt, in welcher er ſich das zierlich geformte Scepter ſchmiedet, wodurch er das geſellige Leben ſanft beherrſcht. Hier entſteht nun die wichtige Frage nach der Natur des Schicklichen, das der Takt in Form augenblicklicher Eingebung und ſichern, unfehlbaren Blicks ergreift und ins Daſein ruft, und ſo erſt ſeinen höchſten Begriff erreicht.

Wir werden denſelben am Beſten aus der Vergleichung mit den verwandten Sphären gewinnen. Gewiß werden wir den Takt, den Vertreter und Verwirklicher des Schicklichen, weder mit der Beobachtung der konventionellen Sitte, noch mit der Unterordnung unter das Sittengeſetz verwechſeln. Beide ſtehn einander abſtrakt gegenüber. In der erſteren richten wir uns nur nach dem, was die Geſellſchaft feſtgeſtellt, gleichſam als eine Norm des äußern Verhaltens in den Kreiſen des geſellſchaftlichen Lebens unbewußt geſchaffen hat. Bei dem Sittengeſetze geben wir uns dagegen an ein unbedingtes zeitloſes Geſetz hin, welches die Vernunft allein ſanktionirt. Die konventionelle Sitte und das Sittengeſetz verhalten ſich daher wie Aeußerlichkeit und Innerlichkeit, wie die für unſere endlichſten und zufälligſten Beziehungen geſtaltete Norm unſers Verhaltens, gegen das abſolute an unſere unendliche Freiheit ſich gebieteriſch wendende Geſetz der praktiſchen Vernunft. Während die Region der konventionellen Sitte ein wechſelvolles Gebiet iſt, in welchem man ſich unter das Joch einer gedankenloſen Macht beugt, ſo erhebt uns das Sittengeſetz ſchlechthin über den ganzen Kreis endlicher Beziehungen, und wir gewinnen in ſeiner Verwirklichung erſt unſere wahre Freiheit. Dort alſo die abſtrakte, dem Gedanken entflohene Willkühr, die ſich in die Form eines Geſetzes umgegoſſen, hier das intenſive Gebot der Vernunft, welches in der Form der Freiheit zur Erſcheinung kommt. Aber es giebt in den geſelligen Verhältniſſen eine Region, welche keine der beiden Gegenſätze praktiſchen Verhaltens ausfüllt, eine Region, welche ſich eben ſo dem Mechanismus der konventionellen Sitte, als dem Weſen der ſittlichen Freiheit entzieht. Das Element dieſer Region iſt der Sinn für das Schickliche, welchen der Takt an den Tag legt, und in deſſen Verwirklichung er ſeine reinſte Thätigkeit feiert. Den Charakter der Unmittelbarkeit verleugnet er auch hier nicht, indem er ſich grade in dem ſtets zutreffenden Ergreifen des Schicklichen ankündigt. Das Schickliche iſt aber nicht identiſch mit dem Sittlichen. Dies gehört allein vor das Forum der ewigen Vernunft; die Verwirklichung der Idee im Handeln und das Eingreifen in die durch den ſittlichen Geiſt bedingten Kreiſe des Lebens, iſt die Aufgabe, welche es an uns ſtellt. Das Gebiet des Schicklichen hingegen beſchränkt ſich auf die endlichen Verhältniſſe des geſellſchaftlichen Lebens. Dieſe hält es wohlthätig zuſammen, leiht und ſichert ihnen die Freiheit der Bewegung, ohne Furcht durch Reibung die Kraft ihrer Exiſtenz zu ſchwächen. Der das Schickliche in jedem Augenblicke kek ergreifende Takt iſt uns nun diejenige Macht, welche die Dialektik aller endlichen Kolliſionen und der unvermeidlichen Konflikte auf dem Boden des geſelligen Lebens und Verkehrs auf das friedlichſte und heiterſte löſt. Obgleich aber das Schickliche nicht das Sittliche iſt, ſo iſt es doch auch nicht ohne Zuſammenhang mit dem Sittlichen. Der Sinn für das Schickliche hebt nämlich, innerhalb dieſer endlichen geſellſchaftlichen Verhältniſſe, ſtets das ſittliche Moment heraus, fühlt es den unſcheinbaren Konflikten an, und löſt ſie, indem es daſſelbe auch hier zu ſeinem Rechte kommen läßt, auch in dieſer bunten Willkühr die zuſammenhaltende Macht des Sittlichen heraufbeſchwört, und mit unfehlbarer Wirkung dem Bewußtſein aufdringt. So wenig das unſchickliche, taktloſe Benehmen ſchon das Unſittliche iſt, ſo ſehr berühren ſich doch auch beide Gebiete. Wer keinen Takt für das Schickliche hat, dem geht die Fähigkeit, der feine Sinn ab, auch in den endlichen Kreiſen des geſelligen Lebens, das ſittliche Moment durchſcheinen zu laſſen und es zu fixiren. Darauf beruht aber auch grade ſeine eben ſo unmittelbare, ſich nie verläugnende Wirkung, weil wir auf einem Felde, wo wir es am wenigſten ahndeten, plötzlich und ſiegreich das ſittliche Moment hereinbrechen, und ſo die ganze Region davon gleichſam erleuchtet ſehn, weil der Geiſt alſo hier auf einen Schlag die Verknüpfung ganz endlicher Beziehungen und Verhältniſſe mit dem Reich der Sittlichkeit ſinnlich gegenwärtig erblickt. Der *Takt* fühlt nun in dieſen geſelligen Verhältniſſen den Pulsſchlag des Sittlichen heraus und berührt ſo *unmittelbar*, mit Abbrechung aller erwägenden Reflexion, den geheimſten Sitz des Lebens, der ſich auch Anderen eben ſo ſchnell aufſchließt. Obwohl der Gedanke immer und ewig der Schiedsrichter bleibt über den an den Tag gelegten Takt, denn er allein rechtfertigt erſt das Prädikat taktvoll oder taktlos, ſo entäußert er ſich doch in ſeiner Erſcheinung, bei ſeiner ſcheinbaren Wahl, dieſer ſeiner reflektirenden Thätigkeit gänzlich; er ſetzt ſich vielmehr in die Geſtalt eines unvorbereitet und doch ſicher das Richtige treffenden Weſens um, das in jedem Momente das ganze Gerüſt ſubtiler Unterſcheidungen und Erwägungen hinter ſich abgebrochen hat, und daher uns nur den Ausdruck unmittelbarer freier Empfindung giebt. So ſtellt ſich uns der *Takt* gleichſam als das *offenbare Gewiſſen der Geſellſchaft* dar, deſſen Stimme das *Weib* am reinſten und unverfälſchteſten vernimmt, und deſſen Geſetz es am zarteſten ausführt *).

Diejenige Natur, in der ſich nun der klarſte Verſtand und die größte Beſonnenheit des Gemüths vereinigt finden, wird erſt dadurch, daß ſie zur ſicherſten Wächterin des Schicklichen erhoben wird, zur natürlichen Vertreterin reiner Weiblichkeit. Durch den Charlottens ganzes Weſen begleitenden zarten *Takt* gewinnt daher ihr klarer Verſtand erſt ſeinen rechten Schlußſtein,

---

*) „Willſt du genau erfahren, was ſich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an.“

ſeine unmittelbarſte Wirkung, wir möchten ſagen, ſeinen Geſchlechtscharakter. War es daher die Intention des Dichters grade in Charlotten eine ächt weibliche Beſonnenheit, eine anmuthige, ihrer ſelbſt ſtets gewiſſe Klarheit ungetrübten Verſtandes darzuſtellen, ſo mußte ſie zur natürlichen-Vertreterin des Schicklichen erhoben, und in ihr die Wirkung zarten Taktes auf das entſchiedenſte dargeſtellt werden. Wir glauben wegen dieſer Digreſſion der Verzeihung des Leſers gewiß zu ſein, indem es uns bei dieſer Gelegenheit darauf ankam, ein weſentliches Element eines Charakters in ſeiner tieferen Bedeutung aufzufaſſen, und dadurch erſt ſeinen Einklang mit ſich ſelbſt und dem Ganzen zu begreifen.

Nachdem wir das ruhige Bild Charlottens in ſeinen großen Zügen haben werden ſehen, dürfen wir es auch wohl in dem Ausdruck ſeiner innern Bewegung und ſeines Affektes belauſchen. Schon bei der Schilderung des Hauptmanns deuteten wir es an, daß ſein klarer Verſtand, ſeine Einſicht in alles Praktiſche, überhaupt das Sichere ſeiner Natur auf ein Gemüth, wie das Charlottens, einen lebhaften Eindruck machen müſſe. Dies iſt um ſo natürlicher, als Eduards Eigenſchaften dem kein Gegengewicht halten können. Aber wie wird ſich Charlotte bei einer ſolchen Ueberraſchung ihrer Empfindung zeigen? Kann ſie jemals derſelben erliegen? Kann überhaupt die leidenſchaftliche Empfindung ſich jemals ſo in ihr Herz drücken, daß ſie ſich nicht mehr davon zu trennen vermag? Nach dem Entwickelten iſt dies unmöglich. Bei einer ſcharfgezeichneten Individualität iſt uns ſtets in den ſicher ausgeprägten Grundzügen die Art ihrer Bewegung ſchon vorgebildet. So ſind wir auch bei dem Anblick Charlottens derjenigen Löſung ſchon in unſerm Innern gewiß, die uns im Verlaufe beſtätigt wird.

Wir haben in unſerm erſten Abſchnitte gezeigt, warum, dem Stoffe und der ganzen Haltung unſers Kunſtwerkes nach, die weibliche Natur im Vordergrunde ſtehen müſſe. Der Dichter hat daher in den beiden weiblichen Individualitäten, welche uns die nothwendigen Formen der Löſung in dem Kampfe zwiſchen der Naturgewalt der Empfindung und dem Geſetze der Sittlichkeit zur Anſchauung bringen, den Prozeß dieſer Entwickelung vollſtändig durchgeführt. Charlotte iſt daher natürlich reicher bedacht, als ihr Korrelat, der Hauptmann.

Ihrem Weſen nach wird ſich die Entfaltung dieſes Charakters in zwei nothwendigen, vor unſern Augen werdenden Momenten abſchließen; in dem Widerſpruche und dem Kampfe des Gemüths mit ſich ſelbſt, und in dem vollſtändigen Siege der ſittlichen Idee. Nach dem Entwickelten nimmt natürlich die Darſtellung des Letztern die erſte Stellung ein, und iſt in ſeiner ganzen Wirkung allſeitig enthüllt. „Perſonen die gleichen Schritt halten, müſſen ſich unentbehrlich werden, ein wechſelſeitiges Wohlwollen muß daraus entſpringen.“ Mit dieſer Reflexion leitet der Dichter die Darſtellung der Theilnahme Charlottens für den Hauptmann ein. Ihr Wohlwollen entſpringt alſo recht eigentlich daraus, weil Jedes ſich durch das Andere gefördert ſieht, es iſt, wenn wir den Ausdruck wagen dürfen, ſchon in ſeinem Urſprunge gewiſſermaaßen vom Verſtande durchzogen, nicht die reine intereſſeloſe unmittelbar den ganzen Menſchen ergreifende Empfindung, welche ſich ganz in das Objekt verliert, und ohne alle Reflexion auf den Grund und Inhalt der Empfindung in ihm lebt. Auch in der Art, wie ſich Charlottens Antheil an dem Freunde zum erſtenmale zeigt, tritt ein bemerkenswerther Zug ihrer Individualität hervor. „Ein ſicherer Beweis ihres Wohlwollens war, daß ſie einen ſchönen Ruheplatz, den ſie bei ihren erſten Anlagen beſonders ausgeſucht und verziert hatte, der aber ſeinem Plane entgegenſtand, ganz gelaſſen zerſtören ließ, ohne auch nur die mindeſte unangenehme Empfindung zu haben.“ Erwägen wir, daß ſchon früher Charlottens Verſtand den Plan des Hauptmanns gebilligt hatte, ſo werden wir das willige Aufgeben des ihr liebgewordenen Sitzes mehr als einen Beweis ruhigen, herzlichen Wohlwollens, als eigentlicher Leidenſchaft anſehen. Wir merken es ſchon dieſem Zuge an, daß er ſchwerlich die Phyſionomie verzehrender Leidenſchaft annehmen wird. Ueberhaupt ſchließt ein nur allmählig wachſender Antheil ſchon die eigentliche Qualität wirklicher Leidenſchaft aus. Wir wollen damit keineswegs ſagen, daß nicht die Leidenſchaft auch wachſen könne und müſſe, aber ſie wird ſich doch ſchon in ihrem Anfange als eine urplötzlich die ganze Individualität unbewußt durchdringende Gewalt ankündigen; wir müſſen gleichſam aus dem erſten Zucken des Strahls ſchon die verzehrende Flamme ahnden. Bei der Darſtellung Ottiliens wird es uns nicht an Bewährung des Geſagten und an einem Gegenbilde des Geſchilderten fehlen.

Bei Individuen, welche durch den gleichen Schritt, den ſie halten, einander werth geworden, wird ſich vorzugsweiſe die ganze Intenſität ihrer Empfindung in den Momenten offenbaren, wo ſie den fördernden Genoſſen aus ihrer Nähe verlieren ſollen. So tritt denn auch bei Charlotten, die bisher verſchloſſene Gewalt der Empfindung für den Freund in dem Augenblicke hervor, wo ſie durch den Grafen inne wird, daß ſie ihn verlieren ſoll. Aber ihre natürliche Herrſchaft über ſich ſelbſt leiht ihr vor der Geſellſchaft eine künſtliche Faſſung. „Dennoch war ſie innerlich zerriſſen, ja ſo bewegt, daß ſie ſich eine ſchickliche Gelegenheit erſah, ſich der Geſellſchaft zu entziehen. Zum erſtenmale öffnete ſich das volle Herz in der Einſamkeit, der Gedanke an den Verluſt, der ihr bisher durch die ſüße Gewohnheit des Zuſammenlebens ſo fern geweſen war, behauptete ſeine volle gegenwärtige Macht. Schon auf halbem Wege ſtürzten ihr die Thränen aus den Augen, und nun warf ſie ſich in den engen Raum der kleinen Einſiedelei und überließ ſich ganz einem Schmerz, einer Leidenſchaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit ſie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiſeſte Ahnung gehabt hatte.“ Bei einer Natur wie die Charlottens ermeſſen wir aus einem ſolchen Ausbruch des Gefühls die Größe der Herzensgewalt. Soll an dieſer Individualität der vollſtändige Sieg des ſittlichen Bewußtſeins über die Naturgewalt der Empfindung dargeſtellt werden, ſo können wir auch des Ausdrucks der letztern nicht entbehren, um die Bedeutung der erſteren zu faſſen. Auch Charlotte muß ſolch einem Momente zum Raube werden.

Dieſe unwillkührliche Gewalt, welche die Empfindung über Charlotten, gegen ihr ſittliches Bewußtſein, ausübt, offenbart ſich nun auf eine doppelte Weiſe; einmal in dem Reiche der Phantaſie, und dann in dem Gebiete der Wirklichkeit. Die Erſtere bildet das zu lebendigen Geſtalten aus, was uns in dem Innern beherrſcht. Hier erſcheint ſie ganz als die unwillkührlich formende Macht, über welche der Menſch nicht Herr iſt, die aber darum erſt recht ſeinen innerſten Zuſtand enthüllt. Grade daß er unfähig iſt die Geſtalten, welche ſich der Phantaſie aufdrängen, zu vernichten und durch andere zu erſetzen, kündigt ihn uns in dieſer Thätigkeit als Produkt einer willenloſen Macht an. Ihr ſo weit anheim gefallen zu ſein, daß die Phantaſie das auf dem Grunde der Empfindung ruhende Bild gleichſam lebendig machen muß, daß ſie, gegen alles beſſere Wiſſen, ſich ſiegreich hervorthut, macht die Stimmung des Menſchen in ſolchen Augenblicken zu einer ſo völlig unfreien und ihn ſelbſt zum Werkzeug der Naturmacht. Dies ſtellt ſich bei Charlotten in dem Momente dar, wo ſie, den Gatten in den Armen, das Bild des Hauptmanns nicht zu verbannen vermag, wo jeder der beiden leidenſchaftlich Ergriffenen die Gedankenſchuld begeht, und die Phantaſie durch ihr Recht, welches ſie behauptet, die Stärke, mit der die Naturgewalt der Empfindung die Individuen umwunden hat, verkündigt.

Dürfen wir nach einer ſolchen, im weichen Elemente der Einbildungskraft hervorgetretenen, Schuld uns wundern, daß auch die Wirklichkeit ihren Zoll fordert und um ſo ehr erhält, je vertrauter ſich dadurch das Individuum mit dem Gegenſtande ſeiner Neigung gemacht hat, je mehr es, ſcheinbar ſchuldlos, ſich ſchon mit ihm erfüllt hat? — Aber die Wirklichkeit rächt eigentlich nur die argloſe Hingebung an dieſe willig dienende Macht, und eröffnet zugleich die Wahrheit dieſer Argloſigkeit und dieſes Spiels der Phantaſie. Aber auch hier darf ſich der Charakter der Ueberraſchung nicht verläugnen. Nicht eine von dem Subjekt herbeigeführte, oder gar von ihm ſelbſt beabſichtigte Situation darf uns die Herzensgewalt enthüllen. Dies ſetzte ſchon einen vertrauten Verkehr mit dem im Innern lauernden Feinde voraus, einen offenen Bund, der ſchwer, ja unmöglich zu löſen wäre, ja das Individuum hätte dadurch eigentlich ſchon mit der ſittlichen Scheu gebrochen. Je unwillkührlicher ſich Alles dabei anläßt, je mehr der Zufall die verhängnißvolle Lage herbeigeführt hat, deſto entſchiedener bricht in ihr die bis dahin von der Beſonnenheit zurückgedrängte Empfindung, als ſolche, hervor. Hier erſt wird es klar, wie wenig ſelbſt die verſtändigſten und ihrer ſelbſt ſicherſten Naturen über ſich gebieten können, wie jede wahrhaft ſittliche Haltung dem Böſen abgerungen werden muß. Erſt indem die Wirklichkeit den Abgrund öffnet, an den die Individuen durch die Wahlverwandtſchaft ihrer Empfindungen geführt worden ſind, erkennen ſie ihn auch ganz und beben vor ihm zurück.

Alles muß zuſammen kommen, um die Gefahr für Charlotten und den Hauptmann zu erhöhen und die überraſchte Empfindung zu offenbaren. Charlotte, erfüllt mit dem Bilde des bald ſcheidenden Freundes, auf ſchwankendem Kahne, bei einbrechendem Dunkel, ihm allein gegenüber und, wunderbar genug, durch die beſonderen Umſtände dem Freunde als eine liebe Bürde überlaſſen, um von ihm an das feſte Land getragen zu werden, endlich von dem leidenſchaftlich bewegten, ihr ſo theuren Manne, in ſeine Arme geſchloſſen, vermag dieſen auf ſie einſtürmenden

Elementen nicht mehr einen ſichern Widerſtand zu leiſten; ihre Kraft ſcheint auf einen Augenblick einem ſo erwählten Zuſammentreffen von Umſtänden zu erliegen, und die ihrer ſelbſt ſo gewiſſe Natur aus ihrem Gleichgewichte zu treten. Dieſer Moment des *Selbſtvergeſſens* iſt aber auch zugleich der *Wendepunkt für Charlotten*. Er dient nur dazu, die zurückgedrängte ſittliche Stärke wieder zu ſammeln und zum energiſchen Widerſtande aufzurufen. Bei einer Natur, welche ſtets gewohnt iſt, ſich ihrer ſelbſt bewußt zu ſein, ſich ſelbſt zu gebieten, iſt ein ſolcher Augenblick des Selbſtvergeſſens für das ganze Leben Epoche machend, er zeigt ihr die Gefahr, in der ſie ſchwebt, und fordert alle Kräfte heraus ihr zu begegnen. Faßt der Menſch aber ſeine innerſte Bewegung erſt in das *Wort* zuſammen, ſo iſt er ihr ſchon gewiſſermaaßen als Herr gegenüber getreten. Darum feiert Charlottens klarer, ſittlicher Geiſt auch grade hier, wo ſie ſich ganz verloren zu haben ſchien, ſeinen ſchönſten Triumph, der ſich in dem beredteſten Aufruf zur Selbſtherrſchung eben ſo würdig, als ächt weiblich offenbart. „*Daß dieſer Augenblick in unſerm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß ſie unſer werth ſei, hängt von uns ab. Sie müſſen ſcheiden, lieber Freund, und Sie werden ſcheiden. — Nur in ſofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihn, wenn wir den Muth haben, unſere Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unſere Geſinnung zu ändern.*“ In dieſen Worten iſt der ſittliche Zuſtand Charlottens auf das koncentrirteſte und allſeitigſte zugleich ausgedrückt. In dieſer Faſſung, welches Leben des Herzens, in dem Siege, welche bange Sorge, um nicht noch einmal die Kraft zu erproben und mit der Gefahr ein leichtſinniges Spiel zu treiben! Wie durchdringen ſich hier das Selbſtbewußtſein einer ſich faſſenden, ſittlichen Natur, welche den Moment ſogleich als eine Mahnung an ihre ſittliche Würde betrachtet, der ſie zu entſprechen habe, mit dem

Bewußtſein der Schuld, welches nur durch das Beharren in dem Erſtern geſühnt werden kann! Wie gleich weit entfernt von ſchmeichelnder Beſchönigung des Geſchehenen, und von hochmüthiger Zuverſicht auf die eigene Kraft! Wie klar endlich ſcheidet ihr reiner Sinn das Unabänderliche und nicht zu Vernichtende der Geſinnung von dem, was in die Freiheit des Menſchen fällt und daher allein ſeine Schuld bedingt. Denn erſt, inſofern das nicht zu Vertilgende, das über unſere Macht Hinausliegende der Empfindung, als ein ſolches gewußt wird, vermag das Individuum, vermittelſt ſeiner Freiheit, ſeinen Folgen zu entgehn. Hier beginnt daher auch erſt die Zurechnung der Schuld. Für den letzten Grund, für die zur Unmittelbarkeit der Empfindung gewordene Geſinnung kann das Individuum nicht mehr verantwortlich gemacht werden, wohl aber, wenn es ſich ſelbſt nicht freiwillig dieſer von ihm erkannten finſtern Gewalt zu entziehn ſtrebt. Darum kann auch Charlotte nur von ſich und dem Freunde fordern, *ihre Lage zu ändern*! Dieſe erſt bringt das im tiefſten Grunde Ruhende an den Tag des Lichts, ſie erſt ruft das Verhängnißvolle einer nicht zu beſiegenden Geſinnung zum tragiſchen Konflikte heraus, worin es ſeines Sieges gewiß iſt.

Jedes Geſchöpf hat einen Moment höchſter Blüthe des Daſeins, in welchem das, was es ſeiner Natur, ſeiner ganzen Organiſation nach, zu werden vermag, vollſtändig ins Daſein getreten iſt. Der in ſeiner tiefen Bedeutung entwickelte Augengenblick ſtellt uns dieſen Blüthepunkt Charlottens dar; denn alle Elemente ihres Daſeins haben ſich hier zum intenſivſten Leben durchdrungen, ſie gebietet, ſo zu ſagen, in dieſem Augengenblicke über das ganze Maaß aller ihrer ſittlichen und geiſtigen Kräfte, ſo weit ſie dieſelben überhaupt zu entwickeln fähig iſt. Darum bricht aber auch Charlotte zugleich die *volle Frucht dieſes Moments*. Sie ſchaut auf den Widerſpruch und die Verirrung, in die ſie hineingerathen, lächelnd herab, „*ſie fühlt* ſich innerlich wieder hergeſtellt.“ Dieſe innere Ruhe aber gewinnt ihren reinſten und ſchönſten Charakter dadurch, daß ſie ſich an die tief gefühlte Bedeutung der Ehe ſelbſtbewußt lehnt und ſich ſo, mit dem Unendlichen der ſittlichen Idee verknüpft. So ſtellt ſich Charlotte nicht nur innerlich wieder her, ſondern läßt auch die objektive Macht der ſittlichen Subſtanz, die ihr auf einen Augenblick entrückt worden war, klar in ſich walten Sie iſt ihr gleichſam die Atmoſphäre ihres ganzen Daſeins, deren erquickenden Duft ſie jetzt wieder in vollen Zügen einathmet, und deren Lebenskraft ſie noch nie in ſolchem Maaße erfahren hatte. Auf die ſinnigſte Weiſe ſtellt ſich uns dies in der feierlichen Erneuerung des Schwurs der ehelichen Treue dar, den ſie gerührt knieend wiederholt.

In der That hat ſich Charlotte in dieſem großen bedeutenden Augenblicke als die Gattin Eduards wiedergeboren, denn ſie hat ſich aus dem Labyrinthe, in dem die unbewachte Naturgewalt der Empfindung ſie rettungslos zurück zu laſſen drohte, frei wieder zurückgebracht. Der erſte Schwur vor dem Altare war ein Gelübde der Treue, das ſie, ohne die Stärke ſeines Feindes zu kennen, ja ohne die Möglichkeit eines Angriffes zu ahnen, abgelegt hatte, der zweite Schwur, den ſie ſich ſelbſt leiſtet, offenbaret uns die aus dem Kampfe hervorgegangene bewußte Erhebung zur ſittlichen Idee. Die Gewißheit der Heiligkeit der ſubſtanziellen Macht der Ehe hat ſich in das zur Wahrheit gewordene und als ſolche das ganze Weſen durchdringende ſittliche Bewußtſein verwandelt. Charlotte iſt ihrer höchſten ſittlichen Würde, ihrer Kraft und Bedeutung vollſtändig inne geworden.

Was von hier aus ſich noch entwickelt, erſcheint uns nur als Ausſtrahlung dieſes reinſten Bewußtſeins, das ſich aber in eine höhere Potenz nicht mehr verwandeln kann. Die fernern Aeußerungen und Handlungen Charlottens ſind daher nur die

Entfaltung, gleichſam die Bewährung dieſer ein für allemal gewonnenen ſittlichen Tiefe, welche ſich nur vollſtändig ans Licht bringt.

Was Jemand, vermittelſt ſeiner ſittlichen Freiheit erarbeitet, iſt ihm ein Gewinn, den er weder neidiſch verſchließt, noch Andern verſagt glaubt. Er muthet das auf dieſem Boden für ſich Errungene auch ſeines Gleichen zu erwerben zu, und erwartet um ſo zuverſichtlicher von einem nah verbundenen Weſen dieſen Sieg über ſich ſelbſt, als es demſelben nicht weniger ſittliche Energie zutrauen darf. Wie ſich Charlotte zu erneuertem Daſein geſammelt, warum ſollte ſie nicht ein Gleiches von Eduard hoffen? Es iſt auf ihrem Standpunkte ein ſehr natürlicher Wahn, in den ſie grade durch ihre Stärke und Beſonnenheit gerathen iſt, „daß ſich ein gewaltſam Entbundenes wieder ins Enge bringen laſſe.“ Wer ſich ſelbſt dem Kreiſe der Entſagenden ſo glücklich eingebildet hat, wie ſollte denn der nicht einen in Leidenſchaft Verſtockten zur Beſinnung auffordern, und das Gelingen nur von ſeinem Willen abhängig machen! Dies berechtigt daher auch Charlotten zu der beredten Mahnung an Eduard, in der ſie ihm den Spiegel ihrer eignen Seele vorhält. Hier mahnt ſie daher mit Recht daran, ſelbſt die Art, an die Wurzel zu legen, denn „Niemand kann mehr für uns ſorgen, wir müſſen unſere eigenen Freunde, unſere eigenen Hofmeiſter ſein, Niemand erwartet von uns, daß wir uns in ein Aeußerſtes verlieren werden.“ Und ſich als die der Leidenſchaft Entronnene anſchauend, beſchwört ſie eben ſo ernſt, als zart, Rath und Hülfe, die ſie biete, nicht zu verſchmähn. „In trüben Fällen muß derjenige wirken und helfen, der am klarſten ſieht. Diesmal bin ichs. Kannſt Du mir zumuthen, daß ich auf mein wohlerworbenes Glück, auf die ſchönſten Rechte, auf Dich ſo gradehin Verzicht leiſten ſoll?“ Wir dürfen, um den ganzen Werth dieſer Situation zu begreifen, nicht vergeſſen, daß Charlotte dies Alles als ein im tiefſten Innern Durchempfundenes und Durchlebtes ausſpricht. Darin grade liegt die Intenſität. Vor einer ſolchen von Charlotten ſo muthig beſtandenen Kataſtrophe würde einer ſolchen Mahnung der Duft ächter Weiblichkeit gefehlt haben, ſie wäre nicht ohne Schatten einer gewiſſen Schulmeiſterlichkeit geweſen, der man doch immer zweifelnd zugehört hätte, ob denn Gedanke und That hier ſo durchaus gleichen Schritt halten. Darum erſcheint uns grade dieſe ganze Scene ſo bedeutend, ſo ächt weiblich, weil wir hier von der beſonnenen und klaren Frau doch ein eigenes großes Erlebniß des Gemüths vernehmen, den Gewinn eines in der Tiefe des Herzens aufgegrabenen Schatzes ausgebreitet ſehen. Die Klarheit des Gedankens hat die Seele ergriffen, und zugleich geläutert. Wir hören in dem Ganzen nur den beredten Ausdruck der eigenen Läuterung von der Schlake der Naturgewalt.

Wer, wie Charlotte, ſo ganz hat die ſittliche Macht in ſich walten laſſen, und durch ſie ſich wieder hergeſtellt hat, vermag auch überhaupt auf ſich, auf ſein beſonderes Wohl und Glück zu verzichten. Es iſt dies ein Zug, der uns, bei einer ſolchen Natur, nach dem, was ſie vollbracht, nicht mehr überraſcht. Aber es iſt zugleich zur vollſtändigen Durchbildung der Individualität nothwendig, daß ſie, die uns durch die Energie ſittlicher Würde ergriffen, uns durch die ſittliche Hoheit im Entſagen ihres eigenen Glückes erhebe. Beachten wir aber ja die näheren Umſtände, unter welchen dies erfolgt. Um die Lauterkeit einer Verzichtung auf eigenes Wohl über allen Zweifel zu erheben, müſſen wir eine doppelte Ueberzeugung gewonnen haben. Einmal, daß dem Individuum das, was es aufgiebt, wirklich ein theures und hochgehaltenes Gut iſt, zweitens, daß es dadurch nicht ein anderes erſehntes Gut eintauſcht, ja daß ſelbſt der Gedanke an einen ſolchen Wechſel entſchieden ausgeſchloſſen iſt. Erſt durch dieſe Gewißheit erſcheint das Opfer ſeinem wahren Weſen nach, und das Entſagende in ſittlicher Hoheit.

Vergleichen wir mit dieſem allgemeinen Gedanken das konkrete Verhältniß Charlottens. Erſt als Charlotte das Loos mehrerer, ihr ſo nahe ſtehender Menſchen in ihre Hand gelegt ſieht, als ſie inne wird, daß ſich die Pforten der Beſonnenheit gänzlich geſchloſſen, daß ſich die Individuen in das Labyrinth der Leidenſchaft völlig verloren haben, ſieht ſie das Geſchehene als eine Aufforderung an, auf den Beſitz Eduards zu verzichten. Sie willigt in die Scheidung mit dem Gedanken, „*daß es gewiſſe Dinge giebt, welche ſich das Schickſal hartnäckig vornimmt*. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige ſich ihm in den Weg ſtellen; es ſoll etwas geſchehen, was ihm Recht iſt, was uns nicht Recht ſcheint, und ſo greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebehrden wie wir wollen.“ Wir ſehen hier Charlotten, die oben mit der ganzen Kraft der Seele Eduard ſich zu ermannen mahnte, und ihr Recht an den theuren Gatten nicht aufzugeben gewillt war, *auf ſich gänzlich reſigniren*. Ihr Geiſt beugt ſich dem von ihr als ein Unabänderliches Bezeichneten, dem länger zu widerſtehen ihr wie eine vermeſſene Hartnäckigkeit erſcheint. Nicht daß ihr Verſtand das von dem Geſchick Gewollte Recht heißt, ſie beugt ihn vielmehr unter eine Macht, welche ſie als eine unergründliche, aber unerſchütterliche betrachtet. So vollzieht ſie in ſich die Reſignation auf ihre Einſicht und ihren Verſtand, und bringt das Opfer einer vollſtändigen Entſagung.

Aber Charlotte begnügt ſich nicht mit einer Reſignation unter eine *begriffloſe Nothwendigkeit*; denn ſo war ihr, im Gegenſatze gegen ihr Bewußtſein, die Macht erſchienen, der ſie ſich beugen zu wollen entſchloß. Eine ſo klare Natur kann, ſo zu ſagen, nur auf einen Augenblick in der Differenz ihrer Einſicht und ihres Handelns beharren, ſie würde dabei nur einer *blinden* Nothwendigkeit weichen und in der Reſignation ſelbſt *unverſöhnt* ſein, daher hebt ſich auch ihr Bewußtſein, ſich nur einem begriffloſen Verhängniß zu beugen, in die Anerkennung auf, daß ſich eigentlich jetzt erſt ein uralter Wahn löſe, der in Eduards Dringen und Beharren einſt wahre Liebe geſehen, und freundliche Zuneigung mit voller, das ganze Weſen umfaſſender Liebe verwechſelt habe. In dieſen Irrthum ihre eigene über alle Zurechnung gleichſam hinausliegende Schuld ſetzend, erfaßt ſie ihre Verzichtung im tiefſten Sinne, als ein durch eine *höhere Ordnung der Dinge Gebotenes*, wodurch das vor jeher für einander Beſtimmte und nur durch einen menſchlichen Wahn Auseinandergeriſſene wiederhergeſtellt werde.

Man wird den Fortſchritt dieſes Bewußtſeins darin nicht verkennen. Die Reſignation unter eine blinde Nothwendigkeit hat ſich in die Reſignation unter eine auch von dem Subjekte anerkannte höhere Ordnung der Dinge verwandelt, der der Menſch weichen, ja ſein Wohl und Wehe zum Opfer bringen müſſe. Es iſt wichtig, daß Charlotte uns den ganzen Prozeß dieſer Erhebung des Bewußtſeins darſtellt. Die Stimmung, welche das ganze Werk durch ſeine Entwickelung für uns erzeugt, daß eine höhere über das Belieben, und die Empfindung erhabene Ordnung der Dinge endlich doch über allen Widerſtand, woher er auch komme, triumphire; dieſe Stimmung wird ſchon von Charlotten gewonnen. Nur in der klaren, immer nach der Löſung des Räthſels ſtrebenden Charlotte kann ſich ein ſolches Reſultat auferbauen, das ſich ihr grade in dem reinſten Akte ihrer ſittlichen Tiefe aufſchließt, und daher mehr wie eine Intuition erſcheint, der der Charakter eines nur verſtändigen Räſonnements gänzlich abgeſtreift iſt. Grade die ganz ſubjektive Färbung, welche der ganzen Stelle gegeben iſt, das allmählige Werden dieſes Reſultats leiht dieſer Gedankenbewegung zugleich eine ſolche Gewalt und macht ſie zur Offenbarung eines großen Seelenkampfes.

Dies Opfer iſt aber nur dann der reine Ausdruck *ſittlicher Hoheit*, wenn ſich das Individuum auch nicht die geringſte Ausſicht auf einen Erſatz offen läßt. Sobald nur darüber der leiſeſte Zweifel obwaltete, ob Charlotte die ihr durch die Verhältniſſe, ja durch Eduard ſelbſt dargebotene Hand des Hauptmanns zurückzuweiſen entſchloſſen ſei, wäre die ſittlichſte Bedeutung der Entſagung getrübt. Wir bedürfen daher der offenen unumwundenen Erklärung der edlen Charlotte, daß ſie auf dieſes hohe Gut entſchieden verzichte, was uns bei dieſer Natur auch nicht mehr überraſcht. Dieſer Entſchluß erſcheint daher als der reinſte Akt ſittlicher Freiheit und höchſter Geiſtesklarheit, indem ſie auf alles Dringen von Seiten Eduards, wie auf die Frage des Hauptmanns, was er für ſich hoffen dürfe, nur durch die Weigerung antwortet: „Wir haben nicht verſchuldet unglücklich zu werden; aber auch nicht verdient zuſammen glücklich zu ſein.“ Charlotte nimmt in dieſen gewichtigen Worten den ganzen Umfang einmal begangener Schuld auf ſich, und ſühnt ſich dadurch zugleich in dem Augenblicke, wo ſich der Erfüllung ihrer Neigung Nichts mehr widerſetzt, ja wo ſich Alles vereinigt ihre Einwilligung zur Verbindung mit dem Hauptmann mehr als einen Akt des Segens für Andere, als eigener Befriedigung erſcheinen zu laſſen. So verknüpft ſich die im Intereſſe geliebter Perſonen erfolgte Reſignation auf das Recht eines theuren Beſitzes, mit der Reſignation auf das eigene Glück durch die Hand des verehrten Freundes zu einer alle Kolliſionen des Gemüths friedlich und befriedigend löſenden ſittlichen That. Charlotte hat ſich aus dem Kampfe völlig rein zurückgebracht, kein Schatten einer unlauteren Empfindung trübt ihr Gemüth. Dabei iſt jede Herbheit, jeder Schein eines Tugendſtolzes dieſer Natur ſo fern, daß wir vielmehr in der unendlich zarten Behandlung Ottiliens den Ausdruck einer ſchönen Seele erkennen, welche von einem Geſchicke unendlich ſchmerzlich berührt wird, das ſie nur als ein großes Opfer eines unabänderlichen, durch die Natur gleichſam ſelbſt beſtimmten Verhängniſſes anſieht. Mitten in dieſer erſchütternden Kataſtrophe entſchlüpft ihr kein Wort, das ihre aus der Freiheit errungene That ſelbſtgenügſam dem Geſchick der Liebenden gegenüberſtellte. Der letzte Sieg, wie er ſie innerlich frei gemacht hat von jedem Reſte der Naturgewalt, hat ihr auch jene höchſte ſittliche Grazie geliehen, welche ſich im angeborenen Takte zwar ſtets zu dem Rechten beſtimmt, aber nie auf ſich ſelbſt vergleichend zurückblickt und ſich in der Betrachtung moraliſcher Vorzüglichkeit ſonnt. Das Verhältniß Charlottens zu Ottilien erſcheint uns gleichſam als der Duft, der ſich um die ſittliche Reinheit und Virtuoſität der herrlichen Frau geſtellt hat, und der uns mit ſo überſchwänglichem Behagen in der Nähe dieſer Individualität erfüllt. So iſt Charlotte das abgeſchloſſene, lebendige Bild einer ächt weiblichen, ganz die Größe ihrer Beſtimmung erfaſſenden Natur, mit allen Gaben des Geiſtes und Gemüths ausgeſtattet, welche auf die Darſtellung des gelungenſten und befriedigendſten Daſeins Anſpruch haben. Daß ihr dies Letztere verſagt worden, iſt ihr Verhängniß, ihr über alle Zurechnung erhabenes Geſchick, das ſie in einen Kreis gebannt hat, in dem der Kampf der Naturgewalt der Empfindung und der ſittlichen Idee ausgefochten wird. Auch ſie muß von ihm ſchmerzlich berührt werden, denn auch das reinſte Siegesfeſt iſt von einer Trauer über die Opfer, welche doch gefordert worden ſind, begleitet. So groß alſo auch die Reſultate dieſes Triumphs ſind, ſo ſehr er allen vorleuchtet als ein beneidenswerthes Ziel, ſobald es einmal zum Kampfe gekommen, ſo vernehmen wir doch, ſelbſt inmitten des Jubels, auch die Schmerzenslaute, die ſich aus der ſtolzen Siegerbruſt unwillkührlich hervordrängen, und die erſt in dem Gedanken an die göttliche Weltordnung, zu deren Wiederherſtellung dieſer Sieg weſentlich beigetragen hat, gänzlich verſtummen.

Weil Charlotte zur Trägerin des, vermittelſt der ſittlichen Freiheit, ſich aus dem Zwieſpalt herausringenden Standpunktes berufen iſt, ſo bedurfte ſie grade einer vollſtändigen, durch alle

Stufen verfolgten Entwickelung. Wir haben in unſerer Darſtellung die Momente dieſer Individualität, in der ſich Verſtand und Gemüth zum ſchönſten Gleichgewichte durchdringen, das ſich nach einer augenblicklichen Störung nur um ſo entſchiedener wiederherſtellt, ſorgſam verfolgt und die ſittlichen Bezüge, ſo viel als möglich, in ihrer allgemeinen Bedeutung und inneren Zuſammenhang zum Bewußtſein zu bringen geſtrebt. Wir haben uns demnach, unſerer obigen Deduktion gemäß, der letzten Gruppe: Eduard und Ottilien zuzuwenden, und zunächſt die Grundzüge der Individualität Eduards heraus zu heben.

Schon bei der Darſtellung des Hauptmanns bemerkten wir, daß wir in ihm das entſchiedenſte Gegenbild zu Eduard fänden. Wir wollen dies näher begründen. Der Grundzug Eduards iſt uns der Mangel an innerer Haltung und an dem, nur durch die Arbeit mit ſich und der Welt zu gewinnenden, ſittlichen Ernſt und Energie. Wer durch das Geſchick von jeher ſo ſanft gewiegt, wer ferner nicht genöthigt worden iſt, in ſich ſelbſt einzukehren, und ſich dadurch zum Herrn über ſich zu machen, der wird nur ſo lange ſicher dahinleben, als er nicht in große Kolliſionen verſetzt iſt. Ein ſich öffnender Konflikt wird ihn daher innerlich unvorbereitet finden, er wird in ihm der ſubjectiven Neigung allein zufallen und das Opfer ihrer unbeſiegbaren Stärke werden. Dies iſt bei Eduard der Fall. Der Dichter hat es nicht verſäumt, uns die Quelle dieſer haltungsloſen Individualität zu eröffnen. „Sich etwas zu verſagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer ſeltſamen, aber höchſt vortheilhaften Heirath mit einer viel älteren Frau zu bereden wußten, von dieſer auch auf alle Weiſe verzärtelt, indem ſie ſein gutes Betragen gegen ſie durch die größte Freigebigkeit zu erwidern ſuchte, nach ihrem baldigen Tode ſein eigener Herr, auf Reiſen unabhängig, jeder Abwechſelung, jeder Veränderung mächtig, nichts Uebertriebenes wollend, aber viel und vielerlei wollend, freimüthig, wohlthätig, brav, ja tapfer im Fall, was konnte in der Welt ſeinen Wünſchen entgegenſtehen.“ Eduards Natur, und was aus ihr werden mußte, iſt darin vortrefflich bezeichnet. Mit einem glücklichen Naturell und gewinnenden Anlagen ausgeſtattet, hatten weder das Geſchick, noch die eigene Arbeit der Vertiefung in ſich, ihm die ſittliche Haltung erworben, welche im Stande iſt, wo es gilt, ſich zu ſiegreichem Widerſtande zu ſammeln. Durch dieſen Mangel war über ſein ganzes Weſen eine gewiſſe Weichheit ausgebreitet, welche ihn für alle Eindrücke ſehr empfänglich machte, und ſeiner Perſönlichkeit zugleich einen eigenen Reiz verlieh. Dahin möchten wir auch die Aeußerung des Dichters verſtehen, wenn er von Eduard ſagt: „Eduard hatte bei zunehmenden Jahren immer etwas Kindliches behalten.“ Denn offenbar zeigt ſich dies in den raſch wechſelnden Eindrücken, denen ſich Eduard mit aller Sorgloſigkeit harmlos hingiebt, und ihre Wirkungen in ſich heiter walten läßt. So lange nicht ein Uebermächtiges auf ihn eindringt, übt dieſe von Anmuth begleitete Elaſticität die wohlthuende Wirkung eines gemüthlichen Daſeins aus.

Der Mangel gründlicher Thätigkeit, und dieſe Scheu vor der Vertiefung in die Härte der Arbeit und vor der Selbſtbeſchränkung zeigt ſich auch noch, ſehr übereinſtimmend mit dem Geſagten, in Eduards Beſchäftigung mit der Kunſt. Empfänglich von Natur für die Wirkungen derſelben, leicht erregbar durch Alles, was an die Empfindung ging, forderte ihn die Kunſt zu Genuß und Theilnahme auf. Aber hierin ohne eigentlichen, höhern Beruf, glaubte er, durch Verwechſelung ſeiner Empfindungsfähigkeit mit der Kraft wirklicher Produktivität, recht nach Dilettanten Weiſe, in den Wirkungen, welche er in ſeiner lebhaften Natur erfahren, auch den Beruf zu ausübender Thätigkeit zu erkennen. Aber auch hier hatte, obgleich er ſich zu Zeiten viel Mühe gegeben, die fehlende Geduld und Ausdauer die Ausbildung eines etwanigen Talents unmöglich gemacht. Eduard iſt uns, grade in dem Verſchmähen der techniſchen Arbeit, der mangelhaften Beherrſchung des Stoffs, der ächte Repräſentant des nur nach Genuß ſtrebenden Dilettanten, der, bei allen glücklichen Anlagen, doch immer und ewig in der Halbheit ſtecken bleibt, und daher niemals einen reinen Genuß zu bereiten vermag. Die Ungleichheit in der Ausführung und die Unklarheit über ſich ſelbſt, in Rückſicht des Werths der eigenen Leiſtungen, und die daraus entſpringende Selbſttäuſchung über den Genuß, der Andern durch die Ausübung dieſes Dilettantismus werden ſoll, Alles dies findet ſich in Eduard auf das vollſtändigſte vereinigt *), und bildet einen charakteriſtiſchen Zug ſeines Weſens. Die über ſeine ganze Natur verbreitete Unſtätheit, die nie von der Luſt und dem Genuß bei ihm ſtreng geſchiedene Arbeit und Thätigkeit, hatten ihn niemals die verſchiedenen Gebiete gehörig auseinander halten laſſen. Daher war ſein Ernſt, gewiſſermaaßen ihm ſelbſt unbewußt, ſtets

---

*) Wir erinnern dabei an die Art und Weiſe wie ſein Flötenſpiel uns beſchrieben wird, S. 57.: „Eduard führte ſeine Partie ſehr ungleich aus, einige Stellen gut, nur vielleicht zu geſchwind, bei andern hielt er wieder an, weil ſie ihm nicht geläufig waren.“ Welch ein charakteriſtiſches Gegenbild gewährt uns das Zuſammenſpiel des Hauptmanns und Charlottens. „Beide,“ heißt es S. 93., „führten mit Empfindung, Behagen und Freiheit eines der ſchwerſten Muſikſtücke aus, daß es ihnen und dem zuhörenden Paar zum größten Vergnügen gereichte.“ Das Spiel dieſer Beiden kündigt ſich ſogleich als ein Produkt ſorgfältiger Thätigkeit nnd ſtetiger Arbeit an und ſpiegelt ihre Natur ſehr glücklich ab.

Wie wenig Eduards Ausüben der Kunſt, wegen aller darin mangelnden Sicherheit, befriedigt, ſagt uns eine Aeußerung des Hauptmanns, welche Ottilien tief verletzt hat. „Wenn uns nur Eduard mit ſeiner Flötendudelei verſchonte; es kann daraus nichts werden und iſt für die Zuhörer ſo läſtig.“ Daraus entnehmen wir auch wohl den Grad der Selbſttäuſchung in der Eduard, recht nach Dilettauten Art, befangen war.

ſchon von der Zerſtreuung durchgraben, und die vorbereitende Arbeit von dem Trieb nach unmittelbarem Genuß verdrängt. Auch hierin erkannten wir oben den Hauptmann als ſeinen Gegenpol.

Eine ſolche, auch im ſittlichen Gebiete, den Charakter des Dilettantismus nicht verläugnende Natur wird ein von der Gewalt der Empfindung geführter Streich natürlich tödtlich treffen. Nicht an Selbſtbeſchränkung und Kampf in ſich gewöhnt, wie ſoll da dieſe Individualität nicht einem Feinde erliegen, der mehr als irgend einer die ganze Herrſchaft des Charakters, die höchſte Sammlung des ſittlichen Ernſtes zum Widerſtande auffordert, Mächte, welche ſich nicht ſpielend dem Menſchen zu Füßen legen, ſondern die Errungenſchaft eines bedeutenden, innern Proceſſes ſind. Das Schickſal Eduards läßt ſich aus den gegebenen Zügen vorausbeſtimmen, es iſt nur die Enthüllung des im Keime ſchon Vorgebildeten.

Bisher hatte Eduard weder die Stärke der Empfindung, noch der ſittlichen Idee in ſich erfahren, die Erſtere nicht, weil er nichts Uebertriebenes wollend, jeder Neigung Befriedigung gewähren konnte, die Letztere nicht, weil er noch in keine wirkliche Kolliſion verſetzt worden war. Der erſte Zuſammenſtoß Beider muß den Neuling in der Selbſtverläugnung völlig aus ſich und dem natürlichen Gleichgewicht, in dem er ſich bisher befand, heraustreiben. In dieſem Konflikte wird die Empfindung, eben weil ſie ſich doch zugleich gegen das beſſere Bewußtſein zu wehren, gleichſam für ihre Lebensexiſtenz zu ringen hat, um ſo entſchiedener den Charakter der Naturgewalt und einer Leidenſchaft annehmen, welche den ganzen Menſchen in die unauflösbarſten Feſſeln wirft, und ſo die vernachläſſigte Zucht des ſittlichen Ernſtes und der Selbſtbeherrſchung rächt.

Alles das, worin ſich Eduard bisher befriedigte, hatte noch niemals den ganzen Menſchen in allen ſeinen Tiefen ergriffen, denn auch das Verhältniß zu Charlotten war vielmehr auf herzlichem Wohlwollen, als auf eigentlicher Leidenſchaft gegründet. Denn ſchon indem Eduard es über ſich vermocht hatte, dem Willen der Eltern ziemlich gelaſſen nachgebend, eine andere Verbindung einzugehen, und nach geraumer Zeit, als er durch den Tod der erſten Gattin frei geworden war, mit Charlotten ſich zu vermählen, zeigt er ſich uns in der Selbſttäuſchung befangen, indem er eine herzliche Freundſchaft mit wahrer, das ganze Weſen umfaſſender Liebe verwechſelte. Die Macht der ganzen, vollen Empfindung war ihm alſo bisher verſchloſſen geblieben. Der Eindruck, den ſie auf die ſo weiche, elaſtiſche Natur hervorbringen muß, wird für das ganze Leben entſcheidend ſein. Wir können bei einer ſolchen Individualität, nach dem bisher Erörterten, den ganzen Verlauf einer ſo mächtigen Wirkung vorherbeſtimmen. Der Mangel an Gegengewicht ſittlicher Stärke wird ihn mit Rieſenſchritten der Naturgewalt des Gefühls überliefern, das auf Augenblicke auftauchende Bewußtſein ſeiner Stellung wird von der Gegenwart des geliebten Weſens ſogleich wieder verſchlungen. Der Zwieſpalt des ſittlichen Bewußtſeins mit der Leidenſchaft verwandelt ſich daher bald in das peinliche Gefühl, durch eine äußere Schranke gehemmt zu ſein. Der Boden des Kampfes hat ſich aber damit geändert. Nicht das reine unverfälſchte Bewußtſein von der ſittlichen Macht der Ehe tritt mehr der glühenden Empfindung gegenüber, ſondern nur die dumpfe Klage über ſeine Stellung und ſeine Lage, die ihm ein drückender Zwang dünkt, macht ſich unwillkührlich Luft und greift, wird ſie von dem mahnenden Worte angetaſtet, zu ihrer Rechtfertigung, zur Waffe einer beſchönigenden Sophiſtik, wohinter ſich die Naturgewalt der Leidenſchaft verſchanzt. Da die Vernunft vergeblich ihre Stimme erhebt, da der der Zucht ſittlichen Ernſtes noch niemals unterworfene Mann ſich mit jedem Schritte mehr der Wahrheit entfremdet und ſich innerlich verfinſtert, ſo bleibt ihm auch nur, ſobald er zur Vertheidigung herausgefordert wird, die troſtloſe Sophiſtik eines ganz abſtrakten Räſonnements. Dies Umſchlagen dürfen wir wohl recht eigentlich als die Ohnmacht des ſittlichen Geiſtes anſehen, der ſich gänzlich in die Leidenſchaft verloren hat. Wohin aber kann dieſe Bewegung einzig und allein führen? Die ganz von ihrem Objekt abſorbirte Leidenſchaft, in der, ſo zu ſagen jeder Punkt der Beſonnenheit verſchwunden, jede auf eigene Kraft geſtützte, und aus ſich ſelbſt ſich beſtimmende Lebensregung erloſchen iſt, verzehrt in dem Augenblicke das Subjekt ſelbſt, wo der Gegenſtand, aus dem es allein nur die Nahrung für ſeine Exiſtenz ſchöpfte, ihm völlig entrückt iſt. Es tritt daher jenes zwiſchen freiem und unfreiwilligem Thun ſchwankende Dahinſchwinden ein, das, weder die Genugthuung eines entſchiedenen Entſchluſſes und damit den Anblick einer formellen Energie gewährt, noch auch das beruhigendere Schauſpiel eines der Natur erliegenden Leidens darbietet. Auch ſelbſt in dem Untergange drängt ſich noch einmal die Ohnmacht ſelbſtſtändigen Entſchluſſes und innerer Haltung hervor, welche ſich in dieſem verhängnißvollſten Augenblicke dem Individuum ſelbſt unwillkührlich aufzwingt, und in dem troſtloſen Bewußtſein innerer Unſelbſtſtändigkeit die erſchütterndſte Strafe und Buße über daſſelbe verhängt *).

Wir wollen dies auf allgemeine Weiſe aus den Elementen dieſes Charakters Entwickelte, im Einzelnen nachweiſen. Der Charakter eines urſprünglichen, übermächtigen Eindrucks, von deſſen Gewalt ſich freilich das Individuum noch keine Rechenſchaft giebt, iſt ſchon in der erſten Aeußerung Eduards über Ottilien ausgeprägt. Eduard ſagt, nach Ottiliens erſtem Erſcheinen,

---

*) Wie wenig Göthen ſelbſt die Schwäche und innere Haltungsloſigkeit Eduards verborgen geblieben, beweiſt uns jetzt eine Stelle in den Geſprächen mit Eckermann I. S. 311. wo er mit Bezug auf Solger ſagt: „Ich kann Solger nicht verdenken, daß er den Eduard nicht leiden mag, ich mag ihn ſelber nicht leiden, aber ich mußte ihn ſo machen, um das Faktum hervorzubringen. Er hat übrigens viel Wahrheit, denn man findet in den höhern Ständen Leute genug, bei denen, ganz wie bei ihm, der Eigenſinn an die Stelle des Charakters tritt.“

obwohl ſie noch kein Wort geſprochen, zu Charlotten: „Es iſt ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen,“ und vermag ſich, auf die Bemerkung Charlottens, daß Ottilie ja den Mund noch nicht aufgethan, kaum ſeinem Irrthum zu entreißen. So unſcheinbar die Aeußerung, ſo läßt ſie uns doch einen tiefen Blick in ſein Inneres thun. Zwar hatte Ottilie noch nicht geſprochen, aber ihr ganzes Weſen, ihre ganze Perſönlichkeit hatte ſich augenblicklich ſo tief in ſein Inneres eingeſenkt, ſo beredt zu ihm geſprochen, daß er die Stimme, die er unbewußt innerlich vernommen, für den Ausdruck von Ottiliens Worten nahm. Man ſieht in dieſer einzigen Stelle ſchon die künftige Leidenſchaft vorgebildet, welche ihm jede klare Einſicht in ſich und ſein ſittliches Verhältniß verdunkelt, welche ihm die ganze Welt nur in Beziehung zum Gegenſtande ſeiner Anbetung betrachten läßt. Dieſe ſich ſo einfach anlaſſenden Worte ſchließen durchaus ſchon einen nur wohlwollenden Antheil aus, ſie ſind ſchon der im Keime vorgebildete Ausdruck der ihn ganz umfaſſenden und bewältigenden Naturgewalt, da ſie ja doch auf der vollen Hingebung an die Perſönlichkeit beruhen, die in dieſem erſten Augenblicke ſchon mit einer ihm ſelbſt unbewußten Gewalt über ſein Weſen gebietet, und daher dieſe Verwechſelung des innerlich vernommenen, innerlich angeſchauten Bildes und des geſprochenen Wortes erzeugt. Es war, unſers Erachtens, von Wichtigkeit, durch irgend einen, wenn auch noch ſo unſcheinbaren Zug den Charakter einer maaßlos werdenden Leidenſchaft anzudeuten, und dadurch dieſe Individualität ſogleich auf eine andere Stufe zu ſtellen, als den Hauptmann und Charlotten.

Eine Neigung, welche ſich ſogleich in ſolcher Weiſe ankündigt, wächſt bald mit Rieſenſchritten und gewinnt dann völlig den Charakter der Leidenſchaft. Mit Ottilien zuſammen zu ſein, ihren Hauch zu athmen, jede kleine feſtgewachſene Gewohnheit und Eigenheit für ſie willig aufzugeben *), dieſe zarte

---

*) Wir erinnern hier nur daran, wie Eduard, dem es von jeher höchſt

Hand zu berühren und elektriſch von ihr durchzuckt zu werden*), jeden Gedanken dieſes holden Geſchöpfs mit Enthuſiasmus zu ergreifen**), darin mehr eine Inſpiration, als einen menſchlichen Einfall zu ſehen, und zugleich inne zu werden, daß Ottiliens ganze Perſönlichkeit ſich, ihr ſelbſt unbewußt, der ſeinigen, bis in die zarteſten Faſern und Nerven hinein, auf eine faſt räthſelhafte Weiſe aſſimilirt***), dies Alles zuſammen genommen giebt uns die lebendigſte Anſchauung einer Gemüthsſtimmung, der die Welt und das ganze Daſein nur inſofern Intereſſe hat, als es auf den Gegenſtand der Leidenſchaft Bezug hat. In einem Zuſtande, in welchem ſich, ſo zu ſagen, das ganze Univerſum zu einem Spiegel der ſubjektivſten Empfindung geſtaltet hat, in welchem alle Verhältniſſe nur von dieſem einzigen Gefühle aus gewürdigt, und daher aus ihrer rechten Lage gerückt werden, kann auch der völligſte Ausbruch dieſer Naturgewalt

---

unbequem und läſtig war, wenn ihm Jemand beim Leſen in das Buch ſah, Ottilien dies nicht nur willig geſtattete, ſondern ihr dies ſogar auf alle Weiſe erleichterte. „Ja er hielt oft längere Pauſen als nöthig, damit er nur nicht eher umwendete, bis auch ſie zu Ende der Seite gekommen.“

*) Der Leſer wird mit uns hier der ſchönen Schilderung gedenken, wie Eduard mit Ottilien allein ſich in dichtes Gebüſch zwiſchen mooſigem Geſtein verirrt, das holde Weſen leitet und „wenn ſie an unſicherer Stelle ſeine ausgeſtreckte Hand ergriff, ſich nicht verläugnen konnte, daß es das zarteſte weibliche Weſen ſei, das ihn berührte.“ Die ganze folgende Stelle ſtellt uns dieſe beginnende Leidenſchaft auf das zarteſte dar.

**) Wir haben dabei die Art im Sinne, wie Eduard einen Vorſchlag Ottiliens zur Veränderung der Anlagen aufnimmt. „Sie hat Recht! rief Eduard, wie konnte uns das nicht einfallen. Und als der Hauptmann wirklich darauf einzugehn geſonnen iſt, konnte er ſeinen Triumph nicht bergen, daß Ottilie den Gedanken gehabt; er war ſo ſtolz darauf, als ob die Erfindung ſein geweſen wäre.“

***) Dahin gehört die wunderbare Weiſe mit der Ottilie ein Muſikſtück der Spielart Eduards anzupaſſen wußte. „Doch iſt dies nicht der rechte Ausdruck: denn Ottilie ſchien die Sonnate nur in dem Sinne eingelernt zu haben, wie Eduard ſie begleitete. Sie hatte ſeine Mängel ſo zu den ihrigen gemacht, daß daraus wieder eine Art von lebendigem Ganzen entſprang.“

nicht lange ausbleiben. Nachdem die Phantaſie ſchon das ſittliche Verhältniß der Ehe befleckt hatte, ſetzt die Wirklichkeit dieſem Bruch auch keinen Damm mehr entgegen. Die ganze Situation, in der ſich die volle leidenſchaftliche Hingebung und Erwiederung zum erſtenmale rückſichtslos hervorthut, trägt aber nicht, wie die zwiſchen Charlotten und dem Hauptmann, den Charakter einer durch die Macht der Umſtände, ganz ohne den Willen der Individuen, herbeigeführten und daher die Gemüther ſo völlig überraſchenden Lage. Sie iſt vielmehr von Eduard *gewünſcht und gewollt*. Die Stimme des ſittlichen Ernſtes iſt in der unruhvollen Sehnſucht nach Ottilien, in dem dringenden Wunſche ſie allein zu ſehn, ſchon übertäubt. Ottiliens Erſcheinen in dem Momente, wo Eduard ganz erfüllt war von ihr, die ihm bei dem Anblicke der beiden Handſchriften, die eine faſt grauenhafte Aehnlichkeit offenbarten, zur höchſten Gewißheit gewordene Hingebung Ottiliens an ihn, bringt die Leidenſchaft Eduards zu ihrem alle Schranken durchbrechenden Ausdruck. In dem Bekenntniß: Du liebſt mich Ottilie, durchzittert ihn das ganze, volle Gefühl, einem Weſen, nach dem ganzen Umfange ſeines Daſeins, für immer anzugehören, und zugleich die Wurzel dieſes Weſens in ſich zu nähren und zu hegen.

Der Wendepunkt für das ganze Geſchick Eduards iſt eingetreten, die Stärke des Widerſtandes, der dieſer Naturgewalt ſich etwa noch entgegenſetzte, iſt gebrochen, die Waffen, die er aus der Vergegenwärtigung ſeines Verhältniſſes zu Charlotten entnahm, wie aus ſeinem ſittlichen Bewußtſein, ſind geſtreckt und er der willenloſen Gewalt unwiderbringlich überliefert. Dieſelbe Lage, die Charlotten und den Hauptmann zum Aufruf an ihre ſittliche Energie mahnte, und ſo zum Wendepunkt für ihre ſittliche Wiedergeburt wurde, offenbart uns in Eduard den vollern Sieg der Naturgewalt der Empfindung über die ſittliche Idee, deren letzter Widerſtand hiermit gebrochen iſt. Das unſcheinbare erſte Zeichen welches verkündigte, daß Eduard im Begriff ſtehe, ſich ganz zu verlieren, den bisherigen Zuſammenhang mit der Welt und mit ſeinen Verhältniſſen völlig zu verkehren, iſt durch dieſen Moment in Erfüllung gegangen. „*Von dieſem Augenblicke an*, heißt es daher, *war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr was er geweſen, die Welt nicht mehr, was ſie geweſen.*“ Eduards Stimmung wird von nun an allein von den Flügeln der Leidenſchaft getragen. Entzücken über die Gewißheit geliebt zu ſein und doch wieder eine geheime Unruhe, wenn er ſich ſeine Lage vergegenwärtigte, durchdringen ihn völlig; der reine Genuß ſeiner Empfindung iſt ihm, durch die immer unwillkührlich ſich hervordrängende Erinnerung an ſein Verhältniß zu Charlotten, getrübt. Schon in dieſem ruheloſen Zuſtande Eduards liegt der Zwieſpalt ſeiner Seele, der uns eben ſowohl die *Ohnmacht* ſeines ſittlichen Bewußtſeins, als auch die Unmöglichkeit enthüllt, ſich ganz von der Wurzel ſeines ſittlichen Daſeins zu löſen. Darum erſcheint aber auch dieſe Stimmung, in der es zu keiner reinen Freude kommt, zugleich als der Beginn einer der Schuld auf dem Fuße folgenden Strafe.

Der weitere Prozeß dieſer Stimmung giebt uns nun das Bild einer wachſenden Zerriſſenheit, einer maaßlos werdenden Unruhe und Flucht vor der Einkehr in ſich, eines ſich bis zur Auflöſung ſteigernden Schmerzes, und vergegenwärtigt mithin auch in dieſer *Unſeligkeit* die erſchütternde Strafe für den Mangel an ſittlicher Energie. Wer bei dieſem Anblick noch auf eine von außen kommende Vergeltung harrt, nicht darin das gewaltigſte Strafgericht erkennt, der gehört freilich einem ſehr ſinnlichen Standpunkte an, der ſtets die Schuld auf eine äußere Weiſe abgebüßt zu ſehn verlangt. Mit ſolcher Forderung iſt aber auch nicht zu rechten, weil ſie ſich dadurch ſchon unfähig gezeigt hat, die Mächte des Bewußtſeins zu begreifen.

Verfolgen wir jetzt dies wachſende Strafgericht, das ſich an

Eduards Bewußtſein enthüllt. „Eduards Neigung war gränzenlos. Wie er ſich Ottilien zuzueignen begehrte, ſo kannte er auch kein Maaß des Hingebens, Schenkens, Verſprechens.“ Wie entſetzlich muß ihn da in dieſer Stimmung das mahnende Wort der Gattin treffen, weil es ihm einen Zuſtand zeigt, den er ſich ſelber gern verbergen mochte, und weil ihm diejenige den Spiegel ſeines Innern zeigt, vor der er es am meiſten zu verſchließen ſuchte *). Daher die Befangenheit in der Erwiederung, der Schauder vor dem ihm zugemutheten Gedanken ſich von Ottilien zu trennen, und das daraus hervorgehende Mißtrauen in die liebevolle Sprache der Gattin, welche ſein von der Leidenſchaft umdüſterter Geiſt „für künſtlich und planmäßig hielt, um ihn auf ewig von ſeinem Glücke zu trennen.“ Wie ſehr verbirgt ſich ihm in dieſem Argwohn das Gefühl der Schuld, indem er, anſtatt auf ſich ſelbſt zurückzugehen, ſich mit dieſem verletzenden Mißtrauen gegen ſeine Gattin hervorwagt. Wie unerträglich der Gedanke an eine Trennung Ottiliens von dem Orte, der für Eduard gleichſam durch ſie geheiligt worden war, wie überſtrömend ſich ſein Gefühl über jedes Bedenken hin ergießt, zeigt uns der, unmittelbar der Unterredung mit Charlotten folgende, Brief, worin er das beſchämende Bekenntniß ſeiner gränzenloſen Leidenſchaft auszuſprechen, und in der Forderung ſeine Wünſche und ſeine Schmerzen geehrt zu ſehen, die Ohnmacht

---

*) Hatte er doch ſchon früher, bei Gelegenheit des heimlich begonnenen Briefwechſels mit Ottilien, ſeine Verlegenheit vor der Gattin nicht verbergen können, und doch in dem Zufall, der das ihm entfallene Blättchen Charlotten in die Hände ſpielte, keine warnende Stimme gehört. Das Gefühl der Schuld malt ſich beſonders in ſeiner Verſchloſſenheit und in der peinlichen Stimmung vor dem Freunde und der Frau, wie in der aufgeſpreizten Lebendigkeit, hinter welcher er ſeinen Unmuth über ſich ſelbſt verbergen möchte: „Der ſtille Vorwurf, den er ſich ſelbſt hierüber machen mußte, war ihm unbequem, und er ſuchte ſich durch eine Art von Humor zu helfen, der aber, weil er ohne Liebe war, auch der gewohnten Anmuth ermangelte.“

ſeiner ſittlichen Kraft einzugeſtehen genöthigt iſt. In dieſem Schritte kündigt ſich zugleich auch eine große Selbſttäuſchung und Selbſtbelügung an. Von der Anerkennung ſeines Wahns und ſeiner Wünſche macht Eduard den Vorſatz, an ſeiner Geneſung zu arbeiten, abhängig. Er ſelbſt wird dieſes Widerſpruchs inne, indem er ihn niedergeſchrieben erblickt. Nun erſt wird er ſeiner troſtloſen Lage ſich bewußt, er verläßt unruhvoll ſein Haus. Hier ſchon kündigt ſich die Flucht vor ſich ſelbſt an, welche die Selbſttäuſchung ihm als einen Verſuch der Heilung, freilich nur mit ſehr matten Farben, vorgeſpiegelt hatte. Darum aber bricht, in der Entfernung von dem geliebten Weſen, der Sturm mit erneuerter Heftigkeit aus, den auch kein Widerſtand mehr hemmt.

In dieſem Zuſtande, wo ihm „ſeine Tage in einem ewigen Schwanken zwiſchen Hoffnung und Schmerz, zwiſchen Thränen und Heiterkeit, zwiſchen Vorſätzen, Vorbereitungen und Verzweiflung verfloſſen,“ trifft ihn das beſchwichtigende und dann zur Mannhaftigkeit auffordernde Wort Mittlers. Aber in dieſer Unterredung ſtellt ſich nur die Unheilbarkeit der Leidenſchaft heraus, indem ſie durch die Mahnung Eduards eigentlich nur aus ihrer verſchloſſenen Tiefe im ganzen Umfange an das Licht gebracht wird. Jetzt erſt, von ihr entfernt, zaubert ihm ſeine Phantaſie den ganzen Verluſt und den ganzen Werth des geliebten Mädchens vor, und drängt ihn die Fülle ſeines Schmerzes und ſeiner Seligkeit in Worte zu faſſen. In dieſem Augenblicke flammt die ganze Beredſamkeit des Gefühls auf, alle Kräfte ſind auf einmal in Blüthe geſetzt. Man fühlt es dieſem Weſen an, daß dies der Punkt iſt, in welchem alle ſonſtige Halbheit des Thuns einer totalen Hingebung an das Objekt gewichen iſt, in welchen der furchtbarſte Ernſt der Geſinnung ſich hineingeworfen. Darin aber liegt zugleich das Bejammernswürdige dieſes Zuſtandes, ja der ganzen Perſönlichkeit Eduards, daß in dem einzigen Gebiete der Liebe, welches alle ſeine Kräfte zu erhöhen und ihn zu einer früher nie geahndeten Intenſität der Empfindung zu ſteigern vermag, daß ihm hier ein hartes Geſchick die volle Frucht zu brechen verſagt, und ſeine Energie des Gefühls, ſeine Meiſterſchaft in hingebender Liebe zu einer ſittlichen Ohnmacht und Stümperhaftigkeit in der Selbſtbeſchränkung verkehrt. Dies herbe Bewußtſein, ſeine Beſtimmung dadurch gänzlich verfehlt zu haben, zeigt ihn daher auch, Mittlers Mahnung gegenüber, faſt trotzig in ſeinem leidenſchaftlichen Beharren, ja als mit einer Art von Genuß den Schmerz umfaſſend und in ihm ſchwelgend.

Jeder nicht zu bewältigende, unſere ganze Exiſtenz ergreifende Widerſpruch zwiſchen unſerm Wollen und Vollbringen, unſerer Empfindung und der Wirklichkeit, erzeugt Lebensüberdruß. Dies iſt auch ein natürliches Reſultat bei Eduard. Es offenbart uns den wachſenden Widerſtreit des Innern, die raſtlos drängende Unruhe, in der er von einer Beſchäftigung zur Andern flüchtet und, aus allen ſich nur troſtloſer zurückbringend, ſich dem Untergange entgegenſehnt. Er betrachtet ſich ſelbſt wie einen Scheidenden, der durch ſeinen Tod ſeine Freunde glücklich machen kann. So ergreift ihn der Muth der Verzweiflung, in den Reihen der Krieger das Leben ſo theuer als möglich zu verkaufen, von der entſetzlichen Gewißheit durchdrungen, daß alles Glück auf Erden ihm für immer vergällt ſei.

Aber der Tod hat ſein Opfer verſchmäht, indeſſen Eduards Leidenſchaft ſich in Nichts gemindert hat. Aber mitten im heftigſten Kampfe war ihm die Hoffnung wieder aufgetaucht, doch vielleicht einſt zu dem Beſitze des höchſten Guts zu gelangen. Mochte ihn doch die hartnäckige Verſchonung des Todes ſelbſt darin beſtärkt haben! Wenigſtens nähren tröſtliche Ahnungen und ſo manche heitere Züge den Glauben, Ottilie könne noch die ſeine werden. Verkennen wir darin die Umwandlung des Bewußtſeins nicht und ſeine Folgen. Eduard, der Alles auf ſein Verhältniß mit Ottilien bezieht, ſieht in ſeiner, gegen alles

Erwarten, erfolgten Erhaltung, in Ahnungen und Zeichen, welche ſich dem reizbaren Gemüthe aufthun, eine *höhere Stimme*, welche ihm jetzt den Beſitz Ottiliens, *gleichſam als ein Recht*, als einen Preis nach ſo vielen Gefahren und ſo wunderbarer Errettung zuſpricht. Galt ihm ſeine Leidenſchaft früher zwar als ein Unbeſiegliches, ſo räumte er ihr doch keine größere Berechtigung ein, als ſeinem Verhältniſſe zu Charlotten. Dies hat ſich jetzt umgekehrt. Die Leidenſchaft und ihre Befriedigung ſpiegelt ſich ſein bewegtes Innere als ein, durch eine höhere Ordnung Geheiligtes vor, wogegen ihm das ſittliche Band der Ehe als ein nur Menſchliches erſcheint, das der Wahn nur für ſo feſthalten könne. In dieſer Verkehrung der Verhältniſſe, welche die Leidenſchaft erzeugt hat, zeigt ſich die *Sophiſtik des Verſtandes*, welche ſich auf den Thron ſetzt und den Wahn und den Eigendünkel des Herzens unterſtützt. Die Unterredung mit dem Hauptmann giebt die Beſtätigung des Geſagten.

Wem ſeine Leidenſchaft die Klarheit ſeines ſittlichen Bewußtſeins ſo weit getrübt hat, daß ſich ihm die Erfüllung derſelben als etwas Berechtigtes vorgaukelt, der muß, wenn er zur Begründung ſeines Wahnes herausgefordert wird, nothwendig der Sophiſtik des Verſtandes in die Arme fallen, welche Alles mit guten Gründen ſtützen und jedem Subſtanziellen eine negative Seite, abgewinnen kann. Die Verkehrung iſt hier vollſtändig durchgebildet. Das Geſetz des Herzens gilt, der Sittlichkeit der Ehe gegenüber, als das Myſterium, das Achtung und Anerkennung fordern dürfe, während der Alles nivellirende Verſtand vor dem, nach Eduards eigenem Ausdruck, alle Rechte gleich ſind, die Letztere in die Kategorie zufälliger Verbindungen ſetzt, welche einem Unentbehrlichen weichen müſſen.

Jedem Einwand des beſonnenen und beſchwichtigenden Freundes ſetzt Eduard ein Argument entgegen, das ſich, ſieht man ab von den konkreten Verhältniſſen, ganz verſtändig anläßt und ſelbſt, ſieht man ihm nicht auf den Grund, kaum die Leidenſchaft als ſeine Quelle erkennen läßt. Aber die Selbſtſucht kann ſich doch nicht verläugnen. Soll doch der Freund, durch das Anerbieten, Charlotten von Eduards Hand ſelbſt zu empfangen, beſtochen und für die Wünſche Eduards gewonnen werden! Der Verſtand Eduards hat ſich nie ſo geſchäftig gezeigt, als jetzt, wo es gilt ihn zur Waffe der Leidenſchaft zu verwenden. Hat ſich dieſelbe aber erſt hinter dieſe Schanze geflüchtet, erſcheint ſie nicht mehr in ihrer eigenen Geſtalt als Naturgewalt der Empfindung, welche zwar das Bekenntniß ihrer Unüberwindlichkeit ausſpricht, aber doch ſich ihres Widerſpruchs mit einer ſittlichen Macht bewußt iſt, dann iſt auch jede Ausſicht auf eine Einkehr des Individuums in ſich und auf ſeine Selbſtbeſchränkung völlig verſchwunden. Denn wenn die Sophiſtik des Verſtandes die Leidenſchaft und ihr Begehren gerechtfertigt, jede ſittliche Schranke, welche ſich ihrer Verwirklichung widerſetzt, für thörichten Trotz erklärt hat, ſo iſt die totale Verfinſterung des Bewußtſeins, und damit das Subjekt in die letzte Station unfreien Verhaltens eingetreten.

Es iſt für dieſen Standpunkt Eduards ſehr bezeichnend, aber nur eine Conſequenz des entwickelten Bewußtſeins, daß er, Ottilien gegenüber, in maaßloſer Leidenſchaft und unbegränztem Begehren die ſeinige zu werden, ſelbſt aus der Gedankenſchuld, in jener unſeligen Nacht, welche ſich in dem kürzlich geborenen Kinde ſo grauenhaft in Fleiſch und Blut umgeſetzt hat, eine Stütze für ſeine Wünſche, gleichſam eine höhere Mahnung für die Löſung der Ehe und die ewige Vereinigung mit Ottilien erblickt, alſo ein *ſündiges Verlangen in Genuß und Befriedigung der Begierde abbüßen will.* Dies ſcheint uns die Spitze ſeines zerſtörten Bewußtſeins und ſeiner Verkehrung aller ſittlichen Begriffe.

Faſſen wir aus dem Geſagten das einzig mögliche Reſultat dieſer Stimmung auf. Erhellt auch die ſittliche Würde Charlottens auf Augenblicke Eduards umdüſtertes Gemüth,

„fühlt er auch den Werth, die Liebe, die Vernunft ſeiner Gattin, ſo beherrſcht ihn ſeine Neigung doch ausſchließlich,“ und heißt ihn jede Schranke durchbrechen. Weder ein äußeres, noch ein inneres Hinderniß vermag dieſen wahnſinnähnlichen Zuſtand mehr zu feſſeln. Nur der Untergang des Gegenſtandes dieſer maaßloſen Leidenſchaft kann ihn, der nur von ihr zehrte, an den Tag des Geſchicks bringen. Die Auflöſung des Daſeins iſt daher mit dem Momente des Dahinſcheidens derjenigen gegeben, welche ſeine Lebensgeiſter einzig erhielt. Aus der ſelbſtſtändigen Exiſtenz ganz in den Schooß eines ihn einzig erhaltenden Lebens zurückverſetzt und gleichſam in den Zuſtand eines aus ſich nicht mehr zehrenden embryoniſchen Daſeins zurückgebannt, iſt auch der letzte Athemzug des geliebten Weſens, in dem er die Wurzel ſeiner Exiſtenz hat, das Zeichen ſeiner nahen Auflöſung.

Der Augenblick wo Ottilie Eduarden für immer entſagt und ihm dadurch die Gewißheit eines hoffnungsloſen Daſeins aufzwingt, weiſſagt uns ſein nahes Ende. Wie oft kurz vor dem Tode der Menſch ſich äußerlich und innerlich über ſich ſelbſt erhebt und ſich in eine verklärte Stimmung verſetzt fühlt, der Vorbote einer völligen Trennung von den irdiſchen Gewalten, ſo erkennen wir auch in jenem ſeligen Behagen, welches ſich Eduards, nach Ottiliens unwiderſtehlicher Weigerung ihm jemals anzugehören, in den Momenten des Zuſammenſeins mit dem geliebten Geſchöpfe bemächtigt, die Zeichen einer nahen Auflöſung. In jener geiſterhaften Stimmung, in der gleichſam die trennende Schranke des Leibes durch die Macht der Empfindung überwunden, der Unterſchied der Individualitäten verſchwunden zu ſein ſcheint, in der ſich eine überirdiſche Ruhe, wie aus der Durchdringung des innerſten Seelenlebens beider Individuen über dieſelben ausbreitet, kündigt ſich auch das nahe Verlaſſen alles Materiellen prophetiſch an *). Die Buße Ot-

---

*) Dieſe über die Schranken der unterſchiedenen Individualität hinausdringende, die Seele ſelbſt unmittelbar berührende Empfindung Eduards

tiliens, ihre Läuterung von allen Schlacken irdiſcher Begierde ziehn den nur von ihr zehrenden Freund unwillkührlich in dieſe höhere Region und verleihen ihm dies ſelige Behagen gleichſam als einen Ausfluß der Gnade, der Ottilie theilhaftig geworden iſt. Nicht das eigene Verdienſt, die eigene Stärke hebt ihn in dieſen Aether geiſtigen Empfindens, ſondern nur die in Ottilien wirkende göttliche Kraft bewährt ſich in dieſer auch über ihr anderes Selbſt ſich erſtreckenden ſeligen Ruhe. Die Wirkung ſittlicher Erhebung und völliger Geiſtesklarheit reicht über die Schranken der Individualität weit hinaus, und kündigt ſich grade in der Erhebung nah mit uns Verbundener zu ähnlichem Behagen, als jene unſichtbare, alles durchdringende Macht an, welche mehr giebt und mittheilt, als das Individuum, nach ſeiner beſondern Natur und ſittlichen Haltung, zu fordern berechtigt iſt *).

Weil aber dieſe überirdiſche Ruhe Eduards nicht aus der eigenen Seele quillt, ſondern nur die Wirkung Ottiliens iſt, ſo kehrt auch mit dem Tode der Heißgeliebten die verzweiflungs-

---

und Ottiliens hat uns der Dichter bewundernswürdig geſchildert. „Sie wohnten unter einem Dache, aber ſelbſt ohne grade an einander zu denken, mit andern Dingen beſchäftigt, von der Geſellſchaft hin und her gezogen, näherten ſie ſich einander. Fanden ſie ſich in einem Saale, ſo dauerte es nicht lange und ſie ſtanden, ſie ſaßen bei einander. Nur die nächſte Nähe konnte ſie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und dieſe Nähe war genug. Nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebehrde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zuſammenſeins. Dann waren es nicht zwei Menſchen, es war nur Ein Menſch, im bewußtloſen vollkommenen Behagen, mit ſich ſelbſt zufrieden und mit der Welt.“

*) In dieſem Sinne möchten wir auch die Stelle Eduards deuten, wenn er, unmittelbar vor der Schilderung des ſeligen Behagens Beider zu ſich ſelbſt ſagt: „Warum ſoll ich mich entfernen? Iſt ſie nicht ſchon von mir entfernt? Es fällt mir nicht ein ihre Hand zu faſſen, ſie an mein Herz zu drücken; ſogar darf ich es nicht denken, es ſchaudert mir. Sie hat ſich nicht von mir weg, ſie hat ſich über mich weggehoben.“

vollſte Stimmung zurück, „in der es ihm gewiß wird, daß er das Glück ſeines Lebens für immer verloren habe.“ Allmählig tritt ein dumpfer Schmerz an die Stelle der Verzweiflung, der uns die Lebensorgane Eduards in erſchlaffter Thätigkeit zeigt. Die Entäußerung der Empfindung in der Thräne, wie im Worte hört auf; Alles verkündet die gänzliche Zerſtörung der irdiſchen Hülle. Weil Eduard aber dieſen Tod nicht, wie Ottilie, als eine Buße für die Schuld auf ſich nimmt, ſondern er bei ihm nur die Bedeutung einer völligen Ohnmacht der ſittlichen Kraft und der gänzlichen Unſelbſtſtändigkeit ſeines Geiſtes hat, ſo kann er auch nicht, wie bei Ottilien, den Ausdruck einer Verklärung und innerer Ruhe gewinnen, ſondern iſt vielmehr von dem unſeligen Bewußtſein eigener Schwäche und der verfehlten Beſtimmung ſchmerzlich begleitet. Ganz und gar nur in und durch Ottilien lebend, mangelt dem Ende Eduards jedes Schöpferiſche eines freien Entſchluſſes, ſondern ſtellt es vielmehr nur als eine trübe Nachahmung des Märtyrerthums Ottiliens dar, dem daher auch jede beſeligende Kraft abgeht. Dieſer Ohnmacht, wie ſeines gänzlich verfehlten Daſeins in dem Augenblicke des Scheidens inne zu werden, mit dem ſo entzweiten troſtloſen Bewußtſein abzuſcheiden, nicht anders zu können, und doch in dieſer Nothwendigkeit keine Seligkeit, ſondern nur eine bittere Pein zu finden, dies enthüllt uns auf die ergreifendſte Weiſe einen Gemüthszuſtand, den wir wohl mit Recht als das größte Strafgericht für einen Sterblichen betrachten dürfen *). In dieſen Untergang Eduards

---

*) Das unglückliche, troſtloſe Bewußtſein Eduards iſt in den, kurze Zeit vor ſeinem Tode, an den Major gerichteten Worten ergreifend ausgeſprochen. „Was bin ich unglücklich, daß mein ganzes Beſtreben nur immer eine Nachahmung ein falſches Bemühen bleibt! Was ihr Seligkeit geweſen, wird mir Pein, und doch um dieſer Seligkeit willen, bin ich genöthigt dieſe Pein zu übernehmen. Ich muß ihr nach, auf dieſem Wege nach; aber meine Natur hält mich zurück und mein Verſprechen. Es iſt eine ſchreckliche Aufgabe, das Unnachahmliche

drängen ſich, wie in eine Spitze, alle Elemente ſeines ganzen Daſeins und die Widerſprüche ſeines Lebens zuſammen, und werden ihm, ſelbſt wider ſeinen Willen, gegenſtändlich. Daher die Troſtloſigkeit dieſes Untergangs! In ihm kehrt ſich daher die Wahrheit heraus, daß der männlichen Natur immer und ewig ein Kind der Natur und ihr Opfer zu ſein verſagt bleibt, daß ſie vielmehr, als die von Hauſe aus zu Kampf und That berufene, die Hingebung an die Naturgewalt der Empfindung in keiner Weiſe, weder im Thun, noch im Leiden rein darſtellen könne. Weil eben die ganze Organiſation derſelben auf die Trennung von dem Grunde der Naturgewalt gebieteriſch dringt und überall zu ſelbſtſtändiger Haltung und eigens errungenem Daſein auffordert, ſo wird auch jedes entgegengeſetzte Verhalten ſich ſchon in ſeinem Keime als ein großer Widerſpruch mit der ganzen Subſtanz der männlichen Natur ankündigen, den der Menſch abbüßen muß. Dieſe große Wahrheit drängt ſich, unſers Erachtens, in den troſtloſen Abſchied Eduards vom Leben zuſammen, und bringt in dem vergleichenden Blick auf Ottiliens ſchönes Ende, worin ſich die reine ungebrochene Macht der Natur und gleichſam das Genie in der Hingebung an ſie offenbart, den nie auszugleichenden Widerſpruch der Beſtimmung der männlichen Natur mit der Herrſchaft der Empfindung in Eduard zum klarſten Bewußtſein.

Indem wir uns zu Ottilien wenden, rufen wir dem Leſer, das in dem erſten allgemeinen Theile Entwickelte, zurück. Wir ſuchten dort zu zeigen, daß erſt in einem Weſen, in welchem die Empfindung ganz die Geſtalt der Naturmacht angenommen, ſo daß es, wie durch eine höhere Ordnung daran gebunden ſei, ſich die tragiſche Kolliſion mit dem ſittlichen Bewußtſein völlig

---

nachzuahmen. Ich fühle wohl, Beſter, es gehört zu Allem Genie, auch zum Märtyrerthum.“

rein hervortreten könne. In Ottilien erkannten wir die Trägerin dieſes tragiſchen Konfliktes, der ſich in ihr auf die Spitze treibt und deſſen Opfer ſie ſelbſt wird, wie wir daraus auch folgerten, daß grade ein Weib ſich nothwendig zum Mittelpunkte unſeres Kunſtwerks darbiete. Verſuchen wir nun dieſe einzige Individualität näher zu begreifen.

Gewiß dürfen wir darin zunächſt keinen Widerſpruch erwarten, wenn wir Ottilien als ein myſterioſes Weſen auffaſſen, das ſich aller Analyſe des Verſtandes durchaus entzieht, und daher von ihm auch gar nicht gewürdigt werden kann. Damit kündigt ſie ſich auch als ein Gegenſatz gegen die, ſich ſelbſt, wie dem Betrachter, klare und ſtets beſonnene Charlotte an, in der, wie wir gezeigt, Alles, was ſie innerlich bewegt, in jedem Momente auch in die Erſcheinung tritt, und den klaren Ausdruck durch das Wort gewinnt, in der Nichts im Innern lebt und wogt, was ſich nicht auch zur plaſtiſchen Beſtimmtheit herausgeſtaltete.

Dagegen bietet uns Ottilie das Bild einer rein innerlichen Natur dar, welche das ganze Univerſum auf ſich einwirken läßt und jeden Eindruck in eine innere Anſchauung verwandelt, die ſie bereichert und ſie zu neuer Vertiefung auffordert, ohne daß ſie das Gewonnene an den Tag zu geben und die Schätze ihres Innern vor Andern auszubreiten vermöchte. Zugleich iſt ſie aber auch wieder von dieſem innerlichen Leben des Gedankens durchdrungen, von dieſem ſich ihr ſelbſt geheimnißvoll webenden Bande zwiſchen der Natur und ihrem Gemüthe ſo ganz umſchlungen, ſo daß ihr Erſcheinen ſich als Ausdruck, ja als Offenbarung eines durchaus ſeelenhaften Weſens ankündigt, in der Alles, woran es irgend jemals ein Intereſſe genommen, das Gemüth, ja das ganze Daſein befruchtet hat, ohne daß ſich dies nach Außen in einer beſondern Weiſe, etwa in einer glänzenden Redeform, ſinnigen, witzigen, das Geſpräch fördernden Bemerkungen, ja nicht einmal in unmittelbarem lebhaften Antheil an der Unterhaltung zu erkennen gäbe. Ottilie erſcheint vielmehr nur durchleuchtet vom Denken und Empfinden, ſo wenig ſich auch etwas Einzelnes aus dieſem milden, über das ganze Weſen ergoſſenem Feuer, heraushebt und glänzend hervortritt. Ja, das ganze Weſen dieſer innerlichen Natur hat ſogar eine gewiſſe Scheu vor jeder Entfaltung nach Außen, jedem an den Taglegen des Empfundenen und Gedachten, welche ſich natürlich mit der Vorſtellung ſteigert, etwa dadurch die Aufmerkſamkeit erregen, oder gar damit glänzen zu ſollen. Wer ſich daher nur an die Erſcheinungsweiſe Ottiliens hält, wird natürlich ihren geiſtigen Gehalt ganz falſch beurtheilen, weil ſie vielmehr unendlich mehr ahnen läßt, als ſie mit klarer Beſtimmtheit in das lebendige Wort faßt. Wer alſo nicht in die Tiefe dieſer Innerlichkeit herabzuſteigen, und dort ſelbſt einen Blick in die Schätze dieſes Schachtes zu thun vermag, für den iſt Ottilie ein ewiges Geheimniß.

Für den Erzieher war deshalb eine ſichere und richtige Auffaſſung Ottiliens ein um ſo ſchwierigeres Problem, als man ſich hier ſo oft durch den Schein beſtechen und durch den Vergleich mit denen, welche Alles, was ſie in ſich haben, auch ausſprechen können, ſich leicht über die tiefen Naturen täuſchen läßt. Auch an Ottilien war die Vorſteherin der Penſion in ihrem Urtheile geſcheitert; nur der tiefere, auf den Grund dringende männliche Blick des Gehülfen hatte ſie zu würdigen vermocht. Die Urtheile der Vorſteherin und des Gehülfen über Ottilien ſtellen das Geſagte am Beſten ins Licht, und drücken überhaupt für uns den Gegenſatz eines ſich nur an die Oberfläche der Erſcheinung haltenden und nicht auf den Kern der menſchlichen Natur hindringenden, und eines das Innerſte des Individuums erfaſſenden pädagogiſchen Standpunktes vortrefflich aus.

Schon aus Charlottens Munde vernehmen wir, daß die Vorſteherin der Penſion, während ſie ſich über die glänzenden Erfolge Lucianens entzückt äußert, für Ottilien immer nur

„Entſchuldigung auf Entſchuldigung hat, daß ein übrigens ſo ſchön herangewachſenes Mädchen ſich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wolle.“ Doch ſchon Charlotte war darüber nicht erſtaunt, und deutet in der Bemerkung, daß ſie ſich wohl getraue, die Tochter ihrer Freundin zu einem herrlichen Geſchöpfe heraufzubilden, ihr Mißtrauen in das Urtheil der Vorſteherin an, worin für uns zugleich ein leiſer Tadel gegen ein Verfahren ausgeſprochen ſcheint, welches nicht genugſam individualiſirt, und daher nicht ſelten der Täuſchung Preis gegeben iſt. Dieſe mehr als Ahnung ausgeſprochene Bemerkung Charlottens wird uns nun durch die folgenden Schreiben der Vorſteherin und des Gehülfen zur Gewißheit erhoben. Dadurch gewinnen wir erſt das konkrete Bild Ottiliens. Man ſieht es dem Schreiben der Vorſteherin an, daß ſie eigentlich vor Ottilien, wie vor einem Myſterium ſteht, das ſie ſich aber doch nicht einzugeſtehen wagt. Denn „ſie wußte ſie nicht zu ſchelten, und kann doch auch nicht mit ihr zufrieden ſein.“ Gleichwohl nannte ſie dies ſchöne und liebe Kind beſcheiden und gefällig gegen Andere. Der Gehülfe giebt uns dagegen den gründlichſten Aufſchluß über die wunderbare Organiſation dieſes Weſens, und erklärt uns dadurch zugleich dies, und das ſpäter folgende Urtheil der Vorſicherin, welche ſich eben nur an die oberflächliche Erſcheinung gehalten hatte, und daher in eine irrige Anſicht über Ottilien verfallen mußte.

Sehen wir dem Urtheil des Gehülfen recht ins Herz, ſo ſpricht es die Innerlichkeit Ottiliens, ihr ununterbrochenes Streben nach der Tiefe und den Trieb, ſich von den Dingen ſtets in ſich ſelbſt zurückzuwenden, dort die Eindrücke derſelben zu verarbeiten und zu einem Ganzen zu verknüpfen, auf das beſtimmteſte aus. Ottilie ſchreitet eben deshalb langſam vorwärts, und ohne allen glänzenden Erfolg. „Wenn es bei einem Kinde nöthig iſt, vom Anfange anzufangen, ſo iſt es gewiß bei ihr. Was nicht aus dem Vorhergehenden folgt, begreift ſie nicht. Sie ſteht unfähig, ja ſtöckiſch vor einer leicht faßlichen Sache, die für ſie mit nichts zuſammenhängt. Kann man aber die Mittelglieder finden und ihr deutlich machen, ſo iſt ihr das Schwerſte begreiflich.“

Dieſe Vertiefungsfähigkeit, vermöge welcher Ottilie ſich von den Objekten immer in ſich zurückwendet, entzieht ſie natürlich jeder Forderung das Gelernte, als ein Fertiges, an den Tag zu legen, wie denn ſchon der Gehülfe in demſelben Schreiben bemerkt hatte, daß ſie zwar Vieles und recht gut wiſſe, nur, wenn man ſie frage, nichts zu wiſſen ſcheine. Bei einer ſo organiſirten Natur etwas ganz Natürliches. Die Frage will eine beſtimmte, fertige Antwort, die eben ſo einzeln daſteht, wie die Frage und gar nicht den ganzen Proceß aller daran ſich knüpfenden Vermittlungen und die inneren Zuſammenhänge mitauszudrücken vermag. Jede Antwort fordert daher als etwas Iſolirtes, gleichſam eine Ablöſung von dem mütterlichen Boden, auf dem ſie gewachſen, und mit dem ſie unſichtbar mit allen Faſern zuſammenhängt. Dieſe Ablöſung vermag Ottilie nicht zu vollbringen, weil ihr Alles immer nur im organiſchen Zuſammenhange gilt und ſie dieſen nicht zugleich mit darlegen kann. Darum tritt ſie gleichſam ſcheu vor einer Frage zurück, und das tiefe, unabweisbare Gefühl des Widerſpruchs zwiſchen dem, was ſie geben möchte, und dem, was ſie, der Natur der Sache nach, nur ausſprechen kann, treibt ſie in ſich hinein und macht ſie verſtummen. Wie viel mehr aber wird ſich jene Scheu da hervorthun, wo es recht eigentlich nur auf ein Beweiſen und Zeigen des Gelernten abgeſehen iſt, womit ſich allemal auch ein gewiſſes Streben verknüpft, mit raſchen, beſtimmten Antworten zu glänzen, wie bei öffentlichen Prüfungen. Hier gilt Alles von Ottilien Geſagte im erhöhteſten Maaße. Die Forderung eine Reihe von Fragen nicht zu eigener Befriedigung, ſondern für eine fremde Menge, ſicher und ſchnell zu beantworten, wird an Ottiliens Natur das unüberwindlichſte Hinderniß finden. Treffen ja doch hier die beiden, ihrem Weſen wiederſtrebendſten Zumuthungen zuſammen, ſich aus dem empfundenen und angeſchauten Zuſammenhang der Verhältniſſe, durch eine Reihe vereinzelter Antworten ſtets herauszuverſetzen, und mit dem im Innern Erarbeiteten glänzen zu ſollen. Beides drängt Ottilien ſo in ſich hinein, daß ſie faſt gänzlich verſtummt, und das Urtheil der Unwiſſenheit über ſich ruhig ergehen laſſen muß.

Dieſes aus Ottiliens Natur entwickelte Reſultat hat uns der Dichter in dem Berichte des Gehülfen, über Ottiliens gänzlich mißglückter öffentlicher Prüfung dargeſtellt und denſelben mit einigen, aus dem Weſen des lieben Kindes geſchöpften, ergänzenden und das Ergebniß erklärenden Bemerkungen begleitet *), welche freilich nur für den, welcher dieſe Individualität durchdrungen, Wahrheit haben **). Uns vervollſtändigen ſie das Bild Ottiliens außerordentlich, weil ſie uns den Grundton deſſelben auf das entſchiedendſte darſtellen.

Aber das Eigenthümliche dieſer Innerlichkeit iſt uns nun vorzugsweiſe dies, daß dieſe jungfräuliche Scheu mit dem Ge-

---

*) „Da ich nur allzugewiß weiß, ſchreibt der Gehülfe, wie wenig die gute Ottilie das zu äußern im Stande iſt, was in ihr liegt und was ſie vermag, ſo war mir vor der öffentlichen Prüfung einigermaßen bange, um ſo mehr als überhaupt dabei keine Vorbereitung möglich iſt und auch, wenn es nach der gewöhnlichen Weiſe ſein könnte, *Ottilie, auf den Schein nicht vorzubereiten wäre.* Der Ausgang hat meine Sorge nur zu ſehr gerechtfertigt." Ueberall zeigt ſich aus dem Bericht, wie ſehr ihr beſonders äußerliche Notizen abgehen.

**) Daher wird von den Prüfenden, welche ſich nur an das Ergebniß halten, „von Ottilien, wo nicht mit Mißbilligung, doch mit Gleichgultigkeit geſprochen." Auch die Auseinanderſetzung des Gehülfen, wodurch er, durch Darlegung von Ottiliens Eigenthümlichkeit, ihr ein günſtigeres Urtheil zu erwecken ſtrebt, gleitet an denen ab, welche ſich nur an das Ergebniß halten und freilich bei dieſer Gelegenheit, wo es uberhaupt bloß auf ein Zeigen des Erlernten ankommt, im Recht ſind.

dachten und Erlebten hervorzutreten, durchaus ohne alle Reflexion auf ſich iſt, ſondern wie etwas mit dieſer Organiſation Verwachſenes erſcheint, ſo daß es ihr eben ſo unmittelbar eigen iſt, wie gewiſſen Pflanzen, den Kelch zu ſchließen. Dadurch gewinnt dieſe Innerlichkeit wie Alles, was ſich in Ottilien hervorthut, den Charakter unmittelbarer Naturbeſtimmtheit, welche jedes Andersſein ausſchließt. Ottilie iſt daher durchaus keine ſogenannte ſchöne Seele, welche ſich in den Schrein ihres Innern zurückzieht, aus Furcht, daß die Berührung mit der wirklichen Welt die Heiligkeit ihres Empfindens beflecke und entweihe, die alſo allemal das Bewußtſein einer gewiſſen Vortrefflichkeit hegt und darauf mit Genugthuung zurückblickt. Ottilie iſt vielmehr in dieſer Innerlichkeit durchaus unbefangen, harmlos und erweckt daher die wohlthuende Anſchauung einer durchaus friſchen, durch keinen Widerſpruch mit ſich und der Welt getrübten, ſchönen Individualität. Daher breitet ihr Erſcheinen über die Anweſenden ſtets ein ſo wunderbares Behagen aus*), weil uns in ihr Alles und Jedes von Empfindung durchzogen, und ſeelenhaft erſcheint, und doch zugleich jede Vorſtellung eines Angeeigneten, Erworbenen, oder gar eines Abſichtlichen ſchlechthin davon verbannt iſt. Die ganze

---

*) Das Angenehme von Ottiliens Perſönlichkeit verbreitete ſich auch über ihre Hülle. „So ward ſie den Männern, wie von Anfang, ſo immer mehr ein wahrer Augentroſt. Denn, wie der Smaragd durch ſeine herrliche Farbe dem Geſichte wohlthut, ja ſogar einige Heilkraft an dieſem edlen Sinne ausübt, ſo wirkt die menſchliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußern und innern Sinn. Wer ſie erblickt, den kann nichts Uebles anwehen, er fühlt ſich mit ſich ſelbſt und mit der Welt in Uebereinſtimmung.“ Und weiter, die Wirkungen welche Ottilie über die Männer ausübt, ſchildernd, heißt es: „Beide Freunde (Eduard und der Hauptmann) zeigten ſich überhaupt geſelliger. Bei ihren Unterhaltungen ſchienen ſie zu bedenken, was Ottiliens Theilnahme zu erregen geeignet ſein möchte, was ihren Einſichten, ihren übrigen Kenntniſſen gemäß wäre. Beim Leſen und Erzählen hielten ſie inne, bis ſie wieder kam. Sie wurden milder und im Ganzen mittheilender.“

Natur Ottiliens gewinnt auf dieſe Weiſe etwas Aetheriſches, gleichſam von dem Drucke der Materie Befreites, welches ſich auch wieder ihrer ganzen Thätigkeit, ja ſelbſt ihrer Beſchäftigung mit dem Alltäglichen mittheilt, und über ihr ganzes Weſen eine Grazie ergießt, welche, unbekümmert um Beifall, ſich einzig und allein nur in dem Zauber kund giebt, den ſie über Andere ausbreitet. Und wie die höchſte Anmuth, als die Seele in der Bewegung, auch dem gewöhnlichſten Thun ihren Stempel aufdrückt, ſo wirkt auch Ottiliens Weſen in ſeiner ganzen Erſcheinung magiſch, weil es uns immer den Ausdruck von etwas Seelenhaftem giebt *). Sie erſcheint uns wie eine Blume, welche ihren ſüßen Duft dem Kelche entſtrömen läßt, aber jede Berührung flieht und durch das Schließen ihrer Blätter das tiefſte Widerſtreben ihrer Natur vor dieſem Materiellen kund giebt.

Dieſes von dem milden Feuer des Denkens und Empfindens durchleuchtete Weſen, das darum auch die verſchiedendſten Individualitäten, je nach ihrer Beſonderheit, feſſelt und belebt, und von der glühendſten Leidenſchaft in Eduard bis zur ſeelenvollſten Theilnahme im Architekten, die ganze Scala aller Wirkungen der bezauberndſten Perſönlichkeit offenbart **), vermag ſich, wie wir gezeigt, nicht in blendender Unterhaltung und geiſtreicher Lebendigkeit gegen Andere hervorzuthun. Sollte uns daher die Tiefe dieſer Natur aufgeſchloſſen werden, ſo blieb dem Dichter dazu nur die einzige Weiſe übrig, ſie uns in der eigenſten Werkſtatt ihres einſamen Sinnens und Denkens, wo ſie nur allein mit ſich ſelbſt zuſammengeſchloſſen iſt, belauſchen zu laſſen, und die Früchte dieſer einſamen Stunden zu ſammeln und zum Genuſſe zu reichen. Damit bietet ſich für die Individualität Ottiliens die Form des Tagebuchs als die naturgemäßeſte Weiſe zur Offenbarung ihres innern Reichthums dar. In dieſen gewichtigen Blättern durchläuft dieſe tiefe Natur beinah den ganzen Kreis menſchlicher Verhältniſſe und breitet eine Fülle des tiefſten Lebensgehaltes vor uns aus. In dieſem Tagebuche ſpricht Ottilie recht eigentlich zu ſich ſelber, verſenkt ſich in ihr Gemüth und entnimmt ihm, theils aus eigenem Erlebniß und Sinnen gewonnene Gedanken, theils findet ſie in tiefen, nicht ſelten myſtiſchen Ausſprüchen, ihr eigenſtes Innere wieder und zeichnet ſie als etwas ihr Verwandtes aus.

---

*) „Je mehr Ottilie das Haus, die Menſchen, die Verhältniſſe kennen lernte, deſto lebhafter griff ſie ein, deſto ſchneller verſtand ſie jeden Blick, jede Bewegung, ein halbes Wort, einen Laut. Ihre ruhige Aufmerkſamkeit blieb ſich immer gleich, ſo wie ihre gelaſſene Regſamkeit. Und ſo war ihr Sitzen, Aufſtehen, Gehen, Kommen, Holen, Bringen, wieder Niederſetzen ohne einen Schein von Unruhe, ein ewiger Wechſel, die ewige angenehme Bewegung. Dazu kam, daß man ſie nicht gehn hörte, ſo leiſe trat ſie auf."

**) Hieher gehört auch der Zug, wie der in der Geſellſchaft ſich befindende Dichter, dem Luciane beſonders Huldigungen zu entlocken befliſſen war, von Ottiliens Perſönlichkeit angezogen, an demſelben Abend einer von ihren Lieblingsmelodien ein allerliebſtes Gedicht unterlegte, das noch mehr als verbindlich war. So heißt es auch von Ottilien: „Ein ſanftes Anziehn verſammelte alle Männer um ſie her, ſie mochte ſich in den großen Räumen am erſten oder letzten Platze befinden."

So weſentlich das Tagebuch zur Offenbarung des innerſten Gedankenlebens Ottiliens, ſo weſentlich war es, wie der Dichter gethan, vor ihrem Erſcheinen die Anſchauung dieſer ſeelenhaften, innerlichen Natur durch die von uns beleuchteten Briefe der Vorſteherin und des Gehülfen in uns zu erwecken. Bei dem in ſich zurückgedrängten Weſen Ottiliens, dieſer geheimen Scheu vor jeder Entfaltung ihres Empfindens, blieb ebenfalls nur dieſer einzige Ausweg übrig, uns durch die Schilderung und Auffaſſung ihrer ganzen Individualität ein Bild derſelben in die Seele zu drücken, welches ihr Erſcheinen begleitete und den Eindruck deſſelben erhöhte. In der Wahl ſolcher aus der innerſten Natur der Individualitäten geſchöpften Mittel zu ihrer Entwickelung zeigt ſich, mehr als irgendwo, der geiſtreiche Takt des Künſtlers und der zarteſte Sinn für die Einheit des Bildes und Charakters.

Wir faßten ferner oben in Ottilien das ihre ganze Perſönlichkeit erſt abſchließende Moment der Unmittelbarkeit, der Naturbeſtimmtheit auf, indem wir zeigten, daß ihr ganzes Erſcheinen uns unaufhörlich die Ueberzeugung eines ganz kunſtloſen, unbefangenen, in der Bewegung, wie im ganzen Thun und Laſſen mit der ganzen Organiſation verwachſenen Weſens aufdringt. Hierin liegt eigentlich der Grund des Myſterioſen dieſer Perſönlichkeit. So innerlich und ſeelenhaft ſie iſt, ſo ätheriſch ſie daher ſchwebt, ſo zauberhaft ſie wirkt, ja ein faſt überirdiſches Behagen an ihrem Anſchauen erweckt, ſo durchaus Natur und Organiſation iſt doch auch Alles wieder, ſo fern iſt ſelbſt die Vorſtellung eines von dem Willen abhängenden Benehmens, daß uns das geiſtigſte Leben doch nur wie ein ſchönes Naturgewächs den unwandelbaren Geſetzen ſeiner natürlichen Lebensbewegung, gleichſam nur ſeinem Organismus zu folgen ſcheint. Dieſe geheimnißvolle Verwandtſchaft mit der Natur hat uns aber der Dichter, wie zur Beſtätigung dieſes Myſteriums, ſehr ſinnig in dem durch ihren Kopfſchmerz entdeckten Steinkohlenlager *) und in den Wirkungen der Pendelſchwingungen in ihrer Hand veranſchaulicht **), was ſich uns bei letzteren noch durch den Kontraſt mit der Wirkungsloſigkeit derſelben in Charlottens Hand nicht wenig erhöht *).

---

*) Bekanntlich lehnt es Ottilie gegen den Begleiter des Engländers ab, den Seitenweg einzuſchlagen, weil ſie auf demſelben immer ein ganz eigener Schauer überfallen habe, worauf ſich auch ſehr bald ihr Kopfweh an der linken Seite einſtellte. Der Begleiter unterſucht darauf die Stelle und findet zu ſeiner großen Verwunderung eine ſehr deutliche Spur von Steinkohlen.

**) Durch die erſtere Erfahrung aufmerkſam gemacht auf Ottiliens Verwandtſchaft mit der Natur läßt der Begleiter ſie auch die Pendelſchwingungen verſuchen. Die Wirkungen der Pendelbewegung werden ſehr lebhaft beſchrieben. „Sie hielt den Pendel noch ruhiger als Charlotte, noch unbewußter über die unterliegenden Metalle. Aber in dem Augenblicke ward das Schwebende, wie in einem entſchiedenen Wirbel fortgeriſſen und drehte ſich, je nachdem man die Unterlage wechſelte, bald nach der einen, bald nach der andern Seite, jetzt in Kreiſen, jetzt in Ellipſen, oder nahm ſeinen Schwung in graden Linien, wie es der Begleiter nur erwarten konnte, ja über alle ſeine Erwartung."

Derſelbe Charakter der Naturbeſtimmtheit, wodurch das ganze Weſen von einer über alle Reflexion erhabenen uns ſchlechthin beſtimmenden Macht abhängig erſcheint, drückt ſich nun auch in Ottiliens Liebe aus, ja er erreicht hier erſt ſeinen höchſten Gipfel und ſeinen lebendigſten Ausdruck. Sie wird ſich, nach dem Geſagten, hierin aber nicht anders bewegen, wie eine Pflanze, welche ihren Kelch der Sonne entgegenheben muß, und darin zugleich ihre höchſte Pracht und Schönheit entfaltet. Eine ſo innerliche Natur wie Ottilie, in der ſich die geheimnißvolle Verwandtſchaft mit dem ganzen Makrokosmus offenbart, gewinnt erſt in der Liebe zu einem verwandten Weſen ihre höchſte Beſtimmung. In ihm iſt ihr das Univerſum gegenwärtig, und ihr geheimnißvoller Zuſammenhang mit der ganzen Natur ſtellt ſich hier in ſeiner höchſten Reinheit und Intenſität dar. In ihm erreicht ſie daher ſich ſelbſt erſt ganz vollſtändig. Die Liebe Ottiliens ruht auf gleich myſterioſer Grundlage, wie ihr ganzes Weſen; dieſelbe ſetzt ſich vielmehr nur in jener Leidenſchaft in einer höhern Geſtalt fort. Daher die wunderbare, ſchon bei der Charakteriſtik Eduards hervorgehobene Aſſimilation ihres ganzen Weſens mit dem des Geliebten, in der ſich das Myſterium einer Geiſt und Leib gleich ergreifenden und geſtaltenden Naturgewalt der Empfindung offenbart. Grade in ſeiner ganz unfreiwilligen, wie aus der innerſten Röthigung eines Naturgeſetzes hervorgehenden Aneignung der Spielart Eduards, und mehr noch in der allmählig, ſelbſt in dem äußerlichſten Ausdruck, in der Handſchrift, ſich hervordrängenden Ver-

---

*) „Charlotte, heißt es, nahm den Faden in die Hand und da es ihr Ernſt war, hielt ſie ihn ſteif und ohne Gemüthsbewegung; allein auch nicht das mindeſte Schwanken war zu bemerken.“ In der klaren verſtändigen Charlotte fehlt ein ſolcher myſterioſer Zuſammenhang mit der Natur ganz mit Recht.

wandlung in die Natur des Geliebten, kündigt ſich uns dieſe Liebe als ein ſolches Myſterium an, über das der Verſtand eben ſo wenig zu rechten hat, wie über die ganze Perſönlichkeit Ottiliens, welche in dieſem Verhältniß nur zu ihrem reinſten und ergreifendſten Ausdrucke kommt.

Darum hat aber dieſe Liebe ſelbſt in ihrem Entſtehen etwas ſo Erſchütterndes, weil ſie uns, wegen des Konfliktes in den ſie hineingeſetzt iſt, die Ueberzeugung des Unterganges des holden Geſchöpfs aufdringt. Wie Allem, was Ottilien bewegt, der Charakter der ſeelenhafteſten Anmuth und maaßvollſten Schönheit aufgedrückt iſt, ſo auch ihrer Liebe. So hingegeben das ſchöne Geſchöpf an den Hort ſeines Lebens iſt, ſo entfernt iſt doch dieſe Hingebung von dem eigentlichen Ausdruck der Leidenſchaft, oder gar von einem wilden Taumel, wie er Eduarden allerdings zu Zeiten ergreift. Mit ihm zuſammen, an ſeiner Seite, durchſtrömt ſie ein mildes, über das ganze Weſen ergoſſenes Feuer, welches aber gar nicht einzelne Funken hervorſprühen läßt. Die Seele hat vielmehr die ganze leibliche Erſcheinung ſo durchdrungen, daß ſie gleichſam ganz in die Oberfläche getreten zu ſein ſcheint und unſichtbar ſichtbar in ihr webt. Aber auch von ihm getrennt iſt kein gewaltſamer Ausbruch der Empfindung, nichts Maaßloſes, ſondern nur ein tiefer in die Seele dringender Schmerz, der aber auch um ſo eindringlicher wirkt, als er uns in den Abgrund des Leidens blicken läßt *). Auch in dieſen Gemüthszuſtänden verläugnet ſich nicht die Grazie Ottiliens, welche den Schmerz ſelbſt noch ſchön erſcheinen läßt.

---

*) Bei Eduards erſtem Entfernen heißt es: „Es war für Ottilien ein ſchrecklicher Augenblick. Sie verſtand es nicht, ſie begriff es nicht; aber daß ihr Eduard auf eine geraume Zeit entriſſen war, konnte ſie fühlen. Charlotte fühlte den Zuſtand mit und ließ ſie allein. Wir wagen nicht ihren Schmerz, ihre Thränen zu ſchildern, ſie litt unendlich. Sie bat nur Gott, daß er ihr über dieſen Tag weghelfen möchte.“

Wie ihr in Eduard das Univerſum aufgegangen, ſo ſieht ſie auch, nach ſeiner Trennung, überall nur Symptome für ſeine nahe Rückkehr. Nichts intereſſirte ſie an allem als dieſe Betrachtung. So gravitirt ihr alſo die Welt gegen dieſen einzigen Gedanken, dieſe einzige Empfindung, welche auch alle ihre Beſchäftigungen und Thätigkeiten leitet. Es giebt mit einem Worte Nichts, worin ihre Seele nicht einen geheimnißvollen Zuſammenhang mit Eduard auffände *); auch hierin getreu das oben entworfene Bild eines Naturgewächſes zurückſpiegelnd, was Licht und Luft, als die Elemente ſeines Daſeins, in ſich zehrt und zehren muß, und deſſen Exiſtenz auch mit der Trennung von dieſen Mächten verſchwindet.

Aber bei der Betrachtung dieſer völligen über alle Reflexion erhabenen Hingebung an Eduard drängt ſich uns eine Frage von tiefem Intereſſe auf, die nämlich nach der poetiſchen Berechtigung der Leidenſchaft Ottiliens grade zu dieſem Individuum, das wir doch in ſeinen Grundzügen als haltunglos und ſchwach erkannt haben. Wenn auch die Wahlverwandtſchaft Ottiliens ſich über den Grund dieſer tiefſten Neigung gar nicht Rechenſchaft zu geb[illegible] vermag, obgleich ihr Weſen grade auf dieſer in der ganzen Organiſation wurzelnden Hingebung an das beſtimmte Individuum beruht, ſo ſehn wir uns doch noch nach der Löſung des Räthſels um, warum denn grade eine ſolche Individualität zum Ankergrund für Ottiliens ganzes Lebensglück gemacht worden, worin alſo der letzte Grund der Wahlverwandtſchaft Ottiliens zu ſuchen ſei.

Ottilie wird nämlich von einer Individualität elektriſch

---

*) So ſieht ſie in den zur Reinigung des Parks beſtimmten uniformirten Knaben „nur eine Art von Parade, welche den rückkehrenden Hausherrn bald begrüßen ſollten.“ Dadurch angeregt, übernimmt ſie etwas Aehnliches mit den Mädchen des Dorfs, auf welche ſie, recht in ihrer unbefangenen, abſichtloſen Weiſe, mehr zufällig nach Gelegenheit und Neigung einwirkte.

berührt, in welcher ſie den gleichen Zug unendlicher Liebefähigkeit, und unbedingter Hingebung verkörpert anſchaut, in welcher ſie alſo ſich ſelbſt gegenſtändlich wird. Das macht wieder das Myſterioſe dieſer, wie im Grunde aller poetiſchen Liebe aus, daß Jedes in dem Andern, wie durch ein inneres Geſicht, die tiefſten Züge, die verborgenſten Lebensadern augenblicklich herausſchaut und, ſo zu ſagen, durch die ſinnliche Hülle hindurch der Seele auf den Grund ſieht. Der Erfolg rechtfertigt eine ſolche Intuition als Wahrheit und als einen prophetiſchen Akt. So verdoppelt ſich auch Ottilie im Anblick Eduards, indem ſie ſich ſelbſt unbewußt in ihm fortſetzt und ihr Leben in ihm, nur in anderer Geſtalt, wiederholt ſieht. Was ſie alſo in dieſer Individualität liebt, oder vielmehr was ſie dieſer Individualität ſo ganz zu eigen macht, iſt daſſelbe Vermögen ſich ganz an das Objekt zu verlieren, in ihm die Welt zu finden, und von ihr das Licht und die Kraft zu empfangen. Daß ſich dies in Eduard, dem männlichen Geiſte, zu einer Schwäche verkehrt, iſt ganz richtig, aber erſt ein Reſultat unſerer Vergleichung mit der Beſtimmung des Mannes, durchaus nichts unmittelbar ſich Darbietendes. Darum ſahen wir auch, wie in ſeiner ganzen ruheloſen Erſcheinung ſich das Verfehlte dieſes Lebens darſtellte, und als ein großer unbeſiegbarer Widerſpruch heraustrat. Das, was vor dem Forum unſerer Reflexion die Schwäche und Ohnmacht Eduards ausmacht, iſt für Ottiliens unmittelbare Anſchauung vielmehr die höchſte Energie, die Virtuoſität im Lieben, und die Meiſterſchaft in der Hingebung des ganzen Menſchen. Neben dieſer Energie der Empfindung erſcheint jede andere Eigenſchaft, durch welche Eduard ſonſt noch etwa die Theilnahme und Neigung Ottiliens gewinnen könnte, ſehr untergeordnet. Grade daß er dieſer einzigen Richtung unverwandt zugekehrt iſt, daß ſie alle ſeine Kräfte aufzehrt, macht eben ſowohl für uns ſeine Einſeitigkeit, als ſeine Stärke für Ottilien aus. Wir erkennen daher gerade in der Individualität Eduards die glücklichſte Miſchung derjenigen Elemente, welche Ottilien anzuziehen geeignet ſind. Macht man aber der Faſſung dieſes Charakters etwa den Vorwurf, daß er ſich vielmehr von einer ihn ergänzenden Individualität angezogen fühlen müßte, daß er alſo zur Erregung der Leidenſchaft grade einer thatkräftigen, männlichſtarken Natur bedürfte, ſo erinnern wir zunächſt daran, daß ſich nirgends in ächt poetiſchen Geſtalten ein ſolches Geſetz herausſtellt. Wir wenigſtens wüßten nicht anzugeben, wie denn Romeo etwa der Gegenpol Juliens, oder Herrmann der Gegenſatz von Dorotheen in dem Sinne genannt werden könnte, daß Jedes in dem Andern ſeine Ergänzung der ihm fehlenden Eigenſchaften und Charakterelemente fände. Allerdings ergänzen ſie einander, aber in einem höhern Sinne, indem Jedes das Andere zur Darſtellung ſeiner eigenen Natur, zur vollſten Sättigung ſeines Weſens und Lebensgehaltes bedarf, alſo eigentlich erſt ſeiner vollſtändig in der Erſcheinung des Andern inne wird. Darin liegt aber auch ſchon der Unterſchied in der Identität, indem die Sprödigkeit der Individualität zu einem völligen Eingehn in ein anderes Weſen genöthigt wird, und ſich doch auch noch als beſonderes Individuum erhält.

Wenn nun überhaupt der Antheil, den wir an Ottiliens ſchöner Individualität nehmen, von dem Augenblick an, wo die Liebe zu Eduard ihr ganzes Daſein ausfüllt, von dem Schmerze begleitet iſt, hier bereite ſich ein tragiſches Schickſal vor, ſo ſteigert ſich dieſe Empfindung mit dem wachſenden Seelenleiden Ottiliens, über das ſie gleichwohl gar nicht gebieten kann. Daß aber ſie grade auserſehen iſt, dieß Geſchick zu erfahren, indem ſie in einen ſolchen Konflikt geſetzt worden, aus dem ſie ſich gar nicht rein zurückbringen kann, dies Bewußtſein verwandelt jeden Vorwurf, der ſich etwa aus einem gewiſſen moraliſchen Stolze hervorwagen möchte, in die Anerkennung eines über die Zurechnung erhabenen Zuſtandes, der ſeiner ſchmerzlichen Entwickelung unaufhaltſam entgegeneilt. „Wir betrachten, nach des Dichters Worten, mit Ehrfurcht ein Gemüth, in welchem die Saat eines großen Schickſals ausgeſät worden, das die Entwickelung dieſer Empfängniß abwarten muß, und weder das Gute, noch das Böſe, weder das Glückliche, noch das Unglückliche, was daraus entſpringen ſoll, beſchleunigen darf und kann.“

Es gehört dem folgenden Abſchnitte über die Kompoſition an, zu zeigen, mit welcher höchſten Kunſt der Dichter uns den Seelenzuſtand Ottiliens, beſonders durch den Kontraſt mit dem geräuſchvollen Treiben Lucianens, dargeſtellt, und wie er durch die Berührung Ottiliens mit dieſen ihr ſo widerſtrebenden Elementen unſern ſchmerzlichen Antheil noch geſteigert hat. Uns gehört es nur noch an, da wir die Grundzüge des Charakters zum Bewußtſein gebracht, die tragiſche Kataſtrophe Ottiliens in ihrer Einheit mit dem Entwickelten zu begreifen.

Da Ottiliens ganze Natur in Eduard aufgegangen iſt, dieſe Neigung zugleich, wie wir geſehen, ihre ganze Individualität durchdrungen, ſo bedurfte es einer furchtbaren Mahnung, ſie zur Beſinnung über ſich und den Zuſtand ihrer Seele zu bringen und ſie gleichſam von ſich ſelbſt zu löſen. Dieſe Mahnung einer höhern Macht erblickt ſie in dem der leidenſchaftlichen Hingebung an Eduard auf dem Fuße folgendem Tode des Kindes, welcher, bei der durch dieſes Zuſammentreffen mit ihm veranlaßten Verzögerung der Rückehr zu Charlotten, durch die Eil und Haſt, mit der ſie das Verlorene einzubringen ſtrebt, herbeigeführt wird. Durch dies erſchütternde Ereigniß, das ſich ihrem tiefen Gemüthe als die Enthüllung einer furchtbaren Schuld ankündigt, erzittert ſie in allen Lebenstiefen, und wie durch eine höhere Eingebung geleitet, ſpricht ſie die Entſagung Eduards als die ihr nothwendig gewordene Buße aus.

Wie Alles bei Ottilien den Charakter der Unmittelbarkeit, der Intuition hat, ſo auch dieſer höchſte Akt freiwilligen, vollſtändigen Entſagens, in einem Augenblicke wo jedes äußere Hinderniß hinweggehoben iſt, das ſich ihrem höchſten Lebenswunſche etwa noch entgegenſtemmte. Wie in einen magnetiſchen Schlaf verſenkt, vernimmt ſie in ihm die Stimme, welche mit einer unbeugſamen Stärke jetzt die unbedingte Aufopferung des Herzens gebietet. Auch in der Art und Weiſe, wie ſie dieſen durchdringenden Ruf ihrer göttlichen Natur vernimmt, behauptet gleichſam noch die Naturgewalt ihr Recht, indem jede Form der Reflexion, überhaupt ein allmähliges Werden dieſes Reſultates durchaus verbannt iſt, ſondern dieſer Entſchluß ſich wie ein plötzlich das ganze Weſen erleuchtender Blitz hervorthut.

Wie ſich Ottilie in dieſem Akt *völlig über ſich ſelbſt erhoben*, ſo hat ſie ſich aber zugleich völlig *von ſich ſelbſt gelöſt*. Der Moment, in dem das ſchöne Kind der Natur, das bisher nur ſeinen Empfindungen unbefangen nachging, deſſen ganze Organiſation es nur zur Erfüllung ſeiner eigenen Geſetze antrieb, ſich *ſelbſtbewußt* in das Reich der ſittlichen Freiheit erhebt, hat ſie auch mit ihrem ganzen frühern Zuſtande, ja mit ihrer ganzen Weſenheit entzweit, der geheimnißvolle Zuſammenhang mit dem Makrokosmus iſt einem offenbaren Bunde mit der ſittlichen Idee gewichen, *die Wahlverwandtſchaft des Herzens hat ſich in die freie Vereinigung mit dem göttlichen Geiſte verwandelt.*

Dieſe freie Erhebung Ottiliens führt, ihrer Natur nach, ein doppeltes Reſultat mit ſich, das wir noch herausheben müſſen. Einmal erſcheint Ottilie, von dieſem Augenblicke an, von einer überirdiſchen Klarheit erleuchtet, in der ſie ſich von dem Vergehen durchaus geſühnt und zugleich jeder Rückkehr in den frühern Gemüthszuſtand entnommen weiß. Dieſe Gnade, deren ſie ſich theilhaftig fühlt, erhält ſie daher auch in dem furchtbarſten Momente ihres Lebens aufrecht. Hier, in der Zuſammenkunft mit Eduard, wo noch einmal die Naturgewalt der Empfindung ihre ganze Stärke zuſammenrafft, und die Fülle ſeligſter Erinnerungen und Hoffnungen vor ihr ausgießt, hier bricht ſie vollſtändig die große Frucht ſittlicher Erhebung und fühlt ſich von der unſichtbar in ihr waltenden göttlichen Gnade mächtig gehalten. Hier iſt daher die innere Verſöhnung vollſtändig vollbracht, und die über ſie ausgebreitete göttliche Klarheit, die ſich durch Nichts gewaltiger offenbart, als durch die energiſche Wirkung, welche ſie ſelbſt über die andringende Naturgewalt in Eduard ausübt, hat ſie, wie über ſich ſelbſt, ſo über den ganzen Kreis des Zeitlichen und Endlichen für immer erhoben.

Aber dieſe Erhebung über ſich ſelbſt kündigt ſich zugleich auch als eine abſolute Trennung ihrer von dem ganzen Umfange ihres Daſeins, von allen Faſern und Sehnen, welche ſie an den natürlichen Boden ihres Lebens feſſelten an und giebt uns die Gewißheit ihrer Auflöſung. Da Ottilie Nichts außer der ſie ganz erfüllenden Naturmacht war, ſo iſt ein vollſtändiger Sieg über dieſelbe in Ottilien auch ein Freiwerden des Geiſtes von dem Drucke der Materie. Von dieſem Gefühl wird auch Ottilie durchſtrömt. Beide Seiten verweben ſich zu einem unlösbaren Ganzen. Die durch die Sonne der ſittlichen Freiheit und der göttlichen Gnade Erleuchtete darf ſich als eine geweihte Perſon anſehen, die auf dem ſonderbarſten Wege erzogen, durch eine überirdiſche Macht unſichtbar geleitet, ſich über jedes irdiſche Unheil erhoben weiß, und in der reinſten Thätigkeit, Andere auf ſanftem Wege zu erziehen und ihrer Beſtimmung entgegenzuführen, die einzige Befriedigung ſieht. Daß aber grade an ihr ſich zugleich ein ſo herbes Geſchick erfüllt, daß ſie grade dazu auserſehen worden, ein außerordentliches Leiden zu erfahren, und das Herz, ja das ganze Daſein zum Opfer zu bringen, eben weil an ihr ſich die unverträglichen Mächte der ſittlichen Idee und der Naturgewalt der Empfindung entzündet, dies läßt ſie ſich auf Augenblicke „als ein ſeltſam unglückliches Weſen erkennen, das, wenn es auch ſchuldlos wäre, doch auf eine fürchterliche Weiſe gezeichnet ſei.“

Doch in Wahrheit hebt ſich die Vorſtellung Ottiliens, durch ein ganz beſonderes Geſchick aus der Menge herausgehoben und zum Gefäße eines großen Seelenleidens auserſehen zu ſein, in den Gedanken auf, auch dadurch zum Organ einer über das Individuum übergreifenden Idee geworden und gleichſam gewürdigt zu ſein, in ihrer individuellen Erſcheinung ein großes ſittliches Geſetz für Alle darzuſtellen. Dies iſt bei Ottilien im höchſten Sinne der Fall. Der Sieg der ſittlichen Idee über die Naturgewalt, der an ihrem Geſchicke auf die erſchütterndſte Weiſe zur Erſcheinung gekommen, kündigt ſich zugleich als ein Sieg des Geiſtes über die Materie an. Wie Ottilie von den Banden der Naturgewalt ſich befreit, ſo kehrt ſie ſich, die in ſich geläuterte, auch gegen die Materie und drückt in dem unüberwindlichen Widerwillen gegen Speiſe und Trank zugleich die Abkehr von allem Materiellen und Irdiſchen aus, ein Widerwille, der ihr aber ſelbſt zu einer unmittelbaren Naturbeſtimmtheit, einem geheimen Geſetze ihres Weſens geworden iſt *). Aber in dieſer Abneigung vor dem Materiellen iſt die Vergeiſtigung des ganzen Weſens und die Löſung vom Leibe ſchon ausgedrückt. Der Tod beſiegelt nur das abſolute Mißverhältniß zwiſchen der unfreien Welt der Empfindung des Naturgeſetzes, dem Ottiliens ganze Individualität unterworfen war, mit dem Reiche der ſittlichen Freiheit, welches, ſo wie es über-

---

*) In dieſem Sinne fragt auch Göſchel ſehr ſinnig in den Unterhaltungen über Göthes Dicht- und Denkweiſe. „Iſt Ottiliens Tod ein Selbſtmord, oder Folge eines nicht mehr auszugleichenden Mißverhältniſſes zwiſchen Leib und Seele, aus welchem unwillkührlich ein unüberwindlicher Ekel gegen alles Materielle ſich entwickelt hat?“ Dem Tode Ottiliens iſt von dem Dichter mit der größten Kunſt der Charakter einer vorſätzlichen und mit voller Reflexion beabſichtigten That genommen. Dazu trägt auch noch bei, daß grade die rückſichtsloſe Erörterung des ſechſten Gebots von Seiten Mittlers die letzte Kraft in dem hinſchwindenden Körper aufzehrt; auch hier ſtellt ſich ein ſittlicher Affekt als das dar, unter dem der Körper völlig zuſammenbricht.

haupt ſich auf dem bezwungenen natürlichen Menſchen aufbaut, auch in Ottiliens Untergang zu ſich ſelbſt und zum Gefühl ſeiner über alle Naturbeſtimmtheit erhabenen höchſten Energie kommt, die ſich in der Auflöſung Ottiliens gleichſam die zutreffendſte und weitreichendſte Beſtätigung giebt.

Der Charakter des Myſteriums, der über Ottiliens ganze Perſönlichkeit ausgebreitet iſt, drängt ſich bei ihrem Ende noch einmal mit ſeinem ganzen Gewicht hervor, aber völlig im Einklange mit der Individualität ſelbſt und ihrer Entwickelung. Was ſtellt ſich denn in jenem Wunder, das die zu den Füßen der Dahingeſchiedenen, wie leblos und ſcheinbar zerſchmettert hingeſtürzte Nanny, durch Berührung Ottiliens, an ſich erfährt*), anders dar, als derſelbe Sieg des Geiſtes über die Materie, der ſich uns in der Entſagung und im Tode vergegenwärtigt hatte? In der Heilung Nannys durch die Berührung Ottiliens kehrt die geheime Macht der Naturbeſtimmtheit, die Ottiliens ganzes Weſen beherrſchte, wieder zurück, aber in einer höheren Form; indem ſich in ihr nur die höchſte Energie der Seele über den Leib, oder ihre unſichtbare Herrſchaft über die Materie den Sinnen unmittelbar darſtellt. Freilich iſt auch dies Myſterium, wie jegliches, nur für den Sinn, der der abſoluten Macht des Geiſtes über den irdiſchen Stoff ſchlechthin gewiß iſt und ihr unbedingtes, jede Schranke des Verſtandes überfliegendes Wirken anerkennt. So übt denn auch das an Nanny vollbrachte Wunder über Viele ſeinen außerordentlichen Einfluß aus, indem der Standort des frommen Körpers für

---

*) „Nanny ſchien an allen Gliedern zerſchmettert. Man hob das Kind auf, und zufällig, oder aus beſonderer Fügung lehnte man es über die Leiche, ja es ſchien ſelbſt noch mit dem letzten Lebensreſte ſeine geliebte Herrin erreichen zu wollen. Kaum aber hatten ihre ſchlotternden Glieder Ottiliens Gewand, ihre kraftloſen Finger Ottiliens gefaltete Hände berührt, als das Mädchen aufſprang, Arme und Augen zuerſt gen Himmel erhob, dann auf die Knie vor dem Sarge niederſtürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinaufſtaunte.“

Viele ein Wallfahrtsziel wurde und „Niemand ſo alt und ſchwach war, der ſich nicht an dieſer Stelle eine Erquickung und Erleichterung geſucht hätte.“

So ſtellt ſich uns Ottiliens Bild als ein ſchön geformtes Ganze dar, das, wie es ſich in ſeinen Grundzügen ſchon als ein Myſterium für den Verſtand ankündigt, das geheimnißvolle Geſetz ſeiner Organiſation ausführt und in dem tragiſchen Untergange, ebenſowohl die Schuld der in ihrer Individualität wurzelnden Hingebung an die Naturgewalt der Empfindung abbüßt, als auch darin den ewigen Sieg der ſittlichen Freiheit und die gegenwärtige Energie des Geiſtes über die Materie zur Anſchauung bringt.

Auch unabhängig von unſerer Deduktion im erſten Abſchnitte würde ſich Luciane, als der abſtrakteſte Gegenſatz Ottiliens, am zweckmäßigſten der Darſtellung der Letzteren anſchließen. Für uns kommt aber noch der Umſtand hinzu, daß wir ſie derjenigen Gruppe eingereiht haben, welche uns die Anſchauung ſolcher Naturen giebt, die außerhalb der Kolliſionen ſtehen, und bei denen alſo unſer Blick von dem Kampfe des Gemüths abgezogen iſt. Hier nahm uns Luciane die unterſte Stelle ein, weil ſie uns einen Standpunkt repräſentirte, auf welchem ein ſolcher Konflikt zwiſchen der Naturgewalt der Empfindung und der Sittlichkeit nicht Statt finden kann. Luciane kündigt ſich durchgängig als eine ganz in die Oberflächlichkeit und den Schein verlorene Individualität an. Wie Ottilie ganz innerlich iſt, und ihr Alles Anlaß zur Rückkehr in ihr empfindendes Denken iſt, ſo iſt Luciane durchaus äußerlich ganz in die Weltlichkeit ergoſſen und jedem Stillleben der Empfindung abgeneigt. Mit ſehr guten Anlagen, einem überlebendigen Naturell und ſehr vortheilhaftem Aeußern ausgeſtattet iſt ſie im Beſitz aller der Eigenſchaften, welche ihr eine glänzende Rolle in der Geſellſchaft zuſichern.

Die Verbreitung des Glanzes hat ſich aber auch ihr ganzes Weſen als höchſtes Ziel des Lebens vorgeſetzt. Ganz auf das Aeußere gerichtet, zeigt ſich daher Luciane durchaus unfähig eine ſo innerliche, ihr durchaus entgegengeſetzte Natur, wie Ottilien zu verſtehen. Schon Charlotte hatte von Lucianen geurtheilt, ſie ſei für die Welt geboren, bilde ſich für die Welt und ſtrebe, durch ein angeborenes herrſchendes Weſen ſich zur Königin des kleinen Kreiſes zu machen, dem ſie damals noch angehörte.

Die Zeugniſſe der Vorſteherin, beſonders das glänzende Lob, welches ihr die öffentliche Prüfung erwirbt, beſtätigen uns dieſes Haſchen nach Anerkennung, nach dem Genuſſe am Schein um ſo mehr, als wir ſogleich in Ottiliens Weſen den größten Gegenſatz gegen dieſe Richtung anſchauen. Das Gefühl des errungenen Triumphs hatte ſie ſogar übermüthig gemacht und gegen wen konnte ſich dieſes Siegesgefühl mehr kehren, als gegen Ottilien, die, für Lucianen Nichts als ein wenig begabtes, ihr weit untergeordnetes Weſen iſt *)? Die Züge, welche ſich uns ſchon bei ihrem Aufenthalte in der Penſion dargeboten und die ſie von ſelbſt in einen Gegenſatz zu Ottilien gebracht haben, treten nun bei ihrem Erſcheinen viel entſchiedener und völlig ausgebildet hervor. Die Elaſticität und Lebendigkeit des Naturells iſt zu einer faſt wirbelhaften Beweglichkeit geworden, die ſich in dem geräuſchvollſten, raſtloſeſten Treiben gefällt und dazu auch Andere fortzureißen weiß **). Das Streben, ſich vor Andern hervorzuthun und in dieſem Gefühle zu ſchwelgen, iſt zu einer, ihr ganzes Weſen umſpannenden eitlen Sucht nach Glanz, dem unverhohlenſten Ehrgeize ſich in jeder Beziehung zum Mittelpunkte der Geſellſchaft, und Alles von ihrem Willen und ihrer Laune abhängig zu machen, geſteigert worden. Dabei iſt aber natürlich jeder Reſt von Innerlichkeit und tiefer Empfindung eingebüßt worden und einer immer nur auf den Schein gerichteten Thätigkeit gewichen.

---

*) Im Briefe der Vorſteherin heißt es von Lucianen: „Sie ſprang mit ihren Preiſen und Zeugniſſen in den Zimmern herum und ſchüttelte ſie auch Ottilien vor dem Geſicht: „Du biſt heute ſchlecht gefahren! rief ſie aus. Ganz gelaſſen antwortete Ottilie: es iſt noch nicht der letzte Prüfungstag. Und doch wirſt du immer die Letzte bleiben! rief das Fräulein und ſprang hinweg.“

**) „Kaum daß ſie den älteſten Perſonen eine Ruhe am Spieltiſch gönnte, wer noch einigermaßen beweglich war, mußte herbei, wo nicht zum Tanze, doch zum lebhaften Pfand-, Straf- und Vexirſpiel.“

Weil Nichts von Lucianen um der Sache willen geſchieht, ſie niemals ſich ſelbſt in irgend einem Thun zu vergeſſen vermag, ſo macht auch ſelbſt das Gute, was ſie thut, keinen reinen Eindruck und die mannigfachen Wohlthaten, die ſie verſchwenderiſch genug ſpendet, ſind durch den Zug der Oſtentation getrübt, der ſie ſtets begleitet. Daher kann ſie es auch nie in ihrer Gewalt haben, durch ihre Wohlthätigkeit nicht ſelbſt zu verletzen, ja faſt grauſam zu werden, weil ſie bei Allem nur ſich ſelbſt nnd ihre ſubjektivſte Befriedigung vor Augen hat und ſich den beſondern Verhältniſſen niemals zart anzuſchmiegen verſteht. Ja der Dichter hat uns abſichtlich zur Zeichnung dieſes Charakters, einen ſolchen Zug ausführlich dargelegt, worin dieſe Sucht, rückſichtslos ihre Wohlthätigkeit, ihre Sorge für Andere aufzudringen, von der ſittlichen Seite völlig mißglückt und ſich in die größte Pein für den verwandelt, dem ſie zugedacht war *).

Da Lucianen überhaupt alle gemüthliche Tiefe abgeht, ſie vielmehr durch eine raſtloſe Unruhe, einem ewigen Haſchen nach Wechſel getrieben, immer in das geräuſchvollſte Leben ſich hineinwirft **) und es, wo es nicht iſt, hervorruft, ſo ſehen wir ſie niemals den Blick nach innen kehren und eine ruhige Stätte reinen, herzlichen Empfindens und prunkloſen Verkehrs aufſuchen. Der Muthwille und die Ausgelaſſenheit Lucianens ſind aber, weil ſie nicht aus dem Humor kommen, auch ohne den Grund der Liebe, ſie wirken daher nicht gemüthlich belebend, ſondern eher peinigend und beunruhigend. Während der aus dem Humor ſprudelnde Muthwille zugleich immer verſöhnend wirkt, weil er in dem Hervorkehren der Kontraſte, dem ausgelaſſenen, zweckloſen Verknüpfen des Heterogenſten uns eine Geſinnung hindurchſcheinen läßt, welche auch den Ernſt in dem Scherz offenbart, ſo iſt dagegen Lucianens Muthwille mehr geſpreizt und einförmig. Er beſchränkt ſich, ſehr charakteriſtiſch für ihr ganzes der Empfindung baares Weſen, auf ein Haſchen, alle Verhältniſſe nur von der lächerlichen Seite aufzufaſſen und überall Anlaß zu Lächerlichkeiten wahrzunehmen. Die Harmloſigkeit iſt dieſem „ſelbſtiſchen Muthwillen“ durchaus fremd. Eine Ausgelaſſenheit, die nur die Lächerlichkeiten an den Dingen herauskehrt, und auf das Auffinden derſelben bedacht iſt, erſcheint uns jedoch vielmehr als Produkt eines gemüthloſen Verſtandes, der ſich in der Auffaſſung von geſuchten Kontraſten gefällt, und nicht ſelten auf Koſten Anderer ausgeübt wird. Daher fehlt ihm das Verſöhnende eines wirklichen Humors, welcher nicht bei dem einſeitigen Haſchen nach Lächerlichkeiten verweilt, ſondern überall, auch in dem, was er gutmüthig verſpottet, eine Liebe nicht verläugnet, die in Allem einen Zuſammenhang mit der Idee erblickt und heraushebt. Während Lucianen Alles lächerlich erſcheint, weil ihr ſelbſtiſcher Muthwille immer nur die Dinge iſolirt betrachtet und ihrer innern Verknüpfung entreißt, ſo hebt ſich dem Humor größtentheils die Vorſtellung des nur Lächerlichen in die Anſchauung einer überall gegenwärtigen Idee auf. Die Sucht, überall das Lächerliche aufzuſpüren, zeigt daher eben ſo von innerer Kälte, als der ächte Humor in ſeinem harmloſen Thun uns die wohlthuendſte Wärme des Gemüths offenbart *).

---

*) S. 266 ff. Wir erinnern hier an die Erzählung wie Luciane ein junges Mädchen, das ſich, weil es das Unglück gehabt, an dem Tode eines ſeiner jüngern Geſchwiſter Schuld zu ſein, ganz in ſich zuruckgezogen hatte, der Geſellſchaft wieder zu geben bemüht iſt. Dieſer ungeſtüme Verſuch aber bringt auf das junge Mädchen grade die entſetzlichſte Wirkung hervor.

**) Nach des Dichters treffendem Ausdruck „peitſchte Luciane den Lebensrauſch im geſelligen Strudel immer vor ſich her.“

So wie die tiefe Natur Ottiliens Lucianens weltlicher und auf den oberflächlichen Glanz berechneten Individualität widerſtrebt, ja ſelbſt in der Letztern eine wirkliche Abneigung gegen das anmuthige Weſen erzeugt **), ſo werden überhaupt die idealeren Menſchen von Lucianens Weſen abgeſtoßen, was uns der Dichter vortrefflich in der kalten, faſt froſtigen Haltung des edlen Architekten gegen Lucianen angedeutet hat ***). Denn ſelbſt der größte Aufwand der Letzteren, dem Architekten eine Huldigung zu entlocken und ihn unter die Schaar ihrer Verehrer zu zählen, ſcheitert an dem ruhigen Gleichgewicht, das die natürliche Abneinung des idealen Jünglings vor Lucianens weltlichem Trachten ihren Bemühungen entgegenſetzt. Hatte ſie ja doch auch den Dichter nicht zu ihrem Bewunderer machen können, ja vielmehr von ihm eine empfindliche Kränkung erfahren müſſen †).

Es iſt uns immer als ein ſehr feiner Zug für die Charakteriſtik Lucianens erſchienen, daß der Dichter ſie ganz beſonders lebhaft und eifrig für eine Gattung von Kunſtdarſtellungen intereſſirt ſein läßt, welche ſowohl ihrer Natur nach ſehr untergeordnet, als ganz beſonders geeignet iſt, die eigne Perſönlichkeit ins Licht zu ſtellen und ohne Mühe die Eitelkeit zu befriedigen. Wir meinen die Darſtellung *lebender Bilder*, welche Lucianen ganz erfüllt und die ſie überall ſogleich ins Leben ruft, des Erfolges gewiß, ſich dadurch zum natürlichen Mittelpunkt der Geſellſchaft zu machen und von den Zuſchauenden bewundert zu werden. Untergeordnet nannten wir dieſe Gattung darum, weil ſie durchaus aller wirklichen Idealität entbehrt und nur auf den Schein derſelben berechnet iſt, da ſie ja keine andere Mittel für ſich verwenden kann, als die immer doch relativ mangelhafte Geſtalt und Perſönlichkeit einzelner zufällig vereinigter Menſchen.

---

*) Dieſe Sucht Lucianens überall das Lächerliche aufzuſuchen, hatte auch offenbar Ottilien Veranlaſſung gegeben, in ihrem Tagebuche den tiefſinnigen Gedanken auszuſprechen: „der ſinnliche Menſch lacht oft, wo nichts zu lachen iſt. Was ihn auch anregt, ſein inneres Behagen kommt zum Vorſchein,“ und ganz beſonders das gewichtvolle Wort hervorgerufen: „Der Verſtändige findet faſt alles lächerlich, der Vernünftige faſt nichts.“ Wir haben oben verſucht den Sinn des Ausſpruchs zugleich in Bezug auf Lucianens Individualität darzulegen.

**) Dieſe Abneigung hatte ſich von Seiten Lucianens geſteigert. „Eine wahre Bitterkeit hatte ſich in ihrem Verhältniß zu Ottilien erzeugt. Auf die ruhige, ununterbrochene Thätigkeit des lieben Kindes, das von Jedermann bemerkt und geprieſen wurde, ſah ſie mit Verachtung herab.“

***) Hieher gehört die ganze meiſterhafte Erzählung von der Darſtellung Lucianens als Artemiſia, wobei der Architekt als Baumeiſter, der das Grab des Mauſolus zeichnet, mitwirken muß, aber durch keine Bemühung von Seiten Lucianens aus ſeiner Ruhe und Steifheit herauszubringen iſt (S. 232 u. f.).

†) Wir haben bereits oben bei Gelegenheit Ottiliens darauf hingedeutet.

Da eben der Geiſt auf dieſem Gebiete durchaus kein eigenes Produkt hervorbringen kann, indem er das Gegebene nicht, wie in der Sculptur und Malerei, frei zu einem Zeichen und Ausdruck der Idee zu erheben vermag, ſondern ſich darauf beſchränken muß, das zufällig Dargebotene, die gemeine Wirklichkeit künſtlich zu einem Schein des Idealen aufzuſtutzen, ſo bleibt das lebende Bild immer nur ein ſehr dürftiges Surrogat für die wirkliche Kunſt, der es nachgebildet iſt. Es läßt uns ſtets in dem Widerſpruche zwiſchen der künſtleriſchen Illuſion, dem idealen Schein und einer gemeinen Wirklichkeit ſtehen, da die letztere doch nicht wahrhaft überwunden und verklärt werden kann. Wohl aber öffnet dieſe Darſtellung der einzelnen Perſönlichkeit einen großen Spielraum, ſich auf alle Weiſe vortheilhaft zu zeigen und durch mannigfaltige Mittel alle Reize der Geſtalt geltend zu machen. Die Wirkung wird daher bei dieſer Gattung auf den größten Theil der Zuſchauenden nicht ausbleiben, weil überhaupt die meiſten Menſchen ſtarker Hebel bedürfen und durch die ſinnliche Illuſion in viel erhöhterem Maaße angeregt werden, als durch den ſchönen idealen Schein, der auch eine ideale Richtung zu ſeiner Würdigung fordert. Den Urſprung verdankt dieſe Art der Kunſtthätigkeit, wie bei Lucianen, ſo überhaupt der Eitelkeit, und dem Streben mit dem geringſten Aufwande von wirklicher Kunſt und Technik, ohne alle durch ernſte Arbeit gewonnene Herrſchaft über den Stoff, ſtarke Wirkungen hervorbringen und ſich ſelbſt auf die erlaubteſte Weiſe zum Gegenſtande allgemeiner Aufmerkſamkeit, ja der Bewunderung zu machen, die über die Reize der Geſtalt und der ganzen Perſönlichkeit ſich eben ſo unverholen äußern, als umgekehrt die Anerkennung derſelben ohne Erröthen, unter der Hülle der Kunſt, empfangen werden darf. Hier, kann man ſagen, erndtet man ſpielend, ohne geſäet zu haben, ein. Darum iſt Luciane eben ſo begeiſtert für die Darſtellung lebender Bilder, als andrerſeits Ottilie, welche davon überhaupt ausgeſchloſſen bleibt, dagegen eine geheime Abneignng empfinden muß, die ſie auch, bei der ſpäteren Darſtellung der Madonna, nur mit Mühe überwindet. Es iſt daher vortrefflich gedacht, die ganz verweltlichte Luciane auch in der Kunſt ſich nur bis zum lebhaften Intereſſe für die eben ſo weltliche, nur der Eitelkeit fröhnende Darſtellung lebender Bilder ſich erheben zu ſehen *). Der tiefere Grund iſt aus der Natur dieſer

---

*) Lucianens ganzer Natur iſt wahre Kunſt überhaupt verſchloſſen. Ueberall kommt es ihr nur auf den Effekt an. So heißt es von ihr ſehr charakteriſtiſch: „Luciane, wie alle Menſchen ihrer Art, die immer durch einander miſchen, was ihnen vortheilhaft und was ihnen nachtheilig iſt, wollte auch ihr Glück im Recitiren verſuchen. Ihr Gedächtniß war gut, aber wenn man aufrichtig ſein ſollte, ihr Vortrag geiſtlos, und heftig ohne leidenſchaftlich zu ſein.“ Der Mangel an Tiefe wird an einer andern Stelle ſehr beſtimmt ausgeſprochen: „Luciane glaubte doch immer Alles beſſer zu verſtehn, und da ihre Empfindungen gemein waren, ſo reichte, um ſie auszuführen, die Geſchicklichkeit eines gewandten Kammerdieners eben ſo gut hin, als die des vorzüglichſten Künſtlers. Weiter als zu einem Altar, worauf geopfert ward, und zu einer Bekränzung, konnte ihre Einbildungskraft ſich nicht verſteigen, wenn

Gattung im Einklange mit Lucianens Perſönlichkeit entwickelt worden.

Gewiß wird Lucianens Bild uns die Ueberzeugung erweckt haben, daß auf dieſem Boden eine Kolliſion innerer Mächte nicht gedeihen kann, weil dieſelbe doch ſtets eine gewiſſe Tiefe der Empfindung und ein nach Innen gerichtetes Streben vorausſetzt. Dies wird uns durch das aller Innigkeit, wie aller Idealität ermangelnde Verhältniß Lucianens zu ihrem Bräutigam noch mehr beſtätigt, indem auch ſelbſt dies ſo ganz äußerlich und oberflächlich iſt, daß es jede Vorſtellung einer Vertiefungsfähigkeit und Wärme ächter Empfindung durchaus entfernt.

Wie Luciane wegen ihrer ganz in die Aeußerlichkeit verlornen Natur die Möglichkeit eines Konfliktes nicht aufkommen ließ, ſo hoben uns der *Gehülfe* und der *Architekt* aus dem entgegengeſetzten Grunde über dieſelbe hinweg. Wir faſſen zuvörderſt den *Gehülfen* auf.

Die Erſcheinung des *Gehülfen* giebt uns das Bild eines Mannes, der mit ganzer Seele und klarem Sinne einen höchſt würdigen Beruf erfüllt, und in dieſer ihn ganz feſſelnden Lebensthätigkeit der Naturgewalt der Empfindung enthoben iſt. Wem käme es aber auch mehr zu die Vorſtellung eines über die Macht der bloßen Empfindung erhabenen Sinnes und Charakters zu erwecken, als dem Erzieher, der doch an ſich ſelbſt das vollbracht haben muß, was er an Andern erzielen will. Geht denn aber nicht alle Erziehung auf die Unterwerfung der Naturgewalt, die ſich gegen das Sittliche und Allgemeine auflehnen will, und auf die Reinigung der Empfindung zur ver-

---

ſie irgend Jemand zum Geburts- und Ehrentage ein feſtliches Compliment zu machen gedachte.“

nünftigen Erkenntniß, ohne daß deshalb die erſtere ihr Recht verliert?

In dem Gebiete der Erziehung iſt unſer Gehülfe in jeder Beziehung heimiſch. Nicht nur, daß er durch ſeine ruhige Haltung und ſeine Klarheit uns über jedes leidenſchaftliche Empfinden, jedes ſchwankende Verhalten erhebt, ſo daß wir bei ſeinem Anblick frei bleiben von jeder Beſorgniß vor einem Angriffe der Naturgewalt, der ihn aus ſeinem Gleichgewicht herauswerfen könnte, ſondern er kündigt ſich auch hier durchaus als ein ſinniger Mann von feinem Verſtande und edler Bildung an. Hatte er uns ſchon durch die Auffaſſung Ottiliens den Beweis gegeben, wie ſehr er zu individualiſiren verſtehe, wie weit entfernt er von einer nur abſtrakten, die Beſonderheit der Individualität nicht berückſichtigenden Erziehungsweiſe ſei, ſo beſtätigt er uns dieſe Vorſtellung auch durch ſein perſönliches Erſcheinen. Denn ſo oft er ſich über menſchliche Verhältniſſe vernehmen läßt, auf Fragen der Erziehung und Bildung eingeht, weiß er nicht nur gut und feſſelnd zu ſprechen, ſondern zeigt uns auch einen für die Unterſchiede der menſchlichen Natur und ihrer Verhältniſſe ſehr feinen Sinn, dem er mit eben ſo viel Anmuth, als Ernſt Geſtalt zu geben verſteht*).

Aber bei alle dem dürfen wir uns über einen proſaiſchen Grundzug unſers Gehülfen nicht täuſchen, der ihn unfähig macht unſer ganzes und volles Intereſſe für ſich in Anſpruch zu nehmen und in ihm eine eigentlich plaſtiſche Geſtalt anzuerkennen, ja der uns ſelbſt, bei aller ſeiner großen Tüchtigkeit, ſeinem ſittlichen Ernſte, und der Gewandtheit ſeines

---

*) Wir erinnern dabei an ſeine Unterredung mit Charlotten, in der der Gehülfe, bei Gelegenheit der Gartenknaben, welche Letztere ihm vorführt, nach einer kurzen, von Charlotten hochgerühmten Prüfung, ſeine reifen Einſichten über die Methode des Fragens und Entwickelns darlegt und im Verfolg über die verſchiedenen Geſichtspunkte bei der Erziehung der Knaben und Mädchen ſehr ſinnige und originelle Betrachtungen anſtellt (vgl. S. 278—283.).

Geiſtes eine gewiſſe Nüchternheit und Steifheit verräth. Dies iſt die mangelnde Energie der Empfindung und der Phantaſie. Jede noch ſo tüchtige, den ſittlichſten Zwecken huldigende Natur wird, ſobald wir nicht zugleich einen Reichthum von Empfindung und Anſchauung in ihr entdecken, oder doch aus einzelnen Zügen die Möglichkeit einer großen Herzensgewalt in ihr wahrnehmen, eine gewiſſe Nüchternheit nicht verläugnen können. Wir werden ihr unſere Achtung nicht verſagen, aber zu einer Hingebung unſers ganzen Weſens, oder gar zu einer Begeiſterung vermag ſie uns nicht aufzuregen. Dieſen Eindruck macht uns auch der Gehülfe. Es iſt ſchon charakteriſtiſch, daß ihm, wie aus ſeiner Aeußerung über die Kirche und Kapelle hervorgeht, der ideale Sinn für die Kunſt und namentlich für Schöpfungen der geſtaltenden Phantaſie durchaus abgeht. Indem ihm der Schmuck einer Kapelle oder Kirche von Künſtlerhand eine Vermiſchung des Heiligen und Sinnlichen iſt, und ihm die Beſtimmung gewiſſer Räume, zu einer ganz beſondern Erweckung der Andacht zu dienen durchaus widerſtrebt, indem „auch die gemeinſte Umgebung das Gefühl des Göttlichen in uns nicht ſtören ſoll:“ ſo bekennt er ſich hier zu einem ganz abſtrakten, den Sinn und die Begeiſterung für die Kunſt ausſchließenden, Standpunkt *). Für ihn iſt daher das Unendliche überhaupt nur ganz rein in der Sphäre des ſittlichen Geiſtes, im Handeln, gegenwärtig, und dies das einzige Gebiet, in welchem ihm das Göttliche in einer ſeiner würdigen Geſtalt erſcheint. „Das Höchſte und Vorzüglichſte am Menſchen iſt geſtaltlos, und man ſoll ſich hüten, es anders als in edler That zu geſtalten.“

---

*) S. 278.: „Was mich betrifft, ſo will mir dieſe Vermiſchung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keinesweges gefallen, nicht gefallen, daß man ſich gewiſſe beſondere Räume widmet, weihet und ausſchmückt, um erſt dabei ein Gefühl der Frömmigkeit zu hegen und zu unterhalten. Keine Umgebung, ſelbſt die gemeinſte nicht, ſoll in uns das Gefühl des Göttlichen ſtören, das uns überall hinbegleitet und jede Stätte zu einem Tempel weihen kann. Ich mag gern einen Hausgottesdienſt in dem Saale gehalten ſehen, wo man ſich zu freuen, ſich geſellig zu verſammeln, mit Spiel und Tanz zu ergötzen pflegt.“

Wir dürfen demnach kein Bedenken tragen, das Gebiet der ſchönen Kunſt als ein ihm in gewiſſem Sinne verſchloſſenes zu bezeichnen, das wenigſtens ſein Innerſtes nicht zu ergreifen und das Göttliche ihm in ſinnlicher Geſtalt zu offenbaren vermag. Dieſer Mangel an Idealität iſt aber auch nicht ohne Einfluß auf das Weſen des Menſchen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir grade darin die Quelle einer gewiſſen Philiſterhaftigkeit erblicken, welche ſich uns bei der Betrachtung des Gehülfen ſtets unwillkührlich aufgedrungen hat *).

Wie ihm die Wärme für die Kunſt abgeht, ermangelt er aber überhaupt aller romantiſchen Elemente, namentlich weiſet ſein Weſen die Möglichkeit einer vollen leidenſchaftlichen Hingebung an ein geliebtes Weib entſchieden ab; ja wir müſſen ſogar bekennen, daß ihm, wie die Kunſt, ſo auch das Myſterium der Liebe verſchloſſen ſcheint. Die ganze Individualität dringt uns die Ueberzeugung auf, daß er nicht etwa die Naturgewalt der Empfindung mit großer Anſtrengung bekämpft hat, und nun die Frucht eines großen Sieges genießt; ſein Naturell hat ihn vielmehr vor leidenſchaftlicher Bewegung und einem Konflikte der Empfindung und Sittlichkeit bewahrt, oder wenigſtens darüber ſpielend hinweggehoben. Dieſe proſaiſche Seite iſt uns nun wieder ſehr beſtimmt und klar im Verhältniß zu Ottilien ausgeprägt. Seinem klaren geübten Blicke, und ſeinem pädagogiſchen Takte haben ſich die Vorzüge und Gemüths-

---

*) Auch Solger (Nachgelaſſene Schriften I. S. 185.) hat, ohne weiter auf den Grund der Erſcheinung einzugehen, eine ähnliche Auffaſſung, indem er ſagt: „Der Gehülfe der Penſionsanſtalt hat einen Anſtrich von Pedanterie. Sein Verhältniß zu Ottilien iſt aus unſerm heutigen eigenſten Leben gegriffen.“

tiefen dieſes wunderbaren Weſens aufgeſchloſſen, unſer Gehülfe fühlt ſich unwillkührlich von Ottilien gefeſſelt. Aber in der ganzen Entwickelung ſeines Verhältniſſes zu Ottilien iſt doch vielmehr der proſaiſche Verſtand einer überall nach Gründen und umſichtig nach Zwecken handelnden Natur, als die Wärme einer tiefen, ergreifenden Empfindung, oder gar eine leidenſchaftliche Hingebung ſichtbar. Ja, ſeine ganze Abſicht ſich mit Ottilien zu verbinden, iſt ein Produkt beſonnener Reflexion, nicht eines Gefühls, welches ihn unmittelbar zu dieſem Weſen hinzieht und die Vereinigung mit ihm zu einem ſein ganzes Daſein ergreifenden Lebenswunſch machte. So iſt der Beginn, wie das Reifen dieſes Entſchluſſes von proſaiſchen, die freie unbedingte Hingebung ausſchließenden Rückſichten und Gründen durchzogen *).

Nicht daß ſeine ſittliche Natur dadurch im geringſten befleckt würde, oder irgend ein Verdacht eigennützigen Handelns bei uns entſtände, ſondern wir werden nur inne, daß auch ſelbſt das einzige Weſen, dem unſer Gehülfe ſeine Neigung zuwendet, daß ſelbſt eine ſo tief empfindende Natur, wie Ottilie, ihn nicht einen Augenblick aus ſeinem Gleichgewicht zu bringen, und die beſonnenen, verſtändigen Reflexionen, welche ihm ihren Beſitz als ſo wünſchenswerth darſtellen, in den reinen Ausdruck begeiſterungsvoller Empfindung zu verwandeln vermag. Wir nehmen nach dieſer Darſtellung von dem Gehülfen Abſchied, um uns zu der herrlichen Geſtalt des Architekten zu wenden,

---

*) S. 285.: Die Vorſteherin hatte ihm den Antrag gemacht: „er ſolle mit ihr die Lehranſtalt fortführen, darin als in dem Seinigen mitwirken und nach ihrem Tode als Erbe und einziger Beſitzer eintreten. Die Hauptſache ſchien hierbei, daß er eine einſtimmende Gattin finden müſſe. Er hatte im Stillen Ottilien vor Augen und im Herzen; allein es regten ſich mancherlei Zweifel, die wieder durch günſtige Ereigniſſe einiges Gegengewicht erhielten.“ Weiter unten heißt es: „Wenn er ſeinem Zwecke ſich nähern wollte, ſo hielt ihn immer eine gewiſſe innere Scheu zurück.“

welche das zunächſt mit dem Erſteren gemein hat, daß wir auch bei ihm die Anſchauung einer über die Naturgewalt der Empfindung erhabenen, in ſich gediegenen Natur gewinnen, in der aber zugleich jeder Schatten eines proſaiſchen Weſens und eines Philiſterthums der durchgebildetſten Idealität gewichen iſt.

Der Architekt gewährt uns das Bild der edelſten Künſtlernatur, in der ſich Tiefe der Empfindung, Ernſt der Geſinnung, Würde und Anmuth des Betragens auf das ſchönſte durchdringen und den wohlthuendſten Eindruck hervorbringen. Durch dieſen ſeltenen Verein trefflicher, oft einander ausſchließender Eigenſchaften, tritt er uns als die eigentlich plaſtiſche Geſtalt auf, in der keine Seite des menſchlichen Geiſtes auf Koſten der Andern zur Herrſchaft gelangt iſt, ſondern wo jede durch die ihr entgegengeſetzte, in ihrem ungemeſſenen Streben nach ausſchließlicher Geltung beſchränkt und zum ſchönen Maaße bezwungen iſt. Wie in der Kunſt überhaupt ſich Geiſt und Sinn durchdringen, ſo haben ſich in unſerm Architekten Gedanke und Empfindung ſo aneinander aufgegeben, daß ſein Denken von einer ſchönen Wärme durchzogen und ſein Empfinden immer rein und edel iſt. Grade das, was dem Gehülfen zu einem den ganzen Menſchen befriedigenden Weſen abging, hat der Architekt, ohne deshalb an ſittlichem Ernſt und würdiger Haltung ihm im Geringſten nachzuſtehen. Aber der ſittliche Ernſt des Gehülfen konnte nicht vollkommen rein wirken, weil er uns nicht einem kräftigen nach Genuß ſtrebenden Naturell abgerungen, ſondern vielmehr kampflos auf einem ruhigen, geebneten Boden aufgebaut ſchien. Durch den Ernſt und die Würde des Architekten aber bricht unwillkührlich auch eine Wärme, ja ſelbſt eine Glut der Empfindung hervor, aus deren Stärke wir die ſittliche Durchbildung des trefflichen Mannes abnehmen, welche die bloße Naturgewalt des Gefühls zu veredeln und zu einem Organe des ſittlichen Menſchen umzuſchaffen gewußt hat *).

Schon ſein Erſcheinen kündigt uns einen vollen, ganzen Menſchen an, in deſſen Nähe uns heimiſch wird. „Sein Aeußeres war von der Art, daß es Zutrauen einflößte und Neigung erweckte. Ein Jüngling im vollen Sinne des Worts, wohlgebaut, ſchlank, eher ein wenig zu groß, beſcheiden ohne ängſtlich, zutraulich ohne zudringend zu ſein.“ Sein ganzes Verhalten giebt die Beſtätigung des Geſagten. Sinnig und anmuthig in der Unterredung, und ſobald er ſich auf ſein Fach einläßt, belehrend und feſſelnd **), iſt er zugleich von jeder Anmaßung, wie von jeglicher Pedanterie durchaus entfernt. Ununterbrochen thätig, fühlt man ſich dennoch durch die Ruhe und Klarheit, die über ſein ganzes Thun ausgebreitet iſt, ſtets in ſeiner Nähe behaglich und empfindet die Wirkungen ſeines beſonnenen und doch herzlichen

---

*) Durch die Geſpräche Göthes mit Eckermann haben wir auch jetzt die erfreuliche Ueberzeugung erhalten, daß der Dichter dieſe Auffaſſung des Architekten vollkommen theilt. Er ſagt (I. S. 312.), bei Gelegenheit der wenigen von uns ſchon im erſten Theile angeführten Worte Solgers über unſern Architekten: „Solger lobt den Architekten, der allein ſich ſtark und frei erhalte und das Schöne habe, nicht daß er nicht in die Verirrungen der übrigen Charaktere gerathe, ſondern, daß er ſo groß ſei, nicht hineingerathen zu können. Wundern Sie ſich darüber nicht, fährt Göthe fort, denn ich habe ſelber nicht daran gedacht, als ich ihn machte. Aber Solger hat Recht, es liegt allerdings in ihm!“ Die Stelle iſt auch in der Rückſicht ſehr wichtig, weil ſie uns wieder einen recht gewichtigen Beleg über den Unterſchied der philoſophiſchen und künſtleriſchen Thätigkeit giebt. Vgl. des Verf. Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt I. S. 50 u. f.

**) Wir beziehn uns hier auf die ſchöne Unterredung bei Gelegenheit des Streits über die Veränderung, welche Charlotte mit dem Kirchhofe vorgenommen hatte, und der ſich ſo manche Familie, an dem ſinnlichen Raume, der ihre irdiſchen Ueberreſte empfangen, eigenſinnig feſthaltend, widerſetzten. Der Architekt ſpielt den fraglichen Punkt ſogleich in das Gebiet ſeiner Kunſt hinüber und entwickelt dabei eben ſo rein menſchliche, als den Künſtler zierende Anſichten (vgl. S. 201. u. f.)

Weſens, die er überall hin verbreitet *). Voller Beſcheidenheit vergißt er doch niemals ſeine Würde, und zeigt uns überall, auch im Kleinen, die Achtung vor der Kunſt, die er auch von Andern fordert, und niemals zu einem blos weltlichen Zeitvertreib für Unkundige entwürdigt **).

Seine tiefe Natur wendet ihn eben ſo entſchieden von der nur nach dem oberflächlichen Genuſſe der Eitelkeit ſtrebenden Luciane ab, der gegenüber er ſelbſt eine gewiſſe zurückweiſende Kälte nicht verläugnet, als er ſich zu dem reichen Gemüthe Ottiliens hingezogen fühlt. Wenn der Gehülfe und der Architekt in ihrer Neigung zu Ottilien zwar übereinſtimmen, ſo iſt doch ihr Verhältniß zu derſelben himmelweit verſchieden, und erſcheint etwa wie die nüchterne Proſa im Gegenſatze der zarteſten Poeſie. Im Gehülfen waltete die verſtändige Reflexion vor, in Ottilien die geeignetſte Gattin für ſeine Verhältniſſe gefunden zu haben. Der Architekt fühlt ſich dagegen ganz rückſichtslos von dem holden Geſchöpfe gefeſſelt und läßt den Eindruck dieſer ſchönen Natur ganz rein und ohne alle beſonderen Rückſichten, Wünſche und Hoffnungen in ſich walten, erwartend, was ſich aus ihm als Frucht ergeben werde. Auch hier hält der Architekt die ſchöne Mitte zwiſchen den proſaiſchen Reflexionen des Gehülfen und der verzehrenden Glut Eduards. Sein Verhältniß iſt das Produkt der reinſten Poeſie. Innig und tief von dem Werthe der ganzen Perſönlichkeit Ottiliens durchdrungen, empfängt dieſe Empfindung zugleich durch die Kunſt ihre höchſte Weihe und ihren idealſten Ausdruck *).

---

*) So heißt es von ihm: „Die Fremden ließ man ihn gewöhnlich empfangen, und er wußte einen unerwarteten Beſuch entweder abzulehnen, oder die Frauen wenigſtens dergeſtalt darauf vorzubereiten, daß ihnen keine Unbequemlichkeit daraus entſprang.“

**) Uns ſchwebt dabei ſein ganzes Benehmen gegen Lucianen vor und beſonders die Art und Weiſe, wie er es ablehnt nur ihrer Eitelkeit zu dienen und ſeine Kunſtſammlungen einer bloßen, nicht ſelten ungeſchickt mit Schätzen der Art verfahrenden Neugierde Preis zu geben (vgl. S. 235. und weiterhin die Rechtfertigung ſeines Benehmens S. 268.).

Wir entnehmen aus der Wärme, mit der der Architekt Ottilien umfaßt, wie aus der Art ſeinem Empfinden Geſtalt zu geben und es gleichſam durch die Kunſt zu verklären und ſo in die rein ideale Region zu erheben, wie ſo ganz und gar derſelben ſich von der Unmittelbarkeit einer Naturgewalt des Gefühls befreit hat, wie die Kunſt ihn wahrhaft erzogen und die Arbeit der Bewältigung des rohen Stoffes an ihm ſo vollbracht hat, daß die ganze Individualität gewiſſermaaßen zu einem Kunſtwerke geworden iſt. Aber wir fühlen zugleich mit dem trefflichen Manne, wenn wir ihn zuletzt am Sarge des holden Geſchöpfs tief erſchüttert und in die wehmüthigſte Trauer verſenkt ſehen **), wie hier auch eine Kraft zu vulkaniſchen Ausbrüchen vorhanden iſt, und wie verheerend dieſe Herzensgewalt wirken könnte, hätten nicht der ſittliche Ernſt und die künſtleriſche Thätigkeit, Hand in Hand, ſich dieſe Elemente dienſtbar gemacht und zu Werkzeugen für ihre Schöpfungen verwendet.

---

*) Dies zeigt ſich nirgends ſchöner als in der Bildung der Engelsköpfe, mit denen er die Kapelle ziert und welche allmählig Ottilien anfingen zu gleichen. „Die Nähe des ſchönen Kindes mußte wohl in der Seele des jungen Mannes, der noch keine natürliche und künſtleriſche Phyſiognomie vorgefaßt hatte, einen ſo lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand, nichts verloren ging, daß beide zuletzt gleichſtimmig arbeiteten. Genug, eins der letzten Geſichter glückte vollkommen, ſo daß es ſchien, als wenn Ottilie ſelbſt aus den himmliſchen Räumen herunterſähe.“ Wie viel ihm Ottilie iſt, ſagt uns, außer einigen ſehr beſtimmten Aeußerungen, die Sorgfalt und Begeiſterung, mit der er die Darſtellung des ſchönen Bildes veranſtaltet, worin Ottilie als Himmelskönigin erſcheint und verherrlicht wird (vgl. S. 270—273).

**) „Und ſo ſtand er an der Seite des Sarges in jugendlicher Kraft und Anmuth, auf ſich ſelbſt zurückgewieſen, ſtarr in ſich gekehrt, mit niedergeſenkten Armen, gefalteten, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der Entſeelten hingeneigt.“ Dann, nach dem innigen Vergleiche mit Beliſar, heißt es weiter: „Der Jüngling ſchwieg, auch das Mädchen (Nanny) eine Zeit lang. Sie ſprach ihm mit Wohlwollen und Sicherheit zu. Seine Thränen trockneten, ſeine Schmerzen linderten ſich, knieend nahm er von Ottilien, mit einem herzlichen Händedruck von Nanny Abſchied, und noch in der Nacht ritt er vom Orte weg, ohne weiter Jemand geſehen zu haben.“

Weil der Architekt ſtets ſeiner ſelbſt ſicher iſt und doch wieder nicht das Bewußtſein dieſer Sicherheit ausſpricht, ſondern dieſelbe völlig zu ſeiner Natur gehört, darum wirkt er eben ſo rein auf uns. Die Reflexion darüber würde ihn entweder als einen Mann bezeichnen, der ſich in ſeiner moraliſchen Vortrefflichkeit beſpiegelt, oder der ſich durch ein ſtetes Beobachten und ſorgfältiges Betrachten ſeiner ſelbſt vor der Gefahr ſichern und ſich nicht überraſchen laſſen will. In keinem Falle gehörte dann die ſichere Haltung zur Natur und wirkte als Charakter auf uns ein. Der Architekt tritt darum auch nie aus ſeiner edeln Ruhe heraus, weil ſie ganz und gar zu ſeinem Weſen gehört. So iſt er vom Wirbel bis zum Zeh eine ſchöne plaſtiſche Geſtalt.

In dem erſten Theile unſerer Abhandlung iſt dem *Mittler* in dem Organismus des Ganzen die Stellung zugetheilt worden, daß wir durch ihn eben ſo des vergeblichen Strebens inne werden, durch das thatloſe Wort die Gewalt des tragiſchen Konfliktes zu löſen, als daß auch in ihm die Idee des Ganzen zu ihrem bewußten Ausdruck kommt. Hier liegt uns nun noch ob, die Individualiſirung dieſes allgemeinen Gedankens näher aufzufaſſen. Die Individualität Mittlers giebt uns, bei genauer Betrachtung, die Anſchauung einer *komiſchen* Figur, welche, indem wir ſie mit der größten Rührigkeit und dem unverdroſſenſten Eifer an Wiederherſtellung geſtörter Verhältniſſe arbeiten ſehen, zugleich das Vergebliche ihres Thuns erfährt, aber nichts deſto weniger unabläſſig in ihrer vermittelnden Thätigkeit fortfährt. Schon ſein erſtes Erſcheinen zeigt ihn uns als eine wunderliche Geſtalt. Eduard nennt ihn ſelbſt den *drolligen* Mann. Irren wir nicht, ſo liegt es darin, daß er aus dem Verſöhnen und Helfen ein förmliches Geſchäft macht und dies auch unumwunden ankündigt. Indem er dem Bedienten entgegenruft, er ſolle anfragen, ob es Noth thue, erſcheint er uns in der That wie ein, mit dem Vermitteln und Sühnen hauſiren gehender Mann, der dies innerlichſte und geheimnißvollſte Wirken, wie ein äußerliches Geſchäft betreibt. In dieſem Widerſpruche, der ſich ſogleich bei ſeinem erſten Erſcheinen hervorthut, liegt das Komiſche dieſer Individualität. Rath zu geben verſchmäht er, weil dies ein jeder ſelbſt vermöge, zu helfen aber verheißt er, und zwar mit dem Bewußtſein unfehlbaren Erfolges, wenn aus dem Entſchluſſe, den er zu beſtimmen verſchmähet, etwa Unheil erwachſen ſei. Als ein feiner Zug des Dichters muß es herausgehoben werden, daß er den Mittler, ſowohl um dieſe Richtung ſeiner Thätigkeit zu erklären, als auch, um jede unlautere Nebenvorſtellung dabei zu verbannen, als ehemaligen Geiſtlichen bezeichnet hat, der ſich bei einer raſtloſen Thätigkeit in ſeinem Amte dadurch hervorgethan habe, daß er alle Streitigkeiten, ſowohl die häuslichen, als die nachbarlichen, erſt der einzelnen Bewohner, ſodann ganzer Gemeinden und mehrerer Gutsbeſitzer zu ſtillen und zu ſchlichten wußte. Nach alter Neigung und Gewohnheit ſetzt er jetzt dieſe ihm einſt durch ſein Amt und ſeine Stellung gebotene Thätigkeit fort, indem er in keinem Hauſe verweilt, wo nichts zu ſchlichten und zu helfen iſt.

Durch dieſen Zug hat der Dichter dieſe wunderliche Richtung erklärt und uns die Ueberzeugung aufgedrungen, dies ſei wahrhaft die Angelegenheit ſeines Lebens. Jeder Menſch, der mit voller Rüſtigkeit eine Thätigkeit verfolgt, die ihm zur Herzensſache geworden iſt, nöthigt uns eine gewiſſe Achtung ab. Dieſe miſcht ſich auch in das Lächeln, welches uns Mittler erregt, indem wir ihn in der wunderlichſten Selbſttäuſchung befangen ſehen, durch dies Geſchäft des Schlichtens und Sühnens wirklich bedeutende Erfolge zu erzielen. So wie dem Zerwürfniß dieſer Verhältniſſe gegenüber ſeine Thätigkeit ſcheitert, und ſich als ein völlig vergebliches Abmühen darſtellt, ſo wird er dieſe Erfahrung bei jeder wirklich tiefen Wunde häuslicher Verhältniſſe immer gemacht haben, ohne ſich deshalb in der rührigen Fortſetzung ſeines Thuns irre machen zu laſſen. Daß er aber von dem ſittlichen Gewicht des ehelichen Glücks, von der Heiligkeit der Ehe ſelbſt durchdrungen, beweiſt uns jene beredte Verherrlichung der Ehe, zu der ihn der Unwille über ihre Verletzer, den Grafen und die Baronin, hinreißt. Wie er ſich hier zum Ausdruck des ſittlichen Ernſtes erhebt, ſo giebt er uns damit zugleich das Zeugniß, daß ſeine ganze wunderliche Thätigkeit doch auf dem ehrenwertheſten Grunde ruhe und daß wir ſelbſt in dem Verfehlten ſeines Strebens den ſittlichen Gehalt, der ihn treibt, anerkennen müſſen. Darum miſcht ſich zugleich in das Lächeln über den ſeltſamen Mann eine gewiſſe Rührung, weil das, was er ſelbſtbewußt will, durchaus auf die Befeſtigung des edelſten Verhältniſſes, der Grundlage des ſittlichen Geiſtes hingeht und er nur in der Anwendung ſeiner Thätigkeit in einer Täuſchung befangen iſt, von welcher ihn auch nichts befreien zu können ſcheint. Darum darf es auch keinen Augenblick Wunder nehmen, durch eben denſelben Mann die begeiſterungsvolle Anſchauung der Ehe zu gewinnen, der, ſobald er zum praktiſchen Verhalten fortgeht, ſich als eine ſeltſame Individualität darſtellt, in welcher die innerlichſte und zugleich in ihrem Erfolge zweifelhafteſte Thätigkeit des Vermittelns und Sühnens in häuslichen Angelegenheiten, welche nur aus der vertrauteſten und perſönlichſten Beziehung zu den Betheiligten hervorgehen kann, zu einem faſt äußerlichen Geſchäfte verkehrt iſt.

Weil Mittlern das Schlichten und Helfen zur andern Natur geworden iſt, ſo wird er ſich auch nicht in die individuellen Verhältniſſe und perſönlichen Beziehungen einlaſſen können, ſondern vielmehr bei abſtrakten und darum ziemlich wirkungsloſen Allgemeinheiten ſtehen bleiben. In dieſer Rückſicht giebt er uns das Gegenbild des Hauptmanns, deſſen Verſuch Eduard zu beſchwichtigen aus der Freundſchaft hervorging und der ſich, wie wir in ſeiner Charakteriſtik gezeigt, durchaus nicht nur auf allgemeine Grundſätze beruft, ſondern grade aus den konkreteſten Verhältniſſen die Gründe ſchöpft und ſich ſo ganz in die Seele des Verwundeten verſetzt. Wie anders Mittler! Er beruft ſich, dem leidenſchaftlichen Eduard gegenüber, nur auf ganz abſtrakte Allgemeinheiten, welche ſelbſt zu Gemeinplätzen herabſinken. „Eduard ſolle bedenken was er ſeiner Manneswürde ſchuldig ſei, ſolle nicht vergeſſen, daß dem Menſchen zur höchſten Ehre gereiche, im Unglück ſich zu faſſen, den Schmerz mit Gleichmuth und Anſtand zu ertragen, um höchlich geſchätzt, verehrt und als Muſter aufgeſtellt zu werden.“ Man fühlt es dieſem ganzen, auch im Ausdruck von Pedanterie nicht freiem Räſonnement an, daß es erfolglos bleiben muß, wie denn auch Eduard es in ſeiner hinreißenden Gegenrede nicht undeutlich als ſolches bezeichnet, und den läſtigen Helfer von ſich weiſt. Wahrlich dieſer *unerbittliche Verſtand*, der nur aufrichtig und derb ſeine Mißbilligung äußern kann, iſt auch völlig unvermögend in die Seele eines großen Schmerzes zu ſchauen, und dieſen zunächſt auch in ſeinem Rechte anzuerkennen, um ſich dadurch zum Herrn über das kranke Gemüth zu machen. An dieſem Zuge haben wir ein Bild von dem Verſöhnungseifer Mittlers, der in allen Fällen, wo ein großer Bruch zu heilen iſt, ſich immer ohnmächtig erweiſen wird, weil er, vermöge ſeines nur unerbittlichen Verſtandes, ſich gar nicht in den Seelenzuſtand des Betheiligten verſetzen kann und daher ſich nur in allgemeinen Verſtandesreflexionen bewegt, deren Erfolgloſigkeit um ſo ſicherer, je bewegter das Gemüth iſt, an das ſie gerichtet werden.

Weil Mittler in ſeinem geſchäftigen Eifer Zerſtörtes wieder herzuſtellen ſich eigentlich gar nicht in das Myſterium einer großen Leidenſchaft hineinverſetzen kann, ſo nimmt er auch jede äußere Ruhe, jede durch ein beſonderes Ereigniß eingetretene glückliche Veränderung des augenblicklichen Zuſtandes, und eine dadurch bewirkte freudige Aufregung für ein Zeichen eines völlig wiederhergeſtellten Friedens. So iſt er, eben durch ſeinen ganz abſtrakten Verſtandesſtandpunkt und ſeinen ihm zum Geſchäft gewordenen Drang zu beſchwichtigen, einer ewigen Täuſchung Preis gegeben, deren er ſich aber niemals wirklich bewußt wird, und daher ſich ſtets in dieſer Weiſe fortbewegt.

Dieſe Ironie, die Mittler durch die Macht der Wirklichkeit eigentlich bei allen großen Zerwürfniſſen über ſeine rührige Thätigkeit erfahren muß, ſteigert ſich auf das höchſte in der Erſcheinung, daß eben derſelbe Mann, der eigentlich nur als Helfer an einem Orte verweilen, der gleichſam ſeine ganze Gegenwart auf das Beſchwichtigen beſchränken will, *unwillkührlich die Veranlaſſung von Unfällen wird*, daß grade durch ihn ein Mißgeſchick zum Ausbruch kommt. Wir erinnern dabei nur an den Vorfall bei der Taufe des Kindes, wo der gute alte Geiſtliche am Schluſſe der Rede Mittlers plötzlich verſcheidet „indem ſeine letzten Kräfte durch das längere Stehen, während der Rede Mittlers, ſich erſchöpft hatten, dieſer aber in ſeinem Eifer gar nicht die wachſende Schwäche des Greiſes bemerkte.“ Am gewaltigſten aber drängt ſich dieſe Ironie bei ſeiner letzten Anweſenheit im Hauſe Eduards hervor, wo er, überwältigt durch eine ſeiner Lieblingsmaterien, dieſelbe rückſichtslos verfolgte, und der eintretenden Ottilie das furchtbare: „Du ſollſt nicht ehebrechen“ aus ſeinem Munde entgegentönte, ein Wort, das den letzten Lebensreſt des ſchon ſehr ſchwachen Kindes völlig aufzehrte, ſo daß die Nachricht ihres Verſcheidens dieſem Ereigniß auf dem Fuße folgt. In beiden Zügen, vorzugsweiſe aber in dem letzteren, iſt die Ironie, der Mittler durchgängig Preis gegeben, unverkennbar, ſie gewinnt hier nur ihren eigenthümlichen Ausdruck. Denn welch eine bezeichnendere Ironie über dieſen Standpunkt Mittlers kann es geben, als wenn der Mann, der ſich zum Helfen und Heilen überall berufen glaubt und dies aller Orten und in den zarteſten Verhältniſſen zum Geſchäft ſeines Lebens macht, ſelbſt unbewußt ein Mißgeſchick hervorruft, und daß grade derſelbe unerbittliche und rückſichtsloſe Verſtand, welcher beſchwichtigen und einebnen will, die Quelle eines unglücklichen Ereigniſſes wird, in welchem ein tief verwundetes Gemüth ſeine endliche Ruhe findet, welche eine höhere Macht ihr gnädig bereitet, während jeder Verſuch, den Frieden durch ein allgemeines Räſonnement herbeizuführen, die Ohnmacht deſſelben an den Tag legte. So bleibt denn auch zuletzt Mittlern nichts übrig als das bittere Gefühl, grade in das Gegentheil ſeines Zweckes, und in ein Werkzeug einer über ſein Wollen und Beſtimmen erhabenen Macht, gegen ſein Bewußtſein, verkehrt worden zu ſein.

Wenn man die Individualität Mittlers in ihrem ganzen Verlaufe überſchaut, ſo könnte jene oben ſchon von uns berührte Ergießung über das Weſen der Ehe mit ſeinem ſonſtigen Verhalten im Widerſpruch zu ſtehen ſcheinen. Einerſeits erhebt er ſich wie ein Chorgeſang zur Idee des Ganzen, andererſeits wird er uns zu einer komiſchen Figur. Dieſer Kontraſt aber hebt ſich durch die Betrachtung auf, daß derſelbe Mann von der Würde einer ſittlichen Idee tief durchdrungen iſt, aber zugleich, durch die Art und Weiſe ſie zu verwirklichen, die Anſchauung einer ſeltſamen Individualität in uns erregt. So gehen alſo hier bei Mittlern das theoretiſche und praktiſche Verhalten durchaus auseinander, und zwar darum, weil derſelbe ſich in ſeiner ganzen ausübenden Thätigkeit immer in den Mitteln vergreift, ja eigentlich ſchon durch das praktiſche Streben ſelbſt ſich in einem Irrthum befindet, der ihm aber, da er ſein innerſtes Leben ausmacht, niemals zum Bewußtſein kommt. Daher hat Mittler in unſerm Werke eigentlich nur einen einzigen Moment wahrer Größe, in dem er ſeinen tiefſten Lebensgrund in das lebendige Wort faßt und das Myſterium der Ehe ſchöpferiſch ausſpricht. In allen andern Situationen ſehen wir ihn immer handelnd, und in der Abſicht befangen an den Verhältniſſen etwas umgeſtalten, alſo praktiſch wirken zu können. Sogleich drängt ſich da die Vorſtellung ſeines Wahnes, das Vergebliche ſeines Abmühens, im Widerſpruche mit dem Ernſte ſeiner Anſtrengungen auf, und macht faſt den einzigen Augenblick vergeſſen, in welchem er nur theoretiſch die Idee aus tiefer Seele verkündet. Nach der Stellung, die Mittlern in unſerm Werke zugetheilt worden iſt, konnte er daher durchaus nicht anders organiſirt ſein. Der theoretiſche Menſch erhebt uns, während der praktiſche, der Natur der Sache nach, wie wir gezeigt, uns ein wunderliches Weſen offenbart, das ſich aus der Selbſttäuſchung gar nicht mehr herauszuretten im Stande iſt.

III.

Die
künſtleriſche Kompoſition
der
Wahlverwandtſchaften.

So oft man ſich zur künſtleriſchen Kompoſition der Wahlverwandtſchaften wendet, wird man niemals müde werden, die außerordentliche Einfachheit der äußeren Hülſsmittel und der ganzen Handlung unſers Werkes zu bewundern, das mit den geringſten Hebeln, einer faſt einförmigen Staffage, wenig verwikkelten Verhältniſſen und Begebenheiten, einem ſehr geringen Reichthum von Geſtalten die höchſten Wirkungen hervorbringt. Es giebt in dieſer Rückſicht kein Kunſtwerk der Romanliteratur, das für denjenigen, welchem es nur um eine äußere Befriedigung, um das, was wir das ſtoffartige Intereſſe an der Entwickelung der Begebenheiten nennen und die dadurch erzeugte Spannung zu thun iſt, unbefriedigender ſein muß, als unſere Wahlverwandtſchaften. Weil Alles im Innern der Individualitäten vor ſich geht, die ganze Entfaltung ſich auf dem Boden der Innerlichkeit begiebt, fordert das Werk auch zu ſeiner Auffaſſung einen, in jeder Rückſicht, höchſt gebildeten Sinn. Die Kompoſition des Künſtlers iſt hier Alles, der bloße Stoff dagegen Nichts. Was giebt es denn in der That Alltäglicheres, als zwei Gatten, welche durch ihre Empfindung ſich mächtig von zwei Individualitäten angezogen fühlen, denen ſie, vermöge ihrer Verhältniſſe, nicht angehören können? Und doch bewegt ſich Alles um dieſen einzigen Punkt. Aber welcher Reichthum in ſeiner Entfaltung, welcher Zauber in der Darſtellung der Gemüthszuſtände, die zu einer ſo ſinnlichen Klarheit gediehen ſind, daß wir einen jeden ganz mit durchleben, ohne daß jemals die

Idealität dabei eingebüßt wäre. Das Ganze, die vollſte Wirklichkeit, das täglichſte Erlebniß, die einfachſte Umgebung, und dabei in jedem Punkte ein Geſchöpf der höchſten Kunſt und durchſtrömt von der allgegenwärtigen Seele, die jedes Organ ihres Leibes zu einem bedeutſamen Zeichen ihrer unſichtbaren Thätigkeit geformt hat.

Wie das antike Epos der poetiſche Ausdruck des heroiſchen Weltzuſtandes war, und das reinſte Organ für die Geſammtheit ſeiner Intereſſen und Verhältniſſe, ſo ſpiegelt der ächte Roman in ſeiner höchſten Geſtalt die Lebenselemente unſers modernen Daſeins ab, und offenbart uns die Seele unſerer Weltzuſtände. Dem Epos darin entſprechend, daß Beide eine geſammte konkrete Weltanſchauung enthüllen, gehen ſie darin weſentlich auseinander, daß das antike Epos die objektivſte, und ſo zu ſagen, von dem dichtenden Subjekte unabhängigſte Darſtellung eines Weltzuſtandes giebt, der Roman dagegen, als eine ſubjektive Epopoe, uns die konkreten Verhältniſſe immer in ihrem Reflex auf das Subjekt entwickelt, ja ſie, wie in der Wirklichkeit, ſo im Kunſtwerke, als Produkte der Innerlichkeit und der ſubjektiven Anſchauung entſtehen läßt *). In dieſem Sinne ſind unſere Wahlverwandtſchaften das *moderne Epos der Ehe*, welches unſern geſammten Weltzuſtand, die Intereſſen unſers modernen Lebens bis in ihre ſittliche Baſis der Ehe zurückverfolgt und darin erkennen läßt.

Schon darin liegt, daß ſich unſer Roman im Terrain ſeiner Entwickelung beſchränken und die behagliche Ausbreitung einer epiſchen Entfaltung ausſchließt. Indem Alles darin gegen die Ehe hin gravitirt, muß er ſich auf ein äußerlich enges Feld zuſammenziehn und darf uns nicht in einen breiten Strom von Begebenheiten und Verwickelungen hineinreißen, in denen wir das einfache Verhältniß aus den Augen verlieren könnten. Nach dieſer Seite ſcheinen uns die Wahlverwandtſchaften der beſtimmteſte Gegenſatz von Wilhelm Meiſter, der, ſeinem Zwecke nach, eben ſo die mannigfaltigſten Lebenszuſtände, einen Reichthum der verſchiedenartigſten Individualitäten in epiſcher Entwickelung auszubreiten hat, als die Wahlverwandtſchaften, ihrem Gehalte nach, auf die Beſchränkung gewieſen ſind. Wilhelm Meiſter gegenüber verhalten ſie ſich daher, wie das alle Zuſtände des heroiſchen Zeitalters umfaſſende Epos, gegen die beſchränkte Handlung eines antiken Dramas.

---

*) Der Roman, ſagt Göthe, iſt eine ſubjektive Epopoe, in welcher der Verfaſſer ſich die Erlaubniß ausbittet, die Welt nach ſeiner Weiſe zu behandeln. Es fragt ſich alſo nur, ob er eine Weiſe habe, das andere wird ſich ſchon finden.

So einfach die Handlung und die Verhältniſſe in unſerm Werke, ſo unſcheinbar ſind auch die Umgebungen und doch von der höchſten Kunſt, was ſchon Solger *) gebührend anerkannte. Die Wichtigkeit und Bedeutſamkeit derſelben fühlend, ſah dieſer Denker in den Details der Umgebungen „das ſichtbare Kleid der Perſönlichkeiten. Sie ſind ihm das tägliche Leben, worin ſich die Perſönlichkeit ausdrückt, ſofern ſie mit Anderen in äußere Berührung kommt und ſich von ihnen unterſcheidet. Dieſe bleiben immer der gleichartige Ausdruck deſſelben, während das Innere ſich gewaltſam umkehrt. Dieſe Umkehrung iſt eben ſchrecklich einleuchtend, wenn einmal der Blick zugleich auf die eigenthümlichen Umgebungen fällt, die immer dieſelben bleiben, oder gleichartig fortſchreiten.“

So ſinnvoll und wahr dieſe Auffaſſung Solgers, ſo erſchöpft ſich doch darin die tiefe Bedeutung der Umgebungen nicht, ja die eigentliche künſtleriſche Wirkung ſcheint uns noch auf einem ganz andern Elemente zu beruhen. Wir verſuchen daſſelbe zu entwickeln und uns dadurch zugleich den Blick in die innere Werkſtatt unſers Romans zu eröffnen. Darin ſtimmen wir zunächſt mit Solger überein, daß das Detail der Um-

---

*) Solgers nachgelaſſene Schriften. I. S. 180.

gebung das Kleid der Perſönlichkeit iſt, worin ſich dieſelbe überhaupt äußerlich darſtellt. Dieſe Anlagen, auf welche die handelnden Individuen eine ſo bedeutende Sorgfalt verwenden, deren Bearbeitung ſich als ein ſtätiger Hintergrund des Ganzen fortſetzt, ſind ein Produkt derjenigen Stufe verfeinerter Kultur, welche überall den natürlichen Dingen das Gepräge des menſchlichen Geiſtes aufdrückt, welche die Natur ſelbſt zu einem Schmucke für uns umformt und ſie zu einem Abbild unſerer Perſönlichkeit macht. Indem in den Gartenanlagen, dem Parke, die Natur gleichſam gezwungen wird, ſich unſern Abſichten zu fügen, unſere Intentionen auszudrücken, ſo verſetzt uns der Dichter durch dieſe Umgebung in ein Daſein, welches einzig und allein den Menſchen zu ſeinem Schöpfer hat, und im Einklang mit der ganzen behaglichen Exiſtenz einer geſteigerten Kultur, der unſere Individuen angehören, überall hin, ſo weit ſeine Macht reicht, die Natur ſich mit Freiheit unterworfen und zum Abdruck ſeiner Vorſtellungen umgeſchaffen hat. In dieſes Daſein, in welchem, bis in die geringſten Details hinein, das menſchliche Gepräge ſichtbar iſt, in dem Nichts in ſeiner unmittelbaren natürlichen Geſtalt gelaſſen worden iſt, ſondern Alles die Herrſchaft des menſchlichen Willens erfahren hat, in dieſes Daſein bricht nun die Naturgewalt der Empfindung herein, bahnt ſich ihre Wege und verhöhnt gleichſam in ihrer Kraft das Werk das von Menſchenhand und von menſchlicher Freiheit hervorgebracht iſt. In dieſem Kontraſte liegt die höchſte poetiſche Wirkung. Alles, können wir ſagen, giebt uns in unſerm Werke die Anſchauung einer rein menſchlichen, aus der Freiheit hervorgebrachten Schöpfung. Die Ehe, die aus geſchmackvoller Anwendung des Reichthums hervorgegangene behagliche Exiſtenz, in der ſich die Individuen bewegen, der mit größter Sorgfalt vor uns ſich geſtaltende Park, Alles zeigt uns, im Reich des Sittlichen, wie der Natur, rein menſchliches Walten, freie Schöpfungen des menſch-

lichen Geiſtes. Grade auf dieſe Anſchauung arbeitet Alles in unſerm Kunſtwerke hin, um den Widerſpruch der unfreien Naturgewalt, welche in dies menſchliche Daſein einbricht, recht erſchütternd hervortreten zu laſſen.

In den Umgebungen der Individuen werden wir nun dieſes Kontraſtes erſt recht inne, und es erſcheint uns wie eine tiefe Ironie, daß diejenigen, welche mit ſo vieler Herrſchaft über die äußere Natur walten, deren Abſichten ſie ſich fügen muß, doch dem Sturm einer innern Naturgewalt ſo Preis gegeben ſind. Natürlich ſteigert ſich dieſer Kontraſt und zugleich auch die Wirkung mit der wachſenden Leidenſchaft und dem immer unheilbarer werdenden Zerwürfniß, während die von menſchlicher Hand angelegten und geſtalteten Umgebungen ruhig zuſchauen und unverändert das Bild eines Zuſtandes vergegenwärtigen, in welchem der Naturgewalt gar keine Stelle mehr eingeräumt ſchien. Aus dem Geſagten folgt, daß die äſthetiſche Wirkung in der Wahl der Umgebung weſentlich auf Gedankengegenſätzen beruht, die ſich hierin unmittelbar hervordrängen und gleichſam in naiver Weiſe zur Anſchauung kommen. Derſelbe Widerſpruch zwiſchen Freiheit und Naturnothwendigkeit, der von uns als die Seele der geſammten Handlung anerkannt wurde, thut ſich auch hier, und zwar unwillkührlich hervor, indem grade dieſe Umgebungen, einer durch den menſchlichen Willen zu unſerm Schmuck und nach unſerm Gefallen verwandelten und geſtalteten Natur, von ſelbſt auf den Gegenſatz der unmittelbaren nicht überwältigten Natur in uns hinweiſen.

Nach dieſem Verſuche die Bedeutung der Umgebung, in welche die handelnden Individuen verſetzt ſind, ins Bewußtſein zu faſſen und in ihrer äſthetiſchen Wirkung zu begreifen, wenden wir uns zur *Expoſition.* Sie giebt uns die Grundzüge der Verhältniſſe und der Individualitäten, ſo daß wir daraus die künftige Haltung derſelben ahnen, wenn ein Geſchick ſie herausfordern ſollte, und deutet zugleich auf die tiefſinnigſte

Weiſe das Myſterium des Gegenſatzes von Freiheit und Naturnothwendigkeit an. Durch das Letztere gewinnen wir zugleich den eigenthümlichen Boden, auf welchem die Handlung und die Begebenheiten ſich hervorthun, und unſer Blick erhält die ſichere Umgränzung des Gebiets, das wir zu durchmeſſen haben.

Es iſt nicht genug hervorzuheben, daß uns die ganze Expoſition, wenn wir ſie in Verbindung mit der folgenden Entwickelung des Werkes betrachten, die wunderbarſte Ironie über die Abſichten und Reflexionen der Individuen enthüllt, welche dieſelben ausſprechen. Eduard bittet Charlotten mit aller eindringlichen Beredſamkeit in die Einladung an den thätigen und klugen Freund zu willigen, er ſtellt ihr alle Vortheile, welche ihnen aus dieſer Geſellſchaft erwachſen werden, auf das lebhafteſte dar. Charlotte verbirgt nicht, daß ſie ein Aehnliches für Ottilien wünſche, und die Ausführung dieſes Wunſches bei ſich gleichſam wie ein Zugeſtändniß für den Hauptmann betrachtet. So, ladet Eduard den Hauptmann, Charlotte Ottilien ein und jeder der Beiden zieht alſo unwiſſend den Räuber ſeines Glükkes und Seelenfriedens in den ſtillen heimathlichen Kreis hinein. Indem Jeder ſo bewußtlos gegen ſich ſelbſt arbeitet, wird auf die unſcheinbarſte Weiſe die Saat eines verderbenbringenden Geſchicks ausgeſtreut, welche immer furchtbarer heranreift.

Iſt dieſer Wunſch der beiden Gatten aber nicht ganz berechtigt? Gewiß; ſeine Erfüllung zeigt uns daher auch weiter Nichts, als daß in den unſchuldigſten und geringfügigſten Dingen, den harmloſeſten Verhältniſſen, der Keim eines gewaltigen Schickſals verborgen ſein kann, daß aber hier der Menſch das, was kommt und was ſich, ohne ſein Zuthun ergiebt, zu einem Elemente für ſeine ſittliche Entwickelung machen und geſtalten muß. Vermag er dies, ſo hat er den Zufall wahrhaft beherrſcht, verkehrt ſich ihm aber derſelbe zu einem innern Unglück, ſo iſt er das Opfer einer blinden Gewalt geworden.

Aber in dem Widerſtreben Charlottens gegen Eduards Verlangen in der Betrachtung derſelben, daß die Dazwiſchenkunft eines Dritten in jedem Zuſtande bedeutend ſei, ja daß die heiligſten Verhältniſſe nicht ſelten durch den Hinzutritt einer neuen Perſon ganz und gar verändert werden, vernehmen wir auch ſchon gleichſam eine ahnende Stimme, welche uns über die nächſte Gegenwart hinausträgt. Bedenken wir dabei, daß es grade Charlotte, die klare, ſinnige Frau iſt, von der wir dieſen warnenden Einwand hören, ſo erſcheint dieſelbe wohl als eine geheime Ahnung einer unheilvollen Umkehrung ihrer Lage, welche in dem Munde derjenigen eine um ſo größere Bedeutung für uns gewinnt, die das Weſen ihres Geſchlechts ſelbſt darin ſetzt, mehr auf das im Leben Zuſammenhängende zu denken, weil der Frauen Schickſal und das Schickſal ihrer Familien an dieſen Zuſammenhang geknüpft iſt. So werden wir zugleich bei dem unſcheinbarſten Vorgang über die nächſte Gegenwart hinausgeführt und das Gemüth iſt durch Charlotten wenigſtens mit der Möglichkeit einer großen Umgeſtaltung des Verhältniſſes vertraut geworden.

Ueberſehen wir jedoch nicht das wichtigere Element, welches hinzukommt, und wodurch der Einwand Charlottens erſt eigentlich den Charakter einer Ahnung erhält. Indem ſie der frühſten Verhältniſſe zu Eduard gedenkt, erfahren wir, daß beide Gatten durch Umſtände genöthigt worden ſind, ihre Hand einer Andern, gegen ihre Neigung, zu reichen, daß ſie ſich ſpäter wiedergefunden und Charlotte, nur zögernd, in eine Vermählung mit Eduard gewilligt habe. So viel entnehmen wir daraus, daß das Verhältniß Beider nicht auf einer, das ganze Daſein umfaſſenden Empfindung beruht, daß ruhiges Wohlwollen von ihnen für volle Liebe genommen worden iſt. Auch hier läßt Charlotte, durch ihr anfängliches Widerſtreben, den tieferen Grund ahnen. Gewiß ſagte ihr eine geheime Stimme, daß, indem ſie Beide den Umſtänden gewichen und ohne Neigung eine andere Verbindung eingegangen, ſie dadurch gleichſam ſtillſchweigend über die Natur ihres Verhältniſſes belehrt worden ſeien, daß nicht eine freie, das ganze Leben umfaſſende Liebe ſie für einander beſtimme. Darum allein ſträubt ſich wohl die ahnende Seele Charlottens gegen die Verbindung mit Eduard. Waren denn aber nicht Beide dadurch ſchon in gewiſſem Sinne, mit *einem Widerſpruche in die Ehe getreten*, indem ſie für einander empfindend, einem Andern ihre Hand reichten? Daß ſie dies aber überhaupt vermochten, giebt uns den Beweis der Selbſttäuſchung, in der ſie ſich befinden. Und hierin möchten wir auch den tieferen Keim der Urſchuld Beider ſehen, der nachher zu ſo bitterer Frucht reift. Darum weiſt uns aber dieſe Erzählung der früheren Verhältniſſe Charlottens zu Eduard, bei Gelegenheit des Widerſtrebens von Seiten der Erſteren, einen Dritten zu ihrem Genoſſen zu machen, über dies Nächſte hinaus, indem uns die Vorſtellung erweckt wird, daß jeder der beiden Gatten ſehr wohl durch eine andere Individualität völlig ergriffen werden und durch ſie das verkannte Gefühl leidenſchaftlicher Liebe gewinnen könne. So wird Charlottens beredter Widerſpruch für uns zu einer geheimen, auf dem Gefühl eines nicht völlig befriedigten Daſeins beruhenden Ahnung vor einem von dieſer Seite her drohenden Uebel. Grade die Unſcheinbarkeit des Beginns, die, wie zufällig eingeflochtene Erzählung der frühern Verhältniſſe, machen den künſtleriſchen Werth dieſes Eingangs aus, deren Beziehung zum Organismus des Ganzen wir nachzuweiſen geſtrebt haben.

Nachdem uns Zwiegeſpräch und Reflexionen die Grundzüge Charlottens und Eduards gegeben, der Hauptmann ſich, gleich bei ſeinem Erſcheinen, als den klaren, praktiſchen, umſichtigen Mann eingeführt, Ottilie durch die Schreiben der Vorſteherin und des Gehülfen in ihrer myſterioſen Innerlichkeit vor uns ſteht, zeigt uns der Dichter die drei erſt genannten Individuen in einem Geſpräche, das wir wohl mit Recht, ſowohl als den Schlußſtein der Expoſition, wie auch als eine

Fundgrube tiefer Gedankenbezüge für unſer Werk betrachten dürfen.

Wie zufällig wendet ſich die Unterhaltung auf die Verwandtſchaft der Naturdinge und näher auf die Wahlverwandtſchaft, vermöge welcher ſich gewiſſe Subſtanzen ſuchen und halten, einander wechſelſeitig ergreifen und beſtimmen. Darin iſt aber zugleich der Kern unſers Werkes berührt, der freilich erſt am Schluß in ſeiner ganzen Bedeutung und Rechtfertigung erſcheint. Wir ſehn hier Individuen in traulichem, herzlichem Geſpräche über ein Verhältniß der Natur, dem der Menſch gleichſam ſeine eigenen Zuſtände und ſein Empfinden unterlegt, indem er das, was durch eine Naturnothwendigkeit bedingt iſt, mit dem Ausdruck Wahl bezeichnet, und damit ſolchem Naturweſen eine Art von Wollen und Freiheit zutraut. Die klar ſondernde Charlotte hatte ſich mit dieſer Vermiſchung der Gebiete unzufrieden erklärt, indem ſie die Wahl nur auf die menſchlichen Verhältniſſe beſchränkt wiſſen will. In kurzem ſehen wir, wie in dieſen Individuen ſich Zuſtände entwickeln, in denen die Freiheit in der That der Naturnothwendigkeit gewichen iſt, wie diejenigen, welche ſich gleichſam in ſtolzer Sicherheit ihrer höhern Beſtimmung der Freiheit bewußt ſind, gegen ihr Wiſſen und Wollen in den Rang natürlicher Subſtanzen herabſinken, welche ſich anziehn und verlaſſen, wie ſie müſſen. Aus dem Gefühl ihrer Sicherheit gehen daher jene heiteren, faſt ſchalkhaften Anſpielungen hervor, durch welche ſie ſich einander, wie Naturdinge, zutheilen und auch der noch fehlenden Ottilie ihre Stelle anweiſen. Auf eine kunſtloſe Weiſe hat der Dichter hier eine faſt erſchütternde Ironie ausgeſprochen. Die Beziehungen, in welche ſich die Individuen nur ſpielend, und wie als Erläuterungen der Wahlverwandtſchaft, verſetzen, gehen in kürzeſter Zeit in furchtbaren Ernſt über und das Bewußtſein, welches hier die Begriffe der Freiheit und Nothwendigkeit an die menſchlichen und natürlichen Verhältniſſe vertheilte, ſieht ſich bald in der

Wirklichkeit der Verkehrung dieſer Begriffe Preis gegeben, indem es ſich, durch eine über alle Reflexionen hinausliegende Macht, als gebunden erfährt.

Indem hier das Bewußtſein, weil es noch frei iſt, ſich von der Naturnothwendigkeit der Wahlverwandtſchaften unterſcheidet und ſich in ſeiner geiſtigen Lebendigkeit weit über den gebundenen Zuſtand des Chemismus erhaben dünkt, bezeichnet es unbewußt auch ſchon den folgenden Zuſtand, in welchem es, gegen ſeinen Willen, von einem gleichen Weſen ergriffen und gehalten wird, als einen unfreien, der menſchlichen Beſtimmung widerſprechenden, wodurch ſich das Individuum ſelbſt auf den Standpunkt der Naturnothwendigkeit des Chemismus zurückverſetzt. Iſt denn nicht aber dadurch zugleich das eigentlich tragiſche Unglück der Individuen angedeutet? Eingehn müſſen in einen Zuſtand, den man lieber vermiede, in ihm alle Seligkeit und Qual, die er mit ſich führt, durchleben müſſen, dieſes Widerſpruchs inne werden, iſt das eigentliche Seelenleiden, wogegen jedes andere Unglück nur äußerlich erſcheint. An ſolche Mächte der Empfindung gebunden, iſt der Menſch aber ein unfreies Naturprodukt und ſeinen Geſetzen unterworfen. Auf dieſer Stufe kann man ſagen, ſtellt ſich nur die allgemeine Verwandtſchaft der Naturdinge dar, die ſich auch in dem Menſchen fortſetzt und den Zuſammenhang des Makrokosmus und des Mikrokosmus abbildet.

So lange der Menſch nun in dieſer ſeiner Wahlverwandtſchaft zugleich mit den von ihr ganz unabhängigen Geſetzen des ſittlichen Geiſtes übereinſtimmt und die letzteren eigentlich nur in der Geſtalt der erſteren erfüllt, iſt er wahrhaft glücklich, weil er die Vereinigung der Freiheit und Naturnothwendigkeit in ſich und ſeinen Verhältniſſen darſtellt. Treten beide Seiten in Differenz, ſo daß das freie ſittliche Bewußtſein ſich der Wahlverwandtſchaft gegenüberſtellt, ſo iſt der Menſch in eine tragiſche Kolliſion verſetzt, deren tiefern Sinn wir in

Bezug auf unſer Werk im erſten Abſchnitte ausführlich nachgewieſen haben. Dieſe ganze Unterredung, deren Gedanken ſo eben herausgehoben, ſchließt uns daher die Expoſition ſo tiefſinnig ab, weil ſie auf ſo unbefangene Weiſe das Weſen der Wahlverwandtſchaft im Reiche der Natur darſtellt, und doch wieder auch ihre Macht in menſchlichen Verhältniſſen naiv andeutet und faſt anticipirt. In der Unterſcheidung der Wahl und der Nothwendigkeit, welche vorzugsweiſe Charlotten zugetheilt iſt, weiſt uns das Geſpräch aber eben ſo unbefangen auf die eintretende Kolliſion dieſer beiden Mächte hin. Die Zeichnung der Charaktere, die Erzählung der frühern Verhältniſſe Eduards und Charlottens erhöhen uns nur den Inhalt der gedachten Unterredung zur Vorbedeutung eines bald eintretenden Zwieſpalts, und die harmloſe Vertheilung der Individuen, nach dem Geſetze der Wahlverwandtſchaften, zu einem ahnungsreichen Vorſpiel der Wirklichkeit.

Die durch ihre Einfachheit und beziehungsreiche Ausſicht bewundernswürdige Expoſition hat das erreicht, worauf es bei allen künſtleriſchen Eingängen ankommt; die Stimmung iſt ſo weit fortgeleitet, daß ſie die Entwickelung des Kampfes nicht unvorbereitet findet.

Natürlich richtet ſich die künſtleriſche Kompoſition zunächſt darauf, die gegenſeitige Anziehung der innerlich zuſammengehörigen Individualitäten zu entwickeln, die einander unwillkührlich finden und eben ſo unvermerkt ein zartes Band weben, deſſen Stärke ſie nicht ahnen. So geben ſie ſich, gleichſam wie wahlverwandte Subſtanzen, durch den täglichen Verkehr immer mehr an einander auf, und da die Gewohnheit ihren Umgang ſichert, ſo fühlen ſie auch anfänglich noch gar nicht, wie ſehr ſie ſich ſchon der Sphäre entfremdet haben, der ſie, nach ihrer ſittlichen Freiheit, angehören ſollten.

Daher iſt dieſer Verkehr lange ſo ruhig und harmlos, ja er läßt ſich ſo durchaus arglos an, als ob aus ihm niemals ſich ein unheilbarer Bruch entwickeln könnte. Grade in dieſem unſcheinbaren Eingehn der Individualitäten in die ihnen verwandte Natur liegt für uns eine große Kunſt des Dichters. Hier beginnt ſchon die Ironie, auf welche wir in der Expoſition hindeuteten, ſich zu verwirklichen. Während ſie gar nicht ahnen, wie ſehr ſie ſchon in den Banden der Naturgewalt verſtrickt ſind, während ſie ſich völlig ſicher und noch ganz auf dem Boden der Freiheit zu ſtehn wähnen, hat ſchon unbewußt die Naturgewalt ſich ihrer bemächtigt und droht ſie zu ihrem willenloſen Werkzeuge zu machen. So ſchließen ſich Charlotte und der Hauptmann in gemeinſamer Thätigkeit, in reinem Eifer für die Sorge des Hauſes, wie der Anlagen, täglich enger und enger an, ſie werden einander faſt unentbehrlich. Auf der andern Seite kündigt ſich freilich ſchon in Eduards Verhältniß zu Ottilien etwas Leidenſchaftliches an. Doch hat dies zunächſt durchaus noch nicht den Charakter des Gewaltſamen, ſondern zeigt ſich nur für den, welcher genauer auf die Symptome achtet, als das Vorſpiel einer mächtigen Leidenſchaft. Bei der Charakteriſtik Eduards haben wir bereits die Aufmerkſamkeit auf dieſe Züge hingelenkt, welche uns den Beginn eines Zuſtandes zeigen, der bald die Quelle ſeines Lebens nur in dem wahlverwandten Weſen findet.

Stellt ſich uns auf der erſten Stufe der Verkehr der Individuen als ein völlig unbefangener dar, in dem ſich mehr das Recht der Gewohnheit, als eine tiefere Neigung hervorthut, ſo gewinnt derſelbe auf der zweiten Stufe ſchon den drohenden Charakter einer Leidenſchaft. Die beſonnene Natur des Hauptmanns wird ſich zuerſt dieſer Empfindung bewußt, während Eduard durchaus raſtlos in ſeiner Zuneigung fortſchreitet, ohne den Abgrund zu ahnen, an dem er ſteht. Hier treten daher Charlotte und der Hauptmann als die betrachtenden Geſtalten, den ſich bewußtlos in einander verlierenden Eduards und Ottiliens gegenüber. Die Erſteren durchſchauen den Gemüthszuſtand der Letzteren ſehr wohl, und beweiſen, auch nach dieſer Seite hin, daß ſie bei aller ihrer herzlichen Zuneigung ſich doch auch den Blick für ihre Umgebungen noch frei erhalten haben. Darin, wie in dem Entſchluß des Hauptmanns, grade den Stunden auszuweichen, in denen Charlotte nach den Anlagen zu kommen pflegte, kündigt ſich uns nun zunächſt der Unterſchied der beiden Gruppen an, deren eine die Ausſicht auf eine friedliche Löſung, vermöge der ſittlichen Freiheit, eröffnet, während die andere ſchon jetzt auf eine tragiſche Entwickelung hinweiſt.

Der Dichter hat uns ſo in ſtätiger Entwickelung die Zuſtände der Individuen ſo weit fortgeführt, daß ſich daraus für uns, eben ſowohl die Gewißheit wahlverwandter Verhältniſſe und damit der Konflikt mit der Macht, der die Individuen nach der ſittlichen Freiheit angehören, ergiebt, als ſich zugleich der innere Gegenſatz der beiden Gruppen herausgeſtellt hat. Durch das Letztere iſt uns zugleich die Ausſicht auf die einſtige Löſung derſelben geöffnet und der Blick der Zukunft, mit derjenigen Sicherheit, zugewendet, welche die Einſicht in die gegebenen Bedingungen erzeugt.

Hierdurch hat ſich der Dichter auch die geeignete Stelle bereitet, ein retardirendes Element eintreten zu laſſen, welches zunächſt keinen Fortſchritt der Handlung bewirkt, aber den Blick von dem beſchränkten Kreiſe entbindet und ihn auf die Gedankentiefen der Verhältniſſe und Konflikte lenkt, in denen wir uns bewegen. Der Roman läßt, wie das Epos, im Gegenſatze des Dramas retardirende Elemente zu, weil es ihm nicht um die Entwickelung einer einzigen Handlung, deren Träger das Subjekt iſt, und auf welche im Drama Alles hinwirkt, zu thun iſt, ſondern um eine beſtimmte Weltanſchauung, welche ſich allſeitig vor uns entfaltet. Der Roman kann daher, eben ſo wenig wie das Epos ſich auf den engen Rahmen einer ſich raſtlos drängenden Begebenheit beſchränken, er greift, ſelbſt wenn der Boden auf dem er ſpielt, wie in unſern Wahlverwandtſchaften, ein beſchränkter iſt, über die einzelne Handlung über, und zieht Alles, was zur Enthüllung der beſtimmten Weltanſchauung beitragen kann, was uns Bezüge dazu zu geben vermag, in den Kreis ſeiner Darſtellung. Sein Kriterium iſt die innere Verwandtſchaft mit dem Weltzuſtande, der Weltanſchauung, welche ſich entfalten ſoll. Daher verweilen wir, gern den Gang der eigentlichen Handlung unterbrechend, da, wo unſer Blick über die beſondere Begebenheit zu einem mit der konkreten Idee des Ganzen verwandten Elemente hinausgetragen wird und die innere Anſchauung derſelben ſich erweitert.

Aber der Ort, wo der Fortſchritt der beſondern Handlung unterbrochen wird, iſt nicht gleichgültig. Ein wahrhafter Dichter zeigt in der Wahl der Stelle für die retardirenden Momente den feinſten Sinn. Gewiß wird er dies da eben ſo zurückweiſen, wo alle Fäden der Begebenheit ſo weit fortgeſponnen ſind, daß wir der letzten Löſung mit Spannung entgegen ſehen, wo das Gemüth ſchon zu ſehr auf einen Punkt konzentrirt iſt, als daß es noch die Freiheit hätte, ſich für ein behagliches Ergehn in die Breite neuer Verhältniſſe zu ſammeln, als vor der Grundlegung derjenigen konkreten Verhältniſſe, um welche ſich das Uebrige gruppirt. Zwiſchen dieſen beiden Gränzen wird ſich, unſers Erachtens, jede Digreſſion bewegen müſſen Die oben berührte Auseinanderſetzung des Weſens der Wahlverwandtſchaften dürften wir wohl in dieſe Kategorie nicht rechnen, denn ſie gehört zur Expoſition der Verhältniſſe und regt, wie wir gezeigt, grade die Anſchauung an, in welcher wir nachher die Wurzel des Ganzen erkennen.

Demnach zeigt ſich der Moment, zu dem wir gelangt ſind, zu einer erſten Digreſſion ſehr geeignet. Die Verhältniſſe der in den Vordergrund tretenden Individuen haben ſich ſo weit vor unſern Augen entwickelt, daß ſich eben ſowohl eine Kolliſion der Naturgewalt der Empfindung und der ſittlichen Macht der Ehe vorbereitet, als auch der Unterſchied der beiden Gruppen ſchon beſtimmt genug hervorgetreten iſt. Hier werden wir uns daher nicht ungern durch die Darſtellung verwandter Elemente in dem Fortgange der beſondern Handlung unterbrechen laſſen.

Die Feier zu Ehren von Charlottens Geburstag, von dem Hauptmann mit höchſtem Eifer veranſtaltet und von Eduard, wegen der Ausſicht auf eine ähnliche Feier zu Ehren Ottiliens, gern zugeſtanden, wird durch die Grundlegung des neuen Gebäudes begangen und dieſelbe, der Sitte gemäß, von dem Maurer durch eine anmuthige Rede begleitet. Uns iſt dieſe Rede, unabhängig von ihrer Angemeſſenheit für den beſtimmten Zweck, zugleich in einem höhern Sinne bedeutſam erſchienen. Durch das Bisherige ſind unſere Vorſtellungen ſo ſehr mit dem Weſen der Ehe beſchäftigt, daß wir in dieſer Weihe des Grundſteins unwillkürlich der Ehe als des Grundſteins aller ſittlichen Ordnung gedenken. Es verweben ſich durch die ſinnige Haltung der Rede mit den eigentlichen Beziehungen die höhern, überſinnlichen, auf dies ſittliche Gebiet hindeutenden, mit einer gewiſſen Nöthigung, und dienen dadurch weſentlich der Idee des Kunſtwerks. Verſuchen wir die Deutung dieſer idealen Bezüge.

„Drei Dinge, hebt der Redende an, ſind bei einem Gebäude zu betrachten, daß es am rechten Flecke ſtehe, daß es wohl gegründet, daß es vollkommen ausgeführt ſei.“ Sind es nicht dieſelben Dinge, auf welche es bei der Ehe ankommt? Zunächſt daß der rechte Boden gefunden werde zur Verwirklichung dieſes Verhältniſſes. Ein Irrthum hierin rächt ſich durch das ganze Leben und das auf dem widerſtrebenden Grunde, in Selbſttäuſchung, geſtiftete Gebäude iſt den zerſtörenden Naturgewalten, vor denen es ſchirmen ſollte, Preis gegeben. In dieſem Sinne hatten Eduard und Charlotte ſich über ſich ſelbſt getäuſcht und ſind daher, nach ihrer Vereinigung, den Stürmen der Leidenſchaft ausgeſetzt. Aber der freien Wahl, welche für das ganze Leben entſcheidet, folgt die Sorge für die Gründung des Verhältniſſes. Vorher gehört es nur der Innerlichkeit an, die noch durch kein objektives Geſetz gebunden und verſittlicht iſt, es kann ſich noch löſen, das beſſere Bewußtſein kann ſich über die irrende Empfindung erheben, und ſich noch eine andere Stätte für ihr Glück ſuchen. Aber die eigentliche Bewährung des gegründeten Gebäudes iſt, daß es *vollkommen ausgeführt* ſei. Erſt wenn das ſittliche Verhältniß ſich als ein in Geſinnung und That gediegenes herausgeſtellt hat, dürfen wir es als ein glückliches, als ein den Stürmen dämoniſcher Gewalten entnommenes preiſen. Wie das vollendete Gebäude erſt die Wahl des Orts und die Gründung rechtfertigt, ſo darf ſich auch die Ehe erſt dann als eine ſittliche und unerſchütterliche Gemeinſchaft bezeichnen, wenn ihre Erſcheinung ihrem Begriffe entſpricht.

Aber die Gründung iſt die Hauptangelegenheit des ganzen Unternehmens. Iſt ſie denn nicht auch der Beginn der ſittlichen Gemeinſchaft zweier Individuen, die bis zu dieſem Momente immer noch als Einzelne, noch nicht in eine ſittliche Einheit aufgenommene erſcheinen? Darum iſt dieſer Akt ein ſo ernſter, weil er alle Willkühr ein für allemal abbricht und den gewichtigen Uebergang aus der bloßen Innerlichkeit in die Objektivität des ſittlichen Geiſtes darſtellt. Nach unſers Redenden ſinnigem Ausdruck wird dies ernſte Geſchäft der Gründung, dieſe Feierlichkeit ſo bedeutend, *weil ſie in der Tiefe begangen wird*. So wird ja auch in der *Tiefe* des Herzens der Grund der Ehe gelegt, in ſeinem Schooße birgt ſich der Keim zu höchſten Leiden und Freuden. Die Weihe der Ehe iſt daher, wie die Weihe des Grundſteins, ein *geheimnißvoller Akt*, weil er in der Tiefe vor ſich geht und Niemand weiß, ob aus dieſem verſchloſſenen Grunde Heil oder Unheil hervorgehen, ob er zu Genuß oder Schmerz ſich geſtalten werde.

Obgleich, nach des Redenden Wort, der Grundſtein auf ſeiner eigenen Schwere ruht, „ſo ſoll es doch an Bindungsmitteln nicht fehlen; denn ſo wie Menſchen, die einander von Natur geneigt ſind, noch beſſer zuſammenhalten, wenn das Geſetz ſie verkittet, ſo werden auch Steine, deren Form ſchon zuſammenpaßt, noch beſſer durch die bindenden Kräfte vereinigt.“ Der auf eigener Schwere ruhende Grundſtein iſt uns alſo ein Symbol der auf ſich ſelbſt ruhenden Liebe, welche in ſich ſelbſt alle Seligkeit trägt und ſtark iſt gegen jeden Angriff von außen. Aber ſie bedarf zu ihrer höchſten Gediegenheit auch des Ausdrucks des ſittlichen Geſetzes, welches das erſt zu einer ſittlichen Gemeinſchaft ſtempelt, was ohne dieſe Beſiegelung nur den Charakter der Luſt und der individuellen Befriedigung hat.

So wenig glänzend des Maurers Arbeit iſt, da ſie, unſerm Redner zufolge, doch immer zum Verborgenen geſchieht, ſo wenig er eine äußere Genugthuung zu erwarten hat, da ſeine Arbeiten ſo wenig in die Augen fallen, daß er es vielmehr noch gut heißen muß, wenn die Spur ſeiner Thätigkeit durch Anderer Thätigkeit übertüncht wird, in demſelben Maaße verzichten wir in dem ſittlichen Gebiete der Ehe auf jede Anerkennung von außen, und ſind mehr, als irgendwo, auf die innere Genugthuung, welche in dem Bewußtſein des Glücks und der erfüllten Beſtimmung liegt, gewieſen. Wer, dürfen auch wir in unſerm Sinne mit dem Redenden behaupten, hat mehr als die ſittliche Verbindung der Ehe das Selbſtbewußtſein zu nähren nöthig, da es ihr vor Allem um den ſtillen Frieden eines geräuſchloſen Glücks zu thun, ihr an dem Genuß dieſes prunkloſen Daſeins Alles gelegen iſt?

Indem ſich uns ſo mit den ſinnigen Worten des Maurers das Geheimniß der ſittlichen Idee der Ehe und ihre tiefe Bedeutung verwebt hat, und die Anſchauung auf ſie, als den Grundſtein aller ſittlichen Ordnung, hingelenkt worden iſt, erweitert ſich der Kreis der Freunde durch die Ankunft des Grafen und der Baronin, welche uns, durch eine Bemerkung über ihr Verhältniß, ſogleich als Repräſentanten einer ziemlich frivolen Vereinigung angekündigt werden, worin die ſittliche Gemeinſchaft ſich zu einer nur auf den Genuß gerichteten Verbindung verkehrt hat.

Während die Weihe der Grundſteinlegung ſchon ſymboliſch die tiefere Bedeutung der ſubſtanziellen Macht der Ehe in uns angeregt hat, ſo führt die Nachricht von der Ankunft der genannten Gäſte und Mittlers Erſcheinen deſſen gewichtige Worte über das Myſterium der Ehe herbei, die wir ſchon in der erſten Abhandlung als den Schlüſſel des Ganzen, als den gleichſam über der Handlung ſchwebenden Chorgeſang bezeichnet haben. Was früher nur durch das Symbol in uns mehr oder minder lebhaft geweckt wurde, tritt jetzt in der eigenſten Geſtalt des Geiſtes, als Ausdruck des klarſten Selbſtbewußtſeins hervor, und kehrt ſich zugleich polemiſch gegen das Bewußtſein, welches das Myſterium des ſittlichen Geiſtes durch den frivolen Verſtand aufgelöſt hat.

Der Standpunkt des Grafen und der Baronin und ihre Individualitäten ſind in der erſten und zweiten Abhandlung bereits beſprochen worden, wir können uns hier nur darauf berufen. Die ganze Unterhaltung iſt ein Muſter eines feinen Dialogs und der glänzendſte Ausdruck höchſter weltmänniſcher Gewandtheit vornehmer Kreiſe. Die drei Paare, welche hier friedlich neben einander ſitzen, gewähren einen ſeltſamen Anblick. Der Graf und die Baronin, ihre Theorie der Ehe eindringlich auseinanderſetzend, und ohne innern Zwieſpalt einander genießend, indem ſie die Ehe überhaupt, da ſie ihnen nur als eine äußere Verbindung gilt, als kein wirkliches Hinderniß anſehen einander ganz anzugehören; die beiden anderen Paare ſcheinbar heiter und theilnehmend, aber ſchon in einen innern Widerſpruch verſtrickt, der ihnen die wahre Gemüthsruhe raubt. Vor allen iſt der edlen Charlotte eine Unterhaltung verletzend und im Intereſſe Ottiliens ſtörend, welche die Grundlage der ſittlichen Beſtimmung des Weibes antaſtet; daher ſie auch auf alle Weiſe das Geſpräch, obwohl vergebens, abzulenken ſucht. Dieſes Zuſammenſein bringt aber auch Charlottens Empfindung für den Hauptmann zum Ausbruch und klärt ſie über ihren eigenen Zuſtand auf, wie Eduards und Ottiliens Neigung ihr ſchon längſt kein Geheimniß mehr war und der ſchlauen, weltgewandten Baronin augenblicklich offenbar wurde. Aus dem Schmerze, der ſich Charlottens bei dem Gedanken bemächtigt, den Hauptmann zu verlieren und den ſie nur mühſam bemeiſtert, iſt uns die Anſchauung der Stärke ihrer Empfindung für den Freund geworden, wie aus dem ganzen Weſen Eduards, in Wort und Blick, dem aufmerkſamen Beobachter eine übermächtig andringende Gewalt der Leidenſchaft klar wurde. In ſo mannigfach und verſchiedenartig aufgeregter Gemüthsſtimmung trennen ſich die Freunde und laſſen uns in eine weite Ferne blicken.

Die ganze Breite der Verhältniſſe und des ſittlichen Bewußtſeins iſt, mit der Ausſicht auf die eigenthümlichen Folgen und verſchiedenen Entwickelungen der einzelnen Individuen, vor uns geſtaltet. Wie auf dem Standpunkte des Grafen und der Baronin der Begriff der Ehe, als einer ſubſtanziellen Macht, dem auflöſenden Räſonnement ihres Verſtandes gewichen iſt, ſo iſt auch für ihr Bewußtſein der volle Genuß der Luſt, ohne alles Gefühl einer Schuld und Reue, eine nothwendige Folge, die ſie gern und zugleich ganz arglos auf ſich nehmen, indem ihnen die Neigung die einzige Berechtigung iſt, ihre Frucht im ganzen Umfange zu brechen. Dies hat der Dichter in dem ganz unbefangen ausgeſprochenen Verlangen des Grafen, zu der ihn erwartenden Baronin geleitet zu werden, angedeutet, ein

Wunſch, der uns eben ſo wenig überraſcht, als er den Individualitäten dieſes Standpunkts nur im geringſten anſtößig iſt.

Von Seiten Charlottens und Eduards iſt dagegen der Widerſpruch ihrer Empfindung und ihres ſittlichen Bewußtſeins ſchon hervorgetreten. Ihr Inneres iſt mit einem Bilde erfüllt, das in ſo ſcharfen Zügen ſich ausprägt, daß dagegen jede andere Geſtalt in den Hintergrund tritt. In der unwillkührlichen Anſchauung des Bildes des geliebten Weſens, in dieſer außerhalb alles Wollens geſtaltenden Macht ihrer Phantaſie iſt auch die ſie beherrſchende Naturgewalt der Empfindung auf das beſtimmteſte ausgedrückt. Der Zufall bringt dies nur zur Erſcheinung und ruft darin die Schuld hervor. Die Empfindung, inſofern ſie überhaupt in uns auf Koſten des ſittlichen Bewußtſeins Platz genommen, iſt auch nicht mehr Herr über das Maaß ihrer Entwickelung; der Zufall, die beſonderen Umſtände können ſie eben ſo aus dem Kreiſe des Innern heraus in die Exiſtenz zu treten hindern, als ſie auch in die Erſcheinung rufen und damit zu einer furchtbaren Verletzung verkehren. Der Zufall iſt das, was ſich aller Berechnung entzieht und den deshalb der Menſch auch nicht anklagen kann, wenn ihn ſeine ſchuldbeladene Empfindung zur Aeußerung, zur That forttreibt. Es geſchieht ihr darin nur ihr Recht, und der Menſch erfährt ſich eigentlich erſt dann als den Verletzer ſittlicher Mächte, wenn der Gedanke zur That umgeſchlagen iſt. Dieſen Zufall hat unſer Dichter auf das bewunderungswürdigſte zur Enthüllung der Gedankenſchuld benutzt.

Wie ungeſucht geht Alles vor ſich! Eduard geleitet den Grafen zu ſeiner Freundin, er hört, indem er an Charlottens Zimmer vorübergeht, Ottiliens Namen nennen, vernimmt, daß ſie für ihn thätig iſt, die Phantaſie zaubert ihm ihr vielleicht auf Augenblicke zurückgedrängtes Bild wieder auf das lebhafteſte vor, und durch die Finſterniß auf ſich ſelbſt gewieſen, ſieht er ſie ganz vor ſich. Charlotte iſt ihrerſeits mit dem Gedanken an ihren Freund beſchäftigt; die Gewißheit ihn zu verlieren hat ſie in Schmerz verſenkt, ihre ſtarke Seele iſt auf Augenblicke überwältigt. So, in dieſer Gemüthsſtimmung, jedes ganz in ein geliebtes Weſen verloren, ganz von ihm erfüllt, finden ſich die Gatten. Der Zufall hat geheimnißvoll das Band gewebt, das ſie umſchlungen hält, ſo daß ſie in ſüßer Hingebung nicht ahnen, wie ſie dem *Scheine* nach in *ſittlicher* Vereinigung, dem *Weſen* nach in *unſittlicher* Berührung einander angehören. Hier erſcheint ſo recht augenfällig die Innerlichkeit als die Quelle aller Schuld und aller Sünde! „*Der Tag ſcheint dem erwachenden Eduard ahnungsvoll hereinzubrechen und ein Verbrechen zu beleuchten.*“

Die erſte Verletzung der Ehe iſt erfolgt. Sie iſt im Reiche der Phantaſie vollbracht worden, und erſcheint als der unwillkührlichſte und unmittelbarſte Ausdruck einer der ſittlichen Macht widerſtrebenden Naturgewalt. So innerlich dieſe Verletzung auch vor ſich geht, ſo ſehr ſie nur die Vorſtellung zu ihrem Boden hat, ſo real iſt ſie doch zugleich, und dies daher, weil ſie auf einem Gebiete auftritt, das die Empfindung, die Innerlichkeit der Geſinnung weſentlich zu ſeiner Wurzel hat und aus ihr ſich ſeine ganze Geſtalt erzeugt. In der Ehe, wo die ſittliche Einheit noch eine natürliche iſt, welche das ſinnliche Element noch zu ihrem Subſtrate hat, iſt die gegenſeitige Hingebung zugleich befleckt, ſobald in ihr ſich der Widerſpruch der Erſcheinung und der Vorſtellung, welche die erſtere belebt, ankündigt. Dieſe *ſittliche Lüge* beruht ja grade in der für jeden der beiden Gatten ſich unwillkührlich hervordrängenden Täuſchung, indem Jeder von dem ganzen Weſen des Andern erfaßt und durchdrungen zu ſein wähnt und ihn ſeinerſeits mit demſelben Wahne täuſcht, mit dem auch er berückt iſt. Darin liegt auch das Erſchütternde dieſer Gedankenverletzung, daß Jeder ſich nach ſeiner ganzen Perſönlichkeit dem Andern in vollſtändigſter Lüge austauſcht und ſich gleichſam mit gänzlicher

Unwahrheit zurückempfängt. Es kann die Tiefe des ſittlichen Bewußtſeins nicht hoch genug angeſchlagen werden, welche in der künſtleriſchen Darſtellung des Kampfs der Naturgewalt und der Sittlichkeit im Gebiete der Ehe uns die Verletzung der letzteren bis in den Schooß der Innerlichkeit zurückverfolgt und in der übermächtig, unwillkührlich wie die Naturgewalt, geſtaltenden Phantaſie, den erſten Zug eines großen Bruchs und einer tragiſchen Schuld zur Anſchauung gebracht hat.

Von dieſer Schuld, die noch im Reiche der Innerlichkeit und der Phantaſie vor ſich geht, iſt die Fortbewegung derſelben zur äußern Erſcheinung nur eine nothwendige Folge. Die reale Verletzung bringt ſich aus der idealen Verletzung hervor, welche ſich eigentlich nur in die erſtere umſetzt. Daher folgt denn auch der ſündhaften Umarmung in der Darſtellung des Werkes die äußere Verletzung, der wirkliche Bruch, auf dem Fuße nach. Wie man eigentlich nur darin erſt eine Verletzung erkennt, wenn die Geſinnung in eine wirkliche That übergegangen iſt, und ſo lange ſich über ſeinen eigenen Zuſtand täuſcht, als uns dieſer nicht in einer offenbaren, realen Verletzung gegenſtändlich wird, ſo ſind auch Charlotte und Eduard, nach ihrer nächtlichen Zuſammenkunft, ſo durchaus in Selbſttäuſchung befangen, daß ſie ſogar die Gunſt, die ſie einander als Gatten gewährt haben, für einen Abbruch ihres Verhältniſſes zu den Geliebten halten. Während ſich „der Graf und die Baroneſſe mit dem heitern Behagen zweier Liebenden begegneten, welche ſich nach erduldeter Trennung ihrer wechſelſeitigen Neigung abermals verſichert hatten, ſo traten Charlotte und Eduard dem Hauptmann und Ottilien beſchämt und reuig entgegen; denn ſo iſt die Liebe beſchaffen, daß ſie allein Rechte zu haben glaubt und alle andere Rechte vor ihr verſchwinden.“ In dieſen Worten liegt die völlige Verkehrung des ſittlichen Bewußtſeins der beiden Gatten, indem im umgekehrten Sinne ihnen die Täuſchung nur gegen die begangen zu ſein ſcheint, welche ſie innerlich gegenwärtig hatten, ohne daß die Wirklichkeit ihrer Phantaſie entſprach. Von dieſer Verkehrung des ſittlichen Bewußtſeins iſt die gleich darauf erfolgende wirkliche Verletzung der Ehe nur eine Konſequenz, welche ſich augenblicklich einſtellt, ſobald der Zufall die Individuen unbewacht zuſammenführt.

Nur die reale Verletzung vermag aber auch das der Naturgewalt preisgegebene Individuum über ſich ſelbſt aufzuklären, hier erſt wird es, falls es deſſen überhaupt noch fähig iſt, die Schuld gewahr, in die es unbewußt hineingerathen iſt. Erſt, indem die unſittliche Empfindung an den Tag des Lichts gezogen iſt und in einer äußern Handlung ſich verkörpert, kann ſie dem wahnbefangenen Subjekte ſich in ihrer wahren Geſtalt zeigen und daſſelbe in ſich zurückrufen. Dieſe Wirkung übt die im unbewachten Augenblicke erfolgende Hingebung Charlottens an den geliebten Freund aus, in der ſich eigentlich nur die in der Phantaſie ſchon vorhergegangene Verletzung fortgeſetzt und Geſtalt angenommen hat. Wie Charlotte dieſen Augenblick für ihr ganzes ſittliches Daſein fruchtbar macht, wie ſie dadurch ſich zu völliger Entſagung von der beglückenden Nähe des Freundes beſtimmt, welche Folgen ſich aus dieſer Wiedergeburt entwickeln, iſt in der Charakterzeichnung Charlottens ausführlich dargelegt worden, auf welche wir dabei verweiſen. Hier gehört uns nur noch an, den Unterſchied, der ſich in Eduards und Ottiliens Hingebung, im Gegenſatze Charlottens und des Hauptmanns, geltend macht, nach der Seite der künſtleriſchen Darſtellung, herauszuheben.

Charlotte wird durch die Umſtände überraſcht, Eduard ſtrebt die Zuſammenkunft ſelbſt herbeizuführen. Charlottens Verletzung beſchränkt ſich auf ein augenblickliches, willenloſes Hingeben an den Freund, deſſen zärtlichen Ausdruck ſie nur duldet, dem ſie ſich aber auch, ſowie ſie zu ſich ſelbſt kommt, mit ſelbſtbewußter Kraft entreißt. Eduard aber verliert ſich ſo in Ottilien, daß er ſeiner ſich nur in ihr bewußt wird, ja daß er ſich zu dem begeiſterungsvollen Ausruf: „Du liebſt mich Ottilie,“ hinreißen läßt, und in dieſer entzückenden Gewißheit ſie als die, ihrem Weſen nach, ihm ganz angehörende Geliebte in ſeine Arme ſchließt. Hier iſt der Bruch wirklich vollbracht und die Wahlverwandtſchaft des Herzens in den beſtimmteſten Gegenſatz mit der ſittlichen Macht der Ehe getreten. Von dieſem Augenblicke an gehn das Geſchick und die innere Bewegung Charlottens und Eduards völlig auseinander. Die ſittlich wiedergeborene Charlotte wächſt mit jedem Augenblicke an ſittlicher Würde und Klarheit und ſtellt mit ſelbſtbewußtem Geiſte die Verletzung vollſtändig her. Eduard iſt einer unſeligen, zwiſchen Entzücken und Schmerz ſchwebenden Stimmung überantwortet, die ihn immer tiefer und tiefer in die Schuld hineinreißt.

Der Dichter hat in einem feinen Zuge die wiedergewonnene Herrſchaft und ſittliche Klarheit Charlottens und des Hauptmanns angedeutet. Beide erklären ſich nämlich wechſelſeitig über Eduards Leidenſchaft, Beide arbeiten gemeinſchaftlich an ihrer Heilung. Ohne ſelbſt die ſittliche Beſonnenheit wieder errungen zu haben wäre dies unmöglich; es iſt vielmehr die erſte Bewährung derſelben. Nur darin täuſcht ſich Charlotte, indem ſie, den Maaßſtab von ſich ſelbſt nehmend, ein Verhältniß bezwingen zu können hofft, das bereits durch ſeine intenſive Stärke jedes äußeren Rettungsmittels ſpottet. Die partheiiſche Liebe entfremdet aber auch Ottilien von Charlotten und dem Hauptmann; jeden Tadel der Eduard trifft, empfindet das wahlverwandte Weſen wie eine ihr widerfahrene Verletzung. Eduard ſeinerſeits entfremdet ſich Charlotten, indem er Ottilien um einen geheimen Briefwechſel bittet, und ſo dem Verhältniß zu Ottilien den Charakter der Heimlichkeit gebend, dadurch daſſelbe ſtillſchweigend als ein Unrecht anerkennt, von dem er ſich doch auch nicht frei machen will.

Welch' ein Bild bieten in dieſem Augenblicke die beiden wahlverwandten Verhältniſſe dar. Charlotte zwar vor dem

Sturm der Naturgewalt durch eigene Kraft geſichert, fühlt doch auch, daß ſie ſich nicht einer unbedingten Sicherheit hingeben dürfe, und dieſe eigene Mahnung iſt ihr Schutz; der Hauptmann hat ſich völlig gefaßt und wiedergegeben. Ottilie in holder Unbefangenheit, ihrem Empfinden folgend, ahnet gar nicht die Schuld, in welche ſie verſtrickt iſt, weil ſie in ihrer Liebe ein völliges Kind der Natur iſt. Darum macht ſie die Liebe freudiger in ihrem Thun und aufgeſchloſſener gegen Andere; Eduard endlich in leidenſchaftlicher Hingebung an Ottilien gefeſſelt, fühlt zugleich den Konflikt, in welchen er hineingerathen, ohne doch den Willen zu haben, ihn, im Intereſſe der ſittlichen Macht, zu löſen. Darum iſt er allein einem ruheloſen Daſein Preis gegeben und ſetzt ſein Verhältniß in ſtürmiſcher Haſt fort.

In dem Kunſtwerke tritt die Darſtellung dieſes Gemüthszuſtandes Eduards, dieſer in aller Seligkeit der Liebe doch peinigenden Lebendigkeit in den Vordergrund, weil es dem Dichter darauf ankommen muß, das Gemälde dieſes Zerwürfniſſes allſeitig zu vollenden. Auch iſt, nach dem zuletzt entworfenen Bilde der verſchiedenen Individualitäten, nur auf der Seite Eduards für jetzt eine innere Fortbewegung möglich; daher ſich die Handlung auch ganz natürlich an der Darſtellung von Eduards Gemüthszuſtand weiter entwickelt. Das Kunſtreiche der dichteriſchen Darſtellung liegt nun beſonders darin, daß jedes Ereigniß, jede noch ſo zufällig eintretende Erſcheinung in eine innere Beziehung zu Eduards Gemüthszuſtand geſetzt wird, alſo auf irgend eine Weiſe denſelben geſtaltet und zu einer Enthüllung deſſelben dient. So ſieht ſeine bewegte Seele in dem zufälligen Zuſammentreffen des Tages und Jahres ſeiner Baumpflanzung mit dem Geburtstage Ottiliens eine wunderbare Uebereinſtimmung, welche ſich ihm natürlich zu einer höhern Beſtätigung ſeiner Wahlverwandtſchaft verkehrt.

Darin aber liegt das Eigenthümliche dieſer Gemüthsverfaſſung, daß ſie nur den ihr zuſagenden Zufall in eine innere

Beziehung zu ihrer Stimmung ſetzt und gleichſam eine Beſiegelung ihres höhern Rechts darin ſucht, während ſie ſich durch ein ſtörendes Ereigniß gar nicht zur Betrachtung auf ſich zurückwenden läßt, oder gar darin eine abmahnende Stimme erkennt. So hat der Dichter dieſen eben angedeuteten Widerſpruch der ſelbſtſüchtigen Empfindung vortrefflich dadurch gemahlt, daß er Eduard die an Ottiliens Geburtstagsfeier eintretende Störung durch den Unfall des Knaben, den der Hauptmann durch ſeine Entſchloſſenheit mit eigener Gefahr abwendet, durchaus ohne alle Beziehung auf ſeine Neigung zu Ottilien und faſt theilnahmlos aufnehmen läßt, ja daß er ihm, indem er ihn auf die Fortſetzung des Feſtes und ſogar auf die Abbrennung des Feuerwerks dringend darſtellt, ſelbſt einen gewiſſen Trotz leihet, der ſogar in dem überraſchenden Vorfall eine Förderung ſeines Verhältniſſes erblickt.

Wie Eduard in dieſen Zügen ſchon ganz ſelbſtiſch und nur von ſeiner Leidenſchaft beherrſcht erſcheint, ſo kann auch das mahnende Wort Charlottens nicht mehr wirken. Es iſt dieſe Unterredung, welche in der Entwickelung der Charaktere bereits beſprochen worden, der vollſtändige Beweis, wie ſehr Eduard ſich dem ſittlichen Boden ſeines Verhältniſſes zu Charlotten entfremdet hat. Daher folgt ihr auch die Abreiſe, recht eigentlich eine Flucht vor ſich ſelbſt und ſeinem ſittlichen Daſein, auf dem Fuße nach. So erſcheint das innerlich, der Geſinnung nach, durch Eduards Leidenſchaft getrennte Verhältniß zu Charlotten auch räumlich geſchieden. Hier in der Ferne, befreit von den drückenden Zeugen ſeiner ſich fortſetzenden Schuld bricht daher auch die ganze Gewalt des Schmerzes und der Seligkeit hervor und macht ſich in jenen beredten Ergüſſen gegen den unerbittlich, aber völlig vergeblich mahnenden Mittler Luſt. Der Flucht aus der Heimath folgt der verzweifelte Entſchluß, in dem Kampfe den Tod zu ſuchen, um ein ihm durch den Widerſpruch der Wirklichkeit und ſeiner Wünſche unerträglich gewordenes Daſein zu beſchließen. Die Entwickelung Eduards hat hier gewiſſermaaßen ihren Schlußſtein erreicht. Durch alle Wendungen einer immer wachſenden Leidenſchaft bis zur Todesſehnſucht fortgeführt, vermag auch Eduard vorläufig in der Entwickelung des Kunſtwerks das Intereſſe nicht mehr in Anſpruch zu nehmen, welches zuletzt, und ganz mit Recht, um ihn faſt ausſchließlich kreiſte. Es eröffnet ſich damit zugleich eine in jeder Rückſicht neue Welt, eine innerliche, durch die nach der Abreiſe Eduards ganz in ihre Innerlichkeit zurückgedrängte Ottilie und eine äußere, durch den ſich erweiternden Kreis im Hauſe Charlottens, wodurch ganz neue Elemente angeregt werden.

So lange Eduard um Ottilien, war die letztere durch ſeine Nähe vollſtändig beglückt; ſie wußte von keinem Schmerze und ihr Inneres war, weder durch den Gedanken an eine Schuld, noch an eine Trennung getrübt; in voller Unſchuld des Sinnes, nur dieſes einzigen Gefühls zu Eduard ſich bewußt, lebte ſie ein befriedigtes Daſein und ſpann ſich täglich mehr in dieſe Neigung zu ihm hinein. Der Moment von Eduards Abreiſe bringt den erſten Bruch in ihr hervor. Ein nie geahndeter Schmerz bricht hervor und weicht auch nur allmählig einer Thätigkeit, welche ſie in Beziehung zum Abweſenden ſetzt und wobei ſie nur die Hoffnung auf den Wiedererſcheinenden ſtärkt. Daß dabei die offene Uebereinſtimmung mit Charlotten leiden mußte, war natürlich, denn jeder Schmerz, der, wie oft, ſich aus ihrem gepreßten Herzen hervordrängte, mußte ihr ein leiſer Vorwurf ſein, der ſie in der Nähe Charlottens beſchlich und eine bis zum Argwohn ſich ſteigernde Aufmerkſamkeit gegen dieſelbe weckte. Nur in dieſer, alſo in einer des Grundes ſich gar nicht bewußten Weiſe drängt ſich in Ottilien das Gefühl einer Schuld hervor.

Die innere Unruhe Ottiliens hat der Dichter uns ſehr ſchön in dem ihrem Weſen ſonſt ganz fremden Wechſel des Treibens und der Bewegung ausgedrückt, indem ſie des Nachts oft, wenn ſie ſich eingeſchloſſen, auf den Knien vor dem eröffneten Koffer lag, und die Geburtstagsgeſchenke betrachtete, mit Sonnenaufgang aus dem Hauſe ins Freie hinaus eilt, in die Gegend, die ſie ſonſt nicht anſprach, dann wieder in den Kahn ſprang und bis mitten in den See hineinruderte. So ſtrebt Ottilie entweder ins Ungemeſſene hinaus, um ſich von der laſtenden Nähe des Hauſes zu befreien, in dem ſie ſonſt alles Glück gefunden, oder ſie verſenkt ſich ganz in ſich ſelbſt und iſt, begünſtigt durch die Stille der Nacht, nur mit dem innern Geſicht ihrer Leidenſchaft beſchäftigt.

In der Charakteriſtik Ottiliens ward gezeigt, warum für dieſe innerliche Natur die Form eines Tagebuchs die natürliche Weiſe der Offenbarung ihres Geiſtes ſei. Hier bleibt uns nur noch anzudeuten, warum dieſelbe erſt hier hervortritt. Erſt der Schmerz der Trennung treibt Ottilien ganz in ſich hinein, während ſie bei Eduards Anweſenheit ſich völlig genügſam nur um ihn bewegte. Dieſer erſte Bruch in ihrem Empfinden nöthigt ſie aber auch ſich produktiv zu verhalten; denn indem ſie, nicht mehr durch die Nähe des Geliebten befriedigt, Alles auf ihn bezieht, ſo wird ſie unwillkührlich getrieben, dieſe geheimnißvolle Verwandtſchaft mit Eduard und die ihr dadurch aufgeſchloſſene Welt in mannigfachen Wendungen vor ſich ſelbſt zu entfalten. Der Bruch, der ſie aus der erſten Unbefangenheit ihrer reinen Hingebung herausreißt und in die Tiefe zurückdrängt, fördert auch die bisher verborgenen Schätze des Geiſtes an das Licht. Und wie wir ſie oben aus dem Ungemeſſenen ſich in ſich ſelbſt zurückwenden ſahen, ſo giebt uns ihr Tagebuch denſelben Prozeß eines ſteten Verwebens ihrer empfindenden Seele mit dem Univerſum, das ſich ihr nur in ſofern allſeitig aufſchließt, als ſich ihre Liebe darin wiederfindet. Die Liebe bleibt alſo, wie die geheimwirkende, ſo die einigende Kraft, wodurch ſich die ſo verſchiedenen Gedanken und Anſchauungen in Ottiliens Tagebuch doch zu Offenbarungen ihres Innern geſtalten, das überall auf Einheit dringt, überall Verwandtes herausfühlt und gegen alles Iſoliren der Erſcheinungen eine Abneigung zeigt. Nur dieſen Sinn haben des Dichters Worte mit denen er Ottiliens Tagebuch vorbereitet: „Es zieht ſich durch Ottiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der Alles verbindet und das Ganze bezeichnet.“ Die Liebe iſt die Religion Ottiliens. Von dieſer heiligen Empfindung nehmen die Betrachtungen daher ihren Ausgang, in ſie kehren ſie zurück. Der Schmerz der Trennung hebt dieſe Schätze, weil er ſich gegenſtändlich zu machen ſtrebt, die Liebe iſt das Band, welches ſie innerlich verknüpft und einem Weſen eignet; die Tiefe des Empfindens und Denkens iſt der Schooß der ſie birgt. Hier ruhen ſie in verſchloſſener Tiefe ſo lange, als das Gemüth Ottiliens noch reich iſt in der unmittelbaren Nähe des Geliebten; die Armuth und Leere, die ſie nach ſeinem Scheiden in der Außenwelt findet, zwingt ſie daher in den Schacht ihres Innern herabzuſteigen und das Verlorne wieder zu gewinnen. Darum haben ſie in der künſtleriſchen Kompoſition erſt hier ihre Stelle.

Im Schmerz aber iſt die Seligkeit der Liebe doch die geſtaltende Kraft; der erſtere nöthigt ſie nur zur Thätigkeit. Vor dem zweiten Bruche Ottiliens mit ſich ſelbſt, vor dem Bewußtſein der Schuld, das ſie völlig von ſich ſelbſt trennt, ſchließt ſich aber der Schooß, der dieſe Schätze birgt. Denn das ihr ganzes Weſen zerſtörende Gefühl einer tiefen ſittlichen Verletzung und die aus der innern Zerſtörung ſich durch freiwillige Entſagung erhebende Seele hat alle Kraft aufgezehrt, ſo daß für ein kontemplatives Verhalten kein Raum mehr bleibt. Jede freie Anſchauung der Verhältniſſe und Dinge iſt der einen in den Abgrund ihrer Schuld blickenden Betrachtung gewichen, und die über ſich im Entſagen triumphirende Seele hat wieder den ganzen Umfang des Daſeins ſo in ſich gezehrt, daß die Welt und die Verhältniſſe allen Reiz für ſie verloren haben und ſie nicht mehr zu beſonderen Betrachtungen und Gedanken anregen. Ottiliens Tagebuch hat daher, wie wir gezeigt, ſeine Stelle nur zwiſchen dieſen beiden Punkten. Der erſte Schmerz der Liebe in der Trennung ſchließt es auf, der zweite abſolute Schmerz der Schuld verſchließt es uns; aus dem erſten nimmt ſie die Kraft, der zweite raubt ihr die Fähigkeit ſich in den Objekten wieder zu finden und aus ihrer denkenden Anſchauung beruhigt ſich in ſich ſelbſt zuſammenzuſchließen.

Neben dieſer innern Welt Ottiliens breitet ſich nun eine zweite Welt durch das Auftreten neuer Geſtalten und Verhältniſſe aus, welche zwar die Haupthandlung nicht fortbewegen, aber wichtige Hebel für die Anſchauung des Ganzen ſind. Da Charlotte in ſich beruhigt, der Hauptmann entfernt iſt, Eduard verzweiflungsvoll den Tod ſucht, Ottilie ſich in ihren Schmerz verſenkt hat, erleidet die Entwickelung der Haupthandlung von ſelbſt eine Stockung und die retardirenden Elemente machen ihr Recht zu erſcheinen geltend. Der Zerriſſenheit des Familienlebens gegenüber ſehnt ſich das Gemüth nach Geſtalten, welche uns den Anblick völlig einiger ungebrochener Naturen gewähren. In dieſem Sinne haben wir in der erſten Abhandlung die nun auftretende Figur des Architekten aufgefaßt und in ſeiner Charakteriſtik in dem zweiten Abſchnitte die Wahrheit dieſes Standpunktes nachgewieſen.

Hier hatten wir nur den Zeitpunkt ſeines Erſcheinens zu rechtfertigen. In der That werden wir auch durch ſeine ganze Perſönlichkeit in das leidenſchaftsloſe Reich edler Betrachtung eingeführt und auf das Ueberſinnliche hingelenkt, das uns zuletzt durch die Stürme des Gemüths ſchon ſehr entrückt war. Das eben iſt das Eigenthümliche einer bedeutenden Perſönlichkeit, daß ihr Auftreten dem ganzen Kreiſe ſogleich eine andere Richtung mittheilt und gleichſam eine andere Atmoſphäre erzeugt, der ſich Niemand völlig entziehn kann. So erkennen wir denn auch die eigentlich poetiſche Wirkung des Architekten in der Wendung, welche durch ihn die Unterhaltung und damit der Sinn und die Stimmung ſeiner Umgebungen gewinnt. In dem Geſpräche zwiſchen dem jungen Rechtsgelehrten, der ſich als Vertreter der Anhänglichkeit an den ſinnlichen Ort der Grabſtätte zeigt, und Charlotten, welche gegen dieſes ſtarre Fortſetzen der Perſönlichkeit und Anhänglichkeit mit dem Bewußtſein einer nach dem Tode herbeigeführten allgemeinen Gleichheit in die Schranke tritt, vermittelt der Architekt, von dem Standpunkte der Kunſt aus, dieſe abſtrakten Gegenſätze ſehr ſinnvoll und wahr. Denn das Kunſtdenkmal ſoll das Andenken an den Dahingeſchiedenen bewahren, ohne deshalb an den ſinnlichen Ort gebunden zu ſein; ja es erhebt vielmehr, wie über die endliche Erſcheinung, ſo über den beſondern Raum, der ihr nach dem Tode angewieſen worden iſt. In der Erweckung der Erinnerungen an ſie, in der Vergegenwärtigung der Perſönlichkeit durch das ihr errichtete Monument haben wir uns recht eigentlich von der Feſſel der Zeit und des Raums freigemacht, und dem Dahingeſchiedenen ein Leben in uns geſichert.

Aber jedes Monument iſt nur ein Zeichen für die Individualität, nicht ſie ſelbſt; erſt in dem von ächter Künſtlerhand geſchaffenen Bildniß iſt die Perſönlichkeit ſelbſt gegenwärtig, und eben ſo ihrer endlichen Hülle entnommen, als doch zugleich darin erhalten. Und iſt denn nicht in der That jede Perſönlichkeit auch im Leben, als Glied eines Gemeinweſens, einer die Geiſter bindenden Thätigkeit, eben ſo in Wahrheit erhalten, als über ihre zufällige Endlichkeit erhoben? Weiſet uns durch die Anregung dieſes Gedankens der Dichter nicht auf das ſittliche Reich, welches ſich nur durch die Vernichtigung unſerer endlichen, auf die zufällige Luſt ausgehenden Erſcheinung zu einer einigenden Macht bildet, in der die Individuen, als Glieder eines Ganzen, aufbewahrt und ſo in ihrer wirklichen Perſönlichkeit erhalten ſind? Auch Charlotten giebt dieſes Geſpräch des Architekten Gelegenheit ſich auf das ſittliche Gebiet zu wenden und indirekt zur rechten Achtung vor der Gegenwart, die wir nur zu oft vernachläſſigen, zu ermahnen. Dieſe Gegenwart, die wir nicht immer genugſam ehren, iſt ſie etwas Anderes, als das in der endlichen Erſcheinung ſich hervorthuende Subſtanzielle und Ewige?

Dieſe ſo angeregte erhöhte, reine Stimmung ſetzt ſich nun in der edlen Beſchäftigung des Architekten mit der Herſtellung der Kirche im alterthümlichen Sinne und der Verzierung der Kapelle, wie in der Mittheilung ſeiner herrlichen Kunſtſchätze fort. Auch Ottilie gewinnt an innerer Ruhe und Freudigkeit und zeigt in ihrem Eifer durch ihr Talent zum Schmucke der Kapelle mitzuwirken, wie in den Erſtlingen ihres Tagebuchs die Früchte, welche eine ſo gediegene Perſönlichkeit, wie die des Architekten, in ihr gezeitigt hatte.

Wie das Erſcheinen des Architekten durch ſeine reine, über die Widerſprüche des Gemüths erhabene Perſönlichkeit ein ſchönes Stillleben erzeugt, worin ſich der Abgrund, an dem doch die Hauptfiguren ſtehen, unſern Augen für den Augenblick entrückt, ſo erweckt das Erſcheinen Lucianens und ihres ganzen Schwarms die Anſchauung eines nur auf den Schaum des Lebens gerichteten Treibens, welches freilich, aber nur in einem andern Sinne, wie das Eingreifen des Architekten, über den ſchon vorhandenen Bruch des Familienlebens hinweghebt. Alles wird durch Lucianens Erſcheinen in den Wirbel des Lebens hineingeriſſen. Der Kontraſt dieſer taumelnden Bewegung, dieſes raſtloſen Wechſels von Genüſſen und Befriedigungen augenblicklicher Einfälle mit dem Gemüthe Ottiliens, das dadurch natürlich ſchmerzlich berührt und in ſich zurückgedrängt wird, iſt um ſo bedeutender, je weniger der Dichter ihn direkt ausgeſprochen, ſondern nur in ſeinen Wirkungen dargeſtellt hat.

Wie die Nähe des Architekten Ottilien zu Betrachtungen weckte, in denen wir oft den Faden der Unterhaltung mit dem ſinnigen Manne verfolgen und die wir als direkt aus der geiſtigen Berührung mit ihm hervorgegangen erkennen, ſo wird allerdings auch Lucianens Anweſenheit die Veranlaſſung zu Aufzeichnungen von Gedanken in ihrem Tagebuch. Aber dieſe ſind grade durch das Bedürfniß nach einer Sammlung des Geiſtes, der durch Lucianens wirres Treiben zerſtreut wurde, entſtanden, und haben alſo das Streben ſich aus der Maaßloſigkeit des weltlichen Treibens in die unſinnliche Region des Denkens zurückzuwenden, und darin wieder einen Halt, ein Gegengewicht gegen die Wogen des Tages zu gewinnen, zu ihrer Wurzel. Ja, in einzelnen Wendungen iſt die negative Beziehung ziemlich beſtimmt herauszuerkennen. Während Lucianens Anweſenheit iſt der Architekt der einzige Troſt Ottiliens, und wie er ſie früher ſchon durch künſtleriſche Thätigkeit ihrem Schmerze auf Augenblicke entriſſen hatte, ſo heilt auch jetzt ſeine zarte Neigung und Aufmerkſamkeit für Ottilien die empfindlichen Berührungen, denen ihr Gemüth durch Lucianens Weſen ſtündlich ausgeſetzt war. In Rückſicht auf das Beſondere von Lucianens Charakter und ihrer Neigungen dürfen wir wohl auf ihre ausführliche Schilderung im zweiten Abſchnitte verweiſen.

So wenig Ottilie in den Tagen von Lucianens Anweſenheit in den Vordergrund tritt, ſo lebhaft feſſelt ſie uns dennoch. Darin erblicken wir überhaupt wieder eine große Schönheit und Kunſt des Dichters, daß er, ſelbſt in der taumelnden Lebendigkeit von Lucianens Treiben, dennoch unvermerkt unſern Blick immer auf Ottilien zurücklenkt, die, in Verbindung mit dem Architekten, wie der myſtiſche Hintergrund der ſich bunt vor unſern Augen durcheinander ſchlingenden Gruppen erſcheint. Und wie der Menſch ſich ſtets von einer geſetzloſen, verworrenen Bewegung nach einem Ruhepunkt ſehnt, ſo blicken auch wir, während Lucianens Treiben, immer freudig zu Ottilien zurück, welche uns wieder zur Klarheit führt und bei deren Anſchauung wir unſere zerſtreuten Sinne wieder ſammeln.

Der Architekt, der für Ottilien lebte, nahm von dem Hauſe in welchem ihm ſo ſchöne Stunden zu Theil geworden waren, durch die von ihm veranſtaltete Darſtellung der Nacht, Abſchied, in welcher Ottilie, durch Schönheit und ſeelenvollen Ausdruck zur Himmelskönigin berufen, in dieſer Geſtalt glänzen und alles bisherige überſtrahlen ſollte. Die Beſchreibung dieſes lebenden Bildes und dieſes feſtlichen Augenblicks führt, außer der kunſtreichen Darſtellung des Dichters, noch eine beſondere Schönheit in der Entwickelung herbei. An dem Anblicke Ottiliens als Madonna, entzündet ſich für ſie, wie für uns, der Gedanke des Widerſpruchs ihrer Darſtellung mit ihrem Gemüthszuſtande. Die in die Naturgewalt unſittlicher Empfindung bewußtlos Verſtrickte, erſcheint hier als die reine, über allen irdiſchen Zwieſpalt erhabene ſelige Jungfrau. Sie ſelbſt wird, wenn auch nicht in entwickelter Form, dieſes Gegenſatzes inne und zwar, was höchſt bedeutſam, bei dem Anblick des Gehülfen, der ſie erzogen, vor dem ihre Seele immer offen dagelegen und dem gegenüber ſie ſich ja in dieſem Augenblicke recht bewußt wird, welch eine große Saat unterdeſſen in ihr gereift war. Auch hier beruht die ganze äſthetiſche Wirkung auf einem milden Kontraſte, der uns ebenſowohl mit der ganzen Vergangenheit verknüpft, als er uns zugleich eine ahnungsvolle Zukunft aufſchließt. Derſelbe Gegenſatz der ſittlichen Freiheit und Nothwendigkeit wird, nur in einer andern Form, dadurch wieder hervorgerufen und die zerſtreuten Fäden ſo wieder auf die unſcheinbarſte Weiſe zuſammengefaßt.

Schon beim Erſcheinen des Architekten bemerkten wir, daß jeder bedeutende Menſch, der uns in einem Kreiſe erſcheint, auf dieſen ſtets einen Einfluß ausüben werde. Iſt es ein Frauenkreis in den er tritt, ſo wird er ihn ſo beherrſchen, daß er die ganze Richtung der Unterhaltung und Thätigkeit gewiſſermaaßen hervorruft und leitet. So gab des Architekten Erſcheinen dem ganzen Kreiſe die künſtleriſche Richtung und lenkte alle Aufmerkſamkeit auf dies Gebiet. So wendet ſich, mit des Gehülfen Beſuch, Geſpräch und lebhafte Theilnahme dem Unterricht, der Erziehung und beſonders dem Verſtändniß der verſchiedenen Beſtimmung und der Aufgabe beider Geſchlechter zu. Durch dieſe unſere höhere Natur in Anſpruch nehmenden Unterhaltungen werden wir, wie beim Architekten, über den Widerſpruch und innern Bruch des Familienlebens, der indeſſen insgeheim in den Gemüthern immer fortwuchert, erhoben und gewiſſermaaßen beruhigt.

Neben dieſer innern Beziehung dürfen wir aber auch den äußern Faden nicht überſehen, wodurch das Erſcheinen des Gehülfen mit dem Ganzen zuſammenhängt. Wir erfahren, daß er, durch eigene Neigung und verſtändige Rückſicht bewogen und durch die Baronin angeregt, die Reiſe mit zu dem Zwecke angetreten hat, um Ottiliens Hand zu gewinnen, daß er aber dabei immer von einer gewiſſen Scheu abgehalten wurde, ſeine Werbung zu machen. Dieſe Scheu liegt nicht nur in ſeiner Schüchternheit, ſondern tiefer in der unwillkührlich zu ihm ſprechenden Haltung Ottiliens, in der er, obwohl er ſie ſehr zu ihrem Vortheile verändert fand, doch die Wirkungen eines Geſchicks ausgeprägt erblicken mochte, das ſie ſolcher Annäherung völlig entfremdet hatte. Der Antrag des Gehülfen, Ottilien auf einige Zeit wieder in die Penſion zurückzuführen, um die Lücken in ihrem Wiſſen zu ergänzen, bildet in der That einen gewaltigen Kontraſt mit dem, wozu das herbſte Mißgeſchick Ottilien erzogen hatte, der in der Liebe zu Eduard das Univerſum aufgegangen war, wogegen jeder anderweitige Unterricht, den ſie noch genießen konnte, höchſt kahl und winzig erſcheint. Die durch den verzehrendſten Liebesſchmerz Gereifte, in die Reihe unerzogener Neulinge zurückbannen zu wollen, erſcheint uns, ſo wohlgemeint der Vorſatz auch war, wie eine Grauſamkeit, welche

Ottiliens Gemüth nicht wenig verletzt. So gewährt uns der Dichter auch hier wieder völlig ungeſucht und durch die einfachſten Mittel einen Blick in die tiefe Wunde, an der Ottiliens Herz noch immer blutet und welche unter allen Verhältniſſen und wechſelnden Anregungen immer fortgewuchert hatte.

Durch die Geburt des Kindes, das ſein Entſtehen der unſittlichen Umarmung jener Nacht verdankt, in der zuerſt die Naturgewalt der Empfindung über die ſittliche Freiheit ihre Herrſchaft ausübte, werden die Fäden der Haupthandlung wieder enger zuſammengefaßt. Unſer Blick, durch die Ausbreitung ſo vieler geiſtigen Schätze ſo erweitert, zieht ſich mit dieſer Begebenheit wieder in das Enge. Mittlers Wahn, der in dieſem Ereigniß die Beſeitigung aller bisherigen Verwirrungen ſieht, die Feier des Taufaktes ſelbſt, der Ottilien zuerſt die wunderbarſte Uebereinſtimmung zwiſchen ihren und des Kindes Augen zeigt, der Tod des alten Geiſtlichen, der unmittelbar hinter der heiligen Handlung erfolgt, Ottiliens gränzenlos wachſendes Seelenleiden, worin ſie ſich dem Tode entgegen ſehnt, Alles dieſes zuſammengenommen bildet eine ſo ahnungsreiche Anſchauung, daß wir darin die Grundzüge eines düſtern Geſchicks erblicken, welches nicht mehr lange ſeine völlige Enthüllung hinausſchieben kann.

Während unſer bewegtes Gemüth ſo wieder auf einen engen Kreis gerichtet iſt, alle Fäden ſich zu einem düſtern Gewebe verdichtet haben, wird daſſelbe plötzlich von einem Lichte beleuchtet, welches die Grundfarben deutlich hervortreten läßt und worin die Zuſchauenden ihr eigenes Innere gegenſtändlich anſchauen. Wir meinen die vor Entwickelung der Kataſtrophe eingeſchaltete Epiſode.

Das nur retardirende Element der Epopoe, oder des Romans unterſcheidet ſich dadurch von der Epiſode, daß in jenem, außer dem innern Zuſammenhange des Gedankens und der Anſchauung mit der Idee des Kunſtwerks, auch noch eine äußere Verknüpfung mit den handelnden Perſonen und den Begebenheiten ſichtbar iſt, in der Epiſode aber die letztere gänzlich fehlt. Die Epiſode hat alſo allein zu ihrem Bande mit dem Ganzen nur die innere Verwandtſchaft der Idee, ſo daß, riſſe man ſie heraus, man dadurch den ganzen Gang der Entwickelung völlig erhalten, aber zugleich auch, iſt die Epiſode rechter Art, ſich innerer Gedankenbezüge berauben würde, welche nicht ſelten die reinſten äſthetiſchen Wirkungen hervorbringen, und durch die Empfindungen und Anſchauungen, welche ſie wecken, auch ein Moment der Fortbewegung enthalten.

In einem Augenblicke, wo durch die Exiſtenz des Kindes der Bruch im Familienleben für eine oberflächliche Betrachtung einer Heilung entgegen zu gehen ſcheint, treten uns in dem Lord und ſeinem Begleiter zwei Figuren entgegen, die, weil ſie mit den innern Verhältniſſen der Familie wenig vertraut ſind, unbewußt in ihren Geſprächen Seiten berühren, welche trübe Erinnerungen nnd ſchmerzliche Empfindungen wecken, und durch die Gemüthsſtimmung, welche ſie gegen ihren Willen hervorrufen, uns die ſchmerzliche Gewißheit abdringen, eine unheilbare Krankheit ſei hier unter einer täuſchenden Hülle verborgen und arbeite der Auflöſung ihres Gefäßes entgegen.

Der Dichter hat nicht verſäumt uns ein lebendiges Gemälde der ſcheinbar beruhigten Stimmung zu geben, welche nach der Geburt des Kindes, die Individuen zu beglücken ſcheint. Charlotte erhält durch den Knaben einen neuen Bezug auf die Welt und auf den Beſitz, ihre alte Thätigkeit regt ſich wieder; ſie ſpiegelt ſich ſelbſt in dieſer Freude eine mögliche Verbindung Ottiliens mit dem Hauptmann vor, ſie überläßt ſich heiteren Betrachtungen über den Wechſel des Schickſals, in dem ſie nichts weniger, als eine dämoniſche Gewalt erblickt, ſondern welches „uns unſere Wünſche gewährt, aber auf ſeine Weiſe, um uns etwas über unſere Wünſche geben zu können.“ Erfreut über die herrliche Umgebung, die ſich ihr von dem neuen Gebäude aus darbietet, beſchließt ſie daſſelbe raſch ſeiner Vollendung entgegen zu führen. Eine rüſtige Thätigkeit entfaltet ſich und Charlotte und Ottilie genießen gemeinſchaftlich die Freude ihrer ſchaffenden Thätigkeit. Dieſe freundliche Stimmung ſcheint ſich durch die Ankunft des Lords und ſeines Begleiters zu erhöhen. An der Seite dieſer Gäſte macht man die Wanderungen durch den Park, der durch die Bemerkungen des Lords ſichtlich gedeiht. Schon ſieht man die zukünftigen Schönheiten deſſelben im Geiſte vor ſich. Das Intereſſe an den nächſten Umgebungen wird in den Frauen wieder lebendig, ſie verkehren in der That mit einander, als ob die befriedigendſte Stimmung in ihrem Kreiſe wohnte.

Aber welch' eine leichte Hülle iſt doch dieſe augenblicklich heitere Theilnahme! Wie bald gewahren wir darunter die tiefe Wunde, die einen um ſo beunruhigendern Anblick darbietet, als ſie uns eine Zeit lang entzogen war. Auch hier beruht die äſthetiſche Wirkung auf dem ganz ungeſucht ſich darſtellenden Widerſpruch der äußerlichen Erſcheinung und des Innern, der erſt dann heraustritt, wenn auch nur im entfernteſten Vorſtellungen angeregt werden, welche ſich mit den eigenen Empfindungen unwillkührlich verknüpfen und den Blick in das Innere kehren.

In den Wirkungen, welche die zufälligen Anregungen, im Geſpräche mit dem Lord, auf die beiden Frauen hervorbringen, ſtellt ſich der Gegenſatz ihrer Individualität und beſondern Gemüthsverfaſſung auf das entſchiedenſte heraus. Während Charlotte, theils durch den Verkehr mit der großen Welt an Unvorſichtigkeiten im Geſpräch und ſeine zufälligen Verletzungen gewöhnt iſt, theils durch ihre ſittliche Klarheit, nach überwundener Leidenſchaft, keinen beſondern Schmerz empfand, ſo durchlebt Ottiliens Gemüth dabei die herbeſte Pein. Für die Charakteriſtik deſſelben iſt es ein bedeutender Zug, daß die Apologie der Heimathloſigkeit, welche wir aus dem Munde des Lords vernehmen, und die von ihm als der behaglichſte Zuſtand geprieſen wird, Ottilien das lebhafteſte Bild des ruhelos mit Gefahr und Noth kämpfenden Eduards vor die Seele ſtellt, und ſie mit einem bisher nie erlebten Schmerze erfüllt. Man nimmt daraus ab, wie der heimathlos umherſchweifende Freund ihr überall vorſchwebt, wie ſich alle ihre Anſchauungen um dieſen Kern ſammeln, und von ihm allein angezogen und gehalten werden. Solche Züge ſind darum von ſo außerordentlicher Wirkung, weil durch ſie der ganze vergangene Zuſtand, die unſichtbar fortarbeitende Leidenſchaft plötzlich erhellt und die tragiſche Stimmung für die Löſung der Kolliſion nicht wenig geſteigert wird.

Die durch das Geſpräch bemerkte Verſtimmung wieder zu beſchwichtigen, ſchickt ſich der Lord zur Erzählung der unſerm Werke an dieſer Stelle einverleibten Novelle an. Während in den bisherigen Unterhaltungen des Lords und der Frauen ſich ein retardirendes Element ankündigte, in welchem zwar der direkte Fortſchritt der Handlung gehemmt, aber doch zugleich eine unmittelbare Beziehung zu den handelnden Individuen erhalten war, ſo löſt ſich in der folgenden Epiſode jeder äußere Zuſammenhang mit dem Werke ab und es bleibt nur die dadurch angeregte Stimmung und Anſchauung als ein Reſultat übrig, das einzig und allein auf den innern Sinn wirkt und von dieſem allein erfaßt werden kann. Weſſen Geiſt nicht die auf der Verwandtſchaft der Gedanken beruhenden und dadurch mit einer gewiſſen Nothwendigkeit ſich geſtaltenden Anſchauungen in ſich zu vernehmen und zu erzeugen vermag, der möchte ſich wohl ohne Anſtoß die folgende Epiſode als ein ganz unweſentliches Beiwerk rauben laſſen. Verſuchen wir die äſthetiſche Wirkung unſerer Erzählung mit Wenigem zu entwickeln.

Sollen wir mit einem Worte die innere Beziehung der

Novelle zu unſerm Kunſtwerke angeben, ſo erkennen wir ſie darin, daß hier der vollſtändige Sieg der Wahlverwandtſchaft, als das Reſultat mannigfacher Wechſel und Kämpfe veranſchaulicht wird. Zwiſchen zwei jungen trefflichen Naturen, welche die Eltern früh für einander beſtimmt haben, thut ſich bald der ſonderbarſte, bis zur Wuth geſteigerte Widerwille hervor; die Verhältniſſe trennen unſere trotzigen Antipoden; das zur ſchönen Jungfrau herangereifte Mädchen wird von einem, in jeder Rückſicht, durch Stand, Vermögen und Bedeutung hervorragenden jungen Mann mit der gewählteſten Aufmerkſamkeit behandelt, und mehr durch die Gewohnheit ſeines Umgangs und die Meinung der Welt, welche ſie ſchon oft als Braut dieſes hoffnungsvoll Werbenden bezeichnet hatte, demſelben zur künftigen Gattin beſtimmt. Ruhiges Wohlwollen war die Grundlage des ganzen Verhältniſſes, dem ſie ſich auch ſorglos und heiter überließ, und darin wohl eine Bürgſchaft des künftigen Glücks erblickte. Der zu einem ſchönen Jünglinge ausgebildete Widerſacher aus den Kinderjahren kehrt zurück und feſſelt durch ſein ganzes Erſcheinen das Gemüth des Mädchens ſo, daß ſich ihr Empfinden bald zu einer maaßloſen Leidenſchaft ſteigert, in der ihr der Tod willkommen iſt, da er ſie von einem verfehlten und gänzlich zerriſſenen Daſein befreien ſoll. In ſeiner Gegenwart ſoll die Löſung vom Leben erfolgen, um ihm für immer das Bild des durch ſeine Kälte zu Grunde gerichteten Mädchens in ſeine Seele zu drücken. Der Anblick der ſchönen Jungfrau, welche ſich den Wellen zum ſichern Tode geweiht, und ihn als Urſach dieſes verzweiflungsvollen Entſchluſſes bezeichnet hat, ruft ſeine Kraft auf. Mit ſtarken Armen trägt er die ſchöne Beute ans Land, und im Augenblick enthüllt ſich ihm eine bisher verborgene Leidenſchaft, welche beide über jedes Bedenken erhebt. Und wie er ſeine holde Beute dem Tode entriſſen, den ſie einem Leben ohne ſeinen Beſitz vorzog, ſo glaubt er ſie auch vor den Lebenden gegen jeden anderweitigen Anſpruch, als die ſeinige, behaupten zu dürfen. Eine ſo erworbene Berechtigung begleiten daher auch die erſtaunten Eltern mit ihrem Segen, den ſie einem durch höhere Fügung für einander beſtimmten Paare unmöglich verſagen können.

Auch in dieſen Individuen zeigt ſich, vom Beginn ihres Verhältniſſes an, die Macht einer Wahlverwandtſchaft, welche freilich, in den Kinderjahren unſers Paares, noch in der verkappten Geſtalt des Haſſes auftritt, dem aber, nach des Dichters ſchönem Ausdruck, ſelbſt ein dunkles Anerkennen des innern Werthes zu Grunde lag. Und wie es kein größeres Geheimniß giebt, als Liebe und Haß, ſo hat ſich dies Myſterium auch hier bewährt. Denn jener dunkle Trieb ungemeſſener Anerkennung des wahlverwandten Weſens, der, ehe er ſich ſeines Weſens bewußt ward, auf eine Vernichtung des Subjekts ausging, offenbart ſich ſpäter als die gränzenloſeſte Leidenſchaft, die ſich ſelbſt vernichten will, da der Beſitz ihres Gegenſtandes ihr verſagt ſcheint. Dieſe völlige Hingebung wird belohnt; eine höhere Ordnung der Dinge bringt das Geheimniß wahlverwandter Liebe, die, in welcher Form es auch ſein mochte, ſich doch von Anbeginn her kundgegeben hatte, an das Licht und erringt ihr über die Anſprüche, welche nur der Wahn anerkannt hatte, den vollſtändigſten Sieg.

Hier hatte die Liebe, welche das Leben eingeſetzt hatte, über alle Hinderniſſe triumphirt und die Wahlverwandtſchaft, gegen alle andere wohlerworbene Rechte, ihr Majeſtätsrecht behauptet. Ein, durch manche Umſtände und Irrthümer, faſt dem traurigen Looſe einer gänzlich verfehlten Exiſtenz preisgegebenes weibliches Weſen rettet ſich durch kühnen Entſchluß ein beinah verloren gegebenes Daſein und ſichert dadurch dem Geliebten eine unfehlbare Reue über die Täuſchung, in der er ſich über ſeine eigene Empfindung befand.

Dieſe ganze aus der Erzählung ſich mit einer gewiſſen

Röthigung aufdringende Reihe von Anſchauungen mußte die zuhörenden Frauen auf das ſchmerzlichſte bewegen, weil ſich ihnen dagegen ihr durchaus entgegengeſetztes Loos vergegenwärtigt. Kein milder Gott hatte Eduard und Ottilien, als Charlotte ſie einſt zuſammenführte, das Geheimniß ihrer Wahlverwandtſchaft enthüllt, erſt als ein vollſtändig abgeſchloſſenes ſittliches Verhältniß die leidenſchaftliche Empfindung Beider verbietet, läßt ſie in bitterer Ironie ihre Stimme vernehmen, die nicht mehr verſtummen und doch nicht, wie der Rettungsruf jenes ſchönen Mädchens, erhört werden ſoll. So ſchauen Charlotte und Ottilie in unſerer Erzählung ihren Zuſtand gleichſam gegenſtändlich an. Und wenn Erſtere in der glücklich gelöſten Täuſchung, der ſich die Jungfrau in der Novelle bei der Einwilligung in die Bewerbung des Bräutigams hingegeben, an den eigenen Wahn, der ſie ganz ähnlich einſt mit Eduard zuſammengeführt hatte, ſchmerzlich erinnert werden muß, ſo darf Ottilie wohl mit einem ſtillen Neide ein Geſchick betrachten, welches dem wahlverwandten Herzen doch endlich über alle Hinderniſſe den Sieg errungen, für den ſie gleichfalls die volle Todesgefahr gern auf ſich nehmen würde.

Aber eine ganz reine Stimme ſagt ihnen wohl auch, daß dort nicht, wie bei ihnen, ein ſubſtanzielles abgeſchloſſenes Verhältniß das Verſtummen der Leidenſchaft gebot. Darum aber ſtehn ſie grade mit der ſchon in der erſten Abhandlung angeführten Frage: Warum mir das, warum bin ich grade in dieſe Verhältniſſe verſetzt, die ich doch in meinem Bewußtſein nicht ungeſchehen machen, deren ſittlicher Macht ich mich nicht entreißen kann, mit einer Trauer verhängt da, die in ihnen, wie in uns auf eine abſolute Löſung ihres zwieſpältigen Geſchicks hinweiſt. Wie demnach die Epiſode einerſeits in den hörenden Individuen das Gefühl des Kontraſtes mit ihrem Geſchick erweckt, ſo erregt ſie dadurch zugleich die tragiſche Stimmung, welche in einem räthſelhaften Daſein auf die abſolute Enthüllung der ewigen Geſetze hinweiſt. So hat die Epiſode zugleich die eigentliche Stimmung für die ſich jetzt raſch drängende Kataſtrophe erzeugt und für einen erſchütternden Ausgang unſer Gemüth vorbereitet.

Wo alle Elemente zur Entwickelung hindrängen, haben, wie wir oben gezeigt, weder retardirende Momente, noch Epiſoden mehr ihre Bedeutung. Dies iſt in unſerm Kunſtwerke mit dem Augenblicke der Fall, wo Eduard, nach geendetem Feldzuge mit Ehren geſchmückt, die alte Leidenſchaft im Herzen, wieder den Schauplatz betritt und in der Erhaltung ſeines Lebens, mitten in den größten, abſichtlich geſuchten Gefahren, nur ein Zeichen für ſein Recht auf Ottiliens Beſitz, die er jetzt als Preis ſeiner Arbeit zu gewinnen denkt, mit einer Zuverſicht erblickt, welche uns die Furcht vor einer ſtürmiſchen Entſcheidung erweckt. Es erſcheint uns ſehr bedeutſam, daß unmittelbar vorher uns die geheimnißvolle Verwandtſchaft Ottiliens mit der Natur zur Anſchauung gebracht wird, indem wir grade dadurch auf die Entwickelung des myſteriöſen Charakters Ottiliens vorbereitet werden. In der Charakteriſtik Ottiliens haben wir ausführlich dieſen myſtiſchen Zug der Verwandtſchaft mit dem Makrokosmus, als im Einklang mit der ganzen Individualität, begriffen. Indem uns Ottilie dadurch wieder recht eigentlich als das Kind der Natur erſcheint, ahnen wir auch, daß ſie als ihr Opfer fallen wird, und werden auch durch die tiefe Myſtik, die ſich in der Kataſtrophe derſelben hervorthut, nicht mehr überraſcht, ja wir betrachten ſie als völlig zu ihrem Weſen gehörig.

Wie ſich die Entwickelung der Kolliſion an der wachſenden Leidenſchaft Eduards fortbewegt hat, ſo führt ſeine ſtürmiſche Haſt auch die tragiſche Kataſtrophe herbei. Wir haben in der Darſtellung Eduards auf die Umkehrung des Bewußtſeins aufmerkſam gemacht, das ſich in ihm hervorthut. Von der leidenſchaftlichen Zuneigung zu Ottilien wird die Scheu vor der ſittlichen Macht der Ehe allmählig zurückgedrängt und weicht einer Sophiſtik des Verſtandes, welche ſich, namentlich in der Unterredung mit dem Major in mannigfachen Wendungen äußert, deren einfacher Inhalt immer das abſolute Recht ſeiner Leidenſchaft bildet. Von dieſem Standpunkte aus kann keine Mahnung mehr Eingang finden, keine Berufung auf ſittliche Würde mehr vernommen werden. Alles ſcheint in der Hand Charlottens zu liegen; ſeine Phantaſie ſpiegelt ihm das als ſchon vollbracht vor, was er von nur menſchlichem Wollen und Entſchließen abhängig wähnt, und das er, als einen wohlerworbenen Preis, in jeder Rückſicht fordern zu können glaubt. Dieſe Stimmung drängt raſtlos auf die Entſcheidung. Auf der Spitze dieſer Leidenſchaft, welche Gattin und Kind gern dem Freunde überlaſſen will, die ſich alſo aller Familienbanden zu entſchlagen im Begriff ſteht, trifft ihn der Blitz des Geſchicks, der in einem Augenblicke herabzuckt, wo Eduard des Zieles gewiß iſt.

Die ganze Darſtellung dieſer Kataſtrophe iſt in jeder Rückſicht bewundernswürdig. Nie iſt mit einfacheren Mitteln, mit Verſchmähung jedes äußern Hebels, Größeres erreicht worden! Ausdruck und Entwickelung verſetzen uns in den Schooß des innerlichſten Lebens zurück, wo wir das leiſeſte Zittern deſſelben vernehmen. Leidenſchaft und Entſetzen, gränzenloſer Schmerz des gebrochenſten Daſeins, und daraus wieder die ſittlichſte Erhebung, das zarteſte und doch zugleich unerſchütterlichſte Widerſtreben gegen die noch einmal alle Stärke zuſammenraffende Naturmacht der Leidenſchaft, ein Beugen der Materie unter die Herrſchaft des Geiſtes, welches den ewigen Triumph des ſittlichen Geiſtes verkündet, das ſind die Bogen und Strebungen, aus denen ſich in einfachſter Größe die Kuppel unſers herrlichen Gebäudes wölbt, und zu andächtiger Verſenkung in die allgeſtaltende Macht des ſittlichen Geiſtes das mit der Vollendung des

Werkes ſich ſelbſt von den Schlacken der Zeitlichkeit und der Begierde reinigende Gemüth einladet. An dieſer frommen Stätte belauſchen wir den Sinn des Dichters, der hier das Myſterium der abſoluten Durchdringung ſinnlichſter Schönheit und ſittlichſten Ernſtes feiert und in der Befreiung von der Sünde und den Banden der Materie, welche er enthüllt, auch in uns jene Stimmung erzeugt, welche wir als hinweiſend auf die geiſtige Auferſtehung, recht eigentlich als eine chriſtliche, bezeichnen.

Eduards leidenſchaftliche Ungeduld hat die Rückkehr des abgeſandten Freundes nicht abgewartet, ſondern ihn in die Nähe des Sees geführt, wo Ottilie, das Kind Charlottens und Eduards auf den Armen, ſich im Leſen und Betrachten ſo vertieft hatte, daß ſie Zeit und Stunde völlig vergeſſen zu haben ſchien. Eduard im ruheloſen Eifer immer weiter vordringend, ſucht Ottilien, deren Anblick den furchtbarſten Sturm in ſeiner Seele aufregt, worin Entzücken und leidenſchaftliche Glut ohne Maaß walten, welche auch zuletzt Ottilien zu leidenſchaftlicher Erwiederung fortreißen. Der Anblick des Kindes erinnert ihn an den frevelhaften Urſprung deſſelben und der Gedanke daran reißt ihn zu wildem, unſittlichem Trotze fort, in welchem er in dem Kinde den beredteſten Mahner an die Trennung von Charlotten und die Verbindung mit Ottilien ſieht. Alles trägt bei Eduard den Stempel entfeſſelten Empfindens, in der Geſtalt der ſtürmiſchen Naturgewalt.

Daß nun der ganze Wendepunkt unſers Werkes ſich grade an dem durch Ottiliens Zögerung herbeigeführten Tod des Kindes darſtellt, iſt von eben ſo großer Tiefe, als umfaſſender Bedeutung. An dem Untergange des unſchuldigen Geſchöpfes werden Alle Schuldigen ergriffen. An dem Geiſt der Familie, der Ehe, iſt geſündigt worden und dieſer Geiſt rächt ſich grade, indem er ſeine eigene Frucht vernichtet, weil ſie aus dem Widerſpruche ſeiner mit ſich ſelbſt ihr Daſein empfangen, aus dem Gegenſatze der Erſcheinung und des Weſens, alſo aus der

Lüge geboren worden iſt. Darum erſcheint das Kind, ſonſt das einigende Band der Ehe, wodurch dieſe erſt recht zu ihrer höchſten Realität kommt, in die Mitte eines gebrochenen Daſeins, eines aufgelöſten Familienlebens hineinverſetzt, wo ſeiner nicht die tröſtliche Stimme eines einigen, ſondern der Mißton eines ſchmerzlich getrennten Verhältniſſes erwartet. Dem Kinde, dürfen wir behaupten, iſt daher durch den Tod eine große Wohlthat erwieſen, indem es dem Widerſpruche eines in ſich tief verletzten Daſeins entnommen worden iſt.

Charlotte und Eduard werden von dem Verluſte eines Guts ergriffen, das ihnen ein dauernder Zeuge eines geiſtigen Ehebruchs war, und das ſie nicht zu erhalten verdienten, weil es dem Geiſte der Lüge entſprungen iſt. Die Schuld der Individuen wird alſo hier, in ihrem eigenſten Gebiete gebüßt. Die ſittliche Subſtanz der Ehe, verletzt durch den Gedanken, der die Gatten in täuſchender Umarmung zugleich innerlich entfremdet hatte, indem ſie ſich zum unſittlichſten Empfinden in ſittlicher Hülle hatten fortreißen laſſen, kehrt ſich rächend, das zu vernichten, was ſie als ein heuchleriſches Daſein nicht ertragen kann, und das ſie wieder in ewige Nacht birgt. So ſtellt ſich alſo im Tode des Kindes zunächſt nur der ſittliche Geiſt aus ſeiner eigenen Entzweiung wieder her.

Aber dies iſt nur die eine Seite. Der Tod des Kindes, eben weil er ein Reſultat desjenigen Geiſtes iſt, der ſich aus der Verletzung wieder herſtellt, treibt auch das Weſen in ſich hinein, um ſich als ſchuldige zu finden, welche bisher in ſeliger Unbefangenheit, wie ein Kind der Natur, mit der Sünde geſpielt hatte. Aber nur inſofern kann ſich Ottilie als ſchuldige erfahren, als ſie ſelbſt durch ihr längeres Verweilen, das die Leidenſchaft zu Eduard herbeigeführt hatte, ſich als die Urſache des Todes anklagen muß. Die tiefe ſittliche Natur offenbart ſich nun darin, daß ſie ein trauriges, durch ſie herbeigeführtes Ereigniß auch in ſeiner letzten Quelle aufſucht, und in einen innern Zuſammenhang mit ihrem ganzen Denken und Handeln bringt. Erfaßt ſie darin ihre eigene Schuld als die Wurzel, welche grade dieſe ſichtbare Geſtalt aus dem dunkeln Schooße hervorgetrieben, ſo erblickt ſie darin auch die Mahnung einer überirdiſchen Macht, die ſie auf dieſem Wege in ſich zu gehen nöthigt und ſo zum Heile zu leiten würdigt. Indem ſich nun Ottilien an dieſem erſchütternden Ereigniß ihr geheimſtes Innere plötzlich als ein großer Frevel an dem ſittlichen Geiſte enthüllt, ſo daß ſich ihr, wie durch einen Blitzſtrahl, ihr ganzes vergangenes Leben in entſetzlicher Klarheit erhellt, wird daſſelbe der Keim ihrer Wiedergeburt und ihrer Löſung von den Banden der Materien, welche ſie unbewußt bis jetzt gefeſſelt hatten. Dadurch wird aber auch Eduard in zwiefacher Weiſe ergriffen. Denn der Verluſt des Kindes führt auch, durch Ottiliens vollſtändige Entſagung, den unwiederbringlichen Verluſt derſelben für ihn herbei, und damit zugleich den Preis aller ſeiner Anſtrengungen, ſeines ganzen Sinnens und Denkens, Hoffens und Handelns. So zerſchmettert alſo auch hier der ſittliche Geiſt, als eine objektive Macht, ein verfehltes Leben. Alſo auch nach dieſer Seite hin ſtellt ſich der Tod des Kindes als das Zeichen einer höhern Weltordnung dar, welche, je nachdem es als ſolches erkannt wird, verſöhnend oder zerſtörend wirkt.

Es iſt aber ferner auch vortrefflich gedacht, daß Ottilie grade nach dieſem Wiederſehn mit Eduard durch den dadurch herbeigeführten Tod eine ſo furchtbare Mahnung zur Einkehr in ſich erhält. Zum erſtenmale hatte ſie ſich völlig von der Naturgewalt der Empfindung fortreißen laſſen und, das Kind der Gattin in den Armen, die heiligen Geſetze der Ehe verletzt.

Die Gluth der Liebe, welche bisher im tiefſten Innern gebrannt, aber von den Schranken der Sitte und jungfräulicher Empfindung vor dem offenen Ausbruch bewahrt worden war, bricht hier, von Eduards leidenſchaftlichem Sturm durchtobt, verzehrend aus, und ſchlägt über die Häupter Beider entſetzlich zuſammen. „Sie umſchlang ihn mit ihren Armen und drückte ihn auf das zärtlichſte an ihre Bruſt. Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt über ihre Häupter weg. Sie wähnten, ſie glaubten einander anzugehören; ſie wechſelten zum erſtenmale entſchiedene, freie Küſſe und trennten ſich gewaltſam und ſchmerzlich.“ Darum folgte der Schlag auf dem Fuße nach, und übergiebt Ottilien, nachdem ſie vergeblich alle Kräfte zur Rettung des unglücklichen Opfers aufgeboten, einer dumpfen Verzweiflung. Eine ſolche Fülle von ſittlichen Beziehungen ſchließt ſich uns in dem eben ſo ungeſucht herbeigeführten, als mit der hinreißenſten Herzensgewalt dargeſtellten Tode des Kindes dar. Wir mögen auf die Gatten, oder Ottilien blicken, auf Vergangenheit oder Zukunft, auf die konkrete Veranlaſſung, oder den abſoluten Grund, überall ſchließt ſich ein ſittliches Moment auf, das auf eine tiefere Verſöhnung hindeutet.

Aus dem Tode gebiert ſich das Leben. Es iſt derſelbe Geiſt der vernichtet und zugleich wieder erhebt. Darum bricht aus dem Tode des Kindes auch das ſittliche Leben hervor und weiſt auf ſeinen vollen Sieg hin. Die Wirkungen dieſer Kataſtrophe ſind, je nach dem Zuſtande und dem ſittlichen Standpunkte der Individuen, verſchieden. Die in ſich geläuterte Charlotte nimmt dies Ereigniß mit der ſchmerzlichen Empfindung auf, welche in einem großen Verluſt ein langgeahndetes, für frühere Schuld eintretendes Verhängniß erblickt. Sie bleibt lautlos und nur ein ſchmerzliches Lächeln begrüßt den eintretenden Freund, in welchem ſich wohl das Gefühl des Leidens über den herben Verluſt und der Gedanke an eine höhere Ordnung der Dinge, die ſich in dieſem Ereigniſſe bethätige, durchdringen mochte. Iſt ihr doch der Anblick des todten Kindes eine Mahnung, diejenigen zuſammen zu geben, welche ſie ſich ſchon früher als das ſchicklichſte Paar gedacht, und deren Vereinigung ihr auch jetzt als die Erfüllung eines höhern Geſetzes erſcheint, das niemals hätte verletzt werden ſollen.

Ottilien weckt der Tod des Kindes zur Auferſtehung im Geiſte und in der Wahrheit, nachdem er ihr den Widerſpruch ihres Daſeins und ihrer Beſtimmung ſo erſchütternd geoffenbaret hatte. Eduard endlich wird, weil er in die härteſte Schuld verfallen, auch nach der doppelten Seite ergriffen, in dem Tode des Kindes, ſowohl den wirklichen Verluſt eines theuren Gutes beklagen zu müſſen, als auch durch Ottiliens ſittliche Erhebung und ſtandhaftes Verharren in ihrem Entſagen ſich der ſüßeſten Hoffnung ſeines Lebens beraubt zu ſehen.

Wie Charlotten dieſes Unglück Gelegenheit giebt, ihre ganze ſittliche Hoheit und liebevollſte Zartheit gegen Ottilen zu entfalten, wie Ottilie in dem abſoluten Bruch mit der Naturgewalt der Leidenſchaft auch zugleich von ihrem ganzen Daſein Abſchied nimmt, wie ihre Selbſtbeherrſchung ſich zugleich als eine wahre Löſung von den Banden der Materie darſtellt, wie endlich Eduard in troſtloſer Selbſtentzweiung zurückbleibt und nur die Nähe der wiedergeborenen Ottilie auf Augenblicke ihn der Gnade eines beruhigten, ja ſeligen Gemüthszuſtandes theilhaftig macht, Alles dies iſt in ſeinem innern Zuſammenhange, als nothwendige Erſcheinung der einzelnen Individualitäten, in der Entwickelung der Charaktere, ausführlich dargeſtellt worden, worauf daher hier nur verwieſen werden kann.

Aber auf einen ſchönen Zug des Ganzen dürfen wir hier noch aufmerkſam machen. Nach den ungeheuren Erlebniſſen, dem tiefen Herzweh, das Alle, Jeden auf ſeine Weiſe, ergriffen, der gewaltigen Entzweiung in dem Abgrunde der Seele, erblicken wir, am Schluſſe, unmittelbar vor dem tragiſchen Ende Ottiliens und Eduards, die wahlverwandten Geſtalten wieder zuſammen, äußerlich in demſelben Verhältniſſe, in welchem wir ſie, vor dem Kampfe mit ſich und dem ſittlichen Geiſte, friedlich und heiter neben einander geſehen hatten. Aber eine ungeheure innere Erfahrung, das reichſte, intenſivſte Erlebniß liegt dazwiſchen! Dieſe Zuſammenkunft hat daher in der That etwas

Geiſterhaftes; an demſelben Orte, in denſelben äußeren Verhältniſſen, in derſelben Lebensgewohnheit bewegen ſich die Geſtalten, welche ja doch in der Tiefe der Seele eine ſo völlige Umwandlung erfahren haben *). Durch dieſes Scheinbild des frühern Lebens weiſt aber auch das geiſterhafte Zuſammenſein auf ſeine Auflöſung hin; ja es tritt uns als Vorbote einer unausbleiblichen Kataſtrophe entgegen, für welche unſer Gemüth dadurch völlig vorbereitet iſt. Dieſe Rückkehr in den erſten Zuſtand iſt aber auch zugleich das Reſultat einer Bewegung, in welcher ſich Alle als ſchuldig erfahren haben, und das Produkt einer Entwickelung, in welcher die ſittliche Idee zu ihrem Rechte gekommen iſt.

Als die Individuen, am Anfange vertraulich mit einander ſcherzend, die Geſetze der Wahlverwandtſchaft in den Naturdingen auf ihre Verhältniſſe heiter übertrugen, und ſich in dieſer Beziehung wohl vor jeder Wahrheit derſelben ſicher wähnten, da ahndeten ſie nicht, wie nahe ſie dem furchtbaren Ernſte des ſpielenden Gleichniſſes waren. Der Verfolg unſers Werks verkehrte die beiden Welten der Freiheit und der Naturnothwendigkeit. Der letztern anheimfallend waren die Individuen dadurch auch in dem Wahne befangen, hierin erfülle ſich ein höheres Geſetz, dem der Menſch ſich gar nicht zu entziehn vermöge, und die ſittliche Freiheit, wie das Werk des ſittlichen Geiſtes, die Ehe, ſank ihnen dagegen zu einem Unberechtigten herab.

Aber die Freiheit iſt nur in der Bewegung, ſie löſt daher auch das erſtarrte Geſetz auf. So nur kommt ſie zu ihrer Be-

---

*) „So bewegte ſich in dem täglichen Zuſammenleben unſerer Freunde faſt Alles wieder in dem alten Gleiſe. Noch immer äußerte Ottilie ſtillſchweigend durch manche Gefälligkeit ihr zuvorkommendes Weſen, und ſo Jedes nach ſeiner Art. Auf dieſe Weiſe zeigte ſich der häusliche Cirkel als ein Scheinbild des vorigen Lebens, und der Wahn, als ob noch Alles beim Alten ſei, war verzeihlich.“

ſtimmung und erweiſt ſich als die alles beherrſchende Macht. In dieſem Sinne hatten der Hauptmann und Charlotte ihre Stimme vernommen, und ſich der Naturgewalt der Empfindung entriſſen, welche ſich ſchon ihrer bemächtigt und ſie in den Widerſpruch mit der ſittlichen Idee verwickelt hatte. Dieſelbe ſittliche Freiheit hatte nun auch das holde Kind der Natur zu ſich emporgehoben, aber darin zugleich die Bande gelockert, welche ſie an das Leben feſſelten. Der ohnmächtige Eduard ſah einem ſolchen Siege mit gebrochenem Herzen zu, unfähig ihn auch in ſich ſelbſt zu verwirklichen und fühlt nur die Gegenwart des ſittlichen Geiſtes in dem ſiegreichen Verſtummen, welches die erſtarkte Ottilie dem ſtürmiſchen Andringen ſeiner Leidenſchaft entgegenſetzt. Darum iſt er nicht verſöhnt und ſein Zuſtand weiſt nicht, wie bei Ottilien, auf eine Verklärung, ſondern nur auf ein troſtloſes Scheiden hin. Wohin wir unſern Blick auch wenden, überall umleuchtet uns die Gegenwart des ſittlichen Geiſtes, welche ſich in der Art und Weiſe ihres Erſcheinens eben ſowohl als die abſolute, vor uns ſich entwickelnde Energie, als zugleich als wahrhafte Vorſehung offenbart, die ſich ganz in das innerſte Leben und Bewußtſein der Individuen verſetzt, ſie zu Gegenſtänden ihres beſondern Intereſſes macht, und in der Art die Verſöhnung derſelben, je nach ihrer Individualität herbeizuführen, ſich auch als die ausgleichende Gerechtigkeit einer höhern Weltordnung darſtellt.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Abhandlungen
zur
Philoſophie der Kunſt.

Dritte Abtheilung.

Der zweite Theil
des Göthiſchen Fauſt
nach ſeinem Gedankengehalte entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,

Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin, 1840.
Bei W. Thome.

Wer gegenwärtig über Kunſt ſchreiben oder gar ſtreiten will, der ſollte einige Ahnung haben von dem, was die Philoſophie in unſern Tagen geleiſtet hat und zu leiſten fortfährt.

Göthe. Bd. 44. S. 244.

Vorwort.

Wenn ſchon der Verfaſſer in ſeinen bisherigen Leiſtungen auf dem Gebiete der Philoſophie der Kunſt vielfacher Zuſtimmung begegnet iſt, und das Bedürfniß in den Gedankengehalt der Kunſtwerke einzudringen und ſie auf freie Weiſe wiederzugebären ſich immer fühlbarer macht, ſo darf wohl eine Arbeit, welche den zweiten Theil des Göthiſchen Fauſt nach ſeinem Gedankengehalte zum Bewußtſein zu bringen beſtrebt iſt, ſich nicht erſt für ihr Erſcheinen eine Vergünſtigung erbitten. Ein Werk, das ganz der ſymboliſchen Poeſie angehört, in welchem alles auf die Darſtellung von Geſammtrichtungen und Geſammtzuſtänden angelegt iſt, das eine Fülle von Geiſtesſchätzen, welche ein vieljähriges Vertiefen in die verſchlungenſten Gänge der Wiſſenſchaften und des Lebens an das Licht gehoben, zu dichteriſchen Anſchauungen verarbeitet hat, ein ſolches Werk fordert auch vor Allem, daß man die einfache Seele, welche die Fülle der hier verſammelten Geſtalten aus der heidniſchen und chriſtlichen Welt bewegt und zuſammenhält, aufzufaſſen und zu durchdringen verſuche. Die Einheit, den unſinnlichen Gedanken in den von dem Dichter berührten unendlich mannigfaltigen Gebieten, Zuſtänden, Bezügen und Andeutungen zur Anſchauung zu bringen, iſt die eigentliche Aufgabe gegenwärtiger Arbeit. Wie ſehr daher auch im Gange unſerer Entwickelung auf Einzelnheiten, auf das Verſtändniß verſteckter und entlegener Anſpielungen Rückſicht genommen werden mußte, der Hauptzweck blieb doch immer der Gedankengehalt des Ganzen.

Mag man in dem zweiten Theil des Fauſt das Höchſte von geſtaltender Kraft der Phantaſie und die gediegenſte Reife des reichſten Daſeins begeiſterungsvoll begrüßen, oder in ihm einen Abfall von der dichteriſchen Geſtaltungsfülle und Productivität erblicken, immer wird man doch in den Gedankengehalt des Ganzen eindringen müſſen. Dahin werden ſich auch die entgegengeſetzten Auffaſſungen über den poetiſchen Werth des Werks vereinigen. Nach manchen ſchätzbaren, ſinnigen Andeutungen, manchen dankenswerthen Erläuterungen einzelner Bezüge, manchen fördernden Hin- und Wiederreden *), ſcheint ein Verſuch

---

*) Die Leiſtungen früherer Erklärer, wenn ſie ſich gleich mehr auf Andeutungen, und auf die Erläuterung von Einzelnheiten beſchränken, ſind dankbar anzuerkennen. Ohne ſie möchte gegenwärtige Arbeit kaum gewagt worden ſein. Es bleibt immer ein weſentliches Verdienſt von Roſenkranz in der Anzeige des zweiten Theils des Göthiſchen Fauſt in den Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik zuerſt das Ganze mit großartigem Sinne und Kühnheit aufgefaßt zu haben. Durch Deyks Arbeit weht ein ſinniger Geiſt, dem es um die Sache Ernſt iſt und der ſich um die Auf-

das Ganze aus einem Stücke zu begreifen und die einfache Architektonik, welche den vielgeſtaltigen Bau des Gedichtes beherrſcht, zu entwickeln, völlig an der Zeit. Wenn Frankreich und England ſeit längerer Zeit ihren Sinn freudig der großen Geiſtesarbeit des Göthiſchen Fauſt geöffnet und ſich den mächtigen Eindrücken deſſelben mit voller Wärme hingegeben haben, wenn fremde Nationen ſelbſt das Bedürfniß fühlen ſich mit dem zweiten Theile auseinanderzuſetzen, ſo gebührt doch wohl der deutſchen Nation vorzugsweiſe das Amt des Herolds, die Fülle der Allegorien, den Reichthum von ſymboliſchen Erſcheinungen, welche der Dichter hier zu einer Welt vereinigt hat, ihrem Gedankengehalte nach zu deuten.

Indem der Dichter in dem zweiten Theile des Fauſt faſt alle Kreiſe des praktiſchen und theoretiſchen Geiſtes von den Höhepunkten unſeres Bewußtſeins aus überſchaut hat, ſo darf man zu ihrem Verſtändniß keinen untergeordneteren Standpunkt nehmen. Der Mangel einer umfaſſenden und gründlichen philoſophiſchen Bildung muß ſich daher grade hier, wo die tiefſten Probleme und die größten Lebensfragen berührt werden, augenblicklich empfindlich rächen. Die Schwierigkeiten in der Bewältigung der großen, nicht ſelten widerſpenſtigen Maſſen unſeres Gedichtes werden Niemand entgangen ſein, der ſich auch nur kurze Zeit in den zweiten Theil des Fauſt

---

hellung mancher Bezüge höchſt erfolgreich bemüht hat. Beiden Arbeiten bleibt immer der Ruhm die Initiative ergriffen und zuerſt in den Schacht herabgeſtiegen zu ſein.

vertieft hat. Die gründlichſten Kenner ihres ganzen Umfanges werden daher auch den gerechteſten Maaßſtab an die Leiſtung des Verfaſſers legen. So übergiebt denn derſelbe, durch manche freundliche Theilnahme an ſeinen früheren Beſtrebungen in dieſem Gebiete ermuthigt, dieſe Arbeit der deutſchen Nation mit dem Wunſche, das innere Verſtändniß eines ihrer räthſelhafteſten Werke um manchen Schritt gefördert und das Licht des Gedankens in manche dunkle Gänge und Hallen des wunderbaren Gebäudes getragen zu haben.

Inhalt.

I. Einleitung. Fauſt's Erwachen. Der Staatsrath 1
II. Die Allegorie der Mummenſchanz dargeſtellt in ihrer allgemeinen Bedeutung und in ihrem innern Zuſammenhange .. 14
III. Die Bedeutung der „Mütter“ und ihr Zuſammenhang mit dem Ganzen 62
IV. Der Baccalaureus. Wagner. Homunculus 77
V. Die klaſſiſche Walpurgisnacht 98
VI. Helena 136
VII. Die Rückkehr zur Wirklichkeit 167
VIII. Fauſt's Erlöſung und der innere Zuſammenhang derſelben mit dem erſten Theil 185

Druckfehler.

S. 2 Z. 4 von oben ſtatt der, lies: die.
S. 12 Z. 11 von unten ſtatt den, l. die.
S. 13 Z. 8 v. oben ſt. Geſundheit l. Geſammtheit.
S. 25 Z. 12 v. oben ſt. Weihe l. Weiſe, und ebenſo Z. 15 v. unten.
S. 43 Z. 11 v. oben ſt. dieſer l. dieſen.
S. 60 Z. 16 v. oben ſt. freundlichen l. feindlichen.
S. 71 Z. 12 v. unten ſt. höhere Gewinne l. höheren Gewinn.
S. 74 Z. 12 v. unten ſt. ſich gewinnen l. ſich zu gewinnen.
S. 84 Z. 13 v. unten ſt. Andere l. Anderen.
S. 93 Z. 9 v. oben ſt. Verirrung l. Verneinung.
S. 103 Z. 14 v. unten ſt. verſammelt und l. Verſammelten.
S. 110 Z. 6 v. unten ſt. Sinnes l. Sinnens.
S. 114 Z. 10 v. unten ſt. ſtürmeriſch l. ſtürmiſch.
S. 119 Z. 6 v. oben ſt. ſteigt, von l. ſteigt, getrieben von.
S. 120 Z. 16 v. unten ſt. Titanie l. Titanin und ſt. **Hesiodos Theog.**
S. 270 l. **Hesiod. Theog.** V. 270.
S. 120 Z. 11 v. unten ſt. Triologie l. Trilogie.
S. 129 Z. 8 v. oben ſt. welchen l. welchem.
S. 131 Z. 7 v. unten ſt. Beerſch l. Boeckh.
S. 132 Z. 5 v. oben ſt. Samethrake l. Samothrake und mehrmals.
S. 134 Z. 12 v. unten ſt. den l. dem.
S. 135 Z. 5 v. oben ſt. Deridens l. Deriden.
S. 135 Z. 14 v. oben ſt. friedlichen Vereinen l. friedlichem Vereine.
S. 139 Z. 9 v. oben ſt. bloße l. bloßen.
S. 142 Z. 4 v. oben ſt. bedeutende l. bedeutenden.
S. 144 Z. v. 13 oben ſt. Scheuſaligen l. Scheuſäligen.
S. 144 Z. 5 v. unten ſt. in's l. uns.
S. 150 Z. 5 v. unten ſt. ein l. im.
S. 160 Z. 13 v. oben ſt. überwichtigen l. übermächtigen.
S. 160 Z. 15 v. oben ſt. hineingeleibt l. hineingeleitet.
S. 161 Z. 16 v. oben ſt. verſcheuchen l. verſchmähen.
S. 163 Z. 6 v. oben ſt. Traumgeſang l. Trauergeſang.
S. 163 Z. 10 v. oben ſt. apotheoſiren l. apotheoſirt.
S. 166 Z. 1 oben ſt. in Fauſt l. und Fauſt.
S. 197 Z. 1 v. oben ſt. Rückkehr der Wirklichkeit l. Rückkehr zur Wirklichkeit.
S. 173 Z. 10 v. unten ſt. tiefere l. tiefer.
S. 176 Z. 14 v. unten ſt. ihm l. ihn.

Andere leichte nicht ſinnentſtellende Fehler wird ſich der geneigte Leſer ſelbſt verbeſſern.

I.

Einleitung. Fauſt's Erwachen. Der Staatsrath.

Wie man auch über den rein poetiſchen Werth des zweiten Theils des Göthiſchen Fauſt denken mag, über den umfaſſenden Gedankengehalt und den Reichthum eingewebter Bezüge der tiefſinnigſten Art dürften ſich wohl Alle bereits vereinigt haben. Soll nun ein durchgreifendes Verſtändniß dieſes Werkes eröffnet werden, ſo muß man endlich Ernſt damit machen in das Einzelne hineinzuſteigen und es in ſeiner allgemeinen Bedeutung zum Bewußtſein zu bringen. Wir unterſcheiden bei der Erläuterung des zweiten Theils des Fauſt eine doppelte Aufgabe; die eine beſchränkt ſich auf die Deutung einer Fülle von Einzelnheiten der mannigfaltigſten Art aus faſt allen Gebieten der Wiſſenſchaft und Kunſt. Hier ſind die Schätze nur durch einen gelehrten Kommentar zu heben, wozu die genaueſte Kenntniß der weitverzweigten Thätigkeit Göthes und ſeiner ganzen Dicht- und Denkweiſe, zugleich aber auch eine gewiſſe Gelehrſamkeit unerläßliche Bedingungen ſind. Dieſe Erläuterungsverſuche haben nun vorzugsweiſe die Aufgabe, das, was Göthe in dies Werk „hineingeheimniſſet" hat, aus dem dunklen Schacht an das Licht zu ziehen. Dafür ſind manche ſchätzenswerthe Beiträge geliefert worden. Wichtiger, aber zugleich ſchwieriger iſt die andere Aufgabe. Sie ſoll den großen Reichthum der Gedankenbezüge, die der Dichter in das Werk hineingewebt, die Fülle einer

Weltanſchauung, wozu das reichſte Leben ſeine Gaben geſpendet hat, enthüllen. Ihre Arbeit geht daher weſentlich darauf aus das Symbol zum bewußten Gedanken zu erheben, den innern Zuſammenhang, den über alles Beſondere übergreifenden Gehalt, der Errungenſchaft der bewegteſten und doch wieder beſonnenſten Thätigkeit, welche der Dichter in das Gewand der Allegorie gehüllt hat, zur Klarheit des Gedankens zu befreien.

Sollte überhaupt der ganze Reichthum des objektiven Lebens und ſeiner Zuſtände dichteriſch entfaltet, die Bezüge der Wiſſenſchaft und Kunſt in ihrer allgemeinſten Bedeutung zum Gegenſtande künſtleriſcher Darſtellung gemacht werden, ſo war die Form, welche der zweite Theil des Fauſt erhalten hat, wohl die einzig mögliche. Der Reichthum individueller Lebendigkeit und mithin auch die Darſtellung von Seelenzuſtänden mußte aufgeopfert werden für den umfaſſenden Gehalt objectiver Weltzuſtände. Die größeren Kreiſe, welche der Dichter im zweiten Theile beſchrieben, haben die künſtleriſch ausgeprägten Formen des individuellen Lebens, welche das herrliche Gefäß für die Gedankentiefen des erſten Theils waren, geſprengt und ſich neue Geſtalten ſchaffen müſſen. Um noch durch das Medium der Kunſt die Fülle umfaſſender, objektiver Lebens und Weltzuſtände darzuſtellen, blieb nur die Form der Allegorie übrig. Daß dadurch in gewiſſem Sinne eine Differenz zwiſchen dem Inhalte und der Form hervorgetreten, daß, ſo zu ſagen, das Gleichgewicht beider Seiten zerſtört worden iſt, indem der Inhalt die Form gleichſam zu ihrem Zeichen herabgeſetzt hat, wollen wir nicht läugnen. Gewiß aber giebt der unendliche Reichthum der Allegorie dem Denker die mannigfaltigſten Anregungen, ſich in der Entwickelung der allgemeinen Lebenserſcheinungen, welche die Seele der Allegorie bilden und der Gedankenzuſammenhänge, welche die zunächſt vereinzelt auftretenden Geſtalten innerlich verknüpfen, zu verſuchen. Wenigſtens iſt dies Streben des Dichters eben ſo würdig, als des Denkers.

Der zweite Theil des Fauſt nimmt einen in jeder Rückſicht neuen Aufſchwung. Während im erſten Theile ſich alle Zuſtände aus der Stimmung des Individuums, ſeinem Wollen und Handeln, ſeinem Sinnen und Denken entwickelten, tritt dagegen im zweiten Theile das Individuum gegen die vor uns liegenden und bereits fertigen Weltzuſtände zurück. Hof und Staat und alle die Bezüge, welche ſich an dieſe Mächte knüpfen, ſind bereits entfaltet, das Individuum hat ſich ihnen nur einzufügen und in ihre Räder einzugreifen. Damit eröffnet ſich aber wirklich eine neue Welt. Die großen Kreiſe derſelben waren ganz aus dem Bereich des erſten Theils verwieſen worden; hier ging Alles in der Innerlichkeit des Individuums vor, welches ſich ſeine Verſöhnung mit den überſinnlichen Mächten erkämpfen wollte. Dieſer Grund und Boden des individuellen und ſubjektiven Gemüths- und Geiſteslebens brachte auch jene erſchütternden Ausbrüche und die leidenſchaftlichſte Seelenbewegung hervor, welche im erſten Theile Alles umfaßt, was den Menſchen in ſeiner tiefſten Tiefe jemals bewegt, ihn in ſich zurückgedrängt und zu Kampf und Sieg aufgerufen hat. Das ganze Geheimniß der erſchütternden Wirkung des erſten Theils liegt eben darin, daß hier die aus dem Abgrunde der Seele geſchöpften abſoluten Fragen und Intereſſen der Menſchheit, die ein jeder gebildete Geiſt auch einmal an ſich gerichtet, mit denen ſich der denkende Menſch auf irgend eine Weiſe eingelaſſen hat, daß dieſe alle, unbeſchadet ihrer Objektivität und Allgemeinheit, in der Form der individuellſten Seelenſtimmung und des individuellſten Lebens zur Erſcheinung kommen. Darin liegt die poetiſche Kraft des erſten Theils des Fauſt, unſeres geheimnißvollſten und doch zugleich populärſten Nationalwerkes. Es iſt das geheimnißvollſte, inſofern es zur Erkenntniß ſeiner Tiefe die ganze Fülle der Speculation vorausſetzt und Niemand ohne die gründlichſte philoſophiſche Bildung den Schlüſſel zu den innern Zuſammenhängen zu geben, die Nothwendigkeit der ganzen Entwickelung nachzuweiſen vermag. Der Dichter hat hier die ganze Tiefe des philoſophirenden Geiſtes in ſeiner Bewegung, kraft der Intuition und der poetiſchen Anſchauung, gleichſam anticipirt, er iſt alſo gewiſſermaßen bewußtlos der

Prophet der wiſſenſchaftlichen Entwickelung geworden. Aber dies Werk läßt ſich auch zugleich in gewiſſem Sinne volksthümlich an und iſt, wie kein anderes, in das gebildete Bewußtſein übergegangen, weil jede tiefere Natur im Grunde ihr eigenſtes Leben, ihr Ringen und Wagen in den abſoluten Beziehungen zur überſinnlichen und ſinnlichen Welt, hier wiederfindet und in der individuellſten Geſtalt von Gemüthsſtimmungen ausgeſprochen anſchaut. Darum nimmt Jedweder aus dem erſten Theil des Fauſt Etwas auch für ſich in Anſpruch; in irgend einem Punkte, darf man behaupten, findet Jeder ſein innerſtes Glaubensbekenntniß, ſeinen Seelenzuſtand, den er in den abſoluten Fragen des menſchlichen Geiſtes durchlebt hat, hier verſinnlicht. Darum iſt er keiner Natur, welche irgendwie einmal von einer tieferen Sehnſucht nach dem Unendlichen beſchlichen worden, keiner, welche dem Zweifel nur einmal in das Auge geſchaut, nur einmal von den höchſten Intereſſen berührt worden iſt, fremd; jede hat eine wahrhafte Wahlverwandſchaft zu demſelben. Im zweiten Theile kehrt ſich das Verhältniß völlig um; und hierin liegt, ohne daß man ſich dies bisjetzt zum Bewußtſein gebracht hat, der Grund aller Polemik, aller Abneigung gegen denſelben, Seitens des größeren Publikums, und zugleich die Unmöglichkeit, daß derſelbe jemals, wie der erſte Theil, ein Volksbuch werden, und eine ausgebreitete Wirkung gewinnen kann.

Dürfen wir, unſere obige Andeutung weiter verfolgend, den abſoluten Unterſchied in der Kompoſition beider Theile abſtrakt ausſprechen; ſo wäre er dahin feſtzuſtellen: Im erſten Theile erſcheint das individuelle Geiſtes- und Gemüthsleben als das Bewegende und Geſtaltende, aus ihm gehen alle Verhältniſſe, Zuſtände und Lebensbezüge hervor, es iſt der Angelpunkt dieſer ganzen Schöpfung, Alles erſcheint daher als That des Individuums, ſeine Geiſtesbewegung, ſein Wollen und Denken ſind der Mittelpunkt dieſer ganzen Welt und Weltanſchauung. Daher, wie wir gezeigt, die poetiſche Kraft, die Herzensgewalt, die wunderbarſte Vereinigung des

Allgemeinſten und Individuellſten. Im zweiten Theile erſcheinen dagegen die objektiven Zuſtände, welche der Geiſt hervorgebracht hat, ſeine Mächte und Geſtalten, mögen ſie, als in weltgeſchichtlicher Entwickelung werdend vor uns auftreten, oder als fertige Welterſcheinungen vor uns ſtehn, als das Subſtanzielle, als das Feſte und Gediegene, und das individuelle Leben dagegen nur wie ein Accidenz, das an und in dieſer Subſtanz verſchwindet. Daher die verhältnißmäßig ſo geringe individuelle Lebendigkeit des zweiten Theils, daher das Vorwalten der Allegorie, welche zur Perſonification allgemeiner Zuſtände, Verhältniſſe und Begriffe dient, die nicht erſt aus dem Willen und Denken des Individuums hervorgehen, nicht als freie That des Menſchen erſcheinen. Ja, ſelbſt in denjenigen Partien, in welchen ſich, wie im dritten Akt, die Bewegung wie eine aus der freien Beſtimmung und dem Handeln des Individuums hervorgehende anläßt, wo die Form der Allegorie allerdings zurücktritt, treten doch die Individuen zu beſtimmt als Träger von Geſammtzuſtänden und Ideen auf, ſind zu ſehr zu Gefäßen für dieſen objektiven Gehalt ausgehöhlt, als daß ſie noch als konkrete und individuell empfindende und handelnde Menſchen angeſehen werden dürften. Es tritt auch da ſelbſt das menſchliche Individuum mehr wie ein Accidenz gegen die Subſtanz des Weltzuſtandes und der Idee zurück. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das hier Ausgeſprochene auch nur in relativem Sinne verſtanden werden ſoll, und auch nur für den geſagt iſt, der für ſolche Unterſchiede ein Organ mitbringt.

Der erſte Theil hatte durch die Erlöſung Gretchens in welcher der göttliche Geiſt ſeinen Sieg über Mephiſtopheles gefeiert, auf die abſolute Verſöhnung, oder den totalen Sieg der ewigen Wahrheit über das Reich der Selbſtſucht und der Lüge hinausgedeutet. Auch für Fauſt muß daher der Tag der Erlöſung anbrechen. Der erſte Theil hatte ihn in unſeligſter Zeriſſenheit zurückgelaſſen, und ihn, von dem Gretchen ſich abgewendet, der Verzweiflung Preis gegeben. Gekeilt zwiſchen Himmel und Hölle und die ganze Unſeligkeit eines Zuſtandes empfindend, in welchem er ſich an Mephiſtopheles widerwillig und doch ohnmächtig dieſen Bund zu löſen, gekettet fühlt, ſehn wir Fauſt von dem heiligen Orte ſchwinden, wo Gretchen, durch die Einkehr in den göttlichen Willen, auch der ganzen Fülle der Gnade theilhaftig geworden war. Wir empfinden dem mit Mephiſtopheles verſchwindenden Fauſt die ganze grauſende Tiefe der Selbſtqual und des innern, gegen ſich wie gegen alle Kreatur gerichteten Grimmes nach. An dieſer Stimmung aber, in der ſich Fauſt, als den Unmenſchen ohne Raſt und Ruh betrachtet, entzündet ſich zugleich auch die reale Möglichkeit ſich von demjenigen loszuſagen, den er in furchtbarer Selbſtäuſchung als den ihm zugegebenen Gefährten betrachtet, und ſo einer wirklichen Verſöhnung theilhaftig zu werden.

Dieſe Gewißheit bedingt die weitere Entwickelung. Soll aber ein neues Leben für ihn beginnen, ſollen ſich ihm neue Bahnen zu freier Thätigkeit eröffnen, ſo muß Fauſt einen neuen Aufſchwung gewinnen, von dem Bewußtſein der furchtbaren Schwere ſeiner Frevel befreit und in einen geſammelteren und friedlicheren Zuſtand des Gemüths verſetzt werden. Dies erſcheint als die nothwendige Bedingung ſeiner weiteren Entwickelung und ſeines Eingreifens in die großen Kreiſe des Lebens und der Welt.

Dieſe Beſchwichtigung der erlebten Qual der Seele wird ihm durch die milde Kraft der Natur. Sie erſcheint als der milde Gott, der ihn in ſeinen Schooß aufnimmt und das tiefzeriſſene Innere beſänftigt. Aus ihr ſchöpft er daher neue Stärke den verlornen Frieden wiederzugewinnen, und zu neuer Thätigkeit ſich rüſtig zu entſchließen. Denn das Leben kann nur dann noch einen Reiz für ihn erhalten, wenn er den Muth in ſich findet, ſich zu neuer Kraft zu ſammeln und gleichſam die Brücke zwiſchen der Vergangenheit und Gegenwart kühn hinter ſich abzubrechen. Nicht als ob deshalb die Erinnerungen der furchtbaren Erlebniſſe der Seele nicht mehr mahnend in ihm auftauchten, aber ihre zerſtörende Wirkung iſt wenigſtens durch die Stählung ſeines Gemüths gebannt. Dieſer

Abſchnitt ſeines Lebens, in welchem ſich Fauſt aus der Auflöſung aller Kräfte wieder in ſich zurückruft und ſammelt, erſcheint daher mit Recht als der Beginn einer neuen Laufbahn und eines Aufſchwungs ſeines ganzen Weſens.

Durch den Chor der Elfen, welche Fauſt zuerſt einzeln, dann ſich mehrend, umgaukeln, hat der Dichter die ethiſche Wirkung der milden Naturkraft ausgeſprochen und dem aus dem unruhvollen Daſein in erquickenden Schlaf verſenkten Fauſt friſchen Muth eingehaucht, ſich wieder in das Leben hineinzuwagen. Der Entſchluß dazu iſt ſchon der Beginn eines Seelenzuſtandes, in welchem die furchtbaren Stacheln vergangener Tage ihre verwundende Kraft eingebüßt haben, und er ſich dem unſeligen Bewußtſein wenigſtens inſofern entnommen fühlt, als ihm die Hoffnung der Verſöhnung mit ſich und dem Leben von neuem durchdringt.

Dieſe Erhebung der Seele, durch die beſchwichtigende Kraft der Natur vorbereitet, tönt uns auch in dem folgenden Selbſtgeſpräch des Fauſt mächtig entgegen. Darin regt ſich wieder Werdeluſt, kühner Muth, kräftiges Beſchließen. Die Natur in ihrer Majeſtät und erhabenen Pracht, wie in ihrer duftigen Schönheit durchdringt ſein Gemüth, durch ſie entſtrömt ihm die Erinnerung an die grauenvolle Vergangenheit, und die Hingebung an den allgegenwärtigen Naturgeiſt nimmt in ihm Platz. Hierin klingt ſchon eine tiefere Seelenſtimmung an, es kündigt ſich gleichſam das Wiedererwachen des Göttlichen in ſeinem Gemüthe an, welches ihm in ſeiner unmittelbarſten Geſtalt in der Majeſtät der Natur entgegentritt, und das alſo wie eine Verahnung der Gegenwart des abſoluten Geiſtes erſcheint. So nur, als ein Vorempfinden abſoluter Verſöhnung iſt dieſe Sammlung des Gemüths, der beſchwichtigte Aufruhr der Seele durch das Verſenken des Gemüths in die Pracht der Natur, der Beginn unſeres zweiten Theils, für Fauſt, wie für uns eine wahre Verheißung, daß auch ihm der Tag der Erlöſung einſt anbrechen, und der göttliche Friede von ihm werde gewonnen werden.

Wie die ganze begeiſterungsvolle Betrachtung und Hingebung Fauſts an die Natur ſymboliſch die Rückkehr des zerriſſenen Gemüths zur Sammlung der Seele und zu neuer Thätigkeit, wie die Beſchwichtigung des innern Aufruhrs ausdrückt, ſo ſetzt ſich dieſe ſymboliſche Bedeutung durch das ganze Selbſtgeſpräch fort. Die in heller Klarheit aufgehende Sonne trifft Fauſt mit bewältigender Kraft. Von ihr wendet er ſich zu dem Schauſpiel des brauſenden Waſſerſturzes und zu dem hochgewölbten Regenbogen. Hieran entzückt ſich ſeine Seele. Von dem reinen Lichte ſich abkehrend wendet ſich alſo Fauſt dem farbigen Abglanze zu, dem vollen Leben welches ihn wieder in ſeinen Kreis hineinzieht, und dem er ſein Streben und Hoffen von neuem weihen will. Hiermit ſchließt ſich die Gemüthsſtimmung zunächſt ab, in der Fauſt ſich, wundervoll geſtärkt durch die Pracht der Natur und ihre milde Gewalt, von den furchtbaren Eumeniden ſeines Innern befreit fühlt, und ſie des Orkus Thoren zueilen ſieht. Denn der Entſchluß es mit dem Leben wieder zu wagen, erſcheint nur als eine nothwendige Folge jener über ihn, wie durch eine göttliche Gnade, gekommenen Ruhe des Gemüths. Im Waſſerſturz und Regenbogen aber ſchaut er die Fülle des in wilder Bewegung und heiterer Ruhe wechſelnden Lebens ſymboliſch an. Jenes reine Licht, das Symbol der Abſtraktion von allem konkreten Leben, im Rücken laſſend, dringt ſein Geiſt zu dem Reiche der Wirklichkeit hin, welche ſich aus der Durchdringung von Licht und Finſterniß. ununterbrochen geſtaltet und wofür der Regenbogen, die ſchönſte That der Farbenwelt, das energiſche Symbol abgiebt. Wem die Wirklichkeit und das Leben ſelbſt eine unaufhörlich aus der Durchdringung von Geiſt und Materie, von Begriff und Erſcheinung ſich hervorbringende konkrete Einheit iſt, der hat auch damit die abſolute Bedeutung alles Lebens ausgeſprochen, indem er in dem Reich der Erſcheinung nicht ein von der Idee getrenntes weſenloſes Spiel des Zufalls erblickt. Wie die Farben, als die Thaten und Leiden des Lichts, deren höchſte Verherrlichung ſich in dem wundervoll von der Natur geformten Regenbogen darſtellt, die energiſche Einheit von Licht und Finſterniß ſind, ſo offenbart uns das ganze Reich der Wirklichkeit die ewige Bewegung, kraft welcher der reine Gedanke ſich in die Erſcheinung überſetzt und dadurch ſich ſelbſt ununterbrochen beſchränkt und verendlicht.

So wie der Begriff, dem reinen Lichte gleich, ſich ſtets die Materie formt und alſo Geſtalt, Beſtimmtheit und Realität gewinnt, ebenſo entäußert ſich das reine Licht durch ſeine Begränzung, die Finſterniß zur Wirklichkeit der Farbe. Alſo erſcheint die Farbenherrlichkeit als ein natürliches Symbol des Lebens.

Wer aber das Leben unter dieſem Bilde anſchaut, empfindet es zugleich auch als ein von der Idee beherrſchtes, als einen zwar raſtloſen Wechſel, in welchem aber der Gedanke doch geſtaltend waltet. Einer ſolchen Macht aber giebt man ſich vertrauungsvoll hin, in deren Umkreis ſtellt man ſich mit derjenigen Zuverſicht, welche uns die Gewißheit der gegenwärtigen Vernunft und der alle bunte Mannigfaltigkeit beherrſchenden Einheit aufdringt. Nur wem das Leben nichts iſt als ein wechſelvolles Spiel, *nicht der farbige Abglanz der unbewegt bewegenden Idee*, der kehrt ſich untröſtlich von ihm ab, und muß es verſchmähen ſich mit ihm im Ernſte einzulaſſen. Iſt er doch in jeder Thätigkeit, in jedem Erdreiſten, zugleich von einer unüberwindlichen Ironie durchzuckt, daß alle dieſe Arbeit und Anſtrengung nur einer weſenloſen Bewegung dient. Damit alſo dürfen wir erſt die Beſchwichtigung der Seele, welche Fauſt erfahren und die Sammlung ſeines Gemüths als eine Vertrauen erweckende begrüßen, daß ſich ihm das Leben als der farbige Abglanz des reinen Lichtes darſtellt. Hiermit hat er auch ſeinen Gehalt vorempfunden und gewiſſermaßen mit ſeiner Vergangenheit gebrochen. Dieſer ganze Reichthum von tiefſinnigen Bezügen iſt in dem Selbſtgeſpräch des Fauſt in ſymboliſcher Form angedeutet, womit ſich denn zugleich höchſt ungeſucht die Andeutungen auf die unſerm Dichter ſo am Herzen liegende, aus der Natur der Sache geſchöpfte Farbenlehre verknüpfen. So ſehr auch der Gehalt unſerer Stelle dadurch erhöht wird, daß wir in ihr zugleich eine Hinweiſung auf des Dichters Lieblingsforſchung gewinnen und ſich uns an dieſem Symbol des Lebens ſogleich die volle Sinnigkeit der Göthiſchen Lehre über das Weſen der Farbe enthüllt, ſo behält doch dies ganze Bild auch für den mit dieſen beſonderen Bezügen nicht vertrauten, noch ſeine volle Wahrheit und Lebendigkeit. Darin ſetzen wir eben ſowohl die dichteriſche Stärke dieſer ganzen Anſchauung, als zugleich eine Bewährung der Farbenlehre unſers Dichters ſelbſt. Beide Seiten ergänzen und bedingen einander. Denn unſer dichteriſcher und rein menſchlicher Sinn wird unmittelbar durch die Tiefe des Symbols berührt, und dies bietet ſich wieder nur darum ſo ungezwungen dar, weil es eigentlich ſchon, als eine Wahrheit, in der menſchlichen Natur tief verborgen ruht, und nur an das erinnert, was jeder in ſich ſelbſt lebendig geahnet, und nur durch einen Irrthum ſich hat entſtellen laſſen.

Gleich nachdem Fauſt ſich neuem Lebensmuthe wiedergegeben fühlt, eröffnet uns der Dichter die große Welt, Staat und Hof, wohin ſich Fauſt und Mephiſtopheles begeben. Der Zuſtand, der ſich uns hier enthüllt iſt der einer Auflöſung. Alles deutet hier auf die gänzliche Umſtaltung eines grau gewordenen Zuſtandes hin. Die materiellen, wie die ſittlichen Intereſſen werden uns als gleichgefährdete vorgeſtellt; hier walten Unredlichkeit, Aufruhr, Mangel an jeder Achtung vor dem Geſetz. Die Anarchie hat einen ſolchen Umfang erreicht, daß der geſetzloſe Zuſtand als der allgemeine erſcheint und das Recht ſeine Ohnmacht bekennen muß, den Schuldigen zu treffen und den Unſchuldigen zu ſchützen. Mit dieſen in Auflöſung begriffenen ſittlichen Mächten des Gemeinweſens verbindet ſich die allgemeine, von allen Seiten eindringende Noth, ein Verſiegen aller materiellen Hülfsquellen, wodurch die Bande des Geſetzes noch mehr gelöſt werden und die Achtung vor Pflicht und Recht dem Triebe der Selbſterhaltung weicht. Beide Seiten bedingen einander und führen erſt die totale Auflöſung herbei. Denn die Noth des Lebens gebiert zugleich, ſobald ſie als eine durch alle Klaſſen der Geſellſchaft ausgebreitete erſcheint, auch eine Zerſtörung der ſittlichen Mächte und hat die Verkehrung des Rechts und der Sitte in ihrem Gefolge. So dringt uns zunächſt aus allen Reden der den Kaiſer umgebenden Rathgeber und Großwürdenträger das Bekenntniß eines troſtloſen Zuſtandes entgegen, in dem die Elemente eines neuen Rechtszuſtandes noch tief verborgen ruhn.

In den Kreis des Hofgeſindes hat ſich indeſſen Mephiſtopheles eingeſchlichen, die Stelle des hinweggetragenen Narren vertretend und mit einem Räthſelwort ſich ſogleich als den Thoren bezeichnend, der ſtets erſehnt und ſtets verjagt iſt. Er verkündet das offenbare Geheimniß alles Wohlſtandes, die Quelle alles Reichthums, das unfehlbare Mittel, wodurch aller Noth des Gemeinweſens abgeholfen werden kann.

„Und fragt ihr mich, wer es zu Tage ſchafft:
Begabten Manns Natur und Geiſteskraft.“

Dies iſt in der That die mächtige Wünſchelruthe, vor der ſich die Schätze öffnen und zum Genuſſe Preis geben müſſen. Damit iſt der Aufſchwung aller Kräfte, als die Fundgrube des Reichthums und Wohlſeins ausgeſprochen. Aber eine ſolche Erhebung, in der der Menſch ſich auf ſich ſelbſt ſtellt und in ſeiner weitgreifenden Geiſteskraft den tiefen Schacht erblickt, aus dem immer neue Schätze an das Licht gefördert werden können, vernichtet auch nothwendig einen Zuſtand, in welchem die Kräfte durch die ungleiche Vertheilung der Arbeit und des Genuſſes gefeſſelt ſind. Darum erblickt der Kanzler, der beredte Vertreter der Stabilität, von dieſem Rathe des Mephiſtopheles den Untergang „der Heiligen und der Ritter“ und in der überall ſich regenden Entwickelung nur des Pöbels verworrenes und anarchiſches Streben. Darum erſcheint der Kanzler aber auch als der eigentliche Geiſtesleugner, indem er nur an das glaubt, was in die Sinne fällt, nur das, was ſich in dürren Zahlen berechnen läßt, als eine reale Größe anerkennt, aber den über alle Berechnung erhabenen und ſich allem Kalkül entziehenden idealen Faktor der freien Geiſteskraft nicht begreift. Dies aber iſt die eigentliche Sünde wider den heiligen Geiſt: denn an der Alles bewältigenden und zugleich aufrichtenden Kraft des Geiſtes zweifeln heißt: die Exiſtenz des Geiſtes ſelbſt in Frage ſtellen.

Dieſer Stabilität gegenüber erſcheint Mephiſtopheles als der Vertreter der Bewegung, welche freilich von den Uebrigen nur in dem materiellen Sinne einer augenblicklichen Abhülfe der Noth verſtanden wird, ohne zugleich an die eigentliche Quelle aller rettenden Thätigkeit zu denken, an die Kraft des freien Geiſtes. Daher ſind der Schatzmeiſter, der Marſchalk und der Heermeiſter ſchon mit der Ausſicht zufrieden, welche Mephiſtopheles eröffnet, von der allgemeinen Noth zu befreien.

Aber Mephiſtopheles erweiſt ſich zugleich auch als der Schalk, welcher ſeine Weisheit durch den Mund des Aſtrologen verkünden läßt, und durch dies Organ die myſtiſchen Bezüge zwiſchen den Himmelskörpern und den telluriſchen Verhältniſſen heraushebt, wie er ſelbſt gleich darauf auch auf die Wahlverwandtſchaft der phyſiſchen Organiſation mit den im Boden ruhenden Metallen myſtiſch hindeutet. Von ſeinem Standpunkte aus iſt darin die Ironie über den gläubigen Kreis zu dem derſelbe ſpricht, nicht zu verkennen. Denn darin zeigt ſich überhaupt Mephiſtopheles in ſeiner eigenſten Natur, daß er ſich ſogleich mit unendlicher Verſatilität den gegebenen Verhältniſſen und Zuſtänden anſchmiegt und in den dort waltenden Vorſtellungen mit leichter Schalkhaftigkeit eingeht. Umgekehrt verkündet er auch wiederum die Wahrheit, weiß aber ſehr wohl, daß der tiefere Sinn ſeiner Mahnung hier nicht vernommen wird.

Damit aber jeder Zweifel an dieſer ironiſchen Haltung des Mephiſtopheles ſchwinde, legt ihm der Dichter, nach dem der Erſtere allein zurückgeblieben iſt, die Worte in den Mund:

„Wie ſich Verdienſt und Glück verketten,
Das fällt den Thoren niemals ein.
Wenn ſie den Stein der Weiſen hätten,
Der Weiſe mangelte dem Stein.“

Darin allein offenbart ſich der in geſellſchaftliche Zuſtände Eingeweihte, daß er ſie in ihren mannigfaltigen Phaſen als ein nothwendiges Reſultat der geſammten geſellſchaftlichen Thätigkeit betrachtet, welche allemal grade ſoviel Befriedigung gewährt und ſo viel Glück ausbreitet, als der Verſtand die Bedürfniſſe richtig durchſchaut und das Maaß von Kräften zu ihrer Befriedigung in Bewegung geſetzt hat. Jeder Glückszuſtand der geſellſchaftlichen Geſundheit iſt daher zugleich das Verdienſt der geſellſchaftlichen Thätigkeit, und das Leiden derſelben fällt natürlich mit dem Mangel der Einſicht deſſen, was Noth iſt und wodurch Abhülfe bereitet wird, zuſammen.

II.

Die Allegorie der Mummenſchanz

dargeſtellt

in ihrer allgemeinen Bedeutung und in ihrem innern Zuſammenhange.

Dem Lebenszuſtande, welchen die Verſammlung des Staatsraths uns dargeſtellt hat, mangelt zunächſt die erſte Bedingung einer geſunden Exiſtenz — der materielle Beſitz, ohne welchen auch die höheren Mächte des Lebens nicht gedeihen können. Mephiſtopheles hatte gezeigt, wie dieſer allgemein verbreitete Schatz zu heben ſei. Ehe aber dieſem Schatze nachgeſtrebt wird, ehe die materiellen Güter Gegenſtand der Arbeit werden, müſſen wir die Zwecke kennen, denen ſie zu dienen beſtimmt ſind; denn ſie ſind die zwar nothwendigen Mittel, und inſofern die abſtrakte Grundlage auch eines höheren Daſeins, erhalten aber ihre wahre Bedeutung und ihren abſoluten Werth erſt durch den Geiſt, der ſie verarbeitet und zu menſchlichen Zwecken verwendet. Daher mahnt denn ganz in dieſem Geiſte der Aſtrolog durch das Organ des Mephiſtopheles, „zuerſt in Faſſung ſich zu verſöhnen“ *). Demnach iſt hiermit die Forderung geſtellt,

---

*) Erſt müſſen wir in Faſſung uns verſühnen,
Das Untere durch das Obere verdienen.
Wer Gutes will, der ſei erſt gut,
Wer Freude will, beſänftige ſein Blut,
Wer Wein verlangt, der keltre reife Trauben;
Wer Wunder hofft, der ſtärke ſeinen Glauben.

uns ihre höhere Bedeutung zu entfalten. Dieſe oberen Güter ſind daher der Strahl, durch den erſt die irdiſchen Güter beleuchtet werden. Ohne dieſe ſind ſie todter, unfruchtbarer Beſitz, dem Steine gleich, undurchdringlich und ſtarr,. und damit zugleich des ächt menſchlichen Charakters beraubt. Verdient können ſie daher erſt dann ſein, wenn ihnen der Stempel menſchlichen Geiſtes und menſchlicher Kunſt aufgedrückt iſt, und ſie aus dem Kreiſe des nur materiellen Daſeins in die Sphäre menſchlicher Zwecke erhoben werden.

Dieſer Forderung zu entſprechen eröffnet ſich uns nun zunächſt der ganze Kreis geſelligen Lebens mit allen Künſten des Friedens und geſelligen Genuſſes. Hier iſt Alles durch den Menſchen hervorgerufen, Alles durch ihn vermittelt. Es iſt ein Reich, was er ſich der Natur gegenüber gegründet hat; wozu ſie ihm ihre Schätze leihen muß, die er zu ſeinem Schmuck und Ergötzen verwendet. Dieſes geſellige Daſein, wie es der Natur gegenüber ſteht, iſt aber auch über die gemeine Wirklichkeit überhaupt erhaben, denn es beruht nicht, wie dieſe, auf der plumpen Wahrheit der Natur, ſondern auf dem ſchönen, durch die Menſchen geſetzten und anerkannten Schein. Der ſchöne Schein iſt mit einem Worte die Pulsader alles geſelligen Lebens, und alles geſelligen Genuſſes; dieſer gilt als das, was er iſt, als die vom Menſchen für den Menſchen hervorgerufene Form, welche die Unmittelbarkeit des Naturmenſchen ſo weit hinter ſich zurückläßt, als der ſchöne Schein des Kunſtwerks das empiriſche Daſein des Naturprodukts übertrifft. Was ſich dieſem menſchlichen Reiche des ſchönen, auf gegenſeitiger Anerkennung beruhenden Scheins gegenüber in ſeiner nackten Natürlichkeit erhalten will, wird verbannt und erfährt darin die Macht jenes ſchönen Scheins, der in jenem Kreiſe Nichts duldet, als was durch ihn vermittelt und geſetzt wird. Alle Heiterkeit des geſelligen Lebens, alle Freiheit der Bewegung, alle Sicherheit gegenſeitigen Verhaltens beruht im Kleinen, wie im Großen auf dieſer zur Gewohnheit erhobenen Anerkennung des ſchönen Scheins und der Fertigkeit, ihn zwanglos aus ſich ſelbſt zu erzeugen. Kein Scherz, dieſe Würze der Geſelligkeit, wäre möglich, wenn nicht jeder Einzelne in dem Andern ein gleiches Bewußtſein über die hier geltenden Mächte und eine gleiche Freiheit der Bewegung vorausſetzte*).

Das glänzendſte Abbild des geſelligen Lebens wird ſich demnach in einer Erſcheinung darſtellen, wo dieſe Anerkennung des ſchönen Scheins, welche wir überhaupt als die Grundlage freien geſelligen Daſeins erkennen, nicht nur die allgemeine Wurzel iſt, aus der alle geſelligen Verhältniſſe ihre Nahrung empfangen, ſondern wo ſich dieſe bis zu einer ſo bewußten Haltung herausgearbeitet hat, daß dieſer ſchöne Schein in jedem Momente als ſolcher geſetzt iſt, wo mithin Jeder ſich ſelbſt bewußt in dieſes Reich des ſchönen Scheins erhebt und ſeinerſeits von allen andern darin erhalten wird. Dieſes vollendetſte Abbild des geſelligen Lebens erſcheint uns in den Feſten des Carnevals, daher denn der Dichter, eben ſo ſinnig als dem Begriff entſprechend, die Mummenſchanz gewählt hat, um in ihr uns das reinſte und vollendetſte Bild des geſelligen Lebens und Daſeins zu vergegenwärtigen, wo der ſchöne Schein zu ſeinem abſoluten Rechte gekommen iſt. Das Bild der Mummenſchanz iſt aber nirgends zu freierer und heiterer Geſtalt gediehen, als auf dem Boden und unter dem Himmel Italiens, wo dieſe Luſtbarkeit, durch keine häßlichen Bildungen entſtellt, ſich in ihrer maaßvollſten Schönheit entwickelt hat. Darum deutet es auch der Herold ſogleich an, daß ſich das heitere Reich italieniſcher Bildungen vor uns entfalten werde.

---

*) In dieſem Sinne, den ſchönen Schein als die Seele des geſelligen Lebens feſthaltend, ſagt Göthe:

„Verſtellung ſagt man ſei ein großes Laſter,
Doch von Verſtellung leben wir.“

Dahin gehören auch die Worte aus Wilhelm Meiſter: „In einer Geſellſchaft, in der man ſich nicht verſtellt, in welcher Jedes nur ſeinem Sinn folgt, kann Anmuth und Zufriedenheit nicht lange wohnen, und wo man ſich immer verſtellt, dahin kommen ſie gar nicht. Es iſt alſo nicht übel gethan, wir geben uns die Verſtellung gleich von Anfang an zu, und ſind nachher unter der Maske ſo aufrichtig, als wir wollen.“

In dem voraus angedeuteten Sinne bleibt die Mummenſchanz daher auch der Rahmen für die ganze ſo unendlich reiche Scene, weil alle Entwickelung geſelligen Lebens, ſo wie aller Künſte des Friedens auf dieſem von uns aufgezeigten Grunde des ſchönen Scheins beruht, gegenüber der plumpen Wahrheit der Natur. Wer an ihr feſthält, wer unfähig iſt ſich über ſie zu erheben, iſt mit Recht von dieſem Kreiſe mit allen ſeinen reichen Freuden und Genüſſen ausgeſchloſſen.

Wie Alles hier von Menſchen hervorgebracht iſt, wie ſelbſt die Natur in ihren Bildungen und Früchten nicht in ihrer urſprünglichen Geſtalt gelaſſen wird, ſondern, theils von Menſchenhänden nachgebildet, zum Schmucke dient, theils durch zierliche Anordnung und ſinnige Wahl zum Genuſſe wird, und erſt, nachdem der theoretiſche Sinn des Geſichts befriedigt worden, dem materiellen Sinne des Geſchmacks ſein Recht widerfahren kann, wie alſo auch hier das Untere durch das Obere verdient werden muß, dies hat der Dichter ſehr ſinnig in den mit reichen Körben voll künſtlicher Blumen verſehenen Gärtnerinnen, und den unter Wechſelgeſang und muſikaliſcher Begleitung geſchmackvoll aufgereihten Früchten vorgeſtellt *). Während die Natur ihre lieblichen Bildungen zu einem kurzen Daſein hervorruft, ſo glänzen dieſe Gebilde von Menſchenhand künſtlich fort und ſind gleichſam dem verwitternden Hauche der Vernichtung entnommen.

Was ihnen an unmittelbarer Friſche und Reiz abgeht, das wird durch die Dauer erſetzt, welche gleichſam der Jahreszeit ſpottet **).

---

*) Allerlei gefärbten Schnitzeln.
Wird ſymmetriſch Recht gethan;
Mögt ihr Stück für Stück bewitzeln.
Doch das Ganze zieht euch an.

**) Unſere Blumen, glänzend künſtlich.
Blühen fort das ganze Jahr.

wie durch die ſinnige Beziehung, die durch die Anordnung gegeben werden kann, wobei das ganze Gefilde aller möglichen Blumen, ganz unabhängig von der Zeit ihres Werdens und Blühens, unbeſchränkt beiſteuern muß.

Die Gaben ſelbſt welche die ſchönen Gärtnerinnen darbieten, ſind nicht ohne Bedeutung gewählt und enthalten ſinnige Beziehungen auf menſchliche Vereine und Verbindungen. Billig eröffnet daher wohl der Olivenzweig den Reigen, denn er kündigt ſich ſogleich als das Mark der Lande an. Wo anders aber iſt das Mark der Lande, als in dem friedlichen herzinnigen Vereine der Geiſter und Gemüther, der allein alles Gedeihen möglich macht, alle Entwickelung bedingt? In ſinnigſter Beziehung zum Ganzen des Gedichts ſelbſt kündigt ſich daher der Olivenzweig als Sinnbild des Friedens und der Eintracht menſchlichen Wirkens an*). Wie der Olivenzweig uns an das Edelſte erinnert, das friedliche Wirken menſchlicher Kräfte, ſo mahnt uns der Aehrenkranz an den Grund aller Sittigung, den ſchon die Alten mit Recht in dem Ackerbau fanden, daher auch Ceres als die Begründerin der Ehe, der Grundlage aller Sittigung verehrt ward. So ſind alſo in der Gabe der Ceres und dem Olivenkranze der Ausgangspunkt wie das Ziel menſchlichen und ſittlichen Daſeins und Lebens auf das glücklichſte ſymboliſirt. Während die beiden Genannten alſo auf menſchliche Verhältniſſe und ſittliche Einigung hindeuten, kündigen ſich der Phantaſiekranz und Phantaſieſtrauß ſogleich als menſchliche Gebilde an, im Gegenſatze der Natur. Die Einheit des Erſteren ruht allein in der menſchlichen Willkühr und

---

*) Keinen Blumenflor beneid' ich,
Allen Widerſtreit vermeid' ich;
Mir iſt's gegen die Natur:
Bin ich doch das Mark der Lande,
Und zum ſichern Unterpfande,
Friedenszeichen jeder Flur.

Laune, der aber doch ſelbſt der Einzelne ſich nicht ungeſtraft entziehen darf *). Der Phantaſieſtrauß vergegenwärtigt dagegen ſehr glücklich die allgemeine Bedeutung ſolcher künſtlichen Gebilde, indem ſie ihr Ziel und ihren Beruf allein erfüllen, wenn ſie dem Menſchen zum Schmucke dienen, und in dem damit Geſchmückten wie in dem Anſchauenden höhere Beziehungen und Empfindungen erwecken und hervorlocken **).

Jenen künſtlichen Blumenſträußen ſtellen ſich aber die zarten friſchen Roſenknospen keck gegenüber, ihres Zaubers gewiß, und leiten unſere Anſchauung wieder zu der Fülle und quellenden Kraft der Natur zurück. Doch bieten auch ſie uns die Beziehung zum Menſchen dar, da ſie für ſich, als Naturgebilde nicht gelten wollen, ſondern erſt, indem der Menſch ſie, die verſteckten auffindet und ſich ihm die ſinnigſten Lebensmomente an ihrem hold aufſtrebenden Reiz entzünden, ihr eigentliches Ziel und ihre ſchönſte Beſtimmung erreichen ***).

Doch erſt in den Früchten iſt uns das volle quellende Leben der Natur völlig gegenwärtig. Hier hat die Kraft ihr Ziel erreicht und weiht ihre Schöpfung dem Genuſſe. Aber auch der Ge-

---

*) Der Natur iſt's nicht gewöhnlich,
Doch die Mode bringt's hervor.

**) Meinen Namen euch zu ſagen
Würde Theophraſt nicht wagen,
Und doch hoff' ich, wo nicht allen,
Aber mancher zu gefallen,
Der ich mich wohl eignen möchte,
Wenn ſie mich in's Haar verflöchte,
Wenn ſie ſich entſchließen könnte,
Mir am Herzen Platz vergönnte.

***) Das Verſprechen, das Gewähren,
Das beherrſcht, in Florens Reich,
Blick und Sinn und Herz zugleich.

nuß muß vermenſchlicht werden. Nicht die Befriedigung der Begierde, die über das, ihr durch die Natur Dargebotene, ſchnell herfällt und ſo ihre Herrſchaft und ihr Recht über die Erzeugniſſe der Natur darlegt, iſt das Menſchliche. Dieſe unteren Mächte ſollen geläutert werden. Erſt wenn dem höheren Sinne ſein Recht widerfahren und die Phantaſie ſich an der zierlichen Anordnung geweidet, darf ſich auch die Luſt des Genuſſes ihr Theil nehmen *).

Blumen und Früchte ſind ſomit in ihren höheren Beziehungen aufgefaßt, und durch die Phantaſie über ihre unmittelbare nur natürliche Exiſtenz erhoben und verklärt worden. Es iſt daher Zeit, uns aus der Natur in den Kreis menſchlicher Verhältniſſe ſelbſt einzuführen. Da begegnen uns denn zunächſt mannigfaltige, aber vereinzelt daſtehende Erſcheinungen eines geſellſchaftlichen Daſeins, welche uns das anſchaulichſte Bild einer Welt geben, die das Produkt künſtlich erzeugter Verhältniſſe und Verzweigungen iſt, und, als ſolche, das einfache Naturleben und die ungekünſtelte Sitte weit hinter ſich zurückgelaſſen aber ihren tieferen ſittlichen Einheitspunkt noch nicht gefunden hat, und daher mitten inne ſteht, zwiſchen dem Naturzuſtande, in welchem der Menſch die Forderungen ſeiner ſinnlichen Natur auf die einfachſte Weiſe befriedigt, und jenem höheren ſittlichen Daſein, wo der irdiſche wie der geiſtige Drang, in ununterbrochen ſtetiger Entwickelung und Einigung gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen. Ein ſolcher Zuſtand iſt aber weſentlich ein Zuſtand des Zerwürfniſſes, wo die Einfalt der Natur und kindlichen Lebens eingebüßt worden ſind, ohne daß dafür ein hö-

---

*) So ſingt der Gärtner im gedachten Sinne der Früchte:

„Sey's erlaubt uns anzupaaren
Eurem reichen Jugendflor,
Und wir putzen reicher Waaren
Fülle nachbarlich empor."

„Unter luſtigen Gewinden,
In geſchmückter Laube Bucht,
Alles iſt zugleich zu finden:
Knoſpe, Blätter, Blume, Frucht."

heres vom ſittlichen Geiſte getragenes Daſein eingetauſcht wäre. Dieſem Zuſtande gehören daher alle die Gebrechen und Verirrungen eines verwickelten und aus der Raſtloſigkeit der Bedürfniſſe ſich erzeugenden Lebens an. Es iſt allerdings ein Reich voll Bewegung und Leben, dem aber der verſühnende Halt- und Lebenspunkt mangelt, wodurch dieſe Raſtloſigkeit erſt ihre Weihe erhält. Hier arbeiten ſich die Menſchen ab, und ſind ununterbrochen auf der Flucht vor der Einfalt der Natur, ohne aber die ſittliche Ruhe und die höhere Anmuth des Daſeins gewinnen zu können. In einem ſolchen Leben, das ſich nicht wiedergeboren hat im Elemente des ſittlichen Geiſtes verzerren ſich daher nicht ſelten die edelſten Beziehungen und der Menſch verliert zuletzt ganz das Bewußtſein über den tief ſittlichen Grund aller Verhältniſſe, wodurch dieſe menſchliche Schöpfung zuſammengehalten wird. Hat er aber überhaupt dieſes Bewußtſein eingebüßt, dann iſt auch der Entartung kein Ziel geſteckt und es brechen die inneren Wunden ſolcher geſellſchaftlichen Zuſtände mit voller Gewalt hervor. Dieſes Bild hat uns der große Dichter in den nun folgenden Geſtalten bis zu dem Erſcheinen der Grazien in wenigen großen Zügen entworfen, deren Verbindungen uns jetzt aufzuzeigen bleiben.

Es iſt zur Anſchauung dieſes Zerwürfniſſes von hoher Bedeutung, daß der Dichter mit dem Liede der Mutter, womit dieſe die Tochter in dieſen feſtlichen Kreis geleitet, den Anfang gemacht hat. Was iſt anders der Grundzug dieſer Dichtung, als die Frivolität der Geſinnung, welche ſich ſchon ſo ſehr der Sprechenden bemächtigt hat, daß ſie, ganz ohne Scheu und in der Form des harmloſeſten Tändelns die in die Myſterien der Lüſternheit ziemlich eingeweihte Tochter auffordert, heute noch einmal die ſinnberückenden Künſte ſpielen zu laſſen, um, was bisher vergeblich erſtrebt wurde, zu gewinnen*). Wie verkehren ſich hier die ur-

---

*) Ach! nun iſt ſchon manches Jahr
Ungenützt verflogen.

ſprünglich ſo reinen und ſittlichen Empfindungen und Wünſche des mütterlichen Herzens, die Tochter in das ſittliche Verhältniß der Ehe, dieſer Grundlage aller geſellſchaftlichen Entwickelung, erhoben zu ſehen, in vergiftete Gedanken, welche die ſittliche Subſtanz der menſchlichen Geſellſchaft auflöſen. Das zarte, auf tiefſtem Grunde ſich entwickelnde Verhältniß des Mädchens zum Manne, welches in angeborner ſittlichen Grazie nur ſich finden und erobern läßt, erſcheint hier in durchaus frivoler Geſtalt. Es iſt unmöglich, den ganzen Reichthum von Anſchauungen, welche dieſe von ſittlichem Grunde abgekommenen Zuſtände des geſelligen Lebens darbieten, ſchlagender anzudeuten und uns damit ſogleich auch für die folgenden Erſcheinungen auf einen richtigeren Standpunkt zu ſtellen, als es der Dichter hier gethan hat.

Die Geſpielinnen, welche ſich zu der Mutter und Tochter geſellen, und ſie in ihren Kreis aufnehmen, wie die mit Netzen, Angel und Leimruthen erſcheinenden Fiſcher und Vogelſteller, wodurch ſich die wechſelſeitigen Verſuche zu gewinnen, zu fangen, zu entgeben und feſtzuhalten entwickeln, vollenden das Bild geſelligen Leben und Genuſſes, das ſich durch dies Auftreten der Mutter und Tochter, als ein auf frivoler Grundlage ruhendes angekündigt hat. Vergeſſen wir nicht, daß wir die Anſchauung von Zuſtänden einer überfeinerten Civiliſation vor uns haben, wo der Menſch auf den

---

Der Sponſirer bunte Schaar
Schnell vorbei gezogen;
Tanzteſt mit dem Einen flink,
Gabſt dem Andern ſtillen Wink
Mit dem Ellenbogen.

Welches Feſt man auch erſann,
Ward umſonſt begangen;
Pfänderſpiel und dritter Mann
Wollten nicht verfangen;
Heute ſind die Narren los,
Liebchen öffne deinen Schooß,
Bleibt wohl einer hangen.

Genuß ausgebt und ihn zu ſeinem Zwecke macht. Wo dies der Fall iſt, da kann es nicht fehlen, daß der genußſüchtige Menſch auch ſeine menſchliche Würde und Freiheit bisweilen einbüßt, und ſelbſt vor dem Bekenntniß eines ſolchen Zuſtandes keine Scheu trägt. Auch dies iſt in den folgenden Gruppen ſinnvoll angedeutet.

In einem ſolchen Zuſtande der Geſellſchaft ſcheiden ſich diejenigen, welche die harte Arbeit übernehmen und an ſie gewieſen ſind, von den Genießenden ab. Die Letzteren ſehn daher auch den Genuß als ihr Vorrecht an, worauf ſie durch ihre Stellung einen unverlierbaren Anſpruch haben. Je mehr ſich nun die Civiliſation von der ſittlichen Baſis entfernt hat, deſto ſtarrer trennen ſich die nur Arbeitenden von den nur Genießenden ab, ein Zuſtand der ſo unnatürlich iſt, daß er endlich zu ſeiner Auflöſung führen muß. Dieſer abſtrakte Gegenſatz der allein zur Arbeit Verurtheilten und der zum Genuß Berufenen ſcheint uns in den ungeſtüm und ungeſchlacht eintretenden Holzbauern und den läppiſchen Pulcinellen ſymboliſirt zu ſein. Die Erſteren fühlen, daß die genießenden Klaſſen nichts ohne ſie wären; „denn ihr erfröret wenn wir nicht ſchwitzten“. Die Letzteren dagegen ſehn ihr auf den Genuß, ohne alle Arbeit und Mühe allein berechnetes Leben, als ihr Recht an. „Sie ſind die Klugen, die nie was trugen, Ihr ſeid die Thoren, gebückt geboren.“ In dieſem Bewußtſein überlaſſen ſie ſich auch ſo völlig harmlos und unbefangen dem Genuſſe, daß ihnen jedes Urtheil gleichgültig iſt. „Ihr mögt uns loben, Ihr mögt uns ſchelten, wir laſſens gelten.“

Wo die Genußſucht eine ſolche Uebermacht erlangt hat, fehlen auch Geſtalten nicht, welche auf Koſten der menſchlichen Würde ſich die Genüſſe erkaufen, und was ihnen die zufälligen Verhältniſſe verſagt haben, ſich durch Erniedrigung gewinnen. Dieſe Klaſſe tritt immer nur in Zeiten höchſter Genußſucht und Verdorbenheit der Sitten hervor, ja dieſe Gattung von Individuen iſt gewiſſermaßen ein Produkt ſolcher Zuſtände, in denen dem Menſchen die Luſt an der Arbeit und eignen Thätigkeit erſchlafft iſt, er aber doch ſo von der allgemeinen Begierde nach verfeinertem Sinnengenuß angeſteckt iſt, daß er ſie ſelbſt durch die Verzichtung auf ſeine menſchliche Würde befriedigt. Dieſe Menſchenklaſſe, welche ganz in dieſen Zuſammenhang gehört, erkennen wir in den ſchmeichelnd lüſternen Paraſiten. Sie haben daher auch ihre Stelle hinter den sorglos Genießenden, und bezeichnen auch die ſittliche Entartung des geſelligen Zuſtandes. So dienen ſie weſentlich zur Vervollſtändigung des Bildes.

Wie die Paraſiten ſich auf Koſten der menſchlichen Würde des ſinnlichen Genuſſes bemächtigen, ein Zeichen einer ganz erſchlafften Geſinnung, ſo iſt uns das Erſcheinen des Trunkenen, der unbewußt ſein ſeliges Behagen ausſpricht, der Ausdruck für die von der Begierde völlig unterjochte Freiheit des Geiſtes. In dieſem Zuſtande ruft uns ſein Lied das wonnige Gefühl einer völligen Sorgloſigkeit und einer Selbſtgenügſamkeit des Gemüths entgegen, die, wenn ſie aus der Heiterkeit einer bewußten Seele käme, uns in die Region des reinſten Behagens erheben würde, ſo aber freilich nur der untröſtliche Erguß einer unter die Herrſchaft der rohen Begierde gefallenen Natur iſt, welche ſich ſo frank und frei fühlt, während ſie unbewußt in die ärgſte Knechtſchaft gerathen iſt. Dieſer Zuſtand aber iſt offenbar nicht vereinzelt; er giebt mit den Pulcinellen und den Paraſiten zuſammengenommen das Bild einer auf den Genuß allein ausgehenden, in ſinnliches Behagen ganz verſenkten Welt. Es iſt mit einem Worte eine zerfahrne Welt, in der die ſinnliche Behaglichkeit alles gilt und alle Klaſſen, vorzugsweiſe aber die höheren Stände ergriffen hat, eine Welt, welche daher auch ihrer Auflöſung entgegen eilt.

Der Standpunkt einer ſo gearteten Geſellſchaft geſtattet auch nicht das Emporkommen ächter Kunſt und Poeſie; ſie gedeihen nur bei geiſtiger Geſundheit; denn ihre Erzeugniſſe ſind immer zugleich das ideale Abbild der geſellſchaftlichen Zuſtände. Was ſich von poetiſchen Beſtrebungen in einer ſolchen Zeit hervorthut, iſt mehr oder weniger von der allgemeinen Unnatur der Geſellſchaft ergriffen und theilt die Verkehrung und Entartung, der ſie in dem breiten Strome des Lebens Preis gegeben iſt. So wird ſich in ihr theils eine überwiegende Sentimentalität und eine Heuchelei der Empfindung kund geben, theils eine auf die Darſtellung des Gräßlichen, Grauenhaften und Geſpenſtiſchen gerichtete Tendenz, immer aber ein Abkommen von ächter Naturwahrheit und Schönheit. Die Unnatur des Lebens, der Ueberreiz des Genuſſes ruft auch in der übermächtigen Phantaſie krankhafte Bildungen hervor. Die Kunſtwelt iſt troſtlos wie die wirkliche Welt. Die einzige Gattung der Poeſie, welche in Zeiten einer ſittlichen Auflöſung gedeihen kann, iſt die Darſtellung jener geſellſchaftlichen Zuſtände in ihrer Nichtigkeit und Frivolität, die einzige Weihe, wodurch der Menſch ſich über ſie erhebt und die ſittliche Idee wenigſtens auf negative Weiſe hervorruft. Dies iſt die Satire. Auch weltgeſchichtlich hat ſie ihre abſolute Bedeutung da gehabt, wo der Boden der Sittlichkeit untergraben war, die Welt einer völligen Umgeſtaltung entgegenſah und den reichen, begabten Naturen nur die einzige Weihe der Erhebung blieb, durch das grelle Gemälde der ſittenloſen Zuſtände der Gegenwart ſich über die Troſtloſigkeit derſelben zu erheben. Der Satiriker, indem er den Zeitgenoſſen den Spiegel der Gebrechen der Zeit vorhält, ſammelt zugleich die edleren Naturen um ſich, weil in ihm der Unmuth und die ſittliche Indignation derſelben Geſtalt erhalten hat. Die Satire iſt daher in Zeiten der ſich auflöſenden Geſellſchaft das Höchſte, wozu es der Geiſt in ſolchen Zuſtänden bringen kann; die poſitive Darſtellung der Idee iſt ihm verſagt, denn auch der ſtärkſte Geiſt iſt dem allgemeinen Geiſte der Zeit unterthan; es bleibt ihm alſo nur die negative Darſtellung übrig; dies leiſtet die Satire. Es hat daher für uns eine tiefe Bedeutung, daß der Dichter aus dem Gewühl der ſich drängenden Poeten, welche einander nicht zum Vortrag kommen laſſen, den Satiriker heraustreten und in den wenigen Worten ſeine ſittenrichterliche Stellung andeuten läßt.

„Wißt ihr, was mich Poeten
Erſt recht erfreuen ſollte?
Dürft ich ſingen und reden,
Was niemand hören wollte.“

Wer will denn auch in dem Spiegel ſeine Nichtigkeit und die Nichtigkeit der Zuſtande und Richtungen anſchauen, denen er bewußt und unbewußt Preis gegeben iſt. Bezieht ſich auch unſer Satiriker hier zunächſt wohl hauptſächlich auf die Unnatur der Poeſie ſo hat er doch, wie wir zu entwickeln geſucht, zugleich eine allgemeine ſittliche Bedeutung und tritt wie ein Janus auf, der das eine Antlitz unwillig auf die Gegenwart richtet und mit dem andern ſehnſüchtig nach einer beſſern Zukunft blickt.

Unſer Satiriker iſt rings von Poeten umſtellt, zärtlichen ſo wie Enthuſiaſten; die Nacht- und Grabdichter aber laſſen ſich entſchuldigen, weil ſie ſo eben im intereſſanteſten Geſpräch mit einem friſch entſtandenen Vampyr begriffen ſeien, woraus eine neue Dichtart ſich vielleicht entwickeln könnte. Irren wir nicht, ſo iſt hiermit diejenige Richtung der Poeſie angedeutet, welche indem ſie zur Natur zurückzukehren ſtrebt, ſich in das Entſetzliche und Grauenhafte verirrt, und die tragiſche Erſchütterung in die Darſtellung unnatürlicher und gräßlicher Verbrechen ſetzt. Gewiß hat unſerm Dichter hier die Poeſie vorgeſchwebt, welche er ſelbſt einmal als eine Poeſie der Verzweiflung bezeichnet hat, und die hier inſofern ganz an ihrer Stelle, als ſie zugleich der Ausdruck der in ſich zerriſſenen geſellſchaftlichen Zuſtande iſt.

In der Kunſt wie im Leben iſt dieſe Welt der Unnatur anheimgefallen, und kann nur durch eine radikale Umgeſtaltung gerettet werden. Dazu gehört, daß ein neues friſches Element ſich der Geſellſchaft bemächtige und ſie regenerire. **Dies iſt die Rückkehr zur Wahrheit der Natur.** Dieſe Rückkehr zur Naturwahrheit iſt aber darum kein Verlaſſen der durch die Civiliſation gewonnenen Güter, keine Hingebung an den Naturzuſtand, ſondern immer nur eine Begeiſtigung des Natürlichen, welches darum alſo nicht in ſeinem urſprünglichen Zuſtande gelaſſen werden ſoll. Nur die Wahrheit der nie irrenden Natur, ihre innere Zweckmäßigkeit und Vernunft ſoll den Zuſtänden der menſchlichen Geſellſchaft einverleibt werden, ſo daß dieſe, nur in verklärter und bewußter Weiſe, ein ideales Abbild der einfachen Geſetzmäßigkeit der Natur darſtellt. Auf dieſem Standpunkte erzeugen ſich die Kreiſe der geſellſchaftlichen Verhältniſſe in ununterbrochener Kraft und erhalten ſich durch gegenſeitiges Eingehn in einander, wie die nach ewigen Geſetzen ſich erneuende Natur, aber dieſe Kreiſe ſtellen ein Reich des Bewußtſeins und der Freiheit dar, welches die Gebundenheit der Naturgeſetze und ihre Zweckmäßigkeit in der Form der menſchlichen Willkühr abbildet. Hiermit haben wir den Zuſtand angedeutet, in welchem die geſellſchaftlichen Verhältniſſe ebenſo die Natur in ihrer Geſetzmäßigkeit in ſich eingeboren, als ſich über ſie in Freiheit erhoben haben. So gewährt die menſchliche Geſellſchaft in ihrer lebendigen Wechſelwirkung einen heiteren, beruhigenden Charakter, ohne zugleich die freie Bewegung, die raſtloſe Thätigkeit immer neuer ſich in ihrem Schooße erzeugender Kreiſe einzubüßen.

Dieſe Rückkehr des geſellſchaftlichen Zuſtandes zur Naturwahrheit aus ihrer Verzerrung und Unnatur, die Verſöhnung mit der inneren Zweckmäßigkeit der Natur, aus der Auflöſung der Geſellſchaft hervorgebracht, dieſe Wiedergeburt derſelben iſt nun in der ſinnvollſten Allegorie von unſerm Dichter durch das neu auftretende Element der griechiſchen Mythologie dargeſtellt worden. Hier gewinnen wir augenblicklich die Anſchauung einer verklärten Natur, in jener idealen Einheit des Geiſtigen und des Natürlichen. Das Auftreten dieſer Geſtalten drückt uns daher ſogleich in ſymboliſcher Weiſe jene Regeneration des Lebens aus, welche in der Rückkehr zur Natur zugleich ſeine Freiheit und die Errungenſchaft der Civiliſation erhalten hat. Damit treten wir in ein neues Stadium ein, in welchem die Entwickelung von dem ſo eben beſprochenen Standpunkte aus erfolgt. Es liegt in dem Geſagten bereits, daß die Figuren der griechiſchen Mythologie, welche nacheinander erſcheinen, durchaus nur die Maske der antiken Welt tragen, dagegen zur Darſtellung eines mit der urſprünglichen, mythologiſchen Vorſtellung gar nicht nothwendig zuſammenhängenden Inhalts ſinnreich verwendet werden. Dieſen Gedanken muß man zum Verſtändniß des Folgenden durchaus vor Augen haben.

Freilich ſtellen die zuerſt auftretenden Grazien zunächſt ihren urſprünglichen Begriff der Anmuth dar, aber doch in beſonderer Beziehung auf das geſellige Leben und ſeine Verhältniſſe. Auf dieſem Boden darf ſich nämlich Jeder in ununterbrochener Wechſelwirkung zu allen anderen Menſchen betrachten. Jeder tauſcht hier gleichſam ſeine Perſönlichkeit gegen die aller Uebrigen aus. Er giebt ſich und empfängt dafür wieder, was alle Andern zu geben vermögen. Auf dieſer Wechſelwirkung beruht ſowohl der Reiz aller höhern Geſelligkeit, als auch die Bedeutung und Kraft aller ſocialen Verhältniſſe. Indem Jeder nach Kräften beiſteuert und gern das aufnimmt, was Andere ſpenden, entſteht jenes heitere und geſunde Leben ächter Gemeinſchaft, welches auf dem gegenſeitigen freiwilligen Geben und Empfangen beruht, indem Niemand ſich weder im Geben überhaupt und ſelbſtiſch geltend macht, noch beim Empfangen die Anerkennung deſſen, was ihm geworden, verweigert. Geben und Empfangen weben alſo gleichſam wie Zettel und Einſchlag das bunte Leben der Geſellſchaft *). Die Art ihres Ineinandergreifens bedingt den Reiz ihres Werkes und den Zauber ihrer Wechſelwirkung. Der unſichtbar geſtaltende Geiſt, der eigentliche Vermittler iſt die Anmuth, welche Jeder in das Geben, wie in's Empfangen legt, die holde Schranke, wodurch der Gebende ſich gleichzeitig als der Empfangene fühlt und bekennt. So iſt

---

*) Aglaia.
Anmuth bringen wir ins Leben;
Leget Anmuth in das Geben.

Hegemon.
Leget Anmuth in's Empfangen.
Lieblich iſt's den Wunſch erlangen.

jeder zugleich ein Dankbarer, der weiß, wie viel er der Geſellſchaft, deren Produkt er ſelbſt iſt, ſchuldet. Das Danken vollendet alſo eigentlich erſt das Weſen des geſellſchaftlichen Zuſammenlebens und iſt die unſichtbare Wurzel, aus welcher der Stamm mit allen ſeinen Aeſten und Zweigen ſproßt*). Die Grazien bringen als die Vertreterinnen des gegenſeitigens Gebens und Empfangens, welches in dem ſich austauſchenden Danke Aller gegen Alle ſeine Wahrheit erreicht, ein ſittliches Moment in die geſellſchaftlichen Kreiſe, welche ohne dieſe Innerlichkeit der Geſinnung nur als ein ſelbſtſüchtiger Haufe erſcheinen würde.

Den Grazien folgen die Parzen, welche mehr noch als jene nur das griechiſche Gewand geborgt haben, um darunter einen viel allgemeinern Inhalt, als der ſich mit jenen Weſen der alten Welt verknüpfte, auszuſprechen. Setzen die Parzen überhaupt dem Leben die natürliche Schranke, ſo erſcheinen ſie hier als Schützerinnen der Beſchränkung und des Maaßes, das alle geſellſchaftlichen Freuden, ja das ganze Leben beherrſchen muß. Sie ſind alſo hier nicht ſowohl die maaßſetzenden Göttinen des natürlichen, ſondern des geſelligen Daſeins.

Atropos, die erſte, begnügt ſich mit dem warnenden Worte bei Luſt und Tanz nicht allzu üppig ſich zu erweiſen, d. h. Maaß in Luſt und Freude zu halten. Der Uebertretung dieſes Gebots folgt unausbleiblich die Strafe, welche jedes Uebermaaß in ſich ſelbſt trägt:

Wollet ihr bei Luſt und Tänzen
Allzu üppig euch erweiſen,
Denkt an dieſes Fadens Gränzen,
Hütet euch, er möchte reißen!

Aber den friſchen Muth der Jugend, der ſich harmlos der Luſt des Lebens überläßt, darf man nicht mürriſch bändigen. So mahnt ſich denn die zweite Sprecherin ſelbſt, welcher die Scheere

---

*) Euphroſine.
Und in ſtiller Tage Schranken
Höchſt anmuthig ſei das Danken.

dieſsmal an der Stelle der älteſten anvertraut worden, weil Letztere ohne Wahl manch' überflüſſiges Daſein erhalten und manch' hoffnungsvolles Leben Preis gegeben hat, ſich im Zaum zu halten, und die volle Lebensluſt gewähren zu laſſen [*]). Sie trägt ja auch in der Selbſtbeſchränkung ihren eignen Halt in ſich. Wer äußerlich freilich erſt daran gemahnt werden muß, wem das Maaßhalten noch nicht zum eignen Lebensrythmus geworden iſt, der wird durch die Geſundheit der menſchlichen Geſellſchaft und ihrer Kreiſe bei ſeinem Uebermuthe ergriffen und bezwungen. In dem Vertrauen zu der eignen Kraft des Lebens, welches die ſich ſelbſtiſch Gebärdenden ſchon auszuſondern verſtehn wird, hält auch Klotho heute ſich im Zaume, und ſieht dem bunten Treiben des Lebens freundlich zu.

Aber das Maaß und die Geſundheit der Geſellſchaft iſt erſt verwirklicht in ihrer Organiſation; dies ſind im Großen und Ganzen die Lebenskreiſe, in welche ſie ſich ſcheidet und von denen jeder den andern in freier Thätigkeit eben ſo erzeugen hilft, als er ihm ſein Daſein verdankt. Jeder dieſer Kreiſe hat daher ſeine Schranke in ſich und an allen anderen. Sich einem derſelben zuzutheilen, nach freier Neigung ihm anzugehören, und ſo in weiſer Selbſtbeſchränkung ſich als Glied einem Ganzen anzufügen, iſt Beruf des Einzelnen, worin er ſein Lebensgeſetz erfüllt. So erhebt ſich Lacheſis zur Vertreterin des ſittlichen Geiſtes in ſeiner Objektivität, indem ſie, die Ordnerin deſſelben, jeden ſeine Bahn lenkt und ihn ſich einem Ganzen einfügen heißt *). Erſt in ihr gewinnen daher auch die Worte der beiden Schweſtern ihre höhere Bedeutung und ihren tieferen Grund. Die Schranke geſelliger Luſt, und die Freiheit, in ihr ſich maaßvoll zu bewegen, ohne eines äußeren Geſetzes mahnend zu bedürfen, iſt erſt durch den ſittlichen Geiſt wahrhaft geheiligt. Dieſer arbeitet ſich aber heraus zu einer Welt beſonderer Kreiſe, denen in irgend einer Weiſe der Menſch, der Ungemeſſenheit und Unbeſtimmtheit leerer Ideale freiwillig entſagend, ſich einbilden muß. So erweitert ſich in den drei Geſtalten der Parzen der Sinn der Beſchränkung bis zu ſeiner ſittlichſten und realſten Bedeutung, der Organiſation des ſittlichen Geiſtes **).

---

[*]) Klotho.

Wißt! in dieſen letzten Tagen
Ward die Scheere mir vertraut;
Denn man war von dem Betragen
Unſerer Alten nicht erbaut.

Zerrt unnützeſte Geſpinnſte
Lange ſie an Licht und Luft,
Hoffnung herrlichſter Gewinnſte
Schleppt ſie ſchneidend zu der Gruft.

Doch auch ich im Jugendalter
Irrte mich ſchon hundertmal;
Heute mich im Zaum zu halten
Scheere ſteckt im Futteral.

Und ſo bin ich gern gebunden,
Blicke freundlich dieſem Ort;
Ihr in dieſen freien Stunden
Schwärmt nur immer fort und fort.

Alle ſittlichen Verbindungen beruhen aber auf dem Vertrauen und der Geſinnung; wo Treue und Glauben wanken, ſind die Grundfeſten der Geſellſchaft erſchüttert. Das Zutrauen der einzelnen Glieder zu einander iſt alſo die Bedingung ihres Gedeihens und ihrer ſittlichen Geſundheit. Kein Verhältniß fordert dies aber wieder mehr, als dasjenige, das wir als die Wurzel des ganzen ſittlichen Geiſtes betrachten, die Familie, denn ihr Blut iſt die Liebe, das Vertrauen, und die Wahrhaftigkeit der Geſinnung. Stockt dies, ſo iſt der Tod dieſer ſittlichen Subſtanz da. Mit ihrem Tode aber ſterben auch die andern Kreiſe der Geſellſchaft allmählig ab, und das ganze Leben bietet das Bild eines totalen Siechthums. Mit Recht ſehn wir daher in den Geſtalten, die das Vertrauen vergiften, den feſten Halt gegenſeitiger Gewißheit der reinen Geſinnung zerſprengen, die eigentlichen Feinde des ſittlichen Geiſtes. Sie ſind vorgeſtellt in den uns von dem Herold angekündigten Furien, welche hübſch, wohlgeſtaltet, freundlich, jung von Jahren erſcheinen, ungeahndete und in lieblicher Hülle verborgene Dämonen, um ſo ſicherer zu berücken.

---

*) Lacheſis.

Mir, die ich allein verſtändig,
Ward das Ordnen zugetheilt;
Meine Weife ſtets lebendig
Hat noch nie ſich übereilt.

Fäden kommen, Fäden weifen,
Jeden lenk' ich ſeine Bahn,
Keinen laß ich überſchweifen
Füg' er ſich im Kreis heran.

**) Daher die gewichtigen Worte:

Könnt' ich einmal mich vergeſſen
Wär' es um die Welt mir bang.

„Laßt euch mit ihnen ein, ihr ſollt erfahren,
Wie ſchlangenhaft verletzen ſolche Tauben.“

Aber dieſe Geſchwiſter bilden zugleich eine geſchloſſene, ſich gleichſam zu einem organiſirten Syſteme abrundende Macht, worin jeder eine Arbeit zugetheilt iſt, in welche die folgende rüſtig eingreift. Soerweiſt ſich denn die erſte, Alekto, ſich wie ihre Gefährtinnen als Schmeichelkätzchen ankündigend, als diejenige, welche die Eiferſucht, das Mißtrauen raſtlos anfacht, um die zarteſten Bande, welche gegenſeitige Zuneigung und Hingebung zu dauerndem Vereine gewebt haben, zu löſen. Die Waffe entſpricht dem Zweck, es iſt der verborgene Dolch der Verleumdung.*) Die zweite, Megära, dringt dagegen zerſtörend in das Heiligthum der Familie. Der ſittliche Bund iſt geſchloſſen, der

---

*) Alekto.

Was hilft es euch, ihr werdet uns vertrauen,
Denn wir ſind hübſch und jung und Schmeichelkätzchen;
Hat einer unter euch ein Liebe-Schätzchen,
Wir werden ihm ſo lang' die Ohren krauen.

Grundſtein aller Civiliſation gelegt, die Geſinnung, die tiefſte Innerlichkeit der Empfindung hat ihn gegründet, die Geſinnung kann ihn auch allein untergraben. So führt ſie zuerſt in die urſprünglich gediegene Einheit, das grundloſe Mißbehagen, den Erzfeind, die Grille, geſchäftig ein, die ſtets wiederkehrend auch zuletzt eine Entfremdung der Gemüther zur Folge hat*). Ihre zweite, tiefer ſchneidende Waffe iſt, ein unbefriedigtes Gefühl zu wecken, das von dem erwünſchten Beſitze fort ſich nach erwünſchterem ſehnt. So facht ſie unerfüllbare Wünſche an, und erzeugt die Flucht vor dem gegenwärtigen Glücke**). Strebt aber der Menſch erſt über dieſen Kreis hinaus nach unerlaubtem Beſitz, ſo hat er auch ſchon innerlich die ſittlichen Bande aufgelöſt, und der dämoniſche Geiſt der Zwietracht hat leichtes Spiel, die Entfremdung der Seelen zu vollenden. Es erſteht der eigentliche Zerſtörer, der, durch dieſe Vorgänge erzogen, die gelegene Zeit erſieht, Unſeliges auszuſtreuen. Der Triumph der dämoniſchen Gewalt, welche auf die Auflöſung dieſer erſten ſittlichen Gemeinſchaft und damit des geſammten ſittlichen Geiſtes hindrängt, iſt vollendet, und in alle Poren der Ge-

---

Bis wir ihm ſagen dürfen Aug' in Auge:
Daß ſie zugleich auch dem und jenem winke,
Im Kopfe dumm, im Rücken krumm und hinke,
Und, wenn ſie ſeine Braut iſt, gar nichts tauge.

So wiſſen wir die Braut auch zu bedrängen:
Es hat ſogar der Freund vor wenig Wochen,
Verächtliches von ihr zu Der geſprochen!
Verſöhnt man ſich, ſo bleibt doch etwas hängen.

Megära:

*) Ich nehm' es auf, und weiß in allen Fällen,
Das ſchönſte Glück durch Grille zu vergällen.

**) Und Niemand hat Erwünſchtes feſt in Armen,
Der ſich nicht nach Erwünſchterm thörig ſehnte,
Vom höchſten Glück, woran er ſich gewöhnte;
Die Sonne flieht er, will den Froſt erwarmen.

ſellſchaft dringt das zerſtörende Gift ein. Megäras Geſchäft iſt zu Ende.

Mit dieſem Alten weiß ich zu gebahren,
Und führe her Asmodi, den getreuen,
Zu rechter Zeit Unſeliges auszuſtreuen,
Verderbe ſo das Menſchenvolk in Paaren.

Zwietracht aber gebiert die Zwietracht, und die Auflöſung wuchert raſtlos fort. Der hölliſche Feind, der das Mißtrauen, die Eiferſucht geweckt, der die Sehnſucht nach unerlaubtem Beſitze erzeugt, flößt auch Groll ein, der nach Vergeltung trachtet für den Verrath des Vertrauens. Die hingebendſte Liebe ſchlägt, in das Mark ihres Lebens getroffen, in den giftigſten Haß um, der auf das Verderben ausgeht. Dieſelbe Kraft, welche die Einigung erzeugt, kehrt ſich jetzt zerſtörend gegen ihr eignes Werk; denn kein größer Geheimniß als Liebe und Haß! Aber der Haß geht auf die Vernichtung; er drängt, ſich in That umzuſetzen. So tritt er auf als der Rächer verletzter Liebe, vergifteten Vertrauens, der auf dem Fuße folgt und ans Werk ſchreitet.

„Hier kein Markten, hier kein Handeln.
Wie er es beging, er büßt es.“

Doch die Rache nimmt ſich ſelbſtſüchtig nur das Recht und gebiert damit eine neue Verletzung, welche ſich endlos fortſetzt. Mit der Rache ſtehn wir daher an der Schwelle von Verbrechen, welche uns die Ausſicht auf eine unendliche Reihenfolge derſelben bieten. Erſt mit ihr vollendet ſich daher das Geſchäft der zerſtörenden Furien in der Tiſiphone, denn durch ſie treten wir in den Kreis der Frevel, welche aus dem, von der Geſinnung bereits aufgelöſten, ſittlichen Vereine der Ehe geboren ſind. Die Scala der ſich forterzeugenden Zerſtörung des ſittlichen Daſeins wird auf dieſe Weiſe, vom leiſeſten Mißton an bis zum gellendſten und zerreißendſten Laut der in der Rache endenden Leidenſchaft, in den drei Furien ſinnvoll dargeſtellt. Die Feinde des ſittlichen Geiſtes ſind vor uns aufgetreten und haben drohend ihr Ziel verkündet. Aber der ſittliche Geiſt in ſeiner gediegenen Einheit darf ohne Furcht dieſen Feind erwarten, denn er ſetzt ſeinem Gifte die kräftige Geſundheit eines geſtählten Körpers entgegen, der aus natürlicher Abneigung dem verdächtigen Feinde keinen Eingang geſtattet, und, hat er ſich einmal eingeſchlichen, ihn durch die überwiegende Kraft der Geſundheit wieder ausſondert.

Die Grazien verſinnlichten uns das geiſtige Band des geſelligen Lebens in der dankbaren Empfindung, in der Jeder ſich freiwillig als ein Empfänger von Gaben bekennt, und dadurch die wohlthuende Anmuth und heitere Behaglichkeit über die Geſellſchaft ausbreiten hilft; die Parzen hatten uns in der Selbſtbeſchränkung den eigentlich ſittlichen Halt frohen Zuſammenlebens und friſcher Lebensluſt offenbart und zugleich hinausgedeutet auf den Geiſt der Ordnung, auf die Organiſation des ſittlichen Lebens in den beſondern Kreiſen, denen ſich jeder einzufügen habe. Als die Bewahrerinnen des Maaßes und der Schranke erweckten ſie uns die Anſchauung der Grundlage aller ſittlichen Entwickelung, deren treibende Wurzel die ſich gegenſeitig hingebende vertrauungsvolle Geſinnung iſt, wie ſie die Liebe gebiert. Die Furien dagegen zeigten uns den dämoniſchen Feind dieſer ſittlichen Geſinnung der Liebe und Treue in dem ſich einſchleichenden Mißtrauen, das bis zu gänzlicher Entfremdung der Gemüther fortwuchert. Seine furchtbarſte Gewalt aber offenbarte dieſer Feind in der Ehe, dieſer urſprünglichſten ſittlichen Gemeinſchaft, aus der alle anderen Kreiſe des praktiſchen Geiſtes organiſch hervorwachſen; denn hier tritt er als Vergifter der edelſten Organe auf, deren zerſtörende Wirkung ſich endlich über das ganze Leben ausbreitet.

Indeſſen öffnen ſich dem Blicke, der auf dem Kreiſe der Familie ruhte, jetzt neue und ausgedehntere Kreiſe. Durch Herolds Ruf werden wir plötzlich zu ganz ungewöhnlichem und überraſchendem Schauſpiel vorbereitet. Und welch ein Anblick zeigt ſich uns! Ein lebendiger Koloß drängt ſich heran:

Ein Haupt mit langen Zähnen, Schlangenrüſſel,
Geheimnißvoll, doch zeig' ich euch den Schlüſſel.
Im Nacken ſitzt ihm zierlich zarte Frau.
Mit feinem Stäbchen lenkt ſie ihn genau;
Die andre droben ſtehend herrlich-hehr,
Umgiebt ein Glanz, der blendet mich zu ſehr.
Zur Seite gehn gekettet edle Frauen,
Die eine bang, die andre froh zu ſchauen;
Die eine wünſcht, die andre fühlt ſich frei.

Verſuchen wir den Gedankengehalt dieſer Erſcheinung herauszuheben. Der Geiſt, wo und in welchem Gebiete er ſich auch zeigen mag, iſt immer freie Selbſtbeſtimmung und Selbſtentwickelung. Er iſt daher die abſolut gegenwärtige d. h. ununterbrochen ſich bethätigende Macht. Dies iſt er aber natürlich nur, indem er bewältigt und geſtaltet. Mag er die lebloſe, undurchdringliche Materie zum Ausdruck der Geſtalt beſeelen, oder als praktiſcher Geiſt Maſſen beſtimmen, ihnen ſeine Kraft einhauchen, ſeinen Willen ihnen aufdrücken und ſie für die Darſtellung ſeiner Ideen verwenden, immer tritt er als ein Kämpfer und Sieger auf, der ſtets Widerſtand zu bewältigen hat, ſobald er nur in die Erſcheinung tritt. Denn ſeine Welt iſt keine fertige, ſondern wird durch ihn erſt erzeugt; ſobald er alſo geſtaltet, leitet und herrſcht, iſt er eine kämpfende und ſiegende Gewalt. Dies gilt nun vorzugsweiſe vom praktiſchen Geiſte, der die vorausgeſetzte Welt zu einem Abbild ſeiner Abſichten und Ideen erhebt. Aber ſein Gedeihen und ſein Erfolg hängt weſentlich von dem richtigen Erfaſſen der Verhältniſſe ab; ohne die durchſchauende Klarheit, welche in alle Gänge des begonnenen Baues dringt, kann er auch denſelben nicht weiter führen. Nur ſo vermag er ſich auch die Mittel zum Zwecke zu erarbeiten; dies Letztere hängt ab von der Einſicht in die Verhältniße der Gegenwart, ſie belehrt ihn über das ſpecifiſch Zweckmäßige. Aus der Region der freien Conception ſteigt der Geiſt ſo gleichſam in die Endlichkeit der beſonderen Mittel herab, mit denen er ſich ſeine Welt geſtaltet, ſeinen Willen ausführt und dadurch ſich ſelbſt erreicht. Erſt in der Ausführung erfüllt der praktiſche Geiſt ſeinen Begriff, denn dadurch hat die Idee erſt Daſein und Wirklichkeit gewonnen. Die Endlichkeit der Mittel, welche er ſich ſelbſt allſeitig erſchafft, iſt alſo keine von ihm getrennte, für ſich beſtehende Region, welche ſeine Unendlichkeit beſchränkt, ſondern es iſt ſeine eigene Natur, ſein nothwendiges Bedürfniß ſich alſo zu verendlichen, um darin zugleich ſeine Beſtimmung zu erfüllen, und ſeine reale Unendlichkeit, als geſtaltende Macht, zu bewähren. Der ſiegende Geiſt gebiert ſich daher unabläſſig aus ſeiner eigenen Arbeit und ſchaut, eine ſtrahlende Geſtalt, auf ſeine Schöpfung, in der er ſich ſelbſt genießt. Als der raſtlos thätige iſt der praktiſche Geiſt aber auch der ſich ſelbſt immer gegenwärtige. Wer von ihm durchdrungen iſt, zeigt ſich eben dadurch als ſein Organ, daß er in die gegenwärtigen Verhältniſſe geſtaltend eingreift und ſich weder in ungemeſſener Beſorgniß vor etwa einbrechendem Verderben aus der Welt herausſehnt, noch in trunkener Empfindung in die Zukunft hinausſtrebt und in ihr ſtets das Eldorado erwartet. Beide Zuſtände weiſen die rüſtige Thatkraft gleichmäßig ab, weil ſich in ihnen der Menſch von der Gegenwart und dem, was in ihr Noth iſt, abkehrt. Wer alſo wirken und fördern will, ſei erfüllt mit Zutrauen zu der Stärke des Geiſtes, der ſich immerfort zu erneuern vermag, der bändige jene Flucht der Seele, die in unbefriedigter Stimmung die Gegenwart ſtets zurückſtößt, weil ſie ſich in ihr zugleich in Schranken gedrängt fühlt, die aber, recht verſtanden, nur die Beſtimmtheit und nothwendige Begränzung der Wirklichkeit ſind, gegenüber dem weichen Element eitler Beſorgniß und luftiger Wünſche. Wer ſich daher jener leeren Sehnſucht hingiebt, verſündigt ſich gegen den objektiven Geiſt ſelbſt, deſſen geſtaltende und energirende Kraft er leugnet. Nun werden wir den tiefen Sinn verſtehn, der uns in den zur Seite des herandringenden Koloſſes gefeſſelt ſchreitenden Geſtalten der *Furcht* und der *Hoffnung* angedeutet iſt. Beide flüchten aus der Gegenwart heraus, indem ſie allein der Zukunft zugewendet ſind; die eine, weil ſie nicht das Zutrauen zu der Energie des Geiſtes hat, daß er die Forderungen der Vernunft erfüllen werde; in ihrer höchſten Steigerung geht die Furcht bis zur Verzweiflung an der Gegenwart fort, in der ſie überall Graus und Vernichtung ſieht [*]; die andere, weil ſie das Gute immer jenſeits ſucht und ſeine Verwirklichung in ihrer Vorſtellung auf eine unbeſtimmte Zukunft hin vertagt [**]. So bleibt ſie in einem immerwährenden Suchen, ohne zu finden, in einer Sehnſucht, ohne Erfüllung. Die Gegenwart iſt beſchränkend für Beide, und dieſe Gemüthsrichtungen ſind daher die größten Feinde des praktiſch thätigen Geiſtes, da ſie ſeine Spannkraft erſchlaffen und ſeinen Lebensmuth ſchwächen [***].

Die Klugheit kennt die Gefahr, welche der Gemeinde von dieſen Geſtalten droht und hält ſie daher von ihr ab, denn ſie, im Dienſte des Geiſtes, durchſchaut klar die Gebrechen der Geſellſchaft, um dann in der richtigen Wahl der Mittel die Entwickelung derſelben zu fördern. So erhebt ſie ſich zur Leiterin der unförmlichen Maſſe, der Ziel und Zweck zunächſt von außen kommen müſſen, da ſie ſich ſelbſt noch in dumpfer Schwerfälligkeit fortbewegt. Da iſt es die lenkende Klugheit, welche auf lebendigem Koloſſe ſitzend, ihn mit gewandtem Verſtande zu höhern Zwecken in Bewegung ſetzt. Als die Durchforſcherin der richtigen Mittel, weiſt ſie aber wieder hin auf den vernünftigen Geiſt, der ſich die inhaltsvollen Zwecke ſetzt, und ſich vermittelſt der Klugheit die angemeſſenen Werkzeuge zu ihrer Realiſirung bereitet. Die Klugheit erreicht alſo ihre abſolute Bedeutung erſt, indem ſie einem vernünftigen, ſubſtanziellen Zwecke dient: darum weiſt auch die zierlich lenkende Frau auf die herrlich und hehr auf der Zinne thronende Herrſchergeſtalt hin, auf jene Göttin mit bebenden breiten Flügeln. Dadurch macht ſich die Klugheit ſelbſt freiwillig zu einer Dienerin des göttlichen Geiſtes im Menſchen, der, ein Ueberwältiger der Maſſen, ein Beleber materieller Kräfte, ſein abſolutes Geſetz den Dingen einſenkt und in der Beſiegung aller Hinderniſſe, welche ſich auf ſeiner Bahn entgegen thürmen, als der ſiegreiche Triumphator erſcheint. So gipfelt denn mit Recht Alles in der hehren Göttin:

---

[*] Daher ſagt die Furcht.
Ach wie gern in jeder Richtung
Flöh' ich zu der Welt hinaus;
Doch von drüben droht Vernichtung,
Hält mich zwiſchen Dunſt und Graus.

[**] In dieſem Sinn ſagt die Hoffnung:
Sicherlich es muß das Beſte
Irgendwo zu finden ſein.

[***] Die Klugheit ſagt:
Zwei der größten Menſchenfeinde,
Furcht und Hoffnung, angekettet
Halt ich ab von der Gemeinde.

> Leuchtend fern nach allen Seiten,
> Und ſie nennet ſich Victorie,
> Göttin aller Thätigkeiten.

In der Vernunft des praktiſchen Geiſtes, in ſeiner allſeitigen Entwickelung gewinnen die Kräfte der Maſſen, welche die Klugheit zweckmäßig leitet, erſt ihre Wahrheit und tiefſten Ankergrund. Dadurch werden die Maſſen erſt befruchtet und aus der Dumpfheit des Bewußtſeins befreit, wozu der Verſtand ſeinen Scharfſinn aufbietet, indem er das weite Reich der tauſendfach ſpecificirten Mittel auffindet, die immer durch die konkreten Verhältniſſe bedingt ſind. Aber der vernünftige Geiſt hebt auch dieſe Endlichkeit der Mittel wieder im erreichten Zwecke auf, und iſt ſo der ſiegreich geſtaltende, alle beſonderen Lebenselemente umfaſſende — die Göttin aller Thätigkeiten.

Der Geiſt iſt aber nur wirklich im Individuum; daher gipfelt denn auch der ſiegreich fortſchreitende und lenkende Geiſt der praktiſchen Vernunft in den die Maſſen beherrſchenden, und ihnen das Geſetz ſeiner Natur aufdrückenden weltgeſchichtlichen

Menſchen. In ihnen gewinnt der Geiſt ſinnliche Geſtalt und ſetzt ſich in Fleiſch und Blut um. Der Glanz des Ruhmes umſtrahlt ſie, weil ſie Propheten ſind, die in die Zukunft leuchten und als Schiedsrichter in die Mitte der Gegenwart treten, welche ſie in Vergangenheit und Zukunft ſcheiden. Als die Beweger des Menſchengeſchlechts laſſen ſie ſich nicht wie Klippen umſchiffen, ſie zwingen zum Gegenſatz oder zum Anſchluß, die Gleichgültigkeit iſt unmöglich. Da beugt ſich der Menſch entweder freiwillig dem höhern Genius, der ihn durch den Ruf zu ſich entbietet und in dem er eine Offenbarung des Weltgeiſtes erkennt, oder er bekämpft ihn auf Leben und Tod, weil er ſich ihm in der Geſtalt einer dämoniſchen Macht darſtellt. Aber er iſt immer auch für dieſe Gattung eine Macht, die alle Kräfte wach ruft und der man die ungeheure Bedeutung ſchon zugeſteht, indem man ſein Alles gegen ſie einſetzt. Mitten inne zwiſchen Beiden ſteht jene Schaar, welcher die Größe nur läſtig iſt, weil ſie erdrückt, und die ſich weder durch Hingebung, noch durch rühmlichen Kampf davon befreien können; es iſt das Geſchlecht jener im Dämmerlicht ſchleichenden Halbgeiſter, denen nur die Waffen der am Boden kriechenden Verleumdung, und der ruhelos ſchwirrenden Kleinmeiſterei zu Gebote ſtehen. In ihnen macht ſich jener ohnmächtige Grimm Luft, der entſteht, weil der Menſch ein Geſchöpf von Fleiſch und Blut wie ſeines gleichen behandeln möchte, und doch durch eine geheime Scheu wieder von jener Vertraulichkeit zurückgewieſen wird; ſie ſind es, die an der Schranke, die ſie widerwillig anerkennen müſſen, mit allen kleinlichen Künſten heimlich nagen, um ſie zum Einſturz zu bringen. Dies Geſchlecht iſt ewig, wie die Richtung der menſchlichen Natur, welche ſich in ihnen verkörpert. Es ſchießt wuchernd auf neben dem königlichen Baum, den es dicht umſteht, und mit der Pracht ſeiner Aeſte und Zweige dehnen ſich auch die längſt der Erde ſich fortrankenden Verſchlingungen maſſenhaft aus. So folgt der hehren Victoria — Zoilo-Therſites auf dem Fuße nach.

Wir haben damit den innern Zuſammenhang des Zoilo-Therſites mit der Erſcheinung der Victoria zu entwickeln verſucht. Dieſe Begierde, alles Große in den Staub zu treten und darin ſich zu einer Art Selbſtgenuß zu bringen, kann nicht energiſcher ausgeſprochen werden, als es unſer Zoilo-Therſites thut.

Doch, wo was Rühmliches gelingt
Es mich ſogleich in Harniſch bringt.
Das Tiefe hoch, das Hohe tief,
Das Schiefe grad, das Grade ſchief,
Das ganz allein macht mich geſund,
So will ich's auf dem Erdenrund.

Aus dieſer Doppelzwerggeſtalt entwickelt ſich dann das häßliche Zwillingspaar der Otter und Fledermaus, die uns die heimtückiſche Verleumdung und die im Dämmerlicht ſchwebende widerwärtige Polemik gegen das geiſtig Mächtige und Leuchtende trefflich ſymboliſiren *). Dies ſind die Waffen des Zoilo-Therſites, aus dem wieder tauſend andere Untugenden hervorgehn.

Wie uns das Erſcheinen des thurmbeladenen Koloſſes eine ganz neue Welt verkündigte, ſo eröffnet auch jetzt des Herolds Ruf unſerer Phantaſie ein völlig neues Schauſpiel. Schon aus der Beſchreibung des Herold entnehmen wir, daß wir Geſtalten zu erwarten haben, die einer idealen Sphäre angehören. Und ſo iſt es auch. Auf glänzendem Wagen erblicken wir einen holden Knaben als Wagenlenker und auf dem Wagenthrone einen König reich und mild. Kündigen ſich dieſe Erſcheinungen doch auch der Menge ſelbſt als Weſen höherer Art an **). Was wir aber von dem

---

*) Der Herold ſagt:
Doch Wunder! Klumpen wird zum Ey,
Das bläht ſich auf und platzt entzwey;
Nun fällt ein Zwillingspaar heraus,
Die Otter und die Fledermaus;
Die eine fort im Staube kriecht,
Die andere ſchwarz zur Decke fliegt.

**) Der Herold ſelbſt ſagt:
Seht ihr's durch die Menge ſchweifen?
Vierbeſpannt ein prächtiger Wagen

Knaben ſelbſt vernehmen, beſtätigt dieſe Erwartung, in welche wir durch des Herolds ſpannendes Wort verſetzt ſind. Die Poeſie und der Reichthum treten in traulicher Gemeinſchaft von dem herrlichen Viergeſpann geführt in den Kreis der ſie umgebenden Bewunderer. Die zarte Geſtalt des Knaben, im Uebergange zum Jüngling begriffen, in ſeiner idealen Tracht an Apollo Muſagetes erinnernd, und Plutus in der Reife männlicher Jahre, durch königlichen Anſtand ſich als Herrſcher ankündigend, fühlen ſich in edelſtem Vereine als die Lenker der civiliſirten Welt. Es iſt zunächſt bedeutſam, daß ſie ihre Stellung in unſerer Mummenſchanz unmittelbar nach dem Erſcheinen der Victoria haben. Wir erkannten in ihr die Maſſen lenkende und nach vernünftigen Zwecken beſtimmende Thätigkeit des praktiſchen Geiſtes. Nachdem ſie ihre Arbeit vollbracht und die Maſſen ſich durch allſeitige Thatkraft unterworfen hat, tritt auch das Recht unſerer idealen Natur ein, und fordert ſeine Befriedigung. Die Künſte des Friedens, welche das aus dem Groben herausgearbeitete Leben zieren und ſich an unſere höheren Bedürfniſſe wenden, haben den ſinnvoll angewendeten Reichthum zu ihrer Bedingung. Der Reichthum iſt an ſich nur ein todter Beſitz; erſt der Geiſt befreit ihn aus ſeiner Starrheit und giebt ihm ein Leben, worin er ſeine höchſte Beſtimmung erfüllt zum Schmucke des Menſchen, zur Befriedigung unſerer idealen Natur zu dienen. Dieſer ihn wach rufende Geiſt iſt die Kunſt, vermöge welcher ſich der Menſch das vielfach verſchlungene Reich des geſchmackvollen, behaglichen Daſeins erſchafft, das ihm ſelbſt in den endlichſten Dingen, die ihn umgeben, und ſeinen ſinnlichen Bedürfniſſen dienen,

---

Wird durch alles durchgetragen;
Doch er theilet nicht die Menge,
Nirgend ſeh ich ein Gedränge;
Farbig glitzerts in der Ferne,
Irrend leuchten bunte Sterne,
Wie von magiſcher Laterne,
Schnaubt's heran mit Sturmgewalt.

immer noch eine gefällige, anſprechende, ſelbſt den idealen Sinn feſſelnde Form offenbart, ſo daß ſich der Menſch dadurch auch in ſeiner ganzen Umgebung über den Kreis des Bedürfniſſes ununterbrochen erhoben fühlt und ihn überall der Geiſt einer ſchönen Freiheit anweht. Auf dieſe Weiſe erkennt der Menſch in Allem den Ton ſeiner idealen Natur wieder; die kahle, nur die Nothdurft der Natur befriedigende Thätigkeit iſt verklärt, und die bloße Bedürftigkeit in allen Zeichen und Formen aus dieſem Reiche herausgewieſen worden. Dies iſt der durch die Kunſt geadelte Reichthum, die bewegende Seele des civiliſirten Daſeins auf ſeinem höchſten Standpunkte. Dieſer Sinn offenbart uns die enge Verknüpfung der Poeſie und des Reichthums in unſerer Mummenſchanz. Der letztere erſcheint genährt von der Weisheit der erſteren und darum als der edle königliche Spender, die erſtere gewinnt dagegen erſt durch die Hülfe des Plutus die Bedingung ihres Erſcheinens und ihrer freien, völligen Kraftäußerung. So erkennen ſich Beide gegenſeitig als für einander unentbehrliche Geſtalten an, deren jede durch die andere erſt ihre weſentliche Beſtimmung erreicht. Es hat ſich alſo hiermit in dieſen beiden Weiſen das heitere Reich des behaglichſten Lebens, mit allen Künſten der Civiliſation und des Luxus, mit allen Freuden und Genüſſen unſerer idealen Natur vor uns aufgethan. Es iſt uns immer von großer Bedeutung und im ſchönſten Einklange mit dem ganzen Sinne der Mummenſchanz erſchienen, daß die Poeſie hier in die allerengſte Verbindung mit dem Reichthum geſetzt iſt. Der Poet theilt das aus, was dem Reichthum fehlt, denn er ſchmückt und belebt ihm Tanz und Schmaus *). Was ihm fehlt iſt die Idealität, welche erſt die Kunſt den Dingen und Verhältniſſen jeglicher Art aufdrückt;

---

*) Der Knabe Lenker ſagt:
Auch ich bin unermeßlich reich
Und ſchätze mich dem Plutus gleich.
Beleb' und ſchmück' ihm Tanz und Schmaus,
Das, was ihm fehlt das theil' ich aus.

wozu Plutus das Material in verſchwenderiſcher Fülle austheilt; aber darum auch gern den holden Knaben als den reicheren bekennt, weil er durch ihn erſt ſeinen höchſten Werth für das Leben erhält. „Biſt reicher als ich ſelber bin.“*) Darum hat der Gott Plutus dem ſchönen Knaben auch das Viergeſpann anvertraut, das er in ſtetem Einklange mit ihm leitet**). Was auch der Reichthum Genußreiches bietet, der Knabe Lenker hat daran den ſchönſten Theil, und wenn ſich Plutus als den Bezwinger der Noth anſehn kann, als den Sieger über die Bedürftigkeit des Daſeins, wofür ihm der Lorbeer gebührt, ſo hat ihm die Kunſt erſt dieſe Arbeit wahrhaft vollbringen helfen, und die Siegerbinde mit Sinn und Hand geflochten***). Daher nennt Plutus auch freudig den herrlichen Knaben Geiſt von ſeinem Geiſte, da Beide ihre Gaben verſchwenderiſch austheilen, ohne jemals zu verarmen und jeder ſich gleichſam erſt im andern erreicht und findet.

Aber dies giebt uns auch den ſchlagendſten Beweis, daß an unſerer Stelle die Poeſie noch nicht als die aus ſich ſelbſt ihre eigene ideale Welt göttlichen Geiſtes erbauende Thätigkeit, als die

---

*) Plutus ſagt zum Knaben Lenker:
Du handelſt ſtets nach meinem Sinn,
Biſt reicher als ich ſelber bin.
Ich ſchätze Deinen Dienſt zu lohnen
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen.

**) Daher die Worte des Knaben Lenker zum Plutus
Haſt du mir nicht die Windesbraut
Des Viergeſpannes anvertraut!
Lenk' ich nicht glücklich wie du leiteſt?
Bin ich nicht da, wohin du deuteſt?
Und wußt ich nicht auf kühnen Schwingen
Für dich die Palmen zu erringen?

***) Daher der Knabe Lenker:
Wie oft ich auch für dich gefochten,
Mir iſt es jederzeit geglückt;
Wenn Lorbeer deine Stirne ſchmückt,
Hab ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?

Offenbarerin des abſoluten Geiſtes erfaßt iſt. Deren Geburtsſtätte iſt das Heiligthum des ſich zum Vernehmen der Idee ſammelnden und dann ſchöpferiſch ihre Geſtaltung aus dem Abgrund der Idee erzeugenden Geiſtes; es ſind die „Mütter“ aus deren Tiefe ſich der Menſch wieder zum farbigen Abglanz des Lebens zurückwenden muß. Dieſer Gedanke ſcheint uns auch mit dem vollſten Bewußtſein in der Rede des Plutus zum Knaben Lenker angedeutet zu ſein, worin ihn Erſterer, nachdem er ihn von der Schwere der ihn umgebenden Schätze befreit hat, zu ſeiner Sphäre hin verweiſt und fortfährt:

Nun friſch zu Deiner Sphäre!
Hier iſt ſie nicht! Verworren, ſchäckig, wild
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.
Nur wo du klar ins holde Klare ſchauſt,
Dir angehörſt und dir allein vertrauſt,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt
Zur Einſamkeit! — Da ſchaffe deine Welt.

Dieſe Stelle kann wohl keinen andern Sinn haben, als den wir bereits im Allgemeinen bezeichnet. Hier in unſerm Zuſammenhange iſt die Poeſie noch vermiſcht mit einem Konvolut von endlichen Zwecken und Intereſſen, ſie verleugnet zwar auch in den ſocialen Gebieten ihre urſprüngliche, ewige Natur nicht, den Stoff zu verklären und über die Noth des Lebens hinauszuführen, aber ihr Gehalt iſt doch noch kein ſchlechthin geiſtiger, den ſie ſich frei aus ſich ſelbſt erzeugt, er offenbart uns hier noch nicht jenes ernſte ſtille Geiſterreich, das ſie ſich als ihre Welt aus ihrem eignen durchſichtigen Stoffe erbaut; ſondern ſie dient hier noch den endlichen Zwecken des Lebens. Sie erſcheint daher auch hier noch durch den Reichthum bedingt, den ſie nur zu einem Reiche behaglichen und heitern Daſeins verwendet. Immer verſchönt und verklärt zwar auch auf dieſem Standpunkt die Poeſie das Leben, aber nicht ſowohl, indem ſie eine ideale Welt der Schönheit und Sittlichkeit aus der unſinnlichen Idee entfaltet, und ſo den Menſchen zu ſich erhebt, ſondern, indem ſie das Material, das der Verſtand zur Befriedigung der Intereſſen des geſelligen Lebens verarbeitet, auch dem idealen Sinne entſprechend geſtaltet. Dort iſt ſie alſo die freie Tochter des göttlichen Geiſtes, nur dem ewigen Geſetz desſelben unterthan, hier die heitere Genoſſin des geſelligen Lebens, die Verſchönerin ſeiner Genüſſe, ein Produkt des ſocialen Lebens. Zum Genuſſe an der erſteren iſt die Theilnahme an der göttlichen, in der Einſamkeit des ſinnenden Geiſtes erzeugten Idee die unerläßliche Bedingung, ein Verlaſſen des ganzen endlichen Daſeins, das keinen Maaßſtab mehr für dieſe Geſtaltung abgiebt; zur Freude an der zweiten, wie ſie unſerm Kreiſe angehört, bedarf es dagegen nur derjenigen Fähigkeit, welche die Civiliſation, die Bewältigerin der Natur, darbietet, um die ſocialen Bedürfniſſe auf eine ihrem Begriffe adäquate Art zu befriedigen. Jene iſt daher eine Offenbarung des abſoluten, dieſe des endlichen Geiſtes, der ſich hier zu ſeinem friedlichſten Selbſtgenuſſe bringt und in die Lebensgenüſſe, welche die Fülle des Reichthums bietet, das Göttliche zwar hineinſcheinen läßt, ſo daß es auch dieſe Welt erleuchtet, aber noch nicht in ſeiner eigenthümlichen Geſtalt, die Widerſprüche des Lebens aus ſich verſöhnend, erſcheint.

Darum darf uns auch der myſtiſche Gedanke Göthe's, den er in den Geſprächen mit Eckermann über den Knaben Lenker ausgeſprochen, daß in demſelben bereits der Euphorion ſtecke, nicht wundern; auch uns weiſt, nach dem Geſagten, die Poeſie des geſelligen Lebens und der ſocialen Verhältniſſe auf die Poeſie im abſoluten Sinne hin. So iſt auch für uns in dem Knaben Lenker, der von Plutus ſelbſt in ſeine Sphäre verwieſen wird, wo er frei von allem Streit und Kampf der endlichen Intereſſen waltet, der Dichter als Verkündiger und Ausleger der göttlichen Weltordnung verborgen. Die Poeſie iſt überall, ſie bemächtigt ſich aller Lebensſtoffe, darum iſt es zwar derſelbige Geiſt, dem es, nach des Dichters Wort, beliebt ſpäterhin als Euphorion zu erſcheinen, der ſich ſchon in dem Knaben Lenker ankündigt, nur noch, ſo zu ſagen, niedergehalten durch den Druck der endlichen Intereſſen, für welche er ſich abmüht, und an die materiellen Schätze gebunden, die er freilich befreit aus ihrer todten Hülle, doch ohne ſich ihrer Schwere ganz entlaſten zu können.

In welcher Geſtalt aber auch die Kunſt hervortreten mag, immer bedarf ſie zu ihrer Anerkennung jenes idealen Sinnes, der ſich an der Geſtalt und Form zu erfreuen vermag, ohne Rückſicht, weder auf das durch ſie etwa befriedigte Bedürfniß, noch auf den materiellen Werth. Der ideale Sinn iſt in beiden Beziehungen intereſſelos, ihm geht es allein um den Genuß an dem ſchönen Schein. Wer dieſen Sinn nicht gebildet hat, für den iſt natürlich die Freude an dem Immateriellen des ſchönen Scheins verſchloſſen. Ihm gegenüber gewahren wir den allein nach dem Nutzen und nach dem materiellen Gehalt fragenden und berückſichtigenden Sinn; dieſer iſt der Menge eigen, die ſich aber dadurch eben als roh und unfähig erweiſt, die Idealität des Scheins für ſich zu genießen und ſich an ihr zu erfreuen, unbekümmert um einen ſonſt noch erreichten Zweck. Denn alle Rohheit des äſthetiſchen Sinns beruht ja allein darin, daß der Menſch ſich nur an die gemeine Kategorie des Nutzens oder des materiellen Werths hält und ſie überall als Maaßſtab anlegt. Dies iſt aber der Standpunkt der großen Menge, welche gebunden an die ſtoffartigen Intereſſen dahinlebt. Unter ihren Händen wird daher die Schönheit der Form und die Idealität des Scheins zu einem werthloſen Daſein, da ſie allein an der plumpen Wahrheit der Dinge feſthält. Dieſe iſt ihr der materielle Gehalt und der endliche Zweck, kurz der Nutzen für das gemeine Leben. Die Idealität des Scheins verkehrt ſich der Menge daher natürlich zu einer ganz unfruchtbaren Exiſtenz. Dieſer Gedanke, den wir ſo eben in ſeinem innern Zuſammenhange entwickelt, iſt in unſerer Mummenſchanz auf die ſinnigſte Weiſe zunächſt darin dargeſtellt, daß die von dem Knaben Lenker an die Menge vertheilten Gaben, die Produkte eines idealen Sinnes, in ihren Händen ſich augenblicklich in gemeine, unedle Dinge verwandeln, oder überhaupt der anfangs blindhaſchenden Menge, weil ſie im

Wahne iſt, wirkliche Schätze zu gewinnen, entfliehen, ſo daß ſie getäuſcht dem fortflatternden Tande nachſchaut *). Zwar verkündet der Herold dieſe Thatſache, doch durchſchaut er nicht den tieferen Grund dieſer plötzlichen Verwandlung, weil er ſelbſt nicht in die Gedankentiefe der Geſtalten dringt, ſondern nur das Erſcheinende in das Wort faßt und als ein Faktum wiedergiebt. Theilt er daher doch, wie aus der Seele der Menge herausſprechend, die Täuſchung der Menge, indem er dem Spender den Vorwurf macht:

„Wie doch der Schelm ſo viel verheißt.
Und nur verleiht, was golden gleißt.“

Auch durchſchaut ihn der Knabe Lenker ganz und ſagt uns in bündigſter Klarheit, wie ſehr er ſich nur an die Erſcheinung gehalten habe, ohne ſich in ihren Grund zu verſenken:

„Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Weſen zu ergründen
Sind Herolds Hofgeſchäfte nicht.
Das fordert ſchärferes Geſicht.
Doch hüt' ich mich vor jeder Fehde.

Dieſer Mangel an aller Idealität, als das Erbtheil der rohen Menge, kommt aber noch in einer andern, leichter zu faſſenden, ja auch dem Herold ſich aufdringenden Weiſe zur Erſcheinung. Nach-

---

*) **Der Herold:**
Wie greift und haſcht die liebe Menge!
Faſt kommt der Geber in's Gedränge.
Kleinode ſchnippt er wie im Traum.
Und alles haſcht im weiten Raum.
Doch da erleb' ich neue Pfiffe;
Was einer noch ſo emſig griffe,
Daß hat er wirklich ſchlechten Lohn.
Die Gabe flattert ihm davon.
Es löſt ſich auf das Perlenband,
Ihm krabbeln Käfer in der Hand.
Er wirft ſie weg der arme Tropf,
Und ſie umſummen ihn den Kopf.
Die andern, ſtatt ſolider Dinge,
Erhaſchen frevle Schmetterlinge.

dem der Knabe-Lenker ſich entfernt hat, entfeſſelt Plutus ſeine Schätze und es entrollt der Kiſte ein ungeheurer Reichthum der mannigfaltigſten Art, nach deſſen Beſitz ſich die Menge begierig drängt, ohne zu ahnen, daß ſie der täuſchende Schein eines artigen, heiteren Spieles irre führt. Weil die Menge den Schein von dem Weſen überhaupt nicht zu trennen vermag, ſo iſt es ihr gleich unmöglich, den ſchönen Schein als das Weſen zu faſſen, — ein Ungeſchick, dem wir ſie bereits anheimfallen ſahen, — als in dem Scheine etwas anders, als die materielle plumpe Wahrheit zu erblicken *). Dieſem Wahne wird ſie hier unterthan, indem ſie, den Boden heiteren Spieles, auf welchem wir uns während der Mummenſchanz überhaupt befinden, plump vergeſſend, in den ausgebreiteten Schätzen, welche die Phantaſie nur zu ihrem eignen Ergötzen hervorgerufen, den ſinnlichen Gewinn noch zu erbeuten eilt und von dem Herold erſt wieder an den Scherz gemahnt werden muß.

Ihr Täppiſchen! ein artiger Schein
Soll gleich die plumpe Wahrheit ſein.
Was ſoll euch Wahrheit? — Dumpfen Wahn
Packt ihr an allen Zipfeln an.

Wie die Victoria am Zoilo-Therſites, ſo hat der Plutus am Geiz ſeinen natürlichen Feind. Jeder Geſtalt iſt ihr Gegner mitgegeben. Zoilo-Therſites griff die ruhmwürdige Bewältigerin alles Widerſtandes im Grimm über ihre Größe ſchmähend an, und

---

*) Daher ruft das Wechſelgeſchrei der Menge:
„Seht hier, o hin! wie's reichlich quillt,
Die Kiſte bis zum Rande füllt. —
Gefäße goldne ſchmelzen ſich,
Gemünzte Rollen wälzen ſich
Dukaten hüpfen wie geprägt,
O wie mir das den Buſen regt —
Wie ſchau' ich alle mein Begehr'!
Da kollern ſie am Boden her.
Man bietet's euch, benutzt's nur gleich
Und bückt euch nur, und werdet reich.

der Geiz bannt die Schätze des Plutus in die verſchloſſenen Räume zu unfruchtbarem Daſein und raubt ihnen ſo ihre Lebenskraft.

Wie er es drückt und wie es ballt,
Bleibt's immer doch nur ungeſtalt.

Aber freilich hat auch der Geiz, als die an dem materiellen Beſitz feſthaltende Zähigkeit, ſeine gewiſſe Berechtigung gegenüber einer ſinnloſen Verſchwendung und einer auf den leeren Tand und die weltliche Luſt und Eitelkeit hingebenden Richtung, beſonders wenn gar dadurch noch ſittliche Verhältniſſe verletzt, oder wenigſtens doch getrübt werden. Dies iſt der Sinn der gegen die Weiber gerichteten Scheltworte des Abgemagerten *). Natürlich ſteigert ſich aber die urſprüngliche Luſt am Gelde durch eine Oppoſition derer, welchen eine verſtändige Sparſamkeit, im Intereſſe häuslichen Glücks und eines ſittlichen Familienlebens, beſonders am Herzen liegen ſollte, der Frauen **). Doch hat auch der Dichter nicht verſäumt uns den Feind alles geſelligen Genuſſes in ſeiner ganzen widerwärtigen Unſittlichkeit zu zeichnen, indem ihn der Herold als ein ſtörendes Glied eines harmloſen Kreiſes mit ſtrengen Worten hinausweiſt ***). So ergeht es ihm, nur in anderer Weiſe, wie

---

*) Der Abgemagerte:
Doch als in allerneuſten Jahren
Das Weib nicht mehr gewohnt zu ſparen,
Und, wie ein jeder böſer Zahler,
Weit mehr Begierden hat als Thaler,
Da bleibt dem Manne viel zu dulden,
Wo er nur hinſieht, da ſind Schulden;
Sie wendet's, kann ſie was erſpulen,
An ihren Leib, an ihren Buhlen;
Auch ſpeiſt ſie beſſer, trinkt noch mehr
Mit der Sponſirer leidigem Heer.

**) Das ſteigert mir des Goldes Reiz:
Bin männlichen Geſchlechts, der Geiz!

***) Der Herold:
Ich fürchte, daß er ſich ergetzt
Wenn er die Sittlichkeit verletzt.

dem Zoilo-Therſites, welche Beide durch Herolds Stab als Gegner und Zerſtörer der Geſellſchaft getroffen werden. In beiden Verdammungsurtheilen iſt gleichſam ein Gericht über dieſe widerwärtigen, alle Adern des Lebens vergiftenden Feinde edlen menſchlichen Wirkens und Genuſſes ausgedrückt.

Schon in der ungeordnet die Schätze des Plutus umdrängenden Menge, welche dieſer durch ein ſtrenges Wort und die Furcht vor dem angeglühten Stabe wieder in die Schranken zurückwies, kündigte der Dichter einen Feind der geſellſchaftlichen Ordnung an. Das nur vorläufig Angedeutete ſoll aber auch in ſeiner eigenthümlichen Geſtaltung ausgeführt, und wir ſo in den Schooß der geſellſchaftlichen Gährung verſetzt werden. Dies iſt der Gedanke des letzten Theiles unſerer allegoriſchen Mummenſchanz. Der Dichter hat ſich hier wieder zur griechiſchen Mythologie hingewandt, weil ihre Geſtalten die angemeſſenſte Hülle für ſeine Anſchauungen darbieten. Ein wildes Heer von Bergeshöh' und Waldes Thal herkommend, dringt mit kühnem Schritte in unſern Kreis. Plutus betrachtet dieſe herannahende Bewegung mit verhaltener Furcht. Es bleibt ihm jenen anſtürmenden Wogen gegenüber, nur der ſtille Wunſch, daß ſie ein gut Geſchick begleiten möge. Er ſpricht aber auch ein geheimnißvolles Wort aus, das ſeiner Löſung harrt und in ihm einen Verkündiger der Zukunft ahnen läßt.

Ich weiß recht gut, was nicht ein jeder weiß,
Und öffne ſchuldig dieſen engen Kreis.

In dieſen ſehn wir nun Faunen, Satyre, Gnomen und Rieſen einſchreiten. Ihr gemeinſames Element iſt die entfeſſelte Naturkraft, welche ſich in mannigfachen Formen darſtellt. In den lüſternen Faunen iſt die Gewalt ſinnlicher Triebe, die, auf ihre Vollkraft trotzend, auch ihres Sieges gewiß ſind, nicht zu verken-

---

Dazu darf ich nicht ſchweigſam bleiben.
Gib meinen Stab, ihn zu vertreiben.

nen *); die Satyre ſymboliſiren uns dagegen die rohe Kraft ungezügelter Freiheit, die, ein ſittlich geordnetes Daſein und den heimathlichen Sinn verhöhnend, die Bergeshöhen zu ihrer Wohnung erkoren hat**). Es iſt die rohe, auf die Zertrümmerung des friedlichen Beſitzes und ſittlicher Verhältniſſe hinſtürmende Kraft der menſchlichen Natur, welche gleichſam die Geſellſchaft in ihren erſten Anfängen darſtellt, deren Wiege die ruhig ſich ausdehnenden Bergrücken, von wo aus dieſe Geſtalten ſich, ſtürzenden Gewäſſern gleich, in die friedlichen Thäler verheerend ergießen. Der Menſch, der, alle Schranken vergeſſend, ſich nur auf ſeine Kraft beruft und ſich im Gefühl ſeiner rohen Gewalt in der Zerſtörung ſittlicher Ordnung genießt, kehrt auf dieſen Standpunkt zurück, aber indem er die Schranken zerſprengt hat, iſt er entſetzlicher, als der noch in den Vorhallen der Entwickelung ſich befindende Menſch. Die Gnomen ſchließen das Mark der Erde auf und bringen das tückiſche Metall ans Licht, das in der Hand ungebändigter und brutaler Naturen zum furchtbarſten Werkzeug der Zerſtörung aller ſittlichen Ordnung wird. So wird durch ſie die Wohlthat zum Gift für die menſchlichen Vereine ***). Die Rieſen endlich kün-

---

*) Die Faunen ſagen in dieſem Sinne von ſich ſelbſt:
Ein ſtumpfes Näschen, ein breit Geſicht,
Das ſchadet alles bei Frauen nicht.
Dem Faun, wenn er die Patſche reicht,
Verſagt die Schönſte den Tanz nicht leicht.

**) Der Satyr bezeichnet ſich daher:
In Freiheitsluft erquickt alsdann
Verhöhnt er Kind und Weib und Mann,
Die tief, in Thales Dampf und Rauch,
Behaglich meinen, ſie lebten auch,
Da ihm doch, rein und ungeſtört,
Die Welt dort oben allein gehört.

***) Die Gnomen:
Wir ſind der guten Menſchen Freund.
Doch bringen wir das Geld zu Tag,
Damit man ſtehlen und kuppeln mag;

digen ſich uns als die derben, rohen Söhne der Natur an, die, natürlich nackt in alter Kraft, nach der Leitung, die ihnen wird, dem Heile wie dem Verderben dienen können *). Sie ſind wie die das Herz der Erde aufſchließenden Gnomen nichts für ſich, ſondern Alles in der Hand des ihnen den Zweck ſetzenden Geiſtes. Der Segen, wie der Fluch, den ſie bringen, liegt allein in des Führers Gewalt.

Irren wir nicht, ſo ſind uns dagegen in den Faunen und Satyren Geſtalten ſymboliſirt, in welchen wir ſchon eine Oppoſition gegen die ſittliche Macht und die Schranken eines geordneten Lebens erblicken, welche ſchon der Sitte und der friedlichen Exiſtenz der Geſellſchaft gegenüber getreten ſind. Die entfeſſelte Sinnlichkeit und die rohe Freiheit ſind die Subſtanz der Faunen und Satyre. Die Gnomen und Rieſen ſtehn dagegen darin auf gleicher Stufe, daß ſie, an ſich weder gut noch böſe, es erſt durch den Zweck werden, der ihnen geſetzt wird. Bekennen ja in dieſem Sinne die Gnomen auch treuherzig genug, daß, welch' Unheil auch aus ihren Gaben hervorgehe, dies alles nicht ihre Schuld ſei. Alle dieſe Geſtalten dienen dem **Pan**, ſie bilden ſein Gefolge. Die Nymphen begrüßen ihn als das All der Welt. In ihm ſind mithin alle Kräfte verſammelt, er giebt ihnen, über ſie verfügend, die Richtung und das Ziel. Er iſt daher der lebendige Mittelpunkt aller Kräfte, indem er die Herrſchaft über ſie übt und ſie in Bewegung ſetzt **). Die vorhergegangenen Geſtalten gewinnen alſo ihre Wahr-

---

Nicht Eiſen fehle dem ſtolzen Mann
Der allgemeinen Mord erſann.

*) Die **Rieſen**:

Die wilden Männer ſind's genannt,
Am Harzgebirge wohl bekannt;
Natürlich nackt in alter Kraft,
Sie kommen ſämmtlich rieſenhaft

**)

Das All der Welt
Wird vorgeſtellt
Im großen Pan.

heit erſt in ihm, ſo wie Pan umgekehrt die Einheit aller der Lebensäußerungen iſt, die ſich uns in den gedachten Figuren darſtellten. Darum wenden ſich auch die Gnomen, welche eine Quelle entdeckt haben, „die bequem verſpricht zu geben, was kaum zu erreichen war,“ an ihn, ſie in ſeine Hut zu nehmen und darüber frei zu ſchalten.

Jeder Schatz in deinen Händen
Kommt der ganzen Welt zu gut.

Weil er der Mittelpunkt aller Kräfte iſt, ſo greift jede Gabe, die er ſpendet, jede Bewegung, die er geſtattet, in das Ganze ein und kommt ihm zu gut, denn nur wer das Ganze überſchaut, vermag auch dem Einzelnen ſeine Stelle anzuweiſen und es zum Heile der Geſammtheit zu verwenden. Nach den Anſchauungen, in die uns der Dichter in der ganzen bisherigen Entwickelung verſetzt hat, und die ſich wieder mit der Erſcheinung des Pan verknüpfen, dürfen wir wohl nicht zweifeln, in ihm die Totalität der organiſirten Geſellſchaft zu erkennen, welche ſich durch die beſonnene Verfügung über den ganzen Umfang ihrer Kräfte ununterbrochen ſelbſt hervorbringt. Die Einheit der organiſirten Geſellſchaft erſcheint aber im Herrſcher, in dem mithin die Totalität des Staates perſönlich wird. Darum ſteckt auch im großen Pan der Herrſcher, etwas, das Plutus ſchon oben als ſein Geheimniß angedeutet hatte und das nun auch für Alle hervortritt. Nur dieſen Sinn kann die aus dem Pan hervortretende Geſtalt des Kaiſers haben; denn in ihm, dem Staatsoberhaupt gipfelt der ganze Organismus des vielfach gegliederten Staats, in ihm iſt das All der ſittlichen Welt perſonificirt.

Doch indem die Gnomen dem Herrſcher ihre neu entdeckte Quelle zur Verfügung ſtellen und er ſich anſchickt die neu erſchloſſene zu beſchauen, mahnt uns Plutus, der ſich ſchon einmal prophetiſch geäußert hat, „uns zu faſſen und was geſchieht getroſt geſchehn zu laſſen.“ Für ihn iſt alſo die Gefahr, die der große Pan, den Zwerge zur Feuerquelle führen, zu beſtehn hat, kein

Geheimniß, er ahnet das Getümmel, den Aufruhr, welche den Herrſcher umringen werden, und die ihn in den tiefſten Abgrund zu reißen drohen*). Und in der That ſteht der Allherrſcher, der ſich ſorglos der Feuerquelle genähert, unbedacht den Bart in dieſelbe hatte fallen laſſen, in kürzeſter Zeit in hellen Flammen, die ihn und ſeine Schaar ergreifen, in unbezähmter Wuth Alles weit umher erraffen, und die herrlichſten Werke, von Menſchenhand gegründet, der wildeſten Zerſtörung Preis geben.

Wenn man dieſe ganze dichteriſche Darſtellung unbefangen und in ihren Beziehungen zu dem Vorigen betrachtet, und ſich erinnert, daß uns die ganze Mummenſchanz ſociale Zuſtände vergegenwärtigt, daß wir alſo in dieſen Kreis gebannt ſind, ſo ſcheint uns der Sinn dieſer Schluß-Allegorie keinem Zweifel unterliegen zu können. Die Herrſchaft iſt nur dadurch Herrſchaft, daß ſie vollſtändig über alle ihre Kräfte gebietet und ſie mit Freiheit in Bewegung ſetzt. Der Zuſtand der Geſellſchaft iſt nur dann geſund, wenn ihre Glieder ſich gleichzeitig Zweck und Mittel ſind und in vernünftiger Selbſtbeſchränkung einander gegenſeitig hervorbringen. Die Schwäche und Unvernunft der Regierenden bedingt die Entfeſſelung der bezähmten und dem Wohle des Ganzen dienenden Kräfte. Aus den Schranken herausgetreten, können ſie eben ſo furchtbar zerſtörend wirken, als ſie in weiſer Beſchränkung das Gedeihen des Ganzen fördern. Niemand kann den entfeſſelten Mächten der Geſellſchaft wehren, welche in ungemeſſener Bewegung fortſtürmen, den Organismus zerſtören und ſich endlich ſelbſt in die wildeſte Anarchie auflöſen. Die vernünftigen Zwecke, welche die an der Spitze der Geſellſchaft Stehenden im Intereſſe der Civiliſation mit kräftiger Hand und bewußten Geiſtes zu verwirklichen ſtreben, ſind in ihrer

---

*) Plutus zum Herold.

Wir müſſen uns im hohen Sinne faſſen
Und was geſchieht getroſt geſchehen laſſen.
Du biſt ja ſonſt des ſtärkſten Muthes voll.
Nun wird ſich gleich ein Gräuliches ereignen.

Ausführung durch den geſunden Organismus aller einzelnen Kreiſe weſentlich bedingt. In einem wahrhaft geſunden Zuſtande drückt daher das Verhältniß der Herrſcher und Beherrſchten nur den Unterſchied aus zwiſchen denen, welche bewußtvoll das Ganze leiten und die konkreten Zwecke des Staatsorganismus begreifen, und denjenigen, welche willig ihre Kräfte zur Ausführung der Ideen bieten, in denen ſie ihr eignes Heil finden, und das Bedürfniß ihrer praktiſchen Vernunft befriedigen. Dem Verkennen der Forderungen des gegenwärtigen Bedürfniſſes, das ſich bis zur Unvernunft ſteigern kann, und der Schwäche und Sorgloſigkeit vor der nahen Gefahr, ſtellt ſich die entfeſſelte Kraft, welche ſich dem Dienſte und dem freien Gehorſam entwindet, in drohender Geſtalt gegenüber, deren Träger vorzugsweiſe die Jugend iſt, gewohnt in's Ungemeſſene zu ſtreben und die Schranken zu durchbrechen. Ein Augenblick reicht dann hin, die Flamme des Aufruhrs zu entbinden. Niemand aber kann bei einem ſolchen Bruch der Staatsgeſellſchaft das Ziel ermeſſen, bis zu welchem ein ſo feindlicher Zuſammenſtoß führt, denn auch der geiſtig Mächtigſte iſt den Verhältniſſen unterthan, die er nicht mehr bändigen und ſelbſtſtändig geſtalten kann. Nur aus dem Schooße der Geſellſchaft heraus kann ſich durch ihre eigene Kraft, durch das ewige Bedürfniß der praktiſchen Vernunft, ein ihrem Weſen entſprechendes Reich zu gründen, die Wiedergeburt erzeugen. In ihr, d. h. in ihrer Intelligenz und Energie, liegt daher allein das Mittel zu ihrer Heilung, dies iſt die Magie, vermittelſt welcher ſie das Wehe der Anarchie beſchwört und die freudige Theilnahme an der Gegenwart wieder erweckt.

„Drohen Geiſter uns zu ſchädigen
Soll ſich die Magie bethätigen.“

Aber die Flamme, welche den Herrſcher und die Beherrſchten (den Kaiſer und ſeine Schaar) ergriffen, hat nicht blos zerſtört, ſondern auch geläutert. Auf dem Boden des verbrannten Gebäudes erhebt ſich ein neuer Pallaſt, herrlicher als der zerſtörte, von denſelben Händen gebaut, aber mit gereifter Einſicht gegründet, in deſſen Gemächer der Herrſcher, groß gezogen durch den Sturz, den er erfahren, und eingeweiht in die Bedürfniſſe der Gegenwart, wieder einkehrt, um die aufgeregten Kräfte wieder in ruhiges Gleichgewicht zu bringen.

Von dieſem Standpunkt aus finden wir die dichteriſche Darſtellung eben ſo ſinnig, als in Einklang mit dem Ganzen der Mummenſchanz Schon in dem wilden Getümmel, das näher und näher drängt, gewahren wir wilde Gewalten in ungemeſſener Bewegung. Die Maaßloſigkeit derſelben iſt uns in dieſer Ankündigung ſchon vorgebildet *). Die erſcheinenden Geſtalten der Faunen, Satyre, Gnomen und Rieſen, deren gemeinſame Grundlage, ſo wie unterſchiedene Bedeutung wir entwickelt, vollenden das Bild eines Zuſtandes, in dem die rohen Kräfte für ſich zu walten beginnen und der Bruch der ſittlichen Schranken ſich bereits drohend verkündigt, ein Zuſtand, in welchem die einander gegenſeitig bedingenden Momente des vernünftigen Herrſchens und des freien Gehorchens ſchon in Auflöſung begriffen ſind und uns die gänzliche Trennung und die totale Empörung aller Elemente des geſellſchaftlichen Organismus ankündigen. Dies iſt der Sinn der Stellung, welche die gedachten Geſtalten zum großen Pan überhaupt einnehmen. Dieſen ſehn wir umgaukelt von heitern Nymphen, welche die Milde und Gewalt des Herrſchers zugleich feiern, während uns doch ſchon aus dieſem Feſtgeſang die Sorgloſigkeit und der Leichtſinn entgegentönt, der ſich in Zeiten gewaltigſter Aufregung dem

---

*) Daher ſagt Plutus bei der Kunde des unter Getümmel und Geſang heranſtürmenden wilden Heeres:

> Ich kenn' euch wohl und euren großen Pan!
> Zuſammen habt ihr kühnen Schritt gethan.

Und ſogleich darauf:

> Das Wunderlichſte kann geſchehn;
> Sie wiſſen nicht, wohin ſie ſchreiten,
> Sie haben ſich nicht vorgeſehn.

Genuſſe hingiebt, und den Abgrund der Gefahr nicht ahnet, an dem er ſich befindet. In der Feuerquelle, welche die Deputation der Gnomen dem großen Pan eröffnet, ſehen wir daher die revolutionairen Stoffe, die Gährungselemente, welche ſich durch alle Kreiſe der Geſellſchaft hin erſtrecken und bei geringem Anſtoß zerſtörend auflodern können. Der ſchwache Pan, nur der Leitung gaukelnder Nymphen und winziger Zwerge überlaſſen, worin der die Herrſchaft umflatternde Leichtſinn, wie die ſie umdrängende geiſtige Schwäche und Unbedeutenheit glücklich ſymboliſirt ſind, wird, zu einem Spiel ſeiner Umgebungen herabgeſunken, in größter Sorgloſigkeit zum Heerde der Empörung hingeleitet, die Elemente gar nicht ahnend, die von hier aus heraufbeſchworen werden können. Der Bart, der dem großen Pan, welcher wohlgemuth ſich der aufwallenden Quelle freut, plötzlich entfällt und, von der Flamme entzündet und zurückgeſchleudert, Alles ergreift was ſich naht, ja auch die Schaar der zur Rettung herbeieilenden unbarmherzig erfaßt*), ſymboliſirt uns die zufällige Veranlaſſung, die, von der unbeſonnenen und die geſellſchaftlichen Zuſtände völlig verkennenden Regierung gegeben, die gewaltige Gährung zum Ausbruch treibt, eine Empörung, welche über alle menſchliche Berechnung hinausdringt und in ihren Abgrund die Schuldigen, wie die zur Dämpfung thätigen ſchonungslos hinabreißt. Da gewahren endlich auch die Sorgloſeſten und Leichtfertigſten, daß der Aufruhr der weithin zün-

---

*) Nun folgt ein großes Ungeſchick.
Der Bart entflammt und fliegt zurück.
Entzündet Kranz und Haupt und Bruſt.
Zu Leiden wandelt ſich die Luſt.
Zu löſchen läuft die Schaar herbei.
Doch keiner bleibt von Flammen frei.
Und wie es patſcht und wie es ſchlägt
Wird neues Flammen aufgeregt;
Verflochten in das Element
Ein ganzer Maskenklump verbrennt.

geladen Flamme die geſammten geſellſchaftlichen Zuſtände, ja die Spitze des Staats ſelbſt ergriffen hat.

„Der Kaiſer leidet ſolche Pein.
O wäre doch ein anderes wahr!“

und der ohnmächtige Fluch folgt denen, welche den Herrſcher irregeleitet und das Unheil bereitet haben *). Aber der Herold verhehlt uns in ſeiner Klage nicht, daß hier die Schrankenloſigkeit entfeſſelter Kraft und die gemißbrauchte Gewalt einander in die Hände gearbeitet haben, um die geſellſchaftliche Ordnung zu zerſprengen **). Beide bedingen einander in dem Maaße, daß der ungemeſſene Trieb nach ſchrankenloſer Bewegung von dem Unverſtande der Herrſchaft ſeine Nahrung empfängt, ſobald die von der Vernunft getrennte Gewalt zur despotiſchen Willkühr herabſinkt, gegen welche der Trieb der Freiheit reagirt und ſich bis zur Furie der Zerſtörung ſteigert. Woher die Rettung in ſolchem Aufruhr? Von einem Einzelnen vermag ſie nicht zu kommen. Aber in dem praktiſchen Geiſte iſt die unverſiegbare Quelle der Wiedergeburt des geſellſchaftlichen Zuſtandes, der aus ſich ſelbſt ſich wieder beſchwichtigt und zu erneuertem Daſein wiederherſtellt, nicht ohne die Früchte eines ſolchen Aufruhrs aller Elemente zum Heile für ſich geſammelt zu haben. Dieſer Entwickelungsproceß des ſich aus ſeinem eigenen Schooße, aus der Auflöſung aller ſeiner Kreiſe wiederherſtellenden geſellſchaftlichen Organismus iſt uns endlich in

---

*) Der Kaiſer brennt und ſeine Schaar.
Sie ſei verflucht die ihn verführt,
In harzig Reis ſich eingeſchnürt,
Zu toben her mit Brüll-Geſang
Zu allerſeitigem Untergang.

**) Dieſen Sinn erkennen wir in den Worten des Herolds.
O Jugend, Jugend wirſt du nie
Der Freude reines Maaß bezirken?
O Hoheit, Hoheit wirſt du nie
Vernünftig, wie allmächtig wirken?

den beſchwichtigenden Worten des Plutus ſymboliſirt *), den wir ſchon früher als den Wiſſenden, das Zukünftige durchſchauenden Mann kennen lernten, der aber auch eben darum gebot, „in hohem Sinne uns zu faſſen, und was geſchieht, getroſt geſchehen zu laſſen.“ Gegen das Unabänderliche giebt es nur die Waffe der Reſignation. Bringt aber der Geiſt ſelbſt in ſeinem Entwickelungsgange ein ſolches Reſultat hervor, das ſich ſchon lange als ein unheilvolles Werden ankündigte, dann verſöhnt ſich der denkende Geiſt nur in der Erkenntniß dieſer Nothwendigkeit, und befreit ſich ſelbſt alſo durch die Einſicht in die Natur des Geiſtes, deſſen Geſetzen er ſich vertrauungsvoll hingiebt.

So entläßt uns der Dichter auch mit der Anſchauung dieſer Wiedergeburt der Geſellſchaft und der Beſchwichtigung ihrer Empörung, nachdem er uns auf die tiefſinnigſte Weiſe durch alle Kreiſe der geſellſchaftlichen Zuſtände hindurch geleitet und ihre Subſtanz und Bewegung, ſowie ihre freundlichen Elemente allegoriſch bezeichnet hat, welche zu deuten und in ihren mannigfachen Bezügen

---

*) Plutus ſagt:
Schrecken iſt genug verbreitet
Hülfe ſei nun eingeleitet! —
Schlage heiligen Stabs Gewalt,
Daß der Boden bebt und ſchallt! —
Du geräumig weite Luft
Fülle dich mit kühlem Duft.
Zieht heran, umherzuſchweifen,
Nebeldünſte, ſchwangere Streifen,
Deckt ein flammendes Gewühl.
Rieſelt, ſäuſelt, Wölkchen kräuſelt,
Schlüpfet wallend, leiſe dämpfet,
Löſchend überall bekämpfet,
Ihr, die lindernden, die feuchten,
Wandelt in ein Wetterleuchten
Solcher eitlen Flamme Spiel. —
Drohen Geiſter uns zu ſchädigen
Soll ſich die Magie bethätigen.

nachzuweiſen, der Dichter uns durch das Organ des Knaben Wagenlenkers gewiſſermaßen geboten hat:

Herold auf! nach Deiner Weiſe,
Ehe wir von euch entfliehen,
Uns zu ſchildern, uns zu nennen;
Denn wir ſind Allegorien
Und ſo ſollteſt du uns kennen.

III.

Die Bedeutung der „Mütter“ und ihr Zuſammenhang mit dem Ganzen.

Nachdem Carnevals Luſt und Scherz die geſellſchaftlichen Zuſtände in einer Reihe ſinnvoller Allegorien an uns vorübergeführt haben, kehren wir zu dem urſprünglichen Zuſtande, über den uns die Mummenſchanz hinweggehoben hatte, zurück. Während man, trotz der bedeutenden Verwirrung, in der ſich Alles am Kaiſerhofe befindet, dennoch den heitern Freuden der Carnevalsluſtbarkeit nicht entſagte, hat Mephiſtopheles plötzlich durch die Schöpfung des Papiergeldes der allgemeinen Noth Abhülfe geleiſtet. Der Kaiſer hat wider Wiſſen und Willen dieſe neue Schöpfung hervorgerufen, deren eigentlicher Vater aber Mephiſtopheles iſt, indem er den Schein des realen Weſens an die Stelle des letzteren geſetzt und dadurch zwar für den Augenblick aller Sorge ein Ende gemacht, und alle Wünſche und Hoffnungen ins Ungemeſſene geſteigert hat, aber dadurch zugleich auch allen Beſitz und alles Vermögen aufs Ungewiſſe geſtellt, allem Glücksſpiel Thor und Thür geöffnet hat. Auch hier ſetzt ſich alſo die Herrſchaft des Scheines fort, welche wir oben als die Macht aller freien Geſelligkeit bezeichneten; nur mit dem Unterſchiede, daß dort der ſchöne Schein zugleich als das Weſen und die Realität dieſer Welt erkannt wurde, von deſſen Aufrechterhaltung auch ihre ganze Exiſtenz abhing, hier hingegen der Schein nur inſofern nicht weſenlos iſt, als er auf einer realen Grundlage, auf Umſetzbarkeit in wirklichen und realen Werth beruht.

Wer daher den ſtets wechſelnden und unſichern Beſitz des Papiergeldes in dauernden und ſichern Beſitz zu verwandeln ſtrebt, iſt der Klügſte, weil er ſich in die Geheimniſſe dieſes Scheinwerths am beſten eingeweiht zeigt. Dieſes beſte Theil erwählt daher unſer wiederhergeſtellter Narr, der alles, was ihm von Papiergeld in dieſer allgemeinen Spendung freigebig zu Theil wird, ſogleich in Grundbeſitz umzuſetzen eilt. Wie ſo oft, ſo offenbart auch hier des Narren Witz die wahre Klugheit, welche ſich nur darum den Andern ſo verhüllt, weil ſie unter der Maske der Thorheit nicht die Züge der Weisheit zu erkennen vermögen. Dieſe Erfindung, welche der Kaiſer dem Mephiſtopheles verdankt, bringt friſche Lebensluſt zurück, ein allgemeiner Jubel jeglicher Noth und Bedrängniß abgeholfen zu ſehen, erfüllt alle, führt aber auch den Leichtſinn wieder zurück. — Damit kehren natürlich auch die weltlichen Begierden in vollem Maaße wieder. Waren ja doch dieſe nur durch die Sorgen augenblicklich zurückgedrängt worden. Sie erwachen aber in ihrer ganzen Stärke, nachdem den dringenden Bedürfniſſen Abhülfe gewährt worden iſt.

Auf dem Grunde alſo beſchwichtigter Sorgen und Verlegenheiten erheben ſich nun Wünſche höherer Art. Fauſt ſoll Helena und Paris, die idealen Geſtalten der verſchwundenen griechiſchen Welt, dem Kaiſer vorführen. Erſt nachdem die materielle Noth beſeitigt worden und damit fröhliches Behagen in die Gemüther eingekehrt iſt, können ſich ſo ideale Wünſche ernſtlich regen. Der Kampf mit der Noth des Lebens und die tauſendfach daraus entſtehenden Verlegenheiten machen eine Stimmung unmöglich, in der der Geiſt an ſeinen eigenſten Phantaſiegebilden Gefallen findet und in ihrer Schöpfung ſchwelgt. Dazu muß das Gemüth den Sorgen des Lebens enthoben ſein. Hierin erkennen wir daher auch den innern Zuſammenhang der nun folgenden Scene mit der eben beſprochenen. Alle idealen Genüſſe erbauen ſich erſt auf der Grundlage der befriedigten materiellen Bedürfniſſe; im Kampfe mit der Noth des Lebens treten die idealen Wünſche in den Hintergrund; denn dazu gehört die Freiheit des Gemüths, welches ſich erſt auf dem Grunde eines geordneten Wohlſtandes eine zweite Welt zu gründen trachtet. Dies erſcheint in unſerm Dichter wieder als ein Geſammtzuſtand dargeſtellt, unabhängig von dem Einzelnen, deſſen übergewaltiger Geiſt auch bisweilen dieſe Ordnung durchbricht und auch in dem Kriege mit dem Mangel ſelbſt ſich zu idealen Beſchäftigungen aufſchwingt.

Fauſt hat gelobt das Muſterbild der Männer und der Frauen in deutlichen Geſtalten an das Licht zu ziehn. Wir ſtehn alſo an der Schwelle der ſchönen Griechenwelt, die in dieſen Geſtalten wieder belebt und zu friſcher Gegenwärtigkeit zurückgerufen werden ſoll. Dazu aber gehört vor Allem die Entäußerung der unmittelbaren Gegenwart, das freie Aufgeben unſerer modernen Welt und der Zuſtände, in denen wir leben, und welche unſere Denk- und Anſchauungsweiſe beſtimmen. Dieſe Entäußerung iſt aber nur die freie That des Geiſtes, der ſich in die fernſten Zeiten und Räume verſenkt, um die Geſtalten derſelben zu vollem Daſein wieder zu beleben. Mephiſtopheles, das Geſchöpf der modernen Welt, hat daher auch nur Gewalt über Geſchöpfe dieſer Welt. Häßlich geſtaltete Zwerge, Hexen und Geſpenſter vermag er wohl zu bannen, aber den idealen Kreis griechiſcher Heroen und Heroinen kann er nicht betreten. Hier vermag alſo das Beſchwörungsgeſchäft des dienſtfertigen Mephiſtopheles nichts, er muß ſeine eigene Ohnmacht bekennen, und den Menſchen an ſich ſelbſt und die That ſeiner freien Phantaſie verweiſen. Iſt es ihm aber gleich verſagt ſelbſt ſolchen Dienſt zu leiſten, ſo vermag er doch das Mittel zur Verwirklichung zu bezeichnen. Alſo begegnen wir dem Myſterium der „Mütter.“

Wie viel Richtiges man auch über das Weſen dieſer Mütter in den bisherigen Verſuchen zur Erklärung des Dichterwerks ahnend ausgeſprochen hat, ſo ſind dieſe myſtiſchen Geſtalten doch immer nur als ein zufälliger und mit dem Vorhergehenden nicht innerlich verbundener glänzender Einfall betrachtet worden. Der Dichter führt uns aber zu dieſem Myſterium durch den Drang des Kaiſers hin, Geſtalten der griechiſchen Welt vor ſich zu ſehn. Im Sinne des Kaiſers und ſeiner geſammten Umgebung gilt es freilich nur ein Gaukelſpiel, das die reich und ſorgenlos gewordene Welt ergötzen ſoll *). Nicht ſo in der tieferen Natur des Fauſt, der ſich die Größe der Aufgabe nicht verhehlt. Denn es gilt hier einen durch die völlige Entäußerung ſeiner Denk- und Anſchauungsweiſe ſchöpferiſch zu vollbringenden Akt. Hier wird der Menſch alſo auf ſein tiefſtes Innere und die abſolute Energie ſeiner Dicht- und Denkkraft hingewieſen. Somit befinden wir uns aber überhaupt auf dem Gebiete des Myſteriums. Dies hat Göthe in der folgenden Darſtellung in ſeiner umfaſſendſten und tiefſten Bedeutung durch die Allegorie der „Mütter“ enthüllt, welche bekanntlich nur ihre äußere Entſtehung und Benennung einer Stelle im Plutarch verdanken, während alles Weſentliche des Dichters eigne Erfindung iſt **). Es verlohnt dieſer tiefſinnigen Darſtellung näher nachzugehn.

Die abſolute Bedingung aller und jeder geiſtigen That iſt der ſchöpferiſche Akt der freien intellektuellen Anſchauung, wodurch ſich der Menſch von dem ganzen Reichthum des äußerlich und innerlich Gegebenen und Erfahrenen ablöſt und ſich in ſich ſelbſt d. h. in das Reich des freien Denkens und Anſchauens verſenkt. Dieſe Spontaneität iſt der abſolute Grund jeder geiſtigen Schöpfung, wenn gleich dieſer Akt nur im Gebiete des reinen Denkens ſelbſt in ſeiner abſoluten Bedeutung zur Erſcheinung kommt, weil nur das reine Denken ſelbſt bis zu dieſem Grunde verdringt, und ihn in das Bewußtſein faßt. Aber der Thätigkeit der freien Phantaſie, wie jedem Ergreifen einer ſubſtanziellen, lebendigen Idee liegt doch immer dieſe abſolute Energie der Abſtraktion von dem ganzen Umfang eines Vorausgeſetzten und Gegebenen, als die ewige Bedingung aller geiſtigen Schöpfung, zum Grunde. Auf dieſe abſolute Bedingung, mithin auf die Tiefe des Geiſtes ſelbſt, führt uns der Dichter hier zurück.

---

*) In dieſem Sinne ſagt Fauſt:

Erſt haben wir ihn reich gemacht,
Nun ſollen wir ihn amüſiren.

**) Göthe in den Geſprächen mit Eckermann 2 Thl. S. 171. ſagt in dieſer Beziehung: „Ich kann Ihnen weiter nichts verrathen, als daß ich beim Plutarch gefunden, daß im Griechiſchen Alterthum von Müttern als Gottheiten die Rede geweſen. Dies iſt Alles, was ich der Ueberlieferung verdanke. Das übrige iſt meine eigene Erfindung.“ Die Stelle im Plutarch ſteht im Leben des Marcellus Cap. 20., wo des Dienſtes der Mütter zu Engyon auf Sicilien gedacht wird.

Wer aber den ganzen Kreis des Gegebenen verläßt, um ſich in den Aether des reinen Anſchauens zu erheben, iſt noch nicht verſichert, daß er ſich auch rein und klar daraus zurückbringt. Es iſt daher auch dieſer Akt ein Wagniß, bei dem Alles zu gewinnen und zu verlieren iſt. Darum räth auch Mephiſtopheles, ganz in ſeinem Sinne dies Mittel an. Er ſelbſt, die negative Alles auflöſende Macht faßt auch darin nur das Moment der Negativität, die Vernichtigung des ganzen wohlerworbenen Beſitzes auf, ohne dieſe Bewegung zugleich als die Quelle aller Wahrheit und geiſtigen Wirklichkeit zu begreifen. Wohl will er daher den Fauſt auf dies offene Meer treiben, wo er, allein dem freien Denken anvertraut, auch an ihm ſeinen einzigen Kompaß hat. Aber wer ſich, die friedliche Nähe eines ſichern Beſitzes verlaſſend, auf dieſen Ocean begeben hat, kann auch ruhelos darin umhergetrieben werden und verzweiflungsvoll zu Grunde gehen. Dies Wagniß macht aber gerade die Natur aller geiſtigen Thätigkeit aus. Der ruhige Beſitz muß verlaſſen und der Menſch in das unbekannte Land getrieben werden, wo Niemand für ihn einſtehen kann, und wo er die Schätze durch eigne Kraft ſich gewinnen muß. Ohne dieſe Gefahr ins „Unbetretene“ giebt es keine große umgeſtaltende That und keine Schöpfung im Reiche des Geiſtes.

Es darf nach dem eben Entwickelten nicht Wunder nehmen, daß Mephiſtopheles ſelbſt die geheimnißvollen Göttinnen „in hehrer Einſamkeit thronend" nennt und den Fauſt in ihr farbloſes Reich von Oed' und Einſamkeit ſendet. Er hält in dieſem Entſchluß, wodurch ſich der Menſch frei nur auf das reine Denken und Anſchauen zu ſtellen entſchließt und ſo zu ſagen, mit allem Erlebten und Erfahrenen bricht, nur die Gefahr in das Nichts zu gerathen, oder vielmehr aus ihm nicht herauszufinden, feſt. Hier beginnt daher der Mephiſtopheliſche Hohn, der dem Fauſt in gleichem Sinne das Reich der Mütter zeigt, wie er dem Schüler im erſten Theile den Spruch der Schrift: Ich werde ſein wie Gott, wiſſend was gut und böſe, als Talismann durch das Leben mitgab. Hier, wie dort ſieht er nur die Gefahr des Todes und des Untergangs, nicht den Durchgangspunkt zu Heil und Verſöhnung. Hier wie dort im Reich der ſittlichen Freiheit, wie des theoretiſchen Denkens und Anſchauens kommt es aber darauf an, die Negativität als Quellpunkt alles Lebens und aller Bewegung zu ergreifen, und in dieſem nicht zu umgehenden und dem Individuum nie zu erſparenden Akt der abſoluten Spontaneität das eigenſte Geſetz des Geiſtes zu erkennen.

Wer ſich aus den friſchen Auen des Lebens hinausverſetzen, ſich des ganzen Reichthums des Erfahrenen entſchlagen ſoll, um in die Einſamkeit des reinen Denkens einzugehen, und hier die farbloſen Urgeſtalten und Weſenheiten des Univerſums aufzufinden, der fühlt ſich bei dieſem Entſchluß eines gefahrvollen und plötzlichen Bruchs mit ſeiner ganzen Welt wohl tief erſchüttert. Die Empfindung, welche den gewaltigen in innerſter Seele erzeugten Akt begleitet, ſich in das unendliche Reich des unſinnlichen Gedankens zu tauchen, um die verlorne Welt in der durchſichtigen Klarheit ihrer reinen, unſinnlichen Weſenheit wieder zu gewinnen, dieſe Empfindung durchbebt den Menſchen mit einem geheimen Schauer. Hierbei durchdringt ihn die ganze Größe deſſen, was er daran ſetzen muß. Darum ſchaudert auch Fauſt bei dem Namen der Mütter zuſammen, und dieſer Schauer trifft ihn bei wiederholter

Nennung der geheimnißvollen Weſen wie ein Schlag. Die ganze Vergegenwärtigung des kühnen Entſchluſſes, in dem ſich Entſetzen und Entzücken wunderbar paaren, bringt dieſe Schauer der Seele hervor. Aber zugleich iſt dieſe Stimmung, in der der Menſch freiwillig den Boden unter ſeinen Füßen hinwegzieht, um ſich aus ſeinem eigenſten Elemente eine feſte Stätte zu gründen, von wo er Himmel und Erde bewegen könne, ein Beweis ſeiner unendlichen Freiheit und geiſtigen Macht, worin ihn die Schauer einer Geiſterwelt anwehen und welche daher mit einer geheimen Luſt verbunden iſt. Darum ſagt Fauſt bedeutungsſchwer:

„Doch im Erſtarren ſuch' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern iſt der Menſcheit beſtes Theil."

Sobald Fauſt getroffen von dem Mephiſtopheliſchen Rath ſich den Müttern zu vertrauen, ſich zu dieſer That entſchließt, iſt er ſich auch ſogleich der ganzen Größe dieſer Aufgabe bewußt. Er ſchaut aber augenblicklich in dem Negativen auch das poſitive Reſultat, in dem Verluſte alles Lebendigen, den Mephiſtopheles allein bei dieſem Schritt in's Unbetretene, in Oed' und Einſamkeit feſthält, auch den unermeßlichen Gewinn an, der ſich ihm aus dieſer Verſenkung in das Reich unſinnlichen Denkens ergeben wird. Daher ſagt er, ebenſowohl den ganzen Sinn durchſchauend, in welchem Mephiſtopheles ihn der Einſamkeit und dem Gränzenloſen zuſendet, als auch die Welt ahnend, welche ihm aus dieſer Leere neu erſtehen kann:

Du ſendeſt mich in's Leere,
Damit ich dort ſo Kunſt als Kraft vermehre.
Nur immer zu! wir wollen es ergründen,
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

Mephiſtopheles hält dagegen, ſeinem Standpunkte gemäß, in der Darſtellung der Einſamkeit und Oede, der ſich Fauſt anvertrauen ſoll, nur die furchtbare Leere feſt, der in der ganzen Schöpfung nichts zu vergleichen iſt, wogegen ſelbſt des Oceans gränzenloſe und einförmige Bahnen nach Leben und Mannigfaltigkeit darbieten. Indem er dem Fauſt nur das Nichts, dieſe reine Negativität und Abſtraktion von allem Daſeienden und Wirklichen entgegen hält, erblickt er darin nicht den abſoluten Durchgangspunkt des tiefſten Entwickelungsprozeſſes, ſondern nur ein Vordringen in „ewig leere Ferne“. Ihm ſind es nur lebloſe Schemen, denen Fauſt naht. Und in der That kann Mephiſtopheles auch nur den Akt der Abſtraktion ſelbſt, das völlige Verlaſſen des gegebenen und unmittelbar vorhandenen Univerſums begreifen und anrathen, nicht aber in dieſem Akte, in welchem der Menſch von ſeinem reinen Denken den unumſchränkteſten Gebrauch macht, um es ſelbſt als das einzig Seiende zu bekennen, auch das Vermögen anerkennen, das Univerſum wieder zu erzeugen und das All zu finden.

Der glühende Dreifuß und der Schlüſſel ſind nur myſtiſche Symbole, durch welche der Aufenthalt der Mütter und ihre Förderung an das Licht und namentlich ihre Verwandelung aus farbloſen Schemen in lebendige Geſtalten angedeutet werden ſollen, wobei ebenſowohl Anſpielungen auf die griechiſche Trias, wie auf das Symbol der Jahreszeiten und auf die Matrices der Alchemie einander durchkreuzt haben mögen *). Auch liegt bei dem glühenden Schlüſſel die Andeutung auf Salomonis' Schlüſſel, dem Zauberbuche, das wir ſchon aus dem erſten Theile kennen, ſehr nahe.

Der Entſchluß ſich in der Gebilde losgebundene Räume zu

---

*) Die Heiligkeit der Dreifüße iſt nicht nur auf die Griechen beſchränkt, ſondern findet ſich auch bei andern Nationen, wie bei den Chineſen, welche ein ſolches Gefäß mit dem Namen Genius, Geiſt bezeichnen. Creuzer Symbolik 2 Thl. 200 S. Anm. 255. In Griechenland hat vor Allem der Dreifuß des Apollo eine myſtiſche Bedeutung, und iſt ein uraltes Symbol des orakelgebenden Gottes. Creuzer a. a. O., auch Weber über Göthes Fauſt S. 171. Hier behauptet wohl jedenfalls das griechiſche Symbol aus dem Apolliniſchen Kultus die Oberhand über die von Deyks über Göthes Fauſt S. 41. auch hierher gezogenen Matrices der Alchemie, wiewohl Göthe aus frühern Studien mit den Matrices des Theophraſtus Paracelſus gewiß ſehr wohl vertraut war.

ergeben und alſo in das tiefſte Weſen der Erſcheinung vorzudringen, hat aber zugleich auch die höhere Bedeutung einer Erhebung des Fauſt und damit einer beginnenden Emancipation von der Herrſchaft des Mephiſtopheles. Wer ſich erdreiſtet den ganzen Umfang des lebendigen friſchen Daſeins abzuthun, um ſich in das uranfänglich ewige Denken zu verſenken, der erkennt auch hierin die abſoluten Mächte alles Lebens und erhebt ſich in ihrem Anſchauen auch über den ganzen Kreis des endlichen Wollens und irdiſcher Triebe. Wer dem Entſtandenen entflieht, wie Mephiſtopheles ſelbſt dieſen Akt bezeichnet, zu dem ſich Fauſt anſchickt, der bewegt ſich in dieſer Flucht aus dem Reiche der Erſcheinung den reinen Wahrheiten entgegen, und erhebt ſich alſo, indem er ſich verſenkt. Denn ein Verſinken in die reinen, ſich ewig aus ſich ſelbſt erzeugenden Formen des Gedankens, iſt zugleich ein Entſteigen aus der Dämmerung des vergänglichen Daſeins*). Solch ein Akt der freien Erhebung zur Anſchauung der ewigen Ideen und zu dem Grunde aller Schöpfung iſt aber nicht eine aus allmäliger Reflexion hervorgehende Bewegung, ſondern vielmehr ein den ganzen Kreis aller Reflexion wie aller Erfahrung ſchlechthin durchbrechender freier Entſchluß, ein Akt, der aus der erhöhteſten Spannung des Geiſtes kommt und den Menſchen urplötzlich in ſeiner ganzen Stärke ergreift.

Daher erſcheint auch Fauſt in dieſer Scene in der erhöhteſten Stimmung der Seele wie ſie einem außerordentlichen Entſchluß vorherzugehen pflegt. Die Schauer des Gemüths, welche ihn bei der Nennung der geheimnißvollen Mächte ergriffen, gehen aber endlich in die begeiſterungsvollſte Entſchloſſenheit über, mit der er den gewaltigen Gang zur Einſamkeit der farbloſen Gedanken wagt, um aus ihnen ſich die vollen Geſtalten des Lebens zu gewinnen. Das Verſinken des Fauſt, deſſen ſymboliſche Bedeutung wir bereits angedeutet haben, giebt endlich dem Mephiſtopheles noch Gelegenheit, die Gefahr des Schrittes in ſeinem Sinne mit geheimer Luſt an den Tag zu legen. Der Schlüſſel, den Mephiſtopheles zur Löſung des Geheimniſſes dargeboten, iſt daher in ſofern auch ein diaboliſches Geſchenk, als er ebenſo zum Unheil und zur Qual, wie zum Heil und Segen führen kann. Wer ſich von dem Kreis des innerlich und äußerlich gegebenen Daſeins löſt, um ſich in das reine Denken und Anſchauen zu verſenken, der betritt einen ungewiſſen Boden, auf dem er jedes äußern Haltes entbehrt und nur der eignen Kraft vertrauen darf. Die Sicherheit der Gemüths- und Seelenruhe ſteht alſo auf dem Spiel. Darum darf man einem ſolchen Schritte wohl mit dem Gefühl der Unſicherheit nachſchauen. Was bei uns eine bange Unruhe iſt, ob der Menſch ſich aus dieſer Oed' und Einſamkeit des Denkens auch wirklich kräftig und lebensfroh zurückbringen, oder ob er das, was er beſaß, ohne höhere Gewinne, einbüßen werde, ſtellt ſich bei Mephiſtopheles ganz natürlich als die diaboliſche Luſt an dieſem ungewiſſen Gange und der Gefahr des Schrittes dar, worin ſich zugleich die geheime Freude an dem möglichen Mißlingen des Wagniſſes nicht verbirgt. Dies iſt der tiefere Sinn der Worte, welche Mephiſtopheles, nachdem Fauſt ſtampfend verſunken, für ſich ſelbſt ſpricht:

---

*) Dies iſt offenbar der Sinn der myſtiſch ausgedrückten Worte des Mephiſtopheles zu Fauſt:

Verſinke denn! Ich kann auch ſagen ſteige!

Jede Bewegung zum Grunde der Dinge und in das Reich des reinen Denkens iſt auch ein Aufſteigen zur Wahrheit; ein regressus, der zugleich ein progressus iſt. Dies iſt gerade das Eigenthümliche der mephiſtopheliſchen Natur, daß ſie für die Wiſſenden nicht ſelten einen unendlich tiefern Sinn in ſchalkhaft witziger Form ausſpricht, als es zunächſt dem Wortverſtande nach, ſcheint.

„Wenn ihm der Schlüſſel nur zum Beſten frommt:
Neugierig bin ich, ob er wieder kommt!“

Der Erhabenheit des freien Entſchluſſes, ſich in die Tiefen ewigen Sinnens zu verſenken, tritt nun der profane Kreis des von geſpannteſter Erwartung bewegten Hofes gegenüber; ein Kontraſt, der auch vortrefflich die ganze ſinnliche und frivole Verhaltungs-

und Betrachtungsweiſe einleitet, der wir bei dem Erſcheinen des Paris und der Helena begegnen. Hier iſt Mephiſtopheles wieder ganz der alte Schalk, der den profanen Ton, der einmal angeſchlagen worden iſt, mit wahrer Virtuoſität fortſetzt und ſteigert. Für die weltlichen und frivolen Wünſche der Blondine und Brünette, der Dame und des Pagen, weiß er ſchleunig Rath, der ſo wohl behagt, daß der Kreis der Troſt Begehrenden ſich immer mehr vergrößert *). In dieſem verweltlichten Kreiſe iſt Mephiſtopheles auch ganz heimiſch, nur daß erſterer es nicht ahndet, wie gar ſehr er von dem letztern umſtrickt iſt und ihm angehört.

Der Dichter hat uns hier überhaupt nur ein Abbild der profanen Stimmung der vornehmen Welt geben wollen, wie ſie ſelbſt der Erwartung des Außerordentlichen vorhergeht, einer Stimmung, welche ſie als völlig unfähig zeigt, ſich zu einem reinen Genuſſe zu erheben, das Ideale in ſich aufzunehmen und in ſich walten zu laſſen. Die frivole, nur von äußerlicher Bildung übertünchte vornehme Welt konnte gar nicht ſchlagender gezeichnet werden, als indem ſie der Dichter vor einer bedeutenden, die Seele ſpannenden Erſcheinung ſo ganz nur von den ſinnlichſten Wünſchen und Intereſſen erfüllt zeigt. In den Betrachtungen über die idealen Geſtalten einer verſchwundenen Welt, die Fauſt durch den Gang zu den Müttern wieder herauf beſchworen hat, macht ſich nun dieſe Stimmung zugleich in der Form der frivolſten Selbſtſucht und des kleinlichſten Neides Luft, welche auch nicht einmal da ſchweigen, wo der Menſch ſich doch nur theoretiſch zu verhalten hat.

Fauſt iſt, erfüllt von der einfachen Größe der idealen Formen, zu erhöhter Thätigkeit zurückgekehrt. Was er dort in reiner, unſinnlicher Geſtalt und in ſeiner urſprünglichſten Weſenheit geſchaut hat, ſoll auch lebendige Form und ſinnliche Geſtalt gewinnen; aus dem Abgrunde des reinen Anſchauens, wo die Bilder des Lebens

---

*) „Schon wieder neue! welch' ein harter Strauß!
Ich helfe mir zuletzt mit Wahrheit aus.“

nur als ideale Figurationen ſchweben, „regſam ohne Leben," wollen ſie an das Licht des Tages gebracht ſein. Erſt dadurch iſt das Ziel erreicht. Was vermittelſt der idealen Conception in ſeiner reinen unſinnlichen Geſtalt ergriffen worden iſt, das ſoll zur Energie realen Lebens gefördert werden. So wenig das Reich der Erſcheinung iſt, ohne das Reich der unſinnlichen ewigen Gedankenformen, welche Grund und Wahrheit von jener ſind, ebenſo wenig ſind dieſe für ſich in ihrer reinen Weſenheit ſchon die volle Wahrheit und das Leben, ſie haben den Trieb ſich aus dem farbloſen Lichte in die Wirklichkeit überzuſetzen, und alſo ein konkretes Leben und Daſein zu gewinnen. Mit dieſem Triebe kehrt daher auch Fauſt aus der Verſenkung in die geheimnißvollen Mütter zurück. Die Gebilde, welche er dort in durchſichtiger Klarheit geſchaut, welche dort von Ewigkeit her ſchweben, ſchmachten auch nach Erlöſung von dieſem Schemen-Daſein. Darum hat das Reich dieſer unſinnlichen Gedankenformen auch etwas Unheimliches, weil ſie den raſtloſen Trieb haben zu lebendigen Geſtalten zu werden und nach dieſem Uebergang ſchmachten. Aber dieſe Schauer, womit das Verweilen in den farbloſen Gebilden den Geiſt erfüllt, hat der Menſch auch auf ſich zu nehmen, um zum farbigen Abglanz des Lebens zurückzukehren und ſich ſeiner Herrlichkeit zu freuen.

Jetzt ſind auch die Schauer von Fauſt gewichen, die ihn bei dem Gedanken an die Mütter ergriffen. Mit erhabener Stimmung kehrt er wieder, und zaubert uns die idealen Geſtalten der dahingeſchwundenen ſchönſten Welt zurück, mit denen er ſich da erfüllt hat, wo Alles aufbewahrt iſt, was einmal war und wo Alles ſich zugleich zu neuem Daſein ununterbrochen regt *).

Paris und Helena, die Muſter griechiſcher Anmuth und Schönheit, enthüllen ſich alſo vor den Augen des verſammelten Hofes. Die idealen Geſtalten ſind aber nur für einen idealen Sinn; denn

---

*) „Was einmal war, in allem Glanz und Schein
Es regt ſich dort, denn es will ewig ſein."

der Geiſt ſchaut uns mit demſelben Auge an, mit dem wir ihn betrachten. Die Frivolität eines gemeinen Sinnes, und die Unfähigkeit ſich ſeiner ſelbſtſüchtigen und weltlichen Empfindungen und Betrachtungen zu entäußern hat der Dichter in den verſchiedenen Urtheilen der Damen und Herren des Hofes über Paris und Helena meiſterhaft verſinnlicht. Jeder faßt gerade nur ſo viel von idealen Formen und Gebilden, als er vermögend iſt, von ſeinen irdiſchen Schlacken abzuthun.

Fauſt aber verſezt der Anblick der ſchönen Helena, die er aus dem Reich unſinnlichen Anſchauens an das Licht gezogen, in den Zuſtand maaßloſen Entzückens und überſchwenglicher, leidenſchaftlicher Hingebung. Vor dieſer Geſtalt verſchwindet ſogar die Wohlgeſtalt, die ihn dereinſt entzückte; der ganze Menſch iſt durch dieſe vollendete Schönheit außer ſich verſetzt. Die Gebilde, die er heraufbeſchworen, werden für ihn ſinnlich lebendige Geſtalten, welche die gewaltigſten Empfindungen in ihm aufſtürmen. Der Zuſtand idealen Anſchauens, in welchen uns die Schönheit verſetzen ſoll, iſt einer wilden Leidenſchaft gewichen, welche von dieſer ſchönen Geſtalt auch Beſitz ergreifen will. Alle Affekte glühenden Begehrens und aufgeregteſter Lebensluſt ſind in ihm wachgerufen; er eilt Helenen für ſich gewinnen und zu erſtreiten, mit Gewalt ſie dem holden Paris zu entreißen und erliegt ohmächtig in dieſem maaßloſen Verhalten. Die Schönheit, welche er aus dem Abgrunde der ewigen Idee hervorgerufen, hat ihn übermannt, denn die theoretiſche Luſt hat ſich ihm in ein leidenſchaftliches Verlangen verkehrt; dem er unbefriedigt erliegen muß, weil die idealen Geſtalten der Phantaſie nur für den idealen Sinn erſcheinen, nur ihm ſich zum Genuſſe geben. Darum vermögen auch die in dem Momente leidenſchaftlichen Begehrens von ihm angerufenen Mütter nichts *), weil ihr Reich das der unſinnlichen ewigen Ideen iſt.

---

*) „Gewiß! Ihr Mütter, Mütter müßt's gewähren!
Wer ſie erkennt, der darf ſie nicht entbehren.“

Die ideale Schönheit fordert zu völligem Genuſſe die Freiheit eines idealen Sinnes, der ſich zwar ganz in die Geſtalt verſenkt, aber in ihr nur ein Abbild der ewigen Schönheit erblickt, mit der er ſich erfüllt. Auf dieſem Standpunkt des *freigewordenen Geiſtes* befindet ſich aber Fauſt in unſerer Scene noch nicht. Die Schönheit übt vielmehr ihre volle Gewalt als unmittelbar wirkende, ſinnliche Macht aus, welcher daher Fauſt erliegt, indem er ſich nicht in freier Geiſtigkeit ihr gegenüber zu erhalten vermag. Die ideale Schönheit, indem ſie auf ein Gemüth trifft, das noch nicht zum idealen Verhalten geläutert und aus der Gewalt der Sinnlichkeit entlaſſen iſt, offenbart daher, wie hier, ihre das Subjekt völlig übermannende Wirkung. Denn das maaßloſe und leidenſchaftliche Entzücken bekennt unfreiwillig ſeine Ohnmacht, indem es da den ſinnlichen Beſitz begehrt, wo nur ein ideales Verhalten Befriedigung gewähren kann. Darum erliegt auch Fauſt, als ſich ihm der Reiz der idealen Schönheit zum erſtenmal in ſeiner ganzen Fülle offenbaret, der Gewalt dieſes Eindrucks, weil er ſie ſich noch nicht zu freier Gegenſtändlichkeit entäußert hat. Aber in der leidenſchaftlichen Hingebung an die Schönheit der Geſtalt liegen doch auch zugleich die Keime zu einem idealen Verhalten, weil das Subjekt wenigſtens die Fähigkeit zeigt ſich an eine wahrhafte Macht aufzugeben und der Begeiſterung theilhaftig zu ſein. Darum gewährt auch der von der Gewalt der ſinnlichen Schönheit übermannte Fauſt die Gewißheit, daß er ſich auch zur freien Begeiſterung und Hingebung an die Idee ſelbſt erheben werde. Wer ſich dagegen, wie die Herren und Damen des Hofes in unſerer Scene, in ſeiner proſaiſchen Stimmung der idealen Schönheit gegenüber erhält, wen ſie alſo gar nicht aus ſich herauszuverſetzen vermag, der iſt auch von dem wahren Genuſſe durch eine abſolute Kluft geſchieden. Dieſer Gegenſatz ſcheint uns gleichfalls in dem entgegengeſetzten Verhalten des anſchauenden Hofes und des Fauſt angedeutet zu ſein. Beide Weiſen des Verhaltens ſchließen einander abſolut aus; ſie treten auch in unſerer Scene als die abſtrakteſten Gegenſätze auf. Der nüchterne, proſaiſche, weltliche Sinn, der unfähig iſt ſich aus ſich herauszuverſetzen, und ſich nur in ſo weit von der Schönheit berührt fühlt, als ſie die frivole Betrachtung anregt, iſt ſchlechthin einer begeiſterungsvollen Hingebung an die Idealität der Schönheit unfähig, ſie iſt und bleibt dieſem Sinne verſchloſſen, weil er das Vermögen, ſeine endliche und ſinnliche Natur zu verlaſſen und die objektive Macht der Idee anzuerkennen, ausſchließt. Von hier aus iſt daher auch keine Entwickelung möglich. Dieſem gegenüber erhebt ſich der Fauſtiſche Standpunkt als der abſtrakte Pol dieſes Verhaltens, indem der Menſch hier zwar von der Schönheit in ſeiner ganzen Perſönlichkeit bewältigt und abſorbirt wird, ohne ſich jedoch in ſeiner geiſtigen Freiheit ihr gegenüber erhalten und wiederherſtellen zu können.

IV.

Der Baccalaureus. Wagner. Homunculus.

Von der Macht der ſinnlichen Schönheit übermannt, war Fauſt, im Begriff ſich der an das Licht des Tages heraufbeſchworenen Helena zu bemächtigen, beſinnungslos zu Boden geſunken. Mephiſtopheles hatte ihn von der Stelle aufgehoben und in das alte hochgewölbte gothiſche Zimmer, Fauſt's ehemalige Wohnung, getragen, wo wir ihn nun hingeſtreckt auf altväteriſchem Bette erblicken. So führt uns der Dichter wieder in die wohlbekannte Heimath Fauſt's, die natürlich mächtige Erinnerungen an alle die Seelenzuſtände aufregt, welche in dieſer engen Zelle einſt Fauſt's Innerſtes durchlebt hat. Dies alte, trübe Zimmer war der Zeuge jener furchtbaren Kämpfe des Geiſtes geweſen, durch die er ſich zur Wiſſensklarheit befreien wollte; hier war ihm aus allem Brüten, Sinnen und Forſchen nur die Verzweiflung am Wiſſen hervorgegangen, die kein Denken und keine Magie beſchwichtigte; an dieſer unglückſeligen Stätte war er in unbefriedigter Sehnſucht den Packt mit Mephiſtopheles eingegangen, der ihn an den furchtbaren Gefährten kettete. Für Fauſt alſo war dies alte gothiſche Gemäuer, wohin ihn Mephiſtopheles jetzt getragen, die Quelle der qualvollſten Erinnerungen. Sein Erwachen mußte ihn in die Tiefe ſeiner Schmerzen zurückführen. Der ganze Umfang ſeiner Erlebniſſe, und im Grunde reihte ſich ja doch alles Leiden, alle Verzweiflung der ſpäteren Tage an die Verzweiflung an der Erkenntniß, deren Stätte dies dumpfe Gemach geworden war, mußte wieder in ihm erwachen und ſein verwundetes Gemüth auf's Neue beſtürmen. Wohin ſollte aber eine ſolche Seelenſtimmung führen? Alle Wirkungen der milden, beſchwichtigenden Kraft der Natur, und der beginnende Lebensmuth ließen Gefahr zu erlöſchen, ohne daß ihm auf dem verlaſſenen Wege des Wiſſens und der Erkenntniß eine Ausſicht auf Befriedigung erblühte. Daher läßt auch wohl der Dichter mit Recht den Fauſt während dieſer ganzen Scene in ſeinem alten gothiſchen Zimmer nicht erwachen, um ſich der Vergangenheit mit allen ihren Leiden und Qualen nicht bewußt zu werden. Nur die Kraft der Phantaſie iſt im Traume thätig, indem ſie mit Gebilden beſchäftigt iſt, mit denen die Wundergeſtalt Helenens ſeine ganze Seele erfüllt hat.

Mephiſtopheles, der nie alternde, findet ſich in dem unverſehrt und unverändert gebliebenen Gemache in behaglichſter Laune; iſt ihm doch dies Gemäuer eine Erinnerung an die mit Fauſt eingegangene Wette, an deren Gewinn er, nach allen bisherigen Erlebniſſen, nicht mehr zweifeln kann*). Das Andenken an jene berühmte Belehrung, die er einſt dem wißbegierigen Schüler ertheilte, indem er ihm in großartigem Humor die Andacht zu nichte machte, mit welcher derſelbe den Wiſſenſchaften nahte, erfüllt ihn mit heiterem Behagen**). Alles mahnt ihn ja an dieſem Orte an Siege und das Gefühl der Ueberlegenheit muß ſich ihm, grade in dieſem

---

*) Mephiſtopheles ſagt:

Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Fauſt dem Teufel ſich verſchrieben.
Ja! tiefer in dem Rohre ſtockt
Ein Tröpflein Blut, wie ich's ihm abgelockt.

**) Mephiſtopheles ſagt:

Auch hängt der alte Pelz am alten Hacken,
Erinnert mich an jene Schnacken
Wie ich den Knaben einſt belehrt,
Woran er noch vielleicht als Jüngling zehrt.

Raume, aus alter Zeit überall aufdringen. Daher ſteht auch hier ganz der alte Schalk, wie wir ihn aus dem erſten Theile noch gegenwärtig haben, in voller Friſche vor uns. Iſt doch Fauſt ſelbſt eben einer neuen Gewalt anheim gefallen, die ihn wieder in ſeine Hände zu führen und feſter an ihn zu ketten verheißt. Mit dieſer genugthuenden Empfindung betrachtet er daher den von der ſinnlichen Schönheit übermannten Fauſt, der nach der Rückkehr von den „Müttern" der von ihm heraufbeſchworenen Geſtalt ſo völlig erlegen iſt *).

Der Dichter hat aber auch die an Erinnerungen und Bezügen ſo reichen alten Räume Fauſt's zur Darſtellung von Richtungen benutzt, welche ſich zunächſt äußerlich an dieſe Umgebung knüpfen, von dem Dichter aber, ganz in dem Sinne unſers zweiten Theils, zu allgemeinen Gedankengegenſätzen entwickelt worden ſind. Die ganze Umgebung weiſt uns durch die Erinnerungen, welche ſie in uns aufregt, auf den theoretiſchen Boden hin. Dieſem gehören auch weſentlich die Bezüge an, welche der Dichter in unſerer Scene dargeſtellt hat. Außer Fauſt und Mephiſtopheles ſind der lernbegierige Schüler und Wagner die Geſtalten, welche das Andenken an die Stätte unbefriedigten Sinnens und Denkens in uns hervorruft. Beide ſind nun zu Trägern entgegengeſetzter einſeitiger Richtungen verwendet worden, welche indeſſen vom Dichter mehr angedeutet als wirklich durchgeführt worden ſind, indeſſen einem tieferen Verſtändniß ſich doch unmöglich verbergen können.

Der lernbegierige Schüler, der ſich einſt dem gelehrten Doktor ehrfurchtsvoll und demüthig näherte, um durch ihn zum Quell der Weisheit geleitet zu werden, tritt als ein fertiger und abgeſchloſſener

---

*) In dieſem Sinne eröffnet Mephiſtopheles die Scene gleich mit den an Fauſt gerichteten Worten:

Hier lieg, Unſeliger! verführt
Zu ſchwer gelöſtem Liebesbande!
Wen Helena paralyſirt
Der kömmt ſo leicht nicht zu Verſtande.

Menſch in unſerer Scene wieder vor uns hin. Die Zweifel, durch welche Mephiſtopheles einſt in der Maske Fauſt's ſeinen Wiſſensdrang paralyſirte, ſind von ihm völlig beſeitigt worden und wir erblicken ihn jetzt in der ſtolzen Gewißheit im Beſitz der vollen Wahrheit zu ſein, welche ihn mit dem ganzen Selbſtgefühl ſeiner Untrüglichkeit erfüllt. So erſcheint er uns denn näher als der Repräſentant eines Standpunkts, der im Stolz ſeines aprioriſchen Wiſſens nicht nur alle Erfahrung verſchmäht, ſondern auch in dem Wahne iſt, als fange mit ihm erſt die über alles hiſtoriſche Wiſſen erhabene abſolute Wahrheit an. Natürlich hat der Dichter dieſen Standpunkt hier in ſeiner ſchroffſten Einſeitigkeit, im Extrem der Verirrung, dargeſtellt. Von der Verachtung der Geſchichte und Erfahrung, welche unſer Baccalaureus als Schaum und Dunſt bezeichnet *), iſt die Vorſtellung, als fange die Wahrheit ſelbſt erſt mit dem abſtrakten Principe an, welches das Individuum an die Spitze ſtellt, um aus ihm das Univerſum zu begreifen, und als ſei die ganze frühere hiſtoriſche Entwickelung vor ihm nichts als Irrthum und Afterweisheit, nur ein Schritt. Denn Erfahrung und Geſchichte ſind nur in ſofern Irrthum und Unwahrheit, nur in ſofern dem Geiſt nicht ebenbürtig, als man in ihnen nicht das Weſentliche und Subſtanzielle herauszufinden, mithin ſie nicht in ihrer Bedeutung und inneren Nothwendigkeit zu erkennen, alſo auch nicht in ihrem abſoluten Verhältniß zur Gegenwart zu begreifen vermag. Nur wer ſich und ſein Princip zugleich als ein Produkt der geſammten hiſtoriſchen Entwickelung erfaßt, hat eben ſo die

---

*) Der Baccalaureus erwiedert dem Mephiſtopheles auf die Worte:

Seit manchen Monden, einigen Sonnen,
Erfahrungsfülle habt ihr wohl gewonnen,

die den eben angedeuteten Standpunkt recht bezeichnenden Worte:

Erfahrungsweſen! Schaum und Duſt!
Und mit dem Geiſt nicht ebenbürtig.
Geſteht, was man von je gewußt,
Es iſt durchaus nicht wiſſenswürdig.

Erfahrung in ihrem Werthe anerkannt, als ſich zugleich über ſie ſelbſtſtändig erhoben. Denn, nur eine abſtrakte von der Fülle der Erkenntniß ferne Weisheit löſt ſich von dem Schatze der Vergangenheit ab, und ſtellt ſich ſo in den Mittelpunkt der Welt, daß außerhalb ihrer nur der Irrthum fällt; dieſe hat darum aber auch die Wahrheit, welche nur in der geſammten Bewegung und Entwickelung des Geiſtes gegenwärtig, die daher auch in der Fülle der Erfahrung enthalten iſt, außer ſich. Dieſe Einſeitigkeit repräſentirt unſer Baccalaureus. Mit dieſem Standpunkt iſt daher auch der eigentliche Hochmuth verbunden, welcher ſich allein im Beſitz der Wahrheit zu ſein dünkt, die vor dem philoſophirenden Subjekte noch gar nicht angefangen habe. Im Gefolge deſſelben treffen wir natürlich auch die Anmaßung und den Aberwitz, der ſich in der abentheuerlichen Behauptung offenbart, erſt im Denken des einzelnen Individuums ſei die Wahrheit zur Erſcheinung gekommen, welche vor ihm nirgends vorhanden geweſen ſei *). Wir können dieſe von Göthe auf das ergötzlichſte im Baccalaureus repräſentirte Richtung als die Spitze und zugleich als die Karrikatur des ſubjektiven Idealismus betrachten, in dem ſich die Anerkennung der Macht der Idee und des Gedankens, als des allein Wirklichen, die Erhebung über die Erfahrung und das geſchichtlich Ge-

---

*) Der Baccalaureus drückt dies auf das frappanteſte alſo aus:

Die Welt ſie war nicht, eh ich ſie erſchuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechſels Lauf;
Da ſchmückte ſich der Tag auf meinen Wegen,
Die Erde grünte, blühte mir entgegen.
Auf meinen Wink, in jener erſten Nacht,
Entfaltete ſich aller Sterne Pracht.
Wer, außer mir, entband euch aller Schranken
Philiſterhaft einklemmender Gedanken?
Ich aber frei, wie mir's im Geiſte ſpricht,
Verfolge froh mein innerliches Licht,
Und wandle raſch, im eigenſten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finſterniß im Rücken.

wordene durch den freien Akt der intellektuellen Anſchauung zu einer Vergötterung des Denkens des einzelnen Subjekts verkehrt hat, welches ſich dadurch vielmehr von der ganzen objektiven Wahrheit iſolirt, daß es ſie nirgends, als in ſeinem Denken, in dem von ihm entdeckten Principe findet und daher die geſammte Vergangenheit nur als eine in Irrthum und Wahn verfallene Welt betrachtet. Wer, wie unſer Dichter gewohnt war, überall, ſelbſt in den verwittertſten Spuren noch Züge der Wahrheit herauszufinden, und in jedem Augenblick von der Fülle deſſen durchdrungen war, was Jeder der Vorwelt verdankt, wie im Grunde „alles Geſcheidte ſchon gedacht worden war, und man nur verſuchen müſſe es noch einmal zu denken," dem mußte eine Richtung, in welcher ſich das Subjekt an die Spitze der mit ihm gleichſam erſt erfundenen Wahrheit ſtellt, im Tiefſten widerſtreben. Sie war ihm die Quelle aller hohlen Anmaßung und Selbſttäuſchung, welcher jeder verfallen muß, der ſich nicht in der geſammten Entwickelung der Menſchheit wiederfindet und überall die Gegenwart des Geiſtes und ſeiner Kraft anzuerkennen vermag. Dieſer hier im Extreme ihrer Verirrung dargeſtellten Richtung hat der Dichter unmöglich eine Stelle in einem Werke verſagen können, in welchem alle Saiten des menſchlichen Geiſtes angeſchlagen, alle Verhaltungsweiſen zur Wahrheit berührt werden *).

---

*) Nur die größte Ignoranz über das Weſen der neueſten Philoſophie kann zu dem Aberwitz verleiten, Göthe habe hier dieſe Geſtalt der Philoſophie verſpotten wollen. Nie hat ſich ein Syſtem weniger gerühmt, daß die Wahrheit erſt mit ihm den Anfang nehme, nie ſich mehr ſelbſt als ein Reſultat, mithin als ein durch die Geiſtesſchätze der Vergangenheit bedingter Fortſchritt begriffen, als die neueſte Geſtalt der deutſchen Philoſophie. Nur Leute, welche von ihr nichts kennen, als ein paar durch Zeitſchriften im Umlauf gekommene Namen, können in den Worten des Mephiſtopheles zu unſerm Baccalaureus: „Kommt nur nicht abſolut nach Haus" eine ironiſche Anſpielung auf dieſelbe herauswittern. Aber man trägt dabei in der That nur ſeine eigene Abneigung gegen dieſe Philoſophie in den Dichter hinein.

Wer den Gehalt der Erfahrung und der Vorwelt für Dunſt und Schaum erklärt, und erſt mit ſeinem Denken den Anfang der Wahrheit ſelbſt ſetzt, der iſt natürlich auch, wie unſer Baccalaureus mit Hohn gegen die altgewordene Generation erfüllt, die er für unlebendig, antheillos und unfruchtbar erklärt, während alle Friſche und alles Leben allein in der Jugend wohne*). Dieſes Gefühl der Kraft in welchem ſich der Menſch als der Zerſtörer alles Irrthums der Vergangenheit und als den Schöpfer der Gedankenfreiheit betrachtet, erſcheint aber in der That als das Bekenntniß der höchſten Ohnmacht des Geiſtes, der zu ſchwach und kraftlos geweſen ſei, ſich in Natur und Menſchenwelt zu offenbaren, und auf das einzelne Individuum gewartet habe, um zu ſeiner Exiſtenz zu kommen und aus ſeiner Knechtſchaft erlöſt zu werden.

Dieſem Standpunkt gegenüber, der nur in der von aller Erfahrung und Vergangenheit abgelöſten Gegenwart die Wahrheit erblickt, erſcheint der abſtrakte Gegenſatz deſſelben in derjenigen Richtung, welche ſich nur der Erfahrung und Vergangenheit zuwendet, mit ihr allein verkehrt und in der Beſchäftigung mit ihr, ihre einzige Befriedigung und Seligkeit findet. Während jene Richtung tumultuariſch und excentriſch ſich in die Mitte des Univerſums ſtellt, das ihr erſt durch das Denken des Subjects erſteht, ſich in kühner Vermeſſenheit über den ganzen Umfang der Erfahrung erhebt, ſo erſcheint der entgegengeſetzten Richtung die Vergangenheit und die Erfahrung als die einzige Fundgrube alles Wiſſens, und ſie ſetzte ihre höchſte Aufgabe des Lebens darin zu erforſchen, „wie vor uns ein weiſer Mann gedacht," und ihren höchſten Genuß darin „ein würdig Pergament zu entrollen." Hier befreit ſich der Geiſt niemals zur Gegenwart und zum Selbſtbewußtſein, er iſt in die Fülle des Poſitiven verloren, ohne es zum Leben zu bringen, und ſich ſelbſt darin wieder zu finden. Dort ſtellt ſich der Geiſt zwar auf ſich ſelbſt, und behauptet die Freiheit ſeines Denkens, ohne aber zu der inhaltsvollen Wahrheit und dem konkreten Leben zu gelangen, denn dies iſt nur in der Einheit der Erfahrung und des Gedankens.

---

*) Der Baccalaureus ſagt:

Anmaßlich find' ich, daß zur ſchlechtſten Friſt
Man etwas ſein will, wo man nichts mehr iſt.
Des Menſchen Leben lebt im Blut, und wo
Bewegt das Blut ſich wie im Jüngling ſo?

Der Standpunkt der Verachtung der Erfahrung und Geſchichte führt in ſeinem Extrem zum Hochmuthe des Denkens, in welchem ſich das einzelne Individuum für den Focus des Univerſums hält und den Irrthum und das todte Wiſſen der Vergangenheit allein überweiſt. Die Vergötterung dagegen der Erfahrung und Geſchichte erſtarrt in ihrem Extrem zur völligen Geiſtloſigkeit und trägt in ihrem Schooße die Entfremdung von allem Leben und aller Bewegung. Hier iſt freilich der Menſch nicht in die Unruhe des Zweifels und des Zwieſpalts des Denkens verſetzt, aber dieſe Einheit mit ſich entſpringt nur aus der Abweſenheit des abſoluten Intereſſes an der Wahrheit und an der Gegenwart des Geiſtes. Hier kann es alſo auch niemals zur Verſöhnung kommen, weil dieſe nur ein Reſultat des Widerſpruchs und des Kampfs iſt; dieſer aber auf dem angedeuteten Standpunkt ſo weit entfernt iſt, den Menſchen zu ergreifen, daß er ihn auch an Andere nicht einmal zu verſtehn vermag. Das Wiſſen der unendlich ſich häufenden und unerſchöpflichen Einzelheiten, als das einzige Ziel des Lebens erſtrebend, kennt der Menſch auf dieſem Standpunkte nur einen Schmerz, den nicht auszugleichenden Widerſpruch der Kürze des Lebens und der Lange der Kunſt, nur eine Freude von Blatt zu Blatt zu fliegen, und den Schatz des poſitiven Wiſſens ſtündlich um neue Fakta zu bereichern. So viel dieſe Thätigkeit ſich auch abmüht, ſo gewinnt ſie doch nie ein wirklich lebendiges Reſultat, denn dies iſt nur in einer idealen Einheit des Mannigfaltigen und Unterſchiedenen. Der Geiſt, der ſich überall als die bewegende und ſeinen Stoff geſtaltende Seele kund giebt, bleibt daher dieſem Bewußtſein ſtets ein völliges Jenſeits. Der Menſch gelangt alſo, auf dieſem Standpunkte beharrend, und darin befriedigt, niemals zum wirklichen und erfüllten Gefühl der Gegenwart, denn nur das Leben iſt abſolut gegenwärtig und nur der Gedanke lebendig. In dem aber das Individuum durchaus kein Bewußtſein davon hat, daß es in ſeiner geſammten Thätigkeit, in jeder noch ſo emſigen Arbeit immer nur ein todtes Aggregat, und nie ein Lebendiges erwirbt, daß es daher immer nur an den unendlichen Progreß der ſich ununterbrochen vervollſtändigenden Maſſe der Einzelheiten gebunden iſt, ohne doch je in ihnen zur Anſchauung der in allen gegenwärtigen lebendigen Einheit zu gelangen, ſo geht ihm auch nicht einmal die Ahnung ſeiner Schranke und ſeiner ungeheuren Selbſttäuſchung auf.

Dieſe von uns in ſeinem Princip und ſeinen Konſequenzen entwickelte Richtung hat unſer Dichter in der unſterblichen Figur Wagners in ſeinem erſten Theile zur höchſten ſinnlichen Klarheit entfaltet. Wem aber, wie Wagnern und ſeines Gleichen das Leben ſtets ein jenſeitiges bleibt, der iſt auch einer wirklichen Entwickelung, d. h. eines Fortſchrittes unfähig; er müßte dazu ſich ſelbſt erſt aufgeben und dies wäre wieder nur dann möglich, wenn ihm das Bewußtſein ſeiner Unzulänglichkeit und Armuth aufginge. Dann hätte ihn aber ſchon die Sonne des Geiſtes beſchienen. Wir ſehen daher auch Wagnern ganz als den alten wieder und erkennen in ſeiner Erſcheinung, die uns ſogleich den ganzen Vollgehalt der Anſchauungen offenbart, welche ſich uns aus der plaſtiſchen Darſtellung des erſten Theils vergegenwärtigen, den abſtrakteſten Gegenſatz zu der im Baccalaureus repräſentirten Richtung, welche wir, in ihrem Princip und ihren Konſequenzen aufzufaſſen verſucht haben. Nur ſo betrachtet haben beide Figuren an dieſer Stelle der alten Heimath des nach Erkenntniß ringenden Geiſtes, ihre tiefere Bedeutung, indem ſie ſich als die einander ausſchließenden Verhaltungsweiſen zur Wahrheit darſtellen, welche hier in dem Extrem ihrer Einſeitigkeit gezeichnet worden ſind. Ohne dieſe Auffaſſung erſcheint die Geſtalt des Baccalaureus nur als ein willkührlicher

Einfall der dichteriſchen Laune, und Wagners Erſcheinen wenigſtens eben ſo wenig tiefer begründet.

Nur von dem von uns entwickelten Standpunkte aus tritt auch der Verſuch Wagners, den organiſchen Zeugungsproceß durch eine künſtliche Operation, eine chemiſche Kompoſition zu erſetzen, in ſeiner tieferen Bedeutung hervor. Wer in ſeiner ganzen Thätigkeit nie zum ſelbſtbewußten Leben gekommen iſt, niemals das Bedürfniß empfunden hat das Myſterium des Lebens zu ergründen, und in der Dinge Tiefe herabzuſteigen um zu erforſchen „was die Welt, im Innerſten zuſammenhält,“ dem iſt der Lebensproceß ſelbſt, das einzige Myſterium, daß ſich auch dem ſinnlichen Auge nicht entzieht, ein ewiger Stein des Anſtoßes und das unfaßbare Objekt, weil es auf der geheimnißvollen Durchdringung des Unſinnlichen und Sinnlichen, des Begriffs und der Erſcheinung beruht. Darauf kommt aber eigentlich jedes Myſterium hinaus, weil es immer nur eine andere Darſtellung und Manifeſtation des Lebens ſelbſt iſt. Der Menſch kann ſich nun zu dem Myſterium des Lebens auf doppelte Weiſe verhalten; einmal indem er es als ſolches anerkennt und es alſo vermöge der Verwandtſchaft ſeiner eignen tiefen Natur, durch die über dem Verſtande erhabene und dem bloßen Räſonnement unfaßbare intellektuelle Anſchauung in ſich aufnimmt und auf dieſe Weiſe ſich ſelbſt in dieſem Proceſſe wiederfindet, oder, indem der Menſch es zwar als ein unbegreifliches bekennt, aber ohne Trieb und Fähigkeit es wirklich in ſich wiederzugebären, es nur als einen Stein des Anſtoßes anſieht, der ſich ihm auf allen ſeinen Wegen immer wieder entgegenſtellt. Weil aber dies Myſterium des organiſchen Lebens und ſeines Proceſſes ſich auch durch kein Räſonnement des proſaiſchen Verſtandes verflüchtigen, durch keine Sophiſtik als eine Einbildung der Seele darſtellen läßt, ſo fordert es gleichſam den Sinn ununterbrochen heraus, der ſich irgend wie mit dieſem Proceſſe auseinanderſetzen muß. Der Verſtand müht ſich daher raſtlos ab durch Analyſe des Lebens und Lebensproceſſes hinter ſein Weſen zu kommen, aber die Analyſe tödtet das Leben zugleich ab, weil ſie das Untrennbare trennt, und das nur in ununterbrochener Einigung der Gegenſätze Exiſtirende auseinanderzerrt. So empfängt der Verſtand alſo immer nur Theile, aber kein ſich in ſich und durch ſich ſelber zuſammenhaltendes Ganze; mit einem Worte anſtatt des Lebendigen das Todte. Der Lebensproceß, der ſich dem proſaiſchen Verſtande als ein Myſterium darſtellt und ihn dennoch, weil er ſich auch dem ſinnlichen Auge aufdringt nöthigt ſich mit ihm einzulaſſen, wird durch ſeine Thätigkeit nur zerſtört und nicht begriffen; er hat, ohne daß er ſich ſelbſt Rechenſchaft davon geben kann, das Unlebendige für das Lebendige empfangen, das er aber für das Lebendige ſelbſt nimmt.

Wir dürfen es daher wohl mit Recht als die Spitze der Darſtellung eines von aller Vertiefung fernen, nur in der raſtloſen Anſammlung von Einzelheiten, alſo in der ſteten Abtödtung des Lebendigen ſich befriedigenden Standpunkts anſehen, wenn der Menſch den höchſten Proceß des Lebens durch eine chemiſche Kompoſition zu erſetzen bemüht und alſo an die Stelle des Organiſchen, d. h. der ſich ſelbſt ſchöpferiſch vermittelnden Einheit der Unterſchiede, die Zuſammenſetzung äußerlich gegebener Stoffe treten läßt.

Wie der Dichter den Standpunkt des Baccalaureus in dem Extreme ſeiner Verirrung dargeſtellt, ſo hat er auch ſeinen abſtrakten Gegenſatz im Wagner bis zu der äußerſten Spitze dieſer von allem Idealen abgewendeten und alles Lebendige abtödtenden Richtung verfolgt. Der Verſuch Wagners, über dem wir ihn nun ſeit Monaten brüten ſehen, den organiſchen Zeugungsproceß durch chemiſche Miſchung zu erſetzen, iſt alſo, wie wir zu zeigen geſucht, nur eine bis zum Aeußerſten und daher allerdings bis zur Verzerrung fortgeführte Konſequenz ſeines ganzen Standpunkts, den wir, nach der Darſtellung dieſer Geſtalt aus dem erſtem Theile, in ſeinen Grundzügen darzulegen verſucht haben. So ſcherzhaft und abentheuerlich ſich daher auch zunächſt dieſe ganze Erfindung anläßt, die chemiſche Miſchung der organiſchen Zeugung zu ſubſtituiren und damit letztere ein für allemal überflüſſig zu machen, den geheimnißvollſten Proceß der ganzen Natur gleichſam in das Gebiet des Luxus zu verweiſen, ſo erſcheint dieſer Humor doch zugleich, wie gezeigt, im tiefſten Zuſammenhange mit der ganzen Wagnerſchen Richtung und hat eine allgemeine Bedeutung, wodurch ſich uns dieſer ganze abentheuerliche Einfall als ein tieferes Symbol darſtellt.

Der Proceß des organiſchen Lebens iſt der Typus jeder Geſtaltung im Gebiete des ſittlichen und des theoretiſchen Geiſtes, denn er bildet die abſolute Thätigkeit des geiſtigen Univerſums nur auf bewußtloſe Weiſe ab. Wem das Myſterium des Lebens an einem Punkte, in einem Kreiſe aufgegangen iſt, dem hat ſich ſeine Bedeutung überhaupt erſchloſſen; er hat damit das Vermögen zum Verſtändniß aller Bewegung und Entwickelung bekundet, weil ſich in allen Gebieten des Geiſtes ein und derſelbe Proceß, nur in verſchiedener Weiſe, wiederholt. Wer dagegen unfähig iſt ein Lebendiges zu faſſen, d. h. die ewige, ſich aus ſich ſelbſt erzeugende und vermittelnde Bewegung als den gegenwärtigen Pulsſchlag alles Daſeienden anzuſchauen, dem ſinkt auch das ganze Univerſum nothwendig zu einem bloßen Aggregat von Stoffen und Kräften herab. So ſehr daher aller ſchöpferiſch geſtaltenden Thätigkeit der Natur- und Geiſteswelt die Anſchauung des Lebens und des Zeugungsproceſſes zu Grunde liegt, ſo ſehr wurzelt mithin zuletzt alle bornirte, nur an dem Einzelnen feſthaltende Thätigkeit, alle unfruchtbare den Geiſt abtödtende Beſchäftigung mit der Geſchichte der menſchlichen Entwickelung in der angedeuteten Grundvorſtellung, daß der Menſch an die Stelle der lebendigen Erzeugung nur ein Aggregat und eine Miſchung verſchiedener Stoffe ſetzt. Nur inſofern dieſe Vorſtellung, wenn auch bewußtlos, ſeiner ganzen Anſchauungsweiſe zum Grunde liegt, vermag er in einer, immer nur auf die Anſammlung von Einzelnheiten hinſtrebenden Thätigkeit, ſich wirklich befriedigt zu fühlen. In dem Verſuche Wagners die lebendige Zeugung durch chemiſche Miſchung für immer überflüſſig zu machen, hat uns mithin der Dichter zugleich ein Symbol dieſer von uns entwickelten Richtung enthüllt, welcher das Univerſum kein organiſch lebendiges Ganze, ſondern ein Aggregat unendlich vieler Stoffe iſt.

Auf dieſe Weiſe öffnet uns die humoriſtiſche Erfindung des Dichters, welche den in ſein Muſeum gebannten Wagner nach langem Grübeln und Brüten das Räthſel löſen läßt, das Geheimniß des Zeugungsproceſſes durch chemiſche Kompoſition für immer zu beſeitigen *), einen viel tieferen Gedankengehalt, als es zunächſt bei der heiteren Faſſung des Ganzen den Anſchein hat. Uns gilt, nach der gegebenen Entwickelung des von Wagner vertretenen Standpunkts, dieſer Verſuch alſo für eine ſymboliſche Darſtellung jeder von der lebendigen Anſchauung und organiſchen Geſtaltung entfernten Thätigkeit, welche daher auch ununterbrochen an die Stelle des lebendigen Zeugungsproceſſes ein Aggregat von Stoffen ſetzt und den ſchöpferiſchen Akt, durch welchen Geſtalten aus Geſtalten werden, in ein nach abſtrakten Regeln erfolgendes Anreihen lebloſer Erſcheinungen verkehrt. Dies Symbol gewinnt aber dadurch, daß es als die Spitze von Wagners Dichten und Trachten erſcheint, und, ſo zu ſagen, der kühnſte Einfall des trockenſten Philiſters iſt, perſönliche Geſtalt und individuellen Ausdruck. Es zeugt dabei von dem feinen Takt des Dichters, daß er dieſes Extrem der von Wagner vertretenen Richtung in Form eines humoriſchen Einfalls gekleidet und ihm dadurch den Schein des Ernſtes abgeſtreift hat. Daher erhält denn auch das Ganze mehr den Charakter einer ergötzlichen Laune, der man es auf den erſten Anblick gar nicht anſieht, durch wie fein geſponnene Faden wir dadurch zugleich mit allgemeinen Richtungen der menſchlichen Natur verknüpft werden.

Das Geſchöpf dieſer emſig präparirten chemiſchen Miſchung

---

*) Wagner ſagt:

Was man an der Natur Geheimnißvolles pries,
Das wagen wir verſtändig zu probiren.
Und was ſie ſonſt organiſiren ließ,
Das laſſen wir kriſtalliſiren.

iſt der Homunculus, der, in der Phiole eingeſchloſſen, vor uns ſchwebt, und welchen Wagner mit Entzücken als ſein Werk betrachtet. Halten wir uns zunächſt an ſeinen Urſprung, ſo kann es uns nicht zweifelhaft ſein, daß Homunculus der wirklichen Lebendigkeit entbehrt und entbehren muß. Das Produkt einer an die Stelle des lebendigen Zeugungsproceſſes getretenen chemiſchen Kompoſition kann nur ein Scheinleben haben, ein erheucheltes Daſein, ihm geht das Kriterium aller wirklichen Perſönlichkeit, die freie Selbſtbeſtimmung und das individuelle Leben ab. Nach dieſer Seite hin iſt uns der Homunculus zunächſt das Bild eines erlogenen Lebens, einer Exiſtenz, welche die Form der Perſönlichkeit hat, ohne doch wirklich eine Welt in ſich ſelbſt zu haben und zu empfinden. Wie kann auch das Produkt eines unorganiſchen Proceſſes ein individuell lebendiges ſein?

Aber dies Weſen hat allerdings den Schein des Lebens und ſelbſt der Perſönlichkeit, und iſt alſo, nach dieſer Seite hin, ein natürliches Symbol aller Erzeugniſſe der Geiſteswelt, welche nicht aus wirklich ſchöpferiſcher Anſchauung hervorgegangen, nicht von dem Hauche lebendigen Bewußtſeins befruchtet worden ſind, ſondern durch eine gewiſſe Aneignung des Formellen, eine glückliche Handhabung und Zuſammenſtellung deſſen, was bereits Gemeingut geworden, aber gar nicht aus der Zeugungskraft des Individuums hervorgegangen iſt, den Schein einer lebendigen Anſchauung und eines individuellen Gebildes erhalten haben. Hält man den ganzen Vorhergang feſt, die Bedeutung Wagners, die Symbolik ſeiner abentheuerlichen Aufgabe, ſo ſcheint es wunderbar, wie man ſich über die nächſte Bedeutung des Homunculus hat täuſchen können.

Aber dies iſt nur die eine Seite des Homunculus, welche ſich uns zunächſt aus der Weiſe ſeines Entſtehens darbietet. Derſelbe gewinnt aber nämlich durch ſeine Beziehung zu Fauſt noch eine höhere Bedeutung. Kaum hat Homunculus den Fauſt auf dem Lager hingeſtreckt erblickt, als er, in ſeine Phiole gebannt, aus Wagners Händen entſchlüpft, über Fauſt ſchwebt und ihn beleuchtet.

Nun enthüllt er uns in dem zarteſten, liebreizendſten Ausdruck Fauſt's ahnungsvollen Traum, und die Gebilde, mit denen ſeine Seele unbewußt beſchäftigt iſt; die Sehnſucht, welche ſein Gemüth nach dem gelobten Land der Kunſt und nach dem Muſter aller Anmuth und Schönheit hinzieht, erhalten durch das Organ des Homunculus die durchſichtigſte Klarheit. So iſt er alſo der verkörperte Traum des Fauſt, und der unabläſſige Trieb ſeiner Seele nach der Heimath der Schönheit. Die raſtloſe Arbeit ſeiner Phantaſie gewinnt im Homunculus ſinnliche Geſtalt und Sprache.

Nachdem die Uebergewalt der an das Licht des Tages gezogenen Schönheit Helenens, Fauſt überwältigt und ſeiner Beſinnung beraubt hatte, wuchert doch jene Stimmung, in welche er durch den Anblick des Muſters aller Frauen verſetzt wurde, in ſeiner Seele mächtig fort. Sein ganzes Weſen iſt dem Anſchauen dieſer Schönheit hingegeben, welche ihn auch in dem bewußtloſen Zuſtand des Schlafs mit den reizendſten Bildern erfüllt. Dieſe eine und ungetheilte Richtung der Seele Fauſt's erhält nun durch den Mund des Homunculus den ſinnlichen Ausdruck und enthüllt ſich damit auch allen Andern. Er leuchtet daher auch auf dem Fluge nach Griechenland, wo für Fauſt allein Geneſung zu hoffen iſt, Allen vor, indem der dunkle Zug des Gemüths die als Naturgewalt treibende Sehnſucht des Geiſtes nach der Schönheit der Geſtalt im Homunculus perſonificirt erſcheint. Aber den ihm ängſtlich nachſchauenden Wagner läßt Homunculus zurück, und giebt ihm die ſpöttiſche Weiſung zu Hauſe zu bleiben und die alten Pergamente zu entfalten *). Man ſieht daß unſerm Homunculus das Gefühl der Pietät gegen ſeinen Erzeuger völlig fremd iſt, ja daß er ihn eigentlich vom Momente des Entſtehens an ſchon verlaſſen

---

*) Homunculus zu Wagner:

Du bleibſt zu Hauſe Wichtigſtes zu thun.
Entfalte du die alten Pergamente,
Nach Vorſchrift ſammle Lebens-Elemente
Und füge ſie mit Vorſicht eins an's andre

und verleugnet hat. Darf uns das wundern? Homunculus hat ja von Hauſe aus ein trügeriſches Daſein empfangen, denn er verdankt ſein Entſtehen nicht einem organiſchen Proceſſe, ſondern einer künſtlich erfundenen chemiſchen Kompoſition. Jedes auf einer lebendigen Wechſelwirkung beruhende Verhältniß muß daher wegfallen, wo das Leben ſelbſt zu einer Scheinexiſtenz herabgeſetzt worden iſt.

Aber zugleich erkannten wir, daß im Homunculus Fauſt's unwillkührlich geſtaltende und ihn erfüllende Phantaſie, ſeine Sehnſucht nach ihrer Wirklichkeit, ihren lebendigen Ausdruck findet. Im Homunculus verſinnlicht ſich alſo dieſes einzige, Fauſt ganz beherrſchende, Streben nach der Heimath der Kunſt. Auch nach dieſer Seite hin iſt alſo Homunculus immer kein wirklich individuell lebendiges Geſchöpf, ſondern nur die Verkörperung einer einzigen ungetheilten Richtung der Seele. Wo wirkliches Leben iſt, da iſt Fülle und Bewegung; beides mangelt dem Homunculus, der auch im Folgenden, wiewohl erfolglos zu entſtehen, d. h. wirkliches, konkretes Leben zu gewinnen trachtet. Er iſt und bleibt alſo eine Abſtraktion, und dieſe ſchließt nothwendig einen Reichthum lebendiger Bezüge und das Vermögen mannigfaltige Richtungen zu ergreifen, ſchlechthin aus. Die gemeinſame Baſis beider Bezüge des Homunculus zu ſeinem urſprünglichen Vater und zu Fauſt iſt alſo ſeine abſtrakte, unlebendige Exiſtenz, der nur der Schein eines Lebens geliehen iſt, das aber den Werth eines wirklichen, den Quellpunkt des Daſeins in ſich ſelbſt tragenden Lebens nie gewinnen kann. Homunculus erſcheint daher, inſofern er den Seelenzuſtand Fauſt's in das Wort faßt, zwar von geiſtiger Klarheit, aber dieſe iſt ſo wenig der Ausdruck der freien und geiſtigen Perſönlichkeit, daß ſie vielmehr nur das Bild der Nothwendigkeit giebt, welche jede Selbſtbeſtimmung ausſchließt und daher nur eine Abſtraktion des Lebens bleibt. Aber es iſt dem Dichter meiſterhaft gelungen, ſeinem Homunculus wenigſtens den Schein wirklicher Lebendigkeit zu geben.

Von dem von uns entwickelten, völlig aus dem Kunſtwerke ſelbſt genommenen Begriffe des Homunculus aus, ſcheint der Ausdruck: Herr Vetter, mit welchem derſelbe den Mephiſtopheles ſogleich begrüßt*) noch eine tiefere Bedeutung zu gewinnen. Daß eine Verwandtſchaft Beider damit bezeichnet ſein ſoll, hat der Dichter ſelbſt angedeutet**). Ihre Verwandtſchaft iſt aber keine geringere als das Princip der abſtrakten Nothwendigkeit, dem beide, freilich in ganz verſchiedener Weiſe, unterworfen ſind. Mephiſtopheles iſt das perſönlich gewordene und ſelbſtbewußte Böſe, als ſolches kennt er kein anderes Geſetz als die Verirrung: Die Negation des Lebendigen, das ſich ihm zum Trotz immer wiedergebiert, iſt ſein Geſetz, dem er alſo gehorcht, daß er, obwohl er in jedem Momente der Ohnmacht ſeiner ganzen Thätigkeit inne wird, ſich demſelben doch nicht entziehen kann. Dieſer abſolute Widerſpruch ſtets nur auf die Zerſtörung alles Daſeins und Lebens auszugehen, und doch bei aller Nichtigkeit ſeines Thuns, bei aller Verkehrung deſſelben in das Gegentheil des von ihm gewollten, dieſe abſtrakte Richtung als ſein Geſetz zu bekennen, macht zugleich ſeine Unſeligkeit aus. Durch ſeine nur den Schein des wirklichen Lebens und der Freiheit annehmende, aber in der That nur dem abſtrakten Geſetz des Negirens und Auflöſens gehorchende Natur, iſt Mephiſtopheles der natürliche Verwandte unſeres Homunculus, der nach des Dichters Ausdruck freilich durch ſeine Tendenz zum Schönen und förderlich Thätigen ſo viel vor jenem voraus hat, aber dieſer Richtung durchaus nicht als ein perſönlich freies Individuum folgt.

Grade weil Mephiſtopheles, ſeinem Begriffe nach, nur dem abſtrakten Geſetze der Verneinung alles Entſtandenen und alles Lebendigen folgt, kann er der Kunſt der dichteriſchen Darſtellung nur unter der Bedingung zugänglich und faßbar werden, wenn ihm der Schein individueller Perſönlichkeit geliehen wird, ohne daß er deshalb den diaboliſchen Hauch einbüßen darf, der ihn ſogleich als ein Geſchöpf aus einer andern Ordnung der Dinge ankündigt. Keine Geſtalt möchte daher die dichteriſche Geſtaltungskraft Göthe's glänzender bethätigen, als Mephiſtopheles, der durch jene, aus der genialſten Anſchauung entſprungene wunderbarſte Durchdringung der menſchlichen, individuellen Perſönlichkeit mit der diaboliſchen nur dem Geſetze der Nothwendigkeit gehorchenden Natur, zu einem ſo ureignen Weſen geworden iſt, daß wir, ohne jemals bei ſeinem Erſcheinen den Kreis des Dämoniſchen zu verlaſſen, doch zugleich immer wie mit einer menſchlichen Perſönlichkeit, mit einer durch und durch beſeelten, individuellen Lebendigkeit zu verkehren meinen. In der Vereinigung ſolcher einander ausſchließenden Momente offenbart die Kunſt ſtets ihre größten Wunder und der Künſtler ſeine höchſte Weihe.

---

*) Homunculus ſagt zu Mephiſtopheles:

Du aber Schalk, Herr Vetter, biſt du hier?
Im rechten Augenblick, ich danke Dir.

**) Göthe in dem Geſpräche mit Eckermann S. 154 ſagt: „Mephiſtopheles kommt gegen den Homunculus in Nachtheil zu ſtehen, der ihm an geiſtiger Klarheit gleicht und durch ſeine Tendenz zum Schönen ſo viel vor ihm voraus hat. Uebrigens nennt er ihn Herr Vetter.“

Die Verwandſchaft des Homunculus mit Mephiſtopheles, welche uns zu dieſer kleinen Digreſſion Veranlaſſung gab, hat aber ihren letzten Grund offenbar darin, daß Mephiſtopheles ſelbſt zur Entſtehung des Homunculus beigetragen hat; daß alſo des Homunculus eigentliche Lebensäußerung, als Verkünder von Fauſt's Phantaſiegebilden und Streben, unter der Mitwirkung des Mephiſtopheles erfolgt iſt*). Inſofern er nur Wagnern angehört, erſcheint Homunculus als ein unlebendiges Weſen, darum iſt er dieſem auch ſogleich ſchon nach den erſten Begrüßungen entfremdet. Sein Leben iſt, wie wir ſehen, die Verſinnlichung von Fauſt's Gemüthszuſtand; deſſen bewußtlos arbeitendes Sehnen nach der Heimath der Kunſt im Homunculus ſeinen Ausdruck findet. Darum treibt er aber auch den Mephiſtopheles weit über ſeinen urſprünglichen Willen hinaus, indem er dieſem Geſchöpfe des mittelalterlichen Geiſtes, welchen die antike Welt durchaus anwidert, doch zur Fahrt nach Griechenland fortreißt.

---

*) Göthe billigt daher in den Geſprächen mit Eckermann, Theil II. S. 154 ff. die Aeußerung des Letzteren, daß Mephiſtopheles zur Entſtehung des Homunculus heimlich mitgewirkt hat, daß ſich die Schlußworte des Mephiſtopheles auch darauf beziehen:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten.

Mephiſtopheles drückt daher in den letzten Worten der Scene offenbar aus, wie ſehr er durch den Homunculus, ſein urſprüngliches Geſchöpf, überflügelt worden iſt. Da aber Homunculus, wie wir geſehen, den Quell ſeines Lebens nicht in ſich ſelbſt hat, ſondern nur in und durch Fauſt's Innerlichkeit, deren willenloſes Organ er wurde, lebt, ſo gewinnt das Bekenntniß des Mephiſtopheles, „am Ende hängen wir doch ab, von Creaturen, die wir machten“ die tiefere Bedeutung, daß Fauſt's Seelenzuſtand es eigentlich iſt, der ihn überflügelt und nach einer Welt hinzwingt, mit der Mephiſtopheles nicht nur keine Verwandſchaft hat, ſondern in welcher er ſich auch durchaus unheimlich und ſubordinirt empfinden muß *).

---

*) Mit unſerer Deutung des Homunculus, in welcher wir dem Dichter Schritt vor Schritt gefolgt ſind, glauben wir auch manche frühere Deutungen dieſes räthſelhaften Weſens beſeitigt, welche ſchon dadurch Mißtrauen einflößen mußten, daß ſie durchaus nicht die Bezüge, in welche ihn unſere Scene ſelbſt verſetzt, zu entwickeln ſtrebten, ſondern ſich mehr an Einzelheiten hielten. Nachdem Deyks die Verbindung des Homunculus mit der Alchemie aus Theophraſtus Paracelſus nachgewieſen hat, S. 46 u. ſ. f. faßt er ihn, nur durch ſeinen Bezug zum Anaxagoras, dem Vertreter des Vulkanismus in der klaſſiſchen Walpurgisnacht, dazu geleitet als einen Feuergeiſt, S. 46. 52, ohne daß die Argumente dazu aus der Darſtellung ſelbſt und namentlich aus unſerer Scene entnommen wären. Daß er, als ein Elementargeiſt, des Gemüths entbehre und ihm nach dem Wirklichen gelüſte, ſteht durchaus ohne Zuſammenhang mit der angegebenen Vorſtellung und iſt auch nicht in innere Beziehung zur Darſtellung unſerer Scene geſetzt. Ueber ſein näheres Verhältniß zu Wagner, Mephiſtopheles und Fauſt, bleiben wir dabei fortwährend im Dunkel. Weber, in ſeiner

Aber iſt denn nicht die ganze Gemüthsrichtung Fauſt's, dieſe Sehnſucht nach der ſchönſten aller Frauen, ein Ergebniß aus dem Gange zu den geheimnißvollen Müttern, zu dem er ſich auf Mephiſtopheles Rath entſchloß? Iſt er auch für den Augenblick durch die ſinnliche Erſcheinung Helenens überwältigt worden, ſo hat doch dieſes Gebilde ſeine Phantaſie entzündet und ſchaltet über ſie mit unumſchränkter Gewalt. Hierin lag aber ſchon ein Freiwerden von den Banden des Mephiſtopheles, denn wo die Anbetung der Schönheit, als einer objektiven Macht, Raum gewonnen hat, da iſt das Reich der Selbſtſucht und der ſinnlichen Begierde, dem Weſen nach wenigſtens, ſchon überwunden, wenn gleich dies ganze Verhalten im Fauſt noch den Charakter einer ihn willenlos treibenden Naturgewalt hat, welche ihrer Befreiung zur ſelbſtbewußten Klarheit entgegenharrt. Daß Mephiſtopheles wider ſeinen Willen zur Fahrt nach dem Lande fortgezogen wird, wohin Fauſt's bewegtes Innere ſtürmiſch drängt, und wo die Schönheit einſt zu ihrem abſoluten Rechte gekommen iſt, dies iſt ſchon ein Symptom der ſinkenden Herrſchaft des Mephiſtopheles, der alſo hier in tieferem Sinn von einer Macht überflügelt worden iſt, die er nach Belieben zu ſeinem Dienſt heraufbeſchwören und wieder bannen zu können wähnte.

Schrift über Göthe's Fauſt, nahm an der Deutung von Dycks daher mit Recht Anſtoß S. 178, ohne aber eine befriedigendere Löſung zu finden. Er betrachtet den Homunculus nämlich als den perſonificirten Geiſt der menſchlichen Grillenhaftigkeit S. 176 u. ſ. f. wobei ſich denn der Zug, daß Homunculus den Weg zur griechiſchen Fabelwelt zeigt, auch ebenfalls nur als eine Grille behandeln laſſen muß, und zur Rettung der Deutung die Philoſophen, denen ſich Homunculus in der Walpurgisnacht zugeſellt, als diejenigen bezeichnet werden, welche von jeher die meiſten Grillen gefangen haben. Daß er endlich dem Wagner ſobald entflattert, ſoll gar eine Verſinnlichung des Looſes aller menſchlichen Grillen ſein. Dann könnte man Wagner nur Glück wünſchen, einen ſo läſtigen Gaſt losgeworden zu ſein; womit aber der Göthiſche Wagner ſich keineswegs zufrieden zeigt. Hoffentlich hat aber Weber dieſen Einfall ſelbſt ſchon in das Reich der Grillen verwieſen.

Alſo rundet ſich in unſerer Scene Alles vortrefflich ab. Die alten Räume des Gothiſchen Zimmers verſetzten uns wieder auf den theoretiſchen Boden; die einſeitigen und von der lebendigen Erkenntniß gleich entfernten Gegenſätze des Baccalaureus und Wagners wieſen auf eine wirkliche lebendige Einheit und alſo auf das volle, ganze Leben hin, welches immer die abſtrakten Richtungen überwältigt. Homunculus, zwiſchen Abſtraktion und wirklicher Lebendigkeit mitten inne ſchwebend, fand ſeine Wahrheit, indem Fauſt's aufgeregte, wogende Phantaſie, ſein Sehnen nach dem vollen Leben der Schönheit in ihm zu klarem Ausdruck gedieh. Fauſt's, durch das Organ des Homunculus verſinnlichter Zuſtand aber, obwohl er noch die Geſtalt gährender Naturgewalt hatte, weiſt endlich auf die lebendige Erfüllung hin, auf die Wirklichkeit des blühendſten Daſeins und auf die ſchönſte und anmuthreichſte Welt, welche ſich die Menſchheit einſt zu ihrem Selbſtgenuſſe erbaut hat, aus der uns noch immer die Frühlingslüfte erquickend anwehen.

V.

Die klaſſiſche Walpurgisnacht.

Aus Fauſt's enger Zelle werden wir, durch den Zaubermantel der Phantaſie getragen, auf die theſſaliſchen Gefilde, dem Schauplatze der klaſſiſchen Walpurgisnacht verſetzt. Hier begegnet uns ein buntes Gewimmel von Geſtalten, ein Bild chaotiſcher Verwirrung, in welchem ſich Gruppen auf Gruppen ſchaaren, wieder ſchwinden und neuen Erſcheinungen Raum geben. In dieſen Kreis des vielgeſtaltigſten Lebens wird unſere Phantaſie in der klaſſiſchen Walpurgisnacht hinein gebannt und ſie folgt dieſem raſtloſen und bunten Wechſel, durch die Fülle der wunderbarſten Erſcheinungen immer neu aufgeregt, ohne zunächſt einen ſichern Halt gewinnen zu können. Auf und niedertauchend in den Fluthen der dichteriſchen Phantaſie, laſſen wir uns mit fortſchaukeln auf dieſem Lebensſtrome, ohne weder das Ziel unſerer Bewegung zu kennen, noch auch die ſichre Küſte im Auge zu behalten, von der aus wir in dieſe Weite getrieben wurden. So ſcheint uns der Ausgang entrückt und das Ziel in unabſehbarer Ferne. Was Wunder, daß wir uns zunächſt ganz und gar nur an das bunte Leben ſelbſt halten, und an der unerſchöpflichen Fülle dieſer Welt uns ergötzen, ohne zu fragen, wo iſt ihr Urſprung, wohin weiſt ſie uns zurück und wohin mündet ſie? Dies iſt der erſte Eindruck, den die klaſſiſche Walpurgisnacht auf uns gemacht und den ſie gewiß auch bei den Meiſten hervorgebracht hat.

Die bisherigen Verſuche, ſich in dieſer Welt zurecht zu finden, haben uns aus dieſer Rathloſigkeit noch nicht befreit. Man hat zwar bei den einzelnen Geſtalten ſorgfältige Anfrage gehalten und ihnen ſo manche Auskunft über ihren Urſprung und ihre Exiſtenz abgenöthigt; aber ſie rückten ſich untereinander deshalb nicht näher und der Zuſchauende erblickte doch immer nur in der Menge der Geſtalten, welche die Ebenen Theſſaliens zu dem klaſſiſchen Feſte verſammelt haben, zerſtreute, wunderliche Masken, denen man wohl, hielt man ſie einzeln an, das Räthſelwort ihres Weſens zuraunte, aber die ſich doch durchaus nicht zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammenſchaarten, das auch den Einzelnen ihre Berechtigung ertheilte an dieſem Getümmel Theil zu nehmen und dieſer großen Verſammlung anzugehören. Dennoch iſt ſolch ein Bedürfniß nicht abzuweiſen; ja, es ſtellt ſich, ſelbſt wenn wir uns augenblicklich darauf zu verzichten vornehmen, immer wieder ein, weil unſer Geiſt in jeder, aus ſchöpferiſchem Geiſte hervorgegangenen bunten Mannigfaltigkeit, auch nach einer Einheit ſucht, und auch die Phantaſie ſich nimmermehr mit einer bloßen Geſtaltenfülle begnügt, ſo viel überraſchendes, aufregendes und ſpannendes die Vorüberſchreitenden und wieder Verſchwindenden auch darbieten. Sie genießt ſich erſt ganz, wenn ſie den unſichtbaren Geiſt kennt, der die verſchiedenen Geſtalten trägt, und die Atmoſphäre füllt, die Allen ihre Lebensexiſtenz ſichert.

Die romantiſche Walpurgisnacht des erſten Theils offenbart uns einen ſolchen Mittelpunkt, indem der Dichter hier Geſtalten, welche eine einſeitige, verkehrte, aberwitzige Richtung repräſentiren, verſammelt hatte, mochte dieſe eine praktiſche oder theoretiſche ſein. Inſofern ſie ihren einſeitigen Standpunkt für die ganze Wahrheit nahmen, oder direkt das Vernünftige verhöhnten, gehörten ſie hierher, und waren dadurch unbewußt dem Reich der Unwahrheit, im allgemeinſten Sinne, über welches Mephiſtopheles regiert, einverleibt. So erſchienen alle mit unſichtbaren Fäden an den verneinenden Geiſt gebunden, welcher ſich als die allgemeine, dieſe Geſtalten alle unter ſich begreifende Macht bethätigte, und der in Mephiſtopheles perſönlich geworden war. Daher, nach Göthe's Ausdruck „die romantiſche Walpurgisnacht weſentlich monarchiſch iſt, indem der Teufel dort überall als entſchiedenes Oberhaupt reſpectirt wird“ *). Daher dort die Behaglichkeit, die volle Freiheit der Bewegung, der rückhaltloſe diaboliſche Humor des Mephiſtopheles, weil er ſich als Herr dieſer ganzen Welt empfindet. Nur in dem ſchönen Kinde mit rothem Streifen am Nacken, deutet die romantiſche Walpurgisnacht auf die Ohnmacht dieſes Reichs des Mephiſtopheles und auf ſeine Scheinherrſchaft hin und eröffnet die Ausſicht auf die Sühne, welche Gretchen ſelbſt auf ſich zu nehmen entſchloſſen iſt, um ſich von der Gewalt des Böſen zu befreien. Dieſe ſymboliſche Hindeutung auf die in Gretchen mächtig werdende ſittliche Freiheit, und damit auf ihre Erlöſung aus den Banden der Sünde, erweckt in Fauſt, mitten in ſeiner Selbſtbetäubung, ein geheimes Grauen, und ſelbſt Mephiſtopheles ſchrankenloſes Wohlſein wird auf einen Moment geſtört. Alſo weiſt die Geſtalt Gretchens ſymboliſch auf die Neige dieſer Herrſchaft, auf die Weſenloſigkeit dieſes Reichs des Mephiſtopheles hin. Dies iſt die Ausſicht, mit welcher wir aus der romantiſchen Walpurgisnacht entlaſſen werden.

So wie dort muß ſich nun auch in der klaſſiſchen Walpurgisnacht eine unſichtbar waltende und die Fülle der Geſtalten zuſammenhaltende Einheit offenbaren. Verſuchen wir zuerſt die innere Verbindung mit der unſerer Scene vorhergehenden Situation anzudeuten. In Fauſt waltete, ſeit dem Gange zu den Müttern, nur ein Empfinden, nur eine Sehnſucht, die ſchöne Geſtalt Helenens ſinnlich-ſichtbar zu ſchauen. Gegen dies Sinnen, gegen dieſe Arbeit ſeines Innern verſchwindet Alles, ja aus den Wogen der

---

*) Göthe in den Geſprächen mit Eckermann. 2 Thl. S. 285.

Träume erhebt ſich die ſchönſte Frau als das einzige Ziel alles Strebens. Sie aufzufinden hatten ſich Mephiſtopheles, Fauſt und der vorleuchtende Homunculus aufgemacht. Die Heimath dieſer ſchönſten Geſtalt iſt Griechenland. Der Flug in dieſe Räume und auf dieſen Boden geht daher von der unendlichen Gewißheit aus, hier das Vorempfundene und Erlebte leibhaftig zu ſchauen. In dieſem Sinne hatte Homunculus, Fauſts geheimſtes Sinnen und den Zug ſeiner Seele offenbarend, zu der Reiſe in das Land der Schönheit gedrängt und den Mephiſtopheles widerwillig mit fortgezogen. In Fauſt's Seele wogt alſo, wie wir geſehen, ein raſtloſes Sehnen nach der Vereinigung mit der ſchönen Geſtalt, die ihn, da er in wildem Verlangen Beſitz von ihr ergreifen wollte, zu Boden ſchmettert. Aber ihr Bild iſt aus ſeiner Seele nicht gewichen, es iſt fortan der leuchtende Stern ſeines Lebens. Verwechſeln wir dieſe Seelenſtimmung nicht mit ſeiner romantiſchen Liebe zu Gretchen. Dort war es das einfache, holde Mädchen, das ihn in allen Lebenstiefen ergriffen und ſich ſelbſt an ſeine übermächtige Natur aufgegeben hatte. Dies ganze Verhältniß beruht auf der gegenſeitigen, rückhaltloſen Hingebung zweier, in ihrer tiefſten Innerlichkeit gegenſeitig ergriffenen Perſönlichkeiten, und iſt daher weſentlich romantiſch, ſo verſchieden auch die Grundlage iſt, auf welcher ſich urſprünglich die Zuneigung dieſer beiden Geſtalten zu einander aufbaut. Hier aber erblicken wir Fauſt von der vollen Schönheit ergriffen, und von der abſoluten Macht idealer Formen bewegt, welche in Helenens Geſtalt ſich vollſtändig geoffenbart haben. Helena iſt daher nur die verkörperte, ganz in die ſinnliche Erſcheinung getretene Idee der Schönheit, die menſchliche Geſtalt in der erſchöpfendſten Durchdringung von Geiſt und Sinn, in der die Idealität der Form zu ihrem abſoluten Rechte gekommen iſt. Fauſt's Trieb Helenen aufzufinden und zu ſchauen, iſt daher weſentlich die unabweisbare Sehnſucht des Geiſtes, die Idee der höchſten Schönheit auch als ſinnlich gegenwärtige zu ſchauen, in ihrem Anblick ſich beſeeligt zu fühlen, in dieſem mangelloſen Daſein ſich völlig zu empfinden und zu genießen. Wie ſich das Univerſum in der idealen Schönheit der menſchlichen Geſtalt ganz auf dieſen einzigen Punkt concentrirt zu haben ſcheint, indem die Idee hier völlig in die ſinnliche Form aufgegangen iſt, ſo erfüllt auch ihr Anblick mit jenem ſeeligen Behagen, und der geſättigten Empfindung eines vollendeten Daſeins. Vor der geſchloſſenen Geſtalt der idealen Schönheit iſt daher auch jede ſchwächliche Sehnſucht, die immer aus dem Gefühl des Mangels ſtammt, wie jede Sentimentalität gewichen.

Um das Werden dieſer klaſſiſchen Empfindung und dieſer Befriedigung handelt es ſich hier. Was in der Perſon des Fauſt als Zuſtand des einzelnen Individuums, als die Sehnſucht und die treibende Gewalt des Gemüths nach dem Anſchaun der höchſten Schönheit vorgeſtellt iſt, tritt nun auch als ein Geſammtzuſtand auf, der uns das Gähren und Drängen deſſelben nach dem Hervorgang der ſchönen menſchlichen Geſtalt, als des abſoluten Gefäßes für die überſinnliche Idee, ſymboliſch darſtellt. Das Werden der ſchönen Geſtalt, als eines Mittelpunkts innerhalb der geſammten Entwickelung der Menſchheit, als derjenigen Form, in welcher der Menſch einſt das Göttliche ganz anſchaute, das Werden dieſer Stufe des Bewußtſeins, auf welcher die Schönheit auf allen Höhen und Tiefen ihr Panier aufgepflanzt und die Menſchheit um daſſelbe geſchaart hat, dies iſt das abſolute Intereſſe und ſomit die eigentliche Einheit in unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht. Sie bildet auf allegoriſche Weiſe den allgemeinen Proceß und die Gährung ab, welche der Erſcheinung der idealen Schönheit der menſchlichen Geſtalt vorhergegangen ſind. Die klaſſiſche Walpurgisnacht erſcheint uns daher gleichſam wie die Geburtsſtätte der verkörperten Idee der Schönheit und Anmuth, wohin alle Geſtalten zum Hervorgang derſelben drängen, ohne jedoch ſchon den vollendeten Ausdruck derſelben finden zu können. Die klaſſiſche Walpurgisnacht macht uns deswegen auch den Eindruck einer chaotiſchen Bewegung, eines raſtloſen Drängens, eines ungeſättigten Schöpfungstriebes. Die geheimnißvolle, unſichtbar wirkende Seele in allen dieſen Geſtalten iſt aber die Werdeluſt, welche die ſinnliche Schönheit als den höchſten Ausdruck der menſchlichen Natur, heraufbeſchwören und an das Licht der Welt ziehen möchte, ohne jedoch dieſes Ziel hier ſchon zu erreichen. Es ſind gleichſam Anſtrengungen, in welchen man den Pulsſchlag der werdenden Schönheit ſchon mächtig empfindet, ohne daß ſie aber ſchon ihren wirklichen ſinnlichen Ausdruck gefunden und ſich den ihr völlig entſprechenden Leib geſtaltet hätte.

Göthe nennt im Gegenſatze der alten Walpurgisnacht, wo Mephiſtopheles regiert, die klaſſiſche republikaniſch, „indem Alles in der Breite neben einander ſteht, ſo daß der Eine ſo viel gilt als der Andere, und Niemand ſich ſubordinirt und um den Andern bekümmert“*). Hier regiert nämlich nur eine in der Fülle der Erſcheinungen und Geſtalten ſich ausbreitende und ſie innerlich verbindende Idee, das Streben und Drängen nach der Wirklichkeit der Schönheit der menſchlichen Geſtalt, der Trieb in ihr den adäquaten Ausdruck des Ideals als ſinnlich gegenwärtig, anzuſchauen. Hier erhalten wir alſo ein republikaniſches Bild, weil Alle hier verſammelt und von dem unſichtbaren Genius, der ihnen ſelbſt unbewußt das gemeinſame Ziel ſetzt, zur Darſtellung eines Geſammtzuſtandes geleitet und verwendet werden. Hier iſt kein Herr, wie Mephiſtopheles in der romantiſchen Walpurgisnacht, in welchem die zerſtreuten, an mannigfaltige Individuen vertheilte unwahre, verkehrte Richtungen wurzeln und gleichſam ihren perſönlichen Träger und Halt haben. Die Einheit unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht iſt nur der tiefe, ſchöpferiſche Trieb nach der in der idealen Schönheit gegenwärtigen Durchdringung von Geiſt und Natur. In ihrer Verwirklichung gewinnt daher die klaſſiſche Walpurgisnacht erſt ihre Wahrheit, denn ſie iſt ihr abſolutes Ziel. Mit der erſcheinenden Schönheit verſchwindet daher die klaſſiſche Walpurgisnacht von ſelbſt, denn das Objekt alles Strebens dieſer Welt iſt gefunden, die

---

*) Göthe's Geſpräche mit Eckermann a. a. O.

Sehnſucht alles Empfindens geſtillt, das Getümmel der mannigfaltigen Geſtalten iſt zur heiterſten Ruhe gekommen. Alſo geht unſere klaſſiſche Walpurgisnacht in die Helena über. Der Schöpfungstrieb, der weder in den Geſtalten dieſer Welt zu dem Ausdruck der Schönheit kam, ſondern es nur zu Verſuchen und Vorſtufen derſelben zu bringen vermochte, noch die Sehnſucht, welche in dem raſtlos ſuchenden Fauſt arbeitete, ſtillen konnte, iſt mit der Erſcheinung der Helena zu ihrem wirklichen Ziele und Abſchluß gekommen. Die ſchöne griechiſche Kunſt iſt das Weſen, zu deſſen Geburt ſich alle Erſcheinungen der klaſſiſchen Walpurgisnacht, wie Zeichen, prophetiſch hingedrängt haben, ohne daß ſie ſelbſt das Ziel ahneten, welchem ſie entgegenreifen.

Es iſt aus dem Geſagten einleuchtend, daß die klaſſiſche Walpurgisnacht, im Gegenſatz der Gemüthsſtimmung Fauſt's, als ein objektiver Zuſtand einer geſammten Welt aufgefaßt werden muß. Was in Fauſt als Sehnſucht und heißes Verlangen des Subjekts erſcheint nach der Gegenwart und dem Schauen der idealen Schönheit, das offenbart ſich unbewußt in der klaſſiſchen Walpurgisnacht als der unſichtbare Werkmeiſter, der in dieſer Welt thätig iſt, aber noch in der Vorhalle der Schönheit ſtehen bleibt. Darum kann auch Fauſt hier keine Ruhe gewinnen, weil er hier das nicht verwirklicht ſieht, wonach ſeine ganze Seele bangt, er verliert ſich in Suchen und Fragen und verſchwindet endlich, um durch Hülfe der Seherin Manto Helenen zu gewinnen. Fauſt iſt aber nur darum raſtlos flüchtig und ruhelos, weil die klaſſiſche Walpurgisnacht die Sehnſucht ſeiner Seele nicht befriedigen kann, weil die Schönheit der Geſtalt aus dieſer Mitte nicht auftaucht. Nach unſerer Auffaſſung hängt demnach die klaſſiſche Walpurgisnacht durchaus innerlich mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden zuſammen.

Den Ausgangspunkt bildet der Trieb nach der erſcheinenden Schönheit. Dieſe Richtung der Seele offenbarte ſich in Fauſt's Traum, den uns Homunculus verkündete. Durch ihn verſinnlichte ſich auch der unabweisbare Drang nach der Heimath der Schönheit.

Aber die Schönheit hat auch objektiv betrachtet, d. h. als Princip einer geſammten Weltanſchauung, eine Welt zu ihrer Vorausſetzung, in welcher dieſelbe zwar geſucht und erſtrebt, aber noch nicht verwirklicht iſt. Dieſer Zuſtand kündigt ſich daher als ein Ringen und Drängen, als ein ruheloſes Walten der Schöpfungsluſt und eine gährende Bewegung der elementariſchen Mächte an; in welchen man in den mannigfaltigſten Formen den Geſtaltungstrieb entdeckt, ohne daß dieſer doch die Natur wirklich zum Organ der unſinnlichen Idee bewältigt und die menſchliche Geſtalt, als den ſinnlich ſichtbaren Ausdruck der Schönheit, erreicht hätte. Ehe die Schönheit alſo als Darſtellung und als Gefäß des Göttlichen ſelbſt zur Erſcheinung kommt, und den heiteren Himmel der Kunſt über die Menſchheit ausbreitet, wird ſie ſich in mehr oder minder gelungenen Verſuchen dazu ergeben; dieſe werden aber natürlich nicht das Gepräge heiterer Klarheit tragen, ja die ganze Welt wird mehr ein Bild gährender Unruhe und chaotiſcher Lebendigkeit, als eines befriedigten Daſeins und harmoniſcher Bildungen gewähren. Es liegt offenbar im Sinn und Zweck der dichteriſchen Darſtellung unſerer Walpurgisnacht, durch das bunte Gewimmel der verſchiedenartigſten Erſcheinungen in uns die Anſchauung zu erzeugen, daß wir uns hier in einer Welt des Ueberganges befinden, welche ſich der ſchönen Geſtalt entgegendrängt und aus dem Schaume der Wogen die hervortauchende Venus ahnen läßt. Unſere klaſſiſche Walpurgisnacht, als das Abbild einer ſolchen nach der Geſtaltung der Schönheit ringenden Welt, gleichſam die Vorſchule zu ihrer Verwirklichung, ſchließt ſich nun zugleich eng an den dritten Akt unſeres Werkes, die Helena, an, und geht eigentlich in dieſe über. Denn mit dem Erſcheinen der Helena treten wir in das Reich der idealen Schönheit und der heitern griechiſchen Kunſt ſelbſt ein, welches alſo als die Erfüllung alles früheren Sehnens und aller vorangegangenen Arbeit erſcheint.

Aus unſerer Darſtellung erledigt ſich, außer dem nachgewieſenen inneren Zuſammenhange mit dem Vorhergehenden und

Nachfolgenden, auch die Frage, ob die klaſſiſche Walpurgisnacht und die Belebung der Helena nur als ein Traum, oder als etwas von Fauſt's Phantaſie durchaus Unabhängiges zu betrachten ſeien. Die ganze Stellung Fauſt's und Mephiſtopheles zu dieſer Welt beweiſt, daß hier nicht nur ein in der Anſchauung des Subjekts exiſtirendes Reich an uns vorübergeht. Dennoch iſt die klaſſiſche Walpurgisnacht, wie die Helena, Phantasmagorie, aber nur in dem Sinne, weil hier objektive Zuſtände der geſammten Menſchheit im Bilde vor unſer geiſtiges Auge vorübergeführt werden, weil wir es hier mit den unſerm inneren Sinne erſcheinenden Geſtalten von Geſammtzuſtänden und Stufen der Menſchheit und ihrer Entwickelung zu thun haben. Sie ſind aber ſo wenig ein Traum, wie die von uns angeſchauten vergangenen Volksgeiſter in ihrer Bewegung, welche nur ein ideales Daſein und Gegenwart für unſer geiſtiges Bewußtſein haben.

Wir müſſen in unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht zunächſt die drei Wallfahrer, Homunculus, Fauſt und Mephiſtopheles, von der ſich auf Theſſaliens Ebene hindrängenden Fülle von Geſtalten unterſcheiden, und in ihrem inneren Verhältniß zu denſelben näher betrachten. Homunculus, in dem wir nur eine Abſtraktion erblickten, welche den Schein der Lebendigkeit angenommen hat, ſtrebt hier zu entſtehen, d. h. lebendige und ſinnliche Geſtalt zu gewinnen, und aus dem Scheindaſein in ein ſelbſtſtändiges Leben überzugehen *). Da er aber das Princip des Lebens und der Bewegung nicht in ſich ſelbſt hat, ſo bleibt es auch bei dieſem Sehnen ohne Erfüllung. Das Geſchöpf eines unorganiſchen Proceſſes kann auch nicht zur organiſchen und ſelbſtſtändigen Perſönlichkeit werden; er geht daher am Schluß der Walpurgisnacht in die Elemente zurück und löſt ſich in ihnen auf. Homunculus, der die einzige

---

*) Homunculus ſagt daher ſelbſt von ſich:

Ich ſchwebe ſo von Stell' zu Stelle
Und möchte gern im beſten Sinn entſtehn,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu ſchlagen.

Richtung des Fauſt, ſein tiefes unendliches Sehnen nach der Schönheit der Geſtalt verſinnlichte, und darin eigentlich den als Naturgewalt wirkenden Trieb des Fauſt nach Helenen perſonificirte, verliert ſich, ganz dieſer Bedeutung entſprechend, wieder in die Elemente. Denn kein abſtraktes, unlebendiges Daſein kann ſich wahrhaft geſtalten, es kehrt ohne eine Spur ſeines Lebens zurückzulaſſen, in den allgemeinen Schooß zurück, dem es entſprungen iſt.

Fauſt, durch ein tiefes Sehnen fortgetrieben, und von dem Phantaſiegebilde Helenens erfüllt, fühlt ſich auf griechiſchem Boden ſogleich in der Heimath der ſchönen Geſtalt, hier muß ſie erſcheinen. In dieſen Räumen athmet ſeine Seele freier, weil er ſich der höchſten Schönheit näher fühlt *). Aber er eilt fort die ſeltſamen Gebilde zu durchforſchen, die ihn überall umgeben. Doch ſie gewähren ihm keine Befriedigung; weil ſie das Geheimniß der Schönheit nicht enträthſeln. Nur in den mächtigen Zügen der mancherlei Gebilde ahnet er das Ziel ſeines Forſchens, aus ihnen ſchimmert ihm die einſt erſcheinende volle Schönheit der menſchlichen Geſtalt entgegen. Sie weiſen in ihren ſeltſamen Bildungen, in denen theils das Thieriſche überhaupt waltet und wunderliche Geſtalten erzeugt hat, wie in den goldhütenden Greifen, den goldſammelnden Rieſenameiſen, theils das Menſchliche noch im Kampfe mit der thieriſchen Bildung begriffen iſt, und erſteres ſich noch nicht aus der thieriſchen Form entbunden hat, wie in den räthſelaufgebenden Sphinxen und den Sirenen mit den garſtigen Habichtskrallen, auf das Werden

---

*) Daher Fauſt's begeiſterungsvolle Stimmung, ſobald er den Boden Griechenlands berührt hat:

Wär's nicht die Scholle, die ſie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegen ſchlug,
So iſt's die Luft die ihre Sprache ſprach.
Hier! durch ein Wunder, hier in Griechenland.
Ich fühlte gleich den Boden wo ich ſtand.
Wie mich, den Schläfer, friſch ein Geiſt durchglüht,
So ſteh' ich ein Antäus von Gemüth.

der menſchlichen Geſtalt in ihrer vollen Reinheit und Schönheit hin. Darum fühlt ſich auch Fauſt in ihrem Anblick von friſchem Geiſt durchdrungen, weil er in dieſen Formen ſchon den ſich entbindenden Geiſt der Schönheit ahnet, der aber hier noch in dem Geſtaltungsproceſſe, in dem Ungeheuerlichen, im Kampf des Menſchlichen und Thieriſchen begriffen iſt *). Das Gefühl dieſes Widerſpruchs und Geſtaltungstriebes ohne Erfüllung, den Fauſt hier gegenwärtig ſchaut treibt ihn aber natürlich auch wieder von dieſen Bildungen hinweg, zum Aufſuchen und Erforſchen Helenens. Die auf die Löſung der Aufgabe und des Räthſels ſymboliſch hindeutenden Sphinxe verweiſen Fauſt an Chiron, den edlen Pädagogen der herrlichſten Heroen der mythologiſchen Vorzeit **). Er entdeckt dann auch die

---

*) Nur von unſerer Auffaſſung aus gewinnt die ganze Anrede, welche Fauſt an dieſe ſeltſamen ihn umgebenden Gebilde richtet, ihre tiefere Bedeutung. Sein Gemüth iſt durch ihren Anblick gehoben, mit ihnen verknüpfen ſich Erinnerungen an die griechiſche Sagenwelt, welche ihm auch die Gewährung ſeines brennenden Verlangens zuwinken. Die ganze Stelle athmet eine von großen Ausſichten geſchwellte Stimmung.

Wie wunderbar! Das Anſchauen thut mir Gnüge,
Im Widerwärtigen große tüchtige Züge.
Ich ahne ſchon ein günſtiges Geſchick;
Wohin verſetzt mich dieſer ernſte Blick?
(Auf dem Sphinxe deutend.)
Vor ſolchen hat einſt Oedipus geſtanden;
(Auf die Sirenen deutend.)
Vor ſolchen krümmte ſich Ulyß in hänfnen Banden;
(Auf die Ameiſen deutend.)
Von ſolchen ward der höchſte Schatz geſpart;
(Auf die Greiſe deutend.)
Von dieſem treu und ohne Fehl bewahrt.
Vom friſchen Geiſte fühl ich mich durchdrungen,
Geſtalten groß, groß die Erinnerungen.

**) Dieſer Chiron iſt der von Alters her als der gerechteſte unter den Centauern genannte, Il. 9, 832, den die Sage zum Lehrer des Asklepios in der Arznei, wie zum Lehrer des Achilles gemacht hat. So nennt ihn auch Pindar, Pyth. III. 1, und VI. 19 u. f., den Lehrer des Asklepios und des Peliden. Er gehört durch ſeine Abkunft als Sohn der Philyra, mancherlei Sagen, welche ſich der Geſtalt Helenens bemächtigt und ihr die verſchiedenen von Leidenſchaft zu ihr entbrannten Heroen als Geliebte zugetheilt haben *). Dieſer ganze Sagenkreis, der Helenen umſponnen, beweiſt nur, daß man von jeher in ihr das Ideal der Schönheit und Anmuth verkörpert angeſchaut, und ſie daher ununterbrochen zu dem Gegenſtand des heißeſten Verlangens gemacht hat.

Der Seherin Manto durch Chiron übergeben, ſchickt ſich Fauſt nun an in die Tiefe hinabzuſteigen, um Helenen zu gewinnen. Mit

---

einer Okeanide und des Uraniden Kronos, wie durch ſeine halbthieriſche Geſtalt, der alten Götter und Mythenwelt an, im Gegenſatz der heitern, ſinnlich ſchönen olympiſchen Götter. Durch ſeine halbthieriſche Bildung iſt er auch dem Kreiſe verwandt, der ſich in unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht entfaltet; denn Alles hier erſcheinende weiſt uns auf die der ächt griechiſchen, ſchönen Welt vorhergehende Bewegung hin. Da in Chiron, als Centauer, das Thieriſche und Menſchliche noch im Kampfe begriffen erſcheint, ſo iſt er auch durch die Sage, welche ihn in direkte Beziehung zum Prometheus bringt, in die Klaſſe der übrigen Centauren verſetzt worden, in denen man ein Sinnbild der rohſinnlichen Natur erkennt. Vergl. über dies Verhältniß des Chiron zur Prometheus Sage: **Walker** in der Aeſchyliſchen Trilogie S. 263 u. f. und beſonders S. 267.

*) Die verſchiedenen Sagen, welche nach einander der Helena die Heroen: Theſeus, Menelaus, Paris, Deiphobos und Achilles als Gatten und Geliebte zugetheilt haben, hat Weber in der Schrift über Göthe's Fauſt S. 185—191 gut zuſammengeſtellt. Der Dichter gedenkt offenbar derſelben hier, um Helenen, als das Bild der höchſten, allem Wechſel entnommenen idealen Schönheit zu bezeichnen, welche als ein Weſen der freien Phantaſie auch außer und über aller Zeit ſteht. In dieſem Sinne ſagt Chiron:

> Ganz eigen iſt's mit mythologiſcher Frau:
> Der Dichter bringt ſie, wie er's braucht zur Schau;
> Nie wird ſie mündig, wird nicht alt,
> Stets appetitlicher Geſtalt,
> Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
> G'nug den Poeten bindet keine Zeit.

worauf Fauſt erwiedert:

> So ſei auch ſie durch keine Zeit gebunden!
> Hat doch Achill auf Pherä ſie gefunden
> Selbſt außer aller Zeit.

dieſem Momente verlieren wir Fauſt in der klaſſiſchen Walpurgisnacht aus den Augen, in welcher er nur als ein raſtlos und unbefriedigt Suchender erſchien, der in den Bildungen, welche ihm die Oberwelt darbietet, nicht das Ziel ſeines Hoffens und Sehnens fand und daher das in der Tiefe noch verborgene Ideal der Schönheit an das Licht zu ziehen trachtet. In der That ruht auch die ideale Geſtalt noch unter der harten Decke der Bildungen, welche die klaſſiſche Walpurgisnacht, als Abbild des Geſammtzuſtandes, in welchem die Menſchheit nach dem reinen und vollen Ausdruck der Schönheit ringt, vor uns enthüllt. Die ſchöne Geſtalt iſt gleichſam der insgeheim und in der Tiefe arbeitende Geiſt, welcher noch von ſeinem ungetrübten Erſcheinen abgehalten und zurückgedrängt wird. Zu ihm ſteigt daher Fauſt, wie einſt zu den Müttern herab, um ihn in der Geſtalt Helenens, dem Muſterbilde der Frauen, auf die Oberwelt zu bringen. Erſt dann regiert er in Wahrheit die Welt, welche jetzt noch im Proceß und Kampfe um die Herrſchaft der Schönheit begriffen iſt. So verſchwindet Fauſt zum zweitenmale um ſich aus einem verhängnißvollen Gange reicher zurück zu bringen.

So nah es liegt, den Entſchluß Fauſt's mit der Seherin Manto den dunklen Weg zur Unterwelt anzutreten, mit ſeinem kühnen Gange zu den geheimnißvollen Müttern, zu verbinden, ſo darf man doch den Unterſchied beider Lagen und Gedankenbezüge nicht überſehn. Allerdings begiebt ſich Fauſt beide Male in die Tiefe, um Helenen aus ihrem Schooße an das Licht zu bringen. Der erſte Gang aber zu den Müttern, war derjenige Akt, in welchem ſich Fauſt überhaupt des ganzen Umfangs ſeines bisherigen Sinnes und Denkens entſchlug, um ſich zu einem Gefäße für einen überſinnlichen Gehalt zu machen. Hierin erkannten wir die abſolute Bedingung jeder freien, ſchöpferiſchen Thätigkeit im Reiche des Geiſtes, welche der Dichter ſymboliſch bis zu ihrem Grunde, dem freien von allem Gegebenen und Unmittelbaren unabhängigen einſamen Denken verfolgte. Aus dieſem Gange brachte er Paris und Helenen an das Licht. Die Schönheit, welche Fauſt geſchaut, ſollte aber ein unmittelbarer, ſinnlicher Beſitz für ihn werden. Daher entflammte ſie den aus der Tiefe Zurückkehrenden bis zur maaßloſen Begierde, der er erlag, weil die Schönheit ſich einem alſo leidenſchaftlichen Sinne nicht zum Genuſſe giebt. Jetzt hingegen wagt ſich Fauſt in die Tiefe hinab, um das Gebilde ſeiner Phantaſie, was ihn wachend und träumend begleitet und erfüllt hat, was alſo, ſeit jener Verſenkung in das Reich der Mütter, geiſtig vor ſeiner Seele ſteht, lebendig und wahrhaft zu ſchauen. Aus dieſem Gange ſoll alſo die der inneren Anſchauung entſprechende Wirklichkeit als Reſultat hervorgehn, die Realität der in der Phantaſie nur lebenden idealen Geſtalt iſt das Ziel ſeines ruheloſens Suchens und ſeines kühnen Schrittes *).

Während Fauſt, ſich in das Reich der Mütter verſenkend, in die Weite und das Gränzenloſe des unſinnlichen Gedankens vordrang, und alles Feſte und Sichere um ſich und in ſich hinter ſich zurückwarf, ſo begiebt er ſich jetzt, mit dem Bilde der ſchönen Geſtalt erfüllt, alſo von einer ganz beſtimmten Anſchauung getrieben, in das Reich der Schatten, um den Inhalt ſeiner Phantaſie auch gegenſtändlich zu ſchauen und dadurch von der Sehnſucht befreit zu werden. Das Verhältniß der beiden Gänge in die Tiefe iſt alſo das des abſtrakt Allgemeinen zum Beſtimmten und Konkreten. Im Gange zu den Müttern dringt Fauſt zu dem Abgrunde aller

---

*) Dies einzige Begehren Helenens ſpricht Fauſt zu Chiron auf das ergreifendſte alſo aus:

Und ſollt ich nicht, ſehnſüchtigſten Gewalt,
In's Leben ziehn die einzigſte Geſtalt?
Das ewige Weſen, Göttern ebenbürtig,
So groß als zart, ſo hehr als liebenswürdig
Du ſahſt ſie einſt, heut hab' ich ſie geſehn,
So ſchön wie reizend, wie erſehnt ſo ſchön.
Nun iſt mein Sinn, mein Weſen ſtreng umfangen,
Ich lebe nicht, kann ich ſie nicht erlangen.

Erſcheinung, zu dem Schattenreiche der einfachen abſtrakten Gedanken vor. Hier hofft er im Nichts das All zu finden. Dies iſt daher auch, wie wir geſehn, das eigentliche Wagniß, der heroiſche Entſchluß ſich aus dem vollen friſchen Leben heraus in die Oede und Einſamkeit der Abſtraktion zu verſetzen, und das Univerſum wieder zu gewinnen; und wir erkannten darin den Wendepunkt der geiſtigen Entwickelung, wo Verluſt und Gewinn, Untergang und Sieg noch unentſchieden nebeneinander liegen und der Menſch die ganze Gefahr des Ergebniſſes auf ſich zu nehmen hatte *). Die Rückkehr aus dem farbloſen Schattenreiche zum farbigen Abglanz des Lebens, offenbarte uns zugleich das furchtbare Umſchlagen aus dieſem jähen Sprunge. Denn der in das Leben Zurückgekehrte ward von der Gewalt der Schönheit bis zur maaßloſen Leidenſchaft und dem brünſtigen Verlangen nach ihrem ſinnlichen Beſitze fortgeriſſen. Sein Erliegen war der Beweis, daß die ideale Geſtalt ſich nicht als ein unmittelbarer Beſitz für die Sinne darbietet und nicht von ihnen ergriffen werden kann. Die heraufbeſchwornen Geſtalten waren daher in Dunſt aufgegangen und Fauſt bewußtlos zu Boden geſunken. So ſchien der Gang zu den Müttern vielmehr dem Mephiſtopheles als dem Fauſt günſtig geweſen zu ſein; der Entſchluß das Reich der Erſcheinungen und den feſten Boden der Wirklichkeit zu verlaſſen, rächte ſich im erſten Momente durch die erneuerte Gewalt, mit welcher das Leben wieder auf Fauſt eindrang und den ganzen Menſchen ergriff. Es hatte faſt das Anſehn, als ob der Gang zu den Müttern nur dieſes

---

*) In dieſem Sinne ſagt Homunculus gleich im Anfang der klaſſiſchen Walpurgisnacht zu dem nach Helenen fragenden Fauſt:

Wüßten's nicht zu ſagen.
Doch hier wahrſcheinlich zu erfragen.
In Eile magſt du, eh' es tagt,
Von Flamm' zu Flamme ſpürend gehn:
Wer zu den Müttern ſich gewagt
Hat weiter nichts zu überſtehn.

negative Reſultat herbeigeführt, und als ob das Verſenken in die unſinnlichen Formen der Gedankenwelt, durch ſein leidenſchaftliches Begehren und brünſtiges Verlangen nach der heraufbeſchwornen Helena, als ein völlig vergebliches Unternehmen verhöhnt werden ſollte.

Aber die ideale Geſtalt Helenens war in der That durch dieſe ganze in Fauſt hervorgebrachte Bewegung aus der unmittelbaren, ſinnlichen Wirklichkeit, in welcher ſie Fauſt urſprünglich erblickte, in das Reich ſeiner freien Phantaſie verſetzt worden. Hier lebt ſie ihr eigentliches Daſein und in den Gebilden, welche ſie dort hervorzaubert, liegt ihre wahre Kraft, wie in der ungetheilten Richtung der Seele, in dem ausſchließenden Verlangen ſie zu ſchauen, welches ſie dem Gemüthe Fauſt's einflößt, ihre Herrſchaft. Durch das Medium der Phantaſie iſt alſo der idealen Geſtalt Helenens ein über die unmittelbare ſinnliche Erſcheinung erhabenes Daſein geſichert. Der erſten Erſcheinung Helenens war Fauſt erlegen, weil er ihren materiellen Beſitz forderte, ein Verlangen vor dem die ideale Schönheit in Dunſt zerfloß. Aber durch die Phantaſie iſt ſie zu einem unvergänglichen Daſein auferſtanden, und auf dieſem idealen Boden lebt ſie in ewiger Jugend und Friſche fort. Die Sehnſucht in ihren Beſitz zu kommen, hat daher weſentlich die höhere Bedeutung, das ideale Bild der Phantaſie auch als ein reales wirklich zu ſchauen und in ihm ſich ſelbſt gegenſtändlich zu finden. Fauſt ſteigt alſo nicht zu Helenen herab, um von der einzelnen wirklichen Geſtalt ſinnlichen Beſitz zu ergreifen. Dieſer Standpunkt iſt überwunden und durch das Medium der Phantaſie geläutert worden. Ein ſolches Verlangen wäre nichts als die leere Rückkehr zu einer bereits verlaſſenen Stufe des Bewußtſeins, wodurch die ganze Thätigkeit der Phantaſie als eine völlig vergebliche erſchiene. Was einmal dem idealen Reiche der innern Anſchauung als ein Bild überliefert iſt und als ein ſolches in dem Gemüthe waltet, das iſt dadurch über die nur unmittelbare ſinnliche Exiſtenz in eine reinere Region erhoben worden.

Aber die Idee hat nicht nur ihre Exiſtenz in der Phantaſie; dies iſt nur die eine Seite, ſie muß auch Realität und Wirklichkeit gewinnen. Dieſe Realität aber, als eine durch die Phantaſie und den Gedanken vermittelte, hat aufgehört eine nur ſinnliche Exiſtenz für das nur ſinnliche Auge und das ſinnliche Verlangen zu ſein; ſie iſt vielmehr eine Durchdringung des Begriffes und der Wirklichkeit, des Ueberſinnlichen und Sinnlichen; in deren Anſchauung der Menſch ſich alſo auf dem Boden des Geiſtes befindet, auf welchen ihm die Erſcheinung ſtets ein Abbild und eine Offenbarung der Idee iſt. So lange alſo der Menſch in der erſcheinenden Schönheit nichts als eine irdiſche Exiſtenz und eine unmittelbare Wirklichkeit erblickt, ſo lange kann auch ſein Verhalten dazu nur ein ſinnliches und begierdevolles ſein. Auf beiden Stufen iſt es alſo immer um die Realität und Wirklichkeit zu thun; nur ihre Bedeutung iſt verſchieden. Was aber in ſeiner Erſcheinung nur eine durch die Idee geſetzte, und von ihr beherrſchte Exiſtenz zeigt, ein Daſein, das ſich uns auf allen Punkten als eine Manifeſtation des Ueberſinnlichen bekundet, das iſt auch nur für den idealen Sinn; eine ſolche Exiſtenz iſt aber die ideale Geſtalt, welche als Ausdruck der abſoluten Idee der Schönheit, als eine That der freien Phantaſie erſcheint. Sie entzieht ſich daher ſchlechthin, wie wir geſehn, einem Verhalten, das in ihr nur die ſinnliche Realität ſucht und nach ihrem ſinnlichen Beſitze ſtrebt. Darum verſchwand Helena dem ſtürmeriſch andrängenden Fauſt. In der klaſſiſchen Walpurgisnacht iſt Fauſt aber nicht mehr von dem brünſtigen Verlangen nach dem ſinnlichen Beſitze Helenens entflammt. Er will das Bild der Phantaſie auch gegenſtändlich ſchauen; d. h. in der gegenwärtigen Wirklichkeit der idealen Geſtalt die ſeiner Innerlichkeit entſprechende Realität finden. Wonach die ganze übrige Welt in unſerer Walpurgisnacht bewußtlos ringt, das ſchwebt als Gegenſtand der Sehnſucht Fauſt mit der unendlichen Gewißheit der Erfüllung vor, welche der Geiſt von ſeiner Energie und ſeiner Realität in ſich trägt. Der mit der Manto in die Tiefe herabſteigende Fauſt und die übrigen Gebilde der klaſſiſchen Walpurgisnacht ergänzen auf dieſe Weiſe einander und vollenden die Anſchauung, daß hier Alles bewußtvoll, wie bewußtlos auf den Hervorgang der Wirklichkeit der Schönheit, als Offenbarung der göttlichen Idee, hinarbeitet. Mit dieſer Entwickelung glauben wir die ſymboliſche Bedeutung von Fauſt's Herabſteigen in die Tiefe, und zugleich den wichtigen Unterſchied dieſes Schritts von jenem erſten Gange zu den Müttern, wie auch den innern Zuſammenhang beider Entſchlüſſe nachgewieſen zu haben.

Mephiſtopheles, das mittelalterliche Geſchöpf *), widerſtrebt dem Zuge in das heitere Griechenland, wo er keine Heimath zu haben fühlt. Dennoch hat er dem ſtärkeren Zuge der durch Homunculus repräſentirten Sehnſucht Fauſt's nachgeben müſſen. In dieſen Gebilden aus einer ihm ganz heterogenen Welt fühlt Mephiſtopheles ſich natürlich unheimlich, weil er zu dieſen Weſen gar keine Wahlverwandtſchaft hat. Er irrt daher unter den Geſtalten, die ſich uns zunächſt auf den pharſaliſchen Feldern zeigen, fremd und ohne eine Genugthuung umher. Der mephiſtopheliſche Humor, der immer aus dem Gefühl der Ueberlegenheit und Sicherheit hervorgeht, iſt hier gedrückt und der diaboliſche Hohn, worin ſich die ganze Stärke und Eigenthümlichkeit ſeiner Natur zuſammenfaßt, iſt einer unmuthigen, nur mit Mühe ſich zu einem leichten Tone zwingenden Stimmung gewichen. Die Sphinxe verweiſen indeſſen den Mephiſtopheles zu den Lamien „den luſtfeinen Dirnen, mit Lächelmund und frechen Stirnen", wo er ſich behaglicher empfinden werde. Dieſem Winke folgend, hat er ſich fortgeſchlichen und erſcheint dann

---

*) Homunculus bezeichnet auch den Mephiſtopheles als ein Produkt einer düſtern Phantaſie, im Gegenſatz der Geſtalten der griechiſchen Welt.

Du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wuſt von Ritterthum und Pfäfferei
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düſtern biſt Du nur zu Hauſe.

ſpäter wieder in der Lamien Mitte von den frechen Dirnen umſchwärmt *). Den Lamien geſellt ſich die widerwärtige Empuſa mit dem Eſelsfuße hinzu **). In dieſer Geſellſchaft macht ſich nun freilich, durch die zügelloſen Lamien angeregt, auch die beſtialiſche Natur des Mephiſtopheles wieder Luft, doch ohne, wie auf dem Blocksberg, ſich als Herrn dieſes Volks zu fühlen. Daher Mephiſtopheles auch hier ſelbſt zu einer reinen Behaglichkeit nicht kommt; ja, anſtatt zu leiten und zu regieren, vielmehr von den frechen Lamien nach ihrem Willen und Verlangen fortgeriſſen wird. So iſt Mephiſtopheles vielmehr ein Spielball in ihren Händen, und von den plötzlich entſchwebten Lamien zurückgelaſſen ***), kehrt der alte Unmuth, und das Gefühl der Unheimlichkeit, das er bei den Lamien zu beſiegen hoffte, wieder zurück †). Denn die freche,

---

*) Die Lamia bezeichnete eigentlich einen Popanz, mit welchem man Kinder erſchreckte, und welche der Sage nach auch Kinder verſchlang. Vgl. Horaz A. P. 340 und dort den Scholiaſten. Unſer Dichter hat ſie dagegen zu aufgeſtutzten, frechen Dirnen gemacht, welche indeſſen nachher ihre Masken abwerfen und dem Mephiſtopheles in widerwärtiger, abſchreckender Geſtalt erſcheinen. Indeſſen ahnete doch Mephiſtopheles auch unter den hübſchen Larven die übertünchten ekelhaften Geſchöpfe:

Auch dieſe Mühmchen, zart und ſchmächtig,
Sie ſind mir alleſammt verdächtig;
Und hinter ſolcher Wänglein Roſen,
Fürcht' ich doch auch Metamorphoſen.

**) Empuſa, den Lamien ähnlich, wurde als ein von der Hekate geſendetes Geſpenſt angeſehen, das übrigens mannigfaltige Geſtalten annahm und die Wanderer ſchreckte. Der eine Fuß derſelben iſt von Erz, der andere von Eſelsdreck. Vgl. Ariſtophanes Fröſche S. 296 und daſelbſt den Scholiaſten und die Ekkleſiazuſen S. 1094.

***) Die Lamien ſagen:

Fahrt auseinander, ſchwankt und ſchwebet
Blitzartig, ſchwarzen Flug's, umgebet
Den eingedrungenen Hexenſohn.

†) Mephiſtopheles ſagt, nachdem die Lamien ihm entrückt ſind:

Viel klüger, ſcheint es, bin ich nicht geworden;
Abſurd iſt's hier, abſurd im Norden,

ſinnliche Begierde, der Mephiſtopheles bei den Lamien freien Lauf ließ, iſt durch die ſich in abſchreckender Geſtalt plötzlich enthüllenden Geſchöpfe entſetzlich getäuſcht worden. Mephiſtopheles iſt aus dem ganzen Verkehr mit den ihn neckenden Lamien vielmehr als der Betrogene und Verhöhnte hervorgegangen.

Obwohl nun Mephiſtopheles die Sehnſucht nach ſeiner eigentlichen Heimath, dem Blocksberg, nicht verleugnet, ſo ſtrebt er doch, einmal in dieſe Welt hineinverſetzt, natürlich auch ſich ihr zu aſſimiliren. Als Mephiſtopheles, der Vertreter von Sünde, Zweifel und Hohn gegen die überſinnlichen Mächte, hat er in der antiken Welt keine Stelle; in dieſer Geſtalt muß er ſich alſo, weil er der Wahlverwandtſchaft zu den hier regierenden Gewalten entbehrt, durchaus fremd fühlen. Mephiſtopheles, das Geſchöpf der modernen Welt, wird daher nicht aufhören ſich auf antikem Boden unheimlich und gedrückt zu empfinden, weil ſeine Stärke auf Ideen beruht, welche in der heiteren Griechenwelt noch keinen Eingang gefunden hatten. Mephiſtopheles muß alſo unter einer Hülle fortzudauern ſuchen, durch welche er den Anſchauungen der antiken Welt, in welche er hineingerathen iſt, verwandter iſt, als in ſeiner bisherigen Rolle, als ein Geſchöpf aus der chriſtlichen Welt. In dem heiteren Griechenland erſcheint das Höchſte, zu deſſen Anbetung ſich der Menſch erheben kann, in der Geſtalt der Schönheit. Unter dem Bilde der ſchönen Geſtalt, worin Geiſt und Sinnlichkeit zu völligem Gleichgewicht gekommen ſind, tritt hier das Abſolute auf, und erfüllt das Gemüth mit jener Andacht, welche der Menſch ſtets dem weiht, was er als das Herrlichſte und als das Unbedingte anſchaut. Daher iſt das ganze griechiſche Leben von dieſem Duft der Schönheit durchzogen, welcher ſich in alle Elemente des Daſeins unſichtbar vertheilt und alſo über das Ganze jene wunderbare Harmonie, jenen Ton von Idealität und Naturwahr-

---

Geſpenſter hier, wie dort vertrakt,
Volk und Poeten abgeſchmakt.

heit zugleich verbreitet. Zur Schönheit verhält ſich daher die heitere Griechenwelt mit derjenigen religiöſen Stimmung, welche den Chriſten ergreift, wenn er ſich zu Gott, als Geiſt erhebt, der nur im Geiſte und in der Wahrheit angebetet ſein will. In einer Weltanſchauung, wo die Schönheit, als der ſinnlich gewordene, ganz in die Geſtalt eingegangene Gedanke, das Leben regiert, kann daher alle Negation, alle Verletzung, alles Widerſtreben gegen dies heitere Reich nur in der Form und unter dem Bilde der Widerwärtigkeit und Häßlichkeit erſcheinen. Sie iſt daher als der eigentliche Gegenſatz dieſes Reichs zu betrachten, weil durch ſie die harmoniſche Durchdringung von Natur und Geiſt, worauf alle Schönheit beruht, zerſtört wird. Was ſich daher in der Geſtalt des häßlichen, und ſinnlich Widerwärtigen ankündigt, das erſcheint als ein Feind dieſer Weltordnung, in der die Schönheit völlig zu ihrem Rechte gekommen iſt, und wird als ein die Harmonie dieſer Schöpfung verletzender Dämon betrachtet, von dem man ſich gern abkehrt.

Der beſtimmte Charakter der Negation iſt überall durch die Natur deſſen bedingt, was als das Poſitive gewußt und erkannt iſt. Daher ſteht dem heiligen Willen des abſoluten Geiſtes der Wille des ſelbſtbewußten Böſen gegenüber, und der ſchönen griechiſchen Götterindividualität, die Erſcheinung des Häßlichen, Verzerrten und Widerwärtigen. Mephiſtopheles, als ein Weſen der chriſtlichen Weltordnung, der Vertreter der Sünde und der Verneinung alles Beſtehenden und Entſtehenden, der ſich mit diaboliſchem Hohne ſelbſtbewußt gegen das in Gott perſönlich erſcheinende Sittengeſetz kehrt und doch in dieſem Kampfe, wider Willen das Gegentheil ſeiner ſelbſt zur Anerkennung bringt, „der ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft", dieſes Weſen hat in der antiken Welt, welche bis zu dieſer Vertiefung der Gegenſätze noch nicht vorgedrungen war, keine Stelle. Hier muß er ſich daher zu der Form bequemen, unter welcher der Menſch in dieſer heiteren Welt den Gegenſatz gegen die von ihm auf den Thron gehobene Schönheit anſchaut. Was daher Mephiſtopheles durch ſeine Verwandlung an metaphyſiſcher Tiefe verliert, das gewinnt er an Wirkſamkeit und Bedeutung wieder, indem er ſich der Welt, in welche er hineinverſetzt worden iſt, möglichſt aſſimilirt. Durch dieſe Entwickelung iſt die tiefe Bedeutung in's Bewußtſein gehoben, welche ſich in der Metamorphoſe des Mephiſtopheles als vierte der Gräen darſtellt. Das Geſchöpf der chriſtlichen Welt ſteigt, von dem unheimlichen Gefühl in dieſer Ordnung der Dinge keine Stelle einnehmen zu können, das ſich ihm überall aufgedrungen hat, von ſeiner metaphyſiſchen Höhe herab, um ſich in Geſtalt einer der ſcheußlichen Phorkyaden, als ein Typus der Häßlichkeit, dieſer Welt zu aſſimiliren. In der Hülle der widerwärtigen alle Schönheit verhöhnende Gräe, iſt er unter das Geſetz desjenigen Weltbewußtſeins getreten, welches das Göttliche als die ſchöne Individualität, die Harmonie von Geiſt und Sinnlichkeit, anſchaute, und in der widerwärtigen, verzerrten menſchlichen Geſtalt das Bild des Ungöttlichen erblicken mußte.

Erſt von dieſem Geſichtspunkte aus begreifen wir, warum Mephiſtopheles während des ganzen folgenden Akts unter der Maske der Phorkyas verborgen bleibt, aus der er ſich dann erſt am Schluß wieder als Mephiſtopheles aufrichtet. Denn mit dem Erſcheinen der Helena ſelbſt treten wir auch in das Gebiet der klaſſiſchen Kunſt, welche die Schönheit als ihr abſolutes Geſetz anerkannte, und bewegen uns auch bis zum Schluſſe des dritten Akts in dem Kreiſe der Kunſt fort, welche in ihrer Entwickelung den Inhalt dieſer großartigen Phantasmagorie bildet. Mithin bleibt Mephiſtopheles auch in dieſem Fortgange unter der Maske der aller Idealität feindlichen Phorkyas verborgen.

Mephiſtopheles fühlt ſich, indem er zu den in der Höhle ſitzenden Phorkyaden tritt, von ihrer an das Furchtbare reichenden Häßlichkeit durchſchauert, und bekennt, in ſeiner Welt nichts Aehnliches erblickt zu haben *). Gerade in dem Lande der Schönheit muß

---

*) Mephiſtopheles ſagt beim Anblick der Phorkyaden:
Ich ſehe was, und ſtaune!

auch die Phantaſie, um ihren Gegenſatz zu bilden, die Geſtalten der grandioſeſten Häßlichkeit ſchaffen. Dieſe Phorkyaden aber gehören dem alten Göttergeſchlecht an, aus welchem die heitern Götter Griechenlands ſich erſt allmälig durch Kampf entwickelt haben. Darum haben auch die Phorkyaden in unſerem Kreiſe ihre Stelle, in welchem überhaupt der Gährungs- und Geſtaltungsproceß, aus welchem ſich erſt die ſchöne menſchliche Individualität hervorbringt, vom Dichter in ein Bild zuſammengefaßt wird *). Die heiteren menſchlich gedachten und angeſchauten Götter der ſchönen Griechenwelt haben daher, ganz unſerer Auffaſſung entſprechend, keine Stelle in der

---

So ſtolz ich bin, muß ich mir ſelbſt geſtehn:
Dergleichen hab' ich nie geſehn.
Die ſind ja ſchlimmer als Alraune …
Wird man die urverworfnen Sünden
Im mindeſten noch häßlich finden,
Wenn man dies Dreigethüm erblickt?
Wir litten ſie nicht auf den Schwellen
Der grauenvollſten unſerer Höllen
Hier wurzelt's in der Schönheit Land,
Das wird mit Ruhm antik genannt.

*) Die Phorkyaden, eigentlich Gräen genannt ſind Töchter des Phorkys und der Titanie Keto (Hesiodos Theog. S. 270. Apollod II. 4, 2.) und Schweſtern der Gorgonen. Auch werden ſie zu Verwächterinnen des Gorgonenſitzes und der Waffen gemacht, womit Meduſa getödtet werden kann. (Creuzer Symbolik 4. S. 48.) Ueber die Etymologie ihrer Namen, welche auf das Schaudern, Toſen, Stürmen und Grauen hinweiſen vergl. Welker, die Aeſchyliſche Trilogie S. 382. In den Phorkyaden des Aeſchylus bildeten ſie den Chor vgl. Welker a. a. O. S. 386. Auch Aeſchylus gedenkt der Sage, daß die Phorkyaden oder Gräen zuſammen nur ein Auge und einen Zahn haben, die ſie abwechſelnd gebrauchen. Im Prometheus V. 819 —822 wo Prometheus ſie nennt:

Jungfrauen hochbetagt,
Schwanfarbne Drilling Eines Aug's Theilnehmend,
Einzahnig, die nicht Helios je angeſchaut
Mit Sonnenſtrahlen, noch bei Nacht Selene je.

Dieſe Anſchauung iſt nun von unſerem Dichter beſonders zu ſeinem Zwecke benutzt werden.

klaſſiſchen Walpurgisnacht, denn ihr gehören von griechiſchen Geſtalten nur ſolche an, welche entweder direkt im Gefolge des alten Göttergeſchlechts erſcheinen, oder welche auf den Kampf der beginnenden griechiſchen Bildung mit ihrer Vorzeit hinweiſen, in denen ſich alſo immer Uebergänge und Geſtaltungsformen ankündigen, welche zwar den ächt helleniſchen Geiſt mit ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit, als Vertreter der ewigen Jugend, Anmuth und Schönheit, weiſſagen, aber ſich noch von dem dunklen Grunde nicht losgelöſt haben, durch welchen ſie einer düſtern Vorzeit angehören. Die Phorkyaden ſind nun in dieſer Vorhalle der ſchönen Griechenwelt in die Einſamkeit und Nacht gewieſen, weil ſie als die finſtern Mächte erſcheinen, welche dem heitern griechiſchen Götterhimmel am entſchiedentſten widerſprechen und gleichſam von dem nach geiſtiger und ſinnlicher Schönheit ringenden Geiſte in die Finſterniß verbannt werden *).

Die Phorkyaden, wie Mephiſtopheles, ſind beide, nur in dem durch die chriſtliche und griechiſche Weltanſchauung bedingten Unterſchiede, des Chaos Geſchöpfe und Kreaturen der Finſterniß, welcher ſie ſich, wiewohl vergeblich, zu entreißen trachten. Die Phorkyaden, als Urbilder der Häßlichkeit, können daher auch nicht Gegenſtand der bildenden Kunſt ſein, die ſich doch nur auf die Darſtellung ſchöner Lebendigkeit wendet und jedes Abbild des ſinnlich Widerwärtigen zurückweiſt **). Denn die Kunſt darf doch nur immer das Affirmative der lebendigen Exiſtenz vergegenwärtigen.

---

*) Die Phorkyaden ſagen ſelbſt von ſich:
In Nacht geboren, Nächtlichem verwandt,
Beinah' uns ſelbſt, ganz allen unbekannt.

**) Mephiſtopheles ſagt zu ihnen:
Im Bilde hab' ich nie euch Würdigſte geſehn;
Verſuch's der Meißel doch euch zu erreichen,
Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.
Phorkyaden.
Verſenkt in Einſamkeit und ſtillſte Nacht
Hat unſer Drey noch nie daran gedacht.

Die monſtroſe Häßlichkeit, als ſolche hat aber, weil in ihr der Zuſammenhang und das Gleichgewicht von Natur und Geiſt, von Seele und Leib zerſtört iſt, auch nur eine Scheinexiſtenz, die ſich wohl an die Sinne wendet, aber doch ſtets in dem abſoluten Widerſpruch der ſinnlichen Erſcheinung und des Begriffs der beſtimmten Lebendigkeit befangen bleibt. Die Phorkyaden ſind daher, trotz aller ſcheinbar poſitiven Exiſtenz, in welcher ſie den idealen Sinn ununterbrochen verletzen, doch nur eine Negation der wirklichen auf der Uebereinſtimmung von Begriff und Geſtaltung beruhenden Lebendigkeit; gleich wie Mephiſtopheles Exiſtenz und Wirkung nur eine ſcheinbar poſitive iſt; welcher aber durch die göttliche Vernunft ſtets dieſer Schein eines affirmativen Daſeins abgeſtreift wird. Den Phorkyaden, die einer untergeordneten Stufe des Bewußtſeins angehören, als Mephiſtopheles, und daher auch einen weniger tiefen und geiſtigen Gegenſatz ausdrücken als Mephiſtopheles, vermag die Phantaſie, deren Reich ſie angehören, keine ſinnliche Realität durch die bildende Kunſt zu geben, ohne ſich ſelbſt zu zerſtören, und das Thun des Mephiſtopheles, das nur auf das Verneinen und Zerſtören hinausgeht, kann nur als ein ſich ſtets ſelbſt vernichtendes und aufhebendes begriffen werden, weil das Gegentheil die Idee Gottes ſelbſt negirte.

Wir haben in unſerer bisherigen Darſtellung alle die mannigfaltigen Bezüge zu enthüllen verſucht, in welche die drei Wallfahrer zur klaſſiſchen Walpurgisnacht verſetzt worden ſind, wobei ſich uns die ſinnigſte Uebereinſtimmung mit der von uns erkannten Idee der Walpurgisnacht ergab. Fauſt, der mit Bewußtſein Helenen ſucht, wird von dieſen drei Geſtalten zuerſt unſeren Augen entrückt. Sein Zug zur Schönheit der Geſtalt treibt ihn, eben weil er in dieſer Schöpfung ſich am wenigſten befriedigt fühlt, raſtlos aus ihr hinweg. Erſt nach ſeinem Verſchwinden beginnt der eigentliche Gährungs- und Geſtaltungsproceß dieſer Welt. Mephiſtopheles entzieht ſich unſern Blicken mit dem Augenblicke, wo er ſich in der Maske einer der Gräen dieſem chaotiſchen Reiche aſſimilirt hat, dem auch die Phorkyaden ſelbſt, als Geſtalten der düſtern mythologiſchen Vorwelt, angehören. Vor der Hand hat Mephiſtopheles dadurch ſein unheimliches Empfinden beſchwichtigt und aufgehört ein Fremdling auf dieſem Boden zu ſein. Er wird daher erſt wiederkehren, wenn die Erinnerung an ſeine Verwandlung und das Bewußtſein ſeines früheren Weſens völlig in ſeiner neuen Maske erloſchen iſt; dies iſt aber nur in der ſchönen griechiſchen Welt ſelbſt möglich, wo er ſchon durch ſeine bloße Gegenwart hinlänglich als der verneinende Geiſt der Schönheit wirkt. In der, eine neue Ordnung der Dinge und eine geläutertere Schöpfung an das Licht bringenden Bewegung, hat Mephiſtopheles-Phorkyas weiter keine Stelle, denn es liegt nicht im Weſen dieſer in dunkler Höhle abgeſchieden wohnenden Geſchöpfe ſich dem Werden und dem Hervorgang einer neuen Welt zu widerſetzen. Dies wäre vielmehr ein eigentlich mephiſtopheliſches Element, das aber durch die Verwandelung in die Geſtalt der Phorkyade untergegangen iſt. Wohl aber kann er in der aus dem Chaos endlich gewordenen heitern Welt der griechiſchen Anmuth durch ſein Erſcheinen die Schönheit noch verhöhnen.

Homunculus, der nur entſtehen will, und den die einzige Richtung nach dem „greiflich Tüchtighaften“, beherrſcht, bleibt unter den drei Wallfahrern unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht am längſten auf dieſem Schauplatz, weil ſeine Natur denſelben Trieb des Werdens athmet, als dieſe ganze Welt. Denn dieſes eine Verlangen nach der menſchlichen Geſtalt, das den Homunculus fort und fort treibt, ihn dem Thales, dann dem Proteus zugeſellt, ſteht im Grunde mit der Schöpfungs- nnd Geſtaltungsluſt dieſer ganzen Welt in der innigſten Wahlverwandſchaft. Darum überdauert er auch in unſerer Scene immer wiederkehrend, die beiden andern Geſtalten Fauſt und Mephiſtopheles, und geht endlich am Schluß in dem allgemeinen Proceß der Elemente zu Grunde. Da Homunculus, wie wir oben geſehen, nur den Schein der Perſönlichkeit empfangen hatte, kann er auch nicht aus ſich ſelber durch die eigne freie That werden *), das eigentliche Zeichen wirklicher Lebenskraft; er vermag ſich daher auch nur im Momente der allgemeinen Bewegung der Elemente dieſer zuzugeſellen und ſo in ſeinen Urſprung wieder zurückzukehren. Das Geſchöpf, das dem abſtrakten Geſetz des Entſtehungstriebes willenlos gehorcht, ohne doch jemals zur Befriedigung gelangen zu können, hat in einer aus dem Schooße chaotiſcher Bewegung entſtandenen Welt ſchöner menſchlicher Perſönlichkeiten keine Stelle mehr.

Wir haben in dem Bisherigen die Idee der klaſſiſchen Walpurgisnacht im Allgemeinen entwickelt und die Beziehungen der drei in dieſelbe verſetzten Geſtalten des Fauſt, Mephiſtopheles und Homunculus zu dieſer Welt durchgeführt; es bleibt uns nur noch übrig die großen Züge unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht in ein Geſammtbild zuſammenzufaſſen. Wir werden in die theſſaliſchen Gefilde, dem antiken Boden der Zauberei verſetzt **); wo uns Erichtho, die theſſaliſche Hexe, die einſt dem jüngern Pompejus die furchtbarſten Dinge weiſſagte ***), zuerſt begegnet. In dieſem alten Zauberlande iſt aber auch das Schickſal der alten Welt entſchieden worden; denn durch den Tag von Pharſalus ging die Römiſche Republik in die Herrſchaft eines Einzigen über. Erichtho ſchreitet über das Leichenfeld hin, und regt die Erinnerungen vergangener Schickſalstage wieder auf. Da ſchweben die drei Luftfahrer hernieder und vertheilen ſich jeder nach ſeinem Zwecke, indem Fauſt ſobald er den klaſſiſchen Boden betreten, auch die Geneſung ſchon vorempfindet.

---

*) Mephiſtopheles ſagt die ganz abſtrakte unperſönliche Natur des Homunculus recht klar bezeichnend zu demſelben, indem er nach dem Entſtehen trachtet:

Wenn du nicht irrſt, kommſt du nicht zu Verſtand.
Willſt du entſtehn, entſteh' auf eigne Hand!

**) Vgl. Ariſtophanes Wolken V. 749 und dort den Scholiaſten. Plinius Naturgeſchichte 30, 1.

***) Lucanus Phars. VI. V. 420 u. f.

Die erſten Geſtalten, welche uns hier entgegentreten, verſetzen uns nun recht eigentlich in die Vorſtufen der griechiſchen Welt. Die fabelhaften Gebilde, wie heterogen auch untereinander, ſind durch dies gemeinſame Band, den Vorhallen von Hellas anzugehören, miteinander verbunden. Sie verweiſen uns theils nach dem Oriente und Aegypten, theils nach dem fabelhaften Norden. Es iſt aber höchſt bedeutſam, daß hier größtentheils ſolche Geſtalten verſammelt ſind, in denen die menſchliche Geſtalt nicht zu ihrem Rechte gekommen iſt; ein Moment, das wir oben im Zuſammenhange mit unſerer Grundanſchauung der klaſſiſchen Walpurgisnacht aufzufaſſen verſuchten. Die goldbewachenden Greife weiſen uns nach dem Oriente, mag man nun Indien, oder was wahrſcheinlicher, Perſien, als die Heimath dieſer fabelhaften aus Löwe und Adler zuſammengeſetzten Gebilde anſehn *). Nach Griechenland verſetzt, erhalten dieſe Geſtalten aber nur noch die Bedeutung von Attributen **), weil in Griechenland, wo die ſchöne menſchliche Geſtalt zum Ausdruck des Göttlichen geworden iſt, die Thiergeſtalten überhaupt keine ſelbſtſtändige Stellung mehr haben, ſondern zu Attributen herabgeſetzt worden ſind. Die Sphinxe aber, in denen ſich nun recht eigentlich ein Ringen des Menſchlichen und Thieriſchen offenbart, gehören dem Lande des Räthſels an, das in ſo vieler Beziehung auf Griechenland hinweiſt, wo die Aufgabe, nach deren

---

*) Die goldbewachenden Greife kennen wir aus Herodot 3, 16 und 4, 13. Die Sage verſetzt ſie theils nach Indien, wo durch ſie wahrſcheinlich die Bergbewohner ſymboliſirt ſind, die zuerſt die Bergwerkskunſt ausübten. (Wahl Erdbeſchreibung von Oſtindien 2. S. 494) theils nach Perſien, wo die böſen Geiſter des Ahriman, die Dews, durch die Greife ſymboliſirt werden. Creuzer Symb. I. S. 724. Ihre ſeltſame Bildung haben die Greife gewiß aus dem Oriente empfangen. Vergl. Müller's Dorier I. S. 276 und dort die Anmerkungen.

**) So erſcheinen die Greife bisweilen als Attribute des Apollo, dem ſie geheiligt waren; auch der Athene. Auch die Minerva des Phidias auf der Burg von Athen hatte Greife an der Seite ihres Helmes. Pauſ. I, 24, 6.

Löſung Aegypten vergeblich rang, erfüllt worden iſt *). Auch die Sirenen gehören unſerer Scene offenbar wegen ihrer Mißbildung an, indem ihr menſchlich ſchöner Leib in die garſtigen Habichtskrallen ausgeht; die aber gerade, um recht ſicher zu berücken, ihr thieriſches Theil verbergen und nur das menſchlich ſchöne Antlitz herauskehren **). Genug in dieſer erſten Scene unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht ſind wir durchgängig von Gebilden umgeben, welche uns in die Vorhallen griechiſchen Lebens zurückweiſen, uns zugleich aber den Proceß der ringenden Phantaſie vergegenwärtigen, der auf eine endliche harmoniſche Bildung, auf das Werden der ſchönen menſchlichen Geſtalt, als Ausdruck für das Göttliche hinausdeutet.

---

*) Vorzugsweiſe erſcheint Aegypten, nach der Seite der bildenden Kunſt, als eine Vorſtufe des griechiſchen Geiſtes. In unſerer Stelle erſcheinen die Sphinxe zugleich auch ihrer alten Bedeutung gemäß, als ein Symbol göttlicher Weisheit. Sprechen ſie ja doch in tiefem Räthſelwort das Weſen des Mephiſtopheles aus und bezeichnen ſich in den Schlußworten der erſten Scene offenbar als die allen Wechſel der Völker überdauernde ruhig thronende, ſich immer gleichbleibende Weisheit in den Worten:

Sitzen vor den Pyramiden,
Zu der Völker Hochgericht
Ueberſchwemmung, Krieg und Frieden —
Und verziehen kein Geſicht.

Zum Verſtändniß der Stelle erinnern wir daran, daß ſie Tempelwächter waren, eine Rolle die ſie auch nach mehreren Spuren im alten Griechenland in Bezug auf den Geheimdienſt hatten. Creuzer Symb. 1. S. 498.

**) Es iſt für den vom Dichter beabſichtigten Zweck durchaus unerheblich, daß die Bildung der Sirenen mit den entſtellenden Vogelfüßen erſt einer ſpätern Zeit angehört, wie Voß in ſeinen mythologiſchen Briefen gezeigt hat 1. S. 221. Unſerm Kreiſe gehören ſie offenbar nur wegen der Vermiſchung des Menſchlichen und Thieriſchen an. Ihre Thiergeſtalt verbergend rufen ſie daher dem Fauſt zu:

Ach was wollt ihr euch verwöhnen
In dem häßlich Wunderbaren!

worauf die Sphinxe ſie verſpottend erwiedern:

Nöthigt ſie herabzuſteigen!
Sie verbergen in den Zweigen
Ihre garſtigen Habichtskrallen.

Die zweite Scene der klaſſiſchen Walpurgisnacht zeigt uns den am Peneios umherſchweifenden Fauſt, der, von den ſüßeſten Bildern erfüllt, Helena ſucht und, auf Chirons Rath endlich zur Manto geleitet, mit dieſer ſich zum Gange in die Tiefe entſchließt. Die tiefere Bedeutung dieſes Schrittes iſt von uns bereits ausführlich entwickelt worden. Wieder an den obern Peneios zurückverſetzt, umgeben uns nicht mehr die Gebilde unſerer erſten Scene, ſondern wir werden in den eigentlichen Proceß der Naturgeiſter verſetzt. Jetzt beginnt das chaotiſche Ringen und Drängen, das ſich zu Geſtalten entbinden will. Da perſonificiren uns denn zunächſt die Sirenen das ſtrömende Gewäſſer und Seismos das Erdbeben, wodurch die Inſel Delos entſtand. Letzterer rühmt ſich, daß durch ihn die Inſel aus des Meeres Tiefe gehoben worden ſei, in Uebereinſtimmung mit der alten Sage, wonach Delos der mit Apollo kreiſenden Leto zu Liebe aus den Wogen zu feſter Geſtalt emporgetrieben wurde, um der von der Juno Verfolgten eine Zuflucht für die Geburt des Apollo zu gewähren. Die Sphinxe aber mißtrauen dieſer plötzlichen Erhebung, welche für ſie keine Wahrheit hat *), dem das ewig quellende und geſtaltende Leben der Natur kann nicht durch dergleichen vereinzelte Akte erſetzt werden. Im Gefolge des Seismos erblicken wir die goldbewachenden Greife und die in alle Schluchten dringenden Ameiſen, um das Gold aus der Tiefe herzuholen. Es eilen ferner die zwerghaften Pygmäen, die wir aus dem dritten Buch der Ilias kennen, herbei, welche in Gemeinſchaft mit den Daktylen das Eiſen fördern und arbeiten **), welches die Imſen herbeiſchaffen ſollen; während

---

*) In dieſem Sinne ſagen die Sphinxe:

Uralt müßte man geſtehn
Sei das hier Emporgebürgte,
Hätten wir nicht ſelbſt geſehn
Wie ſich's aus dem Boden würgte.

**) Die Daktylen, wörtlich Fingar, der Dinge Werkmeiſter, waren die älteſten Metallarbeiter. Nach Strabo X., S. 473 ſtimmten Alle darin die Kraniche des Ibicus vorüberrauſchen, welche die Genoſſen alle zur Rache an der verhaßten Brut auffordern. Mephiſtopheles hat ſich indeſſen in der Ebene unter die Lamien verloren, welche, wie wir oben entwickelt, ſein diaboliſches Gelüſte gewaltig getäuſcht haben.

Schon die Oreas verſpottet, von ihrem ſeit uralter Zeit ſtehenden Naturfels herab, das durch einmalige Erſchütterung emporgethürmte Erd- und Felsgebilde *) und leitet uns dadurch auf den eigentlichen Kern des Gegenſatzes hin, der den verſchiedenen Geſtaltungsproceſſen zum Grunde liegt. In Thales und Anaxagoras ſtehn nun die Vertreter der einander ausſchließenden Geſtaltungsproceſſe der Erde vor uns, welche den Kampf der Neptuniſten und Vulkaniſten auf die Frage zurückführen, ob die Bil-

---

überein, daß ſie Zauberer geweſen, welche am Ida in Phrygien wohnten. Strabo führt aber auch ſogleich die Daktylen des kretiſchen Ida an. Es kommt hier nicht darauf an zu entſcheiden, welches ihr urſprünglicher Wohnſitz geweſen. (Vgl. Welker in der Aeſchyliſchen Trilogie S. 176 u. f.) Ihre Namen: Kelnus, Damnameneus und Akmon, (Eſſe, Hammer und Ambos) welche wir aus Pollux kennen, weiſen auf Metallarbeiter entſchieden hin. Böttiger Kunſtmythologie 2, S. 4. Auf jeden Fall ſind in ihnen Uranfänge der griechiſchen Kultur ſymboliſirt, wie denn die Metallurgie gewiß einen bedeutenden Umſchwung hervorgebracht hat, und Elemente der Verpflanzung vorgriechiſcher Kultur auf altpelasgiſchem Boden perſonificirt. War ja doch Kreta ein Hauptpunkt wo ſich vorgriechiſche namentlich phönitziſche Elemente mit dem Altpelasgiſchen vermittelten. Als Bildner der rohen pelasgiſchen Menſchheit (Creuzer Symb. 2. S. 308.) gehören ſie recht eigentlich in unſere klaſſiſche Walpurgisnacht, welche ja ſo viele Momente des Uebergangs in das Helleniſche berührt hat.

*) Oreas (vom Naturfels).

Herauf hier! Mein Gebirg iſt alt,
Steht in urſprünglichſter Geſtalt.
Verehre ſchroffe Felſenſteige,
Des Pindus letztgedehnte Zweige.
Schon ſtand ich unerſchüttert ſo
Als über mich Pompejus floh.
Daneben das Gebild des Wahns,
Verſchwindet ſchon beim Kräh'n des Hahns.

dung der Erde durch zufällige Feuerwirkungen im Innerſten des Erdballs und durch eine Reihe vereinzelter Schöpfungsacte entſtanden gedacht werden dürfe, oder nicht vielmehr als ein unabläſſiger Geſtaltungsproceß erſcheine, der ſich ununterbrochen in ſich erzeugt. Die erſtere Anſicht hat in unſerer Scene den Anaxagoras, die letztere den Thales zu ihrem Vertreter *). Die ganze Faſſung zeigte uns übrigens ſchon, ſelbſt unabhängig von unſerer ſonſtigen Kenntniß der geologiſchen Anſichten unſers Dichters, welchen der beiden Gegenſätze er ſich zugewandt habe. Zwiſchen Thales und Anaxagoras mitten inne ſtehend, ſtrebt Homunculus, wiewohl vergeblich, zu entſtehen, aber dies unperſönliche Geſchöpf vermag nicht

---

*) Anaxagoras fragt daher als Repräſentant der Erhebungstheorie:

Haſt du, o Thales, ja, in Einer Nacht,
Solch einen Berg aus Schlamm hervorgebracht?

worauf Thales erwiedert:

Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewieſen.
Sie bildet regelnd jegliche Geſtalt,
Und ſelbſt im Großen iſt es nicht Gewalt.

Dieſe Stelle zeigt klar, daß Thales des Dichters eignes Glaubensbekenntniß ausſpricht. Göthe war von jeher der Erhebungstheorie fremd, weil ſie ihm von einer Anſchauung ausgeht, wo von gar nichts Feſtem und Regelmäßigem mehr die Rede iſt, ſondern von zufälligen, unzuſammenhängenden Erſcheinungen. Nach meinem Anſchauen baute ſich die Erde aus ſich ſelbſt aus; hier erſcheint ſie überall geborſten, und dieſe Klüfte aus unbekannten Tiefen von unten herauf ausgefüllt. Geognoſtiſche Bekenntniſſe Band 51 S. 189. Man ſieht die ganze hier angeführte Stelle ſtimmt, ihrem Sinn nach, völlig mit dem überein, was oben dem Anaxagoras und beſonders dem Thales in den Mund gelegt wird. Immer widerſtrebte Göthe im Vulkanismus das Zufällige und Unzuſammenhängende, was er in dieſer Theorie ſah. Dies hat Göthe in manchen Wendungen, theils in Xenien theils auch poſitiv ausgeſprochen. Vgl. einige noch hierher gehörige Stellen in Göthes Werken 4. S. 383 und 384 und das Urtheil in ſeinen Betrachtungen im Sinne der Wanderer, wo er ſagt: Der neuere Vulkanismus iſt eigentlich ein kühner Verſuch, die gegenwärtige unbegreifliche Welt an eine vergangene unbekannte zu knüpfen. Werke 22. S. 257.

zu einer Entſcheidung zu kommen; es irrt daher auch nur darum nicht, weil es ohne Freiheit iſt ein Beſtimmtes zu wollen und zu ergreifen.

Anaxagoras, der das unabläſſige Bilden der Natur in die vereinzelt hervortretenden Acte des Geſtaltens verwandelt, ruft, dem theſſaliſchen Zauberglauben folgend, den Mond zum Schutz und Schirm gegen ſeine Gegner vom Himmel herab *), und drückt durch dieſe Zuflucht ſymboliſch nur die Ohnmacht ſeiner der Magie zu ihrem Halt bedürftigen Theorie aus. Dieſer ganze Verſuch, nur ein Werk excentriſcher Phantaſie, erſchüttert daher nur den Urheber deſſelben, der in ſeinen Wahn zurückgeſchleudert wird; denn der Mond bleibt ruhig an ſeiner Stelle **), und Thales eilt mit Homunculus zum Meeresgotte Nereus fort. Den Schluß dieſer Scene, welche den Geſtaltungsproceß der Erde bis in die Tiefe ſeines Gegenſatzes verfolgt, bildet der Entſchluß des Mephiſtopheles ſich in die Maske eine der Gräen zu verbergen, um unter ihr in der antiken Welt fortzudauern. Den Gedankengehalt dieſer Verwandlung haben wir bereits zu entwickeln geſucht.

In der erſten Scene der klaſſiſchen Walpurgisnacht umfingen uns die ruhigen Geſtalten, in denen wir das Menſchliche und Thieriſche noch vermiſcht erblickten, in der zweiten Scene ſind wir in die Mitte des geologiſchen Geſtaltungsproceſſes geführt worden, der ſich hier in ſeinen Gegenſätzen kämpfend vor uns aufthat; jetzt geleitet uns der den Homunculus zum Nereus führende Thales in das lebendige Strömen und Quellen der Natur ſelbſt hin, aus dem ſich, nach einem geheimen Geſetze jegliches Leben organiſch entbindet, wozu alle Elemente wetteifernd thätig ſind. So dringen wir in dieſem dritten Stadium zum tiefſten Grunde des Werdens, Geſtaltens und Erzeugens vor, das ſich zwar zunächſt aus dem Feuchten entbindet, das von jeher den Alten der Quell alles Lebens war *), das aber auch der andern Elemente zur vollen Wirkſamkeit bedarf. Durch ihre gegenſeitige Durchdringung, und ihr friedliches Ineinandergreifen erſchließt ſich uns endlich die Ausſicht auf eine Welt, in der die ſtreitenden Mächte zu einer heiteren Verſöhnung gekommen ſind, welche in dem ſchönen Kreiſe menſchlich gedachter Götter zur höchſten ſinnlichen Klarheit verwirklicht erſcheinen.

---

*) Die theſſaliſchen Zauberweiber meinten durch allerlei Künſte den Mond vom Himmel herunterzaubern zu können; etwas worauf bei den Alten nicht ſelten angeſpielt wird. Vgl. außer der oben angeführten Stelle des Ariſtophanes. Virgil Eckl. 8, 69 Horaz Epod. 5. 45. Tibull 1, 2, 45.

**) Thales ſagt in Beziehung auf die Eckſtaſe des Anaxagoras:

Geſtehen wir, es ſind verrückte Stunden,
Und Luna wiegt ſich ganz bequem
An ihrem Platz ſo wie vordem.

Der weiſe Meergreis Nereus **), der den Sterblichen ſo oft ſeinen nur ſelten befolgten Rath ertheilt hat, wird auch jetzt von Thales für Homunculus angegangen um dieſem zum Entſtehen zu verhelfen. Aber Nereus, der heut den Beſuch der reizenden Galatea erwartet, zu deren feſtlichem Empfange die Grazien des Meeres alle herbeſchieden ſind, verweigert den Rath und verweiſt an Proteus.

Nun beginnt das heitere Feſt des wonnigen Naturlebens. Die Nereiden, Tritonen und Sirenen erſcheinen; die erſteren führen die geheimnißvollen Kabiren herbei, die Götter der geheimen Weihen, welche, wie man ſie auch deuten möge, doch immer der altpelasgiſchen Zeit angehören, und, woher man auch ihren Urſprung leite, doch in die Vorhalle des helleniſchen Geiſtes geſetzt werden müſſen *). An die Erwähnung dieſer myſteriöſen, viel durchforſchten und doch

---

*) Aus dem Waſſer gehen alle irdiſchen Dinge hervor. Hier hauſen auch die Weiſſagekräfte und die Prophetengeiſter Proteus, Glaukus, Nereus u. ſ. f. Auch nach der orphiſchen Kosmogonie war das Waſſer das erſte Urelement. Vgl. die Stellen bei Creuzer Symb. 3 S. 298 und 303 u. 304. In dieſem Sinne heißt offenbar das Waſſer bei Pindar in der erſten olympiſchen Siegeshymne, das beſte. Vgl. Boeckh in den Erläuterungen zu dieſer Stelle, wo alle auf dies Grunddogma der Alten bezüglichen Stellen geſammelt ſind.

**) Der alte Nereus, Sohn des Okeanos und der Gaia kennt die Zukunft, wie man denn überhaupt den Meergöttern die Gabe der Weiſſagung zuſchrieb; wahrſcheinlich weil die Veränderungen des Meeres ihre beſtimmten Symptome haben.

---

*) Die Kabiren wurden in Griechenland auf den altpelasgiſchen Orten, den Inſeln Lemnos, Imbros und beſonders Samothraca verehrt. Imbros hieß ſelbſt eine heilige Inſel der Kabiren. Müller Orchomenos S. 438. Dieſer Dienſt der Kabiren war durch die tyrrheniſchen Pelasger nach Samothraca gekommen. In dem Kabirendienſt erblicken wir einen Mittelpunkt griechiſcher Urreligion, welcher erſt ſpäter in einen Geheimdienſt verwandelt worden iſt; denn zur Entſtehung eines Geheimdienſtes gehört, wie Müller Orchom. S. 453 treffend bemerkt, daß ein altpelasgiſches Volk früher ſeine Weihen frei und öffentlich geübt, ſpäter aber, als andere griechiſche Stämme, Dorer und Achäer eindrangen und eine Umwandlung des Gottesdienſtes geſchah, dieſelben nur im geheimen fort erhalten habe. Gewiß haben wir nun in den Kabiren Reſte der Pelasgiſchen Religion, und der Inhalt dieſer Geheimlehren ging ſicherlich auf die zeugende Kraft der Natur, welche in ihrem Proceſſe, namentlich in Rückſicht auf die Befruchtung der Erde in den Kabiren ſymboliſirt war. Müller nennt ſie daher in den Prologomenen zu einer wiſſenſchaftlichen Mythologie S. 154: Cerealiſche Seegensgötter. Die neueren Forſchungen haben nun, durch den Trieb geleitet die Kabiren aus dem Orient, namentlich aus Aegypten und Phönizien abzuleiten, die Deutung derſelben nicht wenig erſchwert und beſonders in Rückſicht der Anzahl der Kabiren nicht zum Abſchluß kommen können. So ſtellt Creuzer Symb. 2. S 313 u. f., indem er die Phönizier als die Ueberbringer der Kabiren aus Aegypten anſieht, dieſelben mit den 7 Planeten zuſammen, denen in Esmun der achte beigefügt wurde. Darauf geht die Stelle in unſerm Gedichte, wo die Sirenen nach den zurückgebliebenen drei fragen und von den Nereiden und Tritonen zur Antwort erhalten:

Wir wüßten's nicht zu ſagen,
Sind im Olymp zu erfragen
Dort weſ't auch wohl der Achte,
An den noch niemand dachte!

Wie hier ſcherzend auf den achten Kabiren angeſpielt wird, ſo geht die Stelle der Nereiden und Tritonen:

Drei haben wir mitgenommen,
Der Vierte wollte nicht kommen,
Er ſagte, er ſei der Rechte,
Der für ſie alle dächte.

auf den Kadmilos der ſich der Deutung aus dem Aegyptiſchen nicht ſo wie die drei andern: Axienos, Axiokerſos und Axiokerſa (nach Creuzer nicht zu völliger Klarheit aufgehellten Weſen hat der Dichter Anſpielungen über das Unſichere und Schwankende der Wiſſenſchaft von ihnen in ſinnigen Scherzen angeknüpft.

Symb. 2. S. 320 der Große, der Beſaamer und die Fruchtbringerin) fügen wollen; womit auch Münter in ſeiner Religion der Karthager übereinſtimmt Vgl. bei Creuzer Symb. 2. S. 322 Anmerk. Auch Welker Aeſchyliſche Trilogie S. 219 verwirft die Angabe des Aeuſilaus bei Strabo X. S. 472 der den Kadmilos zwiſchen den Hephäſtos und die drei Kabiren ſtellt, als irrig, und beſtätigt dadurch den heiteren Scherz des Dichters. Welker ſteht übrigens auf Seite derjenigen welche die Kabiren nicht aus dem Orient ableiten, ſondern ſie aus griechiſchen Anſchauungen erklären. Er nimmt ſie bekanntlich für *Feuerdämonen*, abſtammend von dem Feuerweib Kabiro und dem Hephäſtos a. a. O. S. 160 u. f. Schelling leitet bekanntlich in ſeiner Schrift: die Gottheiten von Samothraca S. 75 u. f. die Kabiren aus dem Hebräiſchen ab, und erblickt in ihnen nicht eine Emanation, ſondern eine aufſteigende Reihe von Weſen, in der Ceres, als *Hunger* und Sucht das erſte Glied bildet, der Proſerpina, der Anfang der ſichtbaren Natur folgt, dann Dionyſos, Herr der Geiſterwelt, und endlich Kadmilos, oder die Natur und Geiſterwelt vermittelt. Darauf gehen auch wahrſcheinlich die Worte der Nereiden und Tritonen, wo ſie von den Kabiren ſagen:

Dieſe Unvergleichlichen
Wollen immer weiter,
Sehnſuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen.

worin uns eine ſcherzhafte Anſpielung auf die aus dem Hunger und der Sucht, nach Schelling, aufſteigenden Weſen zu liegen ſcheint; ſo wie die Worte des Homunculus:

Die Ungeſtalten ſeh ich an
Als irden ſchlechte Töpfe.

unſtreitig auf die Creuzerſche Anſicht gehn, wonach die Aegyptiſchen Kabiren und die Patäken der Phönizier, welche Herodot als Zwerggötter kannte, als Kreuz- und Zwerggötter in die pelasgiſche Religion übergegangen wären. Symb. 2. S. 341 u. f. Aus allen dieſen heiteren Anſpielungen unſers Dichters geht aber noch gar nicht hervor, daß er, wie Deyks S. 59 will, die Ergebniſſe des Lobeckſchen Aglaophamus wirklich gekannt und ſich zu eigen gemacht habe, wenigſtens führt uns durchaus keine Andeutung darauf. Ihm galt es mehr die aus dem Reichthum von gelehrten Hypotheſen unſerm Dichter zur Gewißheit gewordenen Unmöglichkeit, zu einem Abſchluß über die geheimnißvollen Kabiren zu kommen, durch die Parodie der gelehrten

Das Feſt des Naturlebens iſt eingeleitet. Nun erſcheint Proteus in verſchiedenen Geſtalten, ein Bild der mannigfaltigen immer wechſelnden Formen des Lebens und der Dinge, deren Urgrund das Waſſer iſt. Er nimmt den leuchtenden Homunculus in's weite Meer hinaus, damit er die Fülle der Formen durchlaufe, welche in der menſchlichen Geſtalt erſt ihren Schlußſtein gewinnen. So weiſt auch Proteus auf das Ziel des Werdens uud des Geſtaltungsproceſſes, die menſchliche Geſtalt hin [*]). Indeſſen ſind wir in den letzten Kreis des Feſtes getreten, wo wir die heitere Werdeluſt in dem Spiel der Elemente feiern. Telchinen von Rhodus [**]) auf Hippokampen und Meerdrachen, Neptun's Dryzack handhabend eilen

---

Forſchungen in dieſem Gebiet, auszudrücken. In dieſem Sinne ſagen die Sirenen:

Wenn ſie (die Helden) das goldene Vließ, erlangt
Ihr die Kabiren.

Daß die Kabiren aber überhaupt in den Kreis der klaſſiſchen Walpurgisnacht hineingezogen werden, hat ſeinen tieferen Grund offenbar darin, daß der Dichter hier überhaupt eine Menge Geſtalten verſammelt hat, welche dem vorhelleniſchen Geiſte angehören, in denen ſich alſo Vorſtufen des griechiſchen Principes und ſeines heiteren Götterhimmels vergegenwärtigen.

[*]) Im Proteus, dem Hüter der Meerheerde des Nereus, dem Wahrſager aus der Tiefe, iſt uns ein Bild der mannigfaltige Geſtalten und Formen annehmenden Materie gegeben. Creuzer Symb. 1, 425 u. 3, 254.

[**]) In den Telchinen, deren Hauptſitz Rhodus, haben wir unſtreitig alte Metallarbeiter vor uns. Strabo 14 S. 654. Sie machten den Kronos das Meſſer und dem Poſeidon den Dreyzack, Callim. in Del. 31 und formten, nach Diodor, die erſten Götterbilder; daher bei unſerm Dichter:

Wir erſten, wir waren's, die Göttergewalt
Aufſtellten in würdiger Menſchengeſtalt.

Auch ſie erſcheinen, wie die Daktylen, in der Sage als Zauberer, da dieſe Thätigkeit den Unkundigen als etwas Geheimnißvolles erſchien; Vgl. Welker Aeſchyl. Trilogie S. 186 u. f., und Creuzer Symb. 2. S. 307 die Anmerk., der in ihnen aber vorzugsweiſe die Incunabeln der Schifffahrt ſymboliſirt erblickt. Auch ſie gehören, wie die Kabiren und Daktylen, hierher, weil ſie uns auf die vorhelleniſche Bildung verweiſen und einen Uebergangsmoment aus dem altpelasgiſchen darſtellen. Daher finden wir die Telherbei; das ganze Reich der Amphitrite iſt in Bewegung. Pſellen und Marſen auf Meerſtieren und Widdern reitend, bringen unbekümmert um den Wechſel menſchlicher Herrſchaft, die ewig junge Kraft der zeugenden Natur verſinnlichend*), die liebliche Herrin, der ja dieſe ganze freudige Bewegung gilt. Die auf Delphinen ſich ſchaukelnden Doridens, des Nereus und der Titanie Doris Töchter, haben ſich ſchöne Jünglinge gerettet, aber in dieſem raſtloſen Wechſel hat auch keine Liebe Beſtand. Endlich nähert ſich Galatea ſelbſt, umwogt von dem gaukelnden Zuge auf ihren Muſchelwagen, dem Vater; durch Thales Mund aber wird das Wort von der ewig quellenden Schöpfung mit ſeligem Behagen verkündet. Homunculus flammt entſtehungsbegierig um Galateas Muſchelwagen und ergießt ſich flammend um ihren Thron. Der Triumpf iſt vollendet; die Elemente haben ſich zu friedlichen Vereinen durchdrungen und werden von dem alles vermittelnden und die Gegenſätze verſöhnenden Eros beherrſcht. So geht Alles in ein blühendes Leben auf. Aber in der reizenden Meeresnymphe Galatea ſpielt ſchon die vollendete Schönheit vor, welche ſich als die reife Frucht aus dieſem geſammten immer tiefer zum Grunde des Daſeins zurückgeführten Geſtaltungsproceß entwindet**).

---

chinen auch gerade an ſolchen Orten, in denen ſich vorgriechiſche Elemente mit alt Pelasgiſchen vermittelten.

*) Man kann Weber nur beiſtimmen, der in den Pſellen die mit den Marſen, der ſüditaliſchen Schlangenbeſchwörern (Plin. H. n. 2. 2.) durch ihre Herrſchaft über die Schlangen verwandten Pſellen erblickt, welche zwar nach Afrika hingehören, aber von Plinius, gerade wegen jener gemeinſamen Eigenſchaft, mit den Marſen zuſammengeſtellt werden. Die Pſellen ſind nirgends unterzubringen. Freilich leuchtet auch der Zuſammenhang der ſchlangenbeſchwörenden Marſen und Pſyllen mit dem ihnen vom Dichter in den Mund gelegten Geſang, worin ſie die ewige Friſche der Natur als ihr Weſen bezeichnen, nicht recht ein.

**) Daß wir in der klaſſiſchen Walpurgisnacht eine große Allegorie vor uns haben, hat auch Deyks in der ſchon öfter berührten Schrift über Göthes Fauſt erkannt. Indem derſelbe aber, ausgehend von dem Gedanken, daß die Romantik in höherem Grade allegoriſch, die Antike mehr ſymboliſch ſei, beſonders dabei ſtehen bleibt, daß in einer Hindeutung auf das Unendliche, in der Beziehung alles Menſchlichen auf ein übermenſchliches Geheimniß das Weſen der Romantik beſtehe, ſieht er in unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht die Bewegung der Romantik zur Antike, S. 67. die Walpurgisnacht führt die Romantik zur Antike, die Helena dieſe auf jene zurück. Abgeſehen davon, daß es wunderbar vom Dichter wäre, die Bewegung der Poeſie von der Romantik aus zu beginnen und von ihr zur Antike fortzugehn, ſo weiſt uns doch der unendliche Trieb des Fauſt nach der Helena, der ihn in die klaſſiſche Walpurgisnacht führt, wie daſelbſt ſein vergebliches Suchen nach der ſchönen Geſtalt, ſein Verſchwinden mit der Seherin Mante, zu beſtimmt in die Vorhallen der griechiſchen Kunſt, als daß wir die Bewegung zum Werden der klaſſiſchen Schönheit in ihrer höchſten menſchlichen Klarheit als den eigentlichen Kern unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht verkennen könnten. Ohnedies fehlen ja unſerer klaſſiſchen Walpurgisnacht die ächt romantiſchen Elemente der tiefen Innerlichkeit des Gemüths und des Empfindens durchaus, welche ihr doch unmöglich fern ſein dürften, wenn in ihr wirklich die Bewegung zur Antike ſymboliſirt wäre, eben ſo wenig als ſie der Helena abgehen, wo ſie ſich aus der antiken Poeſie zur Romantik fortentwickelt. Befinden wir uns aber in der klaſſiſchen Walpurgisnacht, mitten im Kämpfen und Ringen einer Welt, welche ſich zur ſinnlichen Klarheit der ſchönen menſchlichen Geſtalt zu befreien ſtrebt, ſind wie Deyks dies ſelbſt anerkennt, nur die alten Naturgötter, keinesweges aber die heiteren Götter Homers mit ihrer menſchlich ſinnlichen Umgebung hier zur Verſammlung berufen, ſo ſcheint uns die Bedeutung der klaſſiſchen Walpurgisnacht in Verbindung mit der Helena auch keinem Zweifel unterliegen zu können. Alles will ſich geſtalten, und treibt aus der gährenden Unruhe zur Ruhe hin, aber zu jener ſeligen Ruhe, welche auf dem Gleichgewichte des Innern und des Aeußern, des Geiſtes und der Natur beruht. Dies iſt aber nur wirklich in dem heiteren Götterhimmel Griechenlands und den ewigen Gebilden, durch welche die Kunſt dieſe ſelbſtgenügſame Klarheit eines harmoniſchen Daſeins verſinnlicht hat. Die klaſſiſche Walpurgisnacht hat uns den Weg zu dem Anſchauen ſolcher Schönheit geführt.

VI.

Helena *).

Aus dem Geſtaltungsproceß der klaſſiſchen Walpurgisnacht erhebt ſich die Helena, die reife Frucht, worauf die ganze Entwickelung hingearbeitet hat. Hier wehn uns die heiteren Lüfte des ſchönen Griechenlands erquickend an, hier iſt alles chaotiſche Ringen in eine erhabene ſelbſtgenügſame Ruhe und Klarheit übergegangen. In Helenen ſteht die volle, ganz in die ſinnliche Erſcheinung durchgedrungene Schönheit vor uns, welche in Ton und Rhythmus, in der erhabenen Ruhe wie in der Pracht der Anſchauungen uns durchaus in das ideale Gebiet verſetzt, wo wir uns ſogleich künſtleriſch berührt und geſtimmt fühlen. Wie die antike Kunſt zu ihrem Verſtändniß vor Allem das Abthun aller kleinlichen Betrachtungsweiſe und nüchternen Reflexionen zu ihrer Grundforderung macht,

---

*) Bekanntlich ſtammt die Helena unſeres Dichters, dem größten Theile nach, aus ſeiner reifſten Lebensperiode; denn im Jahre 1800 iſt ſie, natürlich mit Ausnahmen des dem großen brittiſchen Dichter geweihten Abſchnitts, faſt ganz abgeſchloſſen. Vergl. den Briefwechſel zwiſchen Schiller und Göthe V. S. 306. Im Jahre 1827 theilte Göthe zuerſt in der vollſtändigen Ausgabe der Werke letzter Hand, Band VI. die Helena ganz mit, unter dem Titel: klaſſiſch romantiſche Phantasmagorie, ein Zwiſchenſpiel zum Fauſt. Vgl. noch Göthe's Briefwechſel mit Zelter IV. S. 171 u. 290 und Deyk's in ſeiner Schrift über Göthe's Fauſt S. 76 u. f.

und jede Vergleichung mit der Naturwahrheit der gemeinen Wirklichkeit von ſich ſtößt, ſo müſſen wir uns, zum Genuſſe unſerer Helena, auch aller außerhalb der idealen Anſchauung geſchöpften Vorſtellungen entſchlagen, denn hier tritt die Kunſt ſelbſt in ihrer Würde und Anmuth vor uns hin, und trägt uns in ihre Region der freien ſich ſelbſt das Geſetz gebenden Phantaſie. Wie die Liebe nur aus der liebeathmenden Bruſt voll und lebendig tönen, und allein die Schwingen deſſen rühren kann, der von ihr bereits zu ſolchem Fluge geſtimmt iſt, ſo muß auch die Kunſt, wenn ſie in leibhaftiger Geſtalt vor uns erſcheint und ſich ſelbſt zum Organ ihres eigenen Weſens macht, von dem Schwunge ihrer Idealität ſo getragen werden, daß ſie ſich in ihrer ganzen Lebensbewegung als ein Geſchöpf einer höheren Ordnung kund giebt. Solch einen Ton aus einer völlig idealen Welt ſchlägt die Helena an, und fordert auch zu ihrem Genuſſe eine gleicherhöhte Stimmung.

Wenn ſich ſchon die klaſſiſche Walpurgisnacht als eine großartige Allegorie zeigte, in welcher ein Weltzuſtand und ein Weltbewußtſein, das Werden der griechiſchen Kunſt, die bewegende Seele bildete, ſo ſteigert ſich in der Helena noch das Umfaſſende und die Allgemeinheit des Gehaltes, welcher hier in ſymboliſcher Weiſe an uns vorübergeführt wird. Alles nimmt in unſerer Allegorie den weltgeſchichtlichen Charakter an. Es ſind Geſammtrichtungen und Weltentwickelungen, welche hier durch das Organ der einzelnen Individuen verſinnlicht werden. Sie ſind daher weſentlich Träger weit umfaſſender Geſammtzuſtände in ihrer weltgeſchichtlichen Erſcheinung. Nach dieſer Seite hin ſind die Geſtalten der Helena vielmehr als Symbole, denn als freie individuelle Perſönlichkeiten aufzufaſſen. Zwar verſinnlichen die Individuen in jedem dramatiſchen Werke zugleich einen allgemein menſchlichen Inhalt, der ſie gewiſſermaßen zu Gattungscharakteren erhebt, aber es hat doch Alles zugleich immer den Schein eines nur individuellen Erlebniſſes, einer beſtimmten, durch ganz konkrete Verhältniſſe und Lebensbezüge erzeugten Stimmung; genug es trägt, trotz der Allgemeinheit und Bedeutſamkeit des Gehalts, doch Alles den Charakter der Individualität. Wo dies nicht der Fall iſt, wo alſo die Individuen nur die Gefäße für einen allgemeinen Inhalt bilden ohne ſelbſtſtändiges perſönliches Leben, da befinden wir uns auf dem Boden der ſymboliſchen Poeſie, als deren höchſte Blüthe wir unſere Helena ſelbſt betrachten.

Es iſt, ſo viel wir wiſſen bisher noch nicht bemerkt worden, wie ſehr die Zuſtände und Geſtalten des Fauſt überhaupt, vorzugsweiſe aber der Helena, mitten inne ſtehen, zwiſchen bloße Perſonificationen und Allegorien und wirklich individuell lebendigen eine eigene Gemüthswelt entfaltenden Perſönlichkeiten. Helena, Fauſt und Euphorion dringen ſich nämlich, ungeachtet des Scheins individueller Bewegung, doch ſogleich als Vertreter allgemeiner Weltzuſtände und bedeutender Weltrichtungen auf. Man fühlt es ihnen an, daß ſie nicht etwas für ſich durch ihre eigene Perſönlichkeit abgeſchloſſenes ſind, ſie entziehen ſich mit einem Worte der Kategorie von Charakteren, denn darunter begreifen wir doch immer individuell lebendige, von einer beſtimmten Lebensbewegung erfüllte ganze Menſchen. Gleichwohl ſtehen doch die gedachten Figuren wieder durchaus nicht als bloße zu Abſtraktionen ausgehöhlte Geſtalten da, welche nur ein Gefäß für einen in ſie hineingelegten, von ihnen gar nicht durchempfundenen Inhalt wären. Als Perſonificationen iſt den genannten Figuren zu viel konkretes Leben geblieben, als Charaktere betrachtet, erſcheinen ſie wieder zu wenig individuell und zu ſehr als Repräſentanten eines allgemeinen Inhalts. Darin liegt aber die ganz eigenthümliche Größe unſerer Helena, welche ihrem Weſen nach der ſymboliſchen Poeſie angehört, daß der Dichter derſelben die Träger der weitgreifenden Ideen noch auf der zarten Gränze feſtzuhalten und gleichſam zu bannen vermocht hat, über welche hinaus ſie in das Schattenreich der Allegorie übergehn.

Wir haben im Verlaufe unſerer Darſtellung ſchon angedeutet, daß die ganze Helena, eine weltgeſchichtliche Entwickelung verſinnlicht. Ihre Seele iſt die Poeſie ſelbſt. Die klaſſiſche Walpurgisnacht hat das Werden der Schönheit vorbereitet; dieſe tritt nun als Princip der antiken Kunſt ſelbſt auf. Sie hat ihren Vertreter in Helena. Durch ihr Erſcheinen werden wir in Rhythmus, Sprache und Anſchauung völlig in die Hallen der antiken Tragödie verſetzt, welche in der wunderbarſten Durchdringung von Inhalt und Form völlig wiedererſtanden vor unſern Geiſt hintritt. Die antike, durch Helena verkörperte Kunſt geht dann an die Romantik des Mittelalters über, welches durch die Vermählung der als Fauſt's Geliebte wiedererſcheinenden Helena ſymboliſirt wird. Die Frucht dieſer Vereinigung iſt die Poeſie unſerer Welt, welche die freie unendliche Subjectivität und Innerlichkeit zum Mittelpunkte der Schöpfung gemacht hat. In ihr ſind die Großheit und Idealität der antiken Poeſie und die Innigkeit der mittelalterlichen Romantik als Momente enthalten; ſie iſt das Werk, das ſich der Geiſt aus der koſtbaren Errungenſchaft zweier Welten erbaut hat. Dieſe Stufe wird durch den heldenhaften und leidenſchaftlichen Euphorion vertreten, ein Name zu dem dem Dichter eine Sage der alten Welt die Veranlaſſung gegeben hat*), der aber den großen britiſchen Dichter des gegenwärtigen Zeitalters, Lord Byron, verbirgt. Demnach bietet ſich die vor unſerm geiſtigen Auge ſich entfaltende weltgeſchichtliche Bewegung der Poeſie in ihren drei großen Entwickelungsſtufen, als antike, mittelalterliche und moderne Poeſie, als die eigentliche geiſtige Subſtanz unſerer Helena dar, welche mit der klaſſiſchen Walpurgisnacht zuſammengenommen uns in das Reich großer umfaſſender Geſammtzuſtände und Anſchauungsweiſen verſetzt. Die

---

*) Euphorion war nämlich nach einer Sage der Sohn der Helena und des Achilles. Nach der Erzählung der Kroteniaten vermählte ſich Helena nach ihrem Tode mit Achilles auf der Inſel Leuka Pauſ. III. 19, 11. Der Sohn aus dieſer geiſterhaften Ehe war Euphorion, welchen Zeus, da er deſſen Liebe verſchmähte, auf der Inſel Melos durch den Blitz tödtete. Ptolem. Hephaest. bei Photius tom. I. S. 149 ed Berr. Auch der Fauſt der Sage vermählte ſich mit der Helena, nur daß der Sohn aus dieſer Verbindung nicht Euphorion, ſondern Juſtus Fauſt, ein Succubus iſt.

Individuen erſcheinen dagegen nur als Träger des allgemeinen ſich ununterbrochen fortentwickelnden Bewußtſeins. Das einzelne Individuum wird von dem Strom des Geiſtes emporgehoben und wieder verſchlungen, aber die Stätte, an der es emporgetaucht iſt, verewigt es durch ein unvergängliches Zeichen, woran ſich alle folgenden Geſchlechter über den Lauf und die Bewegung des Stromes orientiren können.

Den großen die weltgeſchichtlichen Entwickelungsphaſen repräſentirenden Individuen gegenüber giebt der Chor, der die Handlung bis zum Schluſſe begleitet, das Bild der allgemeinen in den Maſſen wogenden Lebensbewegung; aus denen ſich die Individuen erheben und gleichſam wie mächtige an dem Gebäude hervorſpringende Sculpturen erſcheinen. Der Chor faßt alſo in unſerer Helena nicht, wie in der griechiſchen Tragödie, die ewigen in den handelnden Individuen vereinzelt und einſeitig hervortretenden ſittlichen Mächte in das Bewußtſein, er iſt alſo nicht die gegenwärtige ſich aus der Handlung ſtets erzeugende Idee des Ganzen, welche auf jeder ihrer Entwickelungsſtufen den Anſchauenden aus dem Kampfe und der Kolliſion der handelnden Individuen in das Reich der Allgemeinheit erhebt, worin er ſeine ideale Anſchauung vernimmt. Unſer Chor verſinnlicht uns vielmehr im Gegenſatz der bedeutenden Individualitäten, die Fortbewegung der Maſſen, welche ſich daher auch der Lebensſubſtanz ſelbſt, die ſie darſtellen, nicht bewußt werden, ſondern ſich nur in der Geſtalt eines Naturproceſſes verändern und bewußtlos in ein neues Stadium eintreten. Ihre Lebensſubſtanz wird erſt in den mächtigen Individuen perſönlich; in ihnen faßt ſich die in den Maſſen inſtinktmäßig treibende Bewegung zu einem beſtimmten Charakter zuſammen, wodurch der Unterſchied und Fortſchritt gegen frühere Entwickelungsſtufen erſt ſeinen ſichtbaren und gleichſam plaſtiſchen Charakter gewinnt. Während ſonſt der Chor ſeinem Bewußtſein nach geſammelter und philoſophiſcher iſt, als die aus dieſer geſchloſſenen Einheit in das beſtimmte Pathos und in die Kolliſſion gerathenden Helden, ſo tritt dagegen, der von dem Dichter beabſichtigten Intention nach, unſer Chor nur als die allgemeine Grundlage des Entwickelungsproceſſes auf, die aber von dem, was eigentlich in ihr lebendig thätig iſt, kein Bewußtſein hat, und erſt in den ihrem Schooße entſpringenden bedeutende Individuen einen Halt gewinnt. In ihnen wird ihm gleichſam erſt ihr eigenes Weſen, ohne daß ſie es ſelbſt ahnen, gegenſtändlich.

Iſt uns in unſerm Chor das Leben der Maſſen im Gegenſatze der bedeutenden und den Geiſt der Zeit eigentlich repräſentirenden Individuen ſymboliſirt, ſo iſt natürlich, daß ihm nur die ſubordinirte Stellung von Dienenden zugetheilt ſein kann, welche nicht in ſich und durch ſich ſelbſt ihr Beſtehen haben, nicht ſich frei beſtimmen, ſondern durch Andere erſt ihre Richtungen empfangen, welche alſo immer in einer natürlichen Unmündigkeit denen gegenüber beharren, die ſich durch ihre geiſtige Ueberlegenheit zu Herrn derſelben gemacht haben, und in denen ſie eigentlich das Höchſte und Beſte, was ſie ſelbſt zu ahnen und anzuerkennen fähig ſind, an den Tag des Bewußtſeins gefördert erblicken. Dies iſt die ſymboliſche Bedeutung der Stellung, welche der Dichter dem Chore angewieſen hat. Da der Chor und die handelnden Individuen das Verhältniß der unbewußt dahinlebenden Maſſen zu den geiſtig mächtigen, jenen erſt das Siegel eines beſtimmten Charakters aufdrückenden Perſönlichkeiten ſymboliſiren, ſo gehört auch der Adel des Bewußtſeins, die freie und ſichere Haltung, die Kühnheit des Gedankens und des Entſchluſſes, der mächtige Aufſchwung der Phantaſie den einzelnen aus den Maſſen heraustretenden Individuen an, welche ſich dadurch als die natürlichſten Vertreter des allgemeinen Geiſtes auf ſeiner beſtimmten Entwickelungsſtufe zeigen. Denn in ihnen gewinnen die Zeitalter erſt Ton, Farbe und Phyſiognomie. Unſer Chor erſcheint daher den Individuen gegenüber in natürlicher Unterordnung und Haltungsloſigkeit, weil er eben von ſeiner beſtimmten Richtung von der in ihm wogenden Geiſtesbewegung kein Bewußtſein hat. Daher nimmt dieſer Chor, und auch dies iſt natürlich ſymboliſch, wohl die eintretenden Entwickelungsproceſſe wahr, aber er faßt ſie nicht als Erſcheinungen und Formen auf, in welchen ſich der ſeine Geſtalt verändernde, in ein neues Stadium eintretende Geiſt hervorthut, nicht als Symptome einer ſich entbindenden Richtung, ſondern nur als ein natürliches Ereigniß, ein Geſchehn, deſſen Bedeutung er aber nicht ahnet, hinter welchem er alſo den unſichtbaren Werkmeiſter nicht herauswittert. Dies hat der Dichter mit großer Tiefe darin ſymboliſirt, daß der Chor wohl die die Uebergänge und Entwickelungsphaſen bildenden Erſcheinungen, wie die Verwandlung der antiken Hallen in einen Burghof des Mittelalters und die Vereinigung Fauſt's und Helenens, wie ihre innige gegenſeitige Hingebung, als Erſcheinungen ſchildert, ohne jedoch die tiefe Bedeutung dieſer Erlebniſſe zu ahnen.

Während ferner der antike Chor, ſeinem Begriffe gemäß, die in dem Untergange der Individuen triumphirende Idee in das Bewußtſein hebt, und als die allgegenwärtige Seele verkündet, während er uns alſo geſammelt und erhoben aus der erſchütternden Kataſtrophe entläßt; ſo geht dagegen unſer Chor umgekehrt in die Elemente zurück und drückt dadurch ſymboliſch das ſpurloſe Dahinſinken der Maſſen aus, das Verſchwinden der Menge, welche nur von dem allgemeinen Strome fortgetragen wird, ohne ſich innerhalb dieſer Lebensbewegung an eine Idee aufgegeben, und ſich über die einförmig wiederkehrenden Wogen emporgehoben zu haben. Der Chor löſt ſich daher in das elementariſche Daſein auf, wodurch der Gegenſatz von dem daraus ſich hervorringenden organiſchen Leben, das immer nur in den einzelnen Individuen wirklich und gegenwärtig iſt, ſymboliſch bezeichnet iſt. Die Maſſen und die bedeutenden aus ihnen und zugleich über ſie ſich erhebenden mächtigen Perſönlichkeiten verhalten ſich wie das elementariſche und organiſche Leben zu einander. Letzteres entbindet ſich aus dem erſteren als aus ſeiner abſtrakten Grundlage; daſſelbe iſt nur die negative Bedingung ſeines Hervorgangs und das erſtere gewinnt ſeine Wahrheit und Beſtimmung erſt in dem Letzteren. Es iſt der perſönlich gewordene, der aus dem bewußtloſen Dahinleben ſich immer hervorbringende Geiſt welcher in den Schöpfungen der einzelnen Individualitäten verwirklicht iſt.

Wir wenden uns zur Bedeutung der Phorkyas. Es iſt bereits angedeutet worden, warum Mephiſtopheles in der klaſſiſchen Walpurgisnacht ſich in die Geſtalt einer der Phorkyaden verwandelt hat. Wir erkannten darin die einzige Weiſe ſich der antiken Welt zu aſſimiliren. Als der verneinende Geiſt kann aber natürlich Mephiſtopheles-Phorkyas erſt auftreten, wenn ihm die volle architektoniſche Schönheit und herzengewinnende Anmuth gegenüber erſcheint. Hier erhält dieſe Geſtalt die Bedeutung durch ihr bloßes Erſcheinen die Schönheit zu verhöhnen und erweiſt ſich als der Dämon der widerwärtigen, monſtroſen Häßlichkeit. Mit dem Charakter des Ungeheuerlichen und Scheuſaligen wagt ſich daher Phorkyas, die grauſe Nachtgeburt, ihrer Wirkung gewiß, der Schönheit zur Seite, die durch ihren Anblick in tiefſter Seele erſchüttert wird *).

---

*) Dieſen furchtbaren Eindruck ſchildert uns Helena gleich nachdem ſie den Phorkyas in des Gatten Hauſe geſchaut hat, wo ſie, vom Boden ſich emporraffend, der Königin gebieteriſch den Weg vertreten hat:

In hagerer Größe, hohlen, blutig-trüben Blicks,
Seltſamer Bildung, wie ſie Aug' und Geiſt verwirrt.

Und weiter unten:

Die grauſen Nachtgeburten drängt der Schönheitsfreund
Phöbus hinweg in Höhlen, oder bändigt ſie.

Der Chor aber ſpricht dieſen Gegenſatz der Phorkyas poſitiv aus, indem er ſagt:

Wageſt du Scheuſal,
Neben der Schönheit,
Dich vor dem Kennerblick
Phöbus zu zeigen?

Ferner in dem bis zum Entſetzen über Phorkyas ſich ſteigernden Affekte des Chors:

Doch in's Sterbliche nöthigt, ach
Leider! trauriges Mißgeſchick
Zu dem unſäglichen Augenſchmerz
Den das Verwerfliche, Ewig — unſelige
Schönheitliebenden rege macht.

Hier tritt alſo Mephiſtopheles-Phorkyas als das verkörperte, die Idealität der Schönheit durch Wort und That frech höhnende Princip des monſtros Widerwärtigen aus der nächtigen Höhle an das Licht des Tages. Das ganze Erſcheinen der Phorkyas hat etwas durchaus Dämoniſches, denn die Häßlichkeit iſt auch mit dem Grimme gegen die Schönheit gepaart. Dadurch werden wir erſt recht inne, daß in Phorkyas der verneinende Geiſt der Schönheit und Anmuth perſönlich erſcheint, daß wir hier den Feind des griechiſchen Genius ſelbſt verkörpert vor uns ſehn. So vertreten Phorkyas und Helena die allgemeinen Gegenſätze der ewigen alles bezaubernden und alles unterjochenden Schönheit und der das Verderben und den Untergang derſelben triumphirend verkündenden Häßlichkeit. Der verhaltene Grimm der Phorkyas, ihre ganze furchtbar wirkende Erſcheinung iſt gleichſam noch ein Reſt der mephiſtopheliſchen Natur, welche auch in dieſer Maske nicht ganz zu Grunde gegangen iſt, ja wodurch ſich dieſelbe als ein Geſchöpf aus dem Reiche der Ideenwelt, nicht der ſinnlichen Wirklichkeit kund giebt. Ueber dieſe Bedeutung der Phorkyas kann, ſo lange wir uns in dem Gebiete der klaſſiſchen Kunſt befinden, wo die plaſtiſche Schönheit regiert, kein Zweifel obwalten. Es ſetzt ſich darin nur die aus der klaſſiſchen Walpurgisnacht erkannte Idee des Gegenſatzes fort.

Natürlich kann aber der Charakter dieſer Verneinung der Phorkyas nur ſo lange beiwohnen, als ſie die Schönheit der Geſtalt ſelbſt auf ihrem eigenen Boden bekampft und höhnt, d. h. ſo lange wir uns in griechiſchen Anſchauungen bewegen und die klaſſiſche Poeſie mit ihrem plaſtiſchen Charakter uns in ihrem Zauberkreiſe gebannt hält. Mit dem Auftreten eines neuen Princips, kann auch Phorkyas nicht mehr der nur verneinende Geiſt deſſelben ſein. Auch ihre Stellung muß ſich damit verändert haben. Als der Geiſt der Häßlichkeit hört Phorkyas auf zu wirken, ſo bald ihr die Schönheit der Form nicht mehr als das Unbedingte und allein Geſtaltende gegenüber tritt. Als der verneinende überhaupt auf die Vernichtung alles Beſtehenden ausgehende Geiſt kann ſie gleichfalls nicht ihre Rolle fortſetzen, denn dies iſt der Begriff des Mephiſtopheles ſelbſt; welchen er auch nur in ſeiner Eigenen Maske darſtellen kann. Aber das Moment der Negation kann, weil es überhaupt ſchlechthin zur Natur des Mephiſtopheles gehört, auch in einer andern Hülle, niemals zu Grunde gehn. Da nun Phorkyas einerſeits die Schönheit, als ihren eigenen direkten Gegenſatz mit dem Momente, wo die antike Weltanſchauung in eine andere übergegangen iſt, nicht mehr verneinen kann, andererſeits auch als Phorkyas nicht der zerſtörende Geiſt des ſelbſtbewußten Böſen iſt, ſo bleibt ihr nur das Moment zu vertreten, wodurch ſich die Auflöſung eines beſtimmten Zuſtandes, der Uebergang in ein neues Stadium des Geiſtes, überhaupt die Verwandelung einer Weltanſchauung hervorthut. *Das Moment der Negation iſt daher in Phorkyas nicht verloren gegangen*, es erſcheint nur in der Geſtalt der Auflöſung einer beſtimmten Stufe der Anſchauung, *alſo als das Moment der Bewegung*. In unſerm konkreten Stoffe, wo die verſchiedenen Formen der poetiſchen Weltanſchauung ſich vor unſerem Geiſte entfalten, erſcheint alſo in Phorkyas dies Moment des Uebergangs und der Verwandlung einer Geſtalt des dichteriſchen Lebens in eine andere ſymboliſirt. Hierin hat Mephiſtopheles-Phorkyas noch immer den von ihm gar nicht hinwegzudenkenden Begriff der Negation und der Auflöſung erhalten, ohne deshalb der Geiſt der Sünde und des Böſen zu ſein, was mit ſeiner Maske in Widerſpruch ſtände. Phorkyas kündigt uns daher, ſeinem eben entwickelten Weſen nach, die Momente des Uebergangs und das Werden einer neuen Geſtalt der dichteriſchen Weltanſchauung an.

Phorkyas ſpricht zuerſt das Schreckenswort aus, daß Helena ſelbſt unter dem Opfer gemeint ſei, das ihr Menelaus darzubringen geboten; ſie giebt aber auch den Weg an, ſich von dem Tode zu befreien und unter einer andern Geſtalt, unter andern Lebensformen fortzudauern. Phorkyas führt alſo hier ſelbſt die Bewegung und

Umgeſtaltung in einen neuen Weltzuſtand herbei. Sie ruft ferner das in ſeliger Hingebung ſchwelgende Paar, Fauſt und Helena, zu rüſtigem Widerſtande auf, indem ſie das hereinbrechende Verderben verkündigt. Auch hier tritt durch ſie die Unruhe und die Bewegung in den ruhigen und friedlichen Zuſtand ein, welcher einer völligen Auflöſung Preis gegeben zu werden droht. Endlich führt ſie uns in die dritte Umgeſtaltung der dichteriſchen Weltanſchauung ein, indem ſie die Natur ihres Vertreters mit allem Glanz der Phantaſie und der ſinnreichſten Symbolik ſchildert, ſo daß wir durch ſie ſchon die ganze Fülle der Illuſionen empfangen, welche uns für das Verſtändniß dieſer neuen Geſtalt des poetiſchen Geiſtes ſtimmen. Nur weil Phorkyas die Bewegung und die Unruhe, alſo die Auflöſung der alten und das Werden einer neuen Weltanſchauung ſymboliſirt, kann ſie ſich am Schluſſe der Helena als Mephiſtopheles aufrichten und ſich als die in allem pulſirende Bewegung, mithin als den Quellpunkt aller Entwickelung enthüllen. Nur Mephiſtopheles-Phorkyas bleibt übrig *). Die Individuen, welche die verſchiedenen Geſtalten des Geiſtes vertreten, ſind untergegangen, die Maſſen haben ſich in das elementariſche Daſein ſpurlos verloren, aber die Kraft der Bewegung und des Werdens neuer Geſtalten und Formen des Geiſtes hat ſich erhalten, und iſt unverſehrt geblieben. So weiſt Mephiſtopheles-Phorkyas zurück auf den ganzen Entwickelungsproceß, worin er in der Maske der Phorkyas, als die auflöſende und umgeſtaltende Macht gegenwärtig geweſen war, und deutet zugleich auf die nie verſiegende Bewegung hinaus. Was unter der Maske der Phorkyas, ſo zu ſagen, noch unter der Decke des Symbols verborgen war, das tritt in der Geſtalt des Mephiſtopheles in ſeinem eigenſten Weſen vor uns hin, indem es

---

*) Der Dichter ſchließt ſeine Helena mit folgenden Worten: „Phorkyas im Proſcenium richtete ſich rieſenhaft auf, tritt von den Cothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt ſich als Mephiſtopheles, um, inſofern es nöthig wäre, im Epilog das Stück zu commentiren.“

die Hülle abgeſtreift und ſich als die in allem Vorhandenen, allen natürlichen und geiſtigen Zuſtänden pulſirende Negation und Auflöſung vor uns aufrichtet. Unſere ganze Auffaſſung der Phorkyas wird noch dadurch beſtätigt, daß dieſe Geſtalt alle Zuſtände durchbegleitet, in allen ſich wiederkehrend erhält, und alle Veränderungen überdauert. Dies iſt nur erklärlich, wenn ſie als die Perſonification der Bewegung und der Unruhe, kurz des Negativen in allem Seienden und Gewordenen aufgefaßt wird.

So erbaut ſich die klaſſiſch romantiſche Phantasmagorie aus den die verſchiedenen Phaſen der dichteriſchen Weltanſchauung repräſentirenden Individuen, in denen der Geiſt eines Geſammtzuſtandes perſönlich wird und ſich in eine Spitze zuſammenfaßt, aus dem die Maſſen ſymboliſirender Chöre, welche durch einen Weltzuſtand und eine Weltanſchauung nur, wie durch ein Element, bewußtlos getragen werden, ohne daß es in ihnen individuelles und perſönliches Leben erhielte, und endlich aus dem in der Phorkyas perſonificirten Moment der Auflöſung der gegebenen und gewordenen Zuſtände, mithin der Bewegung der dichteriſchen Welt und Lebensanſchauung. Es bleibt uns nur noch übrig den Gang der Helena in Rückſicht der Art und Weiſe, wie die von uns in's Bewußtſein gefaßten Anſchauungen im Beſondern ſymboliſirt worden ſind, in den Hauptzügen herauszuheben.

Der Rhythmus und der geſammte Ton bilden den Charakter der verſchiedenen weltgeſchichtlichen Kunſtentwickelungen in großartiger Symbolik ab. Sie verſetzen uns zuerſt völlig in den Geiſt der griechiſchen Poeſie. In der idealen Ruhe, der Plaſtik der Anſchauungen wie in dem uns ganz auf den Kothurn verſetzenden mächtig einherſchreitenden Trimeter, in allem weht uns der Genius der antiken Poeſie entgegen, der zur ſinnlichſten Gegenwart heraufbeſchworen erſcheint. In dem die Plaſtik des Rhythmus ablöſenden Reim tritt uns, verbunden mit der Süßigkeit und Zartheit des Empfindens, welches zugleich damit zu ſeinem Rechte kommt, die Innerlichkeit der Romantik in Form und Inhalt entgegen. In den leidenſchaftlichen Rhythmen endlich, dem ſtürmiſchen Herzensdrang, dem kühnen Freiheitsſchwung, welche die Lebensbewegung Euphorions bilden und die Umgebungen ſelbſt mit in dieſes Wogen hineinreißen, verſinnlicht ſich uns die Poeſie, welche die unendlich freie Subjektivität auf den Thron gehoben und zum Mittelpunkt der Welt gemacht hat, die ihre Qual und ihre Seligkeit allein aus dem Abgrunde des Herzens und der Leidenſchaft ſchöpft, welche ſich ebenſo zum Selbſt der Menſchheit erweitert, als ſich in die troſtloſe Einöde eines ſich ſelbſt verzehrenden Gemüths krampfhaft zuſammenzieht; kurz in der Himmel und Hölle gegen einander ringen, und uns ſelbſt in dem Pulsſchlag der Verzweiflung noch die Allmacht des Geiſtes offenbaren, welcher ſich nichts erſparen, keine Genugthuung und Verſöhnung anders als aus der eignen Tiefe des Geiſtes gewinnen will. Dieſe dreifache Weltanſchauung der Poeſie wird uns alſo in den ihrem Weſen entſprechenden Farben und Tönen auf das ergreifendſte verſinnlicht. Wenden wir uns zum Beſondern.

Helena erſcheint, von einem Chor gefangener Trojanerinnen begleitet, vor dem Pallaſte des Menelaus zu Sparta. Dort will ſie für die Heimkehr in die väterlichen Hallen, nach Menelaus Willen, ein großes Opfer bereiten. Aber wer iſt das Opfer? Phorkyas, des Hauſes Schaffnerin, hat Helenen drohend aus des Königshauſes Binnenraum gewieſen, und, ſich in ſcheuſaliger Geſtalt aufrichtend, die Königin entſetzt. Mit der auf der Schwelle erſcheinenden Phorkyas dringt der verneinende Geiſt der Schönheit in ſeiner ganzen dämoniſchen Furchtbarkeit auf uns ein, deſſen Eindruck uns die aufgeregten Chorgeſänge ſchildern. Die Unterredung zwiſchen Phorkyas und Helenen, worin die Geſtalten alle, welche die Vielumfreite erſtrebt und beſeſſen haben *), wieder wach gerufen werden, und das Gemüth der Königin verwirren, weiſſagt uns ein

---

*) Weber in ſeiner ſchon öfter erwähnten Schrift über Göthe's Fauſt hat das hierher gehörende Mythologiſche zuſammen geſtellt S. 208 – 211.

großes Verhängniß. Phorkyas verkündet es; die Königin ſelbſt mit ſammt dem Chore iſt das blutige Opfer, das Menelaus geboten hat. Der vernommenen Todesbotſchaft entgegnet die Königin mit dem auch jetzt ſich nicht verleugnenden Adel der Seele, während der Chor dem Schreckenswort nur feige Furcht und einen kleinlichen Sinn entgegenſetzt. Dort die erhabene Faſſung einer auch im Schmerze und Untergange ihre Würde offenbarenden edlen Natur, hier Zerfloſſenheit und weichliche Todesangſt, welche nur trauert, daß die gaukelnden Wellen des ſinnlichen Lebens verlaſſen werden ſollen *). Schon hierin offenbart ſich dieſer von uns bereits entwickelte Gegenſatz der Maſſen, welche, in ſich haltungslos, dem augenblicklichen Eindruck erliegen und dem Verhängniß, dem hereinbrechenden Unglück nicht die Sammlung des Geiſtes entgegenkehren vermögen **); und der eigentlich idealen Natur, welche auch

---

*) Dieſen Gegenſatz drückt auch Phorkyas darin aus, daß der Helena ein edler Tod, dem Chore ein ſchimpfliches Ende bevorſteht:

Sie ſtirbt einen edlen Tod;
Doch am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt,
Wie im Vogelfang die Droſſeln, zappelt ihr der Reihe nach.

eine Strafe, die, wie ſchon Weber S. 212 bemerkt hat, an die Beſtrafung der Mägde des Odyſſeus erinnert. Odyſſ. 23, 462 u. f.

**) Sehr ſchön ſagt in dieſer Rückſicht die Chorführerin Panthalis:

Die Königin ſtehet ſinnend an der Seite hier,
Die Mädchen welken gleich gemähtem Wieſengras.

Die ganze Art und Weiſe, in der der Chor im Gegenſatze gegen Helenen die Todesbotſchaft aufnimmt, drückt dieſe Haltungsloſigkeit und die nur dem Sinnlichen zugewandte Regſamkeit vortrefflich aus. Der Chor ſagt:

Ehrenwürdigſte der Parzen, weiſeſte Sibylle du,
Halte geſperrt die goldne Scheere, dann verkünd' uns Tag und Heil.
Denn wir fühlen ſchon ein Schweben, Schwanken, Bammeln, unergötzlich
Unſere Gliederchen, die lieber erſt im Tanze ſich ergötzten,
Ruhten drauf an Liebchens Bruſt.

Darauf erwiedert Helena ſogleich den Adel einer höhern Natur offenbarend:

Laß dieſe bangen! Schmerz empfind ich, keine Furcht;

im Schmerze und in Leiden nicht in Maaßloſigkeit ausartet, ſondern die Schönheit hervorſtrahlen läßt, welche ſie, wie ein geheimes Geſetz, beherrſcht. Hierin iſt Helena ein vollendetes Abbild jener höchſten Schöpfungen des antiken Geiſtes, welche uns die volle Kraft der Schönheit erſt ganz offenbaren, indem ſie auch durch den Schmerz triumphirend hervorbricht. Helena und der Chor fragen, jeder im Sinne ſeiner Natur nach Rettung. Da weiſt Phorkyas auf ein fremdes Geſchlecht hin, das ſich unter einem ritterlichen Führer am Taygatos angeſiedelt und eine Burg gegründet habe, durch deren großartige Schilderung wir ſogleich in dieſe neue ſymboliſch bereits angedeutete Lebensrichtung hineingezogen werden. An dieſes neue Geſchlecht ſoll Helena und der Chor ſich aufgeben, um bei ihnen Heil und Zuflucht vor der Vernichtung zu finden. Helena entſchließt ſich, da ſie ſchon die Hörner der herandringenden Krieger des Menelaus vernimmt, das angerathene Rettungsmittel zu ergreifen. Nun breiten ſich Nebel allmälig aus und umhüllen Hintergrund und Nähe; ſie entziehn uns die gewaltige Verwandlung, die ſchwindenden Nebel zeigen uns, was ſich indeſſen vorbereitet hat; Helena und der Chor finden ſich in den innern Burghof verſetzt, der von reichen phantaſtiſchen Gebäuden des Mittelalters umgeben iſt. Die antike Welt hat ſich durch den Bliz der Phantaſie in die Welt des Mittelalters umgeſtaltet.

Da wir uns hier durchaus auf dem Boden der ſymboliſchen Poeſie befinden, welche, wenn ſie gleich die dramatiſche Form zur Darſtellung der Ideen verwendet, doch ſogleich jeden Maaßſtab einer wirklichen dramatiſchen Entwicklung von ſich weiſt, ſo darf uns auch wohl zugemuthet werden, einem ſo jähen Sprunge kühn zu folgen und in dieſer Verwandlung das Symbol eines Gedankens zu erblicken. Die antike Kunſt, von Helena repräſentirt, geht in ihr, „der Geſtalt der Geſtalten“, ihrem Untergange entgegen. Nichts vermag dies Opfer aufzuhalten, die Zeit iſt erfüllt und das Verhängniß, welches der Geiſt der Bewegung, Phorkyas, der Schönheit verkündet, iſt das Schickſal, welches dieſe Welt ſich durch eigne

Schuld bereitet hat. Das Gefühl dieſer Schuld iſt der Bruch, der in dieſe ſchöne Einheit des ſittlichen und des natürlichen Geiſtes eingedrungen iſt. Wo wir es mit der Geſtalt einer geſammten Weltanſchauung, mit der Lebensſubſtanz eines Geſammtzuſtandes zu thun haben, da erſcheint aber die Schuld, welche das Verderben bereitet, auch ſtets als das Geſetz, dem dieſe beſtimmte Lebensrichtung unterworfen iſt, mithin als ein unabwendbares Verhängniß, worin ſich jedoch nur die Schranke dieſer beſondern Geiſtesgeſtalt enthüllt. Die Schranke aber tritt zugleich in der Form der Schuld und der zeitlichen Entartung ein, weil wir uns auf dem Boden der Freiheit und nicht der Naturnothwendigkeit befinden. So fühlt ſich auch Helena, der Genius dieſer ſchönen Griechenwelt, bei der Gewißheit des Untergangs tief erſchüttert; aber das Bewußtſein der Schuld und des Verhängniſſes zugleich, welches ſich in Helenen bis zur Verwirrung ſteigert, hat auf das furchtbare Machtwort genugſam vorbereitet, ſo daß es Helenen nicht ohne Vorgefühl trifft *).

Eine große Errungenſchaft des Geiſtes geht aber nicht verloren, ſie erhält ſich, nur in veränderter Form, indem ſie ihren Inhalt an eine neu ſich entwickelnde und darum kräftige Geiſtesgeſtalt aufgiebt und alſo befruchtend auf dieſe wirkt. Dieſem Geſetz der

---

*) In dem ganzen Zwiegeſpräch zwiſchen Helenen und Phorkyas durchdringen ſich das Gefühl der Schuld und das Bewußtſein einem großen Verhängniß Preis gegeben zu ſein. Daher die Verwirrung, welche Helenen bis zu einem ſolchem Grade ergreift, daß ihr eignes Weſen ihr völlig entfremdet, ſie gleichſam ſich von ſich ſelbſt geſchieden erſcheint. Daher die Worte, mit welchem ſie dem Chore in die Arme ſinkt:

Ich, als Idol, ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, ſo ſagen ja die Worte ſelbſt.
Ich ſchwinde hin und werde ſelbſt mir ein Idol.

Die Worte gehen freilich zunächſt nur auf die Sage von ihrer geiſterhaften Verbindung mit Achilles; ſie ſind aber zugleich das Reſultat der ganzen Unterredung mit der Phorkyas, worin ſie ſich als ein durch das wechſelvollſte Geſchick umhergeworfenes Weſen erfährt, das darin Schuld und Verhängniß ſelbſt nicht mehr zu ſcheiden vermag.

Geiſtesbewegung gehorcht daher auch Helena. Phorkyas, in der wir oben das Moment der Auflöſung und Bewegung erblickten, giebt daher den Rath ſich an das neu erſchienene ritterliche Geſchlecht, worin wir ſogleich eine junge friſche Saat des Geiſtes erkennen, freiwillig aufzugeben. Die antike Welt kann in ihrer alten Geſtalt nicht mehr fortdauern, die Fluthen neuer Völker haben ſich über ſie ergoſſen. Der Prozeß der Entwicklung hat dieſe ſchöne Lebendigkeit bis auf den Tod angegriffen, ſie vermag ſich daher nur zu bewahren, indem ſie ſich der neuen Schöpfung des Geiſtes aſſimilirt. Dies iſt der Sinn des Entſchluſſes, den Helena auf Phorkyas Rath faßt. Die Ströme der von Oſten her drängenden Völker haben die alte Welt aufgelöſt, aber aus dieſen Maſſen hat ſich allmälig ein neues Leben entbunden; der ritterliche Sinn, das Gefühl der perſönlichen Ehre und die Huldigung des weiblichen Geſchlechts ſind die großen Elemente dieſer neuen Geiſtesgeſtalt, welche ſich in den germaniſchen Stämmen am reinſten und eigenthümlichſten geoffenbart haben. Aber das Werden dieſer neuen Schöpfung, auf den Trümmern eines einſt herrlich geſchmückten Palaſtes, der das heiterſte Geſchlecht mit der ſinnlichſten Lebensfülle zu ſeinen Bewohnern hatte, erſcheint in der Geſtalt eines düſtern, chaotiſchen Gewühls, in dem man die zu ſelbſtſtändigem Leben ſich herausringenden Geiſtesrichtungen kaum ahnet. Das Gewimmel der barbariſchen Stämme, welche der alten Welt ein Ende machen, hat an ſich betrachtet, abgeſehn von den fruchtbaren Keimen, welche in ſie gelegt worden, durch deren Entwicklung ſie die Träger der neuen Weltordnung zu werden berufen ſind, etwas Troſtloſes, *es ſind finſtere Nebel, welche die alte Welt bedecken und geſetzlos ſich in die Weite hin verbreiten*; welche auch die Zukunft verhüllen und in ihren chaotiſch wunderlichen, grautagenden Gebilden faſt den Glauben an eine heitere Welt verbannen. Die glanzlos entſchwebenden Nebel aber zeigen uns die gewordene Welt, deren Entſtehungsproceß nicht ſinnreicher als auf die angedeutete Weiſe bezeichnet werden konnte. Dieſes chaotiſche Drängen, in welchem alle Elemente noch ungeſondert durcheinander wogen, und nur nach Geſtaltung ringen, konnte gar nicht als eine eigentliche Stufe fixirt werden, am wenigſten aber eine Stelle erhalten in einer dichteriſchen Darſtellung, welche die weltgeſchichtliche Entwicklung von dem Standpunkt der poetiſchen Weltanſchauung aus an uns vorüberführt. In einer Periode, wo die Elemente des wirklichen Lebens ſich noch nicht einmal aus der allgemeinen Baſis entbunden haben, iſt dies natürlich mit den idealen Formen, welche ſtets den Proceß der wirklichen Welt zu ihrer Vorausſetzung haben, noch viel weniger der Fall. Wir treten daher ſogleich in die ſchon geſtaltete und zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgearbeitete Welt des Mittelalters.

Die Blüthe dieſes Geiſtes und ſeiner Kultur erſcheint nun in demſelben Sinne in Fauſt perſönlich, wie der antike Genius in Helena. Fauſt, der Herrſcher dieſer an des Eurotas Ufer verſetzten germaniſchen Völker führt dem ſchönen Gaſte, als den erſten Beweis ritterlicher Huldigung, den Thurmwächter Lynceus gefeſſelt herbei, zur Buße ſeiner Schuld, die Ankunft der hohen Frau nicht gemeldet und alſo ſein Wächteramt befleckt zu haben. Der zur Rechtfertigung von Helena ſelbſt aufgeforderte Lynceus bekennt ſich als einen von der Schönheit und ihrem Zauber ſo völlig übermannten, daß er der Pflichten ſeines Amtes über die Hingebung an die ſchöne Geſtalt völlig uneingedenk geweſen ſei *). Helena winkt dem Gefeſſelten Freiheit zu; denn den Gottbethörten

---

*) Aug' und Bruſt ihr zugewendet
Sog ich an den milden Glanz
Dieſe Schönheit, wie ſie blendet,
Blendete mich Armen ganz.

Ich vergaß des Wächters Pflichten
Völlig das beſchworne Horn,
Drohe nur mich zu vernichten,
Schönheit bändigt allen Zorn.

treffe keine Schmach. Fauſt gehorcht, und giebt ſich ſelbſt mit aller ſeiner Macht und Herrlichkeit freiwillig der ſchönen Frau zu ihrem Dienſte hin. Lynceus hat indeſſen die mit Schätzen angefüllten Kiſten, die koſtbare Beute aus dem chaotiſch drängenden Gewimmel der Völkerwanderung, der Fürſtin zur Verfügung geſtellt; Fauſt aber heißt dieſe Schätze entfernen, weil man der nichts beſonders mehr bieten könne, der alles eigen iſt. Mit dieſem freien Bekenntniß der Hingebung Fauſt's an Helenen iſt ihre innige Verbindung auch ſchon gegeben. Indem ſie ihn an ihre Seite erhebt als Mitherrſcher des „gränzunbewußten Reichs“, bekennt ſie ſich wiederum in den Worten des ſüßeſten Wohllauts und der zarteſten Innigkeit an Fauſt hingegeben, dem ſie ſich in Sprache, Ton und dem muſikaliſchen Reim ſo angeſchmiegt, daß ſie als ganz umgeartet vor uns erſcheint. Der Chor verſinnlicht uns die Wonne und Liebesluſt in der das herrliche Paar in holder Selbſtvergeſſenheit ſchwelgt. Da dringt Phorkyas herein, und ſtürmt durch die Nachricht naher Gefahr die ſorglos Liebenden auf. Die tapferen Dienſtmannen Fauſt's wenden das drohende Verderben ab; und das durch Treue und Tapferkeit ſichergeſtellte Paar genießt nun erſt völlig des neuen Daſeins. Während der Chor ſich dem Schlafe überläßt, verlieren ſich Fauſt und Helena in entfernte Lauben und Grotten. Die Welt, welche ſich in der Vereinigung Fauſt's und Helenens als eine zu völliger Blüthe gekommene darſtellt, weiſt aber auch grade dadurch über ſich hinaus. Die Frucht dieſer Vereinigung iſt die neue Geſtalt des Geiſtes, welche Phorkyas dem erſtaunten Chor verkündigt.

Wir finden in Fauſt den bereits herausgearbeiteten Geiſt des Mittelalters verſinnlicht. Ritterlicher Sinn und Frauenverehrung kündigen ihn ſogleich an. Vergeſſen wir aber nicht, daß der klaſſiſche in Helena verkörperte Geiſt zunächſt ſeine alte Heimath verlaſſen und ſich dem neuen Geſchlecht anvertraut hat. Die Bedeutung dieſes Schrittes haben wir oben erkannt. Dieſer Genius der antiken Schönheit und Kunſt kann nun als ein auf zwiefache Weiſe wirkender gedacht werden. Er bewältigt entweder ſo, daß das Subjekt ſich ihm gegenüber nicht mehr ſelbſtſtändig erhalten kann, und ſich ganz an ihn aufgiebt, ohne ihn zu einer Grundlage einer weitern Entwicklung zu machen, ohne ihn alſo ſchöpferiſch in ſich aufzunehmen, oder der Menſch geht in dieſe ſchöne Welt ein, deren ſanftem Joche er ſich zunächſt freiwillig unterzieht, befruchtet aber durch ſie die dichteriſche Kraft, ſo daß er auf dieſer Grundlage ein neues Gebäude aufführt. Die erſte Weiſe des Verhaltens iſt in Lynceus, die zweite in Fauſt zur Anſchauung gebracht. Lynceus erſcheint als ein von der Schönheit und dem Zauber des griechiſchen Geiſtes Trunkener, der ſeine volle Verehrung auch ſogleich romantiſch im Empfinden, wie in der Form, den trochäiſchen Reimen, ausſpricht. In ihm erblicken wir jenen Enthuſiasmus, der durch die Welt des Alterthums entzündet, ſich in ungemeſſener Verehrung ergießt, aber nicht ſelbſtbewußt zu neuen Bahnen ſich erweitert. Lynceus iſt daher zum Diener des Fauſt gemacht. Aber dieſe unbedingte Hingebung an die Schönheit des griechiſchen Geiſtes iſt ein nothwendiger Durchgangspunkt zu einer ſelbſtſtändigen und fruchtbaren Durchdringung des eigenen Genius und des antiken; erſt die völlig übermannende Begeiſterung dient dazu dem ſchöpferiſchen Geiſte den Grund zu ebenen, worauf er fortbauen und fortgeſtalten kann. Deshalb geht auch die Darſtellung der begeiſterungsvollen Hingebung des Lynceus an die Schönheit der innigen Verbindung des Fauſt und der Helena voraus. Da aber Lynceus nur bei dem Enthuſiasmus für die in Helena verkörperte Schönheit des Antiken ſtehn bleibt, und ſie nicht ſchöpferiſch in ſich wiedergebiert, ſo bringt er es in ſeiner Verehrung auch nicht bis zu jener, den ganzen Umfang des Beſitzes und Daſeins aufgebenden Begeiſterung, welche ſich, weil ſie aus der Kraft der Seele ſtammt, nur um ſo reicher zurückempfängt. In dieſem Sinne bietet Lynceus der ſchönen Herrin nur die Schätze, die er aus der Völkerwanderung aufgehäuft hat und ihr zu Füßen legt, die aber Fauſt zurückweiſt, weil ſie gegen das, was ihr wirklich zu eigen gegeben iſt, den ganzen Umfang des Daſeins nur geringe Gaben ſind [*]. Wer, wie Lynceus, ſich nur in Bewunderung der ſchönen Griechenwelt ergießt, ohne ſich daraus wieder in ſeiner Freiheit dadurch herzuſtellen, daß man dieſen Geiſt wirklich durchdringt und ſich durch ihn befruchtet, der bleibt dennoch von ihm durch eine Kluft geſchieden. Deshalb nimmt Lynceus nur die untergeordnete Stelle des Dieners desjenigen ein, welcher ſich aus der Verehrung und Andacht für die griechiſche Kunſt die volle Selbſtſtändigkeit des eignen Genius zurückgebracht, dem er alſo nur ein tieferes und ſicheres Bett für den Strom der eignen ſchöpferiſchen Thätigkeit gegraben hat. Dies iſt der die Verbindung mit Helena eingehende Fauſt, des Lynceus Herr.

Alles, was der Menſch wirklich das Seine nennt, hat er ſich ſelbſt errungen und geſchirmt und dadurch erſt ſein Recht auf den Beſitz bewährt. Auch die geiſtigen Güter ſind erſt dann recht unſer Eigenthum, wenn wir ſie gegen den Angriff, der ſie uns zu rauben droht, zu ſchützen gewußt haben. Daher haben auch Fauſt und Helena noch die Gefahr zu überſtehn, welche die herandringenden Schaaren des Menelaus bringen. Phorkyas verrichtet das Heroldsamt, dem ſorglos dahingegebenen Liebespaare das heranziehende Verderben zu verkünden. Fauſt iſt gefaßt, und des Siegs gewiß ordnet er die Schaaren zur Abwehr des verhaßten Angriffs. Da ſehen wir Tapferkeit mit Beſonnenheit in Fauſt gepaart, und ihn durchdrungen von dem Gefühl, daß erſt das durch Kampf und Sieg geſchirmte ſeine volle Kraft und ſegensreiche Wirkung ausbreiten werde. Die abgewendete Gefahr läßt Fauſt erſt ganz zum Bewußtſein ſeines Glückes kommen, das wir in der phantaſiereichen

---

[*] Fauſt ſagt zum Lynceus, deſſen Gaben zurückweiſend:
Entferne ſchnell die kühn erworbne Laſt,
Zwar nicht getadelt, aber unbelohnt.
Schon iſt ihr alles eigen, was die Burg
Im Schooß verbirgt. Beſondres ihr zu bieten
Iſt unnütz.

Schilderung des klaſſiſchen Landes, dem Helena entſprungen, aus ſeinem begeiſterungsvollen Gemüthe vernehmen. Durch Kampf und Sieg hat ſich Fauſt der idealen Lebensgüter erſt völlig würdig gezeigt. Nun ſind ſie ein für immer geſicherter Beſitz. Der Angriff und erfolgreiche Widerſtand ſind alſo nur der allgemeine Proceß, den jede geiſtige Errungenſchaft, jedes von der Menſchheit erarbeitete Moment ihrer idealen Natur zu beſtehen hat.

Indem Fauſt und Helena ſich nun frei aneinander aufgegeben, iſt jedes durch das andere ergänzt worden. Die romantiſche Innigkeit der Empfindung hat ſich von den Formen und Anſchauungen der klaſſiſchen Schönheit genährt und dadurch die griechiſche Welt zur Grundlage der Bildung gemacht*). Die plaſtiſche Schönheit iſt dagegen zum Ausdruck des Seelenhaften und der Innerlichkeit fortgegangen. Sie iſt gleichſam von dem warmen Herzblut durchſtrömt und erweicht worden. Die Vereinigung Fauſt's und Helenens ſymboliſirt uns das Eingehen beider Seiten der poetiſchen Anſchauung, worin ſich jede durch die andere bereichert und geſättigt zurückempfängt. Die Frucht dieſer Durchdringung iſt die romantiſche Kunſt, wie ſie vorzugsweiſe ein Eigenthum der germaniſchen Nationen geworden iſt, in welchen nach einem langen Entwicklungsproceß beide Seiten zu ihrem abſoluten Rechte gekommen ſind.

Durch Phorkyas wird die Erſcheinung des neugebornen Euphorion, die Frucht der innigen Vereinigung Fauſt's und Helena's zuerſt vor unſere Phantaſie geführt. Phorkyas, der Geiſt der Bewegung, vermittelt den Uebergang in die dritte Stufe und führt uns durch ihre hinreißende Schilderung des wunderbaren Knaben ſogleich in eine von der vorigen ganz verſchiedene Welt; wir fühlen in dieſer ſchwunghaften Darſtellung eine neue Lebensbewegung, den Pulsſchlag eines erhöhten Daſeins. Hier tritt die Ueberfülle eigner Kraft, die Zuverſicht zu der Kühnheit des eignen Genius, der allen Zwang abſchüttelnde Freiheitsmuth, der ſich nicht früh genug auf ſich ſelbſt ſtellen kann, die Energie der alles bewältigenden Phantaſie, die alle Höhen und Tiefen mit Geſtalten bevölkert, die dem Abgrunde des Gemüths entſtiegen ſind, und der ſchwunghafteſte Lebensrhythmus in dem gewaltigen Knaben vor uns hin *).

---

*) Deshalb erhebt auch Helena, als die Vertreterin der formell durchgebildeteren Kunſtform, den Fauſt an ihre Seite, nicht umgekehrt Fauſt die Helena. Erſt aus der Anerkennung und Huldigung des antiken Geiſtes erhebt er ſich zur ſelbſtſtändigen Haltung und zur Freiheit des geiſtigen Schaffens.

Wie ſehr auch in dieſer hinreißenden Darſtellung der Phorkyas und in dem gleich darauf erſcheinenden Euphorion, der das Bild der kühnen Phantaſie verkörpert, der große britiſche Dichter unſerer Zeit, **Byron**, verherrlicht worden iſt, wie ſehr uns auch im ſtürmiſchen Euphorion das „**in natürlicher Wahrheit und Großheit**“ ſtrahlende Genie Byrons in ſeinem eigenthümlichſten Charakter vergegenwärtigt worden iſt, ſo iſt doch zugleich wieder durch die Kunſt des Dichters dieſe Geſtalt ſo ſehr zum Träger der allgemeinen Weltanſchauung gemacht worden, daß wir die perſönlichen Bezüge darin zunächſt kaum ahnen. Wir eilen von dem Bilde des wirklichen Dichters, für den Göthe die lebendigſte Sympathie gefühlt, dem er die wärmſten Lebenszeichen ſeiner Bewunderung gegeben hat **), zu der mythiſchen Geſtalt fort, in der wir den Repräſentanten einer weltumfaſſenden Lebensrichtung und dich-

---

*) Die ganze Schilderung der Phorkyas iſt ein Meiſterſtück plaſtiſcher Darſtellung und dem Höchſten gleichzuſetzen, was die deutſche Poeſie überhaupt und die dichteriſche Kraft Göthes hervorgebracht haben.

**) Göthe hat ſeine Sympathie für das bewunderungswürdige Talent Byrons ausgeſprochen, wie ſehr er auch bedauert, daß der Dichter nicht zur Verſöhnung mit ſich ſelbſt hindurchgedrungen iſt. Dies drückt er ſehr ſchön in den Zeilen aus, welche er 1823 dem edlen Lord ſandte, der eben im Begriff ſtand, ſeine mannigfaltigen Kräfte in erhaben gefährliche Thaten über Meer zu verwenden.

„Ihm der ſich ſelbſt im Innerſten beſtreitet,
Stark angewohnt, das tiefſte Weh zu tragen,

teriſchen Anſchauung vor uns ſehn. So verbinden ſich die Bilder des Wirklichen und Idealen, der beſtimmten Perſönlichkeit und des mythologiſchen Heros zu einer ſo wunderbaren Einheit, daß ſich in der Apotheoſe des wirklichen Menſchen zugleich auch der allgemeinſte geiſtige Gehalt vor uns aufthut, der durch ſich ſelbſt vollkommen klar iſt, ſelbſt wenn wir die konkreten Bezüge des deutſchen Dichters zu dem geiſtesverwandten Briten in der Darſtellung nicht herausfühlten.

Phorkyas, welche uns das ideale Bild des Euphorion hingezaubert hat, eröffnet uns auch die Umgeſtaltung der Weltanſchauung. Der Chor hat, ſeinem Weſen getreu, in der Schilderung der Phorkyas nur die Klänge des alten Hymnus vernommen *), ahnet aber nicht den Umſchwung, der in dieſer überwichtigen Geiſteskraft ſymboliſirt iſt. Phorkyas aber, die uns in dieſen neuen Zuſtand des dichteriſchen Lebens hineingeleibt hat, offenbart auch als der Geiſt der Bewegung, die Metamorphoſe der Vergangenheit und die Subſtanz dieſes neuen Geiſtes. Die Innerlichkeit des Gemüths iſt das Centrum der Poeſie und alles Lebens geworden, die Vertiefung des Geiſtes in ſich ſeine Freiheit und Selbſtſtändigkeit iſt

---

Wohl ſei ihm doch, wenn er ſich ſelbſt empfindet
Er wage ſelbſt ſich hochbeglückt zu nennen,
Wenn Muſenkraft die Schmerzen überwindet;
Und wie ich ihn erkannt, mög' er ſich kennen."

Vgl. Göthe's Werke 46, S. 228 – 232. Damit ſtimmen die in den Tages und Jahresheften als Ergänzungen der Bekenntniſſe zerſtreuten Aeußerungen Göthes über Byron überein. Ueberall die lebhafteſte Theilnahme für die Gaben „dieſes außerordentlichen Geiſtes und dieſer großen Perſönlichkeit" verbunden mit dem Schmerze über deſſen „hypochondriſche Leidenſchaft und Selbſthaß". Werke 32, S. 109 und 129 und im Briefwechſel mit Zelter IV. S. 67, der uns das ganz mit Göthe übereinſtimmende Urtheil des Majors Parry über Lord Byron mittheilt.

*) Der Chor vergleicht unmittelbar nach der Schilderung des Wunderknaben Euphorion, dieſelbe mit den Thaten des Hermes, welche der Homeriſche Hymnus auf Hermes in der ergötzlichſten Weiſe erzählt.

der Angelpunkt der modernen Welt; ſie hat der Menſch denkend und dichtend zum Ausgang und zum Ziel ſeines Lebens gemacht; in ihr hat er die Unendlichkeit ſeines Daſeins gefunden. Nach der Freiheit des Gemüths und des Selbſtbewußtſeins haben alle Kämpfe der Phantaſie und des Gedankens gerungen, ſie iſt die Quelle, aus der ihm Seligkeit und Verzweiflung ſtrömen. Das alte Fabelreich der olympiſchen Götter iſt in den Abgrund der Innerlichkeit geſtürzt, welche ihm eine höhere Genugthuung gewährt. Das freie Selbſtbewußtſein in ſeiner unendlichen Tiefe iſt der Boden des Dichtens und Denkens geworden *). Wer, wie Byron, das tiefſte Weh getragen, und durch die Abgründe der Hölle geſchritten iſt, und jede fremde Hülfe ſich ihnen zu entreißen, und ihre Pforten zu ſchließen in kühnem Trotz von ſich weiſt, der hat eben darin den erhabenen Eigenſinn der geiſtigen Freiheit geoffenbart, jede nicht aus eigner Seele erarbeitete Genugthuung und durch ſich ſelbſt vollbrachte Befreiung vom Schmerze zu verſcheuchen. Auch in der Zerriſſenheit ſeines Gemüths iſt uns die Majeſtät des Geiſtes noch gegenwärtig. Dieſe höchſte Spitze der Innerlichkeit und der freien Subjektivität in ihrer Größe und Furchtbarkeit zugleich iſt in Euphorion verſinnlicht. Daher in ihm die faſt konvulſiviſche Kraft überlebendiger mächtiger Triebe ſich alles Zwanges zu entſchlagen **),

---

*) Dies iſt der tiefere Gehalt in dem Geſange der **Phorkyas**:

Höret allerliebſte Klänge
Macht euch ſchnell von Fabeln frei,
Eurer Götter alt Gemenge
Laßt es hin, es iſt vorbei.

Niemand will euch mehr verſtehen,
Fordern wir doch höhern Zoll;
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken ſoll.

) **Euphorion:

Nun laßt mich hüpfen,
Nun laßt mich ſpringen.

und am Erzwungenen ſich erſt recht zu ergötzen *); daher auch jener unendliche Freiheitsdrang, der, in Wort und That das Leben gleich ſehr ergreifend, das innere und das äußere Daſein an die Idee ſetzt. Darum ſtirbt auch Euphorion, in dithyrambiſcher Begeiſterung für die Freiheit des aufgeſtandenen Griechenvolks in den Kampf ſtürzend, den Opfertod für die große Angelegenheit der Civiliſation, worin ſich der große Sinn und das perſönliche Schickſal des britiſchen Dichters mit dem tiefſten Bedürfniß nach der politiſchen Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Geiſtes überhaupt, lebendig durchdringen **). Iſt es doch ein und dieſelbe Gewalt, welche das Herzblut in Dichten und Denken an die Erringung des innern Friedens und der Verſöhnung mit ſich ſelbſt ſetzt, und für die politiſche Unabhängigkeit in den Tod geht, denn der Geiſt will weder innerlich im Reiche des Gedankens noch im Reiche der Wirklichkeit einer andern Welt unterthan ſein, als welche er aus ſeinem eignen Metall geformt hat.

Aber der Einzelne hat nur ein verſchwindendes Daſein, doch der Gehalt, der ihn getragen und dem er Geſtalt gegeben, bleibt unvergänglich und ſetzt ſich ununterbrochen in neue Lebensentwicklungen um, welche immer wieder in den mächtigen Individuen ver-

---

Zu allen Lüften
Hinauf zu dringen
Iſt mir Begierde
Sie faßt mich ſchon.

*) Euphorion:

Das leicht Errungene
Das widert mir,
Nur das Erzwungene
Ergötzt mich ſchier.

**) Euphorion:

Keine Welle, keine Mauern
Jeder nur ſich ſelbſt bewußt;
Feſte Burg um auszudauern
Iſt des Mannes eh'rne Bruſt.

ſönliches Daſein gewinnen. Dies iſt der Troſt in dem Schmerze, der uns bei dem Hintritt derjenigen Menſchen aus dem ſtillen ernſten Geiſterreiche ergreift, welche der Menſchheit ein koſtbares Vermächtniß hinterlaſſen haben, daß dem Geiſte „nichts verloren geht, was er von Werth mit Sicherheit beſeſſen“. Dieſe Erhebung tönt uns auch aus dem Schluß des Traumgeſangs entgegen*), in welchem ſich die Klagen um den Verluſt des Euphorion zu einem ſeelenvollen Bilde des perſönlichſten Lebens des britiſchen Dichters zuſammenfaſſen**). Die Art ſeines Todes, welche unſer Dichter ihm leiht, apotheoſiren uns noch den ſtürmiſchen Geiſt ſeines Lebens***). Aber Fauſt und Helena können, da die Frucht ihrer Vereinigung in Euphorion dahingeſchieden, nicht zurückbleiben. Wie

---

*) Doch erfriſchet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt;
Denn der Boden zeugt ſie wieder
Wie von je er ſie erzeugt.

**) Vor Allen geben folgende Stellen das concreteſte Bild der großen Perſönlichkeit Byrons:

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen großer Kraft,
Leider! früh dir ſelbſt verloren
Jugendblüthe weggerafft.
Scharfer Blick die Welt zu ſchauen,
Mitſinn jedem Herzensdrang
Liebesgluth der beſten Frauen
Und ein eigenſter Geſang.

Doch du rannteſt unaufhaltſam
Frei in's willenloſe Netz
So entzweiteſt du gewaltſam
Dich mit Sitte und Geſetz;
Doch zuletzt das höchſte Sinnen
Gab dem reinen Muth Gewicht.
Wollteſt Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.

***) Euphorion wirft ſich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, ſein Haupt ſtrahlt, ein Lichtſchweif zieht ihnen nach. Ein ſchöner ſie ihrem Weſen nach in Euphorion aufgegangen waren, und in ſeinem Anſchauen wechſelſeitiges Entzücken genoſſen, ſo haben ſie auch, nachdem er der Endlichkeit entnommen worden iſt, in der Wirklichkeit keine Stelle mehr. Helena ſagt ein ſchmerzliches Lebewohl und verſchwindet; aber Kleid und Schleier bleiben in Fauſt's Händen, um auch ihn über das Gemeine hinwegzuheben*). So ſind die Träger der großen Geiſtesentwicklung zwar nach der Seite ihres endlichen Daſeins verſchwunden, aber die allgemeine Zeugungskraft des Geiſtes und der Hochgewinn des Erworbenen haben ſich unvergänglich erhalten. Alſo iſt unſeren Heroen ein unſterbliches Leben geſichert. Ein Unterpfand dieſer unvergänglichen Kraft des Geiſtes bleibt Euphorions Kleid, Mantel und Lyra in Phorkyas Händen zurück**).

Aber der Chor geht in die Elemente zurück und löſt ſich in das allgemeine Leben der Natur auf, worin wir ſchon oben ein Sinnbild des Lebens der Maſſen erkannten, welche zwar von dem allgemeinen Strome des Geiſtes getragen ſind, denen aber die Schätze des Geiſtes nicht zu perſönlichem Beſitze werden. Doch aus dem Chore tritt die Chorführerin Panthalis heraus, und fordert denſelben auf der Herrin in den Hades zu folgen. Das leichtſinnige genußſüchtige Geſchlecht aber verſchmäht es und geht in den Schooß der Elemente zurück, dem es entſprungen. Aber

---

Jüngling ſtürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Todten eine bekannte Geſtalt zu erblicken; doch das Körperliche verſchwindet ſogleich, die Aureola ſteigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.'

*) Phorkyas ſagt dem Fauſt:

Bediene dich der hohen
Unſchätzbaren Gunſt und hebe dich empor,
Es trägt dich über alles Gemeine raſch
Am Aether hin, ſo lange du dauern kannſt.

**) Phorkyas ſagt in dieſer Beziehung:

Die Flamme freilich iſt verſchwunden,
Doch iſt mir nun die Welt nicht leid.

die Chorführerin Panthalis erhebt ſich durch die Treue und Hingebung an die Herrin zu dem Entſchluß, ihr in das Schattenreich zu folgen und ſich alſo ein höheres Daſein zu ſuchen. In Panthalis ſehn wir daher diejenigen perſonificirt, denen zwar die ſchöpferiſche Kraft verſagt iſt, neue Geſtalten der Bildung hervorzurufen und zu Trägern des Weltgeiſtes zu werden, welche ſich aber, durch die Hingebung an die geiſtig mächtigen Perſönlichkeiten, zum Genuß der Geiſtesſchätze erheben und ſich ſo zum Gefühl des perſönlichen Werthes aufſchwingen. Dazu iſt ſchon eine höhere über das dumpfe bewußtloſe Leben der Maſſen hinausſtrebende Natur erforderlich; darum erſcheint auch Panthalis als Chorführerin und bildet gleichſam das Mittelglied zwiſchen den Organen der Idee ſelbſt, den Leitern der Bewegung im Reiche des Geiſtes und den ganz außerhalb des geiſtigen Proceſſes dahinlebenden Maſſen, in denen die Einzelnen nur ein elementariſches, in die Geſammtheit ſich verlierendes Daſein führen, welches nicht zum Bewußtſein der Perſönlichkeit durchbricht. Wer ſich aus den Maſſen zur freien Anerkennung des in den großen Individuen perſönlich gewordenen ſubſtanziellen Gehalts erhebt, der hat auch dadurch die Kluft aufgehoben, welche ihn von den Heroen der Erde trennt. Dieſen Standpunkt ſehn wir in der der Königin freudig folgenden Panthalis verſinnlicht, welche dies Bewußtſein tiefſinnig in den gewichtigen Worten ausſpricht:

„Wer keinen Namen ſich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an, ſo fahret hin!
Mit meiner Königin verlangt mich heiß;
Nicht nur Verdienſt auch Treue wahrt uns die Perſon“

In der hingebenden Treue hat das, was als eine Macht entgegentrat ſeine erdruckende Kraft verloren, in dem der Menſch durch ſie ſeine untergeordnete Stellung in ein ſelbſtbewußtes und perſönliches Verhältniß verwandelt hat. „Gegen eine große Perſönlichkeit giebt es kein anderes Rettungsmittel, als die Liebe“. In dem Chore der Panthalis und den heroiſchen

Geſtalten in Fauſt, Helena und Euphorion ſchließt ſich alſo das ewig wiederkehrende, zu allen Zeiten ſich gleichbleibende Bewußtſein der Menſchheit in den verſchiedenen Stufen ihres Verhältniſſes zur Idee ſehr ſinnig ab. Die nicht zum Selbſtbewußtſein und zum Gefühl der geiſtigen Perſönlichkeit ſich erhebenden Maſſen; gleichſam die elementariſche Baſis der ſich entwickelnden Menſchheit, die zur freien Anerkennung der geiſtig Mächtigen und ihres ewigen Gehaltes ſich aus der Maſſe erhebenden Individuen und endlich die Koryphäen der Menſchheit, in welchen die Idee ſchöpferiſch wirkt, und die Zeit ſich ihres innerſten Lebens bewußt wird, dieſe drei Momente vermitteln ſich unabläſſig miteinander zur Totalität der ſich entwickelnden Menſchheit.

VII.

Die Rückkehr der Wirklichkeit.

Aus den idealen Kreiſen, welche uns die klaſſiſche Walpurgisnacht und die Helena aufgeſchloſſen hatten, werden wir jetzt wieder in die Wirklichkeit zurückgeführt. Zu ihr wird auch Fauſt fortan in innere Beziehung geſetzt. Aber es iſt nicht mehr der ruhelos und leidenſchaftlich ſtürmende, vergebens nach Befriedigung trachtende Fauſt, der vor uns erſcheint, ein geſammelter Geiſt, der auf die That ausgeht, der alſo in der Verwirklichung des Gedachten ſich genießen will, ſteht er vor uns. Wir fühlen es der ganzen Haltung Fauſts an, daß er der raſtlos ſtrebenden Begierde ſich entwunden, und des Triebes nach ewig wechſelnder Thätigkeit ohne Ziel und ohne Zweck ſich entſchlagen habe. Genug ein von unbeſtimmter Sehnſucht ſich freimachender, der vernünftigen Wirklichkeit ſich zuwendender Geiſt kündigt ſich in Fauſt vor uns an. Dies ſcheint freilich zunächſt ein ſo jäher Sprung, daß er uns jeden Zuſammenhang mit den vorhergehenden Erſcheinungen entzieht. Indeſſen iſt doch ein inneres Band da, welches den alſo umgeſtalteten, geiſtig gekräftigten Fauſt und die Welt der Wirklichkeit mit dem Vorhergehenden verknüpft. Fauſt hatte Helenen aus der Tiefe heraufbeſchworen; die ideale Schönheit rächte ſich für das Verlangen Fauſt's von ihr ſinnlichen Beſitz zu ergreifen. Fauſt ward beſinnungslos zu Boden geworfen und die ſchöne Geſtalt entſchwebte ihm. Aber in der Phantaſie erſtand ſie zu einem höhern Daſein. Das in der Phantaſie geſchaute Bild ſollte aber auch wirkliche, gegenſtändliche Exiſtenz gewinnen; daher trieb es ihn in das Land der Schönheit hin, dort die Geſtalt zu ſchauen, die vor ſeinem geiſtigen Auge ſtand. Nun eröffnete ſich uns in großen, mächtigen Zügen das raſtloſe Gähren einer Welt, welche ſich zur Geburt der ewigen Schönheit hindrängt, und erſt in ihr das Ziel ihrer Sehnſucht erreicht hat. Die Werdeluſt ward erfüllt und die Schönheit trat als das die Welt beherrſchende Princip vor uns hin. Die griechiſche Welt enthüllte ſich vor uns, mit aller Pracht der Phantaſie, in aller Fülle reizendſter Sinnlichkeit; das Daſein war gefunden, worauf alle Kräfte hingearbeitet hatten. Was uns als der kommende und erwartete Geiſt aus der klaſſiſchen Walpurgisnacht entgegen rauſchte, was in tauſend Uebergängen vorgebildet war, das erſchien in der Helena vollendet vor uns. In der vollkommenen Geſtalt, welche, allem Zeitenwechſel entnommen, Alles zu leidenſchaftlichem Entzücken aufregte, hatte der Bildungstrieb, der ſich in der Durchdringung der Natur und des Geiſtes, der ſinnlichen Erſcheinung und der Idee in mannigfaltigen Formen verſuchte, ſein nächſtes Ziel erreicht. Die ideale Schönheit ſtand vor uns. Der Genius der Kunſt, einmal gefunden, offenbarte uns ſein unſterbliches Wirken darin, daß er neue Geſtalten annahm und in ihnen doch immer derſelbige, ſchöpferiſche Geiſt blieb. So offenbarte er ſich in der Reihe ſeiner nicht zufälligen, ſondern durch ſein innerſtes Weſen bedingten Formen, und wir erfüllten uns in dieſen Anſchauungen mit dem ewigen Gehalte der Poeſie ſelbſt, welche ſich immer neue und kräftige Organe ſchafft, deren zeitliches Daſein zwar dahin ſinkt, deren geiſtige That aber unverloren bleibt und von Geſchlecht zu Geſchlecht in immer neuen Bildungen ſich lebendig erhält. So war der Himmel der Kunſt vor uns aufgethan worden. An dieſer und durch dieſe Idealität iſt auch Fauſt erzogen worden. Die werdende Schönheit und ihre Entwickelung in den großen Phaſen der Poeſie iſt an ſeines Geiſtes Auge vorübergezogen. Von ihrem idealen Gehalt durchdrungen, hat er auch die Kraft gewonnen, ſich wieder zur Wirklichkeit zurückzuwenden und in das Leben ſelbſt einzugreifen. Die Volksgeiſter ſind, ſo zu ſagen, nach der Seite ihrer Idealität an dem inneren Geſichte Fauſt's vorübergegangen; inſofern waren die klaſſiſche Walpurgisnacht und die Helena Phantasmagorien. Denn der Geiſt, den wir in den verſchiedenen Formen und Stufen ſeiner Entwickelung innerlich an uns vorübergehen ſahen, iſt der erſcheinende, aus der zeitlichen und räumlichen Exiſtenz nur in unſer Inneres verſetzte Geiſt. Fauſt hat alſo, ſich in dieſes Reich verſenkend, ſeine ideale Natur durch dieſe vor ihm ſich entwickelnden Geſtalten befruchtet. Dieſer ideale Gewinn wird nun aber wieder die Grundlage einer dem Praktiſchen, der Wirklichkeit zugewandten Thätigkeit. Die Frucht, welche ſich der Geiſt in dem Anſchauen der Welt der Schönheit gepflückt hat, geht nicht wieder zu Grunde; ſie enthält vielmehr den Saamen, der, in den Boden des wirklichen Lebens gelegt, daraus die freie, die Wirklichkeit umgeſtaltende That hervorgehen läßt. Jede Erhebung in die ideale Welt der Kunſt und der Poeſie iſt eine beginnende Emancipation aus der Gewalt der Sinnlichkeit, der Begierde und der Selbſtſucht, denn der Menſch erfüllt ſich hier mit Bildern, welchen ein unvergängliches Daſein geſichert iſt. Aber dieſe Erhebung und Emancipation iſt noch einſeitig. Es gehört zur vollſtändigen Darſtellung des Lebens auch die Verſöhnung in und mit der Wirklichkeit, durch die ſittliche That, durch welche der Menſch erſt völlig mit der Selbſtſucht bricht und ſein Inneres für die Welt und die Menſchheit durch das lebendige Eingreifen in die Gegenwart des Lebens fruchtbar macht.

Dieſe Rückkehr zur Wirklichkeit, vermittelt durch die Erfüllung der Seele mit den großen Schöpfungen der dichteriſchen Phantaſie, bildet den weitern Fortgang unſeres Werks. Dieſe Richtung des Geiſtes auf das Reale wird durch die ihr vorhergegangene Erhebung in das Ideale getragen. Nur durch dieſe Vermittelung iſt die Klarheit des Geiſtes, das Wollen allgemeiner Zwecke, und die Abkehr von dem bloßen Genuß, welche uns Fauſt bei ſeinem Wiederauftreten offenbart, innerlich bedingt. Dies iſt daher auch der tiefere Zuſammenhang der Phantasmagorien mit der wirklichen Welt. Wie wir in der Einleitung gezeigt, ſo iſt es in unſerm Werke mehr auf Darſtellung von objektiven Geiſtesrichtungen abgeſehn, als auf die Entwickelungen von Gemüthszuſtänden des Individuums. Fauſt verläuft ſich daher auch an dieſen allgemeinen, umfaſſenden Zuſtänden, und wird an ihnen und durch ſie zugleich ſelbſt entwickelt. Dies Moment giebt uns zugleich den Zuſammenhang dieſer allgemeinen Geiſtesrichtungen mit der Perſon des Fauſt. Aus dieſem Geſichtspunkte eröffnet ſich daher auch die innere Verbindung zwiſchen dem nach der Helena verlangenden und dem zur Wirklichkeit zurückkehrenden Fauſt, der zunächſt ganz zu fehlen ſcheint.

Ohne dieſe Vermittelung durch die ideale Welt der Kunſt, welche Fauſt in ſich aufgenommen und die ihm innerlich geworden iſt, wäre die Sammlung des Geiſtes, der wir jetzt auf einmal bei ihm begegnen, eine Unwahrheit. Nur inſofern die im Bilde angeſchaute Vernunft von ihm durchempfunden worden iſt, nur inſofern er in dieſer vor ſeiner Seele ſich entfaltenden Kunſtwelt, den ewig klaren, ſternenhellen Himmel geſchaut hat, der in die Nacht des Lebens hineinleuchtet, ſetzt es uns nicht in Erſtaunen daß in Fauſt ein Wollen des Allgemeinen, und die Verachtung des Sinnengenuſſes Raum gewonnen haben. Der Verkehr mit der ewigen Schönheit in dem einfachen und großartigen Geſetze ihrer weltgeſchichtlichen Entwickelung, ſteht nicht ſo einſam da, daß es das davon erfüllte Subjekt nicht über die Gemeinheit des Daſeins, die Nichtigkeit der wechſelnden Begierden hinwegtragen und es mit Verehrung gegen die ſittliche Idee durchdringen ſollte. Denn die Idee iſt nur eine, welche nur, je nach den verſchiedenen Sphären, in denen ſie ſich offenbart, eine verſchiedene Geſtalt annimmt; gleichwie die Pſyche die eine untheilbare, ſich ſelbſt gleiche bleibt, wie viel Formen des organiſchen Lebens ſie auch annehmen mag.

Dieſer Zuſammenhang mit dem idealen Elemente, den wir ſo eben aufgezeigt, iſt uns aber auch in dem erſten Wiederauftreten des Fauſt ſehr dichteriſch zur Anſchauung gebracht; eine Scene, die erſt durch unſere Auffaſſung Bedeutung gewinnt. Wir ſehn Fauſt auf zackigem Felſengipfel in dichteriſcher Stimmung dem Zuge der Wolke nachſehend, die ihn „an klaren Tagen über Land und Meer geführt". Der Blick folgt der wandelnd ſich umgeſtaltenden Wolke und ſchaut in ihren mannigfaltigen Formen die Bilder ſeines Innern *). So ſpiegeln ſich in ihr die Geſtalten klaſſiſcher Schönheit und das entzückende Bild erſter romantiſcher Leidenſchaft. Während das Gebilde der erſteren ihm majeſtätiſch lieblich im Auge ſchwankt, ſo folgt die Empfindung in ſüßer Wehmuth der Seelenſchönheit des holden Geſchöpfs, das des tiefſten Herzens frühſte Schätze wieder an das Licht bringt **). Die ideale Stimmung, in der die Geſtalten des innerſten Lebens und Empfindens vor ſeines Geiſtes Auge verkörpert treten, zeigt uns Fauſt aus jenem ſtillen Geiſterreiche kommend, deren ſchöne Gebilde, wie ein lichter Streif, ſeine Bahn erhellen. In dieſer dichteriſch erhöhten Stimmung iſt des Herzens grimmer Strauß beſänftigt, und die Seligkeit der Erinnerung an die in dem Himmel ſeines Innern aufbewahrten zarten Bilder hat alle leidenſchaftlich ſtürmiſchen Ergüſſe früherer Zeiten überwunden.

---

*) Fauſt:

Ja! das Auge trügt mich nicht!
Auf ſonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingeſtreckt,
Zwar rieſenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
Ich ſah's! Junonen ähnlich, Ledan, Helenen,
Wie majeſtätiſch lieblich mir's im Auge ſchwankt.

**) Fauſt:

Täuſcht mich nie entzückend Bild,
Als jugenderſtes, längſtentbehrtes höchſtes Gut!
Des tiefſten Herzens frühſte Schätze quellen auf,
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Der ſchnellempfundnen, erſten, kaum verſtandnen Blick,
Der, feſtgehalten, überglänzte jeden Schatz.

Mephiſtopheles erſcheint und ironiſirt durch ſeine Vertheidigung die Erhebungstheorie, wozu das wilde Geſtein, der Aufenthalt Fauſts und Mephiſtopheles, die zufällige Veranlaſſung bietet. Der Dichter legt hier dem Mephiſtopheles die Apologie derjenigen Anſicht in den Mund, nach welcher ſich die Erde durch vulkaniſche Eruptionen aus ihrem Innern ihre Geſtalt gegründet habe. Mephiſtopheles vertritt, ſeinem Weſen übrigens ganz entſprechend, diejenige Vorſtellung, welche die Geſtaltung der Erde vereinzelt hervortretenden Akten durch gährende Feuermaſſen zuſchreibt, ſie aber nicht als einen ununterbrochenen Schöpfungsproceß auffaßt[*]. Die letztere Anſicht hat dagegen an Fauſt ſeinen natürlichen Vertreter, denn dem Mephiſtopheles muß eine Anſchauung eines ſich aus ſich ſelbſt entwickelnden Lebens widerſtreben, weil er die Idee des Lebensproceſſes überhaupt, wodurch ſich das Leben immer wieder in andern Formen erneuert, („und immer cirkulirt ein neues friſches Blut",) als ſeinen ärgſten Feind anſieht, den er freilich als eine Macht erfährt, aber auch nur als eine ſolche gelten laſſen kann[**].

---

[*] Mephiſtopheles, nachdem er die durch vulkaniſche Kräfte hervorgebrachte Umgeſtaltung geſchildert, fährt fort:

Nun haben wir's an einen andern Zipfel,
Was ehemals Grund war iſt nun Gipfel.
Sie gründen auch hierauf die rechten Lehren
Das Unterſte in's Oberſte zu kehren.

Dieſe Anſicht bezeichnet der Dichter in Verfolg durch den Mund des Mephiſtopheles als dem gemeinen Volksbegriff völlig entſprechend.

Wer gibt Erklärung ſolcher Schleudermacht?
Der Philoſoph er weiß es nicht zu faſſen,
Da liegt der Fels, man muß ihn liegen laſſen,
Zu Schanden haben wir uns ſchon gedacht.
Das treu-gemeine Volk allein begreift
Und läßt ſich im Begriff nicht ſtören.

[**] Hierher gehört vor Allem die ſchöne Stelle Fauſt's, worin er des Dichters innerſtes Glaubensbekenntniß mit höchſter Wärme ausſpricht:

Gebirgesmaſſe bleibt mir edel-ſtumm,
Ich frage nicht woher und nicht warum? —

Fauſt hat von der Höhe herab in ungemeſſene Weiten geſchaut. Mephiſtopheles der nur den Fauſt aus einer frühern Lebensperiode vor ſich ſieht, räth ihm ſich in das Gewühl eines vielfach verſchlungenen, bunten Lebens, wie es eine Weltſtadt eröffnet, zu ſtürzen und in dem Rauſche einer raffinirten Sinnlichkeit ſeiner Exiſtenz froh zu werden *). Fauſt begegnet dieſem Anſinnen mit der Verachtung, die ihm der unbefriedigende Sinnengenuß eingeflößt hat und weiſt dieſen Weg ebenſo entſchieden ab, als das Streben in das Ungemeſſene und Leere **). Die Erde ſoll der Schauplatz ſeines Wirkens werden, hier ſoll der freie Wille Geſtalt und Daſein gewinnen ***). In der ſittlichen That wird ſich

---

Als die Natur ſich in ſich ſelbſt gegründet,
Da hat ſie rein den Erdball abgerundet,
Der Gipfel ſich, der Schluchten ſich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht;
Die Zügel dann bequem hinabgebildet,
Mit ſanftem Zug ſie in das Thal gemildet.
Da grünt's und wächſt's, und um ſich zu erfreuen
Bedarf ſie nicht der tollen Strudeleien.

*) Die Schilderung des Mephiſtopheles enthält offenbare Hindeutungen auf franzöſiſche Zuſtände. In der Hauptſtadt iſt Paris, wie in dem prachtvollen Schloß mit ſeinen kunſtreichen Umgebungen Verſailles, dieſes grandioſe Denkmal einer Herrſcherlaune, nicht zu verkennen. Das vertraute bequeme Häuslein, welche Mephiſtopheles den Fauſt zu bauen räth, um dort dem Sinnengenuſſe zu fröhnen, geht auf dem Hirſchpark Ludwigs XV.

**) Fauſt erwiedert auf die lockende Schilderung der ſinnlichen Lebensfreuden mit tiefern Indignation nur die Worte:

Schlecht und modern! Sardanapal!

Das Streben in das Ungemeſſene und Leere, welches Mephiſtopheles bei Fauſt vermuthet iſt in den Worten ausgedrückt:

Erräth man wohl wornach du ſtrebteſt?
Es war gewiß erhaben kühn,
Der du dem Mond um ſo viel näher ſchwebteſt,
Dich zog wohl deine Sucht dahin?

***) Fauſt:

Dieſer Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Thaten.

der Menſch ſeiner Freiheit und ſeiner Kraft bewußt, denn in ihr ſchaut er den Gedanken auch Andern zum Heil und Segen verwirklicht. Nur ſo bringt er ſich zum Genuß ſeiner Unendlichkeit, welche dem Augenblick Dauer verleiht.

Jede ſittliche That iſt, im weiteſten Sinne, Bewältigung der Naturgewalt im Dienſte allgemein menſchlicher Zwecke, denn in jedem großen, ſubſtanziellen Ziele, welches ſich der Menſch ſetzt, bekämpft er die widerſpenſtige Natur, die erſt genöthigt ſein will in den Willen des Geiſtes einzugehn; mag die Natur den Charakter des ungebändigten Elements, oder die Geſtalt leidenſchaftlichen ungezähmten Willens haben, der ſich der Vernunft opponirt. Auch Fauſt will die Natur ſich unterwerfen. Der Dichter hat dies zunächſt darin zur Anſchauung gebracht, daß Fauſt das den Strand überſchwemmende Meer, die zweckloſe Kraft unbändiger Elemente, zu menſchlichen Zwecken beſiegen möchte. Dadurch bezeichnet er ſich als Beförderer und Erweiterer der Civiliſation, denn durch jede Bewältigung der Naturgewalt, welche der Menſch durch die Liſt und Energie ſeines Verſtandes zu ſeinem Dienſte zwingt, eröffnet er der menſchlichen Entwickelung neue Bahnen. Darin will auch Fauſt ſich zum Gefühl ſeiner Kraft bringen; dies ſind die Entwürfe, die vor ſeiner Seele ſtehend ihm zurufen:

„Erlange dir das köſtliche Genießen“.

Der Plan, den Fauſt in ſeinem Geiſte wägt und der ihn treibt „das herriſche Meer vom Ufer auszuſchließen“ iſt uns, unabhängig von ſeinem beſondern Inhalt, zugleich ein Bild der allgemeinen praktiſchen Zwecke, welche der Menſch durch Umgeſtaltung der Wirklichkeit im Intereſſe der Civiliſation erſtrebt. Daran die Energie ſeines Geiſtes ſetzen, heißt zugleich der geſammten Menſch-

---

Erſtaunenswürdiges ſoll gerathen,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.

Und weiter unten die Worte Fauſt:

Die That iſt alles, nichts der Ruhm.

heit würdig dienen. So allgemein auch dieſer Gedanke iſt, ſo ſehr darin der Menſch überhaupt als in die konkrete Wirklichkeit eingreifend zur Anſchauung gebracht wird, ſo ſtimmt doch dieſer ganze Fortgang wieder völlig mit dem Glaubensbekenntniß unſers Dichters überein. Denn überall dringt derſelbe darauf, daß alle ideale Bildung, alle Hingebung an die ideale Welt, zuletzt in ein poſitives Wirken für das Leben münden, daß der Menſch ſich den großen ſittlichen Kreiſen der Wirklichkeit einfügen und in ihnen das Streben in das Unendliche und Ungemeſſene begränzen müſſe. Dieſes Ziel ſtrebt ja auch der Wilhelm Meiſter unſers Dichters an. Denn der vollſtändige Menſch, in dem keine Richtung auf Koſten der andern einſeitig ausgebildet iſt, zeigt ſich erſt darin, daß er, ohne den Sinn für das Ideale einzubüßen, ſich an das Reale aufgiebt und das wirkliche Leben ſelbſt zum Schauplatz ſeines Handelns und Wirkens macht.

Mephiſtopheles deutet an, daß der eben ausgebrochene Krieg die Plane Fauſt's befördern könne. Dieſer Krieg, der ſich uns mit ſeinen Schrecken nähert, verknüpft uns wieder mit den ſocialen Zuſtänden, welche der erſte Akt uns dargeſtellt hatte. Die großen Gebrechen, woran die geſellſchaftlichen Zuſtände kranken, konnten durch die augenblickliche Abhülfe der materiellen Noth nicht geheilt werden; ſie ſind vielmehr, da von innen keine radikale Umgeſtaltung erfolgt iſt, um ſo greller wieder hervorgetreten. Unter dem Leichtſinn des Herrſchers, der regieren und zugleich genießen wollte[*], hatte die Auflöſung des Ganzen ſich bis zur völligſten Anarchie geſteigert; der Staat war in Atome zerbröckelt worden, deren jedes ſich als das Ganze behaupten wollte. Die Anarchie hatte den erbitterten Kampf geboren; aber aus dem unabweislichen Bedürfniß, aus dem verſunkenen Rechtszuſtande und dem Schwanken alles Beſitzſtandes wieder zur Ordnung und dem Gefühl der Sicherheit zu gelangen, hatten ſich die aufrühriſchen Elemente um einen gemeinſamen Mittelpunkt geſammelt. Dadurch war das Ganze in den Kampf des rechtmäßigen Herrſchers und des auf Kühnheit und Kraft ſich ſtützenden Uſurpators geſpalten.

---

[*] So ſchildert Mephiſtopheles den Kaiſer:

Als wir ihn unterhielten
Ihm falſchen Reichthum in die Hände ſpielten
Da war die ganze Welt ihm feil.
Denn jung ward ihm der Thron zu Theil.
Und ihm beliebt es falſch zu ſchließen,
Es könne wohl zuſammengehn,
Und ſei recht wünſchenswerth und ſchön.
Regieren und zugleich genießen.

In dieſem totalen Zerwürfniß vollzog ſich aber nur das natürliche Geſetz der geſellſchaftlichen Zuſtände und in dem Kampfe auf Leben und Tod, zu welchem der rechtmäßige Herrſcher gezwungen wird, enthüllen ſich die Folgen ſeiner Schuld. Was in dem letzten Theile unſerer Mummenſchanz im Bilde an uns vorübergegangen war, Zerrüttung, Anarchie und Wiedergeburt des Staats, das tritt nun in Wirklichkeit vor uns hin. Zu der Schwäche und Ohnmacht des Kaiſers, welche der innern Auflöſung der geſellſchaftlichen Kreiſe ſo gewaltigen Spielraum geſtattet hatte, bildet der hohe Sinn Fauſt's einen ſcharfen Kontraſt. Der würdige Begriff, den er vom Herrſchen und Gebieten hat, zeigen ihm uns als einen geſammelten, intenſiv gekräftigten Geiſt, der berufen iſt die Geſchicke zu leiten und ſich an allgemeine Zwecke hinzugeben [*]). Freilich liegt dabei auch die Gefahr nahe, im Bewußtſein des hohen Willens, dem man Daſein zu geben trachtet und in der Seligkeit des Gebietens d. h. in dem Genuſſe Andere zu Organen großer, in Einſamkeit gefaßter Zwecke zu machen, auch manch gutes Recht zu verletzen, manch friedliches Daſein, ſofern es die Ausführung des Gedankens hindert oder verrückt, rückſichtslos zu zerknicken. Dieſer Schattenſeite jedes großen energiſchen Willens werden wir auch im Fortgang begegnen. Der Dichter deutet indeſſen in den Worten Fauſt's hier ſchon darauf hin.

---

[*]) Dies ſprechen die Worte Fauſt's vortrefflich aus:

Wer befehlen will
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
Ihm iſt die Bruſt von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Menſch ergründen.
Was er den Treuſten in das Ohr geraunt,
Es iſt gethan und alle Welt erſtaunt.
So wird er ſtets der Allerhöchſte ſein,
Der Würdigſte — Genießen macht gemein.

Der Verlauf der folgenden Entwickelung iſt einfach und ohne beſondere Schwierigkeit. Fauſt verſagt es ſelbſt die Oberanführung des Kaiſerheeres zu übernehmen, weil er nicht befehlen will, wo ihm die Einſicht mangelt*). Er verſchmäht alſo offenbar einen Ruhm, den er nicht ſeiner Geiſteskraft zu verdanken hat. Mephiſtopheles geſellt ſich indeſſen den Kriegern des rechtmäßigen Herrſchers zu und entbietet die drei Gewaltigen: Raufebold, Habebald und Haltefeſt, welche jeder ihre im Namen ausgedrückte Natur zu bewähren verheißen. Die ungünſtigen Nachrichten von dem Abfall der kaiſerlichen Freunde mehren ſich. Dieſe Ungunſt des Geſchicks, die Lauheit und Unthätigkeit mancher ſonſt für treu gehaltenen Schaar treibt den Kaiſer aus ſeiner Zerfahrenheit und Schwäche in ſich hinein, und erhebt ihn zum Gefühl der eignen Energie und des ſittlichen Selbſtbewußtſeins. So wird dieſer Kampf zugleich die Quelle einer geiſtigen Wiedergeburt für den Kaiſer**). Auch dieſe ganze Bewegung war, wie wir oben gezeigt, in dem Schluß unſerer Mummenſchanz ſymboliſirt worden.

Während die Hoffnung auf einen glücklichen Erfolg für den

---

*) Fauſt erwiedert dem Mephiſtopheles auf ſeine Aufforderung den Oberbefehl zu übernehmen:

Das wäre mir die rechte Höhe,
Da zu befehlen, wo ich nichts verſtehe!

**) Darauf gehn die Worte des Kaiſers, als er den Abfall der Freunde vernimmt, welche ſich dem Gegenkaiſer angeſchloſſen haben:

Ein Gegenkaiſer kommt mir zum Gewinn;
Nun fühl ich erſt, daß ich der Kaiſer bin.

Kaiſer durch die Nachricht von dem Abfall der Freunde ſich gar ſehr trübt, erſcheint Fauſt geharniſcht und ſtellt ſich als Abgeſandter des Negromanten von Norcia dem Kaiſer zur Verfügung *). Der Muth und das Zutrauen des Kaiſers wachſen, und Fauſt ruft durch die ſittliche Bedeutung des Herrſchers, welche er vor dem Kaiſer ausſpricht, das Bewußtſein deſſelben wach. Die Schlacht nimmt ihren Anfang. Für den Kaiſer kämpfen Naturgewalten **) und Dämonen, denn die drei Gewaltigen dringen in den Feind. Mephiſtopheles hat, indem er die Waffenſäle geleert, eine große

---

*) Der Negremant von Norcia im Sabinerlande deutet auf den Georgius Sabellicus, genannt princeps necromanticorum, Faustus junior, der im Jahre 1507 in Deutſchland als ein Wundermann umherzog und durch Franz von Sickingen eine Zeitlang Rector der Schule zu Kreuznach war, von wo er aber wegen ſeiner Unthaten verjagt wurde. Dieſen Mann ſollte der Kaiſer einſt vom Scheiterhaufen gerettet haben. Vgl. die über ihn angeführten Stellen bei Deyk's S. 90.

**) Im Allgemeinen iſt dies ſchon angedeutet in den Worten Fauſt's:

Der Fels, der Wald, die Atmoſphäre,
Der ganze Himmel miſcht ſich ein.

Insbeſondere gehört aber die Anſpielung auf die ſogenannte Fata Morgana hierher, eine Art Luftſpiegelung, welche vorzugsweiſe auf der Küſte der ſiciliſchen Meerenge häufig beobachtet wird. Darauf beziehen ſich die Worte Fauſt's:

Vernahmſt du nichts von Nebelſtreifen
Die auf Siciliens Küſten ſchweifen? u. ſ.

Dieſe Lufterſcheinungen geſtalten ſich oft zu den ſeltſamſten Bildern. Darauf gehen die Worte:

Da ſchwanken Städte hin und wieder,
Da ſteigen Gärten auf und nieder
Wie Bild um Bild den Aether bricht.

Die gleich darauf folgende Stelle:

Das ſind die Spuren
Verſchollner geiſtiger Naturen
Ein Widerſchein der Dioskuren.

bezieht ſich auf die nach Gewittern eintretende elektriſche Erſcheinung, die unter dem Namen des St. Elmsfeuers bekannt iſt; wobei Weber S. 220 die Stelle aus Plinius Naturgeſchichte 2, 37 zur Erläuterung mittheilt.

Schaar mit den alten Rüſtungen bewaffnet, und die wunderbaren Luftgebilde bringen Schrecken in die Feinde. Doch iſt noch nicht Alles gethan. Da der linke Flügel in Gefahr iſt, die Feinde die Höhen in großen Maſſen erſtiegen haben, und ein ſchweres Verhängniß ſich ankündigt, übernimmt Mephiſtopheles endlich ſelbſt die Leitung und ſiegt durch ſeine Zauberkünſte, indem er den Schein einer furchtbaren Ueberſchwemmung erregt, über den Feind. Die Gewaltigen eilen, ſich für des Kampfes Mühe durch reiche Beute zu entſchädigen mit der Marketenderin Eilebeute in das Zelt des Gegenkaiſers, woraus ſie aber die Trabanten des rechtmäßigen Kaiſers wieder vertreiben.

Nun ſtellt ſich die Ruhe und Ordnung wieder her. Der Kaiſer, der ſeinen Thron von neuem eingenommen, ſieht ſich ſelbſt als einen durch dies Geſchick erzogenen und wiedergebornen an*) und belohnt die vier würdigen Fürſten, den Erbmarſchall, Erzkämmerer, Erztruchſeß und Erzſchenk mit bedeutenden Rechten, welche durch eine von dem Erzkanzler ausgeſtellte Urkunde feierlich beglaubigt werden. So gewinnt ſich der Kaiſer durch weiſe Selbſtbeſchränkung das Vertrauen der treugebliebenen Vaſallen. Aber der Erzbiſchof dringt, nachdem ſich die Fürſten entfernt haben, mit Vorwürfen auf den Kaiſer ein, daß er durch Satans Liſt den Sieg errungen, und fordert die Abtretung eines bedeutenden Stück Landes an die Kirche, als Sühne für dieſen Abfall. So benutzt die Kirche die Verhältniſſe ſchlau zur Erweiterung ihres Beſitzes. Aber das durch die Frömmigkeit des Kaiſers der Kirche Bewilligte genügt derſelben nicht; ſie ſteigert ihr Begehren in das Ungemeſſene. So gewinnt ſie nacheinander die Gründung eines Doms, der auf Koſten des Kaiſers, zu Ehren des Sieges, auf dem Schlacht-

---

*) Nachdem der Kaiſer den Sieg geprieſen fährt er fort:
Jedoch zum höchſten Preis, wend' ich den frommen Blick,
Das ſelten ſonſt geſchah, zur eigen Bruſt zurück.
Ein junger muntrer Fürſt mag ſeinen Tag vergeuden.
Die Jahre lehren ihn des Augenblicks Bedeuten.

ſelbe erbaut werden ſoll, zum Unterhalt und zur Verwaltung die Zehnten des Landes für ewig, und endlich gar den Zehnten von dem Strande, den Fauſt erſt dem Meere abkämpfen ſoll. Man ſieht wie die Kirche auch die Zukunft für ſich zu anticipiren weiß.

In dieſem Gange, den die Entwickelung genommen, feſſelt uns zunächſt der durch Mephiſtopheles Künſte erfochtene Sieg, durch welchen der Grund zu einer neuen beſſern Ordnung der Dinge gelegt, und eine Regeneration der geſellſchaftlichen Zuſtände eingeleitet worden iſt. Es iſt ein wichtiges Moment, daß Mephiſtopheles diesmal durch ſeine Künſte, welche in ſeinem Sinne zuvörderſt dem Fauſt zum Erwerb des begehrten Landes förderlich ſein ſollten, unbewußt einem höhern ſittlichen Zwecke, der Vernichtung der Anarchie und dem Siege der Ordnung dient. Darin liegt ſeine Bedeutung, zur Realiſirung des Vernünftigen und Subſtanziellen, gegen ſeinen urſprünglichen Willen, verkehrt zu werden, auf das beſtimmteſte ausgedrückt. Ueberall wo Mephiſtopheles ſeine Hände im Spiel hat, iſt es ihm, ſelbſt wenn er den Schein eines Helfers annimmt, doch nur um ein negatives Reſultat zu thun. So eröffnete Mephiſtopheles dem Kaiſer im Augenblicke der höchſten Noth eine Fülle von Reichthum, welcher ſich aber bald nur als ein Scheingut erwies, denn ſeine nächſte Wirkung war eine allgemeine Anarchie. Der Krieg, der ſich aus dieſem Zerwürfniſſe entzündet, wird von Mephiſtopheles zunächſt im Intereſſe des Kaiſers zu Ende geführt, aber nur um dem Fauſt dadurch zur Erlangung ſeiner Wünſche und Entwürfe die Hand zu bieten. In der Begünſtigung derſelben erblickt aber Mephiſtopheles offenbar nur das Mittel ſich feſter un Fauſt zu ketten um ihn ſeine Straße ſacht zu führen. Mephiſtopheles hat alſo in aller ſcheinbaren Hülfe, welche er leiſtet, immer ſeinen diaboliſchen Zweck vor Augen. Aber dieſes nächſte Ziel verkehrt ſich ihm durch die Dialektik der Vernunft in ein poſitives, der Entwickelung wirklich dienendes Moment. Aufruhr und Anarchie waren Durchgangspunkte für die Regeneration des Kaiſers, wie der geſellſchaftlichen Zuſtände geworden. Sollten ſie geheilt werden, ſollte der Herrſcher ſich wirklich als die geiſtige Einheit des Staates begreifen, ſo mußten die nur täuſchend verſteckten und maskirten Gebrechen, wie der verderbliche Leichtſinn, durch die Gewalt der Wirklichkeit enthüllt werden. Dies geſchah durch die innere Zwietracht, die Anarchie und den Bürgerkampf. Aus ihr brachten ſich aber die Perſönlichkeit des Herrſchers, wie der Staat, gereinigt und zu feſterer Geſtalt geordnet wieder hervor. Dieſem Reſultate dient nun Mephiſtopheles durch ſeine Künſte, nicht wiſſend, wie er dadurch gegen ſich ſelbſt arbeitet. In unſerer Scene ſehen wir ihn alſo unmittelbar von dem ſittlichen Geiſte in Dienſt genommen und für ſich verwendet.

Indem Mephiſtopheles nun alle dieſe Anſtrengungen macht, um Fauſt, zu deſſen Dienſten er ſich hier verbunden, zur Erreichung ſeines Wunſches behülflich zu ſein, befindet er ſich in dem Wahne ihn dadurch wieder in das Ungemeſſene treiben und die finſtern Mächte des Ehrgeizes und der Herrſchſucht in ihm wach rufen zu können. In einem andern Sinne kann der Antheil des Mephiſtopheles an Fauſt's Verlangen, den Meeresſtrand ihm zu gewinnen, gar nicht gedacht ſein. Es liegt aber auch völlig in der Natur des Mephiſtopheles in dem Streben Fauſt's nach Thaten, in ſeinem Triebe Kraft und Fleiß der Wirklichkeit zuzuwenden, nur das Moment zu erblicken, wodurch ihm dieſe Richtung zu ſeinem Verderben ausſchlagen kann. Mephiſtopheles ſieht alſo darin offenbar nur die negative Seite, welche in jeder, auch noch ſo berechtigten Thätigkeit liegt, gleichſam den Dämon, den jede beſtimmte Richtung mit ſich führt und dem ſie anheim fallen kann. In der Thatkraft und dem energiſchen Verfolgen großer Plane, in dem Kampfe mit den widerſtrebenden Elementen liegt aber auch als eine mögliche Abirrung, gleichſam als das dämoniſche Moment dieſer Richtung, die Herrſchſucht, das rückſichtsloſe bis zur Verletzung des Rechts fortſchreitende Walten verborgen; daran hält ſich Mephiſtopheles. Der Fortſchritt, der ſich in Fauſt's Bewußtſein entwickelt hat, die Sammlung ſeines Geiſtes, dies aus ſeiner Verſenkung in das ideale Reich der Kunſt gewonnene Reſultat, iſt für Mephiſtopheles nicht da *); er ſchmiegt ſich nur dem unwiderſtehlichen Verlangen mit der Ausſicht an, aus jedem Umſtand ſeinen Vortheil zu gewinnen **). Nur von dieſer Entwickelung aus iſt auch die Parthei, welche Mephiſtopheles für den rechtmäßigen Kaiſer ergreift, nicht im Widerſpruch mit ſeiner Natur. Ja der Dichter eröffnet uns dadurch eine Ausſicht auf die nahe und völlige Enttäuſchung des Mephiſtopheles, der hier ſchon gegen ſeinen eigentlichen Zweck, für die Befeſtigung der öffentlichen Ordnung, in die Schranken tritt. Die Sophiſtik des Mephiſtopheles, den künſtlichen Schein für die Wahrheit zu bieten, woran er ſich zunächſt allein hält und wobei er ſeinen diaboliſchen Zweck ſehr ſchlau vor Augen hat, wird durch die Dialektik der Vernunft, welche ſich in den Umkreis der erſteren ſtellt, aufgehoben und auf poſitive Weiſe beſiegt. Nach dieſer Seite hin hat uns der Dichter wieder einem endlichen Siege über Mephiſtopheles und dadurch einer abſoluten Verſöhnung um ein bedeutendes näher gebracht.

Freilich, müſſen wir bekennen, iſt dieſe Regeneration der bürgerlichen Ordnung und des Staates noch keine den höchſten Bedürfniſſen des Geiſtes entſprechende, und trägt namentlich durch den Einfluß, den die Kirche in ihrem unerſättlichen Streben nach Beſitz und weltlicher Macht hier noch behauptet, ihren Wurm in ſich. In der gleißneriſchen Sprache des Erzbiſchofs, ſeiner ſchlauen Benutzung der Schwäche des Kaiſers guckt freilich Mephiſtopheles durch, den wir überall heraushören, ſobald die Selbſtſucht die Maske der Frömmigkeit und des Begehrens um Gotteswillen vornimmt. Der Kaiſer hat ſich aber noch nicht von dieſer geiſtlichen ſchwerlaſtenden Gewalt emancipirt. Nur in dem Schlußwort hört man die Aeußerung des Unwillens, den eine Begehrlichkeit, welche ſelbſt das künftig erſt zu erwerbende für ſich in Anſpruch nimmt, im Kaiſer erweckt *) und wenigſtens auf das einſt eintretende Wagniß, ſich von dem Joch der Kirche zu befreien, leiſe hindeutet. Daß die Verſöhnung, welche der Staat und die bürgerliche Ordnung nach dem Siege über die Aufrührer feiern, noch eine oberflächliche iſt, hat ſeinen Grund darin, daß wir uns hier auf mittelalterlichem Boden befinden, und der Dichter in ſeiner Darſtellung der politiſchen Wirklichkeit uns über dieſe Zuſtände nicht hinaus geführt hat. Daher bringt es auch die Wiederherſtellung des Staates nur bis zu der im Ganzen loſen Einheit, welche der deutſche Reichskörper durch ſeine berühmte Wahlkapitulation der goldnen Bulle erhielt. Nichts deſtoweniger erhält doch auch dieſe, das Verhältniß der Fürſten zum Kaiſer fixirende und die Rechte der erſteren feſtſtellende Urkunde, einen Fortſchritt gegen den früheren chaotiſchen Zuſtand, denn es wird darin doch nur das, was der Verlauf der Zeit herausgebildet hat, in's Bewußtſein gefaßt. In jedem Uebergang aus dem bloßen unbeſtimmten Gewohnheitsrecht zur Fixirung des Rechts durch allgemein ausgeſprochene und gewußte Beſtimmungen liegt der unverkennbare Fortſchritt, der in jeder Anerkenntniß eines objektiven, der Willkühr entnommenen Rechtszuſtandes enthalten iſt. Gegen das vorhergegangene Zer-

---

*) In dieſem Sinne ſagt Fauſt, nachdem er die That als das Ziel ſeines Strebens bezeichnet und von Mephiſtopheles deshalb eine höhnende Bemerkung erfahren hat zu demſelben:

Was weißt du, was der Menſch begehrt?
Dein widrig Weſen, bitter, ſcharf
Was weiß es, was der Menſch bedarf?

**) Sagt ja doch Mephiſtopheles ſelbſt zu Fauſt:

Klug iſt das Bemühen
Aus jedem Umſtand ſeinen Vortheil ziehen.
Man paßt, man merkt auf jedes günſtige Nu,
Gelegenheit iſt da, nun Fauſte greife zu.

---

*) Auf die Forderung des Erzbiſchofs, den Zehnten, Zins, Gaben und Gefälle von dem Meeresſtrand, der Fauſt verliehen werden ſoll, der Kirche zu bewilligen, erwiedert der Kaiſer verdrießlich:

Das Land iſt noch nicht da, im Meere liegt es breit.

und fügt nachdem der Erzbiſchof ihn verlaſſen, für ſich hinzu:

So könnt' ich wohl zunächſt das ganze Reich verſchreiben.

würfniß und den auf gegenſeitige Beſchränkung durch Liſt und Gewalt hinarbeitenden Kampf des Kaiſers und der Fürſten erſcheint daher die goldene Bulle als ein Fortſchritt der Ordnung und eine Hemmung der Willkühr. So iſt auch unſer zwiſchen den Fürſten und dem Kaiſer abgeſchloſſener Verein immer ein Sieg der Ordnung über den Geiſt der Anarchie und der Objektivität des Rechts über das Belieben. Eine nur ironiſche Hindeutung auf die Schwächen der deutſchen Reichsverfaſſung, ohne innern Zuſammenhang mit dem Ganzen, hätte doch gar zu wenig Sinn. Solche ganz willkührlich geworfene Witzraketen darf man dem Dichter nicht zumuthen. Der Abfall dieſer Scene gegen die Großartigkeit derjenigen, welche die Poeſie ſelbſt zum Inhalt ihrer Darſtellung hatten, liegt einerſeits darin, daß das Objekt ſelbſt ſich zu einer ſo ſchwunghaften und dichteriſchen Entfaltung nicht eignet, als das ideale Leben, andererſeits darin, daß der vom Dichter vorgeſtellte Inhalt ein von unſerm politiſchen Bewußtſein wirklich verlaſſener und überwundener iſt, während der Inhalt der poetiſchen Welt in ihrer Entfaltung ein uns völlig gegenwärtiger iſt, welcher eine abſolute Bedeutung hat. Hier ſteht der Dichter in ſeiner Symbolik auf gleicher Höhe mit dem Stoffe ſelbſt, während in der Darſtellung der Zuſtände der Wirklichkeit nicht eine gleich begeiſterungsvolle Hingebung an die Idee der politiſchen Entwickelung und des Staats herrſcht, wie in der großartigen Enthüllung der Phaſen der Poeſie. Daher rührt auch das verhältnißmäßig Trocknere, die geringere Wärme des ganzen Farbentons, welche hier waltet; eine Bemerkung, die ſich aufdringen muß, deren tieferer Grund aber allein in dem angedeuteten Mangel der Präſens des politiſchen Bewußtſeins liegt, das in dieſer Scene zu uns ſpricht.

VIII.

Fauſt's Erlöſung

und

der innere Zuſammenhang derſelben mit dem erſten Theil.

Die Erlöſung Fauſt's verknüpft uns wieder auf das beſtimmteſte mit dem erſten Theile des Fauſt. Die großen Kreiſe, welche der Dichter vor uns entfaltet, hatten die Aufmerkſamkeit von der Perſon Fauſt's abgelenkt und in die weiten Bahnen des objektiven Geiſtes geführt. Durch die Theilnahme daran war Fauſt mehr und mehr von einer ruheloſen Sehnſucht und ſchrankenloſen Begierde befreit worden. Wir haben ihn ſich in ſich ſelbſt faſſen und einer würdigen Thätigkeit ſich zukehren ſehn. Das Band, zwiſchen ihm und dem Göttlichen, welches ſelbſt in dem furchtbarſten Aufruhr ſeiner Seele, nie völlig zeriſſen worden war, ſondern ihn auch noch da mit unſichtbarer Gewalt an die göttliche Liebe geknüpft hielt, konnte auch den durch eigne Schuld von Gott weit fortgetriebenen denſelben wieder verbinden. Wir haben geſehn wie Fauſt, ſich an die große Welt, an die ideale und reale Seite des Lebens aufhebend und an ihrer Bewegung theilnehmend, ſich von der Unmittelbarkeit der Begierde und von dem Streben in's Leere gereinigt hatte. So war ſeinerſeits die erſte negative Bedingung einer Verſöhnung mit dem Abſoluten und einer Freiwerdung von den Banden des Mephiſtopheles vorbereitet worden. Einen ſolchen Sieg hatte aber auch der Herr im Prolog verheißen, der in der Gewißheit, daß eine tiefe Natur ſich von dem abſoluten Grund ihres Weſens nicht abſolut löſen könne, dem Mephiſtopheles den Verluſt der Wette vorausgeſagt hatte *). Das Wort des Herrn muß zu Ehren kommen, d. h. das Reich der Wahrheit muß über das Reich der Lüge triumphiren. Der Ausſpruch Gottes ſchloß die nothwendige Bedingung in ſich, daß der Tag der Erlöſung auch für Fauſt anbrechen werde; es bedingte den zweiten Theil der Tragödie. Die Verſöhnung, welche ſich in Gretchens Seele geſenkt hatte, war zugleich ein Siegesruf des göttlichen Geiſtes über die Gewalt des Mephiſtopheles. Hierdurch hatte ſich die göttliche Idee als eine die Welt überwindende geoffenbart. Die Verſöhnung, welche dem Weſen nach hier vollbracht war, muß aber auch für das Individuum offenbar werden, dem ſie verheißen worden iſt. Der durch die Erlöſung Gretchens gewonnene Sieg über Mephiſtopheles, enthält an ſich zwar die Gewißheit der göttlichen Gegenwart in der Welt, iſt aber erſt durch die Erlöſung Fauſt's ein totaler, weil hier der Kampf durch den Gegenſatz des Herrn und des Mephiſtopheles bis zu ſeinem tiefſten Grunde zurückgeführt worden iſt. In dem Geſagten liegt eben ſo wohl das Bedürfniß einer objektiv d. h. durch das Eingreifen des Göttlichen herbeigeführten, als durch die freie Erhebung des Individuums eintretenden Verſöhnung. Beide Momente zuſammengenommen vollenden erſt die Idee der Erlöſung; beide müſſen alſo auch zu ihrem vollen dichteriſchen Ausdruck kommen. Würde das erſte Moment, d. h. die objektive, allein durch den Akt der göttlichen Gnade vollbrachte Befreiung Fauſt's aus den Banden des Mephiſtopheles einſeitig in der Poeſie feſtgehalten, ſo würde der Verluſt des Mephiſtopheles nur ein

---

*) Dies drücken die gewichtigen Worte des Herrn zu Mephiſtopheles im Prologe aus:

Und ſteh' beſchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunklem Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

Akt der Gewalt, mithin der Willkür ſein. Die in dem Prolog dem Mephiſtopheles vorausgeſagte Beſchämung fiele dann vielmehr auf den zurück, der nur gewaltſam ſich ſeines Clienten zu bemächtigen vermocht und damit ſeine Ohnmacht ſtillſchweigend eingeſtanden hätte. Der wahre Triumpf wäre dann auf Seiten des Mephiſtopheles. Würde dagegen nur die ſubjektive Erhebung des Fauſt zur Anſchauung gebracht, ſo fehlte dieſer die göttliche Beglaubigung, das Siegel der Anerkennung durch den Herrn. Denn dadurch erſt offenbart ſich die göttliche Gnade als eine über das einzelne Subjekt übergreifende, objektive Geiſtesmacht, welche zwar immer im Gemüth des Menſchen individuelle Geſtalt annimmt, aber deshalb doch in der alles durchdringenden Perſönlichkeit Gottes wurzelt.

Dieſer Entwicklung zufolge haben wir nun die dichteriſche Darſtellung dieſer Momente ſelbſt aufzufaſſen, und ſie in ihrem Verhältniß zur Idee zu begreifen. Das Ganze vollendet ſich demnach in der Betrachtung der drei Punkte: *die Erhebung Fauſts* und ſeine innere Freiwerdung von den Banden des Mephiſtopheles, *die erſcheinende und ſich bethätigende göttliche Gnade*, wodurch Fauſt's unſterbliches Theil gerettet und Mephiſtopheles über den Verluſt ſeiner Beute zur diaboliſchen Wuth und Selbſtqual fortgetrieben wird, und endlich *die Darſtellung der in die göttliche Idee und die abſolute Perſönlichkeit ganz aufgegangenen Individualität*, welche, zum Genuß der Seligkeit gekommen, in Gott iſt und webt, welche den Schmerz des Irdiſchen überwunden hat, in der ſich alſo die göttliche Liebe zum Menſchen und die menſchliche Hingebung an das Göttliche zum perſönlichſten Leben durchdrungen haben. Mit dieſer Verklärung, der auch Fauſt entgegengeführt wird, entläßt uns der Dichter, und breitet dieſe ſelige Stille über uns aus, welche ſich aus der vollen Gegenwart des in die Endlichkeit herabgeſtiegenen und in ſie eingegangenen Göttlichen auf uns ſenkt, das ſeinen Himmel zum Genuß giebt, und die Erde zum Himmel verklärt.

Wir beginnen mit der dichteriſchen Auffaſſung des erſten

Moments: Die ſubjektive Erhebung und Freiwerdung Fauſt's. Fauſt war aus dem idealen Reiche der Kunſt zur Wirklichkeit zurückgekehrt, um ſich in großartiger Thätigkeit zu befriedigen. Dieſer gegenüber erſcheint uns in Philemon und Baucis das Bild ſtillen, friedlichen und frommen Behagens, ein Vollglück in der Beſchränkung, welches mit den umfaſſenden Anſtrengungen und der kühnen Lebensthätigkeit Fauſt's, wodurch dieſer in überraſchend kurzer Zeit ſeinen Uferſtrand in herrliche Anlagen, Wieſen, Wälder, Gärten und Hof verwandelt und weite Ausſichten ſich eröffnet hat, ſehr kontraſtirt. Aber dies fromme Paar fürchtet den mächtigen Willen des kühnen Mannes, dem auch nach ihrer Hütte gelüſtet *). Wer durch die Energie eines großen Willens ſtaunenswürdige Erfolge errungen, der verſagt ſich nicht leicht einen Wunſch, der aus ſeiner ganzen Richtung hervorgeht, ſelbſt auf Gefahr das Recht Anderer dabei zu verletzen. Dies iſt der Dämon, der allen mächtigen Naturen, welche Großes aus dem Nichts hervorgerufen haben, zur Seite lauert; es iſt die Schrankenloſigkeit des Willens, welche jeden Widerſtand, der der Ausführung der Ideen von menſchlicher Seite geleiſtet wird, für einen unberechtigten Eigenſinn anſieht, der einem höhern Geſetze weichen müſſe. An jeder Herrſcherkraft, die ſich im Vollbringen mächtiger Werke zum Genuß ihrer Energie bringt, lauert die Verſuchung gerade an dieſer Stelle und ſchleicht ſich unvermerkt in Kopf und Herz ein. An dieſer Seite dringt auch Mephiſtopheles in Fauſt geſchäftig ein. Wir haben ſchon angedeutet, daß jede auch noch ſo bedeutende die Entwicklung der Menſchheit fördernde Stellung ihre Gefahr in ſich trage, gleichſam ihren Schatten mit ſich führe. Dies iſt die Seite, an welcher Mephiſtopheles den Fauſt in Verſuchung zu führen eifrig bemüht iſt.

---

*) Baucis ſagt von Fauſt:

Gottlos iſt er, ihn gelüſtet
Unſre Hütte unſer Hain;
Wie er ſich als Nachbar brüſtet
Soll man unterthänig ſein.

Dieſer Gedanke iſt von dem Dichter auf folgende Weiſe verſinnlicht worden. Fauſt erſcheint in hohem Alter*), durch den weiten Ziergarten ſeines Pallaſtes wandelnd, überall weit und breit von den Reſultaten ſeiner Thätigkeit und Willenskraft umgeben. Lynceus verkündigt das Nahen eines reichbeladenen, die Schätze ferner Weltgegenden herbeiführenden Kahnes; Mephiſtopheles berichtet, daß die Sendung zehnfach vermehrt wieder in den Hafen zurückkehre. Im Gefolge der großen weitangelegten Umgeſtaltung, die Fauſt ſchöpferiſch vollbracht, indem er die Natur zu ſeinem Willen zwang, ſind Handel und Verkehr der umfaſſendſten Art eingekehrt, wodurch ſeine Thätigkeit in die Räder der Civiliſation eingreift und ihre Kanäle in die großen Ströme des Weltverkehrs und der allgemeinen Kultur leitet. Aber Fauſt's Gemüth fühlt ſich durch den Kontraſt des beſchränkten, wünſchelosen Daſeins des frommen alten Paars auf der Höhe mit ſeinem die Weltintereſſen umfaſſenden Streben, im innerſten verſtimmt**). Gerade dieſes harmloſe Daſein, das alle Begierden und Wünſche in Gott begraben, erſcheint ihm wie ein Hohn ſeiner Exiſtenz und des Glöckchens Klang tönt ſchneidend in ſein Gemüth. Hier an dieſer friedlichen Exiſtenz fühlt ſich ſein Herrſcherſinn gebrochen, und ſein auf weite Bahnen hinſchweifender Blick beſchränkt***); in der Berufung auf das gute

---

*) Nach Göthes Aeußerung gegen Eckermann II. S. 349 ſoll der Fauſt, wie er im fünften Act erſcheint, grade hundert Jahr alt ſein.

**) Als Fauſt zum erſtenmale das Glöckchen auf der Düne läuten hört fährt er zornig auf:

> Verdammtes Zeugniß! Allzuſchändlich
> Verwundet's, wie ein tückiſcher Schuß;
> Vor Augen iſt mein Reich unendlich,
> Im Rücken neckt mich der Verdruß.
> Erinnert mich durch neidiſche Laute
> Mein Hochbeſitz er iſt nicht rein.

***) Fauſt:

> Die Alten droben ſollten weichen.
> Die Linden wünſcht ich mir zum Sitz.

Recht des Beſitzes, das in frommer Einfalt jede Ausgleichung verſchmäht, erblickt er den Widerſtand beſchränkten Eigenſinnes, der ihm den herrlichſten Gewinn verkümmert, und ihm die Aufrechthaltung des Rechts als eine Thorheit erſcheinen läßt*). An dieſer Seite ergreift ihn Mephiſtopheles; dieſer ſoll die Alten zur Seite ſchaffen und zur Annahme des angebotenen Erſatzes zwingen. So hatte Mephiſtopheles die aus der Herrſcherkraft und dem Genuß großartigen Umgeſtaltens erwachſende Gefahr der Willkühr für ſich benutzt.

Aber die Willkühr die ſich einmal Raum gegönnt hat, kann ihr Ziel in der Ausführung nicht ermeſſen; die geſchäftige Hand des Mephiſtopheles, an den ſich der raſche Sinn Fauſt's gewandt, übt frevelhafte Gewalt; die Hütte und die Kapelle der guten Alten gehn, da eine gütliche Ausgleichung verſchmäht ward, in Flammen auf; der Thürmer verkündet uns das furchtbare Ereigniß. Mephiſtopheles hat mit diaboliſcher Haſt die That ſchnöder Gewalt und Willkühr verübt, iſt ſie doch ein Band, welches ihn an Fauſt kettet, auf den die Laſt dieſer That zurückfällt, in welcher ſich die Schuld eines unbewachten Worts, einer Herrſcherlaune er-

---

Die wenigen Bäume nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbeſitz.
— — — — — — — — —
So ſind am härtſten wir gequält:
Im Reichthum fühlend was uns fehlt.
Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
Umfängt mich wie in Kirch und Gruft.
Des Allgewaltigen Willens-Kür
Bricht ſich an dieſem Sande hier.

*) Baucis hatte namentlich jeder Ausgleichung widerſtrebt. Mephiſtopheles ſchürt den Unmuth Fauſt's über dies Widerſtreben an, worauf Fauſt in die Worte ausbricht:

Das Widerſtehn, der Eigenſinn
Verkümmern herrlichſten Gewinn,
Daß man, zu tiefer, grimmiger Pein,
Ermüden muß gerecht zu ſein.

ſchütternd gerächt hat *). Grade an dieſer Enthüllung der Willkühr dringt ſich aber auch in Fauſt das Bewußtſein ſeiner Schuld auf, und bringt ſo den Mephiſtopheles gleichſam um den Preis ſeines Handelns **). Es iſt eine neue Täuſchung die Mephiſtopheles erfährt, daß ſein raſches Vollbringen, welches ihn dem Fauſt näher bringen ſollte, ihn, durch das Gefühl der Schuld in Fauſt demſelben grade völlig entfremdet.

Schattenhaft ſchweben vier graue Weiber heran, der Mangel, die Schuld, die Noth und die Sorge; nur die letztere dringt ein; eine Todesahnung ſteigt in Fauſt auf. Dies Verempfinden des nahen Endes treibt ihn in ſich hinein, und er ſpricht tief erſchüttert ſein Schuldbewußtſein aus, ſich einſt der Magie ergeben zu haben und von dem rein menſchlichen Pfade abgeirrt zu ſein. Zum erſtenmale kehrt er ſich mit der vollen Freiheit des Geiſtes gegen das trügeriſche Mittel, dem er in der Verzweiflung an der Erkenntniß der Wahrheit ſich in die Arme geworfen hatte, und welches ihn der Verzweiflung von neuem übergab. Aber ungeſtraft irrt Niemand in die finſtere Bahn ab; er bringt ſein geiſtiges Selbſt nicht mehr rein daraus zurück. Wem ſich die Gottheit durch die Magie aufſchließen ſollte, wer das Geheimniß des Univerſums durch ein ſinnliches Werkzeug öffnen wollte, der hatte ſich ſelbſt die Pforten der Wahrheit verſperrt, und ſich durch eine Kluft von ihr geſchieden. Dies Bewußtſein ergreift Fauſt jetzt mit dem tiefen Schmerze einſt ſich in das Düſtere verirrt und die Freiheit des Geiſtes, den vollen Werth der menſchlichen Würde eingebüßt zu haben *). Aber in dem Schuldbewußtſein, in dem Grauen vor dem ruheloſen Streben, vor dem Taumel des Gelüſtes früherer Zeiten, das ihn jetzt durchzittert, erhebt er ſich auch über ſich ſelbſt und mittelbar zugleich über das Reich des Mephiſtopheles. Die Reſignation auf das Jenſeits, welche Fauſt im erſten Theile zu den Tiefen der Sinnlichkeit hintrieb, verwandelt ſich jetzt in die ſelbſtbewußte Hingebung an eine großartig fördernde Thätigkeit **). Mit dieſem Gedanken erſcheint ihm zugleich das Unendliche in der endlichen, begränzten Form der irdiſchen That. Fauſt hat ſich durch eine ſolche Selbſtbeſchränkung einerſeits zwar von einer in das leere Jenſeits abſchweifenden Unbeſtimmtheit des Wollens und Begehrens befreit, andererſeits erſcheint aber dieſe Rückkehr zur Wirklichkeit und zur That doch nur als ein Act der Reſignation, nicht der vollen geiſtigen Freiheit, daher offenbart ſich ihm auch in der ſittlichen That und in der Selbſtbeſchränkung auf ein großſinniges Eingreifen in die Kreiſe des wirklichen Lebens, nicht die Durchdringung des Unendlichen und des Endlichen, des Göttlichen und Menſchlichen. Daß die Erde der Schauplatz und der eigentliche Boden für die Energie des Menſchen iſt, daß dieſe Welt dem Tüchtigen nicht ſtumm bleibt, tritt ihm daher nicht als die weſentliche und nothwendige Form in der die Idee überhaupt

---

*) Fauſt drückt ſo wie die Flammen ihn das unglückliche Ereigniß verkünden, ſeinen Schmerz darüber aus:

Mich, im Innern,
Verdrießt die ungeduldige That.

**) Auf den Bericht, den Mephiſtopheles triumphirend über den Untergang der Hütte und der beiden Alten abſtattet, erwiedert Fauſt zornig:

Wart ihr für meine Worte taub!
Tauſch wollt' ich, wollte keinen Raub
Dem unbeſonnenen wilden Streich
Ihm fluch' ich! theilt es unter euch.

---

*) Noch hab' ich mich in's Freie nicht gekämpft.
Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zauberſprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe werth ein Menſch zu ſein.
Das war ich ſonſt, eh' ich's im Düſtern ſuchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.

**) Dem Tüchtigen iſt dieſe Welt nicht ſtumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu ſchweifen!
Was er erkennt läßt ſich ergreifen.

Geſtalt annehmen muß vor ſeine Seele, er ſieht mithin darin nicht die abſolute göttliche Gegenwart, welche ſich immer nur in endlicher Geſtalt manifeſtirt. Wäre dies der Fall, ſo würde der göttliche Friede auch in Fauſt bereits ganz eingekehrt ſein und er ſich auch in dem Verfolgen umfaſſender großartiger Plane nicht unbefriedigt fühlen *).

Man darf aber deshalb in dem Momente, wodurch ſich Fauſt, in ſeiner Reſignation, auf den Schauplatz der Erde und die der Menſchheit nützliche Thätigkeit beſchränkt, den ungeheuren Fortſchritt in dem Bewußtſein deſſelben und ſeiner ganzen Richtung nicht verkennen. Dieſer Entſchluß verbunden mit dem Schmerze über das früher verfehlte Leben, enthalten die negative Bedingung einer wirklichen Erlöſung, einer freien Erhebung in das Reich der göttlichen Idee. Auf unſerm Standpunkt iſt die Verſöhnung ſo weit angebahnt, daß die göttliche Liebe aus freier Machtvollkommenheit das Erlöſungswerk vollenden kann.

Die Sorge, deren Macht Fauſt nicht anerkennen will, haucht ihn an, und er erblindet. Aber die Blindheit wird ihm ſelbſt zu einer Läuterung, ſie zieht ihn nur von der Sinnenwelt völlig ab, während ſein Inneres heller als je leuchtet und die Energie ſeines Geiſtes ſich im Anordnen und Gebieten, zur Vollendung großangelegter Plane, als die eigentlich ſchöpferiſche, die Maſſen wie die Materie leitende und geſtaltende Seele offenbart. In dieſer Luſt

---

*) Die ganze Stelle, in welcher ſich Fauſt zur Thätigkeit in der Welt entſchließt, beſtätigt das Geſagte:

Nach drüben iſt die Ausſicht uns verrannt;
Thor! wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken ſeines gleichen dichtet!
Er ſtehe feſt und ſehe hier ſich um.

— — — — — — — — — — — —

Er wandle ſo den Erdentag entlang;
Wenn Geiſter ſpuken, geh' er ſeinen Gang;
Im Weiterſchreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

des Schaffens und Belebens, welche durch ſeine Seele zieht, in dieſem Vorgefühl verwirklichter großer Zwecke, fühlt er ſich zum erſtenmal von Seligkeit durchſchauert*). Die Stimmung in der ſich Fauſt die Selbſtbeſchränkung auf die irdiſche Thätigkeit auflegte, worin ſich bisher, weil ſie nur aus einer Reſignation auf das Jenſeits ſtammte, Glück und Qual durchdrangen, worin ihm alſo das Unendliche ſelbſt noch nicht Gegenwart geworden war, iſt einer begeiſterungsvollen Empfindung gewichen, in welcher ihm Leben und Freiheit als die Schöpfungen menſchlicher Kraft und Thätigkeit vor die Seele treten.

„Nur der verdient ſich Freiheit und das Leben
Der täglich ſie erobern muß.“

In dem Hochgenuß aber, daß die That des freien Geiſtes weit hinausragt über ihr endliches Erſcheinen, daß ſie aufgehoben iſt in dem Reiche des Geiſtes, iſt ihm das Unendliche zur Gegenwart geworden. Das Jenſeits hat ſich mit dem Dieſſeits ſo durchdrungen, daß ſich die abſolute Gewißheit von der energierenden Kraft des göttlichen nicht ſich neidvoll dem Menſchen entziehenden Geiſtes, in ſeine Seele geſenkt und ſie durchleuchtet hat. In dieſer Anticipation der Zukunft, wo die Freiheit des Geiſtes alle Lebensſtoffe bewältigt haben wird, wo er auch ſeine Thätigkeit als einen Pfeiler des großen Gebäudes anſchaut, welches der Menſch

---

*) Fauſt aus dem Palaſte tretend, taſtet an den Thürpfoſten:
Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!
Es iſt die Menge, die mir fröhnet,
Die Erde mit ſich ſelbſt verſöhnet,
Den Wellen ihre Gränze ſetzt,
Das Meer mit ſtrengem Band umzieht.

Mephiſtopheles ſieht auch jetzt nur das Verderben des Fauſt in dieſer Thätigkeit und ahnet alſo gar nicht die Emancipation, welche darin vorbereitet iſt; denn Mephiſtopheles ſagt mit triumphirendem Hohne:

In jeder Art ſeid ihr verloren; —
Die Elemente ſind mit uns verſchworen,
Und auf Vernichtung läuft's hinaus.

aus ſeiner freien Einſicht erbaut hat, wo er alſo in der begränzten Arbeit und Thätigkeit des Menſchen die göttliche Energie ſelbſt anſchaut, die mächtig genug iſt dem Augenblicke Dauer zu verleihen, „im Vorgefühl von ſolchem hohen Glück, genießt er jetzt den höchſten Augenblick“ *).

In dem unendlichen Triebe in den Beſitz der Wahrheit zu kommen, in der Verzweiflung an der Erkenntniß des Abſoluten, die ihm aus dem Verkehr mit den empiriſchen Wiſſenſchaften und aus der Unzulänglichkeit der endlichen Verſtandesreflexion immer wieder aufgetaucht war, ohne daß der Drang nach Wahrheit völlig erſtarb, erſchien Fauſt als das der Verſöhnung mit ſich bedürftige Subjekt. Nur aus dem Zwieſpalt mit ſich, aus der unabweisbaren Differenz des Subjekts mit ſeiner innerlich und äußerlich gegebenen und vorgefundenen Welt, von welcher ſich der Menſch nur abtrennt um ſich denkend mit ihr zu vermitteln, kann die Verſöhnung hervorgehn. Dieſe iſt um ſo tiefer, je gewaltiger der Widerſpruch war, der ſich dem Menſchen in ſeiner Entwickelung eröffnete; am tiefſten alſo, wo der Menſch ſelbſtbewußt bis in den Abgrund ſeines einſamen Denkens vorgedrungen war und ſich in völliger Selbſtſtändigkeit dem Univerſum und der Idee gegenüber geſtellt hat. Die tiefe Natur eines ganzen Volkes, wie eines Einzelnen ermißt ſich daher darnach, bis zu welcher Spitze ſich der Gegenſatz des Denkens und Seins, des Endlichen und Unendlichen in ihnen fortgetrieben, mithin aus welcher Differenz ſich die Einheit

---

*) Fauſt:
Solch ein Gewimmel möcht' ich ſehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke ſtehn.
Zum Augenblicke dürft' ich ſagen:
Verweile doch, du biſt ſo ſchön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.
Im Vorgefühl von ſolchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchſten Augenblick.

wieder hergeſtellt hat. Obgleich Fauſt in dem erſten Theile aus dieſem Extrem des Widerſpruchs und der Differenz mit der objektiven Wahrheit nur die Verzweiflung an der Erkenntniß als Reſultat gefunden hatte, ſo blieb der unendliche Trieb nach Befriedigung doch noch wach und erſcheint uns als die immer wiederkehrende, alle ſeine Schritte unſichtbar leitende Macht. Daß er vom Himmel die ſchönſten Sterne fordert, von der Erde jede höchſte Luſt, daß alle Nähe und alle Ferne die tiefbewegte Bruſt nicht befriedigt, iſt zunächſt das Zeugniß ſeiner tiefen, des Höchſten würdigen Natur. In aller Abirrung, in allem Sinnentaumel, in dem ruheloſen Jagen von Genuß zu Genuß, in der Flucht vor ſich ſelbſt, der Hingebung an Mephiſtopheles, immer iſt es der Trieb, das Bedürfniß einer Himmel und Erde ausgleichenden Verſöhnung, welcher, wie die allgegenwärtige Pſyche, ſich in allem Wechſel der Formen, in allen Wogen ſeines Genießens und ſeiner Qual, ſeines Entzückens und ſeiner Verzweiflung erhält. So lange dieſer Pulsſchlag noch in dem lebensmüden und erſchöpften Fauſt, wenn auch nur ſchwach vernommen wird, ſo lange hängt er auch noch mit dem allgemeinen Leben des Univerſums und der göttlichen Idee zuſammen. Dieſer Pulsſchlag der Verſöhnungsbedürftigkeit iſt daher zugleich das Zeugniß ſeiner Fähigkeit erlöſt zu werden. Es iſt der rechte Weg, deſſen ſich die edle Natur in ihrem dunklen Drange wohl bewußt iſt.

Dieſe Fähigkeit der Verſöhnung theilhaftig zu werden erſtarkt nun, indem Fauſt durch die großen Kreiſe des Lebens, die ideale und reale Wirklichkeit wandert und ſich an ihnen fortbewegt. Denn hier entfaltet ſich ihm der über das Denken und Wollen des Subjekts übergreifende, objektive Geiſt, der ſich in den allgemeinen Zuſtänden als die geſtaltende allgegenwärtige Seele darſtellt, welche mächtiger iſt, als der Einzelne, ja welcher der Einzelne unterthan iſt. Aus dem Anblick und der Theilnahme an der großen Welt des Staates, die ihm zunächſt in ihrer Auflöſung entgegentrat, erhob ſich Fauſt zu der Anſchauung der ewigen Schönheit und verſenkte ſich in die Phantasmagorien, in die in ihren großen Entwicklungsphaſen ſich entfaltende Idee der Poeſie. Auch hier drang ſich ihm das Verhältniß des Einzelnen zu der Objektivität des Geiſtes in ſeiner Bewegung und Entwickelung auf. Der einzelne Träger der Idee erſchöpfte zwar die Fülle derſelben nicht, dieſe war nur in der Totalität aller ihrer Momente, mithin in ihrer Geſammtentwicklung. Darum verſchwand auch der Einzelne, aber nicht ohne ſeine That in dieſem Geiſterreiche aufgehoben zu ſehn. Von dieſer Idealität des Inhalts getragen und erfüllt, wandte ſich Fauſt wieder zur Wirklichkeit zurück, um in ihr ſich durch eigene That zum Selbſtgenuß ſeiner Kraft und ſeines ſubſtanziellen Strebens zu bringen. In der Arbeit für objektive Intereſſen, in der Bewältigung der Natur, die er zu menſchlichen Zwecken, zur Förderung der Civiliſation, bezwang, arbeitete er, ſowohl die Selbſtſucht der Begierde, als das Schweifen in das unbeſtimmte Leere von ſich ab, und brachte ſich durch dieſen ganzen Prozeß ſeiner Entwicklung der göttlichen Liebe wieder nahe. In der Selbſtbeſchränkung auf die in die Wirklichkeit eingreifende Thätigkeit, zunächſt noch von dem bittern Gefühl einer Reſignation auf das Unendliche begleitet, erhob ſich Fauſt endlich in der Energie ſeines ſchöpferiſchen Geiſtes bis zur Seligkeit des Schaffens und dem Vorgefühl des in dieſer Thätigkeit gegenwärtigen Unendlichen, worin er zum Vollgenuß ſeines Daſeins kam. Auf dieſer letzten Spitze ſind die Momente ſeines ganzen Lebens, welches das Leben der Menſchheit ſelbſt iſt, deren keines auf der weiten Bahn verloren gegangen iſt, in ihrer Wahrheit und idealen Bedeutung aufgehoben. Der Kreislauf des irdiſchen Daſeins iſt in dem Augenblicke vollendet, wo die Gewißheit der Befriedigung ihn durchdrungen hatte. Fauſt ſinkt zurück und die Lemuren[*] legen ihn auf den Boden.

---

[*] Die Lemuren wurden bei den Römern diejenigen Dämonen genannt, welche ehemals in einem menſchlichen Leibe gewohnt hatten. Vergl. die Hauptſtelle bei **Appulejus de genio Socratis** S. 50. Sie ſind demnach die

Die Gewißheit der Erlöſung hat ſich aber auch als eine objektive Wahrheit und Wirklichkeit noch zu bewähren.

Die objektive Seite der Erlöſung hat nun zunächſt den Sinn, daß, nachdem alle Momente der Selbſterlöſung in's Leben getreten und die Rettung des unſterblichen Theils durch die ganze Bewegung des Individuums geſichert iſt, dieſe auch durch die ewige Liebe ſelbſt vollzogen werde, auf daß die Verheißung des Herrn im Prolog in Erfüllung gehe. Dies Wort hat aber nur inſofern Wahrheit enthalten, als der zeitliche Verlauf der geſammten Entwicklung des Subjekts, wodurch ſich daſſelbe der göttlichen Gnade würdig gemacht hat, dem göttlichen Geiſte ſtets gegenwärtig geweſen iſt. Da dies Wort des Herrn aber nicht von einem beliebigen, zufälligen Individuum ausgeſprochen worden iſt, ſondern von der nach der ewigen Wahrheit ringenden Menſchheit gilt, ſo drückt es, ſeinem tiefſten Sinne nach, nur das ewige Geſetz des menſchlichen Geiſtes ſelbſt aus. Dies kommt in der dichteriſchen Anſchauung, welche auf die Verſinnlichung des Gedankens gewieſen iſt, alſo zur Erſcheinung, daß die göttliche Liebe ſich gegen die Gewalt des Satans, als die abſolute Macht bewährt, an deren Reinheit und überirdiſchen Klarheit ſich die diaboliſche Wuth des Mephiſtopheles ohnmächtig bricht. Dies geſchieht nun in unſerm Werke dadurch, daß Mephiſtopheles ſich der Seele Fauſt's als ſeines Eigenthums zu bemächtigen trachtet, aber Fauſt's unſterbliches Theil den himmliſchen Heerſchaaren, welche die göttliche Liebe rettend ſendet, und aus denen die Töne ewiger Seligkeit verſöhnend erklingen, überlaſſen muß.

Schatten der Verſtorbenen. Vgl. Ovid Fast. V. 483 und wurden auch als Nachtgeiſter bezeichnet wie bei Horaz Epist. II. 2, 209. Dieſe Geſpenſter der Todten erſcheinen nun hier im Gefolge des Mephiſtopheles, um ein Grab aufzuwerfen. Das ganze Auftreten dieſer ſchlotternden Schaar verkündigt uns Tod und Verweſung, Trennung des Leibes von der Seele. Darum ſteht auch hier Mephiſtopheles, der auf die Vernichtung immer hinarbeitende, an ihrer Spitze.

Dieſer ganze Kampf kann aber nicht in ſeiner vollen Tiefe verſtanden werden, wenn nicht bis zu dem zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles im erſten Theile abgeſchloſſenen Packt zurückgegangen und der innere Zuſammenhang unſerer Scene damit zur Anſchauung gebracht wird. Die Wette zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles war unter folgender Bedingung eingegangen worden: Fauſt hatte ſich dem Mephiſtopheles für den Fall zu eigen gegeben, daß er ihm Befriedigung gewährte. Der Moment, wo er dem Augenblick Ewigkeit verliehen wünſchte, wo ſich die Fülle der Befriedigung über ihn ausbreiten würde, ſollte auch der Beginn der vollen Herrſchaft des Mephiſtopheles über ihn ſein *). Fauſt war die Wette mit der Ueberzeugung eingegangen, daß Mephiſtopheles ihm durch ſeine Künſte keine Befriedigung gewähren könne. Durch dieſe Gewißheit der Ohnmacht des Mephiſtopheles ihn jemals in den Taumel des Sinnengenuſſes verſenken zu können, ſtand Fauſt gewiſſermaßen ſchon von Hauſe aus über den Inhalt des Packts **), ohne aber deshalb die Ahnung zu haben, daß ihm auf irgend einem Wege Befriedigung und Verſöhnung erblühen werde. In der That ſteht aber der Wortverſtand der Wette mit ihrem abſoluten Sinne in Widerſpruch. Die Beruhigung Fauſt's und der Ruf nach der Dauer des Augenblicks ſollte, den Worten der Wette nach, der Verluſt des Fauſt und der Sieg des Mephiſtopheles ſein. In Wahrheit aber verkehrt ſich der Verluſt des Fauſt dem Wortverſtande nach zu einem wirklichen Siege über Mephiſtopheles. Die ſinnliche Begierde und der Sinnengenuß tragen ihren Tod in ſich ſelbſt, denn ihr Weſen iſt der raſtloſe ſich in's Unendliche forttreibende Wechſel, in welchem jeder Moment ſcheinbarer Befriedigung auch ſeinen Ueberdruß, ſeine Sehnſucht nach einem Andersſein einſchließt. Auf dieſer Stufe kann alſo der Ruf zum Augenblick: verweile doch, du biſt ſo ſchön, in Wahrheit nicht ertönen. Dies iſt auch Fauſt's tiefe Gewißheit, mit welcher er die Wette eingeht. Die Befriedigung, welche den Augenblick fixiren möchte quillt alſo aus einem ganz andern Boden, aus dem Boden des Geiſtes, aus der Gegenwart des Unendlichen, welche über den Menſchen, der ſich davon durchdrungen fühlt, die Seligkeit eines vollen, lebendigen Daſeins ausbreitet.

---

*) Fauſt:

Werd ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke ſchallen,
Dann biſt du deines Dienſtes frei,
Die Uhr mag ſtehn, der Zeiger fallen,
Es ſei die Zeit für mich vorbei.

**) Abgeſehen davon, daß das Eingehn der Wette ſelbſt von Seiten Fauſt's ein Act der Verzweiflung an aller Befriedigung iſt, ſo ſpricht Fauſt dies Bewußtſein der Hoffnungsloſigkeit durch Mephiſtopheles Gaben ſich je beruhigt zu fühlen auch ſehr beſtimmt aus in den Worten gleich nach geſchloſſenem Packt:

Du hörest ja, von Freud' iſt nicht die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß u. ſ.

Mit dem Verlangen nach der Dauer des Augenblicks iſt daher Fauſt in Wahrheit von Mephiſtopheles frei geworden und dieſer um den Preis ſeiner Wette gekommen. Der Gewinn des Mephiſtopheles, dem Wortverſtande nach, verkehrt ſich dieſer im abſoluten Sinne vielmehr zum Verluſt deſſen, was ihm dem Vertrage zufolge, werden mußte. Denn der den Banden des Mephiſtopheles entnommene Fauſt iſt der erlöſte, der in das Reich Gottes aufgenommen wird. Nur inſofern er ſich zur Anerkennung des Göttlichen in ſich aufgeſchwungen hat und, von der Gegenwart deſſelben durchzuckt, den Augenblick wonnetrunken umfaßt, hat er ſich in Wahrheit über Mephiſtopheles hinweggehoben. Die Herrſchaft des Mephiſtopheles, welche den Worten des Packts zufolge, da für immer über Fauſt befeſtigt ſein ſollte, wo derſelbe das: Verweile doch, zum Augenblick ausruft, hat demnach mit dieſem Momente vielmehr ganz aufgehört. Die göttliche Liebe beſiegelt ihrer Seits nur die vorhergegangene Selbſterlöſung. Dieſe Umkehrung der Wette aus dem von Mephiſtopheles und Fauſt gemeinten in den abſoluten Sinn, iſt zugleich die tiefſte Bewährung der Macht des Ueberſinnlichen und Göttlichen, welche ja allein dies Umſchlagen des Reſultats gegen den Wortverſtand des Vertrages bedingt. Mephiſtopheles war die Wette eingegangen, ohne zu wiſſen, daß der Augenblick, dem Fauſt Dauer verliehen wünſchte, zugleich das Ende ſeiner Herrſchaft ſein müſſe, weil nur die Gegenwart des Göttlichen eine wirkliche Befriedigung zu bieten vermag. Dieſer Widerſpruch der Worte und ihres Gehalts kann aber für das Bewußtſein des Mephiſtopheles nicht exiſtiren, dies würde ſeinen Begriff vielmehr aufheben. Er kann daher die Wette nur in dem Wortverſtande eingehn, ohne die in ihr liegende Ironie zu faſſen. Darum muß er auch in dem Augenblick, wo ſich die abſolute Bedeutung der Wette enthüllt, wo alſo Fauſt von der Gegenwart des Göttlichen durchzuckt, in der Dauer des Augenblicks der höchſten Wonne gewiß iſt, den Preis der Wette für ſich fordern, denn dem Wortverſtande nach hat er ein Recht darauf zu beſtehen. Deshalb wird aber auch grade in dem Momente, wo Mephiſtopheles ſeinen Triumpf zu feiern im Begriff ſteht, die furchtbare Täuſchung, welche dem Vertrage ſelbſt zu Grunde liegt, offenbar werden. Mephiſtopheles wird daher durch das ewige Geſetz des göttlichen Geiſtes ergriffen und in ſeiner Forderung vernichtet. Mephiſtopheles kann aber den ungeheuren Selbſtbetrug, welcher dem Schließen des Packts zum Grunde lag, gar nicht faſſen, weil er damit aus ſeiner diaboliſchen Natur völlig herausträte. Ihm bleibt daher nur die brutale Wuth über die Verletzung eines ſcheinbar wohlerworbenen Rechts. In der Erlöſung Fauſt's, welche durch die in voller Unſchuld und himmliſchen Liebe nahenden und ſein unſterbliches Theil hinwegtragenden Engel von dem Dichter vorgeſtellt wird, vollzieht ſich daher nur das Geſetz der göttlichen Liebe, welche die innere Freiwerdung, die Selbſtläuterung des Menſchen dadurch heiligt, daß ſie ihn in ihr ſeliges Reich aufnimmt. Für Mephiſtopheles muß dagegen dieſer Act der Erlöſung als ein Act der rohen Gewalt erſcheinen, dem er nichts als diaboliſche Wuth über ſeine eigne Ohnmacht entgegenſtellen kann. Denn das Recht der Erlöſung anerkennen, oder was daſſelbe iſt, inne werden, daß in dem Gewinn der Wette den Worten nach, der Verluſt ſeiner Herrſchaft über Fauſt nothwendig eingeſchloſſen ſei, hieße ſeine eigne Natur aufheben.

Dieſe ganze Entwicklung, wodurch eigentlich erſt der zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles geſchloſſene Pact in ſein wahres Licht geſtellt und der innere Zuſammenhang der Erlöſung mit dem erſten Theile völlig aufgehellt worden iſt, dringt ſich uns durch die dichteriſche Darſtellung faſt auf. Der Moment, in welchem Fauſt im Vorgefühl der vollbrachten That, des höchſten Augenblicks theilhaftig geworden war, iſt das Ende ſeiner irdiſchen Exiſtenz. Mephiſtopheles, der in den letzten Worten Fauſt's nur ſeinen endlichen Sieg erfüllt ſieht, ſpricht das: Es iſt vollbracht in ſeinem Sinn als den Beginn ſeiner unumſchränkten Herrſchaft über Fauſt aus *). Ueber das Recht ſeines Beſitzes iſt er bei ſich in der völligſten Gewißheit. Auf ſein abſtraktes Recht des Buchſtabens geſtützt trachtet Mephiſtopheles nun der Seele Fauſt's habhaft zu

---

*) So wie Fauſt in denſelben Worten des früher abgeſchloſſenen Packts die höchſte innere Befriedigung ausſpricht, ſo erinnert auch die Art, wie Mephiſtopheles von Fauſt jetzt Beſitz ergreifen will, ganz an die Faſſung im erſten Theile. Die Verkehrung des Wortſinnes gegen den abſoluten Sinn des Gedankens, welche wir im Text auseinandergeſetzt, tritt darin ſchlagend hervor. Mephiſtopheles ſagt:

Der mir ſo kräftig widerſtand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.
Die Uhr ſteht ſtill —

Chor.

Steht ſtill! Sie ſchweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.

Mephiſtopheles.

Er fällt, es iſt vollbracht.

werden. Der gräuliche Höllenrachen thut ſich auf und Mephiſtopheles beſchwört, als Herr der Hölle, die ganze Schaar ſeiner Dienerſchaft an das Licht der Oberwelt herauf. Die ganze Darſtellung verſetzt uns mitten in die diaboliſche Region.

Die geſchäftige Haſt, mit der der Seele jeder Ausweg verrannt wird, die ſich überſtürzende Gier nach der Beute, nach der ſo lange gelechzt worden iſt, dringen in den Reden des Mephiſtopheles grauenhaft auf uns ein. Es ſind gellende Laute einer infernalen Welt, welche an unſer Gemüth treffen und es fieberhaft durchzittern. So ſehr uns in den Reden des Mephiſtopheles die Hölle mit ihren Grauen entgegenflammt, ſo wunderbar beſchwichtigend ſchmeicheln ſich die Geſänge der himmliſchen Heerſchaaren, wie Töne aus einer völlig verſöhnten Welt, in unſer Gemüth ein. Dort wilde Flammenworte, hier die durchſichtige Klarheit nur Liebe athmender Geiſter. Der Dichter hat in der That die Extreme zweier außermenſchlichen Regionen zur höchſten dichteriſchen Klarheit zu geſtalten vermocht.

Die Töne der Engel dringen ſchneidend in Mephiſtopheles Ohr, die Nähe der über alle Verſuchung Reinen, in denen er gleichſam die Gränze ſeines Reichs anſchaut, ſchlägt in ihm zur hölliſchen Wuth aus. Dieſe ſteigert ſich von Moment zu Moment; die Roſen, welche die Engel ſtreuen, foltern ihm und entzünden ſeinen Grimm bis zur höchſten Selbſtqual, ja bis zum Fluch der hölliſchen Diener, welche vor den ſchwebenden Roſen furchtſam in den Schlund der Hölle zurückſtürzen. Ueberall dringt das Reich der Liebe mit ihrer allen Widerſtand verzehrenden Gewalt ſiegreich vor. Dieſe ſelige Gewißheit, welche uns aus den Chören

---

Chor.

Es iſt vorbei.

Mephiſtopheles.

Vorbei! ein dummes Wort.

Warum vorbei?
Vorbei und reines Nichts, vollkommnes Einerlei! u. ſ.

der himmliſchen Heerſchaaren entgegentönt, ſteigert des Mephiſtopheles Grimm bis zum Fluch der Engel; und dieſer ſchlägt wieder in die beſtialiſche Begierde um, welche die himmliſchen Schaaren in ſeiner unreinen Natur entzünden. So verzehrt ſich Mephiſtopheles in der Qual der Sinnlichkeit ohne Befriedigung, und der Strom der Flüche fluthet gleichſam gegen die eigene Natur verheerend zurück. Ein Ausſatz bedeckt, die völlige Unreinheit des Mephiſtopheles ſymboliſirend, den Körper deſſelben. Sein ohnmächtiger Grimm enthüllt nur die innerſte Natur des Mephiſtopheles, welche erſt da ganz rückhaltslos ausbricht, wo er ſich um den Preis ſeiner Anſtrengungen betrogen ſieht. Daß Mephiſtopheles die Hinwegführung der Seele Fauſt's durch die Engel für einen Betrug erklärt, iſt, wie wir oben gezeigt, nur eine Konſequenz ſeiner Natur und darf ſo wenig befremden, daß eine jede andere Löſung die in dem geſchloſſenen Packt tief angelegte Ironie über Mephiſtopheles zerſtört hätte. Die Forderung durch Urtheil und Recht dem Mephiſtopheles den Verluſt ſeiner Anſprüche an Fauſt zu verkündigen, iſt ſchon darum unbegründet, weil Mephiſtopheles, vermöge ſeiner Natur, die Wahrheit eines ſolchen Ausſpruchs nimmermehr anerkennen kann. Mephiſtopheles kann und darf nur in und durch ſich ſelbſt zu Grunde gehn d. h. indem ſich der abſolute Widerſpruch, der in ſeiner ganzen Exiſtenz liegt, durch die diaboliſche Wuth über ſich ſelbſt in dem Augenblicke offenbart, wo er ſeine gänzliche Ohnmacht erfährt. Ihm ſelbſt bleibt dabei nur der leidige Troſt übrig, den Verluſt des Fauſt einem Selbſtbetruge zuzuſchreiben, den ihm ſeine beſtialiſche Natur geſpielt hat. Sein wohlerworbenes Recht ſcheint ihm daher nur durch Liſt entwendet. Dieſer Hohn über ſich ſelbſt und ſeine Thorheit ſchließt aber auch den diaboliſchen Hohn gegen diejenige Macht ein, welche nur durch ſein thieriſches Gelüſte, das ihn unterjocht hat, in den Stand geſetzt worden iſt ſich der Seele Fauſts zu bemächtigen.’ Dieſer Proceß wird ſich aber ununterbrochen wiederholen, daß Mephiſtopheles ſeine Nichtigkeit grade da am ſchlagendſten erfährt, wo er ſeinem Ziel am nächſten zu ſein wähnt; aber deshalb doch ſtets ſeine Anſtrengungen zu Tod und Verderben erneuert.

Nachdem der Sieg der göttlichen Idee durch die Theilnahme der göttliche Liebe an der Erlöſung Fauſt's verherrlicht worden und das Wort des Herrn im Prolog in Erfüllung gegangen iſt, ſtellt uns der Dichter die Verſöhnung beider Momente in einer Fülle von Geſtalten dar, in welchen ſich die ewige Liebe Gottes zum Menſchen und die Hingebung des Menſchen an Gott zur höchſten überirdiſchen Klarheit und Seligkeit des Schauens durchdrungen haben. Wir dürfen daher das Gemälde, welches ſich jetzt vor uns aufrollt, als die Darſtellung der verſöhnten Menſchheit überhaupt bezeichnen. So ſehr die ganze Scenerie und die Anſchauungsweiſe der katholiſchen Kirche des Mittelalters entlehnt ſind, ſo wenig vermiſſen wir darin die geiſtige Gegenwart und den Gehalt des chriſtlichen Bewußtſeins überhaupt. Die Kunſt, welche an die ſinnliche Faſſung gewieſen iſt, hat kein anderes Mittel die chriſtliche Verſöhnung darzuſtellen, als den myſtiſchen Ausdruck der Einigung des Göttlichen und Menſchlichen. Sie kann den chriſtlichen Himmel nicht bis zur abſoluten Durchſichtigkeit vermittelſt des freien Gedankens vor uns aufthun, ſie bedarf, ſo zu ſagen, des ſinnlichen Gerüſtes und des Elementes der religiöſen Vorſtellung. Es kommt alſo nur darauf an, ob der Aether des Gedankens ſie unſichtbar umwebt; und dies iſt allerdings hier der Fall.

Der Dichter verſetzt uns in Bergſchluchten, Fels und Einöde, wo wir heilige Anachoreten, in Glaubensſeligkeit verſenkt vernehmen, in denen jeder Reſt des Irdiſchen durch die inbrünſtigſte Hingebung an den chriſtlichen Gott verzehrt iſt. Der pater ecstaticus *)

---

*) Für das innere Verſtändniß iſt es in der That ſehr gleichgültig, wer unter den einzelnen heiligen Perſonen verſtanden iſt. Es läßt ſich dies auch eigentlich zu gar keiner Evidenz bringen, wenn mir gleich die Deutungen von Deyks mehr zuſagen, als die von Loewe. Es bleibt immer ein ſehr unſicherer Boden. Das Beſte iſt immer, daß die Scene dadurch auch nicht im geringſten für die Auffaſſung verändert wird ob der pater

fühlt ſich in den Zuckungen des Schmerzes von der göttlichen Liebe durchzittert und alles Nichtige und Vergängliche in ihm von der Allgewalt des Göttlichen durchſtoßen. Dem **pater profundus** *) verklärt ſich die ganze Natur durch den Hauch Gottes, der ſie durchweht, indem er auch in den zerſtörenden Erſcheinungen der Natur die allmächtige Liebe erblickt, die alles bildet, alles hegt. Der **pater seraphicus** **) führt uns in ſtiller, beſeligender Frömmigkeit die früh dahingeſchiedenen Knaben zu, welche ſich dem Kreiſe der in Gott Verſöhnten anreihen. Denn in ihnen offenbart ſich ja die allesumfaſſende Liebe, welche auch diejenigen, denen es nicht vergönnt war ſtrebend und ringend zur Verſöhnung heranzureifen, in den Schooß der ewigen Liebe aufnimmt. Der Chor ſeliger Knaben weiſt uns wieder zu der höheren Stufe der himmliſchen Heerſchaaren, welche, ohne in Zwieſpalt und Sünde einzugehn, kampflos von Ewigkeit her in Gott ſind und leben. Als Boten Gottes erſcheinend tragen ſie Fauſt's Unſterbliches und verkünden zugleich das Geheimniß der Erlöſung in der ſich die menſchliche von den Schlacken der Selbſtſucht ſich immer mehr reinigende Thätigkeit und die göttliche Liebe durchdringen ***). Dieſe Theilnahme der göttlichen Gnade über das menſchliche Verdienſt hinaus, aber

---

ecstaticus, nach Loewe, Johann Reysbroch, Prior des Kloſters Grünthal bei Brüſſel, geſt. 1381 iſt, oder nach Deyks der heilige Antonius, der berühmte Einſiedler in Aegypten und Stifter des Mönchslebens geſt. 356. Das Letztere ſcheint freilich das Wahrſcheinlichere.

*) Der pater profundus iſt nach Loewe, Thomas von Bradwardyn Erzbiſchof von Canterbury geſt. 1349. Nach Deyks iſt es Bernhard von Clairvaux geſt. 1153.

**) Der pater seraphicus iſt, nach Loewe, Johannes Bonaventura, General des Franziskanerordens, geſt. 1274. Nach Deyks, der heilige Franz von Aſſiſi, der berühmte Stifter des Franziskanerordens, geſt. 1226.

***) In dem Geſange der Engel liegt auch nach Göthes eigner Aeußerung der Schlüſſel zu Fauſt's Rettung enthalten:

Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen:

nicht ohne ſein Ringen und Kämpfen, worin ſich der tiefſte Abgrund der göttlichen Liebe enthüllt, preiſt der tiefempfundene Hymnus des Doctor Marianus *). Endlich eröffnet uns der Dichter den höchſten Kreis der in das Reich der göttlichen Liebe und Seligkeit aufgenommenen in den Geſtalten, über welche ſich vermöge ihrer freien Buße und der innerlichſten Selbſtvernichtigung ihrer Sündhaftigkeit, die ganze Fülle der göttlichen Gnade ergoſſen hat. Mit Recht ſchließt der Dichter mit ihnen das Gemälde der in Gott Verſöhnten ab, weil in ihnen die Verſöhnung die intenſivſte iſt, indem die ewige Bewegung der göttlichen Liebe, welche ebenſowohl die von Menſchen auf Gott gewendete und in ihn eingehende, als die von Gott auf den Menſchen gerichtete und ihn in ſich aufnehmende iſt, hier zu ihrem vollſten Ausdruck gediehen iſt. Dieſe Gruppe, welche durch die göttliche Klarheit ganz durchleuchtet iſt, bilden die drei büßenden Sünderinnen, Magdalena, die Samariterinn und die ägyptiſche Maria *), denen ſich das durch Buße und Reue erlöſte

---

Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen.
Und hat von ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen
Begegnet ihm die ſel'ge Schaar
Mit herzlichem Willkommen.

Göthe fügt in den Geſprächen mit Eckermann II. S. 350 hinzu: „Es ſteht dies mit unſerer religiöſen Vorſtellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigne Kraft ſelig werden, ſondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.“

*) Doctor Marianus iſt nach Loewe, Marianus Duns Scotus, ein ſchottiſcher Mönch und Chronikenſchreiber, der im elften Jahrhundert lebte. Nach Deyks iſt es der berühmte Scholaſtiker Johannes Duns Scotus, der als ſcharfſinniger Vertheidiger der unbefleckten Empfängniß Mariä den Beinamen Marianus erhielt, geſt. 1308.

**) Ueber die erſte der drei Büßenden, die Sünderinn ſchlechthin genannt, vgl. Evangel. Lucä 7, V. 36 u. f., und über das Samaritaniſche Weib Evangel. Johannis 4. Die Geſchichte der Aegyptiſchen Maria iſt aufgezeichnet in den Actis Sanctorum Tom I. S. 67—90 beim 2. April. Deyks a. a. O. S. 136 u. f. theilt die alte Legende mit. Sie kam im zwölften

Gretchen mit dem ganzen Zauber ihres liebevollen Gemüths anſchmiegt, ſich als eine hohe Gunſt erbittend, den vielgeliebten, jetzt in den friedlichen Kreis der verſöhnten Schaar aufgenommenen, belehren und dadurch zur vollen Seligkeit führen zu dürfen. Dieſe abſolute ſich ewig erneuernde That Gottes in der Verſöhnung der Menſchheit mit ſich, feiert endlich auch der myſtiſche Chor *) am Schluß unſers Werks, die allgegenwärtige Liebe preiſend, welche keine Schranken der Hingebung kennt, weil ſie in jedem Eingehn in die ihrer bedürftige Natur ſich nur zum Genuß ihrer Seligkeit bringt.

Jahre nach Alexandrien und brachte daſelbſt ſiebzehn Jahr zu, allen ſinnlichen Gelüſten ergeben. Am Feſte der Kreuzeserhöhung ſchloß ſie ſich den nach Jeruſalem Wallfahrenden an, auf dem ganzen Wege den unſittlichſten Lebenswandel fortſetzend. Aber beim Eintritt in den Tempel hält eine göttliche Kraft ſie zurück und wehrte ihr den Eingang. Da kam der Geiſt über ſie und die tiefſte Zerknirſchung über ihre Sündhaftigkeit ergriff ſie bei dem Anblick des Bildes der Mutter Gottes. Von dieſem Augenblicke an ſenkte ſich Ruhe in ihre Seele. Einer Stimme folgend, die ihr gebot über den Jordan zu ziehn, gehorchte ſie willig. Unter brünſtigem Gebet gelangte ſie endlich zur Wüſte, wo ſie in Reue und Buße über vierzig Jahre zubrachte, einzig und allein Gott zugewendet und durch ſein Wort erhalten.

*) Alles Vergängliche
Iſt nur ein Gleichniß;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß.
Das Unbeſchreibliche
Hier iſt es gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Berlin, gedruckt bei J. Petſch.

Abhandlungen
zur
Philoſophie der Kunſt.

Vierte Abtheilung.

I. Romeo und Julia,
II. Der Kaufmann von Venedig,

mit beſonderer Beziehung auf die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,
Profeſſor am Königlichen Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin, 1842.

Verlag von W. Thome.

Vorwort.

Der Verfaſſer übergiebt dem Publikum hiermit die vierte Abtheilung ſeiner Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt, in welcher derſelbe zwei von denjenigen Kunſtwerken zum Gegenſtande ſeiner Entwicklung gemacht hat, welche, wie wenige, auch in die Maſſe eingedrungen ſind und ſich die weitgreifendſte Popularität errungen haben. Sie vom Standpunkt der gegenwärtigen Wiſſenſchaft aus durch den Gedanken wiederzuerzeugen und zum freien Eigenthum des Selbſtbewußtſeins zu machen, die ewig junge Begeiſterung für ſie auch in ihrem tiefſten Grunde zu begreifen, die That des ſchaffenden Genius, als eine Offenbarung jener ſchöpferiſchen Vernunft zu entwickeln, welche ſich ihren ſchönen Leib mit Freiheit und Nothwendigkeit zugleich erbaut, und dieſem völlig durchgeiſtigten Baue nachzugehn, dies iſt der Zweck gegenwärtiger Arbeit. In der Abhandlung über das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt und der Kritik zum einzelnen Kunſtwerk, mit welcher der Verfaſſer die Reihe derartiger Arbeiten eröffnete, zeigte derſelbe, wie die Kritik, je nach dem Werthe und der Bedeutung des Kunſtwerks, auf welches ſie ſich richtet, ſich von der auflöſenden zur rechtfertigenden Thätigkeit erhebe. Dieſe letztere Stellung nimmt ſie, den großen, weltgeſchichtlichen Kunſtwerken gegenüber, ein, in denen ſie die Energie der göttlichen Vernunft in der Kraft ihrer Geſtaltung dem Bewußtſein zu vindiciren ſtrebt. Aber das philoſophiſche Denken verhält ſich zu dieſen höchſten Schöpfungen des Genius deshalb nicht in knechtiſcher Unterwürfigkeit, denn es geht, weil es von Hauſe aus offen und unumwunden bekennen darf, in ihnen Geiſt von ſeinem Geiſte, Fleiſch von ſeinem Fleiſche zu begrüßen, weil es ſich hier völlig in ſeiner Heimath findet, durchaus nicht darauf aus, nur rechtfertigen zu wollen. Das Denken will daher hier in ſeinem Verhalten zu dem ihm gegebenen Objekte, und wäre es das Kunſtwerk aller Kunſtwerke, gar nicht den Schein erwecken, als ob es von ihm erſt ſeine Beſtätigung empfange. Darum darf aber das Denken, der Kunſt gegenüber, auch nicht eiferſüchtig auf ſeine Freiheit ſein, und ſeine Unabhängigkeit nur durch die Auflöſung des gegebenen Objekts bewähren wollen; denn man muthet ihm hier nicht zu, ſich für unmündig zu erklären. Ja, der philoſophiſche Denker kann hier ſogar, ohne Gefahr der Profanation, erklären, daß, ob ſich gleich in jedem großen, ewigen Kunſtwerke die göttliche Vernunft in ihrer ganzen Intenſität offenbare, ſie ſich dennoch nicht in einem einzigen Exemplare erſchöpfe, ſondern ſich in jedem nur eine eigenthümliche, konkrete Geſtalt gebe, über welche ſie, vermöge ihrer unendlichen Freiheit, ſtets übergreife, um ſich in immer neue Kunſtſchöpfungen hineinzugebären. So erſcheint das rechtfertigende Denken, auch wenn es der Weisheit des Künſtlers bis in das Detail der Geſtaltung nachgeht, auf dieſem Gebiete immer als das freie, welches ſich ſeiner That ſogar rühmen, und ſich als ebenbürtig mit ſeinem ächt menſchlichen Objekte auch gefahrlos bekennen darf.

In der Art, wie früher in des Verfaſſers erſter Abtheilung, Shakespeare's König Lear, als Bewährung der philoſophiſchen Behandlung des Kunſtwerks entwickelt wurde, erſcheinen jetzt Romeo und Julia und der Kaufmann von Venedig; nur daß der Verfaſſer noch mehr in die Geheimniſſe der Kompoſition und in die Beſonderheit der Geſtaltung einzudringen bemüht geweſen iſt. Sah damals die wiſſenſchaftliche Kritik in dieſer Methode eine die Kunſtphiloſophie befruchtende Thätigkeit, ſo wird ſie vielleicht der gegenwärtigen Arbeit das Zeugniß eines Fortſchritts und namentlich einer noch größeren Herrſchaft des Gedankens über die geſtaltende Thätigkeit des Künſtlers nicht verſagen.

Bei unſerm Zweck, die Kunſtwerke aus ihnen ſelbſt, ihrem Gehalte, wie ihrer Kompoſition nach, organiſch zu entwickeln, lag es natürlich fern, auf die Quellen zurückzugehn, aus denen Shakespeare ſchöpfte, und den Inhalt der Novellen und Erzählungen, welche den Shakespearſchen Dramen zum Grunde liegen, zu berückſichtigen. Abgeſehn davon, daß uns dieſe Quellen durch mancherlei Forſchungen in neuerer Zeit aufgeſchloſſen worden, und hier im Grund wenig Schätze mehr zu heben ſind, ſo hat, für das Verſtändniß des Kunſtwerks ſelbſt, dieſe Seite nur einen ſehr untergeordneten Werth. Denn, ſtreng genommen, haben die Sagen und Novellen, welche Shakespeare zu ſeinen dramatiſchen Dichtungen verwendete, nur die Bedeutung für ſeinen ſchaffenden Genius eine Anregung geweſen zu ſein. In der Behandlung derſelben iſt der Dichter ſo völlig frei und ſelbſtſtändig, daß die Beibehaltung, wie die Verwerfung einzelner Züge der urſprünglichen Erzählung, ein gleich beredtes Zeugniß für ſeine dichteriſche Anſchauung geben, welche ihren Stoff niemals äußerlich aufnimmt, ſondern ihn immer aus ſich ſelbſt, durch die ihn treibende Idee, ſchöpferiſch geſtaltet. Der ächt dramatiſche Dichter iſt daher in Beziehung auf den Stoff, welchen er vorgefunden und benutzt hat, nicht um ein Haar breit weniger ſchöpferiſch, als auf denjenigen Stoff, welchen er ganz aus ſeiner freien Phantaſie genommen hat. Denn in beiden Fällen treibt ihn ja immer nur ein und dieſelbe, den Stoff beſeelende und verklärende Thätigkeit.

Da die beiden Werke, als aus einem Guß geformte Thaten des Dichters anſchaulich gemacht werden ſollten, ſo iſt der geſchloſſene Gang unſerer Entwicklung ſehr ſelten durch einen verweilenden Hinblick auf die Auffaſſungen Anderer unterbrochen worden. So wenig es mir einfallen kann, das, was ein Dichter und Kenner Shakespeare's, wie L. Tieck, in zerſtreuten Bemerkungen ausgeſprochen hat, und was in früherer Zeit A. W. v. Schlegel, von ſeinem Standpunkte aus, für das Verſtändniß von Romeo und Julia gethan hat, nicht nach ſeinem vollen Werthe zu würdigen, ſo bereitwillig ich auch das von Ulrici für die geſammte Auffaſſung Shakespeare's Geleiſtete anerkenne und dies auch ſchon früher an einem andern Orte zu begründen verſucht habe *), ſo ſinnig und dichteriſch ſich auch Mrs. Jameſon in der Anſchauung der weiblichen Charaktere Shakespeare's oft zeigt: ſo würde es doch nur

---

*) Vergleiche meine Beurtheilung des Ulriciſchen Werks in den Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik, Januar 1840, worin ich auch bereits in Betreff Romeos und Juliens meine abweichende Anſchauung ausgeſprochen habe.

ſtörend und ſelbſt pedantiſch geweſen ſein, wenn ich jede Zuſtimmung oder Abweichung von der Auffaſſung Anderer einzeln hätte regiſtriren wollen. Begreift die Arbeit des Verfaſſers wirklich vom Höhepunkt des wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins aus das Kunſtwerk in ſeiner Durchdringung von Inhalt und Form, ſo enthält ſie zugleich auch den Maaßſtab für die Wahrheit und die Bedeutung abweichender Auffaſſungen.

Die gegenwärtige Abhandlung hat aber gegen die früheren in dieſes Gebiet einſchlagenden Arbeiten des Verfaſſers noch eine Erweiterung erfahren, nämlich, die beſondere Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung. Der Verfaſſer hat jüngſt den erſten Verſuch gewagt, die Schauſpielkunſt der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß zu vindiciren. Dieſes Streben, den Organismus dieſer größtentheils nur wie ein wilder Aufſchößling betrachteten Kunſt auseinander zu legen, hat ſowohl von Seiten der Wiſſenſchaft, als auch derjenigen darſtellenden Künſtler, welche die rohe Willkühr, der ihre Kunſt, wie keine andere in der Ausübung Preis gegeben iſt, ſchmerzlich empfinden, die freundlichſte Begrüßung erfahren. Aber dies Bewußtſein muß aufhören ein nur theoretiſches zu bleiben, es ſoll in Fleiſch und Blut übergehn und umgeſtaltend auf den Zuſtand der Kunſt wirken. Dies iſt nur möglich, wenn ſich, je länger, je mehr das Bedürfniß einer ſyſtematiſchen Bildung der Mitglieder der Schauſpielkunſt, als eine abſolute Forderung mit gebieteriſcher Nothwendigkeit geltend macht, wenn dies Bewußtſein auch diejenigen ergreift, deren Wink und Wort neubelebend einſchreiten und für die geſammte Bildung der Nation ſegensreich wirken könnte.

Der Verfaſſer hat daher in der Durchführung der Charaktere der beiden großen Kunſtwerke nachzuweiſen und evident zu machen geſtrebt, welch' ein Verein von Naturbegabung und Bildung, welch' ein Takt und dichteriſcher Sinn, welch' eine Selbſtbeſchränkung und Hingebung zu derjenigen Verſinnlichung der großen Kunſtwerke gehört, welche mit dem Werke auf gleicher Höhe ſtehn, und der gegenwärtigen Bildung mit ihrem entwickelten Bewußtſein entſprechen ſoll. Dieſe beiden Kunſtwerke ſind daher nur als Repräſentanten für die ganze Gattung derjenigen dramatiſchen Schöpfungen gewählt worden, welche eine Welt der freien Geiſtigkeit, eine Fülle des individuellſten und gehaltreichſten Lebens, kurz die Wahrheit in Geſtalt der Schönheit verſinnlichen.

Indem gegenwärtige Arbeit die Tiefe des Gedankens, die Weisheit der Kompoſition, die durchſchauende Kraft, die ſittliche Welt gleichſam durchſichtig vor uns hinzuſtellen, ins Bewußtſein zu faſſen trachtet, ſoll ſie zugleich zu einem Spiegel werden, worin der jetzige Zuſtand der dramatiſchen Darſtellung in der Geſammtheit ihrer Erſcheinung ſich beſchaue, um des ungeheuren Widerſpruchs der Wirklichkeit mit den Forderungen der Idee mit Schmerz inne zu werden. Wir ſprechen nicht von einzelnen Talenten, von der Energie des Geiſtes, mit welcher hier und da der eine oder der andere Charakter ins Leben gerufen wird, wir haben die Totalität der Darſtellenden vor Augen. Auf ihre Erhebung iſt es abgeſehn. Das Kunſtwerk kann erſt dann als ein ſchönes Erzeugniß der höchſten menſchlichen Geiſteskraft auf uns einwirken, wenn wir es als ein Ganzes empfinden. Die ſchwerſte und geiſtigſte Kunſt, das Drama, fordert dies am meiſten. Was kann es hier nun Verletzenderes geben, als wenn der Zuſchauer aus ſeiner vollen dichteriſchen Illuſion durch die Töne einer rohen Natürlichkeit, oder einer geſpreizten Unnatur herausgeriſſen wird, wenn er aus den Organen, durch welche die idealen Geſtalten des Dichters zu uns ſprechen ſollen, nur die Geiſtesträgheit eines ſein Penſum handwerksmäßig aufſagenden Geſchöpfes heraushört, das der blinde Zufall der Kunſt zugeworfen hat, die ſich ſeiner rohen Betaſtung vergeblich zu erwehren ſtrebt.

Gründlich wird dieſem troſtloſen Zuſtande freilich erſt dann abgeholfen werden können, wenn der *Staat ſelbſt dieſe Kunſt erſt dadurch mündig ſpricht, daß er ihre Bildung nicht mehr der bloßen Willkühr überläßt*, ſondern ihre Mitglieder durch zweckmäßig eingerichtete Inſtitute mit einem wohlerworbenen Maaß allgemeiner und techniſcher Bildung ausſtattet. Nur dadurch kann dieſe Kunſt in die Reihe der übrigen Künſte als ebenbürtig eintreten. Auf dieſem Wege allein vermag, bei allem Unterſchiede der Begabung und des Talents, eine nachhaltige, gemeinſame Grundlage gewonnen zu werden, durch welche ſich die darſtellenden Künſtler, als eine geiſtige, durch ihre künſtleriſche Bildung mit einander verbundene Körperſchaft fühlen, welche ſich, beim Anblick der unerläßlich herben und dornigen Arbeit, denen ſich die andern Künſtler alle unterwerfen müſſen, nicht mehr erröthend als eine auf gut Glück zuſammengewürfelte Maſſe zu betrachten hat.

Wenn wir ſonſt unter der Emancipation eines Standes die Befreiung deſſelben von denjenigen Feſſeln verſtehn, welche das gereifte Bewußtſein des Geiſtes als ſeiner unwürdig erkennt, ſo iſt umgekehrt eine Emancipation des

Schauſpielerſtandes in die Zucht einer geordneten Bildung und eines ſyſtematiſchen Unterrichts zu ſetzen. Dadurch allein vermag dieſe Kunſt zur Erfüllung der Miſſion zu reifen, die höchſten Geiſtesſchätze der Völker würdig zu verwalten, und zum volltönenden Organe eines künftigen nationalen Dramas zu werden, welches ſich aus dem Schooße der Nation hervorbringen und die tiefſten Intereſſen derſelben zu einer Welt freien Denkens und Wollens vor uns ausbreiten ſoll. Wenn der Staat ſelbſt durch die Gründung ſolcher, der Vorbereitung für andere Künſte analogen Inſtitute ſeinen Willen ausſpricht, die Ausübung dieſer Kunſt der rohen Willkühr zu entreißen, wenn er ſie dadurch indirekt vor der Ueberzahl frecher Eindringlinge ſchützt, dann wird er durch einen ſo gebildeten Verein edler Kräfte und die Erſtarkung des künſtleriſchen Bewußtſeins dem Volke einen unverſiegbaren Quell der Bildung und der erhebendſten Genüſſe öffnen. Denn die geiſtigſte der Künſte vom Geiſte wiedergeboren, und zu einer klaren und ſchönen Verſinnlichung erſchöpfend ausgeſtaltet, bringt eine Befreiung von der gemeinen Wirklichkeit hervor, mit welcher ſich nichts Anderes vergleichen läßt.

So lange nun aber eine ſolche vom Staate ſelbſt ausgehende Umgeſtaltung der Schauſpielkunſt noch ein frommer Wunſch bleibt, iſt es wenigſtens eine heilige Pflicht der Leiter der Bühne, durch die Aufbietung aller Kräfte und die gewiſſenhafteſte Sorgfalt in der Darſtellung jener großen Kunſtwerke, welche der Dichter, als Organ der Menſchheit, für die Menſchheit geſchaffen hat, ſich ſelber, das Publikum und die Darſteller zu ehren. Ihre Sache iſt es, durch Einſicht, wie durch ſittlichen Ernſt, der alle Kräfte zu dem einen Zwecke, ein Ganzes hervorzubringen, vereinigt, ſich als die ihrer Aufgabe bewußten Männer, als die geiſtige Einheit ihres vielköpfigen Inſtituts zu beweiſen. Wie viel Schwierigkeiten auch die Selbſtſucht in den mannigfaltigſten Formen, einer vollen Hingebung an die Sache und dem Streben, das Ganze des Kunſtwerks im Geiſte wieder erſtehn zu laſſen, immer bereiten mag, man darf zur Stärke der Vernunft doch ſo viel Zutrauen haben, daß es ihr auch hier gelingen werde, den Willen zu brechen, der nur ſich will, die rohe Anmaßung zu vernichten, welche die Kunſt nur auf die Befriedigung der erbärmlichen Perſönlichkeit bezieht, und ſich endlich einen Kern zu ſammeln, der, von ſittlichem Ernſte und von Kunſtbegeiſterung getragen, auch nothwendig eine umbildende Kraft ausüben wird. Wenn aber freilich die Leiter von Bühnen, welche durch materielle Mittel, wie wenige begünſtigt, durch ein theilnehmendes und intelligentes Publikum unterſtützt werden, auf welche die Augen ſo vieler kleineren Inſtitute, als auf Vorbilder gerichtet ſind, wenn dieſe ſich nur des traurigen Vorzugs rühmen können, durch Mangel an Ernſt, durch Frivolität in der Behandlung der größten Kunſtwerke ſelbſt den Leichtſinn der meiſten Mitglieder der Bühne hinter ſich zurückgelaſſen zu haben, wenn dieſe ſich nicht ſcheuen, Werke, wie z. B. die beiden von uns entwickelten Dramen, nicht ſelten plötzlich als Lückenbüßer eintreten zu laſſen, und ſie dabei in dem lüderlichſten Aufzuge dem Publikum vorzuführen, und ſo alle Ehrfurcht vor dieſen höchſten Schöpfungen mit Füßen zu treten, wenn man nicht ſelten den kläglichſten Rückſichten das Intereſſe der Kunſt geopfert ſieht, wenn ſelbſt der ſchon vielfach ſtörende Beamtentroß der Bühnen mit täppiſchen Händen in die Lebensfragen der Kunſt einzugreifen wagen darf; dann iſt es freilich kein Wunder, wenn endlich ein Zuſtand innerer Auflöſung eintritt. Man treffe nur die Willkühr, die Selbſtſucht, die brutale Anmaßung, in welcher Geſtalt ſie auch auftreten, unnachſichtlich, aber man offenbare darin, daß man ſich von dem Geiſte getragen, daß man ſich der Nation verantwortlich fühlt, für die Art, wie man mit ihren Schätzen umgeht, daß man ſich alſo innerlich ſelbſt von denjenigen Elementen freigemacht hat, die man zerſtören will, und die Entmuthigung über den troſtloſen Zuſtand der Bühne, welche die beſten Kräfte aufzureiben droht, wird wieder in Zuverſicht übergehn. Wer die Verhältniſſe kennt, wird anerkennen, daß wir den Zuſtand nicht zu düſter gemalt haben. Wir wiſſen nur, was Noth iſt und glauben uns auf dieſem Gebiete das Recht erworben zu haben, die zerſtreuten Züge zu einem Bilde zu verſchmelzen, auf daß ſich die Gegenwart der deutſchen Bühne in ihm erkenne und beſchämt, aber entſchloſſen zurücktrete, das zu werden, was ſie zu werden vermag.

Inhalt.

Romeo und Julia.

Seite
I. Die Entwicklung der Idee des Kunſtwerks 3
II. Die Kompoſition des Kunſtwerks 17
III. Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks 43
IV. Die Charaktere in beſonderer Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung 59

Der Kaufmann von Venedig.

I. Die Entwicklung der Idee des Kunſtwerks 101
II. Die Kompoſition des Kunſtwerks 113
III. Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks 135
IV. Die Charaktere in beſonderer Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung 147

Romeo und Julia.

I.

Die Entwicklung der Idee des Kunſtwerks.

Es iſt heute zu Tage allgemein anerkannt, daß der ganze Inhalt unſerer Tragödie ganz und gar der modernen Welt angehört, daß ſie eins von denjenigen Kunſtwerken iſt, deſſen Pathos von dem Kreiſe der antiken Weltanſchauung ausgeſchloſſen iſt. Das allgemein Menſchliche des Inhalts, die Tiefe der Leidenſchaft, welche über alle Beſonderheiten der Volksindividualitäten und der Zeitalter der modernen Welt übergreift, die einfache Größe des ganzen Baues haben dieſem Werke eine Popularität erworben, wie wenig anderen Kunſtwerken. Zunächſt iſt es uns bei dieſem, wie bei jedem Kunſtwerke, um die Auffaſſung der Idee und ihrer Momente zu thun. Daraus wird ſich die Art der Geſtaltung und der ganzen Kompoſition als eine aus der Idee erwachſende ſchöne Organiſation ergeben. Denn ein Kunſtwerk iſt in ſich um ſo vollendeter, je mehr ſich die urſprüngliche Conception deſſelben, wenn man ſie von ihrer lebensvollen Geſtaltung für einen Augenblick ablöſt, auf einfache aus der Natur des Grundgedankens mit Nothwendigkeit folgende Begriffsbeſtimmungen zurückführen läßt. Den Künſtler aber macht freilich erſt die Kraft, die abſtrakten Grundzüge ſo in volles ſinnliches Leben zu verwandeln, daß ſie ſich uns gar nicht mehr in der Geſtalt des Gedankens darbieten, ſondern durch den Bau des Ganzen verhüllt werden. Der Denker aber beweiſt ſich dem Künſtler um ſo wahlverwandter, je mehr es ihm gelingt, bis an die lezten ſpringenden Punkte, gleichſam, um mit einem Ausdruck der Stoiſchen Philoſophie zu reden, bis zu den ſaamenartigen Begriffen vorzudringen, und aus ihnen die Schöpfung des Künſtlers zu begreifen. Der Philoſoph iſt nur dann farblos und pedantiſch, wenn er den Reichthum des vollen Lebens, alſo der Geſtaltung, nicht in das einfache Geflecht des Gedankens aufzunehmen vermag ſondern außerhalb für ſich beſtehn läßt, und wenn er auch da noch Nothwendigkeit herausbringen will, wo ſich nur eine individuelle Geſtaltungsform ankündigt, welche ſich alſo auch der Begriffsbeſtimmung entzieht. Nur ſehe man ſolche Züge nicht als die eigentlich geheimnißvolle Tiefe an, welche, weil ſie nicht mehr in das Gedankengeflecht hineingezogen werden können, den philoſophiſchen Begriff zum Bekenntniß ſeiner Ohnmacht nöthigten. Der Kunſtphiloſoph muß nur ein Bewußtſein haben über die Gränze des Reiches der innern aus dem Leben der Idee folgenden Nothwendigkeit und der nur individuellen Form, durch welche ſich das Werk zugleich als das Produkt einer beſonderen, nicht in die Allgemeinheit des Begriffs ganz aufgehenden Organiſation ankündigt. So wenig der Kunſtphiloſoph in ſolchen individuellen Zügen noch Nothwendigkeit zu finden befliſſen ſein darf, weil er dabei Gefahr läuft, ſeine Thätigkeit verdächtig zu machen, eben ſo wenig darf er ſolche Züge grade als den eigentlichen Schwerpunkt, als das Siegel der ſchöpferiſchen Perſönlichkeit betrachten. Je weniger ſich in einem Kunſtwerke von reicher Geſtaltung zufällige Züge finden, welche aus der nur individuellen Anſchauungsweiſe des Dichters ſtammen, je mehr alſo der Gedanke im Beſondern noch das Allgemeine nachzuweiſen vermögen wird, deſto vollendeter iſt das Werk, weil es in ſeiner individuellen Organiſation zugleich den Gattungscharakter um ſo reiner und durchſichtiger zur Erſcheinung bringt.

Will man mit einem einzigen Wort den Inhalt Romeos und Juliens bezeichnen, ſo ſcheint der Ausdruck: es iſt die Tragödie der Liebe der ſchlagendſte, weil in ihm alle die Vorſtellungen eingehüllt ſind, welche das Werk ſelbſt dichteriſch entfaltet. Die

Tragödie der Liebe hat dieſe Leidenſchaft zu ihrem abſoluten Pathos, von ihr aus empfängt alſo alles Andere Geſtalt und Farbe. Recht verſtanden ſind aber in dieſen Ausdruck auch ſchon das Recht der Leidenſchaft, wie ihre Schuld, Triumph und Untergang, Seligkeit und Schmerz zugleich mit eingeſchloſſen. Als Tragödie der Liebe hat das Werk die Leidenſchaft der Liebe zu ihrem Pathos, d. h. die Liebe in ihrer vollen rückſichtsloſen, alle andern Seiten des Lebens ausſchließenden Gewalt. Sie iſt nicht eine Empfindung, neben welcher noch andere gleichgültig beſtehn, ſondern die eine Alles beherrſchende, durch welche alle andere Lebensäußerungen erſt ihre Bedeutung empfangen.

Es iſt eine ſchon oft gemachte Bemerkung, daß das Pathos der Liebe durchaus der modernen Welt angehört, mithin auch ſeine dichteriſche Darſtellung nur in ihr hat erhalten können. Dies beruht aber auf den tiefſten Lebenselementen der modernen Weltanſchauung. In der antiken Welt iſt das Individuum nur nach ſeinem Gattungscharakter aufgefaßt, d. h. es iſt der Repräſentant der allgemeinen ſubſtanziellen Mächte, der Familie und des Staats. Es vertritt dieſe und hat darin ſeine höchſte Ehre und Befriedigung, es ſteht und fällt mit ihnen, und geht durch ihre Verletzung zu Grunde. Die erhabenſten Schöpfungen der griechiſchen Tragödie ſtellen uns dies in ewiger, unvergänglicher Schönheit dar. Das Hervortreten aber der individuellen Leidenſchaft, einer Vertiefung des Individuums in ſeine ſubjektive Empfindung, erſcheint den Alten ſelbſt ſchon wie ein Abfall von der Würde der Kunſt, wie eine Entweihung der ſittlichen Mächte, als des einzig wahren Gegenſtandes der Tragödie. Daher der Spott des Ariſtophanes gegen Euripides, mit dem dieſer Abfall von der Darſtellung der ſubſtanziellen Intereſſen, ſo zu ſagen, das Hervordrängen des individuellen Pathos beginnt*). In der modernen Welt kommt aber das Individuum, als ſolches, zu ſeinem Rechte; es hat aufgehört nur als Träger der allgemeinen Mächte angeſehn zu werden. Damit iſt es eine Welt für ſich geworden, welche die Sonne ſeines Lebens in ſeinem innerſten Empfinden hat. Der reichſte Ausdruck aber dieſes ſubjektiven Lebens, worin der Menſch ſich aus ſich ſelbſt ſeine Seligkeit und ſeine Qualen ſchafft, und die Region der berechtigten individuellen Lebendigkeit iſt die Liebe. Denn in ihr will ſich der Menſch nicht nur nach ſeinen allgemeinen Richtungen hin, als Glied irgend eines ſittlichen Ganzen, befriedigen und anerkannt wiſſen, ſondern auch ſeine individuelle Perſönlichkeit, der ganze Umfang ſeines Daſeins ſoll ihm durch ein wahlverwandtes Weſen verſtanden und gleichſam zu einer Welt ergänzt werden. Weil die moderne Weltanſchauung auch das Subjekt in ſeiner Unendlichkeit, mithin in ſeiner abſoluten Berechtigung anerkannt hat, darum kann ſie es auch in der Poeſie zum Ausdruck dieſer ſubjektiven Befriedigung und des innerlichſten Lebens bringen, deſſen Offenbarung die romantiſche Liebe iſt. In ihr macht daher der Menſch mit der Forderung Ernſt, nicht nur nach der Seite ſeiner Allgemeinheit, nach den mannigfaltigen Bezügen, in welche er zu den Mächten des ſittlichen Lebens, wie zu Kunſt und Wiſſenſchaft geſetzt iſt, anerkannt, ſondern auch in ſeiner beſondern individuellen Perſönlichkeit von einem wahlverwandten Weſen ergriffen und ergänzt zu werden. In der romantiſchen Liebe kommt es daher zu jener zauberiſch und geheimnißvoll wirkenden Durchdringung des allgemeinſten und individuellſten Lebens, zur höchſten Energie der ſubjektiven Empfindung. Hier erklärt der individuelle Menſch ſich durch den individuellen Menſchen befriedigt und zu einer Welt zuſammengeſchloſſen, hier erſt gilt auch dieſe letzte Zuſpitzung des Geiſtes zur individuellen Perſönlichkeit als berechtigt. Die romantiſche Liebe beſtätigt und heiligt alſo gleichſam jenes Band, welches das allgemeine ſittliche und geiſtige Leben an eine beſtimmte Individualität knüpft, mit der es ſo völlig verwachſen iſt, daß das Erſtere nur in dieſer beſtimmten Geſtalt und Phyſiognomie zur Exiſtenz kommt.

---

*) Dieſen Geſichtspunkt habe ich in: Ariſtophanes und ſein Zeitalter Seite 222 u. ſ. f. ausführlicher entwickelt.

Auf dieſer Anſchauung beruht der Zauber unſerer Tragödie nach der Seite hin, daß ſie uns die volle Gewalt jener romantiſchen Liebe erſchließt, durch welche ſich zwei wahlverwandte Individualitäten auf den erſten Blick als für einander beſtimmt erkennen und ſich für die Ewigkeit feſthalten. Die That des Dichters iſt es, uns durch die ganze Organiſation dieſer Individualitäten die Gewißheit zu geben, daß dieſer erſte entſcheidende Moment, in welchem ſich den beiden Liebenden ſogleich das ganze Geheimniß ihrer wahlverwandten Perſönlichkeit enthüllt, denſelben ihre innerſte Berechtigung für einander zu leben und zu ſterben zeigt.

Dieſe romantiſche Innerlichkeit, welche nur das Zeugniß des Herzens anerkennt und unbekümmert um die ganze Welt ſich allein auf das Recht der Wahlverwandtſchaft beruft, kommt aber mit der Wirklichkeit in Conflikt, welche ihr gleichfalls als eine Macht gegenübertritt. Die über alle Verhältniſſe ſich kühn hinwegſetzende romantiſche Liebe muß daher in der Härte der Verhältniſſe der Wirklichkeit auch ihren natürlichen Feind haben, der ſeine rauhe, unbeugſame Strenge ſogleich herauskehrt, ſobald man ſich über ihn hinwegſetzen will. In der ganzen mit abſoluter Rückſichtsloſigkeit auftretenden romantiſchen Liebe liegt mithin ſelbſt ſchon der Kampf mit der Härte der Wirklichkeit eingeſchloſſen; der Conflikt kommt nicht etwa zufällig an ſie heran. Er iſt aber auch zugleich dichteriſch nothwendig. Die romantiſche Liebe muß ſich in der Fülle ihrer Kraft bewähren, wenn ſie wirklich das Zeugniß für die Wahlverwandtſchaft der Perſönlichkeiten geben ſoll. Nur dadurch gewinnt ſie erſt ihre volle Wahrheit, indem ſie ſich im Kampfe mit der Wirklichkeit in ungebrochener Innigkeit erhält und in dem Conflikte ſelbſt wächſt. Wer ſich ganz in dem Andern gefunden, und ſeine Welt nur in ihm ſieht, der kann auch ohne den Andern nicht leben. Die Kraft, den Tod zu umfaſſen, weil das ganze Leben ohne die ergänzende Perſönlichkeit werthlos erſcheint, iſt daher die höchſte, aber auch nothwendige Spitze, bis zu welcher die romantiſche Liebe ſich im Conflikt mit der Wirklichkeit fortbewegt. Der freiwillige Tod iſt nur die Bewährung der unendlichen Liebe, welche Ernſt mit ihrer rückſichtsloſen Gewalt macht und ſich den Feſſeln der Wirklichkeit entwindet, ſobald dieſe unbarmherzig das Band der Liebenden zerſprengt hat. Der Tod iſt daher nur der Triumpf der aller äußern Mächte ſpottenden Macht des Herzens, der Sieg der Energie einer Liebe, der das Leben nur inſofern gilt, als es ihr Raum giebt, ſich in ihm zu geſtalten. Der Tod der beiden Liebenden, nicht durch eine äußere Gewalt, ſondern durch den freieſten Entſchluß herbeigeführt, enthüllt uns nach dieſer Seite hin die ſiegende Idee der romantiſchen Liebe, welche den Muth hat, jede andere Macht dagegen als ohnmächtig und nichtig zu erklären.

Im Tode Romeos und Juliens bewährt ſich alſo nur das unveräußerliche Recht dieſer Individuen, die abſolute Wahlverwandtſchaft ihrer Perſönlichkeiten gegen alle Angriffe ſiegreich zu behaupten. Darin grade liegt das Göttliche ihrer Leidenſchaft, welche der Tod heiligt, weil ſie die Feſſeln der Erde abzuſtreifen vermocht haben, um die Idee rein zu bewahren.

Es iſt aber die Natur jeder Idee, welche rückſichtslos auftritt, mit derjenigen in Conflikt zu kommen, welche durch die erſtere verletzt wird. Darauf beruht alle tragiſche Colliſion in der Geſchichte, wie in der Poeſie. Inſofern überhaupt eine Idee ausſchließend iſt, und jede Idee iſt dies, ſobald ſie mit der vollen Energie auftritt, muß ſie ſich verletzend gegen diejenigen Kreiſe kehren, welche gleichfalls durch die ausſchließende Gewalt, mit der auch ſie ſich ihrerſeits geltend machen wollen, die Exiſtenz der erſteren gefährden. Damit iſt überhaupt der tragiſche Gegenſatz gegeben und die Nothwendigkeit des Untergangs der tragiſchen Individualitäten. Das durch den Conflikt mit einer gleichfalls berechtigten Macht eingeſchränkte Pathos bricht mit erhöhter Gewalt hervor und kehrt ſich gegen die Beſchränkung, der es unterworfen werden ſoll. Der Held aber iſt derjenige, welchen das Pathos einer Idee ausſchließlich beherrſcht, und der daſſelbe auch durch den Tod zu beſiegeln vermag. Der Tod des Helden giebt daher das doppelte

Zeugniß, ſowohl von der vollen, den Helden ganz ſättigenden Kraft ſeines Pathos, welches ſein individuelles Daſein verzehrt, als auch von der Einſeitigkeit deſſelben, indem es nur ſich kennt und anerkennt, und daher auch jede andere Richtung des Lebens, welche ebenfalls ein Recht auf die Exiſtenz hat, von ſich weiſt. Die Einſeitigkeit und Ausſchließlichkeit ſind daher untrennbar von jedem ächt tragiſchen Pathos und damit die Wurzel unſerer Theilnahme für den Helden, der daran zugleich zu Grunde geht.

Wie individualiſiren ſich nun dieſe allgemeinen Gedanken in Romeo und Julia? Der Wahlverwandtſchaft der Perſönlichkeiten, welche nur das Recht der ſubjektiven Empfindung anerkennt, ſteht das Recht der Familie gegenüber, und näher der Wille der Eltern, ſelbſt für das Wohl der Kinder Sorge zu tragen, und durch ſeine Zuſtimmung erſt die Wahl des Kindes zu heiligen. Dieſes Recht erſcheint in ſeiner Einſeitigkeit als der ausſchließliche Wille der Eltern, der nur ſich als die berechtigte Macht anerkennt und der freien Empfindung, der ſubjektiven Befriedigung des Kindes keine Stimme dabei einräumt. Ein ſo ausſchließlicher Wille aber, ſo ſehr er auch durch ſeine Wahl ſeine Sorge für das Wohl des Kindes an den Tag legt, ſo ſehr er dabei auch die allgemeinen Bedingungen für das Glück menſchlicher Verbindung zu Rathe zieht, verletzt, auch wenn er fern von allen ſelbſtſüchtigen und niedrigen Rückſichten auftritt, doch das heilige Recht der freien Innerlichkeit, der Zuſtimmung der Individuen, welche vor Allem ſich ſelbſt in dieſer Wahl befriedigt und in ihrer Empfindung reſpektirt wiſſen wollen. So treten die beiden Seiten, das Recht der Eltern, den Ausgangspunkt für die Ehe der Kinder zu bilden und das Recht der freien Empfindung, durch ſie allein geleitet, auch im Widerſpruch mit den Eltern, eine ſittliche Verbindung einzugehen, mit einander in einen unverſöhnlichen Kampf, in welchem beide Seiten zu ihrem Rechte, wie zu Falle kommen müſſen, in welchem ſich mithin die Dialektik dieſes Widerſpruchs entwickeln und die Wahrheit beider Seiten bewähren muß.

Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dies Recht der Eltern ein um ſo höheres iſt, je mehr das Kind durch Alter und Geſchlecht der Familienſubſtanz angehört, daß mithin der Conflikt um ſo härter iſt, je ſelbſtſtändiger ſich das Recht der Innerlichkeit und des Herzens gegen den elterlichen Willen geltend macht, und je mehr ſich das Individuum dadurch von der Subſtanz der Familie ablöſt, der es angehört. Denn dadurch tritt erſt das Recht und Unrecht beider Seiten in ſein volles Licht. Dies iſt die tragiſche Kolliſion unſers Werks, durch welche allein die Bedeutung des Untergangs der Liebenden begriffen wird und nicht als eine nur unbarmherzige Vernichtung dieſer herrlichen Blüthen durch den Sturm des Lebens erſcheint. Romeo und Julia brechen mit jeder Macht, welche ihre Liebe und ihre Verwirklichung hemmen will, ſie erkennen alſo durchaus nur dies einzige Pathos als ihr abſolutes Recht an. Dadurch ſind ſie heroiſche Naturen, und in ihrem Untergange tragiſch, weil in ihnen der unendliche Werth einer ächten ſich nur auf das Recht der freien Innerlichkeit berufenden Liebe triumphirt. Aber ihr Untergang iſt zugleich auch der Sieg des Rechts der Familie, repräſentirt durch den Willen der Eltern, welcher in der heimlichen Verbindung und in der völligen Emancipation der Tochter von dem Willen der Eltern verletzt wird und daher wieder zurückſchlägt gegen diejenigen, welche dieſe Macht als etwas Unerhebliches angeſehen haben. Romeo und Julia fallen alſo nicht durch eine rohe Gewalt des Geſchicks, ſondern bekennen indirekt auch die Bedeutung derjenigen ſittlichen Gewalt, welche ſich in dem Untergange der Liebenden erhebt. Weil aber dieſe ſittliche Macht als eine rückſichtsloſe Gewalt auftritt, ſo iſt ſie tyranniſch und verlezt das unveräußerliche Recht der freien Entſcheidung, welche allein die Verbindung mit einer wahlverwandten Individualität als eine ſittliche und ächt menſchliche anerkennt. Darum ſchlägt auch dies einſeitig verfolgte Recht der Eltern wieder zurück gegen dieſelben, indem ſie an dem Verluſt des Theuerſten ergriffen werden, indem die Macht der leidenſchaftlichen Liebe ihnen diejenigen entreißt, welche ſich durch den Tod jeder andern Gewalt entziehn. Sie erfahren alſo in dem Siege, den das Pathos der Liebe feiert, die Einſeitigkeit ihres rückſichtslos verfolgten Rechts. So erſcheint zugleich jede der aus dem tragiſchen Conflikte hervorgegangenen Gegenſätze in ſeiner poſitiven und negativen Bedeutung und das Reſultat iſt die Auflöſung der Einſeitigkeiten, deren jede für ſich das ganze Recht zu ſein behauptete.

Aber der Untergang der beiden Liebenden hat noch eine andere Seite, wodurch derſelbe tragiſch wirkt und uns zugleich über den Kreis der Familie hinaus auf einen größern Schauplatz verſetzt. Die abſolute Gewalt der Liebe bewährt ſich darin, daß ſie jede Gewalt aufhebt, welche ſie einzuſchränken verſucht. Eine Macht aber zeigt ſich um ſo intenſiver, unter je ungünſtigeren und feindſeligeren Elementen ſie ſich entwickelt. Wenn die Liebe aufſproßt inmitten eines glühenden Haſſes, der alle Glieder der Familie ergriffen hat, ſo beweiſt ſie ſchon dadurch eine Kraft, daß ſie ſich den Kreiſen entwindet, in welchen alle Glieder des Hauſes mit dem Gift des Haſſes erfüllt und, gleichſam von der Geburt an, von einem Grimm genährt ſind, der ſie taub und unzugänglich macht gegen die Stimme der Liebe. Durchbricht dieſe dennoch die Schranke des Haſſes, ſo beweiſt ſie ſich dadurch ſchon als die göttliche Flamme, welche die irdiſche Leidenſchaft des Haſſes zu zerſchmelzen vermag. Das Werden einer ſolchen Leidenſchaft iſt aber ſchon von einem tragiſchen Eindruck begleitet, weil ſie ſich ſogleich als ein Ton aus einer Welt ankündigt, welchem nur der grellſte Mißton antwortet. Dadurch iſt ſchon das Erſcheinen Romeos und Juliens im Moment ihrer Liebe *tragiſch*. Die tragiſche Kolliſion iſt nur die Frucht, welche ſich aus dem Keime der Verhältniſſe entwickelt, in welche die Liebenden gebannt ſind. Ihre Leidenſchaft erſcheint daher, vom erſten Momente an, von jenem giftigen Hauche angeweht, der uns die Liebenden als dem Tode Geweihte ahnen läßt. Dem Kreiſe des unverſöhnlichen, tiefgewurzelten Haſſes der Geſchlechter anzugehören, bildet gleichſam die *Ate* der beiden Liebenden, ihre tragiſche Grundlage, auf der ſich nun die ganze Schuld, wie durch eine Naturnothwendigkeit, wenn gleich in der Geſtalt der freien That, entwickelt. So ſehn wir in die durch ihr Pathos modernſte Tragödie die Wahrheit der antiken Ate in ihrer erſchütternden Bedeutung aufgenommen.

Der Haß der beiden Geſchlechter, aus deſſen Mitte die innigſte Liebe emporwächſt, eine zarte Blume zwiſchen zwei Abgründen, hebt uns aber zugleich in die höhere Region eines politiſchen Schauplatzes. Der Boden dieſes Kampfs der Geſchlechter iſt eine italieniſche Stadt, welche, als ein geſchloſſenes Gemeinweſen, zugleich einen Staat bildet, in welchem dieſer Haß der Capulets und Montagues nicht nur den Charakter einer Privatfeindſchaft zweier Häuſer, ſondern den eines politiſchen Gegenſatzes hat, in den die ganze Stadt zugleich mitgeſpalten iſt. So rückt uns der Dichter das Bild ſogleich aus dem engen Rahmen einer ſpießbürgerlichen Feindſchaft in den großartigen Rahmen eines politiſchen Kampfes und macht ſo das Ganze zu einem Abbild weltgeſchichtlicher Zuſtände und Gegenſätze. Alſo gewinnen wir in dem Haß der beiden Geſchlechter das Bild eines tiefzerriſſenen Gemeinweſens, das ſich bis in die unterſten Kreiſe der Geſellſchaft in Grimm verzehrt, der jedes Gedeihen des öffentlichen Wohles unmöglich macht. Dieſer Haß laſtet aber, als eine verſchuldete Krankheit des Staatslebens, auf den beiden Geſchlechtern, welche durch Macht und Anſehn den Mittelpunkt des Gemeinweſens bilden und die geſammte Bürgerſchaft mit in den Kreis ihres glühenden Haſſes hineinziehen. Ja, das Gift deſſelben hat bereits ſo tief gefreſſen, daß wir die Ueberzeugung gewinnen, auch die herbſte Strenge werde es nicht bewältigen und einen Zuſtand der Geſundheit und friſchen Lebens nicht zurückzuführen vermögen. Dieſe Gewißheit giebt uns der Dichter in dem vergeblichen Ankampfen des Staatsoberhauptes, in welchem ſich die Einheit des Gemeinweſens als eine durchaus ohnmächtige und kraftlos gewordene verkörpert. Die Mahnung, wie die Strafe, Verbannung und Tod ſind ſtumpfe Waffen gegen den Haß der Geſchlechter, ſie dringen nicht bis in den innerſten Sitz der Krankheit ein. Die Einheit und Geſundheit des Gemeinweſens kann ſich nur aus ihm ſelbſt, durch eine Umkehr der Geſinnung, welche alſo frei von innen heraus den Haß von ſich ausſondert, wiederherſtellen. Nur der Sieg der Liebe über den Haß kann uns eine Bürgſchaft für die wirkliche Regeneration des öffentlichen Lebens geben. Dieſe Umkehr der Geſinnung aber geſchieht durch das Opfer des Haſſes, durch den Untergang der theuerſten Leben der beiden Geſchlechter, deren Exiſtenz der höchſte Stolz derſelben war. So wirkt die Macht der Liebe, welche Romeo und Julia durch ihren Tod beſiegeln, über das Grab hinaus zugleich als Sühne für den Haß der Geſchlechter und beweiſt ſich dadurch als die unwiderſtehliche, einzig triumphirende Gewalt des Gemüths. Wie der Untergang der Liebenden einerſeits ihre Schuld, das Recht der Familie verletzt zu haben, enthüllte, andererſeits das Recht der freien Wahl beſtatigte, ſo trifft er zugleich die einander haſſenden Geſchlechter, welche das öffentliche Leben zerſtören, und offenbart für dieſelben die Unbeugſamkeit ihres Haſſes, als eine Schuld, durch welche die theuerſten Leben der beiden Familien fallen. An dem Bewußtſein aber, daß dieſe jugendlich ſchönen und hoffnungsvollen Geſtalten durch den wuchernden Haß hinweggemäht worden ſind, entzündet ſich die Verſöhnung der Häupter der beiden Geſchlechter, welche, aus dem freien Entſchluſſe ſtammend, auch Dauer verheißt. Der Untergang der Individuen wird alſo, und darin liegt die tiefſte Verſöhnung des tragiſchen Konfliktes, zur Geburtsſtätte des öffentlichen Wohls, zur Wiedergeburt des politiſchen Lebens. Damit erhält der Tod der Individuen aber die erhabene Bedeutung eines Opfers für ein ſittliches Ganze und der Eindruck, welchen dieſer Ausgang hinterläßt, iſt ein weltgeſchichtlicher.

Es kann zunächſt auffallen, daß der Dichter uns den Kampf der beiden Häuſer vorführt, ohne doch einen beſtimmten Inhalt ihres Gegenſatzes zum Grunde ihrer Feindſchaft zu machen. Indem wir uns auf dem Boden italieniſcher Republiken befinden, könnten wir in dieſem Kampfe der Capulets und Montagues etwa den durch faſt alle oberitalieniſchen Städte ſich hindurchziehenden Gegenſatz der Ghibellinen und der Welfen erblicken, aber der Dichter hat ſeiner Seits nichts gethan, um die Anſchauung eines beſtimmten Gegenſatzes, als Quelle dieſes Kampfes, in uns hervorzurufen. Wir ſehn vielmehr nur einen fortwuchernden Haß der beiden Häuſer, deſſen Anfang für uns eben ſo verborgen iſt, als ſein Ende unabſehbar ſcheint. Auf den erſten Blick könnte es als ein weſentlicher Vorzug unſeres Werkes betrachtet werden, wenn der Dichter dem Haß der beiden Geſchlechter einen konkreten, ſei es politiſchen oder religiöſen Inhalt geliehen und uns ſo auch durch die Beſtimmtheit des Gegenſatzes für dieſen Kampf intereſſirt hätte. Wir zweifeln nicht, daß die meiſten Dichter dieſen übrigens ſehr nahe liegenden Zug ſich nicht hätten entgehen laſſen, bekennen aber bei einem Dichter erſten Ranges, wie Shakeſpeare, deſſen künſtleriſche Weisheit eine bis in das geringſte Detail dringende iſt, bei einem unſerer Reflexion ſich auf den erſten Blick darbietenden Mangel allemal zunächſt mißtrauiſch gegen uns ſelbſt zu ſein und an der Wahrheit unſers Urtheils zu zweifeln. Hier, wie in ſo vielen Fällen, reformirt eine gründliche Einſicht in den Organismus des Kunſtwerks einen Einwand, den nur der vorlaute Verſtand gemacht hat. Was demſelben als ein Mangel erſchien, ergiebt ſich meiſt als eine wirkliche Schönheit. Wir werden faſt bei jedem Werke unſers Dichters Gelegenheit haben, die Vernunft des Genies über die äußerliche Reflexion triumphiren zu ſehn.

Für die Einheit der Idee unſers Werks war es nämlich offenbar weſentlich, den Kampf der Geſchlechter nicht als einen Kampf ſubſtanzieller Intereſſen darzuſtellen. Ein ſolcher Gegenſatz nimmt für ſich das volle Intereſſe des Anſchauenden in Anſpruch und läßt nicht Raum, uns an ein anderes Pathos mit ganzer Seele hinzugeben. Hier aber, wo die Macht der romantiſchen Liebe, in der ganzen Entwickelung ihrer Leidenſchaft, zum Mittelpunkt gemacht worden iſt, kann uns der Dichter nicht zugleich durch den Inhalt des Kampfes der Familien feſſeln und dem Haſſe der Geſchlechter, aus welchem ſich ſo einzige Liebe gebiert, ein ſubſtanzielles Pathos geben. Dies würde durch das Gewicht ſeines Inhalts das Intereſſe an den Liebenden erdrücken, wenigſtens daſſelbe durchaus nicht zu ſeinem vollen Rechte kommen laſſen. Der konkrete Gegenſatz, wie etwa der von Staat und Kirche, oder in anderer Beziehung, republikaniſcher Inſtitutionen und der kaiſerlichen Gewalt, ein ſolcher Gegenſatz würde uns ſelbſt zwingen, Partbei zu ergreifen und den Triumph derjenigen Macht zu fordern, welche das Recht des Geiſtes für ſich hat. Die Auflöſung könnte nicht, wie in unſerm Werke, mit dem Bekenntniß der gleichen Schuld der beiden Geſchlechter enden, welche auf gleiche Weiſe durch den Verluſt des ihnen Theuerſten ergriffen, zur Einkehr in ſich und zum Bewußtſein der Unſeligkeit ihres Haſſes genöthigt werden. Hierin aber wirkt grade das Pathos der Liebe in dem Untergange der Liebenden ſegensreich fort, daß es ſelbſt den tiefen Haß beſiegt, der bis jetzt jedem Verſuche, ihn zu tilgen, getrotzt hatte.

Indem alſo der Dichter dem Haſſe der Geſchlechter keinen beſtimmten politiſchen oder religiöſen Inhalt lieh, erhält er die Einheit der Idee und des Intereſſes; nur ſo war eine Tragödie der Liebe in ihrem ganzen Umfange möglich. Indem er aber dennoch die Leidenſchaft der beiden Häuſer weit über eine bloße Privatfeindſchaft hinausrückte und ihr den Charakter eines in das ganze Gemeinweſen eingreifenden und daſſelbe zerrüttenden Zwieſpalts gab, ſo erhebt er dadurch unſern Blick zur Anſchauung des politiſchen Theaters, auf welchem die Gegenſätze der mächtigen Geſchlechter alle Kreiſe des Lebens bewegen. Die Phyſiognomie der ganzen Tragödie iſt dadurch ſpecifiſch unterſchieden von der Darſtellung eines Privathaſſes, welchem das Spießbürgerliche niemals hätte abgeſtreift werden können. So allein ſühnen die Untergehenden das von ihnen verletzte Recht der Familie, und bringen zugleich das höchſte Reſultat hervor, welches überhaupt aus dem Tode des Einzelnen geboren werden kann, die Heilung des zerrütteten Gemeinweſens, und eröffnen, weil die Verſöhnung aus der Tiefe des Schmerzes hervorbricht, die Ausſicht auf eine dauernde Geſundheit des Staats, während die romantiſche Liebe noch im Tode der wahlverwandten Geſtalten als die unbeſiegbare Macht triumphirt.

◆

II.

Die Kompoſition des Kunſtwerks.

Die Kompoſition eines großen Kunſtwerks entwickeln, heißt: das, was der Künſtler durch die intellektuelle Anſchauung aus ſeiner Genialität hervorgebracht hat, als in ſich vernünftig organiſirt nachweiſen, mithin der oft unbewußt wirkenden und ſchaffenden Macht der göttlichen Vernunft im dichtenden Genius nachgehn und ſie allſeitig ins Bewußtſein faſſen. Das Denken verhält ſich daher dem großen Kunſtwerke gegenüber, wie zur Natur, deren ewige Geſetze es begreift und durch die Erkenntniß des Naturprozeſſes die Natur noch einmal ſchafft. Wer recht über das Kunſtwerk philoſophirt, ſchafft daſſelbe noch einmal, indem er es aus demjenigen Prozeß, in welchem ſich das bewußte und bewußtloſe Schaffen auf geheimnißvolle Weiſe durchdringen, in die Sphäre des bewußten Gedankens überſetzt.

In der Tragödie der Liebe treten nothwendigerweiſe die beiden Liebenden, als die Träger der Idee, in den Vordergrund. Durch die Organiſation dieſer beiden Individualitäten empfangen wir die Gewißheit, daß hier zwei hochbegabte Geſtalten für einander geſchaffen ſind, und zum vollen Ausdruck ihres Weſens einander bedürfen. Die Entwickelung der Tragödie erhebt dieſe Gewißheit nur zur Wahrheit. In ihnen verkörpert ſich gleichſam das Genie der Liebe in ſeiner ganzen Allgewalt, jene Dispoſition des Gemüths ganz in ein wahlverwandtes Weſen aufgeben zu können und darin die höchſte Befriedigung des ganzen Daſeins zu finden. Von dieſem einzigen Punkte aus enthüllt ſich ihnen das ganze Univerſum, ja dieſe eine Empfindung iſt die Pulsader ihres ganzen Daſeins. Von hier aus empfängt daher jede Lebensregung einen erhöhten Schwung, denn Alles ſchaut die Seele nur in Beziehung auf dieſe einzige Leidenſchaft an, in welche alle Thätigkeit ununterbrochen zurückſtrömt, um ſich daraus von neuem wieder in die mannigfaltigen Strömungen des Lebens zu ergießen. Für dieſe Leidenſchaft ſtehn gleichſam alle Kräfte des Geiſtes und des Gemüths in Blüthe, und wie bei der That des ächten Genius zugleich alle Seiten des menſchlichen Geiſtes in Wechſelwirkung wach ſind, nur jedesmal in der Art ihres Erſcheinens bedingt durch die Sphäre, in der ſie thätig wirken, ſo ſteuern auch zu dieſer höchſten Offenbarung der Liebe Romeos und Juliens alle Elemente des Geiſtes ihre Gaben bei und dienen zur Verherrlichung dieſer einzigen Empfindung. Dieſen Gedanken in Romeo und Julia für alle Zeiten mit einer ſo ſiegreichen Gewalt verſinnlicht zu haben, daß hier ein für allemal der Zauber romantiſcher Liebe entfaltet worden iſt, dies iſt eine That des Genius, welche ſich dem Höchſten, was dem Geiſte der Menſchheit jemals entſprungen iſt, kühn an die Seite ſtellen darf. In dieſem Sinne hat Leſſing recht, wenn er Romeo und Julia dasjenige Werk nennt, welches die Liebe ſelbſt geformt hat. Dieſe Verkörperung der romantiſchen Liebe in der ganzen Fülle ihrer Entfaltung iſt aber zugleich eine eben ſo nothwendige That des Geiſtes, als die romantiſche Liebe ſelbſt eine nothwendige Lebensäußerung der ſich entwickelnden Menſchheit. Shakeſpeare iſt nur das Organ, durch welches in den Geſtalten Romeos und Juliens dieſe Lebensoffenbarung für alle Zeiten eben ſo verkörpert worden iſt, wie etwa das Weſen der idealen Menſchheit im heroiſchen Zeitalter in den homeriſchen Helden.

Dieſe Macht der Liebe muß aber, wenn ſie anders ihre überirdiſche Abſtammung beweiſen will, als eine die ganze Perſönlichkeit plötzlich ergreifende und durchdringende Gewalt auftreten, denn nur ſo erſcheint ſie als die ihres Rechts und ihrer Wahrheit ſchlechthin und unmittelbar gewiſſe, deren Blicke ſich der tiefſte Grund der Individualität aufgeſchloſſen hat, welche alſo recht eigentlich die Breite einer zeitlichen Entwicklung in einen Moment aufgehoben und concentrirt hat. Darin aber liegt ihre Poeſie, daß ſie, des Geſetzes der proſaiſchen Welt ſpottend, welche in dem allmäligen Wachſen einer gegenſeitigen Neigung erſt die Berechtigung und Gewähr für die Wahrheit derſelben findet, mit der Gewalt augenblicklicher Entſcheidung auch die ſiegreiche Gewißheit abſoluter Wahlverwandtſchaft der Perſönlichkeiten enthält. Dieſer Gedanke wird nun in den beiden Liebenden auf verſchiedene Weiſe individualiſirt. Julia erſcheint zuerſt als das kindlich unbefangene, der Mutter Willen noch, als ihr alleiniges Geſetz verehrende Mädchen, das plötzlich, von der Gewalt der Leidenſchaft ergriffen, weit über ſich ſelbſt hinausgehoben wird, denn ſie bringt den ganzen, bis dahin verſchloſſenen Reichthum ihres Geiſtes und Gemüths mit zauberiſcher Schnellkraft an das Licht. Der Strahl der Liebe zeitigt dieſe Knoſpe, und drängt Blüthe und Frucht faſt in eins zuſammen. So wächſt Julia ſchnell zur Heldin bis zur heroiſchen Todesverachtung.

Während die Größe der Leidenſchaft und das Zeugniß ihrer unmittelbaren, revolutionären Gewalt in Julien, als ein plötzliches Erwachen aller Kräfte der Seele, als ein Flammen der ganzen, bis dahin tief verſchloſſenen Gluth, erſcheint, welche das unbefangene, unſelbſtſtändige Mädchen zu einem geiſtig ſtarken und kühnen Weibe läutert, ſo erhält dieſelbe in Romeo eine Modification, welche zu den kühnſten Zügen gehört, die nur ein ſeiner ſelbſt abſolut ſicherer Dichtergenius zu benutzen ſich getrauen darf. Wir ſehn in Romeo überhaupt eine edle, glühende Jünglingsnatur, aber mit dem ganzen Ungeſtüm eines leidenſchaftlichen Naturells. Dieſe Naturſeite iſt aber gerade der Boden, auf welchem die großartige Leidenſchaft wächſt und gedeiht, in der ſich der eigentliche Kern ſeines Weſens offenbart. In Romeo tritt die Leidenſchaft der Liebe in der Geſtalt auf, daß er in ihr erſt die rechte Bahn ſeines Lebens findet. Der Dichter will ihn uns daher als eine Natur darſtellen, welche erſt ihre ganze Kraft, die volle Befriedigung des Daſeins in der Hingebung an ein wahlverwandtes Weſen gewinnt. Dazu dient das Verhältniß zur Roſalinde als weſentliche und nothwendige Folie. Es erſcheint uns gleichſam als eine Vorſchule der ächten Leidenſchaft, als ein erſter, aber mißlungener Verſuch, die Bahn ſeines Lebens zu finden, in dem ſich aber doch ſchon das Ferment zeigt, aus dem ſich ſpäter die volle Geſtalt einer großartigen Leidenſchaft entbindet. Wie im Leben nicht ſelten große, von einem einzigen Pathos getragene Naturen zuerſt in eine Bahn abirren, in der ſie ſich unbefriedigt finden, und, von einem dunkeln Triebe umhergeworfen, ſich ungeſättigt fühlen, mithin auch lebensunmuthig, düſter, ja ſelbſt ermattet erſcheinen, ehe ihr Genius ſie auf die ihrem Weſen zuſagende volle Bahn treibt, ſo erſcheint uns Romeo, das Genie der Liebe, in ſeiner Beziehung zur Roſalinde, ſo zu ſagen, noch in ſeinem erſten Entwickelungsſtadium, in dem ſich nur die allgemeine Dispoſition ſeines Gemüths, das Ferment ſeines Weſens ankündigt, ohne daß er ſich ſchon auf dem vollen Strome ſeines Lebens befindet und ſich heimiſch darin fühlt. Daher macht ihn ſein Verhältniß zu Roſalinde träumeriſch, in ſich gekehrt, es entfremdet ihn dem Leben. Wir ſehn nur einen lebensmatten Jüngling vor uns, der ſeine Stimmung nur in künſtlichen und darum froſtigen Antitheſen ausſpricht. Weil ſein Verhältniß zu Roſalinden auf einem Wahne und einer Selbſttäuſchung beruht, nur das ſehnſuchtsvolle, aber unerfüllte Verlangen einer glühenden Jünglingsnatur nach einem wahlverwandten Weſen kund thut, dem er die volle Energie ſeines Gemüths, den ganzen Umfang ſeiner Kräfte weihen möchte, ſo muß daſſelbe den Charakter einer düſtern, verzehrenden Leidenſchaft an ſich tragen. Dies iſt die abſolute Bedeutung dieſes Verhältniſſes, das, bei jeder andern Auffaſſung, das ganze Werk verkehrt, während es ſich, ſo aufgefaßt, als ein tiefer Zug im Gemälde dieſer großartigen Leidenſchaft zeigt. Die Wirkungen entſprechen daher auch völlig dem Gegenſatze Romeos zu Roſalinden und Julien. Sobald der Anblick Juliens für ſein ganzes Leben entſchieden hat, ſehn wir Romeo ſogleich in die volle Bahn gerufen. Der hinbrütende, krankhafte Romeo verſchwindet, der lebensfriſche, über den ganzen Umfang ſeiner Kräfte gebietende Jüngling ſteht vor uns. Aus dem Rhetor iſt ein Dichter geworden, dem ſich die ganze Schöpfung verklärt. Während die Leidenſchaft der Liebe in Julien plötzlich, als eine alle Kräfte des Geiſtes reifende Macht erſcheint, welche das, was ſonſt langſam nur die Zeit gewährt, im Augenblick verſchwenderiſch austheilt, ſo tritt ſie in Romeo als die ihn plötzlich umwandelnde, ihm die eigentliche Aufgabe ſeines Lebens zutheilende Gewalt auf. In Beiden iſt ſie mithin nur, je nach dem Unterſchiede des Mannes und des Weibes modificirt, ein und dieſelbe den ganzen Menſchen revolutionirende und ihn über den bisherigen Kreis ſeines Empfindens und Denkens erhebende Leidenſchaft. Uebrigens hat Shakeſpeare, ſelbſt in der Form, in welcher Romeo ſeine Stimmung zu Roſalinden ausſpricht, die Anſchauung erweckt, daß dieſe tiefempfindende Natur, ohne es zu ahnen, über dieſe unglückliche Neigung, welche ihn zu einem Sklaven der ſpröden Schönen zu machen droht, gewiſſermaaßen ſchon erhaben iſt. Wir erblicken dieſen Zug gerade in den künſtlichen Antitheſen, in welchen ſich ſeine Stimmung ausſpricht, in dieſen Spielen des Verſtandes, welche mit einem Verſenktſein der Seele in einen truben, niederdrückenden Gemüthszuſtand kontraſtiren. Indem er ſeine Empfindung und ſein Verhältniß in dieſen Verſtandesgegenſätzen ausdrückt, hat er ſich durch ſein tieferes Naturell eigentlich ſchon unbewußt von jener ihn niederziehenden und entmuthigenden Stimmung frei gemacht. Grade weil Romeo eine der großartigſten Leidenſchaft fähige Natur iſt, welche nur in dem Wahne lebt, daß er bereits den Boden für dieſelbe gefunden habe, ſo bricht eben der höhere Genius unwillkührlich hervor, der ſich durch dieſe Spiele des Verſtandes, in denen er ſich Luft macht, als ein nicht völlig unterjochter, ſondern dieſem Gemüthszuſtande eigentlich überlegener Geiſt offenbart *). Da er aber noch nicht wahrhaft von dem Strahl der göttlichen Leidenſchaft berührt worden iſt, ſo ergeht er ſich auch nur in der Poeſie der Reflexion, welche aber ſchon den Beweis enthält, daß er ſich noch einen Ueberſchuß von Freiheit des Gemüths erhalten habe, welcher uns zugleich die Bürgſchaft für das Ende ſeiner Knechtſchaft giebt, ſobald ſich ſeiner Seele der rechte Gegenſtand darbieten wird.

Zu dieſem auf Selbſttäuſchung beruhenden Verhältniß Romeos zu Roſalinden bildet das proſaiſche Verhältniß, welches durch die

---

*) Wir haben hier beſonders das erſte Auftreten Romeos in der Geſellſchaft Benvolios gegenwärtig, wo er ſeinen düſtern Gemüthszuſtand in ſolchen Antitheſen ausdrückt:

Haß giebt hier viel zu ſchaffen, Liebe mehr.
Nun dann: liebreicher Haß! ſtreitſücht'ge Liebe,
Du Alles, aus dem Nichts zuerſt erſchaffen!
Schwermüth'ger Leichtſinn, ernſte Tändelei!
Entſtelltes Chaos glänzender Geſtalten!
Bleiſchwinge! lichter Rauch und kalte Glut!
Stets wacher Schlaf! dein eignes Widerſpiel!
So fühl' ich Lieb' und haſſe was ich fühl'!

Dann ſchildert er weiter unten die Natur der Liebe ſelbſt in ähnlichen Verſtandesſpielen:

Lieb' iſt ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten;
Geſchürt, ein Feu'r, von dem die Augen leuchten;
Gequält, ein Meer, von Thränen angeſchwellt.
Was iſt ſie ſonſt? Verſtänd'ge Raſerei,
Und ekle Gall' und ſüße Spezerei.

Eine unſerer Auffaſſung verwandte Anſicht über dieſe Art, wie Shakespeare Romeos träumeriſche Neigung zu Roſalinden dargeſtellt hat, finde ich bei L. Tieck ausgeſprochen in den dramaturgiſchen Blättern 2, S. 33, wo er ſagt: „Romeo verſinkt in eine müßige Träumerei, in ein willkührliches Spiel mit ſeiner Leidenſchaft, von welcher man nicht einmal weiß, ob ſie ſo ernſthaft iſt, als er uns will glauben machen. Seine Melancholie iſt nicht ohne Humor; ja er gefällt ſich darin, dicht an den Wahnſinn zu ſtreifen und ſeinen Freunden, welche er zugleich vermeidet und aufſucht, theils in jenen ſpielenden Antitheſen, von welchen alle italieniſchen Liebesdichter voll ſind, theils in Schilderungen ſeiner Geliebten, oder in Anſpielungen auf Selbſtmord ſeine Gefühle mitzutheilen."

Zuſtimmung des elterlichen Willens und zugleich unter denjenigen allgemeinen Bedingungen eingegangen wird, die in den meiſten Fällen als das zu einer ſittlichen Verbindung Genugſame erſcheinen, das Seitenſtück. Dies hat der Dichter in der Beziehung des Grafen Paris zur Julia zur Anſchauung gebracht. Graf Paris verſinnlicht uns in ſeinem Verhältniß zur Julia den proſaiſchen Standpunkt, der eine ſittliche Verbindung mit der Anerkennung aller der Seiten des Lebens, welche der Verſtand als Grundlage der Ehe begreift, eingehn will, ohne jedoch der individuellen Neigung gewiß zu ſein. Dieſer Standpunkt verletzt aber darin das höchſte Recht der Perſönlichkeit, welche, auch wenn alle Bedingungen, welche ſonſt eine ſittliche Gemeinſchaft konſtituiren, erfüllt ſind, die letzte entſcheidende Spitze bildet. Indem Graf Paris in der elterlichen Entſcheidung allein die objektive Berechtigung für ſeine Verbindung erblickt, ſo beleidigt er die Region der freien Subjektivität, welche allein die Quelle aller Befriedigung und aller Poeſie iſt. Gegen dieſes auf der ſittlichen Autorität der Eltern ruhende Recht empört ſich mit Fug die nicht anerkannte Subjectivität der freien Neigung; gegen das, ſo zu ſagen, katholiſche Moment des objectiven Familienrechts in dem Willen der Eltern reagirt alſo das proteſtantiſche Moment der freien Entſcheidung und der Neigung des empfindenden Individuums, durch welches die Verbindung erſt ihre letzte Weihe und damit auch ihre abſolut ſittliche Berechtigung erhält.

Dies Recht, welches im Willen der Eltern den Ausgangspunkt und die Grundlage einer ſittlichen Verbindung ſieht, muß daher durch das höhere Recht der freien Neigung aufgehoben, d. h. als untergeordnet aufgezeigt werden. Der Conflikt beider kann daher nur mit dem Siege des Letztern endigen. Es iſt daher eine eben ſo dichteriſche, als tiefſinnige Anſchauung, daß Graf Paris durch Romeo fällt. Das echte Pathos der Liebe zeigt dadurch gleichſam die Nichtigkeit und Unwahrheit eines Schein-Pathos auf, welches nicht auf der vollen Hingebung der Perſönlichkeit ruht.

Das Letztere erhält ſogar in ſeinem Erliegen noch eine gewiſſe Weihe, indem es durch das ächt poetiſche Pathos der Liebe berührt und in ſeinem Untergange gleichſam noch damit verſöhnt wird. Der Sieg Romeos über Paris iſt alſo der Sieg der wahrhaften Poeſie der Liebe über die nur proſaiſche und daher kein abſolutes Recht für ſich habende Neigung, der Triumph des vollen Pathos über das nur oberflächliche, gleichſam nur mit dem Scheine der Innerlichkeit angezündete Pathos. Aber der proſaiſche Standpunkt wird nur in ſofern von dem der Poeſie beſiegt, als in ihm ſelbſt wenigſtens eine Berührung, eine Gemeinſchaft mit der Poeſie liegt, eine Stelle, wo er dem Letztern offen iſt. Wäre zwiſchen Beiden gar keine Beziehung, ſo wäre auch ſelbſt ein Sieg der Poeſie unmöglich. Dies erſcheint in unſerm Werke ſo, daß Graf Paris grade in dem Momente dem Romeo erliegt, wo er das höchſte Maaß von Intenſität der Empfindung an den Tag legt, zu dem er es überhaupt bringen kann. Die Nachricht, daß die ſchönſte Blume von Veronas Flur durch den Tod plötzlich dahin gewelkt ſei, trägt ihn auf einen Augenblick über ſich ſelbſt hinaus; er ſteigt in das Grabgewölbe, um der Dahingeſchiedenen die letzte Huldigung zu weihen. Aber grade in dieſem Momente, dem höchſten, deſſen die proſaiſche Neigung des Paris fähig iſt, muß auch der Unterſchied von dem Pathos ächter Leidenſchaft, welches dieſelbe Situation durchlebt, alſo ebenfalls zur höchſten Intenſität geſteigert iſt, um ſo entſchiedener hervortreten. Auf ihrer höchſten Spitze treten die Gegenſätze um ſo ſchroffer aus einander, je mehr ſich da der Unterſchied ihrer Grundlage, mithin ihre qualitative Verſchiedenheit herausſtellt. Hier iſt daher auch der Ort, wo ſie ſich feindlich treffen und die Ohnmacht des proſaiſchen Standpunkts gegen das Pathos der Liebe vollſtändig offenbar werden muß. Dort ſtreut Paris die Blumen auf das bräutliche Bett derjenigen, die er im Leben ehrte; hier erſcheint Romeo, der ſich ſelbſt dem Tode geweiht hat, der den ganzen Umfang ſeines Daſeins ſeiner Liebe zu opfern entſchloſſen iſt, der alſo den Tod ſchon innerlich überwunden hat. Dagegen erſcheint die Weihe des Paris als eine gar froſtige und mattherzige, mehr nur als ein Spiel der Empfindung; während uns in Romeo der furchtbare Ernſt eines Charakters berührt, in dem die Intenſität der Empfindung über das irdiſche Daſein triumphirt. In ſolchem Zuſammentreffen muß auch das Recht des ächten Pathos, das ſein Leben daranſetzt, über das ohnmächtige Pathos, das es nur zum froſtigen Worte bringt, ſiegen. Romeo gegenüber hat Paris kein Recht. An der Todesſtätte empfängt daher Paris den Todesſtoß und unterliegt darin nur dem abſoluten Recht des ächten Pathos. Das Wort muß der That weichen; nur der iſt durch das Recht des Geiſtes zum Richter beſtellt, welcher auch das Gebot des Geiſtes an ſich ſelbſt vollzogen hat, ſich für die Idee hinzugeben. Darum iſt Romeo der einzige befugte Vollſtrecker des Urtheils über Paris.

Der Dichter hat, wie wir gezeigt, in dieſen Formen das Verhältniß des unwahren Pathos gegen das ächte und intenſive Pathos erſchöpfend dargeſtellt und damit zugleich die bedeutſame Folie gegeben, auf welcher die Helden der Tragödie der Liebe erſt in ihr volles Licht treten. So vereinigen ſich die in der Selbſttäuſchung befangene Liebe Romeos zur Roſalinde und die auf dem proſaiſchen Boden gewachſene Neigung des Grafen Paris zur Vervollſtändigung eines Gemäldes, welches die Allmacht einer unendlichen Liebe in ihrem ganzen Reichthum und in der ganzen Fülle ihrer Seligkeit und ihres Schmerzes verſinnlicht.

Wir wenden uns zur Betrachtung der die beiden Liebenden umgebenden Gruppen. Nach unſerer Darſtellung der Idee des Ganzen bilden die Gegenſätze der freien, ſich nur nach der Wahlverwandtſchaft der Perſönlichkeit beſtimmenden Liebe und des Rechts der Eltern den nächſten tragiſchen Conflikt. Der elterliche Wille erſcheint aber in ſeiner höhern Berechtigung der Tochter gegenüber, welche der Subſtanz ihrer Familie ſo lange ganz angehört, als ſie nicht in die Ehe tritt, während der Sohn weder ganz in die Subſtanz der Familie aufgeht, noch erſt durch die Ehe, welche er eingeht, frei wird. Der Conflikt des Sohnes mit dem elterlichen Willen in Bezug auf die Wahl der Geliebten hat daher, ſobald nicht noch andere ſittliche Momente dazu kommen, welche den Widerſtand der Eltern rechtfertigen, eigentlich keinen wahrhaft tragiſchen Kolliſionspunkt. Das Gewicht der einen Seite iſt zu leicht gegen die Berechtigung der freien Neigung des Mannes, giebt alſo keinen wahrhaften Kampf. Daher hat uns der Dichter auch nicht Romeo, ſondern Julien, das zarte, unmündige Mädchen in den Gegenſatz mit dem elterlichen Willen und in ihrer Loslöſung von ihrer natürlich ſittlichen Grundlage, gleichſam von ihrem mütterlichen Boden dargeſtellt, um eine aus der Freiheit der Neigung ſtammende ſittliche Verbindung einzugehn. Daraus folgt, daß auch die Eltern der Julia, nicht Romeos, in den Vordergrund treten müſſen, indem ſie das Recht ihres Willens, als das ausſchließliche behaupten. Romeo dagegen, der Mann, erſcheint ſo gut wie abgetrennt von ſeiner Familie und nur von ſeinen Freunden umgeben. Sein Conflikt muß daher ein anderer ſein, als der Juliens. Als Mann iſt er an den Kampf gewieſen, und da das ganze Gemeinweſen in die beiden Gegenſätze der Capulets und Montagues zerriſſen iſt, ſo iſt er von Hauſe aus in einen unentfliehbaren Conflikt mit der Familie Juliens, den Capulets, geſetzt. Er muß Partei ergreifen, er kann nicht thatlos dem Zerwürfniß zuſehn. Dies iſt ſeine Ate. Die Verhältniſſe, die öffentlichen Zuſtände ſind mächtiger als er. Der Jüngling, der ſich zu einer thatloſen Zurückgezogenheit verurtheilen wollte, um nicht die Familie der Geliebten und Gattin unheilbar zu verletzen, wird durch die Gewalt des tobenden Kampfes der Ruhe entriſſen und ſetzt als Rächer des erſchlagenen Freundes den Frevel und die Schuld des Kampfes durch die Tödtung Tybalts fort. Durch dieſe That, zu der Romeo gewaltſam, durch die Macht des allgemeinen Zerwürfniſſes, fortgeriſſen worden iſt, trifft er aber die Familie Juliens tödtlich und macht die Kluft des Haſſes unausfüllbar. So wird Romeos Antheil an dem allgemeinen Kampf des ganzen Gemeinweſens zu einer Verletzung an der Familie derjenigen, an welche er durch die heiligſten Bande gefeſſelt iſt. Bei Romeo iſt alſo die Verletzung der Familie eine durch den öffentlichen Kampf der Geſchlechter bedingte und vermittelte, bei Julien iſt die Verletzung der Familie eine urſprüngliche. Des Mannes Schuld wird erſt durch die Theilnahme am Conflikt des ganzen Gemeinweſens zur Familienverletzung. Das Weib verläßt dieſen ihren Boden gar nicht und greift nur mittelbar in den allgemeinen Kampf der Familien ein. In dieſem Gedankenzuſammenhang, liegt der abſolute Grund, daß der Dichter Julien zu ihrer Familie, zu Vater und Mutter, Romeo zu den Genoſſen in innere Beziehung geſetzt hat.

Das Recht der Familie vertritt der Vater; er erſcheint alſo auch in der Gruppe der Julia im Vordergrunde. Durch ihn, dem Haupt der Familie, greift aber dieſelbe auch wieder in den Kampf der Parteien ein. Der alte Capulet giebt uns das Bild eines herriſchen, die Erfüllung ſeines Willens, als Haupt der Familie, unbedingt und in rauher Form fordernden Mannes. Da er es ſelbſt als eine Pflicht anſieht, für die Vermählung der Tochter zu ſorgen und im Grafen Paris alle diejenigen Eigenſchaften entdeckt, welche der Verſtand als Bedingungen einer ſittlichen Vereinigung anerkennt, ſo ſpricht er ſeinen väterlichen Willen ſogar mit derjenigen Genugthuung und Selbſtzufriedenheit aus, welche ihm das Bewußtſein erfüllter Pflicht und raſtloſer Sorge für das Wohl der Tochter eingiebt. Daher erſcheint ihm der Widerſtand Juliens gegen dies dargebotene Glück zugleich als eine Verletzung der Pietät, als der grundloſe Trotz des Eigenwillens, der gebrochen werden müſſe. So tritt der Weigerung der Tochter das Pathos des väterlichen Willens in ſeiner ausſchließenden, rückſichtsloſen Gewalt entgegen, und behauptet ſich wie alles, was in der Geſtalt des wirklichen Pathos auftritt, als ein abſolutes Recht. Auf dieſer Spitze verletzt es aber das ebenfalls heilige Recht der freien Neigung. Auf derſelben Grundlage ruht die Gräfin Capulet, nur daß in ihr die Zurückweiſung der um ihren mütterlichen Schutz flebenden Julia mehr den Charakter der Herzloſigkeit, nicht des wirklich ſittlichen Pathos hat, wie beim Vater.

In einem Drama, in welchem alle Standpunkte zur Erſcheinung kommen, aus welchen das ſittliche Band der Ehe geknüpft werden kann, wo alle durch den Gedanken bedingten Gegenſätze in dieſem Gebiete zu ihrem Rechte kommen, darf auch der frivole Standpunkt ſeine Stelle in Anſpruch nehmen. Frivol iſt diejenige Betrachtungsweiſe, welche die ſittliche Verbindung nur von der ſinnlichen Seite auffaßt und zugleich alle höhere Berechtigung verſpottet. Das frivole Verhalten wird alſo, ſobald es aktiv mitwirkend eintritt, gleich geneigt ſein, für die Schließung jedweden Verhältniſſes mitzuwirken, gleichviel welches Recht es für ſich hat, da es innerlich bei keinem iſt. Nur die Selbſtſucht wird die Zuneigung für die eine oder andere Seite beſtimmen. Dieſer Standpunkt kann aber in einer Tragödie, welche den Kampf der berechtigten Gegenſätze und die aus ihrer Verletzung hervorgehende Schuld entwickelt, nicht durch Figuren der idealen Welt vertreten werden, weil ſie, ſobald ſie mit in dieſen Kampf hineingezogen ſind, ſich für das Recht der einen oder der andern Seite entſcheiden müſſen. Nur dadurch haben ſie eine Stellung in der Tragödie. Dieſer frivole Standpunkt kann daher, der ganzen Idee unſerer Tragödie gemäß, nur in die niedere Region gewieſen werden; hier allein hat er, verbunden mit denjenigen Elementen, welche dieſe Lebensanſicht zu einer dem Individuum ganz naturgemäßen machen, ſeine Bedeutung. Durch die ſcurrile Form, den derbſinnlichen Humor, in welcher ſich dieſe Betrachtungsweiſe verkörpert, gewinnt ſie ein durchaus eigenthümliches Leben und erſcheint als eine in ſich ſelbſt ſo fertige Figur, daß ſie uns ſchon durch die Fülle der Lebendigkeit ihr Recht erweiſt, zu exiſtiren. Jeder fühlt, daß wir mit dieſer Entwicklung die Geſtalt der Amme bezeichnet und unſerer Tragödie eingeordnet haben. Dieſer frivole Standpunkt der Amme, welche die eheliche Verbindung nur als eine Befriedigung der Sinnenluſt anſieht, und in der frühen Erreichung dieſes Zieles das Glück ihres Pfleglings erblickt, iſt nur unter der doppelten Bedingung möglich, wenn dieſer ganzen Betrachtungsweiſe durch das derb Sinnliche der Charakter einer beſchönigenden und dadurch vergiftenden Frivolität genommen, und wenn das geſchäftige Eingreifen derſelben nur im Intereſſe und im Dienſte eines höheren Rechts verwendet wird. In dem Moment, wo durch ihre Geſchäftigkeit ein höheres Recht verletzt würde, wo ſie alſo durch ihre Laſcivität verderbenbringend in das Schickſal des Lebens eingriffe, oder wo ſie gar einen Einfluß auf die Geſinnung gewönne, hätte ſie keine Stelle mehr in der Tragödie, ſie wäre ein ſtörendes, widerwärtiges Geſchöpf, während ſie jetzt, abgeſehn von der Wirkung, welche jede originelle, ganz aus einem Stücke geformte Lebendigkeit mit ſich führt, ſelbſt die ſittliche Schönheit der Julia erhöht und zur Vervollſtändigung der Lebensoffenbarung des Ganzen weſentlich beiträgt.

So lange die Amme, wenn auch nur ihrer laſciven Natur folgend, ihren Pflegling bald die Freuden der Liebe genießen zu laſſen, den durch das Recht ihrer Wahlverwandtſchaft für einander beſtimmten Individuen dient, begegnet auch Julia derſelben mit einem gewiſſen faſt an Pietät gränzenden Wohlwollen. Ihr Verhältniß zu der, wie ein Glied der Familie, gehaltenen Wärterin iſt ein völlig naives, weil ihr der laſcive Grund und Boden, auf welchem das Reden und Thun der Amme erwächſt, völlig fremd ſind, und ſie nur für treuherzige Sorgfalt und Liebe nimmt, was doch nur aus einer gewiſſen Luſt am Kuppeln und aus Eigennutz ſtammt. Sobald ſich aber der frivole Sinn der Amme enthüllt, in welchem ſie ihrem Pflegling Vergeſſenheit des geliebten Gatten und Hingebung an Graf Paris predigt, ſo ſcheidet ſich Julia, durch ſolche Geſinnung aufs tiefſte verletzt, für immer von ihr und ſtellt ſie fortan ihrem Herzen fern. Es muß ein Moment in der tragiſchen Entwicklung eintreten, wo die ſittliche Natur Juliens die frivole und niedrige Denkweiſe der Amme entſchieden zurückweiſt. Welcher Moment der Entwicklung aber iſt naturgemäßer, als derjenige, wo wir die Amme ihrem Pflegling einen Rath ertheilen hören, der ihr die Verletzung heiliger Treue, als das unter den gegenwärtigen Verhältniſſen Vortheilhafteſte empfiehlt.

In dem bisher Dargeſtellten haben wir die ganze Fülle aller derjenigen Lebensformen und Standpunkte, welche als Folien der romantiſchen Liebe erſcheinen, entwickelt und in ihrem Verhältniß, wie in ihrer Dialektik gegen einander erkannt. Wir haben aber auch noch zu betrachten, wie der allgemeine Kampf der beiden Häuſer in die romantiſche Liebe eingreift. In dem Abſchnitte, welcher der Darlegung der Idee des Ganzen gewidmet war, haben wir das innere Verhältniß der beiden Seiten des Kampfes der Familien und der Leidenſchaft der Liebenden in ihrem organiſchen Zuſammenhange erkannt. Es bleibt uns daher hier die Aufgabe, die beſondere Art der Verflechtung und die dramatiſchen Träger derſelben aufzufaſſen.

Julia, als Weib, iſt der Familie zugewandt; daher die Nothwendigkeit, ſie als Glied der Familie darzuſtellen. Mit ihr tritt daher auch die Familie der Capulets in den Vordergrund, inſofern der Gegenſatz des elterlichen Willens und der freien Neigung nur mit voller Energie und Lebendigkeit an der Tochter dargeſtellt werden kann. Die Familie Romeos tritt daher eben ſo natürlich zurück, weil der Conflikt nicht innerhalb derſelben fällt. Romeo, der Mann, iſt dem öffentlichen Leben zugewandt. Die Familie bildet daher für Romeo nur den ganz allgemeinen Hintergrund. Ihn hat der Dichter dagegen mit den Freunden umgeben, welche, wie er, in den Kampf der beiden Häuſer, alſo in das öffentliche Treiben verflochten werden. Die edle und ritterliche Natur des Romeo iſt, unabhängig von ihren eigenen Lebensäußerungen, auch in den Freunden ſichtbar, die er anzieht. Sie gehören mit zu der vollen Charakteriſtik ſeiner Perſönlichkeit. Das Gemüth, welches, nach des Dichters Intention, der vollen Leidenſchaft der Liebe fähig, in ihr die Subſtanz ſeines Lebens findet, darf uns auch ein der Freundſchaft offenes Herz zeigen. Romeo büßt dadurch nicht nur nichts von der Intenſität ſeiner Leidenſchaft ein; im Gegentheil, er erſcheint uns nur um ſo reicher, je mehr ſich dieſe Individualität in der Kraft der Anziehung, die ſie auch auf ihre Genoſſen ausübt, hervorthut. In dem Maaß, mit welchem dieſes Verhältniß behandelt worden iſt, zeigt ſich wieder eine hohe Weisheit des Dichters. Das Verhältniß zu den Freunden kann, dem ganzen Pathos Romeos nach, nur zur Folie für ihn gemacht werden; wir dürfen ihn daher nicht in Ergüſſen des Herzens, im Pathos der Freundſchaft erblicken, weil dies immer gegen den vollen Ton der Poeſie der Liebe nur den Eindruck eines ſchwachen Klanges geben konnte. Die Bedeutung dieſes Verhältniſſes iſt vielmehr ſichtbar aus der zarten Sorgfalt und der Wärme, welche die beiden edlen Perſönlichkeiten, Benvolio und Merkutio, freilich in ganz verſchiedener Weiſe, dem Romeo weihen. Beide bemühen ſich, den liebekranken und daher lebensmatten Romeo wieder aufzurichten und dem Leben wieder zu geben. Man fühlt dieſem ganzen Verhältniß die kräftige Theilnahme und den Herzſchlag der Freundſchaft an, ſo entfernt auch der Dichter mit Abſicht jeden an Sentimentalität ſtreifenden Zug gehalten hat. In allen drei Genoſſen wohnt lebendiges Gefühl ritterlichen Sinnes, und ein volles, friſches, warmes Herz. Dies verbindet ſie mit einander. Aber welch ein Unterſchied in dieſen Figuren auf dieſer gemeinſamen Baſis!

Benvolio iſt eine durchaus klare, beſonnene Natur, unabläſſig darauf bedacht, heilend, beſchwichtigend und verſöhnend einzugreifen. Romeo gegenüber iſt er der an ſeinem Herzensleiden aufrichtig Theilnehmende, der auf Befreiung aus dem Joch ſeiner Leidenſchaft unabläſſig Bedachte, und im Streite der Parteien derjenige, welcher, das Unſelige des Kampfes erkennend, ſo weit ſeine individuelle Kraft reicht, ihm Schranken zu ſetzen ſtrebt. Hier iſt er der von Parteileidenſchaft entfernte, beſonnene Mann, ohne doch jemals etwa unritterlich oder gar feig zu erſcheinen. Kopf und Herz ſtehn bei Benvolio in Gleichgewicht; darum iſt er auch keines Pathos fähig, darum greift er auch nicht direkt in die Geſchicke der Perſonen ein. Wenn das ruhige, beſonnene Wort Heilung bringen könnte, ſo vermöchte er es; aber es gehört zu der Natur alles Pathos, nur ſeinem eigenen Geſetze zu folgen und die Ohnmacht des Wortes darzuthun, das es aus ſeiner Bahn lenken zu können wähnt. Darum vermag auch Benvolio weder etwas gegen Romeos krankhafte Leidenſchaft zur Roſalinde, noch gegen den Kampf der Parteien. Romeo muß ſich aus ſich ſelbſt zurechtfinden, indem die große kräftige Leidenſchaft die krankhafte vernichtet, und der Kampf der beiden Häuſer zeigt nur, indem er jeder Beſchwichtigung durch das Wort ſpottet, wie tief er in den Gemüthern wurzelt.

Die zweite Figur in dieſer Gruppe iſt Merkutio, eine Geſtalt von der großartigſten Compoſition. Merkutios Standpunkt iſt der der humoriſtiſchen Weltanſchauung, welche ſo ganz in ſeine Natur übergegangen iſt, daß er darin lebt und ſtirbt. Welches aber iſt ihr Inhalt? Mit einem Worte, die humoriſtiſche Weltanſchauung löſt das Endliche in ſeinem ganzen Umfange auf, weil es der Idee nicht entſpricht und doch den Schein der Selbſtſtändigkeit und Subſtanzialität behauptet. Es liegt mithin in dieſer Anſchauung die indirekte Anerkennung der Idee, inſofern ſie ſich auflöſend und ſpottend gegen Alles kehrt, was ſich als ein Feſtes behaupten will, ohne zu ahnen, daß es ebenfalls von dem Strome der Zeitlichkeit hinweggeſpült und in ſeiner Einſeitigkeit vernichtet wird. Aber dieſe Auflöſung des Endlichen iſt in Merkutio ohne alle Beimiſchung von Bitterkeit und Verſtimmung; vielmehr bricht daraus die volle Heiterkeit eines in dieſer Weltanſchauung befriedigten Gemüths hindurch. Dadurch iſt dieſer Standpunkt erſt der humoriſtiſche, nicht der der bloßen Ironie und ein Zeugniß für den Ernſt und die Tiefe der Geſinnung, welche ſich nur darum ſo frei und keck über das Endliche im menſchlichen Treiben ergießt, weil ſie doch ihres unvergänglichen Kernes ſelbſt ſchlechthin gewiß iſt. Merkutio zeigt ſich daher als eine tiefe Natur, in der der Ernſt des Lebens in der Kraft des Humors durchleuchtet, der nicht etwa das Wahrhafte in uns, überhaupt eine ſubſtanzielle Geſinnung, verhöhnt, ſondern welcher ſich vielmehr ſelbſt von den Feſſeln des Irdiſchen und der nur vergänglichen Intereſſen frei gemacht hat und daher auch auf dieſer Selbſtgenügſamkeit des Geiſtes ruht. Das Leben hat auf dem Boden dieſer Weltanſchauung nur einen geringen Werth, aber ohne daß ſie deshalb einen Ueberdruß daran, oder gar ein ſehnſüchtiges Verlangen erzeugte, es als eine läſtige Bürde von ſich zu werfen. Merkutio verſinnlicht alſo die dialektiſche Kraft des Humors, der bei ihm in alle Adern ſeines Lebens gedrungen iſt, und ihn auch im Sterben ſelbſt nicht verläßt. Ja, er erſcheint hier vielmehr als der mit dem ganzen Umfange der endlichen Erſcheinung frei ſchaltende Geiſt, der nur darum auch im Momente des Todes den Charakter einer erhabenen Heiterkeit behält, weil er im Leben ſchon durch die auflöſende Kraft ſeines Humors die Anhängigkeit an daſſelbe abgeſtreift hat. Aus dem Geſagten ergiebt ſich, daß dieſer Standpunkt aber auch keines Pathos, keiner ganz in ein einziges Intereſſe aufgehenden Leidenſchaft fähig iſt. Er iſt vielmehr die Negation des Pathos und der Leidenſchaft, inſofern ſich dieſe mit einer Beſtimmtheit erfüllt, und ausſchließend gegen alle andere Seiten des Lebens iſt. Dieſe ausſchließliche Hingebung aber iſt mit dem Standpunkt Merkutios unvereinbar, ja er hebt dieſelbe durch den Humor vielmehr auf. Merkutio hat daher in der Tragödie nur ſo lange eine Stelle, als die friedliche Dialektik des Humors ausreicht. Sobald aber die furchtbare Macht der Ereigniſſe ſich Bahn macht und damit die erſchütternde Gewalt der tragiſchen Kolliſionen hereinbricht, da hat der Humor keine Stelle mehr. Der eherne Tritt des Geſchicks vollzieht gleichſam die objektive Dialektik der Leidenſchaften und der Gegenſätze, welche bis dahin nur die ſprühenden Funken des Humors erfahren hatten. Darin liegt die abſolute Nothwendigkeit, daß Merkutio mit der Entwicklung der tragiſchen Kolliſion von dem Schauplatz abtritt. Dieſe Weltanſchauung hat da keine Stelle mehr, wo der furchtbare Ernſt des Lebens eintritt und die ſchönſten Geſtalten dem Abgrunde entgegenführt. Wenn Merkutio mit dem Leben geſpielt hat, und es mit der vollen ungeſchwächten Kraft des Humors verläßt, ſo beweiſt er dadurch diejenige Freiheit des Gemüths, welche ſich nicht durch die Laſt des Irdiſchen hat erdrücken laſſen, vielmehr das Getriebe des Lebens mit allen ſeinen Wirren und Conflikten unter ſich erblickt. Daher kehrt ſich Merkutio auch nur gegen die krankhafte Neigung Romeos, weil ſie ihm die Freiheit des Geiſtes, die Geſundheit des Gemüths raubt; ihr gegenüber läßt er alle Funken ſeines Humors in den keckſten Geſtalten ſpielen. Hier hat er Recht, denn er löſt nur das an ſich ſelbſt Unwahre auf, er wirkt alſo hier zu der Befreiung von dem Wahnbilde Romeos mit. An die gewaltige Leidenſchaft Romeos ragt er dagegen nicht heran, ſie iſt ihm mit ihrer Tiefe, ihrer Alles ausſchließenden Gewalt verſchloſſen; daher der Dichter ihn in gar kein Verhältniß zu derſelben ſetzt. Der Humor würde ſich ſelbſt vernichten, wenn er ein durch das höchſte Recht der Innerlichkeit geheiligtes Pathos vernichtend behandeln wollte. Gleichwohl widerſtrebt aber eine jede Hingebung der ganzen Seele an eine einzige Empfindung der humoriſtiſchen Weltanſchauung, welche darin immer eine Unfreiheit des Gemüths erblickt.

Während Merkutio ſich durch den Humor über das Leben nach ſeiner endlichen Erſcheinung erhebt, ſo ſchwingt ſich Romeo durch das Pathos der Leidenſchaft über den ganzen Kreis des Irdiſchen hinaus. Der Humor lehrt Merkutio mit dem Leben ſpielen und mit einem Scherze von demſelben ſcheiden. Es iſt die Kraft des Humors, ſich in dieſer Vernichtigung des Endlichen zu bewähren. Romeo gilt das Leben eben ſo wenig als das Höchſte, ſondern als ein Gut, was geopfert werden muß, ſobald es aufgehört hat, Träger derjenigen Idee zu ſein, welche den abſoluten Gehalt des Menſchen bildet. Ihm gilt alſo das Leben nur, inſofern ſich durch daſſelbe das Pathos ſeines Innern verwirklicht, er wirft es als eine Bürde ab, ſobald es den Zweck verloren hat, zu deſſen Darſtellung es ihm werth und theuer war. Dies iſt der Standpunkt alles tragiſchen Pathos. Romeo und Merkutio ſind alſo durch die

Idealität ihrer Weltanſchauung beide frei von der zähen Anhängigkeit an das Leben, aber der Standpunkt des Merkutio bringt es nur bis zur formellen Freiheit des Gemüths, indem er mit dem Leben ſelbſt ſpielt, weil es ihm eigentlich nicht den ſubſtanziellen Werth hat, Träger einer Idee zu ſein. Romeo bringt es zur Negation des Lebens, weil er es dem Ernſt ſeines Pathos opfert. Merkutio kann daher, weil ihm das Leben ſelbſt, wie alles Endliche, nur ein verſchwindendes und weſenloſes iſt, auch mit Humor ſterben, er iſt nur das letzte Siegel dieſer Gemüthsſtimmung; Romeo muß, indem er das Leben von ſich abſtreift, auch den ganzen Umfang des Schmerzes empfinden, das Gefäß zu zertrümmern, welches bis dahin den Gehalt ſeines Daſeins in ſich ſchloß und das ihm nur darum werth war, inſofern es dieſe Beſtimmung erfüllte.

Dieſer Unterſchied zeigt ſich auch in der Art und Weiſe, wie Merkutio und Romeo, Beide in den Kampf der Parteien hineingeriſſen, in denſelben eingreifen. In Benvolio erkannten wir ſchon oben den beſonnenen, wohlgeſinnten, dem unheilvollen Streite der Häuſer abgeneigten Mann, deſſen vergebliches Abmühen nur die Stärke des Haſſes in das Licht ſtellt. Sein abſtrakter Gegenſatz iſt der wilde, wuthentflammte Tybalt, der den Kampf aus Luſt am Kampfe fortſetzt und ſich in dem Erguß des Haſſes ſelbſt befriedigt. Er giebt uns das Bild des blinden Parteihaſſes, eines verwilderten Sinnes, der im Haſſe gegen die Mitglieder und Anhänger des feindlichen Hauſes fortraſt, gleichviel wen ſeine Wuth anfällt. Tybalt dient aber darum auch weſentlich, uns einen Zuſtand des Parteienſtreits zu vergegenwärtigen, in welchem, unabhängig von der Individualität der Streitenden, oder von den beſonderen Intereſſen, der Kampf aus Luſt am Kampfe fortwüthet und ſich der Haß in der Vernichtung desjenigen ſättigt, welcher dem feindlichen Geſchlechte angehört. Als Repräſentant des ſchon grundlos gewordenen und daher brutal wüthenden Haſſes eröffnet uns Tybalt die Ausſicht in eine ſich immer mehr verdüſternde Zukunft, in den immer troſtloſeren Zuſtand des Gemeinweſens. Bei einem ſo blind wüthenden

Haſſe der Parteien ſinkt das Leben auch natürlich im Preiſe, der Einzelne ſetzt es aus geringfügigem Anlaß aufs Spiel, denn er wird ſelbſt gegen ſeinen Willen in den Kampf hineingeriſſen. Je näher er dem einen der beiden Häuſer ſteht, je enger ihm durch Bande des Bluts wie der Freundſchaft verbunden, deſto weniger kann er ſich der Theilnahme am Streite entziehn, deſto ſicherer muß er dem Tode ins Auge ſehn, der ihn in jedem Augenblicke ereilen kann, denn die Verhältniſſe ſind mächtiger, als ſeine Neigung und ſein Wollen. Ja es gehört mit zur Ehre des Einzelnen, den Haß der Partei zu theilen und den Anlaß wahrzunehmen, ſich an dem Gegner zu reiben. Dieſe Kampfesluſt zu befriedigen, die Gelegenheit dazu zu ergreifen, wird daher ein weſentliches Zeichen der ritterlichen Ehre. Tybalt kennt keinen andern Ruhm, als unabläſſig zum Kampfe herauszufordern und den Einzelnen Vernichtung zu bereiten, nur inſofern ſie dem Hauſe der Montagues anhängen. Aber weil ihn nichts als dieſe formelle Ehre beherrſcht, ſo erhält ſeine Individualität den Charakter der Wildheit.

Merkutio dagegen ſehn wir, ſeiner ganzen humoriſtiſchen Weltanſchauung gemäß, einerſeits dieſe formelle Ehre und Kampfesluſt theilen, andererſeits aber ſie auch durch den Humor zugleich auflöſen. Er iſt nicht, wie Tybalt, in dieſe Kampfesluſt verſenkt, er verſpottet vielmehr in der Unterredung mit Benvolio dieſe Händelſucht, dieſes blinde Haſchen nach Kampf und Streit. Zugleich nimmt er aber doch auch ſelbſt mit Luſt die geringfügigſte Veranlaſſung wahr, mit Tybalt, dem Repräſentanten dieſer formellen Ehre, zu kämpfen. Es iſt ihm damit freilich nur eben ſo Ernſt, wie mit jedem Pathos, denn in der Veranlaſſung ſelbſt, die er zur Befriedigung ſeiner Kampfesluſt nimmt, beweiſt er durch den Humor, in den er ſich dabei ergießt, zugleich, wie wenig ſein Gemüth eigentlich innerlich dabei ergriffen iſt, wie er durchaus über das Pathos dieſer Ritterlichkeit erhaben iſt. Er fröhnt ihm aber dennoch, weil ihm das Leben ſelbſt nur wie ein Spiel gilt, in das man keinen unbedingten Ernſt hineinlegen darf, und weil auch er in den allgemeinen Strudel des Haſſes hineingezogen wird. Hier aber beweiſt ſich recht der von uns entwickelte Standpunkt Merkutios, jedwede Neigung, inſofern ſie ſich als Pathos des Menſchen zu bemächtigen und ihn ausſchließlich zu beherrſchen droht, auch humoriſtiſch zu vernichten. Darum ſteht Merkutio, ſelbſt dieſer formellen Ehre huldigend, doch zugleich darüber und erhält ſich darin zugleich die volle Freiheit ſeines Gemüths. Dieſe offenbart er aber ſowohl in der Art, wie er den Kampf eingeht, als in der Art, wie er von der Erde ſcheidet. Benvolio verkündigt uns den Tod dieſes edlen Geiſtes, der zu früh der Erde Staub verließ.

Merkutio erliegt dem zerrütteten Zuſtande des Gemeinweſens, in welchem der Parteienhaß und Kampf alle andern Sympathien und Intereſſen verzehrt. Der Zufall entſcheidet hier über die Exiſtenz der edelſten Geſtalten; einmal in dieſen Kreis hineingebannt, theilen ſie, ſelbſt unfreiwillig, die Leidenſchaften, welche ihn regieren. Merkutio aber verſöhnt uns ſelbſt in ſeinem Untergange noch durch die Friſche ſeines Geiſtes und Gemüths, indem ihm der Tod, ſo zu ſagen, nichts anhaben kann und er ſich im Leben zugleich durch die Kraft des Humors von der Todesfurcht völlig frei gemacht hat. Wie er ſich ſelbſt die Feſſeln des Irdiſchen mit heiterem Geiſte löſt, ſo erhebt er auch den Anſchauenden zugleich zu jener tragiſchen Stimmung, in der das Gemüth von der Negativität des Endlichen durchdrungen iſt. Weil Merkutio durch den blinden Haß als ein Opfer des wüthenden Parteienkampfes fällt, ſo eröffnet ſich damit auch die Ausſicht auf den forttobenden Kampf. Das Opfer wilden Parteienhaſſes fordert Rache. Wem liegt dies näher als Romeo, dem Freunde und Mitgliede derjenigen Familie, für welche Merkutio gefallen iſt. Für Romeo iſt daher der Kampf Pflicht, und Freundſchaft und Ehre fordern ihn dazu auf. Sein Pathos iſt alſo ein berechtigtes. Es iſt nicht mehr, wie bei Tybalt, die formelle Ehre, welche in dem Preisgeben des Lebens nur den Haß fühlt und darin die ächte Ritterlichkeit ſetzt, es iſt die wahrhaft ritterliche Ehre, da mit dem Leben einzuſtehn, wo der Freund für die Intereſſen ſeines Hauſes gefallen iſt. Dem Aufruf Tybalts an die nur formelle Ehre, der aus blindem Haß ſtammte, widerſtand Romeo; das Band, welches ihn an die Capulets feſſelte, hieß ihn, ſelbſt auf die Gefahr für unritterlich zu gelten, dem Hohne Tybalts trotzen. Hier war die Unterdrückung der natürlichen Kampfbegierde und der verletzten Empfindung ein Sieg des beſonnenen Geiſtes über die Leidenſchaft. Merkutios Tod waffnet ihn aber mit edlem Zorne und erfüllt ihn mit der Kraft des ſittlichen Pathos, wogegen alle andere Rückſichten ſchweigen. Sein Sieg über Tybalt iſt daher auch der Sieg der wahrhaften Ehre, der berechtigten Leidenſchaft über die nur formelle Ehre und den blinden Haß. Inſofern aber der fortwuchernde Kampf ſelbſt ſchon ein Unrecht gegen das durch ihn zerriſſene Gemeinweſen iſt und er ſich mit jedem Opfer, das ihm fällt, endlos fortzuwälzen droht, ſo büßt auch Romeo in der Strafe der Verbannung mit Recht die allgemeine Schuld des zerrütteten Zuſtandes, in welchem ſich das Maaß des Rechts und Unrechts des Einzelnen gar nicht mehr abwägen läßt.

Jede ächt tragiſche Kolliſion muß ſich aus ſich ſelbſt, d. h. durch ihre eigene Dialektik löſen; nur ſo kann aus ihr diejenige Verſöhnung hervortreten, welche uns ein Abbild der ſittlichen Weltordnung iſt, denn dieſe erzeugt ſich unabläſſig aus der Vernichtigung aller Einſeitigkeiten, die ſich ſtets durch einander aufreiben, um in dieſem Prozeſſe das Wahre und Ewige erſtehn zu laſſen. So wenig ſich der Gang der Weltgeſchichte durch theoretiſche Gründe, oder durch die kleinen Hebel der Liſt und Intrigue aufhalten oder abändern läßt, eben ſo wenig die unerſchütterliche Entwicklung des tragiſchen Pathos, an dem jede noch ſo wohlmeinende Mahnung, wie jeder äußerliche Verſuch die Kolliſionen zu löſen, ſcheitert. Dieſen Gedanken verſinnlichen in unſerm Werke die beiden Geſtalten des Fürſten und des Bruder Lorenzo, nur auf ganz verſchiedene Weiſe. Der Prinz Escalus iſt der Vertreter der Staatsgewalt in ihrer Einheit und Integrität. Aber der Staat, an deſſen Spitze er ſteht, iſt ein in Auflöſung begriffener, durch den Kampf der Parteien zerfleiſchter Körper. Sein Streben, die Einheit durch das Machtgebot, durch Drohung und Strafe wieder herzuſtellen, iſt darum ein vergebliches, weil ſich ein innerlich zerriſſenes Gemeinweſen nur aus dem Innern, d. h. aus der Umkehr der Geſinnung wieder herſtellen läßt. Die Perſon des Fürſten ſinkt daher zu einer Schattengewalt herab, welche ihr vergebliches Mühen erfährt, die zerſprengte Einheit des Staats äußerlich wieder zuſammen zu fügen. So dient er aber dem Ganzen, inſofern er die Ohnmacht äußerlicher Verſuche darthut, Zuſtände zu heilen, welche, wie alles Geiſtige, ſich nur aus der eignen Kraft des Geiſtes herſtellen laſſen. Zugleich weiſt er aber auch auf die Einheit des Gemeinweſens hin, als auf ein zu erſtrebendes Ziel, das aber, in weite Ferne gerückt, erſt am Schluß des tragiſchen Kampfes ſelbſt als der gemeinſame Mittelpunkt wieder hervortritt. Daher ſchließt auch der Prinz, als der Vertreter des objektiven Rechts des Staats, die Tragödie ſelbſt ab, weil derſelbe wieder anerkannt und ſtark zu werden im Begriff iſt.

Der Bruder Lorenzo ſtellt uns nach einer andern Seite die Ohnmacht des Verſtandes gegen das Pathos der Leidenſchaft und die Macht der Verhältniſſe dar. Auch die wohlmeinendſte Abſicht, das beſonnenſte Verhalten, der verſtändigſte Zuſpruch vermögen da nichts, wo die Gewalt der Leidenſchaft regiert. Lorenzo erfährt daher die Schwäche des mahnenden Worts und der hülfereichenden Hand, ſo gut als der Chor in der antiken Tragödie, der ſich umſonſt in der Betrachtung der ewigen ſittlichen Geſetze abmüht, um dem Pathos und damit der Schuld der Helden Einhalt zu thun. Hinter den von einer Idee getriebenen Individualitäten keucht gleichſam das ruhig mahnende Wort des Verſtandes athemlos her. Wie der Fürſt durch ſein vergebliches Einſchreiten nur die Gewalt des Haſſes und des öffentlichen Zerwürfniſſes ſteigert, ſo gewähren Lorenzos Mahnung und ſeine feingeſponnene, aus edelſter Abſicht hervorgegangene Liſt nur die Gewißheit eines großen tragiſchen Schickſals, welches ſich erfüllen muß, weil es aus dem Boden der Leidenſchaften, wie der Verhältniſſe herauswächſt, wenn es gleich nur durch die Individuen herbeigeführt erſcheint. Lorenzo wähnt der Lenker des Geſchicks werden und durch den frommen Betrug, den er ſpielt, das Verderben des Haſſes beſiegen zu können. Indem er dieſes Wahnes, den er bei ſich nährt, durch den tragiſchen Ausgang der Liebenden inne wird, erfährt er zugleich das Vergebliche eines Strebens, in welchem ſich der Einzelne durch theoretiſche Betrachtung und die Liſt des Verſtandes zum Herrn von Verhältniſſen machen will, welche nur aus der Natur der ſie geſtaltenden Perſönlichkeiten ihre Entwicklung gewinnen können. In Lorenzo erleidet mithin derjenige Verſtand überhaupt, welcher die Fäden da zu lenken meint, wo ſie ſeinen Händen grade völlig entſchlüpfen, eine Niederlage, weil er die Mächte nicht kennt, welche beſchworen werden müſſen, und in dem Irrthum befangen iſt, der Gang des aus dem Pathos der Verhältniſſe hervorgehenden Geſchickes könne durch irgend ein äußerliches Mittel abgewendet werden. Es dient alſo auch der Pater Lorenzo weſentlich zur Enthüllung der unerſchütterlichen Mächte der Tragödie. So wirken alle Individualitäten, jede in ihrer Weiſe, zur Vollendung des Bildes, welches alle zur Darſtellung der Idee vereinigt und in bedeutſame Gruppen gliedert.

Die Tragödie iſt aber nicht nur nach der Seite hin ein Abbild des weltgeſchichtlichen Prozeſſes, daß ſie das vergebliche Mühen der Individuen enthüllt, in die Speichen des Geſchicks hineingreifen und den Gang der tragiſchen Entwicklung ändern zu wollen; ſie ſpiegelt auch inſofern die Bewegung des Weltgeiſtes ab, als ſie das innerlich Nothwendige, die durch den Kampf der Gegenſätze und des Pathos ihrer Organe bedingte Löſung in der Form der Zufälligkeit darſtellt. Der ganze weltgeſchichtliche Prozeß hat dies zu ſeinem Weſen, ſeine geſammte Bewegung, die Conflikte und ihre Verſöhnung ununterbrochen in die Form der Zufälligkeit einzuhüllen. Daher der auf den erſten Anblick ſo grelle Mißton zwiſchen Inhalt und Form, der ſchreiende Kontraſt zwiſchen den Ideen, welche die Welt regieren und der Art und Weiſe, in welcher ihr Sieg zur Erſcheinung kommt. Nur aus dieſem, aller geſchichtlichen Entwicklung eigenthümlichen Widerſpruch des vernünftigen Inhalts und der ihm durchaus nicht entſprechenden, vom Geiſte nicht geſetzten Form des Zufalls erklärt ſich der nicht ſelten hervorbrechende Zweifel an der Vernunft in der Geſchichte und an einer in ihr ſich offenbarenden göttlichen Leitung. Wer ſich nur an die Form hält, in der in der Geſchichte Untergang und Sieg allgemeiner Intereſſen und Ideen zur Erſcheinung kommen, kann in ihr nur ein Spiel des Zufalls ſehn, der alſo ebenſo auch das Gegentheil hätte hervorbringen können. Dieſe Form des Zufalls erſcheint aber für die Erkenntniß nur als eine der vielen Arten, in welche ſich das innerlich Nothwendige, d. h. das durch den Prozeß aller geiſtigen und ſittlichen Faktoren Bedingte hüllt. Die Arten der Manifeſtation ſind unerſchöpflich, ſie entziehn ſich jedem Geſetze. Der Inhalt der Offenbarung iſt aber und kann immer nur einer ſein. Jedes ächte Drama giebt aber nur ein Abbild des weltgeſchichtlichen Prozeſſes in verjüngtem Maaßſtabe, aber mit ſchärfer ausgeprägten Lineamenten. Der Zufall kann daher im Drama auch nur die Bedeutung haben, das durch die Idee der Handlung und das Pathos innerlich Nothwendige zur Exiſtenz zu bringen. Inſofern aber die Poeſie, vor allem die dramatiſche, jedes Faktum, jede Handlung aus den Quellen des innerlichen Lebens abzuleiten und auf das innere Leben der Individuen zurückzuführen hat, gleichſam das Aeußerliche der Handlung immer auf das Gemüth des Handelnden zurückbeugt und verinnerlicht, ſo iſt in ihm, viel mehr noch als in dem geſchichtlichen Prozeſſe, der Charakter alles nur Faktiſchen und Aeußerlichen abgeſtreift und in den der Offenbarung eines Innerlichen und Geiſtigen verwandelt. Daher kann hier die Form des Zufalls noch weniger, als in der Geſchichte, die innere Nothwendigkeit verbergen, ſie iſt hier noch eine zartere, durchſichtigere Hülle, durch welche die ſittliche Weltordnung, das Geſetz des Geiſtes, hindurchſcheint, um jene endlich ganz zu verzehren. Die ganze tragiſche Kataſtrophe, welche der Dichter in unſerm Werke dem ſcheinbaren Zufalle Preis gegeben hat, iſt daher ſo weit entfernt, nur ein blindes Ohngefähr und das rohe Schickſal zu ihrer Wurzel zu haben, daß ſie ſogar auch bei dem erſten Eindruck faſt ganz den Gedanken an die Form des Zufalls zurückdrängt. Der Charakter innerer Nothwendigkeit nimmt daher auch der Form der Zufälligkeit, welche ſich in unſerer Tragödie in zweifacher Weiſe hervorthut, einmal, indem Romeo dem Irrthum Preis gegeben wird, Julia ſei wirklich geſtorben, und dann, indem letztere erſt erwacht, nachdem Romeo das Gift bereits getrunken hat, die Härte und Unbarmherzigkeit, welche in jedem Zufall liegt, durch den ein großes Unglück, eine Zerſtörung der ſchönſten Verhältniſſe herbeigeführt wird. Der Eindruck wäre nicht tragiſch, ſondern nur empörend, wenn dieſe Hülle des Zufalls nicht dasjenige Geſchick einſchlöſſe, welches durch die Kolliſionen und die Charaktere ſelbſt von Hauſe aus ſchon bedingt iſt. Der Zufall trägt alſo nur dazu bei, das Unabwendbare zu offenbaren, indem er nur einer der mannigfaltigen Formen iſt, durch welche das an und für ſich Nothwendige, mit dem unſere ganze Seele erfüllt iſt, zur Exiſtenz kommt. Nach der Entwicklung der einzelnen Geſtalten, als Träger der Idee unſeres Werks und ihres Verhältniſſes zu einander, bleibt uns noch die Aufgabe, die Kompoſition unſeres Dramas in ſeiner Gliederung zu überſchauen. Dieſelbe Weisheit, welche ſich in der Erſchaffung der Organe der Idee zeigte, wiederholt ſich auch in der Entwicklung des Kunſtwerks. Verſuchen wir die Grundzüge der Kompoſition auch nach dieſer Seite ins Bewußtſein zu heben.

◆

III.

Die dramatiſche Entfaltung der Tragödie.

Der Dichter führt uns im Eingange ſeines Werkes ſogleich in die Mitte des Parteienkampfes und des wüthenden Haſſes der Capulets und Montagues. Es kommt darauf an, daß der vom Haß durchwühlte Boden als die Stätte erſcheine, auf welchem alle Geſtalten ſich bewegen, aus dem alle Kolliſionen herauswachſen. Dazu iſt nothwendig, daß der Haß als ein über den Kreis der Familienglieder hinausgreifender dargeſtellt werde. Dies Bild geben uns die erſten Scenen. Die Herausforderungen und Beſchimpfungen der Dienerſchaft beider Häuſer zeigen uns, wie tiefe Wurzeln der Haß bereits geſchlagen hat. Das Erſcheinen der Freunde, Familienglieder und Häupter der beiden Geſchlechter, endlich des zürnenden Fürſten, vollendet das Bild des eben ſo unerſättlichen als weitgreifenden Haſſes. Wir gewinnen in dieſen wenigen Zügen die Anſchauung eines großen, in alle Kreiſe eingedrungenen Parteienkampfes, und ſind über die Sphäre des Privatlebens heraus in das öffentliche politiſche Leben hineingeriſſen. Dieſes in wenigen Zügen entworfene Gemälde bleibt für unſere Phantaſie der düſtere Hintergrund, auf welchem ſich die Individualitäten erheben. Das Gemüth ſieht einer Entwicklung auf dieſem vulkaniſchen Boden mit banger Ahnung entgegen. Die zweite Scenen-Gruppe führt uns in die Familien-Intereſſen der Montagues und Capulets ein, indem ſie zugleich die Geſtalten Romeos und Juliens zum Mittelpunkt machen, wodurch weſentlich die Fäden für die folgende Entwicklung angelegt werden. Der träumeriſche, ſchwermüthige, Eltern und Freunden die lebhafteſten Beſorgniſſe einflößende Romeo, von Liebesſehnſucht und Liebesleiden gedrückt, erſcheint vor uns, ein Bild verfehlten Strebens, und darin zugleich ſich ſelbſt bekämpfend. Ihm gegenüber die unbefangene, von Luſt und Schmerz noch ganz unberührte, kindliche, der Eltern Willen ergebene Julia, um die Graf Paris mit Zuſtimmung der Eltern wirbt. Romeo in verkehrter Richtung, umdüſtert, Julia, noch ganz unſelbſtſtändig, kaum an der Schwelle der Leidenſchaft ſtehend; beide einander noch völlig fremd. Daß ſelbſt jeder Bezug der beiden Geſtalten auf einander ferngehalten worden iſt, beide vielmehr ganz entgegengeſetzten Stimmungen zugewandt erſcheinen, erhöht den Eindruck der ſpäter unmittelbar zündenden Gewalt der Leidenſchaft. Die poetiſche Bedeutung der unbefriedigenden Neigung Romeos zur Roſalinde iſt bereits nachgewieſen worden. Julien aber ſehn wir durch die Werbung des Grafen Paris und die elterliche Zuſtimmung bereits in ein Verhältniß willenlos verflochten, welches, durch eine etwa erwachende Leidenſchaft derſelben, den Keim der tragiſchen Kolliſion in ſich trägt. Der Rath, das Feſt der Capulets zu beſuchen, zunächſt von Benvolio in gutgemeinter Abſicht angeregt, um den Freund von ſeiner Roſalinde abzulenken, von dieſem aber nur in der Abſicht angenommen, ſich an ſeiner Göttin Glanz zu weiden, leitet faſt ſpielend in das tragiſche Verhängniß ein. Aus ſo heiterer Höhe trifft der zündende Blitz. Ein plötzlicher Einfall, raſch und unbefangen ausgeführt, trägt uns in die Mitte einer Kolliſion, aus der uns ſchon die ganze tragiſche Zukunft drohend entgegenblickt. Dieſe ganze Welt, in der wir uns befinden, iſt ſo in ſich verſtimmt, daß ſich aus jedem Schritte, noch ſo harmlos gethan, ein tragiſches Verhängniß entwickeln kann. Darin liegt aber die ächt poetiſche Kraft, durch die Grundfarbe des Gemäldes diejenige Stimmung zu erwecken, welche alle beſonderen, ſich noch ſo unbefangen anlaſſenden Situationen mit einem düſtern Ton begleitet.

Aber die Situation, welche für das ganze Leben Romeos und Juliens entſcheidet, wird zugleich innerlich vermittelt durch die unvergängliche vierte Scene, zwiſchen Romeo und den Freunden, Merkutio und Benvolio, welche im Begriff ſtehn, ſich zum Feſte der Capulets zu begeben. Der Humor Merkutios, der uns mit ſeiner erwärmenden und verzehrenden Kraft hier zum erſtenmale entgegenblitzt, löſt die unmännliche Selbſtpeinigung Romeos, die aus Irrthum und Wahn entſpringende Qual ſeines Gemüths innerlich auf. Der Humor Merkutios hebt gleichſam mit ſeinem leichten Geiſtesflügel, mit der Schwungkraft ſeines Scherzes die ſchwere Laſt von Romeos Herzen hinweg und befreit ihn, wie uns, unbewußt von dem herniederziehenden Gewicht ſeiner düſtern Leidenſchaft. Die Spitze dieſer humoriſtiſchen Luſt iſt die Erzählung von Frau Mab. In ihr wirft Merkutio, wie in eine Retorte, den ganzen Umfang aller zeitlichen und endlichen Zwecke, Intereſſen, Mühen und Sorgen, um ſie durch das Feuer ſeines Humors zu ſchmelzen. Die Erzählung iſt daher eine Art Läuterungsprozeß alles vergänglichen, mit Ernſt verfolgten Mühens und Sorgens, in welchen ſich der Menſch in die Eitelkeit des Lebens einhauſt, ohne die Nichtigkeit ſeiner Zwecke und Intereſſen zu ahnen. Merkutio verflüchtigt hier durch den Duft ſeines Humors die grobe, irdiſche Atmoſphäre und bereitet auf dieſe Weiſe zugleich indirekt eine tragiſche Stimmung vor, in welcher mit der Negativität des Endlichen für eine Idee Ernſt gemacht wird. Merkutio ebnet alſo gleichſam den Weg zum Heiligthum der tragiſchen Leidenſchaft und führt uns mit ſpielendem Ernſte über den Kreis der unwahren, vergänglichen Lebensintereſſen hinaus auf die Bahn des ächten Lebensgehaltes.

Romeo folgt den heiteren Freunden, halb widerſtrebend, indem ſein Herz erbangt und ein dunkles Verhängniß ahnet. Romeos tiefe Natur kündigt ſich in dieſem die Zukunft gleichſam anticipirenden Ausſpruch an. Sein Gemüth, bisher nur durch die unerwiederte Neigung Roſalindens verſtimmt, iſt plötzlich in eine tragiſche

Stimmung geworfen, in welcher er ſich einem dunklen Verhängniß entgegengeführt fühlt. Dieſe tragiſche Stimmung begleitet ihn zu dem glänzenden Feſte der Capulets. Von dem Anblick Juliens im Innerſten ergriffen und außer ſich geſetzt, kaum vor der Wuth Tybalts durch des alten Capulets ſtrenge Zurechtweiſung deſſelben geſchützt, erſcheint uns Romeo in die Mitte einer feindlichen Welt verſetzt, an welche er ſich gleichwohl für immer gefeſſelt fühlt. Der erſte Moment ſeines Erſcheinens beſtätigt die Ahnung, mit der Romeo das Feſt beſuchte. Alles trägt hier den Charakter des Plötzlichen, Ueberraſchenden, jäher Kontraſte. Ein prachtvolles Feſt, eine durcheinanderwogende, heitere Menge, in der ſich die beiden Geſtalten fürs Leben gewinnen, bei welchen Schauen und Lieben ſich in einen Moment zuſammengedrängt haben. Der ſchöne ritterliche Jüngling und die ſchönſte Blume von Veronas Flur finden ſich in erſter, ſcheinbar zufälliger Begegnung als für einander geſchaffen, jeder in dem Andern die nothwendige Ergänzung ſeines Lebens ſogleich empfindend, in dem bunten Gewimmel durch eine geheimnißvolle, divinatoriſche Kraft einander durchſchauend und ſich augenblicklich als eine eigne, von allen ihren übrigen Lebensverhältniſſen abgelöſte Welt für ſich erfaſſend, von den feindlichen Wogen des Haſſes zerſtörend umtobt; jedes der Liebenden das Tragiſche ſeines Geſchicks vorfühlend und dennoch durch eine tiefere Gewalt ſeines Gemüths ihm unabänderlich Preis gegeben. So ſcheiden wir am Schluſſe des erſten Akts mit der tragiſchen Stimmung, welche ein zum Kampfe mit feindlichen Mächten beſtimmtes Pathos ſtets in uns erzeugt, beſonders wenn daſſelbe zugleich in den Individuen ſelbſt mit der Gewißheit des Confliktes auftritt und dennoch ſich als eine unabweisliche Macht ankündigt. Alle Elemente erſcheinen mithin heraufbeſchworen, durch deren Bewegung gegen einander die weitere tragiſche Entwicklung bedingt iſt. Es iſt, wie wir in dieſen wenigen Zügen darzuthun verſucht haben, unmöglich, dichteriſcher alle Elemente zuſammen zu faſſen, aus welchen der tragiſche Conflikt ſich entbinden muß. Mit dieſer Gewißheit treten wir in die folgenden Akte hinüber.

Der zweite Akt bringt die Keime der Leidenſchaft, welche der erſte Akt geſäet, zur ſchönſten Blüthe. Der volle Duft der Poeſie breitet ſich über die Liebenden aus, die Nacht zeitigt das Bekenntniß der keuſchen Neigung, die in ihrem Urſprunge eben ſo tief und begeiſternd, als ächt ſittlich iſt und daher auch zur ſittlichen Einheit der Ehe erhoben zu werden fordert. Alles in dieſem Akte hilft die heimlich geknüpfte Verbindung befeſtigen. Von ganz verſchiedenen Beweggründen aus reichen ſich die geſchäftige Amme und der Bruder Lorenzo dazu die Hand; erſtere ihrem frivolen Naturell und ihrer kuppleriſchen Neigung folgend; Lorenzo den Betrug begünſtigend, weil er ihm ein Mittel zur Verſöhnung der beiden Häuſer zu ſein verſpricht. So wirken der unſittliche und ſittliche Hebel ineinander, die für einander geſchaffenen Perſönlichkeiten für immer zu vereinen. Wie Intrigue, Liſt und frommer Betrug ineinandergreifen, dies Ziel herbeizuführen, ſo offenbart uns dieſer Akt zugleich auch die durch die Gewalt der Leidenſchaft bewirkte Umgeſtaltung der beiden Liebenden. Jedem iſt die ganze Sonne ſeines innern Lebens aufgegangen. Das bis jetzt der Unbefangenheit und kindlichen Unſchuld dahingegebene Mädchen breitet plötzlich den ſüßeſten Duft der Poeſie der Liebe über uns aus, ihr Gemüth iſt durch den Strahl der Leidenſchaft gezeitigt, ihre Sinne ſind erwacht, alle Gluth, welche in verſchloſſener Tiefe, bis jetzt, ihr ſelbſt unbewußt, zuſammengepreßt war, iſt in einem Augenblick hervorgebrochen und zeigt ihr das ganze Univerſum in vollſter Pracht, welche nur das eigne Innere wiederſtrahlt. Die erwachte Leidenſchaft ſchafft ſich ihre Sprache, die ideale Form ihres reichen Inhalts, das ſchmuckloſeſte und doch ſo reizende Gewand, welches den Zauber der Empfindung ſo klar durchſcheinen läßt. Die Anmuth und Naivität des Ausdrucks ringt mit der Tiefe des Empfindens um den Preis, und doch ſcheint jedes das Andere zu ſeiner vollen Entfaltung zu bedürfen, denn die Tiefe des Gehalts verbirgt ſich in der Naivität des Ausdrucks und dieſer überraſcht uns doch wieder durch die Fülle der Anſchauung, die er einſchließt und welche ihn gleichſam überwächſt *). Wenn in Julien der Blitzſtrahl der Liebe die volle Poeſie des Empfindens gereift und dieſes ſie mündig geſprochen hat, ſo hat Romeo alle Erinnerung an die frühere Verirrung von der Tafel ſeines Gemüths hinweggewiſcht, und erſcheint damit auch als der kühne, das Ruder ſeines Geſchicks muthvoll lenkende Jüngling. Der krankhaft bewegte, der in widerſtrebenden Empfindungen herumgeworfene Romeo iſt untergegangen, der geiſtig geſunde, thatkräftige, nur von einer Empfindung getragene, der ſich ſtolz und muthig auf dieſen Wogen ſchaukelt, iſt erſtanden. Als den ſo verwandelten begrüßt ihn Merkutio **), der zwar den Grund der Verwandlung nicht ahnet, aber doch ein völlig umgeartetes Weſen vor ſich ſieht. Alles in dieſem Akt ſcheint hier nur Leben und Seligkeit zu athmen, Alles ſcheint nur dem einzigen Intereſſe der beiden Liebenden zu dienen und dennoch drohen, freilich noch in weiter Ferne, heranziehende ſchwere Wolken ſich an dieſem Himmel zu ſammeln. Bricht doch ſelbſt durch die Momente des höchſten Liebesentzückens in Julien ein unheimliches Empfinden hindurch, welches unbewußt aus der Schuld hervortaucht, in der heimlichen Verbindung das Recht der Familie verletzt zu haben ***). Dieſes drohende, über unſern Häuptern aufſteigende Ungewitter, das

---

*) Wir haben dabei beſonders diejenigen Stellen gegenwärtig, in welchen Julia die tiefſte Natur der Liebe ſelbſt, ihr geheimſtes Weſen offenbart und aus der Tiefe ihrer Empfindung Anſchauungen ausſpricht, welche wie Eingebungen erſcheinen. Wir meinen vor Allem die großen Worte, mit denen ſie das Weſen aller Liebe auf das erſchöpfendſte ausſpricht:

So gränzenlos iſt meine Huld, die Liebe
So tief ja, wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides iſt unendlich.

**) (Akt 2, Scene 4.) Merkutio ſagt gleich nach der erſten Begrüßung zu Romeo: „Wie nun? Du ſprichſt ja ganz menſchlich.“ u. ſ. f.

***) Beſonders in den Worten (in der Gartenſcene Akt 2, Scene 2):

Obwohl ich Dein mich freue,
Freu' ich mich nicht des Bundes dieſer Nacht.
Er iſt zu raſch, zu unbedacht, zu plötzlich

ſich uns, freilich nur erſt in einzelnen Zügen inmitten des ſeligſten Entzückens ankündigt, zieht ſich als der tragiſche Hintergrund auch durch dieſen zweiten Akt hindurch und geleitet uns in den dritten Akt hinein, mit dem wir der tragiſchen Kataſtrophe ſelbſt näher treten.

Der dritte Akt bringt alle die in den Verhältniſſen und Individualitäten liegenden tragiſchen Conflikte zur Erſcheinung; er reißt uns in die Mitte des Verhängniſſes, welches eben ſowohl ein Ergebniß der freien That der Individuen, als der Verhältniſſe erſcheint, in welche dieſelben verſetzt worden ſind, und deren Stärke und Recht an ihnen offenbar wird. Den Eingang zu dem tragiſchen Zerwürfniß bildet der Humor Merkutios, der, wie wir gezeigt, obwohl ſelbſt dem Princip der formellen Ehre und dem Parteihaſſe unterthan, doch zugleich darüber den Humor hat, und durch ihn theoretiſch gleichſam das auflöſt, was er praktiſch ſelbſt verfolgt. Der Humor, weil er uns in keine einſeitige Richtung verſinken läßt, ſondern eine befreiende Kraft ausübt, erhebt auch Merkutio innerlich über das, dem er doch in ſeinem Thun ſelbſt huldigt. Aber es liegt zugleich in dieſem Humor eine läuternde Kraft, wenn Merkutio auch perſönlich denſelben Mächten erliegt, die er durch die Kraft ſeines Humors auflöſt. Merkutio aber macht, wie wir oben bereits auseinandergeſetzt haben, Ernſt mit jener den ganzen Umfang der Endlichkeit verflüchtigenden Kraft des Humors, indem er von dem Leben ſelbſt mit einem Scherze Abſchied nimmt und uns darin einen Beweis giebt, daß ihm das Leben ſelbſt niemals als das Höchſte gegolten hat, daß es niemals von ihm mit ängſtlicher Anhänglichkeit gepflegt worden iſt. Dieſe Dialektik alles Endlichen durch den Humor geht der Dialektik vorher, welche die Macht der Wirklichkeit, der Conflikt der Verhältniſſe übernimmt. Der Humor Merkutios leitet alſo gleichſam jene tragiſche Auflöſung ein, welche durch den Zuſammenſtoß der ſich in ihrer vollen Kraft ausbreitenden Gegenſätze bedingt iſt. Merkutio bereitet ſo durch ſeinen Humor im Tode jene tragiſche Stimmung vor, in welcher alles Feſte in uns erzittert, weil es durch eine entgegengeſetzte Macht zum Bekenntniß ſeiner Richtigkeit gezwungen wird, in welchem vor Allem der Menſch das Leben ſelbſt als Organ zur Darſtellung einer ihn ganz erfüllenden Idee anſieht, das er für dieſelbe mithin auch zu opfern entſchloſſen iſt. Dieſe Negativität des Endlichen begleitet uns nun fort in die tragiſche Entwicklung, welche im Grunde nur der reale Prozeß deſſen iſt, was in dem humoriſtiſchen Subjekt ſchon als Weltanſchauung gelebt hatte. Wir haben oben bei der Nachweiſung der Bedeutung des Merkutio zu zeigen geſucht, warum Merkutios Tod hier ſeine Stelle habe, indem derſelbe da nicht mehr erſcheinen durfe, wo die tragiſchen Conflikte ſelbſt die Rolle des auflöſenden Humors übernehmen.

Sobald das Pathos ſelbſt ſich vor uns auslegt, angegriffen durch die Mächte, welche ſich ihm, als einem einſeitigen Rechte, gegenüberſtellen, ohne doch ſelbſt das Bewußtſein ihrer eigenen Einſeitigkeit zu haben, dann tritt auch die Wahrheit der humoriſtiſchen Weltanſchauung heraus. So erhält ſich alſo in dem tragiſchen Conflikte und der weiteren Entwicklung der Tragödie gleichſam der Kern Merkutios, und lebt nur in der höheren Geſtalt einer objektiven Dialektik der tragiſchen Gegenſätze und ihrer Verſöhnung fort.

An Merkutios Tode entzündet ſich daher auch erſt das tragiſche Pathos. Romeo kämpft nicht mehr für die formelle Ehre, er ſetzt das Leben für den getödteten Freund ein, welcher dem brutalen Haſſe erlegen war. Der Haß der Geſchlechter beginnt nun erſt in ſeiner zerſtörenden Gewalt zu wirken, indem er vernichtend in die edelſten Verhältniſſe des Lebens eingreift. Romeo, der Rächer des Freundes, entbindet gleichſam mit dieſem Momente alle bisher verſchloſſenen feindlichen Gewalten, die nun in erſchütternder Schnelle ihre furchtbaren Schläge führen.

Mit der Rache Romeos an Tybalt iſt die Schuld deſſelben nur durch eine neue Schuld aufgehoben worden. Der Prinz, der Vertreter der Staatsgewalt, und mithin der Rächer des verletzten Rechts, verhängt die Strafe der Verbannung, für Romeo jetzt bitterer als der Tod, weil ſie ihn von derjenigen trennt, bei der er allein zum vollen Gefühl ſeines Lebens kommt. Mit dem Bewußtſein von dieſem über Romeo eingebrochenen Verhängniß führt uns der Dichter zur Julia, die, nichts ahnend von dem über ihrem Haupte ſchwebenden Geſchick, jetzt ſich im vollen Beſitz des theuren Gatten wähnend, in der Poeſie der Liebe ſchwelgt. Das ſcheu ihre Neigung verrathende Mädchen, in der jungfräuliche Scham und die tiefſte Hingebung der Leidenſchaft mit einander rangen, iſt übergegangen in die ihres ungetheilten Glücks gewiſſe Gattin. Zum erſtenmale bricht ſie die vollen Früchte der glühenden Leidenſchaft. Das entzückende Gefühl, in ſittlicher Gemeinſchaft dem Einzigen für immer anzugehören, ſich ſelbſt die Seligkeit dieſes Beſitzes geſtehn, ſtolz dieſe Leidenſchaft, als ihr höchſtes Recht vor ſich ſelbſt bekennen zu dürfen, treibt wuchernd die prachtvollſten Blüthen höchſter Liebesluſt aus ihr hervor. Die Muſik des Gemüths drängt ſich in vollen Akkorden zu ergießen, die im kühnſten Wechſel ſich dennoch zu einem einzigen Tongemälde vereinigen. Aber welch' ein Kontraſt zwiſchen der Julia, welche ſich auf dem Gipfel befriedigter Leidenſchaft wähnt und dem wiſſenden Zuſchauer, welcher zitternd das herannahende Verhängniß ſchaut! Mit der Nachricht von des theuren Vetters Tybalts Tod durch Romeos Hand, und von Romeos Verbannung, bricht der volle Sturm der Leidenſchaft ungehemmt los. Die Größe des Verluſtes thürmt ſich mit allen ſeinen Schrecken vor Juliens Phantaſie auf. Die ſchwellende, Alles verklärende Luſt trunkenen Entzückens iſt dem tiefſten Wehe des durchſtoßenen Herzens gewichen. Aber dieſer Schmerz zeitigt und reift auch das heroiſche Weib. Wie der Blitz der Liebe in des jungfräulichen Mädchens Buſen alle ſchlummernden Knoſpen der Empfindung plötzlich entfaltete, ſo dringt uns aus der Beredtſamkeit des Schmerzes, aus der Größe des Verluſtes ſchon das heroiſche Element entgegen, das es auch mit einer Welt aufzunehmen entſchloſſen iſt.

Zu dem gigantiſchen Schmerz Juliens, der gleich ſehr das lautloſe, dumpfe Hinbrüten und die weinenden, ſchwächlichen Klagen verſchmäht, bildet Romeos wilde, ins Maaßloſe ſich verlierende

Wuth das Gegenſtück. Hier thut ſich ſein ungeſtümes und ungezähmtes Naturell hervor, das der Gedanke an die Trennung in Verzweiflung ſtößt. In Romeos Leidenſchaft tobt der ganze wilde Trotz gegen das Geſchick; in Juliens Schmerz geht er ins Furchtbare. Die Mahnung Lorenzos, ſein milder, die Geſetze weiſen Maaßes ihm entgegenhaltender Zuſpruch, der wie ein antiker Chorus über dem Pathos der Leidenſchaft ſchwebt, prallt an der Stärke dieſes wilden Schmerzes ohnmächtig zurück. Der tragiſche Conflikt ſcheint auf ſeine Höhe getrieben. Die Liebenden ſind einander durch das Verhängniß des Haſſes, der ſich von Verletzung zu Verletzung fortwälzt, entriſſen, und empfinden ſich darin bis in das Mark ihres Lebens erſchüttert. Und dennoch iſt dies nur das Vorſpiel des Geſchicks, welches mit ehernem Tritt unabwendbar einſchreitet.

Der Fortgang der dramatiſchen Bewegung beruht nun darauf, daß die Wurzeln der tragiſchen Kolliſion tiefer und tiefer geführt werden. Was bis zu dieſem Momente nur ein Reſultat des ſeit undenklicher Zeit fortwirkenden Haſſes der Geſchlechter war, das enthüllt ſich nun auch als die Verletzung ſittlicher, ſubſtanzieller Mächte. Der väterliche Wille des alten Capulet vollendet den Conflikt, indem er ſich als das ausſchließende Recht behauptet und damit das ſchon begonnene Zerwürfniß unheilbar macht.

Dieſe tragiſche Kolliſion leitet die kurze Scene zwiſchen dem alten Capulet und Graf Paris ein, in welcher wir des Vaters kategoriſche Einwilligung in die Werbung des Grafen vernehmen. Der väterliche Wille ſpricht ſich ſchon in ſeiner ganzen rückſichtsloſen Beſtimmtheit und damit in ſeiner ganzen, das Recht der Innerlichkeit und die Freiheit der Neigung verletzenden Härte aus *).

---

*) (Akt 3, Scene 4.) Hierher gehören beſonders die Worte des alten Capulet zum Grafen Paris:

> Graf Paris, ich vermeſſe mich zu ſtehn
> Für meines Kindes Lieb'; ich denke wohl.
> Sie wird von mir in allen Stücken ſich
> Bedeuten laſſen.

und weiſt uns damit auf eine furchtbare Zukunft hin. Auf dieſer Grundlage erhebt ſich der einzige, von einem düſtern Geiſte umwobene Abſchied Romeos und Juliens. Erſt durch den Vorhergang der Scene zwiſchen Capulet und Graf Paris wird dieſer Abſchied für uns der Schwanengeſang der vereinigten Gatten. Die trübe Ahnung, welche wir über beide Liebende ausgebreitet ſehn, wird durch dieſen Vorgang zur Todesahnung, welche wie eine Gewitterwolke über uns hängt, die ſich früh oder ſpät unheilbringend entladen muß.

Mit dem Moment der Trennung Juliens von Romeo bricht nun der Gegenſatz mit allen Schrecken über Julien ein. Dadurch wird Julie im Gefühl des Rechts ihres Pathos zum äußerſten Kampf aufgerufen. Die folgenden Scenen bis zum Schluß unſeres Aktes entfalten dieſen bis zu ſeiner Spitze fortgetriebenen Gegenſatz des väterlichen Willens und der freien Subjektivität des Gemüths. Schlag folgt auf Schlag. Die dem Mörder Romeo fluchende Gräfin Capulet verkündet die neue und verhängnißvollſte Trauerbotſchaft der beſchloſſenen Vermählung, als eine Freudenbotſchaft; der erzürnte Vater bricht über die Weigerung Juliens in rohe Wuth aus, welche ſich bis zur tyranniſchen Verſtoßung der Tochter forttreibt, wenn ſie die Vermählung einzugehn ſich weigert. Nachdem ſich nun auch die Mutter in unmütterlicher Härte von Julien geſchieden, und Julia ſich ihrerſeits von derjenigen geſchieden hat, welche dem tiefen ſittlichen Ernſt der Liebe die frivole Lebensanſicht tröſtend entgegenhält, iſt Julia ganz auf die eigne heroiſche Kraft ihres Gemüths zurückgewieſen. So einſam daſtehend erhebt ſie ſich aus der Nacht ihres Leidens zu dem ächten, in tiefſter Seele geſammelten Entſchluß, das Recht ihrer Liebe mit dem Leben zu vertheidigen *). So bricht die Sonne heroiſcher Geiſteskraft aus der von Leiden umnachteten Seele, als ein Zeugniß

---

*) Julia ſchließt den dritten Akt mit den Worten:

Schlägt Alles fehl, hab' ich zum Sterben Kraft.

der göttlichen Abkunft dieſer Leidenſchaft hervor. Es iſt der freiwerdende, die letzten Reſte irdiſcher Abhängigkeit verzehrende Geiſt, der ſich in dieſer Sammlung des Gemüths entbindet. Mit ihm entläßt uns der Dichter am Schluß dieſes Akts. Die Höhe des tragiſchen Conflikts iſt erreicht. Die Trennung der Gegenſätze iſt eine vollſtändige geworden, die Welten ſind völlig zerſpalten. Dramatiſch iſt und muß daher dieſer Akt, weil er die Zerwürfniſſe ganz herausarbeitet, die gewaltigſte Kraft aufbieten. Indem uns aber der Dichter mit dem Ausdruck der heroiſchen Todesverachtung Juliens entläßt, giebt er uns die abſolute Gewißheit von der Intenſität des ſie regierenden Pathos und hat zugleich durch die ganze Bewegung die Entſcheidung der Geſchicke näher geführt. Wir ſind inne geworden, daß der Tod nur wird die Gegenſätze verſöhnen können. Aber der momentane heroiſche Entſchluß bedarf der Bewährung, er kann ein ſchnell verflackerndes Strohfeuer, oder ein helles Sonnenfeuer ſein. Auf dieſe Bewährung werden wir mit Nothwendigkeit gewieſen, ſie bedingt den naturgemäßen Uebergang zum vierten Akt.

Der vierte Akt hat, wie ſchon angedeutet, den Heroismus Juliens, mit dem wir ſie am Schluß des dritten Aktes ſcheiden ſahen, zu bewähren. Dazu greifen in Julien die Liſt des Verſtandes und die Energie des Gemüths ineinander. Die erſtere verdeckt ſorgfältig und mit der abwägendſten Beſonnenheit den Vulkan, der in ihrer Bruſt tobt, die letztere wagt zu unternehmen, was in ruhigen Tagen die Phantaſie nur zu träumen ſchauderte. In Julien treibt das Pathos der Liebe, wie eine ſchöpferiſche Kraft, alle Keime ihrer Geiſtes- und Gemüthsſtärke zum völligſten, üppigſten Aufwuchs, der ganze Adel ihres Sinnes liegt entfaltet vor uns. Mit dieſem Akt bewährt ſich Julia als eines großen tragiſchen Geſchicks würdig, ſie ſteht auf der Höhe der Conflikte, die hier zuſammenſtoßen, und welche nicht Pygmäen, ſondern ſtarke, gewaltige Naturen zerſchmettern und dadurch unſer Mitleid, wie unſere Furcht in Bewegung ſetzen. Der Dichter hat die Scene mit Graf

Paris, in welcher Julia mit der ganzen Sophiſtik des Verſtandes den Fragen des Grafen begegnet und durch den Witz doppelſinniger Wendungen die Wahrheit der Geſinnung mit dem Schein der Offenheit vereinigt, dem heroiſchen Entſchluß unmittelbar vorhergehn laſſen. In den Erwiderungen Juliens ſcheint die Sprache in der That nur den Zweck zu haben, die Empfindungen zu verbergen, eine ſo ſchlagende Kraft zeigen dieſe dem Grafen Paris ertheilten Entgegnungen. Die Qual der Situation erhebt Julien über ſich ſelbſt und ſie zeigt, wie alle große Naturen, daß die auf ſie eindringenden Mächte ſie nur zur vollen Herrſchaft aller ihrer Kräfte bringen. Der Entſchluß, den Schrecken des Todes ins Auge zu ſchauen, den ſie mit Freuden umfaßt, um des ſüßen Gatten reines Weib zu bleiben, vollendet das Bild des allſeitig entfalteten Pathos des heroiſchen Weibes, welches die Furchtbarkeit des Geſchicks mit einem Muthe beſeelt hat, der uns nur darum natürlich ſcheint, weil er als die reife Frucht ihres ganzen Weſens hervorbricht.

Mit dieſen Todesſchauern, welche Julia durchlebt, bildet jene rührige Geſchäftigkeit, mit der Alles zum Vermählungsfeſte Hand anlegt, einen furchtbaren Kontraſt. Der Dichter hat dieſe Gegenſätze ſcharf aneinander gerückt. Unſer Gemüth iſt für ſolche Kontraſte bereits geſtählt. Dort alle Schrecken des Gemüths, hier die volle Luſt, das volle Vorgefühl zu dem Feſte, welchem Julia ſich gewaltſam entwindet. Und nun der raſch hereinbrechende Jammer bei dem Anblick der dahingeſchiedenen Braut, in welchen die einzelnen Stimmen nacheinander einfallen, um ſich in den allgemeinen Schmerz aufzulöſen. Und endlich die Kehrſeite dazu in den unverrichteter Sache abziehenden Muſikanten, in ihrer Unterredung mit Peter, in welche die tragiſche Stimmung ſich ungefähr wie aus der tragiſchen Trilogie in ein Satyr-Drama ableitet. Aber ſie dienen dazu, das Bild der Welt zu vervollſtändigen. Das eine Auge der Welt weint, während das andere, unberührt davon, fortlacht und ſcherzt. Es iſt derſelbe ſchneidende Kontraſt, den uns das Leben täglich und ſtündlich zeigt, neben dem furchtbaren Wehe, Gleichgültigkeit und verletzender Spaß; beides hart aneinanderſtoßend. Aber das Leben ſelbſt iſt im Großen und Ganzen ſtets ein ſolch auf- und abwogendes Wellenſpiel, in welchem Schmerz und Scherz, Gram und ſorgloſes Dahinleben immer ineinander übergehn, wo ſich neben den furchtbarſten Geſchicken ſtumpfe Gleichgültigkeit aufthut. Grade dieſes ſchroffe Nebeneinander, worin der Dichter uns das Abbild der Kontraſte des Lebens ſelbſt entworfen, befreit zugleich von der einſeitigen Herrſchaft des Affekts.

Obgleich für uns der Jammer der Familie an Herbheit dadurch verliert, daß wir Julien nur ſcheintodt wiſſen, ſo ſind wir doch durch die ganze Bewegung des Dramas, durch die Grundlage des Familienhaſſes, wie durch die Kolliſion innerhalb der Familie, in diejenige tragiſche Stimmung verſetzt, welche uns in dem Schein des Todes nur einen Vorboten des wirklichen Todes der Liebenden ahnen läßt. Wir haben oben bereits entwickelt, daß der Zufall, durch welchen der Tod Romeos und Juliens ſcheinbar herbeigeführt wird, uns die innere tragiſche Nothwendigkeit ihres Untergangs enthüllt. In weſſen Gemüth nicht ſchon die Gewißheit deſſelben durch die geſammte Bewegung unſeres Dramas hervorgerufen worden iſt, für den iſt der Tod Romeos und Juliens freilich nur ein roher Zufall, aber nur darum, weil er mit ſeinem Gemüthe nicht innerhalb der Elemente lebt, welche hier feindlich walten. Wer ſelbſt außerhalb der Bewegung der Conflikte ſteht und ſie nicht an des Dichters Hand in ſich ſelbſt durchlebt, für den iſt der Ausgang der Tragödie auch ein äußerlich herbeigeführter. Auch hier bewährt es ſich, daß nur das Gleiche vom Gleichen erkannt werden könne. Die Welt, wie das ächte Drama, iſt für denjenigen ſtets ein Spiel des Zufalls, der die Form nicht durchbricht und in das Herz der Intereſſen, der Gegenſätze und ihrer ſie aufhebenden Einheit vordringt.

Die Aufgabe des *fünften* Akts kann nur die ſein, den aus den Gegenſätzen und Conflikten ſich entbindenden Geiſt, welcher, wie er ſie hervorgetrieben, auch zu bewältigen weiß, vor uns werden zu laſſen. Er vollendet das Abbild des Weltgeiſtes, indem er das einſeitige Recht, welches an ſich ſelbſt Unrecht iſt, weil es allein Recht ſein will, zerſtört, und in dieſer Dialektik zugleich ſich ein ſicheres, über die beſonderen Intereſſen übergreifendes Reſultat erringt. Romeo, von falſcher Kunde getäuſcht, Julia ſei todt in das Grab ihrer Väter geſenkt, beſchließt ſeinen Tod. Er ſieht dem Verhängniß ruhig ins Auge, weil er das Leben wegwirft, als eine hohle Schale, deren Gehalt daraus verſchwunden iſt. Dieſer Entſchluß bewährt das Recht ſeiner Liebe. Dies Recht vollzieht ſein Urtheil an Paris, der an dem Recht der freien Neigung gefrevelt hat. Romeo weiht ſich, die Unendlichkeit ſeiner Liebe bewährend, mit dem freiſten Entſchluß, der hellſten Beſonnenheit dem Tode, und ſchreitet ihm entgegen, mit der vollen Kraft der Phantaſie noch einmal in der Fülle der Schönheit und Anmuth Juliens ſchwelgend, welche der Sturm grauſam zerknickt hat. Die erwachende Julia vereinigt ein unbeugſamer Wille raſch mit dem theuren Gatten. Die Schnelligkeit iſt hier nicht Ueberraſchung, nicht der Ausdruck augenblicklicher Verzweiflung, ſondern nur die kühne, lang genährte That, welcher dieſe heroiſche Seele feſt ins Auge geſchaut hatte. Der Schluß der Tragödie kann nur die aus dem Tode der Liebenden ſich erhebende Verſöhnung der Häupter beider Geſchlechter darſtellen, deren abſolute Bedeutung, als Abbild des weltgeſchichtlichen Prozeſſes, wir bereits entwickelt haben. Der Schluß faßt die aus der Dialektik der Einſeitigkeiten hervorbrechende Idee in ein großes Bild zuſammen. Hier die beiden Liebenden, dahingeſtreckt durch ihre eigne, freie That, die Unendlichkeit ihres Pathos und den ſittlichen Ernſt ihrer Leidenſchaft bewährend, zugleich auch ein Zeugniß des verletzten Rechtes der Familie, welches ſich rächend gegen ſie gekehrt hat. Neben ihnen der getödtete Graf Paris, an dem ſich das Recht der von ihm verletzten Innerlichkeit gerächt hat. Dort die mit Schrecken und Schmerz erfüllten Häupter der Familien, von ihren Anhängern gefolgt, das Opfer ihres zerſtörenden Haſſes erblickend und darin die furchtbare Mahnung des

Schickſals erkennend, den das Gemeinweſen zerrüttenden Parteienkampf zu beenden, endlich der Prinz, der, wie Lorenzo durch die erſchütternde Wirklichkeit die Ohnmacht aller äußerlichen Verſuche erfahren hat, die Kolliſionen zu löſen. Ihnen verkündigt daher der Anblick dieſer Opfer die große Wahrheit, daß weder die Liſt des Verſtandes, noch die Beſonnenheit, weder Drohen noch Strafen die Geſchicke zu lenken vermögen, welche ſich nur durch ihren eignen immanenten Prozeß fortentwickeln und uns darin das ewige Geſetz der ſittlichen Weltordnung darſtellen, welche ſich ſtets aus der Vernichtung aller Einſeitigkeiten gebiert.

◆

IV.

Die Charaktere in beſonderer Beziehung auf ihre dramatiſche Darſtellung.

In unſerer Kunſt der dramatiſchen Darſtellung deuteten wir, bei der Entwicklung des erſten Standpunkts der unmittelbaren Empfindung an, daß reiche dichteriſche Geſtalten unmöglich nur vermittelſt einer geſteigerten lyriſchen Empfindung zu verſinnlichen ſeien *). Wir nannten beiſpielsweiſe die Julia, welche durch eine reichbegabte Perſönlichkeit, von dem Standpunkt der Empfindung aus dargeſtellt, uns nur ſtellenweiſe entzücken, niemals aber das Ganze dieſer reichen Figur vergegenwärtigen werde. Sie fordert ein Gleichgewicht aller zur Darſtellung nöthigen Kräfte, und eine Fähigkeit, dieſelben willkührlich ſteigern, mithin beherrſchen zu können. Ihre vollendete Darſtellung wird daher immer ein Prüfſtein ächter künſtleriſcher Bildung und der Genialität zugleich ſein. Verſuchen wir durch die folgenden Andeutungen den Reichthum dieſer Individualität aufzufaſſen und dadurch Darſtellerinnen ſelbſt Führer zu werden.

Die Geſtalt der Julia durchläuft zwei große Phaſen der Entwicklung. In der erſten zeigt uns der Dichter das Werden und Wachſen ihrer Leidenſchaft, in der zweiten erſcheint ſie als die mit der ganzen Kraft ihres Pathos gegen das rauhe und unbarm-

---

*) Vergl. meine Kunſt der dramatiſchen Darſtellung Seite 60 u. ſ. f und beſonders Seite 67.

herzige Schickſal ankämpfende Heroine. In der erſten Epoche entfaltet ſich die ganze Fülle ihres Geiſtes und Gemüths, um mit dem Zauber zarteſter und leidenſchaftlichſter Liebe die Seligkeit des ſchwelgenden Herzens auszubreiten. Hier gewinnen wir die Gewißheit der ſchöpferiſchen und beſeeligenden Kraft ihrer Leidenſchaft. In der zweiten Epoche faßt ſich dieſes Pathos zum Widerſtande zuſammen und geht in den Kampf mit der harten Wirklichkeit ein. Hier ſteigern ſich gleichfalls alle Kräfte der Seele, um den Heroismus der Leidenſchaft und ihren furchtbaren Ernſt zu bewähren. Da ſich aber die Kraft immer nur durch den Grad des Widerſtandes bewährt, den ſie erfährt, ſo offenbart uns die zweite Epoche der Entwicklung Juliens auch dadurch die Intenſität ihres Pathos, indem es ſich in Kampf und Tod als die über alle Schrecken triumphirende Macht bewährt. Darin liegt zugleich der innere Zuſammenhang zwiſchen beiden Phaſen. Es iſt in beiden eine und dieſelbe, die ganze Perſönlichkeit beherrſchende Macht der Liebe wirkſam und geſtaltend, welche in dem erſtern Stadium die Individualität durch den Duft der Phantaſie verklärt, in dem zweiten durch die Größe des Schmerzes und die Energie des Todesmuthes heiligt.

Die erſte von uns bezeichnete Periode Juliens zerfällt wieder in drei Abſchnitte. In dem erſten zeigt uns der Dichter das unbefangene Mädchen plötzlich vom Strahl der Liebe getroffen und in nur wenigen Worten die Gewalt der Leidenſchaft ankündigend, welche ſie erfüllt. Im zweiten ſehn wir die Keime jungfräulicher Liebe zu den zarteſten Blüthen der Liebe entfaltet, aus denen uns die innigſte Poeſie des Herzens entgegenſtrömt. Hier durchdringen ſich Zartheit und Leidenſchaft, jungfräuliche Scheu und volle Hingebung der Seele zu einem wunderbaren Gemälde der Seele. Der dritte Abſchnitt offenbart uns das in der vollen Pracht der Bilder ſchwelgende Weib, das, auf dem Höhepunkte des Entzückens ſtehend, daſſelbe zum freiſten, beſeligendſten Ausdruck der Seele ſteigert. Es iſt das in den ſchwungreichſten Anſchauungen ſich genießende, gleichſam den Beſitz des Geliebten feiernde Weib, welches die volle Frucht der Leidenſchaft bricht, ſtark und hinreißend in ihren Ergüſſen und durch die Poeſie der Leidenſchaft zum höchſten dichteriſchen Aufſchwung erwachſen. Aber auf dieſer Höhe befriedigter, ſeliger Empfindung eröffnet ſich auch der Abgrund des Unglücks. Hier trifft ſie die furchtbare Botſchaft von Romeos Verbannung und von Tybalts Tod durch des Gatten Hand. Damit eröffnet ſich die zweite Periode der Entwicklung für Julien, die uns ihr tragiſches Reifen zeigt.

Bei der Darſtellung jedes dichteriſchen Charakters kommt es vor Allem, nächſt der Auffaſſung des Ganzen, auf die Vermittlung der beſondern Momente der Individualität an *). Sie ſoll der Künſtler zur Einheit ſo verarbeiten, daß jede folgende Situation die vorhergehende zu ihrer Vorausſetzung hat, indem wir die erſtere aus der letztern werden ſehn. Julia erſcheint uns im erſten Akte zuerſt mit der Mutter und der Wärterin. Wir wollen hier bei ihrem erſten Auftreten ein völlig unbefangenes, kindliches Mädchen vor uns ſehn. Die wenigen Worte, welche ſie ſpricht, zeigen ſie uns noch von keinem Affekte bewegt. Der Mutter Wille iſt noch ganz der ihrige **); daher ihr Ton uns auch das Abbild einer durchaus kindlichen, unſelbſtſtändigen Natur geben ſoll. Aber die ſinnliche Erſcheinung Juliens ſoll doch zugleich unſern vollen Antheil gewinnen. Das aufblühende, Zartheit und Fülle zugleich athmende Mädchen mit den dunklen Augen, die, wenn auch noch ohne Ausdruck beſtimmter Empfindung, doch eine Tiefe des Empfindens ahnen laſſen, die edle Haltung, aus der ein Weſen aus den höhern Kreiſen des Lebens zu uns ſprechen ſoll, alles zuſammen genommen hat zur Belebung der Geſtalt mitzuwirken, um „die ſchönſte Blume von Veronas Flur,“ die ſo großen Stürmen entgegengeht, zu verſinnlichen.

---

*) Vergl. im Allgemeinen die Entwicklung in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung Seite 382 u. f. f.

**) Auf die von der Mutter an Julien gerichtete Frage, ob ſie dem Grafen Paris ſich geneigt fühle, antwortet dieſelbe:

Gern will ich ſehn, ob Sehen Neigung zeugt.
Doch weiter ſoll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen.

Ihr zweites Auftreten iſt für ihr ganzes Leben entſcheidend. Julia iſt in dem reichen und belebten Tanzſaal, beim Eintreten Romeos und ſeiner Gefährten, eben im Begriff mit einem Ritter einen Tanz anzutreten. Da gewahrt ſie Romeo, auch ihr Blick trifft auf ihn. Die ſchönen, jugendlichen Geſtalten, voll Adel und Feuer, fühlen ſich auf den erſten Blick für einander auf immer gefeſſelt. Die Verſinnlichung dieſes Moments iſt für die dramatiſche Darſtellung ſehr ſchwer. Die Phantaſie muß hier freilich die Hauptſache ergänzen. Denn nur ſie faßt ganz das Augenblickliche, den Blitz der Leidenſchaft, vor ihr ſtehn auch zugleich der Ort, das bunte Maskengewühl, die italieniſche Nationalität, die Freiheit ihrer Sitten, durch das Maskenfeſt noch mehr begünſtigt, als zur Bedeutung der ganzen Situation ſo weſentlich mitwirkende Faktoren. Dagegen wird die Darſtellung dieſes Moments immer zurückbleiben. Sie muß auch hier nur andeuten wollen und der dichteriſchen Phantaſie des Zuſchauers die volle Verlebendigung überlaſſen. Weil hier Alles im Innern des Gemüths vor ſich geht und daſſelbe in einen einzigen Moment das Entſtehen einer mächtigen Leidenſchaft zuſammendrängt, ſo kann auch die ſinnliche Darſtellung hier nicht die volle Wirkung des Dichterwerks erreichen. Wir können nur den eintretenden Romeo und die ſo eben zum Tanz antretende Julia plötzlich einander anſchauend erblicken. Die Darſteller müſſen ſich hier beſonders vor dem Zuviel, vor dem Streben hüten, den Moment in ſeiner ganzen Größe wiedergeben zu wollen. Sie laufen dabei Gefahr, indem ſie immer etwas Unmögliches erſtreben, ſtörend einzuwirken und die Phantaſie des Zuſchauers zu beeinträchtigen. Auf jeden Fall muß aber Julia, während der ganzen folgenden Scene, im Hintergrunde im Tanze begriffen ſein. Der Ritter, welcher ihr ſeine Hand gereicht, hat ſie den Reihen der Tänzer zugeführt, die ſich im Hintergrunde des glänzenden Saals bewegen.

Im Vordergrunde hören wir zuerſt den feurigen Erguß Romeos über Juliens Schönheit und die heftige Scene zwiſchen Tybalt und dem alten Capulet. Damit bildet die im Tanz begriffene Julia einen vortrefflichen Kontraſt. Wir fühlen ihre Seele ſchon bei Romeo weilen, während ſie nur äußerlich mit dem Tanz beſchäftigt iſt. Die Wuth Tybalts zeigt uns den Parteihaß, wie ein ſchweres Ungewitter, welches jede Annäherung der Familien unmöglich zu machen ſcheint. So wirken alle Geſtalten weſentlich zu dem bedeutſamen Bilde mit und geben gleichſam ein Vorſpiel der Tragödie. Dazu iſt aber die Gegenwart der Julia durchaus nothwendig. Es kommt dazu, daß ihr die Pauſen des Tanzes, in welchen ſie frei iſt, Gelegenheit bieten, durch den Blick nach den Perſonen im Vordergrunde den Widerſpruch ihrer Situation mit ihrer Neigung anzudeuten. Ja, ſie darf bei dem Tanz ſelbſt durchaus antheillos erſcheinen, ohne deshalb im geringſten die Sitte zu verletzen. So bietet dieſe ſo geordnete Scene einer Darſtellerin auch einen Spielraum, durch feinen Takt die zarte Gränze zwiſchen den Gegenſätzen zu treffen und die Neigung des Gemüths mit der Achtung vor der Sitte zugleich an den Tag zu legen. Während der letzten Reden des alten Capulets und Tybalts muß Julia die Gruppe der Tanzenden verlaſſen und ſich nach dem Vordergrunde hinbewegen. Tybalt und Capulet entfernen ſich und das zarte Geflüſter der Liebe beginnt. Es iſt im höchſten Grade ſtörend, wenn unmittelbar vor dieſer Scene erſt ein Vorhang heruntergelaſſen wird, welcher den Raum verengt und Romeo und Julien von den Uebrigen abſondert. Hier iſt die Abſicht der Vorbereitung ſo grell, daß dadurch der Duft der Poeſie, welcher dieſe ganze Scene umgiebt, völlig ſchwindet. Vortrefflich aber heben ſich grade die zarten Farben der Liebe gegen die grellen Farben weltlicher Feſtesluſt ab, während zugleich die durch die Sitte des Maskenfeſtes geſtattete Freiheit dadurch viel klarer verſinnlicht wird.

Julia iſt in dieſer ganzen Scene noch das kindliche, in der Unterredung mit Romeo überraſchte Mädchen, deren Antworten inſofern einen naiven Charakter haben, als ſie eine viel größere Innigkeit und Hingebung verrathen, als Julia ſich ſelbſt dabei bewußt geworden iſt. Es muß daher in dem Ausdruck dieſer Reden etwas Unwillkührliches und daher Unbefangenes liegen, das ihnen zugleich den wahren Reiz verleiht. Nun erſt, nachdem alle Gäſte das Feſt verlaſſen und Julia ſich mit der Wärterin allein ſieht, bricht das Feuer derſelben hervor. Die Haſt der Fragen und das furchtbare Wort, wodurch ſie ihr Leben mit Romeos Beſitze verkettet bezeichnet *), und endlich das Gefühl des Verhängnißvollen, das in dieſer Liebe liegt, alles zuſammen zeichnet die beginnende Leidenſchaft, welche auch plötzlich das Mädchen über ſich ſelbſt erhoben hat. Dieſe plötzliche Umwandlung wollen wir aber auch in der über die ganze Geſtalt ergoſſenen Gluth und durch den aus der Tiefe des Gemüths ſtammenden Ton verſinnlicht ſehn. Wir müſſen am Schluß des erſten Akts von der durch die Leidenſchaft gleichſam mündig geſprochenen Julia ſcheiden, welche uns die Gewißheit aufdringt, daß ſie einem großen Verhängniß entgegengeht. Je mehr hier nur Alles angedeutet iſt, deſto mehr hat die Darſtellerin hier zu thun, um ſich auf der Höhe der Poeſie zu erhalten und die Fülle aller Beziehungen in uns zu erwecken, welche in den Worten eingehüllt liegen.

Die Gartenſcene zeigt uns, wie wir geſehn, Julien auf der zweiten Entwicklungsſtufe der Liebe. Sie iſt immer noch das kindliche Mädchen, welches aber einen ganzen Blüthenflor aus dem reichen Boden ihres Gemüths hervortreibt. Dies bedingt den Grundton der Scene. Aus dem jugendlichſten, an das Kindliche ſtreifenden Tone ſoll die Fülle dieſer Herzensergießungen zu uns dringen. Unſer Ohr ſoll von der Muſik eines zarten, zur Seligkeit des Empfindens erwachten Weſens getroffen werden. Dies muß alle noch ſo

---

*) Wir haben bereits in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung Seite 401 auf das Gewicht dieſer Worte aufmerkſam gemacht, welche nur der ethiſche Accent in ihrer ganzen Bedeutung wiedergeben kann.

mannigfaltigen Ergüſſe des Herzens färben. Das ſchwermüthige, hingebende, ſcheu erröthende, dann in Seligkeit ſchwelgende, das tiefſte Weſen der Liebe ausſprechende und in Liebesgeflüſter tändelnde Mädchen muß, in aller Mannigfaltigkeit, durch die Einheit des Grundtons als ein Ganzes vor uns ſtehn. Auch ſelbſt diejenigen Aeußerungen, in welchen ſich eine bange Ahnung der Seele, gleichſam als Vorbote eines tragiſchen Verhängniſſes, ankündigt, müſſen uns durch den Grundton noch immer die kindliche Natur durchſcheinen laſſen. Uebrigens wird im Verlauf der Scene der Ton ſelbſt freier, melodiſcher werden, weil die Feſſeln, welche Julien die jungfräuliche Scheu auflegte, in dem Austauſch der Liebe allmälig ſchwinden. Die Schwingungen des Tones und Modulationen dürfen mannigfaltiger, die Klänge voller und ſüßer ertönen, weil ſich die Empfindung, je freier ſie ſich fühlt, auch darin mehr und mehr zum Selbſtgenuß bringt. Dieſe freieren Schwingungen werden beſonders von dem Moment an eintreten, wo Julia zum zweitenmale wieder am Fenſter erſcheint und den Geliebten zurückruft; denn von hier an löſen ſich alle Empfindungen in ein ſüßes Liebesgeflüſter, in holde Tändeleien der Luſt auf, ſie aber ſetzen ſchon die freiere Bewegung auf den Wogen der Liebe voraus, dem auch das freiere Erklingen des Tones zu entſprechen hat.

Die vorletzte Scene des zweiten Akts, welche uns Julien in der geſpannteſten Erwartung der kommenden Botſchaft und dann in der ſtürmiſchen Haſt des Fragens und der Ungeduld bei der zögernden und vor lauter Unweſentlichkeiten gar nicht zur Sache kommenden Amme zeigt, muß uns in der Darſtellung beſonders den leidenſchaftlichen Charakter andeuten, welcher von jetzt an den weſentlichen Grundzug Juliens bildet. Wir wollen in dieſer Scene ſchon die Energie großartiger Leidenſchaft vorgebildet ſehn, welche ſich bei dem Kampf mit dem Geſchicke bis zum Heroismus ſteigert. Daher muß der Ton hier ſchon das Colorit der Gluth zeigen, welches der ganzen Scene die weſentliche Folie giebt. Nicht nur das Tempo wird raſcher, auch die Farbe des Tons wird geſättigter ſein müſſen und die jungfräuliche Kindlichkeit des Tons hinter den Ton der Leidenſchaft zurücktreten. Darin beſteht ja überhaupt der Fortſchritt dieſer Individualität, daß wir das aus der liebenden Jungfrau werdende heroiſche, todesmuthige Weib vor uns werden ſehn. Dieſe Umwandlung hat die ganze Perſönlichkeit zu ergreifen und wird ſich vorzugsweiſe in dem die Selbſtſtändigkeit des Geiſtes und die Tiefe einer großartigen Natur abſpiegelnden Tone zu offenbaren haben.

Dieſer Unterſchied des Grundtons und der Tonſchwingungen wird ſich in der Darſtellung der Julia beſonders bei ihrem erſten Auftreten im dritten Akte, in dem prachtvollen Monologe vor der Unglücksbotſchaft, herausſtellen *). Schon in dem Abſchnitt, welcher der Architektonik des Werkes gewidmet war, machten wir darauf aufmerkſam, daß mit dieſem Monologe das durch den Beſitz des Gatten ſelbſtſtändig gewordene Weib vor uns ſtehe, das, durch die Sonne der Liebe gezeitigt, jetzt in dem Vollgenuſſe ihres Glücks ſchwelge. Dieſen Eindruck hat uns die Darſtellung wiederzugeben. Julia hat nur einen Moment des vollſten, geſättigten Daſeins, wo ſie, in der Poeſie der Liebe ſich genießend, auf den Fittigen ihrer Phantaſie frei und ſelig ſchwebt. Dies bedingt den unterſchiedenen Charakter dieſer Scene von allen früheren und nachfolgenden.. Der ganze Monolog iſt eine Kette der phantaſiereichſten Anſchauungen, welche die ihrer ſelbſt gewiſſe Leidenſchaft der Liebe aus der Fülle ihrer Poeſie hervorzaubert. Das Werden der Liebe und der Austauſch der Empfindungen in der Gartenſcene zeigte uns einen Wechſel jungfräulicher Scheu und zarter Hingebung; es war ein Geflüſter der Liebe, welches das Geheimniß des Herzens widerwillig und doch darin beglückt, ausplaudert, mehr einer Naturgewalt folgend, als eignem Wollen. Daher dort eine große Sparſamkeit, ja man möchte ſagen, Kargheit der Bilder und eigentlich phantaſiereicher Anſchauungen. Die einfachen Bekenntniſſe des Herzens, der

---

*) Hinab du flammenhufiges Geſpann u. ſ. f.

Kampf jungfräulicher Zurückhaltung und unwillkührlicher Ergießungen bildet die Poeſie der Gartenſcene, hier hingegen genießt ſich die Phantaſie ſelbſt in den Bildern, in welchen ſich das beſeligte Gemüth gegenſtändlich macht. Dies bedingt auch den ganz verſchiedenen Grundton für die Darſtellung. Julia verweilt mit ihrer Phantaſie auf den Anſchauungen, in welchen ſie ihre Stimmung verklärt. Der Ton kann dazu nicht klangvoll und melodiſch, die Schwingungen nicht mannigfaltig genug ſein, unterſtützt durch die Kraft eines gebildeten Portaments, das ein Verweilen des Tons möglich und ſchön macht. Nichts würde mehr die Wirkung dieſes Monologs zerſtören, als ein Forteilen, ein rapides Verlaſſen der Bilder. Juliens Phantaſie ergebt ſich grade im Ausmalen ihrer dichteriſchen Anſchauungen, und dieſen Selbſtgenuß der Phantaſie einer dichteriſchen, auf dem Gipfel ihrer Poeſie befindlichen Natur wollen wir durch die Recitation des Monologs vernehmen. Jede andere Auffaſſung zerſtört dieſen höchſten und einzigen Moment der vollſten Sättigung des befriedigten Gemüths. Aus dieſen Tönen einer hochgeſtimmten Phantaſie kann nun auch der Schmerz, bei der Trauernachricht der Amme, uns in ſeiner vollen Gewalt entgegendringen. Dieſelbe Höhe, auf welcher Julia im Ausdruck des Entzückens ſtand, ſoll ſie auch im Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung zeigen. Wie aus dem gedachten Monologe die volle Reife einer idealen Natur zu uns ſpricht, ſo ſoll aus den Tönen der Verzweiflung das erhabene Pathos einer großartigen Natur zu uns ſprechen. Julia muß aber in ihrem Schmerze wachſen. Der erſte gewaltige Ausbruch reicht bis zu dem Momente, wo Julia erfährt*), daß Romeo lebt und Tybalt erſchlagen iſt; hierauf folgt der Kampf der Liebe und des Zorns, der Rache und des Verzeihens in den ſich drängenden Antitheſen, in die ſich das zerriſſene Gemüth ergießt. Die Recitation muß ſich

---

*) Dieſer Erguß des Schmerzes reicht bis zu den Worten Juliens:
Wer lebt noch, wenn dahin die Beiden ſind?

hier ja vor dem Malen des Tons hüten, denn das Gemüth iſt in dem Ausdruck dieſer Gegenſätze nicht frei, ſondern ſpricht ſich darin nur in der ganzen Tiefe ſeines Gegenſatzes aus. Der Vortrag wird daher vielmehr die Anſchauung eines unfreiwilligen Erguſſes, der ſich ſelbſt bekämpfenden Leidenſchaft geben müſſen; er wird daher die verſchiedenen Antitheſen alle dem Geſammtausdruck unterordnen, ſie im raſch drängenden Tempo folgen laſſen, als wolle ſich das Gemüth in immer neuen Wendungen erſchöpfen. Ein Auseinanderhalten, ein Nüanciren der einzelnen Gegenſätze durch die Malerei des Tons würde die Natur dieſer Situation gänzlich zerſtören und den Erguß der eigenſten Gemüthsbewegung in eine objektive Darſtellung verkehren. Aus dem Schmerze eines tief verwundeten Herzens erhebt ſich Julia nach der Rede der Romeo verwünſchenden Amme zur vollſten Anerkennung des Geliebten. In der Vergegenwärtigung ſeines edlen Selbſt ſpricht ſie mit Stolz von ihm, ſich ſelbſt ſchmähend, daß ſie ihn geſcholten. Wir wollen es dabei der Julia anfühlen, daß das Bild Romeos in ſeinem vollen Glanze vor ihrer Phantaſie ſteht, und daß ſie aus dieſer Anſchauung heraus das Folgende ſpricht. Dieſe Erhebung iſt aber nur die Vermittlung zu dem ungeheuren Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, daß Romeo verbannt iſt. Die ganze Stelle muß in der Darſtellung wie ein Bergſtrom der Empfindung erſcheinen, der von Fels zu Fels daherſtürzt. Das Gemüth wühlt ſich in den Gedanken der Verbannung hinein, es ermißt alle Schrecken, welche darin liegen; es verweilt in immer neuer Vergegenwärtigung auf dieſem einzigen Worte, es beſchwört darin alle Furien des Schreckens, des Trotzes und der Verzweiflung herauf *). Die Lei-

---

*) Die ganze Stelle von den Worten Juliens an:

Zurück zu eurem Quell, verkehrte Thränen!

bis zu den Worten:

Und keine Zung' erſchöpfet meine Noth.

muß als ein immer wachſender Sturm der Verzweiflung an unſer Gemüth dringen, einen Eindruck, welchen A. **Crelinger** in ihrer Darſtellung der denſchaft muß daher hier den Charakter des Rieſenhaften, des Ungeheuren gewinnen; es muß uns erſchüttern, daß aus dieſem zarten Gefäße ſo gewaltige Donnerworte hervorgehn können. Julia wird daher dem Zuſchauer hier durch das Pathos der Leidenſchaft über ſich ſelbſt erhoben ſcheinen. Die Geſtalt, wie der Ton werden von ihm durchflammt, jeder an eine ſchwächliche Klage ſtreifende Zug iſt verbannt. Der rieſenhafte Ausdruck der Verzweiflung löſt ſich endlich, in der nächſten Rede, in den Schmerz des gebrochenen Herzens auf, aus dem uns ſchon die Todesſchauer entgegenwehn *).

Mit dieſer Todesahnung ſoll Julia uns in dem letzten Abſchied erſcheinen; der Blick iſt, wie der Ton, umflort von dem Vorgefühl des grauſamen Geſchicks. Dieſer Grundton hat die ganze Scene zu begleiten, das Einzelne darf ſich nur wenig dagegen abheben. Das Liebesgeflüſter der erſten Gartenſcene hat ſich in den Hauch der Wehmuth eines liebenden Herzens verwandelt. Die Darſtellerin hat ſich hier nur in dem elegiſchen Grundton vor jeder ſchwächlichen Sentimentalität zu hüten, welche der ganzen Natur der Julia entſchieden widerſtrebt. In den nächſten Scenen mit der Mutter entwickelt ſich, durch die Gewalt der Kolliſion, ein neues Element, die Liſt des Verſtandes, der ſich in doppelſinnigen Worten ergeht, um die wahre Empfindung darin zu verhehlen. Der Zuſchauer muß aber in einzelnen Momenten, in dem ſchmerzlichen Blick, Julien den Kampf anfühlen, den ihr dieſe Doppelſinnigkeit koſtet. Von beſonderer Bedeutung aber iſt für die Darſtellung die erſte Antwort, welche Julia auf die Nachricht der Mutter giebt, daß ſie ſich am Donnerſtag mit Graf Paris vermählen ſolle. Sie ſchwört bei Sankt Peter, daß er ſie nicht als frohe Braut geleiten

---

Julia durch die Fülle ihrer Mittel und ihre ſchwungreiche Phantaſie, ganz im Sinne der gewaltigen Situation, hervorbrachte.

*) Wir meinen die ganze Stelle Juliens von den Worten an:

So waſchen ſie die Wunden ihm mit Thränen?

bis zu den Worten:

Nicht Romeo, den Tod umarm' ich dort.

werde. In dieſen Worten wollen wir zugleich die Energie des unbeugſamſten Entſchluſſes und den Ausdruck des empörten Gemüths hören. Haltung und Blick werden bei den Worten der Mutter eine zwiſchen Ueberraſchung und Empörung ſchwebende Empfindung darlegen. Dieſer folgt auf dem Fuße die Erklärung. Julia kann ſie nicht großartig genug ſprechen, denn die Empörung eines ſelbſtſtändigen Geiſtes und der freie Entſchluß einer großen Seele müſſen zugleich darin ſichtbar werden. Der Zuſchauer ſelbſt muß über dieſe Stärke des Widerſtandes überraſcht ſein, der auch einen Blick in die düſtere Zukunft gewährt. Aber auch Julia ſelbſt muß ſich von dieſen, wie durch eine Naturgewalt, aus ihr hervorbrechenden Worten überraſcht fühlen; ſie fürchtet ihr Herz verrathen zu haben. Daher lenkt ſie nach einer Pauſe, in welcher ſie ſich in ſich ſammelt, zum beſcheidenen Einwande ein *), zu dem ſie ſich herabzwingt. Der Kampf, den ihr dieſe Vorſtellung koſtet, darf nicht verloren gehn, er macht ſich ſelbſt in dem Schlußworte: „Fürwahr, das nenn' ich Zeitung“ Luft.

In dem Gefühl ihres Rechts begegnet Julia auch zuerſt dem Vater. Ihre erſten Worte athmen eine Würde und einen Geiſt, der den Vater ſtutzig macht **) und den er, den Boden nicht kennend, dem dieſe Worte entwachſen ſind, für Affektation nimmt. Die ganze folgende Scene mit dem Vater giebt Julien nur Gelegenheit, uns durch das ſtumme Spiel die Troſtloſigkeit des Gemüths zu malen, in welche ſie dieſer furchtbare Conflikt ſtürzt. Sobald ſie ſich mit der Amme allein ſieht, bricht dieſer verhaltene Schmerz der Verzweiflung unaufhaltſam hervor. Von jetzt an bis zum Schluß muß uns Julia in der Größe des Widerſtandes gegen das hereinbrechende Geſchick wachſend erſcheinen. Wir haben oben ſchon des gewichtigen Moments gedacht, in welchem Julia ſich ein für allemal von der Amme, der hölliſchen Verſucherin, ſcheidet. In das einzige Amen faßt ſie dieſe Trennung derſelben von ihrem Herzen zuſammen, ein Wort, das uns daher in den ganzen Abgrund von Empfindungen, die es birgt, blicken laſſen ſoll *). Den Schluß des Akts aber muß Julia ſo darſtellen, daß wir ihre ſittliche Thatkraft aus der Nacht der Verzweiflung ſich erheben und jene göttliche Beſonnenheit in ihr mächtig werden ſehn, welche uns für den Heroismus der That Bürge iſt. Hier kommt es alſo vor Allem bei der Darſtellung darauf an, die Sammlung eines Geiſtes zu zeigen, der ſich auf ſeine eigene Kraft zurückgewieſen ſieht, aber darin alle Mittel findet, auch einer Welt gegenüber Trotz zu bieten.

---

*) Mit den Worten:

Ich bitt' euch, gnäd'ge Frau, ſagt meinem Vater
Und Herrn, ich wollte noch mich nicht vermählen.

ruft ſich Julia ſelbſt mühſam aus ihrer erſten Entrüſtung zurück.

**) Wir meinen die erſten Worte Juliens, welche ſie dem Vater auf ſeine zornige Fragen erwidert:

„Nicht ſtolz darauf, noch dankbar, daß ihr's thatet“ u. ſ. f.

Der vierte Akt bietet drei für die Darſtellung der Julia geſchiedene Momente dar, welche nur das mit einander gemein haben, daß ſie uns das durch die Größe des tragiſchen Conflikts völlig gereifte und zur Heldin erwachſene Weib zeigen. Die erſte Scene ſtellt uns Julien, dem Grafen Paris gegenüber, in dem ganzen Aufwande der von uns ſchon oben entwickelten Sophiſtik des Verſtandes, dar. Dies iſt eine Seite, welche erſt der Sturm des Schickſals hat hervortreten laſſen. Die Darſtellung dieſer Scene fordert die kalte, durch den Doppelſinn der Rede noch erhöhte Verſchloſſenheit Juliens gegen Graf Paris zu verſinnlichen, damit beſonders das Unrecht, das Paris gegen das Recht der freien Neigung begeht, klar hervortrete. Julia darf durch den Accent den Doppelſinn und die weitreichende Kraft ihrer Antworten durchaus nicht hervorheben. Sie muß ſich hier beſonders vor dem Zuviel, vor jeder Abſichtlichkeit in Acht nehmen. Die epigrammatiſche Kürze

---

*) Auf die Bedeutung dieſes Wortes für die Darſtellung haben wir ſchon in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung hingewieſen. Seite 403.

ihrer Reden muß vielmehr aus der Verſchloſſenheit ihrer ganzen Natur gegen Graf Paris erklärlich werden, indem ſie ſelbſt mit dem Worte gegen Jemand kargt, der das innerſte Heiligthum ihres Gemüths verletzt. Die zweite Scene ſtellt uns Julien, den Pater Lorenzo um Rettung flehend und aus ſeinem Munde das furchtbare Mittel dazu erfahrend, dar. Dieſe ganze Scene iſt eigentlich die Spitze des ſelbſtbewußten heroiſchen Pathos Juliens. Ehe Lorenzo das Mittel ſelbſt verkündet, muß er des Heldenmuths Juliens gewiß ſein. Dieſe Gewißheit giebt ihm ihre Rede, welche jedwedes Wagniß zu unternehmen verheißt *). Während der folgenden Darſtellung Lorenzos hat uns Julia durch das ſtumme Spiel die beiden Momente abzuſpiegeln, welche die Rede Lorenzos ſelbſt enthält: den Tod und das Leben. Wie Lorenzo das Erwachen zum Leben aus der Nacht des Todes vor unſerer Phantaſie werden läßt, ſo müſſen wir auch Julien dieſen Prozeß durchlaufen ſehn. Lorenzo ſchildert, offenbar nicht unabſichtlich, mit der ganzen Fülle plaſtiſcher Anſchaulichkeit die Wirkungen des Schlaftrunks, und befreit, erſt nachdem er das ganze Bild des Todes vor uns ausgebreitet hat, die Seele von ihren Schauern. Der Mönch enthält Julien nichts vor. Wohnt ihr die Kühnheit des Geiſtes bei, die ihre letzte Rede athmete, ſo wird ſie auch vor dieſer Wirkung nicht zurückbeben. Die erſchütternde Verſinnlichung des allmäligen Abſterbens iſt nicht ein bloßes Spiel der Phantaſie. Dieſe Plaſtik hat bei dem beſonnenen Lorenzo den Zweck, Julien ganz in die Schrecken des Todes blicken zu laſſen, um des Maaßes ihrer Kühnheit und der Wahrheit ihrer Leidenſchaft völlig gewiß zu werden. Erſt nachdem er ſie durch den Graus des Todes ſchrittweiſe hindurchgeleitet hat, befreit er ſie wieder zum Leben. Aus dieſer in der Natur der Situation liegenden Auffaſſung folgt aber auch, daß Julia dieſen ganzen Prozeß in ſich mitdurchleben und ſelbſt aus dem

---

*) Hierher gehört die ganze Stelle:

O lieber als dem Grafen mich vermählen, u. ſ. f.

Grauen zur Freude übergehn muß. Juliens geſteigerte Phantaſie geht in der Schilderung Lorenzos mithin den ganzen Graus des allmäligen Todes durch; er muß ſich unwillkührlich in ihr, namentlich auf dem Antlitze reflektiren. Spannung der Seele und ein geheimes Grauen werden ſich zugleich in Juliens ganzer Perſönlichkeit malen. Es wäre unnatürlich, wenn die Verſinnlichung der Wirkung des Schlaftrunks an Julien ſpurlos vorüberginge. Schon ihre erregte und bewegliche Phantaſie ſchließt dies aus. Darum muß ſich das Grauen als eine *unwillkührliche Wirkung* in Julien darſtellen, aus welcher dann mit *Freiheit* der heroiſche Entſchluß hervorgeht, der über die Schauer des Todes triumphirt. Dies gebietet alſo, daß Julia uns durch den Blick und die begleitende Gebärde den Sieg des Geiſtes über die Schrecken des Todes darſtelle, d. h. den Sieg der ſittlichen Freiheit über die unwillkührliche Gewalt der Phantaſie. Nur wenn ſie uns die letztere zeigt, auch ſie zu ihrem Rechte kommen läßt, erſcheint die erſtere in ihrer vollen Würde. Darum muß ſich alſo Julia während der Schilderung Lorenzos aus dem Grauen, das ſich in ihr abſpiegelt, herausringen, ſie muß uns zu ſagen ſcheinen: Trotz dieſer Schauer ſteige ich in die Nacht des Todes herab. Dieſer Sieg ihres Heroismus muß ſich aber zuletzt bis zum vollen Entzücken ſteigern, wenn der Mönch die Vereinigung mit Romeo als das endliche Ergebniß ihres Entſchluſſes bezeichnet. In dieſer begeiſterten Stimmung wird ſie den Trank ergreifen und die Scene ſelbſt ſchließen.

Wir haben endlich noch die Scene zu berühren, in welcher Julia den Trank nimmt. Die Viſion, welche wir ſchon an einem andern Orte berührt haben[*], muß in der Darſtellung ſelbſt als ein Reſultat der ganzen Stimmung des erregteſten Gemüthszuſtandes erſcheinen. Das Zerwürfniß der Seele, die qualvolle Unruhe des Gemüths ſind die Elemente, aus denen die Viſion mit einer innern Nothwendigkeit hervorbricht. Die Darſtellung der ganzen Scene muß uns daher das Erzittern aller Lebensgeiſter Juliens vergegenwärtigen und in den Abgrund ihres Gemüths blicken laſſen. Die Haſt der Fragen und Einwürfe, die bis zur äußerſten Gränze verfolgte Möglichkeit eines furchtbaren Ausgangs, mit allen ſeinen Schrecken in der Phantaſie durchlebt, ſind die Faktoren, aus denen die Viſion, als Reſultat, hervorgeht. Es kommt alſo hier vor Allem darauf an, dieſelbe vor uns werden zu laſſen und uns mit in dieſes Grauen der Seele hineinzureißen. Das Geiſterhafte der ganzen Stimmung, die entfeſſelte Phantaſie, welche den Anſchauungen haltungslos freien Lauf läßt, müſſen zum vollen Eindruck dieſer Scene verſinnlicht werden. Nirgends wird daher mehr, als hier, ein gewaltiger Aufſchwung des Gemüths gefordert, der nur durch die unbedingteſte Herrſchaft über bedeutende Mittel ganz veranſchaulicht werden kann. Jede Ermattung der Stimme zerſtört die Illuſion, welche den bis zur Viſion geſteigerten Zuſtand der Seele wiederzugeben hat. Daher muß uns die Darſtellerin durch die Fittige ihrer Phantaſie und die Schwingungen ihres Tones auf dieſe Höhe heben. Hier, auf dieſem Gipfel der höchſten Aufregung, gilt es vor Allem, das ewige Geſetz aller Kunſt zu offenbaren, daß auch aus den Tönen einer ſcheinbar entfeſſelten Kraft, aus dem Aufruhr der Leidenſchaft noch die Schönheit und das Maaß in Stimme und Gebärde emportauche und die wilden Wogen beherrſche. Mit trunkener, bis zum Wahnſinn geſteigerter Verzückung ergreift Julia den Trank und ſinkt, der krampfhaften Anſtrengung der Seele endlich erliegend, ermattet zuſammen. An den Schluß der Viſion muß ſich aber das Nehmen des Tranks ſogleich anſchließen, denn es ſetzt ſich in dieſer Handlung nur diejenige Exaltation, in der Julia in allen Tiefen erzittert, fort. Nichts ſtörender und unwahrer, als wenn Julia aus der vollendeten Viſion nach einer Pauſe, mit dem Ausdruck der Beſonnenheit, den Becher ergriffe!

---

[*] Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung. Seite 294.

Ueber das Erwachen Juliens im Grabgewölbe iſt wenig zu bemerken. Das Erſchütternde und Tragiſche der Situation giebt hier den Ausdruck von ſelbſt. Die Freude im Erwachen, der Jubelruf des Herzens nach Romeo, das plötzliche Erſtarren bei der Nachricht, der Gatte liege entſeelt an ihrer Seite, und der aus der ſtummen Verzweiflung erſtehende unbeugſame Entſchluß, ihm zu folgen, die darin ſich miſchende Wehmuth, aber fern von jeglicher Sentimentalität, jedem klagenden Tone, endlich dann die Beſonnenheit einer Heldennatur im Vollbringen des Selbſtmordes, dies ſind hier die Züge, welche die Darſtellung zur Anſchauung zu bringen hat. Dieſe wird durch die Größe der Situation und die Höhe der tragiſchen Stimmung im Zuſchauer ſo begünſtigt, daß ſchon das Vermeiden jedes ſtörenden Beiwerks, namentlich jedes auf Rührung hinarbeitenden Tones im Stande iſt, die tragiſche Erſchütterung über die Hörer auszugießen, welche der Tod dieſer jugendlich ſchönen, edlen und tiefen Naturen erwecken muß.

* * *

Auf jeden Fall ſind in der jetzigen Zeit die Darſteller des Romeo, welche das volle Bild des Dichters wiederzugeben vermögen, ſeltener, als würdige Darſteller der Julia. In der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung haben wir ſchon darauf hingedeutet, daß, bei dem vielmehr zum Bewußtſein über ſeine Thätigkeit berufenen Manne, in einer Zeit des ſo ſehr erſtarkten Denkens, des mächtig gewordenen, ſelbſtbewußten Verhaltens, das faſt alles inſtinktliche Treiben zerſtört hat, daß es dabei zu einer Unmöglichkeit geworden ſei, mit der Unmittelbarkeit der lyriſchen Jünglings-Phantaſie das Bild des Romeo zu ſeinem vollen Rechte kommen zu laſſen *). Wie in der Lyrik, ſo iſt auch im Leben die Zeit verſchwunden, in welcher die romantiſche Liebe ſelbſt das Pathos der Dichtenden und Lebenden bildete, wo ſie, ihrem ganzen Gemüthszuſtande nach, einem ſolchen Pathos, wie dem Romeos, ſich

---

*) Vergl. die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung. Seite 69 u. f. f.

unmittelbar verwandt fühlten. Dieſer Inhalt iſt ſo ſehr aus der Reihe der eigentlich bewegenden Mächte der Gegenwart gewichen, daß man zu ſeiner Darſtellung, ſei es in der Lyrik, oder in der dramatiſchen Kunſt, nicht mehr diejenige Stärke und Intenſität aus dem Boden ſeiner Weltanſchauung mitbringt, welche früher dieſe Empfindungen in ſo reizender Mannigfaltigkeit und Schönheit hervorzauberte. Die ſchwellende Bruſt, welche in den einzig ſchönen Klängen der Liebe ihre Qual und ihr Entzücken ausſprach, befreite ſich auch darin gleichſam von dieſem Inhalt, als von einem ſie unmittelbar ergreifenden und bewältigenden Pathos. Auch der dramatiſche Darſteller wird alſo, weil er ſelbſt ein Glied dieſes veränderten Weltzuſtandes iſt, nicht mehr in dem Maaße, wie früher, von der Gewalt dieſer lyriſchen Empfindung ergriffen ſein. Wenn er daher ſonſt ſchon durch das Jugendfeuer und den unmittelbaren Erguß ſeines begeiſterten Gemüths große Wirkungen hervorbrachte, ſo wird er jezt als Darſteller romantiſcher Liebe durch das bloße Feuer jugendlicher Begeiſterung nicht mehr wirken können, weil es weder in ihm ſelbſt mehr in jener alten Kraft lodert, noch im Zuſchauer ſo leicht, als ſonſt, wieder entzündet werden kann. Daher muß der Darſteller ſolch ein Pathos zwar als ein unmittelbar empfundenes an unſer Gemüth bringen, aber es doch mit der vollſten Freiheit des Geiſtes angeſchaut und in ſich erzeugt haben. Von Zuſtänden, welche der Natur und Individualität des Darſtellers ferner liegen, giebt es jeder ſogleich zu, daß er ſie nur aus der künſtleriſchen Anſchauung und Bildung, als ein Ganzes, wiedergebären könne, aber auch der Ausdruck der Affekte und Gemüthsſtimmungen, welche der jugendlichen Individualität am nächſten verwandt ſind, wie die der romantiſchen Liebe, müſſen als ein freies dichteriſches Erzeugniß der Phantaſie wiedergegeben werden, welches von einer nur erhöhten Stimmung noch ſpecifiſch verſchieden iſt. Weil aber die meiſten Darſteller jugendlicher Helden, als deren Repräſentanten wir wohl Romeo nennen dürfen, dergleichen Geſtalten gewöhnlich nur aus ihrer lyriſchen Erregtheit und dem unmittelbaren Affekt ihrer jugendlichen Natur ſpielen, ſo iſt auch, aus den entwickelten Gründen, eine wirklich hinreißende Darſtellung ſolcher Individualitäten ſo ſehr ſelten und ſeltener, als in einer Zeit, wo Darſteller und Publikum ſelbſt mehr auf dem Boden unmittelbarer Empfindung ſtanden und für den Ausdruck deſſelben auch viel leichter entzündet wurden. Daher klagen wir jetzt bei der Darſtellung des Romeo beſonders über das mangelnde Feuer und die fehlende Begeiſterung, ohne uns Rechenſchaft darüber zu geben, daß überhaupt das hier waltende Pathos ſchwächer geworden iſt. Der heutige Darſteller des Romeo wird daher nur dann eine große Wirkung in dieſer Rolle hervorbringen, wenn er ſich vermittelſt der freien Phantaſie in das Pathos der romantiſchen Liebe zu verſetzen und dieſen Zuſtand künſtleriſch aus ſich zu erzeugen vermag. Nur aus der zweiten Hand der intellektuellen Anſchauung, nicht aus der erſten, der bloßen Gemüths-Erregtheit, kann auch Romeo wieder die volle Kraft und Energie gewinnen und uns in ihm das Bild ſchwärmeriſcher und zugleich feuriger Hingebung, wie der heroiſchen Todesverachtung verkörpert erſcheinen. So lange der Darſteller von dieſem Gedanken nicht durchdrungen iſt, wird er uns höchſtens nur gelungene Einzelnheiten, aber niemals das volle Bild dieſer romantiſchen Jünglingsnatur geben. Um dieſe iſt es uns aber bei Romeo allein zu thun*).

---

*) Unter den dramatiſchen Darſtellern der neuern Zeit war der Romeo P. A. Wolffs derjenige, welcher am meiſten dieſe romantiſche Individualität als ein Ganzes zur Anſchauung brachte, weil er, vermöge ſeiner ſchwungreichen Phantaſie, des Adels ſeines ganzen Weſens, wie ſeiner Intelligenz, ſich frei in dieſe Regionen zu erheben und ein Bild dieſer Jünglingsnatur zu geſtalten vermochte. Freilich reichten in einigen Scenen, wie in der mit Vater Lorenzo, wo Romeo ſich der wildeſten Verzweiflung überläßt, ſeine Mittel nicht aus; aber er entſchädigte dafür durch den romantiſchen Geiſt, der über die ganze Geſtalt ausgebreitet war. Wolff erweckte uns in keinem Augenblick die Vorſtellung einer bloß der jugendlichen Erregtheit angehörenden Stimmung; wir wurden durch ſeine Darſtellung des Romeo immer künſtleriſch berührt.

Aus dem Verhältniß Romeos zu Roſalinde, welches wir oben als die Folie für die ächte Leidenſchaft zur Julia erkannt haben, folgt für die Darſtellung des Romeo zunächſt die Aufgabe, den vom Dichter uns geſchilderten düſtern, ſchwermüthigen Träumer zu zeigen, der in unbefriedigtem Liebesſchmachten das Leben, wie eine Laſt, einherſchleppt. Aber auch aus dem krankhaften Romeo ſoll eine edel organiſirte Natur zu uns ſprechen. Der Ton des auftretenden Romeo wird zwar weich, aber nicht ſchwächlich, die Haltung ein wenig gedrückt, aber nicht erſchlafft, der Blick düſter, aber doch nicht ohne Feuer ſein. Wir müſſen bei ſeinem Anblick und ſeinen Worten inne werden, daß hier große Gaben ihrer Entwicklung entgegenharren, welche jetzt nur noch unter das Joch einer unglücklichen Neigung gebannt ſind. Aus den Antitheſen aber, in denen Romeo ſelbſt den Widerſpruch ſeines Gemüths gegenſtändlich macht, wollen wir jenen Anflug eines tragiſchen Humors vernehmen, der ſich ſelbſt gewiſſermaßen in ſeiner Verirrung verſpottet und in dieſer Häufung der Antitheſen ſeiner Stimmung Luft macht. Daher uns auch hierin noch eine gewiſſe Freiheit des Gemüths anwehen ſoll, die uns die Erlöſung Romeos aus ſeiner Liebesknechtſchaft verbürgt. In ſeiner Stimmung iſt ihm ſelbſt der Zuſpruch der Freunde unbequem; wir wollen daher in der Darſtellung dieſes Verhältniſſes den Eindruck empfangen, daß Romeos Gemüthszuſtand nicht durch Lehre und Mahnung der Freunde geheilt werden könne. Jedoch auch in dieſer düſtern Stimmung muß aus Romeo in einem Momente das Feuer ſeiner Phantaſie wie ein Blitz hervorbrechen, und uns die Gewalt deſſelben ahnen laſſen. Der Dichter hat dazu die Antwort Romeos auf Benvolios Prophezeihung gewählt, ſein Schwan werde ihm, mit andern verglichen, nur eine Krähe dünken. Die Erwiederung Romeos muß der Darſteller dazu benutzen, in ihrer Recitation uns ein Vorſpiel der Gluth zu geben, deren dieſe Natur überhaupt fähig iſt *). In der

---

*) Wir meinen die Worte Romeos (Akt 1, Scene 2. am Schluß), wo er auf die Worte Benvolios: „Dein Schwan dünkt eine Krähe Dir“ erwidert:

vierten Scene mit Merkutio, Benvolio und einigen andern Masken ſehn wir ihn dagegen wieder von trüber Stimmung übermannt und nur widerſtrebend den Freunden zum Feſte folgen. Dieſe Stimmung treibt ſich endlich gar bis zur Ahnung eines düſtern Verhängniſſes fort, aus der aber Romeo ſich ſelbſt inſofern befreit, als er ſich zum Bewußtſein einer auch das Schickſal des Einzelnen lenkenden Macht aufſchwingt *). So gleichſam über ſich ſelbſt erhoben, tritt er den verhängnißvollen Gang mit den Freunden an.

Unmittelbar nach dem erſten Anſchauen Juliens tritt jene Umwandlung Romeos ein, welche aus dem Tode der geträumten Leidenſchaft die wache Leidenſchaft erſtehn läßt. Dieſe Umwandlung ſoll aber auch ſein ganzes Weſen ergreifen und in Ton, Haltung und Gebärde ſinnlich ſichtbar werden. Der erſte Erguß Romeos muß uns einen von der Allgewalt der Schönheit in ſeinem tiefſten Weſen berührten Jüngling zeigen, in welchem der göttliche Wahnſinn, an die Stelle der menſchlichen Beſonnenheit getreten iſt **). Der Darſteller kann nicht genug Gewicht auf dieſe erſte hervorbrechende Empfindung legen, weil aus ihr die ganze folgende Entwicklung des Pathos begreiflich werden ſoll. Der Ton trägt die geflügelten Worte in raſchen Schwingungen fort und über die ganze Perſönlichkeit ſcheint eine höhere Weihe ergoſſen. Nachdem wir ſo vorbereitet worden ſind, iſt die dichteriſche Anrede Romeos an Julien und das erſte zarte Geſpräch mit ihr nur eine Folge dieſer erhöh-

---

Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
Die Wahrheit ſo: dann, Thränen, werdet Flammen! u. ſ. f.

*) Die ganze Stelle, der Schluß der vierten Scene des erſten Akts, muß in der Darſtellung einen tragiſchen Eindruck erwecken. Iſt ja doch in ihr die Stellung und das Verhältniß des tragiſchen Helden zu unſerer Weltanſchauung ausgedrückt.

**) Wir meinen die ganze Rede Romeos, in der er den erſten Eindruck, welchen Juliens Schönheit auf ihn hervorgebracht hat, ſo begeiſterungsvoll ſchildert, von den Worten an:

O, ſie nur lehrt den Kerzen hell zu glühn! u. ſ. f.

ten Stimmung. Nur hüte ſich der Darſteller, dieſe zarten Blüthen der Liebe ſchmachtend vor uns auszubreiten. Der Hauch der Empfindung wirkt um ſo eindringlicher, von je kräftigerer Perſönlichkeit ſie getragen wird.

Die achte Leidenſchaft der Liebe hat Romeo verwandelt. Abgeworfen iſt die düſtere Melancholie, der jugendſtarke, von großartiger Leidenſchaft gehobene Held ſteht vor uns. Dieſe Umwandlung hat uns Romeo vor allem zu bekunden. Das Auge von Feuer ſtrahlend, die Haltung offen und kühn, der Gang elaſtiſch, der Ton von jenen leidenſchaftlichen Accenten durchdrungen, die uns die Gluth des Herzens und zugleich ein ſtürmiſches Naturell verrathen; die ganze Perſönlichkeit aber das Bild einer nun zu ihrer völligen Schönheit entwickelten Ritterlichkeit.

Auf dieſem Boden muß ſich das Liebesentzücken der Gartenſcene entfalten. Bei Romeo waltet natürlich nicht, wie bei Julien, ein Kampf ſcheuer Zurückhaltung und inniger Hingebung, ſondern er bricht die reife Frucht der Liebe und reicht ſie in goldener Schaale dar. Romeo ſtrömt über von jugendlicher Kraft und Liebesluſt und ſein Ton wird die ganze Scala des Entzückens, vom zarten Liebeshauche bis zum vollendeten Ausdruck hinreißender Leidenſchaft abſpiegeln. So gewährt dieſe Scene den Genuß ewiger Muſik des Herzens und als Bild eines ſich fliehenden und haſchenden Wellenſpiels auf dem großen, bewegten Meere der Liebe und Luſt, das gleichwohl in ſeiner Tiefe Schrecken birgt.

Dieſe Umwandlung der ganzen Perſönlichkeit muß ſich auch in der erſten Scene mit dem Pater Lorenzo darſtellen, ſo daß auch dieſer des Ernſtes dieſer Leidenſchaft inne wird. Nach dem Worte der Gewährung, welches Lorenzo geſprochen, iſt über Romeo nun die volle Heiterkeit des Lebens ergoſſen. So tritt er zu den Freunden hin. Die muntern Augen, die aufgeweckte Zunge, die Merkutio an ihm bemerkt*), ſoll der Zuſchauer mit Merkutio wahrnehmen.

---

*) Was Merkutio (Akt 2, Scene 4.) zu Romeo ſagt: „Wie nun? Du ſprichſt ja ganz menſchlich. Wie kommt es, daß Du auf einmal Deine

Romeos Sprache und Blick wird uns den Ausdruck einer friſchen Lebensluſt zeigen. In der Scene zu Anfang des dritten Akts, wo Romeo dem ihn höhnenden Tybalt ausweicht, darf uns der Darſteller den Kampf anzudeuten nicht unterlaſſen, den Romeos ritterliche Natur beſteht, indem ſie für Julien ſogar den Schein der Feigheit auf ſich zu laden nicht ſcheut. Romeo verläßt, ſichtbar ſich ſelbſt bekämpfend und mühſam faſſend, die Bühne. Er kehrt zurück und gewahrt den auf den Tod verwundeten Freund Merkutio. Zunächſt kehrt er den Stachel des Vorwurfs gegen ſich ſelbſt; wir wollen Romeo in den wenigen Worten von der Qual der Kolliſion, in die er ſich geſetzt fühlt, tief ergriffen ſehn *). Daraus aber muß ſich beim Anblick des wiederkehrenden Tybalt der volle, ungeſchmälerte Heldenmuth erheben. Die Stelle iſt von dem größten Gewicht, da ſie auch für Romeo die Kataſtrophe herbeiführt. Die mühſam unterdrückte Kampfluſt bricht jetzt gewaltſam hervor und weiſſagt uns gleichſam den Ausgang dieſes Kampfes **). Es iſt das erſte und einzige Mal, wo wir den liebenden Romeo auch in ſeiner ritterlichen Natur ſehn. Die letztere erhöht die erſtere. Daher wird der Darſteller dieſen Moment benutzen, uns das Bild eines kühnen, das Leben auf der Spitze ſeines Schwerdtes tragenden Jünglings zu geben, der es werth iſt, den höchſten Preis der Tapferkeit und des Muths zu erwerben. Wir wollen aus dieſem einzigen Zuge die ganze Thatkraft, aber auch den ganzen Ungeſtüm Romeos ahnen.

---

aufgeweckte Zunge und Deine muntere Augen wiedergefunden haſt? So hab' ich Dich gern. Iſt das nicht beſſer, als das ewige Liebesgekrächze?" wollen wir auch aus der Erſcheinung Romeos mitempfinden und anſchauen.

*) Wir meinen die Rede Romeos:

Um meinetwillen wurde dieſer Ritter u. ſ. f.

**) Die ganze Rede Romeos:

Am Leben! ſiegreich und mein Freund erſchlagen! u. ſ. f.

muß ſich als ein einziger Erguß ſeiner zerwühlten Seele darbieten.

Dieſer Ungeſtüm Romeos entfeſſelt ſich nun in der Scene mit dem Bruder Lorenzo (Akt 3, Scene 3.), bei der zerſchmetternden Nachricht ſeiner Verbannung, völlig. Die Unheilsbotſchaft ſetzt ihn ganz aus ſich heraus, die ungezähmte Wuth durchbricht alle Schranken der Beſonnenheit und macht ſich in einem Sturm der Rede Luft, in welcher er den Troſt des mahnenden Wortes mit Trotz verſchmäht und das Bewußtſein der Ohnmacht deſſelben gegen die Macht der Leidenſchaft ausſpricht *). Der Darſteller hat hier die nicht leichte Aufgabe, die entflammte Wuth, den ſtürmenden Zorn, die wilde, bis zum Entſchluß der Selbſtvernichtung gehende Verzweiflung zu verſinnlichen und doch über dieſe losgebrochenen Mächte zugleich zu herrſchen, um ſie zu einer künſtleriſchen Darſtellung zu bringen, ohne dem Ganzen etwas von ſeiner Stärke und Naturgewalt zu rauben. Dies macht die Rolle des Romeo grade zu einer ſo ſchwierigen Aufgabe, weil ſie die ganze Tonleiter der Affekte einer idealen, aber zugleich ſtürmiſchen Jünglingsnatur in ihrem erſchöpfendſten Ausdruck erklingen laſſen muß, und dazu eine Durchbildung, eine Herrſchaft über gewaltige Mittel und zugleich eine Idealität des Sinnes gehört, die ſich ſo ſelten, beſonders in einem jugendlichen Darſteller, vereinigt finden. Und doch müſſen alle dieſe Seiten zu ihrem vollen Ausdruck kommen, weil ſie einander heben und gegenſeitig ins Licht ſetzen. Denn das ſüße Liebesgeflüſter Romeos wird erſt auf dem Grunde eines ſo überkräftigen und ungezähmten Naturells zu einem ſo herzengewinnenden Zauber, und der Ungeſtüm des Affekts ſtreift wieder durch ſeinen idealen Ausdruck alles Rohe ab. Es iſt immer ein ganzer Menſch, der ſich mit ſeiner vollen Perſönlichkeit in den Affekt hineinwirft und ihn ungeſchmälert in ſeiner Bruſt erklingen läßt, der

---

*) Wir meinen beſonders, außer der großen Rede Romeos: Nein, Folter — Gnade nicht u. ſ. f., ſeine Erwiderung auf Lorenzos milde Hinweiſung auf der Trübſal ſüße Milch Philoſophie:

Und noch verbannt? hängt die Philoſophie!
Kann ſie nicht ſchaffen eine Julia u. ſ. f.

aber auch in dem Sturm des Gemüths ſtets von einem Adel der Empfindung getragen wird.

Ueber die Abſchiedsſcene iſt ſchon bei Gelegenheit der Julia das Erforderliche bemerkt worden. Durch beide Gatten geht derſelbe Grundzug der Ahnung einer unheilvollen Zukunft, in der ſie ſich gegenſeitig gleichſam widerwillig beſtärken. Dagegen erfordert der fünfte Akt einige Andeutungen für die Darſtellung. Romeo beginnt den Akt mit einer durch ſüße Träume geweckten glücklichen Stimmung. Da trifft ihn die Nachricht, Julia ruhe entſeelt in Capulet's Begräbniß. Romeo wird bei den Worten Balthaſars aus der Erſtarrung in wilden Trotz übergehn*). Das Auge flammt wuthentbrannt zum Himmel, dem er die erſten Worte entgegendonnert. Sein Entſchluß folgt auf dem Fuße nach. Wie Romeos Anblick Balthaſar, den Diener, in Furcht ſetzt, ſo muß er auch dem Zuſchauer Grauen einflößen, weil dieſer darin das kommende Schickſal leſen ſoll. Solche Mienen des ſich wenden den Geſchicks, in denen ſich die ganze Kataſtrophe gleichſam abbildet, ſind freilich nur dem genievollen Darſteller möglich. Sie ſind über alles Lehren und Lernen erhaben. Daß uns aber der Tod aus Romeo entgegenſtarre, fordert der Dichter. Romeo iſt allein. Mit furchtbarer Ruhe verkündet er den Willen, ſich Julien im Tode zuzugeſellen. Es iſt der Ton der entſchloſſenſten Reſignation **). Dieſe giebt aber auch für den Verlauf dieſer Scene den Grundton. Romeo ſoll uns darin als ein Menſch erſcheinen, der mit dem Leben gebrochen hat. Das Elend des Lebens wird ihm in ſeiner Stimmung bei dem Anblick des Apothekers recht gegenſtändlich. Die Lebensverachtung giebt ihm jene Schilderung der abgezehrten Geſtalt des Apothekers ein, der unter der Laſt des Lebens keucht und

---

*) In den Worten Romeos:
Iſt es denn ſo? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!

**) Die Worte Romeos:
Wohl, Julia! heute Nacht ruh' ich bei Dir.

doch dieſe Bürde noch liebt. Die ganze Scene muß von jenem intenſiven Accente gefärbt ſein, der uns die Stimmung des zum Tode entſchloſſenen Romeos verſinnlicht, aus der alle ſeine Worte fließen.

Mit der furchtbaren Ruhe der Reſignation auf das Leben ſteigt Romeo in das Grabgewölbe hinab. Sie muß ſich ſogleich in der erſten Rede gegen ſeinen Diener malen. Denn der Darſteller darf nie vergeſſen, uns einen an der Schwelle des Todes mit Bewußtſein und Freiheit ſtehenden Jüngling zu zeigen. Die Befehle und Weiſungen, welche er ihm ertheilt, müſſen ohne Leidenſchaft und Erregung, aber mit jener Intenſität des Tones geſprochen werden, welche uns die Erfüllung der Drohung bei der geringſten Weigerung, als unabwendbar zeigt. Der Ungeſtüm des Gemüths hat ausgeſtürmt, an ſeine Stelle iſt die heroiſche Lebensverachtung getreten, welche die ganze Individualität ſtets mit einer gewiſſen Feierlichkeit und erſchütternder Abgeſchloſſenheit erfüllt. So tritt Romeo dem Paris gegenüber, nicht ein leidenſchaftlich erregter Jüngling, ſondern ein kaltfordernder Mann, der ſich im Bewußtſein ſeines Rechts und ſeines Erfolges weiß, weil ihn kein härterer Schlag mehr treffen kann. Nach dieſem Siege beginnt Romeos eigentliche Weihe des Todes. Das Vorgefühl des freigewählten Todes, und der Anblick Juliens erfüllen Romeos Gemüth, und rufen in ihm noch einmal die ganze Fülle der Poeſie wach. Mit ihrem Dufte verklärt er den erſchlagenen Paris. In dem letzten Selbſtgeſpräch aber faßt ſich die ganze ideale Natur und Bildung Romeos, geweiht und gereift durch die Furchtbarkeit ſeines Geſchicks, in ihre höchſte Spitze zuſammen. So feiert Romeo in dieſem Monologe gewiſſermaßen ſeine Selbſtverklärung. Dieſen Eindruck wollen wir aber auch aus der Darſtellung empfangen. Die Schauer des Todes ſind der Seligkeit gewichen, daß ein Grab ihn und Julien empfangen werde. Nun verſenkt ſich ſein volles Herz noch einmal in den Anblick der Geliebten und ſeine Phantaſie iſt entflammt, indem ſie die ungebrochene Kraft der Schönheit Juliens verherrlicht. Von dieſem Gipfel der Verzückung aus ſchreitet

Romeo dem Tode zu. Wenn derſelbe vorher durch die Macht der Phantaſie das Irdiſche überwunden hatte, ſo beſiegelt er es nun auch durch die That. In dieſem Uebergange zuckt das gebrochene Herz noch einmal auf, es iſt der letzte, unwillkührliche Tribut, welchen er dem ſchönen Leben zollt *), aber die Freiheit des Geiſtes zerreißt auch die letzten Wurzeln, mit denen das Gemüth noch an die Erde gefeſſelt war. Alſo müſſen Schmerz und Sieg zugleich zur Erſcheinung kommen. Alles Furchtbare und Verſöhnende, welches dieſer Tod zugleich in ſich ſchließt, ſoll auch die Darſtellung verſinnlichen, die freilich ſich hier nur durch eine Kraft und Geſtaltungsfähigkeit der Phantaſie erreichen läßt, welche ſich kühn in das Reich unkörperlicher Schönheit wagt und ihr ihre Geheimniſſe entlockt.

In der Entwicklung der Architektonik unſeres Werkes haben wir die Bedeutung des Merkutio ausführlich dargethan. Damit iſt auch dem Darſteller der abſolute Standpunkt gegeben, von dem aus er ihn zu verſinnlichen hat. Freilich liegt zwiſchen dieſer Erkenntniß und der Verwirklichung immer eine große Kluft. Wer nicht die Töne in ſeiner Gewalt hat, in welchen ſich der Humor abſpiegelt, der gleich erhaben über die bloße Ironie, wie über die bloße Lebensluſt, doch beide zugleich in ſich faßt, für den wird, bei allem Verſtändniß des Charakters, doch Merkutio immer undarſtellbar bleiben. Aus der Maske, wie aus den Accenten des Merkutio ſoll der Humor in ſeiner duftigen Leichtigkeit, ſeiner Lebensfriſche, ſeiner zerſetzenden und doch wieder verſöhnenden Kraft zu uns ſprechen. Jedes dieſer Elemente muß ſich durch das andere ergänzen, um das volle Bild dieſer wundervollen Geſtalt wiederzugeben. Die Darſtellung des Merkutio bietet die beiden Spitzen dar, die Er-

---

*) Von den Worten an:
Augen
Blickt euer Letztes! Arme, nehmt die letzte Umarmung u. ſ. w.

zählung von Frau Mab und den Kampf und Tod. Die erſtere zeigt uns die Poeſie des Humors in ſeiner ſprudelnden und auflöſenden Kraft, der Tod den Ernſt des Humors in ſeiner verſöhnenden Kraft. Die Recitation der Erzählung von Frau Mab muß aus der Situation mit Romeo, d. h. aus der über das Haſchen und den Eifer nach geträumten Gütern leicht und ironiſch hinſchwebenden, humoriſtiſchen Stimmung herauswachſen. Die Erzählung faßt, wie wir oben gezeigt, nur alle Pointen des Sorgens und Mühens für die endliche Seite des Lebens zuſammen, um ſie in ihrer Nichtigkeit zu zeigen. Sie muß daher als der dichteriſche Erguß der humoriſtiſchen Weltanſchauung überhaupt gefaßt und geſprochen werden. Wie aber die Erzählung recht eigentlich eine Verflüchtigung der endlichen Zwecke und Mühen iſt, ſo muß ſie auch im Vortrag dieſen duftigen Charakter bewahren. Daher hat ſich der Schauſpieler hier beſonders vor allen zu ſchweren, den leichten Flug hemmenden Accenten zu bewahren. So ſehr die Erzählung auch malt und individualiſirt, ſo darf die Recitation doch alle dieſe Mannigfaltigkeit durch den Ton nur andeuten, indem ſie uns ſtets in dem duftigen Reiche kecker Phantaſie erhalten muß, wo ſie nur die leichteſten und zarteſten Umriſſe für ihre Figuren wählt. Aus dieſem Grundton ſchwebender Leichtigkeit dürfen wir in keinem Momente herausgeriſſen werden, auf ihm müſſen ſich die ſymboliſchen und malenden Accente erheben, um die Bilder luftig zu erhalten.

Wir haben ſchon oben bei der Entwicklung des Merkutio bemerkt, daß er, obwohl ſelbſt ſich raſch in den Kampf ſtürzend, doch zugleich den Humor über dieſe Kampfluſt habe. Dieſen Gedanken ſoll auch die Darſtellung verſinnlichen. Er tritt namentlich in der Veranlaſſung, die Merkutio ſich zum Kampfe mit Tybalt wählt, hervor *). Der Ton wird daher auch den Humor über

---

*) Wir meinen die Worte Merkutios, die er dem Vorwurf Tybalts: „Merkutio, Du harmonirſt mit Romeo“ entgegenſetzt: „Harmonirſt? Was? Machſt Du uns zu Muſikanten?“ u. ſ. f. Die Art, wie Ludwig Devrient dieſe Worte ſprach, verſinnlichten uns das ganze Bild Merkutios vollſtändig.

dies ganze Pathos abſpiegeln müſſen. Nur in einem einzigen Augenblick verläßt Merkutio den Boden des Humors, als Romeo den Schimpf, den Tybalt ihm zugefügt hat, mit zahmer Demuth erträgt *), wodurch ſich alſo der Freund mit dem Vorwurf der Feigheit belaſtet. Aber Merkutio findet ſeine humoriſtiſche Haltung ſogleich wieder, die ihn auch bis zum Tode begleitet. Im Sterben Merkutios ſoll uns der Ernſt des Humors entgegendringen. Das Erſchütternde der Situation, in dem Momente des Abſcheidens von dem Leben mit dem Leben ſelbſt noch zu ſpielen, kann nur durch jene geheimnißvolle Kraft des Tons wiedergegeben werden, aus welchem, trotz der Schmerzen und des Unmuths von ſolch' einem Prahler den Todesſtoß empfangen zu haben, uns doch noch jene Heiterkeit der Seele hervorblitzt, der man es anfühlt, daß ſie aus der ganzen Perſönlichkeit ſtammt und mit dem Leben keck ihr Spiel treibt.

L. Tieck hat ſchon in ſeinen dramaturgiſchen Blättern die Schwierigkeit und Bedeutung des Bruder Lorenzo für die Darſtellung anerkannt **). Die Aufgabe des Schauſpielers wird hier beſonders darauf gerichtet ſein, der über den Leidenſchaften und Conflikten ſchwebenden Beſonnenheit und Ruhe diejenige Lebenswärme einzuhauchen, wodurch der Bruder Lorenzo erſt ein voller Menſch, eine lebendige Perſönlichkeit wird. Die Gefahr iſt hier, wie bei allen denjenigen Rollen, welche durch die Ruhe der Reflexion ein Analogon des griechiſchen Chors, d. h. der über dem Pathos ſchwebenden Allgemeinheit des Gedankens zeigen, dieſelben nicht in das Unperſönliche verſchweben zu laſſen, ſondern jener

---

In der Erzählung von Frau Mab dagegen war er nicht leicht und luftig genug.

*) Merkutios Worte:

O, zahme, ſchimpfliche, verhaßte Demuth!

**) L. Tieck, in den dramaturgiſchen Blättern 2. S. 40.

idealen Beſchaulichkeit auch einen Körper anzuerſchaffen, wodurch Alles zugleich als Ausdruck einer konkreten Individualität erſcheint. Lorenzo iſt daher, wird in ihm nur dieſe Seite der Reflexion und der erhabenen Ruhe herausgekehrt, ſchon durch Würde des Vortrags, ohne eigentlich individualiſirende Kraft, zu einer gewiſſen Geltung zu bringen, aber er bietet grade ein ſchönes Feld für den Darſteller, den Charakter bloßer Reflexionsallgemeinheit in den Ausdruck einer konkreten Perſönlichkeit zu verwandeln. Dazu gehört, daß die Ausſprüche, Ermahnungen und Reflexionen Lorenzos, wie ſein Handeln uns als Reſultat ſeiner ganzen Individualität, mithin als natürliche Lebensäußerungen erſcheinen. Der gemüthvolle, mit ſo reichem Naturſinne begabte, wie der mit großer Feinheit des Verſtandes, und mit Kraft der Reflexion ausgeſtattete Greis ſoll in Lorenzo vor uns erſcheinen. Alle dieſe Seiten müſſen zu ihrem Rechte kommen, wenn dieſe Figur zu einer lebensvollen Perſönlichkeit erhoben werden ſoll. Die langen, von Reflexion vielfach durchwebten Reden Lorenzos bringen den Darſteller leicht in Gefahr, in eine Monotonie und eine gewiſſe Salbung des Vortrags zu verfallen. Dieſe Klippe muß er um ſo ſorgfältiger vermeiden, als durch dieſe Verirrung das Intereſſe für Lorenzo ſehr geſchwächt wird. Die Recitation hat daher den Ton der Milde, des Gemüthvollen mit der Kälte der Reflexion glücklich zu verſchmelzen. Dies wird der Darſteller nur dadurch erreichen, daß er jede dieſer beiden Seiten durch die andere temperirt, und alſo der Ruhe und Klarheit der Reflexion die Wärme des Gemüths leiht, der Milde des Herzens aber durch den Ton jeden Zug von Weichlichkeit nimmt. Nachdem er uns in ſeinem erſten Auftreten in ſeiner gemüthvollen Beſchäftigung mit der Natur erſchienen iſt, wollen wir ihn in ſeinem Zutrauen erweckenden Verhältniß zu Romeo ſehn. Die Reflexionen, welche ſein Verkehr mit der Natur ihm entlockt, müſſen ſo vorgetragen werden, daß ſich die Vergleichungen ſittlicher Erſcheinungen mit dem Leben der Natur ganz unwillkührlich darzubieten ſcheinen, alſo entfernt von jeder Salbung und jeder rhetoriſchen Färbung des Tons. Die Sentenz ſoll daher vielmehr Ausdruck des Gemüths, als der Reflexion ſein. Dem Romeo gegenüber laſſe er uns die eindringliche Sprache eines ermahnenden, geiſteskräftigen Greiſes vernehmen, der den Erwiderungen Romeos mit der vollen Stärke eines überlegenen Verſtandes begegnet. Den Entſchluß, die Vermählung der beiden Liebenden zu vollziehn, muß Lorenzo mit derjenigen Erhebung und Wärme des Gemüths ausſprechen, daß wir ihn von dem Gedanken völlig durchdrungen ſehn, durch dies Mittel einen hohen ſittlichen Zweck zu erreichen *). Dieſe Stimmung hat er uns auch am Schluß des zweiten Akts zu zeigen, als er ſich anſchickt, Romeo und Julia durch die Kirche zu vereinen. Die eindringliche Kraft des mahnenden und zur männlichen Mäßigung aufrufenden Worts erreicht in der Scene mit dem völlig der Leidenſchaft Preis gegebenen Romeo ihre Spitze. Hier muß die Ruhe und Beſonnenheit der Reflexion beſonders mit aller Stärke des Gemüths ausgeſtattet erſcheinen, ſo daß der Zuſchauer in Lorenzo einen ſittlichen Unwillen und die erhabene Haltung eines beſonnenen Geiſtes zugleich anſchaue. Ueberall herrſche der Ton ächter Ueberzeugung, aus welcher ihm die Fülle der eindringlichſten Reflexionen ſtrömt.

Bruder Lorenzo iſt von der Nachricht, daß Julia auf Donnerſtag dem Grafen Paris ſich vermählen ſolle, ſelbſt ſichtlich erſchüttert **), weil dies ſeinen wohlangelegten Plan, durch dieſe Verbindung den Groll beider Häuſer in Freundſchaft zu verwandeln, völlig vereitelt. Lorenzo wird uns dieſe Beſtürzung gleich in den erſten Worten, welche er allein an Julien richtet, zeigen müſſen.

---

*) Namentlich jene beiden gewichtigen Verſe:
Vielleicht, daß dieſer Bund zu großem Glück ſich wendet,
Und eurer Häuſer Groll durch ihn in Freundſchaft endet.

**) Sagt doch Lorenzo ſelbſt, als er ſich nach der Unterredung Juliens mit Graf Paris allein mit derſelben ſieht:
Ach Julia! ich kenne ſchon dein Leid,
Es drängt aus allen Sinnen mich heraus.

Juliens heroiſcher Entſchluß, eher zu ſterben, als dem Grafen ſich zu vermählen, giebt dem Lorenzo erſt den Gedanken des verzweifelten Mittels ein. Wir wollen daher dieſen Gedanken in ſeiner Seele werden ſehn. Erſt Juliens Willensenergie ruft dieſen Plan in Lorenzo hervor, den er, nicht ohne eine gewiſſe Zaghaftigkeit, ankündigt *). Wie Lorenzo die Wirkungen ſeines Mittels vorzutragen und welche Intention der Dichter bei dieſer Stelle gehabt habe, iſt bereits bei der Entwicklung Juliens von uns erörtert worden. Bei dem Scheintod Juliens legt der Dichter abſichtlich dem Lorenzo ſehr ſalbungsvolle, künſtliche Reden in den Mund, weil hier die Kraft der Ueberzeugung fehlt. Der Schauſpieler wird daher dem Dichter hier nur dadurch nachkommen, daß er dieſe Reflexionen mit dem ganzen Aufwande rhetoriſcher Mittel vorträgt, um die mangelnde Wahrheit des Gemüths zu erſetzen und Lorenzo über das Peinliche der ganzen Situation hinwegzuheben. Der Zuhörer muß gegen den ſonſt warmen, herzlichen und ungekünſtelten Ausdruck Lorenzos hier den Kontraſt einer nur erkünſtelten und darum froſtigen Beredſamkeit empfinden.

Im letzten Akte bricht auch über Lorenzo das Unglück herein. In ihm wird, wie wir gezeigt, der nur menſchliche Verſtand, der ſich die Verhältniſſe zu leiten vermaß, durch die Dialektik der Leidenſchaften vernichtet und in ſeiner Schwäche aufgezeigt. Dieſe tiefe Erſchütterung muß uns der Darſteller des Lorenzo durchleben laſſen. Mit Graun betritt er die Todesſtätte. Die Ahnung wird zur furchtbaren Gewißheit. Lorenzos Gemüth iſt tief verwundet. Ein gebrochener Greis kehrt er zurück, um das Unglück zu berichten, an dem er ſich ſelbſt als Mitſchuldiger anzuklagen hat. Die ganze, wundervolle Erzählung des Erlebniſſes muß im Vortrage das Gepräge der Zerſtörung ſeines Gemüths tragen, er

---

*) Dies iſt in der ganzen Rede Lorenzos ſichtbar, welche mit den Worten beginnt:

Halt, Tochter! ich erſpähe was, wie Hoffnung!
Allein es auszuführen heiſcht Entſchluß u. ſ. f.

durchlebt darin das Unheilvolle des ganzen Hergangs der Begebenheiten noch einmal und ſehnt ſich faſt danach dem Tode überantwortet zu werden. So ſteht er da ein in allen ſeinen wohlgemeinten Plänen geknickter Greis, der durch den Tod zweier ihm ſo theuren Perſonen unbarmherzig getroffen worden iſt. Man wird daher auch dem Darſteller bei der Erzählung die mühſame Sammlung des Geiſtes und den kaum zu bewältigenden Schmerz anhören, wie in der folgenden Antheilloſigkeit, dem dumpfen Hinbrüten über dem Erlebniß die Zerſtörung des Gemüths erblicken müſſen. So allein wird Lorenzo im Sinne des Dichters aufgefaßt und die objektive Vernichtung ſeines Standpunkts auch ſubjektiv, d h. als eigene Erfahrung ſeines Bewußtſeins, erſchütternd wirken.

Die übrigen Charaktere bedürfen, nach der Entwicklung, welche wir von ihnen oben bereits gegeben haben, wo wir ſie als Träger allgemeiner Zuſtände in ihrem Verhältniß zu einander betrachteten, nicht einer beſondern Abhandlung für den darſtellenden Künſtler. Wir begnügen uns daher mit wenigen Andeutungen. Benvolio und Tybalt müſſen als die abſtrakten Gegenſätze wilder Kampfesluſt und beſchwichtigender Beſonnenheit verſinnlicht und gegeneinander abgegränzt werden. Tybalt muß aber auch im Zorne und im jugendlichen Trotz immer einen natürlichen Adel bewahren, wodurch ſich ſeine Abkunft und ſeine ganze Lebensſtellung zu bekunden haben. Der Uebermuth, der jeden Augenblick das Leben auf die Spitze des Schwerdts ſetzt, ſoll ihn vor Allem charakteriſiren. Raſch in Gang, Gebärde und Wort darf er in Momenten bis zum Ausdruck eines hochfahrenden, wilden Sinnes fortgehn, aber ohne durch Uebertreibung, die hier ſehr leicht iſt, die ritterliche Haltung zu verletzen. Wie Tybalt die Klippe einer bis ins Unedle ſich verirrenden Wildheit zu vermeiden hat, ſo Benvolio die eines unritterlichen und unmännlichen Benehmens. Daher muß er grade darauf bedacht ſein, uns, bei aller Beſonnenheit und allem Streben, den Kampf abzuwenden, das Bild eines männlichen Sinnes zu geben, dem man es anſieht, daß nicht Schwäche des Naturells, oder gar Feigheit der Geſinnung ſeine Abneigung gegen den Kampf bedingen. Benvolio darf etwas älter als Romeo und Tybalt erſcheinen; die Stellung zu Beiden bedingt ein etwas gereifteres Alter. Der Ton Benvolios fordert den Ausdruck von Energie, wo er beſchwichtigend eintritt, und im Verhältniß zu Romeo wird er uns die warme Theilnahme für den Freund verrathen müſſen. Auch in ihm ſoll immer ein ganzer Menſch vor uns ſtehn, in dem wir den Adel der Geſinnung durchweg anerkennen. Prinz Eskalus zeigt, weil er nur die allgemeine, aber jetzt kraftlos gewordene Einheit des Staats repräſentirt, keine beſtimmte Individualität. Er erſcheint bei einem dreimaligen Auftreten ſtets als Richter der Parteien, über welche er ſelbſt erhaben iſt. Würde und Sicherheit des Tons, ohne doch je in ein Schleppen zu gerathen, bilden ſeinen Grundzug. Bei ſeinem erſten Auftreten darf ſich der Ton ſogar, um uns ſogleich die Kluft der Parteien, die Tiefe und Dauer des Haſſes bemerkbar zu machen, bis zu einem edlen Zorne ſteigern, der, beſonders in der Schilderung der blutigen Wirkungen dieſes Haſſes mit nachhaltigem Gewicht verweilt. Am Schluß des Werks aber hat er ſich ſelbſt zum Ausdruck der Erſchütterung zu erheben, welche zuletzt in eine das Ganze verſöhnend abſchließende Milde übergeht. Wenn der Prinz in dieſer Scene nicht zu ſeinem Rechte kommt, ſo büßt das Werk für die Anſchauung den Ausdruck des Abſchluſſes ſeiner objektiven Verſöhnung ein. Der Prinz ſoll durch das mit Würde und Großheit geſprochene Schlußwort gleichſam den tragiſchen Eindruck in ſeiner verſöhnenden Kraft zuſammenfaſſen und damit das Gemüth entlaſten.

Der jugendliche Graf Paris muß ſich gegen alle die genannten Individualitäten, mit denen er zwar die Jugend und den Adel in Haltung und Bewegung theilt, abgränzen. Er hat, wie wir geſehn, ſeinen eigentlichen Gegenſatz an Romeo. Dieſer wird ſich durch einen gewiſſen, an Nüchternheit der Empfindung und der Geſinnung ſtreifenden Ausdruck gegen Romeo abſchatten müſſen. Wir wollen zwar das Bild eines anmuthigen Jünglings von den feinſten Sitten vor uns ſehn, der aber einer Vertiefung, oder gar einer Energie der Empfindung nicht fähig iſt. Auch ſelbſt in dem Augenblicke ſeines höchſten Empfindens im Grabgewölbe muß ihm eine gewiſſe Gemeſſenheit der Empfindung, die ein völliges Vergeſſen des Menſchen unmöglich macht, geliehen werden. Denn hier hat ſie beſonders gegen die gewaltigen Töne Romeos, gegen das volltönende Erz ſeiner Empfindung abzuklingen. Solche Gegenſätze fordern für die Darſtellung einen ganz beſondern Fleiß, weil grade in ihnen die feinſten Pointen des Kunſtwerks liegen, und durch ihre Verſinnlichung ſich die höchſten Schönheiten auch denjenigen unwillkührlich aufſchließen, welchen ſie durch die innere Anſchauung nicht aufgegangen ſind.

Der alte Capulet muß, da er in der Tragödie ein ſittliches Pathos vertritt, durch welches, wie wir gezeigt, die ganze Kolliſion bedingt iſt, auch in der Darſtellung zu gewichtiger Bedeutung kommen. Er erſcheint als eine kräftige, gedrungene Individualität in der Fülle männlicher Jahre. Seine Züge müſſen Feſtigkeit und ſein Auge noch Leidenſchaftlichkeit verrathen. Der Ton zeige uns ein Gemiſch von Derbheit und männlicher Energie; das Tempo, wie die Rührigkeit der Bewegungen ſpiegeln ſein noch immer heftiges Temperament ab, dem auch die Jahre nichts von ſeiner Heftigkeit geraubt haben. Gewohnt ſeinen Willen als ein Geſetz geachtet zu ſehn, bringt ihn der Widerſpruch raſch auf und zeigt ihn als einen Mann, der ſeine Ueberzeugungen auch jedem Widerſtande gegenüber, zu behaupten wiſſen wird. Erfüllt von dem Bewußtſein ſeiner Familienautorität erſcheint er in ihrer Aufrechterhaltung von einer Feſtigkeit, welche ſich durch den Kampf nur härtet. Dies von uns entworfene Bild hat uns der Darſteller zu verſinnlichen. Gleich in der erſten Scene, dem Tybalt gegenüber, hat der Schauſpieler alle dieſe Seiten ſeiner Perſönlichkeit herauszukehren. Er ſtehe als ein Mann vor uns, an deſſen Willen ſich nichts umbiegen läßt und dem wir es glauben, daß er ſelbſt dem ſtürmiſchen Tybalt imponirt. Der Schauſpieler hüte ſich nur ja, hier nicht etwa das Bild eines polternden Alten zu geben, der allemal die Vorſtellung eines nur momentan aufbrauſenden Temperaments, ohne alle nachhaltige Kraft, erweckt, und der dadurch eigentlich niemals tragiſch wirken kann. Die volle Stärke ſeines Pathos und ſeiner Perſönlichkeit entwickelt der alte Capulet aber der Julia gegenüber, wo er den väterlichen Willen zum unbeugſamen Geſetze erhebt und dies mit der vollen Energie der Leidenſchaft verkündet. Capulet muß hier, um die Größe der Situation ganz wieder zu geben, erſchütternd wirken. Die Scene mit Tybalt im erſten Akt iſt nur die Folie für dieſen Auftritt. Capulet iſt ſo wenig auf Widerſpruch gegen ſeinen väterlichen Willen gefaßt, daß ihn ſchon das erſte Wort der Gräfin Capulet in Zorn bringt, der ſich nach der Antwort der Julia zu einem Gemiſch von Hohn und wilder Leidenſchaft ſteigert *). Der zornſprühende Blick, die Heftigkeit der Gebärde, die fortſtürmende, die tiefſte Verletzung ſeines Gemüths offenbarende Rede **) müſſen zur Vollſtändigkeit des Bildes mitwirken. Der Zuſchauer muß auch zu dem Gefühl eines in ſeinen innerſten Intereſſen angegriffenen Mannes kommen, der zum erſten Male da auf einen Widerſtand trifft, wo er bisher nur Fügſamkeit und Ergebenheit in ſeinen Willen erfahren hatte.

Wir finden den Grafen Capulet wieder, als er aus Juliens Munde die Verſicherung ihrer Sinnesänderung vernimmt (Akt 4, Scene 2). Auch hier darf ſich ſein heftiges Naturell nicht verläugnen. Die Freude darüber ergreift mächtig ſein Gemüth, alle Lebensgeiſter ſind aufgeregt und thun ſich in der Rührigkeit und Friſche ſeines ganzen Weſens hervor. Aus dieſer aufregenden Geſchäftigkeit muß er uns eben ſo plötzlich das Umſchlagen in wilden Schmerz und in Verzweiflung zeigen (Akt 4, Scene 5). Aus ſeinen Tönen werde ein gebrochenes Herz, welches vergeblich nach

---

*) Wir meinen die Rede, welche mit den Worten anfängt:
Ey ſeht mir! ſeht mir! Kramſt Du Weisheit aus?

**) Von den Worten an:
Gott's Sakrament! es macht mich toll u. ſ. f.

Faſſung ringt, ſichtbar; auch hier, wie überall, ſoll ſich eine heftige, ſtürmiſche Gemüthsart kund geben, welche es nie gelernt hat, ſich zu bekämpfen und nicht gewohnt iſt, Widerſtand zu finden. Die ganze Scene fordert von Seiten des Darſtellers eine nicht geringe Bildung ſeiner Mittel. Das Brechen des Tons muß eine von Schmerz erſtickte Stimme, welche ſich mühſam zum Ausdruck ihrer Erſchütterung aufrafft, verkünden. Die Pauſen dürfen nur Halte des zermalmten und außer ſich geſetzten Gemüths ſein. Bezeichnet doch Lorenzo ſelbſt dieſe Ausbrüche Capulets tadelnd als einen Sturm des Leidens *). In der letzten Scene ſind dem alten Capulet nur wenig Worte geliehen. Der männliche Ton und die Haltung, welchen man das Gefühl eines großen Verluſtes anmerke, zeige hier eine zwar tief verwundete, aber ſich doch wieder aufrichtende Natur.

In dem Kreiſe der nicht idealen Geſtalten bedarf nur die Darſtellung der Amme einiger Andeutungen. Der Amme iſt bei den gewöhnlichen Bühnenbearbeitungen unſers Werks vieles von ihrem leichtfertigen Geſchwätz entzogen worden. Die Darſtellerin muß daher mit dem ihr gelaſſenen Reſte dieſe Perſönlichkeit, in der ſich Laſcivität und derber Humor durchdringen, zu beleben ſuchen. Die Rolle der Amme verſchmäht entſchieden alle ſcharfe Accentuation, welche uns das Einzelne gewichtig zumißt. Sie muß dadurch beſonders vor jeder ans Gemeine ſtreifenden Darſtellung bewahrt werden. Schon die äußere Erſcheinung thue das Ihrige, um das Bild der Shakeſpearſchen Amme, dieſes Gemiſches von gutmüthigem Naturell, von Rührigkeit, von Geſchwätzigkeit und Laſcivität zugleich zu vergegenwärtigen. Die langen Jahre, welche ſie in dem reichen, vornehmen Hauſe zugebracht, haben ihr eine gewiſſe vertrauliche Stellung zur Familie, namentlich zur Gräfin und zur Julia erworben; dieſer Umſtand muß ſie ſchon über die Sphäre niedriger

---

*) Lorenzo ſagt nach dem Ausbruch des wilden Schmerzes Capulets: Still! hegt doch Scham! ſolch Stürmen ſtillet nicht des Leidens Sturm.

Komik erheben. Wir dürfen weder in den Bewegungen, noch in dem Tone ein gemeines Geſchöpf vor uns ſehn, das ſich eine ſolche Stellung niemals hätte gewinnen können, welche ihr ſogar das Recht erworben hat, in das intimſte Geſpräch der Gräfin Capulet über Juliens Verheirathung hineingezogen zu werden. Aber Leichtfertigkeit des Sinnes, ein Wohlgefallen an laſciven Reden, und die aus dem eignen Naturell ſtammende Luſt, eine Liebesſehnſucht in Julien zu wecken, müſſen in der Darſtellung dieſer Geſtalt zu ihrem Rechte kommen. Es iſt nicht leicht, ſie überall gegen die idealen Figuren richtig abzuſtufen, ohne ſie doch ins Gemeine herabzuziehn. Das raſche Tempo und der Ton eines derben Humors müſſen dazu einander unterſtützen.

So ſehr aber auch jeder einzelne Darſteller mit Ernſt ſeine Rolle für ſich behandeln mag, wie ſehr Talent und Studium ihn dabei auch unterſtützen mögen, der wahre, höchſte Genuß der Darſtellung erwächſt erſt aus dem Zuſammenklang aller dieſer mannigfaltigen Individualitäten, aus dem dichteriſchen Ton, der über das ganze Werk ausgebreitet wird. Hier beginnen die großen Schwierigkeiten, welche ſich dem feinen Sinne des Zuſchauers, ſelbſt bei den redlichſten Bemühungen, in einem ſtellenweiſe unausbleiblichen Mangel an Harmonie, an dichteriſchem Takt, immer fühlbar machen werden, ohne daß in jedem einzelnen Falle demſelben abgeholfen werden kann. Hier iſt aber zugleich das Feld des Künſtlers, ſeine Selbſtbeſchränkung für das Ganze, ſeine Hingebung an das Kunſtwerk an den Tag zu legen. Hier bringe er zunächſt den dunklen Despoten ſeiner Eitelkeit und ſeiner Selbſtſucht zum Schweigen und genieße ſich in dem Gedanken, zu der Darſtellung eines jener Werke mitzuwirken, welche, als eine ewig ſich erneuernde Offenbarung, den ganzen Menſchen ergreifen und erheben. Hier befriedige ihn das Bewußtſein, auch in der Sorgfalt für das Kleinſte, in der Ausarbeitung des ſcheinbar Geringfügigſten zu der Reinheit eines Genuſſes mitgewirkt zu haben, dem ſich an ergreifender und zugleich veredelnder Kraft Weniges vergleichen läßt. Aber dieſer

Eiſer des Einzelnen werde auch geweckt und genährt durch eine an Ernſt, Begeiſterung, Einſicht und künſtleriſchen Sinn voranleuchtende Leitung, welche ſich ſelbſt nie genug thut und vor dem Künſtler nur die größere Sorge für das Ganze voraus haben will. Ohne ſie erkaltet auch der edelſte Eifer der Beſten zuletzt und verwandelt ſich in bittern Mißmuth, und die Trägheit und Selbſtſucht finden in ſolchem Sinn eine unverwüſtliche Beruhigung für ſich.

Der

Kaufmann von Venedig.

I.

Die Idee des Kunſtwerks.

Wenn die Popularität Romeos und Juliens weſentlich auf dem Zauber beruht, mit dem die tiefſte und poeſiereichſte Leidenſchaft der menſchlichen Natur in Allem, was ſie Gewaltiges und Hinreißendes hat, dargeſtellt worden iſt, ſo iſt die nicht minder große Popularität des Kaufmanns von Venedig zunächſt weſentlich in der Fülle der originellſten Charaktere begründet, welche ſich gegen einander zu den ſpannendſten Verwicklungen und zur befriedigendſten Löſung fortbewegen. Alle Verhältniſſe, welche der Dichter mit einander verflochten hat, tragen ſo ſehr das Gepräge des Seltſamen und Abentheuerlichen, daß ſie nur durch die Gemeinſamkeit dieſer Grundlage wahrſcheinlich werden, und die Charaktere, an Eigenthümlichkeit völlig der Phyſiognomie der Handlung entſprechend, zeigen uns durch die vollendete Individualiſirung wieder die höchſte menſchliche Wahrheit. Dieſe Geſtaltung des Seltſamſten, das in der Verknüpfung der Handlung, der Situationen und der Charaktere zum Natürlichſten wird, die zwiſchen tragiſcher Spannung und heiterer Freiheit des Gemüths mitten inne ſchwebende Empfindung des Zuſchauers, in welcher ſich der Reiz der Tragödie mit der Luſt der Komödie wunderbar verbindet, alles dies zuſammen genommen, erklärt uns den ewig friſchen Reiz, den dies Meiſterwerk über alle Klaſſen der Geſellſchaft ausübt, und das vielſtimmigſte Entzücken, in welches ſich hier Kritiker und unbefangen Genießende aller Art vereinigen.

Uns kommt es nun aber darauf an, auch durch den Reichthum der dramatiſchen Lebendigkeit hindurch das Gedankengeflecht zu durchſchauen, welches Alles zuſammenhält und mit jeder einzelnen Geſtalt organiſch verwebt iſt. Unſer Schauſpiel hat offenbar die Dialektik des abſtrakten Rechts zu ſeiner innerſten Seele. Dieſer Gedanke erbaut ſich in unſerm Werke ſeinen ſo reich und ſchön gegliederten Leib. Mit dem Ausdruck: Dialektik des abſtrakten Rechts bezeichnen wir diejenige Entwicklung, in welcher ſich das abſtrakte Recht durch ſich ſelbſt, d. h. durch ſeine eigene Natur in ſeiner Nichtigkeit erfährt, mithin ſich da in ſich ſelbſt aufhebt, wo es das menſchliche Leben regieren und ſich als die abſolute Macht behaupten will. Das abſtrakte Recht iſt das Recht des Buchſtabens, der ſtarre Ausdruck des Geſetzes, das mit Ausſchluß aller andern Seiten des Lebens ſich als die alleinige Macht durchführen will. Dies Recht iſt aber, weil es unbeweglich nur die Form feſthält und von der Fülle des konkreten Inhalts, der dadurch vernichtet wird, abſtrahirt, in ſich ſelbſt Unrecht, d. h. Verletzung ebenfalls berechtigter Momente des Lebens. Das abſtrakte Recht muß daher mit der Vielſeitigkeit des Lebens und ſeiner Intereſſen in Conflikte kommen. In dieſer Kolliſion wird es aber nothwendig dann in Unrecht umſchlagen, wenn es ſich da durchſetzen will, wo es kein abſolutes Recht mehr iſt, d. h. wo es ein höheres Recht des ſittlichen Geiſtes verletzt. Es gehört aber zur Natur des abſtrakten Rechts, in ſeiner Bewegung in Conflikt zu kommen mit denjenigen Lebenselementen, welche es nicht reſpektirt, obwohl ſie Reſpekt verlangen. Mit einem Wort, das abſtrakte Recht, welches das Recht des Buchſtabens zu ſeinem Schilde hat, muß mit dem Recht des Geiſtes in Widerſpruch kommen, durch welchen der Buchſtabe erſt ſeine Bedeutung gewinnt.

Das abſtrakte Recht, welches, ſich an den Buchſtaben haltend, dieſen zu ſeiner unbedingten, rückſichtsloſen Geltung bringen will, und dadurch eben zum höchſten Unrecht gegen den ſittlichen Geiſt wird, kann aber auch, ſeiner Natur nach, mit ſich ſelbſt in Widerſpruch gerathen, indem ſich dieſelbe Starrheit der Form, d. h. der todte Buchſtabe gegen daſſelbe kehrt und es in ſeiner Ohnmacht und Nichtigkeit gegen das Recht des ſittlichen Geiſtes aufzeigt. Das abſtrakte Recht, welches ſich allein als Recht, mithin als Macht anerkennt, hebt ſich aber in dem Augenblicke auf, wo ein gleich abſtraktes Recht mit derſelben Ausſchließlichkeit auftritt, um ſich als die alleinige Macht zu behaupten. Denn, indem jeder der beiden Gegenſätze das gleich abſtrakte Recht der Form für ſich hat, ſo hebt ſich in dieſem Kampfe nothwendig das abſtrakte Recht ſelbſt auf, d. h. es geht durch ſeine eigene Dialektik zu Grunde. Das abſtrakte Recht hält ſich am Buchſtaben, er iſt ſein Palladium, aber auch der Buchſtabe des Geſetzes iſt immer noch, weil er Ausdruck und Form des Geiſtes iſt, auch der Auslegung fähig; er iſt an ſich lebendig. Indem aber das abſtrakte Recht, ganz in den Buchſtaben und die Form gebannt und aufgegangen, außer aller Gefahr zu ſein wähnt, weil es den ſtarren Buchſtaben für ſich hat, ſo zeigt es ſich grade am unſicherſten und ſchwächſten, ſobald es mit denſelben Waffen des Buchſtabens bekämpft wird. In dieſem Kampfe nämlich erſcheint der Buchſtabe in ſeiner Beſchränktheit, weil es immer noch Seiten giebt, welche nicht in die Form aufgenommen, nicht zum Ausdruck des Worts gekommen ſind, woran alſo die Auslegung den Widerſpruch des geforderten und ſcheinbar völlig verſchanzten Rechts mit dem Wortverſtande nachweiſen kann. In dieſer Dialektik des abſtrakten Rechts mit ſich ſelbſt, wird eigentlich der todte Buchſtabe zum Leben erweckt; inſofern er als Form des Geiſtes auch dem Geiſte Rede zu ſtehn hat. Daher kann ſich die für unbeſiegbar gehaltene Waffe des abſtrakten Rechts auch gegen es ſelbſt kehren und daſſelbe gegen ſein eignes Fleiſch wüthen. Dieſe Dialektik des abſtrakten Rechts, wodurch es grade an ſeiner ſchärfſten Spitze abbricht und ſich als eine ſtumpfe Waffe zeigt, hat aber für denjenigen, welcher ſich allein an dies Recht hält und es, ob auch alles andere darüber zu Grunde geht, durchſetzen will, etwas völlig Ueberraſchendes, indem er grade da ſeine Schwäche erfährt, wo er ſich für unverwundbar gehalten hatte. Dieſe Auflöſung des abſtrakten Rechts iſt daher ihrem Weſen nach *humoriſtiſch*. Der Menſch, welcher der Erreichung ſeines ausſchließlich verfolgten Rechts abſolut ſicher iſt, wird durch eben das Inſtrument, welches er für untrüglich hielt, um ſein Recht gebracht; der Humor ſtellt ſich hierbei ganz in den Umkreis der Stärke des formellen Rechts und braucht es ſelbſt, um es als Recht aufzuheben, um die Form durch die Form zu ſchlagen, den Buchſtaben durch den Buchſtaben zu tödten. Der Verfechter des abſtrakten Rechts erlebt aber darum einen plötzlichen Umſchwung, eine Auflöſung der geſpannteſten und ſicherſten Erwartung in Nichts, weil er in ſeinem Recht ſelbſt doch nimmermehr einen geheimen Feind erkennt, der ſich verrätheriſch gegen ihn wenden werde. Dieſe Art der Auflöſung gehört daher weſentlich dem Humor an, der immer ſeine Kraft darin bewährt, jede Beſtimmtheit, welche ſich für feſt und unantaſtbar hält, während ſie in ſich ſelbſt loſe und wankend iſt, zu Falle zu bringen, aber in dieſer Vernichtigung die Macht der unendlichen Freiheit des Geiſtes in der Negativität des Endlichen offenbart.

Dieſe Auflöſung, wodurch ſich das abſtrakte Recht, indem es ſich in das höchſte Unrecht verkehrt (summum jus, summa injuria), in ſich ſelbſt aufhebt, kann ihrer Natur nach nicht *tragiſch* ſein. Das nur formelle Recht, welches ſich rückſichtslos durchſetzen will, iſt nicht fähig, das Pathos des Individuums zu bilden, denn der Menſch kann ſich nicht mit ſeiner Empfindung, mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit für das nur formelle Recht intereſſiren; es kann, mit einem Worte, nicht Inhalt der Leidenſchaft ſein. Das Individuum kann ſich daran mit Leidenſchaft halten, es mit der äußerſten Energie verfolgen, aber es immer nur zu einem Mittel für andere Intereſſen machen. Ein Einzelner, wie eine Korporation werden vielleicht wohl das Recht des Buchſtabens bis auf das Aeußerſte vertheidigen, inſofern ſich damit etwa ein Halt für ihre Selbſtſtändigkeit, eine Demonſtration gegen den Verſuch einer Unterdrückung verbindet, oder indem, wie in unſerm Werke, die Ausübung ſolchen Rechts der Rache dient. Immer iſt es dann aber nur Mittel, niemals Zweck des Individuums; darum iſt es aber unfähig, das Pathos einer Individualität zu bilden. Das Pathos iſt Selbſtzweck der Perſönlichkeit, Gegenſtand ihres abſoluten Intereſſes. Darum wirft ſich das Individuum auch ganz, mit aller Kraft des Geiſtes, in das, was ihm Pathos iſt und übernimmt damit ſtillſchweigend die Gefahr des Conflikţes mit andern Mächten; es iſt alſo in der Energie ſeines Pathos ſchon dem Vermögen nach tragiſch, ob es wirklich, d. h. actu tragiſch wird, hängt von der Macht der Verhältniſſe und der Stärke der Kolliſionen ab. Darin liegt, wie wir glauben, der abſolute Grund, warum die Löſung des Rechtshandels unſeres Dramas nicht tragiſch ſich entwickeln kann, wenn es gleich auf Augenblicke den Schein einer tragiſchen Entwicklung annimmt. Die Handlung ſtreift aber nur an die tragiſche Kataſtrophe heran, weil ſie in ſich die Elemente der humoriſtiſchen Auflöſung trägt.

Die Auflöſung des abſtrakten Rechts durch ſeine eigne Dialektik iſt aber nur die eine Weiſe, wodurch es als eine abſolute Macht gebrochen und zur Ohnmacht herabgeſetzt wird; ſie kann nur da eintreten, wo das abſtrakte Recht ſelbſt in der ganzen Starrheit ſeines Weſens aktiv auftritt und dadurch höhere Rechte des ſittlichen Lebens in Gefahr bringt. Aber es kann jedes ſittliche Verhältniß, ſobald es nicht durch die Geſinnung geheiligt wird und durch den ſittlichen Geiſt zu einem ſittlichen Verhältniß erhoben worden iſt, zu einem bloßen Rechtsverhältniſſe herabſinken, welches dann keine wahrhaft bindende Kraft mehr hat, ſondern in einem Conflikte demjenigen Verhältniſſe weichen muß, welches die ſittliche Geſinnung für ſich hat. Wer dagegen auch in dem nur formellen Rechte eine ſittliche Macht ehrt, und ſich innerlich durch ſeine Geſinnung damit verſöhnt, weil er es mit ſeiner ſittlichen Natur durchdringt, der hat ſich dadurch auch von der Gewalt des abſtrakten Rechts befreit, weil er ihm den Stachel genommen hat, wodurch es gegen höhere Mächte des ſittlichen Geiſtes reagiren kann. In allen dieſen von uns angedeuteten Formen zeigt ſich die Aufhebung des nur abſtrakten Rechts, oder die Schranke deſſelben gegen den ſittlichen Geiſt. Damit ſind wir zum Kern unſeres Kunſtwerks vorgedrungen. Indem es alle die von uns entwickelten Geſtalten, in denen ſich die Schwäche des abſtrakten Rechts darſtellt, zuſammenfaßt, ſo giebt es uns ein vollſtändiges Gemälde, in welchem ſich in den mannigfaltigſten Formen die Ohnmacht des nur abſtrakten Rechts offenbart. Dieſe Negativität des abſtrakten Rechts bildet daher das große Geflecht, durch welches die Figuren und Verhältniſſe unſers Dramas zuſammengehalten werden. Dazu wirken die Farben des Ernſtes, wie des Scherzes, die tragiſche Kolliſion und die heitere Laune mit, welche Elemente ſich alle zuletzt in die ſüßeſte Harmonie dichteriſcher Luſt und ungetrübter Lebensfriſche auflöſen.

Wer unſerer Entwicklung aufmerkſam gefolgt iſt, wird zu den allgemeinen Gedanken, in welchen wir das abſtrakte Recht in ſeiner Beſchränktheit und Schwäche aufgefaßt haben, auch in ſeiner Phantaſie bereits die dichteriſchen Geſtalten und Verhältniſſe unſeres Dramas hinzugefügt und damit die Begriffsentwicklungen ſchon belebt haben. Uns bleibt für dieſen Abſchnitt nur noch die Aufgabe, uns zum Reichthum der Poeſie unſeres Kunſtwerks zu wenden, um es in dieſem Sinne, nach der Seite ſeiner allgemeinen Bedeutung, zum Bewußtſein zu bringen. Der folgende Abſchnitt wird die Kompoſition des Werks entwickeln, die grade hier von der allerhöchſten Bedeutung iſt und die Umriſſe dieſes Theils erſt in vollſtändige, lebendige Geſtalten verwandelt. Die Dialektik des abſtrakten Rechts nach der doppelten Seite, daß es, nur ſich rückſichtslos wollend, alle ſittlichen Intereſſen in Gefahr bringen und bis zur Empörung unſerer ſittlichen Empfindung fortgehn kann, (das pereat mundus), dann aber auch, durch ſich ſelbſt in ſeiner eigenen Abſtraktion aufgelöſt, durch den Buchſtaben, den es bannen wollte, ſelbſt getödtet wird, dieſe Dialektik iſt in ihrer ganzen Tiefe durch den Rechtshandel des Juden Shylock mit Antonio, dem Kaufmann von Venedig, zur Anſchauung gebracht werden. Dieſe dramatiſche Begebenheit bildet daher auch den Mittelpunkt unſers Werks, mit welchem äußerlich, wie innerlich durch die Gemeinſamkeit des Gedankens alle andere Verhältniſſe verflochten ſind. Sie iſt durch alle Stufen der dramatiſchen Entwicklung bis zur aufregendſten Spannung durchgeführt worden. Mit der Schürzung des Knotens, der Kataſtrophe der Handlung und ihrer friedlichen Löſung verknüpfen ſich zugleich alle andere Fäden unſers Dramas mit ſolcher Kunſt, daß ſie daran ihren dramatiſchen Verlauf und ihre innere Verkettung gewinnen.

Aber auch die übrigen Verhältniſſe ruhen auf dieſer Grundlage der Negativität des nur abſtrakten Rechts und dienen dazu, ſeine Unzulänglichkeit auf dem Gebiete des ſittlichen Geiſtes darzuſtellen. Der Dichter hat dies ſo aufgefaßt, daß ſich die Ohnmacht des abſtrakten Rechts, ſittliche Verhältniſſe zu binden, herauskehrt, indem er uns, mit voller Zuſtimmung unſers ſittlichen Gefühls, zeigt, wie diejenigen Verbindungen von Seiten der Individuen aufgelöſt werden, welche nur noch das Band des abſtrakten Rechts zuſammenhält, während ſie allein durch die Geſinnung zu ſittlichen Verhältniſſen werden können. Der Dichter zeigt uns alſo dadurch nach einer andern Seite hin die Schwäche jeder zu einem nur äußerlichen Rechtsverhältniß gewordenen Verbindung, welche daher auch verletzt wird, weil ſie für das Bewußtſein der Individuen zu einer bloßen Form herabgeſunken iſt. Das abſtrakte Recht zeigt ſich aber in allen Gebieten des ſittlichen Geiſtes zu einer unlebendigen Form herabgeſunken, ſobald der Geiſt, der es allein erfüllen und beleben ſoll, daraus entflohen iſt, ſobald alſo die Geſinnung darin nichts weiter, als ein bloßes Rechtsverhältniß ſieht. Der entwichene ſittliche Geiſt läßt das abſtrakte Recht als eine todte Hülſe zurück, welches darum auch keine belebende und heiligende

Kraft mehr auf die Individuen ausüben kann. Die Verletzung deſſelben iſt mithin nur eine und zwar unausbleibliche Folge, in der nur die Ohnmacht des abſtrakten Rechts offenbar wird, noch etwas für ſich gelten und bedeuten zu wollen, wenn ſeine Seele, die ſittliche Geſinnung, daraus geſchwunden iſt. Dies Moment, die Kehrſeite der eben entwickelten Dialektik des abſtrakten Rechts durch ſich ſelbſt, hat der Dichter parodiſch, wie ernſt in den Verhältniſſen des Dieners Lanzelot Gobbo und der Jeſſika zum Shylock vorgeſtellt. Aber die Parodie iſt nicht ohne den Ernſt; ſie faßt nur die Kolliſion der zu einem bloßen Rechtsverhältniß herabgeſunkenen ſittlichen Verbindung mit der Innerlichkeit und die Kraftloſigkeit derſelben in dieſem Conflikt in naiver Form auf, und die Verletzung der ihrem Vater, Shylock, durch die Flucht mit dem geliebten Lorenzo ſich entziehenden Jeſſika empfängt durch die dramatiſche Entwicklung ihre Verſöhnung, indem in der Entweichung Jeſſikas vom Vater ſich doch wieder eine ſittliche Geſinnung kund thut. Sie löſt dies Band ohne Schmerz und Reue, weil es in ihrem ſittlichen Bewußtſein zu einem ganz äußerlichen Zuſammenhalt ihres Verhältniſſes zum Vater erſchlafft war. Der Diener Lanzelot, wie Jeſſika fallen beide von Shylock ab, weil bei ihm kein Verhältniß gedeihen kann, welches auch eine ſittliche Geſinnung fordert, um wahrhaft das zu ſein, was es ſein ſoll, weil unter ſeiner gemüthloſen Perſönlichkeit, wie bei ſeiner ausſchließlichen Hingebung an die materiellen Intereſſen, jedes auf der Grundlage ſittlicher Geſinnung beruhende Verhältniß verdorren muß. Beide, Lanzelot Gobbo wie Jeſſika, vollenden alſo gemeinſchaftlich in Scherz und Ernſt das Bild der Ohnmacht alles nur abſtrakten Rechts, denn ſie vernichten es innerlich, wie durch die That, und beweiſen dadurch indirekt ihre ſittliche Natur, für welche nicht die Form, ſondern der Inhalt, nicht der Buchſtabe, ſondern der Geiſt erſt etwas zu einem bindenden Rechte macht.

Aber auch das abſtrakte Recht kann durch den Geiſt, in dem es betrachtet wird, alſo durch die Sittlichkeit der Geſinnung ſeine

Herbigkeit ſelbſt da verlieren, wo es mit den erlaubteſten Wünſchen und Neigungen in Widerſpruch zu treten droht. Dies iſt jedoch nur einer ſittlich durchgebildeten Natur möglich, welche alle Seiten des Lebens nach ihrer ſittlichen Bedeutung durchdringt und auffaßt und uns das Bild einer harmoniſchen Ausbildung des Gemüths giebt. Eine ſolche Natur kann auch, weil ſie durch die aus dem innern Frieden ſtammende Heiterkeit ihr Schickſal in der eigenen Bruſt trägt, und von dem Bewußtſein einer auch die Intereſſen jedes Einzelnen umfaſſenden ſittlichen Weltordnung lebendig ergriffen iſt, ſelbſt noch da ſich harmlos zeigen, wo ein willkührlicher Gebrauch des abſtrakten Rechts ihr Lebensglück dem Zufalle Preis zu geben droht. In einer ſolchen Perſönlichkeit iſt das Element des abſtrakten Rechts auch als abſtraktes Recht überwunden, weil es für ſie eine höhere ſittliche Bedeutung erhalten hat und dadurch ſegensreich und über jede Verſtimmung erhebend im Bewußtſein wirkt. Der Leſer wird erkennen, daß wir mit dieſer Auseinanderſetzung die Porzia in die Idee unſers Werkes eingeordnet und ſie als die eigentliche Spitze der Weltanſchauung deſſelben bezeichnet haben. Porzia iſt, wie wir wiſſen, durch den letzten Willen eines todten Vaters gefeſſelt, der die Erwerbung ihrer Hand von der Wahl des richtigen unter drei Käſtchen abhängig gemacht hat. Zunächſt tritt uns hier, in der letzten Beſtimmung des väterlichen Willens, das Moment des abſtrakten Rechts entgegen, von dem der Vater, eben nur als von einem formellen Recht, Gebrauch gemacht hat, indem er den wichtigſten Schritt der lebenden Tochter durch einen bloßen Einfall gebunden, der doch zunächſt nur das abſtrakte Recht ſeines väterlichen Willens für ſich hat. Gleichwohl reſpektirt Porzia dieſe Beſtimmung, ſie ehrt alſo in ihr nicht nur ein abſtraktes Recht, ſondern ſie befreit ſich durch ihre ſittliche Geſinnung, ihre Pietät von dieſer ſie beſchränkenden Verfügung, der ſie ſich alſo nicht nur nicht als einer Schranke entwindet, ſondern in deren Anerkennung ſie noch ihre Heiterkeit, ihre geiſtige Friſche bewahrt. Wäre dieſer letzte Gebrauch des abſtrakten väterlichen

Rechts nur für Porzia ein formelles Recht, ſo würde ſie nicht anſtehn, es aufzuheben und die freie Wahl, die Neigung des Gemüths ſogleich als das höhere Recht dagegen an die Stelle zu ſetzen. Sie gehorcht aber auch nicht mit Verſtimmung, durch eine Art des Aberglaubens dazu bewogen, ſondern fühlt ſich in dieſem Gehorſam ſogar noch frei und fröhlich. Dazu aber macht ſie allein die Harmonie ihrer durchgebildeten, ſittlichen Natur fähig, aus welcher ſie die Zuverſicht ſchöpft, daß der Segen des Vaters fortwirken, daß ihre Pietät nicht mit der tiefen Neigung für die ihr entſprechende Perſönlichkeit in Widerſpruch gerathen werde. Darin aber liegt die indirekte Anerkennung der auch den Einzelnen zu ſeinem Heile lenkenden göttlichen Vorſehung, von welcher ſich Porzia geſchützt und getragen fühlt. Dieſem Bewußtſein einer ſittlichen Weltordnung, in der auch die beſonderen Intereſſen, wenn ſie in ſich ſelbſt den Geſetzen derſelben nicht widerſtreben, zu ihrem Rechte kommen, entſpricht aber die Harmonie ihrer eignen Natur. Verſtand und Herz haben ſich in Porzia zu einer ſo wunderbaren Einheit durchdrungen, daß ſie uns den Eindruck einer ſittlichen Virtuoſität macht, in welcher jede einſeitige Richtung des Gemüths überwunden iſt und ſich mit allen andern Kräften in Gleichgewicht geſetzt hat. Nichts iſt mühſam der Natur abgezwungen, ſondern erſcheint ſelbſt von ihr begünſtigt. Darum iſt auch die Heiterkeit der Seele Porzias Lebenselement, die Luft in der ſie athmet, eine Stimmung, welche gleich weit entfernt von einer überſprudelnden, kecken Luſtigkeit, wie von einer nur aus dem Naturell entſpringenden Leichtigkeit des Sinnes iſt, die Dinge und Verhältniſſe nicht ernſt zu nehmen. Die Idee unſers Kunſtwerks fordert aber zu ihrem Abſchluß eine ſolche Geſtalt, durch welche das abſtrakte Recht innerlich aufgehoben und in eine höhere Sphäre gerückt iſt, welche alſo ſelbſt einem ſolchen Conflikte entnommen iſt, weil ſie von der Ueberzeugung getragen wird, daß das in ſich ſelbſt Berechtigte, wenn auch ſeine Exiſtenz dem Zufall Preis gegeben ſcheint, dennoch darüber triumphiren und ſich durchſetzen werde. Weil das

Individuum den Widerſtreit des Lebens in ſich ausgeglichen, weil es in ſeiner Geſinnung die Gegenſätze von Pflicht und Neigung, von Recht und Sittlichkeit verſöhnt hat, ſo ſchaut es auch das ſittliche Univerſum ſelbſt als ein aus der Verſöhnung aller Gegenſätze ſich unabläſſig hervorbringendes Leben an, an deſſen Wahrheit und Wirklichkeit der religiös geſtimmte Menſch glaubt, weil ihm die göttliche Gnade als der höchſte Ausdruck der göttlichen Perſönlichkeit erſcheint, welche ſtets die Unzulänglichkeit des abſtrakten Rechts und des Geſetzes durch das Majeſtätsrecht des Geiſtes, im Großen wie im Kleinen aufhebt, und dadurch die ſittliche Weltordnung hervorbringt.

Wir werden in der nähern Entwicklung der Kompoſition unſers Werks darzuſtellen verſuchen, unter welchen konkreten Bedingungen der Dichter dieſe Anſchauung verſinnlicht, mit welcher Weisheit er alle Elemente zuſammengefaßt hat, um ihr eine lebendige Perſönlichkeit zum Träger zu geben, welche durch ihre Individualität uns über jede nur abſtrakte Faſſung dieſer Idee völlig erhebt. Nur von dem Standpunkte aus, den wir für die Auffaſſung unſeres Dramas gewonnen haben, erſcheint die Darſtellung der Art, wie Porzia durch die Wahl des richtigen Käſtchens nach dem väterlichen Willen gewonnen wird, im inneren Zuſammenhange mit der Handlung, nur ſo ergiebt es ſich ſchon hier mit Nothwendigkeit, warum Porzia die Löſung der Kolliſion, die durch das ſtarr verfolgte, abſtrakte Recht bedingt iſt, herbeiführen, warum ſie die Dialektik des abſtrakten Rechts zum Bewußtſein und zur Entſcheidung bringen muß. Daraus zeigt ſich ferner, warum diejenigen, welche das abſtrakte Recht verletzen, weil durch Shylocks Natur jedes ſittliche Verhältniß zu einem nur rechtlichen herabgeſunken war, ſich zuletzt alle um Porzia, als ihren gemeinſamen Mittelpunkt, ſammeln, endlich, warum auch durch Porzias Schalkhaftigkeit jene heiteren und lebensfrohen Scenen, durch welche jeder noch etwa nachſchwingende Mißklang aus den ernſten Kolliſionen ſich in die ſüßeſte Harmonie auflöſt, hervorgerufen werden. Auch hier iſt ſie die bewegende Seele, welche, wie ſie überhaupt über den Gegenſätzen ſchwebt, auch noch zuletzt die Unzulänglichkeit des abſtrakten Rechts mit Humor ſich entwickeln läßt, ſelbſt alle Fäden zur Verwicklung und Löſung in Händen haltend. Auch durch dieſe Form des Scherzes, der Schalkhaftigkeit und der Tändeleien zieht ſich die Negativität des abſtrakten Rechts als der rothe, freilich mannigfach überſponnene Faden hindurch, der aber doch immer dieſe Scenen mit dem Ganzen der Weltanſchauung verknüpft.

◆

II.

Die Kompoſition des Kunſtwerks.

Es kam uns in dem erſten Abſchnitte nur darauf an, die allgemeinen Beſtimmungen herauszuheben, durch welche ſich die Idee unſeres Kunſtwerks als eine einige ankündigt, und dieſe nach ihrem allgemeinen Werthe zu begreifen, ſo wie die nothwendigen Momente ihrer Entfaltung nachzuweiſen. Jetzt liegt es uns ob, die kunſtvolle Weiſe zum Bewußtſein zu bringen, in der unſer Werk die ideale Conception zum konkreteſten, individuellſten Leben geſtaltet hat. Ja, dieſe allgemeine Idee iſt hier, theils durch die Fülle der ausgearbeitetſten, eigenthümlichſten Geſtalten, theils durch den zwiſchen dem tragiſchen Ernſt und dem leichten Scherz mitteninne ſchwebenden Ton, der uns auf die ſchroffe Höhe einer erſchütternden Kolliſion führt, um dieſe dann doch friedlich zu löſen, oft ſo verſteckt, daß das Werk ſtets vielmehr durch ſeine kunſtvolle Kompoſition im Einzelnen und die dramatiſche Handlung entzückt hat, als durch die Idee und ihre Geſtaltung. Man war ſo ſehr in den Zauberkreis der beſondern Individualitäten gebannt, daß man ſich von dem Genuß, den man an Shylock und Porzia fand, gar nicht mehr zu dem inwendigen Kern zurückwandte, der dieſe plaſtiſchen Figuren zu Organen von Ideen geſtaltete. Damit aber, wie mit der Durchſchauung der künſtleriſchen Kompoſition überhaupt, haben wir es hier zu thun.

Die ganze Einſeitigkeit und Härte des abſtrakten Rechts tritt uns in dem berühmten Prozeß des Juden Shylock mit dem Kaufmann Antonio entgegen. Die Individualiſirung dieſes Rechtshandels verdient zunächſt unſere ganze Aufmerkſamkeit. Zum Träger des abſtrakten Rechts in ſeiner Engherzigkeit und ſeinem Umſchlagen in ein unmenſchliches Unrecht hat der Dichter den Juden Shylock gemacht, in welchem ſich alle Elemente vereinigen, um ihn als das lebendige Organ dieſes Gedankens darzuſtellen. Durch ſeinen Nationalcharakter iſt er auf den Standpunkt des Geſetzes geſtellt, deſſen Erfüllung allein die Ehre und die ganze Lebensaufgabe des jüdiſchen Volks iſt. Darin liegt die Starrheit des Judenthums, welches nicht durch ſeine Kraft ſelbſt, ſondern allein durch das Chriſtenthum in das höhere Princip der göttlichen Liebe aufgehoben werden konnte. Schon nach der allgemeinſten Seite ſeines religiöſen Bewußtſeins iſt alſo der Jude weſentlich fähig das abſtrakte Recht in ſeiner Starrheit zu vertreten. Aber dies allein würde nicht zur Individualiſirung genügen. Shylock iſt auch Abbild des herabgeſunkenen und gemißhandelten Volks, das, ſo viel Anlaß es auch durch ſeinen religiöſen Hochmuth, ſeine Habgier und ſeinen Wuchergeiſt zu Widerwillen und Verachtung gab, doch durch die tiefe Schmach, in welche es, freilich mit durch eigne Schuld, gerathen war, mit glühendem Haß und brennender Rache gegen die Chriſten erfüllt ſein mußte. Von ihnen ſah er ſich verfolgt, gemißhandelt, und, was ihm das Furchtbarſte war, auch in ſeinen materiellen Intereſſen gefährdet. Dies iſt das zweite Element in Shylock. Die ganze Zähigkeit des jüdiſchen Nationalcharakters, der der Schmach, der Mißhandlung und dem Hohn Unbeugſamkeit des Geiſtes entgegenſetzt und innerlich ſeine Wuth und ſeinen Grimm gegen ſeine chriſtlichen Feinde verkocht hat, weil er ſich zum Widerſtande zu ohnmächtig fühlt, ſteht in Shylock vor uns. Er iſt der vom chriſtlichen Kaufmann Antonio gemißhandelte und zum Dulden verurtheilte Jude, der der verächtlichſten Behandlung deſſelben eine unerſchütterliche Zähigkeit der Geſinnung entgegenſtellt. Schon darin liegt eine Verſunkenheit des ächt menſchlichen Empfindens und Denkens, welches ſich zum aktiven Widerſtand gegen die Mißhandlungen erheben und darin ſein Recht auf Achtung an den Tag legen würde. Shylocks Widerſtand iſt nur der paſſive der Unbeugſamkeit ſeines auf Gewinn gerichteten Sinnes, der ſich bis zur Niederträchtigkeit ſteigert. In dieſem Gefühl ſeiner Ohnmacht, welche er täglich und ſtündlich bekundet, ohne ſich deshalb beugen oder in ſeinen Intereſſen irre machen zu laſſen, iſt auch ſchon die Unmöglichkeit eines ſittlichen Kampfes gegeben, in welchem Shylock ſelbſt etwas einſetzen, alſo ſeine Anhänglichkeit an die irdiſchen Intereſſen, oder gar an das Leben, gegen das ideale Gut der Ehre und der menſchlichen Würde abſtreifen müßte. Es bleibt ihm alſo nur übrig, den Grimm in ſich zu nähren, und eine Gelegenheit abzulauſchen, um unter dem Schutze des Geſetzes, perſönlich alſo geſichert, ſeinen verhaßten Gegner zu verderben. Hierin ſind ſchon die Züge vorgebildet, welche Shylocks Handeln aus ſeiner innerſten Natur heraus erklären. Der Haß gegen Antonio, den Chriſten, der den gewinnſüchtigen Shylock mit der herabwürdigendſten Verachtung behandelt, erhält aber erſt dadurch ſeine letzte Spitze, ſein innerlichſtes Motiv, daß Antonio, der „königliche Kaufmann,“ den Preis der Zinſen auf dem Markt herunterbringt, alſo ihm den Gewinn verkümmert, die materiellen Vortheile ſchmälert und ihm ſo den Nerv ſeines Lebens durchſchneidet *). Dadurch erhält der Haß gegen den chriſtlichen Verächter erſt ſeine Zuſpitzung. So vereinigen ſich alle Elemente, die allgemeine Grundlage des Nationalcharakters, der Haß gegen den ihn mißhandelnden Chriſten und gegen den den Preis der Zinſen herunterbringenden Kaufmann dazu, Shylock zu

---

*) Dies ſpricht Shylock auch ſehr beſtimmt aus (Akt 1, Scene 3), wo er für ſich von Antonio ſagt:

Ich haſſ' ihn, weil er von den Chriſten iſt,
Doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt
Umſonſt Geld ausleiht, und hier in Venedig
Den Preis der Zinſen uns herunterbringt.

einem großartigen Träger des Judenthums in ſeiner Verſunkenheit zu machen, in dem ſchon der Boden für die Verfolgung des nur abſtrakten Rechts in ſeiner ganzen furchtbaren, das Menſchliche ertödtenden Conſequenz gegeben iſt. So ſehr Shylock einerſeits Gattungscharakter iſt, ſo individuell iſt er doch zugleich, ſo perſönlich lebendig tritt er uns überall entgegen.

Der abſtrakte Gegenſatz Shylocks iſt der Kaufmann von Venedig, Antonio. Als ſolcher iſt er ſeiner Natur nach ſchon in Conflikt mit Shylock geſetzt, der nur der beſondern Veranlaſſung bedarf, um ſich mit ungehemmter Kraft zu entwickeln. Antonio ruht auf der chriſtlichen Grundlage, wie Shylock auf jüdiſcher. Aber er iſt auch in ſeiner Chriſtlichkeit bis zur Härte ausſchließend. Er mißhandelt in Shylock überhaupt das herabgeſunkene, dem Chriſtenthume widerſtrebende Judenthum. Was aber die Verachtung Antonios gegen Shylock bis zur hündiſchen Behandlung ſteigert, iſt des Letzteren Gewinnſucht, worin Antonio den widrigſten Ausdruck des jüdiſchen Charakters ſieht. Auf dieſem Boden der Handelsintereſſen entbinden ſich daher die Gegenſätze Shylocks und Antonios erſt zum wirklichen Zuſammenſtoß. Jeder ſieht hier in dem Andern das ſeiner Natur Widerſtrebendſte, was jedem wieder als ein Ausfluß ſeines religiöſen Gegenſatzes erſcheint. Antonio verachtet in Shylock nichts ſo ſehr, als daß er Zinſen nimmt, und daß er auf Gewinn ausgeht, Shylock haßt in Antonio nichts bitterer, als daß er ohne Zinſen leiht und ſo den Preis des Geldes ihm herunterbringt. Die edle, über die irdiſchen Intereſſen erhabene Natur Antonios iſt durch das einzige Prädikat, der königliche Kaufmann, das ihm ertheilt wird, ſchlagend bezeichnet. Aber dieſe ideale, großartige Uneigennützigkeit Antonios widerſtrebt zugleich den beſonderen Intereſſen ſeines Standes, welche er doch auch zu vertreten hat. Ja, Antonio verletzt gewiſſermaßen die merkantiliſchen Intereſſen, indem er den Werth desjenigen Mittels herabdrückt, welches der Kaufmann zu ſteigern und fruchtbar für ſich zu machen bemüht ſein muß. In Antonios Händen, der Geld ohne Zinſen leiht, wird das Geld ein unfruchtbar Metall, es wird alſo von ihm nicht als ein lebendig wirkendes, Gewinn erzeugendes Mittel behandelt. Damit iſt aber Antonio mit den Intereſſen ſeines Standes in Widerſpruch getreten. Hier gilt das Kapital nicht nur als Mittel zum Lebensgenuß, als Mittel für ideale Zwecke, ſondern als ein Objekt, das ſo hoch als möglich verwerthet, alſo fruchtbar gemacht werden muß. Die ideale menſchliche Natur Antonios kann ſich dazu nicht bequemen und herabſtimmen; es erſcheint ihm als eine Befleckung ſeiner Würde, den Gewinn zu ſuchen und ihn für ſich zum Zweck machen zu ſollen. Auf dieſem Standpunkt verletzt daher Antonio unbewußt die Intereſſen ſeines Standes. Was der ideale Menſch in ihm gewinnt, das büßt der Kaufmann ein. Daraus folgt, daß Antonios Natur durchaus nicht durch die beſonderen Intereſſen ſeines Standes befriedigt werden kann, weil ſein hoher, idealer Sinn, ſeine Geringſchätzung der irdiſchen Intereſſen ihn allen, ſelbſt den rechtlichen Gewinn verſchmähen läßt. Dieſer in Antonio bewußtlos wirkende Widerſpruch ſeiner idealen Natur mit den Intereſſen und Zwecken ſeiner merkantiliſchen Thätigkeit iſt daher auch der abſolute, ihm ſelbſt unerklärliche Grund ſeiner Melancholie. Es iſt einer der tiefſten, aber auch noch gar nicht begriffenen Züge Shakespeares, über Antonio dieſe durchgreifende Schwermuth ausgebreitet zu haben, welche eben darum unerklärlich ſcheint, weil ihr tiefſter Grund über das Bewußtſein Antonios hinausliegt. Antonio weiß ſelbſt nicht, wie es ihn angeweht, von was für Stoff ſeine Traurigkeit iſt *), weil er ſich nicht dieſes heimlich

---

*) Die erſten Worte Antonios ſprechen dies auf das Beſtimmteſte aus (Akt 1, Scene 1):

Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht:
Ich bin es ſatt: ihr ſagt, das ſeid ihr auch.
Doch wie ich d'ran kam, wie mir's angeweht;
Von was für Stoff es iſt, woraus erzeugt,
Das ſoll ich erſt erfahren.
Und ſolchen Dummkopf macht aus mir die Schwermuth,
Ich kenne mit genauer Noth mich ſelbſt.

fortwirkenden Widerſpruchs ſeiner beſondern Lebensthätigkeit und ſeiner idealen Natur bewußt geworden iſt. Antonios Exiſtenz iſt daher in gewiſſem Sinne eine verfehlte, indem er nicht denjenigen Kreis des Wirkens gefunden hat, der ſein Inneres völlig auszufüllen vermag; er iſt in gleichem Falle mit einer Menge edler Naturen, welche durch beſondere Verhältniſſe in eine Lebensthätigkeit gebannt ſind, ohne daß dieſe ſie wahrhaft ſättigt und die Springkraft ihres Geiſtes in volle Bewegung ſetzt. Dieſer anfangs unmerkliche Widerſpruch des unbeſtimmten, idealen Strebens mit den konkreten Intereſſen und Zwecken der beſondern Thätigkeit dringt bei tiefen Naturen mit der Zeit immer ſchneidender in ihr Inneres ein, je mehr der ideale Menſch und ſeine beſondere Berufsthätigkeit auseinandergehn. Aus der ganzen Haltung Antonios wird es uns klar, daß ſein innerſtes Leben durch den Verkehr mit den merkantiliſchen Intereſſen nicht ausgefüllt wird und daß darin allein die Wurzel einer Trauer zu ſuchen ſei, welche über ſein ganzes Weſen verhängt iſt. Dieſen Zug der Melancholie als das Vorgefühl der ahnenden Seele erklären, welche ein hereinbrechendes Unglück vorempfinde und daher von einer unheimlichen Stimmung beſchlichen werde, heißt dieſen Zug der Trauer zu einem völlig willkührlichen Einfall machen. Denn, abgeſehn davon, daß der Dichter ihm auch nicht die geringſte Andeutung eines geahneten Mißgeſchicks in den Mund legt, wäre es doch die ſeltſamſte Beſchränkung des Ahnungsvermögens, welches, nach dieſer Auffaſſung, nur bis zum Eintritt der tragiſchen Kataſtrophe, nicht aber bis zur friedlichen, Alles ausgleichenden Löſung reichte. Das Vorgefühl eines wirklich eintretenden tragiſchen Verhängniſſes kann ſehr dichteriſch wirken und als eine unerklärliche Schwermuth auf der Seele

---

Ferner ſagt Antonio im Verlauf der Scene die ſeine ganze Stimmung ſo charakteriſtiſch bezeichnenden Worte:

Mir gilt die Welt nur, wie die Welt Graziano
Ein Schauplatz, wo man eine Rolle ſpielt.
Und mein' iſt traurig.

laſten, niemals aber vermag eine noch ſo furchtbare Lage, welche nur einen Durchgangspunkt zur befriedigendſten Entwicklung bildet, als durch die ahnende Seele vorempfunden, aufgefaßt und als Grund einer trüben Stimmung des Individuums dargeſtellt zu werden. Es enthielte dies durch die willkührliche Gränze, welche man der ahnenden Kraft ſetzte, eine offenbare Ungereimtheit. Eben ſo wenig trifft aber die Erklärung, daß die übergroße Maſſe des irdiſchen Reichthums, obwohl Antonios Herz keineswegs daran hing, doch unwillkührlich den Flug ſeiner Seele gehemmt und wie ein ſchwerer Ballaſt ſeinen Geiſt herabgedrückt habe, daß es alſo Ueberſättigung an irdiſchem Glücke geweſen, die ihn das Leben anekeln machte *). Es laſtet ja bei Antonio nicht die Fülle des Reichthums drückend auf ihm, weil er ihn zu den edelſten Zwecken, zum idealſten Lebensgenuß verwendet. Daß aber der Gewinn und die Vermehrung des Reichthums kein Intereſſe für ihn hat, daß es ſeine innerſte Neigung nicht befriedigt, damit zu wetten und zu wagen, daß er über jene Aufregung erhaben iſt, welche den möglichen Glückswechſel großartiger Handelsunternehmungen begleitet, worin aber zugleich für eine ächte Kaufmannsnatur eine geheime Luſt liegt, daß ihm alle dieſe Empfindungen und Intereſſen fehlen, er ſie aber doch verfolgen, in ſie mit Ernſt eingehen muß, weil dies nun einmal ſeine Lebensthätigkeit erheiſcht, das nagt unbewußt an ihm. Da verdichtet ſich denn auch ganz natürlich ſolche Stimmung endlich zu einer düſtern, verzehrenden Schwermuth, nachdem ſie ſich im Innern anfangs ganz unſcheinbar fortgenährt hat. Daraus erklärt ſich auch das ſcheinbar Plötzliche dieſer Trauer des Gemüths, welche, weil ſie als ein langſam ſchleichendes Gefühl ſchon längſt unbewußt die Stimmung angegriffen hat, den Charakter der Grundloſigkeit erhält.

Gegen Antonio, den königlichen Kaufmann, dem die merkan-

---

*) So faßt es Ulrici auf in ſeinem Werke Ueber Shakespeares dramatiſche Kunſt. Seite 331

ſtlichen Intereſſen eine Nebenſache ſind, der aber, weil er Geld ohne Zinſen und ohne Sicherheit ausleiht, den Werth des Kapitals herunterbringt, hat daher Shylock ein gewiſſes Recht zu zürnen. Umgekehrt muß Shylock für Antonio widerwärtig und verächtlich werden, weil ſeine Natur der des Antonio abſolut widerſtrebt. Er mißhandelt daher nicht nur den Juden, ſondern weſentlich den ganz in die irdiſchen Intereſſen verſenkten, in das Streben nach Gewinn aufgehenden Handelsmann, welche Momente für Antonios Bewußtſein freilich identiſch werden. Eben ſo grollt Shylock nicht nur dem Chriſten, ſondern dem aus falſchverſtandener Großmuth die Kapitalien verſchwendenden und den Kredit herabſetzenden Kaufmann. Auch für ihn identificiren ſich beide Vorſtellungen. So iſt erſt der Boden für einen dramatiſchen Conflikt gegeben. Auch in Antonio iſt eine Einſeitigkeit des chriſtlichen Eifers ſichtbar, welche ſich in der Verachtung des Juden Shylock kund giebt, weil dieſer dem Gewinn übermäßig hingegeben iſt, obwohl der Dichter uns durch keine Andeutung nöthigt, ihn als einen bloßen Wucherer aufzufaſſen. Für Antonio aber erſcheint ſchon die Fruchtbarmachung des Geldkapitals durch Zinſen als Wucher. Der Groll und die Rachſucht Shylocks erwachſen daher ſowohl auf dem allgemeinen Boden des Religions- und Nationalgegenſatzes, als auf dem beſondern innerhalb ihrer gemeinſchaftlichen Standesintereſſen. Nur inſofern Antonio den abſtrakten, alſo ebenfalls von Einſeitigkeit nicht freien Gegenſatz zu Shylock bildet, iſt auch ſelbſt der bis zur äußerſten Gränze des Tragiſchen ſich fortreibende Conflikt deſſelben künſtleriſch und die Gefahr, in die Antonio verſetzt wird, gerechtfertigt. Böte Antonio gar keine verwundbare Stelle dar, ſo wäre auch ſelbſt dieſe Kataſtrophe, der er durch Shylocks Rachſucht entgegengeführt wird, dichteriſch nicht zuläſſig. Antonio ſänke zu einem nur bemitleidenswürdigen Individuum herab, das ein ganz grundloſer Haß und die bloße Brutalität Shylocks ſich zum Objekt des Verderbens auserſehn hätte.

Die Rachſucht Shylocks ergreift das Mittel, ſich hinter einen

Vorſchlag zu verſtecken, der, weil er ihm gar keinen materiellen Gewinn darzubieten ſcheint, auch nur wie ein barocker Einfall ausſieht, der darum auch jeden Gedanken an eine wirkliche Gefahr für Antonio ausſchließt. Aber der Einfall bietet doch wenigſtens durch die Form des Vertrags, die ihm gegeben iſt, die Möglichkeit dar, ſeine Erfüllung fordern und ſich hinter das abſtrakte Recht verſchanzen zu können. An dieſer zunächſt noch ganz abſtrakten Möglichkeit hält ſich Shylock und legt dadurch ſchon ſeine Intenſität des Grolls an den Tag, indem er einer nur ſehr entfernten Möglichkeit der Befriedigung der Rache, einen wirklichen Gewinn aufopfert. Schon mit dieſem Vertrage iſt die ſpäter ausgeſprochene Zurückweiſung jeglichen Gewinnes gegen die Erfüllung ſeines Scheines geſetzt. Es kommt daher darauf an, in dem Gedanken des Vertrages ſchon die folgende Handlungsweiſe Shylocks mit Nothwendigkeit zu erkennen. Dadurch nimmt der Groll Shylocks eine dämoniſche Geſtalt an. Der Fanatismus der Rache belebt den todten Buchſtaben des abſtrakten Rechts, welchen die Schlauheit des Verſtandes zum Verderben des Feindes erſonnen hat, zu einem vernichtenden Werkzeuge, das den Urheber zugleich vollkommen zu decken verſpricht. Hier aber kehrt ſich dieſelbe Schlauheit des Verſtandes, dieſelbe Waffe des abſtrakten Rechts gegen daſſelbe und vernichtet es ſo in ſich ſelbſt. Die künſtleriſche Kompoſition erregt auch hier durch die Art und Weiſe, wie dieſe Kataſtrophe herbeigeführt und aufgelöſt wird, unſere höchſte Bewunderung.

Antonio und Shylock, welche wir ſowohl nach der Seite der Religion, als ihrer beſonderen Intereſſen und Gemüthsart, als abſtrakte Gegenſätze erkannt haben, ſind dies auch durch den Zuſammenhang, in welchen ſie mit ihren Umgebungen geſetzt werden. Antonio iſt mit einer Anzahl edler Freunde umgeben, welche nur das allgemein menſchliche Intereſſe, ſeine edle, uneigennützige, ideale Natur an ihn feſſelt. Sie ſind eine weſentliche Folie für Antonio, der uns durch die Anhänglichkeit und Wärme ſeiner Genoſſen für ihn, als deren Mittelpunkt und geiſtiger Zuſammenhalt er erſcheint, das Bild einer ächt menſchlichen Individualität gewahrt. Hier ſehn wir ein uneigennüzes, freies Verhältniß der Freunde, welche ein ideales Band zuſammenhält. Shylock dagegen, in das auf dem natürlichen Grunde ruhende Familienverhältniß geſezt, tödtet durch ſeine Gemüthloſigkeit, ſeinen nur auf die materiellen Intereſſen gerichteten Sinn, auch das urſprünglich ſchon ſo zarte, innige Verhältniß zwiſchen Vater und Tochter ab und verwandelt dies Band der ſittlichſten und natürlichſten Empfindung in eine nur äußerlich beſtehende Verbindung. Der Abfall der Tochter vom Vater iſt daher nur eine Folge dieſes völlig äußerlich gewordenen Verhältniſſes. Daß dieſe Entweichung ohne innern Kampf, ohne Schmerz von Seiten Jeſſikas vollbracht wird, beweiſt uns, daß dies Verhältniß den Charakter der Pietät völlig verloren hatte. Nur darum erſcheint auch die Flucht Jeſſikas durchaus nicht als eine Impietät, weil ſie darin für unſere ſittliche Empfindung nur ein völlig kraftlos gewordenes Band zerreißt. Dieſe Gemüthloſigkeit Shylocks und damit die Rechtfertigung Jeſſikas tritt aber auch poſitiv darin hervor, daß Shylock die entflohene Tochter todt zu ſeinen Füßen ſehn möchte, wenn nur mit den Juwelen in den Ohren und mit den Dukaten im Sarge. Hierin macht ſich der völlig entfeſſelte Sinn für die materiellen Intereſſen auf eine dämoniſche Weiſe Luft. Es iſt die Spize der Herzensverhärtung, welche ſich in dieſer bis zur höchſten Exaltation geſteigerten Stimmung offenbart.

Der Flucht der Tochter geht der Abfall des Dieners Lanzelot Gobbo vorher, der ſeinem Herrn entläuft und ebenfalls das abſtrakte Recht bricht, das er zwar anerkennt, welches aber doch nicht ſtark genug iſt, um ihn an ſeinem Entſchluß zu hindern*). Auch bei ihm, wie ſpäter bei der Tochter, finden wir die Verlezung natürlich und verzeihlich, weil durch die Gemüthloſigkeit Shylocks jedes auf der ſittlichen Geſinnung beruhende Verhältniß zu einem nur äußerlichen Verhältniß herabgeſunken iſt, das alſo nur noch das abſtrakte Recht zu ſeinem Schutze hat. Aber beide, Lanzelot Gobbo, wie Jeſſika, beweiſen, der erſtere durch ſeine Treuherzigkeit und naive Gutmüthigkeit, und letztere durch ihre Innigkeit für den Geliebten ihrer Wahl, daß ſie die Verhältniſſe, welche ſie eigenmächtig löſen, zu wahrhaft ſittlichen zu erheben vermögen. Beide beſchwichtigen mit leichtem Kampfe ihr Gewiſſen, das ihrem Entſchluß auch ſo wenig ernſtlichen Widerſtand leiſtet, weil das, was ſie dabei verletzen, aufgehört hat, für ſie eine ſittliche Gewalt auszuüben und ſie zugleich das von ihnen gelöſte Verhältniß mit einer wirklich ſittlichen Verbindung, die ſie mit freier Anerkennung derſelben eingehn, vertauſchen. Dieſe Flucht Lanzelot Gobbos und Jeſſikas von Shylock hat aber, außer daß es uns die Unzulänglichkeit des abſtrakten Rechts gegen die ſittliche Geſinnung darſtellt, noch für Shylock ſelbſt die Bedeutung, ihn zu immer größerem Grolle fortzutreiben und ſeine rachſüchtige Geſinnung gegen Antonio, den chriſtlichen Kaufmann, noch heftiger anzufachen. So dienen dieſe durch Lanzelot und Jeſſika gelöſten Verhältniſſe weſentlich zur dramatiſchen Entwicklung Shylocks. So ſehr ihm auch gleich bei ſeinem Auftreten Groll und Rachſucht gegen Antonio geliehen werden, ſo verhärtet ſich doch ſein Gemüth durch dieſen Abfall des Dieners und vor Allem der Tochter, die beide mit den ihm ſo verhaßten Chriſten eine Verbindung ſchließen, noch mehr. Shylock rächt ſich nun in Antonio gleichſam an der ganzen Chriſtenheit, welche ihn auch in der Perſon des Dieners, wie des Entführers ſeiner Tochter tödtlich verletzt hat. So in ſich zurückgedrängt, nährt er in ſeiner Seele den ganzen brennenden Haß gegen die Chriſten, welche ihn in allen Intereſſen ſeines Lebens geſchmälert, ihn in Allem verwundet haben, was irgend eine Geltung für ihn hatte. Nun wird der Verluſt Antonios ein Quell faſt dämoniſcher Schadenfreude, weil derjenige ſeiner Rache überliefert wird, der ihm für alle ihm durch Chriſten widerfahrne Unbill büßen ſoll. Nun erſt verſtehn wir auch pſychologiſch recht Shylocks Verfeſtigung des grauſamen Sinnes, die Verſtockung ſeiner menſchlichen Empfindung. An das abſtrakte Recht klammert er ſich feſt, weil es das einzige Mittel iſt, was ſeiner Rache Sättigung verſpricht, und da allmälig jede edlere Regung, jede ſittliche Geſinnung von dem Geiſt der Habſucht und des Haſſes verzehrt worden iſt, ſo erſcheint uns ſein Gemüth zuletzt wie eine Brandſtätte, auf welcher Groll und Wuth alle menſchlichen Empfindungen von Grund aus zerſtört haben. Darum wirkt ſeine Berufung auf das abſtrakte Recht gegen das höhere Recht der Menſchlichkeit ſo furchtbar, weil ſich darin die Grauſamkeit ſeines Sinnes in ihrer gehäſſigſten Form ausſpricht, indem ſie das Schild des Rechts zur Vollbringung des ſchnödeſten Unrechts benutzt.

---

*) Dies iſt der in die Form des Humors eingehüllte Inhalt des Monologs Lanzelots (Akt 2. Scene 2).

Schon in der Auseinanderſetzung der Idee unſers Dramas zeigten wir, daß das abſtrakte Recht durch die ſittliche Geſinnung erſt ſeine letzte Weihe empfange. Dieſen Gedanken verſinnlicht uns Porzia in der Pietät, mit welcher ſie den letzten Willen des Vaters ehrt, und den Gebrauch, den er von ſeinem abſtrakten Rechte gemacht hat, durch ihre Geſinnung zu einem ſittlichen, mithin verbindlichen Willen für ſich erhebt. Dies macht Porzia, wie wir oben bereits andeuteten, auch zu dem natürlichen Organ, das abſtrakte Recht, welches in ſeiner rückſichtsloſen Anwendung in das ſchreiendſte Unrecht umgeſchlagen war, durch ſich ſelbſt aufzuheben, d. h. die Form durch die Form, den Buchſtaben durch den Buchſtaben zu tödten. Der Natur der Sache nach kann dies nur einer über den hier entwickelten Gegenſätzen ſtehenden Geſtalt übertragen werden, welche von ihrem überlegenen Standpunkte aus die Ohnmacht und Nichtigkeit des abſtrakten Rechts darthut, inſofern es Anſprüche macht, rückſichtslos die Welt regieren zu wollen. Antonio iſt der durch die ſtarre Anwendung des abſtrakten Rechts Verfolgte, der auch, wie wir geſehn, ſelbſt auf Koſten ſeiner beſonderen Standesintereſſen, das allgemein Menſchliche zur Geltung bringt und zugleich darin nicht ganz frei iſt von einer gewiſſen, aus ſeinem chriſtlichen Standpunkte ſtammenden Schroffheit. Er kann alſo nicht ſelbſt den Conflikt löſen, in den er durch das Eingehn des Vertrages gerathen war. Nur der geiſtig, wie ſittlich ſtarken, der anmuthvollen, an Verſtand, wie an Gefühl, an Tiefe der Empfindung, wie an Witz gleich reichen Porzia darf dieſe Löſung nicht nur, ſondern auch die Verſöhnung aller irgend widerſtrebenden Elemente zufallen. Nicht der glänzende Einfall, mit dem ſie das Gewicht des Buchſtabens auf den zurückfallen läßt, welcher daran feſthielt, berechtigt Porzia, als Retterin zu erſcheinen, ſondern ihre ganze, durchaus im höchſten Gleichgewicht aller ihrer Kräfte ſtehende, ideale Natur. Auf chriſtlicher Weltanſchauung ruhend, durch die Lehren des Chriſtenthums befruchtet, die ſie mit ſtiller Begeiſterung in ſich aufgenommen und zu ihrem individuellſten Beſitze gemacht hat, ohne in religiöſe Schwärmerei zu gerathen, erſcheint ſie uns als ein hohes Meiſterſtück der höchſten menſchlichen Bildung, zu welcher das glücklichſte Naturell, eine reiche Begabung jeder Art, die unabhängigſte und glänzendſte Exiſtenz beigeſteuert haben, um jene Einheit von natürlicher und ſittlicher Anmuth, von idealer Empfindung und von klarer Anſchauung der Welt hervorzubringen. Dabei erſcheint Porzia ſo durchaus als ein Geſchöpf unſerer Welt, fern von jeder hohlen Idealität, welche ſich mit der Welt einzulaſſen ſcheut, aus Furcht, dadurch ihre Reinheit einzubüßen; ſie iſt in jedem Augenblick ganz Weib, das lebensfrohe, geiſtreiche, tiefempfindende, kecke Mädchen, von eben ſo hohem ſittlichen Adel, als natürlicher Unbefangenheit, in der alle Lebensäußerungen von dem ſchönſten Maaße beſchränkt werden. Daher wirkt das Erſcheinen der ganzen Perſönlichkeit verſöhnend und beruhigend und erfüllt uns ſelbſt am Rande des furchtbaren Abgrundes, an den wir Antonio geführt ſehn, noch mit der Zuverſicht, daß hier ein tragiſcher Ausgang unmöglich ſei.

Porzia ſieht der entſcheidenden Wahl nicht mit ängſtlicher Beſorgniß entgegen, weil ſie ihr Geſchick nicht einem bloßen Zufall unterworfen glaubt, der ſie auch an eine ihr völlig widerſtrebende Perſönlichkeit feſſeln könnte, ſondern weil ſie, vermöge ihrer harmoniſchen Bildung, auch in der Welt, welche ihr ein Abglanz Gottes iſt, einen ewigen Zuſammenhang des durch ſeine Natur zu einander Gehörigen anſchaut. So erblickt Porzia in der Welt offenbar nur ein Abbild ihres eignen Friedens, ihrer Harmonie. Weil ſie als Weib einen ſolchen Einklang des Einzelnen mit dem Ganzen als eine unmittelbare, freudige Gewißheit empfindet, weil ihr das menſchliche Geſchick überhaupt nicht dem Zufall Preis gegeben iſt, ſondern von der liebevollen Fürſorge des perſönlichen Gottes abhängt, der das innerlich für einander Beſtimmte auch zuſammenfügen wird, ſo raubt ihr der Gedanke an das Teſtament des Vaters nicht ihre Heiterkeit; ja, ſie ſprüht die Funken ihres Humors in der Schilderung ihrer Freier mit ſolcher Luſt aus, daß jeder Gedanke banger Furcht von ihr verbannt ſcheint.

Porzia ergebt ſich allerdings nicht in Reflexionen über das Verhältniß des Menſchen zur göttlichen Weltordnung, dies würde froſtig und der weiblichen Natur einer Porzia durchaus unangemeſſen ſein. Der Dichter zog es vor, und darin bekundet ſich grade ſeine Meiſterſchaft, uns durch die ganze Perſönlichkeit Porzias das Bild einer alſo verſöhnten und in ſich harmoniſchen Natur zu erwecken, welche aber nur auf dem von uns entwickelten Grunde ruhen kann, den ſie aber vielmehr als ein in ihre Empfindung übergegangenes, ihr ganzes Weſen beſtimmendes und ergreifendes Lebensreſultat darſtellt, als durch Raiſonnement ins Bewußtſein hebt. Ein Dichter, der es nicht verſteht, Geſtalten ſo lebendig und aus einem Guſſe zu formen, daß ſich in der Totalität ihrer ganzen Erſcheinung ihre Weltanſchauung vollſtändig ausſpricht, würde zu dem froſtigen Mittel ſeine Zuflucht genommen haben, der Porzia eine Fülle derartiger Gedanken in den Mund zu legen, die aber, als Gedanken, ſchon das Weſen der weiblichen Natur nicht mehr rein und wahr abgeſpiegelt hätten. Shakespeare, der große Dichter, zog es vor, die Wahrheit des von uns entwickelten Lebensgrundes Porzias durch ihre ganze Perſönlichkeit ſich bewähren zu laſſen. Wir haben nur verſucht bis zu dem ſpringenden Punkte der ganzen Natur Porzias vorzudringen, und die Wirkung aufzufaſſen, welche dieſelbe in dem Kunſtwerke auf uns hervorbringt, in ihrem letzten Grunde begreiflich zu machen. Nur inſofern Porzia von einer ſolchen, von uns entwickelten Weltanſchauung getragen iſt, konnte ihr der Dichter die den tiefſten Quellen ihres Innern entſtrömenden Worte über das Verhältniß der Gnade zum Recht zutheilen, eine Stelle, in der Porzia, durch die Bedeutung des Moments erhoben, mit einer aus der Kraft innigſter Ueberzeugung ſtammenden Begeiſterung, die Unzulänglichkeit des abſtrakten Rechts überhaupt vom Standpunkt des Chriſtenthums ausſpricht. Wäre Porzias Lebensgrund nicht der von uns dargeſtellte, ſo würden dieſe die Gnade, als das Majeſtätsrecht des Geiſtes verkündenden Worte ihrem Weſen etwas völlig Fremdes ſein, welche wir mit ihrer ganzen Perſönlichkeit nicht in Einklang ſetzen könnten. Aber ihre tiefe, in ſich verſöhnte Natur faßt ſich nur in großen Augenblicken zum beredten Worte zuſammen, während ſie ſonſt ſich nur in der Anmuth, Heiterkeit und Sicherheit ihres ganzen Weſens kund giebt. Aber dann dringen auch ſolche Ergüſſe mit unwiderſtehlicher Kraft auf uns ein, weil uns in ihnen die ſtille Gewalt des Gemüths ergreift, welches uns plötzlich ſeine innerſten Tiefen aufſchließt.

Porzia kann natürlich nur durch eine edle, ritterliche und lebensfrohe Perſönlichkeit gefeſſelt werden. Als eine ſolche erſcheint uns Baſſanio, an deſſen Hand wir Porzia vertrauungsvoll durch das Leben wandern ſehn, weil er ganz ihren hohen, unſchätzbaren Werth erkennt und, empfänglich für dieſes Kleinod, das Glück ihres Beſitzes auf das innigſte fühlt. Baſſanio iſt es durch ſeine ganze Individualität werth, Porzia die ſeinige nennen zu dürfen, weil er einen glücklichen Verein aller der Eigenſchaften darbietet, welche ein edles Weib, wie Porzia, feſſeln können. Aber wenn man mit Recht mit Jeſſika von Porzia ſagen darf, die arme Welt hat ihres Gleichen nicht *), ſo gilt ein gleicher Ausſpruch von Baſſanio nicht. Eine ſo edle, empfindungsvolle, zutrauenerweckende, liebenswürdige Perſönlichkeit Baſſanio auch iſt, ſo wenig wir auch ausſprechen können, was wir an ihm vermiſſen, was wir anders geartet an ihm wünſchten, ſo erſcheint er doch, als Mann, nicht auf gleicher Höhe, wie Porzia als Weib. Die Organiſation des Baſſanio iſt von der Art, daß er uns zwar das Intereſſe einer ritterlichen, edlen Natur einflößt, aber doch gegen Porzia zurücktritt und ihr an Originalität, Geiſtes- und Gemüthstiefe den Vorrang laſſen muß. Dies war aber durch die Kompoſition des ganzen Werks bedingt. Nach der Idee unſeres Dramas, welches die Dialektik des abſtrakten Rechts allſeitig entwickelt und einer, das ſeltenſte Gleichgewicht des Geiſtes und des Gemüths offenbarenden, weiblichen Natur die Löſung des Confliktes in Ernſt und Humor anvertraut, war es unmöglich, derſelben zugleich eine männliche Individualität von gleich idealer Bedeutung zur Seite zu ſtellen. Sie würde nothwendig die ganze Haltung und den ganzen Ton unſers Dramas verändert haben. Ein Mann von gleich hohem, idealen Werthe, wie Porzia als Weib, müßte nothwendig der Mittelpunkt des ganzen Dramas werden, denn er könnte dies nur ſein durch die Größe ſeiner Idee und die Energie ſeiner Leidenſchaft, mit welcher er ſie zu verwirklichen ſtrebt. Ein ſolcher Mann hätte aber in einem alſo angelegten Werke keinen Raum; um ihn müßte ſich eine Tragödie bilden. Ein Weib aber hat in der ſtillen Gewalt ihres Gemüths, ihrer geiſtreichen und tiefen Natur alle Elemente, um eine verſöhnende Kraft auszuüben und eine friedliche Löſung der geſpannten Verhältniſſe, eine Harmonie aller Mißklänge herbeizuführen. Der Mann könnte dieſe Rolle nimmermehr übernehmen. Nun denke man ſich Baſſanio ſo neben Porzia geſtellt, daß er uns das Bild einer gleich hohen, männlichen Natur, wie Porzia der weiblichen, zeigte, ſo wäre damit nicht nur eine ganz veränderte Stellung der Porzia, ſondern auch der ganzen Kompoſition unſers Werkes bedingt. Es liegt daher eine bewunderungswürdige Kunſt des Dichters in der ganzen Individualiſirung des Baſſanio. Denn, ohne uns nur einen Augenblick die Vorſtellung zu erwecken, daß er Porzias nicht völlig würdig ſei, erregt er doch immer nur ſo viel Antheil, um das Intereſſe für Porzias volle Schönheit, Anmuth und Tiefe nicht zu beeinträchtigen. Ja, Porzias innige Neigung für Baſſanio wird ſelbſt eine Folie für denſelben, weil ſie uns ein beredtes Zeugniß für ſeine edle Individualität ablegt. Weil Baſſanio es werth iſt, Porzia zu erlangen, ſo gewinnt er ſie auch, weil er den Adel ihrer Natur anerkennt und von dem richtigen, ſittlichen Takte geleitet wird, da zu wählen, wo die ſchlichte Außenſeite dem oberflächlichen Sinne Nichts verheißt, deſto mächtiger aber eine tiefe Natur anzieht. Daß Baſſanio bei dem Käſtchen von „magrem Blei verweilt, das eh'r droht, als irgend was verheißt," daß er, angelockt von der auf einen tiefern Gehalt deutenden Inſchrift, ſich nicht durch die gleißende Außenſeite blenden läßt, beweiſt ſchon ſeine edele Natur. Die oberflächlichen, nur nach dem Scheine haſchenden Individualitäten verfehlen eben darum das richtige Käſtchen, weil ſie die Schaale überhaupt nicht durchbrechen können, weil ihnen derjenige Sinn fehlt, um in dem Ausdruck „ſein Alles zu geben und zu wagen" das Geheimniß der Hingebung der ganzen Perſönlichkeit, wie ſie die ächte Liebe fordert, zu erkennen. Darum darf Porzia mit Recht zum Baſſanio ſagen, wenn ihr mich liebt, ihr findet das rechte Käſtchen aus; denn die Wahl ſelbſt giebt Zeugniß von dem oberflächlichen oder tiefen Sinn des Wählenden. Wer Porzia wahrhaft liebt, bekundet dadurch ſchon eine Wahlverwandtſchaft zu ihrer reichbegabten, edlen Perſönlichkeit; damit iſt ihm aber ſchon der geiſtige Takt verliehen, in der prunkloſeſten Hülle, welche das Aufgeben der ganzen Individualität zu ihrem Gebote macht, den achten Schatz zu ahnen.

---

*) Jeſſika ſagt (Akt 3, Scene 5) zu Lorenzo von Porzia:

Ja, wenn zwei Götter irgend eine Wette
Des Himmels um zwei ird'ſche Weiber ſpielten,
Und Porzia wär' die eine, thät es Noth
Noch ſonſt was mit der andern auf das Spiel
Zu ſetzen; denn die arme rohe Welt
Hat ihres Gleichen nicht.

Die Kompoſition unſers Dramas iſt ſo beſchaffen, daß es jedem ernſten, die Momente des Tragiſchen in ſich tragenden Verhältniſſe zugleich ein humoriſtiſch gehaltenes Verhältniß zur Seite ſtellt, welches das Gemüth ſogleich von der tragiſchen Stimmung befreit. In dieſem Sinne ſagten wir früher, daß dies Werk den Reiz des Tragiſchen mit der Luſt der Komödie wundervoll in ſich vereine. Dieſe Vereinigung iſt aber nicht etwa nur als ein Wechſel tragiſcher und komiſcher Situationen und Verhältniſſe aufzufaſſen, wodurch in der That das Gemüth in gar keine harmoniſche Stimmung verſetzt werden würde, ſondern der tragiſche Knoten iſt nur ſo geknüpft, daß er leicht und ohne Schmerz entwirrt werden kann, ja, daß er durch ſeine Anlage ſchon dieſe Hoffnung erregt; daher auch das Gemüth nicht durch die letzten Spitzen des Tragiſchen berührt wird. Darum vertragen die das tragiſche Element einſchließenden Situationen die ihnen zur Seite gehende humoriſtiſche Haltung der Verhältniſſe. Die Letztere temperirt immer ſogleich das Erſtere und giebt uns ſtets die Freiheit und Heiterkeit des Gemüths wieder zurück, welche wir einzubüßen im Begriff waren.

Porzias Hand hängt von der Wahl des rechten Käſtchens ab. Dieſer Zufall, dem Porzia Preis gegeben ſcheint, führt eigentlich ſo lange eine beängſtigende Spannung herbei, bis wir inne werden, daß der Porzias würdige Baſſanio das rechte Käſtchen trifft. Bei den beiden vorhergehenden Freiern ſchöpfen wir indeſſen, gleich nach der Muſterung der Käſtchen und ihrer Deviſen, aus den Betrachtungen der Bewerber ſchon, die Zuverſicht, daß ihr oberflächlicher Sinn ſie das rechte Käſtchen verfehlen laſſen werde. Dadurch wird hier ſchon die Peinlichkeit der Situation gemildert. In der Scene, wo Baſſanio zur Wahl ſchreitet, zittern wir vor dem Ausgang, weil, ſo viel Divinationsgabe wir auch dem liebenden Baſſanio zugeſtehn mögen, doch hier das Lebensglück auf einen einzigen Wurf geſtellt ſcheint. Während aber in unſerm Gemüth, nach vollbrachter Wahl, das Verhängnißvolle der Situation noch in uns nachzittert, geben ſich Graziano und Neriſſa einander, indem Letztere ihre Vereinigung mit Graziano von dem Glück Porzias abhängig gemacht hatte *). Der geſchwätzige, witzige, leichtfertige Graziano gewinnt Neriſſa, die Vertraute Porzias, gleichſam das luſtige Konterfei ihrer geliebten Herrin, und entreißt uns dadurch ſogleich der bewegten Stimmung, die aus der Scene mit Baſſanio noch in uns nachſchwingt. Indem Neriſſa von freien Stücken den Beſitz ihrer Hand an die richtige Wahl Baſſanios, alſo auch an den Zufall knüpft, verliert für uns die Situation ſelbſt, in welcher der Zufall über die höchſten Intereſſen des Gemüths zu regieren ſchien, ihren herben Charakter und befreit uns zugleich von dem peinlichen Gefühl, welches die Wahlſcene ſelbſt in uns aufregte.

So nimmt Lanzelot Gobbos naives Selbſtgeſpräch, in welchem er, zwiſchen dem böſen Feinde und dem Gewiſſen mitten inne ſchwankend, doch dem erſteren erliegt und ſtracks dem Juden entläuft, der Flucht Jeſſikas, welche als Tochter ſich in derſelben Kolliſion befindet, wie Lanzelot als Diener, und dieſe Kolliſion auf gleiche Weiſe löſt, den tragiſchen Ernſt, der in der Situation ſelbſt liegt, ohne doch die Bedeutung des Schrittes Beider ſelbſt zu verkümmern. Auch hier hat die Kompoſition unſers Werkes durch die parodiſche Auffaſſung und Darſtellung des Verhältniſſes dafür geſorgt, unſer Gemüth nicht zum Verweilen der tragiſchen Elemente kommen zu laſſen, welche in der Losſagung der Tochter vom Vater eingehüllt liegen. Auch iſt in der Art der Entführung ſelbſt, durch Jeſſikas Verkleidung, und die völlig naive Art, mit der die-

---

*) Graziano ſagt zu Baſſanio:

Eu'r eignes Glück hing an den Käſtchen dort,
Und ſo auch meines, wie es ſich gefügt.

ſelbe auch den Raub der Koſtbarkeiten und Dukaten wie eine ganz unbefangene Handlung ausführt, ſchon der tragiſche Ernſt gemildert. Ja, auch die tragiſche Spannung der Gerichtsſcene trägt ſchon durch die Darſtellung ſelbſt, abgeſehn von der Anlage des ganzen Dramas, diejenigen Elemente einer freier werdenden Stimmung in ſich, welche uns noch mitten in der geſteigerten Furcht für Antonios Leben davon einigermaßen entlaſten. Porzias Erſcheinen in der Maske des jungen Rechtsgelehrten und ihre mitten in der aufgeregteſten Stimmung erfolgende heitere Erwiderung auf Baſſanios verzweiflungsvolle Worte, aus der die Gattin plötzlich ſchalkhaft hervorguckt, geben unſerer bangen Beſorgniß ſchon ein Gegengewicht von Hoffnung. Damit aber jede aus der Gerichtsſcene noch etwa nachklingende Verſtimmung über die Gefahr, in der Antonio geſchwebt, über den harten Spruch, der Shylock, den Urheber der grauſamen Situation, getroffen hat, völlig verhalle, hat der Dichter jenes reizende Nachſpiel gedichtet, in welchem ſich die vollſte, friſcheſte Lebensluſt, Heiterkeit und Schalkhaftigkeit vor uns ausbreiten, welche, getaucht in den vollen Strom der Poeſie, das Gefühl der ſüßeſten Harmonie in uns zurücklaſſen. Aber auch dieſe friſchen Blumen hängen mit den Wurzeln der vorhergegangenen Intereſſen noch zuſammen. So iſt dieſer Akt zugleich innerlich mit der Idee und der Entwicklung des Ganzen verbunden. Achten wir nur auf den Gedanken, der hier die ergötzlichſten Verwicklungen herbeiführt, in denen ſich Witz, Schalkhaftigkeit und Laune ſo glänzend offenbaren. Porzia hatte dem geliebten Baſſanio als Unterpfand der Liebe einen Ring gegeben, von dem er ſich nur mit ſeinem Leben zu trennen verſprach *). Neriſſa war dieſem Beiſpiele

---

*) Baſſanio hatte ihn mit den Worten in Empfang genommen:

Weicht dieſer Ring
Von dieſem Finger, dann weicht hier das Leben,
O dann ſagt kühn, Baſſanio ſei todt!

gefolgt. Dies unbedingte Verſprechen wird von beiden, nach mancher Weigerung, gebrochen, weil die Dankbarkeit für den edlen Retter Antonios die Entäußerung dieſes Kleinods forderte, indem derſelbe, jedes andere Zeichen der Anerkennung verſchmähend, hierauf allein beſteht. So gewinnen Porzia und Neriſſa die Ringe ihrer Männer, welche leztere bis auf den Tod ſorgfältig zu hüten gelobt hatten. Beide, Baſſanio und Graziano, gerathen nun durch den Bruch dieſes Verſprechens in eine Reihe von Verlegenheiten, die ihnen durch die Laune Porzias bereitet werden, bis ſie ſich endlich zu allſeitiger Befriedigung auflöſen. Aber ſcheint ſich nicht auch hier der allgemeine, durch das Ganze unſers Dramas herrſchende Gedanke der Unzulänglichkeit und Gebrechlichkeit jeder auf nur abſtrakter Grundlage ruhenden Verbindlichkeit zu bethätigen, welche in jedem Momente durch die Macht der Verhältniſſe wankend gemacht werden kann? Erfüllen nicht Baſſanio und Graziano, indem ſie das Gelübde, ſich nie von ihrem Ringe zu trennen, freiwillig brechen, eine höhere, menſchlichere Verpflichtung, dem Retter Antonios ihre dankbare Geſinnung an den Tag zu legen, ihm, dem ſich Baſſanio ſo unendlich verpflichtet fühlen muß? Baſſanio und Graziano heben alſo gleichfalls eine abſtrakte Verpflichtung, die ſie zu achten verheißen hatten, auf, weil dies durch eine höhere, ſittlichere Forderung geboten wird. Stellt ſich alſo nicht auch hierin, wie im ganzen Werke, die Dialektik alles nur abſtrakten Rechts dar? Liegt aber nicht zugleich in der ganzen Anlage dieſer Verwicklungen, welche Porzia herbeiführt, ſchon die Andeutung, daß ſich die Verletzung einer abſtrakten Verbindlichkeit gegen die Erfüllung einer durch die ſittliche Geſinnung gebotenen Pflicht auch hier als eine Offenbarung der Dialektik des abſtrakten, von den konkreten menſchlichen Verhältniſſen ganz abſehenden, Rechts erweiſen ſoll? Porzia, die geiſtreiche Vernichterin des abſtrakten Rechts durch das abſtrakte Recht, hebt auch hierin den Anſpruch deſſelben, als ein ſchlechthin Unantaſtbares gelten zu wollen, mit Humor auf.

Alſo auch dieſe Scenen, welche ſich zunächſt nur wie der Erguß einer muthwilligen Laune anlaſſen, bergen denſelben tiefen Kern des ganzen Werks, nur daß derſelbe hier, wegen der humoriſtiſchen Faſſung, mehr verhüllt iſt. Daß aber dieſe anmuthigen Scherze, welche auch den letzten Reſt einer Verſtimmung vertilgen, durch den Inhalt der Situationen mit dem Thema des ganzen Dramas innerlich zuſammenhängen, kann unmöglich verkannt werden.

◆

III.

Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks.

Der erſte Akt unſers Dramas leitet auf eine eben ſo einfache, als geiſtreiche Weiſe alle Kolliſionen ein, welche zur Entwicklung kommen müſſen, führt uns ihre Träger völlig ausgeprägt und als in ſich geſchloſſene Individualitäten vor, und giebt endlich den Ton für die ganze Kompoſition ſo an, daß wir, nach dem Inhalt der angelegten Conflikte, zwar eine tragiſche Kataſtrophe beſorgen können, aber durch die Miſchung der Elemente ſchon einer friedlichen Auflöſung entgegenſehn dürfen. Dadurch bereitet dieſer Akt nicht nur den ganzen Boden für die Handlung vor, ſondern erweckt uns zugleich die richtige Stimmung für die weitere dramatiſche Entfaltung. Der erſte Akt gruppirt ſich in drei große Scenen, von denen die erſte Antonio, die zweite Porzia, die dritte Shylock zum Mittelpunkte hat, durch welche die Natur dieſer drei Figuren mit ſo ſichern, feſten Zügen vorgezeichnet iſt, daß wir ihr Verhalten im Folgenden aus ihrer Individualität bereits mit Gewißheit diviniren können. Die erſte Scene zeigt uns Antonio von ſeinen edlen Freunden, Salarino und Solario, umgeben, denen ſich nach einander noch Lorenzo, Graziano und endlich Baſſanio zugeſellen. So wenig wir direkt von Antonio vernehmen, ſo lebendig ſpringt uns doch ſeine ganze Natur entgegen. Seine Melancholie, ihm ſelbſt, wie den Freunden ein Räthſel, deren tiefſten Grund wir oben zu enthüllen verſuchten, geſtattet ihm natürlich nur karge Reden; dennoch wird aus ihnen, beſonders aber aus der Haltung der Freunde zu ihm, ſeine ideale Natur ſichtbar. Sein hoher, durch die materiellen Intereſſen gar nicht befangener Sinn, wie ſein edles, aufopferungsfähiges Gemüth machen ihn ſeinen Umgebungen zu einem Gegenſtande der Verehrung, wie ſeine trübe Stimmung zu einem Gegenſtande der Sorge. Man fühlt es der ganzen Gruppe der nach und nach ſich um ihn ſammelnden Freunde an, daß ſie, ſo verſchiedenartig ſie auch unter ſich ſind, doch in der Liebe zu Antonio mit einander zuſammentreffen, daß er ihr gemeinſamer Mittelpunkt iſt. Nachdem ſich die Genoſſen Antonios, je nach ihrer Bedeutung im Stück, nach einander vor uns bewegt haben, ſchließt die Unterredung Baſſanios mit Antonio dieſe erſte Scene ab. Sie zeigt uns zugleich Antonios für Freundſchaft ſo warme und zarte Empfindung, prägt uns Baſſanios friſche, ritterliche und liebenswürdige Natur in wenigen Zügen aus, wobei die herzliche Liebe Antonios für ihn unſerm Antheil an Baſſanio kein geringes Gewicht giebt, und knüpft endlich die Fäden für die dramatiſche Entwicklung der Handlung ſelbſt.

Die zweite Scene hat Porzia zum Mittelpunkt. Sie zeichnet aber nicht nur das geiſtreiche Mädchen in ihrem kecken, ſprudelnden Humor, in der Friſche und Munterkeit ihres Geiſtes, welche auch durch den Gedanken an den letzten Willen ihres Vaters nicht erloſchen ſind, ſondern ſie giebt auch den Grundton für die Kompoſition des Ganzen an. Indem Porzia bei einer zwiſchen Impietät und dem Recht der freien Neigung drohenden Kolliſion dennoch die Freiheit und Heiterkeit ihres Geiſtes und die Keckheit ihres Humors bewahrt, wird auch das Gemüth des Zuſchauers gleichſam im Voraus von dem Gefühl banger Erwartung und der Vorempfindung des Verhängnißvollen entbunden. Es taucht uns daher, auch ſelbſt hinter den Schrecken, welche im Fortgang heraufbeſchworen werden, eine unverwüſtliche Luſt auf, weil die ganze in uns angeregte Stimmung uns gar nicht zu der wirklichen Gewißheit eines tragiſchen Geſchickes kommen läßt. Dies hat der Dichter weſentlich durch die Kompoſition dieſer Scene erreicht, welche darum auch dem Auftreten Shylocks, wo der verhängnißvolle Knoten geſchürzt wird, abſichtlich vorhergeht, um uns gleichſam für die finſtern Gewalten, welche die folgende Scene enthüllt, das richtige Maaß zu geben. Hier möge man die Weisheit Shakespearſcher Kompoſition bewundern, wodurch ſchon im Beginn der Entwicklung diejenigen Töne in unſerer Bruſt angeſchlagen werden, welche ſelbſt durch alle Diſſonanzen des Folgenden dennoch immer beruhigend hindurchklingen. In einem auf die tragiſche Entwicklung angelegten Drama wäre eine ſolche Scene von Seiten der idealen, ſelbſt mitten in den Kolliſionen befindlichen Geſtalten unerträglich, weil ſie uns in eine ganz falſche Stimmung hineinriſſe. Wer überhaupt mit Sinn und Takt für die Auffaſſung derjenigen Elemente begabt iſt, welche ſich gegenſeitig zum Ausdruck einer beſtimmten Stimmung, einer beſtimmten Weltanſchauung bedingen und fordern, der wird das Geſagte auch als vollkommen wahr anerkennen.

Die dritte Scene führt uns Shylock als Mittelpunkt vor und ſchürzt zugleich den Knoten zu dem Rechtshandel mit Antonio. Alle Seiten der Natur Shylocks, die Differenz ſeiner und Antonios Individualität, welche wie Nord und Süd einander fliehen, kurz, der tiefſte Grund des Haſſes Shylocks und der Verachtung Antonios gegen ihn werden hier offenbar. Es ſteht der in die Tiefe ſeines Haſſes gegen Antonio verſenkte, ſeinen Grimm innerlich verkochende, von Antonio wegen ſeines Wuchers gemißhandelte und in ſeinem Gewinn von demſelben geſchmälerte Shylock ganz vor uns, der jetzt zum erſtenmale dem lang verhaltenen Grimme Luft machen darf, weil Antonio ſeiner bedarf. Dies Gefühl ſeiner Unentbehrlichkeit öffnet ſeine empörte, von Haß geſchwollene Seele zum Erguß ſeiner Erbitterung; dies giebt ihm endlich auch den ſeltſamen Gedanken jenes wunderlichen Vertrages ein, der, zunächſt nur wie ein barocker Einfall eines tollen Humors erſcheinend, Shylock wenigſtens die Genugthuung giebt, das Blut ſeines Erzfeindes ſich verpfändet zu ſehn, ſo zu ſagen, ſchwarz auf weiß das Leben Antonios durch ſeinen hölliſchen Witz ſich verſchrieben zu erblicken. Daß Shylock jetzt ſchon dieſen ideellen Genuß dem materiellen Gewinn der Zinszahlung für das aufzubringende Kapital vorzieht, iſt uns aber auch Bürge, daß er jeden materiellen Vortheil der Sättigung ſeiner Rache opfern werde, wenn es einmal gelten ſollte, von ſeinem abſtrakten Rechte Gebrauch zu machen. So hat der Dichter in dieſem Zuge die ſpätere Denk- und Handlungsweiſe Shylocks ſchon unverrückt vorgezeichnet. Die Verwirklichung des geſchloſſenen Paktes erſcheint dem Antonio ſelbſt ſo außer den Gränzen der Möglichkeit zu liegen, daß er darin auch nichts als den Einfall eines tollen Humors erblickt, dem er ſich mit dem Gefühl der vollſten Sicherheit überläßt.

Der zweite Akt hat die doppelte Aufgabe, ſowohl das Entweichen des Dieners Lanzelot Gobbo und der Tochter Jeſſika von Shylock, als auch die über Porzias Hand entſcheidende Wahl, zwiefach ſich wiederholend und zwiefach fehlend, darzuſtellen. Beide Seiten erſcheinen zunächſt unabhängig von einander und durch keine äußere Verkettung mit einander in Verbindung geſetzt. Nur das allgemeine Verhältniß der Individuen zum abſtrakten Recht verknüpft ſie innerlich. Lanzelot Gobbo und Jeſſika verletzen, wie wir oben entwickelt, ein Verhältniß, welches in ihrem Bewußtſein durch Shylocks Härte und Gemüthloſigkeit zu einem nur äußerlichen herabgeſunken war, das alſo nur noch auf dem Grunde eines abſtrakten Rechts beruht. Porzia dagegen reſpektirt ein Gebot, welches zunächſt nur das abſtrakte väterliche Recht zu ſeiner Quelle hatte und erhebt ſich durch ihre Geſinnung über die Tyrannei dieſes Geſetzes. Shylock verhärtet ſich durch jenen doppelten Abfall noch mehr in der Gemüthloſigkeit ſeines Sinnes. Porzia befreit ſich durch die aus der Freiheit ihrer Geſinnung hervorgehende Erfüllung des väterlichen Gebots von der Härte deſſelben und ſieht ſich unmittelbar durch die verfehlte Wahl der beiden Freier belohnt und gekräftigt. Dem verſöhnten Gemüth der Porzia antwortet das Schickſal befriedigend und befeſtigt ſie in dem Vertrauen, daß eine, das Ziel jedes Einzelnen überwachende Vorſehung auch die durch ihre Natur für einander Beſtimmten zuſammenfügen, mithin auch ihr Geſchick nicht einem rohen Zufall Preis geben werde.

Der Eingang des Akts zeigt uns Porzia dem erſten neuen Freier, dem Prinzen von Marokko gegenüber, das Gebot des Vaters als das ſie bindende Geſetz bekennend. Der parodirte Conflikt des abſtrakten Rechts und des Gewiſſens in dem Selbſtgeſpräch des naiven und luſtigen Lanzelot Gobbo, der ganze Humor ſeines Entlaufens, und die folgenden Scenen mit ſeinem Vater und Baſſanio leiten, indem ſie den Ernſt im Scherze durchſcheinen laſſen, die auf gleicher Grundlage ruhende Entweichung der Tochter ein, und nehmen, wie wir gezeigt, dieſem Schritt den tragiſchen Ernſt und das unſer Gemüth Verletzende, das zunächſt in der Zerreißung ſo heiliger Bande liegt. Zugleich hat aber auch der Dichter durch die Individualität der holden, jungfräulichen, empfindungsvollen Jeſſika, welche ſelbſt ihr Haus eine Hölle heißt und ſich nur als Tochter des Blutes Shylocks, nicht ſeines Herzens bekennt *), verbunden mit der, uns durch Shylocks Perſönlichkeit gewordenen Beſtätigung dieſes Bekenntniſſes, das Verhältniß ſo geſtaltet, daß wir Jeſſika gern in die Arme Lorenzos ſchlüpfen, ohne Widerwillen eine abgeſtorbene ſittliche Verbindung von ihr löſen und eine auf der ſittlichen Geſinnung ruhende eingehn ſehn. Beide Seiten gehn hier Hand in Hand. Der Humor des luſtigen Lanzelot bereitet unſere Stimmung für die richtige Auffaſſung der Flucht

---

*) Jeſſika ſagt (Akt 2. Scene 3).

Ach nein, gehäſſig iſt es nicht von mir,
Daß ich des Vaters Kind zu ſein mich ſchäme.
Doch bin ich ſeines Blutes Tochter ſchon,
Bin ich's nicht ſeines Herzens. O Lorenzo,
Hilf mir dieß löſen, treu dem Worte bleib!
So werd' ich Chriſtin und Dein liebend Weib.

Jeſſikas vor und vermittelt auch in der parodiſchen Form den Geſichtspunkt für das durch Jeſſika zerriſſene Band der Familie. Die fehlgeſchlagenen Wahlen des Prinzen von Marokko und des Prinzen von Aragon folgen raſch auf einander und erwecken durch die pomphaft ausgeſprochenen Reflexionen, welche ſie zur Entſcheidung für das goldne und ſilberne Käſtchen beſtimmen, die beruhigende Vorſtellung, daß jeder oberflächlichen, nur nach dem äußern Schein haſchenden Natur die rechte Wahl verſagt bleiben werde, daß alſo Porzia nur von einer tiefen, auf das Weſen, nicht auf den Schein gerichteten Individualität könne gewonnen werden. Denn in den beiden ſtolzen, ſelbſtgenugſamen, mit Empfindung mehr prunkenden, als wirklich liebenden Geſtalten ſteht zugleich die ganze Gattung ſo gearteter Freier vor uns; ihre Reden, nur in der Faſſung unterſchieden, geben die immer wiederkehrenden, ſalbungsvollen Reflexionen aller oberflächlichen, auf eingebildete Vorzüge trotzenden und ihrer Erfolge ſich ſicher dünkenden Naturen. Die Kunde von dem ſo eben angekommenen, für Porzia durch Antonios großſinnige Freundſchaft ausgeſtatteten Baſſanio entläßt uns daher, voll Hoffnung glücklicher Entſcheidung, am Schluß des zweiten Akts.

Der dritte Akt iſt auch in unſerm Werke recht eigentlich derjenige, welcher die Kataſtrophe herbeiführt und die Löſung der in unſerm Drama angelegten Conflikte vorbereitet. Er entläßt uns daher mit der höchſten dramatiſchen Spannung, wie er in ſich ſelbſt die Elemente der tragiſchen Erſchütterung und der ſeligſten Befriedigung und Luſt am härteſten aneinanderrückt; er wirft daher auch unſere Empfindung in die ſchroffſten Gegenſätze umher. Die erſte Scene wühlt alle Leidenſchaft des Haſſes und der Rache Shylocks aus ſeinem tiefſten Herzensgrunde herauf. Wir ſehn den durch der Tochter Flucht mit einem Chriſten tödtlich verletzten und empörten Shylock vor uns, in deſſen Herzen nur Wuth und Rachſucht toben. Sein verhärtetes Gemüth ſtiert wild in den Abgrund ſeines Verluſtes hinein; nur aus der fernen Ausſicht auf Antonios Ruin taucht ihm eine dämoniſche Luſt auf; mit der Gewißheit deſſelben wächſt ſeine Rachſucht, denn in Antonio ſoll der königliche Kaufmann und der Chriſt zugleich getroffen werden. In die Empfindungen der Wuth über die Flucht der Tochter und der hölliſchen Luſt an Antonios Verluſte hin- und hergeworfen, verläßt uns Shylock endlich mit der Gewißheit, der endlichen Befriedigung ſeiner Rache entgegenharren zu können. Von dieſen dämoniſchen Affekten Shylocks, welche uns zugleich für Antonio zittern machen, entlaſtet uns der Dichter durch die zweite große Scene, die Wahl Baſſanios. Hier durchläuft die Seele die ganze Scala banger Erwartung, ſüßen Hoffens und ſeligen Entzückens; ſich in jeder dieſer Empfindungen und Affekte voll Maaß und Schönheit bewegend. So wird dieſe ganze Scene recht eigentlich zu einer Kehrſeite der entfeſſelten, maaßloſen, unedlen Leidenſchaft Shylocks. Was im Bangen und Hoffen und, nach erfülltem Wunſche, in zarter Hingebung und weiblicher Empfindung eine edle, geiſtreiche, tiefe, weibliche Natur nur Anmuthsvolles auszuſprechen vermag, das offenbart uns hier Porzia. Aber dieſe ſelige Luſt der Liebenden wird plötzlich durch das verhängnißvolle Blatt, das Antonios gewiſſen Ruin und Shylocks unbeugſamen Sinn verkündet, grauſam getrübt. So iſt das Gemüth wieder dem Zerwürfniß überliefert, welches die vorhergegangene Scene vergeſſen gemacht hatte. Die kurze Zwiſchenſcene, die uns Antonio als Gefangenen zeigt, vom wüthenden Shylock unbarmherzig dem Geſetze überliefert, um den Buchſtaben des Rechts an ihm in Erfüllung zu bringen, verſchließt von dieſer Seite her jede Hoffnung auf eine günſtige Wendung des Geſchicks. Da führt uns der Dichter nach dem Sitze Porzias zurück. Wir vernehmen Porzias Entſchluß, mit Neriſſa heimlich Belmont zu verlaſſen, um verkleidet als Männer nach Venedig zu eilen, ein Gedanke, der nur mit Antonios unglücklichem Rechtshandel zuſammenhängen kann. Dieſer kecke Einfall bringt uns wieder in das Geleiſe einer heitern Stimmung zurück. Von dem geiſtreichen Weibe, voll Witz und Schalkhaftigkeit, voll Schwungkraft des Gemüths und von ſcharfem Verſtande, erwarten wir, ohne noch das wie zu ahnen, eine Löſung von dem grauſamen Verhängniß, welches über Antonio und dadurch auch über dem geliebten Baſſanio ſchwebt. Porzias Weſen, ſo in ſich ſelbſt harmoniſch und ſchön geſtaltet, iſt uns Bürge für einen friedlichen Ausgang. So taucht auch hier unſer Gemüth wieder aus dem Strudel auf, in den es durch die wilde Leidenſchaft Shylocks hineingeriſſen war, und iſt, ſelbſt an der Schwelle des verhängnißvollen Urtheils, der Freiheit wiedergegeben, ja ſelbſt, wenn auch voll Spannung und Sorge, doch darin zugleich ſchon von einer geheimen Ahnung eines glücklichen Ausganges erfüllt. So läßt alſo auch hier die Kompoſition unſers Werkes den klaren, heitern Ton noch aus den geſteigerten Diſſonanzen hindurchklingen.

Der vierte Akt unſers Werkes, welcher die allberühmte Gerichtsſcene und damit die Darſtellung der höchſten dramatiſchen Spannung, der ſchärfſten Contraſte und ihrer Auflöſung enthält, zerlegt ſich in mehrere Abſchnitte, welche ſich ſelbſt wieder zu einer vollen dramatiſchen Entwicklung zuſammenſchließen. Der erſte Theil zeigt uns die ſchroffe Spannung der Gegenſätze in der Berufung Shylocks auf ſein abſtraktes Recht, das er, nach eignem Bekenntniß, zu ſeiner ſubjektiven Befriedigung verfolgt und mit der Kraft eines ſchneidenden Sarkasmus, als ſein gutes Recht behauptet. Von Hauſe aus durch das Palladium des abſtrakten Rechts geſchützt, zeigt er ſich hier in der überlegenen Stellung eines feſt Verſchanzten, der allen Angriffen der Gegner unzugänglich iſt. Dem verſammelten Gericht, der Verwendung des Dogen, wie den Bitten der Freunde des Antonio hält Shylock den ſtarren Buchſtaben des Geſetzes unerbittlich und ſiegreich entgegen. Der zweite Abſchnitt iſt durch das Erſcheinen Porzias, in Geſtalt des jungen Rechtsgelehrten, bezeichnet. Er bringt die Negativität des abſtrakten Rechts zunächſt in der Form eindringlicher Beredtſamkeit an das Gemüth, und läßt darin zugleich das chriſtliche Princip, als dasjenige durchſchauen, welches das Mißverhältniß, die Kolliſionen, denen alles abſtrakte Recht unterworfen iſt, durch das Majeſtätsrecht des göttlichen Geiſtes aufhebt. Damit weiſt der Dichter auf eine objektive Verſöhnung in unſerer dramatiſchen Entwicklung hin; er weiſſagt uns gleichſam indirekt den Fall des abſtrakten Rechts, welches ſich gegen die Stimme der Menſchlichkeit verſchließt und damit im Begriff ſteht, ein viel höheres Recht zu verletzen. Die Apoſtrophe Porzias an das Gemüth Shylocks muß an ſeiner Rachluſt ſcheitern. Aber es iſt für die Entwicklung und zur Rechtfertigung der endlichen Kataſtrophe nothwendig, daß ſich die Befriedigung des lange aufgeſparten Haſſes gegen Antonio auch in ihrer nackten, dämoniſchen Geſtalt kund thue, welcher der Buchſtabe des Geſetzes nur als Mittel zur Sättigung der Rache dient. Daß nicht das Recht um des Rechts willen, ſondern das Recht um der Rache willen gewollt wird, muß ſich herauskehren. So muß das durch den Buchſtaben des Geſetzes geſchützte Unrecht, in welches die Ausführung des abſtrakten Rechts im Begriff iſt umzuſchlagen, zugleich die Schranke des letzteren ſelbſt aufthun. Dies iſt der Kern des zweiten Abſchnitts. Alles dient dazu, dieſe Anſchauung hervorzurufen, und ſo für die Auflöſung dieſer höchſten Spannung vorzubereiten. Nachdem von Seiten Shylocks auch die für ihn gewinnreichſte Auskunft abgelehnt worden iſt, tritt das abſtrakte Recht völlig geharniſcht, ſcheinbar jedem Angriff Trotz bietend, vor uns hin, um ſein Opfer zu empfangen. Antonios Reſignation, Baſſanios und Grazianos Verzweiflung, Porzias Anerkennung des unbeugſamen Geſetzes, alles zuſammengenommen, treibt die Spannung auf ihre höchſte Spitze. Aber ſelbſt während wir hier, rathlos über die Möglichkeit eines befriedigenden Ausgangs, für Antonio zittern, klingen ſchon jene Töne der Schalkhaftigkeit durch, welche uns die innere Gewißheit des vorüberziehenden Unheils geben, und uns, die wir noch immer über dem Abgrunde der Gefahr ſchweben, die nahe Rettung im Geiſte andeuten. Der Kompoſition des Ganzen gemäß wird alſo auf der Spitze des tragiſchen Ernſtes ſchon die Befreiung des Gemüths eingeleitet.

Der dritte Abſchnitt hat nun die Dialektik des abſtrakten

Rechts ſelbſt, das Zurückſchlagen deſſelben auf Shylocks Haupt, den Umſchwung aus dem nahen Triumph befriedigter Rache in den Abgrund des Elends darzuſtellen. Dem aus ihm ſelbſt vernichteten, abſtrakten Rechte folgt die Nemeſis auf dem Fuße nach. Das von Shylock nur als Mittel zum Verderben Antonios angewendete Recht ſchlägt auf ihn zurück und verdirbt ihn ſelbſt. Shylock iſt nach dem abſtrakten Recht vernichtet. Aber es kann von denen, welche die Tyrannei deſſelben erfahren haben, nicht in ſeiner gemüthloſen Härte ausgeübt werden, ohne daß ſie ſelbſt die abſolute Macht deſſelben ſanktionirten. Dies bedingt die Begnadigung Shylocks durch die Fürſprache eben des Mannes, den der Buchſtabe des Geſetzes faſt getödtet hätte, durch Antonio. Indem er aber die nach dem Rechte ihm zufallende Hälfte des Vermögens für den Entführer Jeſſikas beſtimmt, ſo wird darin zugleich die Verletzung der Pietät, als eine unter dieſen konkreten Bedingungen erfolgte Löſung eines ganz äußerlich gewordenen Verhältniſſes, welches mit einem wahrhaft innerlichen, alſo auf der ſittlichen Geſinnung ruhenden vertauſcht worden iſt, öffentlich anerkannt. Auch nach dieſer Seite führt alſo die dramatiſche Entwicklung eine wahrhafte Verſöhnung herbei, indem ſie durch dieſe Entſcheidung nur den Geiſt, nicht die Form, als die bindende, jedes ſittliche Verhältniß erſt konſtituirende Macht zur Geltung bringt. Uns ſcheint jedoch der Dichter in der dem Shylock durch Antonio geſtellten Bedingung, für die ihm gewährte Gunſt ſogleich das Chriſtenthum zu bekennen, noch einen Zug jenes bis zur Härte und Intoleranz fortgehenden chriſtlichen Eifers Antonios, von dem wir ſchon oben bei der Auffaſſung des Gegenſatzes zwiſchen Antonio und Shylock, den erſteren nicht frei erkannten, mit Abſicht eingewebt zu haben. In dieſem Punkte iſt auch Antonio einſeitig und leidenſchaftlich. Wie oben die durch den Chriſten Antonio dem Juden Shylock widerfahrne verächtliche Behandlung den Groll und die Rachſucht des Letztern motivirte und darin alſo auch ein gewiſſes Unrecht des Antonio ausgedrückt war, ſo ſetzt ſich hier in der dem Geiſt des Chriſtenthums widerſprechenden Forderung eines erzwungenen Bekenntniſſes, alſo in dem gewaltſam aufgedrungenen Chriſtenthum der einſeitige Eifer Antonios fort. In dieſem Punkte wird auch Antonio nicht vom Geiſte regiert, indem er ſich auf die formelle Bekehrung deſſen bornirt, deſſen ganze Natur dem Chriſtenthum widerſtrebt und das Bekenntniß, welches nur aus der Tiefe der Ueberzeugung hervorgehn kann, zu einem nur äußerlichen Akt herabſetzt. Es erſcheint uns daher ſehr bedeutſam, daß grade Antonio dieſe Forderung ſtellt; nur er, in dieſem einzigen Punkte noch nicht aus der Knechtſchaft der Form zum Geiſte befreit, kann in dieſer äußerlichen Anerkennung des Chriſtenthums von Seiten Shylocks eine Genugthuung empfinden. Von Porzias Standpunkt aus, welche ſich als die durch und durch verſöhnte, über den Einſeitigkeiten ſtehende Natur offenbart, wäre eine ſolche Forderung unmöglich; darum konnte der Dichter ſie auch nicht zum Organ derſelben machen.

An dieſe, wie zu einer Trilogie ſich geſtaltenden Gerichtsſcene ſchließt ſich das die Befreiung unſeres Gemüths vollendende Nachſpiel, wie ein Satyrdrama an. Die Fäden dazu werden noch in dieſem Akte geſponnen, und der Dichter führt uns durch dieſe Schlußſcenen deſſelben ſchon unvermerkt, eben ſowohl über die noch etwa nachwirkende Erſchütterung aus der Gerichtsſcene hinaus, als er durch ſie ſchon den Grundton der Luſt und des Humors für den folgenden Akt anſchlägt. Wir haben oben den innern Zuſammenhang der heiteren Verwicklungen und Löſungen, welche den Inhalt des fünften Akts bilden, mit der Idee unſers ganzen Werks nachzuweiſen geſucht und darin erkannt, wie nicht nur im Allgemeinen durch die nachfolgenden Scenen jeder etwa noch nachſchwingende Mißton verklingt, ſondern wie auch dieſe ſüßen Melodieen alle ſelbſt ſchon in der ganzen frühern Kompoſition verborgen liegen. Die poeſiereiche, die höchſte Seligkeit des Herzens und den Humor der Liebesluſt athmende Scene zwiſchen Lorenzo und Jeſſika eröffnet den letzten Akt, und erhebt uns ſo zu der dichteriſchen Stimmung, welche den ganzen Verlauf der Entwicklung, wie eine milde Göttin, beherrſcht. Alles athmet den Ausdruck jener friſchen, unverſiegbaren Lebensluſt, welche auf dem tiefſten Grunde inneren Friedens erblüht und die Farben des neckiſchen Muthwillens, der Schalkhaftigkeit und des Humors für ſich verwendet. So entläßt uns der Dichter mit dem Eindruck der ungetrübteſten Heiterkeit, welche durch die Vergegenwärtigung reiner, aus einer harmoniſchen Stimmung des Gemüths hervorgegangener, ſittlicher Verhältniſſe über uns ausgegoſſen wird, welche über den lockern Grund des abſtrakten Rechts weit erhaben ſind, und darum auch die in ihrer Anerkennung befriedigten, ihrer ſelbſt völlig ſichern Träger derſelben zum Gefühl der vollen, ungehemmten Lebensluſt kommen laſſen.

◆

VI.

Die Charaktere in beſonderer Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung.

Wir beginnen in der Entwicklung der männlichen Charaktere unſers Werks, zum Behuf der dramatiſchen Darſtellung, mit der Rolle des Shylock, weil derſelbe durch die unvergleichliche Größe der Charakteriſtik ſo ſehr hervorragt, und, vom Erſcheinen unſers Kunſtwerks an, den größten Darſtellern ein unerſchöpflicher Quell immer neuen Reizes geworden iſt, in ſeiner Verſinnlichung das Maaß ihrer geſtaltenden Kraft zu verſuchen*). Shylock gehört zu denjenigen Figuren, welche durch den Dichter zu einer ſo vollendeten Plaſtik ausgearbeitet worden ſind, daß es hier auch den genievollſten Schauſpielern ſchwer fällt, in der Verkörperung des Bildes den Dichter vollſtändig zu decken, eine Wahrheit, welche die am tiefſten eingeweihten Künſtler gewiß am willigſten mitbekennen werden.

---

*) Unter den Darſtellern neuerer Zeit gab Ludwig Devrient vom Shylock ein entſchieden großartiges Bild. Der Charakter Shylocks gehört zu denjenigen extremen Geſtalten, welche im ernſten Drama Devrients ganzer Geiſteseigenthümlichkeit am meiſten zugänglich waren und deren ſeine ſchöpferiſche Phantaſie ſich mit wahrem Genuß bemächtigte. Leider hat die Ungunſt der Verhältniſſe den Verfaſſer bisher verhindert, Seydelmann als Shylock zu ſehn. Darin ſind übrigens Kenner wie Laien einig, daß die Darſtellung dieſes Charakters zu Seydelmanns vollendetſten Leiſtungen gehört. Eduard Gans hob es namentlich ſtets mit großer Wärme hervor, daß Seydelmann uns noch mehr als L. Devrient, im Shylock einen Gattungscharakter verſinnlichte und dadurch einen mehr weltgeſchichtlichen Eindruck hinterlaſſe. Daß das Bild Shylocks in Seydelmanns Phantaſie in ſehr großartigen und entſchieden ausgeprägten Zügen ſteht, hat dem Verfaſſer ſelbſt eine nur flüchtige Unterredung mit dem Künſtler über die Natur dieſes Charakters bewieſen. Möchte übrigens der berühmte

Vor Allem kommt es darauf an, in Shylock einen großen Gattungscharakter aufzufaſſen und, unbeſchadet ſeiner Individualiſirung, als ſolchen lebendig vor uns hinzuſtellen. Dieſer Gedanke muß die Geſtaltung der ganzen Darſtellung leiten. Shylock iſt der Träger des Judenthums in ſeiner Verſunkenheit einerſeits und in ſeinem durch ein verſchuldetes, wie unverſchuldetes Geſchick genährten brennenden Haß gegen ſeine Verfolger, und in ſeiner unverwüſtlichen Zähigkeit andererſeits. Beide Momente ergänzen einander zum vollſtändigen Bilde. Wie die Erſcheinung des ganzen Judenthums, nachdem es ſeine weltgeſchichtliche Miſſion erfüllt hatte, durch ſeine Starrheit in der Befolgung des Geſetzes, die Unbeugſamkeit ſeines Sinnes, den furchtbar gedemüthigten, aber dennoch unvertilgbaren religiöſen Hochmuth, das wucheriſche Treiben und den durch alle Arten der Mißhandlung zwar tiefgewurzelten, aber doch zu keiner ſittlichen Thatkraft ſich erhebenden Haß gegen ſeine Verfolger, überhaupt einen unheimlichen Charakter offenbart, ſo verdichten ſich auch dieſe Züge in Shylock zur Verſinnlichung eines ſolchen Geſammtbildes. Shylock hat daher weſentlich in ſeinem Erſcheinen, wie in ſeiner ganzen Entwicklung dämoniſch zu wirken. Für ſich gefaßt iſt Shylock nicht nur eine tragiſche Figur, ſondern die Verſinnlichung der großen Tragödie des Judenthums ſelbſt, das ſeine weltgeſchichtliche Exiſtenz überdauert hat, als Volk zerſprengt iſt und doch in aller Vereinzelung ſich immer

---

Darſteller in dem von uns entworfenen Bilde und unſern Forderungen an die Verſinnlichung des Charakters, ſeine eignen Intentionen ausgeſprochen und durch die wiſſenſchaftliche Entwicklung ſeine Anſchauungen beſtätigt finden.

wieder durch ſeine gemeinſame Sinnesart und Sympathie magnetiſch berührt, das zur Ohnmacht herabgeſunken, unfähig iſt, ſich als Judenthum wieder zu regeneriren und doch in unerſchütterlicher Zähigkeit an ſeiner jüdiſchen Eigenthümlichkeit feſthält, dem es, bei aller Elaſtizität des Widerſtandes, dennoch verſagt iſt, ſich zur ſittlichen Aktivität des Kampfes zu erheben, das endlich alle ſeine Geiſtesgaben vielmehr zum Erwerb und Feſthalten materieller, als ideeller Güter aufwendet.

Alle dieſe Züge werden in Shylock perſönlich. Aus unſerer Entwicklung folgt, daß der Darſteller deſſelben auch darin der Andeutung des Dichters folgen muß, indem er dem Shylock in ſeiner Ausdrucksweiſe zwar das Gepräge ſeiner Nationalität leihen und namentlich in der Ausſprache das Jüdiſche anklingen laſſen ſoll, aber ſich niemals bis zum Conterfei eines jüdiſchen Dialekts verirren darf. Es handelt ſich alſo hier darum, die zarte Gränze zu halten zwiſchen dem Gepräge der Nationalität und jenem jüdiſchen Ton und der Ausdrucksweiſe, wie ſolche als eine gemeinſame Grundform in den untergeordneten Kreiſen herrſcht. Scheint das jüdiſche Element gar nicht hindurch, ſo wird dem Charakter grade ſeine tiefſte Baſis entzogen; Shylock wird dann ein über ſeine nationale Beſonderheit ſtehender Menſch; aber grade dieſes Moment der Nationalität iſt für das ganze Verſtändniß der Idee und ſeines konkreten Gegenſatzes zu Antonio von höchſter Wichtigkeit; verliert ſich aber Shylock in den jüdiſchen Dialekt, ſo geht das großartige Bild eines Gattungscharakters in der Copie eines partikulären Juden unter. Dann wird der dämoniſche Shylock von ſeinem erhabenen Poſtament auf das beſchränkte Geſtell einer gewöhnlichen Luſtſpielfigur heruntergeſetzt. Nun iſt aber wieder natürlich, daß ſich bei Shylock in den Momenten des Affekts, des wilden Grimmes, das nationale Element mehr entbinden und ſtärker durchklingen wird, als in den Momenten des Brütens und der ſchlauen Erwägung, oder gar der überlegenen Beſonnenheit. Denn in erſteren bricht der natürliche Menſch unwillkührlich hindurch und zerſtört gleichſam die Schranke, welche die ſonſtige Bildung und der Verkehr mit der chriſtlichen Welt um ihn gezogen haben.

Gleich die erſte Scene, in der Shylock uns erſcheint (Akt 1, Scene 3), welche wir nach ihrer Bedeutung in der Kompoſition entwickelt haben, muß das ganze Bild deſſelben in allen ſeinen Zügen feſt ausgeprägt vor uns hinſtellen. Denn alle folgenden Lebensäußerungen Shylocks ſind in ſeinem erſten Auftreten ſo vorgebildet, daß man ſie von hier aus faſt mit Nothwendigkeit diviniren kann. Shylock ſcheint uns im vorgerückten, aber doch noch kräftigen Mannesalter, nicht ein Greis, geſchweige denn ein hinfälliger Greis zu ſein. Er iſt noch zum Leben völlig gerüſtet, alles was ihn bewegt und ergreift, arbeitet in ihm noch in voller, ungeſchwächter Kraft. Sein Intereſſe am Leben iſt daher noch ein ungebrochenes, die Sucht nach Gewinn, der Groll gegen ſeine chriſtlichen Widerſacher, der Trieb nach Rache durchwühlen ſein Inneres in der Geſtalt einer noch friſchen Leidenſchaft. Der in ihm zehrende Groll, die Begierde nach Häufung der Schätze haben die Formen des Körpers, das Antlitz namentlich, eingeſchrumpft, in welchem uns der ſtechende Blick, und die zum Ausdruck eines bittern Hohnes und Sarkasmus geformten Lippen unheimlich berühren, denn dies ſind ſeine einzigen Waffen gegen die verächtliche Begegnung, welche ihm wird. Die alles vermögende Vorſicht, welche ſich nie genug thun kann, der zunächſt nur ſchlangenartig hervorſchlüpfende Groll, der ſich dann, beim Anblick Antonios, zu jenem Erguß erhebt, in welchem wir die ganze Intenſität dieſes kochenden Grimmes vernehmen*), das, nicht ohne das Gefühl ſeines Rechts, gegen Antonio vorgetragene, altteſtamentliche Gleichniß, endlich die zum Ausdruck glühender Erbitterung über die von Antonio erlittene Schmach ſich aufraffende Rede**), hervorgegangen

---

*) Von den Worten an, welche Shylock für ſich ſpricht:
Wie ſieht er einem falſchen Zöllner gleich u. ſ. f.

**) Von den Worten Shylocks an:
Signor Antonio, viel und öftermals
Habt Ihr auf dem Rialto mich geſchmäht u. ſ. f.

aus der Shylock gewordenen Gewißheit ſeiner Unentbehrlichkeit in dieſem Momente, eine Rede, der man es anfühlen muß, daß das Siegel des Schweigens ſeit lange zum erſtenmal von ihm gelöſt worden iſt; alle dieſe Momente zuſammengenommen, wollen gleichmäßig in der Darſtellung zu ihrem Rechte kommen und zugleich mit einander pſychologiſch vermittelt werden. In dem zweiten Abſchnitt ſtellt Shylock das Verlangen des wunderlichen Scheins, den Antonio willig zu zeichnen verſpricht. Der Gedanke Shylocks muß uns den Eindruck eines ſeltſamen, aus einer Art tollen Humors ſtammenden Einfalls machen. Es wäre durchaus dem Zwecke Shylocks und der ganzen Situation widerſtrebend (denn auch für Antonio hat die Zumuthung, weil er ſich völlig ſicher weiß, nur den Charakter des Abentheuerlichen), wenn derſelbe in die Worte des Vorſchlags ſelbſt Hohn und Bosheit hineinlegen wollte. Wohl darf dabei in dem von dem Willen weniger abhängigen Antlitz, namentlich im Blick, die Luſt hervorblitzen, das Blut des verhaßten Chriſten ſchwarz auf weiß verpfändet zu erhalten. Shylock ſelbſt glaubt ſchwerlich an den einſtigen Verfall des verpfändeten Pfundes; es thut ihm aber wohl, wenigſtens in ſeiner Vorſtellung dieſe Möglichkeit zu nähren. Daher ſucht er auch durch ſeine folgenden Reflexionen jeden etwanigen Zweifel an einen boshaften Sinn bei dieſem Vertrage zu verſcheuchen*).

Obwohl der ganze Shylock am Schluß des erſten Akts fertig vor uns ſteht, ſo darf der Darſteller doch nicht unterlaſſen, ihn durch die Verhältniſſe wachſen, ihn, ſo zu ſagen, zu dem Uebermaaß von Grauſamkeit und Verſtocktheit des Sinnes, den er ſpäter zeigt, heranreifen zu laſſen. Wir haben oben bereits in der Entwicklung der Kompoſition in dem Entweichen Lanzelot Gobbos und dann beſonders der Tochter, die Elemente zu dieſer Verhärtung

---

*) In der Rede:

O Vater **Abraham**! über dieſe Chriſten,
Die eigne Härte Anderer Gedanken
Argwöhnen lehrt u. ſ. w.

Shylocks nachgewieſen. Der Darſteller hat daher auch dieſe Mittelglieder mit beſonderem Gewicht zu behandeln. Gleich das erſte Erſcheinen Shylocks im zweiten Akt (Scene 5) hat ihn uns in gereizter Stimmung, mißtrauiſch, lauernd, in innerer Unruhe, deren letzter Grund ihm freilich ſelbſt räthſelhaft iſt *), zu zeigen. Ueber die ganze Scene Shylocks mit Lanzelot und Jeſſika ſoll daher jene, durch das Entlaufen des Erſteren zu Baſſanio erzeugte, aufgeregte Stimmung und Gereiztheit ausgebreitet ſein, welche ſich in den an Lanzelot Gobbo gerichteten Reden eigentlich nur ſelbſt beſchwichtigt und künſtlich verdeckt, um dem Diener nicht das Gefühl eines Verluſtes zu zeigen, und welche vor ſich ſelbſt den Unmuth darüber ſophiſtiſch wegraiſonnirt. Aber dieſer Abfall iſt nur das Vorſpiel zu dem zweiten, mit ganz anderer Gewalt ihn treffenden Schlage, der Flucht der Tochter mit dem Chriſten Lorenzo. Die gereizte Stimmung iſt in Wuth und tobenden Zorn übergegangen. So tritt er uns am Anfang des dritten Akts entgegen. Hier taucht ihm, gleichſam als Entſchädigung für die Verletzung, die er erfahren, der Gedanke an die mögliche Rache auf. Zum erſtenmale ſchwelgt er in dem Gedanken an die Sättigung ſeiner Rache mit der ganzen Wolluſt. Der Affekt, in den ihn der Tochter Entweichung verſetzt, hat die Schranken geſprengt, welche den offenen Ausdruck ſeiner empörten Seele gegen Chriſten bisher zurückgehalten hatten. Nun aber thut ſich dies Gefühl der Rache in kurzen, einander drängenden, ſarkaſtiſchen Fragen, in dieſer hölliſchen Selbſtkatechiſation auf, welche ſich endlich zu dem Reſultate der Rache, als ſeines Rechtes abſchließt **). Die ganze Stelle iſt von erſchütternder Wirkung. Der Schauſpieler hat hier Noth, das Gewaltige des ganzen Seelengemäldes ganz im Sinne des Dichters wiederzugeben. Wir wollen hier in Shylock den über ſich ſelbſt zur Größe einer furchtbaren Leidenſchaft erhobenen Menſchen vor uns ſehn, deſſen Natur ſich endlich einmal zum vollen Ausdruck eines empörten Gemüths zuſammenrafft, der in dieſem einzigen Momente ſich für eine lang verhaltene Schmach Genugthuung nimmt und mit einer diaboliſchen Luſt auf dem immer wiederkehrenden Ausdruck der Rache verweilt. Das Auge flammt, der Körper iſt durch den Affekt von ſelbſt geſtrafft, und das Wort der Rache ertönt in jenen furchtbaren Accenten, aus denen wir den Genuß an dieſer Empfindung heraushören.

---

*) Sagt Shylock ja doch ſelbſt zur Jeſſika:

Ich geh' recht wider Willen.
Es braut ein Unglück gegen meine Ruh',
Denn dieſe Nacht träumt' ich von Säcken Geldes.

**) Wir haben dabei die ganze zu Salarino und Solario geſprochene Rede Shylocks im Sinne, von den Worten an: Fiſch' mit zu ködern. Sättigt es ſonſt niemanden, ſo ſättigt es doch meine Rache. u. ſ. f.

Dieſer Scene folgt die mit Tubal. Der Erguß Shylocks über die durch die entflohene Tochter entwendeten Koſtbarkeiten und ſeines im gewaltigen Wechſel der Affekte, der Wuth und der boshafteſten Schadenfreude, umhergeworfenen Gemüths, bilden die Subſtanz dieſes koloſſalen Auftritts. Alles muß hier den Charakter des Maaßloſen erhalten, denn es iſt die entfeſſelte Leidenſchaft, welche bis zu dem an Wahnſinn gränzenden unmenſchlichen Wunſch niedertaucht, und aus dieſem Abgrund der Verzweiflung wieder mit einer fieberhaft erregten Luſt an Antonios wahrſcheinlichem Ruin emporjauchzt. Dieſer Wechſel der widerſtrebendſten Rhythmen des Gemüths, welchen immer der ganze Menſch hingegeben iſt, muß mit derjenigen unwiderſtehlichen Gewalt auf uns eindringen, daß wir durch dieſen Sturm der Seele ſelbſt zu Furcht und Mitleiden fortgeriſſen werden. Wie verächtlich und nichtswürdig, vom ſittlichen Standpunkte aus, Shylocks Affekte in dieſer Scene auch ſind, ihre Darſtellung darf uns nicht zu dieſer Reflexion kommen laſſen, oder Shylock ſinkt zu einem der Dutzend-Menſchen herunter, welche von der Leidenſchaft gemeiner Habſucht, Neid und Schadenfreude bewegt werden. Shylock ſoll uns hier vielmehr furchtbar ſein; dies vermag er nur unter der Bedingung, daß ihm der Schauſpieler den Zorn und die Wuth leiht, welche aus dem Abgrunde einer empörten Seele dringen. Das Geſchlecht der Chriſten hat ihn in dem ganzen Umfange ſeines Daſeins gemißhandelt, beeinträchtigt, verhöhnt. Welchen Schmerz, welchen Verluſt, welche Schmach er erfahren, Chriſten haben ſie ihm direkt, oder indirekt bereitet. Sein eignes Kind hat ſich jenen Verhaßten freiwillig zugeſellt und das mit Leidenſchaft erworbene Gut frevelhaft verſchleudert. So wird die Erinnerung an ſie zu einem Fluch in ſeiner Seele, und der Gedanke an Antonios Ruin zu einem in die Nacht ſeiner Verzweiflung dringenden Hoffnungsſtrahl, an dem ſich ſeine Seele wärmt; denn in ihm ſoll dem Shylock die Chriſtenheit büßen, in Antonio will er ſeinen ganzen Haß gegen alle Unbill, alle Kränkung, die ihm von Chriſten jemals gekommen iſt, ſättigen. So wird ihm der Gedanke an Antonios Ruin zu einem Triumph, den ſein erbittertes Gemüth über die Geſammtheit der Chriſten feiert. So gefaßt und ſo wieder belebt, gewinnt die Scene allein den dämoniſchen Charakter und Shylock wird in eine tragiſche Region erhoben.

Wenn uns der Darſteller durch dieſe Scene auf die Höhe der Leidenſchaft Shylocks geführt hat, ſo vermag er dann auch den Auftritt Shylocks in demſelben Akt (Scene 3), wo er mit dem, von ſeinen Freunden begleiteten, bereits gefangenen Antonio vor uns erſcheint, in ſeiner ganzen Furchtbarkeit wiederzugeben. Shylock hat nur einen Moment, wo er dem Antonio gegenüber unverhalten das Bekenntniß ſeiner Rachſucht und ſeiner innern Genugthuung in dieſer Empfindung mit der ganzen Energie der Leidenſchaft ausſprüht. Was er kaum zu hoffen gewagt, iſt endlich in Erfüllung gegangen, ſein verhaßteſter Feind iſt in ſeinen Händen; nun nimmt die Berufung auf den Schein, alſo auf ſein abſtraktes Recht, jenen Charakter des Hohns und des Ingrimms zugleich an. Wie ſich in der oben entwickelten Scene der ganze Affekt in das einzige, vielfach wiederkehrende Wort: „Rache“ hineinwirft, und dies vermittelſt des ethiſchen Accents uns gleichſam den Grundton des ganzen Auftritts abzubilden hat, ſo ergießt ſich hier die ganze Energie der Empfindung in das immer wiederkehrende Wort: der Schein, worin Shylock allen Hohn und allen Grimm, der in ſeiner Bruſt tobt, zuſammendrängt *). Denn dies Wort iſt jetzt ſein Palladium, wodurch er den Sieg über den verhaßten Chriſten in Händen hält und das ihn ſelbſt unverwundbar macht.

Mit dieſem Gefühl der Sicherheit ſeines abſtrakten Rechts ſehen wir Shylock in der Gerichtsſcene. Er iſt nicht mehr der leidenſchaftlich Erregte, der gegen ſeine Schmach Tobende, er erſcheint vielmehr mit dem Bewußtſein ſeiner überlegenen Stellung. Dies bedingt daher auch ſeinen ganz veränderten Ton. Shylock, weil er ſich geſtützt weiß auf ſein Recht, kehrt die Kälte des Hohns und die Spitzen ſeiner ſchneidenden Reflexion mit jener furchtbaren Ruhe hervor, welche aus dem Gefühl ſeiner Ueberlegenheit und dem Genuſſe daran ſtammt. Shylock mißt uns daher ſeine ſarkaſtiſchen Erwiderungen langſam zu; er legt gleichſam ſeinen ganzen Denkprozeß mit einer gewiſſen Selbſtbefriedigung vor uns aus **). Man muß es daher dem Vortrag der Reflexionen Shylocks anfühlen, daß es Pfeile ſind, die er von einem bereits gewonnenen Terrain aus entſendet, nicht zur Vertheidigung, ſondern zur völligen Vernichtung ſeiner Gegner. Gegen dieſe ſichertreffenden Waffen des durch ſein abſtraktes Recht verſchanzten Ju-

---

*) Der Schein bildet das Schlagwort Shylocks in der ganzen Scene (Akt 3, Scene 3), von den Worten an:

Ich will den Schein, nichts gegen meinen Schein!
Ich that 'nen Eid, auf meinen Schein zu dringen. u. ſ. f.

**) Wir haben namentlich hier die beiden großen Reden Shylocks vor Augen, deren erſte mit den Worten beginnt:

Ich legt' Eur' Hoheit meine Abſicht vor: u. ſ. f.

und deren zweite ſeine ſarkaſtiſche Erwiderung auf die Frage des Dogen enthält:

Wie hoffſt Du Gnade, da Du keine übſt?

und mit den Worten anfängt:

Welch' Urtheil ſoll ich ſcheun, thu' ich kein Unrecht? u. ſ. f den müſſen ſich die in Geſtalt von Bitten, Drohungen und Schmähungen auftretenden Angriffe ſeiner Gegner, als verzweiflungsvolle Verſuche, das Bollwerk ſeines formellen Rechts zu erſtürmen, abſchatten. Durch dieſen Kontraſt erſt heben ſich beide Seiten in ihr rechtes Licht und gewinnen jede an der andern ihre volle, dramatiſche Wirkung.

Der zweite Abſchnitt beginnt auch für Shylock mit dem Auftreten Porzias. Das Erſcheinen des jungen Rechtsgelehrten, der die letzte Entſcheidung geben ſoll, darf natürlich auf Shylock nicht ohne Wirkung bleiben. Während es den Muth der Freunde Antonios belebt, muß ſich in Shylock eine augenblickliche Unruhe und eine Spannung der Seele kund thun, der wir es anfühlen, wie viel ihm auf dem Spiele ſteht. Der Dichter hat dem Darſteller dazu nur das ſtumme Spiel vergönnt. Die Züge des Hohns werden daher bei dem Auftreten Porzias denen einer großen Spannung weichen, jede die Sicherheit ſeines Beſitzes verkündende Gebärde wird unterbleiben; er iſt mit nichts als dem kommenden Ausſpruch beſchäftigt. So fragt er, in Zweifel und Spannung zugleich, wodurch genöthigt, er Gnade ergehen laſſen müſſe. Aber Shylock iſt auf Rechtsgründe gefaßt, die ihm entweder ſein Recht gefährden, oder beſtätigen werden. Daher ſein geſpanntes Aufhorchen. Da vernimmt er von den Lippen der Porzia den beredten Erguß über die — Gnade! Gegen ſie iſt er gewaffnet, weil er nur Rache will. Dies kann Shylock daher auch nicht erſchrecken, Porzia beſchwört damit keine Geiſter, die ihn bannen. Dies Gefühl wird uns Shylock ſchon während der Rede Porzias an den Tag legen. Die geſpannte Erwartung und die Beſorgniß ſchwinden; wie Bergeslaſt fällt es von ſeiner Bruſt; nun iſt er völlig ſicher in ſeinem Rechte; der letzte Reſt von Furcht iſt gewichen; er athmet frei, das Auge blitzt mit erhöhtem Trotz umher und um die Lippen ſpielt wieder der Hohn, den ſelbſt die ohnmächtigen Waffen Porzias in ihm erwecken. So fordert Shylock, gleichſam mit Siegesgewißheit, unmittelbar nach Porzias Rede die Buße und die Verpfändung ſeines Scheins *). Die direkte Beſtätigung ſeines abſtrakten Rechts durch Porzia erhöht endlich noch alle früher ſchon angeſchlagenen Töne des Hohns und der Luſt an der endlich eintretenden Rache. Wenn wir dieſe aus der Natur der Sache fließenden Vermittlungen nicht in der Darſtellung ſehn, ſo gewinnen wir niemals ein vollſtändiges Bild Shylocks; wir empfangen Einzelnheiten, aber kein Menſchenleben, nicht den Prozeß ſeiner Gemüthsbewegung. Die Gerichtsſcene iſt dramatiſch ſo groß, Shylocks Bild hier ſo hervorſpringend, daß es in den allgemeinſten Zügen kaum zu verfehlen iſt und ſelbſt untergeordnete Schauſpieler, beſonders wenn ſie den Teufel gehörig hervorgucken laſſen und das Meſſer gehörig wetzen, wenigſtens einen ſchauerlichen Eindruck auf die Maſſe hervorzubringen kaum verfehlen werden. Der große Darſteller wird ſich aber hier grade in der ſparſamen Anwendung der wohlfeilen Mittel und in der Ausarbeitung der Mittelglieder offenbaren, welche uns erſt ein volles Leben aufſchließen.

Der dritte Abſchnitt bildet ſich auch für Shylock von ſelbſt durch den Rückſchlag des abſtrakten Rechts gegen ihn ſelbſt. Shylock traut kaum dem Worte, das ſein Ohr vernimmt; der ſicherſte Port verwandelt ſich ihm unter der Hand in das unwirthbarſte Meer, wo er nicht ein noch aus weiß. So fragt er zuerſt erſchüttert und doch noch ungläubig: Iſt das Geſetz? und wird dann durch alle Stufen des jähen Falls vor unſern Augen bis in den Abgrund des Elends geſtürzt. Der Dichter hat den Shylock bei dieſem Umſchwung ſeines Geſchicks, der Natur der Situation nach, nur ſehr wortkarg ausgeſtattet. Die innere Erſchütterung Shylocks iſt zu gewaltig, als daß ſie ſich in Worte zu faſſen vermöchte. Es ſind nur Laute der Verzweiflung, die ſich hervor-

---

*) Dieſe Stimmung muß ſogleich aus den erſten Worten, mit welchen er nach Porzias Rede einſetzt, zu uns dringen:

Meine Thaten
Auf meinen Kopf! Ich fordre das Geſetz.
Die Buße und Verpfändung meines Scheins.

drängen; ſo müſſen ſie auch wirken. Sein Leben iſt gebrochen; und dies Gefühl hat uns die Darſtellung zu verſinnlichen. Shylock ſtiert in den Abgrund ſeines Elends hinein, dem er nur noch wenige Worte abringt, in denen ſich theils eine wilde Verzweiflung, theils eine gänzliche Zerſtörung des Innern kund geben *). Die Worte der Gnade hört Shylock nur in dumpfer Betäubung an; doch das Gebot der Bekehrung wird ihm einen Schmerzenslaut entreißen, der wie ein Vorbote einer nahen Auflöſung zu uns dringt und Antonios chriſtlichen Eifer unwillkührlich bei uns verurtheilt. In dem Tone der letzten Worte, mit denen Shylock die Bühne verläßt, muß ſich ein völlig gebrochenes und zerſtörtes Daſein offenbaren; dieſen Eindruck hat er uns zurückzulaſſen, um in uns dadurch, auch bei der gerechten Freude über die Rettung Antonios durch die Dialektik des abſtrakten Rechts, einen menſchlichen Antheil über die furchtbar zurückſchlagende Nemeſis wach zu erhalten.

In Bezug auf *Antonio*, den *Kaufmann von Venedig*, beziehn wir uns auf die Auffaſſung, welche wir oben bereits von ihm, und namentlich von dem Grunde der Melancholie gegeben haben, welche über ſein ganzes Weſen ausgebreitet iſt. Daraus ergeben ſich auch die Forderungen für die Darſtellung dieſes Charakters. Da Antonio überhaupt wortkarg iſt und nur einen engen Spielraum für ſein Handeln hat, ſo hat der Darſteller deſſelben die Aufgabe, uns ein ſolches Bild hinzuſtellen, daß wir daraus ſowohl die allgemeine Achtung und Verehrung ſeiner Freunde für ihn begreiflich finden, als auch ihm ſelbſt den wärmſten Antheil abgewinnen. Die Trauer des Antonio muß daher, als eine in das

---

*) Namentlich in der Stelle, wo Shylock ſagt:

Nein, nehmt mein Leben auch, ſchenkt mir das nicht!
Ihr nehmt das Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.

Gemüth und den ganzen Menſchen eingedrungene erſcheinen, welche uns dadurch wie ein Myſterium entgegentritt, das uns ſpannt und das Intereſſe unſeres Gemüths erregt. Vor allem aber leihe er ihm jenen Adel der Seele, der uns Bürge iſt für die Wahrheit des Beiworts: der königliche Kaufmann, das uns ſeine ideale Sinnesrichtung offenbart. Der Schauſpieler kann hier ſehr leicht die rechte Linie verfehlen und in dem Streben, den Adel Antonios zu verſinnlichen, einen kalten Stolz dafür an die Stelle ſetzen. Der Ton Antonios darf daher nicht ohne jene männliche Herzlichkeit ſein, welche ſo gewinnend wirkt, weil ſie auf einen tiefen Grund und Boden hinweiſt, und welche von der oberflächlichen Gemüthlichkeit, die nur Mattigkeit der Seele iſt, himmelweit verſchieden iſt. Sein männlich tiefer, aber ſonorer Ton ſei uns gewiſſermaßen ſchon ein Abbild des edlen Metalls, das in den Tiefen dieſer Bruſt wohnt. Für die Schwermuth Antonios biete uns der Darſteller ja nicht eine Apathie des Gemüths, welche nur aus Intereſſenloſigkeit unfähig iſt zum Handeln. Antonios Reſignation endlich, mit der er dem Tode entgegengeht, ſei die einer edlen Natur, welche dem Leben nicht etwa nur aus Mißmuth, oder aus Zerriſſenheit den Rücken kehrt, oder die Bedeutung des Lebens nicht anerkennt, ſie gehe vielmehr aus ſeiner in ſich geſammelten, ſtets vorbereiteten Seele hervor, der das Scheiden um ſo leichter wird, da er der Freundſchaft dieſes Opfer bringt und ſelbſt nie die volle Befriedigung in der Bahn ſeiner Thätigkeit gefunden hat. Dies Bild hat uns jene wundervolle Abſchiedsrede Antonios zu Baſſanio in der Gerichtsſcene zu verſinnlichen *). Dem Juden Shylock gegenüber aber darf uns der Darſteller den Ausdruck jenes an Härte gränzenden Stolzes des Chriſten nicht vermiſſen laſſen, der in Shylocks Natur zugleich ſein abſolutes Gegenbild ſieht und verachtet. Sein Ton und ſeine Haltung gegen Shylock müſſen daher den Charakter

---

*) Von den Worten an:

Nur wenig, ich bin fertig und gerüſtet.

der Verachtung tragen, aus dem uns auch Shylocks Grimm gegen Antonio klar werden ſoll. In dem Vorſchlage Shylocks aber, daß Antonio ihm ein Pfund Fleiſch verpfänden ſolle, darf Letzterer, wie wir ſchon oben angedeutet, keine Bosheit, ſondern nur einen tollen Humor erblicken, der ihn überraſcht, weil er an Shylock eine ſo großmüthige Verzichtung auf den Gewinn nicht gewohnt iſt und, im Gefühl ſeiner Sicherheit, Shylock doch wieder für zu klug hält, um auf den wirklichen Verfall des Scheins rechnen zu können*). Antonio darf daher in die Worte, welche er unmittelbar nach dem Vorſchlage Shylocks an ihn richtet, durchaus keinen Hohn legen, es ſind vielleicht die erſten freundlichen Laute, welche Shylock von Antonio vernommen, weil er ihn zum erſtenmal von ſeinem wucheriſchen Sinn abweichen zu ſehn glaubt**).

---

*) Antonios Worte, welche er zu dem natürlich beſorgten Baſſanio ſpricht:

Ey, fürchte nichts! Ich werde nicht verfallen.
Schon in zwei Monden, einen Monat früher
Als die Verſchreibung fällig, kommt gewiß
Zehnfältig der Betrag davon mir ein.

enthalten, im Munde Antonios, gewiß nur die lauterſte, von aller Selbſttäuſchung ferne Wahrheit, welche dem ſchlauen, umſichtigen und in die Verhältniſſe Antonios gewiß ſehr wohl eingeweihten Shylock eben ſo gut bekannt iſt.

**) Ich meine zunächſt die Worte, mit welchen Antonio auf den Vorſchlag Shylocks eingeht:

Es ſei auf's Wort! ich will den Schein ſo zeichnen,
Und ſagen, daß ein Jude liebreich iſt.

Dies wird aber auf das Beſtimmteſte durch die Schlußworte des Antonio beſtätigt, welche er dem abgehenden Shylock zuruft:

So eil' Dich, wackrer Jude. —

Darauf ſich zu Baſſanio wendend, ſetzt Antonio hinzu:

Der Hebräer
Wird noch ein Chriſt, er wendet ſich zur Güte.

Weil Antonio hier zum erſtenmale Shylock von ſeiner gewohnten Bahn abweichen ſieht, ſo nennt er ihn den wackren Juden (das engliſche Wort iſt gentle), der ſich zu chriſtlicher Geſinnung zu bekehren anfängt. Auch Baſſanio weiß dem nichts weiter entgegen zu ſetzen, als ein unbeſtimmtes Mißtrauen, welches ihm die uneigennützige Bereitwilligkeit Shylocks nicht arglos aufzunehmen gebietet. Antonio aber ſchließt den Auftritt mit einer abermaligen Bekräftigung ſeiner völligen Sicherheit.

Unter den Freunden Antonios nimmt natürlich Baſſanio, durch ſein Verhältniß zur Porzia und dadurch zur ganzen Handlung, die erſte Stelle ein. Wir haben oben zu zeigen verſucht, warum der Dichter den Baſſanio ſo organiſiren mußte, wie er es gethan hat. Die Darſtellung des Baſſanio iſt beſonders dadurch nicht ohne Schwierigkeit, daß uns ſeine Perſönlichkeit die innige Hingebung Porzias für ihn begreiflich zu machen hat. Gleich ſeine erſte Unterredung mit Antonio hat uns die Grundzüge der ganzen Individualität ſo hinzuſtellen, daß wir ihm einen lebhaften Antheil abgewinnen und das Gelingen ſeiner Werbung wünſchen. Dazu iſt nöthig, daß wir nicht nur einen liebenswürdigen, ſondern auch einen ritterlichen Mann vor uns ſehn. Sein friſcher Lebensmuth ſchattet ihn zunächſt gegen Antonios ſchwermüthige Stimmung weſentlich ab, und dann gegen Graziano der Vorzug ſeiner idealen Natur. Ueber Baſſanios ganzes Weſen iſt jener leichte Sinn ausgebreitet, der ihn auch in ſchwierigen Lagen des Lebens nicht verläßt, weil er theils Zuverſicht genug zu ſich und ſeinem guten Sterne hat, theils auch durch die gewöhnlichen, gemeinen Verlegenheiten des Lebens, vermöge ſeiner idealen Natur, nicht beunruhigt wird *). Dieſe Züge geben den Grundton für ſeine Darſtellung. Jedes dieſer Momente muß nur an dem andern ſein Gegengewicht erhalten. Der leichte, heitere Sinn und Lebensmuth ſinken, wenn ſie nicht durch die Idealität der Perſönlichkeit getragen werden, zum Ausdruck des Leichtſinns und des blos ſinnlichen Behagens herab; die Idealität aber erhält, ohne jenen Zuſatz jugend-

---

*) Dieſer Grundzug Baſſanios iſt in der erſten Scene zwiſchen ihm und Antonio (Akt 1, Scene 1.) für denjenigen ſehr klar verſinnlicht, der überhaupt Perſönlichkeiten, auch über das direkt von ihnen geſprochene Wort hinaus, anzuſchauen vermag. Wir meinen die Rede Baſſanios von den Worten an:

> Euch iſt nicht unbekannt, Antonio,
> Wie ſehr ich meinen Glücksſtern hab' erſchöpft u. ſ. f.

bis zu den Worten:

> Und bleib' Euer Schuldner dankbar für den erſten.

licher Keckheit und leichten Humors, einen zu ernſten und zu ſchweren Charakter; denn wir dürfen von Baſſanio durchaus nicht die Accente der Leidenſchaft vernehmen, aus denen etwa ein Romeo zu uns ſpricht, und welche dem Ton des ganzen Dramas widerſtreben. Es giebt hier eine zarte Gränze, welche nur durch die lebendigſte Anſchauung der ganzen Perſönlichkeit getroffen wird, die uns durch den Verein eines raſcheren Tempos und einer gewiſſen Keckheit des Ausdrucks, den Grundton Baſſanios zwiſchen dem Ton der Leichtfertigkeit und tiefer Leidenſchaft mitteninne ſchwebend zeigen ſoll. Nehmen wir nur die Rede Baſſanios ſelbſt, worin er dem Antonio ſeine Neigung zu Porzia entdeckt, ſo weiſt ſie durch ihren ganzen Ton ſchon jene gewichtigen Accente einer von großer Leidenſchaft erfüllten Seele ab, welche an den Beſitz der Geliebten ihr Alles ſetzt. Auch miſcht ſich hierin eine gewiſſe Luſt für das Abentheuerliche, das der Individualität Baſſanios zuſagt. Der Ton darf daher durchaus nicht jenes Colorit von Gluth und Intenſität der Empfindung zeigen, welches uns eine tragiſche Leidenſchaft weiſſagen läßt. Wer für dieſe zarten Schattirungen kein Ohr hat, der wird bei der Darſtellung des Baſſanio immer in das eine oder das andere Extrem hinüberſchweifen *). Selbſt in der Scene, wo Baſſanio ſich zur Wahl anſchickt, welche über den Beſitz Porzias entſcheiden ſoll, iſt er, obwohl natürlich durch das Gewicht der Situation geſteigert, dennoch eigentlich nicht in eine Leidenſchaft verſenkt. Sein natürlicher Lebensmuth, ſeine Zuverſicht verlaſſen ihn auch hier nicht, ſie müſſen alſo in der Darſtellung, natürlich temperirt durch die Spannung, in der er ſich befindet, auch noch durchſcheinen. Ohne ſie wäre die ganze Rede Baſſanios, welche ſeiner Entſcheidung vorhergeht, eine Unwahrheit **). Hier ſchwebt er mit einer gewiſſen Freiheit des Gemüths, die ſelbſt in einzelnen Wendungen von Humor gefärbt iſt *), über der Gefahr, welche die Situation für ihn einſchließt. Die ganze Stelle, in der uns Baſſanio in ſo mannigfaltigen Wendungen das Gleißneriſche des Scheins vorführt, muß daher auch in der Recitation jenen Ausdruck der Freiheit und Zuverſicht gewinnen; ja, ſelbſt in dem begeiſterten Erguß über der ſchönen Porzia Bildniß darf uns die ritterliche Luſt und Keckheit des Humors nicht ganz unter den Accenten der Leidenſchaft erliegen. Das Gemüth Baſſanios behält auch hier immer noch den Grundzug einer leichten und kecken Lebensanſchauung, welche ihn einer Gewalt der Leidenſchaft überhaupt nicht überliefern läßt. Dies muß die Darſtellung auch in dieſen Scenen zu ihrem Rechte kommen laſſen, welche uns zwar den durch Porzias Beſitz entzückten, durch die Liebe emporgetragenen, ritterlichen Baſſanio zeigen ſollen, aber ohne ihm jenen höchſten Schwung romantiſcher Leidenſchaft zu leihen, durch den das Individuum auf dem Gipfel ſeiner Seligkeit auch gewiſſermaßen ſchon immer den Keim ſeines Untergangs in ſich trägt und uns mit banger Ahnung erfüllt.

---

*) Die Bedeutung des Grundtons für die ganze Kunſt der dramatiſchen Darſtellung habe ich ausführlich entwickelt in meiner Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, Seite 375 u. ſ. f.

**) Die ganze Rede Baſſanios, von den Worten an:

So iſt oft äußerer Schein ſich ſelber fremd.

---

bis zu den Worten:

Ich wähle hier, und ſei es wohlgethan!

beſtätigt das oben im Text Geſagte. Die Rede wäre für einen von der höchſten Gewalt der Leidenſchaft Ergriffenen eine Unmöglichkeit.

*) Wir rechnen einzelne Wendungen dahin, in welche ein humoriſtiſcher Ton hineinſpielt, wie z. B. die:

Wie manche Feige, die Gefahren ſcheun
Wie Spreu dem Winde, tragen doch am Kinn
Den Bart des Herkules und finſtern Mars,
Fließt gleich in ihren Herzen Blut, wie Milch?

Und weiter unten die Wendung:

So dieſe ſchlänglicht krauſen goldnen Locken,
Die mit den Lüften ſo muthwillig hüpfen
Auf angemaßten Reiz: man kennt ſie oft
Als eines zweiten Kopfes Ausſtattung,
Der Schädel, der ſie trug, liegt in der Gruft

Baſſanios Erſchütterung bei der Nachricht von Antonios Ruin und der ihm drohenden Gefahr, ſein, der Natur der Sache nach, wortarmer und darum nur deſto ſchmerzlicherer Antheil an Antonio, ſeine fieberhafte Spannung, ſein ſtummes Entzücken über des Freundes Rettung, ſein lebhafter Dank gegen Porzia, endlich die aus der heiteren Verwicklung ſich ergebende Verlegenheit, dann die liebenswürdige Offenheit und erneute Lebensluſt, ſind eben ſo viel klar vorgezeichnete Züge, daß der Darſteller, ſobald er den Grundton dieſes Charakters richtig angeſchlagen hat, auch in ihrer Verſinnlichung kaum zu irren vermag.

Neben Baſſanio ſteht Graziano, der ſchon durch ſein Verhältniß zur Neriſſa ſeine Abſtufung gegen Baſſanios ideale Natur bekundet. Die friſche Lebensluſt des ritterlichen und liebenswürdigen Baſſanio erſcheint bei Graziano in der Geſtalt einer luſtigen, ewig aufgelegten Redſeligkeit, die zwar nicht witzlos iſt, aber ſich auch kein Gewiſſen daraus macht, uns ihre geiſtreichen Körner in einer Fülle von Spreu darzubieten*). Dabei iſt Graziano, nach Baſſanios eignem Urtheil, zu wild, zu rauh, zu keck im Ton, daher ihn dieſer, nicht ohne einige Beſorgniß, als Begleiter zur edlen Porzia mitnimmt**). Sein lebhaftes Naturell macht ihn für alle Eindrücke ſehr empfänglich, denen er ſich denn auch in ziemlich ungemeſſener Weiſe überläßt. Der Dichter hat ihn uns, beſonders in ſeinem überlebendigen Antheil an Antonios Geſchick in der Gerichtsſcene gezeichnet, wo er uns wenigſtens durch den ächt menſchlichen Kern ſeiner Empfindung für die ganz maaßloſe Art der Aeußerung ſeines Zorns, wie ſpäter ſeines Hohnes, entſchädigt. Nicht gewohnt, ſeiner Zunge Zügel anzulegen, finden wir ihn auch zuletzt mit manchem loſen Worte freigebig, über welches uns nur ſein harmloſer Muthwille leicht hinweghebt. Grazianos Aeußerungen müſſen daher in der Darſtellung als Produkt eines ſorgloſen, leichtfertigen Naturells, wie ein raſch aufflackerndes Strohfeuer an uns kommen, welches aber die natürliche Anmuth des Südländers doch vor jedem Anflug von Rohheit bewahrt. So hat er ſich ſowohl als die untergeordnete Natur, gleichſam als die oberflächliche Lebensluſt gegen die poetiſche und ideale Lebensfriſche Baſſanios, ſo wie als der leichtfertige Schwätzer gegen Antonios Melancholie abzuſchatten.

---

*) Baſſanio ſagt ſelbſt von ihm (Akt 1, Scene 1): Graziano ſpricht unendlich viel Nichts, mehr als irgend ein Menſch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken ſind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu verſteckt.

**) Baſſanio ſagt dem Graziano, als dieſer ihn erſucht, mit ihm nach Belmont gehn zu dürfen (Akt 2, Scene 2):

Aber hör', Graziano,
Du biſt zu wild, zu rauh, zu keck im Ton,
Ein Weſen, welches gut genug Dir ſteht,
Und Augen, wie die unſern nicht mißfällt;
Doch wo man Dich nicht kennt, da, ja erſcheint
Es allzufrei; drum nimm die Müh' und dämpfe
Mit ein paar kühlen Tropfen Sittſamkeit
Den flücht'gen Geiſt. u. ſ. f.

Lorenzo iſt durch ſein Liebesverhältniß zur reizenden Jeſſika genugſam geſchildert. Das Romantiſche, was in der Entführung und der Verbindung mit Jeſſika liegt, ſoll den, wenn gleich im Verlauf des Dramas nur ſparſam erſcheinenden Lorenzo doch vor den übrigen Freunden herausheben. Wir ſehn ihn nur mit dieſem einzigen Gedanken an Jeſſika beſchäftigt; die Liebe zu ihr iſt die Poeſie ſeines Lebens. Der Darſteller hat ihm daher auch in Ton und Haltung jenen romantiſchen Anflug zu leihen, der uns ſpäter im fünften Akt jenes ſüße Liebesgeſchwätz in ſeinem Munde begreiflich macht. Die Schwierigkeit für die Darſtellung beſteht alſo grade darin, Lorenzo mit ſo viel romantiſcher Mitgift auszuſtatten, daß uns der Duft der Poeſie im Mondſcheinduett nicht als etwas Fremdartiges, als eine plötzlich ihm zugetheilte, nicht aus ſeiner Natur hervorgehende Lebensäußerung erſcheine. Die Grundzüge der ſchwärmeriſchen Luſt und der Humor der Liebe müſſen ſich in der gedachten Scene des letzten Akts zu einem lebendigen Bilde erheben.

Salarino und Solanio vervollſtändigen nur, ohne eine ausgeprägte Individualität zu zeigen, die Gruppe der edlen Genoſſen Antonios, deren gemeinſamer Boden, bei aller individuellen Verſchiedenheit, die volle, ungeſchwächte Luſt des Daſeins bildet, zu deſſen Genuß ſie durch den natürlichen Adel ihres Sinnes und ihren jugendlichen Lebensmuth berufen ſind. Nur Antonio hebt ſich als die düſtere Geſtalt in dieſer heitern Gruppe ab, den auch ſelbſt die allgemeine Verehrung der Freunde für das Gefühl eines nicht völlig gelungenen Lebens nicht zu entſchädigen vermag. Es hat die Abſtufung und Schattirung dieſes Kreiſes der Genoſſen Antonios, die Verlebendigung dieſer ganzen Gruppe in ihrem mannigfaltigen dichteriſchen Ausdruck darum beſonders große Schwierigkeit, weil mehreren Rollen nur ein geringes Terrain der Bewegung gegeben iſt, welche daher größtentheils nur von untergeordneten Schauſpielern beſetzt werden können, denen die Mittel, oder der Sinn zur Nüancirung aller dieſer Momente fehlen, und welche ſich hierbei meiſt um ſo ſorgloſer und ſchlaffer zeigen, als ihnen auch ihre Sorgfalt, Fleiß und Umſicht den lauten Zoll der Anerkennung kaum eintragen können. Hier wird alſo die Pflicht der künſtleriſchen Leitung um ſo gebieteriſcher, als es dadurch allein möglich wird, die Darſtellung dieſer ganzen Gruppe vor einer matten, ſchläfrigen, proſaiſchen Recitation zu bewahren. Sollen hier alle Farben zu ihrer Anwendung kommen, welche dies lebendige Gemälde fordert, ſo wird dazu eben ſo viel Fleiß, Eifer und Ausdauer, als künſtleriſcher Takt für die zarteſten Abſtufungen von Seiten des Leiters erheiſcht. Fordern nicht auch die beiden Freier Porzias, von denen jeder doch nur auf eine Scene beſchränkt iſt, ihren Mann, der uns durch eine ſinnvolle Recitation und Repräſentation die Bedeutung dieſer Scenen wiedergiebt? Obgleich die Prinzen von Marokko und von Aragon nicht eigentlich zu Charakteren ausgearbeitet worden ſind, ſo bedingt die dichteriſche Faſſung doch eine unterſchiedene Recitation und Haltung Beider von Seiten der Darſteller. Der Dichter fordert durch die ganze

Ausdrucksweiſe, welche er dem Prinzen von Marokko geliehen hat, daß uns der Darſteller in ihm ein Bild einer unter Afrikas glühenden Strahlen gereiften Geſtalt hinſtelle und ihn mit jenen Zügen eines glühenden Naturells und eines lebendigen Stolzes ausſtatte. Wie viel Kunſt und Einſicht erheiſcht es aber nicht, in den zwei Scenen ein Geſchöpf des afrikaniſchen Himmelſtrichs mit ſeiner natürlichen Gluth und ſeinem unbefangenen, trotzigen Selbſtgefühl ſo zu verſinnlichen, daß uns dieſe Figur nicht durch eine geſpreizte Deklamation und ein hohles Pathos zu einem Zerrbilde werde, aus dem wir nur die mühſame Erhitzung und den brutalen Hochmuth des Darſtellers heraushören. Wie viel feinen Sinn müſſen Beide, der Prinz von Marokko wie von Aragon, in der Art der Recitation der Deviſen und ihrer Reflexionen darüber bekunden! Das Abwägen der Gründe, das Intereſſe des Gemüths in der Entſcheidung für eine der Deviſen, wo wir alſo die Reflexionen auch von der Empfindung begleitet ſehn wollen, ferner die getäuſchte Hoffnung nach Oeffnung des gewählten Käſtchens, der augenblickliche Zorn beim Anblick des gefundenen Bildes, der ſich auch während der Recitation der Verſe, welche das gefundene Bild begleiten, noch als ein verhaltener Zorn kund thun muß, alle dieſe Momente wollen zu ihrer Bedeutung kommen und in ein richtiges Verhältniß gegen einander geſetzt werden. Daß dazu nicht die bloße Routine ausreicht, daß Bildung, Takt, Geſtaltungsgabe auch ſelbſt für die Darſtellung dieſer nur als Epiſoden erſcheinenden Figuren gefordert werden, geht aus unſern Andeutungen genugſam hervor. Dieſe ſollen nur den Ernſt für die Verſinnlichung des Ganzen, beleben und die Fülle der Schwierigkeiten herausſtellen, welche zu überwinden ſind, um eine Darſtellung im Sinne des Dichters möglich zu machen.

Unter den männlichen Figuren des nicht idealen Kreiſes verdient Lanzelot Gobbo noch einige Bemerkungen. Wir haben in dem Abſchnitt über die Kompoſition die Bedeutung deſſelben für die Idee unſers Dramas zu entwickeln verſucht. Daraus ergeben ſich auch für ſeine Darſtellung die weſentlichſten Grundzüge. Lanzelot Gobbo iſt ein ergötzliches Gemiſch von Gutmüthigkeit, Naivität, heiterer Laune und kindiſcher Luſtigkeit. Er iſt, wie Jeſſika ſagt, ein luſtiger Teufel, der ihrem Hauſe einen Theil von ſeiner Widrigkeit nahm *). Stets aufgeräumt, von unverwüſtlicher Fröhlichkeit, genießt er ſich völlig in dieſer unzerſtörbaren Luſt des Lebens, und bringt mit ſeinem Erſcheinen ſogleich die Stimmung der ungehemmten und unantaſtbaren Luſtigkeit hervor. Seine ganze Perſönlichkeit, wie ſein Ton müſſen uns das Bild einer, ſo zu ſagen, naturwüchſigen Heiterkeit und einer naiven, um die Friſche ihres Humors durchaus nicht wiſſenden Individualität geben, welche in dieſer ſeligen Heiterkeit in allen Lagen ihres Lebens verharrt. Bei Lanzelot Gobbo iſt dieſe unerſchöpfliche Luſt der Seele ſo ſehr durchgreifende Stimmung, daß ſie ihn überall hinbegleitet und ihn daher auch die ernſthafte Situation gar nicht ernſthaft behandeln, ſondern ihn dabei in der vollſten Freiheit einer ſeligen Unbekümmertheit verharren läßt. So wollen wir ihn vor uns ſehn und durch ihn in jene Stimmung der Wohligkeit verſetzt werden, in welcher wir uns mit ihm ganz an dieſe friſche, geſunde Laune ſeiner naiven Natur aufgeben können. Lanzelot Gobbo gehört daher zu denjenigen Figuren, an denen unſer Dichter ſo reich iſt, welche nur mit einer tiefen, urſprünglichen, komiſchen Kraft, durch jene Naturlaute des Humors und der Fröhlichkeit, im Sinne des Dichters, wiedergeboren werden können. Auch die Stellen, deren ernſten Kern wir oben betrachtet haben, wie ſeine erſte unvergleichliche Dialektik des Gewiſſens, dürfen in der Darſtellung ſo gar nichts von dem Ernſte herauskehren, den ſie in dieſer humoriſtiſchen Form

---

*) Jeſſika ſagt zu Lanzelot (Akt 2, Scene 3):

Es thut mir leid, daß Du uns ſo verläſſ'ſt:
Dies Haus iſt Hölle, und Du, ein luſt'ger Teufel,
Nahmſt ihm ein Theil von ſeiner Widrigkeit.

in ſich bergen, daß wir auch hier eine durchaus naive, ſeine innern Zweifel vor ſich ſelbſt in aller Behaglichkeit ausſprechende Natur vor uns ſehn wollen, der wir es aber zugleich anfühlen, daß ſie ſchon im Beginn der Selbſtunterredung über den Ausgang dieſer Zweifel und ihrer Dialektik vollkommen getröſtet iſt, wie ſie im Grunde den Ernſt der Situation ſelbſt ſich auf das Heiterſte zunichte macht. Ja, auch in dem Anflug von Rührung iſt Lanzelot Gobbo eben ſo wenig derſelben unterthan, daß er ſie vielmehr durch ſeinen Humor ſogleich wieder vernichtet*), weil ſich ſeine Luſt durch keinen eigentlichen Affekt unterbrechen läßt. Immer, in dem albernen Spaß, wie in dem luſtigen Einfall, wollen wir aus Lanzelot Gobbo jene ungetheilte, volle Friſche der muntern Laune und des Uebermuths hören, welche eben dadurch ſo behaglich wirkt, daß ſie ſtets als der ungekünſtelte und unverſtellte Ausdruck ſeiner innerſten Natur erſcheint.

Unter den weiblichen Individualitäten nimmt Porzia, durch die Tiefe ihrer Charakteriſtik, eine gleiche Stelle ein, als Shylock unter den männlichen Geſtalten. Wir haben uns oben bemüht, die Weltanſchauung zu entwickeln, von der Porzia regiert wird und aus der wir ihre Lebensäußerungen, die That wie das Wort, als natürliche Folgen ableiteten. Für die Darſtellung iſt nun darum die Porzia ſo ungemein ſchwierig, weil ſie uns durch die Vereinigung aller ihrer Lebenselemente gleichſam den Grund und Boden anſchaulich machen ſoll, aus welchem ihr ganzes Weſen entſprungen iſt. Porzia fordert daher mehr, als viele andere Charaktere, welche ſich entweder ſchon von Hauſe aus in ihrer ganzen Stärke und Beſtimmtheit auslegen, oder in dem Drama ſelbſt organiſch wachſen, jene dichteriſche Intuition, welche uns im erſten Auftreten ſchon das Bild einer Perſönlichkeit hinſtellt, in der wir eine höhere Natur erkennen, welcher alle Gaben des Geiſtes und des Gemüths verſchwenderiſch zugetheilt worden ſind, zu denen die Gunſt des Geſchicks noch Schönheit und Reichthum, gleichſam als hätte daſſelbe es hier auf eine volle Harmonie aller Seiten des Lebens angelegt, freigebig beigeſteuert hat. Aus jener Einheit der Naturbegabung, der Lebensverhältniſſe, und der ſelbſterworbenen Bildung iſt Porzia zu der ſchönen Geſtalt erwachſen, in der ſich alle Seiten des weiblichen Geiſtes in das herrlichſte Gleichgewicht zu einander geſetzt haben. Auf dieſem Grunde der eben ſo kecken und geiſtreichen, als zarten und empfindungsvollen Natur Porzias erblüht, wie wir oben zeigten, auch die volle Heiterkeit ihrer Seele, jener blendende und leuchtende Humor, dem ſie ſich, ſtets durch ihre ſittliche Anmuth vor jedem Ueberſchweifen geſchützt, unbekümmert überlaſſen darf. Von einem ſolchen Grunde aus wollen wir aber auch ſogleich die erſte, an ſprudelndem Witze ſo reiche Scene Porzias verſinnlicht ſehn. Die Darſtellerin hat hier in der That eine ſehr ſchwer zu löſende Aufgabe. Porzia ſteht durch Baſſanios Schilderung ſchon vor unſerer Phantaſie als eine von berühmten Freiern umworbne, glänzende Erſcheinung. Zunächſt ſollen wir es alſo glaublich finden, daß ſie Belmonts Sitz zu Kolchos Strande macht, wohin ſich ſo mancher Jaſon wagt. Porzia hat uns daher ſchon durch den Adel ihrer Erſcheinung in eine ideale Region zu erheben. Nun hören wir ſie zuerſt in der Keckheit ihres Humors; es ſind die Schilderungen der Freier, aus denen ihr leuchtender Witz und ihr heiterer Geiſt zu uns ſprechen. Die Darſtellerin hat nun in dieſer ganzen Scene die gefährliche Klippe zu vermeiden, uns dieſe Funken des Humors nicht zu Eingebungen einer nur witzigen, und in dieſen Ergüſſen ſich gefallenden Natur zu machen, oder als Einfälle eines nur fröhlichen Naturells, alſo einer oberflächlichen Heiterkeit zu geben, welche, keiner Vertiefung fähig, mit lebhaftem Mutterwitze ausgeſtattet, die Verhältniſſe des Lebens leicht und frei behandelt; der wir mithin nicht glauben, daß auch die ſittlichen Mächte des Lebens ſie durchdrungen und gebildet haben. Dieſe Verirrung liegt um ſo näher, als ſich dieſe Auffaſſung, als das unmittelbar Nächſte darbietet und von ihr aus auch, bei einem glücklichen Naturell der Darſtellerin, und der Leichtigkeit, die witzigen Einfälle pikant auszuſprechen, eine günſtige Wirkung, freilich nicht die von der Kompoſition geforderte, nicht ausbleiben wird. Die Maſſe der Zuhörer wird ſich immer an der Fülle der originellen Einfälle ergötzen, ohne ausdrücklich etwas zu vermiſſen; ſie wird aber auch in Porzia weiter nichts ſehn, als ein mit Witz begabtes, fröhliches Mädchen. Hier aber iſt einer jener vielen Momente gegeben, wo nur die ſchöpferiſche Anſchauung, welche die zarteſten Farben des Tons leicht und frei für das Bild ihrer Phantaſie zu verwenden vermag, den Dichter völlig erreichen und in dieſer Scene ſchon mehr als die Worte beſagen, darbieten wird. Wir wollen alſo dieſe Schilderungen der Freier als den Ausdruck jenes Humors vernehmen, der aus dem tiefen Grunde ächter Heiterkeit des Gemüths ſtammt, welches darum ſo froh und fröhlich in die Welt hineinzublicken vermag, weil es in der Harmonie ſittlicher Anmuth und geiſtiger Bildung, in dem Vereine aller Vorzüge einer edlen weiblichen Natur völlig ſicher ruht, welche, weil ihr auch die Gabe reichen Witzes beſchert worden iſt, dieſe zum Ausdruck ihrer innern Heiterkeit verwendet, und ihnen dadurch zugleich den Stachel verletzender Witzeleien nimmt. In Porzias Munde ſollen daher dieſe witzigen Einfälle den Charakter eines Humors annehmen, der ſich darin ohne alle Verſtimmung, ohne alle Bitterkeit, in der vollſten Freiheit ſeines Gemüths genießt. Wir wollen hier jene Töne hören, welche uns bei aller Leichtigkeit, mit der dieſe Schilderungen geſprochen werden müſſen, doch auch zur Anſchauung des ſeligen Gemüths Porzias erheben. Alſo inmitten der Keckheit, der Leichtigkeit des Ausdrucks, dringe noch derjenige Klang der Seele zu uns, der uns jetzt ſchon die ſpätere Porzia begreiflich macht *).

---

*) So in der Scene mit ſeinem Vater, wo er ſich den Segen des alten Mannes erbittet, aber durch den Humor ſogleich jeden Anflug von Rührung und Sentimentalität wieder verflüchtigt. So in den Worten, mit welchen er von Jeſſika Abſchied nimmt: „Adieu! Thränen müſſen meine Zunge vertreten, allerſchönſte Heidin! allerliebſte Jüdin! Wenn ein Chriſt nicht zum Schelm an Dir wird und Dich bekömmt, ſo trügt mich alles. Aber adieu! Dieſe thörichten Tropfen erweichen meinen männlichen Muth allzuſehr!!

Porzia wird uns in den beiden Scenen mit dem Prinzen von Marokko und dem Prinzen von Aragon zwar in gewiſſer Spannung erſcheinen und die Reflexionen und Ergüſſe der Freier über die Deviſen der Käſtchen mit den Gefühlen freudiger Hoffnung begleiten müſſen, welche ſie aus den Ausſprüchen derſelben für das Mißlingen ihrer Wahl ſchöpft, aber ſie hat uns zugleich das Bild einer über den bloßen Zufall ſchwebenden, den Stern ihres Geſchicks in ſich ſelbſt tragenden Perſönlichkeit zu geben. Porzia muß uns daher ſelbſt in ihrer Spannung noch jene Zuverſicht offenbaren, welche aus ihrer ganzen Weltanſchauung, nach unſerer obigen Entwicklung, folgt. Hier zeige ſie jenen von ängſtlicher Beſorgniß und Unruhe fernen Adel des ſittlichen Gemüths, der ſich über den rohen Zufall erhaben fühlt. Die beiden Scenen des zweiten Akts fordern von der Darſtellerin der Porzia, um ganz im Sinne der Situation wiedergegeben zu werden, eine große Meiſterſchaft des ſtummen Spiels, welches die Reden der beiden Freier in ihren Wirkungen auf das Gemüth auch in den zarteſten Nüancen abſpiegelt. Das Antlitz Porzias wird uns mit ſtummer Beredtſamkeit bald eine ſie leiſe beſchleichende Ironie, bald die ſie bewegende Freude, bald die Auflöſung einer Erwartung zeigen. Es gehört dazu nicht nur das vollſte Verſtändniß der Situation,

---

*) Mrs. Jameſon hat, in ihren Frauenbildern aus Shakeſpeariſchen Dramen, mit dem ihr eigenthümlichen dichteriſchen Takt die Porzia ſehr ſinnig aufgefaßt und, wenn ſie gleich nicht bis zu dem eigentlichen Grunde ihrer Perſönlichkeit und ihrer Weltanſchauung vorgedrungen iſt, doch ihre entzückende geiſtige und ſittliche Schönheit tief empfunden. Sie beklagt ſich daher nicht mit Unrecht darüber, daß bis jetzt noch kein Kunſtrichter dem Charakter der Porzia ſein Recht habe widerfahren laſſen. „Neben dem ſchrecklichen, unerbittlichen Juden,“ ſagt Mrs. Jameſon, „gegen ſeine gewaltigen Glanzlichter abſtechend, hängt ſie wie ein prächtiger, Schönheit athmender Tizian neben einem herrlichen Rembrandt.“

ſondern auch die Beweglichkeit eines geiſtreichen, auch die zarteſten Stimmungen leiſe und doch beſtimmt ausdrückenden Geſichtes.

Die tiefe Neigung Porzias zu Baſſanio bedingt natürlich den ganz unterſchiedenen Grundton der Scene, in welcher Baſſanio ſich zur Wahl entſchließt, gegen die beiden früheren. Wir werden daher der liebenswürdigen Porzia ſogleich in der erſten Rede, in welcher ſie den Baſſanio begrüßt, jene Unruhe, die ſich ſelbſt zu beſchwichtigen ſucht, anfühlen müſſen, ein Streben, das die Bewegung des liebenden Gemüths nur um ſo reizender hervortreten läßt *). Von jetzt an gewinnt nun Porzias Natur ihren romantiſchen Aufſchwung **). Die Liebe zu Baſſanio, die Spannung und Aufregung ihres Gemüths bringen uns ſchnell die in der Tiefe ihres Innern verborgenen Schätze ihrer ſchwungreichen Phantaſie an das Licht. Es bedurfte einer ſolchen, die Lebensgeiſter ſo mächtig aufregenden Situation, um Porzia das leichte Gewand der Schalkhaftigkeit und des Humors abwerfen zu laſſen, um in dem reichen, prächtigen Gewande romantiſcher Poeſie vor uns zu erſcheinen. Porzia muß nun aber dieſen Erguß der ſchwungreichen Phantaſie ſo ſprechen, daß ſie darin ihr innerſtes Empfinden auf ideale Weiſe gegenſtändlich zu machen und ſo ſich von ihrer Unruhe und Aufregung zu befreien trachtet. Porzia darf alſo bei dieſen poeſiereichen Anſchauungen, welche ihre Phantaſie hervortreibt, mit einem gewiſſen Genuß verweilen, ſie gewinnt darin gleichſam das ſchöne Maaß für ihre Stimmung wieder, das aus den Fugen zu weichen drohte. Die Bilder, in denen ſie ſich nach einander ergeht, ſind nur der Ausdruck ihrer idealen Natur, durch welche ſie ſich immer in das Gleichgewicht ſetzt und ſich von der Gewalt eines übermächtig werdenden Affekts befreit*). Dieſen Eindruck hat die Darſtellerin in der Recitation wiederzugeben.

---

*) Wir meinen die erſte Rede Porzias (Akt 3, Scene 2), welche mit den Worten anfängt:

Ich bitt' euch, wartet; ein, zwei Tage noch,
Bevor ihr wagt u. ſ. f.

**) Sehr gut ſagt in dieſer Beziehung Mrs. Jameſon von ihr a. a. O.: „In Porzia wird der Verſtand durch dichteriſche Einbildungskraft zum Romantiſchen angefacht.“

Während Porzia bei dem Akt des Wählens der frühern Freier, trotz der natürlichen Spannung, mit welcher ſie der Entſcheidung entgegenſah, die volle Freiheit ihres Gemüths erhielt, ſo erfüllt ſie die innige Neigung für Baſſanio dagegen mit einer zwiſchen Hoffnung und Furcht ſchwebenden Empfindung**); ſie begleitet die Rede Baſſanios mit der bebenden Bangigkeit des liebenden Herzens, das ſich Ruhe und Faſſung zu erringen bemüht iſt, und dem man dieſen Kampf der Seele auch anfühlt. Dieſe Unruhe und Furcht weichen, je mehr ſich Baſſanio in die Verurtheilung des gleißenden Scheins vertieft, je mehr er ſich alſo von der bethörenden Lockung abwendet, in dem glänzenden Metall die Hülle für Porzias Bild zu vermuthen. Der Hoffnungsſtrahl, der anfangs die Furcht noch nicht durchbrechen konnte, wird in Porzias Antlitz endlich zum ſiegreichen Feuer des Entzückens, als Baſſanio zuletzt raſch abbrechend den rechten Talisman ergreift. Da läßt der Jubel des Entzückens jene wundervollen Klänge aus Porzias Bruſt dringen, welche das volle, ſchwellende Herz faſt zu zerſprengen drohen, aber auch jetzt noch von dem ſchönſten Maaße und der ſittlichſten Schönheit beherrſcht werden***). Dies iſt der Höhepunkt der intenſiven

---

*) Wir haben dabei die ganze phantaſiereiche Rede Porzias, vor der Wahl Baſſanios gegenwärtig, welche mit den Worten beginnt:

Hinzu denn! Eins darunter ſchließt mich ein.
Wenn Ihr mich liebt, ſo findet Ihr es aus. u. ſ. f.

**) Ganz im Einklang mit unſerer ganzen Auffaſſung der Porzia, ſagt Mrs. Jameſon a. a. O. ſehr treffend: „In der Käſtchenſcene fürchtet Porzia wirklich für den Ausgang der Prüfung, wo mehr als ihr Leben auf dem Spiele ſteht; indem ſie aber zittert, iſt ihre Hoffnung noch ſtärker, als ihre Furcht.“

***) Es ſind jene geflügelten Worte:

Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungeſtüm Verzagen

Empfindung und zugleich der Energie ihrer ſittlichen Grazie, welche ſie auch in dem faſt aufgelöſten Gefühl noch edel und maaßvoll zeigt. Beide Seiten müſſen daher in der Recitation dieſer Zeilen gleichzeitig zu ihrem Rechte kommen. Denn wir wollen in ihnen den unwillkührlichen, nicht mehr zurückzuhaltenden Ausdruck des entzückten Gemüths hören, dem die Lebenskraft faſt zu erliegen droht, und das ſich doch zugleich durch die ſittliche Anmuth und Schönheit ihrer ganzen Natur ſelbſt zum ſchönſten Maaße beſchränkt. Es verſinnliche hier die Darſtellerin den Ausdruck eines Gefühls, das, nach Göthes ſchönem Worte: „im Wahnſinn hin und her zu wühlen ſcheint und doch im ſchönſten Takt ſich mäßig hält.“ Es iſt in Porzia nur ein kurzer, flüchtiger Moment, in welchem ſie uns die volle Gewalt ihrer Empfindung öffnet, um ſie ſogleich wieder mit jungfräulicher Scheu zu ſchließen. Dieſer Moment will wie im Fluge erhaſcht und gebannt ſein.

Der Reſt dieſer Scene enthüllt uns nun die volle Befriedigung Porzias im Beſitz Baſſanios. Hier giebt ſie uns die entzückendſte Vereinigung des zarteſten weiblichen Sinnes und der rührendſten Hingebung. Porzia befreit ſich auch hier, nur in einem andern Sinne, wie oben, von der Herrſchaft eines Affekts, dem ſie zu erliegen fürchtet. Sie leitet nämlich die tiefe Bewegung ihres von Rührung erfüllten Gemüths in den anmuthigen Ausdruck einer an Humor ſtreifenden Heiterkeit ab, die ſie nicht in Rührung ver-

---

> Und bange Schau'n und blaſſe Schüchternheit.
> O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit!
> Halt ein, laß Deine Freuden ſanfter regnen;
> Zu ſtark fühl' ich, du mußt mich minder ſegnen,
> Damit ich nicht vergeh'.

Auch bei dieſer Gelegenheit bemerkt Mrs. Jameſon treffend: „Ihr leidenſchaftlicher Wonneruf, als nun Baſſanio das rechte Käſtchen getroffen, iſt ſo ſtark, als ob ſie zuvor verzweifelt hätte. Furcht und Zweifel konnte ſie verſcheuchen. Dagegen hielt ſie die angeborne Schnellkraft ihrer Seele aufrecht; aber wir fühlen es ihr an, daß wie die plötzliche Freude ſie faſt bis zur Ohnmacht überwältigt, ſo der Mißerfolg ſie gewiß getödtet hätte.“

ſinken läßt *). Nur ſo kann die Darſtellerin die ganze Rede, in der ſich Porzia für immer dem geliebten Baſſanio weiht, ganz im Sinne des Dichters wiedergeben. Sie wird zwiſchen dem Ton der Rührung, welche das Auge feuchtet, und jener Grazie des Humors, in welche ſie die erſtere, ganz der Natur Porzias gemäß, unwillkührlich untertaucht, auf- und abwogen, um zuletzt mit dem Ton voller Heiterkeit zu enden. In dieſer, wie in ſo vielen Stellen Porzias iſt es ſehr ſchwer, die richtige Farbenmiſchung zu finden, durch welche auch der verborgenſte Sinn, das geheimſte Leben Porzias an unſer Gemüth dringt. Ein wenig zu viel Sentimentalität, oder ein geringes Uebermaaß des humoriſtiſchen Accents zerſtören ſogleich die dichteriſche Schönheit ihrer Rede. Was ſonſt in dieſem Akte noch der Porzia von Lebensäußerungen geliehen iſt, hat für die Darſtellung weiter keine beſondere Schwierigkeit. Ihre rege Theilnahme an Antonios Unglück, ihr lebhaftrs Erbieten, jedwede Summe für den Freund des Geliebten zu zahlen, und ſpäter der Vorſatz, Belmont zu verlaſſen, die humoriſtiſche und ſchalkhafte Darſtellung ihrer und Neriſſas beabſichtigter Verwandlung in Männertracht, wodurch wir Porzia ganz wieder in den Strom der friſcheſten Luſt einlenken ſehn, gewinnen, iſt das Bild der Porzia richtig gefaßt, in der Darſtellung leicht den entſprechenden Ausdruck; dagegen fordert ihr Erſcheinen im vierten Akt uns noch zu einigen Bemerkungen auf.

Wenn Porzia gleich in der Schilderung, welche ſie von ihrer beabſichtigten Verwandlung in männliche Tracht entwirft, ſagt, daß ſie ſprechen wolle, wie im Uebergange vom Knaben zum Manne,

---

*) Die ganze Stelle, in der ſich Porzia dem Geliebten für immer ergiebt, zeigt uns die Gluth, wie die Rührung ihrer Seele, durch den Schleier der ihr zur zweiten Natur gewordenen Munterkeit. Die Rede beginnt mit den Worten:

Ihr ſeht mich, Don Baſſanio, wo ich ſtehe,
So wie ich bin. u. ſ. f.

in einem heiſeren Diskant*), ſo wäre es doch ein arger Mißgriff der Darſtellerin, wenn ſie uns die Porzia in der Gerichtsſcene nach dieſen Worten vorführte. Der Ernſt der Situation, die geſteigerte Spannung, in welche das Gemüth verſetzt iſt, weiſen eine ſo ſcurrile Verwandlung entſchieden ab, wodurch das ganze Erſcheinen Porzias in einen nur auf das Lachen berechneten Spaß hinausliefe. Sie darf alſo mit ihrer Stimme während der Gerichtsſcene durchaus keine Veränderung vornehmen, welche die Abſicht, den weiblichen Ton zu verläugnen und gegen einen männlichen zu vertauſchen, verräth. Solch ein Verſuch kann da an der Stelle ſein, wo es ſich nur um einen leichten Scherz handelt, nimmermehr aber, wo doch jeder Zug von Poſſenhaftigkeit entfernt ſein ſoll. Das Erſcheinen der Porzia, als junger Richter, bringt an und für ſich ſchon durch den Kontraſt, der ſich darin verſinnlicht, eine ergötzliche Wirkung hervor, und übt zugleich eine von der peinlichen Erwartung befreiende Kraft aus, weil wir darin ſchon, ganz dem von uns oben nachgewieſenen Geſetze der Kompoſition unſers Werkes gemäß, eine heitere Auflöſung des auf ſeine Spitze getriebenen Gegenſatzes vorempfinden. Nur eine rohe Auffaſſung kann dieſe äſthetiſche Stimmung durch ein Anſtreben Porzias, den männlichen Ton nachzubilden und eine grobſinnliche Täuſchung zu erzielen, zerſtören und ſo das ganze Bild verzerren. Für uns, die wir wiſſen, wer unter dieſer Maske verborgen iſt, bedarf es ohnehin nicht dieſer Illuſion, für den Gerichtshof aber wäre dieſer, zwiſchen männlicher und weiblicher Stimme ſchwebende Mißton aus dem Munde des Anwalts, wie ein Hohn des Ernſtes und eine an Frechheit

---

*) Porzia ſagt zur Neriſſa (Akt 3, Scene 4):

Sind wir, wie junge Männer aufgeſtutzt,
Will ich der feinſte Burſch von beiden ſein,
Und meinen Degen mit mehr Anſtand tragen,
Und ſprechen, wie im Uebergang vom Knaben
Zum Mann, in einem heiſeren Diskant

gränzende Düpirung deſſelben. Welche Stimmanſtrengungen die Darſtellerin auch vornehme, ſie wird uns immer ein durch das vergebliche Streben nur lächerlich wirkendes Bild aufdringen. Genug, Porzia hat, unbeſorgt um einen etwanigen Verrath unter ihrer Maske, ihren klaren, natürlichen, ſonoren Ton ohne alle affektirte Gravität und Zwang der Stimme feſtzuhalten, und ihm nur diejenige volltönende Tiefe zu leihen, deren ſie überhaupt, als Weib, fähig iſt. Wir würden uns über dieſen Punkt kaum ſo ausführlich ausgeſprochen haben, wenn nicht viele, ſebſt bedeutende Darſtellerinnen in dieſen Mißgriff hineingerathen wären. Gleichwohl wird ein natürlicher Takt die Darſtellerin immer wieder inkonſequent werden laſſen, indem ſchwerlich irgend eine in der Rede Porzias von der göttlichen Gnade das urſprüngliche Streben nach der ſinnlichen Illuſion eines männlichen Tons wird ſichtbar werden laſſen, ſondern, fortgeriſſen von der Macht des Inhalts, mit Recht ſich ſelbſt untreu werden wird. Dies iſt die bündigſte Kritik, welche die Darſtellerin hier bewußtlos über ihre verkehrte Intention ausſprechen kann.

Die Gerichtsſcene ſelbſt bietet für die Darſtellung der Porzia keine beſondern Schwierigkeiten dar. Nur über den Vortrag der hinreißenden Stelle von der Gnade bemerken wir, daß ſie durch ihre Parrheſie leicht zu einer deklamatoriſchen Recitation verleiten kann. Gleichwohl verbannt ſie nichts mehr als dies. Wie ſie, nach unſerer frühern Entwicklung, nicht ein rhetoriſches Beiwerk Porzias, ſondern der höchſte Ausdruck ihrer Perſönlichkeit iſt, ſo muß ſie auch in der Darſtellung dieſen Charakter gewinnen. Der hohe Schwung dieſer Stelle kann hier leicht zu der der Menge vielleicht wohlgefälligeren Art der Recitation, nämlich zu einem deklamatoriſchen Pathos verleiten. Allerdings iſt ſie der Ausdruck des tiefſten Pathos, aber darum verſchmäht ſie grade den deklamatoriſchen Accent. Porzia darf für uns dieſe Stelle nicht etwa, als eine ausgearbeitete und präparirte Rede, gleichſam als den Eingang zu einem glänzenden Plaidoyer ſprechen, ſie ſoll den Charakter eines unmittelbaren Erguſſes, einer durch die Größe und Bedeutung des Moments hervorgerufenen, dem tiefſten Schacht ihres Gemüths entſtrömenden Empfindung haben. Ja, Porzia muß ſich in der Rede ſelbſt tiefer und tiefer in dieſen Inhalt hineinzuleben ſcheinen. Die ganze Stelle ſoll daher den Ton der Improviſation eines ergriffenen Gemüths verrathen, dem es um nichts ſo ſehr zu thun iſt, als diejenige Ueberzeugung auch in Shylock hervorzurufen, von der es ſelbſt ſo tief durchdrungen iſt. Im Folgenden treibt Porzia, im Beſitz der Beſchwörungsformel des abſtrakten Rechts, die Spannung abſichtlich anf die höchſte Spitze, einmal, weil ſich die ganze Herzensverhärtung Shylocks herauskehren ſoll und weil die glückliche Wendung erſt auf dem Gipfel der Gefahr eintreten darf. Die neckiſchen Worte, welche Porzia der Rede Baſſanios einwirft *), nach der er für Antonios Rettung ſelbſt ſein Weib und alle Welt hingeben würde, müſſen auch von Porzia mit jenem leichten Zuge von Schalkhaftigkeit ausgeſtattet werden, der ſie als über allen dieſen Zerwürfniſſen ſchwebend und den Schlüſſel zur Löſung derſelben in Händen haltend, zeigt. Auch darf ſich in die Worte, mit welchen Porzia endlich, nach der letzten, feierlichen Beſtätigung des Scheins, den Buchſtaben durch den Buchſtaben vernichtet **), ein Zug von jener über den Gegenſätzen ſchwebenden, der vollen Wirkung ſicheren Ironie einmiſchen, der auch für die folgenden Reden ſich nicht ganz verwiſchen wird. Nach dem Ernſt der Gerichtsſcene entlaſtet ſich nun Porzia ſelbſt, wie uns von allem

---

*) Es ſind die Worte Porzias:

> Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
> Wär' ſie dabei, und hört' Eu'r Anerbieten.

**) Wir meinen ihre mit den Worten beginnende Rede:

> Wart' noch ein wenig, eins iſt noch zu merken,
> Der Schein hier giebt Dir nicht ein Tröpfchen Blut. u. ſ. f.

Drucke, den wir aus der Schwere der vorhergehenden Scene noch nachempfinden. Sie kehrt mit vollem Segel wieder in den luſtigen Strom der Schalkhaftigkeit ein, indem ſie mit der anmuthigſten Heiterkeit die Faden für die Verwicklung des folgenden Akts anlegt. Die letzte Scene des vierten Akts iſt nur die Vorbereitung, gleichſam die Expoſition für die ergötzliche Verwirrung des fünften Akts. Porzia hat aber hier die Aufgabe, uns aus all dieſer muntern Laune und ihren ſchalkhaften Wendungen das beſeligte Geſchöpf hervorblicken zu laſſen, das, ſich im ſichern Beſitz Baſſanios wiſſend, als Retterin des theuren Freundes, als Wohlthäterin Lorenzos, in der Fülle ihrer harmloſen Scherze nur das höchſte Maaß beglückter Empfindung verbirgt, und uns daher die Seligkeit des Herzens, das Gefühl eines befriedigten, gelungenen Daſeins auch durch die leichten Neckereien hindurchſcheinen laſſen muß.

Neriſſa muß als eine Art von Konterfei Porzias gefaßt werden, nur in Allem gröber, materieller, als ihre Herrin. Was ſie iſt, ſcheint ſie durch Porzias Umgang zu ſein, zu der ſie mit der Liebe der untergeordneten Natur zur höher Begabten hinaufblickt, die ihr in Allem Vorbild iſt. Durch ihr Naturell Porzia verwandt, hat Neriſſa durch den Einfluß ihrer geiſtreichen Gönnerin unbewußt die Farbe und Geſtalt angenommen, in der wir ſie uns gern als die unzertrennliche Gefährtin Porzias denken, welche nur durch ihrer Gebieterin geiſtigen Hauch lebt, ſo daß ſie ſogar ihr eignes Geſchick gern von dem Porzias abhängig macht. So muß auch in der Darſtellung Porzia, der Neriſſa gegenüber, als der höhere Genius erſcheinen, von deſſen Hand die letztere ſich gleichſam willig den Kreis ihres Denkens und Empfindens vorzeichnen läßt, in dem ſie ſich fröhlich bewegt. Porzia iſt die ſchöne plaſtiſche Geſtalt, das Kunſtwerk, welches aus der Werkſtatt der Natur und der Bildung aus einem Guſſe hervorgegangen iſt. Während Porzia, als die ideale Künſtlerin ihrer ſelbſt vor uns hintritt, ſo erſcheint Neriſſa nur wie eine mit Luſt, aber ohne den Hauch der Begeiſterung gearbeitete Copie, welche uns aber auch in dieſer Geſtalt noch auf das Original hinweiſt.

Wäre Porzia nicht in unſerm Werke, ſo könnte eine Geſtalt, wie Jeſſika, unſer ungetheiltes Intereſſe in Anſpruch nehmen. Neben Porzia erſcheint ſie dagegen auch nur wie ein liebliches Naturgewächs, gegen das ſchöne, ſelbſtbewußte Werk des freien Geiſtes. So muß ſie ſich auch in der Darſtellung gegen Porzia abſtufen. Sie ſelbſt blickt in der ſchon oben von uns angeführten Stelle mit Bewunderung und Liebe zu Porzia hinauf, in der ſie ein höher geartetes Weſen erblickt, das ſie aus der Tiefe ihrer Empfindung herausfühlt. Die Darſtellerin der Jeſſika hat uns dieſelbe, wie der Dichter ſie gedacht, in dem vollen jungfräulichen Schmelz, aber zugleich von dem Hauche orientaliſcher Gluth leiſe berührt, darzuſtellen. Sie, die in ihrer Hingebung an Lorenzo ganz beglückt und durch die Hand der Liebe dem Chriſtenthume zugeführt iſt, auch durch die Flucht vom Vater keinen Augenblick in ihrem Gemüthe beunruhigt wird, verträgt in dieſen einfachen Zügen, in dieſer vom Schmerz noch ganz unberührten Exiſtenz durchaus keine eigentliche Individualiſirung. Ein Streben nach zu individueller Färbung würde die Wirkung dieſes lieblichen Bildes zerſtören. In Jeſſika ſind die Umriſſe nur erſt noch ſchwach gezeichnet, die Phyſiognomie iſt noch nicht zu individueller Vertiefung fortgegangen. Erſt die Liebe kann und wird dieſe kaum zu Blüthen gediehenen Knospen zur ſchönen Frucht erziehen. So knospenhaft ſoll auch Jeſſika vor uns ſtehn und, nach einer andern Seite hin, als Neriſſa, die geiſtige Selbſtſtändigkeit und ſittliche Schönheit Porzias heben, in welcher alles den Charakter des eigenthümlichſten Lebens hat, während ſich darin zugleich das ächt Menſchliche in ſeiner reinſten und verſöhnendſten Geſtalt abſpiegelt.

Die Darſtellung des Kaufmanns von Venedig erheiſcht vielleicht einen noch reizbareren Sinn, eine noch zartere Empfänglichkeit für die dichteriſchen Schönheiten, als Romeo und Julia, welches durch die hinreißende Gewalt der Leidenſchaft den Zuhörer eher über kleine Fugen und Riſſe der Darſtellung hinweghebt, während der Kaufmann von Venedig nicht nur den geſchärfteſten Sinn für die Darſtellung aller Abſtufungen, aller Schattirungen und aller Verhältniſſe fordert, ſondern uns auch den Ernſt der Situationen und Conflikte ſtets von dem Duft anmuthiger Luſt leiſe umwallt zeigen ſoll

◆

Gedruckt bei J. Petſch.

Die Kunſt

der

dramatiſchen Darſtellung.

In ihrem organiſchen Zuſammenhange

wiſſenſchaftlich entwickelt

von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,

Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

1

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.

1841.

L.eleg.g. 242^{2} (1

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Wir haben Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt. Wenn es vor Alters eine ſolche Kunſt gegeben hat: ſo haben wir ſie nicht mehr; ſie iſt verloren; ſie muß ganz von neuem wieder erfunden werden.

Leſſing.

80 4

Vorwort.

Wer einen erſten Verſuch wagt, eine Thätigkeit aus dem Bereich des inſtinktlichen Verhaltens, der vereinzelten Bemerkungen und der zerſtreuten Beobachtungen in den Gedanken zu erheben und als ein organiſches Ganzes zu begreifen, darf ſich wenigſtens von denjenigen, welche dieſe Thätigkeit ausüben, eine günſtige Aufnahme verſprechen. Der Meiſter der Kunſt ſieht in dem Geflecht der Geſetze, welche die Wiſſenſchaft in ihrem Zuſammenhange darſtellt, ſein eignes Bewußtſein beſtätigt und ſeine phantaſiereichen Anſchauungen zu einer klaren Welt von Gedanken ausgebreitet, der begabte Anfänger und der noch in den Vorhallen der Kunſt verweilende gewinnt die Ausſicht auf die Größe des Gebiets und die Einſicht in die Myſterien ſeiner Kunſt, die kahle Mittelmäßigkeit endlich wird, falls ſie noch einen Sinn für die objektiven Intereſſen der Kunſt offen hat, von den Forderungen erdrückt, welche ſie als als eine unbeugſame Macht auf ſich eindringen ſieht; nur an dem ſelbſtgenügſamen Routinier, welcher durch die unheimlichſte Begriffsverwirrung den Mechanismus der Bühnengewandtheit für Genialität nimmt, geht die Arbeit der Wiſſenſchaft ſpurlos vorüber. Dies Prognoſtikon darf ſich der Verfaſſer für die Aufnahme ſeines Werks bei den darſtellenden Künſtlern ſtellen.

Zum Glück ſind wir, bei der erſtarkten Einſicht in das Verhältniß der Wiſſenſchaft zu Kunſt und Leben, nur auf den ſchwachen Nachhall einer Reflexion gefaßt, welche die wiſſenſchaftliche Erkenntniß einer Kunſtthätigkeit darum für unnütz erklärt, weil ſie niemals einen Künſtler zu bilden vermöge. Niemand giebt dies williger zu, als die Wiſſenſchaft, weil ſie ihren Zweck in ſich ſelbſt hat und ſich nicht zu einem bloßen Hebel für die Praxis herabſetzt, obwohl ſie weiß, daß die ächte Theorie die Ausübung der Kunſt unendlich befruchtet und daß dem Genie des Künſtlers aus der Theorie ein Reichthum von Anſchauungen zuſtrömt, wodurch es ſeine Welt mit neuen Geſtalten bevölkert. Solcher Einwand möchte alſo wohl, den Thaten der Wiſſenſchaft gegenüber, welche das innerſte Myſterium des religiöſen Bewußtſeins und des dichteriſchen Schaffens aufgeſchloſſen haben, kaum noch zu beſorgen ſein.

Ein Werk, welches eine bisher nur aphoriſtiſch behandelte Kunſtthätigkeit in ihrer Architektonik zu begreifen unternimmt, kann ſeine Stärke nur aus der Wiſſenſchaft der Gegenwart ſchöpfen. Wie ſehr es auch die herbe metaphyſiſche Nahrung durch die Subſtanz ſinniger Vorſtellungen, Anſchauungen und Beiſpiele zu zerſetzen bemüht iſt, um dieſelbe denjenigen gedeihlicher zu machen, welche an die erſtere nicht gewöhnt ſind, ſo muß es doch in ſeiner ganzen Kompoſition und Gliederung die Strenge des philoſophiſchen Begriffs durchſcheinen laſſen. Dadurch erſt fühlt der Künſtler die zwingende Gewalt der Entwikkelung, wenn er auch die Werkſtatt nicht kennt, wo das Rüſtzeug zu dieſer friedlichen Agitation bereitet worden iſt.

Aber die Wiſſenſchaft einer Kunſt muß ſich, um zu wirken, mit dem ganzen Reichthum des Stoffs ſättigen, den ſie dem Gedanken unterwirft. Wer nur auf der Höhe philoſophiſcher Intelligenz ſtehend, ohne Kunſterlebniſſe und eine Fülle von Kunſtanſchauungen, an die Entwickelung unſerer Kunſt herangehen wollte, würde nur eine Reihe von Abſtraktionen ſpinnen, in denen dem Künſtler aus Mangel an Lebensluft beklommen und unerquicklich zu Muthe würde. Die Strenge der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß kann daher erſt durch den Reichthum von Anſchauungen, welche nicht mit dem Begriffe nur parallel gehen, ſondern ihn durchdringen müſſen, für den Künſtler fruchtbar werden. Sie ſind gleichſam die Legitimation, daß nicht ein Menſch aus einer fremden Welt zum Künſtler ſpricht, ſondern ein in ſeiner Weltanſchauung heimiſch gewordener. So müſſen ſich alſo zu einer wahrhaften Entwickelung der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ſymboliſcher Sinn, welcher überall den Dingen und

Formen ihre überſinnliche Bedeutung und ihre tiefen Wirkungen auf das Gemüth ablauſcht, und eine von großen Kunſterlebniſſen befruchtete Phantaſie mit der philoſophiſchen Intelligenz verbinden. Die letztere münzt die Schätze, welche die Unmittelbarkeit des Kunſtlebens und der ſymboliſche Sinn ihr zuführt und drückt ihnen den Stempel auf, der ſie im Reiche des wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins in Umlauf ſetzt.

Man wird uns hiernach wenigſtens nicht den Vorwurf machen können, unſere Aufgabe zu leichtfertig angeſehen und die Anforderungen an ihre Löſung zu milde geſtellt zu haben. Wie weit die gegenwärtige Leiſtung die abſoluten Anſprüche deckt, ſteht uns natürlich nicht zu beſtimmen zu. Daß eine langgenährte, durch mannigfaltige, jahrelang unterhaltene Bezüge zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung immer wach gebliebene Neigung und der Trieb, dieſe Kunſt ihrer Zerſplitterung zu entreißen, eine tiefere Baſis für dieſelbe zu erobern, ein erhöhtes, zur Standesehre ſich allmälig erweiterndes Selbſtgefühl in der Geſammtheit der ausübenden Künſtler herbeizuführen, lebendig in uns geweſen ſind, wird man der Arbeit hoffentlich anfühlen. Von Seiten der philoſophiſchen Einſicht in das Weſen der Kunſt darf der Verfaſſer, nach der Aufnahme ſeiner bisherigen Leiſtungen im Gebiete der Philoſophie der Kunſt, einem günſtigen Vorurtheil des wiſſenſchaftlichen Publikums entgegenſehen.

Die gewiſſenhafte und freudige Anerkennung deſſen, was Dichter und ausübende Künſtler über unſere Kunſt gelegentlich und in zerſtreuten Bemerkungen Treffliches ausgeſprochen, wird den Verfaſſer hoffentlich vor dem Vorwurf eines vornehmen Ignorirens des bisher Geleiſteten ſchützen. So einſam auch unſer Verſuch daſteht, die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung aus einem Stücke zu begreifen, ſo fruchtbare Anſchauungen ſind doch im Einzelnen von hochbegabten Naturen gegeben worden, unter denen ſich der Verfaſſer Niemandem mehr verpflichtet fühlt, als L. Tieck, dem deutſchen Dichter und Dramaturgen. Man fühlt es den Andeutungen deſſelben ſogleich an, daß ſie alle auf dem Boden dichteriſcher Anſchauung und der reichſten Kunſterlebniſſe gewachſen ſind; daher ihr Sinn auch in der Regel weit über das geſchriebene Wort hinausreicht. Leſſing verließ, weil ihn der größere Kampf gegen die Tyrannei der franzöſiſchen Poeſie und Kunſtrichterei, wie für die Selbſtſtändigkeit des deutſchen Geiſtes ganz in Anſpruch nahm, gleich im Anfang ſeiner Dramaturgie die Bahn, auch dem Schauſpieler Führer zu werden.

Sollte es dem gegenwärtigen Verſuche gelingen, ein tieferes Bewußtſein über eine Kunſt zu begründen, welche die höchſten Geiſtesſchätze der Völker in der edelſten Geſtalt zu verſinnlichen und dadurch auf Tauſende belebend, befruchtend und von dem Druck des Alltagslebens befreiend zu wirken berufen iſt, ſollte es den Boden des bisherigen Verhaltens in unſerer Kunſt auflockern, durchfurchen und eine Reform herbeiführen helfen, welcher gleichmäßig die Leitung und die Ausübung der Kunſt in der Maſſe ihrer Erſcheinungen entgegenharren, ſollte durch die endliche Begründung nationaler Inſtitute die Zukunft unſerer Kunſt dem blinden Zufall entriſſen werden und ſich die Nebel zertheilen, welche über den Verhältniſſen der darſtellenden Kunſt noch verfinſternd lagern: ſo wäre damit das höchſte Ziel unſerer Arbeit erreicht und unſere kühnſten Erwartungen überflügelt.

Wenn die Elemente zur Verjüngung eines altgewordenen Geiſtes völlig erſtarkt ſind, ſo wirft er ſeine alte Hülle, trotz der Ungunſt der Verhältniſſe, ab. Uns aber will es bedünken, als ob jetzt ein Verſuch der Regeneration unſerer Kunſt, im Sinne der Intereſſen der Gegenwart, der Bedürfniſſe des wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins und ſelbſt der breiten Maſſe des gebildeten Publikums, nicht zu zeitig erſcheine. Doch „reif ſein iſt Alles.“

◆

Inhalt.

Allgemeiner Theil.

Seite

Begriff der Schauſpielkunſt. Beſeitigung der Vorurtheile gegen dieſe Kunſt. 3

Dringendes Bedürfniß einer Architektonik der Schauſpielkunſt — Dilettantismus und Künſtlerſchaft. 12

Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit — das abſolute Geſetz der dramatiſchen Darſtellung. Dreifaches Verhältniß des Künſtlers zu den dramatiſchen Charakteren. 18

Der darſtellende Künſtler in ſeinem Verhältniſſe zum Publikum. . . 33

Der darſtellende Künſtler in ſeinem Verhältniſſe zur Kritik. . . . 45

Naturbedingungen unſerer Kunſt: Körperlichkeit, Phyſiognomie und Ton. 49

Die Entwickelungsſtufen des darſtellenden Künſtlers. 59

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung. Verhältniß dieſes Standpunkts zum gegenwärtigen Weltzuſtand. Der Routinier. 60
2. Der Standpunkt der Reflexion. 74
3. Der Standpunkt des künſtleriſchen Schaffens und die verſchiedenen Richtungen deſſelben. 80

Originalität und Manier in der dramatiſchen Darſtellung. 94

Beſonderer Theil.

Eintheilung des beſondern Theils. Deduktion der nothwendigen Momente der dramatiſchen Darſtellung. 105

Seite

Die Bildung des Tons.

1. Die dialektfreie, mangelloſe Ausſprache. 112
2. Die Schönheit der Ausſprache. Die Bedeutſamkeit der Vokale und Konſonanten, die Sylbe, das Wort. 122

Die Modulation des Tons.

1. Höhe und Tiefe. 137
2. Das Portament und die Volubilität. 142
3. Die Stärke und Schwäche des Tons. 149
Das Athemnehmen. 152
Das Geſetz des logiſchen Accents. 158
Der ſymboliſche Accent. Entwickelung der verſchiedenen Stufen desſelben. 170

Die rhythmiſche Schwingung.

1. Der Rhythmus der Proſa. 179
2. Der Rhythmus der Poeſie. 183
Das Tempo des Vortrags. 192

Der dichteriſche Vortrag.

1. Das Geſetz des epiſchen Vortrags. 203
2. Das Geſetz des lyriſchen Vortrags. 206
3. Das Geſetz des dramatiſchen Vortrags. 211

Die körperliche Beredtſamkeit.

Die allgemeinen Bedingungen der körperlichen Beredtſamkeit. Haltung, Gang, Anſtand. 221
Die Gebärde. Die unwillkürliche Verleiblichung der Empfindung, die willkürliche und die ſymboliſche Gebärde. 233
Die Bedeutſamkeit der Gebärde als Princip der dramatiſchen Darſtellung. 239
Die Anmuth der Bewegung. 243
Der Adel der Bewegung. 247
Der Gegenſatz der nur andeutenden und malenden Gebärden. . . . 249
Die Verbindung der Gebärden. Die Verſinnlichung der verwandten und heterogenen Affekte. 255
Die Verſinnlichung der zuſammengeſetzten Affekte. 261
Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung. 263
Die Darſtellung der Seelenzuſtände. Das Princip ihrer wiſſenſchaftlichen Behandlung. 265

Seite

Die anthropologiſchen Beſtimmtheiten und Zuſtände in ihrer Bedeutung für die dramatiſche Darſtellung.

1. Die Lebensalter. 268
2. Das Temperament. 276
3. Die Nationalität. 281

Anthropologiſche Zuſtände der empfindenden Seele.

1. Das Traumleben. 286
2. Die Ahndung. 291
3. Die Viſion. 292
4. Der Wahnſinn. 298
5. Das Sterben. 301

Die pſychologiſchen Zuſtände des praktiſchen Geiſtes.

1. Trieb und Begierde. 307
2. Das Begehren und die Lüſternheit. 309

Der Kreis der Neigungen in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung.

1. Selbſtliebe und Selbſthaß. 313
2. Die geſelligen Zuneigungen und Abneigungen.
    1. Theilnahme und Mitleiden. 315
    2. Die Schadenfreude und der Neid. 318
Die Anerkennung der Perſönlichkeit in der Achtung. 320
Die Repräſentation. 324
Die Negation der Perſönlichkeit in der Verachtung. 326
Die Darſtellung der Heuchelei. 327
Die Hingebung an die Perſönlichkeit — die Liebe. 333
Das auf Vernichtung der Perſönlichkeit gerichtete Streben — der Haß. 336
Uebergang zum Begriff der Charakterdarſtellung. 340

Die Charakterdarſtellung.

Das Weſen der idealen Auffaſſung des Charakters. 345

Die Darſtellung des Charakters.

1. Die Charaktermaske. 354
2. Das Geſetz des Coſtüms und der ſinnlichen Erſcheinung in der Haltung. 362
Der Grundton des Charakters. 375

Seite
Die Durchführung des Charakters 382
Die Elemente zur Durchführung des Charakters.
  1. Das ſtumme Spiel 388
  2. Der ethiſche Accent 394
Die künſtleriſche Totalität der dramatiſchen Darſtellung 406
Die Leitung der dramatiſchen Darſtellung. Das Rollen-Monopol und die Bedeutung der Proben. Die ſyſtematiſche Bildung des Künſtlers 408

◆

Allgemeiner Theil.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Begriff der Schauſpielkunſt. Beſeitigung der Vorurtheile gegen dieſe Kunſt.

Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung hat die künſtleriſche Verwirklichung des Drama's zu ihrem Zwecke. Sie ſetzt mithin das Drama voraus, wie umgekehrt daſſelbe auf die Bühnendarſtellung hinweiſt, worin die dramatiſche Poeſie erſt zu ihrem höchſten Rechte und zu ihrer höchſten Wirkung gelangt. Da nun das Drama auf den ſich vor uns entwickelnden Individualitäten beruht, durch deren gegenſeitiges Ineinandergreifen die dichteriſche Idee des Ganzen zur Erſcheinung kommt, ſo hat die Schauſpielkunſt die künſtleriſche Darſtellung der von der freien Phantaſie geſchaffenen Geſtalten im Sinne des Dichters zu ihrer Aufgabe. Die Schauſpielkunſt erſchafft alſo gleichſam der dramatiſchen Poeſie ihren lebendigen Leib, indem ſie die von der Phantaſie für die Phantaſie erzeugten dramatiſchen Charaktere zur ſinnlichen Klarheit und Lebendigkeit ausführt.

In jeder Kunſt haben wir nun die Idee, d. h. das, was ſie ſich zur Ausführung als Ziel ſetzt und die Mittel, wodurch ſie daſſelbe erreicht, zu unterſcheiden. Beide Seiten fallen aber ſo wenig gleichgültig aus einander, daß ſie vielmehr das Weſen und die Grenze jeder beſonderen Kunſt bedingen. Das Material, deſſen ſich eine Kunſt zur Darſtellung ihrer Idee bedient, gehört alſo dem Weſen einer Kunſt ſo ſehr an, daß alles, was ſie zu leiſten vermag, durch daſſelbe bedingt iſt. Wer dies nicht erkennt, wird immer Gefahr laufen, die Grenzen der verſchiedenen Künſte zu verwiſchen und der einen etwas zumuthen, was ihrem innerſten Weſen widerſtrebt. Die Wirkung des Künſtlers beruht alſo auf der Einſicht in die Durchdringung der Mittel, welche einer Kunſt zu Gebote ſtehen und der Zwecke, welche ſie durch dieſelben ausführen kann. So verwandt demnach zwar Malerei und Sculptur als im Raume erſcheinende Künſte einerſeits ſind, gegenüber den in der Zeit ſich entwickelnden Künſten der Muſik und Poeſie, ſo unterſchieden ſind ſie doch zugleich in ſich ſelbſt durch die Mittel, welche jede zur Ausführung ihrer Idee verwendet. Sie bedingen auch die ganz verſchiedenen Aufgaben, welche ſie ſich ſetzen und löſen. Stein und Erz ſchließen die innerſte Seelenhaftigkeit nicht auf, welche aber Licht und Farbe zur Erſcheinung bringen.

Diejenige Kunſt, welche unter allen ſich des unſinnlichſten und geiſtigſten Stoffs, des Worts, bedient, iſt, eben um des willen, auch die geiſtigſte *), alle menſchliche der Kunſt überhaupt darſtellbar[illegible]ſtände umfaſſend. In der Poeſie gewinnt daher der Geiſt der Kunſt ſeine höchſte Vollendung. Die Spitze dieſer Kunſt iſt das Drama, gleichſam die reifſte Frucht der Poeſie, aus der Lyrik und dem Epos, organiſch hervorgegangen. Wie das Drama, dem Begriffe nach, die beiden Gattungen der Lyrik und des Epos vorausſetzt und ſie als Momente aufgehoben enthält, ſo iſt daſſelbe auch hiſtoriſch erſt nach der Ausbildung der beiden genannten Kunſtgattungen hervorgetreten. Je mehr der Gang der hiſtoriſchen Entwickelung ein organiſcher geweſen, je reiner ſtellt er auch dieſen Entwickelungsprozeß dar, nirgends iſt dies klarer und entſchiedener her-

---

*) In dieſem Sinne bezeichnet Ariſtoteles die Poeſie, im Unterſchiede von andern Künſten, als diejenige, deren Darſtellungsmittel das Wort iſt, wenn dies auch durch den Vortrag nicht zum ſinnlichen Ausdruck kommt. In dieſer Rückſicht ſagt er in der Poetik Cap. 6 am Schluß: „Die Tragödie wirkt auch ohne Aufführung und Schauſpieler,“ und Cap. 27: „Die Tragödie macht, wie das Epos, auch ohne Bewegung Eindruck, denn ihr eigentliches Weſen beweiſt ſich durchs Leſen. (Dies iſt der einzig richtige Sinn der letzteren Stelle, welche wir hier nicht weiter philologiſch interpretiren können.) Auch aus Cap. 19 der Poetik geht dieſelbe Anſchauung hervor. Auch Ed. Müller in ſeiner Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten, II. S. 14, theilt dieſe Auffaſſung.

vorgetreten, als in Griechenland, wo ſich überhaupt die ſeltenſte Uebereinſtimmung der hiſtoriſchen Entwickelung der Kunſt mit den Stufen der Idee zeigt. Die dramatiſche Poeſie, in welcher die ſittliche Idee ſich durch das Organ freier Individualitäten vor uns entfaltet, durch die ſich eine Welt von Charakteren, im Empfinden, Denken und Wollen ſich gegenſeitig bedingend und an einander entwickelnd, vor unſern Augen geſtaltet, weiſt nun, wie wir gleich zu Anfang angedeutet, auf ihre letzte Verwirklichung, zu der gleichſam alle Künſte beiſteuern und ihre Gaben darbringen, auf die dramatiſche Darſtellung, hin. Das von der dramatiſchen Poeſie als Relief hingeſtellte wird durch ſie zum freien Rundbild und damit zur ſinnlichen Wirklichkeit erhoben*).

Die Schauſpielkunſt verwandelt ſomit die geiſtig konkreten Geſtalten der dramatiſchen Poeſie in Fleiſch und Blut, und haucht ihnen dasjenige Leben ein, wodurch ſie zur vollſten ſinnlichen Gegenwart kommen. Dieſe Kunſt läßt gleichſam die vor der Phantaſie ſchwebenden Dichtergeſtalten von dem Blute in der homeriſchen Unterwelt trinken, wodurch ſie als volle ganze Menſchen vor uns einherwandeln und uns in diejenige Illuſion verſetzen, in welcher wir eine ganze ſinnlich ſichtbare Welt des menſchlichen Lebens und Handelns vor uns geöffnet ſchauen, welche dennoch nur ein Produkt der freien Phantaſie iſt. So zaubert uns die dramatiſche Darſtellung eine Welt der Phantaſie als eine Welt der ſinnlichen Wirklichkeit hin und erhebt uns dadurch zugleich aus der letztern in das freie und mangelloſe Reich der erſteren. Indem die Schauſpielkunſt die disparateſten Gegenſätze vereint, die Schöpfungen der freien Phantaſie zur ſinnlichen Wirklichkeit zu entäußern, und dem Werke des dramatiſchen Dichters die volle Iluſion eines wirklichen

---

*) Auch nach Ariſtoteles weiſt die Tragödie, weil ſie eine Darſtellung durch handelnde Perſonen iſt, auf die Aufführung hin. Poet. Cap. 6 „Da aber handelnde Perſonen die Nachahmung in der Tragödie bewirken, ſo iſt doch wohl zunächſt die ſinnliche Darſtellung nothwendig ein Theil der Tragödie.“

Erlebniſſes zu leihen, ſo übt ſie Wirkungen aus, welche an Stärke und Erſchütterung die aller andern Künſte hinter ſich zurücklaſſen. Durchlebt ja doch hier der Zuſchauende die mächtigſten Leidenſchaften, den ganzen Umfang menſchlich ergreifender und feſſelnder Zuſtände, als eine vor ſeinen Augen ſich begebende Entwicklung, während er ſich zugleich frei fühlt von dem Drucke der gemeinen Wirklichkeit, und von den mehr oder minder ihn beengenden Verhältniſſen ſeines täglichen Lebens.

Um dem Weſen unſerer Kunſt näher zu kommen, haben wir nun zunächſt das Material zu betrachten, durch welches ſie ihre Wirkungen hervorbringt; denn dadurch wird eine Kunſt erſt in ihrer Beſtimmtheit und Vermögenheit erkannt. Das Material der Muſik iſt der Ton, der Poeſie das Wort. Dieſer an ſich geiſtigſte Stoff, den ſie zur Offenbarung der dichteriſchen Phantaſie verwendet, macht ſie zur höchſten und umfaſſendſten der Künſte. Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, als Verwirklicherin der höchſten Gattung der Poeſie, hat die ganze Perſönlichkeit des Menſchen zu ihrem Material. Vermittelſt derſelben löſt ſie in demſelben Sinne ihre Aufgabe, wie die Malerei durch Licht und Farbe, die Sculptur durch Erz oder Marmor, die Poeſie durch das unmittelbare Produkt des Geiſtes, das Wort*). In ihr tritt alſo die individuelle Perſönlichkeit des Menſchen als das nothwendige Material auf, welches ſie nicht minder zu formen und zu begeiſtigen, mithin zur Darſtellung der Idee zu verwenden hat, wie der Bildhauer die Schwere der Materie, oder der Komponiſt die Töne. An und vermittelſt der menſchlichen Perſönlichkeit verwirklicht alſo die Schauſpielkunſt ihre Ideen; von ihr iſt ſie eben ſo wenig trennbar, als die Farbe vom Maler.

---

*) Ariſtoteles faßt die Kunſt des Schauſpielers beſchränkter, als diejenige Kunſt, welche durch das Material des Tons im Gegenſatz von andern Künſten wirkt. Auf jeden Fall müſſen nämlich die vielfach mißverſtandenen Worte im erſten Kapitel der Poetik, daß es Leute giebt, welche mit Farbe und Geſtalten, andere, welche durch die Stimme Vieles nachbilden, auf die Schauſpielkunſt und die ihr verwandte Kunſt der Rhapſoden bezogen werden. Die Farben und Geſtalten bezeichnen nämlich für das Malen und Zeichnen die Mittel der Nachbildung, wie die Stimme für den Schauſpieler. In ganz gleichem Sinne bezeichnet Ariſtoteles in der Rhetorik 3, 1. die Kunſt des Schauſpielers, indem er ſagt: „Sie beruht auf der Stimme, wie dieſelbe zu jeglicher Gemüthsbewegung anzuwenden iſt.“ Ritter in der neueſten verdienſtvollen Ausgabe der Poetik will die oben angeführte Stelle derſelben als unächt ausſcheiden, weil, wie er glaubt, es ſich hier nur um die materia imitandi handle, die Stimme aber nur in-

Verſuchen wir aus dieſer erſten richtigen Beſtimmung Folgerungen abzuleiten, durch welche ſich uns das ganze Gebiet dieſer Kunſt erhellen und eine Fülle von Erſcheinungen begreiflich werden wird.

Die Schauſpielkunſt verſinnlicht das dramatiſche Werk des Dichters vermittelſt der menſchlichen Individualitäten, welche durch (Phyſiognomie, Haltung, Gebärde und Ton) die vom Dichter geſchaffenen Charaktere zur lebendigen Wahrheit und Schönheit verkörpern. Der Schauſpieler macht mithin ſeine zufällige beſondere Individualität zum Inſtrument für die Kunſt, indem er ſie zur Darſtellung der aus der freien Phantaſie erzeugten Geſtalten verwendet. Die von der Natur gegebene Perſönlichkeit ſoll mithin geformt, gebildet und zur Verſinnlichung des Dichtergebildes fähig gemacht werden. Sie erſcheint uns alſo zunächſt als das noch rohe Material, das ſich der Menſch erſt unterwerfen und zum Zeichen der Idee geſtalten muß. So wenig der Menſch ſchon, inſofern er denkendes Weſen iſt, auch wirklich denkt, d. h. die Natur der Dinge in Gedanken erfaßt, ſondern dazu der langen und angeſtrengten Arbeit des Denkens und der Zucht der wiſſenſchaftlichen Bildung bedarf, eben ſo wenig iſt auch die Individualität,

---

ſtrumentum imitationi, nicht materia ſei. Ariſtoteles faßt aber vielmehr die Stimme in demſelben Sinne als Material des Schauſpielers, wie die Farben als Material des Malers auf. Auch Stahr hat ſich mit Recht gegen die Ritterſche Auffaſſung erklärt in der Beurtheilung der genannten Ausgabe (Ergänzungsblätter der allgemeinen Literaturzeitung, Auguſt 1840) vergl. noch Ed. Müller im angeführten Werke II. S. 346.

und wäre ſie auch die begabteſte, wohlgeſtaltetſte, als ſolche ſchon fähig, einen dichteriſchen Charakter zu verſinnlichen und uns in eine wahrhafte Illuſion zu verſetzen. Sie muß dazu geſchult und geformt werden, wie der mit philoſophiſchem Organe ausgerüſtete zum wirklichen Philoſophiren.

In dem Geſagten liegt der Schlüſſel zu zwei wichtigen Erſcheinungen. In der Schauſpielkunſt macht der Menſch ſeine beſondere Individualität zum Mittel für einen künſtleriſchen Zweck. Er verbirgt dieſelbe mithin, indem er ſie für eine andere zweite von der Phantaſie geborene aufopfert. So wird alſo die ganze wirkliche Perſönlichkeit der Träger für eine dichteriſche, mithin nur gedachte Perſönlichkeit. Dies vermag aber der Schauſpieler nur in dem Maaße, als er die eigene Individualität verhüllen und umformen, alſo gleichſam zu einem Gefäße für eine andere herabſetzen kann. Dieſe von dem Weſen der Schauſpielkunſt untrennbare Beſtimmung iſt aber zugleich die Wurzel aller Vorurtheile, welche in früherer Zeit ſelbſt Hochgebildete, heut zu Tage noch die Menge gegen die Ausübung dieſer Kunſtthätigkeit hegt, und welche ehemals zu einem ſo hartnäckigen Vorurtheile gegen den ganzen Schauſpielerſtand geführt hatte. Man machte gleichſam die Stellung, welche der Schauſpieler in ſeiner Thätigkeit dem zuſchauenden Publikum gegenüber einnimmt, zu einer permanenten und fixirte die Iſolirung deſſelben aus dem Kreiſe der Geſellſchaft*).

---

*) Man nimmt übrigens das, was größtentheils nur als eine Folge der iſolirten Stellung erſcheint, nicht ſelten für eine aus der Natur dieſer Kunſtthätigkeit fließende Erſcheinung. Von dieſem Standpunkte aus hat man es daher in neuerer Zeit bisweilen beklagt, und die Emancipation des Schauſpielerſtandes als einen Nachtheil für dieſe Kunſt ſelbſt behauptet. Es wäre ſehr beklagenswerth, wenn der Fortſchritt der Civiliſation dieſer Thätigkeit zu einem Fluche werden ſollte. Die ſittlichere Haltung des Standes iſt vielmehr eine Frucht ſeiner ehrenvolleren Stellung und ein Beweis, daß der Leichtſinn und die Frivolität der Geſinnung eher ein Produkt ſeiner ihm durch die öffentliche Meinung angewieſenen Stellung war, als dieſe ein Ergebniß des ſittlichen Wandels einer großen Anzahl ſeiner Mitglieder. Wen

Wie mannichfaltige Umſtände auch zu einer ſolchen Stellung in der bürgerlichen Geſellſchaft mitgewirkt haben, der tiefſte Grund des Vorurtheils bleibt immer die von dem Weſen dieſer Kunſt untrennbare Beſtimmung, daß der Menſch hier ſeine ganze Perſönlichkeit gegen eine andere aufgiebt und ſie hinter einer Maske verbirgt, daß ihm alſo ſein ganzer Beruf gebietet, ſeine wahre Natur und Eigenthümlichkeit vor der Welt zu verhüllen und ſtets als ein anderer zu erſcheinen. Es iſt von jeher die Sache Weniger geweſen, die Erſcheinungen in ihrem abſoluten Grunde aufzufaſſen. Sich nur an die oberflächliche Erſcheinung haltend, hat man ſich erklärt und erklärt ſich zum Theil noch gegen eine Thätigkeit, in welcher der Menſch den ganzen Umfang ſeiner Perſönlichkeit, dieſen Quellpunkt ſeiner Ehre und ſeines innerſten Lebens, zu einem bloßen Inſtrumente herabſetzt, zur Ergötzung einer ſchauluſtigen Menge. Man hält ſich dabei an die beiden Erſcheinungen, welche ſich unmittelbar dem Sinne aufdringen; daß der Schauſpieler allerdings ſeine Perſönlichkeit maskirt *), und daß ein Publikum dieſer Meta-

---

die bürgerliche Geſellſchaft nicht als ebenbürtig anerkennt, glaubt zuletzt auch ihr nichts ſchuldig zu ſein. Wir müſſen uns daher gegen die Worte Schlegels: „Der Schauſpieler, bei ſeinen zweideutigen Lebensverhältniſſen, (die einmal nicht zu ändern ſind, weil ſie in der Natur der Sache liegen), bedarf einer gewiſſen leichtſinnigen Begeiſterung für ſeine Kunſt, um das Außerordentliche zu leiſten“, ganz poſitiv erklären. Es ſtände wahrlich ſchlecht um eine Kunſt, wenn die leichtſinnige Begeiſterung die abſolute Bedingung ihrer höchſten Wirkungen wäre!

*) Daß Plato aus ſeinem Staate auch die Schauſpieler verbannt, hängt mit ſeiner Abneigung gegen alle nachahmenden Künſte überhaupt zuſammen, welche der beſonnenen Gemüthsart widerſtreben und die reizbare entzünden. Plato hält aber vom pädagogiſchen Standpunkte aus ein eigentliches Darſtellen für nachtheilig, indem es zu einer gänzlichen Umwandlung der Sinnesart führen könne, denn wer Schlechtes und Unwürdiges nachahme, werde ſich ſelbſt verſchlechtern. Deshalb verbannt Plato aber auch ganz konſequent die Dichter, namentlich die dramatiſchen, aus ſeinem Staate, vergl. de republ. 10 p. 595. Zu den überflüſſigen Erweiterungen eines Staats zählt daher Plato Dichter, Rhapſoden, Schauſpieler, Tänzer de republ. 2. p. 373. Inſofern Plato überhaupt durch ſeine Republick dem einbrechenden Verder-

morphoſe, dieſer Verſtellung ſeiner ganzen Individualität zuſieht, daß er alſo ſich ſelbſt in ſeiner ganzen äußern Erſcheinung gleichſam einer zuſchauenden Menge Preis giebt.

Die Berichtigung dieſer Auffaſſung, welche ſich nur an die Erſcheinung hält, iſt bereits im Obigen angedeutet. Wir haben ſie nur herauszuheben. Allerdings macht der Schauſpieler ſeine Perſönlichkeit zu einem Inſtrumente für eine andere Perſönlichkeit und giebt ſich in dieſer Maskirung ſeines eigenſten Weſens auch einer zuſchauenden Menge hin. Wofür formt er aber ſeine Individualität um? Doch nicht für einen endlichen Zweck. Er macht alſo dieſelbe zu einem Organ für eine Idee, zur Verwirklichung der Geſtalten der freien Phantaſie, welche, der Endlichkeit und Vergänglichkeit nicht unterthan, von ihm den letzten Stempel ihrer Lebendigkeit empfangen. Der Schauſpieler geſtaltet alſo allerdings ſeine ganze Perſönlichkeit um, und verbirgt uns ihre Eigenthüm-

---

derben wehren und die alte Einfachheit der Sitten zurückrufen wollte, mußte er alle auf das Gemüth wirkende leidenſchaftliche Erregung eben ſo verbannen, als die freie Selbſtbeſtimmung zu einer Lebensthätigkeit. Da von der frei werdenden Subjektivität überhaupt das Verderben kam, ſo ſollte dieſe ſo viel als möglich zurückgedrängt und aufgeopfert werden. Noch war die Zeit nicht erfüllt, dieſe auch in ihrer abſoluten Berechtigung anzuerkennen.

Vom pädagogiſchen Standpunkte aus faßte Solon als Ordner des Staats und der Sitten, die theatraliſchen Nachahmungskünſte auf, indem er in ihnen eine gefährliche Veranlaſſung zu Heuchelei und Lüge erblickt. Man überſehe aber dabei nicht, daß dieſe Oppoſition weſentlich eine politiſche Wurzel hatte, um den Begünſtiger des Schauſpiels Piſiſtratus als einen durch täuſchende Künſte das Volk berückenden Mann zu bezeichnen, vergl. die Erzählung des Plutarch in Solon Cap. 30. Mit Recht ſieht Welker (Nachtrag zu der Aeſchyliſchen Trilogie S. 256) in dieſer Erzählung von der Abneigung Solons gegen die Schauſpielkunſt die Auffaſſung einer ſpäteren Zeit, welche ihm, als dem Gegner des durch Schauſpielerkünſte täuſchenden Piſiſtratus, geliehen worden iſt. Denſelben pädagogiſchen Geſichtspunkt hat in neuerer Zeit Göthe in den Wanderjahren ausgeſprochen; nur verwechſele man damit nicht die Bedeutung der Kunſt als Kunſt. Es kann vom pädagogiſchen Standpunkte aus eine Beſchäftigung leicht als gefährlich erſcheinen, welche, wenn ſie der Menſch zu ſeinem Lebensberuf macht, um in ihr der Idee, von der er ſich getragen fühlt, Geſtalt zu geben, einen abſoluten Werth hat.

lichkeit, um aus ihr eine zweite, dem Geiſt entſprungene, für den idealen Sinn erſcheinende Geſtalt zu bilden. Er giebt alſo die endliche Erſcheinung ſeiner beſondern Individualität für eine ideale Perſönlichkeit auf. Er vernichtet ſich alſo gleichſam in ſeiner ganzen ſinnlichen Erſcheinung, um in einer idealen Geſtalt wieder zu erſtehen. Ja, je mehr er es vermag, ſich völlig umzubilden, je mehr ſeine beſondere Individualität von ihm für die ideale von ihm wiedergeborne Individualität überwunden iſt, deſto vollſtändiger hat er ſeine Aufgabe gelöſt. So erſcheint alſo der Umſtand, daß der Schauſpieler ununterbrochen genöthigt iſt, ſich ſeiner ganzen erſcheinenden Perſönlichkeit nach zu verläugnen, nur als eine Aufopferung ſeiner endlichen Individualität für die Idee, mithin immer als eine Hingebung ſeiner vergänglichen Perſönlichkeit an eine ewige, der durch den Dichter ein mangelloſes Daſein gegeben worden iſt. Es iſt derſelbe Menſch, der ſich gleichſam von ſich ſelbſt löſt, um ſich in einer zweiten höhern Erſcheinung wieder zu gebären. Wer ſich das Weſen dieſer Kunſtthätigkeit zum Bewußtſein gebracht hat, wird alſo auch in ihr nur eine beſondere Form alles künſtleriſchen Schaffens erkennen. Nur die Art und Weiſe des Geſtaltens macht den Unterſchied, indem in unſerer Kunſt die eigene Individualität des Künſtlers ſelbſt von ihm zu einem Material zur Offenbarung der Idee verwendet wird.

Aber er giebt dieſe ſeine Eigenthümlichkeit für eine ſchauluſtige Menge Preis. Wenn die Menge freilich nur eine ſchauluſtige iſt, die, eines nur ſinnlichen Ergötzens halber, ſich verſammlet, ſo ſteht es um die Kunſt wie um den Künſtler ſchlimm; aber nicht, weil er ſich Preis giebt und einer bunt gemiſchten Verſammlung zur Kurzweil dient, ſondern weil dieſe Menge ſich ſelbſt zu einer nur ſchauluſtigen herabſetzt und dadurch Kunſt, wie Künſtler degradirt. Denn Künſtler und Publikum ſtehn in ſolcher Wechſelwirkung, daß beide ſich gegenſeitig tragen und heben. Ein der Kunſtbegeiſterung entfremdetes, von der Hingebung an die großen Schöpfungen mächtiger Geiſter abgekommenes Publikum, welches nur die Tilgung der

Zeit und eine ſüße Unthätigkeit verfolgt, muß nothwendig auch den Künſtler an ſich ſelbſt irre machen und den Quell ſeiner Schöpferkraft vertrocknen. Iſt ein ſolcher Zuſtand eingetreten, ſo iſt er als ein Unglück für die Kunſt, wie für den Künſtler zu beklagen, aber auch zugleich als eine Verrückung des wahren Verhältniſſes zwiſchen Künſtler und Publikum zu bezeichnen, in welchem jedes ſeine richtige Stellung eingebüßt hat.

Dringendes Bedürfniß einer Architektonik der Schauſpielkunſt. — Dilettantismus und Künſtlerſchaft.

So ſehr nun auch durch den Fortſchritt der Civiliſation, und namentlich durch jene ungeheure Geiſtesbewegung, welche alle Klaſſen der bürgerlichen Geſellſchaft, die Vertreter aller aus ihrem Schooße hervorgegangenen Thätigkeiten, zur Anerkennung ihres Rechts und ihrer Ehre gebracht hat, auch der Schauſpielerſtand, als ſolcher, emancipirt und der Geſellſchaft als ein freies Glied einverleibt worden iſt: ſo dürfen wir uns doch nicht verhehlen, daß in der Art, wie derſelbe ſich in ſeiner *Geſammtheit* darſtellt, noch Elemente genug liegen, welche das Urtheil, das ſich freilich nur gegen die Einzelnen richten ſollte, zu einem Vorurtheile gegen die Thätigkeit ſelbſt verkehren. Dies iſt ſo wenig zufällig, daß es vielmehr mit dem ganzen Zuſtande dieſer Kunſt und ihrer Vertreter aufs innigſte zuſammenhängt, und nur aus ihr begriffen werden kann.

Wir ſetzten oben das Charakteriſtiſche der Schauſpielkunſt darin, daß hier der Menſch den ganzen Umfang ſeiner Individualität zu einem Organ für die Darſtellung einer dichteriſchen Perſönlichkeit mache. Dies vermag er aber nur wahrhaft unter der Bedingung, daß er ſie nicht läßt, wie ſie von Natur oder unmittelbar ihm gegeben iſt, ſondern daß er ſie formirt, geſtaltet und gleichſam zum zweitenmale von ihr Beſitz nimmt. Der Schauſpieler iſt alſo nur inſofern Künſtler, als er ſich auch durch die Bewältigung ſeiner Individualität im Dienſte ſeiner Kunſt dazu gemacht hat, mit einem Worte durch die freie, geiſtige Arbeit und Bildung, welche ſeine Perſönlichkeit ſo weit geformt und geſchult hat, daß ſie zu einem gefügigen Organ zur Darſtellung der dichteriſchen Geſtalten umgeſchaffen worden iſt.

Nirgends aber erſcheint eine ſolche Vorſchule, überhaupt eine Technik mehr vernachläſſigt als in der Schauſpielkunſt. In jeder andern Kunſt iſt es dem ſich ihr Widmenden unerläßlich, Vorſtudien und Vorübungen zu unternehmen, um einen gewiſſen Umfang von Technik zu gewinnen. Ohne dieſe kann weder ein Bildhauer, noch ein Maler nur das geringſte Werk in ſeiner Kunſt hervorbringen, ja ſelbſt eine nur mittelmäßige Ausübung derſelben iſt nur möglich, nachdem er das Gerüſt techniſcher Fertigkeit erſtiegen hat. Die Vorſtudien und die Vorbereitungen ſind aber überall in der Kunſt nur da, um ſpäter das Gerüſt der Regeln abbrechen und das Gebäude der Kunſt als ein ſchönes Ganze anſchauen und ſich darin genießen zu können.

Nirgends iſt nun eine ſolche geiſtige Gymnaſtik weniger gang und gäbe, als gerade in derjenigen Kunſt, deren Organiſation wir durch unſere Entwickelung zum Bewußtſein zu bringen ſtreben. Der Grund iſt aus der eigenthümlichen Natur unſerer Kunſt ſelbſt zu erklären. Die Schauſpielkunſt hat die dramatiſche Poeſie zu ihrer Vorausſetzung; ſie verkörpert dieſelbe vermittelſt der eignen Perſönlichkeit des Darſtellenden. Dies geſchieht vermittelſt des Worts und der Gebärde. Nun aber hat jeder an ſeiner Individualität dies Material des Worts und der Gebärde. Inſofern nun dieſe Kunſt von einem bereits durch den Dichter gegebenen Stoff ausgeht, jeder alſo den Stoff in ſeinem ganzen Umfange vor ſich hat, ihm aber auch die Möglichkeit der Verwirklichung durch ein gewiſſes Maaß von Empfindung für das vom Dichter Geſchaffene gegeben ſcheint, ſo hält er ſich auch ſchon vermittelſt dieſer allgemeinen Empfindungsfähigkeit und einer gewiſſen Beweglichkeit des Gemüths von Hauſe aus für tüchtig, das vom Dichter Geſtaltete darzuſtellen. Gleichwie Viele an ihren natürlichen, lebhaften Vorſtellungen den Maaßſtab für philoſophiſche Gedanken und die Fähigkeiten zu haben meinen, auch über Gedanken zu urtheilen, ohne das natürliche Denken durch die Zucht des philoſophiſchen Denkens zur Freiheit und Allgemeinheit erhoben zu haben, eben ſo wähnen die Meiſten, welche ſich in der Schauſpielkunſt verſuchen, ſchon in einer gewiſſen Elaſticität des Empfindens, in einer augenblicklichen Erregtheit der Phantaſie, die Mittel zur Darſtellung eines dichteriſchen Charakters zu finden. Ich verſtehe den Sinn der Situationen, ich fühle die Gemüthsſtimmungen des einzelnen Charakters nach, wie ſollte ich nicht das mir vom Dichter Gegebene wieder geben können? Mit dieſer bloßen Erregtheit der Empfindung und oft kaum damit, übrigens baar an allen Vorſtudien, an aller Technik, wodurch die eigene Individualität, nach der Seite des Tons und der Gebärde, wirklich zum Organ der Kunſt geformt wäre, vielmehr beide in roher Natürlichkeit gelaſſen, treten die meiſten Mitglieder dieſer Kunſt zu ihr hin, und helfen ſo den Ruin derſelben, wie den Mißkredit dieſer Thätigkeit ſelbſt befördern. So ganz entblößt von Vorbildung und einer Architektonik der Kunſt erſcheint es bei keiner Kunſtthätigkeit möglich, ſich zu produciren, als in der Schauſpielkunſt. Und daß dieſe Möglichkeit leider auch zur frechſten Wirklichkeit geworden iſt, werden diejenigen am tiefſten empfinden, welche am meiſten von der Bedeutung ihrer Kunſt durchdrungen ſind. Verſuchen wir das oben Angedeutete noch tiefer zu begründen.

Es gehört zur innerſten Natur des Menſchen, nichts zu erfahren und zu genießen, ohne ſich ſogleich produktiv zu verhalten. Dies macht ſich nun am entſchiedenſten in einer Thätigkeit geltend, welche in ihrer Entſtehung durch den Nachahmungstrieb bedingt iſt. Liegt nun zwiſchen dieſem von dem Menſchen empfundenem Triebe und ſeiner ſubjektiven Erregtheit, welche derſelbe durch Handlung verſinnlichen will, und der Verwirklichung ſelbſt zunächſt keine Kluft, welche der Menſch durch eine beſondere Bildung und Technik erſt ausfüllen muß, ſo iſt auch in der Ausübung der Kunſt der roheſten Willkühr Thor und Thür geöffnet. Die Natur, kann man ſagen, wagt ſich dann in ihrer vom Geiſte noch gar nicht gereinigten Geſtalt hervor, ohne den Widerſpruch ihrer Erſcheinung mit ihrer Beſtimmung zu fühlen. Je mehr nun in einer Kunſt die ſubjektive Stimmung, ohne die Arbeit der Technik und ohne eine Durchbildung des Subjekts zu der Kunſt, ſchon für ſich gilt, je weniger alſo eine Kunſt die Bewältigung eines Stoffes, durch ein beſtimmtes Maaß von Geſchicklichkeit, zur nothwendigen Bedingung ihres Erſcheinens macht, deſto mehr drängen ſich die völlige Stümperhaftigkeit und die Frechheit in der Ausübung in ihr Gebiet ein. Wer wagt ſich z. B. nicht heut zu Tage mit lyriſchen Gedichten hervor, die nicht etwa zu eignem Ergötzen, oder für das nachſichtige Ohr geduldiger Freunde verfertigt ſind, ſondern ſich an alle Welt wenden mit der Prätenſion, ihr Poeſie darzubieten. Und dies nur darum, weil dieſe Gattung der Poeſie, als Ausdruck der Empfindung, unter allen am wenigſten die Bewältigung eines umfaſſenden Stoffes, zu einer unumgänglichen Forderung macht. Bei den durch die großen Schöpfer der dichteriſchen Sprache ſchon gemünzten Schätzen herrlicher Bilder, bei der gleichſam in der ganzen geiſtigen Atmoſphäre unſichtbar ſchwebenden Fülle tiefſinniger Gedanken, greift das Subjekt im Grunde nur zu, und übt dabei oft gar keine andere Thätigkeit aus, als die ſchon fertigen Goldſtücke der Sprache und der Phantaſie neben einander hinzuzählen.

Es iſt daher eine natürliche Folge, daß wenn das Subjektive in einer Kunſt das Objektive einer feſten Architektonik und einer geordneten, ſtufenmäßigen Bildung faſt zurückgedrängt hat, auch die Grenze zwiſchen Dilettantismus und Künſtlerthum nothwendig ſich faſt gänzlich verwiſchen muß. Dies iſt bei keiner Kunſt mehr der Fall, als bei der Schauſpielkunſt. Nirgends fehlt mehr ein von der ſubjektiven Erregtheit unabhängiges Gerüſt von Geſetzen, ein gewiſſes Maaß techniſcher und allgemeiner Bildung, um ſich überhaupt als ein dieſe Kunſt Ausübender zu zeigen. In keiner Kunſt iſt aber auch die unmittelbare Wirkung größer und mächtiger, als in dieſer, da ſie die ergreifendſten Empfindungen und Leidenſchaften in ihrem lebendigſten Ausdruck zur ſinnlichen Gegenwart bringt. Daher liegt auch bei keiner Kunſt die Erſcheinung näher, die erfahrnen lebhaften Wirkungen für einen Aufruf an ſich ſelbſt zu nehmen, dieſelben auch, ohne alle weitere Vermittelung, wieder auf Andere zu übertragen *). Zeigt ſich aber das Weſen des Dilettantismus beſonders darin, daß er ohne die harte und dornenvolle Arbeit im ganzen Umfange zu übernehmen, ohne ſich in der Einſamkeit einer ſtufenweiſen Ausübung der Technik zu unterziehn, raſch dem Genuß und der Wirkung ſeiner Kunſt auf Andere entgegeneilt **), nur das ihn Anſprechende, oft mit Hintenanſetzung höchſt weſentlicher Theile der Kunſt, aus dem Bereich des Ganzen herausgreift: ſo iſt die Schauſpielkunſt unter allen Künſten am meiſten dem Dilettantismus Preis gegeben. Denn nirgends erſicht ſich derſelbe müheloſere Erfolge, nirgends erwächſt der perſönlichen Eitelkeit eine ſo reichliche Erndte, ohne die Mühe des Säens und Reifens, weil nur in dieſer Kunſt der Menſch ſeine Individualität ſelbſt einſetzt, und die Freude an dem Gelingen, wie die Wirkung, welche oft nur aus der unverſiegbaren Kraft des Dichters ſtammt, zu einem Genuß an der eignen Perſönlichkeit wird.

Welcher Kunſt liegt es daher mehr ob, dieſe faſt gänzlich aufgehobene Gränze zwiſchen Dilettantismus und Künſtlerthum herzuſtellen und dadurch der Kunſt ſelbſt eine höhere Stellung zu vindiciren. Dies iſt aber nur möglich, wenn ſie mehr als bisher die Nothwendigkeit erkennt, ſich ſelbſt einer ſtrengern Architektonik zu unterwerfen, und ihren Jüngern eine ſyſtematiſche Vorbildung, ein angeſtrengtes Eingehen in die Vorſtufen der Kunſt, kurz die Bewältigung der natürlichen Individualität zur unerläßlichen Bedingung macht. Erſt wenn ſich dieſe jetzt ſo ganz dem ſubjektiven Belieben, der zufälligen Empfindung anheim gegebene Kunſtthätigkeit durch eine ſtrenge Architektonik zu einer wirklich objektiven Kunſt abſchließt, erſt dann wird auch die Achtung vor dieſer Art künſtleriſcher Thätigkeit ſich auf den ganzen Stand ausdehnen. Mit der ſtrengeren Scheidung von Dilettant und Künſtler zieht der erſtere ſich nothwendig von ſelbſt ſchüchterner zurück, und der letztere gewinnt das freie Selbſtgefühl eine Thätigkeit zu repräſentiren, welche, auch unabhängig von dem Genie des Einzelnen, ihre Studien, ihre Vertiefung in die Mühſeligkeit der Arbeit fordert. So lange ſich dies Bedürfniß nicht zu einer unabweislichen Nothwendigkeit ſteigert, ſo lange dürfen wir uns über die noch nicht völlig ſanktionirte Emancipation dieſer Art der Kunſtthätigkeit nicht wundern. Die Civiliſation und der Fortſchritt des Weltgeiſtes hat die eine Seite der Arbeit vollbracht; der Stand iſt in den Schooß der Geſellſchaft aufgenommen worden; die Künſtler ſelbſt haben die zweite Seite an dem Werke auszuführen: ſich durch die Durchdringung einer ſpecifiſchen Technik für dieſe Kunſt und der allgemeinen Bildung zu einem Künſtlerſtand abzuſchließen, deſſen Thätigkeit in Wahrheit dieſen Namen verdient *).

---

*) Dieſe in unſerer Kunſt ſelbſt liegende Erſcheinung, ſie unvorbereiteter als alle andern Künſte auszuüben und durch ein glückliches Naturell allein ſchon gewiſſe Wirkungen auf das Gemüth hervorbringen zu können, mochte wohl im Alterthum ſchon dazu verleitet haben, ſie mehr als eine Sache der Natur denn der Kunſt zu bezeichnen; wenigſtens ſagt Ariſtoteles in der Rhetorik 3, 3: „Die Kunſt des Schauſpielers iſt mehr Sache der Natur und gehört weniger der Kunſt an.“ Vergl. Lucian de saltat. c. 27.

**) „Der Liebhaber, ſagt der Abbé in Wilhelm Meiſter, ſucht nur einen allgemeinen unbeſtimmten Genuß, das Kunſtwerk ſoll ihm ungefähr wie ein Naturwerk behagen.“

---

*) Die Bildung des Künſtlerſtandes vermag freilich ohne die unterſtützende Hand derer, welchen die Leitung der Bühnen anvertraut iſt, dieſe Erhebung nicht durchzuführen. So lange nicht in dem Vorſtande ſittlicher Ernſt, Begeiſterung für die Kunſt und wiſſenſchaftliche Einſicht ſich durchdringen, ſo lange wird aller Aufſchwung der Künſtler doch mit einer Erſchöpfung endigen und zuletzt in eine Entmuthigung übergehn. Wir werden im letzten Abſchnitte die weſentlichen Forderungen für die Leitung einer Bühne wiſſenſchaftlich zu entwickeln ſuchen.

Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit — das abſolute Geſetz der dramatiſchen Darſtellung.

Der Begriff der Schauſpielkunſt führte uns zur Beſeitigung des Vorurtheils, welches ſich daran hält, daß der Menſch in ihr ſeine Individualität verſtelle und Preis gebe. Aus der richtigen Auffaſſung dieſer Erſcheinung folgerten wir zugleich das tiefe, keiner Kunſt ſo dringende Bedürfniß, durch eine Architektonik ein wirkliches Künſtlerthum zu begründen. Wir haben uns jetzt an die aus dem Begriffe folgenden Principien unſerer Kunſt zu wenden.

Wir erinnern zunächſt daran, daß alle Kunſt eine Durchdringung des Allgemeinen und Individuellen iſt, indem jeder Künſtler das Erſtere zum Ausdruck des Individuellen fortführt, und das Letztere zur Offenbarung des Allgemeinen erhebt. Lebendig und ergreifend iſt die Kunſt nur kraft dieſes Geſtaltungsprozeſſes, denn durch ihn iſt ſie in jedem Augenblicke ideal und charakteriſtiſch, bedeutſam und eigenthümlich *).

Jede Kunſt bringet nun dieſe Gegenſätze ihrem Weſen gemäß zur Erſcheinung; in jeder nehmen ſie daher auch einen beſtimmten Charakter, eine eigenthümliche Farbe an. In der Schauſpielkunſt, welche auf die Verſinnlichung des Drama's ausgeht, treten ſie zunächſt in der Forderung auf, die Schönheit wie die Wahrheit gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen zu laſſen. Dies iſt aber nur durch eine Durchdringung beider Momente möglich. Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung verſinnlicht die von der Phantaſie des dramatiſchen Dichters gebornen Individualitäten. Sie iſt alſo nach der Seite der ſinnlichen Erſcheinung dem Geſetz der Schönheit unterworfen; dies theilt ſie mit der Sculptur und Malerei. Aber ſie enthüllt auch den menſchlichen Charakter in der ganzen Beweglichkeit ſeines Werdens, in der ganzen Fülle ſeines Denkens und Wollens. Dieſen Mikrokosmus ſoll der Darſteller zu einer ſo durch-

---

*) „Eigenthümlichkeit des Ausdrucks iſt Anfang und Ende aller Kunſt.“

ſichtigen Klarheit verſinnlichen, daß wir zugleich die Quellen ſeines Empfindens und Handelns und die mannigfaltigen Strömungen, zu welchen ſich dieſelben erweitern, vor uns ſehn, und mit ihm alle Affekte ſeiner Seele, alle Lagen ſeines Gemüthes durchempfinden. Dies iſt nur erreichbar durch die höchſte Wahrheit der Darſtellung. Sie zeigt uns erſt ein Geſchöpf von Fleiſch und Bein. Durch ſie finden wir uns ſelbſt in dem dargeſtellten Charakter wieder, und erleben ſeine Freuden und Leiden mit ihm. Aber die Schönheit und Wahrheit ſind untrennbare Momente der dramatiſchen Darſtellung. Jede, einſeitig feſtgehalten, hebt das Weſen unſerer Kunſt auf. Will der dramatiſche Künſtler ſich allein dem Geſetz der Schönheit unterwerfen, indem er nur die Idealität der Form erſtrebt, ſo opfert er ihr die Naturwahrheit auf und raubt ſich den eigentlichen Preis ſeines Werkes, den Zuſchauer durch alle Phaſen des Gemüthslebens hindurchzuführen und in der Stimmung deſſelben den Wiederklang aller ſeiner Affekte zu vernehmen. Die Wogen der Empfindung brechen ſich an dem Marmor einer Schönheit, welche nicht bis zur ſinnlichen Lebendigkeit erweicht iſt. Die Idealität der Form iſt daher, wenn ſie nicht ein volles individuelles Daſein offenbart, kalt und ohne diejenige Wirkung auf das Gemüth, welche uns das Dargeſtellte als ein wirkliches Erlebniß vergegenwärtigt. Die ruhende, in ſich beſchloſſene Plaſtik, welche ihren Stoff auf das Gewicht eines einzigen Moments zurückführt, hat allerdings dem Geſetz der Idealität der Form vor Allem zu genügen. Sie iſt aber auch weit entfernt, eine ſinnliche Illuſion hervorbringen zu wollen.

In der dramatiſchen Darſtellung aber legt ſich ein Charakter vor uns aus, den wir durch alle Wechſel hindurchbegleiten und in deſſen Empfinden wir uns wieder ſpiegeln ſollen. Zieht der Künſtler nur allein die plaſtiſche Schönheit und Idealität in ſeiner Darſtellung zu Rathe, ſo wird er ihr ſogar nicht ſelten die Naturwahrheit aufopfern und farblos werden. In dem Augenblicke aber, wo wir in dem Darſteller an den plaſtiſchen Künſtler erinnert werden, wo wir ihn die Schönheit der Form für ſich zum Zweck machen ſehn, erkaltet auch in uns der rein menſchliche Antheil an dem individuellen Leben, das er verſinnlichen ſoll.

Soll denn aber die Wahrheit der einzige Leiter des Künſtlers ſein? Ohne das Moment der Idealität in ſich aufgenommen zu haben, ſinkt ſie zur bloßen Naturwahrheit herunter, und wir ſind damit aus dem Gebiete der Kunſt heraus an die Unmittelbarkeit des Lebens gewieſen. Kein Werk der Kunſt ſoll aber die reine Illuſion eines Naturwerkes machen [*]). Wir wollen in der Kunſt nicht das doch immer mangelhafte, vergängliche Geſchöpf der Natur wiederholt ſehn, ſondern ein Weſen, das einer höhern Ordnung der Dinge angehört, mithin auch den Geſetzen der Geiſterwelt unterworfen iſt. Dies findet da, wo das Material uns ſchon an den ſchönen Schein weiſt, und die Forderung einer ſinnlichen Täuſchung entfernt hält, keinen Widerſpruch. Der gemalte Baum, die Blume, der ſeelenvolle Ausdruck des Menſchen in irgend einer Situation, entzücken uns nicht, weil wir in ihnen die treue Nachbildung der Natur wahrnehmen, alſo die erſte Schöpfung in ihnen nur verdoppelt ſchauen, ſondern weil hier ein mangelloſes, der Vergänglichkeit entnommenes Daſein vor unſern Blicken aufgethan iſt, wodurch der ideale Menſch befriedigt iſt.

---

[*]) Göthe hat den oben entwickelten Gedanken mit großer Energie mehrfach ausgeſprochen: „Nur dem ganz ungebildeten Zuſchauer kann ein Kunſtwerk als ein Naturwerk erſcheinen, und ein ſolcher iſt dem Künſtler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der unterſten Stufe ſteht. Leider aber auch nur ſo lange, als der Künſtler ſich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden ſein, niemals wird er ſich mit dem ächten Künſtler erheben, wenn dieſer den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, ſein Werk im ganzen Umfange vollenden muß.“ Werke XXXVIII. S. 150. Sehr geiſtreich ſagt in dieſer Beziehung der berühmte Sophiſt Gorgias, die Tragödie ſei eine Täuſchung, bei welcher der Täuſchende gerechter erſcheine, als der Nichttäuſchende, und der Getäuſchte weiſer, als der Nichtgetäuſchte. Offenbar ſpricht er hier in dieſer paradoxen Weiſe die höhere Stellung ſowohl des tragiſchen Dichters als des wahrhaften Zuſchauers aus gegenüber einem Standpunkte, der nur darum nicht fähig iſt, getäuſcht zu werden, weil er einen proſaiſchen auf die bloße Naturwahrheit gerichteten Sinn mitbringt. Vergl. **Bode** Geſchichte der helleniſchen Dichtkunſt III. S. 50.

Ein anderes Geſetz ſcheint aber bei der dramatiſchen Darſtellung obwalten zu müſſen. Sie führt ja die Geſtalten der freien Phantaſie in das ſinnliche Leben hinüber. Sie müßte alſo auch die ganze Fülle der ſinnlichen Illuſion über uns ausbreiten. Dies ſcheint jedoch nur durch eine Naturwahrheit möglich, welche die dargeſtellte Individualität in jedem Augenblicke als eine ſinnlich wirkliche vor uns erſcheinen läßt. Demnach dürfte alſo die Treue in der Verſinnlichung der einzige Geſetzgeber ſein, dem der darſtellende Künſtler gehorchte.

Wo aber ſind denn die Geſtalten, welche der Schauſpieler darſtellen ſoll, entſtanden? Sie ſind in dem Schooße der freien Phantaſie empfangen und geboren. Dieſen Urſprung dürfen ſie auch in der Darſtellung nicht verläugnen. Mithin muß auch der Leib, den ihnen der Schauſpieler giebt, die ſinnliche Wirklichkeit, in welche er ſie umſetzt, dieſem Urſprung adäquat ſein; d. h. wir müſſen in aller ſinnlichen Illuſion doch zugleich ein Werk der freien Phantaſie vor uns ſehn*), und das Werk der freien Phantaſie wieder als eine Offenbarung in Fleiſch und Blut erleben.

Wie iſt aber dies erreichbar? Nur indem der Künſtler ebenſowohl die Idealität als die Naturwahrheit zu ihrem Rechte kommen läßt und ſeine Darſtellung eine ſtätige Durchdringung beider Seiten offenbart. Die Idealität drückt der Darſtellung den Stempel der Allgemeinheit und Bedeutſamkeit auf. Durch ſie werden wir über die Sphäre eines bloßen Naturwerks erhoben**). Jeder

---

*) Sehr ſchön unterſcheidet daher Göthe in Bezug auf theatraliſche Darſtellungen das wahr Scheinen von dem Schein des Wahren. Das Letztere iſt allein das Ziel der Kunſt. Göthe's Werke XXXVIII. S. 146.

**) In dieſer Rückſicht ſagt Tieck ſehr treffend: „Ich ſoll ſeine (d. h. des Schauſpielers) Perſönlichkeit vergeſſen, ich ſoll getäuſcht werden, aber doch nur ſo, wie es die Kunſt vermag und darf. Mein Bewußtſein der Täuſchung muß bleiben, ſo wie vor dem gelungenſten Gemälde des größten dichteriſche Charakter iſt in ſeiner individuellen Aeußerungsweiſe und Lebendigkeit zugleich Repräſentant einer allgemeinen Richtung, er enthüllt uns mithin zugleich weſentliche Elemente unſerer menſchlichen Natur, welche zu einem völlig individuellen Ausdruck gelangt ſind. Das erſtere Moment allein würde eine abſtrakte Gattungsallgemeinheit zeigen, welche für uns kein wirkliches Leben, mithin keine Wahrheit hat. Das zweite Moment iſolirt würde uns nur die zufällige Lebensbewegung eines einzelnen Individuums darſtellen, ohne daß dieſelbe auch ein bedeutungsvolles Daſein von wahrhaft allgemeinem Intereſſe vergegenwärtigte. Iſt denn aber nicht im Leben ſchon ein Individuum um ſo intereſſanter und bedeutender, je mehr ſich in ihm weſentliche Elemente unſerer idealen Natur verkörpern, je beſtimmter es allgemeine Intereſſen, Zuſtände und Richtungen vertritt, welche in ihm zum individuellen Ausdruck gekommen ſind? Wir meſſen danach, aus einem natürlichen Takte, ſchon im Leben ſeine Bedeutung ab. Ein Leben, welches gar nicht auf etwas Höheres hinausweiſt, welches gar nicht die Kraft gewonnen hat, irgend eine allgemeine ſubſtanzielle Richtung in ſich auszugeſtalten und zum perſönlichen Ausdruck zu bringen, iſt gehaltlos und dürr. Die Kunſt aber concentrirt das, was im wirklichen Leben noch in die Breite vielfacher Zufälligkeit aus einander gezogen, von tauſend Endlichkeiten und Störungen unterbrochen iſt, zu einem ununterbrochen bedeutungsvollen Daſein, indem ſie gleichſam die Schlacken der Zeitlichkeit ausſondert und das reine Gold einer ſtets bedeutungsvollen Perſönlichkeit zeigt. Dies iſt das Weſen jedes dichteriſchen Charakters. In der Natur wurzelnd und die menſchliche Natur offenbarend, iſt er doch zugleich von der Sandbank des gemeinen Lebens losgeriſſen und auf den vollen Strom des idealen Lebens getrieben.

Daſſelbe Bild hat nun der darſtellende Künſtler wieder zu er-

---

Malers, wo ja auch der Genuß aufhören würde, wenn ich je vergeſſen könnte, daß ich vor einem Bilde ſtehe.“ Dramaturgiſche Blätter II. S. 12.

zeugen. Durch ihn ſoll mithin der von dem Dichter gezeichnete Charakter als ein zugleich allgemeines, unſere ideale Natur feſſelndes und als ein individuelles, durch und durch lebendiges Weſen vor uns erſcheinen. Aus dieſem Geſetz der dramatiſchen Darſtellung folgt die Stellung und die Aufgabe des Künſtlers zu den verſchiedenen dramatiſchen Charakteren. Sie ergiebt ſich als eine dreifache. Hat der Schauſpieler einen dichteriſchen Charakter darzuſtellen, in welchem ſich die Idealität und individuelle Lebendigkeit völlig durchdringen; ſo hat er dieſe Geſtalt ſchöpferiſch im Geiſte, wie ſie empfangen worden, wieder zu gebären. Seine Aufgabe iſt dann, den Intentionen des Dichters in ihrem ganzen Umfange nachzukommen, und ſein getreuer Interpret zu werden. Solchen Geſtalten gegenüber erhebt ſich der dramatiſche Darſteller zur Höhe des Dichters, wenn er das von dem Dichter geſchaffene Bild frei in ſich aufnimmt und in ſeinem Sinne verkörpert. Deckt, ſo zu ſagen, ſeine Verleiblichung die in ſich fertige Geſtalt des Dichters, verwirklicht er den Mikrokosmus des Dichters, ſo hat er ſeine Aufgabe abſolut gelöſt. Dies iſt das Verhältniß des darſtellenden Künſtlers allen wahrhaft dramatiſchen Charakteren gegenüber. Hier kann der darſtellende Künſtler den Dichter nicht überflügeln, da ſein höchſtes Verdienſt darin beſteht, den dramatiſchen Charakter ganz, wie ihn der Dichter angeſchaut und zur Erſcheinung gebracht hat, ſchöpferiſch wieder zu erzeugen. Wie viel Spielraum ihm die Ausführung des im Einzelnen vom Dichter oft nur Angedeuteten, die Vermittelung aller Zuſtände und Empfindungen, überhaupt die völlige Belebung des Bildes bis in das Detail eines vollſtändigen Menſchen gewährt*), gehört einem andern Orte auszuführen an, wo wir die Charakterdarſtellung für ſich zum Gegenſtand unſerer

---

*) In dieſem Sinne ſagt Tieck: „Wie der Muſiker in der Oper ſich des Textes bemeiſtert, ſo giebt es im größten Dichterwerk viele Stellen, wo der Poet zurückſtehn muß, und die Herrſchaft der Bühne beginnt, wo der Genius des Schauſpielers allein regieren muß.“ Dramaturgiſche Blätter I. S. 85.

Erörterung machen. So wenig der Künſtler hier ſcheinbar zur Verwirklichung des Dichters beizutragen hat, weil der Letztere ihm bereits ein ganzes, volles Menſchendaſein vorgeſchaffen, dem er in allen Beziehungen ganz nachzukommen Noth hat, ſo fordert doch gerade dieſe Aufgabe wieder die genialſte, die ſchöpferiſchſte Thätigkeit des Schauſpielers. Denn hier muß er, um nur nicht hinter dem Dichter zurück zu bleiben, einen dramatiſchen Charakter als einen ſolchen anſchauen und geſtalten. Er bedarf alſo gerade jener ſeltenſten Kräfte, um die von dem Dichter verſöhnten Gegenſätze des Idealen und Realen, der Begriffsallgemeinheit und des individuellen Lebens auch in dieſer Durchdringung zu verwirklichen. Dies aus der Natur der Sache Entwickelte beweiſet ſich auch ganz in der Erfahrung. Am ſeltenſten ſind die Darſteller Shakſpearſcher Menſchen; und dies aus keinem andern Grunde, als weil nur eine geniale Künſtlernatur die geheimnißvolle Tiefe dieſer eben ſo idealen, und doch wieder mit ſo völliger Naturwahrheit ſich bewegenden Menſchen verkörpern kann. Wie in dem Dichter bei der Erſchaffung dieſer Mikrokosmen alle Kräfte zugleich blühten und die Frucht dieſer ewigen Perſönlichkeiten hervorbrachten, ſo müſſen auch in dem Darſteller dieſes Dichters und aller Charaktere, welche in gleichem Geiſte empfangen ſind, alle geiſtigen Kräfte zur Erzeugung ſolcher Geſtalten thätig ſein. Kein noch ſo begabtes Naturel, kein noch ſo ſcharfſinniger Verſtand, welche ſonſt ſchon Verdienſtliches geben können, reichen hier für ſich aus. Nur der volle, mit dichteriſcher Tiefe und Scharfſinn zugleich ausgeſtattete Menſch kann ganze Menſchen wiedergebären.

Anders verhält es ſich bei der Darſtellung von Charakteren, in welchen das Gleichgewicht der idealen und individuellen Lebendigkeit geſtört iſt. Dies iſt auf eine zweifache Weiſe möglich, welche auch eine doppelte Aufgabe für den darſtellenden Künſtler bedingt. Entweder überwiegt das ideale Element in dem Charakter ſo, daß es nicht zur völligen individuellen Lebendigkeit verarbeitet worden iſt; oder die individuelle Lebendigkeit iſt auf Koſten der

Idealität und der Allgemeinheit geltend gemacht worden. Im erſteren Falle ſind dem Charakter, ſo zu ſagen, die Wurzeln entzogen, aus denen er die Nahrung für ſein beſonderes Daſein ſchöpft, der ätheriſche Leib iſt zu leicht und frei und verbirgt uns eine ſcharfe Zeichnung, und eine feſtgefugte Gliederung. In Geſtalten mit ſo vorwaltender Idealität des Gedankens, welche nicht bis zur völligen Menſchwerdung gediehen ſind, erſcheint daher die Perſönlichkeit, welche zum Träger derſelben gemacht worden, mehr wie ein Gefäß, in welches dieſes Gedankenpathos eingeſetzt iſt, wie ein eigner zu dieſen Gedanken mit Nothwendigkeit gehörender Leib. Es iſt dann mit einem Worte der Dichter, der ſich ſelbſt in einer Geſtalt verkörpert, in der er aber ſeine Phyſiognomie nicht ganz hat verwiſchen können. Aus dem Geſagten ergiebt ſich die abſolute Stellung des Schauſpielers zu dichteriſchen Geſtalten dieſer Art. Da ihnen ein geringes Maaß von individueller Lebendigkeit inne wohnt, ſo hat der Künſtler offenbar die Aufgabe, gerade nach dieſer Seite hin ſeine Darſtellung gravitiren zu laſſen. Fortgetragen von den Wogen des Gedankens und der Tiefe des allgemeinen Gehaltes, der einer Perſönlichkeit geliehen iſt, hat er ſeine Geſtaltungskraft aufzubieten, um auch, ſo viel als möglich, den ätheriſchen Leib in einen wirklichen zu verwandeln. Hier erſcheint alſo der ſchöpferiſche Schauſpieler als der wahre Ergänzer des Dichters, indem er gerade da die Naturwahrheit, die Darſtellung eines beſondern individuellen Menſchen ſich zum Ziele macht, wo ſie vom Dichter nicht in völliges Gleichgewicht mit dem allgemeinen Gehalte des Dargeſtellten geſetzt worden iſt. Concentrirt er nach dieſer Seite hin ſeine Kraft, ſo giebt er gerade das, was vom Dichter verabſäumt worden war *). Vermag der Schauſpieler nicht das Höchſte von ſchöpferiſcher Thätigkeit zu leiſten, welches wir in die

---

*) Dieſer Mangel iſt, ſo zu ſagen, das Menſchliche, welches dem Dichter widerfahren. Leſſing ſagt in der Vorrede ſeiner Dramaturgie: „Der Schauſpieler muß überall mit dem Dichter denken, er muß da, wo dem Dichter etwas Menſchliches widerfahren, für ihn denken.

Verwandlung eines mehr idealen Geſchöpfes in ein völlig lebendiges, perſönliches Weſen ſetzen; ſo kann er hier ſchon, durch die Intelligenz, welche ihm das Verſtändniß der Gedanken aufſchließt und den rhetoriſchen Schwung, der ſie an das Gemüth bringt, allerdings bedeutende Wirkungen hervorbringen. Die höchſte Palme wird uns aber erſt derjenige erringen, in dem die rhetoriſche Bildung und die Intelligenz auch von einer Kraft unterſtützt ſind, welche Alles in der Form individueller Perſönlichkeit anzuſchauen und zu geſtalten im Stande iſt. Beiſpielsweiſe wäre etwa hier unter den klaſſiſchen Figuren an Nathan den Weiſen, an Marquis von Poſa, Max Piccolomini und Thekla, überhaupt an manche der Schillerſchen Charaktere zu erinnern. In den Genannten waltet das Pathos des Gedankens und der Reflexion, überhaupt das Element einer gewiſſen abſtrakten Idealität vor. Zu ihrer Darſtellung könnten daher die vorhergenannten Eigenſchaften des rhetoriſchen Schwungs und der Verſtandesbildung auszureichen ſcheinen. Und gewiſſermaßen löſen ſie auch die Aufgabe inſofern, als ſie dem Maaße der dichteriſchen Schöpfungskraft nachkommen. Ein wahrhaft genialer Schauſpieler wird aber hier ſelbſt über den Dichter inſofern hinausgehen, als er den genannten Geſtalten auch ein individuelles Leben einzuhauchen vermag. Aus dem Geſagten ergiebt ſich mithin folgendes allgemeine Geſetz: Je mehr ein Charakter nach der Seite der Idealität und Allgemeinheit hin gravitirt, deſto mehr hat ihn der darſtellende Künſtler nach der Seite der Naturwahrheit gravitiren zu laſſen; d. h. deſto eifriger wird er bedacht ſein müſſen, ihn zu einem individuellen Menſchen zu geſtalten und ſich nicht von dem Glanz der Beredſamkeit und den augenblicklichen Triumphen blenden zu laſſen, welche das Pathos des Gedankens und der Empfindung bei einem begeiſterungsvollen und von Intelligenz getragenem Vortrage ihm zu bereiten nicht verfehlen. Aus dieſem Grunde kann auch ein Talent gerade durch häufige Darſtellung dramatiſcher Geſtalten, in denen das rhetoriſche Element vorwaltet, leicht auf eine falſche Bahn gerathen und, mit den raſch erworbenen Erfolgen zufrieden, ſich für die Darſtellung völlig lebendiger, durch und durch menſchlicher Charaktere zuletzt untauglich machen. An dieſer Ohnmacht, wirkliche Menſchen zu geſtalten, kranken die meiſten modernen Dichter in ihren Dramen; ein Mangel, der in einer Zeit ſo überwiegender Reflexion und ſo erſtarkten Denkens, ſehr erklärlich iſt, beſonders da ein Reichthum von Anſchauungen und Gedanken, ſelbſt tiefſinniger Art, ſchon ein allgemeines Eigenthum geworden ſind. Dieſer Mangel muß auch nothwendig auf die darſtellenden Künſtler zurückwirken, deren Talent zu individualiſiren ſich daher auch immer mehr und mehr verflüchtigt. Dieſem Streben ins Unperſönliche, das zuletzt in die leerſte Allgemeinheit ausartet, hat darum auch der Schauſpieler, gerade weil es in der ganzen Richtung der Zeit bedingt iſt, mit um ſo größerer Anſtrengung zu begegnen, als die Neigung, das Allgemeine und Ideale über die Darſtellung der konkreten Perſönlichkeiten zu ſetzen, ihn zuletzt zum bloßen Deklamator herabſetzt *).

Dieſer von uns bezeichneten Richtung gegenüber erhebt ſich ihr Gegenſatz, welcher das dritte Verhältniß des Schauſpielers zu den dramatiſchen Charakteren ergiebt. Die Kehrſeite der auf Koſten oder mit der Unterordnung des individuellen Lebens gebildeten idealen Geſtalten zeigen uns diejenigen Figuren, in denen das Individuelle wieder die Idealität und Allgemeinheit vernichtet und

---

*) Als Beleg für unſere obige Entwickelung wäre etwa an Kemble zu erinnern, den auch Tieck mehr Deklamator als Schauſpieler nennt. Das Bild, welches Tieck in den dramaturgiſchen Blättern von ihm entwirft, ſtellt ihn ganz in die Kategorie derer, welche das Individuelle der abſtrakten Idealität aufopfern. „Kemble verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltſamkeit ſeines Bildes und die wunderbare Mannigfaltigkeit der Geſinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element einer edlen, einer ſtets würdigen Gebärde und eines monoton langſam klagenden, halb ſingenden Tones herabgezogen hat: ſo wählt er einzelne große Momente, die er mit aller Kunſt und Anſtrengung auf höchſt überraſchende Weiſe wieder zum Individuellen hinauf hebt.“ Tieck a. a. O. III. S. 30.

aufgezehrt hat, ſo daß ſie in ihrer Erſcheinung nicht zugleich die Forderungen unſerer idealen Natur befriedigen. Während die Erſteren ſich entweder in die Allgemeinheit der Reflexion und des Rhetoriſchen verlieren, oder gar als lebendige Menſchen aufhören zu exiſtiren, ſo ſtreifen die Letzteren, entweder an das bloße Konterfei des gemeinen Lebens, oder gehn ganz und gar in Abbilder der gemeinen Wirklichkeit über, in welchen das Ideale völlig erloſchen iſt. Hierher gehören die meiſten Geſtalten der Schröderſchen, Ifflandiſchen und die beſſeren Figuren Kotzebueſcher Dramen, denen man allerdings eine gewiſſe Naturwahrheit, ein eignes, ſelbſtſtändiges Leben nicht abſprechen kann, die aber durch ihren geringen idealen Gehalt ſich nicht über die Lebenswoge der Alltäglichkeit erhoben haben. Ihnen traten die idealen Schöpfungen Schillers und Göthes mit der ganzen Energie dichteriſcher Begeiſterung entgegen, durch welche, dieſem Abbild einer Wirklichkeit gegenüber, in der ſich nur das Leben in ſeiner endlichen Erſcheinung mit Treue wiederholte, ein Reich idealer Intereſſen und ſelbſtbewußter Zwecke auferbaut wurde, worin der Menſch eine zweite Welt freier Geiſtigkeit vor ſich aufgethan erblickte.

Wie nun der große Schauſpieler den Geſtalten von überwiegender Reflexion und allgemeinem, rhetoriſchen Pathos den Körper anzuerſchaffen hat, der ihnen die Schwerkraft giebt, ſich als Weſen unſerer Art auf der Erde erhalten und bewegen zu können, ſo iſt es dagegen ſeine Aufgabe, die dramatiſchen Charaktere, welche nur die Naturwahrheit und Treue als Mitgift empfangen haben, zu erheben, und ihnen einen allgemeineren Gehalt einzuhauchen, der ſie doch wieder über die Woge des gemeinen Lebens emporhält. Hier ergänzt der Schauſpieler auch den Dichter; nur in der entgegengeſetzten Weiſe, indem er die Geſtalten veredelt und ſie dadurch einer idealen Welt übergiebt. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dies aus dem Begriffe entwickelte Geſetz durch den jedesmal vorliegenden Charakter beſchränkt und modificirt wird. Die Schwierigkeit, aber zugleich das Schöpferiſche des Künſtlers liegt darin, durch eine ſolche Veredelung den Charakter, die Naturwahrheit nicht zu verwiſchen und ein Zwittergeſchöpf zu formen, das zwiſchen Idealität und Wirklichkeit mitten inne ſchwebt, unfähig, wirklich zu entſtehn, weil es von beiden Welten gleich entſchieden zurückgewieſen wird. Große, beſonders zur Darſtellung edler Perſönlichkeiten reich begabte Künſtler haben das von uns Entwickelte auch durch die That bewieſen, wie denn namentlich von Schröder verſichert wird, daß er auch den Charakteren des gewöhnlichen Lebens, der bürgerlichen Sphäre eine ideale Seite abzugewinnen vermocht und aus derartigen Figuren etwas unendlich Edleres geformt habe, als in der Phantaſie des Dichters oder des Leſers lebendig geweſen ſei. Auch beruht offenbar die Epoche machende Erſcheinung Eckhofs nach allen Berichten weſentlich darauf, daß er zuerſt dem hohlen Pathos der altfranzöſiſchen Schule durch ſeine ſtets auf eine edle Naturwahrheit gerichtete Darſtellung entgegengewirkt habe *). Wie Leſſing als Dichter, beſonders aber als Kritiker den Sturz des franzöſiſchen Dramas und dieſer ganzen Richtung herbeigeführt, ſo hat Eckhof, als Schauſpieler, den Bruch mit der auf die Rhetorik und Deklamation gerichteten, zur völligen Unnatur ausgearteten Darſtellungsweiſe begründet **). Seine ganze edle Perſönlichkeit ſcheint ihn beſonders für die Idealiſirung ſolcher, der bürgerlichen Sphäre entnommenen Charaktere geeignet zu haben ***). Uebrigens verräth eine Virtuoſität in dieſer Gattung von Charakteren unſtreitig einen viel entſchiedenern Beruf für dramatiſche Darſtellung, ſelbſt wenn der Darſteller ſich auch nicht bis zum Veredler des Charakters zu ſteigern vermag, als die Begabung, welche die auf Rhetorik und dem Pathos des Gedankens vorzugsweiſe ruhenden dramatiſchen Geſtalten effektvoll darſtellt. Denn der Erſtere offenbart immer die eigentlich geſtaltende, lebendige Perſönlichkeiten erſchaffende Kraft, während der Letztere ſchon mit einer gewiſſen dichteriſchen Empfindung ausreicht, ohne deshalb wirklich das Gegebene in ſelbſtſtändige Geſtalten verwandeln zu können. Vom Standpunkt der Bildung aus betrachtet, wird daher der Schauſpieler, der ſich vielfach in Darſtellungen aus der Sphäre des bürgerlichen Lebens verſucht, viel weniger Gefahr zu beſorgen haben, als wenn er ſich, ohne großes individualiſirendes Talent, die von uns bezeichneten Figuren der zweiten Gattung wählt. Denn hier bringt ſchon der glücklich ausgeſtattete Deklamator Wirkungen hervor, welche das Individuum leicht über das Maaß ſeines wirklich darſtellenden Talents täuſchen; während er auf dem Boden des bürgerlichen Schauſpiels, in ſeinem weiteſten Umfange, ohne geſtaltende Kraft gar nichts ausrichtet und leichter über das Maaß ſeiner Begabung belehrt wird *).

---

*) Alle urtheilsfähigen Zeitgenoſſen Eckhofs ſtimmen darin überein, daß in ſeinen Darſtellungen die höchſte Naturwahrheit gewaltet habe. Engel in den Ideen zu einer Mimik I. S. 74 ſagt in dieſer Beziehung: „Wahrheit war bei ihm das erſte, Schönheit das untergeordnete Geſetz.“

**) Inſofern iſt er auch als der eigentliche Begründer deutſcher Schauſpielkunſt anzuſehn, als er zuerſt mit großem Erfolge darauf ausging, ganze Menſchen darzuſtellen, und ſich durchaus frei hielt von allen nur abſtrakten Auffaſſungen und bloßer Gattungsallgemeinheit. Daher rührte auch ſeine unglückliche Manier, wenn er franzöſiſche Helden ſpielte. Ueber den letzteren Punkt vergl. Engel a. a. O. I. S. 75.

***) Göthes Werke XXVI. S. 196 und Leſſing an mehreren Stellen der Dramaturgie.

Wir haben aus dem Weſen der Schauſpielkunſt die verſchiedene Stellung des Künſtlers zu ſeinem Stoffe, den dramatiſchen Geſtalten, abzuleiten verſucht. Ueberall erkannten wir die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit, der Gattungsallgemeinheit und des individuellen Lebens als das abſolute Ziel der darſtellen-

---

*) Die Gefahr in dieſer Richtung der darſtellenden Kunſt liegt darin, wenn ſich der Schauſpieler durch ein glückliches Talent Geſtalten des gemeinen Lebens mit einer Fülle individueller Züge nachzubilden, zu einem häufigen Nachahmen der gemeinen Wirklichkeit verleiten läßt. Die wohlfeilen Triumphe, die ſolche abgeriſſenen, mit Glück wiedergegebenen Züge des gemeinen Lebens, in der Regel zu einem Schauſpieler wider Willen zuſammengekittet, dem Darſteller bereiten, können in ihm zuletzt ein ſolches Gelüſt der Nachahmung erzeugen, daß er das ernſte Studium der Charakterdarſtellung einer ſolchen müheloſen Erndte aufopfert.

den Kunſt. Aus unſerer Entwickelung erledigt ſich auch der Werth der beſonders in Deutſchland ſo oft wiederholten Forderung an den darſtellenden Künſtler, er müſſe uns auch in ſeiner äußern Erſcheinung die volle ſinnliche Illuſion des darzuſtellenden Charakters gewähren, wobei man denn faſt ausſchließlich ein etwaniges Mißverhältniß der Jahre des Künſtlers mit dem Alter, welches ſeine Rolle etwa vorſchreibt, vor Augen hat und als ſtörend zurückweiſt; ein, beſonders den Künſtlerinnen, ſo oft entgegen gehaltener Anſpruch, daß ſie vor demſelben ſich nicht ſelten freiwillig von einer Rolle zurückziehn, aus Furcht, einem ſolchen Maaßſtabe gegenüber, auch bei der höchſten Kunſt, nicht mehr die volle Wirkung hervorbringen zu können. Iſt die Kunſt nur ein Abbild der Natur, ſo hat man freilich Recht. Betrachtet man ein Kunſtwerk mit denſelben Augen wie ein Naturwerk, d. h. ſoll es auch als ein ſolches auf uns wirken, ſo liegt es freilich auch nicht fern, ſich erſt durch die Kenntniß des Taufſcheins in die völlige Illuſion verſetzen zu laſſen. Vom Standpunkt der Kunſt aus dürfen wir aber nicht die plumpe Wahrheit der Natur zum Maaßſtabe machen, ſondern nur jenen ſchönen Schein, der das von der freien Phantaſie Geſchaffene zwar vor die Sinne bringt, aber doch, um ſogleich unſerer geiſtigen Anſchauung überliefert und von ihr vernommen und gerichtet zu werden. Die Sinne ſind allerdings das Medium, wodurch die zu ſinnlichem Leben ausgearbeitete Geſtalt an uns kommt, aber mit ihrem Erſcheinen iſt ſie ſogleich auch in das Reich der Phantaſie verſetzt, an welches ſie ſich wendet, um durch ſie das Leben wieder zu entzünden, welches ſie von ihr ſelbſt empfangen hat.

Wir müſſen es unſern überrheiniſchen Nachbarn, welche wir ſo ſo gern als frivol ſchelten, nachrühmen, daß ſie in dieſer Rückſicht künſtleriſcher geſtimmt ſind, als wir, indem es ihnen durchaus nicht in dem Maaße, als uns, darauf ankommt, auch jene *natürliche Wahrheit* der ſinnlichen Erſcheinung auf der Bühne anzuſchauen. Kennt doch faſt jeder Franzoſe das Alter der Mars, und weiß den Abſtand deſſelben von den jugendlichen Rollen, welche ſie zum Entzücken von faſt zwei Generationen dargeſtellt hat, ohne daß es dem Publikum einfällt, ſich dieſes proſaiſche Exempel vorzuhalten und ſich dadurch für den Genuß zu erkalten. Man fühlt ſich vielmehr von jener Kraft und Jugend des Geiſtes zauberiſch berührt, über welche die Zeit faſt machtlos hingegangen, weil man das, worauf es in aller Kunſt ankommt, ein Werk des Geiſtes vor ſich zu ſehen, keinen Augenblick vermißt. So lange uns alſo ein Darſteller die ganze Fülle eines individuellen Lebens in idealer Form vor uns zu entfalten, ſo lange ſeine freie Phantaſie ſich einen der dichteriſchen Anſchauung entſprechenden Leib zu bilden vermag, ſo lange haben wir auch nicht das geringſte Recht, die froſtige Berechnung ſeines Alters in die Wagſchale unſerer Kritik zu werfen. Wir verkennen damit den Standpunkt, der allein der Kunſt würdig iſt, durchaus *). Das künſtleriſchſte Volk der Welt, die Griechen, hat ſich vielleicht durch nichts ſo ſehr zum Genuß der Kunſt reif gezeigt, als daß es faſt mit Rigoroſität den Maaßſtab der ſinnlichen Illuſion aus ſeinen Kunſtſchöpfungen verbannte, und ſich überall in der Kunſt, und namentlich im Theater, einem der Idee entſprungenen Werke gegenüber fühlte, welches es in ſeiner geiſtigen Tiefe und dichteriſchen Wahrheit in ſich aufnehmen und genießen wollte. Ganz in Uebereinſtimmung mit dieſer Forderung des griechiſchen Volks weiſt auch der mit demſelben verwandteſte Dichter unſerer Nation dieſe Prätenſion eines proſaiſchen Sinnes entſchieden zurück **).

---

*) Dieſen Geſichtspunkt des ſchönen Scheins feſthaltend gegenüber der plumpen Wahrheit der Natur hat Göthe ſogar an der Darſtellung der Frauenrollen durch Männer, wie in den römiſchen Komödien einen gewiſſen Genuß gefunden und findet die Urſache darin: „Daß bei einer ſolchen Vorſtellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunſt immer lebhaft blieb, und durch das geſchickte Spiel nur eine Art ſelbſtbewußter Illuſion hervorgebracht wurde.“ Göthes Werke XXXVIII. S. 177.

**) Göthe (Werke XXXXIX. S. 157) ſagt in dieſer Beziehung: Es erſcheint mir wie eine Krankheit des deutſchen Publikums, die ſich auch ſchon den Schauſpielern mitgetheilt hat, daß man Männer und Weiber nicht jung

Der darſtellende Künſtler in ſeinem Verhältniſſe zum Publikum.

Kein Künſtler iſt ohne ein empfangendes und genießendes Publikum zu denken. Aus dem Eindruck, den ſein Werk auf daſſelbe hervorgebracht, erfährt er das Maaß ſeiner Wirkung und empfängt ſich ſelbſt gleichſam zurück. Aber der ächte Künſtler iſt eine privilegirte Natur, der durch eine unabweisbare Macht zur Produktion getrieben wird und unter das Geſetz dieſer innern Nöthigung geſtellt iſt. Weil er der höher Begabte iſt, ſo giebt er auch mehr, als das Publikum erwarten und fordern kann, denn er ſchließt ja erſt bisher ungekannte Welten auf, er ruft Geſtalten wach, mit denen er plötzlich unſere Phantaſie bevölkert, und ſie in uns einheimiſch macht. Aber indem er unendlich mehr giebt, als was das Publikum wollte und ſelbſt ahnete, findet er auch in der Regel bei ſeinem Erſcheinen noch nicht den geeigneten Boden, auf welchem ſein Werk fortwuchern kann. Die geiſtige Ohnmacht der Mehrzahl, den ganzen Vollgehalt, den er ſchön gegliedert vor uns hinſtellt, als ein Ganzes aufnehmen zu können, verkümmert ihm nicht ſelten am Anfang die geeignete Stätte, wo ſein Gemälde die rechte Beleuchtung empfangen und vollſtändig wirken kann. Daher der in der Geſchichte der Künſte ſo häufige Widerſtand, den große dichteriſche Werke, ſogleich bei ihrem Erſcheinen, von dem Publikum erfahren,

---

genug haben kann. Könnten wir doch zu einer Zeit, wo wir von den franzöſiſchen Bühnen ſo viel Schlechtes auf die unſere übertragen, auch ihre Tugenden nachahmen. In Frankreich fragt Niemand nach dem Alter der Künſtler, ſondern nur nach ihrer Kunſt. Wie ſollen auch Jünglinge gefunden werden, die ſchon Künſtler ſind? Die ernſten Bemühungen aber des Schauſpielers laſſen ihre Spuren auf dem Antlitz zurück, und wenn er ſich auch durch Spiel bildet, ſo geſchieht es doch nicht ſpielend“ Ganz in demſelben Sinn ſpricht ſich Tieck aus (Dramaturgiſche Blätter I. 31): „Der Deutſche kommt immer mehr in die wunderliche Gewöhnung, die Hauptſachen aufzugeben, wenn alle Nebendinge, bis auf das Unbedeutendſte hinab, nur fein natürlich ſind;“ vergl. II. S. 24 in Bezug auf die Darſtellung der Julia.

welches erſt zu ihrem Verſtändniß erzogen werden muß *). Der Künſtler hat ſich alſo auch ſeine Geltung zu erkämpfen und oft ſteht gerade die Tiefe eines Werkes mit den erſten Wirkungen bei ſeinem Erſcheinen im umgekehrten Verhältniſſe. Nur die Gleichgeſinnten, die wahlverwandten Menſchen, und deren iſt immer eine ſehr geringe Anzahl, entdecken ſogleich darin die Offenbarungen eines höheren Genius; erſt der Verlauf der Zeit macht auch ſie zu einem Gemeingut. Und wie oft hat nicht erſt die Nachwelt den Künſtler in ſein Recht einzuſetzen, welches ihm die Mitwelt durch ihre beſchränkten Anſprüche und ihren kleinlichen Maaßſtab verkümmerte.

Jeder Künſtler, deſſen Werk den Akt ſeiner Schöpfung überdauert, kann ſich tröſten, auf eine ſpätere Zeit berufen, und ſelbſt mit der unendlichen Gewißheit des Genies, welche das Zeugniß des Geiſtes vom Geiſte iſt, auf die Nachwelt blicken. Nicht alſo der darſtellende Künſtler, deſſen Werk ſeinen Schöpfungsakt nur im Gemüthe des Zuſchauers überlebt, in dem es die einzige Spur ſeines Daſeins zurückläßt. Aber dieſes weiche Element kann das ihm eingeprägte Bild nicht wieder frei entlaſſen; und gerade in der Mittheilung, in dem Verlangen, das Erlebte wieder zu erzeugen, wird uns dieſe Ohnmacht erſt recht klar. Das auch von der geſchickteſten Hand hingezeichnete Bild eines darſtellenden Künſtlers und ſeiner Wirkungen iſt immer nur ein ſchwacher, faſt verwiſchter Umriß, den der Empfänger ſich erſt zu einer lebendigen Figur ausfüllen muß. Und doch entſpricht dieſe Ergänzung aus der Phantaſie des Vernehmenden dem beabſichtigten Bilde durchaus nicht,

---

*) In der Victoria Accorombana I. S. 253 drückt Tieck dies unvergleichlich ſchön aus, indem er ſagt: „Auch die ſchönſten Werke müſſen erſt den Mispeln ähnlich eine Weile ſtill und ungenoſſen liegen bleiben, bis ſie für den Gaumen der Menge die weiche Reife erlangt haben, daß dieſe den Geſchmack an ihnen finde. Der Enthuſiaſtiſche verſteht ſie früher und gewiſſermaßen im voraus, ſo wie der wilde, leicht erhitzte Ungebildete bald dieſes bald jenes weſenloſe Geſpenſt als ſeinen Gott anbetet und ihm einen Dienſt weiht, der viel größer iſt, als der nüchterne Götze ſelbſt.“

weil er immer nur das Beſte, was er ſelbſt im Geiſte anzuſchauen im Stande iſt, und wofür er einen Maaßſtab durch ſelbſt erlebte Wirkungen gewonnen hat, zur Ausführung der Skizze hinzubringen kann. Wer vermag Flecks wie Donner rollenden Ton, und wie er in großen tragiſchen Augenblicken, als Karl Moor nach Erkennung des Vaters räſet, „ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuerſten niederwirft, er die Stimme verliert, ſchluchzt, in Lachen ausbricht, über ſeine Schwäche ſich knirſchend aufrafft und nun noch Donnertöne ausſtößt, wie ſie vorher noch nicht gehört waren" (Tiecks Phantaſus Theil 3, S. 504 u. ſ. f.), wer vermag ſelbſt dieſe begeiſterungsvolle Schilderung zu einem lebendigen Gemälde zu erheben, welches dem wirklich Erlebten nur im geringſten entſpräche. Selbſt wenn der Leſer die dichteriſche Anſchauung des Charakters in ſeiner vollen Lebendigkeit in ſich trägt, ſo deckt dieſe Zeichnung immer nur ſein eignes Bild und erregt nur das Verlangen, ſeine Phantaſiegeſtalt als ein wirkliches Geſchöpf alſo vor ſich zu ſehn. Fehlt ihm aber dies, ſo vernimmt er nur Worte, bei denen er auch nicht die geringſte Anſchauung hat und welche er mühſam mit dem Beſten, was er geſehn, zuſammenhält, wodurch ſich ihm jedoch nur das Geſehene und Erlebte, nimmermehr der bezeichnete Künſtler, vergegenwärtigt*).

Der dramatiſche Künſtler iſt alſo ganz an die Gegenwart gewieſen; ſie iſt ſeine Göttin; was ſie ihm nicht gewährt, kann kein tröſtender Hinblick auf ſpätere Zeit ihm erſetzen. Von ihr hat er daher die volle Anerkennung zu gewinnen und zu fordern. Ein Schauſpieler, den die Mitwelt nicht anerkennt, iſt unwiederbringlich zu den Todten geworfen. Wie aber einer Nation erſt durch die großen Dichter und Denker die höhere Stufe zum Bewußtſein gebracht wird, welche dieſe vertreten, ſo wird auch der große Darſteller durch ſeine eigenen Leiſtungen erſt den Maaßſtab für ſeine Schöpfungen abgeben können, weil er ebenfalls höher ſteht, als das Publikum, dem er ſeine Gaben darbringt. Gewiſſermaßen ſtellt der epochemachende Schauſpieler ſelbſt erſt die höchſten Forderungen an die darſtellende Kunſt feſt, indem er das bis dahin noch nicht Gekannte verwirklicht und das, was die Phantaſie Einzelner nur als ein abſtraktes Ideal ſich geträumt hatte, als darſtellbar zeigt*).

---

*) Tieck ſelbſt bekennt (Dramaturgiſche Blätter III. S. 25): „Freilich geht ihr (d. h. der Bühnenkunſt) Erzeugniß auch ſelbſt ſpurlos, wie ein Schatten, vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genuſſes und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmuth, denn kein Denkmal kann der Bewunderer dieſen entflohenen Erſcheinungen ſetzen, weil keine Worte genügen, und keine Bezeichnungen, das kenntlich und deutlich charakteriſiren zu können, was der hingeriſſene Zuſchauer geſehen und gehört hat."

Ein Publikum ſchwingt ſich, als Geſammtheit gedacht, nicht über das hinaus, was es in der Kunſt ſieht und erlebt, ſondern ſchränkt ſich danach ein. In Einzelnen, die eine große Erinnerung früherer Zeiten als Maaßſtab mitbringen, oder auch ein Höchſtes in ihrer dichteriſchen Phantaſie tragen, iſt wohl der Widerſpruch des Geleiſteten mit den abſoluten Forderungen lebendig, aber die Geſammtheit wird ihren Maaßſtab immer von dem in der Gegenwart Gebotenen entnehmen. Eine lange Pauſe im Genuß des Vortrefflichen in einer Gattung der dramatiſchen Kunſt führt von ſelbſt eine andere Stimmung und gleichſam einen verengten Sinn mit ſich, womit das Publikum die Leiſtungen der Gegenwart empfängt. Die Anſprüche erweitern ſich erſt mit einer bedeutenden Erſcheinung, welche das bisher genügſam Aufgenommene in ſeiner Armuth zeigt, und damit auch die Exiſtenz deſſelben ſchmälert. Die Lebensbedingungen ſind mit dem Momente, wo ein großer dramatiſcher Künſtler plötzlich in eine verwaiſte Welt einſchreitet, und die Gemüther entzündet, völlig verändert, denn das Erlebte läßt ſich nicht wieder verwiſchen und dringt immer als ein unwilliger

---

*) Wo ſich große Schauſpieler hervorgethan, da haben ſie auch in der Regel eine Reform, namentlich in der Recitation hervorgebracht, indem ſie ſowohl die Monotonie des Sprechens als das hohle Pathos verbannt und eine ächte Sprechweiſe eingeführt haben. So führten Baron und Garrik die Natur wieder ein. Tieck, dramaturgiſche Blätter II. S. 84.

Mahner bei den in das alte Geleiſe wieder einlenkenden Leiſtungen hervor. Anders bei denjenigen Künſten, in welchen man durch die Vergegenwärtigung des Vollendetſten, was in ihnen hervorgebracht worden, das Dargebotene ſogleich zu meſſen im Stande iſt, wo alſo das Mittelmäßige und Verfehlte wirklich verurtheilt werden kann und nicht erſt einer bedeutenden Erſcheinung zu harren hat, um ſich über die Forderungen und über das Maaß des Gegebenen zu orientiren. Freilich kann auch der höhere Maaßſtab bisweilen gänzlich entrückt werden, wenn ganze Zeitalter in Dumpfheit verſinken und in Richtungen abirren, in welchen ſich theils ein zu geiſtiger Ohnmacht herabgedrückter, theils ein künſtlich angeſpannter, alles wahre Leben belügender Sinn kund giebt. Da erſcheinen denn freilich alle Lebensbewegungen von dem Verderben ergriffen, weil die allgemeine Krankheit des Geſchlechts die edlen Organe ſo vergiftet hat, daß auch die Beſten ſich dieſem Zuſtande nicht entwinden können.

Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung als ganz in die Gegenwart aufgehend und, ſo zu ſagen, gewiſſermaßen ohne Geſchichte und ohne eine lebendig wirkende Vergangenheit, bedingt dadurch auch die ganz eigenthümliche Stellung des Künſtlers mit allen ihren Folgen. Unter dies Geſetz der alleinigen Wirkung auf die Gegenwart und in der Gegenwart geſtellt, muß er auch alle Konſequenzen deſſelben auf ſich nehmen. Es handelt ſich hier beſonders darum, die poſitive und negative Seite dieſer Erſcheinung ins Bewußtſein zu heben. Für die Schranke, welche den darſtellenden Künſtler ganz in die Gegenwart bannt, und ihm die Ausſicht auf ein dauerndes Fortleben in ſeinem Werke raubt, iſt ihm unter allen Künſten die höchſte Wirkung in den Moment zu concentriren und ſie zu erfahren, als ein Erſatz vergönnt. So erſetzt gewiſſermaſſen die Intenſität des augenblicklichen Siegs über das Gemüth die ihm fehlende Extenſität in der Zeit. Die Unterwerfung der Empfindung ganzer Maſſen unter den von ihm dargeſtellten Zuſtand der Seele, welchen der große dramatiſche Künſtler in dem Momente ſeines

Schaffens vollbringt, muß ihm eine Entſchädigung geben für die ſchmerzliche Gewißheit, der Nachwelt nichts als den Namen eines großen Schauſpielers hinterlaſſen zu können *).

Es liegt aber in der Natur dieſer Kunſt ſelbſt, die ungeheuerſten Wirkungen in den Moment zuſammenzudrängen. Von dem geiſtigen Gehalt einer reichen Schöpfung getragen, führt er das volle Menſchenleben in ſeinem höchſten Ausdruck, in ſeinen ergreifendſten Zuſtänden, auf- und abwogend in dem ungeheuren Bette, welches die dichteriſche Weltanſchauung ihm gegeben, und wohin die Phantaſie den Strom des Lebens geleitet, vor die ſinnliche und geiſtige Anſchauung zugleich. Das Erſchütterndſte, was das Gemüth zu durchleben vermag, der Jubel eines trunkenen Entzückens, die Furchtbarkeit dämoniſcher Naturen, der erhabene Widerſtand einer großen Seele gegen die Gewalt des Geſchicks, und dann wieder der alle Gebrechen der Zeitlichkeit, alle mit ehrgeiziger Spannung verfolgte Intereſſen verflüchtigende und in dieſer Zerſetzung ſich genießende Humor, alles dies, und was die Menſchenbruſt in ihrer tiefſten Tiefe zu durchleben vermag, das tritt durch den dramatiſchen Künſtler geharniſcht vor uns hin. Aus dem weichen Elemente der Phantaſie heraus in die Wirklichkeit gewieſen, verwandelt in ein ſinnliches Daſein, drängen die Geſtalten auch mit der Gewalt der Wirklichkeit auf uns ein, ohne uns durch ihre Herbheit, ihre Unbarmherzigkeit, wie im Leben, zu verwunden, ſondern nur die Stärke des Eindrucks mit der Kraft der Wirklichkeit theilend. So beſtimmt den tiefſten Lebensinhalt, den die geiſtigſte der Künſte gebären kann, mit der Kraft eines unmittelbaren Erlebniſſes auszurüſten, ihm den Schein eines mit ſiegreicher, unwi-

---

*) Victor Hugo ſagt, indem er in ſeinen études sur Mirabeau heraushebt, wie die eine Hälfte des großen Redners mit ſeinem Tode zu Grabe getragen wurde, ſehr ſchön: „Il faut bien le dire, dans tout orateur il y a deux choses, un penseur et un comédien. Le penseur reste, le comédien s'en va avec l'homme. Talma meurt tout entier, Mirabeau à demi.

derſtehlicher Gewalt eindringenden Ereigniſſes zu leihen, das uns, indem es uns völlig an die Wirklichkeit kettet, doch zugleich völlig von ihr entfeſſelt, kann in Betracht der unmittelbaren Wirkungen Niemand mit dem darſtellenden Künſtler wetteifern.

Dieſe Fülle des unmittelbaren Lebens, welches der darſtellende Künſtler vor dem Zuſchauer enthüllt, ſichert daher auch dem an die Enge der Gegenwart, an den flüchtigen Augenblick des Erſchaffens gebundenen Künſtler die begeiſterungsvolle Bewunderung der von ihm ergriffenen Maſſen. Auf den augenblicklichen Sieg über die Maſſen gewieſen, muß er ſich aus ihrer Bewegung, welche jeden von ihm dargeſtellten Zuſtand ihm zurückſpiegelt, zum vollen Genuß ſeiner ſelbſt bringen. Aus dieſen ihm zuſtrömenden Fluthen der geſteigertſten Empfindung ſchöpft er die Energie für ſeine Kunſt und die Spannkraft für ſeine Thätigkeit. Dem Feldherrn und Redner gleich, welche beide die ganze Schwerkraft ihres Geiſtes auf die kurze Dauer ihres Schöpfungsakts zuſammen drängen, und das einmal Verſäumte, den einmal ihnen entriſſenen Moment nicht wieder zu bannen vermögen, hat er ein Recht darauf, gleich jener, auch den Lohn unmittelbar mit der That zu empfangen. Und die nach ſeinem Willen geſtimmten Maſſen werden auch nicht zögern, der innern Bewegung den nicht zurückhaltenden Ausbruch zu geſtatten. Er iſt das Ergebniß einer Wirkung, welche das Gemüth elektriſch berührt hat.

Es heißt, nach dem Entwickelten, die Natur der dramatiſchen Darſtellung abſolut verkennen, wenn man dem Schauſpieler verargt, das ungeheuerſte Gewicht auf die durch ſein Spiel erzeugten offenbaren Wirkungen zu legen. Sie ſind der Thermometer, wodurch er das Maaß ſeiner Kräfte erfährt, das Unterpfand für ſeinen Beruf und der Erſatz für die ſeinem Werke verweigerte Dauer. Indem aber der Schauſpieler gerade ſeine ganze Perſönlichkeit zu einem gefügigen Werkzeuge der Phantaſie einſetzt, und nicht wie die andern Künſtler ſein ſterbliches Theil hinter ſein Werk zurückzieht, ſondern im Augenblick des Schaffens, der zugleich der Moment iſt, in welchem er für immer gerichtet wird, im ganzen Umfange ſeines Daſeins ſich einer bewegten Menge hingiebt: ſo trifft ihn nothwendig jede Rückwirkung ſeiner Leiſtung unmittelbar, und berührt ihn in ſeiner ganzen Individualität. Dieſe beiden Momente, von dem Weſen dieſer Kunſt, wie wir gezeigt, untrennbar, ganz in die Wirkung ſeines gegenwärtigen Schaffens aufzugehn und die ganze Perſönlichkeit ſelbſt zu einem Organ für die Offenbarung ſeiner Kunſt machen zu müſſen, drängen den darſtellenden Künſtler gewaltſam auf dieſe zarte Linie, wo ſich ein reizbares Selbſtgefühl und die verletzbarſte Eitelkeit unendlich nahe berühren.

Da die Anerkennung der Mitwelt der einzige Lohn des darſtellenden Künſtlers iſt und dieſer mithin auch über ſeinen abſoluten Werth entſcheidet: ſo hat er auch die vollſtimmige Anerkennung mit Recht zu erſtreben und in den Wogen eines ſtürmiſchen Beifalls ſein Glück und ſeinen Genuß zu finden*). Sobald er in ihm nur die Wirkungen ſeines Schaffens erkennt und ihn nur vermittelſt ſeiner Künſtlerthat hervorruft, darf er ſich dieſer beredten Huldigung im vollen Maaße freuen, denn er muß darin den Beweis erblicken, daß er die Gemüther wirklich ergriffen und aus ſich heraus verſetzt hat. Dieſe Theilnahme einer bewegten Menge iſt das Erbtheil des Schauſpielers, das er als das natürliche Vermächtniß des dankbaren Publikums entgegennimmt; er hat ſich dieſes Reichthums wahrlich nicht zu ſchämen oder eine vornehme Gleichgültigkeit über ſeinen Beſitz zu erheucheln. Was Pyrrhus von ſeinen Epiroten ſagte: Ihr ſeid meine Schwingen, das darf kein Künſtler mit größerem Rechte, als der Darſtellende, von ſeinen Zuhörern bekennen; denn keiner ſteht in ſo unmittelbarer Wechſelwirkung mit den Empfangenden als er, kein anderer bringt ſeine Thätigkeit ſo ganz nur vermittelſt dieſer Wechſelwirkung hervor. Sie offenbart ſich in jenen unwillkührlichen Bewegungen und beredten Accenten, mit denen die Schauenden die Schöpfung des darſtellenden Künſtlers durch alle Phaſen begleiten; erſt durch ſie wird er ſeiner ganzen Kraft inne, und aus ihnen ſtrömt ihm ſelbſt die Begeiſterung zu, welche ihn weiter fortträgt in dem Lande der Phantaſie. Dieſer unſichtbare und doch dem Künſtler ſo vernehmbare Hauch, welcher uns die vielköpfige Menge als ein einziges lebendiges Geſchöpf zeigt, das die jedesmaligen Affekte des Darſtellers mitlebt, in der ſie leiſe nachzittern, dies iſt jener einzige ächte, unverfälſchte und unverfälſchbare Beifall, in den der darſtellende Künſtler ſeinen höchſten Stolz ſetzen darf, weil er nur das Produkt ſeines Genies iſt. An ihm hat er ſeinen Halt mitten in dem unſichern Elemente verworrener Tagesurtheile und in dem Rauſch einer Menge, welche die rohen Effekte greller Farbentöne durch eine plötzliche Exploſion des Beifalls begrüßt, inmitten endlich einer niedrigen Gunſtbuhlerei, welche durch künſtlich erzeugte Acclamation die unmittelbaren Wir-

---

*) So iſt es zu allen Zeiten geweſen und wird zu allen Zeiten beſtehn, weil es in der Natur dieſer an die unmittelbare Theilnahme des Publikums gewieſenen Kunſt liegt. Das geiſtreichſte Volk der Welt, die Griechen, begleitete ſeine dramatiſchen Darſtellungen mit den lebhafteſten Zeichen des Beifalls und Mißfallens. Vergl. Becker in ſeinem Charikles, Bilder altgriechiſcher Sitte III. S. 275. Man verfolgte die Vorſtellung mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit; jeder Mangel beim Dichter, wie beim Darſteller, wurde augenblicklich durch Zeichen des Mißfallens gerügt. Becker a. a. O. S. 277: Wo ein ſo feiner Takt im Publikum herrſchte, daß nach Ciceros Ausſpruch (Paradoxa 3, 4) „ein ausgeſprochener Vers, wenn er um eine Sylbe zu kurz oder zu lang iſt, von den Zuſchauern ausgeziſcht und ausgeklatſcht wird,“ da durfte der Künſtler wohl mit Recht den höchſten Werth auf den rauſchenden Beifall der begeiſterten Zuſchauer legen. Wer öffentlich auftritt, unterwirft ſich damit auch dem Urtheil des in dieſer Beziehung ſouverainen Volks. Den donnernden Beifallswogen des elektriſch berührten Volkes ſtand freilich als Gegenſatz die gellende Hirtenpfeife gegenüber, durch welche es ſyſtematiſch gleichſam ſeinen Unwillen zu erkennen gab. Selbſt Cicero verbirgt ſeine Freude nicht, daß er bei allen öffentlichen Schauſpielen, welche zeither gegeben wurden, mit gewaltigem Händeklatſchen empfangen worden ſei, ohne daß ſich nur ein Hirtenpfeifchen dabei hören ließ. Cic. ad Att. 1, 16. Vergl. Böttigers Abhandlung: Der Händezoll, an die drama-

---

liche Muſe bezahlt, in ſeinen kleinen, von Zillig herausgegebenen Schriften II. S. 321. 330 u. ſ. f.

kungen einer friſchen und großen Kunſtoffenbarung zu erlügen ſtrebt.

Jenen untrüglichen Zeichen einer tiefen Wirkung gegenüber, welche gleichſam die ganze Darſtellung dem Künſtler zurückſpiegeln, und ihn auf dem unſichern Strom der öffentlichen Meinung orientiren, erſcheint nun die aus der künſtleriſchen Ohnmacht und einer ihr gleichen Eitelkeit ſtammende Gunſtbuhlerei wie eine Karrikatur jenes Bildes, das uns in der begeiſterungsvollen Hingebung einer bewegten Menge an die Macht des Künſtlers nur einen ehrlich erfochtenen Sieg darſtellt. Hier jedem Verſuche zu widerſtehn, mit Aufopferung der Kunſt und des beſſern Wiſſens, durch die Bewegung ſtarker Hebel auf die Maſſe zu wirken und ſie durch vereinzelte Effekte, jähe und überraſchende Uebergänge, wie durch einen frappanten Lichtwechſel zu beſtechen, wird gewiß dem Künſtler ſehr ſchwer, weil der Reiz zu mächtig iſt, ſich ſelbſt durch eine hörbar gewordene Begeiſterung in die Illuſion zu wiegen, als ſei dies ein reiner Triumph der Kunſt, und weil das Bewußtſein ihm lebhaft ſagt, daß die einmal verlorene Wirkung nie wieder einzubringen iſt. Gegen dieſe mächtige Verſuchung bedarf der darſtellende Künſtler der ganzen Stärke ſeines künſtleriſchen Bewußtſeins. Nur mit dieſem gewaffnet und von der Heiligkeit der Kunſt durchdrungen, aus welcher er ſeinen ſittlichen Ernſt zum Widerſtande ſchöpft, vermag er ſich gegen die Verlockung zu verwahren, den Ausbruch der Anerkennung nicht als Zweck zu verfolgen, ſondern nur als ein mit Nothwendigkeit eintretendes Ergebniß ſeiner Leiſtungen zu betrachten, für welches auch nicht ein Jota von der Kunſt geopfert werden dürfe *).

---

*) Die freche, durch Aufopferung der Kunſt nach dem Beifall der rohen Menge haſchende Gunſtbuhlerei iſt für den tragiſchen Schauſpieler in den berühmten Worten Hamlets (Akt 3, Sc. 2) für alle Zeiten gebrandmarkt worden: „O, es ärgert mich in der Seele, wenn ſolch ein handfeſter, haarbuſchiger Geſelle eine Leidenſchaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meiſtens von nichts wiſſen, als verworrnen ſtummen Pantomimen und Lärm.“

Als die höchſte Depravation jenes urſprünglich durchaus berechtigten Triebes des darſtellenden Künſtlers, von der Gegenwart den vollen Genuß der Anerkennung zu gewinnen, erſcheint aber diejenige Gunſtbuhlerei, welche durch Mittel, welche gar nicht mehr innerhalb der Kunſt liegen, ja wozu ſie nicht einmal den Deckmantel leiht, das ſich zu erſetzen ſtrebt, was die Leiſtungen ſelbſt nicht herbeizuführen vermögen. Daß man nirgends ein ſolches Haſchen nach lauten Aeußerungen der Anerkennung, nach einem in ſeinem Urſprunge ſo befleckten Beifall wahrnimmt, als gerade bei dem Stande der dramatiſchen Künſtler, hat ſeinen abſoluten Grund in dem von uns entwickelten Bewußtſein deſſelben, daß die Gegenwart allein ſeine Göttin iſt, und daß die Schöpfungen und das unwiderrufliche Urtheil über dieſelben in dieſer Kunſt gleichſam in einen Moment zuſammenfallen *). Aber gerade dieſe aus ſeiner eigen-

---

Und für den Komiker von demſelben Kaliber in den Worten derſelben Scene: „Und die bei euch die Narren ſpielen, laßt ſie nicht mehr ſagen als in ihrer Rolle ſteht: denn es giebt ihrer, die ſelbſt lachen, um einen Haufen alberner Zuſchauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derſelben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen iſt. Dies iſt ſchändlich und beweiſt einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut.“ Mit dieſen Worten verurtheilt der Dichter überhaupt jede auf die bloße Spaßmacherei ausgehende Darſtellung, welche ſich das Lachen der Menge zum Zweck ſetzt und ihr mithin die Charakterdarſtellung aufopfert.

*) Der ſcharfe Verſtand Jarnos im Wilhelm Meiſter hebt dies Moment in ſeiner ganzen Einſeitigkeit heraus, indem er ſagt (Göthes Werke XX. S. 25): „Wahrhaftig ich verzeihe dem Schauſpieler jeden Fehler, der aus dem Selbſtbetruge und aus der Begierde zu gefallen entſpringt, denn wenn er ſich und Andern nicht etwas ſcheint, ſo iſt er nichts. Zum Schein iſt er berufen, er muß den augenblicklichen Beifall hochſchätzen, denn er erhält keinen andern Lohn, er muß zu glänzen ſuchen, denn deswegen ſteht er da.“ Die Einſeitigkeit des Verſtandes faßt hierin das, was wir oben als eine nothwendige Folge der darſtellenden Kunſt aufgefaßt, als Zweck, und verkehrt natürlich damit die ganze Stellung und Aufgabe der Kunſt, wie des Künſtlers. Leider ſind nur Jarnos Worte noch heute das Dogma eines großen Theils der Darſteller, welche ſich wenigſtens durch ihr Verhalten zur Kunſt als Anhänger dieſer Lehre bekennen.

thümlichen Stellung geborne Gefahr muß auch dem Künſtler die Kraft geben, ſich dagegen in ſich zu ſammeln und ihr zu trotzen. Dies muß zur Standesehre werden. Doch iſt dies wieder nur möglich, wenn die Mitglieder dieſer Kunſtthätigkeit nicht, wie größtentheils noch jetzt, als eine zerſtreute und durch tauſend zufällige Veranlaſſungen zuſammengewürfelte Menge erſcheinen, welche ſich von dem Gewimmel der Dilettanten oft nur durch das größere Maaß von Zuverſicht und von mangelnder Einſicht in das Weſen und die Erforderniſſe ihrer Kunſt unterſcheiden, ſondern ſich, durch die gemeinſame Errungenſchaft der zur Ausübung ihrer Kunſt nothwendigen Arbeit und Geiſtesbildung als ein Ganzes empfinden und abſchließen. Man fordere alſo nicht etwas, was ohne dieſe Bedingung gar nicht eintreten kann, man klage nicht eine Erſcheinung an, deren Wurzel, wie wir nachgewieſen, bis in die Eigenthümlichkeit der darſtellenden Kunſt ſelbſt ſich erſtreckt, und welche nur durch eine umfaſſende Umgeſtaltung der Geſammtheit ausgerottet werden kann.

Man wird uns nicht zutrauen, daß wir uns den Traum vorgaukeln, als ob mit dieſer Erhebung des Standes zu einer Künſtlerſchaft jene verächtliche Gunſtbuhlerei überhaupt gänzlich verſchwinden werde; aber es wird das erhöhte Selbſtgefühl, welches nur aus den durch gemeinſame Anſtrengung und Bildung vertretenen Kunſtintereſſen ſeine Stärke zieht, ſich mit Indignation von ſolchem herabwürdigenden Haſchen nach öffentlicher Gunſt abwenden. Dies kann nur dann Wirkung haben, wenn die Bedeutung der Kunſt und die von ihr unzertrennlichen Studien und anſtrengenden Vermittelungen nicht mehr, wie bis jetzt, nur die Sache Einzelner ſind, ſondern von der Geſammtheit als ein unerläßliches Bedürfniß empfunden und von den Leitern der Bühne gefordert werden. Derjenige unter den Mitgliedern, welcher in die beſchmutzte Bahn der Gunſtbuhlerei abirrte, würde dann nicht nur mehr den Unmuth einzelner Genoſſen, der ſich jetzt kaum offen hervorwagen darf, zu ertragen haben; eine durch gemeinſames Bewußtſein und Arbeit getragene

Geſammtheit würde ihn richten und in die Reihe der Komödianten verweiſen können. Damit wäre wenigſtens der Einzelne, den ſein Bewußtſein nicht über den Schlamm komödiantenhaften Treibens emporhielte, eingeſchüchtert, während er jetzt furchtlos auch die verächtlichſten Nebenwege einſchlägt, und in der dort hauſenden Menge ſich eine Stütze erwirbt, welche ihm in den eigenen Mitteln ſeines Talents gebricht.

Der darſtellende Künſtler in ſeinem Verhältniſſe zur Kritik.

Der Ausübung jeder Kunſt folgt die kritiſche Thätigkeit nach, welche das Hervorgebrachte mit der Idee vergleicht und das Geleiſtete an die abſolute Forderung hält. In Zeitaltern großer produktiver Kunſtthätigkeit und einer noch ungebrochenen Einheit des Denkens und des Seins, der Reflexion und der Empfindung tritt natürlich die kritiſche Thätigkeit zurück; ſie erhebt ſich erſt, nachdem das wie ein Naturwerk ſich organiſch entwickelnde Kunſtleben ſeine höchſte produktive Kraft eingebüßt hat. Die Kritik erwachte in Griechenland erſt, als das ſchöne griechiſche Leben in ſeiner unmittelbaren Produktivität abgeblüht war. Ariſtoteles erſt unterwarf das, was auf dem Gebiete der Poeſie mehr aus dem Schöpfungstriebe und der im Volksgeiſt ſelbſt wurzelnden dichteriſchen Anſchauung hervorgebracht worden war, der Kunſtkritik, und faßte das Geſetz, welches ſich in dieſen herrlichen Schöpfungen bethätigt hatte, in die Einfachheit des Gedankens zuſammen. In unſerer Zeit, in welcher es nun, ſo zu ſagen, ein naives Schaffen in keinem Zweige der Kunſtthätigkeit mehr giebt, weil der ungeheure Gegenſatz von Denken und Sein, von Empfindung und Reflexion in alle Lebensſphären eingebrochen iſt, folgt die Kritik der Kunſt auf dem Fuße nach, weil ſich letztere nicht erſt auszuleben und auf eine Umgeſtaltung des Geſammtzuſtandes zu warten hat.

Die abſolute Bedingung der Kritik iſt die Erkenntniß der Geſetze derjenigen Thätigkeit, auf welche ſie ſich richtet. Dies iſt ohne die Wiſſenſchaft unmöglich; ſie eröffnet erſt die Einſicht in die Organiſation des Objekts. Der Kunſtrichter muß alſo nicht nur ein allgemeines Bewußtſein über die Natur der Kunſt haben, ſondern auch das beſondere Gebiet, welches er ſich gewählt, in ſeiner ganzen Architektonik kennen. Ohne die Fülle des Einzelnen, ohne den Reichthum der lebendigſten Anſchauungen iſt jede Kritik ein dürres, unfruchtbares Thun, das ſich in dem Kreiſe abſtrakter Allgemeinheiten bewegt, welche daher auch zu Gemeinplätzen herunterſinken. In unſerer Kunſt treffen wir aber leider wieder mehr, als in irgend einem andern Felde, auf die dürren Steppen des troſtloſeſten und leerſten Geredes. Wenn ſchon überhaupt die Kunſt, weil ſie einerſeits ein Gemeingut der Menſchen iſt, und, über jede beſondere Fachbildung übergreifend, ſich an den ganzen Menſchen wendet, auch in ihrem Gefolge die Oberflächlichkeit des Raiſonnements und der Kunſtkennerei hat, ſo iſt doch auch wieder in die Kritik der dramatiſchen Kunſtdarſtellung dieſer Train in einer ſo undiſciplinirten und rohen Geſtalt eingebrochen, daß wir hier alle ſonſt zerſtreut erſcheinenden, widerwärtigen Eigenſchaften der Frechheit, der Unwiſſenheit, der Taktloſigkeit, brutalen Sancülotiſmus und ſüßlichſter Lobhudelei durcheinanderwimmelnd erblickend. Die Erſcheinung iſt ſo augenfällig, daß man ſich über die Verachtung, in welche die Kritik der dramatiſchen Darſtellung bei den Künſtlern ſelbſt geſunken iſt, nicht verwundern darf*).

Es iſt der Inſtinkt des Künſtlers, bei dem Kritiker ein entwickelteres Bewußtſein, eine tiefere Einſicht in die Geheimniſſe ſeiner Kunſt vorauszuſetzen, welche bei dem mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit Schaffenden nie in ſo zuſammenhängender Weiſe lebendig ſein kann. Der Künſtler will alſo an dem wahren Kritiker ſein natürliches Korrektiv haben; er iſt der lebendige Kanon, der das beſondere Werk einer Kunſtſtufe nach dem, was die konkrete Idee und das Bedürfniß der Zeit fordert, partheilos richtet. Findet er er nun von alle dem, was er unbefangen vorausſetzt, nichts, ſo verwandelt ſich die vor dieſer Erfahrung urſprünglich vorhandene Scheu bald in einen Hohn über die Kritik und zu einem völligen Unbekümmertſein um dieſelbe. Daß bei einem ſolchen Zuſtande auch das Gute, das ſich vereinzelt findet, ein bisweilen ſchlagendes Wort, ein treffender Wink, ſpurlos verſchwinden, iſt die Folge einer allgemeinen Entartung, in der man auch das einzelne Tüchtige und Geſunde auszuſondern nicht der Mühe werth hält. Der Grund dieſer Erſcheinung iſt derſelbe, den wir oben für die Geſtalt der Schauſpielkunſt erkannten. Das Pochen auf die Unmittelbarkeit der Empfindung, ohne Studium, Schule und ein beſtimmtes Maaß von erringbarer Technik, war uns die Wurzel des heutigen deutſchen Schauſpielweſens und der noch nicht vollſtändig erfolgten Anerkennung dieſer Kunſtthätigkeit ſelbſt in der Reihe der übrigen Künſte. Der gleiche Mangel an Vorbildung, an Tiefe, an Einſicht in die beſondern Geſetze der darſtellenden Kunſt hat auch die Theaterkritik zu einer ſolchen Armſeligkeit heruntergebracht. Ja, die Theaterkritik iſt nicht ſelten die letzte Zuflucht eines verkommenen Talentes, eines geiſtig und ſittlich zerfahrenen Menſchen, der ſich alle andern literariſchen Thätigkeiten, zu denen die Erwerbung und Bewältigung eines reichen Stoffes gehört, verſchloſſen ſieht. Hier hauſirt er mit einigen abgeſtandenen, zu einem eignen Jargon gemiſchten Redefiguren, welche auf das wohlfeilſte erworben und auf das müheloſeſte in Umlauf geſetzt werden.

---

*) Tieck hat daher völlig Recht zu dem Ausſpruch: „Es iſt dem Schauſpieler unſerer Tage eher zu verzeihen, wenn er gar keiner Kritik mehr hinhören mag, da in der Regel die ſtumpfeſten Federn zu dieſer Art der Schriftſtellerei gebraucht werden, wo der Tadel dann nicht aus Einſicht, ſondern nur um irgend einem Götzen zu opfern, ausgeſprochen wird.“ Dramaturgiſche Blätter II. S. 29.

Wie man ſich allein in der Schauſpielkunſt ohne Vorbildung und Technik nur auf einen lebhaften Nachahmungstrieb geſtützt, ſogleich an das Werk wagt und es zur Schau ſtellt, ſo iſt die Theaterkritik auch die einzige wiſſenſchaftliche Thätigkeit, in der es faſt als eine Prätenſion betrachtet wird, mehr zu fordern, als eine durch Konverſation, die fleißige Lektüre von Theaterrecenſionen und häufigen Beſuch des Schauſpiels erworbene Fertigkeit, gewiſſe förmlich dazu ausgeprägte Wendungen mit einander zu verketten. Die Ausübung der Kunſt, betrachtet in dem Gros der Erſcheinung und der Kritik, ſteht völlig auf dem Niveau der naivſten Oberflächlichkeit. Die Regeneration kann bei beiden nur aus der Vertiefung in die Sache kommen. Dazu aber gehört der Reſpekt vor dem Objekt und die Anerkenntniß, daß es ſeine Schwierigkeiten und ſeine Myſterien hat.

Eine in der öffentlichen Meinung herunter gekommene Thätigkeit ſcheucht von ſelbſt talentvolle und bedeutende Naturen zurück, ſich ihr zu weihen, weil ſie auf anderm Gebiete eine ganz andere Erndte zu gewärtigen haben. So verhält es ſich mit der Theaterkritik in ihrem jetzigen Zuſtande in der Geſammtheit ihrer Erſcheinung. Weder die Gelehrten, noch die Künſtler weihen ihr eine beſondere Achtung; die erſteren erkennen die Organe derſelben nicht als ebenbürtig an, weil der Aufwand von Geiſt und Wiſſen, der hier in der Regel dargelegt wird, zu gering iſt, um ihnen den Adel des Gelehrten zu verleihen; die Künſtler haben den richtigen Inſtinkt, daß von hier aus ihnen kein Gewinn für ihre Kunſt erwächſt. Daß viele Schauſpieler gleichwohl um den wohlfeilen Weihrauch auf dieſen Altären eifrig buhlen, iſt ſo wenig eine Anerkennung der Prieſter dieſes Kultus, daß die Lüge, welche bei einem beeiferten Bemühen um ihre Gunſt an den Tag gelegt wird, faſt verächtlicher iſt, als die Eitelkeit, aus der ſie entſpringt. Das flüchtige, vorüberrauſchende Werk ſoll durch den klangloſen Nachhall eines ſolchen Lobes gleichſam gebannt, öfter aber noch der ausgebliebene Sieg über die Gemüther hier erlogen werden. Die Regeneration einer Theaterkritik, welche den Rang einer wiſſenſchaftlichen Thätigkeit einnimmt und der darſtellenden Kunſt ſelbſt förderlich iſt, erſcheint mithin nur möglich, wenn die Kritik durch wiſſenſchaftliche

Tiefe begründet, alſo auf der Höhe der Intelligenz ſtehend, zugleich von feinem Takte und einem wahrhaften Kunſtorgan unterſtützt wird, welche der philoſophiſchen Einſicht erſt die lebendige Wirkung für das beſondere Gebiet der Kunſt verleihen. Nur durch die Durchdringung der philoſophiſchen Erkenntniß und einer phantaſiereichen Anſchauung, welche durch eine Fülle von Kunſterlebniſſen und von einer angebornen Kunſtſinnigkeit begleitet wird, iſt die Wiedererhebung der Theaterkritik aus ihrer allgemeinen Verſumpfung möglich. Der Schauſpieler würde ſich ihr dann ſelbſt widerwillig beugen müſſen und ein vornehmes Ignoriren derſelben als ein bornirter Hochmuth gelten. Es wird dann auch bei dem Künſtler zu einer Ehrenſache werden, häufig und gründlich beurtheilt zu werden*), weil er das Bewußtſein hat, hier vor einem Tribunal zu erſcheinen, das auf der Höhe der Intelligenz ſteht und nicht mehr aus einer Schaar von Flüchtlingen zuſammengeſetzt iſt, welche ſich nur der ſtrengen Disciplin des wiſſenſchaftlichen Denkens entzogen hat.

Die Naturbedingungen unſerer Kunſt: Körperlichkeit, Phyſiognomie und Ton.

Wir haben die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung als die auf der Durchdringung von Idealität und Naturwahrheit beruhende Menſchendarſtellung erkannt und aus ihrer Natur die Flüchtigkeit ihrer Dauer und ihrer Beſchränkung auf die Gegenwart des Künſtlers, ſo wie ſeine Stellung zum unbefangen aufnehmenden Publikum und zur Kritik abgeleitet. Es bleibt uns in dieſem allgemeinen Theile noch übrig, die ſubjektive Bedingung des Einzelnen zum dramatiſchen Künſtler zu beleuchten und die aus dem Begriffe ſich mit Nothwendigkeit ergebenden Stufen der Entwickelung dieſer Kunſt zu gewinnen. Alle Kunſt beruht auf der freien Phantaſie. Dieſe Kraft des Allgemeinen, den Inhalt der Vernunft in der Form des Bildes anzuſchauen und in dieſer Geſtalt ſich gegenſtändlich zu machen, iſt die negative Bedingung zu jeder künſtleriſchen Thätigkeit. Aber jede beſondere Kunſt erheiſcht noch eine ſpecifiſche Dispoſition des Geiſtes. Das Talent für dieſelbe wird ſich demnach ſo offenbaren, daß ſich die Phantaſie des Individuums gerade in der ſpecifiſchen Weiſe thätig und produktiv ankündigt, in welcher ſich die erſtere in der beſondern Kunſt zeigt. So ſtellt ſich dem muſikaliſchen Talente das Reich des Ueberſinnlichen in einer Welt innerlich vernommener Töne dar, welche es ihn auch zu offenbaren drängt; während der künſtige Bildhauer ſich in jenem unabweisbaren Geſtaltungstriebe hervorthut, der das von der Phantaſie Angeſchaute auch zu plaſtiſcher Wirklichkeit zu bringen trachtet. Wie nachhaltig ein ſolches Talent ſpäter wirkt, iſt freilich in ſeinen erſten Regungen ſehr ſelten zu ermeſſen, weil dies von jener wunderbaren Zuſammenwirkung, jener myſteriöſen Oekonomie aller Kräfte abhängt, welche auf den einzigen Punkt hin graviтiren müſſen, auf welchen die Thätigkeit des Individuums durch eine Naturnothwendigkeit getrieben wird. Erſt indem ſich alle Gaben, alle Elemente des Geiſtes zur Geburtsſtätte der einzigen ſpecifiſchen Begabung drängen, entſpringt jener Genius der Kunſt, welcher ihre Myſterien anſchaut, und gleichſam das ganze Univerſum auf der Spitze ſeiner beſondern Thätigkeit balancirt. In jedem Kunſtgenie iſt der ganze Geiſt thätig, nur das Centrum, auf welches alle ſeine Strahlen convergiren, iſt, je nach den verſchiedenen Sphären, auch ein anderes; jedes ſteht auf einem Punkte, von wo es das Univerſum aus ſeinen Angeln hebt und aus ſeiner Phantaſie zum zweitenmale gebiert.

---

*) Von dem Bewußtſein ſeiner kritiſchen Macht getragen, konnte daher der größte Kritiker ſeiner Zeit, Leſſing, in ſeiner Dramaturgie mit Recht ſagen: „Ich weiß einem Künſtler, er ſei von meinem oder dem andern Geſchlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen und dieſe beſteht darin, daß ich annehme, er ſei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt; die Kunſt gehe bei ihm über Alles, er höre gern laut und frei über ſich urtheilen und wolle ſich lieber auch dann und wann falſch, als ſelten beurtheilt wiſſen.“

Das Talent des darſtellenden Künſtlers wird ſich nun in jenem unabweisbaren Triebe ankündigen, theils von ihm wahrgenommene Zuſtände und Perſönlichkeiten, theils Geſtalten der Phantaſie vermittelſt ſeiner eignen Perſönlichkeit wiederzugeben. Je größer ſich die Selbſtverleugnung der eigenen Individualität dabei zeigt, je prägnanter ferner die Züge ſind, welche lebendig aufgefaßt und dargeſtellt werden, deſto ſicherer darf auf eine wirkliche Begabung geſchloſſen werden. Indeſſen iſt man wohl in Rückſicht des nachhaltigen Talents bei keiner einzigen Kunſt ſo ſehr der Täuſchung unterworfen, als in dieſer, weil ſie in dem der menſchlichen Natur ſo tief eingeprägten Nachahmungstrieb wurzelt, und es ſelten jemand giebt, der ſich nicht, bei natürlicher Lebhaftigkeit und der Friſche eines glücklichen Naturells, in manche Perſönlichkeiten und Zuſtände hineinleben kann; gleichwie ſelten ein Individuum aus den gebildeten Ständen nicht in geſteigerten Gemüthsſtimmungen zum Erguß ſeiner Empfindung in ein leidliches lyriſches Gedicht getrieben wird. Und doch ſind es in beiden Fällen ſehr oft nur flüchtige Erſcheinungen, welche ſich bei weiterer Entwickelung durchaus nur als eine leichte Welle jugendlicher Erregtheit zeigen, deren ſeichter Grund jede tiefgehende Bewegung unmöglich macht.

Das ſchwierige Prognoſtikon für die Aechtheit des dramatiſchen Darſtellungstalents liegt alſo weſentlich in der natürlichen Verwandtſchaft jedes Individuums mit einer Fülle von Zuſtänden und Perſönlichkeiten, in denen es ſich in irgend einer Weiſe gleichſam ſelbſt fortſetzt. Wenn nun ein bewegliches Naturell, angezogen durch die dichteriſche Darſtellung von Situationen und Geſtalten, in welchen es ſich ſelbſt in einem beſondern Grade wiederfindet, oder von dem lyriſchen Schwunge der Phantaſie des Dichters getragen, dergleichen im Ganzen mit einer gewiſſen Wahrheit an das Gemüth bringt, ſo gewährt uns dies noch in keiner Weiſe die Bürgſchaft eines auf ächte Menſchendarſtellung und Charakterzeichnung gerichteten Talents. Dies wird vielmehr erſt dann offenbar, wenn es ſich darum handelt, ein Ganzes zu geben und der lyriſchen Empfindung ihren dramatiſchen Leib zu ſchaffen. Dies erſt iſt der Prüfſtein der innern ſchöpferiſchen Anſchauung und jener beſonderen Diſpoſition, die eigne Perſönlichkeit in eine andere ſo zu verwandeln, daß uns aus der zweiten die erſte niemals vorlaut herausguckt.

In der Schauſpielkunſt macht, wie wir geſehn, der Menſch ſelbſt ſeine Individualität zum Mittel für die Verwirklichung der Idee; ſie iſt der nothwendige Stoff, durch welchen er ſie offenbart. Wie der Maler Hand und Auge zur Ausführung ſeiner Conceptionen übt und, abgeſehn von aller Produktivität der Phantaſie, ohne die geſunde, zu ſeiner Thätigkeit geeignete Bildung beider auch keine Künſtlerſchaft zu erreichen vermag, wie ein ſich der Geſangskunſt widmender, ohne natürlichen Wohllaut des Tons und muſikaliſches Gehör, bei aller Anſtrengung nur ſehr mittelmäßige Erfolge erringen wird, ſo giebt es auch in unſerer Kunſt gewiſſe natürliche Bedingungen der Individualität, welche unerläßlich erſcheinen, um große Wirkungen hervorzubringen; ja, welche ſelbſt bei einer bedeutenden Geſtaltungsfähigkeit der Entwicklung des Talents unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legen. Dies iſt gleichſam die Naturſeite jeder Kunſt, welche, je nach ihrem Weſen und nach den Mitteln, deren ſie zur Ausführung bedarf, verſchieden iſt, und die wir als unabhängig von dem ſpecifiſchen Talente des Individuums betrachten müſſen. Da in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung die beſtimmte Individualität, nach der Seite ihrer ſinnlichen Erſcheinung, das Material bildet, ſo müſſen auch in ihr gewiſſe Bedingungen zur erfolgreichen Ausübung dieſer Kunſtthätigkeit von der Natur erfüllt ſein.

Da die dramatiſche Darſtellung vermittelſt der Gebärde und der Rede ihre Aufgabe löſt, und beide zum Ausdruck der idealen Perſönlichkeit verwendet werden ſollen, ſo iſt die abſolute Bedingung nach der Naturſeite des Individuums, daß die ſinnliche Geſtalt und der ſinnliche Ton des Individuums die Fähigkeit haben, zur Darſtellung des Idealen gebildet zu werden. Für die ſinnliche Geſtalt treten ſogleich die beiden Geſichtspunkte heraus, einmal, daß der Körper die Möglichkeit darbiete, zum Zeichen der Seele geformt und zum Träger geiſtiger Perſönlichkeiten erhoben zu werden; zweitens, daß die Geſichtsbildung nicht dem geiſtigen Ausdruck widerſtrebe. Die wohlgeſtaltete Körperlichkeit und eine den Ausdruck des Geiſtes nicht ausſchließende Phyſiognomie bieten ſich mithin als die erſten abſtrakten Naturbedingungen für den künftigen Schauſpieler dar. Zwiſchen dieſen unerläßlichen Bedingungen bis zu einer zur dramatiſchen Darſtellung gleichſam prädisponirten Perſönlichkeit liegen freilich noch manche Stufen. Eine Körperlichkeit, welche durch irgend ein unverdeckbares Gebrechen dem Ausdruck eines vollen normalen Menſchen widerſpricht, in der die menſchliche Natur ſich, ſo zu ſagen, nicht vollſtändig ausgeſtaltet hat, erſcheint uns als ein unüberwindliches Hinderniß bei einer Kunſt, welche die Leiblichkeit des Menſchen, dieſe Naturſeite des Geiſtes, ſelbſt zum Material für dieſe Kunſtidee zu geſtalten hat. Es kann freilich auch hier in einzelnen Fällen ein eminentes Darſtellungstalent einen ſolchen Mangel bis auf einen gewiſſen Grad überwinden, vorausgeſetzt, daß es die geiſtige Begabung gerade auf ein Gebiet richtet, wo eine körperliche Abnormität der darzuſtellenden Idee nicht abſolut widerſtrebt, und durch Kunſt wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade beſeitigt werden kann. Dies iſt natürlich nur bei komiſchen Figuren der Fall. Wie der Humor überhaupt mit der ganzen endlichen Erſcheinung ſpielt, ſo kann er auch ſelbſt durch eine von der Natur ſtiefmütterlich behandelte Körperlichkeit hindurch zu uns ſprechen, wenn das Individuum ſo viel ſchöpferiſche Kraft hat, daß uns die Freiheit des Gemüths im heiteren Selbſtgenuß und in einer Alles verflüchtigenden Ironie aus ſeinen Darſtellungen entgegenleuchtet. Das Feld der phantaſtiſchen Komik, im weiteſten Umfange, wird daher das einzige Gebiet ſein, worin auch eine von Natur mangelhafte Körperlichkeit kein abſolutes Hinderniß, ſelbſt für bedeutende Leiſtungen darbietet. Wie unendlich ſelten iſt aber jene urſprüngliche komiſche Kraft, und wie reich muß derjenige damit ausgeſtattet ſein, welcher, bei einer ſo offenbaren Weigerung der Natur, ſie dennoch zu ihrem Dienſte zwingt. Dieſe ſeltene Ausnahme dient aber nur zur Beſtätigung des Geſagten.

Nächſt der körperlichen Wohlgeſtalt kommt der Ausdruck des Geſichts, dieſes eigentlichen Brennpunkts aller Affekte, das die Eindrücke der Seele durch alle Töne hindurch ausſtrahlt, in Anſchlag. Wie wir eine von der Natur verwahrloſte Körperlichkeit als ein abſolutes Hinderniß zur Ausübung der darſtellenden Kunſt bezeichneten, ſo ſetzt eine Phyſiognomie, in welcher die untern Kräfte der Seele, die Mächte der Sinnlichkeit, ihren Thron aufgeſchlagen und den Ausdruck der Geiſtigkeit zurückgedrängt haben, der Ausübung unſerer Kunſt eine faſt unüberwindliche Schranke. Beruht alle dramatiſche Darſtellung auf der Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit, ſo muß die Natur auch dieſer Forderung ſo weit vorgearbeitet haben, daß die Phyſiognomie des Darſtellers dem Ausdruck der Idealität nicht entſchieden widerſtrebt. Welch ein kleiner Kreis von Figuren wird dem Schauſpieler übrig bleiben, deſſen Phyſiognomie dem geiſtigen Ausdruck unzugänglich iſt, und wie ſelten treibt ihn ein ſpecifiſches Talent gerade zur Darſtellung ſolcher Geſtalten, wo eine Geſichtsbildung mit überwiegend ſinnlichem Ausdruck künſtleriſch verwendet werden kann. Die gemeine Phyſiognomie in architektoniſcher Beziehung wird alſo, gleichwie die mit einem ſichtbaren Makel behaftete Körperlichkeit, die natürliche Schranke des Darſtellers bilden. Daß wir hier die Phyſiognomie, inſofern ſie gleichſam das Reſultat gemeiner Leidenſchaften und eines rohen Sinnes iſt, nicht vor Augen haben, iſt klar; ſie iſt ja ſo wenig Naturbeſtimmtheit, daß in ihr vielmehr der Charakter, alſo das Ethiſche verleiblicht erſcheint.

So ſehr die Natur in Rückſicht der körperlichen Geſtalt und der Geſichtsbildung für den Schauſpieler hemmend wirken kann, ſo unendliche Gunſt vermag ſie aber auch, nach dieſer Seite hin, zu verleihen. Ja, wie oft ſehn wir die reiche und großmüthige Ausſtattung der Naturſeite ſchon für eine unwiderſtehliche Aufforderung gelten, ſich der darſtellenden Kunſt zu weihen, ohne daß die geiſtige Begabung, von der doch die höchſte Enſcheidung kommen ſollte, dazu berechtigt. Nöthigt uns doch das verſchwenderiſch ertheilte

Geſchenk einer idealen Körperlichkeit nicht ſelten das Bedauern ab, daß dieſer Vorſprung das Individuum in träge Gemächlichkeit verſenkt hat, in dem Wahne, durch die Natur mühelos an das Ziel getragen zu werden. Die natürlichen Gaben aber nicht in geiſtigen Beſitz verwandelt und zu einer mächtigen Aufforderung freier Entwicklung gemacht zu ſehn, iſt überall das troſtloſeſte Schauſpiel, weil es gewiſſermaßen den Hohn des Menſchen über ſeine ihm klar markirte Berufung einſchließt. Ein ſchönes Ebenmaaß der Glieder, eine edle, zum Ausdruck einer bedeutenden Perſönlichkeit, geeignete Geſtalt und eine architektoniſch regelmäßige, das ächt Menſchliche ausſtrahlende und zugleich bewegliche Phyſiognomie *) ſind die Gunſtbezeugungen, welche die Natur dem darſtellenden Künſtler, als eine ſegensreiche Göttin, zu verleihen vermag, wodurch ſie ihre Arbeit auf dieſem Gebiete vollendet, um ihn der geiſtigen Thätigkeit zu überliefern.

Das zweite Moment der Naturſeite der darſtellenden Kunſt iſt der Ton. Auch hier begegnen uns zwei gewaltige Schranken, durch welche die Natur gleichſam ihr Veto über den Beruf zum Schauſpieler ausſpricht. Da der Ton, obwol ein natürliches Element, doch der unmittelbare Träger des geiſtigen Inhalts iſt, ſo erſcheint die Schranke hier noch viel gebieteriſcher, als in der Naturbildung der Körperlichkeit. Auch hier offenbart ſich das natürliche

---

*) Die bewegliche Phyſiognomie, welche die Affekte der Seele raſch und beſtimmt abzuſpiegeln vermag, iſt wohl die bedeutendſte Gunſt, welche die Natur dem künftigen Darſteller in Bezug auf die Geſichtsbildung zu ertheilen vermag. Es giebt Geſichter, welche, wenn ſie den Schmerz ausdrücken, dies durch eine eher Lachen als Mitleiden erregende Grimaſſe thun. Dieſer Mangel gehört zu den unbeſieglichen Hinderniſſen der darſtellenden Kunſt. Die ſehr markirte, einen zu ſpecifiſchen geiſtigen Ausdruck offenbarende Phyſiognomie iſt dem Darſteller nicht günſtig, weil ſie ihn zu ſehr auf ein beſtimmtes Gebiet beſchränkt und die Verwandlung der Phyſiognomie in einen entgegengeſetzten Ausdruck oft unmöglich macht. Iſt dies aber der Fall, ſo glauben wir dem Darſteller nicht, ſo gelungen auch Wort und Gebärde den Charakter verſinnlichen mögen. Je weniger ſpecifiſch beſtimmt, und je beweglicher zugleich die Phyſiognomie des Darſtellers iſt, deſto mehr entſpricht ſie ſeinem Berufe.

Hinderniß des darſtellenden Künſtlers nach zwei Seiten hin. Der Ton kann durch den gemeinen Accent, den ihm die Natur aufgeprägt, unfähig zum Ausdruck des Idealen ſein. Wie es eine gemeine Geſichtsbildung giebt, welche das Individuum von Hauſe aus als ein Erbtheil der Natur empfangen, ſo giebt es auch einen natürlich gemeinen, dem Ausdruck der Geiſtigkeit entſchieden widerſtrebenden Ton. Der geiſtigſte Gehalt wird, von einem ſolchen Tone ausgeſprochen, herabgeſetzt und erregt in uns das peinliche Gefühl, den bedeutenden Inhalt einer ſchwungreichen Phantaſie einem ſo plumpen Gefäße anvertraut zu ſehen, ein Widerſpruch, der die künſtleriſche, ſtets auf die Durchdringung von Inhalt und Form gerichtete Stimmung abſolut verletzt. Der klangloſe Ton vermag durch die Geiſtigkeit des Accents zum Ausdruck des Idealen überwunden zu werden; ſchwerlich der gemeine, deſſen Kaliber gleichſam aus den rohen und ſinnlichen Stoffen des Menſchen gebildet iſt. Wie aus gewiſſen Geſichtsbildungen das ächt Menſchliche mit einer ſiegreichen Wahrheit und Ueberzeugungskraft auf uns eindringt, ſo daß ſie ſich der Geiſt recht eigentlich zu ſeiner durchſichtigen Hülle geformt zu haben ſcheint, ſo bricht auch aus gewiſſen menſchlichen Stimmen die Seelenhaftigkeit mit einer wunderbaren Kraft hervor, und ſcheint ſich faſt in dem natürlichen Ton ſchon einen Leib geſchaffen zu haben, der ganz von ihr durchleuchtet iſt. So von der Natur begünſtigte Stimmen ſind die Stätten, welche vorzugsweiſe zum Anbau einladen und zur Kultivirung der natürlichen Reize dringend mahnen. Wir unterſcheiden von dieſem natürlich edlen und gemeinen Ton, in welchem ſich die Sympathie und die Antipathie mit der Idealität auf naive Weiſe darſtellt, den gemeinen Accent, der ein Produkt eines rohen, unedlen Sinnes und eines engen Verkehrs mit den niedrigen Leidenſchaften und Begierden iſt. Dieſer hat, ganz wie die aus einer ähnlichen Lebensbewegung hervorgegangenen Phyſiognomie, eine ethiſche Bedeutung und gehört uns hier nicht an, wo wir es nur mit der Naturſeite der dramatiſchen Darſtellung zu thun haben. Daß der Menſch, welcher aus der Hand eines wüſten, unwürdigen Lebens und einer gemeinen Geſinnung ſeine Geſichtsbildung und ſeinen Ton als ein ſtrafendes Geleit empfangen hat, völlig unfähig iſt zur dramatiſchen Darſtellung, leuchtet ein. Denn hier erſcheint die Naturſeite durch das ſittliche Element geſetzt, nicht wie in der urſprünglichen Geſtalt als ein durch die Natur überliefertes, das ſich auch der Geiſt bis auf einen gewiſſen Grad dienſtbar machen und umgeſtalten kann.

Die zweite Schranke des Tons, als der natürlichen Baſis der darſtellenden Kunſt, iſt ein ausgeprägter Dialekt. Dieſer widerſtrebt ebenfalls aller Idealität. Sie iſt der künſtleriſche Ausdruck des geiſtig Allgemeinen der menſchlichen Natur, welche ſich freilich ſtets in einer beſtimmten Nationalität individualiſirt, aber ohne deshalb den Charakter der Allgemeinheit einzubüßen. Damit ſteht der beſondere Ausdruck einer Landſchaft, welche hinter dem geiſtigen Ausdruck der Nationalität zurückgeblieben iſt, in offenbarem Widerſpruch. Der Dialekt aber ſpricht den idealen Gehalt einer Nation, der ſich an die Geſammtheit der gebildeten Geiſter wendet, in einer, nur einer beſondern Landſchaft angehörigen Weiſe aus, welche nicht in den Kreis des allgemeinen Ausdrucks aufgenommen worden iſt. Der Dialekt offenbart uns alſo das aus der geiſtigen Weſenheit der Nation hervorgegangene Dichterwerk in einer particulären Weiſe, welche ſich auch dadurch von dem Boden des Allgemeinen abgeſondert hat *).

Je ausgeprägter mithin der Dialekt eines Individuums iſt, deſto entſchiedener weiſt die Natur es von der dramatiſchen Darſtellung zurück. Denn ſelbſt einem bedeutenden Talente bleibt immer nur der einzige und zwar nur ſehr beſchränkte Kreis eines Lokalkomikers übrig; eine Stellung, wodurch es doch, in gewiſſem Sinne, von dem Boden ächter Kunſt ausgeſchloſſen iſt;

---

*) Im beſondern Theile werden wir das hier Angedeutete noch tiefer begründen.

weil der Begriff des Lokaltheaters und einer Lokalkomik dem Weſen der dramatiſchen Kunſt entſchieden widerſpricht, welche, indem ſie die Dichterwerke der eigenen und geiſtesverwandter Nationen zur Aufführung bringt, auch nur in der Geſtalt des Nationaltheaters gedacht werden kann. Von ihm ſind, wie vom gebildeten Ausdruck der Schrift und des Tons, die Lokalgeiſter verbannt, welche der allgemeine Geiſt der Nation nicht erweicht und in Fluß mit ſeiner Lebensbewegung gebracht hat. Ein Schauſpieler, der bei ſonſt bedeutender Begabung durch ſeinen Dialekt an die Lokalbühne gefeſſelt iſt, hat damit auf das höchſte Vorrecht ſeiner Kunſt verzichtet, ein von der Nation anerkannter und ihre großen dichteriſchen Schätze verwaltender Künſtler zu ſein. Der Dialekt, der uns ſtatt des allgemeinen Menſchen ſogleich eine der Scholle noch nicht entwachſenen Special-Menſchen zeigt, erſcheint daher auch bei dem darſtellenden Künſtler wie die Kette, welche er hinter ſich ſchleift, und die ihn als Gefangenen eines beſchränkten Lokalgeiſtes innerhalb der Nation bezeichnet. So ſchöpferiſch ſich daher auch ein durch die Naturſchranke des Dialekts zum Lokalkomiker ausgebildetes Talent in ſeinem engen Kreiſe bewegen mag, es erſcheint uns doch, mit einem von dieſer natürlichen Schranke freien Künſtler verglichen, immer nur als ein Weſen einer untergeordneten Stufe, welche zwar in höchſter Meiſterſchaft vertreten werden kann, aber doch den Begriff der dramatiſchen Kunſt nie vollſtändig zu realiſiren vermag.

Wir haben ſchon oben eine Andeutung über die Art gegeben, wie auch hier die Natur dem Talente unendlich vorarbeiten kann. Der ſonore und klangvolle, wie der ſeelenhafte, an ſich ſchon die Innerlichkeit abſpiegelnde Ton ſind die große Mitgift, welche die Natur in dieſer zweiten Sphäre dem darſtellenden Künſtler zutheilen kann. Sie hat der dramatiſche Künſtler in gleichem Maaße zu ſeinem geiſtigen Eigenthum zu machen, wie er von dem wohlgeſtalteten Körper Beſitz ergreifen und eine edle Geſichtsbildung zu einem freien beweglichen Ausdruck des Geiſtes erheben muß.

[illegible].

Die Entwickelungsſtufen des darſtellenden Künſtlers.

Mit den natürlichen Vorzügen eines wohlgebildeten Körpers, einer architektoniſch edlen Geſichtsbildung, einem ſonoren dialektfreien Organe ausgeſtattet, ſteht das ſo begabte Individuum an der Schwelle der Kunſt. Aber dieſe Faktoren, welche der Naturſeite unſerer Kunſt angehören, werden erſt wirkliche Kräfte, wenn jene ſpecifiſche, geiſtige Begabung des Talents ihnen Leben einhaucht, und ſie gleichſam für ſich in Dienſt nimmt. Ohne dieſen idealen Faktor macht jene Mitgift der Natur zwar an und für ſich einen wohlthuenden Eindruck, aber ſie kann nicht in eine organiſche Beziehung zur Kunſt geſetzt werden. Diejenige Macht, welche die von uns entwickelten Naturſeiten der dramatiſchen Darſtellung kraft ihrer Souverainität ergreift, deren Recht in dem Erfolg ihrer That liegt, iſt der *Genius* des Künſtlers. Dieſer erſcheint zunächſt ebenfalls als der *natürliche Kunſtgeiſt*, welcher ſeinen Entwickelungsprozeß zu durchlaufen hat, um ſich zu dem wirklichen und regierenden Geiſt der Kunſt zu machen, zu dem ihn die Natur ſelbſt beſtimmt hat. In dieſem Prozeſſe nimmt der Genius ſelbſt erſt vollſtändigen Beſitz von den ihm durch die Geburt zugetheilten Gaben. Dieſe Vermittelung iſt die *Arbeit des Subjekts*. Auf dieſem Wege gewinnt der Genius des Künſtlers, dieſe unſichtbar wirkende Seele, gleichſam ihren ſchön gegliederten Leib. Wie ſich die Natur im Großen und Ganzen auf ihrem Entwickelungsgange zur animaliſchen Lebendigkeit erhebt, worin der unſinnliche Begriff ſich die natürliche Organiſation der Glieder ſchafft, und gleichſam die Schwere der ſeelenvollen Materie auf allen Punkten zum Zeichen der Seele umgeformt hat: ſo führt auch der Genius des Künſtlers, vermittelſt ſeines Entwickelungsprozeſſes, die einzelnen Gaben der Natur ins Centrum eines höhern Lebens zurück, in welchem ſie nur die Bedeutung haben, die Seele ſelbſt auf allen Punkten zu offenbaren. So wenig aber die Natur auf ihrem Gange bis zum organiſchen Leben von ihrer Kraft einbüßt, indem ſie ſich gleichſam von ihrem Grunde losreißt und die Materie überwindet; eben ſo wenig geht dem Genius des Künſtlers, der ſich von dem Grunde ſeines bewußtloſen Schaffens, vermittelſt ſeiner Arbeit, erhebt, ſeine urſprüngliche Kraft verloren. Er faßt vielmehr auf dieſem Wege das Zerſtreute zuſammen und entläßt es wieder aus dem Centrum ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit, ſo daß es dann nur ſie offenbart, wie der Leib die Seele./

Es iſt die Sache der Wiſſenſchaft, dieſen Entwickelungsprozeß des dramatiſchen Künſtlers in ſeinen nothwendigen Momenten zu begreifen; wobei es natürlich völlig gleichgültig iſt, ob der Einzelne dieſe Stufen mit Bewußtſein durchlebt, ja, ob er ſie überhaupt durchläuft. Die Verſchiedenheit der Individualitäten, in Rückſicht der natürlichen und geiſtigen Begabung, die Gunſt oder Ungunſt der Verhältniſſe, unter denen ſie ſich ausbilden, bringt natürlich eine unendliche Mannigfaltigkeit in die Erſcheinungsweiſe der einfachen, durch den Begriff bedingten Entwickelungsſtufen. Aber innerhalb dieſes Reichthums des wirklichen Lebens, welcher kaum ein tieferes Geſetz zu offenbaren, ja der Auffindung einfacher, durchgreifender Kategorien faſt zu ſpotten ſcheint, treten uns doch drei durch den Begriff mit Nothwendigkeit geſetzte Entwickelungsſtufen des darſtellenden Künſtlers entgegen, welche uns jetzt als das in aller Mannigfaltigkeit wiederkehrende, geheime Geſetz zu begreifen obliegt.

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung.

Die Aufgabe des dramatiſchen Künſtlers iſt die Menſchendarſtellung, in der ſich die Wahrheit des wirklichen Lebens mit der Bedeutſamkeit des Idealen durchdringen. Der Boden, auf welchem ein ſolches Werk wächſt, iſt die künſtleriſche Anſchauung. Für ſie ſind die vom Dichter geſchaffenen Geſtalten Aufforderungen, das für die Phantaſie Erzeugte als ein Geſchöpf von Fleiſch und Blut in die Wirklichkeit zu entlaſſen; ohne daß der ideale Urſprung der Phantaſie auf dieſem Wege verloren gehe. Der Darſteller wird daher zuerſt von einer dichteriſchen Figur in ſeiner *Empfindung* berührt. Sie ergreift das ihr Verwandte und giebt ſich ihm mit derjenigen Innigkeit und Gluth hin, welche uns das Wahlverwandte einflößt. Aus dieſer lyriſchen Stimmung heraus ſucht nun der Darſteller auf der erſten Stufe ſeiner Entwickelung die dichteriſche Figur zu verwirklichen. Wir bezeichnen daher dieſen erſten Standpunkt der dramatiſchen Darſtellung als den der *unmittelbaren Empfindung*. Mit der ganzen ungebrochnen Kraft derſelben der Geſtalt der Phantaſie hingegeben und mit denjenigen natürlichen Gaben bedacht, welche der Wärme des Gefühls auch den lebendigen Pulsſchlag leihen, ergießt der Darſteller, ſo zu ſagen, ſein innerſtes Leben in ſeine lyriſche Empfindung, in welche ihn die Figur des Dichters verſetzt hat. Auf dieſer Stufe erſcheint ihm aber auch das darzuſtellende Leben als ſein eignes, von ihm untrennbares Weſen; er giebt daher nur *ſich* in dieſer geſteigerten Stimmung./ Je gewaltiger die Kräfte ſind, welche dieſes Empfinden für ſich verwenden kann, deſto freieren Lauf wird es dem Strome deſſelben laſſen. Doch indem hier die Geſtalt des Dichters ganz in das Gefühl des Darſtellers übergegangen und von ihm als ſeine von ihm untrennbare Stimmung empfunden wird, vermag er in der That nur ein Werk der *Natur*, nicht ein Werk der *Kunſt* zu geben. Es wird daher wohl die Kraft eines Lebendigen haben, aber ohne im Feuer der Idealität geläutert worden zu ſein. In der Kunſt aber, welche uns ſtets über die Unmittelbarkeit der Natur erheben ſoll, werden wir von einer Erſcheinung nicht rein und völlig ergriffen werden können, welche uns nur ein natürliches Leben in ſeinen *unmittelbaren Affekten und Stimmungen* darbietet./ Der Darſteller, welcher an ſeiner Empfindung allein ſeinen Leitſtern hat, wird uns daher nicht über das peinliche Bewußtſein hinwegheben können, daß ſich auch hier die Natur einmal völlig entfeſſeln und den Geſetzen der idealen Welt Hohn ſprechen könne. In dieſer Spannung, der nothwendigen Folge eines nur aus der unmittelbaren Empfindung ſich ergießenden Affektes, ſind wir unfähig, rein zu genießen: ſie iſt mit der künſtleriſchen Stimmung, in der die Wahrheit der Natur mit dem Bewußtſein der Freiheit und Sicherheit des Geiſtes immer im Einklang iſt, durchaus unverträglich. Das eigentliche Kriterium der darſtellenden Kunſt auf dieſer Stufe wird daher ſein, daß der Schauſpieler hier dem Affekte unterthan iſt, und ihn nicht frei beherrſcht, alſo ihn nicht in einer idealen Geſtalt wiedererzeugen kann. Nur wenn der Ausdruck des Affekts an Stärke und Urſprünglichkeit mit der Natur ſelbſt wetteifert, und zugleich die Macht einer idealen Erſcheinung über uns ausübt, ſind wir ſelbſt der Sphäre unmittelbarer Naturgewalt enthoben.

Da ſich der Darſteller auf dieſer erſten Stufe nur vermittelſt ſeiner ſubjektiven Empfindung zu der Rolle zurecht findet, ſo wird er auch nur den kleinen Kreis von Charakteren beſchreiben können, in welchem er ſeine lyriſche Stimmung völlig gegenſtändlich anſchaut. Worin eine edelorganiſirte Natur den unmittelbarſten und lebendigſten Ausdruck ihrer ſelbſt findet, die Ergüſſe der Liebe, idealer Freundſchaft, republikaniſcher Begeiſterung, kurz alles, was eine Jünglingsphantaſie bevölkert, das wird auch der glücklich begabte Darſteller mit großer Wirkung wiedergeben können. Ja, eine edle Organiſation, welche ſich von dieſen menſchlichen Affekten durchſchauert fühlt, und ſie in ihrer vollen, urſprünglichen Kraft als ihr innerſtes Eigenthum ausſpricht, wird uns ſogar auf Augenblicke ganz fortreißen und in ihnen auch die volle Wirkung eines Kunſtwerks ausüben können. Aber da der Darſteller nicht den Affekt hat, ſondern der Affekt ihn hat, ſo wird ein einziger Laut, in welchem ſich die entfeſſelte Natur hervordrängt, eine einzige Bewegung, in welcher der nur natürlich afficirte Menſch ſich vor uns darſtellt, uns aus der künſtleriſchen Illuſion herausreißen. Ein ſolcher Mißton iſt aber nicht ſobald wieder überwunden; er ſchwingt in unſerer

Empfindung noch lange nach und läßt uns nicht gleich wieder zu einer reinen Stimmung kommen. Wehrt aber ſchon dieſe Stufe der unmittelbaren Empfindung ſelbſt in den Momenten, in welchen der Darſteller nur ſein geſteigertes und begeiſtertes Ich wiedergiebt, ein vorlautes Erſcheinen des blos natürlichen Menſchen nicht ab, ſo ſteht es noch ſchlimmer um die Entfaltung eines Ganzen, um die Darſtellung des Charakters. Die Empfindung concentrirt den Darſteller auf Momente; ſie hat nicht die Kraft, von dem Centrum aus auch die mannigfaltigen Formen und Lebensäußerungen zu entlaſſen, in welche ſich dieſes Empfinden auslegt, und wodurch es erſt ein in ſich zuſammengehaltenes Ganzes iſt. Auf dieſem erſten Standpunkte des lyriſchen Empfindens wird es daher auch nur bei der Darſtellung des abſtrakt Allgemeinen bleiben, ohne daß ſich uns dies in einer individuellen Perſönlichkeit verkörperte. Wir werden daher wohl die allgemeinen, gleichſam uns umſchwebenden Seelen idealen menſchlichen Empfindens ſchauen, aber als ſolche, welche die von ihnen bewohnten, beſtimmten Leiber und Geſtalten zurückgelaſſen haben. Indem es daher dieſe Stufe der darſtellenden Kunſt nur zum Ausdruck der ſubjektiven Empfindung bringt, ſo wird ſie auch, ſtreng genommen, nur bis zur Deklamation, nicht zur Charakterdarſtellung fortzugehn vermögen. Die Deklamation gebiert aber nur die lyriſche Stimmung wieder, dringt aber nicht bis zur Tiefe des individuellen Lebens vor. Der Schauſpieler aber, indem er nur ſein begeiſterungsvolles Ich enthüllt, iſt Lyriker, und der edle, die ſubjektive Stimmung als ſolche abſpiegelnde Ausdruck deſſelben iſt die Deklamation. Wo ihre Schranke iſt, da beginnt auch die Schranke dieſes Standpunkts. Von dieſer, den ganzen empfindenden Menſchen erfüllenden lyriſchen Stimmung, welche der Schauſpieler vor uns ergießt, unterſcheiden wir ſehr wohl die hohle Deklamation, die, wie der Ausdruck es treffend bezeichnet, keine erfüllte Innerlichkeit offenbart, ſondern nur die Form der Empfindung wiedergiebt, daher ohne Lebenswärme, auch ertödtend wirkt. Der hohle Deklamator macht uns daher in der Kunſt die widerwärtige Wirkung, wie im Leben eine durch Sinnengenüſſe ausgeſogene Natur, welche nur noch durch künſtliche Reize die natürliche Lebensempfindung zu erzeugen trachtet.

Der Schauſpieler, haben wir geſehen, vermag auf dieſem Standpunkte unmittelbarer Empfindung kein Ganzes zu geben, weil er ſich daſſelbe noch nicht gegenſtändlich gemacht hat. Die beſtimmte Phyſiognomie des Charakters wird alſo hier gar nicht hervortreten können. Wir vernehmen daher wohl den Affekt der hingebenden Liebe und Freundſchaft, großherziger Aufopferung, politiſcher und religiöſer Begeiſterung, des Liebesſchmerzes, des erhabenen Duldens, aber alle dieſe Ergüſſe ſind noch nicht wiedergeboren in einem individuellen Daſein, und zugleich zum idealen Ausdruck gereinigt. Nur das Koſtüm unterſcheidet hier zwiſchen Romeo, Mortimer, Max Piccolomini, Don Carlos, und zwiſchen einem ſtandhaften Prinzen und Marquis von Poſa, aber zu einer wirklichen Differenz der Perſönlichkeiten kommt es nicht. Ganz natürlich. Denn die begeiſterungsvolle Hingebung an ein Höchſtes, die ganze Seele erfüllendes Gut iſt das allen dieſen Gemeinſame, das nur einen durch den beſondern Inhalt bedingten verſchiedenen Ausdruck erhält. Dieſer lyriſche Grundton erhält daher wohl durch die Situation ihre natürliche *Modifikation*, geht aber nicht bis zur *Individualiſation* fort. Die Schranke dieſes Standpunktes wird ſich mithin augenblicklich geltend machen, ſobald die dichteriſche Geſtalt ſich nach verſchiedenen Richtungen hin ausbreitet, welche aus der Concentration ihrer Empfindung nicht unmittelbar folgen, oder wenn das *Werden* einer Leidenſchaft zur Erſcheinung kommen ſoll, überhaupt, ſobald der Dichter einen *ganzen Menſchen* hingeſtellt hat, der durch den, wenn auch begeiſtertſten Ausdruck *einer* Empfindung durchaus nicht gedeckt wird. Sheakespearſchen Figuren gegenüber wird ſich daher die Ohnmacht dieſes Standpunkts beſonders herausſtellen, weil hier der Menſch nie in *eine* allgemeine Empfindung aufgeht, ſondern immer ein ſelbſtſtändiges, konkretes Leben in ſich ſelbſt hat. Je abſtrakter die dichteriſche

Geſtalt, d. h. je weniger ſie zu einer individuellen Welt ausgearbeitet iſt, deſto eher reicht auch der Standpunkt lyriſcher Begeiſterung für ſie aus. Mortimer und Max Piccolomini ſind aus der Unmittelbarkeit der Empfindung heraus, von einer edlen Perſönlichkeit, bei weitem eher und zulänglicher darzuſtellen, als Romeo, dieſe ächte Incarnation der Liebe in dem ganzen Reichthum ihrer Töne. Hier wird die Beſchränktheit unſerer Stufe ſogleich grell heraustreten. Die lyriſche Empfindung wird ſich wohl in den liebeglühenden, dichteriſchen, todesverachtenden Romeo hineinfinden, und dieſen wiedergebären, ſchwerlich aber den träumeriſchen, in einer ſchwächlichen Leidenſchaft befangenen, lebensmüden, froſtig-warmen, rhetoriſirenden wiedergeben und aus letzterem den erſteren erſtehen laſſen können. Aus dem Geſagten ergiebt ſich als das Geſetz unſerer Stufe: Je einfacher und zugleich der lyriſchen Empfindung unſerer idealen Natur verwandter das Pathos einer dramatiſchen Geſtalt iſt, deſto eher wird dieſer erſte Standpunkt eine poetiſche Wirkung hervorzubringen vermögen; je reicher und individueller der dramatiſche Charakter, je entfernter ſein Pathos der unmittelbaren Empfindung des Darſtellers iſt, je weniger er alſo ſein beſonderes Ich darin gegenſtändlich anſchaut, deſto unzulänglicher und ohnmächtiger iſt dieſe Stufe für die dramatiſche Darſtellung. Wirkliche Charaktere, ſelbſt aus dem bürgerlichen Leben, geſchweige denn dichteriſche Figuren, werden auf dieſem Boden immer nur ein ſehr kümmerliches Daſein gewinnen. Der Mangel an wirklich ſchöpferiſchen Naturen, die in jedem Gebiete unendlich ſelten ſind, wie der künſtleriſch Gebildeten, welche zu einer freien Herrſchaft des Stoffs durchgedrungen, erklärt die Erſcheinung, daß der größte Theil der Darſteller dieſer Stufe angehört. Ja man hat ſich noch Glück zu wünſchen, wenn bisweilen ein warmer Hauch der Begeiſterung über das dürre Stoppelfeld der Alltäglichkeit und der poetiſchen Dürftigkeit der großen Maſſe der Darſteller hinwebt, der uns an die wahre Heimath der Kunſt erinnert.

Die weibliche Individualität ſteht überhaupt dem Empfinden näher und hat in der Lyrik weit mehr ihre Heimath, als der Mann. Daher reicht auch zu ihrer Darſtellung die Fülle lyriſcher Begeiſterung, von einer edlen und reizenden Perſönlichkeit getragen, weit eher aus, als bei männlichen Charakteren. Die Wirkungen dieſes Standpunktes ſind hier reiner, weil auch die weiblichen Dichtergeſtalten eher von der bloßen Empfindung erreicht werden können, als der Mikrokosmus männlicher Charaktere. Naturverwandter, wie das Weib überhaupt iſt, und mehr in ungebrochener Einheit der Empfindung lebend, nicht alſo an den Schmerz des Zwieſpalts und den Kampf gewieſen, wie der Mann, iſt das von einer mächtigen Empfindung, von einer idealen Begeiſterung durchglühte Weib unmittelbar der Kunſt verwandter, als der Mann, weil es überhaupt nicht bis zu dieſem Bruch mit ſich, dieſem Verluſte ihrer ſelbſt fortzugehn hat, um ſich zu verſöhnen und gereinigt wiederherzuſtellen. Weil alſo die unmittelbare Einheit des Weibes nicht eines ſolchen Bruchs bedarf und fähig iſt, nicht bis zu ſolcher Tiefe des Widerſpruchs durchzudringen hat, als die männliche Natur, iſt ſie auch von Hauſe aus in ihrem Empfinden intenſiver und in dem Ausdruck derſelben dichteriſcher. Eine Schauſpielerin, in welcher der ganze Vollgehalt weiblichen Empfindens lebt, und welche die Natur zum Ausdruck deſſelben veranlagt hat, wird daher nothwendig der Aufgabe der Kunſt näher kommen, als der Mann, den wir auf der Stufe unmittelbarer Empfindung erblicken. Dazu kommt, daß ein edel organiſirtes Weib durch einen natürlichen Takt weit mehr in den Schranken des Maaßes gehalten wird und vor dem Ueberſchäumen des Empfindens geſicherter iſt, als der Mann, in dem das inſtinktliche Leben ſchwächer iſt. So wird alſo auch der Ausdruck des Affekts in ſeiner Urſprünglichkeit im Weibe reiner und kunſtverwandter ſein, als in dem Manne, der ſeiner unmittelbaren Empfindung überantwortet iſt. Daß dies überhaupt nur von begünſtigten Naturen gilt, verſteht ſich von ſelbſt, denn von dieſen kann überhaupt nur bei der Ausübung der Kunſt die Rede ſein.

Daß übrigens auch beim Weibe die bloße Lyrik des Empfindens nicht ausreicht, geht aus unſerer ganzen Darſtellung hervor, denn ſelbſt diejenigen Figuren, an welche ſcheinbar die unmittelbare Empfindung und Begeiſterung heranreicht, werden, von einem höhern, wirklich künſtleriſchen Standpunkte aus, noch eine ganz andere Auffaſſung und Verwirklichung gewinnen. Auf dieſem Standpunkte wird immer nur das der Empfindung Nächſte ſeinen Ausdruck erhalten. So nahe etwa die Geſtalt der Porzia einer edel organiſirten weiblichen Natur ſteht, ſo wahlverwandt ſie ſich dem Adel ihres reinen Empfindens, ihrer großherzigen Geſinnung fühlen mag, ſo wird jener aus der Tiefe ſprudelnde Humor, der dieſer ganzen Perſönlichkeit erſt den warmen Hauch verleiht und wie ein friſcher Morgenthau auf dieſer ſchönen Blume perlt, von unſerm Standpunkte aus nicht zu ſeinem Rechte kommen, in ihm continuirt ſich nicht leicht, wie in den Affekten der Porzia, die Natur der Darſtellerin. Dieſes Element wird alſo von einer andern Region aus ergriffen werden müſſen. Dieſem Standpunkte wird es ein Geheimniß bleiben. Daſſelbe wiederholt ſich in allen ächt dichteriſchen, weiblichen Geſtalten. Wie wäre eine Julia im Sinne Sheakespeares auf dieſem Standpunkte möglich! Auch die mit dem reichſten und tiefſten Gefühl, dem klangvollſten Ton und der edelſten Perſönlichkeit ausgeſtattete Schauſpielerin wird uns auf dieſer Stufe unmittelbarer Empfindung immer nur gelungene Einzelnheiten darbieten können. Und wenn ſie etwa den warmen Liebeshauch der Balkonſcene aus ihrer innerſten Perſönlichkeit heraus in ſeinem vollen Zauber über uns ausbreitet, ſo wird die in den Tod der Verzweiflung geſtürzte und aus ihm zur todesverachtenden Heroine auferſtehende, wie die mit der Liſt des Verſtandes den werbenden Paris täuſchende Julia auf dieſem Boden nicht mit der erſten zu einem vollen Leben vermittelt werden können. Dazu gehört die abſolute Herrſchaft über den ganzen Umfang bedeutender Mittel, verbunden mit einer dichteriſchen Intuition, die von einer nur geſteigerten, idealen Empfindung noch ſpecifiſch verſchieden iſt. Wie innig ſich ferner ein ſchönes, jugendliches Gemüth von dem einfachen kindlichen Gretchen berührt fühlen mag und ihre holde Unbefangenheit vermittelſt eines liebenswürdigen Naturells auch zur Erſcheinung bringen wird; das von der Sünde ergriffene, dann innerlich zerwühlte und endlich aus der Nacht der Verzweiflung wiedergeborne Gretchen wird ſich von dieſem Standpunkte aus nimmermehr verkörpern laſſen. Das Gretchen, welches die chriſtliche ewige Geſchichte der Unſchuld, des Falls und der Erlöſung in der allerindividuellſten Erſcheinung entfaltet, iſt auf dieſer Stufe der dramatiſchen Darſtellung eine unlösbare Aufgabe.

So ſehr viel näher alſo auch das edel organiſirte Weib durch die Intenſität ſeines Empfindens und durch ſeine ſittliche Schranke von Hauſe aus der künſtleriſchen Darſtellung ſtehn mag, ſo unzulänglich erweiſt ſich doch auch für daſſelbe dieſer Standpunkt lyriſcher Begeiſterung für die Darſtellung durchgeführter, reicher Dichtergeſtalten. Ueberall werden wir über dieſe Stufe hinausgedrängt; das wirkliche Verlaſſen derſelben kann aber nur aus dem Gefühl der Schranke und dem tiefen Bedürfniß nach künſtleriſcher Einheit im Individuum hervorbrechen. So wenig es in der ſittlichen Welt bei der Unſchuld bleiben darf und der Augenblick, wo die Frucht vom Baume der Erkenntniß des Guten und Böſen gebrochen iſt, auch der Tod der Unſchuld iſt, ſo iſt auch das Zurückgehn und die Vertiefung in ſich, durch welche ſich der Darſteller gleichſam von ſeinem Affekte löſt und das dichteriſche Geſchöpf als ein objektives Leben außer ſich ſetzt und anſchaut, der Moment des Uebergangs aus der Stufe der naiven, unmittelbaren Kunſtbegeiſterung. Mit dieſem Moment hat er die Schwelle des zweiten Standpunkts betreten. Dieſer Moment wird natürlich im Bewußtſein des Einzelnen gar nicht als ein zeitlicher, beſtimmt ſich abſcheidender Akt eintreten, nichtsdeſtoweniger iſt in jeder wirklichen Künſtlernatur ein ſolcher Bruch eingetreten, weil er ein unerläßliches Moment der Entwickelung iſt *).

---

*) Talma hat in einem Briefe (geſchrieben zu Marſeille im Jahre

Ehe wir indeſſen die zweite Stufe der darſtellenden Kunſt betreten und ihre Elemente entwickeln, haben wir noch zwei zu unſerer Sphäre gehörende Erſcheinungen aufzufaſſen; erſtlich den Zuſammenhang dieſer Stufe mit dem gegenwärtigen Weltzuſtand, zweitens das Reſultat, welches ſich aus dem Verharren auf dieſer Stufe ergiebt. Es giebt keinen Kreis des Lebens, der ſich dem Geiſte der Zeit, der in der That auch der Weltgeiſt iſt, zu entziehn vermöchte. Wie ſpät auch manche Thätigkeiten in die herrſchende Bewegung hineingezogen werden, endlich werden auch die entfernteren Gebiete von den Schwingungen des herrſchenden Geiſtes berührt. Nun wird Niemand in Abrede ſtellen, daß in unſerer Zeit überall der ſelbſtbewußte Geiſt die Herrſchaft führt, daß er alle Gebiete des praktiſchen, wie des theoretiſchen Lebens ergriffen und umgeſtaltet hat. Ihm gegenüber kann weder im Staat, noch in der Religion und Kunſt ein naives Schaffen und Verhalten beharren. Alles inſtinktliche Daſein iſt von dem ſelbſtbewußten Geiſte aufgelöſt, alles was irgend in der Geſtalt eines Dogmas regieren will, iſt von der Kraft des erſtarkten Selbſtbewußtſeins durchſtoßen und muß als überwunden entweder den Platz räumen, oder ſich durch den Prozeß des Gedankens reinigen und vom Selbſtbewußtſein die Taufe

---

1814) dieſen Uebergang aus der Ruhe der unmittelbaren Empfindung in den Standpunkt der Reflexion ſehr ſchön ins Bewußtſein gefaßt, indem er ſagt: „Plus je vis, mon ami, plus je réfléchis, plus j'étudie, plus je me confirme dans mon opinion sur l'inégalité des acteurs qui jouent d'ame. Il ne faut, s'attendre de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime — Au lieu, que le comédien qui jouera de réfléxion, qui n'aura d'élans que ceux étudiés d'après la nature humaine — sera un, le même à toutes les représentations: Il a tout mésuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête. Sa chaleur a son progrès, ses élans, ses remissions, son commencement, son milieu, son extrême. (Mitgetheilt im Courier français vom 27. März 1840.) Auch in den Memoiren der Clairon finden ſich Stellen, welche mit großer Energie die Unzulänglichkeit des Standpunkts der unmittelbaren Empfindung ausſprechen. Vergl. Tieck Dramaturgiſche Blätter III. S. 143.

empfangen, um in die Gemeinſchaft des allein frei und darum ſeligmachenden Geiſtes aufgenommen zu werden. Dieſe Geſtalt des Geiſtes iſt ein unbeſtreitbares Faktum. Ihr gegenüber vermag ſich aber auch die lyriſche Empfindung nicht mehr in ihrer Unmittelbarkeit und Intenſität, kurz nicht in der alten ungebrochenen Kraft, zu erhalten; ſie iſt gleichſam in ihrem Entſtehn ſchon von dieſem Gährungsprozeß des ſelbſtbewußten Geiſtes ergriffen und mithin als Empfindung geſchwächt. Von der Empfindung aus wird ſich daher auch der Darſteller nicht mehr wie ſonſt orientiren können, weil ſie durch den allgemeinen Geiſt ſelbſt in ihrem Urſprunge gewiſſermaßen ſchon zerſetzt iſt. Dieſe geſchwächte Intenſität des Empfindens wird daher auch in unſerer Kunſt nicht mehr die Wirkungen wie früher hervorbringen können, wo der Weltzuſtand ſelbſt ſich dieſem Standpunkte noch nicht ſo völlig entfremdet hatte. Wie in der deutſchen Dichterwelt weder der Werther noch die Räuber, Leſer und Hörer mehr in den Wirbel dieſer Leidenſchaften hineinreißen, weil der ganze Weltzuſtand ſich geändert und dieſe dort heraufbeſchwornen Mächte hinter ſich zurückgelaſſen hat, wie alſo auch der Genuß an dieſen beiden großartigen Schöpfungen ſelbſt in denen, auf welche ſie zum erſtenmal eindringen, ſchon ein durch das Medium des veränderten Weltzuſtandes vermittelter iſt, ſo iſt auch kein Darſteller mehr, wie ſehr er ſich auch durch den Affekt des Dichters hingeriſſen fühlt, in einer ungeſchwächten und ungebrochenen Kraft des unmittelbaren Empfindens. Er wird daher auch von hier aus nicht die gleichen Wirkungen, wie vor Zeiten, ausüben, weil die Kraft, aus der ſie hervordringen, nicht mehr in urſprünglicher Friſche vorhanden iſt. Die allgemeine Klage, daß es der jetzigen Theaterwelt durchaus an jugendlichen Helden fehlt, findet in dem Geſagten allein ihre abſolute Löſung. Die Darſteller, ebenfalls Produkte des allgemeinen Geiſtes, ſind auch unbewußt von jenem alle Unmittelbarkeit, welche Geſtalt ſie auch haben mag, auflöſenden Strom des ſelbſtbewußten Denkens und Wollens ergriffen, und aus dem geharniſchten Empfinden einer frühern Zeit herausgedrängt. Es iſt daher unmöglich, daß Schauſpieler, welche auf dieſem Standpunkte unmittelbarer Empfindung beharren, ähnliche Wirkungen, wie in früherer Zeit, hervorbringen, weil die Intenſität des unmittelbaren Empfindungslebens in unſerer Zeit geſchwächt iſt. Der ganze Weltzuſtand zwingt alſo den Darſteller aus dem Standpunkte unmittelbaren Empfindens heraus. Was ehemals durch eine intenſive lyriſche Begeiſterung ſich Bahn brach und den friſchen Strom unmittelbarer Poeſie über die Zuhörer ergoß, iſt jetzt durch die unfühlbar wirkende Macht der Reflexion im Darſteller wie im Zuſchauer in ſeiner urſprünglichen Stärke erſchüttert. Es kann ſich nur aus der Region des künſtleriſchen Bewußtſeins wiederherſtellen und auf ſichere Wirkungen rechnen. Das Feſthalten unſeres Standpunktes der Unmittelbarkeit wird alſo mit der fortſchreitenden Bildung und dem immer weiter greifenden Selbſtbewußtſein immer unmöglicher, und die Wirkungen deſſelben müſſen immer mehr verſiegen. Denn wenn die Stufe, welche eben, weil auf ihr das Dichterwerk nicht ein vom Geiſte wiedergebornes iſt, nur in vereinzelten Momenten den dichteriſchen Geiſt in ſeiner Wahrheit offenbaren kann, nun auch von der Macht des allgemeinen Geiſtes untergraben iſt, ſo muß auch die Schwäche und Ohnmacht dieſes Standpunktes, ihr Mißverhältniß zu den großen dramatiſchen Geſtalten immer greller hervortreten und die Erhebung zum Kunſtbewußtſein immer unerläßlicher werden. Die Klage über den Mangel jugendlich-kräftiger Heldennaturen, denen die Poeſie des Lebens gleichſam aus allen Poren herausdringt, muß alſo vor dem Geſetz des Weltgeiſtes verſtummen, welcher gebietet, daß ſich jede geiſtige Thätigkeit aus der Tiefe des Selbſtbewußtſeins regenerirt, ein Geſetz, dem alſo auch die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ſich unterziehn muß.

Die zweite Erſcheinung, welche uns noch angeht, betrifft das Reſultat, welches aus dem Verharren auf dieſer Stufe der Darſtellung hervorgeht. Wenn die unmittelbare Empfindung ſich an der Wiederholung durch die Zeit abgeſtumpft hat und das Individuum überhaupt der Periode entwachſen iſt, in welcher ſeine natürliche Erregtheit und lyriſche Kraft durch den wahlverwandten Affekt im Dichter in Bewegung geſetzt wird, ſo macht ſich die Unzulänglichkeit dieſer Stufe auf das ſchneidendſte geltend. Hat ſich der Schauſpieler aber nie zu einer durchgebildeten Technik erhoben, und vermittelſt der künſtleriſchen Bildung ſich einen Erfolg geſichert, und geſtattet ihm ſeine Begabung nicht in das Reich dichteriſcher Geſtalten keck hineinzugreifen und ſie gleichſam aus dem Himmel der Phantaſie zur ſinnlichen Wirklichkeit herunterzuzwingen: ſo bleibt er auf der traurigen Stufe eines bloßen Mechanismus zurück, der das Ganze freilich mit in Bewegung ſetzen hilft, aber ohne daß in ihm ſelbſt die geſtaltende Seele wohnt. Aus dem Paradieſe der erſten begeiſterungsvollen Empfindung durch die Macht der Zeit vertrieben, ohne durch eine zweite, ſelbſtbewußte Welt den Verluſt der erſteren erſetzt zu haben, ſchwebt er zwiſchen der Gewalt der Natur und der Macht des Geiſtes mitteninne. Nur die Form der Lebendigkeit iſt geblieben, ihr Inhalt aber iſt entflohn, und von innen heraus hat er ſich nicht wiedergeboren. Der Schauſpieler iſt ſo zum Routinier geworden, der nur noch nützlich verwendet werden kann; in der Kunſt die dürftigſte Kategorie.

Es iſt dies das Schickſal aller Darſteller, welche die Stufe der unmittelbaren Empfindung niemals überſchritten haben. Aus der vielfachen Bewegung auf der Bühne, dem mannigfaltigen Rollenwechſel hat ſich endlich eine gewiſſe Bühnengewandtheit entwickelt, welche eben, weil ſie durchaus farblos iſt, auch in alle mögliche Masken hineinpaſſet, ohne doch jemals eine völlig zu beleben. Für eine Menge von Figuren, welche nur durch das Sprachrohr des Dichters exiſtiren, in ſich ſelbſt aber das Centrum des Lebens nicht haben, reicht auch der Standpunkt des Routinier inſofern aus, als er das farbloſe Bild des Dichters vermittelſt der ſtereotypen Theatermanier in Umlauf ſetzt, ohne gerade ein entſchiedenes Gefühl des Mißtrauens in ſeinem korrekten Abdruck zu erwecken. Aber ſobald eine lebendige Dichtergeſtalt durch die Maske des bloßen Routiniers zu uns ſpricht, ſo beſchleicht uns ſogleich das Mißbehagen, einem ſelbſtſtändigen Charakter durch die geſchäftige Scheere der Theatergewandtheit abgeſtutzt und ihn ſeiner friſch in die Luft hinausſchwankenden Zweige beraubt zu ſehn. Die Ohnmacht des Routiniers iſt daher überhaupt die Ohnmacht des Mechanismus, wo es ſich um die Geltung des Organismus handelt. Die Mehrzahl der Darſteller wird freilich immer zu dieſem ſchlechten Mittelgute der Routiniers gehören; ja glücklich, wenn ſie nicht noch poſitiv verletzende Angewohnheiten durch die farbloſen Abdrücke ihrer Figuren hindurchſchleppen, welche uns an die ganz zufälligen, individuellen Manieren des Schauſpielers ſtörend erinnern. Aus der Entwickelung folgt, daß die Vorzüge des Routiniers nur negativ ſein können. Die gewöhnliche Theaterſprache drückt dies, ohne das klare Bewußtſein davon zu haben, in der Formel aus: Er verdirbt keine Rolle; worin denn zugleich die Kehrſeite liegt: er erfüllt aber auch keine. Dies gilt indeſſen, wie gezeigt, nur mit der Beſchränkung, wenn die Rolle ſelbſt nach einem allgemeinen Typus gearbeitet, und nicht die Sonne eines individuellen Lebens ausſtrahlt. Den untergeordnetſten Sheaspeareſchen Figuren gegenüber muß, ſtreng genommen, der Routinier die Waffen ſtrecken; denn es reicht eigentlich die bloße Bühnengewandtheit hier nie aus. Nur eine ſehr umſichtige, von wahrem Kunſteifer erfüllte Leitung wird den Routinier, je nach ſeiner beſondern Qualification, auch in bedeutenden Werken verwenden können, indem ſie ihm den Punkt ablauſcht, wo die innere Lebendigkeit noch nicht abgeſtorben iſt, und alſo noch wirkſam verwendet werden kann.

Die widerwärtigſte Phyſiognomie aber nimmt die bloße Routine an, wenn ſie ſich für Genialität hält und ohne Reſpekt vor der Bedeutung der Kunſt das Reich dichteriſcher Geſtalten zum Nießbrauch nimmt und mit ihrer metallnen Hand ſich eine bunte Gallerie der herrlichſten Figuren herausgreift, und an den Speer ihrer unbiegſamen Individualität aufreiht. Da der Routine jede wahrhafte Wahlverwandtſchaft zum Dichtergenius fremd iſt, ſo wird ihr auch der ſichere Takt für ihre Schranke durchaus abgehn. Sie erklärt daher, nicht durch die Souverainität des Geiſtes, ſondern durch den Despotismus der Eitelkeit getrieben, jede Rolle für ihr Eigenthum, welche große Effekte in ihrem Gefolge und durch die Tradition ihren geſicherten Ruf hat. So fährt die Routine in ihrer widerwärtigſten Geſtalt in die Geiſter eines Richard III., Shylok, Marquis von Poſa, Hamlet und durchläuft dieſe, und viele andere Figuren auch des Luſtſpiels, gleichſam in umgekehrter Seelenwanderung, und bringt in jeder Metamorphoſe immer das individuelle, ungebärdige Ich wohlbehalten mit. Alſo verhält es ſich mit der Stellung und dem Werthe, welchen die Routine in der dramatiſchen Darſtellung, ihrem Begriffe gemäß, einnimmt *).

2. Der Standpunkt der Reflexion.

Der Uebergang aus der Stufe der unmittelbaren Empfindung in den Standpunkt der Reflexion erſcheint als das Erwachen des Geiſtes, in welchem er ſich dem Objekt gegenüber ſtellt und ſich ſelbſtbewußt auf daſſelbe bezieht. Dies offenbart ſich in unſerer Kunſt als der Bruch, der die unterſchiedsloſe Einheit des Individuums mit ſeinem Affekte ſprengt und es treibt ſich, das Objekt der Darſtellung gegenſtändlich zu machen. Dieſer Standpunkt beginnt alſo mit einem ſcheinbaren Verluſte der Empfindung, indem er ſich von ihrer unmittelbaren Herrſchaft löſt. Wenn er auf der erſten Stufe

---

*) Der bloße Routinier würdigt inſofern auch die Kunſt herab, als er ſich nicht höher ſchwingt, als die große Maſſe der Zuſchauenden. Das Publikum will aber, als Geſammtheit gedacht, in dem Darſteller ein Individuum vor ſich haben, was es vermittelſt ſeiner künſtleriſchen Bildung erhebt und aus ſich herausverſetzt. In dieſer Beziehung ſagt Göthe von dem Schauſpieler (XXXXV. S. 9): „Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt ſich unvorbereitet zum Schauſpielhauſe, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar iſt, er will ſchauen, ſtaunen, lachen, weinen und nöthigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, ſich mehr oder weniger zu ihm herabzulaſſen und von einer Seite das Theater zu überſpannen, von der andern aufzulöſen.“

nur aus ſich herausſpielte, d. h. aus ſeinem unmittelbaren Affekte, und eigentlich nur ſein nach verſchiedenen Richtungen geſteigertes Ich ausſprach, ſo ſcheidet er ſich jetzt, im Gefühl der Unzulänglichkeit dieſes Standpunkts, von ſich ſelbſt. Er will mithin ſich ſelbſt zum Träger für die Darſtellung eines von ihm unterſchiedenen Ganzen machen. Erſt hier befindet ſich der Darſteller wirklich auf dem Boden der Kunſt, deren Schwelle er mit dem Momente überſchreitet, wo er ſich nicht damit begnügt, nur ſich ſelbſt zu ſpielen, ſondern ſich zum Objekt für ein künſtleriſches Ganzes zu machen trachtet. Auf dieſem Standpunkt kann daher auch erſt die gründliche Arbeit der Technik ihre Stelle finden. Denn ſie iſt nur von dem Geſichtspunkte aus möglich, wo der Schauſpieler ſeine beſondere Individualität zu einem Inſtrumente für die ideale Menſchendarſtellung formt. Der Darſteller hat alſo hier zuerſt den ganzen Kreis der Technik ſyſtematiſch zu durchlaufen. Dieſe ſchließt ſich in den zwei Gebieten des Rhetoriſchen und des Mimiſchen ab, welche die beiden Momente der darſtellenden Kunſt bilden, die uns im beſondern Theile in ihrer Gliederung zu entwickeln bleibt. Die Durchbildung dieſer beiden Seiten, wodurch die Herrſchaft über den ganzen Umfang des Materials der darſtellenden Kunſt gewonnen wird, macht das Weſen der eigentlichen Schule aus. Denn durch ſie wird der Stoff, vermittelſt welches ſich die dramatiſche Darſtellung offenbart, aus ſeiner erſten, natürlichen Geſtalt herausgearbeitet, und zur Offenbarung der Kunſt fähig gemacht. Der Darſteller bringt ſich mithin auf dieſem Wege nach den beiden Elementen des Tons und der Gebärde in ſeine Gewalt, ſo daß er uns nicht mehr ein Naturwerk, ſondern ein Kunſtwerk darzubieten vermag*). Schon durch dieſe Arbeit hat er ſich einer ſtrengen Zucht unterworfen und von der Unmittelbarkeit des Affekts und ſeines Ausdrucks befreit und ſich tüchtig gemacht, den Affekt zu beherrſchen und über ihn frei zu ſchalten.

---

*) Ganz in dieſem Sinne ſagt Cicero im Brutus C. 29 von der Nothwendigkeit der techniſchen Bildung des Redners: Ohne ſie kann das, was, durch natürliche Begabung unterſtützt, der Redner glücklich ausſpricht, nicht ſtets in ſeiner Gewalt ſein, weil es nur zufällig geſchieht.

Aber der Schauſpieler hat damit erſt die Naturſeite ſeiner Kunſt in ſeine Gewalt bekommen. Die rhetoriſche und mimiſche Bildung iſt nur die negative Bedingung für das Werden einer künſtleriſchen Darſtellung. Ihr Objekt iſt die dichteriſche Individualität, der Charakter. Auf ſeine Durchdringung kommt es alſo an. Durch die Technik iſt nur die Freiheit errungen, den innerlich angeſchauten Charakter den Intentionen gemäß zu verwirklichen. Hier iſt die eigentliche Stätte des künſtleriſchen Schaffens. So ergiebt ſich als die zweite höhere Thätigkeit unſerer Stufe die Durchdrindringung des dichteriſchen Kunſtwerks bis in ſein geheimſtes Geäder, um den darſtellenden Charakter in ſeinem organiſchen Verhältniß zum Allgemeinen der dichteriſchen Idee und zum Beſondern der übrigen dramatiſchen Geſtalten zu begreifen *). Die Charakterdarſtellung iſt mithin das eigentliche Reſultat der ganzen Vermittelung; denn in ihm erreicht die Kunſt des Schauſpielers erſt ihren abſoluten Begriff, indem ſich erſt in der Charakterdarſtellung die rhetoriſche Kunſt und die körperliche Beredtſamkeit zu wirklichem Leben durchdringen.

Der Darſteller will auf dieſer zweiten Stufe, auf welcher er ſich ſeinem Objekte gegenüber ſtellt, daſſelbe durchdringen und ins Bewußtſein heben. Er geht dabei von der ganz richtigen Vorausſetzung aus, daß nur der Geiſt ein Ganzes hervorbringen könne, und daß es ihm nicht um vereinzelte Momente, ſondern um ein

---

*) „Es iſt nicht genug, ſagt Wilhelm Meiſter, daß der Schauſpieler ein Stück nur ſo obenhin anſehe, daſſelbe nach dem erſten Eindruck beurtheile und ohne Prüfung ſein Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen gebe. Dies iſt dem Zuſchauer wohl erlaubt, der gerührt und unterhalten ſein, aber eigentlich nicht urtheilen will. Der Schauſpieler dagegen ſoll von dem Stück und von den Urſachen ſeines Lobes und Tadels Rechenſchaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in die Abſichten deſſelben einzudringen verſteht?“ Die Art, wie Wilhelm Meiſter ſich den Hamlet zum Bewußtſein zu bringen ſucht, bleibt ein ewiges Muſter für den darſtellenden Künſtler.

Ganzes zu thun ſein müſſe. Seine ganze Arbeit geht überhaupt aus dem Triebe hervor, ein Kunſtwerk, im Gegenſatz eines bloßen Naturwerks, zu ſchaffen *). Der Künſtler zeigt ſich alſo auf dieſer Stufe von dem Gedanken beſeelt, nichts unmittelbar in ſich walten zu laſſen, ſondern ſich von allen Intentionen des Dichters Rechenſchaft zu geben, und in keinem Momente ſeiner Darſtellung ſich dem unbewachten Augenblicke, dem Affekte und der unmittelbaren Inſpiration zu überlaſſen, ſondern überall der Reflexion und dem denkenden Selbſtbewußtſein Gehör zu verſtatten **). Der Schauſpieler dieſer Stufe, in jedem Momente nicht nur wiſſend, was er will und vermag, wird, eben weil er ſeine Mittel kennt und ſich in ihren vollen Beſitz geſetzt hat, nichts intendiren, als was er auch mit ihnen wirklich ausführen kann. Da er nicht dem Affekte unterthan, ſo iſt der Zuſchauer auch von dem peinlichen Gefühle frei, ihn von den unſichern Wogen der Empfindung umhergetrieben zu ſehn.

---

*) Ein vollkommenes Kunſtwerk iſt ein Werk des menſchlichen Geiſtes und in dieſem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerſtreuten Gegenſtände in eins gefaßt und ſelbſt die gemeinſten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, ſo iſt es über die Natur. Es will durch einen Geiſt, der harmoniſch entſprungen und gebildet iſt, aufgefaßt ſein, und dieſer findet das Vortreffliche, das in ſich Vollendete, auch ſeiner Natur gemäß.“ Göthe XXXVIII. S. 153.

**) Talma, der nach den von ihm bekannt gewordenen Aeußerungen, ein ſehr tiefes Bewußtſein über ſeine künſtleriſche Entwickelung gehabt hat, ſagt von der erſten Stufe unmittelbaren Empfindens ſehr ſchön: „J'ai joué longtemps d'inspiration, m'abondonnant à mes sensations du moment et oubliant tout-à-fait que j'étais Talma, pour me croire Achille ou Orosmane; mais sans parler de l'épuisement où me laissait cette mèthode j'étais inégal; bon, quand j'étais bien disposé, mauvais lorsqu'un souci personnel me ramenait malgré moi à la réalité. — Le comédien doit en effet agir sur la foule et pour y parvenir, il faut qu'il soit maître de lui. Von Eckhof ſagt Engel in den Ideen zu einer Mimik I. S. 66 ausdrücklich, daß er ſich nie auf die bloße Empfindung verließ, ja, daß er ſich ſogar während der Vorſtellung in Acht nahm, nicht zu ſehr in Empfindung zu gerathen, damit er nicht, bei ermangelnder Beſonnenheit, mit weniger Wahrheit, Ausdruck und Harmonie ſpielte.

So ſehr es aber auch des Künſtlers würdig iſt, ſich auf dem Boden des Geiſtes zu bewegen, und alles Einzelne in Bezug auf das Ganze zu erfaſſen, ſo hat dieſer Standpunkt doch auch ſeine Gefahren, inſofern der Künſtler nämlich auf ihm ſich verfeſtigt und ihn nicht wieder zu einem Momente in einer höhern Stufe zu erheben vermag. Indem wir das Weſen dieſer Stufe darin ſetzen, daß der Darſteller, ſich von der Unmittelbarkeit des Empfindens löſend, auf die Herrſchaft über den Affekt hinarbeitet und denkend den dichteriſchen Stoff erfaßt, ſo iſt freilich damit noch nicht die Garantie gegeben, daß der bis in ſeine zarteſten Nerven ausgearbeitete Organismus eines Charakters auch wirklich in der Darſtellung den Schein eines frei der Phantaſie entſprungenen Werks erhält. Iſt dies aber nicht der Fall, decken ſich das Bewußtſein und die Darſtellung nicht völlig, d. h. geht nicht alles von der Reflexion Durchdrungene ſo frei und leicht in die Ausführung über, daß ſie die Wahrheit eines natürlichen Lebens erhält, ſo bleibt die Darſtellung in dem Widerſpiel des Denkens und Empfindens, der Abſicht und des Abſichtloſen befangen. Der Schauſpieler, der durch ſeine ſinnige Auffaſſung des allgemeinen Lebensprincips der Charaktere, das Geiſtreiche ſeiner Intentionen, den denkenden Geiſt beſchäftigt und überraſcht, raubt zugleich der Empfindung den Genuß einer vollſtändigen Hingebung an das ſcheinbar wirkliche Leben und an die freie Bewegung eines individuellen Menſchen. Die Stimmung aber, in welcher das denkende und empfindende Bewußtſein noch nicht verſöhnt ſind, iſt nicht die wahrhaft künſtleriſche. Denn dieſe fordert, daß Alles, was in das Bewußtſein hinübergeführt worden, auch zugleich als ein unmittelbares Leben empfunden werde. Der Darſteller, welcher das erſtere auf Koſten des letztern befriedigt, iſt der reflektirende Schauſpieler; während die erſte Stufe uns ein unmittelbares Leben zeigt, das aber mit dem Begriffe nicht verſöhnt iſt und daher von dem denkenden Bewußtſein nicht ſelten reformirt und ergänzt werden muß. So lange ſich alſo der darſtellende Künſtler an unſer von der

Empfindung getrenntes Denken wendet, ſo lange wir ſeine Abſichten erkennen und bewundern, ſo lange hat er weder ein wahrhaftes Kunſtwerk im höchſten Sinne gegeben, noch uns in die künſtleriſche Illuſion zu verſetzen vermocht. Denn, wie die Natur des Objekts die jedesmalige Beſtimmtheit des Bewußtſeins bedingt, ſo entſpricht auch der Stufe, auf welcher die künſtleriſche Darſtellung ſteht, eine ähnliche Stimmung des Zuſchauers, ſobald wir dieſen im Ganzen und Großen als einen idealen Menſchen, nicht in der unendlichen Zufälligkeit der Erſcheinung auffaſſen. Demnach entſpricht der Darſtellung auf dem Standpunkt der Reflexion, vorausgeſetzt, daß wir ihr unſere Zuſtimmung nicht verſagen, diejenige Stimmung, in welcher unſer denkendes Bewußtſein auf das Höchſte befriedigt iſt, ohne daß der empfindende Menſch gleichzeitig in demſelben Maaße berührt iſt. Dieſer Standpunkt beruht alſo im Darſtellenden, wie im Empfangenden, auf dem noch nicht überwundenen Dualiſmus von Reflexion und Objekt, von Bewußtſein und Unmittelbarkeit, von Kunſt und Natur. Dies iſt die Gefahr, dieſes gleichwohl nicht zu umgehenden Standpunkts, deren Beſiegung freilich allein von dem Maaße des künſtleriſchen Genius abhängt, von jener ſchöpferiſchen Anſchauung, welche weder lehrbar, noch lernbar, zu dem ſich der Künſtler auch gar nicht in dem Sinne mit Freiheit zu erheben vermag, wie er die erſte Stufe der unmittelbaren Empfindung und der Abhängigkeit vom Affekt freiwillig verlaſſen kann, um die ungebändigte Kraft der lyriſchen Empfindung in der Werkſtatt der Kunſt zu reinigen.

Man kann nicht lebhaft genug wünſchen, daß die von uns in ihrer Beſtimmtheit entwickelte Stufe der Reflexion von den darſtellenden Künſtlern mit Ernſt betreten werde, denn ſie iſt die ſicherſte Bürgſchaft, daß es dem Schauſpieler Ernſt iſt um ſeine Kunſt und daß es ihm überhaupt darum zu thun iſt, ein Ganzes und ein Kunſtwerk zu geben. Wie weit er die Fugen und Riſſe, welche uns die einzelnen Theile des Werkes und die Arbeit der Vereinigung derſelben zu einem Ganzen andeuten, unſern Augen zu entziehn vermag, dies hängt von dem Maaße ſeines Genies ab und giebt uns erſt den abſoluten Werth ſeiner künſtleriſchen Leiſtung. Daß aber nur die Erhebung zu dem Verſtändniß des Charakters und die freie Herrſchaft über die natürlichen Mittel, ſo wie die davon unzertrennliche Herrſchaft über den Affekt die Kunſt zur Kunſt macht, iſt aus dem Verhältniß derſelben zur Natur klar und folgt aus unſerer geſammten Entwickelung.

3. Der Standpunkt des künſtleriſchen Schaffens und die verſchiedenen Richtungen deſſelben.

Iſt die Begeiſterung eine ächte und ſchöpferiſche, ſo taucht ſie auch aus der Vertiefung in die Reflexion und ihrer auseinanderlegenden Arbeit wieder auf und ſtellt ſich, nach ihrem ſcheinbaren Verluſte, in erhöhter Geſtalt wieder her. Dies iſt die Stufe, auf der wir die Kunſt zur Natur zurückgekehrt und mit der Unmittelbarkeit der Empfindung verſöhnt erblicken. Der Schauſpieler giebt hier ein zu vollſtändiger Organiſation gediehenes Ganzes, das aber in ſeiner ganzen Erſcheinung den Pulsſchlag des Lebens durchfühlen läßt, der uns die einfache, allgegenwärtige Seele offenbart. Gleichweit entfernt von den, nur der lyriſchen Empfindung entſtrömenden Ergüſſen, welche auch wieder viele Theile ganz dürr und unbefruchtet laſſen, wie von einer fühlbaren Abſichtlichkeit in der ſcharfſinnigen Durchführung eines richtig erfaßten Charakters, breitet der darſtellende Künſtler auf dieſem höchſten Standpunkt die volle Wahrheit und Schönheit zugleich vor uns aus. Das Geheimniß dieſer Stufe, wodurch ſie ſich als die höhere Eintracht der beiden erſtern darſtellt, beruht weſentlich auf dem ſeltenen Gleichgewicht, die ſubjektive Empfindung mit Freiheit ſteigern und ſich in den erhöhteſten Zuſtand, welchen die jedesmalige Situation des Charakters fordert, verſetzen zu können, und doch den Uebergang aus der innerſten Gemüthsbewegung zur Ruhe der Reflexion in jedem Momente mühelos zu finden, alſo auf dem wunderbaren Widerſpiel den darzuſtellenden Charakter ebenſowohl als ein Objekt zu behandeln, als zugleich er ſelbſt zu ſein, mit einem Worte zugleich zu empfinden und nicht zu empfinden, der Begeiſterung hingegeben und doch beſonnen zu ſein. Dieſe nicht etwa abwechſelnden, ſondern ſtätig ſich durchdringenden Gegenſätze bilden das innerſte Leben des dramatiſchen Künſtlers und ihre Verſöhnung iſt ſein eigentlicher Schöpfungsakt.

Dieſe zur Natur zurückgekehrte Kunſt und zur Kunſt erhobene Natur hat, wie ſich aus unſerer Darſtellung ergiebt, die beiden erſten Stufen als Momente einer höhern Einheit in ſich aufgehoben. Die erſte Stufe der unmittelbaren Empfindung ſtellt ſich in der intenſiven Lebenswärme dar, welche über die ganze Darſtellung ausgebreitet iſt und ihr den Schein der höchſten Naturwahrheit giebt. Vermittelſt dieſes Moments begleiten wir empfindend den dargeſtellten Charakter durch alle Phaſen ſeiner Bewegung hindurch, weil ſich unſer eignes Leben in einem Geſchöpf unſerer Gattung abſpiegelt. Die erſte Stufe iſt alſo in der für den Zuſchauer unmittelbaren Einheit des Künſtlers mit ſeiner Rolle als Moment enthalten. Die zweite Stufe kommt in dem Momente der Bedeutſamkeit, der Idealität und dem ganzen innern Zuſammenhange des Charakters in ſeiner Ausbreitung zur Erſcheinung, denn dies iſt nur möglich durch die konkrete Anſchauung der dramatiſchen Geſtalt, als eines von dem Darſteller geſchiedenen Lebens, mithin durch das Moment der Reflexion, welche ſich das Objekt gegenüberſtellt, und es in ſeiner ganzen Organiſation in ſich aufnimmt. Dieſen Prozeß der Durchdringung beider Momente, den die Philoſophie als die inwendige Seele der Natur und Geiſteswelt begreift, vollbringt auch der ächte Künſtler unbewußt in ſich ſelbſt, weil die Kunſt in Wahrheit den abſoluten Inhalt mit der Philoſophie theilt*).

---

*) Den Zuſammenhang der philoſophiſchen und künſtleriſchen Thätigkeit und die Unterſchiedenheit ihres Geſtaltens habe ich in der erſten Abtheilung meiner Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt: Das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt und der Kritik zum einzelnen Kunſtwerk, ausführlich entwickelt. Vergl. beſonders S. 48—58.

Die ſelbſtbewußte Erkenntniß, daß alles Leben nur eine aus den Gegenſätzen reſultirende Einheit iſt, welche ſich ſtätig zu neuen Unterſchieden entfaltet, um ſich in einer höhern Einheit wieder zu verſöhnen, beſtätigt auch der genievolle, dramatiſche Künſtler durch ſeine That, indem er gleichſam in naiver Dialektik die von uns entwikkelten Gegenſätze ununterbrochen zu einer höhern Einheit aufhebt.

Dieſer höchſte Standpunkt der dramatiſchen Darſtellung, der nur durch eine ſpecifiſche Begabung erreichbar, bietet ſeiner Natur nach zwei verſchiedene Geſtaltungen dar. Indem wir ihn nämlich als die Einheit der beiden vorhergegangenen Stufen aufgezeigt haben, ſo kann er in einer *zwiefachen* Richtung hervortreten. Der *Künſtler findet ſich nämlich entweder von der intuitiven Anſchauung des Ganzen aus zum Beſondern zurecht, oder er führt den durch die Reflexion ihm bewußt gewordenen Reichthum der Geſtalt in die Einheit der Anſchauung zurück.* Das Gemeinſame beider Richtungen iſt immer die ſpecifiſche Fähigkeit den angeſchauten Charakter als ein beſonderes, in ſich zuſammenhängendes Leben frei aus ſich zu entlaſſen. Beide ſind mithin auch nur durch die Durchdringung der entwickelten Momente. Aber die Art der künſtleriſchen Thätigkeit bedingt einen Unterſchied in der Richtung. Die mit vorwaltender genialer Intuition begabten Darſteller haben, ſo zu ſagen, den Reichthum der Lebensäußerungen eines Charakters mehr auf einen Schlag gegenwärtig und es aſſimilirt ſich ihnen, wie durch einen Naturprozeß, das Beſondere zu einem vollſtändigen Organismus. Sie ſchaffen, bis auf einen gewiſſen Grad hin, bewußtlos; indem ihnen die Ausführung des Angeſchauten durch jene wunderbare Vermögenheit gelingt, welche gleichſam einen zweiten vollſtändigen, von dem Subjekte geſchiedenen Menſchen mit ſolcher Energie in ſich trägt, daß er ſich auch durch alle beſondere Phaſen ſeiner dramatiſchen Verwirklichung als derſelbige erhält, ohne daß ihn der Künſtler ſich mit Bewußtſein bis in die Einzelnheiten auseinandergelegt hätte. Dramatiſche Künſtler, in denen dieſe intuitive Anſchauung beſonders wirkſam iſt, dürfen ſich daher auch, in Momenten, der Inſpiration überlaſſen, weil die Illuſion des Charakters ſo mächtig in ihnen wirkt, daß ſie nicht das Hervortreten ihres individuellen Ichs zu befürchten haben. Die unerläßliche Bedingung dazu iſt dann freilich die abſolute Herrſchaft über bedeutende Naturmittel, welche in ſolchen Augenblicken höchſten Schaffens den Dienſt nicht verſagen, ſondern den Zuſchauer mit völliger Sicherheit erfüllen.

Es liegt ferner in der Natur dieſer Richtung, daß hier die perſönliche Wahlverwandtſchaft der Künſtler zu dem Kreiſe ihrer Rollen in der Regel eine intenſivere ſein wird, als bei denen, welche ſich durch das Medium der Reflexion zur Einheit der Anſchauung erheben. Darum wird aber auch der Kreis der von ihnen mit Virtuoſität darſtellbaren Charaktere ein beſchränkterer ſein. Die dämoniſchen Naturen im weiteſten Umfange und die humoriſtiſchen, beſonders an das Phantaſtiſche ſtreifenden Figuren werden vorzugsweiſe die Sphären ſein, in welchen ſich dieſe Art des künſtleriſchen Geſtaltens ergeht. Zu beiden gehört gleichſam eine ſpecifiſche Wahlverwandtſchaft. Auch geſtaltet ſich von dem ſpringenden Schöpfungspunkte aus der beſondere Lebensreichthum ſolcher Geſtalten mit einer größern Naturnothwendigkeit. Sowohl in den dämoniſchen Naturen, als in denen eines phantaſtiſchen Humors kann der Darſteller uns leichter zu einer Anſchauung erheben, in welcher uns der Maaßſtab des wirklichen Lebens völlig entrückt iſt. Für beide Kreiſe muß daher auch die Natur mehr als für andere durch eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft vorarbeiten, weil die Kunſt, das Ungeheure, Gigantiſche und Phantaſtiſche weniger, als das auf der Linie des allgemein Menſchlichen Stehende zu erſetzen vermag. Geſtalten, wie Karl und Franz Moor, Fauſt, Lady Macbeth, Kleopatra und Medea und manche Figuren des Sheakeſpeareſchen Humors, wie Falſtaff, Parolles und ſeine Narren u. ſ. f. gehören in dieſe Kategorie. Unter den deutſchen Schauſpielern iſt dieſe Seite der überwiegenden intuitiven Anſchauung, welche ſich von dort aus zum Beſondern orientirt, ohne dies in der Form des Bewußtſeins aus ſich zu geſtalten, vielleicht in Fleck und Ludwig Devrient am entſchiedenſten vertreten worden. Erſterer, der von der Natur vielleicht begabteſte Künſtler, durch ſeine ganze Organiſation dem Uebermenſchlichen, Ungeheuren zugewandt und ſelbſt auch das auf der Linie des Menſchlichen Stehende in eine höhere Region hebend, erſcheint uns nach allen Berichten, namentlich nach Tiecks meiſterhaften Schilderungen *), als der eigentliche Prototyp der von uns bezeichneten Richtung, in der ſich der Künſtler auf den Flügeln ſeiner Phantaſie zur Anſchauung eines Charakters erhebt, den er wie einen Genius aus ſich fertig entläßt, zu dem ihm der Dichter gleichſam nur die Umriſſe gegeben hat. Weil ſeine ganze Natur ihn dem Gigantiſchen zutrieb, ſo lag im Grunde auch in ſeinen, die Anſprüche des gewöhnlichen Kunſtverſtandes weit überflügelnden Schöpfungen allein der jedesmalige Maaßſtab für ihn ſelbſt. In Ludwig Devrient waltete die ſchöpferiſche Kraft auch bei weitem mehr in Form einer Naturmacht, als in der Geſtalt eines bewußten Thuns. Er ſchaute diejenigen Geſtalten, zu denen ihn Wahlverwandſchaft vorzugsweiſe leitete, als ein fertiges Ganzes vor ſeiner Seele an, ohne alle Gänge und Räume des Gebäudes mit Reflexion zu durchwandern. Der Kreis ſeiner Schöpfungen war daher im Ganzen auch ein verhältnißmäßig beſchränkter; denn in der Tragödie waren vielmehr abſtrakt böſe, dämoniſche Perſönlichkeiten, als in ſich reiche menſchliche Charaktere, das Gebiet ſeines Geſtaltens. Hier fand auch ſeine Inſpiration einen freieren Spielraum, abgeſehn davon, daß ihn auch ſeine Mittel vorzugsweiſe dazu befähigten **). Sein eigentliches Feld aber war der freie, ſchöpfe-

---

*) Wir beziehn uns hier auf die beredten Darſtellungen Tiecks in ſeinem Phantaſus und auf die zerſtreuten Bemerkungen in ſeinen dramaturgiſchen Blättern.

**) Eduard Devrient bemerkt ganz in Uebereinſtimmung mit uns: „Der ganze Reichthum ſeiner (d. h. L. Devrients) lebensvollen Erfindungskraft hat niemals die Monotonie ſeiner Recitation, die Mängel ſeiner riſche Humor, worin er auch ſelbſt unbedeutende Figuren tauchte und ihnen ein ſo dichteriſches Gewand anerſchuf, daß er etwas viel Größeres aus ihnen formte, als der Dichter aus ihnen gemacht hatte *). Erhaben über die bloße Lokalkomik ſchwang er ſich ſtets zum Nationalkomiker auf.

Die weibliche Künſtlerſchaft, der Inſpiration überhaupt verwandter als der Reflexion, wird, wenn ſie dieſe Stufe höchſter Virtuoſität erreicht, faſt immer in der von uns entwickelten Form hervortreten. Ihre genievolle Darſtellung iſt größtentheils das Produkt jener unmittelbar das Ganze faſſenden Anſchauung, ohne in alle Beſonderheiten des Charakters und ſeine pſychologiſchen Zuſammenhänge bewußtvoll einzudringen. Die großen dramatiſchen Künſtlerinnen haben die zweite Stufe nur inſofern als Moment in

---

perlichen Haltung vergeſſen machen. In allen Rollen, welche edle Formen forderten, ſind ihm dieſe Mängel zum Vorwurf gemacht worden, und was mehr noch, iſt er ſich derſelben ſchmerzlich bewußt geweſen." (Ueber Theaterſchule von Ed. Devrient S. 30.) Dieſer Mangel trat beſonders bei ſehr reichen Charakteren, zu denen auch ein bedeutendes Maaß von rhetoriſcher Bildung gehörte, hervor. So groß und erſchütternd z. B. Devrient als Franz Moor war, ſo gab er dagegen von Richard III. nur ein theilweiſe entſprechendes Bild. Der vollendete Heuchler, die dämoniſche Bosheit des Ungeheuers ſtanden ganz verkörpert vor uns; aber die bethörende, hinreißende Beredtſamkeit, die in Momenten hervorbrechende heroiſche Natur, überhaupt der Geiſt, welcher die großen Verhältniſſe beherrſcht, kamen nicht zu ihrem vollen Rechte. Es war ein geſteigerter Franz Moor, nicht ein Menſch, der der Weltgeſchichte und dem Weltgerichte angehört.

*) Unvergeßlich bleiben die komiſchen Figuren, welche L. Devrient aus der Fülle ſchöpferiſcher Kraft erſchaffen hat, und zu denen die Dichter oft nicht mehr als die bloßen Umriſſe gegeben hatten. Sein Nachtwächter, ſein Elias Krumm, ſein Meißner in den Drillingen, ſein Syrus in den Brüdern ſind beredte Zeugen unerſchöpflicher humoriſtiſcher Kraft. So gewaltige Momente dagegen auch ſein Falſtaff darbot, ſo vergegenwärtigte er das koloſſale Bild doch nicht in allen Beziehungen. Man vermißte namentlich den engliſchen Baronet, den, bei aller humoriſtiſchen Ausgelaſſenheit und ſinnlichen Selbſtſucht, doch weltmänniſchen Begleiter des Prinzen. Dies hängt aber wieder mit dem oben bezeichneten Mangel zuſammen.

ſich, als ſich ihnen eine ganze menſchliche Geſtalt in ihrer Totalität vor ihre Seele ſtellt, welche ſie durch eine unbedingte Herrſchaft über alle ihre Mittel mit völliger Sicherheit auch zur Wirklichkeit bringen. Ja, vielleicht möchte ein bis in das Detail dringendes Bewußtſein ihrer Darſtellung eher etwas von ihrer Friſche und Urſprünglichkeit rauben, weil die abſolute Verſöhnung ſolcher Gegenſätze, wie des Empfindens und Denkens, der weiblichen Natur überhaupt heterogen erſcheint, in der auch ſelbſt das Höchſte ihres Denkens mehr den Charakter einer Inſpiration und unmittelbaren Anſchauung hat, als den einer ſelbſtbewußten Gedankenerzeugung. Die gewaltigſten Wirkungen, welche die Bethmann, Sophie Schröder, A. Crelinger, die Schröder-Devrient, die Mars und die Rachel hervorgebracht haben und noch hervorbringen, beruhen darauf, daß in ihnen die Momente der Empfindung und der Reflexion, welche ſich dem Charakter denkend gegenüberſtellt, zwar einander durchdringen, denn ohne dies ſind die höchſten künſtleriſchen Wirkungen undenkbar, aber daß dieſe Einheit größtentheils über das Bewußtſein der Künſtlerin ſelbſt hinausliegt, d. h. alſo, daß ſie ſich des ganzen Umfangs ihrer Vermittelungen nicht bewußt ſind. Durch die freie Herrſchaft über ihre Mittel, welche immer ein Reſultat der Arbeit und des Kampfs iſt, und erhoben durch jene intuitive Anſchauung, welche das Bild der Phantaſie wie einen Genius verkörpert in ſich trägt, wagen ſie ſich mit Sicherheit in das Reich des weiblichen Empfindens, ja ſelbſt dämoniſcher Leidenſchaften, und fragen ihnen die innerſten Geheimniſſe ab. Wir überlaſſen uns aber nur darum ſo ſorglos jenen Ergüſſen, die uns oft bis an die äußerſte Grenze des Darſtellbaren führen, weil ihre ganze Erſcheinung uns ſogleich über den Verdacht einer nur wirkenden Naturgewalt und einer Herrſchaft des Affekts hinaushebt. Wir ſehn und genießen immer in ihnen eine beredt zu uns ſprechende Verſöhnung von Kunſt und Natur, von Denken und Empfinden. Auch hier zeigt es ſich als ein Kriterium des Schöpferiſchen, daß die darſtellenden Künſtlerinnen erſten Ranges auch untergeordneten Dichterfiguren durch das, was ſie aus dem eignen Born ihres Empfindens und Anſchauens geben, oft ein poetiſches Leben einhauchen, das ſie weit über ihren wahrhaften Werth erhebt, und ihnen ein Daſein friſtet, welches durch ihre ſchöpferiſche That allein ſeine Nahrung erhält*).

Die zweite Richtung dieſer dritten Stufe bezeichneten wir bereits ſo, daß in ihr ſich der Darſteller mehr durch das Medium der Reflexion zur Einheit des Charakters erhebt. Dieſe zweite Richtung unſerer Stufe iſt eben ſo wenig mit der von uns entwickelten Stufe der Reflexion zu verwechſeln, als die erſtere mit dem Standpunkt des unmittelbaren lyriſchen Empfindens. Die Künſtler, welche dieſe Richtung repräſentiren, ſind durch ihre Natur beſonders darauf gewieſen, in den ganzen Reichthum einer dramatiſchen Geſtalt reflectirend einzudringen und ſich alle inneren Zuſammenhänge, Uebergänge und Vermittelungen deſſelben zum Bewußtſein zu bringen. Sie treten aus dem inſtinktlichen Leben faſt gänzlich heraus und trachten danach, ſich dem bewußtloſen Schaffen durchaus zu entreißen. Es könnte alſo nach dem Geſagten faſt ſcheinen, als ob dieſe Richtung mit der Stufe der Reflexion zuſammenfiele, in welcher der Künſtler die ganze dramatiſche Figur als ein Objekt ſich gegenſtändlich macht, und es allſeitig in ſein Bewußtſein zu faſſen ſtrebt. Dies wird aber nur dann der Fall ſein, wenn er in ſeine Darſtellung die Fülle des Einzelnen, in das er ſich denkend hineingelebt hat, nicht wieder in die *unmittelbare Anſchauung zurückzunehmen*, und als ein organiſches Ganzes zu entlaſſen vermag. Durch dieſe Fähigkeit, das Kriterium aller Künſtlerſchaft, gehört er unſerer dritten Stufe an, ob ihn auch der Verſtand durch alle Krümmungen des dramatiſchen Charakters langſam hindurchgeleitet habe. Es gehört zu den ſeltſamſten und doch häufigſten Vorurtheilen, einen Künſtler, den wir durchaus als einen reflectirenden, überall auf das Bewußtſein dringenden Geiſt kennen, nur aus dieſem Grunde für einen Mann ohne Genie zu erklären, als ob das letztere ſich durchaus nur in der Form bewußtloſen Schaffens ergeben dürfe. Das Kennzeichen des dramatiſchen Künſtlerberufs bleibt immer die Wirkung ſelbſt. Mit der Reflexion allein, und wäre ſie die ſcharfſinnigſte, läßt ſich nun und nimmermehr die volle Wirkung eines Kunſtwerks hervorbringen, wenn ſie alſo nicht in die Einfachheit des unmittelbaren Lebens aufgehoben iſt, ſo iſt dieſe unerreichbar. Dieſer Akt iſt aber auch immer über alle Reflexion und alles Bewußtſein erhaben; es iſt ein qualitativer Sprung, der die ganze Summe der Vermittelungen in eine konkrete Einheit zuſammenfaßt. Mit dem Kalkül des Verſtandes ſchafft man eben ſo wenig einen lebenndigen Menſchen, als der unendliche Progreß ſich aufthürmender Zahlen uns die Anſchauung der Ewigkeit giebt. Wie ſich dieſelbe nur durch das Abbrechen des Zahlen-Prozeſſes enthüllt, („Ich zieh ſie ab und du liegſt klar vor mir"), ſo wird aus dem Homunculus, bis zu welchem es der bloße, iſolirte Verſtand des dramatiſchen Künſtlers nur bringen kann, erſt ein wirklicher Menſch, wenn der pulſirende Lebenspunkt ihn von innen heraus erzeugt.

---

*) Wir erinnern dabei, der Zuſtimmung unſerer Leſer gewiß, an ſo manche Schöpfungen der Schröder und der Crelinger. Was für Geſtalten hat z. B. die erſtere aus der Johanna von Montfaucon und der Grillparzerſchen Medea geformt. In der erſtern ſahen wir ein heroiſches, von dem Gefühl weiblicher Würde leidenſchaftlich ergriffenes Weib; in der Medea der Schröder, um Rahels ſchönen Ausdruck zu brauchen, den mythologiſchen Wahnſinn, furienſtark, den Elementen verwandt. Und was hat A. Crelinger aus den Figuren Raupachſcher Tragödien geſtaltet! In der Tochter der Luft ein phantaſtiſches, alle Wirklichkeit überfliegendes Geſchöpf, in der Chriemhild ein Weib, das durch alle Scalen der Empfindung bis zur dämoniſchen Wuth ſich vor unſeren Augen entwickelt. Wie ſind die weiblichen Figuren in den Hohenſtaufen von ihr belebt worden! So ſteht uns in den Fürſten Chawanski Sophie Schröder noch ganz als Bild einer deſpotiſchen Gebieterin vor Augen, welche brutal über Rechtloſe herrſcht und aus der jeder Zug den Hohn über menſchliche Würde offenbarte. Was war hier aus dieſen Umriſſen für ein gigantiſches Geſchöpf geworden! Wie hat die Schröder-Devrient den Belliniſchen Romeo geſteigert, welchen Geiſt hat ſie dieſer Kompoſition einzuhauchen gewußt!

Das Moment der Reflexion wird aber natürlich beſonders da kultivirt werden müſſen, wo eine dramatiſche Künſtlernatur, mit geringeren Naturmitteln begabt, dieſe erſt durch eine anhaltende Arbeit ſich dienſtbar machen und mit ihnen ſo haushalten muß, daß nur die beſonnenſte und vorſichtigſte Vertheilung der Kräfte die richtige Wirkung erzielen kann. Es liegt daher in dieſer Richtung, daß ſich der Künſtler hier viel weniger einer augenblicklichen Inſpiration überlaſſen darf, weil er Gefahr läuft, von dem Maaße ſeiner Mittel verlaſſen zu werden; während heroiſche Naturkräfte auch eine ſorgloſere Hingebung an den Moment des Schaffens und an die Eingebungen poetiſcher Anſchauung verſtatten. Jede dieſer beiden Richtungen hat daher ihre Klippen. Die erſtere von uns bezeichnete wird eher Gefahr laufen, auch das Maaß des Edlen und Schönen zu überſchreiten, indem ſie ſich durch die Poeſie des Moments ergreifen und forttragen läßt. Nur gigantiſche, faſt unerſchöpfliche Mittel und ein tiefgewurzelter Schönheitsſinn möchten hier jede Gefahr ſiegreich beſtehn. Hierin mag Fleck vielleicht einzig daſtehn. Die zweite Gefahr, welche dieſer Richtung droht, beſteht darin, daß bei dem Vorwalten des Moments unmittelbarer Anſchauung die Phantaſie die Darſtellung des Charakters nicht bis in die geheimſten Züge hineinverfolgt und nicht gleichmäßig alle Glieder des ganzen Baues durchdringt, ja, daß tiefer liegende und ſcheinbar unweſentlichere Lebensäußerungen oft nicht zu ihrem vollen Rechte und dem vollen Einklange mit dem ganzen Bilde kommen. Der Sieg über dieſen Feind wird nur durch eine ſo intenſive Stärke der Phantaſie möglich ſein, daß ihr, ſo zu ſagen, auf dem Wege des Geſtaltens eben ſo wenig verloren geht, wie dem großen Maler auf dem Wege von dem Auge zur Hand. Es hängt ferner mit dieſer Richtung zuſammen, daß ſie bei der Darſtellung der Charaktere, mehr nach der Seite der Idealität, als nach der der Naturwahrheit gravitiren wird, weil ſie das Ganze mehr in ſeinen allgemeinen großen Zügen anſchaut, ohne es bis in das Detail auszuarbeiten. Wo hingegen der ganze Reichthum der beſondern Lebensäußerungen ins Bewußtſein gefaßt worden iſt, da waltet auch das Beſtreben vor, alle Einzelnheiten zu ihrem Rechte kommen zu laſſen. Damit neigt ſich aber die Darſtellung von ſelbſt mehr der individuellen Wahrheit zu.

Die zweite Richtung hat aber auch ihre eigenthümlichen Klippen. Da der Künſtler hier das Ganze bis in die Einzelnheiten hinein ausgearbeitet hat und ſich den Eingebungen des Augenblicks nicht zu überlaſſen wagt, ſo läuft er einmal Gefahr in großen Momenten, gleichſam in den Wendepunkten des Charakters, nicht die volle Anſchauung des unmittelbaren Lebens, gleich den Vertretern der erſten Richtung, zu geben und nicht mit der Kraft einer zwingenden Naturgewalt zu wirken; andererſeits durch die Fülle des Details, über welches er ſich mit der ſubtilſten Sorgfalt ausbreitet, die Wahrheit der Natur über die Idealität zu erheben.

Dieſe von uns bezeichnete zweite Richtung unſers dritten Standpunkts, deren Stärke und Gefahren wir entwickelt, iſt von deutſchen Schauſpielern, am entſchiedenſten von Iffland*), vertreten worden. Unter den Künſtlern der Gegenwart iſt Seydelmann ihr eigentlicher Repräſentant. Aus unſerer Deduction werden ſich die Grundzüge der Schöpfungen Ifflands, ſo wie Seydelmanns auf das Beſtimmteſte entwickeln laſſen. Ja ſelbſt das Vorurtheil, als ſeien z. B. Seydelmanns Darſtellungen nur Produkte eines ſcharfſinnigen und in das Detail dringenden Verſtandes, nicht freier Intuition, findet in unſerer Entwicklung ſeine volle Erledigung*). Ohne die ſchöpferiſche Kraft ein ganzes vollſtändiges Leben hinzuſtellen, würden, bei allem Bewußtſein und aller Vermittelung durch die Reflexion, die Geſtalten nimmermehr zu wirklichen Charakteren werden, und niemals die Wirkungen konkreter Perſönlichkeiten erzeugen. Dies iſt nur möglich, inſofern auch das Moment der unmittelbaren

---

*) Alle Kenner ſind darin einig, daß in Ifflands Spiel der Unmittelbarkeit faſt nichts überlaſſen blieb. Ueberall offenbarte er das entwickeltſte Bewußtſein, wodurch er in die zarteſten Nüancen der Charaktere eindrang, und ſtets ein in ſich zuſammenhängendes Ganzes gab. Seine ganze Richtung wies ihn daher auch, in Uebereinſtimmung mit ſeinen Mitteln, mehr der Darſtellung bürgerlicher Charaktere, als idealen Geſtalten zu. Damit hängt natürlich auch das Vorwalten der Naturwahrheit im edelſten Sinne zuſammen. Daher auch die Wirkungen auf Publikum und Schauſpieler ſo mächtig waren. Göthe ſagt in dieſer Beziehung (Werke XXXXV. S. 5): „Die Weisheit, womit dieſer vortreffliche Künſtler ſeine Rollen von einander ſondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß, und ſich, ſowohl ins Edle als ins Gemeine und immer kunſtmäßig und ſchön, zu maskiren verſteht, war zu eminent, als daß ſie nicht hätte fruchtbar werden ſollen.“ Welch ein Bewußtſein über die Tiefen ſeiner Kunſt geht nicht aus einzelnen ſeiner theoretiſchen Abhandlungen in ſeinen Theaterkalendern hervor, beſonders wenn er pſychologiſche Zuſammenhänge einzelner Scenen bis in das geringſte Detail entwickelt. So pedantiſch auch zum Theil die Schrift Böttigers: Entwickelung des Iffland'ſchen Spiels in 14 Vorſtellungen auf dem Weimarſchen Theater, Leipzig 1796, die Darſtellungen Ifflands analyſirt

---

hat, ſo beruht die ganze Arbeit doch auf der richtigen Vorausſetzung des klarſten, bis ins Einzelne dringende Bewußtſeins Ifflands, dem ſie eigentlich nur nachzugehn bemüht iſt.

*) Es giebt gewiſſe Schlagworte, welche ſich faſt eine Art Autorität errungen haben. Dahin gehört denn auch das vielfach ausgeſprochene Urtheil, Seydelmann ſei ein tief denkender, reflektirender, aber kein genialer Schauſpieler. Die alſo Redenden machen ſich dadurch zugleich auf ſehr wohlfeile Weiſe zu tiefen Kennern. Die Genialität wird aber dabei nur in die Unmittelbarkeit der Empfindung geſetzt, welche der erſten Stufe angehört. Daß Seydelmann aber die Stufe der Reflexion überwunden hat, und nicht in dem Dualismus von Empfindung und Reflexion befangen iſt, beweiſt nichts beſſer, als gerade ſein ſo erfolgreiches Streben, individuelle Charaktere zu ſchaffen. Mit dem Kalkül des Verſtandes bringt man es nicht einmal zur lebendigen Maske Seydelmanns, geſchweige denn zu ganzen abgeſchloſſenen Menſchen wie ſein Carlos im Clavigo, Marinelli, Oſſip, Nathan u. ſ. f. Dies iſt nur möglich, inſofern auch das Moment der Unmittelbarkeit in Seydelmann thätig iſt. Daß Seydelmann dem von uns entwickelten dritten Standpunkte der Schauſpielkunſt angehört, innerhalb deſſelben aber mehr nach der Seite der Naturwahrheit gravitirt, als nach der Seite der Idealität, iſt gewiß, und hängt mit ſeiner ganzen Geiſteseigenthümlichkeit, wie mit ſeinen Naturmitteln auf das Engſte zuſammen. Es iſt endlich Zeit, daß ſo nachgebetete Kategorien von purer Reflexion und dergl. nicht mehr die Prätenſionen machen, einen Künſtler, wie Seydelmann, abzufangen, und dabei noch geiſtreich zu thun. Zur Begründung einer richtigeren Auffaſſung ſollte gegenwärtige Bemerkung das Ihrige beitragen.

Anſchauung als ſchaffender Faktor mitwirkt. Die großen franzöſiſchen tragiſchen Schauſpieler werden dagegen, dem Geiſt ihrer dramatiſchen Poeſie gemäß, vielmehr in die Richtung einer gewiſſen abſtrakten Idealität abirren, und leicht Gefahr laufen, durch die Einſeitigkeit des Pathos die Fülle der Lebendigkeit aufzuopfern und die Naturwahrheit zu erſticken. Denn das Genie Talmas hat, wenn wir nach dem mächtigen Eindruck, den er auch auf ganz deutſche Naturen hervorgebracht hat, urtheilen dürfen, gleichſam über den Geiſt ſeiner Nation hinausgegriffen, indem er auch in das einſeitige abſtrakte Pathos der Charaktere der altfranzöſiſchen Tragödie eine Fülle des lebendigſten Ausdrucks hineingelegt hat, welches dieſelben wieder zu großen Perſönlichkeiten umſchuf*). Auch die Rachel bannt eigentlich nur durch dieſe deutſche Kraft innerer Wahrheit, mit welcher ſie die Heldinnen des altfranzöſiſchen Dramas ausſtattet, dieſe einer vergangenen Richtung angehörenden Geſtalten in die Gegenwart, indem ſie ihnen aus dem weitergereiften Geiſte bewußtlos Elemente einhaucht, die ihnen ein friſches Leben ſichern**). Die Rachel belebt gleichſam mit der Gewalt des revolutionären Geiſtes, der alle Lebensſtoffe ergriffen, auch die tragiſchen Figuren des alten Königthums und ſchafft ſie dadurch noch zu Geſtalten des gegenwärtigen Geiſtes um, wie in Talmas Schöpfungen die gigantiſche Kraft der erſten Umwälzung, der Schwung und das Pathos des Kaiſerreichs nachgezittert zu haben ſcheinen.

---

*) So ſagt eine große deutſche Schauſpielerin, A. Crelinger, in einem an den Herzog — gerichteten Briefe (ſ. Devrients Denkſchriften und Briefe IV. S. 208): „Das Talent der Mars iſt ganz franzöſiſcher Natur, wogegen Talmas Darſtellungen von einem Gemüth belebt werden, das ich deutſch nennen möchte, und das eben deshalb auf eine ſeltſame Weiſe von dem Ausdruck der übrigen tragiſchen franzöſiſchen Schauſpieler abweicht."

**) Auch die Rachel, vorzugsweiſe groß in dem Ausdruck des Dämoniſchen und der Furchtbarkeit der Leidenſchaft und dieſen Affekten gleichſam wahlverwandt, hat auf deutſche Naturen einen mächtigen, erſchütternden Eindruck hervorgebracht. Außer manchen zerſtreuten Bemerkungen beziehn wir uns dabei vorzugsweiſe auf die Mittheilungen von Ed. Devrient in ſeinen Briefen aus Paris.

Wo die Vermögenheiten beider Richtungen dieſer dritten Stufe zu ihrem vollen Gleichgewichte kommen, da iſt die Idee der dramatiſchen Darſtellung abſolut verwirklicht. Wenn die Genialität der unmittelbaren Anſchauung ſo weit reicht, als die Kraft der Reflexion, wenn die letztere nur die Arbeit der Entfaltung und Verfolgung des Charakters bis in ſeine zarteſten Nerven übernimmt, während die erſtere ſie zugleich immer wieder in die Unmittelbarkeit des Lebens umſetzt, ſo daß Alles den Schein der Eingebung hat und doch zugleich das Produkt des beſonnenſten Geiſtes iſt, wenn der Künſtler ſich dem Wirbelwinde der Leidenſchaft überlaſſen darf, ohne Furcht, daß er ihn wirklich über die Grenzen der Kunſt hinwegträgt und der Natur in die Arme wirft, wenn er uns in den erſchütterndſten Augenblicken, den Wendepunkten menſchlichen Geſchicks, in denen die Seele ihre Fugen zu zerſprengen droht, noch in eine geheimnißvolle Tiefe blicken läßt, aus der ſich noch neue Schreckniſſe entfeſſeln können, dann iſt der Darſteller ſelbſt Dichter und offenbart uns ein Gleichgewicht aller menſchlichen Kräfte, das uns die härteſten Gegenſätze in unſerer menſchlichen Natur wirklich überwunden zeigt. Nach allen Schilderungen möchten die Wirkungen Garriks, dieſes Geiſtesverwandten Sheakeſpeares und des großen Schröder *), dieſe abſolute Ausgleichung am vollſtändigſten

---

*) Wir haben uns dies Urtheil über Schröder aus den einfachen Mittheilungen über dieſen großen Künſtler gebildet. Es iſt der Totaleindruck, der uns aus der Beſchäftigung mit ſeinem Wirken geblieben iſt. Wir berufen uns dabei, außer den lebendigen Andeutungen, welche Tieck im Phantaſus und hier und da in den dramaturgiſchen Blättern gegeben, auf die Schilderung Schicks in den Zeitgenoſſen, welcher uns einzelne der großen Schöpfungen Schröders mit großer Kraft vergegenwärtigt, ſo wie auf das umfaſſende Werk von Meyer über Schröders Leben. Man empfindet gegen dies großartige, von dem ſittlichſten Ernſte getragene, von eben ſo viel Verſtand als Begeiſterung geleitete Wirken Schröders die unbedingteſte Verehrung. Er erſcheint uns als eine durchaus große, plaſtiſche Figur.

darſtellen. In Letzterem iſt vielleicht der Gegenſatz von Unmittelbarkeit und Reflexion am gründlichſten und tiefſten verſöhnt geweſen. Der Kreis der von ihm dargeſtellten Charaktere war daher auch wohl der umfaſſendſte, indem er die Pole des unerſchöpflichen Humors Falſtaffs und der tragiſchen Zertrümmerung Lears mit gleicher Geiſteskraft umſpannt hat.

Originalität und Manier.

Derjenige dramatiſche Künſtler, welchen die Natur und eigene Thätigkeit auf die dritte Stufe der Kunſt erhoben, iſt auch, weil er immer aus ſeiner Anſchauung herausgeſtaltet, ſtets originell und intereſſant. Indem er einen Charakter von einem Lebenspunkte aus erfaßt und gliedert, wird er auch bis auf einen gewiſſen Grad Recht haben. Die Kritik wird ſich daher zu dieſem Standpunkte zunächſt poſitiv begreifend verhalten und das von ihm Gegebene auch in ſeinem Rechte anerkennen müſſen. Nur in ſeltenen Fällen werden ſich große Künſtler in ihrer ganzen Perſönlichkeit ſo täuſchen, daß ſie ſich in das ihnen Widerſtrebendſte hineinwagen. Die Kritik aber, als gleichſam der über allen beſondern Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſen ſchwebende Chor, hat auch alle Momente des Charakters zu erfaſſen und dasjenige, was vermöge der Organiſation des Künſtlers nicht zu ſeinem vollen Rechte gekommen iſt, ergänzend herauszuheben. Die Vergleichung großer Darſteller muß daher vor Allem auf die Ergründung der verſchiedenen Momente hingehn, welche jeder in den Vordergrund geſtellt und von welchem aus er das ganze Leben organiſirt hat *). Die Naturmittel und

---

*) Die von uns in den Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt (1. S. 58—72) entwickelten drei aus der Verſchiedenheit des Objekts reſultirenden Stufen der Kritik finden auch auf unſerm Gebiete ihre vollſte Anwendung. Den großen, ſchöpferiſchen Künſtlern gegenüber muß auch hier die Kritik zunächſt anerkennend und begreifend ſein. Dem wahrhaften Kunſtwerke gegenüber erſcheint die Kritik als die rechtfertigende Erkenntniß der Schöpfung des Genies. Sie weiſt die ihr immanente Vernunft nach.

die geiſtige Verwandtſchaft, welche der Künſtler hinzubringt, entſcheiden nicht ſelten über die eine oder die andere Darſtellungsweiſe. So viel ſchöpferiſche Künſtler, ſo viel verſchiedene und doch zugleich poetiſche Verwirklichungen eines dichteriſchen Charakters ſind denkbar; denn jeder durchdringt das Leben deſſelben von ſeinem Standpunkte aus und verſöhnt ſeine Natur mit der Objektivität der dichteriſchen Perſönlichkeit. Daher wird auch jeder wahrhaft große Künſtler gewiſſe Seiten in ein neues Licht ſetzen und Beziehungen entdecken, welche allen andern entgangen, oder wenigſtens bei ihnen nicht zur vollen Lebendigkeit gekommen waren, denn jeder geſtaltet ſich, unbeſchadet des ſubſtanziellen Gehalts, den Dichter von ſeiner Künſtlernatur aus, welche, ſo objektiv ſie auch iſt, doch immer das Ganze in eigenthümlicher Form wiedergiebt. Die großen darſtellenden Künſtler überſchauen, jeder von verſchiedenen Höhepunkten aus, die mannigfaltigen Reize einer ſchönen Natur, nur die Art, in denen ſich in ihrer Phantaſie Berg und Thal, Strom und Wald als ein Ganzes abſpiegelt, iſt verſchieden. So ſenden auch hier die dichteriſchen Künſtlernaturen die mannigfaltigſten Strahlen aus, welche aber alle ſich zu einer allgemeinen Sonne der Poeſie ſammlen und verdichten.

Von dieſer ächten Originalität des dramatiſchen Künſtlers, welche wir in die eigenthümliche Weiſe ſetzen, in der die Objektivität des dichteriſchen Charakters in ihm Farbe und Geſtalt gewinnt, haben wir die Manier auf das beſtimmteſte zu unterſcheiden. Sie erſcheint als die nur individuelle mit den Forderungen der Kunſt und der Objektivität des Charakters nicht in Einklang geſetzte Ausdrucksweiſe des einzelnen Darſtellers. Die Manier iſt alſo zwar ein Eigenthum des Individuums, aber ohne von der Wahrheit und Objektivität durchdrungen und geſättigt zu ſein. Daher zieht ſie ſich auch als die Beſonderheit des Künſtlers durch alle ſeine Darſtellungen hindurch, und iſt gleichſam der harte Punkt, der nicht von dem organiſchen Leben hat erweicht und flüſſig gemacht werden können. So verſchiedenartig auch der Ausdruck der Manier iſt, und in der That iſt er unendlich, ſo bleibt ihr Weſen doch immer die individuelle Darſtellungsweiſe, welche in die Auffaſſung und Darſtellung des Charakters nicht aufgegangen, mithin von ihr nicht überwunden werden iſt. In der Manier drängt ſich alſo die Perſönlichkeit auf Koſten des darzuſtellenden Charakters hervor und zeigt uns ſtets einen Widerſpruch beider Seiten. Wer einen Charakter originell auffaßt und durchführt, giebt uns ein in ſich geſchloſſenes Ganzes, das das Geſetz ſeines Lebens in ſich trägt und nur aus ſich ſelbſt begriffen werden kann. Die Kritik hat ſich daher vor allem in den Umkreis dieſer Darſtellung zu ſtellen und von ihr aus zunächſt die innere Wahrheit und das Recht derſelben aufzufaſſen. In der Manier aber tritt der Schauſpieler hinter ſeinem Gemälde, das ihn vollſtändig decken ſoll, hervor und raubt uns die künſtleriſche Illuſion, weil wir an den Unterſchied des Darſtellers und des Dargeſtellten gemahnt werden, der uns gerade vergeſſen gemacht werden ſoll. Es liegt im Begriffe der Manier, daß ſie eine von dem Darſteller angenommene, ſelbſtgemachte Ausdrucksweiſe iſt, nicht etwas von der Natur ihm Aufgenöthigtes. Eine in dem Organe bedingte unſchöne und daher ſtörende Ausſprache gewiſſer Laute, welche von dem Künſtler nicht ganz hat überwunden werden können, iſt keine Manier, weil ſie nur ein natürlicher, nicht ein aus der Freiheit erzeugter Mangel iſt. Die wiederkehrende feſtgewordene Weiſe dagegen, in der ſich in der Recitation, oder der Körperbewegung gewiſſe individuelle Formen hervorthun, bezeichnen wir als die Manier des Darſtellers. Weil ſie eine ſtereotype Ausdrucksweiſe iſt, dringt ſie auch ſtörend in den jedesmaligen Charakter ein und erſcheint als ein entſtellender Zug in dem Gemälde. Eine an ſich noch ſo geringe Manier kann den Darſteller beſonders in Momenten, in welchen das Gemüth in eine einzige Stimmung verſenkt und gegen jede Verletzung unendlich reitzbar iſt, um den ganzen Triumph ſeines Spiels bringen, indem er uns dadurch aus dem tragiſchen Tone herausreißt; denn jede Manier iſt eine unaufgelöſte Diſſonanz. Man kann daher dem Künſtler keinen größern Dienſt leiſten, als ihn unabläſſig an die Beſiegung jeder

Manier zu mahnen, weil ſie ſtets ein abſolutes Hinderniß einer vollen, reinen Wirkung iſt und der größte Feind eines organiſchen Ganzen. Die Kritik aber muß es ſich angelegen ſein laſſen, die **Grenze der Manier und der Originalität in jedem konkreten Falle, wie bei jedem Darſteller aufzufinden und feſtzuſtellen.**

Der Kreis der Manier iſt ein gar weiter. Eine künſtleriſche Bildung, welche mit Ernſt das höchſte Ziel verfolgt, wird es ſich daher zu einer Hauptaufgabe machen, dieſen Kreis immer mehr zu verengen. Je länger die Bekämpfung der Manier vernachläſſigt wird, deſto tiefer ankert ſie. Iſt ſie gar aus dem Beſtreben hervorgegangen, einen gewiſſen Effekt hervorzubringen, und iſt dies bei der Menge, welche ſo leicht das nur Ueberraſchende und Frappante günſtig aufnimmt, beſonders wenn es von glücklichen Mitteln unterſtützt wird, gelungen, ſo iſt die größte Gefahr da, daß ſie ſich wie ein unheilbarer Schaden durch das ganze Kunſtleben des Darſtellers hindurchzieht. Auch großartig veranlagte und bedeutende Künſtlernaturen nähren in der Manier oft einen Wurm, den ſie mit in das Grab nehmen. Man darf es als den abſoluten Grund ausſprechen, der Eßlair verhinderte, ein tragiſcher Schauſpieler erſten Ranges zu werden, daß er von einer nur auf den Effekt berechneten Manier beherrſcht wurde, welche uns durch den jähſten Abfall aus der tragiſchen Stimmung zu einer faſt ſpießbürgerlichen Hausväterlichkeit, durch ein plötzliches Abirren des tragiſchen erſchütterndſten Pathos in den Ton nüchterner Proſa, aus aller Illuſion herauswarf und die großartigſten Wirkungen zerſtörte. Wo dieſer Künſtler nicht ſolche Kontraſte erſtrebte, wie im bürgerlichen Schauſpiele, ſchuf er nicht ſelten eine vollendete Einheit, welche uns ein eben ſo originelles als wahres Bild eines menſchlichen Charakters enthüllte *).

---

*) Daher hat uns Eßlair in tragiſchen Charakteren niemals einen reinen Genuß gewähren können. Die Manier drang wie ein ſchneidender, das reizbare Gemüth tief verletzender Mißton oft gerade in den erſchütterndſten Momenten auf uns ein. Wir erinnern an ſeinen Lear, **Theſeus**,

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Wie es einen Styl giebt, der nicht von der Gewalt der Sache und dem Pathos der Idee getragen iſt, ſondern ſich ein künſtliches Gewand für einen ihm äußerlichen Inhalt gewirkt hat, ſo giebt es auch eine Manier der Darſtellung, welche ſolcher Art des Styls entſpricht. Die Form, welche ſich der Schreibende aus den ſeiner Natur verwandten und ihm daher beſonders zuſagenden Elementen des Ausdrucks zuſammenſetzt, welche mit mehr oder minder Glück zu einer eignen Hülle verarbeitet ſein können, hat in der darſtellenden Kunſt ihr Analogon in der Manier, welche, auf einem glücklichen Naturell beruhend, ſich in die Darſtellungsweiſe großer Schauſpieler hineinlebt und aus ihnen ſich ein Amalgama bereitet. Auch dies gehört darum weſentlich in die Kategorie der Manier, weil wir dieſelbe überall da finden, wo eine Form nicht organiſch einer Anſchauung entſprungen iſt. Die Form und Darſtellungsweiſe, welche in großen Künſtlern nur als die beſondere Strahlenbrechung ihres dichteriſchen Geiſtes erſcheint, erhält in denjenigen, welche ſie von dieſen entlehnen, nur den Charakter eines geborgten königlichen Gewandes, unter welchen man aber doch nicht ſelten die dürftige Hülle erblickt *). In denjenigen Situationen,

---

Wallenſtein. Dagegen gab er in einzelnen bürgerlichen Figuren ein wirklich vollendetes Ganzes. Wie edel und durch und durch wahr erſchien er als Oberförſter in den Jägern und als Kriegsrath Dallner. Man hätte bei der Anſchauung dieſer Darſtellungen niemals glauben ſollen, daß derſelbe Mann von einem ſolchen Dämon der Manier in der Tragödie beherrſcht wurde. Urſprünglich hat Eßlair durch die auf dem jähen Abfall in der Recitation beruhende Manier überraſcht und die Menge hat dies Erſtaunen, in welches ſie verſetzt wurde, für ein Wunder der Kunſt genommen, dem Beifallsexploſionen auf dem Fuße gefolgt ſind. Dadurch faßte dies bei Eßlair Wurzel und ſchoß zu einem unheilbaren Schaden auf. Auf jeden Fall war der Urſprung der Eßlairſchen Manier eine unkünſtleriſche Conceſſion gegen die Menge; ſpäter möchte er ſelbſt das Bewußtſein darüber verloren haben. Die Schilderung, welche Tieck von Eßlairs Kriegsrath Dallner giebt, friſcht uns die meiſterhafte Darſtellung wieder recht auf. Dramaturgiſche Blätter II. S. 87—90.

*) Das oben Ausgeſprochene gilt im Grunde von aller Kunſt. Was

welche die innerſte Seele aus ihrem Abgrunde heraufbeſchwören, wird ſich daher die Ohnmacht und die Unvermögenheit des Darſtellers, ſich in eine Weiſe des Ausdrucks hineinzufinden, die nicht ſein Eigenthum iſt, beſonders grell herausſtellen. Dieſe Manier ſehen wir in der darſtellenden Kunſt unendlich weit verbreitet. Sie iſt um ſo natürlicher, da große Talente durch die mächtigen Wirkungen dazu einladen, ſich ihre Weiſe der Darſtellung anzueignen. Da die Manier aber ihrem Weſen nach nur das Aeußerliche abzulöſen vermag, und das, was bei dem großen Darſteller ſeine nothwendige Form iſt, für ſich erborgt und zum Weſen macht, ſo werden beſonders alle individuelle Anſchauungs- und Aeußerungsweiſen, welche bei dem großen Schauſpieler als Eingebungen und Eruptionen ſeines Genies erſcheinen, bei dem Nachahmer ſich zur bloßen Manier verkehren, welche uns aus dem poetiſchen Gebiet heraustreiben. Der Schmerzenszug, der eine große Künſtlerin zu einem Abbilde der Niobe macht, weil er aus tiefſter Seele kommt und ſich über das bewegte Antlitz wie eine dunkle Wolke lagert, tritt in der Nachahmerin als eine weinerliche, an Verzerrung grenzende Miene auf. Und doch, müſſen wir bekennen, bleibt es beim Mangel ſchöpferiſcher Kraft unendlich vorzuziehn, wenn die Leiſtungen bedeu-

---

bei einem ausübenden Künſtler von Genie ein Produkt ſeiner innerſten Geiſteseigenthümlichkeit iſt, erſcheint bei ſeinem Nachahmer als etwas völlig Aeußerliches und Zufälliges, das daher auch einen ganz andern Charakter gewinnt. Wir erinnern dabei an Paganini und diejenigen, welche ſich, auch nicht ohne Geſchick und Glück, Einzelnheiten ſeines wunderbaren Spiels angeeignet haben. Dennoch zeigt ſich dem ſinnigen Hörer der große Unterſchied, daß die ganze in Erſtaunen ſetzende Technik, mit welcher Paganini ſein Inſtrument beherrſchte und es zu einer höhern Potenz erhob, zugleich Aeußerungsweiſen ſeiner ganzen Innerlichkeit waren, welche ſich gerade in dieſen Formen ausſprach, bei ſeinen Nachfolgern hingegen nur als überwundene Schwierigkeiten erſcheinen, ohne einen Charakter auszudrücken. Paganinis tragiſcher Humor offenbarte ſich in den Wendungen, die uns in Andern nur den Effekt von Kunſtſtücken machen, bei denen wir aber über die Anerkennung der Technik nicht hinauskommen. Ein innerliches Leben enthüllt ſich in ihnen nicht wie bei Paganini.

tender Darſteller, ſelbſt mit einer gewiſſen Manier, reproducirt werden, als wenn ſich ein ohnmächtiges und rohes Naturell auf ſich ſelbſt verläßt und ſich einbildet, die Ausbrüche ſeines ungeläuterten und unharmoniſchen Innern für Früchte des Genies ausgeben zu können. Es iſt nichts entſetzlicher, als das Höchſte, ja die Wunder des menſchlichen Geiſtes von der rohen Unmittelbarkeit parodirt zu ſehen.

Mit der Entwickelung der drei aus dem Begriffe ſich ergebenden Stufen der Schauſpielkunſt haben wir den allgemeinen, die abſtrakten Principien und Lebensfragen unſerer Kunſt umfaſſenden Theil zu ſeinem Abſchluß gebracht. Das Allgemeine iſt aber erſt in ſeiner Entfaltung lebendig. Es bedingt alſo einen zweiten, in das Beſondere und Einzelne unſerer Kunſt herabſteigenden und daſſelbe bis in ſeine Elemente verfolgenden Theil. Die Gliederung dieſes beſondern Theiles ergiebt ſich aus dem Begriffe unſerer Kunſt. Da ſie die Darſtellung der dramatiſchen Poeſie, mithin die Verwirklichung menſchlicher Charaktere in ihrem von der Poeſie vorgezeichneten Gange zu ihrer Aufgabe hat, dieſe aber durch das Material der individuellen Perſönlichkeit löſt, ſo hat der beſondere Theil die Momente derſelben in ihrer Beziehung zu unſerer Kunſt, mithin ihre Erhebung aus dem nur natürlichen in das künſtleriſche Daſein wiſſenſchaftlich zu erzeugen. Die Organe, vermittelſt welcher der Schauſpieler geſtaltet, ſind Ton und Gebärde. Ihre Bildung durch alle Stufen, von den einfachſten Elementen an bis zu ihrer reinſten Manifeſtation der Seelenzuſtände, organiſch zu verfolgen, iſt mithin die Aufgabe der beiden erſten Abſchnitte. Sie ſind die Pfeiler des ganzen Gebäudes dieſer Kunſt. Ihre Wahrheit aber haben ſie erſt als Momente einer höhern Einheit, zu der ſie ſich aufheben, und welche uns erſt das abſolute Ziel unſerer Kunſt enthüllt. Dieſes Reſultat iſt die Charakterdarſtellung, welche alſo die dritte Abtheilung des beſondern Theils bedingt. Ohne dieſen Schlußſtein ſind ſie nur Vorbereitungen ohne Zweck und Ziel, Vorhallen eines Tempels ohne Heiligthum. Die Charakterdarſtellung iſt gleichſam die Natur des Gottes, zu deſſen Kultus man erſt durch die Vorhallen des Tons und der Gebärde gelangt. Ohne ihren Anblick fehlt dem Kultus die letzte Andacht und unſerer Kunſt ihre höchſte Weihe. So zerlegt ſich alſo der beſondere Theil in die drei nothwendigen Glieder: 1) Die Bildung des Tons bis zur künſtleriſchen Virtuoſität des mündlichen Vortrags; 2) die Bildung des Körpers zum Organ der Seele bis zur künſtleriſchen Verwirklichung der Seelenzuſtände, die körperliche Beredtſamkeit; endlich 3) die Charakterdarſtellung, worin ſich die Recitation und die körperliche Beredtſamkeit zu einem ſchönen organiſchen Leben durchdringen. Die Entfaltung dieſer dritten Stufe, das Reſultat der beiden erſten einſeitigen Momente, zeigt uns die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrer Wahrheit und Schönheit, worin beide zu ihrem abſoluten Rechte und zu voller Verſöhnung kommen. In ihr gewinnt mithin der Begriff der dramatiſchen Darſtellung ſeine volle Wirklichkeit und das dichteriſche Werk ſeine höchſte ergreifendſte Verſinnlichung.

Beſonderer Theil.

* * *

Eintheilung des beſondern Theils.

Da die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung die Rede und die körperliche Bewegung zum Medium ihrer Verwirklichung hat, ſo ſind, wie bereits angedeutet, die beiden Elemente des beſondern Theils damit gegeben, welche zugleich auch die geſammte Technik unſerer Kunſt umfaſſen. Eine wiſſenſchaftliche Entwickelung wird daher die ganze Organiſation derſelben begriffsmäßig zu erzeugen haben, und zwar ſo, daß der Fortgang ſich ſtets als eine reichere Stufe künſtleriſcher Thätigkeit offenbart, deren keine aber dem Individuum erlaſſen werden darf. So organiſch aber auch die Entwickelung fortſchreitet, ſo kann ſie doch nicht umhin, bei der Darſtellung der einzelnen Elemente, öfter aus dem Folgenden etwas zu anticipiren. Dies rührt daher, weil in der Wirklichkeit der darſtellenden Kunſt alle dieſe Momente zugleich in Kraft ſind und nicht nach einander zur Erſcheinung kommen. Die Wiſſenſchaft enthüllt nur die innere Nothwendigkeit der geſammten Architektonik der Kunſt, ohne daß deshalb der darſtellende Künſtler dieſe Momente in der Zeit wirklich auseinander hält. Was begrifflich als ein Nacheinander auftritt und als eine Erhebung und Reinigung der nur natürlichen Elemente zu künſtleriſcher Geſtalt, das erſcheint in der Ausübung ſelbſt nothwendig als ein Gleichzeitiges, indem jedes Element das andere ſo vorausſetzt, daß ſich das Ganze unſerer Kunſt als ein in ſich geſchloſſener Kreis von Geſetzen darſtellt, von denen das erſte auch wieder durch alle anderen getragen wird und ſie ſelbſt mitträgt. Daher muß auch unſere Entwickelung oft Elemente auf einer Stufe berühren, welche erſt auf einer höhern Stufe ihre volle Erledigung finden. So wie z. B. in der Entwickelung des Individuums das Gedächtniß gleichzeitig mit der Empfindung, der Aufmerkſamkeit, der Anſchauung und der Vorſtellung kultivirt wird und keines dieſer Momente eigentlich in der Wirklichkeit iſolirt auftritt, die Wiſſenſchaft aber doch dem Gedächtniß ſeine Stelle in dem Syſtem des menſchlichen Geiſtes nach der Abhandlung der genannten Momente anweiſt, weil es dieſe, dem Begriffe nach vorausſetzt, ſo verhält es ſich auch mit unſerer Kunſt und im Grunde mit jedem geiſtig konkreten Stoffe. Es kommt nur darauf an, über dieſen Unterſchied ein Bewußtſein zu haben. Wenn etwa in unſerm erſten Theile das Tempo des Vortrags in ſeinen mannigfaltigen Formen entwickelt wird, ſo kann dies doch nur anſchaulich und fruchtbar geſchehn, indem zugleich bis auf einen gewiſſen Grad die Charakterdarſtellung vorausgeſetzt und aus dem Grundton gewiſſer Gattungen von Dramen und Charakteren das Princip des Tempos begriffen wird. Eine gleiche Bewandtniß hat es mit der malenden Gebärde, deren Geſetz gar nicht verſtanden werden kann, wenn nicht mannigfache Seelenzuſtände anticipirt und zur Erläuterung herangezogen werden. So möchte es kaum in der Entwickelung ſelbſt ein Moment geben, das nicht in gewiſſem Sinne erſt von einer höhern Stufe aus vollſtändig begriffen wird. Denn auch hier, wie in aller wiſſenſchaftlichen Entwickelung, iſt die höhere Stufe die Wahrheit und die eigentliche Begründung der früheren.

Nach dieſer vorläufigen Betrachtung gehn wir an die Gliederung des erſten Moments. Das Material der Rede iſt der Laut. In der Kunſt ſoll aber das Material nicht in ſeiner natürlichen Beſchaffenheit gelaſſen, ſondern begeiſtigt werden. Es ſoll alſo fähig ſein, den geiſtigen Gehalt auf eine adäquate Weiſe in ſich aufzunehmen und zurückzuſpiegeln. Die erſte Forderung iſt mithin die Bildung des artikulirten Tons, ſo daß dieſer alle Bewegungen des Innern auszudrücken im Stande iſt. Die höchſte Vollendung aber wird die Bildung des artikulirten Tons erreicht haben, wenn er von dem geiſtigen Inhalt, den er ausſpricht, ganz durchzogen erſcheint, wenn alſo alles Unorganiſche deſſelben ausgeſtoßen und überwunden iſt. Das abſolute Ziel dieſes erſten Moments der Begeiſtigung iſt mithin, den Körper des Lautes zu einer wirklichen Hülle der Seele zu geſtalten, ſo daß ſich kein Theil des erſtern ſelbſtiſch für ſich behauptet, ſondern das Material des Tons auch in allen Punkten ein Inneres ausſtrahlt. Weil an ſich zwiſchen dem erzeugenden Geiſte und dem artikulirten Tone eine tiefe innere Verwandtſchaft ſtatt findet, ſo hat die künſtleriſche Bildung auch die Aufgabe, dieſe zu verwirklichen und zu offenbaren. Der erſte Abſchnitt hat alſo die Tonbildung und die Begeiſtigung des Lautes, als das Material der Kunſt, zu entwickeln.

Nachdem der Ton zu ſeinem Rechte gekommen, d. h. befähigt worden iſt, Abbild des Geiſtes zu ſein, tritt die tiefere Forderung ein, den von ihm getragenen Inhalt in ſeiner Bedeutung und in dem Sinne, in welchem er gedacht worden iſt, zu offenbaren. Dies iſt nur dadurch möglich, daß der Ton die geiſtige Farbe gewinnt, wodurch der Inhalt des Geſprochenen nach ſeinem wahrhaften Sinne an das Ohr des Hörers gelangt, um als ſolcher aufgenommen und empfunden werden zu können. Nur der zugleich empfindende und und ſelbſtbewußte Geiſt vermag dieſe Aufgabe zu erfüllen. Wenn alſo im erſten Abſchnitte das Moment des Lautes, als Gefäß eines künſtleriſchen Inhalts, zu ſeiner Entwickelung kam, ſo hat der zweite den Accent, in ſeinem weiteſten Umfange, als den geiſtigen Zugeſang der Rede, wodurch dieſe erſt für Andere ein Geſchöpf des Geiſtes wird, in ſeiner Bedeutung zu begreifen. Dies bedingt das zweite Moment unſers erſten Theils. In ihm kommt der Accent zu ſeinem Rechte. Der Accent aber beſchränkt ſich nicht nur auf den durch den Verſtand dem Zuhörer mitgetheilten logiſchen Sinn des Inhalts; dies iſt nur ſeine erſte Erſcheinung. In künſtleriſcher Beziehung hat der Accent vielmehr die Aufgabe, nicht nur den logiſchen Sinn des Inhalts dem innern Sinne zu zu überliefern, ſondern auch diejenige Anſchauung zu verſinnlichen, welche der Inhalt mit Nothwendigkeit in uns erzeugt. Indem er alſo auf den Hörer die inwendige Seele des Geſprochenen durch den Ton überträgt und denſelben gleichſam verleiblicht, iſt er der *ſymboliſche Accent.* Erſt dieſer gehört der Kunſt an und ſeine Ausbildung und Anwendung iſt eine der weſentlichſten Aufgaben für den darſtellenden Künſtler. Die freie Herrſchaft über ihn bringt die größten Wirkungen hervor, weil hier der Künſtler ſich in das tiefſte Geheimniß aller Kunſt eingeweiht zeigt, dem Geiſte ſtets den durchſichtigen Leib anzuerſchaffen und die Materie überall zur Bedeutſamkeit zu geſtalten.

Alles Geſprochene und Vernommene fällt aber in die Zeit und ſtellt ſich als eine zeitliche Bewegung dar. Wenn man aber nur ſie hört, ohne daß ſich in ihr ein höheres Geſetz darſtellt, ſo würden wir aus dem Gebiete der Kunſt in das der Natur zurückgeworfen werden. Die Bewegung wird ſich alſo als eine durch den künſtleriſchen Geiſt beſeelte und als ſolche wirkende offenbaren müſſen. Der Zuhörer wird mithin durch ſie in diejenige Schwingung verſetzt, welche der Bedeutung des Gehalts entſpricht. Ton und Accent gewinnen alſo erſt ihre wahrhafte Wirkung und ihre höchſte Bedeutung, indem durch ſie ein dichteriſches Ganzes in der ihm entſprechenden Ton- und Taktart an unſern innern Sinn dringt. Dies giebt das dritte Moment: „*die rhythmiſche Bewegung und das Tempo.*

Alle drei Momente erſchaffen in aufſteigender Linie dem an den innern Sinn, vermittelſt des Gehörs, dringenden geiſtigen Gehalt ihren Körper. Dadurch ſind ſie Träger der Kunſt; denn jedes künſtleriſche Element wirkt als ununterbrochene Einheit und Durchdringung von Seele und Leib, von Begriff und Bild. Das ganze Geheimniß des künſtleriſchen Vortrags beruht daher auch auf dem Vermögen, den geiſtigen Gehalt nicht als einen *abſtrakten* auszuſprechen, ſondern ihm den entſprechenden und vom dichteriſchen Geiſt belebten Körper zu verleihen. Der Poeſie, als der Erſcheinung des Geiſtes in der Form der idealen Sinnlichkeit des Worts, entſpricht alſo derjenige Vortrag, welcher dem Hörer dieſen innern Zuſammenhang und dieſe Durchdringung verſinnlicht. Der künſtleriſch gebildete Ton läßt die innere Verwandtſchaft des Geiſtes mit ſeinem Stoffe, dem artikulirten Laute, durchſcheinen, er giebt uns den architektoniſch ſchönen Leib. Der künſtleriſch gebildete Accent bildet dem durch den Laut verkörperten Inhalt ſeine Seele ein; durch ihn offenbart ſich die ideelle Einheit von Inhalt und Form im Ausdruck des Tons. Vermittelſt ſeiner durchleuchtet und beherrſcht die Seele eigentlich erſt den ſchönen Körper des Lauts. Die rhythmiſche Schwingung hebt endlich die durch den Accent an den innern Sinn gebrachte dichteriſche Anſchauung in das Reich der geiſtigen Bewegung, wo es als ein künſtleriſches Ganzes an das Ohr klingt und ſich dem geiſtigen Sinn als ein ſolches anſchmiegt. Denn vermittelſt des künſtleriſchen Rhythmus dringt der geiſtige Inhalt als ein vor uns ſich organiſch entwickelndes Kunſtwerk an unſern Sinn, indem keine Schwingung iſolirt und zufällig daſteht, ſondern die folgenden bedingt und in dem Hörer mit Nothwendigkeit hervorruft. Das Moment des Rhythmus und des Tempos in ſeinem umfaſſendſten Sinne erſcheint alſo als die dichteriſche Seele in ihrer ſich der Materie entwindenden Bewegung. In dieſen drei Momenten ſchließt ſich der erſte Abſchnitt, welcher die künſtleriſche Bildung der Rede zur Aufgabe hat, ab und enthält zugleich alle Elemente einer wahrhaften Technik dieſes Gebiets. Dieſe Geſetze des künſtleriſchen Vortrags gewinnen natürlich erſt in den einzelnen Gattungen der Poeſie ihre volle Verwirklichung, deren Spitze, die dramatiſche Poeſie, auch die lebendigſte Durchdringung und die ſchöpferiſchſte Anwendung aller dieſer Momente fordert.

Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung drängt aber, ihrer Natur nach, zur ſinnlichen Erſcheinung, zur Verkörperung der dichteriſchen Anſchauung. Sie weiſt alſo über das ideelle Element der Rede hinaus und auf das reale, der Verſinnlichung mittelſt der Gebarde hin. Wenn daher unſer erſter Abſchnitt die Architektonik des künſtleriſchen Vortrags aufzeigte, ſo hat es der zweite mit den künſtleriſchen Geſetzen der Gebärde, alſo mit der körperlichen Beredtſamkeit zu thun. Erſt mit dieſem Theile betreten wir das der dramatiſchen Darſtellung eigenthümliche Gebiet. In dem Uebergang aus dem erſten Moment der Rede in das Moment der Gebärde ſtellt ſich daher der nothwendige Fortgang aus dem Ideelen in die ſinnliche Erſcheinung dar. Dieſer tritt uns zunächſt als ein Abfall von dem geiſtigen Element der Rede entgegen; denn die ſinnliche Gebärde iſt, gegen das von dem Geiſte vernommene, geſprochene Wort gehalten, ſubordinirt, weil der Geiſt ſich hier nicht in ſeinem eigenſten Elemente, dem Wort, ſondern in einem zunächſt dem Geiſte äußerlicheren Elemente offenbart. Die Gebärde geht daher auch, als der der Natur verwandtere Ausdruck, dem Ausdruck durch die Sprache vorher. Dieſer ſcheinbare Abfall aus dem Geiſterreiche der Rede in das Sinnliche der Gebärde iſt aber auch zugleich für uns ein Fortgang; inſofern es die erſte Stufe der Verwirklichung der dramatiſchen, auf die Verkörperung des dichteriſchen Charakters hinarbeitenden Kunſt iſt, gleichwie die Natur, als die erſte Form der Offenbarung Gottes, eben weil ſie die erſte reale Verwirklichung und Verleiblichung des abſoluten Geiſtes iſt, auch, nach dieſer Seite hin, ein Fortſchritt von der nur im Elemente des Gedankens ſich bewegenden logiſchen Idee iſt. Wie ſich aber aus der Natur, der erſten Offenbarung Gottes, der menſchliche Geiſt, als die zweite höhere Offenbarung Gottes entbindet und ſich wieder durch die mit Bewußtſein in ihm ſich entwickelnde und thätige Idee, mit dem logiſchen Geiſte verknüpft, ſo erhebt ſich auch in unſerm Gebiete, nach demſelben Geſetze, die körperliche Gebärde wieder zum ſelbſtbewußten Worte und verbindet ſich mit der Rede, als der ideellſten Aeußerung, gleichſam der unſinnlichſten Gebärde des Geiſtes, um durch ein ſtätiges Ineinandergreifen beider Momente, die innere Werkſtatt der Seele, die Welt des Gemüths in ihrem Auf- und Abwogen zur ſinnlichen

Klarheit zu bringen. Wenn es alſo der erſte Abſchnitt allein mit den Elementen der körperlichen Beredtſamkeit zu thun hat, wodurch der darſtellende Künſtler von dem Körper, als der *Naturſeite des Geiſtes*, Beſitz nimmt und ihn zu einem Werkzeuge für die Darſtellung von Seelenzuſtänden macht: ſo iſt es die Aufgabe des zweiten Abſchnitts, dieſe Zuſtände des Gemüths in organiſcher Entwickelung vor uns werden zu laſſen, und ihre Darſtellung in Verbindung mit dem geiſtigen Elemente der Rede in ſtätiger Durchdringung beider Seiten zu betrachten. Die reife Frucht dieſer Durchdringung iſt nun die *ideale Charakterdarſtellung*, die in ihrer vollen Wahrheit und Schönheit vor uns ſich enthüllende *edle Perſönlichkeit*. Die Charakterdarſtellung gliedert ſich, ihrem Weſen nach, in drei Momente. Das erſte begreift die äußere, charakteriſtiſche Erſcheinung der Perſönlichkeit, welches wir mit dem allgemeinen Ausdruck: *die Maske des Charakters* bezeichnen. Das zweite Moment giebt uns die tiefere Offenbarung der Perſönlichkeit in ihrer *körperlichen Haltung* und vor Allem in dem *Grundton*, worin ſich ſchon das ethiſche Element, überhaupt die Innerlichkeit des Charakters vor uns aufthut. Das dritte Moment begreift endlich die *künſtleriſche Durchführung des Charakters*.

Die Entfaltung jedes einzelnen Charakters iſt aber durch das Ineinandergreifen aller andern Geſtalten des Dramas bedingt, denn jede Individualität entwickelt ſich zugleich vermittelſt der übrigen Perſönlichkeiten. Das Ziel der dramatiſchen Darſtellung iſt alſo ein von dem dichteriſchen Geiſte durchdrungenes Ganzes vor uns werden zu laſſen, worin jede einzelne Geſtalt gerade diejenige Stellung einnimmt, welche ihr, nach den Abſichten des Dichters, und dem Gedanken des Kunſtwerks gebührt. Die *künſtleriſche Totalität*, in welcher jeder einzelne Darſteller ſich als Glied eines Ganzen begreift und einordnet, iſt alſo das höchſte Ziel aller dramatiſchen Darſtellung und bildet den natürlichen Schlußſtein unſerer Abhandlung. Dieſe Deduction rechtfertigt die aus dem Begriff folgende nothwendige Stellung aller Momente in dem beſondern Theile und wird ſich den mit dem Geſetze der philoſophiſchen Bewegung Vertrauten in lebendiger Wahrheit aufdringen. Es liegt in der Natur der Sache, daß dem Laien ſich hier mancher Bogen und manche Strebung verhüllt, durch welche unſer Gebäude geſtützt und in ſich begränzt iſt.

Die Bildung des Tons.

1. Die dialektfreie, mangelloſe Ausſprache.

Die Sprache iſt das Material, deſſen ſich der Schauſpieler zur Verſinnlichung des dichteriſchen Inhalts bedient. Dies Material ſoll mithin fähig gemacht werden, die Anſchauung einer idealen Welt wiederzugeben. Das Organ ſoll alſo zum Ausdruck der Wahrheit und Schönheit gereinigt werden. Die erſte Forderung iſt alſo die, daß das Organ des Redenden die reinen Elemente der Sprache, mit Beſeitigung jedes ſtörenden Beiwerks, ausgebildet habe. Die Hinwegräumung und Beſiegung jedes Elements, welches den artikulirten Ton zum edlen Gefäß für einen idealen Inhalt zu machen verhindert, erſcheint mithin als die erſte negative Bedingung. Schon oben, wo wir die Naturbedingungen für den darſtellenden Künſtler berührten, faßten wir einen feſtgewurzelten Dialekt als ein entſchiedenes Hemmniß für den Schauſpieler auf, der dadurch, ſelbſt bei einem bedeutenden Geſtaltungstalent, doch nur auf den Rang eines Lokal-Komikers angewieſen ſei, eine Stellung, welche ihn alſo entſchieden immer in die zweite Linie zurückdrängt.

Der Dialekt giebt der Ausſprache die Farbe einer beſtimmten Landſchaft. Der mit einem Dialekt Behaftete bietet mithin den geiſtigen Gehalt nicht in der von der Geiſteseigenthümlichkeit der Nation erzeugten Form dar; denn die Ausſprache iſt ja nichts anderes, als die Art und Weiſe, in der der artikulirte Laut, den die Sprache ſich zum Ausdruck des Gedankens mit innerer Noth-

[illegible]igkeit gebildet hat, an das Ohr klingt. Was nun von der individuellen Geiſteskraft der Nation als das vernehmbare Element der Rede geſchaffen worden iſt, der *artikulirte Laut* in ſeinen mannigfachen Verzweigungen, ſoll auch in einer Art hörbar werden, welche uns die Arbeit der geiſtigen *Geſammtheit der Nation*, nicht die individuelle Form einer Landſchaft vernehmen läßt. Die Geiſtesſchätze der Nation, worin ſie ihr tiefſtes Weſen ausgeſprochen, können mithin nur in einem dieſem Begriffe angemeſſenem Elemente wirkſam vernommen werden. *Dies iſt die nationale, nicht lokale Ausſprache.* Je idealer und allgemeiner nun der Gehalt des Geſprochenen iſt, deſto gebieteriſcher fordert er auch die allgemeine, gebildete Ausſprache der Nation zum Medium der Mittheilung; deſto mehr widerſtrebt ihm alſo eine Ausſprache, welche von der allgemeinen, nationalen Bildung überwunden und zurückgelaſſen worden iſt — *der Dialekt*. Der Dialekt in der Ausſprache verhält ſich mithin zur reinen Ausſprache, wie der zurückgebliebene *Lokal-Geiſt* zu dem freigewordenen allgemeinen *Nationalgeiſt*. Die Farbe eines Dialekts verſetzt alſo den Hörer ſogleich in eine beſtimmte Landſchaft und verengt ſeinen Sinn, während ihn die reine Ausſprache zur Anſchauung des Nationalgeiſtes erhebt.

Schon im gewöhnlichen Leben iſt es verletzend, einen geiſtigen Inhalt in der unangemeſſenen Form eines Dialekts zu vernehmen; nur die leichte Form der Konverſation, an die wir nicht die ſtrengen Anforderungen der Kunſt machen, hebt uns raſch über dieſen Widerſpruch hinweg. Ja, es kann ſogar im Munde eines lieblichen, weiblichen Geſchöpfs der Dialekt, den wir plötzlich in heiterer und ſinnvoller Unterhaltung mit einer reizenden Naivität ausſprechen hören, einen gewiſſen Zauber über uns ausüben, aber nur darum, weil er uns die Anſchauung einer individuellen Geiſtesform erweckt, welche in die auf dem Niveau der formellen Bildung ſich bewegende Konverſation eindringt. Hier läßt uns alſo nur die Anſchauung eines durch ſeine *Fremdartigkeit* und Naivität anziehenden Elements nicht zum Gefühl des Widerſpruchs der Ausſprache mit den Forderungen der idealen Bildung kommen. Wenn dagegen ein Mann längere Zeit das Wort nimmt und ſich zum Mittelpunkte einer Unterhaltung Gebildeter macht, ſo wirkt ſchon die Färbung des Dialekts ſtörend und dieſer Widerſpruch kann uns leicht ein Lächeln abnöthigen, welches allemal aus unſerer Ueberlegenheit ſtammt. Je mehr ſich nun ein mit einem Dialekt behafteter Redner zum Träger eines geiſtigen Gehaltes, zum Organ einer Geſammtheit macht, wie der Kanzelredner oder der politiſche Redner, deſto ſchneidender wird auch der von uns entwickelte Kontraſt auf uns eindringen. Denn hier macht ſich der Gegenſatz des nach einer Seite im Lokalgeiſte wurzelnden Redners, der ſich zum Vertreter eines allgemeinen Gehalts macht, ſymboliſch in der vom Dialekt gefärbten Ausſprache geltend. Auch der Redner muß daher zu ſeiner vollen Wirkſamkeit die Dialektfreiheit erſtreben; ein einziger Laut, der uns grell an die Landſchaft mahnt, der er entſprungen, kann ihn in gewichtigen Momenten um allen Effekt bringen.

Am entſchiedenſten aber tritt die Forderung der *Dialektfreiheit* bei dem *darſtellenden Künſtler* auf. Wenn der politiſche oder geiſtliche Redner noch durch den Inhalt, den er vertritt und aus ſeiner Bruſt hervorruft, wirken kann, und durch große Eigenſchaften der Rede, eine zwingende Logik, eine aus der Tiefe der Seele ſtammende Kraft der Ueberzeugung und ſeine begeiſterungsvolle, inſpirirte Perſönlichkeit uns über die Mängel der Ausſprache und das Störende des Dialekts hinwegzuheben vermag, ſo iſt dies dem Schauſpieler nicht möglich. Der erſtere nämlich ergreift uns vorzugsweiſe durch den Gehalt und die Art, wie derſelbe in ihm eigenthümliche und ſchöpferiſche Geſtalt annimmt. Immer ſpricht ſich im Redner eine eigene, beſondere Perſönlichkeit aus, der wir es eher nachſehn, wenn ſie ſich durch die Ausſprache als ein Weſen von zu individueller Färbung darſtellt. Der Schauſpieler aber enthüllt einen idealen, der Kunſt angehörigen Inhalt. Auch die Ausſprache ſoll daher der Idealität des Gehalts völlig entſprechen, d. h.

ſich der ſinnliche Laut ſoll der angemeſſene Träger der dichteriſchen Anſchauung ſein. Zweitens aber verwaltet der Schauſpieler die Schätze des Dichters, er ſteht nicht, wie der Redner, als Individuum vor uns, das ſeine Sache ſelbſt führt, ſondern iſt in ſeine Maske untergetaucht. Wir vernehmen alſo durch ihn den ſchechthin objektiven Gehalt der Kunſt. Drängt ſich dort nun ein Dialekt hervor, ſo tritt plötzlich der individuelle Menſch vorlaut aus ſeiner Rolle heraus und wird, ſo zu ſagen, ein ungetreuer Haushalter des ihm anvertrauten Guts des Dichters. Dies iſt der abſolute Grund, warum ſelbſt dem Redner ein Mangel des Dialekts eher nachgeſehen werden kann, als dem Schauſpieler. Unſere Entwickelung ſpricht dadurch zugleich das Geſetz der Dialektfreiheit für den darſtellenden Künſtler als unbeugſam aus.

Der Schauſpieler ſoll dialektfrei ſein, heißt alſo: er ſoll die reine Ausſprache der Natur haben. Die Deutſchen ſind in dieſer Rückſicht weniger ſtreng, als die Franzoſen. Letztere haben in ihrer Hauptſtadt den Centralpunkt, nicht nur für ihr politiſches Leben, ſondern auch für ihre Kunſt und Wiſſenſchaft. Mit einem ſolchen Mittelpunkt verbinden ſich daher auch für die Bühne große Vortheile. Auf die Theater der Hauptſtadt ſind, wie auf alle Lebenserſcheinungen derſelben, die Blicke Frankreichs gerichtet; Paris iſt das Herz, von dem das Blut ſich in die Provinzen ergießt und wieder in das Centrum zurückſtrömt. Es giebt den Impuls und mithin die Norm für alle Bewegungen an. Von den darſtellenden Künſtlern der Hauptſtadt und namentlich das theatre français fordert der Franzoſe daher auch die ächt franzöſiſche, muſtergültige Ausſprache. Die Bühne wird alſo der Heerd der gebildeten, nationalen Ausſprache. Der Schauſpieler kennt dieſe ſeine Stellung und empfindet daher auch die Verpflichtung, auf dieſen Theil ſeiner Kunſt eine beſondere Sorgfalt zu verwenden; das Publikum würde ihm eine Nachläſſigkeit hierin nicht verzeihen. Bei aller ſonſtigen Mittelmäßigkeit der Leiſtungen erfüllen doch faſt alle Mitglieder die, auch vom Publikum, gebieteriſch geforderte Pflicht, frei von einer ſtörenden, nicht nationalen Ausſprache zu ſein. In dieſer Rückſicht iſt eine formelle und techniſche Bildung unter den franzöſiſchen Schauſpielern unendlich ausgebreiteter, als bei uns. Die Strenge des Publikums erzieht ſelbſt den Schauſpieler dazu. Wir Deutſche laſſen uns in dieſer Beziehung faſt Unglaubliches bieten. Die aus Mangel an feinem Takte ſtammende Duldſamkeit des größten Theils der Hörer verwöhnt den Schauſpieler natürlich immer mehr und läßt ihn gar nicht die Nothwendigkeit ſo tief empfinden, der Forderung einer unbedingten Dialektfreiheit zu genügen. Wann gehn die gewöhnlichen Theaterkritiken jemals auf dieſe Grundlagen zurück und beeifern ſich, die Mängel einer Ausſprache zu rügen. Das rohe Ohr der Menge wird durch einen ſolchen Mißklang kaum berührt. Daher die Erſcheinung, daß ſelbſt Schauſpieler von großem Talente, von unbeſtreitbarer Liebe für ihre Kunſt doch gewiſſe Mängel des Dialekts und der Ausſprache nicht tilgen und ſie ihr ganzes Leben hindurchſchleppen. Sie ſehn, daß weder Kritiker, noch Publikum darauf ein beſonderes Gewicht legen und dies zu keiner Lebensfrage machen. Der letzte Grund dieſes Mangels liegt freilich in dem uns fehlenden Centralpunkt und in unſerer Zerſtückelung, welche ſich auch in der Ausſprache inſofern geltend macht, als der Dialekt der Landſchaft und eines Volksſtammes nicht nur der in den Maſſen herrſchende Grundton iſt, ſondern ſich auch in die Ausſprache der Gebildeten hineinzieht und ſie als Baiern, Sachſen, Schwaben, Oeſtreicher u. ſ. f. zu erkennen giebt. Nach den Bedürfniſſen ſeiner idealen Natur Deutſcher ſteht der Einzelne als politiſches Geſchöpf, als ein Glied eines beſondern, von andern deutſchen Staaten getrennten, für ſich beſtehenden Gemeinweſens da, das ſeine Wurzeln in einem von andern unterſchiedenen deutſchen Volksſtamm hat. So in zwei Welten getheilt, als gebildeter Geiſt, Gelehrter und Künſtler über den beſondern Volksgeiſtern ſeiner Nation erhaben und ſich als Deutſcher empfindend, für Deutſche und zu Deutſchen ſprechend, iſt er doch nach allen ſeinen politiſchen Bezügen wieder ~~in~~ einen beſondern deutſchen Staat gebunden, deſſen

Lebensſtrom ihn ebenfalls umrauſcht und trägt. Nach dieſer Seite hin hängt er aber wieder mit dem in dem Volke heimiſchen, beſondern Dialekt zuſammen, dem er ſich eigentlich erſt mit Gewalt entziehn muß. Der Deutſche, ſelten von Hauſe aus in den klaren Strom einer dialektfreien Ausſprache getaucht, ſondern in vielfacher Weiſe durch Haus und Unterricht von einem Dialekte berührt, wird daher unvermerkt von den Mängeln ſolcher Ausſprache umſtrickt und verliert dadurch natürlich das feine Gefühl für den Werth einer völlig reinen, dialektfreien Ausſprache. Wie ſoll er alſo ſo ſtrenge Anforderungen an Andere machen, da er ſich auch von ihnen ſo viel vergeben laſſen muß! *)

Aus dieſen Gründen erklärt ſich unſere Lauheit gegen Dialektfehler, indem unſer Sinn dafür gar nicht zu einer ſolchen Empfindlichkeit geweckt worden iſt, um ſelbſt durch geringe Verſtöße von der Bühne herab widerwärtig berührt zu werden. Um ſo ſorgfältiger und gewiſſenhafter muß ſich aber die Vorbildung eines Schauſpielers auf völlige Dialektfreiheit richten. Wenn es, wie zu hoffen ſteht, zu wirklich nationalen Bildungsſchulen für dramatiſche Darſteller kommt, ſo muß die dialektfreie, reine Ausſprache eine

---

*) Die folgenden, vom reinſten Feuer diktirten Worte *Arndts* in ſeiner Schrift: „Ueber Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache, 1813", haben auch heute noch völlige Wahrheit: „Wer ſieht, ich frage euch, Deutſche, und erinnere euch daran, damit ihr euch ſchämet, wer ſieht anderswo die Erſcheinung, die wir jeden Tag ſehen können, daß *von tauſend Deutſchen kaum einer richtig deutſch leſen und ausſprechen kann?* — Wenn ein gebildeter Schwede in Stockholm, ein gebildeter Franzoſe in Paris und ein gebildeter Italiener in Florenz ſo ſchwediſch, franzöſiſch und italieniſch ſprächen, als Männer unſerer gebildetſten Klaſſen in Zürich, Stuttgart, München, ja in Dresden, Berlin und Hannover, wo ſie ſich auf ihre Ausſprache und Kunſt ſchon etwas einbilden, *deutſch* ſprechen, wohin ſollte er fliehen vor dem Spott und Gelächter der Zuhörer? — Der deutſche Gelehrte, Künſtler, Graf und Freiherr ſchämt ſich nicht, ſeine Mutterſprache zu ſprechen, wie ſein Bedienter und Kutſcher ſie ſprechen; er würde untröſtlich ſein und bis an die Ohren erröthen, wenn man ihm ſagte, er ſpreche franzöſiſch, wie die Bauern von Auvergne unn Franche Comte."

Grundforderung für die künſtleriſche Entwickelung werden. Denn auch das eminenteſte Darſtellungstalent hat in Dialektfehlern einen geheimen Feind zur Seite, der es um die höchſten Wirkungen ſeiner Kunſt bringen kann. Freilich gehört auch ein feingebildetes, für zarte Unterſchiede empfängliches Ohr dazu, um ſelbſt eine leiſe Färbung des Dialekts und einen ungehörigen Nebenklang zu empfinden. Es wird daher eine Hauptſorge des Lehrers ſein müſſen, von dem wir vor allem ein gebildetes Ohr fordern dürfen, das Gefühl des künftigen Darſtellers ſo reizbar für die Vergehungen gegen die Ausſprache zu machen, daß er ſich auch nicht den leiſeſten Mißton durchſchlüpfen laſſe. Dann wird es nicht mehr eine nur abſtrakte Forderung bleiben: der Schauſpieler auf der Bühne ſei das Muſter einer nationalen Ausſprache, von ihm vernehme man das reine, klare, von allen Schlacken geläuterte Gold des ächten Deutſch. Die Bühne, welche die edelſten Schätze der Nation in den raſcheſten Umlauf der Gemüther ſetzt, hat auch das Recht und die Pflicht, die Bewahrerin und gleichſam der *Kanon* des nationalen Lauts zu ſein. Und das lebendige Beiſpiel, das ſich ſpielend dem Sinne einſchmeichelt, wird bald die heilſamſte Rückwirkung auf das Publikum äußern, das ſich durch dieſe unvermerkt auftretende Lehre allmälig ein zarteres Gehör für die Schönheit ſeiner Sprachelemente gewinnen muß [*]).

---

[*]) *Fr. Aug. Wolf*, ein Mann von *attiſchem* Ohr, ſagt in ſeiner Vorleſung: Ueber ein Wort Friedrichs II. von deutſcher Verskunſt, in dieſer Beziehung ſehr ſchön: „Es gehört durchaus zu den wichtigſten Aufgaben echter Staatsweisheit, wie durch *reine, richtige Ausſprache* und ſchönen Vortrag in der Mutterſprache die gemeinſame Kultur der weit verbreiteten Deutſchredenden befördert werden könne, und keineswegs eine nur verſchönernde, an der Außenſeite glättende Kultur. Von hier aus vielmehr muß wahre, alle Gemüthskräfte des Menſchen mächtig ergreifende Bildung hervorgehn, wenn Energie und Anmuth der Rede in *angemeſſenen Sprachtönen ſich mittheilen lernen* und durch ſolchen Ausdruck ihren eignen innern Gehalt erhöhen. — Noch fand ſich unter uns hierin ſelten ſchulmäßiger Unterricht. — Wir achten leider noch viel zu wenig auf eine *gebildete, reine Ausſprache*, um in derſelben das Sanfte und

e) Der Dialekt offenbart ſich in mannigfachen Formen. Er beruht theils auf der Verkehrung und Verwechſelung der Natur einzelner Laute gleicher Abſtammung (wie das berüchtigte ſächſiſche p und b, d und t), theils auf der Einmiſchung fremdartiger Laute, wie z. B. der den ſchwäbiſchen Dialekt ſo breit und hart machenden Ziſchlaute, theils auf dem jeden Dialekt begleitenden Nebentone, der den zu Wörtern und Sätzen verbundenen Sprachelementen erſt die eigenthümliche Farbe der Landſchaft giebt*). Dieſer ſinnlich gar nicht darſtellbare Nebenklang, welcher die Reinheit der artikulirten Laute auf eine ſo verſchiedenartige Weiſe trübt, iſt eigentlich die inwendige Natur aller dialektvollen Ausſprache. Dieſer über den einzelnen Elementen ſchwebende, bald mehr ſingende, bald die Verbindungen verhärtende, ſpecifiſche Nebenklang, der dem Ganzen erſt ſeinen partikulären, von der Natur der nationalen Ausſprache verſchiedenen Charakter aufdrückt, iſt um ſo ſchwieriger völlig zu bewältigen, weil er der gleichſam mit der Muttermilch eingeſogene Geiſt iſt, der bewußtlos fortwirkt und das Individuum, ſelbſt unter ganz andern Umgebungen, noch in ſpäter Zeit nicht völlig aus ſeiner Herrſchaft entläßt. Feſter Wille, ſtete Wachſamkeit auf ſich, und ein feines, auch für die zarteren Nüancen empfängliches Ohr ſind die unerläßlichen Bedingungen, um ſich von dem Dialekte völlig zu emancipiren. Sie hat ſich der Schauſpieler unabläſſig wach zu erhalten. Auch das Gehör kann durch Aufmerkſamkeit unendlich geſteigert und für die leiſeſten Nebenlaute reizbar gemacht wer-

---

Starke, das Weiche und Rauhe, das Ruhige und Feurige, das Langſame und Schnelle mit Sicherheit auszudrücken und die Rede gleichſam zu einer Malerei der Gedanken zu machen.“

*) Im Allgemeinen ſcheiden ſich die beiden großen Gegenſätze, des niederdeutſchen oder ſächſiſchen und des oberdeutſchen oder allemanniſchen Dialekts, welche ſich freilich in ſich wieder mannigfaltig individualiſiren, auch in die einſeitige Herrſchaft der Vokale und der Konſonanten ab. Denn im niederſächſiſchen Dialekt herrſcht der Vokal vor, daher dieſe Mundart auch die weichere; im ſchwäbiſchen Dialekt dagegen der Konſonant, daher auch dieſe Mundart die härtere.

den. Freilich iſt auch hier ein großer Unterſchied in der Veranlagung ſichtbar. Wer ſein Leben dem Dienſte der darſtellenden Kunſt weiht, deren mächtigſter Hebel gerade der Ton des geſprochenen Worts iſt, der ſollte billig ſein Ohr mit Ehren tragen und zu mehr als einem Vernehmen der groben Unterſchiede der Laute veranlagt ſein. Es iſt daher eine nicht zu berechnende Gunſt, wenn der künftige Schauſpieler früh in Umgebungen geführt worden iſt, durch welche der reine Laut der Mutterſprache ſich in ſein Ohr geſchlichen und bei ihm Wurzel gefaßt hat; er hat damit einen unendlichen Vorſprung vor denen gewonnen, welche ſich erſt mühſam in das reine Element ihrer Sprache erheben müſſen. Wenn Quintilian verlangt, daß bei der Erziehung des künftigen Redners ſelbſt darauf geſehn werden ſolle, daß die Ammen fehlerlos ſprechen, da ſie der Knabe zuerſt hört und ihre Worte nachahmend nachzubilden ſucht*), ſo iſt darin der mächtige Einfluß jugendlicher Eindrücke auf das Organ der Sprache herausgehoben. Für den künftigen Schauſpieler wäre in der That dieſer Vortheil kein geringerer.

Außer der in den verſchiedenen Dialekten fixirten fehlerhaften Ausſprache zeigt ſich dieſe aber noch in andern davon unabhängigen allgemeinen Formen. Sie laſſen ſich alſo auffaſſen. Alle Artikulation beruht, nach Humboldts ſchönem Ausdruck**), auf der Gewalt des Geiſtes über die Sprachwerkzeuge, ſie zu einer der Form ſeines Wirkens entſprechenden Behandlung des Lautes zu nöthigen. Jeder artikulirte Laut erzeugt ſich mithin durch eine innere Nothwendigkeit, welche ihn mit allen andern artikulirten Lauten zu einem Syſtem verknüpft, das der Geiſteseigenthümlichkeit des Volkes, aus dem ſie hervorbrechen, völlig entſpricht. Der eigenthümliche Sprachſinn eines Volkes zeigt ſich alſo zunächſt in dem

---

*) Quint. inst. orator. l. 1, 3 u. ſ. f.

) Wilhelm von Humboldt in ſeinem unſterblichen Werke: **Ueber die Verſchiedenheit des menſchlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geiſtige Entwickelung des Menſchengeſchlechts. S. 67.

Syſteme ſeiner artikulirten Laute, des Körpers ſeiner Sprache. Zugleich haben die artikulirten Laute aber auch ihre allgemeinen Unterſchiede in den Sprachwerkzeugen, aus denen ſie hervorgehn. Wenn ſich nun zu dieſen örtlichen Unterſchieden des Gaumen, der Zunge und Lippe, nach denen ſich die artikulirten Laute in plaſtiſcher Geſchiedenheit und Beſtimmtheit beſondern, in der Ausſprache Nebenklänge geſellen, indem ſich etwa ein Hauch, ein Ziſchen, ein Naſenton eindrängt, ſo läuft die Klarheit des artikulirten Lautes Gefahr, verwiſcht zu werden; es entſteht eine Ausſprache, welche die Elemente nicht rein und vollſtändig hervorbringt*). Die zweite weſentliche Aufgabe geht alſo dahin, außer den in einem beſtimmten Dialekt nachweisbaren Mängeln, alle diejenigen fremdartigen Elemente zu entfernen, welche den artikulirten Laut nicht zu ſeinem vollen Rechte kommen laſſen. Denn miſcht ſich irgend ein zur Erzeugung eines Sprachelements nicht nothwendiger Laut in ſeine Ausſprache, ſo wird dieſe entſtellt und aus ihrer plaſtiſchen Beſtimmtheit verrückt. Dies iſt die abſolute Wurzel aller, ſo zu ſagen, inkorrekten Ausſprache. Der Unterricht und die Bildung müſſen mithin darauf hinarbeiten, jeden derartigen Ueberſchuß eines Hauches, eines Ziſchlautes u. ſ. f. zu verbannen, um die Elemente in völliger Reinheit hinzuſtellen. Eine Leitung, welche bei dem Schauſpieler nicht bis auf dieſe Grundlage zurückgeht, erfüllt ihre Aufgabe durchaus nicht. Die gründliche Unterweiſung wird auch den leiſeſten Nebenklang rügen und die Buchſtaben nach ihrem abſoluten Werthe behandeln.

Mancher Kunſtgriff kann hierbei mit Glück angewendet werden.

---

*) Humboldt a. a. O. ſagt: „Die Geſchiedenheit des Lautes von allen ihn verunreinigenden Nebenklängen iſt zu ſeiner Deutlichkeit und der Möglichkeit zuſammentönenden Wohllauts unentbehrlich.“ Von dieſen Nebenklängen, wie Hauch, Ziſchen, Naſenton u. ſ. f. droht der reinen Geſchiedenheit der Laute Gefahr. Humboldt bemerkt daher, daß es ein ſtarker Beweis des Verwaltens richtigen Sprachſinns ſei, wenn ein Alphabet dieſe Laute dergeſtalt durch die Ausſprache gezügelt enthalte, daß ſie vollſtändig und doch dem feinſten Ohre unvermiſcht und rein hervortönen.

Verwechſelung von Lauten wird ſich durch ein anfangs markirteres Ausſprechen des geforderten Buchſtaben, welches zuletzt zur Gewohnheit wird und ſich dann in das Gleichgewicht mit den andern Lauten ſetzt, leicht heben laſſen. Ein feineres Ohr erfordert ſchon bei dem Lernenden die Entfernung eines vielleicht unbedeutenden Nebenhauches. Ohne daß der Menſch ſich ſelbſt mit Sinn hört, iſt überhaupt eine Entwickelung auf dieſem Gebiete gar nicht denkbar. So ſehr im Ganzen dieſe Elemente, eben weil ſie Elemente ſind, noch unter die Kategorie des Lehrbaren und Lernbaren fallen, ſo werden doch auch ſchon hier die letzten Wurzeln einer ſchönen Ausſprache nur von einem veranlagten Organ und einem zarten, äſthetiſchen Sinn ganz erfaßt werden können. Selbſt auf dieſem Felde, in den Vorhallen des Vortrags, treffen wir ſchon auf Dinge, welche über das Lehr- und Lernbare hinausliegen und für Manche daher ein ewiges Geheimniß bleiben. Bis hierher geht daher die Veranlagung für unſere Kunſt zurück.

2. Die Schönheit der Ausſprache. Die Bedeutſamkeit der Vokale und Konſonanten, die Sylbe, das Wort.

Aber das höchſte Ziel des Darſtellers, von dem wir die muſtergültige Ausſprache der Nation zu fordern berechtigt ſind, iſt die *Schönheit der Artikulation*. Die Abarbeitung der Mängel in den Formen des Dialekts und anderer ſtörender Elemente in der Erzeugung des artikulirten Lautes erſcheint nur als die negative Bedingung dazu. Das Poſitive der Ausſprache ſetzen wir nun darin, den Körper des Lauts zum Träger ſeines geiſtigen Gehalts zu geſtalten. Dies iſt aber nur möglich, wenn der Laut in ſeiner *Bedeutſamkeit* erfaßt und an das Ohr gebracht wird. Dadurch klingt er nicht nur an das Gehör, ſondern dringt auch vermittelſt des Tons zugleich in die Seele, in der er, unabhängig von dem geſprochenen Inhalt, ſchon gewiſſe Anſchauungen anregt. Erſt mit der Erfüllung dieſer Aufgabe, der höchſten in dieſem Gebiete, befinden wir uns auf dem Boden der Kunſt.

Es iſt der Trieb des Geiſtes, welcher den Sprachwerkzeugen den artikulirten Laut abnöthigt; mithin ſind ſchon die Elemente der Sprache in ihrem Entſtehen der Bedeutſamkeit zugewandt und fähig, die Körper von Gedanken zu werden*). Auf dieſe Einſicht kommt es nun bei der Bildung der artikulirten Laute vor Allem an. Eine wahrhafte Technik hat daher auch auf dieſe Grundlage zurückzugehn und aus ihr das Syſtem der artikulirten Laute in ihrer Bedeutſamkeit begreiflich zu machen. Sobald ſie dieſelbe nicht bis zu ihrer Entſtehung wiſſenſchaftlich verfolgt, wird ſie dem Darſteller immer nur etwas Mechaniſches überliefern. Wer aber durch den Vortrag des Worts wirkt, muß doch wohl billig ein Bewußtſein über das erſte Material ſeiner Kunſt haben. Dies Material gebiert der Sprechende in jedem Augenblick, und es kommt nur darauf an, wie viel Bedeutſamkeit er in dieſem Akte zur Erſcheinung zu bringen, wie viel Seele er alſo dem artikulirten Laute einzuflößen vermag.

Die nothwendige Bedingung der Ausſprache aller Buchſtaben iſt die bewegte Luft. Denn der ihrer Ausſprache vorhergehende Luftſtrom macht allein das Hervortreten des Lautes möglich. Das Element, in welchem ſich die Buchſtaben erzeugen, iſt der unmerkliche, der Ausſprache jedes Buchſtabens vorhergehende Hauch. Dieſer Hauch iſt nun am vernehmbarſten bei denjenigen Buchſtaben, welche nur durch die der Oeffnung des Mundes entſtrömenden Luft gebildet werden. Dies ſind die Vokale. Den Vokal erhalten wir überhaupt, wo die Luftſäule erklingt, ohne eines andern Mitklingenden zu bedürfen. Er iſt daher der mit einer beſtimmten Oeffnung des Mundes ausgeſtoßene Hauch. Im Vokale erſcheint alſo die Stimme in ihrer urſprünglichen Freiheit, er iſt der unmittelbare Erguß derſelben. Für das Gehör tritt natürlich der vorhergehende Hauch gänzlich zurück und es bleibt nur der forttönende Laut, in welchen der Hauch übergangen iſt. Der Laut nun, welcher dieſen ganz freien, ungehemmten Erguß des Hauchs, gleichſam den reinen Ton an ſich darſtellt, iſt das A, der beiweitem muſikaliſchte unter den Vokalen. Es iſt darum nicht zufällig, daß er gerade zur Bildung des muſikaliſchen Tons verwendet wird, indem man bei der Skala, wie bei den Solfeggien ihn zunächſt zum Träger macht, weil er ſich zur Erlangung des Portaments und der Reinheit des Tons, ſeines rein muſikaliſchen Gehalts wegen, am beſten eignet. Auch dem Schauſpieler wäre daher die Uebung ſehr zu empfehlen, dieſen Vokal vielfach in ſeiner ungehemmten Kraft austönen zu laſſen, um der Stimme Reinheit und Klang zu geben. Es iſt das reine Ausſprechen und Halten dieſes Vokals, ohne aber in den Geſang zu fallen, die beſte Vorſchule für das auch ihm nothwendige Portament. Mit ſeiner weſentlich muſikaliſchen Kraft hängt es zuſammen, daß dieſer Vokal auch am meiſten interjectionale Kraft hat. Denn die Interjektion iſt das vor alle eigentliche Sprachentwickelung fallende Element der bloßen Empfindung, deren Beſtimmtheit nicht im Laute ſelbſt liegt, ſondern durch den Affekt des Sprechenden hervorgebracht wird. Das A als Interjektion kann daher den mannigfaltigſten Ausdruck der individuellen Empfindung darſtellen. An ſich iſt es das völlig Unbeſtimmte, mithin das unendlich Beſtimmbare. Unter allen Vokalen zeigt aber A die empfindende Kraft am meiſten, weil er, wie geſagt, der reine, menſchliche Ton in ſeiner einfachſten Offenbarung iſt. Es würde daher eine ſehr lohnende Uebung ſein, wenn der Schauſpieler eine Skala mannigfaltiger Empfindungen in dem A auszudrücken ſtrebte, und die verſchiedenen Formen ſeiner interjektionalen Kraft durchliefe.

---

*) Humboldt in dem angeführten Werke S. 65.

A iſt der reine, ungehemmte Ton, er iſt alſo die natürliche Grundlage, auf den ſich auf- und abſteigend die übrigen Vokale entwickeln. Nach der Tiefe zu geht das A in das O, nach der Höhe zu in den E-Laut über, welche beide wieder nur die Mittelglieder der letzten Reihe bilden. Denn das O geht nach der Tiefe zu in das U und das E nach der Höhe zu in das I über. So bildet ſich von der Mitte des reinen A aus die Skala nach oben und unten, welche in die beiden äußerſten Pole, das U und das I endet. Ein richtig organiſirtes Gehör wird die in den Vokalen auf- und abſteigende Tonleiter ſehr klar herausempfinden*). Der Schauſpieler muß nun, wie der Sänger, dieſe Skala in ihrem muſikaliſchen Zuſammenhange ſich zu eigen machen, und ſie zu einer völligen Reinheit auszubilden bemüht ſein. Der Schauſpieler muß daher zur Bildung des Tons die Vokalſkala von verſchieden angenommenem Grundtone des A aus durchſprechen, theils um jeden Vokal an und für ſich in ſeinem vollen Werthe auffaſſen zu lernen und ſeiner völlig Herr zu werden, theils um auch das relative Gewicht derſelben richtig zu würdigen und in der Rede hören zu laſſen. Zugleich iſt dieſe Studie der Vokalſkala der Bildung des muſikaliſchen Elements des Tons nach ſeiner Höhe und Tiefe ſehr förderlich, indem er auch den Umfang ſeiner Mittel erweitern und beherrſchen lernt.

Die Vokale haben aber, als vom Drange der Seele erzeugte Elemente, ihre *Bedeutſamkeit*. Eine vollkommene Ausſprache wird dieſelbe daher ſo viel als möglich zur Erſcheinung bringen. Daß durch ſie unterſchiedene Empfindungen angeregt werden, unterliegt keinem Zweifel. Je reiner ſie in der Ausſprache ertönen, deſto klarer dringt auch die Bedeutſamkeit derſelben an das Ohr. So

---

*) Das Geſetz des größeren und geringeren Gewichts der *Vokale* ſtellt ſich auch in vielen Spracherſcheinungen dar. Sowohl im Sanskrit als im Lateiniſchen zeigt ſich A ſchwerer als I (daher z. B. in der letzteren Sprache das i gewöhnlich die Stelle des a einnimmt, wenn eine Wurzel mit urſprünglichem a nach vorn durch Zuſammenſetzung der Reduplication belaſtet wird; daher abjicio für abjacio und tetigi für tetagi). U zeigt ſich auch darin als ſchwerſter Vokal, daß er im Arabiſchen, wo die Declination auf dem Wechſel des Endvokals beruht, im Nominativ ſeinen Sitz hat, während ſich I dadurch als der ſchwächſte Vokal zeigt, daß er im Genitivus, dem abhängigſten Caſus im Arabiſchen, ſteht; ſo wie A, das die Mitte zwiſchen U und I hält, im Accuſativus ſteht, dem mehr Freiheit als dem Genitivus innewohnt. Andere dieſes Lautgewicht der Vokale betreffende Erſcheinungen vergl. bei *Bopp* in ſeiner *vergleichenden* Grammatik S. 5 u. ſ. f.

dient das U vorzugsweiſe der Empfindung des Dumpfen und Grauſenden, das O erweckt mehr die Anſchauung des Feierlichen und Prächtigen, das A der Klarheit und der reinen Fülle, das E der relativen Leere und Gehaltloſigkeit, das I des Schneidenden und Heftigen. Wir dürfen wohl kaum bemerken, daß dieſe Vokale nur ein Analogon dieſer Anſchauungen ausdrücken. Achtet man aber auf ihren Eindruck, ſo wird ihre verſchiedene Bedeutſamkeit einem ſinnigen Ohre nicht zweifelhaft bleiben. Da die Vokale weſentlich das Muſikaliſche der Sprache ſind, ſo dienen ſie natürlich auch vorzugsweiſe dem Ausdruck der Empfindung. Je heller und reiner ihr Klang vernommen wird, deſto geſteigerter erſcheint dem Hörer die Muſik der Sprache, deſto klarer rauſcht ihm der Strom der Empfindungen entgegen, der ſie vorzugsweiſe zu Trägern hat. Hier hat alſo der darſtellende Künſtler ein weites Feld für ſeine Thätigkeit, das bei mächtigen Mitteln und einem ſymboliſchen Sinn die ſchönſten Früchte bietet, ſo wie ſelbſt der von der Natur mit geringerem Tonvermögen Begabte durch Uebung und feinen Takt ſeine Kräfte unendlich ſteigern kann.

Betrachtet man die Vokale nach der Seite der Länge und Kürze, ſo können ſie, ihrem Lautgehalte nach, zunächſt eine Verdoppelung erfahren. Dieſe Dehnung kann ſich immer nur auf das doppelte Maaß erſtrecken, weil dieſelbe, durch die Vereinigung der Hebung und Senkung in dem langen Vokale, eine Einheit in ſich darſtellt. Dieſer Urſprung iſt zwar in der Ausſprache des langen Vokals nicht mehr vernehmbar, er kann aber nur aus der Verdoppelung des Zeitverhalts der reinen Vokale erklärt werden. In dieſer Wiederholung ſtellt ſich die im Griechiſchen bekanntlich auch in den Zeichen ſichtbare Vereinigung von Hebung und Senkung der beiden gleichen Vokale dar. So wenig auch die deutſche Sprache einen materiellen Lautgehalt für ſich kennt, ſondern dieſen von der Bedeutſamkeit abhängig macht, ſo ſehr iſt doch im Weſentlichen die Länge oder Kürze der Vokale für die Ausſprache beſtimmt. Es gehört daher zu den weſentlichſten Forderungen des Redners, dieſen

Längen in der Ausſprache ihr Recht zu geben und ſie von den Kürzen zu unterſcheiden.

2. Die zweite wahrhafte Verknüpfung der Vokale iſt aber diejenige, welche nicht auf der bloßen Wiederholung deſſelben Lauts beruht, ſondern auf der Vereinigung zweier verſchiedener Vokale in eine Einheit — der Diphthong. Dieſe Verknüpfung geſchieht durch den zuſammenhaltenden Hauch, welcher die Pauſe zwiſchen beiden Vokalen aufhebt und die Einheit für das Gehör erzeugt. Der Diphthong ſtellt alſo eine, aus dem Unterſchiede zweier Vokalelemente hervorgehende, wahrhaft lebendige Einheit dar. Die Verſchmelzung wird natürlich eine um ſo vollſtändigere ſein, je homogener die Vokale, ſie iſt um ſo unvollſtändiger, je heterogener die zu vereinigenden Vokalemente ſind. Dahin werden alle durch die Pole der Vokalſkala ſich bildende gehören, welche daher auch den nächſten Uebergang zu den Konſonanten bilden*). In der Ausſprache der Diphthongen muß jeder der beiden Elemente, aus denen er zuſammengeſetzt iſt, zu ſeinem Rechte kommen. Die Fehler in der Ausſprache zeigen ſich hier in einer zwiefachen, einander entgegengeſetzten Geſtalt. Der Sprechende ſchwächt entweder den Diphthongen oder Umlaut zu einem bloßen Vokallaut ab, dies geſchieht, indem er den zweiten ſchwächern Vokal allein geltend macht. So ſchrumpfen die Umlaute ä, ö, ü, welche wir doch ihrer Kompoſition nach als Diphthongen betrachten müſſen, zu e und i zuſammen, oder die Diphthongen werden überhaupt in der Ausſprache abgeſchwächt (äu zu ei oder eu zu ei). Leider ſind viele Redner und Schauſpieler mit dieſem Fehler behaftet, welcher zugleich auch

---

*) Die abſolute Zahl der Diphthongen iſt 25, weil darin alle Kombinationen der Vokale erſchöpft ſind. Darunter befinden ſich natürlich ſowohl die eigentlichen Umlaute ä, ö, ü, als auch diejenigen, bei welchen eine Verſchmelzung zu einem Tone unmöglich iſt wie ee, uo u. ſ. f. Die mit den Endpunkten der Vokalreihe verknüpften nähern ſich ihrer Natur nach am meiſten den Konſonanten. So gehen iu, io, ie, ia leicht in ju, jo, ja, je über; desgleichen ui, ue, ua, uo leicht in vi (wi), ve (we), va (wa), vo (wo).

eine ſymboliſche Wirkung ausübt. Die in der Ausſprache um ihr Recht betrogenen Diphthongen erwecken, je mehr die Abſchwächung des vollen Lauts hervortritt, die Vorſtellung des Gemeinen, Trivialen, Unedlen. Je edler und idealer der Gehalt des Geſprochenen iſt, deſto greller erſcheint uns dieſer Kontraſt, der, wenn wir uns genaue Rechenſchaft von dem Eindruck dieſes Fehlers geben, auf der in uns dadurch erweckten Anſchauung des Unedlen und Gemeinen beruht.

Der zweite entgegengeſetzte Fehler beſteht in der Steigerung eines Vokals zu einem Diphthongen (e oder i zu ö oder ü) oder eines ſchwächeren Diphthongen zu einem volleren (ei in eu oder oi). Hier iſt die ſymboliſche Wirkung entſchieden die eines falſchen, aufgeſpreizten Pathos*). Daher die Erſcheinung ſo häufig bei ungebildeten Schauſpielern an kleinen Bühnen, welche durch ein eingebildetes Pathos ſehr oft in dieſen Fehler hineingerathen. Dies eingebildete, zu vollen Tönen falſch anreizende Pathos wirkt daher komiſch, indem es uns die Anſchauung einer Natur erweckt, welche von keinem wahrhaften Pathos durchdrungen, ſich nur dazu aufſpreizt und ſich daher im Ausdrucke deſſelben ſo unglücklich vergreift. Auch dies wird jeder bei genauer Beobachtung beſtätigt finden. Der Fehler der Abſchwächung des Diphthongs wirkt, weil er die Anſchauung des Gemeinen erweckt, in welches das Edle abirrt, nicht komiſch, wohl aber der zweite Fehler, der Steigerung des Vokals zum Diphthongen, weil er eine gänzlich mißglückte Kraftanſtrengung darſtellt.

Wenn der Vokal, ſeiner Natur nach, der volle ungehemmte Laut iſt, ſo iſt der Konſonant vielmehr ein gehemmter Laut. Der reine Vokal entſteht durch den bis zum Laut anſchwellenden Hauch und bildet eine auf- und abſteigende Scala. Auch der Konſonant läßt ſich nicht anders als von einem Luftzuge begleitet ausſprechen; aber das Entſtehn der Konſonanten iſt weſentlich dadurch bedingt, daß beim Erklingen der Luftſäule die verſchiedenen Organe mittönen. Die Konſonanten entſtehn alſo recht eigentlich, indem die Seele ſie den verſchiedenen Sprachwerkzeugen abringt, nach denen ſie ſich daher auch in Gaumen-, Zungen- und Lippenbuchſtaben ſondern. Der Konſonant iſt daher auch ſchärfer begrenzt als der Vokal, ja er giebt erſt die Anſchauung der plaſtiſchen Beſtimmtheit des artikulirten Lauts. Wenn daher der Vokal der Träger der Empfindung iſt und das eigentlich muſikaliſche Element der Sprache, ſo iſt der Konſonant der Repräſentant der Reflexion, der Beſtimmtheit des Begriffs, das Element des Gedankens. Denn mit dem Vorwalten des Vokals tritt auch das muſikaliſche Moment und damit die Empfindung in den Vordergrund der Sprache, mit dem Vorwalten der konſonantiſchen Laute zeigt ſich auch die Reflexion, die Beſtimmtheit des Begriffs herrſchend. Die Vokale ſind daher mehr die Träger der Poeſie, die Konſonanten der Proſa. Im Fortgang der Entwickelung treten daher die vollen Vokallaute mehr zurück, ſchwächen ſich ab und weichen den klangloſeren Elementen, eine Entwickelung, welche mit der Erſtarkung der Reflexion, der Erhebung aus dem weichen, unbeſtimmten Elemente der Empfindung in die Beſtimmtheit des Gedankens parallel läuft.

---

*) Göthe bemerkt in ſeinen Maximen und Reflexionen (Werke XXXXIX S. 66): „Die Verwechſelung eines Konſonanten mit dem andern möchte wohl aus Unfähigkeit des Organs, die Verwandlung der Vokale in Diphthonge aus einem eingebildeten Pathos entſtehen.

Reſultirt der artikulirte Laut überhaupt aus dem Drange nach Darſtellung eines Gedachten, ſo fordern die Konſonanten auch eine größere Anſtrengung der Sprachorgane. Dieſe beſteht in einem Druck. Hierbei müſſen wir nun in Anſehung der Entſtehung ein zwiefaches Element der Konſonanten unterſcheiden. Entweder geht der Thätigkeit der Organe, denen die Konſonanten abgerungen werden, ein Luftzug als Anlauf vorher, oder die Luft tönt dem mit der Kraft des Organs hervorgebrachten Laute nach. Dies giebt den Gegenſatz der Halbvokale, der flüſſigen Buchſtaben, alſo derjenigen Konſonanten, welche die Mitte zwiſchen Vokal und Konſonant halten und der eigentlichen Konſonanten. Die erſteren haben das mit den Vokalen gemein, daß ſie durch den dem Druck vorhergehenden Luftzug bewirkt werden, der dann in den dem beſtimmten Sprachorgane abgenöthigten Laut ausgeht. Die Letzteren zwingen das Organ unmittelbar, können ſich aber nach der Ausſprache nicht in dieſem Laute erhalten und münden in die nachtönende Luft. Dadurch zeigen ſie ſich alſo weſentlich als unſelbſtſtändige, in den Vokalhauch übergehende Laute. Daher die Sprache ſie auch als ſtumme Konſonanten bezeichnet. So entſteht aus dem Organ des Gaumen mit vorhergehendem Hauch das R, aus dem Zungenorgan theils das L, theils durch die der Naſe dabei entſtrömende Luft das N, aus dem Lippenorgan das M. Dieſen entſprechen mit nachfolgendem Hauche der Gaumenlaut K, der Zungenlaut T und der Lippenlaut P *). Dieſe Letzteren können nun die Modifikation erfahren, daß ſie mit einem leichten Hauche des ſie erzeugenden Organs ausgeſprochen, dadurch erweicht werden. So gehn die harten Gaumen-, Zungen- und Lippen-Laute K, T, P in die weichen Laute G, D, B über. Weil dieſe Letzteren mit den Erſteren den Urſprung aus demſelben Organ theilen, ſo ſind ſie auch in der Ausſprache ſo leicht der Verwechſelung unterworfen, wie denn ganze deutſche Landſchaften daran eine faſt unüberwindliche Schwierigkeit für die richtige Ausſprache finden. Dieſe Unterſchiede feſtzuhalten, wird eine Hauptſorge des Redners und beſonders des Schauſpielers ſein müſſen. Eine Verwechſelung bringt eine entſchieden komiſche Wirkung hervor.

Ein durch den vortretenden Hauch aller Steigerungen fähige Konſonant iſt das S; dieſer entſteht als ein zwiſchen die Zähne gepreßter Hauch, vorbereitet auf der äußerſten Grenze der Zunge. Daher er nicht ein eigentliches Organ zu ſeiner Schöpfung fordert, ſondern als der Konſonantialhauch betrachtet werden muß, der auch

---

*) Streng genommen wird der Konſonant ſtets durch zwei gegen einander wirkende Sprachwerkzeuge hervorgebracht, aber ſo, daß das eine feſtſtehend, das andere beweglich iſt. In den Gaumenbuchſtaben wirkt der Kehlkopf auf den Gaumen, in den Lippenbuchſtaben die Unterlippe auf die Oberlippe, in den Zungenbuchſtaben die Zunge auf die obere Zahnreihe.

aller Modifikationen eines Hauches fähig iſt. Die Modifikationen des Hauchs aber ſind ſeine Steigerung und Verdichtung. So durchläuft alſo das S die drei Formen des ſanften S, (wie in ſagen, ſanft u. ſ. w.), das mit vortretendem Hauche zu einem ſcharfen S wird (ſinnlich erſcheinend in dem ſſ oder dem ß Erlaß, Haß u. ſ. f.) und ſich endlich durch den ſtärkſten Vokalhauch, der in den Ziſchlaut ausgeht, in das Sch verwandelt. Wie es in der guten Ausſprache überhaupt darauf ankommt, die Entſtehung der Laute nicht hörbar zu machen, alſo den Kampf, dem ſie ihr Daſein verdanken, als einen überwundenen darzuſtellen, ſo muß dies beſonders bei dem zuletzt entwickelten Laut der Fall ſein; weil wir ſonſt den ganz unorganiſchen Ziſchlaut vernehmen, der durch ſeinen an das Unartikulirte ſtreifenden Ton uns aus der Sphäre des artikulirten Lauts herausreißt. Der Konſonantialhauch, der durch die Lippen gebrochen wird, erſcheint ebenfalls, je nach den Abſtufungen des Hauchs in dreifacher Geſtalt, in abſteigender Reihe nach ſeiner Stärke als F, V, W.

Wenn, wie Humboldt treffend bemerkt*), die nothwendigen Merkmale des artikulirten Lautes ſcharf zu vernehmende Einheit und eine Beſchaffenheit ſind, die ſich mit andern und allen denkbaren artikulirten Lauten in ein beſtimmtes Verhältniß zu ſtellen vermag, ſo folgt daraus für die Ausſprache das doppelte Geſetz, einmal, jeden der Laute ſcharf in ſich abzugrenzen, daß er in ſeiner urſprünglichen Kraft und Beſtimmtheit erſcheint, ohne in Nebenlaute hinüberzuſpringen, die den Charakter des Buchſtaben verwiſchen, zweitens die artikulirten Laute ſo flüſſig zu machen, daß die Ausſprache allen ihren Verknüpfungen in der Sprache leicht und frei nachkommt. Auch hier gilt es die Vereinigung von Gegenſätzen. Das Erſtere, einſeitig feſtgehalten, hemmt den Fluß der Rede und giebt uns die Vorſtellung einer gewiſſen Kraftanſtrengung. Das letztere Moment, ohne das erſtere, läuft Gefahr, den beſtimmten

---

*) Humboldt im a. W. S. 67.

Charakter der Laute zu verwiſchen. Eine edle, gebildete Ausſprache zeigt die freie Herrſchaft über den Körper des Lauts in ſeinem ganzen Umfange. Sie hat Niemand mehr zu erſtreben, als der Schauſpieler, deſſen vorzüglichſtes Inſtrument der artikulirte Laut iſt. Ein gründlicher Unterricht unſerer Kunſt wird daher aus der Ausſprache eine weſentliche Diſciplin machen, welche in dem theoretiſchen Theile die Entſtehung der artikulirten Laute, die Uebergänge, Verwandtſchaften und Verknüpfungen nachweiſt und in dem praktiſchen, eigene, zur reinen Darſtellung deſſelben geeignete Uebungen anſtellt, durch welche die völlige Herrſchaft über dieſelben erzielt wird. Es ließen ſich durch Erörterungen über jede Gruppe der artikulirten Laute intereſſante und belehrende, durch Vergleichung mit andern Sprachen tiefe Einblicke in das ganze Lautſyſtem eröffnen. Wer der Wächter der ſchönen und reinen Ausſprache ſein ſoll, dem dürfte auch der Organismus derſelben in ſeinen Verzweigungen und der ganze, auf tiefen Geſetzen ruhende Lebensprozeß der Lautbildung und Lautveränderung nicht verborgen ſein.

Bei den Vokalen faßten wir ſchon ihr ſymboliſches Moment auf. Je mehr dies in der Ausſprache anklingt, um ſo künſtleriſcher erſcheint ſie. Auch die Konſonantiallaute bergen ein ſymboliſches Element, welches man freilich nicht zu weit verfolgen darf, um nicht in eine Spielerei hineinzugerathen. Uebrigens beruht dies ganze Gebiet ſehr auf dem ſymboliſchen Sinn, denn es werden ſich Manchem gewiſſe Anſchauungen mit einzelnen Lauten leicht verknüpfen, die einem weniger ſymboliſchen Sinn ganz verſchloſſen bleiben. Je mehr Jemand ſolche Beziehungen in den Laut hineinzulegen vermag, deſto anſchauungsreicher und künſtleriſcher wird auch ſeine Ausſprache ſein. Es iſt eine urſprüngliche Verwandtſchaft zwiſchen dem Zeichen und dem Bezeichneten nothwendig vorhanden, denn alle Sprachbildung iſt davon ausgegangen, den Eindruck des Objekts auch im Laute wieder zu geben, ſo daß im Grunde jeder Laut urſprünglich als ein Produkt der Seele aufzufaſſen iſt, in welchem der Menſch den innerlich erlebten Eindruck, die Anſchauung des Gegenſtandes auch zu verkörpern trachtete*). Im Fortſchritt der Entwickelung, namentlich je mehr ſich der Kreis des Ueberſinnlichen aufſchloß, iſt dieſer ſymboliſche Zuſammenhang mehr und mehr zurückgetreten, das Wort iſt vielmehr zum Zeichen geworden, welches durch den Körper des Lauts keine Anſchauung des Gegenſtandes darbietet. Indeſſen haben ſich doch in der Sprache eine Menge von Elementen erhalten, in welchen eine ſolche Verwandtſchaft des Lauts mit dem Sinne des Bezeichneten unverkennbar iſt. Wir ſprechen hier nicht von der Nachahmung unartikulirter Töne, welche jede Sprache darbietet, ſondern von der ſymboliſchen Bezeichnung mancher Begriffe durch die ihnen entſprechenden Laute. Die Schönheit der Ausſprache wird nun darin beſtehen, dieſen Zuſammenhang auch für das Ohr vernehmlich zu machen und alſo dadurch der Seele ſchon den Eindruck und das Bild zu überliefern. Humboldt**) führt als ſchlagende Beiſpiele dafür die Ausdrücke *ſtehen*, *ſtätig*, *ſtarr* an, welche das Bild des Feſten in uns erzeugen, ferner die Ausdrücke *nicht*, *nagen*, *Neid*, welche den Eindruck des ſcharf Abſchneidenden hervorbringen. So ſymboliſiren die mit dem gleichen Laut anfangenden Wörter: *Wind*, *Wolke*, *wirren*, *Wunſch*, *wehen*, *Wonne* u. ſ. f. alle die ſchwankende geſetzloſe Bewegung, welche ihren Träger am W hat; das darum offenbar auch der Grundton dieſer Begriffe geworden iſt. Es iſt, wie ſich aus unſerer Entwickelung ergiebt, aber offenbar die höchſte Aufgabe der Ausſprache, dieſe Verwandtſchaft des Lauts mit der Anſchauung, alſo die Bedeutſamkeit der Laute auch in der Ausſprache darzuſtellen. Dieſe fordert aber ſchon eine ſymboliſche Anſchauung, welche die Beziehung des Zeichens mit dem Bezeichneten herausfühlt und eine geſtaltende Kraft, dieſer Anſchauung ſinnliches Daſein zu geben. Hier können Andeutungen zwar anregen, die Sache ſelbſt iſt aber weder lehrbar noch lernbar. Je weiter wir in unſerer Entwickelung in den geiſtigen Mittelpunkt unſerer Kunſt vordringen, deſto mehr werden ſich auch in der Technik die Momente häufen, welche über das durch Fleiß und Studium Erlernbare hinausliegen.

---

*) Humboldt im a. W. S. 78 u. ſ. f

**) A. a. O. S. 79

In der Sylbe vereinigen ſich die Lautelemente des Vokals und des Konſonanten zu einer Einheit. Sie erſcheint daher immer als ein in ſich beſtimmter und durch eine Operation hervorgebrachter Laut, in welchem eine Scheidung in den Konſonanten und Vokal gar nicht vorgenommen werden kann, welche daher auch dem Ohr als ein untrennbares Ganzes erſcheinen. In jeder Sylbe muß daher eine organiſche Einheit angeſchaut werden. Dieſe iſt nun, je nach der Art der Durchdringung der Lautelemente, leichter oder ſchwerer auszuſprechen. Es ergiebt ſich, dem Begriffe nach, eine dreifache Form der Kompoſition, welche auch zugleich eine wachſende Schwierigkeit der Ausſprache darbietet. Die einfachſte Form der Sylbe iſt die mit einem offenen Vokal ſchließende. Hier ruht der Ton auf dem einfachen Vokalhauch. Dieſe Sylben ſind daher die weſentlich muſikaliſchen. Dieſelbe Skala, welche wir bei den Vokalen haben kennen lernen, wird auch hier das Maaß des mehr oder minder Muſikaliſchen bilden, die mit U und I ſchließenden Sylben werden demnach am wenigſten muſikaliſche Kraft haben, weil ſie in die Vokale ausgehn, welche die Pole in der Vokalreihe darſtellen.

Die zweite Form der Sylben bilden diejenigen, welche mit dem Vokal anfangen und in einen Conſonant ausgehen (Al, Or, Om, Ab u. ſ. f.). Hier iſt die Bewegung die umgekehrte, daher die Ausſprache dieſer Sylbe ſchwieriger, weil die eigentliche Thätigkeit des Sprachwerkzeuges nachfolgt. Wenn die erſte Form gleichſam die trochäiſche, d. h. von der Arſis zur Theſis fortſchreitende Bewegung des Organs zeigt, ſo ſtellt dieſe zweite Form die entgegengeſetzte jambiſche Schwingung des Organs, von der Theſis zur Arſis, dar.

Die dritte Form der Sylbe, die complicirteſte und darum für die Ausſprache ſchwierigſte, iſt diejenige, in welcher der Konſonant anfängt und ſchließt (rup, fort, lob, bad). Hier beginnt die Bewegung mit der Anſtrengung des Organs und geht durch den Vokal zu einer neuen Erhebung des Organs fort. Alles dies vollbringt ſie natürlich zugleich und in *einer Einheit*, welche wir nur künſtlich ſcheiden können. Wenn die Ausſprache der beiden erſteren die trochäiſche und jambiſche Schwingung des Organs darſtellen, ſo entſpricht dieſe der Schwingung des Kretikus, der von der Arſis beginnend zur Theſis fortgehend ſich wieder zur Arſis erhebt. In dieſe drei Formen ſchließen ſich für die Ausſprache alle Sylben ab.

Wie es nun die Natur des artikulirten Lauts ausmacht, in ſich ſelbſt die Fähigkeit zu haben, ſich mit allen andern artikulirten Lauten zu einer Einheit zu verknüpfen, ſo hat die Sylbe die Beſtimmung, ſich zu einer höhern Einheit zu verbinden, *dem Worte* *). Dieſe Fähigkeit dazu muß alſo in der Sylbe liegen. In dem Zeitmaaß der Sylbe kann es nicht liegen, denn dies gehört zum Körper der Sylbe und iſt in der Zeitdauer des Lauts begründet. Dieſe Fähigkeit wird daher nur wirklich durch den Akt des Sprechens, welcher der Sylbe eine Kraft giebt, in der der Sprechende die Geltung derſelben für ihn ausgedrückt hat. Dieſe *Energie*, wodurch eine Sylbe gegen eine andere hervorgehoben, mithin alſo ein Unterſchied der Geltung der Sylben für das Ohr hervorgebracht wird, iſt der *Wortaccent*. Dieſer erſcheint mithin als der eigentliche Bildner der *Worteinheit*, indem er die Sylben in das Verhältniß von herrſchenden und beherrſchten, d. h. der betonten und tonloſen, bringt **). Man darf natürlich dieſen die

---

*) Humboldt ſagt im a. W. S. 74: „Die Sylbe bildet eine Einheit des Lautes; ſie wird aber erſt zum Worte, wenn ſie für ſich Bedeutſamkeit erhält.“

**) Sehr ſchön ſagt *Humboldt* in dieſer Beziehung (im a. W. S. 158): „Die Betonung der Sylbe hängt von der Freiheit des Redenden ab, iſt eine ihr von ihm mitgetheilte Kraft und gleicht einem ihr eingehauchten fremden Geiſt. Der Ton ſchwebt, wie ein noch ſeelenvolleres Princip, Sylben zu einer Einheit verknüpfenden Wortaccent weder mit dem Lautgehalt, noch mit dem weiter unten zu behandelnden logiſchen oder grammatiſchen Accente verwechſeln.

Da nun der Wortaccent allein die Sylben zu einer organiſchen Worteinheit verknüpft, ſo folgt daraus das doppelte Geſetz, daß weder zwei Sylben denſelben Grad des Accents, noch daß ein Wort mehr als einen Hauptaccent haben könne. Denn der Accent iſt die energirende Kraft, welche die Geſchiedenheit der Sylben, mithin die Pauſe zwiſchen den Sylben, aufhebt und ſie für das Gehör zu einer Einheit erhebt, welche nur durch den Gegenſatz des betonten und nicht betonten Theils in ſich lebendig iſt.

Wo, wie in den alten Sprachen, allein der materielle Lautgehalt der Sylbe über ihre Länge und Kürze entſcheidet, iſt bekanntlich der Wortaccent von der Quantität durchaus unabhängig. Hier gehn alſo der Accent, welcher die Bedeutſamkeit der Rede darſtellt, und der materielle Lautgehalt auseinander. Im Deutſchen hingegen durchdringen ſich die beiden Momente des geiſtigen und des materiellen Gehalts; woraus ſich Folgendes als das Grundgeſetz unſerer Sprache herausſtellt. Die Bedeutſamkeit der Sylben, repräſentirt durch den Wortaccent, bedingt auch die Quantität der Sylben. Der materielle Lautgehalt erſcheint daher in unſerer Sprache weſentlich von dem Wortaccent oder der Bedeutſamkeit abhängig. Dies iſt das Grundgeſetz, aus welchem die ganze Zeitmeſſung der deutſchen Sprache abgeleitet werden muß. Wir haben in unſerer Entwickelung die Stelle bezeichnet, wo ſie in unſerer Kunſt als eine beſondere Disciplin auftritt und das Prinzip angedeutet, aus welchem die Erſcheinungen begriffen werden müſſen. Ihr konkreter Inhalt liegt außer unſerer Darſtellung. Uns lag nur ob, der Zeitmeſſung ſelbſt die nothwendige Stelle anzuweiſen, welche ſie

---

als die materielle Sprache ſelbſt iſt, über der Rede, und iſt der unmittelbare Ausdruck der Geltung, welche der Sprechende ihr und jedem ihrer Theile aufprägen will.“

im Syſtem unſerer Kunſt einnimmt. Daß ſie ein weſentlicher Zweig des Studiums für den Schauſpieler iſt, geht aus unſerer Deduktion hinlänglich hervor. Auch hier ſoll nicht nur ein inſtinktliches, ſondern ein bewußtes Verfahren walten. Es iſt eine traurige Erſcheinung, wenn diejenigen, welche die Kunſt des Vortrags zu einer ihrer weſentlichſten Aufgaben haben, über die Geſetze des Wortaccents im Dunklen tappen und nur durch die Gewohnheiten geleitet werden. Der Künſtler iſt auch dadurch Künſtler, daß er über die Elemente ſeiner Kunſt mehr weiß, als der Laie.

Die negativen Bedingungen der richtigen Ausſprache führten uns zu dem Geſetz der Hervorbringung und dem Verhältniß der Lautelemente. Die höchſte Stufe in dieſer Sphäre erkannten wir in derjenigen Darſtellung der Laute, welche auch ihre Bedeutſamkeit noch durchſcheinen läßt. Das zweite Moment zeigte uns das Geſetz der Lautverknüpfung in Bezug auf die Ausſprache, die verſchiedenen Formen der Sylben. Das dritte Moment entwickelte das Werden der Worteinheit, vermittelſt der Kraft des Accents. In dieſen drei Stufen hat ſich die Bewegung des Lauts vollendet. Im Wortaccent aber hat derſelbe ſchon über ſich hinausgewieſen, weil hier der Laut durch ein geiſtiges Princip beherrſcht wird.

Die Modulation des Tons.

1. Höhe und Tiefe.

Aber die Schönheit dringt erſt in den Ausdruck der menſchlichen Rede, wenn der Ton in ſich ſelbſt verſchiedene Schwingungen zu erzeugen vermag, welche unbeſchadet der Reinheit des Lauts und des Wortaccents an unſer Ohr klingen und durch ſein Auf- und Abſteigen die Empfindung in gleichen Wechſel verſetzen. Dies iſt das muſikaliſche Element der Tonbildung; die Höhe und Tiefe, die Langſamkeit und Schnelligkeit, die Stärke und Schwäche. Nach Ciceros Ausdruck ſind „die Töne wie ausgeſpannte Saiten, welche nach dem Grade der jedesmaligen Berührung anklingen, bald hoch, bald tief, bald ſchnell, bald langſam, bald ſtark, bald ſchwach; doch giebt es auch in jeder Gattung von Tönen einen gewiſſen Mittelton“ [*]. Dieſe Worte Ciceros umfaſſen den Begriff der Modulation des Tones. Sie gehört unſerm Abſchnitte an, welcher die Bildung des Tons, als des Inſtruments des dramatiſchen Vortrags, erörtert. Die Modulation des Tons iſt durch die Nothwendigkeit bedingt, ihn zum Träger der Empfindung und der Leidenſchaft zu machen. Denn der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gemüthsbewegung entſpricht eine gleiche Beweglichkeit des Tons. Ton und Gemüthsbewegung müſſen daher in ein ſolches Verhältniß geſetzt werden, daß die letztere ſtets den ihr entſprechenden Ton erklingen zu laſſen vermag. Nur inſofern der Menſch, der eine Fülle von Tönen, wie ein bewegliches Inſtrument, in ſich trägt, augenblicklich den rechten Ton erklingen zu laſſen vermag, iſt er der Herr ſeiner Tonwelt, wie der Muſiker ſeines Inſtruments. Dies erſt macht den Künſtler. Der gebildete, ſinnige, kunſtverſtändige Laie empfindet in ſich, gleich dem Künſtler, die ganze Skala der Gemüthsbewegungen, in welche uns der Dichter verſetzt; die Feinfühligkeit kann er mit dem Künſtler bis in die zarteſten Nerven theilen. Aber der Künſtler hat die Macht, die Töne anzuſchlagen, welche die Stimmung der Seele ausdrücken. Er hat ſie alſo in ſeiner Gewalt, während der Laie und der Dilettant ſie entweder gar nicht trifft, oder mit ebenſoviel falſchen, diſſonirenden Tönen vermiſcht giebt. Die rechten Töne für die Bewegung des Gemüths im Griff zu haben, iſt mithin die Prärogative des Künſtlers. Daß die innere Anſchauung der jedesmaligen Empfindung in allen ihren Abſtufungen wieder die abſolute Bedingung jeder Darſtellung iſt, ohne welche auch die Töne natürlich nicht gefunden werden können, leuchtet ein. Dies hängt aber von der geiſtigen Begabung des Künſtlers ab und gehört uns auf unſerer Stufe nicht an, wo wir es nur mit dem Material und ſeiner Bildung zu thun haben.

---

[*] Cic. de orat. 3, 57.

Auch das klangvollſte, die größte Fülle von Tönen umfaſſende Organ bedarf der Bildung, welche ihm dieſe natürlichen Gaben ſo unterwirft, daß das Individuum über den ganzen Umfang ſeiner Stimme frei gebieten lernt. Ein in der bloßen Natürlichkeit belaſſenes, nicht durch Bildung beherrſchtes Organ, und wäre es das reichſte und wohlklingendſte, wird uns in eine beiweitem weniger künſtleriſche Stimmung zu verſetzen vermögen, als ein wenig umfaſſendes, ſelbſt metalloſes Organ, das aber der Menſch völlig in ſeine Gewalt gebracht hat, und aus dem er alle Töne herausziehn kann, deren es nach ſeiner Beſchaffenheit irgend fähig iſt. Denn hier ſehn wir den Geiſt die Herrſchaft über die Natur führen, dort eine zwar herrliche Natur, welche ſich aber noch gegen den Geiſt auflehnt. Denn auch die außerordentlichſten Gaben des Tons müſſen, ſobald ſie zum Ausdruck des Gemüthlebens verwendet werden, nothwendig den Darſteller in gewiſſen Momenten verlaſſen, wenn er über das Maaß ſeiner Kräfte nicht ſchalten gelernt hat. Große Wirkungen in der Kunſt ſind aber immer nur möglich, ſobald uns das unbedingte Gefühl der Sicherheit beherrſcht, der Menſch ſchalte frei über das ganze Maaß ſeiner Mittel.

Die Modulation des Tons, als negative Bedingung zur Darſtellung der Affekte und Leidenſchaften ſchließt ſich in den drei Momenten der Höhe und Tiefe, der Schnelligket und Langſamkeit, der Stärke und Schwäche ab. Ohne die Bildung dieſer Elemente ſind diejenigen Tonſchwingungen, welche uns die Skala der Leidenſchaften enthüllen, undarſtellbar. Die Bildung der Höhe und Tiefe giebt uns den Umfang der Stimme. So unterſchieden die Naturgaben des Tons in dieſer Beziehung ſind, ſo hat doch eine jede Stimme in ſich ihr Maaß, welches ſie ausbilden muß. Die Bildung beſteht mithin darin, denjenigen Umfang der Stimme, zu welchem dieſelbe veranlagt iſt, ſo zu beherrſchen, daß man frei mit dieſer ganzen Skala ſchalten kann, daß mithin auch die Ertreme der Höhe und Tiefe leicht angeſchlagen werden, ohne uns die peinliche Gewißheit aufzudringen, daß ein Aeußerſtes der Stimme erreicht worden ſei. Denn jedes Aeußerſte, was, ſei es im Ausdruck des Affekts oder des bloßen Tons, als ſolches auftritt, reißt uns aus der künſtleriſchen Illuſion heraus, in der wir nur dann erhalten werden, wenn in dem, was auf uns eindringt, die Anſchauung eines noch nicht in die Erſcheinung getretenen Aeußerſten liegt. Jedes Aeußerſte muß daher in der Kunſt immer noch über ſich hinausweiſen, ſo daß es für die Empfindung immer als ein Aeußerſtes aufgehoben wird. Dieſen myſtiſchen Hintergrund fordern wir daher auch bei der Anwendung der Höhe und Tiefe des Tons. Cicero ſagt in dieſer Beziehung [*]): „Jede Stimme hat einen gewiſſen Mittelton, der ihr eigenthümlich iſt. Daß die Stimme von dieſem allmälig aufſteige, iſt ſowohl angenehm, als zur Stärkung der Stimme heilſam. Ferner giebt es in der Erhebung der Stimme ein Aeußerſtes, welches aber noch unter dem ſchärfſten Schreitone iſt. — Eben ſo giebt es in der Senkung der Stimme einen tiefſten Ton, bis zu welchem man gleichſam auf der Stufenleiter der Töne herabſteigt. Dieſer Wechſel, dieſes Auf- und Niederſteigen durch alle Töne wird ſowohl die Stimme erhalten, als auch der Darſtellung Anmuth verleihen. Aber den Flötenſpieler müßt ihr zu Hauſe laſſen, wenn ihr euch nur an den Sinn dieſer Gewohnheit auf der Rednerbühne erinnert.“

Der große Kenner der Kunſt des mündlichen Vortrags faßt hierin ſehr wichtige Geſichtspunkte auf. Der Wechſel der Stimme durch das Auf- und Abſteigen derſelben iſt ſowohl für die Bildung des Tons wichtig, als es dem künſtleriſchen Vortrag dient. Die Grundlage dieſer auf- und abſteigenden Skala iſt der Jedem eigenthümliche Mittelton, von wo aus die Bewegung nach der Höhe und Tiefe erfolgt. Den Umfang der Stimme meſſen wir nach der Fülle von Tönen, welche das Individuum wirklich erklingen laſſen kann. Die Baſis aber iſt der Jedem natürliche mittlere Ton, in dem er ſich, ohne durch einen beſondern Affekt aufgeregt zu ſein, bewegt. Die Reinheit und Klarheit dieſes relativen Grundtons iſt alſo die erſte Forderung an den darſtellenden Künſtler. Denn er iſt der Träger aller natürlichen, von Extremen fernen Lebensbeſtimmungen, überhaupt der Ton der edlen Konverſation. Daß er in ſich ſelbſt wieder Abſtufungen hat, thut ſeiner Natur, der mittlere Ton zu ſein, keinen Eintrag, denn dies iſt er weſentlich nur gegen ſeine Extreme. Der Mittelton des Sprechenden iſt natürlich um ſo ſchöner, je mehr er in ſich die Fähigkeit trägt, nach der Höhe und Tiefe erweitert zu werden. Ein Grundton, der zu ſehr nach dem einen dieſer beiden Extreme neigt, iſt daher dem Ausdruck der Empfindung höchſt ungünſtig, weil ihm die Kraft gebricht, ſich nach den beiden Seiten hin auszudehnen, mithin ihm auch viele Töne für gewiſſe Affekte verſagt ſind. Da der Affekt die Stimme von ſelbſt nach der Höhe zu treibt, ſo wird es zur Bildung der Stimme beſonders wichtig ſein, den Ton zunächſt nach der Tiefe zu richten. Erſtlich gewöhnt ſich der Sprechende dadurch zu einem klaren Artikuliren der einzelnen Sprachelemente; denn da die Schwingungen langſamer in der Tiefe erfolgen, ſo wird der Sprechende zum Verweilen genöthigt und gewinnt dadurch an Kraft und Haltung des Tons. Zweitens fördert er ſich durch die Deutlichkeit, mit der die einzelnen Sylben zu ihrem Rechte kommen müſſen, durch das längere Verweilen des Tons in derjenigen Ruhe, welche ihm für die Darſtellung des Affekts gerade unerläßlich iſt, um ſich nicht zu überſtürzen und die Klarheit im Ausdruck zu verwiſchen.

---

[*]) Cic. de orat. 3. Cap. 60.

Es giebt, wie Cicero in unſerer Stelle bemerkt, in der Erhebung der Stimme ein Aeußerſtes, wie einen tiefſten Ton. Wir haben ſchon oben aus einem höhern Geſetze den Grund entwickelt, warum die Stimme nicht bis zu dieſen Extremen fortgehn dürfe. Der tiefſte ſowohl, als der höchſte Ton, deſſen eine menſchliche Stimme fähig iſt, dürfen uns daher nicht als Extreme entgegentreten, weil ſie die Anſchauung einer Anſtrengung erregen, zu welcher der Ton genöthigt worden iſt, mithin die Vorſtellung des Gewaltſamen erwecken. Es kommt daher in der Bildung der Höhe und Tiefe darauf an, daß die Pole der Stimme noch klangvoll und mühelos hervorgebracht erſcheinen. Nur dadurch wird uns die wohlthuende Gewißheit aufgedrungen, daß der Sprechende noch einen Ueberſchuß von Kraft in ſich trägt, den er noch nicht verwendet hat. Wenn aber Cicero hinzufügt, den Flötenſpieler mögt ihr zu Hauſe laſſen, anſpielend auf den Redner L. Gracchus, der gewöhnlich, wenn er redete, einen erfahrnen Mann mit einer kleinen elfenbeinernen Flöte hinter ſich ſtehn hatte, der ihn durch den Ton ſeiner Pfeife von den Extremen im Gebrauch ſeiner Stimme abhalten mußte *), ſo ſpricht er damit die Forderung der freien Herrſchaft über die Stimme auch in dem Gebrauche der äußerſten Höhe und Tiefe aus. Nur in dieſer Freiheit liegt die Gewähr, daß der Redende uns in dem Auf- und Abſteigen der Töne nicht eine gewaltſame Anſtrengung zeigen werde.

2. Das Portament und die Volubilität.

Die Ausbildung des Tons nach der Höhe und Tiefe, alſo des Umfangs der Stimme, weiſt auf das höhere Element hin, wodurch der Menſch frei die langſamere und raſchere Schwingung des Tons erzeugt und ſie beherrſcht. Die tiefen und hohen Töne bedingen, ihrer Natur nach, eine langſamere und raſchere Bewegung; die tiefen Töne zwingen zu längerem Verweilen und zu einer größeren Dauer der Pauſe zwiſchen den einzelnen Elementen der Rede, die hohen Töne führen ein raſcheres Verlaſſen deſſelben Tons und

---

*) Vergl. die Hauptſtelle darüber bei Gellius N. A. I. 11. Auch gedenken deſſen noch Val. Max. VIII. 10 und Plutarch im Leben der Gracchen Cap. 2; nur daß Cicero und Valerius Maximus den Zweck des Flötenſpielers nicht nur in die Abmahnung von dem allzuheftigen Gebrauche der Stimme ſehen, ſondern auch in die Ermunterung, wenn er zu nachläſſig redete. Auch Quint. inst. I. 10, 27 iſt dieſer Meinung.

kürzere Pauſen mit ſich. Es kommt aber darauf an, dieſe Gegenſätze auch mit Freiheit hervorrufen zu können, ſo daß alſo das Verweilen und Verlaſſen der Tonſchwingung und die Dauer der Pauſe zwiſchen den einzelnen Elementen der Rede von dem Willen des Redenden abhängt und, je nach den Forderungen des Inhalts, hervortritt. Dies ſtellt ſich in den beiden Gegenſätzen des Portaments und der Volubilität der Stimme dar.

Das Portament beruht auf dem Vermögen, den Ton auf den einzelnen Elementen der Rede verweilen zu laſſen, mithin auf der Fähigkeit, die Stimme zu tragen. Nur durch dieſe Kraft, welche den Ton bannt, vermag der Vortrag die Ruhe und Klarheit einer idealen Natur auszudrücken. Es iſt der natürliche Fehler aller Anfänger, raſch die Worte auf einander folgen zu laſſen und ſich zu übereilen, ein Mangel, der einmal das Hinweggleiten über kurze Endſylben, namentlich über Flexionsſylben, mithin ein Verwiſchen der grammatiſchen Verhältniſſe des Satzes nicht ſelten zur Folge hat, dann aber auch durch das Fortdrängen der Worte, welches vermittelſt einer Art von Naturgewalt erfolgt, eine peinliche Stimmung erzeugt. Dieſes Eilen des Tons kann ſelbſt in ein Ueberſtürzen der Worte ausarten. Alles dies hat ſeinen Grund in dem Mangel des Portaments, durch welches der Ton in den Stand geſetzt wird, die ganze Fülle des Einzelnen zu ſeinem vollen Rechte kommen zu laſſen. Die Bildung des Portaments erſcheint alſo als eine unerläßliche Bedingung jedes Redners, weil es allein das, was ſeiner Natur nach einen gewichtvollen Ausdruck fordert, wieder zu geben vermag. Die ganze Region idealer Ruhe, Klarheit und Beſonnenheit, die ausführende und malende Erzählung und Schilderung, die gereifte Erfahrung und Reflexion, der verfinſterte und unter der Laſt des Geſchicks ſeufzende Gemüthszuſtand, alles dies iſt ohne Portament gar nicht künſtleriſch auszudrücken. Je mehr namentlich ein Charakter von einer idealen Ruhe erfüllt erſcheint, je näher er dem Antiken ſteht, je mehr in ihm das Element der Reflexion vorwaltet, je mehr ferner die Erzählung und Schilderung epiſche Ausführlichkeit darbietet, deſto gebieteriſcher iſt die Forderung des Portaments. Da daſſelbe auf der Fähigkeit beruht, den Ton zu tragen, ſo wurzelt es natürlich in der Kraft, den Vokal und Diphthongen tönen zu laſſen. Denn nur auf ihnen kann der Ton verweilen, der Konſonant verſchwindet mit dem Moment, wo ihn das Sprachwerkzeug ausgeſprochen hat. Schon bei der Entwickelung der Vokale forderten wir daher, auch für den Redner, das Vokaliſiren als nothwendige Bedingung zur Bildung des Portaments. Zu dieſem Zwecke leſe man beſonders ſolche Stücke mit großer Sorgfalt, in welchen die ganze Kompoſition, Charakter und Metrum, die Stimme gleichſam zum Verweilen zwingen, wo ein Eilen augenblicklich den Charakter des Ganzen vernichtet. Nichts iſt in dieſer Rückſicht zweckmäßiger, als gelungene Uebertragungen des Dialogs der griechiſchen Tragödie. Die ganze plaſtiſche und erhabene Ruhe, die von der gewöhnlichen Konverſation ſo entfernte Haltung, in welche uns das antike Elememt ſogleich verſetzt, die ſchweren Spondeen, die oft verſchlungenen Fügungen, endlich ſelbſt die Wortkompoſitionen nöthigen die Stimme, ſelbſt gegen ihren Willen, zum Tragen des Tons*). Der Leſende, der hier forteilen wollte, wie bei einem gewöhnlichen Dialoge in fünffüßigen Jamben, würde ſogleich die Störung des Charakters empfinden. Das Gewicht des Trimeters und die von uns erwähnten Eigenſchaften bannen daher ſchon von ſelbſt den Ton. So wird aus dieſer zwingenden Nothwendigkeit bald eine gewiſſe Freiheit; der Ton gewinnt an Haltung und der Leſer kann ſich, an das Tragen der Stimme gewöhnt, nun zu andern Kompoſitionen wenden, wo mehr nur der ideale Charakter das Portament bedingt. Dichterwerke von vorzugsweiſe antikem Gepräge gehören hierher. Vor allen Dingen möchte ſich die Iphigenia und, wegen der grandioſen Periodologie und der Gedankentiefe, die natürliche Tochter dazu eignen. Man wähle hier zunächſt diejenigen Partien aus, in denen die Haltung einer erhabenen Ruhe und das Sinnen des Gemüths vorwalten. So der erſte Monolog der Iphigenia. Es darf hierbei noch gar nicht auf die Schwingungen des Tones ankommen, welche die Gemüthsſtimmungen in allen ihren Nüancen ausdrücken; denn die Aufmerkſamkeit muß ſich nicht zugleich auf zu viele Geſichtspunkte richten. Auch die Chöre der Braut von Meſſina werden zur Uebung des Portaments vortrefflich dienen, denn hier gebietet der ganze Charakter das Verweilen auf den Anſchauungen und das Analogon des antiken Elements, den Ton zu tragen. Dann ſchreite man zu Erzählungen und Schilderungen fort, in denen beſonders eine gewiſſe epiſche Ausführlichkeit herrſcht. Wir erinnern nur an das Lob des Arioſt im Taſſo, das durch die Fülle von Anſchauungen, von malenden und plaſtiſchen Epitheten, die alle zu ihrem Rechte kommen ſollen, die Forderung des Portaments ganz unerläßlich macht; ferner Traumerzählungen, welche durch die Reproduktion der Phantaſie, die das Durchlebte ſich noch einmal in voller ſinnlicher Anſchaulichkeit ausmalt, das Verweilen und Tragen des Tons gebieten, ohne welches die höhern Anſprüche eines Wiedergebärens der Viſion in ihrer Totalanſchauung niemals erfüllt werden können. Wir erinnern beiſpielsweiſe an die Traumerzählung Wallenſteins und der des Herzogs von Clarence in Richard dem dritten.

---

*) Wir würden zu dieſem Zwecke beſonders ausgewählte Stücke aus Aeſchylus vorſchlagen, weil hier der Trimeter der gewichtigſte und der ganze Charakter des Dialogs dieſe zwingende Kraft über den Ton ausübt. Vor Allem möchte ſich die meiſterhafte Ueberſetzung des Agamemnon von W. von Humboldt dazu eignen, überhaupt eins der bewunderungswürdigſten Werke deutſcher Uebertragungskunſt.

Von dem Portamente muß man aber eine Ausartung, das Schleppen des Tons, ſehr beſtimmt unterſcheiden. Der ſchleppende Ton verweilt allerdings auch auf den Elementen der Rede, aber er geht über das Maaß und darum über die Wahrheit hinaus. Der ſchleppende Ton zerſtört daher das Muſikaliſche des Portaments und erzeugt nothwendig eine Monotonie. Alles Schleppen des Tons beruht aber einmal darauf, daß diejenigen Sprachelemente, welche nur ideelle Verhältniſſe bezeichnen, wodurch alſo überhaupt nur Modifikationen des Grundbegriffs ausgedrückt werden, wie die Flexionsſylben, Vorſylben, Anhängungsſylben u. ſ. f. über ihren Werth ausgedehnt, mithin nicht in das richtige Verhältniß zu den Urlängen, als den eigentlichen Trägern des Wortbegriffs, geſetzt werden. Zweitens zerſtört der ſchleppende Vortrag die innere Verbindung der Gedanken, indem er uns die Elemente desſelben zerlegt und gleichſam zuzählt. Dadurch kommt aber unſere Empfindung in Widerſpruch mit dem Vortrage. Sie eilt dem Sprechenden voraus, weil dieſer ſie ungebührlich zu verweilen nöthigt. Dem ſchleppenden Vortrag gegenüber iſt die Empfindung gleichſam dramatiſch forttreibend, während der Redende retardirt. Das Schleppen des Tons iſt daher auch die Wurzel des ſogenannten feierlichen Pathos und des ſalbungsreichen Vortrags, der ſtets die Naturwahrheit aufhebt, und jenes entſetzlichen Tremulirens, das nothwendig entſteht, indem der Ton über ſein Maaß und ſeine Vermögenheit auf den einzelnen Sylben verweilt und daher in die zitternde Bewegung geräth. Das ächte Portament verbindet ſtets zugleich die innerlich zuſammengehörigen Elemente der Rede und iſt immer in Einklang mit den Forderungen der Empfindung und der Naturwahrheit. Der ſchleppende, gedehnte Vortrag, ſtets aus einer falſchen und unkünſtleriſchen Auffaſſung ſtammend, kann zur unleidlichſten Manier werden und ſelbſt begabte und verſtändige Künſtler zuletzt ſo beherrſchen, daß ſie ſich um alle Wirkung bringen. Es wird ſich ein beſtimmtes Maaß für das Tragen und Schleppen des Tons natürlich niemals mit mathematiſcher Beſtimmtheit angeben laſſen; denn die künſtleriſche Empfindung entflieht der Zahlenberechnung. Es gehört mit zu den Forderungen einer wirklichen Künſtlernatur und eines wahrhaften Lehrers, dieſes Maaß in ſich ſelbſt zu tragen. Wer die Grenze heraushört, wo der Ton über die Gebühr als Ton, d. h. als muſikaliſches Element, im Vortrag wirken will, ſtatt ſich immer nur zum Träger des Inhalts zu machen, der wird auch im konkreten Falle die zarte Linie treffen, über welche hinaus der ſchleppende und gedehnte Vortrag beginnt.

Wenn das Portament der Stimme die Fähigkeit giebt, den Ton zu halten und fortklingen zu laſſen, ſo giebt die Volubilität der Stimme die Fertigkeit, die Elemente der Rede raſch aneinander fugen zu können, ohne der Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Ausſprache etwas zu vergeben. Wie das Portament am Vokal, als dem muſikaliſchen Element der Sprache, ſeinen Träger hat, ſo die Volubilität am Konſonanten. Sie beruht mithin auf dem Vermögen, die einzelnen Sprachwerkzeuge leicht und frei zum Hervorbringen der ihnen eigenthümlichen Laute zu nöthigen. Die Volubilität zeigt ſich alſo in der vollen Herrſchaft über die konſonantiſch gebildeten Laute, wie das Portament über die Vokallaute. Durch das freie Schalten über den Gebrauch der Sprachwerkzeuge wird die Stimme in den Stand geſetzt, die Töne leicht und raſch auf einander folgen zu laſſen, ohne daß ſie ſich gegenſeitig verwiſchen und die zwiſchen den einzelnen Worten nothwendige Pauſe aufgehoben wird. Eine ſchwere Zunge bezeichnen wir daher als eine ſolche, welche die einzelnen artikulirten Laute nicht leicht und wirkſam aneinanderfügen kann; mag dies nun an der allgemeinen Schwerfälligkeit der Sprachwerkzeuge liegen, oder ſich nur auf die Hervorbringung einzelner Laute erſtrecken, welche ſich für manche Organe ſchwer mit andern verknüpfen. Die Volubilität aber zeigt ſich in der gleichmäßigen Herrſchaft über alle artikulirten Laute und erſcheint mithin in der müheloſen Bewegung aller Sprachwerkzeuge. Die von der Natur weniger begünſtigten Stimmen müſſen durch anhaltende Uebung und Aufmerkſamkeit dieſen Mangel erſetzen. Jeder von dem Sprachwerkzeuge nicht ſogleich rein und leicht angegebene Laut muß daher Gegenſtand beſonderer Thätigkeit werden.

Wie das Portament die negative Bedingung für den Ausdruck idealer Ruhe, Würde, Beſonnenheit, wie für alle epiſchen, mehr retardirenden Elemente der Darſtellung iſt, ſo iſt die Volubilität die negative Bedingung für den Konverſationston im weiteſten Umfange, wie für den Ausdruck der leidenſchaftlichen Ergüſſe und des Fortſtürmens der Empfindung. Der freie Konverſationston der höhern Stände, der die markirten und ſcharfen Accente entſchieden verſchmäht, iſt nur durch jene müheloſe Verknüpfung der Sprachelemente, das leichte Hingleiten des Tons, wodurch alle ſtark hervorſpringenden Accente beſeitigt werden, möglich. Nur die Volubilität vermag zugleich die leichte, raſche und doch in ihrer vollen Beſtimmtheit vernehmbare Ausſprache hervorzubringen. Die geringſte ſichtbare Mühe in der Bewältigung eines Lautes, die geringſte Anſtrengung der Sprachelemente bringt augenblicklich in den leichten Fluß der freien Konverſation ein ſtörendes Element. Ohne die Volubilität erhält entweder die Rede zu ſtarke Accente, zu viel Kontraſte und Abſichtlichkeit, oder ſie opfert dem Fluß der Rede die Deutlichkeit und Klarheit des Sinnes auf. Zur Bildung des Konverſationstons werden wir dem Schauſpieler beſonders ſolche Stücke empfehlen, in denen der Ton und die Sprechweiſe der höhern Stände getroffen iſt; auch das laute Leſen von Romanen, welche ſich in dieſem Lebenselemente bewegen, wären, namentlich in dem dialogiſchen Theile, eine vortreffliche Vorübung. Die ideale Form, mit der z. B. Göthe im Wilhelm Meiſter den Ton der höhern Konverſation getroffen hat, würde dieſen Roman in vielen Partien ganz beſonders zu einer Studie für dieſen Zweck eignen. Von Dramen wäre vorzugsweiſe Emilia Galotti, namentlich die Rolle des Prinzen und Marinellis, gerade in dieſer Beziehung, zu ſtudiren. Beide ſind ohne dieſe von uns entwickelten Eigenſchaften niemals mit Wahrheit darzuſtellen. Auch der gebildete, den Ton der höhern Geſellſchaft athmende Dialog in mehreren Stücken der Prinzeſſin von Sachſen macht dieſe zu geeigneten Werken für die Ausbildung der Volubilität der Stimme, als Element ächter Konverſation.

Die leidenſchaftlich ſtürmiſche Empfindung kann vor dem Ueberſtürzen und einer damit verbundenen Vernichtung der vollen Anſchaulichkeit gleichfalls nur durch die Volubilität bewahrt werden

Dazu ſind beſonders leidenſchaftliche, ein raſches Tempo fordernde Stellen zum Studium zu wählen, wie etwa die berühmte Rede der Maria Stuart gegen die Eliſabeth, in welcher ſich das tiefverletzte Gemüth wie ein Bergſtrom ergießt.

Die Stärke und Schwäche des Tons.

Das dritte Moment der Tonbildung zeigt ſich in der Fähigkeit, dem Tone mannigfaltige Grade der Stärke geben zu können. Erſt damit vollendet ſich die Bildung des Tons und die Herrſchaft über das Material. Denn indem der Ton durch den Willen des Redenden eine beliebige Intenſität erhält, und zugleich in dieſen verſchiedenen Abſtufungen der Stärke und Schwäche noch klangvoll und rein bleibt, hat er ihn ſich völlig unterworfen. Ohne dieſe Fertigkeit, die Stärke des Tons beliebig abſtufen zu können, ſind die Affekte durchaus undarſtellbar. Wie es in der Höhe und Tiefe des Tons ein Aeußerſtes giebt, welches aber nicht in die Erſcheinung treten darf, ſo auch in Rückſicht der Stärke und Schwäche des Tons. Auch der ſtärkſte Ton muß immer noch ein muſikaliſches Element in ſich tragen, welches ihn von dem bloßen Schrei und dem unmittelbaren Ausbruch ungebändigter Empfindung unterſcheidet. Nur inſofern er in ſeiner Stärke noch einen *menſchlichen* Affekt ausdrückt und dieſes Maaß zugleich ohne ſichtliche Anſtrengung nur durch die Energie der Empfindung erzeugt, gehört der Ton noch der Kunſt an. Die Grenze des ſchwachen und leiſe angeſchlagenen Tons iſt die noch vernehmbare Deutlichkeit und Beſtimmtheit des Worts. Dies beruht natürlich wieder auf einer vollkommenen Artikulation; nur durch ſie gelingt es, auch in den leiſe geſprochenen, oft nur ſanft angeſchlagenen Tönen noch den Sinn des Geſprochenen in ſeiner vollen Klarheit wiederzugeben. Es gehört daher zu den unentbehrlichſten Eigenſchaften des darſtellenden Künſtlers, den Ton zu einer ſolchen plaſtiſchen Beſtimmtheit ausgebildet zu haben, daß auch die zarteſten Laute dem Zuhörer noch völlig vernehmlich ſind. Das ſüße Liebesgeflüſter, der Schmelz der zarten Bitte, die geheimnißvolle Mittheilung, die Scheu des Gedankens und der Empfindung, welche vor ſich ſelbſt, vor ihrem klaren Ausdruck zurückbebt, alle dieſe Zuſtände ſind, ohne jene volle Herrſchaft über den leiſe angeſchlagenen Ton, undarſtellbar. Dieſer durch die Bildung des Tons hervorgebrachte leiſe Laut kann deshalb ſehr intenſiv ſein, und wird immer nur unter der Bedingung einer großen Schärfe, Beſtimmtheit und des Klangs von Wirkung ſein können. Auch an ſich ſchwache, ſelbſt nicht ſehr metallhaltige Stimmen werden durch Kunſt dieſe Wirkungen erzielen können. Weniger vermag allerdings die fehlende intenſive Stärke des Tons erſetzt zu werden. Gewiſſe Affekte, die Ausbrüche gewaltiger Empfindungen, die erſchütternden Ergüſſe heroiſcher Naturen, welche ihnen entſtürzen und uns mit ſich hinwegreißen, werden von Stimmen, denen nicht auch dieſe heroiſche Intenſität und Stärke innewohnt, nicht zur vollen dichteriſchen Wahrheit kommen *). So ſehr auch hier die Intenſität und Energie des geiſtigen Accents die fehlende Stärke und Naturgewalt des Tons bis auf einen gewiſſen Grad zu erſetzen vermag, die höchſten Triumphe der tragiſchen Gewalt werden ſie allein nicht zu erringen vermögen. Der Künſtler, deſſen Stimme durch ihre intenſive Stärke uns die heroiſche Natur ſchon ſymboliſch verkündet, wird daher bei großer Geſtaltungsfähigkeit und Herrſchaft über ſeine Mittel noch ſpecifiſch andere Wirkungen hervorbringen, als der, bei gleicher Begabung, mit geringer Fülle und Stärke des Tons ausgeſtattete Künſtler. Letzterer iſt ſchon genöthigt, die heroiſchen Figuren ſeiner Individualität anzupaſſen und ſie ſich ſo zurecht zu legen, daß er mit ſeinen Tonmitteln ausreicht und in den gewaltigſten Affekten nicht von ihnen verlaſſen wird. Je mehr alſo über-

---

*) Auch Cicero bezeichnet die mächtige Stimme nur als ein Geſchenk der Natur, welche nur einigermaßen geſteigert und durch Sorgfalt erhalten werden kann, während er die Feſtigkeit und plaſtiſche Beſtimmtheit der Stimme als ein Produkt der Uebung und Sorgfalt anſieht. Cic. ad Her. 3, 11. 19

haupt in einer Figur das heroiſche Princip als ſolches vorherrſcht, je mehr es darauf ankommt, dieſe gedrungene Einheit der geiſtigen und phyſiſchen Kraft, die Grundlage alles Heroenthums, überhaupt die thatkräftige Mannhaftigkeit, zur Erſcheinung zu bringen, deſto weniger wird die Naturgewalt und Stärke des Tons durch die Energie des geiſtigen Accents erſetzt werden können. So werden Macbeth, Othello, Theſeus, Karl Moor, Lear, dieſe gigantiſche Ruine eines heroiſchen Zeitalters, nur durch eine gleichſam das Heroiſche abſpiegelnde Stimme zu ihrem vollen Rechte kommen können, ſo viel Geiſt ſich auch bei einer geringeren Intenſität des Tons in der Darſtellung dieſer Geſtalten offenbaren mag. Wallenſtein dagegen, wenn auch in die Kategorie der heroiſchen Charaktere gehörend, repräſentirt doch vielmehr das Herrſchergenie, welches die Maſſen lenkt, und den Geiſt, der ſich den Körper baut, und iſt daher, im Vergleich mit den genannten Charakteren, auch mit geringerer Intenſität des Grundtons darzuſtellen. Hier kann die Energie des geiſtigen Accents alſo auch eher den Mangel der Energie des Tons erſetzen. Aber auch die ſtärkſte Stimme muß ſich erſt in den Beſitz dieſer Stärke ſetzen, um in jedem Augenblicke über ſie ſchalten und nach dem Willen den Ton nachlaſſen und verſtärken zu können. Ohne dieſe Virtuoſität, welche dies dritte Moment der Tonbildung zu erringen hat, wird eine ſchwächere und nicht ſo klangvolle, aber aller Abſtufungen der Stärke fähig gemachte Stimme immer den Sieg über den von Natur mächtigſten Ton davon tragen; weil ſie wenigſtens alle Intentionen verwirklichen und uns daher in künſtleriſcher Stimmung erhalten wird. Auch hier ſchlägt der Künſtler den Naturaliſten, weil der erſtere ein von ihm beherrſchtes Ganzes giebt.

Die Herrſchaft über die Höhe und Tiefe des Tons, das Portament und die Volubilität, endlich die Abſtufungen der Stärke des Tons ſchließen die Bildung der Stimme nach ihrer elementaren Seite ab; denn dieſe Momente zuſammengenommen machen ſie erſt allſeitig fähig, den geiſtigen Gehalt der Rede in allen ſeinen Schattirungen in der Stimme abzuſpiegeln und auch die zarteſten und geheimſten Züge der Seele durch den Ton zu verkörpern. Dazu kann natürlich die Befähigung nur aus der dichteriſchen Anſchauung und aus der Elaſticität des Gemüths kommen, das auch durch die leiſeſten Regungen einer objektiv dargeſtellten Stimmung und die flüchtigſten Lebensäußerungen eines Charakters berührt und in die entſprechende Empfindung verſetzt wird, ohne deshalb die Freiheit des Geiſtes einzubüßen. Die Tonbildung aber bewirkt das wichtige Reſultat, daß die lebendige und reizbare Phantaſie des Darſtellers unmittelbar den von ihr innerlich angeſchauten und beabſichtigten Ton anzuſchlagen vermag, wie der Virtuoſe die Taſten des Inſtruments. Das unmittelbare ſichere Ueberſetzen aus der Innerlichkeit der Seele in die Aeußerlichkeit des Tons iſt alſo der poſitive Gewinn einer Tonbildung, durch welche alle die von uns entwickelten Elemente gleichmäßig ausgebildet worden ſind. Ohne dieſe Technik der Stimme bleibt auch das phantaſiereichſte Gemüth und die genievollſte, lebendigſte Anſchauung eines Darſtellers ſtets hinter ihrem Wollen zurück, und muß die Widerſpenſtigkeit eines noch nicht völlig beherrſchten Materials, das oft gerade zur Verwirklichung der geiſtreichſten Intentionen den Dienſt verſagt, ſchmerzlich erfahren.

Das Athemnehmen.

Die Kunſt des Schauſpielers offenbart ſich im Elemente der Rede zunächſt darin, daß er uns ihren ganzen geiſtigen Gehalt in ihrer vollen Bedeutung an das Gemüth bringt. Dies iſt nur möglich, indem der ganze innere Zuſammenhang der Rede wiedergegeben und vernommen wird. Dieſer Zuſammenhang iſt aber nur wirklich, indem das innerlich Zuſammengehörige in ſeiner logiſchen Verbindung vor uns tritt. Die natürliche Bedingung aller Rede aber iſt der Prozeß des Athemholens, wodurch zunächſt diejenigen Pauſen entſtehen, welche die Thätigkeit des Athemſchöpfens bedingen. Macht ſich nun in dem Redenden nur der natürliche

Prozeß des Athemnehmens, je nach der relativen Kraft ſeiner Reſpirationsorgane, geltend, ſo müſſen nothwendig Halte und Pauſen entſtehn, welche mit den durch den Sinn der Rede bedingten nicht zuſammenfallen, und daher den innern Zuſammenhang, ſo wie die Anſchaulichkeit ſtören. Der natürliche Prozeß des Athemnehmens muß daher dem höhern Geſetz des logiſchen Zuſammenhanges unterworfen werden. Dies giebt uns das erſte abſtrakte Geſetz für das Athemholen. Der Redende darf in dieſem natürlichen Prozeſſe nicht beliebig ſeinem jedesmaligen Bedürfniſſe folgen, ſondern hat es mit den logiſchen Abſchnitten der Rede in Einklang zu ſetzen. Damit aber iſt ſchon die Nothwendigkeit gegeben, dieſen natürlichen Prozeß zu beherrſchen. Das Maaß für das Ausreichen des Athems iſt allerdings, je nach der Organiſation, ſehr relativ, und ein weitreichender Athem für den Redner eine große Gunſt der Natur; aber auch ein kurzer Athem läßt ſich durch Uebung ſehr ausdehnen und zu überraſchender Ausdauer ſteigern. Die Verſchiedenheit der Organiſation macht alſo natürlich ein abſolutes Geſetz für den Akt des Athemnehmens in der Rede unmöglich. Wer kräftig in dieſer Beziehung organiſirt iſt, hat allerdings viel leichteres Spiel, weil er nicht ſo ängſtlich ein Verſagen der Kraft zu befürchten hat und ſich leichter helfen kann. Immer muß aber der Redende den Prozeß des Athemholens dem Sinne der Rede ſelbſt unterordnen. In der Regel werden freilich die durch den Sinn bedingten Pauſen auch von ſelbſt zum Athemnehmen benutzt; aber der Redende muß doch, namentlich in langen, vielverſchlungenen Reden, das Maaß ſeines Athems genau berechnen, um nicht oft über die durch den Sinn bedingten Halte hinauszugehn und dann durch die Noth zu einem falſchen und ſtörenden Athemzuge gezwungen zu werden, wodurch ſowohl der Sinn eine Unterbrechung erleidet, als auch eine Erſchöpfung ſichtbar wird.

In dieſer letzten Bemerkung liegt das zweite, beſonders die Kunſt betreffende Geſetz des Athemnehmens angedeutet. Das Athemholen, als ein natürlicher Lebensprozeß, darf da, wo es auf die

Darſtellung unſerer idealen Natur ankommt, nicht hörbar werden, weil wir dadurch nur an die phyſiſche Organiſation erinnert werden. Dieſer natürliche Prozeß muß mithin in der Recitation für den Hörer überwunden erſcheinen, d. h. wir dürfen durchaus nicht an dieſe nur natürliche Bedingung der Rede gemahnt werden. Dies iſt aber nur möglich, inſofern der Redende den Athem nicht bis zur Erſchöpfung ausgedehnt, ſondern immer noch einen Ueberſchuß von Athem in ſich hat, der ihn auch über die von ihm geſetzte Grenze hinaustragen würde. Nur dadurch iſt der Redende im Stande, dieſen Prozeß des Athemnehmens leiſe und dem Hörer unmerklich eintreten zu laſſen, ſo daß wir uns mit voller Sicherheit auch ſeinen leidenſchaftlichſten Ergüſſen und dem Vortrage vielverſchlungener Satzkompoſitionen überlaſſen, weil durch den nie hörbar werdenden Athem durchaus nicht die Beſorgniß einer nicht zureichenden Kraft deſſelben in uns entſteht. In großen Perioden iſt es daher für den Redenden von großer Wichtigkeit, den Athem einzutheilen, weil er nur dadurch im Stande iſt, die doppelte Gefahr einer Unterbrechung des logiſchen Sinns und des Hörbarwerdens des Athems, aus mangelnder Kraft, zu vermeiden. Eine vielfache Uebung wird den Darſteller übrigens bald über das Maaß ſeiner Kraft belehren, ſo daß er zuletzt auch unbewußt die richtigen Eintheilungen des Athemnehmens trifft.

Der Prozeß des Athemnehmens muß dem logiſchen Geſetze, wie wir geſehn, untergeordnet werden; die durch den Gedanken beſtimmten Abſchnitte bilden auch die natürlichen Punkte für denſelben. Die größeren oder geringeren durch das Satzverhältniß bedingten Pauſen werden daher auch die natürlichen Einſchnitte für das ſtärkere oder ſchwächere Athemnehmen abgeben. Am ſchwierigſten erſcheint natürlich dieſe Kunſt bei ſehr verſchlungenen und gedankenreichen Perioden, welche zugleich ein bedeutendes Portament fordern, und doch wieder die ganze Kraft des Gemüths in Anſpruch nehmen. Die leidenſchaftlichen Ergüſſe, wenn ſie ſich nicht, was ſelten der Fall iſt, in einer ſehr kunſtvollen und grandioſen Periodologie darſtellen, ſind in Rückſicht des Athemnehmens ſchon darum leichter, weil der Kraftaufwand der Empfindung, der Sturm des Affekts den Hörer weit leichter über den Akt dieſes Naturprozeſſes hinweghebt und der Einſchnitt des Athems in den logiſchen Sinn gar nicht ſo ſtörend wirkt, da er durch die Gewalt des Affekts verdeckt, ja ſelbſt gerechtfertigt werden kann. Hier kommt es nur darauf an, in dem Athemnehmen niemals einen Akt der Noth und der phyſiſchen Erſchöpfung zu zeigen; weil nichts uns mehr aus der Illuſion herausreißt, als in Mitten der uns hinwegreißenden Leidenſchaft, oder gar heroiſcher Affekte, an die Bedürftigkeit der phyſiſchen Natur erinnert zu werden. Hier hat daher der Künſtler beſonders die Aufgabe, die Einſchnitte ſo zu machen, daß der allgemeine Charakter einer fortbrauſenden Empfindung nicht durch die verſiegende Kraft des Athems vernichtet wird.

Kann aber der Athem ſich nicht mit Leichtigkeit über einen Abſchnitt der Rede ausdehnen, der dem Sinne nach keine Pauſe verſtattet, bedingt namentlich die Rede eine große Energie des Tons für das Gewicht einzelner Ausdrücke, mehrſylbiger, ſchwerer, malender Epitheta, ſo muß der Künſtler durch einen unmerklichen Halt, vor ſolchen die ganze Intenſität des Tons fordernden Ausdrücken, ſich die Zeit des Athemnehmens ſchaffen, um das mit der vollen Kraft des Tones auszuſtatten, was durch den Sinn und die dichteriſche Anſchauung denſelben äſthetiſch fordert. Freilich darf die Pauſe, die ſich der Redner geſtattet, nur eine ſehr geringe ſein, und das Athemnehmen ſelbſt nur ſehr unmerklich geſchehn. Geringere Schwierigkeit wird dies haben, wenn gerade der Schluß des Verſes mit dem Abſchnitte zuſammentrifft, den ſich der Redner zum Athmen macht, um für das Folgende die volle Kraft des Tons zu gewinnen, weil der Schluß des Verſes an ſich ſchon einen kleinen Zeitverhalt geſtattet. Größere Kunſt erfordert es, wenn ein ſolcher Abſchnitt durch nichts begünſtigt wird, und ganz in die Mitte der Rede und des Verſes fällt. Und doch iſt es in manchen Fällen durch ein höheres Geſetz geboten, den Athem, ſelbſt im Widerſpruch mit dem logiſchen Sinne, eintreten zu laſſen, um die von dem Dichter abſichtlich gewählte, das volle Gewicht des Tons fordernde Anſchauung zu ihrem vollen Rechte kommen zu laſſen *).

Aus dieſen Andeutungen erhellt die Bedeutung des Athemnehmens, als ein Glied in der Technik des rhetoriſchen Elements unſerer Kunſt. Die wenigſten Schauſpieler haben in der That eine Ahnung davon, ſondern überlaſſen ſich hier nur ihrem guten Glück, das ſie bei kräftiger Lunge und mannigfacher Routine auch meiſt

---

*) In der gewaltigen Rede des Oreſt in der Iphigenia am Schluß des dritten Akts, worin er ſich des Fluchs entlaſtet fühlt, heißt es:

Die Eumeniden ziehn, ich höre ſie,
Zum Tartarus und ſchlagen hinter ſich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu.

Hier gebietet der äſthetiſche Sinn, welcher für das plaſtiſche: fernabdonnernd das volle Gewicht des Tons fordert, den Athem, gegen den logiſchen Sinn, welcher hier keine Pauſe geſtattet, vor dem Epitheton: fernabdonnernd unmerklich zu nehmen. Aus demſelben Grunde würde in den Worten der Iphigenia (Akt 3, Scene 1):

Denn es quillet heller,
Nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle ſprudelnd
Von Fels zu Fels in's goldne Thal hinab,

ebenfalls, gegen den logiſchen Sinn vor: ſprudelnd, der Athem zu nehmen ſein, um das Bild zu ſeinem vollen Rechte kommen zu laſſen. Desgleichen würde in den Worten des Thoas (Akt 1, Scene 3):

An deſſen alterfahrnen, vielen Sinn
Verknüpfenden Geſprächen Götter ſelbſt,
Wie an Orakelſprüchen, ſich ergötzten?

offenbar der Athem vor: Götter zu nehmen ſein, um dieſem Begriffe ſein volles Gewicht zu gönnen. So gebietet z. B. in dem herrlichen Liede Wilhelm Müllers auf Lord Byrons Tod die Stelle:

Edler Kämpfer, haſt gekämpfet, eines jeden Kranzes werth,
Haſt gekämpfet mit des Geiſtes doppelſchneidig ſcharfem Schwert,

auch gegen den logiſchen Sinn, den Athem vor: doppelſchneidig zu nehmen, damit dies gewichtige Epitheton durch den Ton ſeine volle Kraft erhält. Dieſe Beiſpiele, welche leicht vermehrt werden können, mögen genügen, um das im Texte entwickelte Geſetz des Athemnehmens in denjenigen Fällen, wo es mit den logiſchen Verhältniſſen in Kolliſion kommt, aber dem äſthetiſchen Geſetze folgen muß, an die Vorſtellung zu bringen.

in den Hafen geleiten mag. Doch müſſen ſich bei dichteriſchen Werken von ſehr weitverzweigten Perioden und großer Gedankenſchwere die Schwächen einer bloßen Routine nothwendig offenbaren und zu einer Diſciplin dieſes Naturprozeſſes auffordern. Eine gründliche Technik hat ihn daher auch planmäßig auszubilden. Sie wird zunächſt von mehrgliedrigen Sätzen beginnend zu verſchlungenen Perioden der Proſa aufſteigen, um die Kunſt des Athemnehmens, d. h. die richtige, nach dem Sinne ſich abſtufende Vertheilung des Athems daran zu ſtudiren. So gewinnt der Redner das Bewußtſein ſeines eignen Maaßes und an Kraft des Athems, den Takt für das Haushalten mit demſelben und eine Fertigkeit, ihn unmerklich einzuſetzen. Dann muß er zu Dichterwerken von umfaſſender Periodologie fortgehn und ſie aus dieſem Geſichtspunkte behandeln und laut leſen. Als die Spitzen für dieſen Zweck dürften wohl unzweifelhaft die Iphigenia und die natürliche Tochter erſcheinen, in welchen die Vereinigung der verzweigteſten und ſo kunſtreich ausgebildeten Perioden mit der Tiefe des Gedankens und der anſchauungsreichen Form, die Kunſt des Athemnehmens zu einem förmlichen Studium macht. Endlich würden ſolche Stücke zu wählen ſein, in denen die Lebhaftigkeit der ſinnlichen Anſchauung, der Strom der drängenden Bilder, der Rhythmus und der Charakter des Ganzen auch noch die höchſte Volubilität der Stimme, ein raſtloſes Wachſen der Tonſchwingungen erheiſchen, ſo daß ſich die Stimme zu immer höhern Kraftanſtrengungen zu erheben hat. Hier erinnern wir, ſtatt alles Andern, an die poetiſche Darſtellung der Feuersbrunſt in der Schillerſchen Glocke, dieſes gigantiſchen Gemäldes, in mehr als einer Beziehung eine der größten Aufgaben für die Stimme. Wegen der oben bezeichneten Eigenſchaften möchte ſich dieſer Abſchnitt vielleicht als die ſchwierigſte und höchſte Aufgabe für die Kunſt des Athemnehmens darſtellen, weil die wachſende Kraft der Anſchauungen offenbar ſelbſt die gewöhnlichen grammatiſchen Abſchnitte und Ruhepunkte vernichtet und das Ganze als ein großes, in immer ſtärkeren Schlägen auf uns eindringendes Schauſpiel darſtellt. Hier haſcht, ſo zu ſagen, der Künſtler nur den Moment des Athemnehmens, der doch durch den Aufwand an Kraft, deren ſeine Stimme bedarf, bald verſiegt und doch nur im Fluge wieder geſchöpft werden darf, ohne je in dieſem Prozeſſe, was hier den Eindruck augenblicklich vernichtete, eine Anſtrengung oder gar Erſchöpfung zeigen zu dürfen.

Das Geſetz des logiſchen Accents.

Die Bildung des artikulirten Lauts und der Stimme, als des Materials für alle dichteriſche Darſtellung, machte den erſten Kreis unſers beſondern Theils aus. Dieſer durch eine ſyſtematiſche Technik unterworfene und geformte Körper ſoll auch eine Seele offenbaren. Dies iſt der geiſtige Inhalt, der ſich im Worte offenbart und vermittelſt des Tons wieder an die Seele dringt. Dieſer ſtammt aus der geiſtigen Freiheit des Redenden, der dem Hörer den Sinn der Rede übergiebt und ihn nöthigt, dieſelbe Anſchauung in ſich hervorzurufen. Durch dieſen Prozeß eines, vermittelſt des Gehörs, der Seele überlieferten und von ihr in gleichem Sinne wiedererzeugten Inhalts wird alles Verſtändniß bedingt; denn der Redende und Vernehmende vermitteln ſich durch dieſen Hauch, den der erſtere dem Körper der Rede mittheilt, zu einer geiſtigen Einheit. Dieſes ſeelenvolle, der Rede mitgetheilte Princip, welches ſeine Wurzel allein in der geiſtigen Anſchauung hat, iſt der Accent. Durch ſeine Kraft flößt der Sprechende dem Hörer auf eine geheimnißvolle Weiſe die Anſchauungen ein, welche ſich in ihm ſelbſt erzeugt haben, und bringt in dem letzteren das gleiche geiſtige Leben hervor, welches, unbeſchadet der individuellen Anſchauungsweiſe eines jeden Einzelnen, alle Hörenden zu einem Ganzen verbindet. Dieſer geiſtige, dem Körper der Rede mitgetheilte Hauch, die Betonung, umfaßt, wie wir ſchon in der Eintheilung des beſondern Theils angedeutet, mehrere Entwickelungsſtufen. Indem er zunächſt den gedachten Sinn der Rede an den Hörer bringt, iſt er der logiſche

Accent, der ſich an die grammatiſchen Verhältniſſe des Satzes, welche ja ſelbſt nur logiſche Beziehungen darſtellen, eng anſchließt. Um den logiſchen Accent in ſeiner ganzen Bedeutſamkeit zu erfaſſen, hat der Darſteller ſich mit der ganzen Architektonik des Satzes, dem Geſetz ſeiner Verzweigungen und der Eigenthümlichkeit, die, dem Genius ſeiner Mutterſprache nach, ſeine Kompoſition annimmt, vertraut zu machen. Dies iſt die Stelle, wo die gründliche Kenntniß der geſammten grammatiſchen Verhältniſſe des Satzes, der Wortfolge, der Verbindung und Folge der Sätze, des Periodenbaus als eine nothwendige Vorſtudie, im Syſtem der ganzen dramatiſchen Darſtellung auftritt, und als ein vorbereitendes Moment ſeine organiſche Stellung einzunehmen hat. Für unſern Zweck haben wir ſie natürlich vorauszuſetzen und hier nur die Grundzüge des logiſchen Accents, als der erſten Stufe der Betonung, herauszuheben.

Die erſte Form des logiſchen Accents iſt diejenige, welche dem Hörer den einfachen Satz in ſeinen ideellen Verhältniſſen an die Seele bringt. Der Satz iſt die höhere Einheit, welche ſich der geſtaltende Geiſt aus dem Worte gebildet hat. Der logiſche Accent hebt nun zunächſt die Beziehung des Subjekts zum Prädikate, als die einfache Seele des Satzes, heraus. Dieſer Accent des nackten Satzes ſtellt ſich als das Verhältniß von Arſis zur Theſis oder umgekehrt dar, je nachdem das Subjekt gegen das Prädikat oder das Prädikat gegen das Subjekt hervorgehoben werden ſoll*). Inſofern der Satz eine in ſich geſchloſſene ideelle Einheit iſt, welche die Wechſelbeziehung des Einzelnen auf das Allgemeine darſtellt, ſo entſpricht ihm auch die einfache Wechſelbeziehung von Arſis und Theſis, wodurch die lebendige Einheit von Subjekt und Prädikat dem Hörer zur Anſchauung kommt. Daß dieſem logiſchen Accent die Wortaccente, welche die Worteinheit darſtellen, untergeordnet ſind, iſt klar; denn für den Hörer verſchwindet der das Wort geſtaltende Accent gegen den höhern, der ihm die innere Beziehung des Subjekts zum Prädikate heraushebt, durchaus. So wie das einzelne Wort, als ſolches, im Satz in die höhere Einheit, welche die geiſtige Beziehung des Worts darſtellt, aufgehoben iſt, ſo iſt auch der Wortaccent in die höhere Einheit des logiſchen Accents übergegangen, ohne natürlich deshalb ganz verſchwunden zu ſein. Schon der einfachſte Satz zeigt ſich mithin, nach der Seite ſeiner Betonung, welche ihn an den Hörer bringt, als ein reiches Leben, indem darin mannigfaltige Wortaccente dem logiſchen Accente zwar untergeordnet, aber zugleich auch noch erhalten worden ſind.

---

*) Es leuchtet ein, daß jeder einfache Satz, aus Subjekt, Prädikat und Kopula beſtehend, eines zwiefachen logiſchen Accents fähig iſt, je nachdem entweder das Subjekt oder das Prädikat gegen Anderes geltend gemacht werden ſoll. Der Satz: Die Roſe iſt roth, als bloße einfache Beziehung des Subjekts und des Prädikats, verknüpft zwei Hebungen (Arſen) durch die Kopula, iſt, miteinander, welche als die natürliche Senkung (Theſis) gegen Subjekt und Prädikat erſcheint. Durch die Kopula als Theſis werden aber beide Arſen miteinander vermittelt. Soll aber das Subjekt gegen ein anderes herausgehoben, oder das Prädikat im Gegenſatz zu anderen Prädikaten bezeichnet werden, ſo zeigt uns der nackte Satz entweder das Ver-

Der logiſche Accent, welcher uns die ideellen Beziehungen des einfachen Satzes übergiebt, hat die Fähigkeit, ſich weiter zu entfalten, d. h. zu mannigfaltigen Unterſchieden fortzugehn, ohne die höhere Einheit einzubüßen. Dies zeigt ſich in dem durch Nebenbeſtimmungen individualiſirten Satze. Sowohl der ganze Satz, als jedes der einfachen Satzelemente hat die Fähigkeit, ſich zu nähern Beſtimmungen zu erweitern, d. h. ſich zu immer individuellerer Beſtimmtheit zu entwickeln. Da der Satz überhaupt ein geiſtiger Organismus iſt, ſo dürfen wir uns dieſe Erweiterung als ein Erzeugen neuer Unterſchiede vorſtellen, wodurch die Natur des im einfachen Satze noch eingehüllten Lebens immer klarer und entſchiedener

---

hältniß der Hebung und Senkung (trochäiſche Schwingung) oder der Senkung zur Hebung (jambiſche Schwingung). Erſteres, wenn ich ſage: Die *Roſe* iſt roth; letzteres, wenn ich ſage: Die Roſe iſt *roth*. Hier verbindet die Kopula offenbar nur die Arſis und Theſis, oder umgekehrt, zu einem Ganzen für das Gehör.

hervorbricht. Dem individualiſirten Satze entſpricht nothwendig auch der individualiſirte logiſche Accent, deſſen einfaches Lebensprincip darin beſteht, das individuellere, konkretere Element des Satzes immer gegen das allgemeinere und abſtraktere hervorzuheben, mithin letzteres unterzuordnen, ohne deshalb die Satzeinheit jemals aufzuheben *). Der logiſche Accent zeigt ſich mithin in dem erweiterten Satze als ein erweitertes Verhältniß der Arſis und Theſis des einfachen Satzes. Die Arſis und Theſis, welche das ideelle Verhältniß der Satzelemente hervorhebt, bringt uns in dem erweiterten Satz nur ſeine Einheit an die Seele. Es tritt dieſer logiſche Accent aber gegen die in den Nebenbeſtimmungen enthaltenen Momente des Satzes zurück. Dieſe treten, je nach dem Grade ihrer Wichtigkeit und individuellern Beſtimmtheit durch die Betonung, wieder untereinander in das Verhältniß der Arſis und Theſis **). Der erweiterte Satz hat alſo, innerhalb

---

*) Schon in dem durch ein Adverbium, oder eine ſonſtige Satzbeſtimmung erweiterten einfachen Satze ſtellt ſich das Geſetz des logiſchen Accents ſo dar, daß die nähere Beſtimmung, als das gegen die allgemeinen Satzverhältniſſe Beſtimmtere und Konkretere, auch von ſelbſt durch den Ton hervorgehoben wird, alſo gegen den übrigen Satz als eine Arſis erſcheint. So tritt in dem Satze: Der Vater iſt lange krank, oder: er iſt ſeit ſeiner Rückkehr krank, im erſteren die Nebenbeſtimmung: lange, im zweiten: ſeit ſeiner Rückkehr als Arſis gegen den ganzen Satz als Theſis heraus; denn das Beſtimmtere drängt überall das Unbeſtimmtere, das Konkretere das Abſtraktere zurück.

**) Wenn wir z. B. den durch Nebenbeſtimmungen erweiterten Satz: Der Vater hat ſeinem Sohne dies Buch zur Aufmunterung geſchenkt, hören und dem Geſetz ſeiner Betonung nachgehn, ſo unterſcheiden wir zunächſt denjenigen logiſchen Accent, welcher dieſen Satz als ein Ganzes zuſammenhält und als ſolches an die Seele bringt. Dieſer Accent verknüpft das Subjekt: Vater mit dem Prädikate: geſchenkt für den Hörer. Dieſe Tonſchwingung bringt uns, wie es im Texte heißt, nur die Satzeinheit zur Erſcheinung. Gegen ſie erſcheinen die Nebenbeſtimmungen wieder als Arſen. Dieſe verhalten ſich aber untereinander, je nach dem Grade ihrer Bedeutſamkeit, wie Theſen und Arſen, ſo daß die Beſtimmung: zur Aufmunterung in der Betonung von ſelbſt als Arſis gegen das Objekt: Buch heraustritt, weldes erſten Verhältniſſes von Arſis und Theſis, welches das allgemeine logiſche Verhaltniß des einfachen Satzes ausdrückt, noch eine zweite Arſis und Theſis, welche die individualiſirenden Beſtimmungen hervorheben, und ſie in das richtige Verhältniß zu einander ſetzen. Dieſe zweiten, für den Hörer viel ſtärker hervortretenden Arſen und Theſen, welche die Nebenbeſtimmungen herausheben und nach ihrem Werthe ordnen, erſcheinen mithin gegen die erſte nur die Satzeinheit darſtellende Betonung gehalten, ſelbſt als eine Arſis, gegen die letztere als Theſis. Die Betonung des erweiterten Satzes zeigt ſich mithin als eine mannigfaltige Bewegung verſchiedener Arſen und Theſen, welche ſich der Seele als ein Ganzes darſtellen. Der gebildete Geiſt vernimmt dieſe mannigfaltige Tonbewegung eben ſo leicht, und überſchaut ſie eben ſo raſch, als ſie der gebildete Sprecher mühelos vor uns entfaltet.

Der Satz bleibt aber nicht bei der Erweiterung ſeiner einfachen Elemente ſtehn; er erzeugt auch ſelbſtſtändig erſcheinende Organismen aus ſich, welche aber immer durch eine höhere Einheit zuſammengehalten werden. So erweitert ſich der Satz zum Satzgefüge, das aus zwei oder mehrern zu Sätzen ausgebildeten Gliedern beſteht, welche ſich uns als ein geiſtiges Ganzes darſtellen. Dieſe aus Sätzen gebildete Einheit kann nun in einer doppelten Beziehung gedacht werden. Die Satzeinheit kann aus Sätzen beſtehn, von gleichem grammatiſchen Werthe, welche aneinander gefügt worden, und durch die höhere Einheit des Gedankens miteinander innerlich zuſammenhängen, während ein jeder derſelben zugleich ein ſelbſtſtändiges Ganzes in ſich iſt. Dies ſind alle aus coordinirten Sätzen beſtehenden Satzgefüge. Die gleiche grammatiſche Würde der Sätze iſt dabei die weſentliche Bedingung. Durch die innere Verwandtſchaft des Sinns, die Gedankenbeziehung, ſind ſie aber

---

ches dagegen als Theſis erſcheint. Daß der beſondere Sinn, welcher ein Glied des Satzes gegen einen andern Begriff als Gegenſatz heraushebt, eine Veränderung des logiſchen Accents bewirkt, verſteht ſich von ſelbſt.

wieder Momente einer höhern Einheit, welche entweder durch Partikeln vermittelt iſt, in denen ſich dieſe innere Beziehung darſtellt, oder auch in einer unmittelbaren Aneinanderfügung der Sätze zur Erſcheinung kommt, wo alſo das geiſtige Band nur ein inneres und nicht durch ein ſinnliches Sprachelement bezeichnet iſt. Letztere Form gehört vorzugsweiſe der Poeſie oder der rhetoriſchen Darſtellung an.

Zweitens kann die Satzeinheit durch die grammatiſche Unterordnung von Sätzen entſtehn, welche die logiſche Abhängigkeit und Selbſtſtändigkeit des einen oder mehrerer Glieder vom Hauptſatze ausdrücken. Hier iſt die Einheit eine viel intenſivere, denn ſie beruht ja auf der Unſelbſtſtändigkeit eines Gliedes, welches ſich auch in der grammatiſchen Form als ſolche darſtellt. Während in der erſten Gattung der Sätze die Einheit nur auf der Verbindung von Gedanken beruht, welche aber logiſch und grammatiſch zugleich noch ein eigenes Leben haben, ſo beruht die Einheit in der unterordnenden Satzverbindung auf der logiſch, wie grammatiſch hervortretenden Abhängigkeit einzelner Sätze von andern. Dieſen Unterſchied der Satzeinheiten hat aber auch der logiſche Accent herauszuheben, denn er bringt ja den innern Zuſammenhang des Sinns, wie er ſich in der Rede darſtellt, an die Seele. Die auf der Koordination der Sätze beruhenden Einheiten werden daher dieſe Selbſtſtändigkeit auch in der Betonung zeigen. Demnach erſcheint jeder dieſer Sätze, der zugleich eine Mannigfaltigkeit von Arſen und Theſen in ſich faßt, durch die Einheit des logiſchen Accents einmal als ein ſelbſtſtandiges Ganzes, zweitens durch den Ton bezogen auf den andern Satz, mit dem er die höhere Einheit bildet*).

---

*) In dem Satze Göthes: „Dem Einzelnen bleibe die Freiheit, ſich mit dem zu beſchäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich däucht; aber das eigentliche Studium der Menſchheit iſt der Menſch", haben wir zwei beigeordnete Sätze, von denen jeder in ſich eine durch den Sinn bedingte Menge von Hebungen und Senkungen in der Betonung fordert. Die Partikel aber, welche den zweiten Satz als Gegenſatz an den

Der logiſche Accent, welcher die innere Beziehung koordinirter Sätze zur Anſchauung zu bringen hat, zeigt ſich nun entweder allein in dem Tone, welcher den erſten Satz noch auf einen zweiten mit ihm innerlich verbundenen bezieht; (dies iſt dann der Fall, wenn keine verknüpfende Partikel die innere Beziehung zweier zu einem Ganzen verbundener koordinirter Sätze ausdrückt, ſondern ſie unvermittelt nebeneinander geſtellt ſind *), oder der logiſche Accent hebt die vermittelnde Partikel hervor und giebt uns dadurch ſogleich die Anſchauung der Satzverbindung. Dieſe vermittelnden Partikeln zerfallen in anfügende, fortſetzende, mittheilende, ausſchließende, vergleichende und entgegenſetzende. Sie hat alſo der logiſche Accent, je nach ihrer verbindenden Kraft, auch herauszuſtellen. So drücken die ausſchließenden, vergleichenden und entgegenſetzenden Partikeln (entweder, oder, wie, aber, allein u. ſ. f.) eine viel intenſivere Vereinigung koordinirter Sätze aus, als die anfügenden, fortſetzenden und eintheilenden, daher auch der logiſche Accent

---

erſten anſchließt, erhält den Ton darum, weil durch ſie die ideelle Beziehung beider Sätze ausgedrückt iſt. Durch den Accent, womit dieſe Partikel verſehen wird, erſcheinen nun beide grammatiſch ſelbſtſtändigen Sätze als Glieder einer höhern Einheit, des Gedankens. Man wird in der Betonung der beiden coordinirten Sätze durchaus den zweiten Satz, als Ganzes betrachtet, nicht als eine Theſis zum erſten Satze, als Arſis vernehmen. Es ſind vielmehr zwei innerlich miteinander verbundene rhythmiſche Schwingungen von gleichem Werthe, welche durch den Accent der Partikel zu einem rhythmiſchen Ganzen vermittelt werden.

*) Iſt keine vermittelnde Partikel da, ſo muß der Ton allein die innere Beziehung herausheben. So in der bekannten Stelle der Glocke:

Die Leidenſchaft flieht,
Die Liebe muß bleiben;
Die Blume verblüht,
Die Frucht muß treiben.

Hier ſind coordinirte Sätze nur nebeneinander geſtellt. Der Ton hat allein die ideelle Beziehung des Gegenſatzes herauszuheben, wodurch ſie als Glieder eines Ganzen erſcheinen. Sie ſtehn aber unter einander gleichfalls nicht im Verhältniß von Arſis und Theſis.

die engere Verbindung der erſteren durch die Stimme auszudrücken hat *).

Die zweite Gattung der Satzverbindung, welche auf der logiſchen Abhängigkeit und Unterordnung des einen Gliedes unter den Hauptſatz beruht, hat auch der logiſche Accent als eine ſolche auszudrücken. Diejenigen Sätze, welche nun im Gegenſatz der erſteren das logiſche Verhältniß von Grund und Folge, Bedingung und Bedingtem, Urſach und Wirkung, Einräumung und Beſchränkung, Subſtanz und Accidenz ausdrücken, müſſen auch durch den logiſchen Accent dem Hörer in einer ſolchen Beziehung dargeſtellt werden. Hier zeigt der Accent, welcher beide Sätze verknüpft, das Verhältniß von Arſis und Theſis im Großen, welches dem logiſchen Verhältniß von Grund und Folge, Subſtanz und Accidenz, Bedingendem und Bedingtem entſpricht; gleichviel ob wirkliche Partikeln dies Verhältniß der Sätze ausdrücken, oder ob ſie weggefallen ſind und das Verhältniß nur in der grammatiſchen Stellung der Sätze liegt **). Der logiſche Accent umfaßt mit-

---

*) Je inniger zwei koordinirte Sätze durch den Gedanken aufeinander bezogen ſind, deſto mehr hat auch der Ton, welcher der verbindenden Partikel gegeben wird, dieſe Verbindung hervorzuheben. Es iſt aber einleuchtend, daß z. B. ausſchließende oder entgegenſetzende Partikeln wie entweder, oder, aber, allein offenbar eine engere Gedankenbeziehung, eine organiſchere Verbindung zwiſchen zwei beigeordneten Sätzen ausdrücken, als nur anfügende und fortſetzende Partikeln. Durch ſie iſt ein viel äußerlicherer Zuſammenhang geſetzt. Dieſen Gegenſatz des mehr oder minder Organiſchen in der Verbindung hat aber der Accent auch darzuſtellen. Die Betonung hebt dies auch, als Folge der innern Anſchauung des mehr oder weniger lebendigen Organismus der Gedanken, ganz unwillkührlich heraus.

**) Wenn man genau auf den logiſchen Accent bei untergeordneten Sätzen achtet, ſo wird man zwiſchen der logiſchen Abhängigkeit und dem, wovon ſie abhängig iſt, ein Analogon in dem Verhältniß von Theſis zur Arſis finden. Der abhängige Satz entſpricht natürlich der Theſis, der übergeordnete der Arſis. In der Stelle:

> Wenn ihr's nicht fühlt — ihr werdet's nicht erjagen!

tritt auch der bedingte Satz gegen den erſten bedingenden von ſelbſt durch die Betonung in das Verhältniß von Theſis zur Arſis. Jeder Satz hat hin, dem Gedanken entſprechend, dieſe Art der Satzverbindungen vielmehr als ein geſchloſſenes Ganzes, als die koordinirten. Während der logiſche Accent, welcher koordinirte Sätze verbindet, vielmehr zwei oder mehreren zu einem rhythmiſchen Ganzen verbundenen Versfüßen gleicht, welche zwar eine rhythmiſche Einheit bilden, aber doch metriſch ſelbſtſtändig ſind, ſo erſcheint dagegen der logiſche Accent, welcher in den verbundenen Sätzen die Abhängigkeit des einen von dem andern dem Hörer darlegt, als ein Versfuß, deſſen Glieder das Verhältniß von Arſis und Theſis darſtellen.

Wenn der logiſche Accent, der Haupt- und Nebenſätze verknüpft, dieſelben als eine Einheit von Arſis und Theſis ertönen läßt, ſo iſt dies nicht alſo bei dem Zwiſchenſatze der Fall. Dieſer trennt die Glieder ſeines übergeordneten Satzes und zwar in natürlicher Stellung. Hier hat der logiſche Accent auch den durch eine Nebenbeſtimmung getrennten Satz als eine geſchloſſene Einheit zu markiren. Der Ton fällt mithin in dem Zwiſchenſatze ab, um ſich wieder in dem Hauptſatze zur erſten Tonſchwingung zu erheben. Der Zwiſchenſatz erſcheint daher nicht als eine bloße Theſis gegen eine Arſis, ſondern hat die doppelte Beziehung, eine Theſis ſowohl

---

natürlich ſeine beſondern Tonſchwingungen wieder in ſich ſelbſt; er aber als Ganzes gefaßt, ſtellt durch den logiſchen Accent ſeine Ueber- oder Unterordnung nothwendig für den Hörer dar. Daſſelbe gilt auch bei größeren Satzgefügen. In den Schillerſchen Verſen:

Etwas fürchten und hoffen und ſorgen
Muß der Menſch für den kommenden Morgen,
Daß er die Schwere des Daſeins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaß der Tage,

wird der logiſche Accent in dem zweiten, den Grund und Zweck angebenden Satze, gegen welchen der erſte als unſelbſtſtändig erſcheint, indem er durch den letzteren erſt ſeine Bedeutung, alſo ſeine Begründung erhält, als Arſis erſcheinen, gegen den erſteren als Theſis. So viel Hebungen und Senkungen nun auch jeder dieſer Sätze in ſich ſelbſt hat, ſo dringt er doch, als Ganzes gefaßt, wieder als Hebung oder Senkung an die Seele. Ueberall iſt der logiſche Accent das Abbild des Gedankenverhältniſſes.

gegen die erſte, als die zweite Arſis zu ſein, worin ſich der Hauptſatz abſchließt. Jeder Zwiſchenſatz offenbart mithin in Verbindung mit ſeinem Hauptſatze im logiſchen Accente die Bewegung des Creticus, welche als ein Ganzes vernommen wird und eine von der Arſis, dem Hauptſatze, ausgehende, zur Theſis, dem Zwiſchenſatze, fortgehende und ſich wieder zur Arſis, dem hergeſtellten Hauptſatze, erhebende und abſchließende Schwingung darſtellt *). Der logiſche Accent eines durch mehrere Zwiſchenſätze unterbrochenen Hauptſatzes zeigt uns mithin eine fortlaufende Schwingung ineinandergefügter Cretici; welche ſich aber als ein geſchloſſenes Ganzes darſtellen. Die Recitation wird natürlich mit der Vermehrung der Neben- und Zwiſchenſätze um ſo ſchwieriger, als der logiſche Accent die ganze Summe der Unterordnungen und beiherſpielenden Beſtimmungen auch, unbeſchadet der im Hauptſatze enthaltenen Einheit, ausdrücken ſoll.

Während der Zwiſchenſatz auch grammatiſch mit den Gliedern des Hauptſatzes verknüpft iſt, und daher auch durch die Betonung in ein inneres Verhältniß zu dem letzteren geſetzt werden muß, ſo

---

*) Man kann das oben entwickelte Geſetz des logiſchen Accents für den Zwiſchenſatz an jedem Satze der Art wahrnehmen. Der Zwiſchenſatz iſt einmal innerlich auf den Hauptſatz bezogen; dieſe innere Beziehung muß der logiſche Accent herausheben durch die gegen den beginnenden Hauptſatz zwar abfallende, aber doch ſich mit ihm zu einem Ganzen verbindende Tonſchwingung. Aber der Hauptſatz erhebt ſich wieder zu ſeiner Herſtellung; er nimmt alſo von ſelbſt einen Aufſchwung und der Ton, durch welchen er ſich wieder mit ſeinem erſten Theile verknüpft, erſcheint mithin ganz natürlich als eine Arſis für das Gehör. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Zwiſchenſatz in ſich ſelbſt wieder, wie jeder andere Satz, mannigfaltige Arſen und Theſen in ſich begreifen kann; welche aber ſeine allgemeine Natur, gegen den vorhergehenden und wiederaufgenommenen Hauptſatz, als Senkung zu erſcheinen, durchaus nicht aufheben. Dieſe Senkung oder Theſis des Zwiſchenſatzes, welche nur ſein logiſches Verhältniß zum übergeordneten Satze abſpiegelt, tritt uns daher wieder als eine Einheit entgegen, welche in ſich ſelbſt mannigfaltige Unterſchiede der Betonung zuläßt. Den ſich mehrenden ideellen Unterſchieden und Beziehungen des Gedankens entſprechen in gleicher Weiſe immer auch logiſche Accente, welche die logiſchen Verhältniſſe für die Seele des Hörers auseinanderlegen.

hebt die Parentheſe dieſen innern Zuſammenhang der Satzgliederung gänzlich auf und erſcheint daher auch als ein ſelbſtſtändiger Satz, welcher nur durch den Sinn eine Beziehung zur Rede hat, bisweilen aber auch wie eine nur beiläufige, ganz den Sinn unterbrechende Bemerkung erſcheint. Dieſe Aufhebung des innern grammatiſchen Zuſammenhangs hat nun der logiſche Accent ebenfalls auszudrücken. Die Tonſchwingung ſetzt ſich alſo in ihm nicht, wie im Zwiſchenſatze, fort, ſondern ſie wird durch eine mit ihr gar nicht verwandte Schwingung plötzlich unterbrochen. Wie die Parentheſe den logiſchen Gang der Rede durch eine eingeſchobene, nur gelegentliche Bemerkung unterbricht, ſo hat auch der Accent durch die Aenderung und den Abfall des Tons, verbunden mit der dadurch bedingten Pauſe vor und nach der Parentheſe, dieſes Verhältniß wiederzugeben. Der Ton ſetzt alſo hier am Schluſſe der Parentheſe in die verlaſſene und plötzlich gehemmte Schwingung wieder ein. Der Accent der Parentheſe verhält ſich alſo durchaus nicht wie eine Theſis zu einer vorhergehenden und nachfolgenden Arſis; er zeigt ſich vielmehr als eine die jedesmalige Tonſchwingung unterbrechende, mit dieſer nicht verwandte Schwingung, welche allerdings die Lebhaftigkeit der Bewegung erhöht, indem nach ihr ſich die verlaſſene Betonung wieder in voller Kraft herſtellt *).

---

*) Niemand wird z. B. die ziemlich lange Parentheſe in der Erzählung des ſchwediſchen Hauptmanns (Wallenſteins Tod Akt 4 Scene 10):

Doch Oberſt Piccolomini —

                    Ihn machte
Der Helmbuſch kenntlich und das lange Haar,
Vom raſchen Ritte war's ihm losgegangen —

in der Betonung wie einen Zwiſchenſatz behandeln. Die Pauſe vor und nach der Parentheſe und der Abfall des ganzen Tons, eingeleitet durch die Pauſe, wodurch der ganze Satz nur als Beiherſpielendes bezeichnet wird, hebt durchaus die Vorſtellung eines mit dem Hauptſatze wirklich zuſammenhängenden Zwiſchenſatzes auf. Wer ihn als Zwiſchenſatz durch die Tonſchwingung behandelte, würde die ganze Wirkung zerſtören und ein ſchiefes Verhältniß für die Auffaſſung hervorrufen. Innerhalb dieſer Parentheſe, als ein Ganzes, erſcheint aber die letzte Zeile wieder als eine Nebenbeſtim-

Der logiſche Accent hat, nach unſerer Darſtellung, ſeine Aufgabe durchaus erfüllt, wenn er dem Hörer den logiſchen Sinn der ganzen Rede zugleich mit der ganzen Summe der ideellen Beziehungen, in welche ſich dieſelbe verzweigt, je nach ihrem Werthe, durch die Betonung abſpiegelt. Der logiſche Accent iſt alſo ein Reſultat des Verſtändniſſes. Der falſch oder unklar aufgefaßte Sinn muß auch eine falſche oder unklare Betonung nach ſich ziehn. Dieſe erweckt in dem Hörer den peinlichen Zuſtand durch den Ton zu einer Bewegung angeregt zu werden, welche ſein Verſtand alsbald aufheben und verändern muß. Die erſte Bedingung in aller Recitation iſt daher das klare, bis in die innerſten Bezüge jedes Satzes eindringende Verſtändniß, welches ſich alle grammatiſchen und logiſchen Verhältniſſe auseinanderlegt, der richtige logiſche Accent iſt dann eine nothwendige Folge. Man ſorge mithin zunächſt für eine vollſtändige Auffaſſung des einzelnen Gedankens, ohne welche auch die Kunſt der Rede immer ohne Wirkung bleiben muß. Der logiſche Accent, deſſen inneres Geſetz wir aus dem logiſchen Satzverhältniſſe abgeleitet, iſt daher ſtets Eigenthum eines gebildeten Geiſtes, dem ſich der Sinn der Rede nach ſeinen Beziehungen richtig erſchließt. Er iſt daher auch nicht eine Prärogative des Künſtlers, ſondern nur die negative Bedingung für den künſtleriſchen Vortrag.

---

mung zum Vorhergehenden, welches auch durch die Betonung bezeichnet werden muß, ohne daß hier die Tonſchwingung der Parentheſe direkt verlaſſen wird. Je beiläufiger und mit dem Sinne des Ganzen zuſammenhangloſer eine Parentheſe eingeſchaltet iſt, deſto entſchiedener muß der Abfall und die Aenderung des Tons dies auch herausheben. So in der Rede der Desdemona zur Emilia (Othello Akt 4 Sc. 3):

Mein Herz hängt ſo an ihm,
Daß ſelbſt ſein Zorn, ſein Trotz, ſein Eigenſinn —
Komm ſteck mich los — mir lieb und reizend dünkt.

Der logiſche Accent hat dieſe das Pathos der Empfindung plötzlich unterbrechende Parentheſe auch durch eine völlig veränderte Tonſchwingung wiederzugeben, ſo daß aus ihr, als einer unerwarteten Hemmung, der urſprüngliche Ton wieder hervortaucht. Daß alſo dieſe ſich nicht wie eine Theſis zur Arſis verhält, iſt klar.

den wir aber leider bei der im Ganzen geringen allgemeinen Gedankenbildung der Schauſpieler oft verletzt ſehn. Da der logiſche Accent das Produkt des Verſtandes iſt, ſo wird er auch von jedem, unabhängig von ſeiner künſtleriſchen Begabung, vermittelſt ſeiner Bildung getroffen werden müſſen. Der falſche und unklare Accent wird ſich daher durch die erweckte richtige und klare Einſicht in das Verſtändniß der Rede jedesmal aufheben und durch den richtigen erſetzen laſſen.

Der ſymboliſche Accent.

Der logiſche Accent erſcheint aber in künſtleriſcher Beziehung nur als die Vorſtufe zu demjenigen Accent, welcher die Anſchauung, die der Sinn des Geſprochenen in dem Hörer erzeugt, auch durch den Ton verſinnlicht. Dieſen bezeichneten wir in der Eintheilung des beſondern Theils als den *ſymboliſchen Accent*, indem der Ton, mit welchem die einzelnen Elemente der Rede geſprochen werden, dem Hörer die Anſchauung ſelbſt überliefert und abſpiegelt. Da nun jedes Symbol auf einer innern Verwandtſchaft des Gedankens und des ſinnlichen Objekts beruht, ſo daß letzteres die Anſchauung des erſteren durch ſich ſelbſt mit einer gewiſſen Nothwendigkeit hervorruft, ſo dürfen wir auch mit Recht denjenigen Accent den ſymboliſchen nennen, welcher durch den Ton, der das Wort an den Hörer bringt, auch die Anſchauung ſeines Inhalts in der Seele des Vernehmenden erzeugt. Hier befinden wir uns auf dem eigentlichen Boden der Kunſt. Wenn der abſtrakte Verſtand und die fortſchreitende Intelligenz die Worte zu bloßen Zeichen herabſetzen, denen ſie ihre Bedeutung geben, ohne daß ſie an ſich ſchon, d. h. durch den Ton, dieſe Vorſtellung erwecken, ſo iſt es die Sache des künſtleriſchen, namentlich des dichteriſchen Vortrags, dieſe *Zeichen* der Intelligenz durch die Betonung ſo viel als möglich wieder auf das *Symboliſche* zurückzuführen. Denn dadurch wird im Elemente der Rede wieder eine Durchdringung von Form und Inhalt, von Bild und Anſchauung hervorgebracht, welche das Weſen aller Kunſt iſt. Es folgt aus dem Geſagten, daß, je mehr ſich die Rede der reinen Gedankenbewegung nähert, je abſtrakter ihr Inhalt iſt, deſto mehr auch der ſymboliſche Accent zurücktreten müſſe. Je phantaſiereicher dagegen die Form der Rede, je mehr ſich ihr Inhalt in ſinnlicher Anſchauung darſtellt, deſto energiſcher muß auch der ſymboliſche Accent zu ſeinem Rechte kommen. Für den Schauſpieler eröffnet ſich demnach in der Bildung und Anwendung des ſymboliſchen Accents ein ſehr weites und fruchtbares Gebiet. Wie der Dichter den Gedanken in ſinnlicher Geſtalt anzuſchauen vermag, ſo iſt es auch die Sache des Schauſpielers, mit Freiheit den ſymboliſchen Accent anwenden zu können. Er beruht auf der geſtaltenden Kraft, welche dem Ton zugleich die Anſchauung des Begriffs mittheilt und den Begriff ſchon durch den Ton in das geſprochene Wort hineinbannt.

Der ſymboliſche Accent hat aber auch ſeine Stufen. In ſeiner erſten oder unmittelbarſten Geſtalt erſcheint er, indem er diejenigen Worte wiedergiebt, welche den artikulirten Laut nachbilden und malen. Jede Sprache beſitzt ſolche Ausdrücke, in denen der artikulirte Laut vom Gehör vernommene, unartikulirte Töne abſpiegelt und uns alſo den ganzen Eindruck derſelben nachahmend bezeichnet (zwitſchern, knarren, ruſcheln, rauſchen, blöken, ziſchen). Aber dieſe Ausdrücke gehören den Anfängen der Sprache an; der Menſch, welcher die ganze Fülle des Eindrucks durch den artikulirten Laut wiederzugeben trachtet, wendet ſich in dieſem Triebe zunächſt denjenigen Objekten zu, welche ihn durch die hörbaren, unartikulirten Laute nöthigen, dieſelben in artikulirten Lauten nachzubilden. Der Menſch verhält ſich aber in dieſer erſten Thätigkeit nur in ſehr geringem Maaße ſprachbildend, denn der von ihm vernommene Ton wird nur in dem Elemente des artikulirten Tons nachgeahmt, nicht der ideelle Eindruck eines Objekts auf das Gemüth im Laute wiedergegeben. Solche Ausdrücke zeigen uns mithin den Sprachſinn noch auf ſeiner erſten Stufe und erſcheinen auch im Verlauf der Sprachentwickelung nur noch als Reſte, gleichſam als Erinnerungen des untergeordneten Standpunkts der Sprachthätigkeit. Der ſymboliſche Accent iſt alſo auch in dem Wiedergeben derartiger Worte natürlich am wenigſten ſchöpferiſch, weil hier das Wort an ſich ſchon den Eindruck malt, und der Sprechende es nur getreu und deutlich wiederzugeben hat. Der Menſch hat alſo beim Sprechen dieſer unartikulirte Töne nachbildenden Ausdrücke am wenigſten aus ſich hinzuzuthun, die Sprache hat alſo ſchon ſelbſt das ganze Geſchäft des Malens übernommen. Von einer künſtleriſchen Thätigkeit iſt alſo auch hier noch nicht die Rede.

Weil die Sprache auf dieſer unterſten Stufe nur unartikulirte Töne nachgebildet hat, ſo darf der Sprechende, gerade vom künſtleriſchen Standpunkte aus, das ſymboliſche oder vielmehr malende Element im Tone nicht zu ſehr hervorheben, um uns nicht auf einen Standpunkt zurückzuverſetzen, dem wir durch unſere ganze Entwickelung ſchon entwachſen ſind. Wer hier ein beſonderes Gewicht auf das Malen des Tons legt, verkennt die Natur dieſer Stufe und die Aufgabe des Künſtlers, der zwar das Zeichen für den Hörer zur Anſchaulichkeit bringen, nicht aber das Unorganiſche des Geräuſches über das Organiſche des artikulirten Tons erheben ſoll. Da in der Nachahmung der unartikulirten Töne durch artikulirte immer ein gewiſſer Widerſpruch bleibt, da die erſtern doch in die letztern nicht ganz aufgehn können, ſo hat auch der ſymboliſche Accent auf dieſer erſten Stufe im Ausdruck ſolcher Wörter, wenn nicht etwa eine ganz beſondere Intention des Dichters das Gegentheil bedingt, mehr das artikulirte Element herauszuheben, d. h. alſo den eigentlich nachahmenden Ton dagegen zurücktreten zu laſſen *).

---

*) Ueber die Natur dieſer unmittelbar nachahmenden Bezeichnungen ſagt Humboldt im angeführten Werke S. 79: „Da die Nachahmung hier immer unartikulirte Töne trifft, ſo iſt die Artikulation mit dieſer Bezeichnung gleichſam im Widerſtreite; und je nachdem ſie ihre Natur zu wenig oder zu heftig in dieſem Zwieſpalt geltend macht, bleibt entweder zu viel des Unartikulirten übrig, oder es vermiſcht ſich bis zur Unkennbarkeit.

Der ſymboliſche Accent muß auf dieſer Stufe daher mit großer Vorſicht und Mäßigung angewendet werden, weil das auf denſelben gelegte Gewicht das Element des Unartikulirten ungebührlich erhebt. Man findet es auch nicht ſelten bei untergeordneten Schauſpielern, daß ſie, weil ihnen keine höhere Art des ſymboliſchen Accents zu Gebote ſteht, ſich auf dieſe Art der Tonmalerei beſchränken, wo ihre ganze Kunſt im Grunde nur eine grobe Kopie der Arbeit iſt, welche die Sprachbildung in ihren Anfängen ſchon übernommen hat.

Die zweite, höhere Form des ſymboliſchen Accents iſt die, wo er das in den Kreis der ſinnlichen Anſchauung Fallende durch den Ton zu verſinnlichen ſtrebt. Mit dieſer Stufe beginnt auch eigentlich erſt die Kraft des ſymboliſchen Accents. Zunächſt gehören hierher die Ausdrücke, welche die Eindrücke der Sinneswahrnehmungen bezeichnen und die der Künſtler durch den ſymboliſchen Accent mit derjenigen Energie auszuſtatten hat, daß er dem Hörer in dem Tone zugleich die Anſchauung überliefert. Wir erinnern hier an den ganzen Kreis aller eigentlichen und übertragenen Bezeichnungen der durch die Sinne uns werdenden Eindrücke, wie z. B. rauh, weich, ſanft, zart, zackig, holprich, ſcharf, ſtarr, ſchwer, welche zunächſt Eindrücke des Taſtſinns bezeichnen, dann auf analoge Eindrücke anderer Sinne, endlich auf geiſtige und ſittliche Eigenſchaften übertragen worden ſind. Dieſelbe Bewegung haben faſt alle Bezeichnungen für Sinneseindrücke durchlaufen. Der ſymboliſche Accent beſteht nun in derjenigen Virtuoſität, allen den eigentlichen und übertragenen Ausdrücken dieſer Gattung, durch den Ton eine ſolche Farbe zu geben, daß ſie ſich dem Hörer in ihrer urſprünglichen Kraft darſtellen und ihn zur lebhaften Anſchauung und Reproduktion des Eindrucks nöthigen.

Aus dieſem Grunde iſt dieſe Bezeichnung, wo ſie irgend ſtark hervortritt, nicht von einer gewiſſen Rohheit freizuſprechen.“ Wir haben eben für die Anwendung dieſer erſten Stufe des ſymboliſchen Accents aus dieſer Auffaſſung die nothwendige Konſequenz gezogen.

Der ſymboliſche Accent erweitert ſich nun, indem er auch den Kreis des ganzen Natur-Lebens in ſeinem ununterbrochenen Prozeſſe und die Fülle der Metaphern, zu welchen alle dieſe Ausdrücke verarbeitet worden ſind, durch den Ton zur Anſchauung bringt. Hier hat der ſymboliſche Accent die höhere Aufgabe, gleichſam dies Werden, den Prozeß ſelbſt, durch den Ton zu veranſchaulichen und denſelben mit dieſer Anſchauung zu ſättigen. Als Beiſpiele führen wir an: grünen, blühen, welken, verweſen, duften, ſtrömen, wachſen, quillen, wallen u. ſ. f. Wir rechnen alle Ausdrücke hierher, welche Anſchauungen des Naturlebens und phyſiſch-ſomatiſche Erſcheinungen bezeichnen, mit allen ihren mannigfaltigen Uebertragungen auf das geiſtige und ſittliche Gebiet *). Der ſymboliſche Accent der letzteren Gattung erfordert offenbar eine größere geſtaltende Kraft als der, welcher ſich auf die Darſtellung bloßer Sinneswahrnehmungen beſchränkt, denn er hat hier das Leben und Weben in ſeiner Geburtsſtätte ſelbſt zu ergreifen und es durch die Energie eines analogen Tons in der Seele des Hörenden wieder zu entzünden **).

Wenn der ſymboliſche Accent auf dieſer Stufe den ganzen Umfang aller ſinnlichen Erſcheinungen und des ganzen Naturlebens mit allen auf das Ueberſinnliche übertragenen Bedeutungen durch den Ton zur Anſchauung bringt, ſo geht er nun auch dazu fort, das Ueberſinnliche, die Welt der Begriffe, durch den Ton zu ſymboliſiren und gleichſam den Gedanken durch die Energie des

---

*) Wir führen noch beiſpielsweiſe an: wogen, ſchwellen, blitzen, ſtrahlen, ferner Ausdrücke, welche theils Erſcheinungen des phyſiſchen, theils des ſeeliſchen Lebens bezeichnen, wie: grollen, wüthen, ſchauern, jauchzen, zittern, beben, ſchwelgen, zucken u. ſ. f.

**) Eine vortreffliche Aufgabe für den ſymboliſchen Accent dieſer Stufe iſt z. B. das Götheſche Gedicht aus dem weſtöſtlichen Divan: „In tauſend Formen magſt du dich verſtecken“ u. ſ. f., weil der Dichter hier das Naturleben in ſeiner ganzen ſymboliſchen Wirkung zugleich immer in ein einziges anſchauungsreiches Prädikat zuſammenfaßt, welches nur durch die Kraft des ſymboliſchen Accents, im Sinne des Dichters, wiedergegeben werden kann.

Tons in die Anſchauung hinüberzuführen. Dies iſt die ſchwierigſte und höchſte Form, bis zu welcher der ſymboliſche Accent ſich ſteigern kann, und ſeine Anwendung erfordert das bedeutendſte Maaß ſymboliſchen Sinnes und von Bildkraft. Während diejenigen Ausdrücke, welche die Erſcheinungen der Sinnenwelt und des natürlichen Univerſums bezeichnen, durch ſich ſelbſt ſchon, d. h. durch die Natur ihrer Elemente, die artikulirten Laute, ihrem Inhalte verwandter ſind, ſo treten dagegen alle diejenigen Worte, welche überſinnliche Anſchauungen ausdrücken, vielmehr als Zeichen in unſerer Vorſtellung auf, welche nach der Seite des Lauts wenig oder gar keine Verwandtſchaft mehr mit dem Sinne darbieten, den ſie ausdrücken.

Die Sprache iſt von der Bezeichnung der Sinnenwelt und den Eindrücken derſelben auf das Gemüth ausgegangen und hat ſich allmälig zur Bezeichnung der überſinnlichen Begriffe erhoben. Wenn auch die letzteren größtentheils in einer ſinnlichen Anſchauung wurzeln, ſo iſt doch dieſe im Verlauf der Entwickelung größtentheils zurückgetreten und ganz der überſinnlichen Bedeutung gewichen, welche fortan als die eigentliche erſcheint, ohne daß man bei ihr noch an den ſinnlichen Ausgangspunkt erinnert wird. Wer denkt z. B. bei den Ausdrücken erfaſſen, begreifen, Vernunft u. ſ. f. noch an die ſinnliche Wurzel. Die Vorſtellung vernimmt in ihnen nur die Zeichen für überſinnliche Begriffe. Nun iſt aber der Zuſammenhang der Laute mit der Bedeutung in allen die Eindrücke der Sinnenwelt abſpiegelnden Worten viel enger, als in den Zeichen für überſinnliche Anſchauungen. Die Bedeutſamkeit des Lautes, das Produkt der Verwandtſchaft des Zeichens mit dem bezeichneten Objekte, wird daher vorzugsweiſe auf derjenigen Stufe der Sprachthätigkeit heimiſch ſein, wo dieſe die ganze Fülle des unmittelbaren Lebens, die lebhaften Eindrücke der Sinnenwelt wiederzugeben bemüht iſt. Je weiter ſich die Sprache von dieſem Kreiſe entfernt, deſto mehr tritt auch die urſprüngliche Bildkraft der Sprache in der Durchdringung des Lauts mit dem Gegenſtande zurück, und weicht derjenigen Bezeichnung, in welcher wir kaum noch an die Verwandtſchaft des in dem Laute liegenden Charakters mit dem Begriffe erinnert werden.

Der ſymboliſche Accent der zweiten Stufe hat nun, wie wir gezeigt, die Aufgabe, die ganze, ſchon im Laute größtentheils vorgebildete Bedeutſamkeit auch durch den Ton zu verſinnlichen. Er führt alſo dem Hörer eine ununterbrochene, wechſelnde Reihe von Bildern vor, welche ſich durch die Farbe des Tons, zu klarer Anſchaulichkeit gegen einander abgrenzen. Der ſymboliſche Accent der dritten Stufe aber bannt auch noch die überſinnliche Anſchauung, welche das Zeichen erweckt, in den Ton, und verwandelt gleichſam die bloßen Zeichen für unſinnliche Begriffe in ſymboliſche Töne für den Hörer, welcher mit ihnen zugleich die Ideen auf ſich eindringen fühlt. Der Meiſter dieſer Stufe legt alſo z. B. in die Ausdrücke: fürchten, hoffen, verwundern, ſegnen, verachten, ſehnen u. ſ. f. durch den ſymboliſchen Accent die ganze Fülle der Anſchauungen, welche ſie erwecken, in den Ton und übergiebt in ihm dem Hörer die unſinnlichen Begriffe mit ihrem durchſichtigen Leibe. Wer des ſymboliſchen Accents mächtig iſt, der wird uns im Tone, mit welchem er z. B. die Begriffe keuſch, züchtig, verſchämt, jungfräulich ausſpricht, zugleich die Anſchauung der ſittlichen Empfindung an unſere Seele bringen, welche ſie alle in uns anregen; wir werden bei dem Begriffe: feig, muthig, keck die ſittliche Stimmung, welche ſie hervorrufen, ſchon durch den Ton überkommen; in dem namenloſen Sehnen die ganze Unbeſtimmtheit und Weite des Gemüths, in der unendlichen Liebe die Unerſchöpflichkeit und das Unbegrenzte, vermittelſt des Accents empfinden. Man kann ſich dieſe Beiſpiele beliebig vermehren, wozu jedes gute lyriſche Gedicht, jede dichteriſche Schilderung von Seelenzuſtänden genugſam Gelegenheit bietet.

Der ſymboliſche Accent dieſer dritten Stufe bietet aber noch eine zweite Seite dar, welche wir für die Spitze dieſes ganzen Gebiets halten, indem er nämlich die Summe von Vorſtellungen welche ein Gegenſtand in uns anregt, abſpiegelt und die mannigfaltigen Nüancen und Beziehungen, in welche ein und derſelbe Begriff geſezt iſt, auch durch die entſprechende Färbung des Tons wieder hervorruft. Hier wird der ſymboliſche Accent mit ſchöpferiſcher Kraft auf einen Schlag einen Reichthum von Beziehungen in uns entzünden, und dadurch die größten Wirkungen auf unſer Gemüth ausüben. Zur Anſchaulichkeit des Gedankens diene ein Beiſpiel. Wenn es in der Bürgſchaft heißt: Möros ſchlich, den Dolch im Gewande, ſo ſoll der ſymboliſche Accent, mit welchem der Dolch betont wird, in uns die Vorſtellung der heimlich wirkenden Mordwaffe, mit allem Unheimlichen, welches dieſer Begriff in uns erzeugt, plözlich vor unſere Seele rufen. Wenn in der Götheſchen Mignon das geheimnißvolle Land als das bezeichnet wird, wo „die Myrthe ſtill und hoch der Lorbeer ſteht," ſo ſoll der ſymboliſche Accent auch die Anſchauung dieſer Gegenſätze, welche die Prädikate andeuten, vor die Seele bringen. Wir wollen, vermittelſt des Tons, die geheimnißvolle Myrthe mit ihrer ethiſchen Beziehung und den zur Verherrlichung beſtimmten Lorbeer, das Symbol des Ruhms, an unſerm Geiſte vorübergehn ſehn.

Auch die verſchiedenen Bezüge, in welchem ein Objekt gedacht iſt, wird der ſymboliſche Accent jedesmal der Seele überliefern müſſen. Das Kreuz wird eine andere Farbe des Tons erhalten, wenn es den martervollen Tod bezeichnet (das ſollſt du am Kreuze bereuen), und wenn es das chriſtliche Symbol bezeichnet (wie ſich in der herrlichen Erzählung des Euſebio in Calderons Andacht zum Kreuz die ganze religiöſe Stimmung immer in dieſe einzige Anſchauung concentrirt). Der Ton hat auch dieſen Unterſchied abzuſchatten. Der ſymboliſche Accent wird uns in der Farbe des Tons mit dem er z. B. das Wort Leben ausſpricht, auch ſeine jedesmaligen Bezüge, in denen es gedacht und angeſchaut worden iſt, abſpiegeln. Wenn Mephiſtopheles zum Fauſt ſagt: „Damit du, losgebunden, frei, erfahreſt, was das Leben ſei," ſo wollen wir durch den ſymboliſchen Accent die ganze Vollſaftigkeit des Genuſſes empfinden, welchen Mephiſtopheles in den Begriff des Lebens concentrirt, dem unfruchtbaren Brüten des Fauſt gegenüber.

Dieſe Andeutungen werden den Begriff des ſymboliſchen Accents in ſeinen verſchiedenen Stufen klar gemacht haben. Die Belege dazu wird ſich Jeder leicht vermehren können. Uns war es um die Erfaſſung dieſes für den dramatiſchen Künſtler unendlich wichtigen und doch noch faſt gar nicht beachteten Begriffs des ſymboliſchen Accents in der Stufenfolge ſeiner Bedeutung und der wachſenden ſchöpferiſchen Kraft, welche er zu ſeiner Verwirklichung fordert, zu thun. Man ſieht aus der Entwickelung, daß auf der Anwendung des ſymboliſchen Accents die tiefſten Wirkungen auf unſer Gemüth beruhen, zugleich aber auch, daß, je ſchöpferiſcher er auftritt, wie namentlich auf ſeiner dritten Stufe, er deſto mehr ſich auch der Lehr- und Lernbarkeit entzieht. In ſeiner glücklichſten Anwendung offenbart ſich die hohe künſtleriſche Kraft, welche eine ganze Summe von Vorſtellungen blitzähnlich in den Ton bannt und dadurch plötzlich die ganze Seele des Hörers mit dieſen Anſchauungen erhellt. So wenig nun zwar die ſchöpferiſche Kraft, welche der ſymboliſche Accent vorausſetzt, durch Lehre mitgetheilt zu werden vermag, ſo unendlich anregend wird doch eine von feinem Kunſtſinn und von geſtaltender Macht des Tons unterſtützte Anweiſung wirken können. Wir haben die Stelle im Organismus bezeichnet, wo der ſymboliſche Accent als Disciplin auftritt. Es würde nun eine ſehr fruchtbare Uebung ſein, wenn zunächſt kleinere dichteriſche Ganze, beſonders lyriſche Gedichte von großer ſymboliſcher Anſchaulichkeit, nur in Rückſicht dieſes Punktes durchgegangen und die ganze Fülle der ſymboliſchen Accente von dem Lehrenden ins Bewußtſein gehoben und dann durch den Ton ins Leben gerufen würde. Wo Bildkraft des Tons und dichteriſche Anſchauung walten, da werden wenige gründlich nach dieſer Seite hin durchgeſprochene Gedichte hinreichen, um ſelbſtſtändig den ſymboliſchen Accent anwenden zu lernen. Aber auch dem geringer Begabten wird wenigſtens eine Fülle von Anſchauungen erweckt, welche ihn, wenn auch nicht auf den Gipfel der Ausführung, doch auf Höhepunkte führen, die er ohne ein ſolches bewußtes Eingehn in dieſes Gebiet niemals erſtiegen, ja vielleicht nie geahnet hätte. Es wären dann im weitern Verlauf einzelne dramatiſche Charaktere zur Aufgabe zu machen und die ſymboliſchen Accente der verſchiedenen Stufen, durch welche ſich ein ſo reiches Leben abſpiegelt, je nach ihrer Bedeutung, allſeitig zu behandeln. Es gehört ſchon ein gebildetes Kunſtorgan dazu, um in einem Charakter diejenigen Stellen herauszufinden, in welchen der ſymboliſche Accent vorzugsweiſe eine Summe von Anſchauungen in uns wach rufen ſoll *).

Die rhythmiſche Schwingung.

1. Der Rhythmus der Proſa.

Der logiſche Accent giebt dem Hörer das Verſtändniß der Rede und beruht, wie wir geſehn, auf denſelben Geſetzen, als der Bau des Satzes nach ſeinen logiſchen Verhältniſſen, welche er durch den Ton nur abſpiegelt. Der ſymboliſche Accent verleiblicht durch den Ton die Anſchauung, welche die Worte, als Zeichen der Begriffe, in uns anregen. Aber beide Elemente bringen die Rede noch nicht als ein künſtleriſches Ganzes an unſere Seele. Der logiſche Accent befriedigt nur unſer abſtraktes Denken, der ſymboliſche Accent giebt die einzelnen Anſchauungen durch den Ton wieder, und regt unſere dichteriſche Anſchauung auf, aber er bringt für ſich noch keine geiſtige Einheit hervor. Beide Momente weiſen alſo auf ihre höhere Einheit hin, welche ein organiſches Ganzes in ſinnlicher Form

---

*) Mit dieſem von uns entwickelten ſymboliſchen Accent darf man indeß denjenigen Accent nicht verwechſeln, welcher uns die beſtimmte individuelle Stimmung der Seele, das Leben des Gemüths in ſeiner Kraft und Tiefe offenbart. Dieſen nennen wir, im Unterſchiede des logiſchen und ſymboliſchen Accents, den ethiſchen Accent. Offenbar gehört derſelbe weſentlich der dramatiſchen Poeſie an und kann auch vollſtändig nur bei der Charakterdarſtellung begriffen werden, indem durch ihn das individuellſte Leben aufgeſchloſſen, die geheimnißvolle Tiefe eines Charakters enthüllt wird.

ſo vor uns werden läßt, daß wir zugleich künſtleriſch berührt und durch den Ton in die dem Gehalte angemeſſene Bewegung verſetzt werden. Dies vollbringt die rhythmiſche Schwingung. Dieſe ſtellt ſich zunächſt in der zweifachen Form, als Rhythmus der Proſa und der Poeſie dar.

Der logiſche Accent übergiebt den Satz in ſeinen innern Zuſammenhängen dem Verſtande, der Rhythmus der Proſa enthüllt uns die Periode als eine für den innern Sinn ſich abrundende, lebendige Einheit. Die Periode iſt ein organiſches Ganzes, in welchem die Glieder ein richtiges, inneres Verhältniß zu einander haben, welches ſich auch der künſtleriſchen Empfindung aufdringt. Sie ſoll mithin ihrer Natur nach mehr ſein, als ein bloßes Satzgefüge, das zunächſt nur den abſtrakten logiſchen Verſtand in Anſpruch nimmt und befriedigt. Die Periode aber führt die für den Verſtand erzeugte Einheit durch die Kunſt, mit welcher ſie die logiſchen Glieder ordnet und vertheilt, wieder der Phantaſie und dem Gemüthe zu. Da nun der Vortrag der Periode die Erkenntniß ihres Weſens vorausſetzt, ſo gehört auch die Lehre der Periodologie ſelbſt und die Einſicht in die Geſetze ihres Baues dem Vortragenden an. Eine umfaſſende und ſyſtematiſche Bildungsanſtalt für den dramatiſchen Künſtler muß demnach dieſem Zweige eine beſondere Sorgfalt widmen. Für uns genügt es, hier nur die Stelle dieſer Vorſtudie bezeichnet zu haben.

Der Künſtler hat nun das innere Leben der Periode, ſowohl in ihren allgemeinen Gegenſätzen des Vorder- und Nachſatzes, als in den mannigfaltigen einzelnen Abſchnitten, in welche dieſe zerfallen, wieder zu erzeugen und durch das Auf- und Abwogen ſeiner Tonſchwingungen, im Einklang mit den Gliedern der Periode, für das Ohr vernehmlich zu machen. Dem rhythmiſchen Vortrag der Periode iſt daher der logiſche Accent untergeordnet, dem es nur darauf ankommt, den Sinn des Geſprochenen vollſtändig wiederzugeben. Er erbaut ſich über dieſer erſten unerläßlichen Grundlage ein nur dem künſtleriſchen Sinne zugängliches Gebäude. Die Sonderung der großen, allgemeinen Glieder der Periode, die Vertheilung der Satzpauſen, je nach ihrem Werthe und ihrer Bedeutung, das Haushalten der Stimme und die richtige Vertheilung des Athems, um gerade die hervorſpringendſten Gedanken und die überraſchendſten Wendungen beſonders zu beleuchten, endlich die Beherrſchung dieſer Momente, wodurch in aller Mannigfaltigkeit doch ein einiges Leben an die Anſchauung dringt, alles dies zuſammengenommen will der künſtleriſche Vortrag der Periode befriedigt wiſſen.

Durch die rhythmiſche Schwingung, mit der die Perioden an das Ohr. dringen, wird das muſikaliſche Element in den Vortrag der Proſa aufgenommen. Wenn der Künſtler noch im Gedanken, welcher in der Proſa überhaupt die Herrſchaft führt, auch den Wohllaut zu ſeinem Rechte kommen läßt, indem er theils die etwanigen Härten in den Verbindungen der Rede mildert und das Muſikaliſche dagegen in dem Gefüge der einzelnen Elemente hervorhebt, ſo trägt er dadurch den zarten Hauch der Empfindung auf den Hörer über, indem er durch das Leben des Gedankens auch noch etwas Seelenhaftes hindurchſcheinen läßt, was an und für ſich den äſthetiſchen Sinn befriedigt. Die Tonſchwingung, mit welcher die Proſa vorgetragen werden muß, hängt aber von dem ganzen Periodenbau ab *). Der rhythmiſche Ausdruck wird um ſo

---

*) Sehr ſchön ſagt Jean Paul in dieſer Beziehung in dem vom feinſten Sinne zeugenden Kapitel ſeiner Vorſchule der Aeſthetik: der Wohlklang der Proſa: „Freilich giebt es einen proſaiſchen Rhythmus; aber für jedes Buch und jeden Autor einen andern und ungeſuchten; denn wie die Begeiſterung des Dichters von ſelber melodiſch wird, ſo wird die Begeiſterung großer Menſchen, von einem Luther an bis zu Leſſing und Herder herüber, unwillkührlich rhythmiſch.“ Ganz in dieſem Sinne ſagt Bettina in dem Briefwechſel mit der Günderode: „Sprache und Rhythmus ſind nicht nur Werkzeuge, ſondern ſelbſtſchaffende Mächte und Melodien gottgeſchaffener Weſen, die in ſich fortleben, jeder Gedanke aus der Seele hervor lebendig; der Menſch erzeugt die Gedanken nicht, ſie erzeugen den Menſchen.“ An einer andern Stelle ſpricht ſie die organiſche Verbindung des Rhythmus und des Gedankens ſehr ſinnig aus, indem ſie ſagt, daß ſie ſich wohl denken könne, wie der kurze Begriff des Menſchengeiſtes, durch den Rhythmus ge-

ſchwieriger werden, je vielgliedriger und langathmiger ſich die Perioden entwickeln, und je plaſtiſcher zugleich die ganze Geſtaltung des Ausdrucks iſt. Denn mit der Fülle der Glieder und ihrer kleineren Einſchnitte wächſt die Forderung des richtigen Maaßes der Tonſchwingungen in ihrer Vertheilung und der gehaltenen Kraft, um aus allen untergeordneten Tonſchwingungen, wodurch die Zwiſchenglieder bewegt werden, doch immer wieder die Hauptſchwingungen auftauchen zu laſſen und im Fall der Periode dieſe endlich zu einer Einheit für das Gehör abzuſchließen. Zeigt aber die Proſa noch, wie z. B. die Götheſche, eine entſchiedene plaſtiſche Anſchaulichkeit, ſo tritt zu einer vollen Schönheit des Vortrags noch die Forderung, auch durch die ſymboliſchen Accente die Bedeutſamkeit des Ausdrucks anklingen zu laſſen.

Die Bildung des edlen, proſaiſchen Vortrags muß ein weſentliches Studium des künftigen Darſtellers ſein. Wer die Kunſt der Rede auf dem Gipfel der Poeſie ausübt, von dem darf man billig auch eine Meiſterſchaft im Vortrag der proſaiſchen Kompoſition fordern. Der logiſche Accent iſt nur die erſte unerläßliche Bedingung dazu. Man ſchreite dann allmälig zum Vortrag klaſſiſcher Perioden fort, von der zweigliedrigen zur vielgliedrigen aufſteigend. Der äſthetiſche Sinn bringe ſich zunächſt die ſchönen Verhältniſſe in der Gliederung der Periode zum Bewußtſein und bilde dieſe dann in dem Rhythmus in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit ab. Auch hier iſt das künſtleriſche Organ der eigentliche Werkmeiſter, das ſich durch den abſtrakten Verſtand nicht erſetzen läßt. Ja, der Sinn für die Schönheit der Periodologie iſt im Ganzen ſo ſparſam geſäet, daß auch ein Vortrag, welcher das geheimnißvolle Geſetz, was in ſolcher Kompoſition ſich dem Hörer offenbart, zu den größten Seltenheiten gehört. Die vollſtändige Erfüllung der Ge-

---

leitet, den Gedanken in ſeiner verklärten Geſtalt faſſen lernt. Sie ſpricht übrigens hier nur von dem freien Rhythmus, der nicht durch ein ſinnlich vernehmbares Geſetz gebunden iſt; dies iſt aber der Rhythmus der Proſa.)

ſetze des logiſchen Accents giebt immer nur die Korrektheit des proſaiſchen Vortrags. Die Schönheit des proſaiſchen Vortrags aber hebt erſt mit dem Kunſtverſtande an, welcher durch die rhythmiſche Schwingung dem ganzen Satzkörper noch einen über dem bloßen Verſtändniß ſchwebenden idealen Geiſt mittheilt, der ſich wieder nur dem künſtleriſchen Sinn enthüllt und auf ihn allein berechnet iſt *).

2. Der Rhythmus der Poeſie.

Der Rhythmus erſcheint zweitens in der gebundenen Rede, wo er ſich in einem beſtimmten Metrum darſtellt. Wie der Vortrag der Periode die Einſicht in das Weſen der Periodologie und in ihre Kompoſition als Vorſtudie vorausſetzt, ſo erheiſcht auch der in beſtimmten Metren ſich darſtellende poetiſche Rhythmus eine Kenntniß der verſchiedenen Rhythmen und ihres Charakters. Der Darſteller wird ſich alſo mit ihnen zunächſt äußerlich bekannt machen, dann aber auch die verſchiedene Natur der Rhythmen auffaſſen

---

*) Zum vollendeten Vortrag der Proſa gehört zugleich, daß auch der verſchiedene Charakter der Proſa aufgefaßt und wiedergegeben werde. Denn, abgeſehen von dem Rhythmus der Periode, fordert z. B. die weitausgeſponnene Periodologie Wielands einen andern Ausdruck, als die einfache auf plaſtiſche Abrundung ununterbrochen hinarbeitende Proſa Göthes, oder als die majeſtätiſch einherſchreitende und daher bisweilen in ein Prunken des Rhythmus übergehende Proſa Schillers. Zu einem Studium des proſaiſchen Vortrags gehört die mannigfaltigſte Beſchäftigung mit den verſchiedenartigſten Formen der Periodologie. Es gehört aber ein ſehr feiner Sinn dazu, um die verſchiedenen Charaktere derſelben durch den Vortrag nüanciren zu können. Die gründliche Beſchäftigung mit der meiſterhaften, durch Fülle der rhythmiſchen Schwingungen, wie durch die anregende Anſchaulichkeit des Ausdrucks glänzenden Proſa Varnhagens würde dem Darſteller von einem unberechenbaren Gewinn ſein. Ein ſyſtematiſcher Unterricht hat den Vortrag der Proſa zu einer beſondern Diſciplin zu machen und in derſelben den unterſchiedenen Charakter der großen proſaiſchen Schriftſteller der Nation, nach der Seite der Form, zum Bewußtſein zu bringen. Einige ſehr ſchöne Andeutungen hat Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik im Kapitel: die Beſchreibung des Stils, in Bezug darauf gegeben.

müſſen. Ein ſyſtematiſcher Unterricht hat dies zu einem weſentlichen Objekte zu machen. Niemand hat je ein vollendeteres Bewußtſein über die ethiſche Wirkung der Rhythmen gehabt, als die Griechen. Wer ihre Urtheile über den Charakter der verſchiedenen Rhythmen verſteht, hat auch die Natur derſelben wirklich ganz angeſchaut. So wünſchenswerth auch für den Schauſpieler eine genauere Kenntniß der ſeltenen Rhythmen iſt, ſo möchte doch eine Einſicht in den Charakter der jambiſchen trochäiſchen und, unter den dreiſylbigen, der anapäſtiſchen daktyliſchen und etwa der kretiſchen Rhythmen für ſeinen Beruf ausreichen. Obgleich ſich nun unſer Drama auf den trochäiſchen und jambiſchen Rhythmus beſchränkt, ſo hat ſich doch der Schauſpieler für die Bildung des rhythmiſchen Vortrags mit der Recitation der Anapäſten und vorzugsweiſe des Hexameters gründlich zu beſchäftigen, weil nichts für den Vortrag der Verſe förderlicher iſt, als gerade die künſtleriſche Behandlung des letzteren. Denn es bleibt immer ein großer Mangel, wenn die Kunſt desjenigen, der den rhythmiſchen Vortrag recht eigentlich zu vertreten hat, ſich auf die dürftige Fertigkeit in den gewöhnlichen Jamben und Trochäen beſchränkt und ſich bei der Recitation der anapäſtiſchen oder daktyliſchen Rhythmen, namentlich des Hexameters, wie ein Schüler benimmt. Nichts aber iſt geeigneter, den feinen Sinn für den Vortrag des Verſes nach allen Seiten hin auszubilden, als die Uebung im Leſen des Hexameters. Dieſer Vers, der wie aus innerer Naturnothwendigkeit als die angemeſſenſte Form für das griechiſche Epos entſtanden und mit demſelben gleichſam organiſch gewachſen iſt, drückt den epiſchen Charakter der ruhigen Darſtellung des Fortſchreitenden auf eine bewunderungswürdige Weiſe aus*). In ihm vereinigen ſich, wie im

---

*) Vergl. Ariſtoteles Poetik Kap. 24, der ausdrücklich ſagt: „Das heroiſche Metrum hat ſich durch die Erfahrung als paſſend (für das Epos) erwieſen; denn wenn jemand in irgend einem andern Metrum die erzählende Darſtellung verſuchte, ſo würde ſich dies leicht als unangemeſſen zeigen. Das heroiſche Maaß hat die feſte Haltung und die meiſte Majeſtät — das jam-

Epos, die beſchauliche, verweilende Ruhe und der Fortſchritt und die Bewegung. Weder leidenſchaftlich mit ſich fortreißend, wie der trochäiſche, oder lebhaft zum Handeln anregend, wie der jambiſche Rhythmus, hält er vielmehr die ſchöne Mitte zwiſchen den Gegenſätzen und vereint zugleich die höchſte Mannigfaltigkeit in ſich, wodurch er für ein ſo umfaſſendes Ganzes, wie das Epos, beſonders geeignet erſcheint. Wenn die ſpondeiſche Schwere das ruhige Verweilen, das rallentirende Element der epiſchen Erzählung beſonders abſpiegelt, ſo repräſentiren dagegen die Daktylen das Moment der Beweglichkeit und fortſchreitender Entwickelung. Indem der Hexameter nun zugleich den größten Wechſel dieſer Gegenſätze innerhalb ſeiner Kompoſition zuläßt und durch die Menge der Cäſuren, welchen er die verſchiedenſte rhythmiſche Kraft zutheilen kann, eine Fülle der mannigfaltigſten Ruhepunkte gewinnt, ſo durchdringen ſich in ihm die Gegenſätze der feſteſten Haltung und höchſten Majeſtät mit der flüchtigſten Beweglichkeit. Dieſer Reichthum eignet ihn nun ganz beſonders als Studie für den darſtellenden Künſtler. Durch die kunſtſinnige Behandlung des Vortrags dieſes Metrums, von der gewichtigen Schwere des heroiſchen Epos an bis zur leichten Kompoſition im idylliſchen Epos, gewinnt der Künſtler einen Takt für rhythmiſche Schönheit überhaupt und für die ihm ſo unerläßliche Aufgabe, den Rhythmus, den Sinn und das Pathos zugleich zu ihrem Rechte kommen zu laſſen. Denn darin beſteht im Grunde das Geheimniß aller wahrhaften Recitation des Verſes.

Es iſt oft die Frage aufgeworfen worden, die wichtigſte für die Recitation des Verſes, ob man den Rhythmus hören laſſen dürfe oder nicht, ob die wahre Kunſt nicht darin beſtehe, die Hörer ganz vergeſſen zu machen, daß ſie die gebundene Redeform vor ſich haben. Hier, wie in allem Organiſchen, beſteht die Löſung nur

---

biſche und das tetrametriſche Versmaaß iſt bewegt, dieſes zum Tanz, jenes zum Handeln anregend." Sehr ſinnvoll hat A. W. v. Schlegel die künſtleriſche Bedeutung des Hexameters aufgefaßt und entwickelt (Kritiſche Schriften I. S. 44. 139 u. ſ. f. und 253 u. ſ. f.).

in einer Vereinigung der Gegenſätze. Wer den Rhythmus im Vortrage einſeitig heraushebt, zählt uns ſeine Elemente zu und verſetzt uns in eine nur gleichmäßige zeitliche Bewegung. Er bringt uns durch die Einförmigkeit des rhythmiſchen Taktes, welche an unſer Ohr klingt, um die ungeſtörte Hingebung an den geiſtigen Inhalt, der einer regelmäßig wiederkehrenden Schwingung untergeordnet wird. Der Recitirende führt uns alſo auf eine untere Stufe zurück und erzeugt damit das peinliche Gefühl des Widerſpruchs, die bloße rhythmiſche Form zum Weſen gemacht zu ſehn. Wer uns daher im Vortrage den Vers in ſeine Elemente zerlegt — und dies thut jeder, welcher dem Hörer ſeine rhythmiſchen Schwingungen aufdringt, — der hebt nothwendig alle künſtleriſche und namentlich alle dramatiſche Wirkung auf. Soll aber deshalb der Rhythmus ganz verwiſcht werden, ſoll der Zweck des Vortragenden darauf hinausgehn, für den Hörer den Vers ganz aufzulöſen und ihn zur ungebundenen Rede zurückzuführen? Dies wäre eine Zerſtörung des rhythmiſchen Lebens, das doch nicht der zufällige Träger eines Inhalts iſt, und hieße den Dichter um ein weſentliches Element kürzen. Wie iſt nun dieſe doppelte Gefahr zu vermeiden? Der Künſtler muß den Rhythmus zum Träger des dichteriſchen Inhalts machen, ſo daß alſo ſeine ethiſche Wirkung uns ergreift, ohne daß wir an die Elemente ſeiner Kompoſition erinnert werden. Dies Geſetz löſt allein die Schwierigkeit, welche in dem Dilemma liegt, den Vers nicht hörbar zu machen, und ihn doch nicht zu zerſtören. Zugleich ſchließt dies Geſetz auch die größte Mannigfaltigkeit in der Anwendung in ſich. Je entſchiedener mithin die Wirkung des dichteriſchen Inhalts auf der rhythmiſchen Natur des Verſes beruht, deſto mehr wird auch dieſelbe durch den Vortrag hindurchklingen und die Recitation bedingen müſſen. Je mehr aber dies der Fall, deſto gebieteriſcher iſt auch wieder die Forderung, den Vers nicht zu zerlegen und dadurch die rhythmiſche Bewegung, als ſolche, vorwalten zu laſſen.

Es wird Niemand entgangen ſein, daß der trochäiſche Rhythmus, deſſen ſich das ſpaniſche Drama bedient, mit der ganzen Natur deſſelben auf das innigſte zuſammenhängt. Die Leidenſchaftlichkeit, die ſich drängende Fülle lyriſcher Ergüſſe und die raſch wechſelnde Bilderpracht mit ihrer ausgeführten Malerei wird von dem trochäiſchen Rhythmus auf das beſtimmteſte getragen, der, verbunden mit dem ganzen Charakter dieſer Poeſie, die eigentliche dramatiſche Illuſion weit hinter ſich zurückläßt. Der Vortrag dieſes trochäiſchen Rhythmus fordert demnach einen ungewöhnlichen Schwung, der uns die leidenſchaftliche Farbe deſſelben allein wiederzugeben vermag. Aber gerade dieſer raſch forttreibende Rhythmus macht auch die Vermeidung dieſes hörbaren Taktes um ſo dringender, je leichter der Vortragende durch das Tanzartige des trochäiſchen Rhythmus *) in ein Klappen der Versfüße hineingerathen kann. Die Kunſt wird alſo beſonders in der Kraft des Gegenhalts beſtehn, durch welchen der Künſtler dieſen Rhythmus gleichſam zwingt, die eintönige Bewegung zu verlaſſen, in die er, ſich ſelbſt überlaſſen, geräth. Aber die Schwungkraft, das ſinnliche Kolorit, welches er dem Inhalte giebt, ſoll ihm erhalten werden. Dies bezeichneten wir als ſeine ethiſche Wirkung.

Der eigentliche Rhythmus unſers Dramas iſt der fünffüßige Jambus. Schon die Griechen bezeichneten den jambiſchen Trimeter als das der Natur des Dialogs am nächſten kommende Versmaaß. Darin lag der Grund, der nach Ariſtoteles Zeugniß von ſelbſt dazu führte, den trochäiſchen Tetrameter, der, durch ſeine Verbindung mit dem Tanz, uns den choriſchen Urſprung des antiken Dramas zeigt, mit dem Trimeter zu vertauſchen **). Damit verband ſich die ethiſche Wirkung, daß der jambiſche Rhythmus, wie Ariſtoteles ſagt, ſich beſonders zur Darſtellung der Handlung eignet. Wenn nun ſchon der antike Trimeter nach dem Urtheil der Alten mit ſeinem viel ſtrengeren Geſetze der Kompoſition ſich der Geſprächsform am meiſten näherte *), wie vielmehr iſt dies bei unſerm leichtgebauten, fünffüßigem Jambus der Fall. Je ſchwungreicher der Inhalt der Rede, je mehr ſie vom Pathos getragen wird, deſto leichter geht ſie unwillkührlich in den jambiſchen Rhythmus über, wie wir dies z. B. recht augenfällig jetzt an der vor Kurzem erſchienenen erſten Geſtalt der Götheſchen Iphigenia in Proſa beobachten können, wo der dichteriſche Schwung ihn oft ganz unvermerkt in den jambiſchen Rhythmus hineingetragen hat **).

---

*) Ariſtoteles Poetik Kap. 24. und Rhetorik 3. 8

) Ariſtoteles ſagt ausdrücklich in der Poetik Kap. 4: Das Versmaaß ging vom Tetrameter in das Jambiſche über. Als aber der Dialog eintrat, da fand die Natur der Sache ſelbſt das angemeſſene Metrum. Vgl. Rhetorik 3. 1. Eine treffende Charakteriſtik des jambiſchen Trimeters hat **Bode gegeben in ſeiner Geſchichte der helleniſchen Poeſie Band 2, 1, S. 294 u. ſ. f.

Der dialogiſche Charakter des fünffüßigen Jambus darf aber deshalb den Vortragenden nicht verleiten, den rhythmiſchen Charakter ganz aufzulöſen. Seine ethiſche Wirkung, welche wir zunächſt darin ſetzen, daß wir durch ihn überhaupt in die ideale Region verſetzt werden, muß ihm im Vortrage bleiben: Eine völlige Vernichtung des Rhythmus würde uns wieder in die Form der Proſa zurückverſetzen, ohne uns doch damit ihr leichteres Gewand in der Kompoſition der Sätze, der Wortſtellung und dem Gebrauch der Epitheta geben zu können. Der zur bloßen Proſa im Vortrage verflüchtigte jambiſche Rhythmus würde uns alſo aus der idealen Richtung, welche der Rhythmus überhaupt in uns anregt, herausreißen, während der ganze übrige Bau der Rede dieſer Wirkung widerſtrebt. Der fünffüßige Jambus fordert aber, je nach ſeinem

---

*) Ariſtoteles Poetik Kap. 4: „Das jambiſche Versmaaß iſt das dem Geſpräche angemeſſenſte. Beweis dafür, daß wir im Geſpräch untereinander eine Maſſe Jamben ſprechen, ſelten aber, und nur, wenn wir aus der Harmonie des Geſprächs heraustreten, Hexameter.“ Vgl. Rhetorik 3, 8. Demetrius de elocut. §. 43. und Cic. Orat. §. 189.

**) Göthes Iphigenia auf Tauris in ihrer erſten Geſtalt herausgegeben von Adolf Stahr, der auch in der voranſtehenden Abhandlung über das Verhältniß der erſten zur zweiten Bearbeitung ausdrücklich darauf aufmerkſam gemacht hat. S. 15. und ſonſt an mehreren Stellen.

Inhalte, den er einſchließt, die allermannigfaltigſte Behandlung von Seiten des dramatiſchen Künſtlers. Das oben an die Spitze geſtellte allgemeine Geſetz für den rhythmiſchen Vortrag, den Vers als ſolchen nicht hören zu laſſen, und doch die Kraft und den Charakter des Rhythmus zu erhalten, gilt freilich auch hier. Aber die Vielſeitigkeit der dramatiſchen Situationen und der Wechſel der Empfindungen, welche gleichwohl alle in das weite Gewand des fünffüßigen Jambus gehüllt werden, erheiſcht es, ihm im Vortrag jedesmal denjenigen Charakter zu geben, welchen das Pathos fordert. Dieſem muß er in der Recitation durchaus untergeordnet werden. Der Künſtler ſoll daher mit ihm, wie mit einem faltenreichen Ueberwurf umgehn, welcher ſich mühelos der Haltung des Körpers und der ganzen Stellung anſchmiegen muß, ohne das Geſetz plaſtiſcher Schönheit zu verletzen. Der fünffüßige Jambus wird daher in der Recitation von dem leichteſten, dicht an die Proſa ſtreifenden Vortrag bis zum gewichtigſten und gemeſſenſten Ausdruck des Rhythmus geſteigert werden und die ganze Skala der zwiſchen dieſen Extremen liegenden Mitteltöne, je nach dem Charakter des Inhalts, durchlaufen müſſen. Wenn die erhabene Ruhe einer Iphigenia von ſelbſt zu einem Tragen des Rhythmus auffordert, ohne ihn deshalb in ſeine Elemente zu zerlegen, ſo nöthigt dagegen ein der Konverſation naheliegender Inhalt eben ſo ſehr zu einer leichten, faſt den Rhythmus verflüchtigenden Behandlung des Verſes. Wallenſtein, den Seinigen gegenüber, und dann wieder zu den Pappenheimern mit dem vollen Schwunge der eindringlichſten Beredtſamkeit ſprechend, fordert jedesmal eine der Situation entſprechende leichtere und gewichtigere Behandlung des jambiſchen Rhythmus. Wenn nach der in Proſa geführten Unterredung von Individuen aus den untern Regionen plötzlich ſich eine Geſtalt aus der vornehmen Welt mit dem jambiſchen Rhythmus ankündigt, wie z. B. Benvolio in der erſten Scene von Romeo und Julia, oder der Herzog v. Cornwall, Kent und den Haushofmeiſter im Lear trennend, ſo muß auch das Gewicht des Rhythmus uns dieſen Gegenſatz verſinnlichen.

Der Jambus wird alſo in Situationen der Art, wo er zugleich die ſymboliſche Wirkung ausübt, uns der frühern Sphäre zu entreißen, mit anderm Nachdruck einſchreiten müſſen, als wenn wir dieſelben Stellen mitten in dem metriſchen Dialog vernähmen.

Indem die franzöſiſche Tragödie der Naturwahrheit viel entfernter ſteht, als das deutſche und engliſche Drama, ſo bedingt dies auch die viel gewichtigere Recitation des Alexandriners, und ein ſtärkeres Hörbarwerden des Verſes, als bei den fünffüßigen Jamben. Die franzöſiſche Tragödie theilt dies mit der griechiſchen, daß beide ſich ſogleich auch durch den Rhythmus als Geſchöpfe einer der Wirklichkeit gegenüberſtehenden Welt ankündigen; daher fordern ſowohl der Trimeter, als der Alexandriner auch von ſelbſt zu einer energiſcheren Erhebung der rhythmiſchen Accente auf, als der fünffüßige Jambus. Während aber der griechiſche Trimeter durch den ſchönen Wechſel der Spondeen und Jamben und durch die zugleich verknüpfenden Cäſuren einen Reichthum mannigfaltigen Wechſels und charakteriſtiſcher Schönheiten entfalten kann, ſo erſcheint der in zwei gleiche Hälften zerfallende Alexandriner dagegen monoton; und es gehört eine große Kunſt des Vortrags dazu, dieſe im Charakter des Verſes liegende Einförmigkeit durch die Recitation zu verdecken. Die Monotonie deſſelben wird aber beſonders durch ein fortlaufendes Hörenlaſſen der Diaireſis erzeugt*); daher die Aufgabe des Künſtlers, den Abſchnitt des Alexandriners ſo wenig als möglich durch den Ton herauszuheben und ihn dem Sinne unterzuordnen. Geſchieht dies nicht, ſo tritt unvermerkt am Schluſſe jedes Abſchnitts eine Hebung der Stimme ein, welche, immer wiederkehrend, den widerwärtigſten Singſang in den Vortrag bringt.

---

*) Unter der Diaireſis verſtehe ich jeden durch das Zuſammenfallen des Versfußes und des Wortfußes entſtehenden Abſchnitt des Verſes, der ſich von der Cäſur dadurch unterſcheidet, daß dieſe trennend und bindend zugleich iſt, während die Diaireſis nur den Rhythmus trennt, ohne ihn zu verbinden. So zerfällt auch der Alexandriner in der Mitte durch die Diaireſis in zwei Hälften. Boeckh hat dieſen von den Alten in beſchränkterem Sinne genommenen Ausdruck zuerſt auf die ganze Gattung der durch Versfuß und Wortfuß zugleich gebildeten Abſchnitte ausgedehnt. De metris Pindari S. 97.

So wenig der Rhythmus in ſeinen Elementen von uns vernommen werden ſoll, eben ſo wenig der Reim als Reim. Wie der Künſtler die Aufgabe hat, die ethiſche Wirkung des Rhythmus ertönen zu laſſen und ihn dem Sinne als eine dichte Hülle umzulegen, ſo wird er auch das muſikaliſche Element des Reimes zu ſeinem Rechte bringen müſſen, ohne unſer Ohr zu nöthigen, gerade auf dem Gleichklang zu verweilen. Denn dadurch würde das Muſikaliſche über den Gedanken geſtellt. Nur wo abſichtlich durch den Reim auch eine Gedankenſchwere oder eine epigrammatiſche Schärfe hervorgerufen wird, da darf auch das Gehör in den Vordergrund treten*). Wenn nun der Reim bisweilen in der Tragödie eintritt, wie nicht ſelten am Schluß von Scenen, oder auch um eine beſondere Süßigkeit und Seelenhaftigkeit zu malen, wie in Romeo und Julia, da hat ihn der Künſtler auch durchklingen zu laſſen, ohne deshalb in eine ſingende Deklamation zu verfallen. Auch hier beruht, wie in aller Kunſt, das Geheimniß auf der Durchdringung der Gegenſätze, wodurch die Einſeitigkeiten entfernt ſind und das Weſentliche erhalten iſt. So wie der Rhythmus durch den Vortrag ſeine plaſtiſche Kraft vor uns ausbreiten ſoll und durch ſein Anſchmiegen an den Inhalt die künſtleriſche Wirkung ausübt, daß wir durch die Recitation des Verſes nur die Gedanken und Empfindungen, je nach ihrer eigenthümlichen Schwere, getragen ſehn, ſo hat auch der Reim ſeine muſikaliſche Kraft für das Ohr zu enthüllen, ohne den Klang zum Zwecke zu machen und den Gedanken in der Seele des Hörers dagegen zurückzudrängen. Im Reime wollen wir den Geiſt in der empfindungsvollen Form erklingen hören, die er ſich in ſeiner Bewegung geſchaffen hat, aber der Geiſt ſoll zugleich in dieſem Klange noch vernehmlich zu uns ſprechen.

---

*) So bisweilen bei Shakespeare: z. B. in den charakteriſtiſchen Reimen im Othello (Akt 1. Sc. 3), wo der Herzog den gebeugten Brabantio durch gereimte Sentenzen tröſtet, welche ihm, nicht ohne einen gewiſſen Hohn, Brabantio in parodiſcher Weiſe erwidert. So auch in der ſchönen Rede des Königs von Frankreich im Lear (Akt 1).

Das Tempo des Vortrags.

Das Maaß, welches die rhythmiſche Schwingung durch den Vortrag erhält, hängt weſentlich von der Natur des Inhalts ab, den ſie an die Seele bringt. Wenn nun die zeitliche Bewegung, die wir im Vortrage vernehmen, unſer Gemüth in diejenige Stimmung verſetzt, welche der Charakter des Werkes fordert, ſo hat dieſe ihre höchſte Aufgabe erfüllt. Denn dadurch wird die zeitliche Bewegung zugleich ein Abbild der geiſtigen und entreißt uns durchaus der Empfindung, eine nur zeitliche Aufeinanderfolge zu vernehmen. Dies erreicht der Vortrag durch das richtige Tempo. Das Tempo des Vortrags bezeichnet überhaupt das Maaß der Bewegung, mit welchem ein Inhalt an unſern innern Sinn gebracht wird. Stimmt dies mit dem geiſtigen Charakter deſſelben überein, ſo nennen wir es richtig und die Wirkung iſt, daß wir es gar nicht mehr als zeitliche Bewegung vernehmen, weil ſich uns durch daſſelbe nur die innere Bewegung des Gemüths enthüllt. Aus dem Geſagten folgt, daß jedes einzelne Werk ſein beſonderes Tempo fordert, d. h. ein ſeinem Inhalte angemeſſenes Maaß der Bewegung bedingt. Der natürliche Takt ſchon gebietet eine leichte Erzählung in einem raſcheren Tempo zu leſen, als eine Gedankenentwickelung; jedes lyriſche Gedicht fordert ſein eignes, durch die Natur ſeiner dichteriſchen Kompoſition bedingtes Tempo, welches der künſtleriſche Takt in jedem konkreten Falle trifft, und deſſen zarte Unterſchiede auch durchaus in kein abſtraktes Geſetz gebracht werden können.

Wir haben es hier mit der dramatiſchen Kunſt zu thun, welche, als die vielſeitigſte, die größte Fülle von Zuſtänden und Empfindungen in ſich vereinigende Gattung der Poeſie, auch die ſchwierigſte und mannigfaltigſte Anwendung des richtigen Tempos in ſich ſchließt. Es ſcheiden ſich dabei dem Begriffe nach von ſelbſt drei Momente ab. Das erſtere umfaßt das Tempo, als das allgemeine Maaß der Bewegung, in welchem überhaupt das dramatiſche Werk vorgetragen werden muß. Dies ſcheidet ſich natürlich in die beiden Gattungen der Tragödie und Komödie ab. Das zweite Moment umfaßt das beſondere Tempo, welches innerhalb des ganzen Dramas, alſo des allgemeinen Grundtempos, die verſchiedenen Charaktere, je nach ihrer Individualität, erhalten müſſen. Das dritte Moment endlich zeigt uns das Tempo in ſeiner, die einzelnen Stimmungen und Empfindungen der Charaktere individualiſirenden Kraft, wodurch alſo das Tempo erſt ſeine höchſte Lebendigkeit und Wahrheit gewinnt. So durchläuft das Tempo des Dramas, eben weil es den geiſtigen Charakter durch das Maaß der zeitlichen Bewegung abſpiegelt, von ſelbſt die Momente der Allgemeinheit, der Beſonderheit und Einzelnheit und ſchließt ſich in letzterem erſt zur höchſten Wirkſamkeit ab.

Was zunächſt den allgemeinſten Unterſchied der Tragödie und Komödie betrifft, ſo fordert die erſtere, unabhängig davon, ob ſie in gebundener oder ungebundener Form erſcheint, im Ganzen ein etwas langſameres Tempo, als die letztere, welche ſich mehr der leichteren Konverſation nähert und unſer Gemüth überhaupt in eine freiere Stimmung verſetzt. Der heitere Ton der Komödie, welche unſern Geiſt von der Schwere eines beſtimmten Pathos befreit und, wie die einzigen Shakeſpearſchen Luſtſpiele mit dem Ernſt des Lebens ſpielt, um ihn durch die Kraft des auflöſenden Humors wiederherzuſtellen, bedingt auch im Allgemeinen ein dem entſprechendes, raſcheres Tempo. Dies iſt zunächſt das Abbild der freieren, nicht bis zur vollen Verſenkung in das Pathos fortgehenden Stimmung der Seele. Von dem Konverſationsſtück verſteht es ſich von ſelbſt, daß es den raſchen und leichten Gang der guten, alle ſtarken, gewichtigen Accente vermeidenden Konverſation auch im Tempo abbilden ſoll. Die Bühne darf ſich in dieſer Gattung durchaus nicht vom Leben entfernen.

Die Tragödie, welche unſer Gemüth mehr auf eine einzige Stimmung concentrirt, und gleichſam mit der Schwere des Pathos belaſtet, bedingt mithin auch ein langſameres Tempo, als das Luſtſpiel. Schon indem wir in der Tragödie den Kreis der gemeinen Wirklichkeit und des alltäglichen Lebens ganz verlaſſen, fordern wir auch unbewußt ein von dem Tempo der Konverſationsſprache abweichendes, gehalteneres Tempo.

Es iſt wohl unzweifelhaft, daß der Rhythmus der gebundenen Rede, indem er uns überhaupt in eine erhöhte Stimmung verſetzt, auch, uns ſelbſt unbewußt, ein etwas langſameres Tempo des Vortrags als Grundton erzeugt, als der Rhythmus der Proſa. Nur ſuche man nicht abſichtlich eine gedehntere Recitation eintreten zu laſſen, weil die Gefahr dann zu nahe liegt, in einen unnatürlich ſchleppenden Ton hineinzugerathen. Wer genau darauf achtet, wird bei gleich angemeſſener Recitation und bei ziemlich gleichem Charakter einer Tragödie in Verſen und in Proſa eine geringe Abweichung des Tempos wahrnehmen. Die Schwingungen in der erſteren werden um ein Geringes langſamer erfolgen.

Aber in dieſen allgemeinen Gegenſätzen kommt es weſentlich auf den Grundcharakter des Dramas an. Je mehr ſich eine Dichtung der antiken Tragödie nähert, je bedeutender ferner ihr Gedankengehalt, ein deſto langſameres Tempo der Recitation wird ſie bedingen, was freilich niemals in eine ſchleppende Monotonie ausarten darf. Die Grenze des ſchönen Portaments der Stimme, welches, wie wir entwickelt, auf den Elementen der Rede verweilt, ohne jemals ſie auseinander zu zerren, iſt auch die naturgemäße Grenze des Tempos für Dichtungen der Art. Schon die romantiſche Innerlichkeit bedingt, bei gleicher Gedankentiefe, eine raſchere Nüance des Tempos. So würden Taſſo und die natürliche Tochter ein um ein Geringes raſcheres Tempo als Grundton fordern, als Iphigenia; und die natürliche Tochter würde, wegen ihrer abſtrakteren Haltung, ihrer großen philoſophiſchen Tiefe im Einzelnen und ihrer Periodologie etwa die Mitte zwiſchen dem Taſſo und der Iphigenia halten müſſen. Die ſpaniſche Tragödie, wenn ſie in ihrem eigentlichen Maaße dargeſtellt wird, fordert im Ganzen ein raſcheres Tempo, als die Shakeſpeariſche, und überhaupt als die im fünffüßigen Jambus geſchriebene. Der ſüdliche Ton, der in der Kompoſition der ſpaniſchen Tragödie im Ganzen, wie im Einzelnen herrſcht, reißt uns unwillkührlich zu einem raſcheren Tempo hin, wobei nur die Klarheit der Artikulation und die Kunſt des rhythmiſchen Vortrags die Gefahr der Undeutlichkeit und einer taktmäßigen Bewegung überwinden können. So wird alſo einmal die Gattung des Dramas, die Gruppe, zu der es gehört, und endlich der beſondere Charakter deſſelben die Grundbewegung des Tempos bedingen.

Das Tempo individualiſirt ſich zweitens innerhalb des Dramas, je nach dem Charakter der beſonderen Figuren. Hier ſind natürlich die Unterſchiede und Nüancen noch viel reicher. Die Gegenſätze des gereiften Mannes- und Greiſenalters und der raſchen Jugend, der Beſonnenheit und der Leidenſchaftlichkeit, des Schwermüthigen und Lebensmüden, und des Lebensfriſchen und Thatkräftigen, erfordern alle auch ein verſchiedenes Tempo, welches die Unterſchiede abſpiegelt. Demnach bietet ein und daſſelbe Kunſtwerk, innerhalb des allgemeinen Tempos, ſchon in den einzelnen Charakteren eine bedeutende Mannigfaltigkeit des Tempos dar. So wird der vom Fluch belaſtete Oreſt in einem langſameren Tempo und, was damit zuſammenhängt, in einem tieferen Grundton geſprochen werden müſſen, als der lebensmuthige Pylades. Der bedächtige, wortkarge Oranien fordert ein gehalteneres Tempo, als der warmblutige, ſorgloſe Egmont; der kalte und das Staatsintereſſe vertretende Burleigh ein langſameres Grundtempo, als der leidenſchaftliche und fanatiſirte Mortimer. Zartere Nüancen des Tempos bieten minder ſcharfe Gegenſätze dar. Im Taſſo wird die mehr innerlich lebende, von Schwermuth umzogene, leidende Fürſtin ihr Grundtempo um ein Geringes langſamer nehmen müſſen, als die weltliche, lebensfriſche Leonore Sanvitale. Im Don Carlos werden nicht nur Philipp, Alba und Domingo einerſeits und Don Carlos und Poſa andererſeits den Gegenſatz eines gehalteneren und raſcheren Tempos darbieten müſſen; auch zwiſchen Don Carlos und Poſa wird ſich ein feiner Unterſchied hervorthun. Obgleich beide von jugendlicher Begeiſterung getragen, ſo erſcheint doch der Marquis von Poſa durch das mächtige Pathos des Gedankens gereifter, als Don Carlos und dieſem geiſtig überlegen. Dem wird nothwendig auch die Nüance eines etwas langſameren Grundtempos entſprechen, was aber natürlich wieder dem des ergrauten Despoten Philipp voraneilt.

Dieſe Andeutungen mögen genügen, um den Reichthum des zweiten Moments, welches wir als das der Beſonderheit bezeichneten, gegenüber dem Momente der Allgemeinheit, ins Bewußtſein zu heben. So wie aber jedes ſelbſtſtändige Weſen eine Fülle wechſelnder Stimmungen und Empfindungen darbietet, durch welche es, innerhalb des Strombettes, das ihm ſeine allgemeine Lebensbewegung gegraben, auf- und abwogt, ſo individualiſirt ſich auch das beſondere Tempo, als Abbild des Grundcharakters, zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Dieſem dritten Momente der Einzelnheit entſpricht daher das mit den Empfindungen und Affekten des Charakters jedesmal wechſelnde Tempo, in welchem ſich die verſchiedenen Stimmungen der Seele abſpiegeln. Dies iſt in ſeinen Nüancen unendlich, und erſcheint als die natürliche Folge jeder beſondern Regung des Gemüths. Ihre richtige Auffaſſung bedingt auch das richtige Tempo, welches mit derſelben Nothwendigkeit nachfolgt, als die Schwingung der Saite der angeſchlagenen Taſte des Inſtruments. So viel auch hier dem künſtleriſchen Inſtinkte und Takt anheimfällt, der von dem Lebensprincip des Charakters aus, das er ſchöpferiſch anſchaut, auch das Einzelne geſtaltet, ſo muß doch auch wieder der Wechſel des Tempos durch den Gedanken in jedem konkreten Falle gerechtfertigt werden können. Es wird keinem Künſtler einfallen, ſich das Tempo in allem Wechſel der Empfindungen vorzudemonſtriren; gleichwohl würde es ein weſentliches Moment des Unterrichts und der Bildung ſein müſſen, dieſe Abſtufungen, welche der Schauſpieler bewußtlos getroffen, nun auch in ihrer Wahrheit zu begreifen und dieſe Abſchattungen und Uebergänge auch dem Bewußtſein zu überliefern. Der Schauſpieler müßte ſich, nachdem er die Wechſel des Tempos zunächſt aus der Empfindung herausgefunden, auch dieſe mannigfaltigen Bewegungen gegenſtändlich zu machen ſtreben und an einzelnen Beiſpielen vollſtändig analyſiren. Vom Grundtempo des Stücks ausgehend, zum beſondern Tempo des Charakters in ſeinem Verhältniß zu den übrigen Figuren fortſchreitend, und ſie nach der Verwandtſchaft des Tempos gruppirend, würde er endlich die Hauptwechſel in einem einzelnen Charakter aus den Seelenzuſtänden ſelbſt motiviren müſſen. Dies, an einigen reichen Charakteren durchgeführt, würde eine große Fülle von Anſchauungen hervorrufen, welche, da ſie immer auf der Erhebung des Beſondern und Einzelnen in die Allgemeinheit des Gedankens beruhen, auch für ähnliche, überall wiederkehrende Wechſel des Tempos leitend ſein würden.

Die beiden abſtrakten Gegenſätze, welche ſich im Wechſel des Tempos des einzelnen Charakters darbieten, ſind die des Affekts und der Reflexion. Der Erſtere bringt die Seele aus ihrem Gleichgewichte heraus und raubt ihr die Ruhe und Beſonnenheit des Geiſtes. Dem Affekt entſpricht mithin ein relativ raſcheres Tempo, als Abbild des bewegten Gemüths, ſo ſehr ſich dies natürlich, je nach den einzelnen Affekten ſelbſt und den beſondern Veranlaſſungen dazu, modificirt. Die Reflexion, als der Ausdruck des in ſich geſammelten, auf das Allgemeine gerichteten Geiſtes, fordert dagegen ein langſameres Tempo. Dies iſt nun in ſich ſelbſt wieder unterſchieden, je nachdem der Ausdruck eines allgemeinen Gedankens Produkt einer Betrachtung des Einzelnen iſt, welche ſich zuletzt in eine Sentenz zuſammenfaßt, oder der Schluß der leidenſchaftlichen Bewegung des Gemüths, welche ſich zur Reflexion wieder ſammelt und ihren Zuſtand darin gleichſam gegenſtändlich anſchaut [*].

---

[*] Es iſt ein großes Verdienſt Leſſings in ſeiner Dramaturgie.

Im erſten Falle wird ſich das Tempo der Sentenz und der allgemeinen Reflexion gegen die vorhergegangenen Stellen nothwendig ſteigern, weil die Seele in ihr einen höhern Aufſchwung nimmt. Sobald alſo der allgemeine Gedanke als eine Erhebung des Geiſtes aus vorhergegangenen Betrachtungen des Gemüths auftritt, ſo wird dieſelbe, zugleich mit dem energiſcheren Accent, auch das Tempo von ſelbſt beſchleunigen*). Geht aber der Affekt in die

---

dieſen Gegenſatz zuerſt hervorgehoben und für die Recitation fruchtbar entwickelt zu haben. Dramaturgie I. S. 21 u. ſ. f. Es iſt dies im Grunde die einzige Stelle der Dramaturgie, in welcher Leſſing ein allgemeines Geſetz für den darſtellenden Künſtler zum Gegenſtande ſeiner Unterſuchung gemacht hat, da er im Verfolg ſich ganz von der Schauſpielkunſt abwendet und die Geſetze des Dramas in beſonderer Beziehung auf die Auffaſſung des Ariſtoteles zu ſeinem eigentlichen Thema wählt. Am Schluſſe der Dramaturgie ſpricht er ſich auch über dies Verlaſſen des urſprünglichen Planes ſelbſt aus.

*) Wo überhaupt ein allgemeiner Satz ſich als Reſultat individueller Eindrücke darſtellt, da fordert er als eine verallgemeinerte Empfindung auch ein gewiſſes Feuer der Seele. So wenn Wallenſtein (Akt 1 Scene 7) in ſeiner Unterredung mit der Gräfin Terzky ſich am Schluß zu der allgemeinen Reflexion erhebt:

Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne ſät,
Erfreuliches zu erndten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel ſchon,
Die böſe Hoffnung, unter ihrem Herzen.

Dieſe aus den vorhergegangenen Eindrücken entſprungene Sentenz muß, gegen das nächſt Vorhergehende gehalten, mit beſchleunigterem Tempo und energiſcherem Accent geſprochen werden, weil ſich die Seele Wallenſteins in dieſer Betrachtung gleichſam einen neuen Aufſchwung giebt, der als ein Reſultat beſonderer individueller Umſtände und Eindrücke auftritt. Daſſelbe gilt von der Sentenz der Gräfin Terzky im Anfange derſelben Scene von den Worten an: „Entworfen bloß, iſt's ein gemeiner Frevel“ u. ſ. f. bis zum Schluß. Auch hier nimmt ſich der kühne Geiſt der Terzky in eine allgemeine Betrachtung zuſammen, welche wir aber als ein Reſultat ihrer ganzen Lebensbewegung mit einer gewiſſen Begeiſterung aus ihrem Munde vernehmen müſſen. Daher auch hier das beſchleunigte Tempo. In dieſelbe Kategorie gehört die Sentenz des alten Gordon (Wallenſtein Akt 4, Scene 2):

Reflexion über und ſchließt ſich in eine Sentenz ab, ſo fordert dieſelbe auch ein gegen die vorhergegangene Gemüthsbewegung retardirendes Tempo, weil der Menſch ſich in der Allgemeinheit des Gedankens gleichſam aus dem Affekte zurückruft und in ſich ſammelt *). Das raſchere und langſamere Tempo iſt natürlich immer

---

Gehorſam heißt die Tugend,
Um die der Niedre ſich bewerben darf."

Ferner Wallenſteins Sentenz (Akt 5 Sc 3), womit er die elegiſche Empfindung über Max Piccolomini generaliſirt:

„Denn über alles Glück geht doch der Freund" u. ſ. f.

Dahin gehört auch der Ausſpruch der Iphigenia (Akt 1. Sc. 2):

„Ein unnütz Leben iſt ein früher Tod."

Ferner ihr Ausſpruch (Akt 4 Sc. 1):

„O weh der Lüge! Sie befreit mich nicht" u. ſ. f.

Auch Pylades Gedanke (Akt 2 Sc. 1):

„Der Götter Worte ſind nicht doppelſinnig,
Wie der Gedrückte ſie im Unmuth wähnt."

In allen dieſen Beiſpielen erhebt ſich das Gemüth zu einem in ſich allgemeinen Gedanken, der, als Ergebniß vorhergegangener Eindrücke, zugleich die perſönlichſte Wahrheit enthält und daher immer einen Schwung der Seele bezeichnet. Daher in allen dieſen das beſchleunigte Tempo, der erhebene von einem gewiſſen Feuer erwärmte Ton.

*) Als Beiſpiel, wo ſich der Menſch aus dem Pathos zu einer Sentenz ſammelt, welche alſo, gegen das nächſt Vorhergegangene gehalten, in langſamerem Tempo geſprochen werden muß, führen wir die Stelle des Max Piccolomini an (Wallenſteins Tod Akt 2. Sc. 7), wo derſelbe, dem Vater gegenüber, in die Worte ausbricht: „Vertrauen, Glaube, Hoffnung iſt dahin" u. ſ. f. und aus dieſem Affekte in den Gedanken übergeht:

Der einzig reine Ort iſt unſre Liebe,
Der unentweihte in der Menſchlichkeit.

So geht das Pathos Wallenſteins über Iſolanis Verrath (Akt 3. Sc. 7) in die Sentenz über: „Ja, der verdient betrogen ſich zu ſehn" u. ſ. f., welche ein retardirendes Tempo gegen den vorhergegangenen Affekt fordert. Desgleichen, wenn Wallenſtein (Akt 3. Sc. 18) dem Max gegenüber das Herz Oktavios ſchildert und ſich aus dieſem Pathos endlich zu dem allgemeinen Gedanken ſammelt:

„Denn Krieg iſt ewig zwiſchen Liſt und Argwohn;
Nur zwiſchen Glauben und Vertraun iſt Friede" u. ſ. f.

Auch hier daſſelbe Geſetz des Retardirens, weil die Sentenz aus dem Affekte hervorgegangen iſt.

nur relativ, indem es mit dem zunächſt vorhergehenden und folgenden verglichen und danach gemeſſen wird. Es iſt einleuchtend, daß dieſer Wechſel von Affekt und Reflexion ebenfalls vielfache Schattirungen hat und oft ganz unmerklich in ſeinen Uebergängen eintritt. Allen ſolchen zarten Nüancen hat natürlich der jedesmalige Wechſel des Tempos nachzukommen.

Der Affekt bietet in ſeiner Aeußerung ebenfalls einen allgemeinen Gegenſatz dar, der die Natur des Tempos verändert. Er tritt entweder in ſeiner ganzen Unmittelbarkeit auf und kündigt ſich auch in der Rede ganz nackt als Ausdruck der Gemüthsbewegung an, oder er offenbart ſich in der Form des Bildes. In der letzteren Geſtalt erſcheint er aber ſchon nicht mehr in ſeiner unmittelbaren, das Subjekt ganz beherrſchenden Gewalt, denn indem der Menſch die Erſchütterung der Seele in das Bild faßt, macht er ſich auch zugleich ſeinen Zuſtand gegenſtändlich und befreit ſich dadurch in gewiſſem Sinne von der Herrſchaft des Affekts. Dieſer Gegenſatz bedingt auch ein unterſchiedenes Tempo. Der nackte Affekt wird, weil er eine größere Herrſchaft über das Gemüth ankündigt, ſich auch verhältnißmäßig in einem raſchern Tempo ergehn; der im Bild erſcheinende dagegen in einem gehalteneren, denn in ihm ſpiegelt ſich der Affekt ab, mithin treibt er das Gemüth nicht mehr ſo gewaltſam fort, weil die Seele ſich im Bilde gegenſtändlich anſchaut*). Je ausgeführter das Bild iſt, deſto mehr zeigt der von der Leidenſchaft ergriffene Menſch ſchon den Sieg ſeiner idealen Natur *). Das ausgearbeitete Bild wird mithin, mit dem reinen Ausdruck des Affekts verglichen, ein langſameres Tempo fordern, weil ſich in ihm der Geiſt gleichſam ſchon mit einem gewiſſen Genuſſe ergeht. Je flüchtiger und zuſammengedrängter das Bild, deſto geringere Zeit verweilt auch der Geiſt auf ihm, deſto mehr beſchleunigt es auch das Tempo. Dieſe Uebergänge aus dem reinen Ausdruck des Affekts in das Bild und die größere oder geringere Ausführlichkeit des Bildes bieten natürlich eine große Mannigfaltigkeit dar, welcher ſtets ähnliche Schattirungen im Tempo entſprechen müſſen.

---

*) So werden z. B. diejenigen Stellen des Oreſtes in der Iphigenia, worin er die Qual ſeines Schuldbewußtſeins in der Form des Bildes ausſpricht, in einem relativ langſameren Tempo geſprochen werden müſſen, als diejenigen, welche den unmittelbaren Ausdruck der innern Qual enthalten. Die Stellen laſſen ſich leicht finden. So wenn Romeo und Julie den Schmerz oder das Entzücken in das Bild zuſammenfaſſen und gegenſtändlich machen. Der ganze Monolog der Julia: Hinab du flammenhufiges Geſpann u. ſ. f., welcher das Schwelgen der begeiſterten Seele in einer Reihe herrlicher Bilder ausdrückt, fordert ein langſameres Tempo, als diejenigen Stellen, in welchen der Affekt der Liebe ſich unmittelbar hervorthut, denn dort genießt ſich die Phantaſie gleichſam in der Hervorbringung derjenigen Bilder, welche das Gemüthsleben gegenſtändlich machen.

Empfindung und Denken, Affekt und Reflexion als Ausdruck des Gemüthslebens des Individuums bilden freilich die allgemeinen Momente, in welchen ſich jeder dramatiſche Charakter vor uns entfaltet, und deren unendlicher Mannigfaltigkeit auch ein ebenſo vielfach nüancirtes Tempo entſpricht. Jede dramatiſche Figur iſt mithin nach dieſer Seite ein individuell gewordener lyriſcher Erguß. Aber es kann auch in die dramatiſche Darſtellung das epiſche Moment hineinſpielen, welches ſich in dem Elemente der Erzählung hervorthut. Freilich wird dies nie ganz rein erſcheinen, denn ir-

---

*) Wir erinnern hier an mehrere Stellen der Iphigenia, z. B. an das großartig durchgeführte Bild, worin Iphigenia den höchſten Ausdruck des Entzückens über den wiedergefundenen Bruder objektivirt, mit den Worten beginnend: „So ſteigſt du denn, Erfüllung, ſchönſte Tochter des größten Vaters, endlich zu mir nieder! u. ſ. f., und an die nicht minder ausgearbeitete Anſchauung des Oreſt, worin derſelbe ſich die Löſung des Fluches, die von den Qualen ſich befreiende Seele gegenſtändlich macht; ferner an das berühmte Bild in Richard II., worin der König den Schmerz über den Verluſt der Krone ausſpricht, mit den Worten beginnend: „Hier, Vetter, greif die Krone“ u. ſ. f. Die ganze Scene (Richard II. Akt 4, Sc. 1) iſt übrigens reich an ſolchen, die tiefſten Bewegungen des Innern und das gewaltigſte Pathos gegenſtändlich machenden Bildern, welche alle ein langſameres Tempo, ein Verweilen auf den einzelnen Anſchauungen fordern, weil der Geiſt durch dieſe Form des durchgeführten Bildes ſich von der Gewalt des Affekts gelöſt hat und gewiſſermaßen ſchon frei mit ihm ſchaltet.

gend wie zeigt ſich doch der Vortragende von dem Eindruck des Erzählten ſelbſt ergriffen und ſpiegelt dieſen auch in gewiſſer Weiſe ab. Dies epiſche Moment durchläuft nun natürlich alle Stufen von der objektiven Darſtellung einer Begebenheit, eines Erlebniſſes an, welche der Erzähler mit epiſcher Ruhe als ein von ſeiner Perſönlichkeit und ſeiner Empfindung getrenntes Faktum vor uns entfaltet, bis zur lebendigſten und perſönlichſten Theilnahme am Erzählten, ſo daß uns darin das Faktiſche durch das Medium der Empfindung überliefert wird. Hier geht dann die objektive Erzählung in die Gemüthsbewegung des Erzählenden und die den Eindruck des Faktums ſelbſt abſpiegelnde Schilderung über. Dieſelben Abſtufungen wird demnach auch das Tempo darbieten, indem es ſich in der ruhigen objektiven Erzählung langſamer und gemeſſener bewegt und, je nach dem lebhaften Eindruck, den uns der Erzählende ſelbſt von ſeinem Gegenſtande giebt, auch zu immer raſcheren Schwingungen ſteigert [*]). Verweilt aber die Seele bei dem Ausmalen der Erzählung, ſo fordert dies wieder ein langſameres Tempo, weil das Gemüth darin nicht mehr unmittelbar durch den Eindruck fortgeriſſen erſcheint, ſondern ſich denſelben objektivirt. In den malenden Partien der dramatiſchen Erzählung macht ſich mithin das retardirende, epiſche Element geltend, dem auch ein gehalteneres Tempo entſpricht. Alle dieſe Andeutungen ſollten die unendliche Mannigfaltigkeit des dramatiſchen Vortrags, die Fülle der Nüancirungen, deren er bedarf, im Allgemeinen zur Anſchauung bringen. Aber wie überhaupt nur ein Theil der Kunſt gelehrt werden kann, ſo iſt das ſichere und gleichzeitige Treffen aller dieſer

---

[*]) Das hervorragendſte Beiſpiel dieſer Gattung iſt wohl die gewaltige Erzählung des Oreſt (Iphigenia Akt 3, Sc. 1), worin er den Muttermord ſelbſt berichtet, und darin alle Qualen des Gemüths wieder durchlebt. Je näher Iphigenia ſelbſt in ihrer großen Erzählung im erſten Akt von dem Verbrechen ihrer Ahnherrn berührt wird, deſto innerlicher wird der Charakter ihrer Erzählung werden, womit eine relative Beſchleunigung des Tempos und ein Wachſen der intenſiven Accente nothwendig zuſammenhängt.

Momente auch vielmehr Sache einer ſchöpferiſchen Natur, als des Unterrichts. Die Wiſſenſchaft hat aber nichtsdeſtoweniger alle dieſe Seiten der Bildung, wodurch erſt ein Kunſtganzes möglich wird, in ihrem gegenſeitigen Verhältniß zu begreifen.

Der dichteriſche Vortrag.

1. Das Geſetz des epiſchen Vortrags.

Alle dieſe Geſetze der Rede müſſen ſich aber auch an den einzelnen Gattungen der Poeſie verwirklichen. Es kommt daher auf ihre *allſeitige Anwendung* an. Sie werden aber natürlich, je nach dem Gebiete der Poeſie, auch eine verſchiedene Geſtalt annehmen. Dieſe Individualiſirung zeigt uns aber keine bunte Mannigfaltigkeit, ſondern iſt durch die Gattungen der Poeſie beſtimmt. Sie geben mithin die nothwendigen Formen des dichteriſchen Vortrags. Da ſich die Poeſie nun in die drei Gattungen des Epos, der Lyrik und des Dramas gliedert, ſo ergeben ſich daraus auch drei Weiſen des dichteriſchen Vortrags, der *epiſche*, der *lyriſche* und der *dramatiſche* Vortrag.

So wie das Drama die höhere Einheit des Epos und der Lyrik iſt, ſo iſt der dramatiſche Vortrag auch die Durchdringung des epiſchen und lyriſchen Vortrags. Derſelbe ſchließt mithin auch die größte Mannigfaltigkeit in ſich und fordert die höchſte Bildung der Rede. Gegen ihn erſcheinen mithin der epiſche und lyriſche Vortrag nur als Vorſtufen und Vorſtudien.

Für den dramatiſchen Darſteller iſt der dramatiſche Vortrag das nothwendige Ziel. Da er ſeinem Weſen nach den epiſchen und lyriſchen Vortrag zu Vorausſetzungen hat, ſo müſſen auch dieſe bei einer ſyſtematiſchen Bildung des künſtleriſchen Vortrags als Vorſtufen behandelt werden. Es iſt dies im Syſtem unſerer Kunſt der Ort, wo die Wiſſenſchaft die Gattungsunterſchiede des dichteriſchen Vortrags ins Bewußtſein zu heben hat. Das Weſen alles künſtleriſchen Vortrags beſteht darin, daß der allgemeine und beſondere Charakter des Vorzutragenden vollſtändig wiedergegeben werde. Dazu aber gehört, ſich mit Selbſtverleugnung in den Gehalt und die Stimmung deſſen zu vertiefen, was man in Andern wiederbeleben will.

Der epiſche Vortrag fordert, ſeiner Natur nach, dieſe Selbſtverleugnung am wenigſten. Der Vortragende läßt hier die von dem Dichter geſchilderten Vorgänge ſo an dem Hörer vorübergehn, daß ſie ſich demſelben als eine dichteriſche Erzählung aufdringen, alſo nicht als ein Selbſterlebniß erſcheinen. Der Vortrag iſt daher weſentlich recitirend, d. h. ohne Selbſtentäußerung. Der Recitirende folgt allerdings den Eindrücken, welche durch die Natur des Gegenſtandes in ihm erzeugt werden, aber ohne ſeine Individualität zu verleugnen. Er giebt alſo dem Zarten, dem Grauenerregenden, der Energie der Leidenſchaft die gleiche Färbung des Tons, aber er drückt alle dieſe Affekte doch immer als ein von ihm getrenntes aus. Er iſt mit einem Worte immer Erzähler, Rhapſode. Daher iſt im epiſchen Vortrage die leidenſchaftliche Hingebung, die Verwandlung der Perſönlichkeit in das Vorzutragende durchaus unzuläſſig. Der verſchiedene Wechſel des Tons wie des Tempos iſt nur Folge der verſchiedenen Eindrücke, welche die Objekte auf den Vortragenden machen und welche er in dem Hörer wieder erwecken will. Er bleibt aber immer, ſowohl für ſich, als für den Hörer, von ſeinem Stoffe getrennt. Der epiſche Vortrag wird gleichwohl eine beſondere Studie für den dramatiſchen Darſteller bilden müſſen. Er lernt hier die durch die Trennung des Vortragenden von ſeinem Objekte bedingte Ruhe und Klarheit des Ausdrucks, während doch zugleich alle beſondern Eindrücke, welche die Dinge und die Situationen hervorrufen, angedeutet ſein wollen. Ohne einförmig und ſchleppend zu werden, ſoll der Vortragende ſich doch nie zu einer Selbſtentäußerung verlieren, ſondern, wie das Epos ſelbſt, zwiſchen Bewegung und Ruhe, behaglichem Verweilen auf dem Einzelnen und Fortſchritt in der Handlung mitten inne ſchweben. Dazu gehört dann beſonders die kunſtvolle, von uns ſchon oben berührte Behandlung des Hexameters.

Der epiſche Vortrag nüancirt ſich aber auch nach den großen Gegenſätzen des *antiken* und des *romantiſchen* Epos. Abgeſehn von dem Unterſchiede des Hexameters und der modernen Stanze, fordert das antike Epos zu ſeinem Vortrage einen andern Grundton, als das romantiſche. Seiner Natur nach objektiver, von Reflexion und Empfindung weniger durchwebt, die Handlung vielmehr nur in ihrem ruhigen Verlaufe vor uns entwickelnd, fordert das antike Epos auch eine größere Ruhe und ſinnliche Klarheit des Vortrags, eine große plaſtiſche Bildung des Tons, um die ganze Darſtellung in ihrer naiven Ausführlichkeit wiederzugeben. Der Ton wird alſo weniger von der Empfindung gefärbt ſein, als vielmehr die Eindrücke der Dinge durch den ſymboliſchen Accent abſpiegeln müſſen. Im romantiſchen Epos, wohin wir vorzugsweiſe Taſſo, Arioſt und Camoens zählen, wird bei aller epiſchen Objektivität, doch mehr die Innerlichkeit, ja die Gluth der Empfindung, das Muſikaliſche des Reims einen andern Grundton bedingen; wodurch denn auch der romantiſche Geiſt nach allen ſeinen Richtungen hin allein wiedergegeben werden kann.

Ein ſyſtematiſcher Unterricht wird daher muſterhafte Uebertragungen aus klaſſiſchen und romantiſchen Epen zum Vortrag wählen, um den unterſchiedenen Gattungscharakter beider auch durch die Art der Recitation an die Seele zu bringen. Fügt man dazu noch einzelne Abſchnitte aus dem idylliſchen Epos, aus der Luiſe von Voß und beſonders aus Herrmann und Dorothea, um ſich auch die Nüance des leichteren Tons und der freieren Behandlung des Hexameters zu eigen zu machen, ſo wird man die weſentlichſten Charaktere des epiſchen Vortrags im Allgemeinen durchlaufen haben. Es kommt bei dem Vortrag des idylliſchen Epos vornehmlich auf die Kunſt an, uns durch die Art der Recitation in die engere Sphäre des Familienlebens hineinzuverſetzen und natürlich alſo auch den Vers mehr der Konverſation zu nähern. Nur wenn ſich der Inhalt zuweilen durch die Pracht der Schilderung oder, wie z. B. in Herrmann und Dorothea, durch den weltgeſchichtlichen Hintergrund in Momenten über den heitern und leichten Ton des Familienlebens erhebt, dann hat auch der Vortrag im Gewicht der Rhythmen und dem getrageneren Tone dieſen Gegenſatz auszudrücken.

Es erhellt aus dem Geſagten, wie fruchtbar dieſe Vorſtudien des epiſchen Vortrags zur Auffaſſung und Behandlung des verſchiedenen Grundtons gemacht werden können. Da bei uns nicht, wie bei den Alten, die Kunſt des epiſchen, lyriſchen und dramatiſchen Vortrags an verſchiedene Künſtler, welche dies zu ihrer beſondern Lebensthätigkeit machen, vertheilt iſt, ſondern der dramatiſche Darſteller auch in Wahrheit der Meiſter der künſtleriſchen Recitation überhaupt ſein ſoll, ſo liegt es in der Natur der Sache, auch den epiſchen Vortrag als ein Moment in ſeiner Entwickelung aufzunehmen.

2. Das Geſetz des lyriſchen Vortrags.

Wenn der epiſche Vortrag beſonders den Zweck hat, die objektive Haltung des Vortragenden, ſo wie die Ruhe und Klarheit der Recitation zu fördern, ſo wird der lyriſche Vortrag, als Vorſtudie des dramatiſchen betrachtet, vorzugsweiſe dazu dienen, den Sinn für den dichteriſchen Vortrag eines äſthetiſchen Ganzen zu entwickeln. Im Epos geht der Vortragende nicht bis zur Selbſtentäußerung der Perſönlichkeit fort, er hält vielmehr in der Recitation den Unterſchied zwiſchen ſich und dem Dargeſtellten feſt; in der Lyrik dagegen nimmt er die eine zu einem abgeſchloſſenen Leben entwickelte Empfindung in ſich auf und ſpricht ſie als ſein eignes geſteigertes Weſen ſelbſt aus. Im lyriſchen Vortrage ſoll alſo das Gedicht als ein frei empfundenes Werk des Leſers wieder an die Seele dringen. Dies iſt nur möglich, inſofern es als ein Akt ſeines eignen Innern erſcheint, als ein freier Erguß des bewegten Gemüths, welches denſelben Ton wieder abſpiegelt, in welchem das Werk urſprünglich empfunden worden iſt. Der wahrhaft künſtleriſche Vortrag der lyriſchen Poeſie beruht mithin darauf, daß der Leſer ganz die dichteriſche Stimmung, welche das lyriſche Werk eingegeben und geſtaltet hat, in allen ihren Modulationen wieder erklingen läßt. Dazu gehört erſtens die Erhebung zur Einheit der Empfindung ſelbſt, und dann die Herrſchaft über den ganzen Umfang der von uns entwickelten Geſetze der Tonbildung. So unendlich mannigfaltig die Natur und Geſtaltung der lyriſchen Empfindung iſt, ſo unendlich mannigfaltig iſt auch der Vortrag, der derſelben entſpricht. Den nächſten allgemeinen, aber auch ſehr dürftigen Unterſchied bieten die Gattungscharaktere der Lyrik dar. Aber dieſe ſind für den Vortrag doch immer nur eine ſehr untergeordnete Kategorie, weil Alles von der Art ihrer Behandlung abhängt. Das Lied, ſo wie die Ode ſind ſehr weitſchichtige Beſtimmungen, welche an und für ſich noch gar nicht über den verſchiedenen Grundton des Vortrags entſcheiden können, der Inhalt und die Art der Behandlung ſind vielmehr der eigentliche Geſetzgeber für den jedesmaligen Grundton des Vortrags.

Der lyriſche Vortrag ſoll dem künftigen Darſteller beſonders zur Auffaſſung und Behandlung eines äſthetiſchen Ganzen dienen. Hier hat er die Gelegenheit, ſich von dem einfachſten Liede an bis zum Vortrag des großartigſten Tongemäldes zu erheben und alle Modulationen der Empfindung und des Gedankens vermittelſt der Stimme zu offenbaren. Daß die Virtuoſität im lyriſchen Vortrag für den Ausdruck dramatiſcher Charaktere einen großen Vortheil gewähre, leuchtet ſchon daraus ein, weil ja im Grunde jeder Charakter ſelbſt einen unendlichen Wechſel lyriſcher Empfindung darbietet und überhaupt als ein von dem Stamme einer urſprünglichen Richtung ſich ausbreitendes lyriſches Ganzes betrachtet werden kann, deſſen einzelne Empfindungen und Reflexionen die belaubten Aeſte und Zweige ſind, welche ihre Nahrung aus der Wurzel des Charakters ziehn. Um den lyriſchen Vortrag ſyſtematiſch als eine Vorſtufe zu behandeln, würde man am beſten mit der Recitation von kleineren lyriſchen Gedichten, in denen eine einfache, intenſive Empfindung in ſchmuckloſer Form waltet, den Anfang machen. Es kommt hier darauf an, den Grundton der Empfindung zu treffen und ſie in anſpruchsloſer Form wiederzugeben. Die durch ihre Einfachheit und Naturwahrheit hinreißenden kleineren Lieder Göthes, deren Seele theils die Hingebung an ein geliebtes Weſen, theils ein Naturempfinden bildet, ſind vorzugsweiſe dazu geeignet. Der Leſer wird durch ihr Studium beſonders einen bis in das Detail ausgearbeiteten und nüancirten Vortrag einer Grundempfindung gewinnen konnen. Als Gegenſaz davon wähle man dann lyriſche Gedichte, in denen das Pathos des Gedankens vorwaltet und ſich die dichteriſche Hülle geſtaltet hat. Hierher gehört beſonders der Kreis der Schilleriſchen Lyrik. Sie fordern ihrer Natur nach einen ganz andern Vortrag. Während die Gedichte der erſteren Gattung den Charakter der Seelenhaftigkeit athmen, den auch der Vortrag durch die einfache Hingebung an die eine Empfindung wiederzugeben hat, ſo muß der Leſer ſich in den Gedichten der zweiten Gattung vielmehr zur Einheit des Gedankens erheben und, von ihm getragen, die lyriſche Stimmung über den Hörer ausbreiten. Wie hier das Pathos des Gedankens in der dichteriſchen Kompoſition vorwaltet, ſo wird auch der Vortrag dies wieder mit voller Energie an das Gemüth bringen müſſen. Für Gedichte dieſer Gattung reicht daher das Verſtändniß ſelbſt und die Erhebung in den Gedanken des Gedichtes zum Vortrage ſchon aus; während die einfachen Gedichte der erſten Gattung nur durch eine dichteriſche Intuition, welche ſich in die ſubjektive Stimmung ganz hineinlebt, zu ihrer vollen Wirkung gelangen werden. Zu ihrem Vortrage gehört daher eine entſchieden dichteriſche Natur, welche das volle Empfindungsleben wieder zu einer ſinnlichen Klarheit für die Hörer umſchafft. Es werden ſich daher viel leichter Individuen finden, welche ein vom Gedanken beherrſchtes Schillerſches Gedicht wirkungsvoll zu leſen, als jene einfachen Klänge Götheſchen Naturempfindens und zarteſter Liebesſehnſucht und Liebesluſt dichteriſch wiederzugebären vermögen.

(Einen dritten Kreis wird der Vortragende in denjenigen Gedichten betreten, welche aus dem Schwelgen der Phantaſie ſelbſt, aus dem Selbſtgenuß an ihrer Schöpferkraft hervorgegangen ſind und daher im Gegenſatz gegen den Ausdruck der einfachen Empfindung oder des Gedankens, als die eigentliche Kunſtlyrik, im prägnanteren Sinne, bezeichnet werden können. Wenn in den erſteren die ſubjektive Stimmung nur nach der durchſichtigen Form der Empfindung ſtrebt, ſo daß ſich dieſelbe aus der Seele mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit hervorzudrängen und die Sache ſelbſt zu bezeichnen ſcheint, daher dieſe auch in ihrem Urſprunge größtentheils Gelegenheitsgedichte ſind: ſo geſtaltet in den zuletzt bezeichneten Gedichten vielmehr die freie Phantaſie zu ihrer eignen Luſt und um ſich in ihrer univerſellen Kraft und Kühnheit zu genießen. Hier iſt es alſo der gepreßten Bruſt viel weniger um den Ausdruck ihrer Innerlichkeit zu thun, als ſich der Schöpfer vielmehr an der Kunſt des Geſtaltens, an der Fülle ſeiner verſchwenderiſchen Phantaſie weidet. In dieſen Kreis gehört, außer manchen Liedern des weſtöſtlichen Divan und der pomphaften Lyra, welche der ſpaniſchen Tragödie eingewebt iſt, der größte Theil der Rückertſchen Gedichte, deſſen unterſcheidende Kunſtſtufe gerade darin beſteht, vermittelſt der Virtuoſität des Geſtaltens und der unendlichen Herrſchaft über das Reich der Formen die Anſchauungen der Phantaſie zu verkörpern, ja, zu ihrem Schmucke das ganze Univerſum oft mit der gewagteſten Freiheit und mit deſultoriſcher Keckheit zu verwenden. Dieſe Gattung lyriſcher Gedichte fordert auch einen analogen dichteriſchen Vortrag. Wir müſſen es demſelben anfühlen, daß er ſich von der geſtaltenden Kraft der Phantaſie getragen fühlt und daß er mit ihren Reichthümern frei zu ſchalten verſteht. Der ſchöne Selbſtgenuß der Phantaſie, der Wechſel der Geſtalten, die ſie in einem einzigen Gedichte, oft mit den größten ſelbſterſchaffenen Schwierigkeiten der Form ſpielend, durchlauft, ſoll auch als ſolcher an das Ohr des Hörers dringen. Hier bedarf die Stimme der größten Fülle der Modulationen, und eine Herrſchaft über alle Arten der

Accente, indem ſie, je nach dem Bedürfniß, das Muſikaliſche des Reims, die abſichtlich von dem Dichter geſchaffene Schwierigkeit des Rhythmus und der Kompoſition, den immer in anderer Begleitung wiederkehrenden Refrain, das Spielen mit dem Klang und die Keckheit der Wortbildung gleichzeitig zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Im Gegenſatz gegen die Einfachheit des dichteriſchen Vortrags der erſten Gattung dürfen wir den Vortrag dieſer Gattung mit einem von der Muſik erborgten Ausdruck, gleichſam als den figurirten bezeichnen, in welchem die Virtuoſität der Stimme dem Reichthum der dichteriſchen Formen nachzukommen und ſie frei zu beherrſchen, ſich bemüht. Nur ſehr klangvolle, umfangreiche, nach allen Richtungen hin völlig geübte Stimmen werden die volle Wirkung in dieſer dritten Gattung der Lyrik ausüben. Im Syſtem des Unterrichts tritt ſie, wie wir gezeigt, als die eigentliche Stufe der Virtuoſität des lyriſchen Vortrags auf und iſt als ſolche auch als ein Glied des ganzen Syſtems einzureihen.

Als Uebergangsſtufe zu dem dramatiſchen Vortrag würden wir den Vortrag der Balladen und Romanzen bezeichnen, indem in ihnen ſich bereits das epiſche und lyriſche Element, wenngleich noch in der Form der Lyrik, durchdringen. Denn in ihnen tritt die Empfindung und der Gedanke in der Form epiſcher Erzählung, überhaupt in Geſtalt einer vor uns werdenden Handlung auf. Dieſe iſt freilich nur ein Moment, um an ihr die Einheit der Empfindung zur Anſchauung zu bringen, aber es bricht darin doch ſchon das dramatiſche Element durch. Von den einfachen Romanzen und Balladen, in welchen das epiſche Element der Erzählung untergeordnet iſt, beginnend und die Einfachheit der Grundempfindung auch durch den ſchmuckloſen und vom rhetoriſchen Aufwand entfernten Vortrag wiedergebend, ſchreite man zu denjenigen fort, in welchen der Grundgedanke vorzugsweiſe ethiſcher Natur iſt und namentlich einen Kampf und Sieg im Gebiet des ſittlichen Geiſtes ausgeprägt und in einer kunſtvollen, epiſchen Darſtellung entfaltet hat. Auch hier möchte ſich der Gegenſatz Götheſcher und Schillerſcher Lyrik an dieſe beiden Formen der Kompoſition vertheilen. In der erſteren waltet das Moment einfacher, ſeelenhafter Empfindung in prunkloſer Form vor (der König von Thule, Erlkönig, der Fiſcher, der Sänger), in der letzteren tritt das ſittliche Pathos vielmehr an die Spitze und entwickelt ſich in ſehr kunſtreicher epiſcher Erzählung. (Die Bürgſchaft, der Taucher, Fridolin, der Kampf mit dem Drachen, die Kraniche des Ibykus, der Graf von Habsburg.) Natürlich fixiren wir dieſen Gegenſatz nicht als einen abſoluten zwiſchen beiden Dichtern, denn die Götheſche Braut von Korinth und der Gott und die Bajadere gehören unbedingt der zweiten Gattung an. Nun wird der Vortrag auch dieſem Unterſchiede entſprechen müſſen. Die einfache, faſt naive, von allem rhetoriſchen Pathos ferne Ausdrucksweiſe der empfindungsvollen Romanze will vor Allem auch nur das Seelenhafte ſelbſt wieder erklingen laſſen; ſie hebt alſo das Epiſche nicht durch Tonmalerei heraus, die Balladen der letzteren Art erheiſchen dagegen wieder die Virtuoſität des malenden und die epiſchen Partien beſonders veranſchaulichenden Vortrags. Dafür ſind ſie auch eine vortreffliche Schule. Hier wollen wir durch den Recitirenden die ganze Fülle der epiſchen Erzählung gleichſam in dramatiſcher Lebendigkeit vor uns ſehn. In dieſe von uns nach der Seite der dichteriſchen Kompoſition aufgefaßten Unterſchiede möchten ſich wohl die lyriſchen Erzeugniſſe überhaupt einordnen laſſen, wenigſtens würde ſich der dichteriſche Vortrag der Lyrik nach dieſen Kategorien am zweckmäßigſten behandeln und am fruchtbarſten für den darſtellenden Künſtler machen laſſen.

Das Geſetz des dramatiſchen Vortrags.

Wir haben den epiſchen und lyriſchen Vortrag nur als Vorſtufen und Vorſtudien zum dramatiſchen Vortrag behandelt. Wie der letztere, ſeiner Natur nach, der reichſte, mannigfaltigſte und ſchwierigſte iſt, weil er eine Welt verſchiedener, in ſich beſchloſſener Perſönlichkeiten zur lebendigen Anſchauung erheben ſoll, ſo hat er auch den epiſchen und lyriſchen Vortrag als Momente in ſich. Der dramatiſche Vortrag bildet die Spitze des erſten Theils, welcher es mit der Kunſt der Rede überhaupt zu thun hat. Da dieſe nun für den darſtellenden Künſtler das nothwendige Mittel zur Verwirklichung der Charaktere iſt, ſo gewinnt ſie natürlich auch ihre freieſte und vielſeitigſte Anwendung in dem dramatiſchen Vortrage. Dieſer ſetzt freilich die Charakterauffaſſung, ſo wie die Kenntniß der Affekte und ihrer Art ſich kund zu thun voraus; daher anticipirt der dramatiſche Vortrag gewiſſermaßen den dritten Theil der Charakterdarſtellung, da er nur vermittelſt der Einſicht in ihre Geheimniſſe möglich iſt. Gleichwohl kann er im Syſteme der geſammten Entwickelung, welche die dramatiſche Darſtellung zu ihrem abſoluten Zweck macht, keine andere Stelle einnehmen, als die wir ihm hier angewieſen. Die vollſtändige Erledigung vieler Punkte iſt, wie wir ſchon in der Einleitung zum beſondern Theil bemerkt, nur aus der Einſicht in den geſammten Organismus unſerer Kunſt möglich, ſo daß ſie, wenn auch einer beſtimmten Stufe angehörend, doch nur als Reſultat des Ganzen begriffen werden können. Dahin gehört nun vor Allem der dramatiſche Vortrag. Als Entwickelungsmoment kann derſelbe unmöglich eine andere Stelle einnehmen, als am Schluſſe des erſten Theils, welcher die Kunſt des Vortrags zu ſeiner Aufgabe hat, denn in ihm verwirklichen ſich alle Geſetze deſſelben; der dramatiſche Vortrag bildet alſo den natürlichen Schlußſtein dieſes Abſchnitts. Da er es nicht mit der Verkörperung vermittelſt der Gebärde zu thun hat, ſondern einzig und allein durch die Macht der Rede wirkt, ſo darf er auch nicht erſt bei der Charakterdarſtellung, als Spitze der dramatiſchen Kunſt, auftreten, wiewohl er nur durch eine Anticipation aller der folgenden Begriffe ganz in die Erſcheinung treten kann. Es muß daher auch hier genügen, die Stelle des dramatiſchen Vortrags als ein Element der Entwickelung für den dramatiſchen Künſtler bezeichnet zu haben.

Erſt im dramatiſchen Vortrage wird ſich das Maaß der Produktivität und die Kraft der Selbſtverleugnung des Künſtlers offenbaren. Es kann Jemand mit glücklichen Mitteln des Tons begabt, von einer bedeutenden künſtleriſchen Bildung und einer tiefen und richtigen Empfindung unterſtützt, ſehr wohl epiſche und lyriſche Sachen mit einer gewiſſen Virtuoſität leſen, der dennoch an dem dramatiſchen Vortrage ſcheitert. Denn dieſer beruht auf der Selbſtentäußerung, auf der Verwandlung in ein anderes lebendiges, denkendes und wollendes Geſchöpf, das in ſeiner Einheit feſtgehalten und durchgeführt ſein will. Der Fortgang vom epiſchen und lyriſchen Vortrag zum dramatiſchen iſt alſo ein qualitativer Sprung. Fehlt die Verſatilität der Phantaſie, ſich augenblicklich in eine andere Perſönlichkeit hineinzuverſetzen, oder die Kraft, in dieſer Selbſtentäußerung auch zu beharren, ſo wird der dramatiſche Vortrag nie ſeinen Begriff erfüllen; der Vortragende wird uns aus dem Drama vielmehr auf den Boden der Lyrik zurückverſetzen. Der Schauſpieler hat ſich natürlich beſonders eifrig und vielſeitig mit dem dramatiſchen Vortrag zunächſt einzelner Charaktere, dann ganzer Werke zu beſchäftigen. Denn hier erſt erfährt er, was er, ohne die ſinnliche Illuſion der Maske, des Koſtüms und ohne die körperliche Beredtſamkeit, einzig und allein durch die Macht des Tones und der dichteriſchen Anſchauung vermag. Durch eine häufige, mit Sinn wiederholte Uebung der Art gewöhnt er ſich auch daran, raſch ſich in den Charakter eines Werks hineinzufinden und vom Blatt zu leſen. Je ernſter von den Künſtlern dieſer Theil der Kunſt geübt wird, deſto mehr gewinnt auch der Menſch dabei an Bildung, indem er gerade dadurch immer mehr mit dem innerſten Geiſt des Kunſtwerks vertraut wird und auch das ſcheinbar Geringfügige und die tiefer liegenden Abſichten des Dichters ſich zum Verſtändniß bringt. Es giebt leider eine Menge Schauſpieler, welche in einer oder der andern Rolle, durch die Illuſion der dramatiſchen Darſtellung, von einer glücklichen Maske und Perſönlichkeit unterſtützt, faſt wie Künſtler wirken, welche aber mit dem Buche in der Hand, ganz allein auf die Macht ihrer produktiven Imagination, das poetiſche Verſtändniß des Dichters und die Bildung ihres Tons gewieſen, wie Stümper erſcheinen; weil hier auch jedes Vergreifen der Stimme, jede nicht erkannte Abſicht des Dichters ſchroff heraustritt und durch kein anderes Beiwerk verdeckt werden kann.

Von dem dramatiſchen Leſen einzelner Rollen iſt dann der letzte Schritt zu der Vorleſung eines dramatiſchen Ganzen zu thun; dem Gipfel des dramatiſchen Vortrags und der ganzen Kunſt der Rede. Es gehört ein Verein der glänzendſten Eigenſchaften dazu, um ein dramatiſches Ganzes durch den Vortrag als ein in ſich lebendiges Kunſtwerk wieder an die Phantaſie des Hörers zu bringen. Erſt die neueſte Zeit hat in Deutſchland dies zu einer eignen, ſelbſtſtändigen Kunſt erhoben, als deren Begründer und glänzendſter Vertreter L. Tieck anzuſehn iſt. Zur vollſtändigen Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe gehört ſowohl das volle Verſtändniß des ganzen Kunſtwerks ſelbſt in ſeinen allgemeinen, beſondern und einzelnen Bezügen, als auch die Kraft, die Fülle der verſchiedenen Perſönlichkeiten durch die dichteriſche Anſchauung und die Verſatilität der Stimme ſcharf abzugrenzen und als lebendige Figuren vor der Seele des Hörers werden zu laſſen. Der dramatiſche Vorleſer ſoll alſo über dem Ganzen des Kunſtwerks leitend ſchweben, und doch zugleich in jedem Augenblick zur Selbſtentäußerung in die beſondern Perſönlichkeiten fortgehn. Durch das erſte Moment hält er die verſchiedenen Geſtalten zu einem Ganzen zuſammen und bringt dem Hörer die zum Genuß nothwendige Gewißheit auf, daß der Leſer die Einheit dieſer lebendigen Mannigfaltigkeit in ſich ſelbſt, in ſeiner intellektuellen Anſchauung trage. Durch das zweite Moment öffnet er dem Leſer erſt die innerſte Werkſtatt der verſchiedenen Charaktere, welche er in ihren geheimſten Regungen, in ihren innerſten Motiven belauſcht und mit durchſichtiger Klarheit vor uns enthüllt.

Da der dramatiſche Vorleſer die lebendige Einheit aller beſondern Geſtalten in ſich concentrirt, ſo wird auch das Dichterwerk auf dieſem Wege größtentheils viel reiner und gleichmäßiger zur

Anſchauung des gebildeten Hörers kommen, als durch die Bühnendarſtellung, wo untergeordnetere Rollen ſelten zu ihrem vollen Rechte kommen; während von dem Alles beherrſchenden, Alles in ſeinem innern Zuſammenhange und in ſeiner nothwendigen Bedeutung anſchauenden dramatiſchen Vorleſer auch die Nebenfiguren ihre volle Geltung empfangen. Die Abweſenheit jedes, außer dem Tone, zur Illuſion wirkenden Mittels, macht daher auch dieſe Art des Genuſſes nur gebildeten Geiſtern zugänglich, denn hier ſchließt ſich der freie, von allem Stoffartigen entfernte Dichtergeiſt, ohne alle Hebel ſinnlicher Illuſion, mit ſeinem Hörer zuſammen. Wer noch ein ſtoffartiges Intereſſe irgend einer Art zu dem Kunſtwerke mit hinzubringt, findet hier ſeine volle Rechnung nicht, und die Begeiſterung bei dieſer Art des Genuſſes iſt bei ſolchen theils eine erheuchelte, theils auf Selbſtbelügung beruhende. Wenn nicht die Eitelkeit, für einen gebildeten Geiſt zu gelten, bisweilen auch die innerſte Neigung der ſinnlichen Natur zu verhüllen geböte, ſo würde man die große Mehrzahl die mittelmäßigſte Vorſtellung eines ephemeren Theaterſtücks der bewunderungswürdigſten Vorleſung eines Shakespearſchen Dramas vorziehn ſehn. Denn im erſten Falle drängt ſich tauſenderlei Ergötzlichkeit und Luſt herbei, wodurch die ſinnliche Natur immer noch erregt wird, während in dem künſtleriſchen Vortrage eines großen Dichterwerks nur die überſinnliche und ideale Natur allein befriedigt wird und befriedigt zu werden verlangt.

Es iſt ſchon öfter die Frage aufgeworfen worden, ob der dramatiſche Vorleſer dieſelben Geſetze und Zwecke zu verfolgen habe, als der dramatiſche Darſteller? Schon der Umſtand, daß beide verſchiedene und zwar ungleiche Mittel zur Verwirklichung des Dichters anwenden, muß auch eine Verſchiedenheit beider Standpunkte feſtſtellen. Die Grenze beider Aufgaben liegt aber gerade in der ungleichen Natur ihrer Mittel. Der dramatiſche Vorleſer hat auf dem Strome der Poeſie nur ſeine dichteriſche Anſchauung und die Macht des Tons, er kann daher auch durchaus keine ſinnliche Illuſion bewirken wollen. Wir ſollen durch ihn allerdings in die verſchiedenen Charaktere und in ihre innerſte Natur eingeführt werden, ſie ſollen ſich auch als getrennte Individualitäten durch den Ton vor unſerm Geiſte darſtellen, aber dieſe Unterſchiede und Gegenſätze entwickeln ſich immer nur für die unſinnliche dichteriſche Anſchauung. So ſehr alſo auch der Grundton, je nach dem Weſen der Individualitäten, modificirt werden muß, ſo darf dies doch nicht bis zu dem Streben fortgehn, den natürlichen Ton in der Zeichnung der verſchiedenen Charaktere gänzlich zu verhüllen und unkenntlich zu machen. Wir wiſſen ſehr wohl und wollen dies auch nicht vergeſſen, daß ein und derſelbe Geiſt die verſchiedenen Geſtalten vor uns werden läßt und durch die Kraft ſeiner Selbſtentäußerung auseinanderhält; dies Bewußtſein ſoll man aber nicht durch ein an und für ſich auch erfolgloſes Ringen nach einer totalen Unterſchiedenheit des Tons in den einzelnen Charakteren aufzuheben trachten. Aus dieſer ganz verkehrten Anſicht iſt auch die tolle Verirrung zu erklären, durch welche ein bekannter Vorleſer ſich hat verleiten laſſen, in den Frauenrollen die männliche Stimme zu verleugnen und zu dem Fiſtelton zu greifen, eine Umwandlung, welche nothwendig eine komiſche Wirkung hervorbringt, und daher auch, wie es ſcheint, ſpäter verlaſſen worden iſt. Daß ein künſtleriſcher Vortrag die Prinzeſſin und Leonore, die Eboli und die Königin im Don Karlos, die Porzia und Neriſſa, die Königin und Ophelia auch durch den Grundton ſchattiren und dem geiſtigen Auge als unterſchiedene Geſtalten bezeichnen muß, iſt klar, aber dieſe Unterſchiede dürfen nur in der Form von Reliefs erſcheinen, welche ſich auf einer und derſelben ſie zuſammenhaltenden Fläche erheben, nicht als freie, von einander unabhängige, ſelbſtſtändige Rundbilder, wie ſie die dramatiſche Darſtellung in voller Verſinnlichung hinſtellt. Sobald man dieſen Unterſchied zwiſchen der Bühnendarſtellung, wo die verſchiedenen Individualitäten auch an eben ſo viel ſinnlich verſchiedene Perſönlichkeiten vertheilt ſind, und dem Vorleſer, der als der eine ſich in die Vielheit der Geſtalten ſpaltet, ohne deshalb aufzuhören, die geiſtige Einheit in aller dieſer Mannigfaltigkeit zu ſein, in der Ausführung verwiſcht, ſo läuft der Letztere Gefahr, gerade um ſeinen höchſten Triumph zu kommen, die innerſte Werkſtatt der Perſönlichkeiten aufzuſchließen. Daß durch den dramatiſchen Vorleſer alle Affekte und Empfindungen, ja, die ganze Energie aller Leidenſchaften in ſcharfer Zeichnung und in ihrer vollen und perſönlichſten Beſtimmtheit heraustreten, iſt die höchſte Aufgabe ſeiner edlen Kunſt. An die Stelle des vollen, ungeſchmälerten dramatiſchen Ausdrucks nur Andeutungen, womit man eigentlich eine völlig verworrene Vorſtellung verbindet, treten zu laſſen, heißt die Natur des dramatiſchen Vortrags durchaus verkennen und ihn zur epiſchen Recitation verflachen. Wir wollen den ganzen Bergſtrom der Leidenſchaften, die ganze ſprudelnde Keckheit des Humors auf uns eindringen laſſen, die Geſtalten durch alle Wechſel der Empfindungen begleiten und bis zu den Quellen ihrer Gedanken und Entſchlüſſe vordringen. Wer die Macht des dramatiſchen Vortrags jemals erfahren, der wird eine Kunſt, welche ohne allen Apparat, das ganze Rüſtzeug allein in dem Geiſte und dem Tone des Leſers tragend, die geiſtigſte Erhebung und den reinſten dichteriſchen Genuß zu bereiten vermag, eben ſo hoch halten, als die Seltenheit ihrer gediegenen Ausübung aus der Schwierigkeit der Aufgabe begreifen.

Die körperliche Beredtſamkeit.

Die allgemeinen Bedingungen der körperlichen Beredtſamkeit. Haltung, Gang, Anſtand.

Da der Körper, wie der Ton, das Material iſt, wodurch der darſtellende Künſtler wirkt, ſo muß der erſtere ebenfalls geformt und dem Geiſte dienſtbar gemacht werden. Dieſelbe Forderung, welche wir in unſerm erſten Abſchnitte an den Ton geſtellt, ihn zum Organ eines idealen Inhalts zu bilden, wiederholt ſich mithin für den Körper mit gleicher Nothwendigkeit. Wie überhaupt der Menſch von Allem, was ihm die Natur anerſchaffen, erſt durch ſeine Thätigkeit Beſitz ergreifen muß, ſo muß er auch den Körper ſich unterwerfen, um ihn zu einem Abbilde des Geiſtes zu machen. So lange dieſe zweite Beſitzergreifung durch die eigne Arbeit des Menſchen nicht erfolgt iſt, ſo lange iſt der Körper noch ein widerſpenſtiger Stoff, der ſich noch nicht dem Willen des Geiſtes gefügt hat. Geht nun dieſe Forderung überhaupt an den gebildeten Menſchen, ſo erhält ſie natürlich noch eine ſpecifiſche Wichtigkeit für den darſtellenden Künſtler, welcher vermittelſt ſeines Körpers ſeine Ideen ausführt. Es kann aber Niemand einen Stoff auf freie Weiſe, nach ſeinen Abſichten, verwenden, wenn er ihn nicht als Stoff vollſtändig beherrſcht. Wie kann alſo der Schauſpieler mittelſt ſeines Körpers Ideen ausdrücken wollen, wenn er ihn ſich nicht allſeitig unterworfen hat!

So wenig wir in der Ausſprache den Special-Menſchen einer Scholle, ſondern das gebildete Glied einer Nation vor uns ſehn wollen, ſo wenig ſollen uns Haltung und Bewegung des Körpers an einen partikulären Menſchen, etwa an ſeine Beſchäftigung erinnern, oder uns den Widerſpruch zeigen zwiſchen dem Geiſte und dem Körper, welcher ſich gegen ſeinen Herrn und Meiſter auflehnt, indem er ſich nicht willig als eine Hülle um ihn ſchmiegt, und ſich zu einem Zeichen für denſelben bequemt. Wir wollen alſo durch die körperliche Haltung und Bewegung einen allgemeinen Menſchen, einen die Herrſchaft über ſeinen Körper ausübenden Geiſt vor uns ſehn, der uns den wohlthuenden Eindruck macht, in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung den Anſprüchen der formellen Bildung völlig zu entſprechen. Dies iſt mithin auch die erſte und unerläßlichſte Bedingung für den Schauſpieler. Seine Aufgabe beſteht alſo zunächſt darin, den ganzen Körper frei zu beherrſchen, ſo daß jedes einzelne Glied ſo in ſeiner Gewalt iſt, daß er daſſelbe mühelos zur Darſtellung von Seelenzuſtänden verwenden kann, ferner, daß eine harmoniſche Uebereinſtimmung in ſeinen Bewegungen ſtatt findet, endlich, daß uns aus denſelben auch die Seele entgegenleuchtet, die Anmuth der Bewegung. Als Disciplin, durch welche dieſe Bedingungen erfüllt werden, gehören überhaupt gymnaſtiſche Uebungen und vor Allem ein gründlicher Tanzunterricht hierher. Die erſteren ſollen dem Körper Kraft und Energie verleihen, und müſſen daher von dem Geſichtspunkt aus allein geleitet werden, die Herrſchaft über die einzelnen Glieder des Körpers zu befördern; der Tanzunterricht aber muß ſich die edle Haltung, die freie und anmuthige Bewegung und die Sicherheit in dem harmoniſchen Gebrauche der Glieder zum Zwecke machen. Gegen dieſe Geſichtspunkte muß nothwendig die eigentliche Technik der Pas zurücktreten, ja dieſe dürfen überhaupt in dem Unterricht nur inſofern eine Stelle haben, als dadurch die Anmuth der Bewegung und die Herrſchaft über den Körper zur Darſtellung von Seelenzuſtänden gefördert wird. Der Leiter dieſes Unterrichts muß daher ſelbſt ein Bewußtſein über dieſen beſtimmten Zweck haben, um eine verſtändige Stufenfolge der Uebungen und eine ſyſtematiſche Bildung der körperlichen Bewegung erreichen zu können.

Wenn Göthe der ſinnigen Ottilie in ihrem Tagebuche den allgemeinen Gedanken in den Mund legt: „Es giebt kein äußeres Zeichen der Höflichkeit, das nicht einen tiefen ſittlichen Grund hätte. Die rechte Erziehung wäre, welche dieſes Zeichen und den Grund zugleich überlieferte“, ſo hat derſelbe vor Allem ſeine tiefe Bedeutung und Wahrheit für den Darſteller. Ein wahrhafter Unterricht in der Bildung des Körpers wäre mithin der, welcher ſtets die *ſymboliſche* Bedeutung in der Haltung und Bewegung des Körpers aufzuzeigen ſich bemühte. Denn dadurch würden die Regeln aufhören, ein nur mechaniſch Gelerntes und Ueberliefertes zu ſein. Leider iſt aber die Bildung der heutigen Lehrer, welche dieſen Unterricht leiten, noch gar weit entfernt, ſolche Anſprüche zu befriedigen. Wir aber können uns nicht entheben, wenigſtens den abſoluten Standpunkt für einen ſolchen Unterricht anzudeuten.

Die Bildung des Körpers zum Zwecke äſthetiſcher Darſtellung ſoll das Reſultat herbeiführen, daß derſelbe in ſeiner äußeren Erſcheinung den *Charakter der Seele* an ſich trage. Dies offenbart ſich nun in doppelter Weiſe, in der *ruhigen Haltung* und in der *Bewegung*. In der ruhigen Haltung des Körpers wollen wir zuvörderſt den Ausdruck einer edlen Perſönlichkeit erblicken, in welcher uns ein Gleichgewicht der Geiſteskräfte und der ſittlichen Bildung anſpricht. Dazu gehört die ungezwungene Haltung der einzelnen Glieder, wodurch uns die Anſchauung einer innern Sicherheit und Freiheit gegeben wird und die Möglichkeit, leicht in jedwede Bewegung übergehen zu können. Die ſteife, gezwungene Haltung erweckt uns die Vorſtellung theils einer nicht freien Stimmung des Gemüths, theils einer noch nicht erfolgten Unterwerfung des Körpers unter die Herrſchaft der Seele, zugleich mit dem Gefühl dieſes Widerſpruchs. Dies erweckt dem Anſchauenden daher auch ein peinliches Empfinden. Es widerſtrebt ferner der freien, edlen Haltung, wenn der Körper durch irgend einen Zug die Abſicht verräth, eine beſtimmte Vorſtellung zu erwecken. Ein über die natürliche Grenze zurückgebogener Kopf, die über Gebühr hinausgekehrte Bruſt erwecken ſogleich die Anſchauung, daß hier das Abbild eines ſelbſtſtändigen, unabhängigen Geiſtes als Zweck erſtrebt wird, und zerſtören damit das Weſen der edlen, freien Haltung. Wie es das Zeichen der gebildeten und freien Konverſation iſt, ſich nicht in ſcharf markirten Accenten zu bewegen, ſo ſoll auch kein Glied des Körpers in der freien und edlen Haltung die Aufmerkſamkeit beſonders auf ſich ziehn, ſondern durch die Natürlichkeit und Uebereinſtimmung mit allen andern Gliedern nur einen harmoniſchen Eindruck auf uns hervorbringen. Darin liegt alſo der abſolute Grund, warum namentlich die Arme in ihrer ganz naturgemäßen Lage ruhen müſſen, die obere Hälfte leicht an den Leib geſchloſſen und die Hand leicht gebogen. Denn dies gebietet ihre Natur, weil ſie, als das beweglichſte Organ, von dieſer Lage aus allein ungezwungen zu jedweder Bewegung fortgehen kann. Sowohl die gekrümmte, als die ſteif anliegende Hand widerſprechen dem Ausdruck des Natürlichen und Ungezwungenen, denn beide erwecken ſchon die Vorſtellung einer beſtimmten Thätigkeit oder eines beſtimmten Ausdrucks, in welche der Menſch aus einer ungezwungenen Lage übergegangen iſt. Die gekrümmte Hand zeigt uns dieſelbe entweder von der Handhabung irgend eines Objekts herkommend, oder gar im Begriff zum Ballen der Hand überzugehn, mithin ſchon in einem Affekte; die mit ihrer ganzen Fläche anliegende Hand aber erweckt die Vorſtellung einer gezwungenen Lage, weil der Menſch an die Stelle der organiſchen Wellenlinie die gerade Fläche geſetzt hat, wodurch das Unorganiſche, Unlebendige und Mechaniſche ausgedrückt wird. Eine ſteife, geradlinigte Haltung der Hand zeigt uns alſo den Menſchen nicht als ein ungezwungenes Geſchöpf. Nur wer die Herrſchaft über ſeinen Körper wirklich erlangt hat, wird uns in ruhiger Haltung das Bild eines Menſchen darbieten können, der jede Vorſtellung einer beſtimmten Thätigkeit oder Abſicht fern von uns hält, denn ohne dieſe Herrſchaft fühlt ſich der gebildete Menſch in ruhiger Haltung beengt und indem er das Gefühl dieſes Zwanges zu verdecken ſtrebt, wird ſeine Haltung theils ſteif, theils abſichtlich. Die natürlich freie Haltung iſt alſo das Reſultat einer Bewegung und Vermittelung, welche wieder zur Unmittelbarkeit zurückgekehrt iſt. Alle aus einem Kampfe erfolgte Rückkehr zur Natur fordert aber eine gewiſſe Veranlagung des Individuums, weil ſich darin ſtets eine gewiſſe Virtuoſität ausſpricht. Daher auch in unſerm konkreten Falle die Erfahrung, daß viele Menſchen, ſelbſt aus den höchſten Kreiſen, welche durch Erziehung und Umgang am erſten eine freie und edle Haltung ihres Körpers gewinnen müßten, doch nie dazu gelangen. Kein Wunder daher, wenn ſie auch auf der Bühne ſo ſelten eigentlich in ihrer vollen Reinheit angetroffen wird.

Dieſelbe Anſchauung einer ungezwungenen und edlen Natur ſoll uns der Gang erwecken. Wenn überhaupt der Körper nach dem geheimnißvollen Geſetze bewegt wird, welches die Seele ihm mittheilt, ſo liegt dies auch darin, daß der Gang ein Abbild der Seele iſt. Wir haben es aber hier noch nicht mit dem ſinnlichen Ausdruck der Affekte zu thun, ſondern mit der bloßen Herrſchaft über den Körper. Nur nach dieſer Seite gehört uns daher der Gang hier an. Wenn ſich ſchon in der ruhigen Haltung der vom Menſchen nicht unterworfene Körper in ſeiner rohen Natürlichkeit hervorthut, ſo iſt dies noch viel mehr beim Gange der Fall, denn in der Bewegung offenbart ſich die ſelbſtiſche, widerſtrebende Kraft der Materie natürlich noch weit mehr, als in der Ruhe. Daher uns der Gang auch viel ſymboliſcher den Gegenſatz einer rohen Natürlichkeit und einer edlen Bildung in den mannigfaltigſten Abſtufungen ausdrückt. Der Darſteller idealer Menſchlichkeit muß natürlich dieſem Zweige eine beſondere Sorgfalt und Aufmerkſamkeit zuwenden. Wer durch die Bewegungen des Körpers alle Affekte der Seele auszudrücken berufen iſt, muß ſich doch wohl zunächſt ſeinen Körper in der erſten und natürlichſten Bewegung, dem Gange, unterworfen haben! Haltung und Gang ſollen uns nur einen gebildeten Menſchen offenbaren, der keine ſpecifiſche Lebensthätigkeit darin hervorblicken läßt, weil dieſe ſchon dem allgemein Menſchlichen widerſtrebt. Wenn es in der Darſtellung eines konkreten und ſehr ausgeprägten Charakters allerdings die Aufgabe des Schauſpielers iſt, ſelbſt bis in den Gang hinein das beſtimmte Bild deſſelben durchſcheinen zu laſſen, ſo darf doch der Gang im Allgemeinen uns keine beſondere Thätigkeit und Lebensrichtung ankündigen. Wir wollen in ihm die elaſtiſche Bewegung eines Körpers ſehen, deſſen Kraft in der alle Glieder beherrſchenden Seele liegt. Derjenige Gang, welcher einen Theil des Körpers ſeiner natürlichen, materiellen Schwere überläßt, ihn alſo nicht mit Freiheit beherrſcht, iſt plump, weil ſich hier die Körperlichkeit für ſich, alſo gegen die Herrſchaft der Seele, geltend macht. In dem plumpen Gange hat alſo der Geiſt nicht in allen Theilen des Körpers das Zeichen ſeiner Beſitznahme aufgepflanzt. Er erweckt alſo ſymboliſch die Vorſtellung eines Sieges der Materie über den Geiſt. Wenn dagegen durch den natürlichen Gang irgend eine beſtimmte Empfindung oder Anſchauung ausgedrückt werden ſoll, ſo iſt er geziert. Derſelbe iſt alſo der abſtrakte Gegenſatz des plumpen Ganges, indem er allerdings die Glieder des Körpers nicht wie der erſtere ungebunden läßt, ſondern zu Zeichen der Seele macht, aber einen Affekt auszudrücken bemüht iſt, welcher durch ſeine Abſichtlichkeit der Natur widerſtrebt. Die Formen des gezierten Ganges können natürlich unendlich mannigfaltig ſein, indem entweder durch die Bewegung überhaupt ein Wohlgefallen erſtrebt wird, oder indem die ſinnlichen Formen beſonders herausgekehrt werden, welches die Nüance des koquetten Ganges giebt, oder indem auch gewiſſe ſittliche Beziehungen durch den Gang verſinnlicht werden ſollen. Das Gemeinſame aller dieſer Formen iſt das Abſichtliche. Wir aber wollen im Gange nur eine ſich frei und ungezwungen bewegende Perſönlichkeit vor uns ſehen, in welcher die einzelnen Glieder alle harmoniſch zu der Anſchauung eines wahrhaften Gleichgewichts der Kräfte und einer Sicherheit des Geiſtes mitwirken. Der abſolute Begriff des menſchlichen Ganges iſt mithin der, daß ſich die Harmonie des Leibes und der Seele, welche ſich in der freien und edlen Haltung zeigt, auch in der einfachen Bewegung derſelben erhalte und bewähre.

Das dritte Moment in der Bildung des Körpers, worin die beiden erſteren Momente erſt ihre höchſte Bedeutung gewinnen, iſt der edle Anſtand und das vornehme Betragen, inſofern dies vermittelſt der körperlichen Bewegung ausgedrückt wird. Hier zeigt ſich der Menſch als Geſchöpf der ſocialen Welt. Was die körperliche Haltung und der Gang vorbereitend begonnen, den Körper der Herrſchaft des Geiſtes zu unterwerfen, das wird im edlen Anſtande zu ſeiner höhern, ſittlichen Bedeutung erhoben. Göthe hat im Wilhelm Meiſter bekanntlich die Bemerkung gemacht, daß der vornehme Anſtand ſchwer nachzuahmen ſei, „weil er eigentlich negativ iſt und eine lang anhaltende Uebung vorausſetzt. Denn man ſoll nicht etwa in ſeinem Benehmen etwas darſtellen, das Würde anzeigt, denn leicht fällt man dadurch in ein förmliches, ſtolzes Weſen; man ſoll vielmehr nur Alles vermeiden, was unwürdig, was gemein iſt, man ſoll ſich nie vergeſſen, immer auf ſich und Andere Acht haben, ſich nichts vergeben, Andern nicht zu viel, nicht zu wenig thun, durch nichts gerührt ſcheinen, durch nichts bewegt werden, ſich niemals übereilen, ſich in jedem Momente zu faſſen wiſſen, und ſo ein äußeres Gleichgewicht erhalten, innerlich mag es ſtürmen, wie es will.“ Die tiefe Beſtimmung in dieſen Betrachtungen iſt die, daß der vornehme Anſtand durchaus keinen Affekt, keine beſtimmte Lebens- und Gemüthsrichtung offenbaren ſolle, ſondern uns überall nur das Bild eines auf ſich ſelbſt ruhenden, ſeiner ſelbſt gewiſſen Menſchen zeige, der zugleich auch allen andern Gliedern der Geſellſchaft eine freie Achtung zollt. Der edle Anſtand zeigt uns alſo den Menſchen in ſeinem ganzen Verhalten als das vornehmſte Geſchöpf der Erde, dem das Bewußtſein ſeiner Stellung zur andern Natur geworden iſt und der dies auch in ſeinem ganzen Erſcheinen, in allen ſeinen Bewegungen bekundet. Indem er aber in allen andern Gliedern der Geſellſchaft daſſelbe Bewußtſein anerkennt, ſo giebt er ihnen in jedem Augenblicke das, was ihnen gebührt, ohne ſich ſelbſt etwas zu vergeben.

Das Wohlthuende einer ſolchen Erſcheinung, welche, fern von jeder Abſichtlichkeit, in dem ganzen Verlauf ihrer Bewegungen, im Kommen, Begrüßen, Empfangen, in der gegenſeitigen Mittheilung, immer das Abbild eines von allem Unedlen und Gemeinen entfernten Weſens mit voller Freiheit offenbart, beruht daher darauf, daß wir mit dem Gefühl einer vollen Sicherheit erfüllt werden, hier ſtehe ein Geſchöpf vor uns, welches nicht aus ſeinem Gleichgewicht fallen werde, weil ihm dieſes Verhalten völlig zur andern Natur geworden iſt.

Dieſe Herrſchaft des Geiſtes über die Naturſeite deſſelben, den Leib, offenbart ſich nun in dem edlen und vornehmen Anſtande auch poſitiv darin, daß das Individuum überhaupt wenige, und zwar nur andeutende Bewegungen macht. Der gebildete Geiſt zeigt ſich überhaupt in einer gewiſſen Enthaltſamkeit der Bewegungen und im Vermeiden aller gewaltſamen, die innere Empfindung, die Stimmung des Gemüths unmittelbar verſinnlichenden Gebärden. Die Herrſchaft des Geiſtes und das Gleichgewicht der Seele bekundet ſich aber bei dem edlen und vornehmen Betragen darin, daß uns der Menſch gleichſam ein *theoretiſches* Verhalten an den Tag legt, welches das, was ihn bewegt, nur durchſcheinen läßt, alſo nur andeutet, aber nicht zu einer vollen Verleiblichung fortgeht. Die geringe Herrſchaft des Geiſtes offenbart ſich dagegen umgekehrt in dem unwillkührlichen Streben, jeden Eindruck auch ſogleich zu verleiblichen und in Gebärden zu überſetzen.

Welchem beſondern Fache ſich nun auch der Schauſpieler, durch Talent berufen, ſpäter hingeben mag, dieſe Herrſchaft des Geiſtes über ſeinen Körper muß er ſich, ganz unabhängig davon, zu eigen gemacht haben. Haltung, Gang und körperlicher Anſtand ſollten daher auch in ihm zu einer vollen Sicherheit und Freiheit ausgebildet ſein. Es iſt dieſer Theil daher ein allgemeines Studium für jedweden darſtellenden Künſtler. Wenn aber überhaupt nach Göthes Bemerkung eine anhaltende Uebung dazu gehört, ſich den vornehmen Anſtand völlig anzueignen, ſo muß der Schauſpieler auch außerhalb der Bühne auf ſich ein ſehr wachſames Auge haben. Vernachläſſigt er da ſeine Haltung, Gang und Gebärde, ſo rächt ſich dies nothwendig auch wieder auf der Bühne, indem wir ihm dann einen Zwang anfühlen, der einer freien Haltung und einem edlen und vornehmen Benehmen durchaus widerſtrebt. So wenig eine oft nachläſſige Ausdrucksweiſe ohne Wirkung auf den Menſchen bleibt, ſondern in ihm, wenn es gilt, wieder in das Geleiſe der gebildeten und edlen Konverſation einzulenken, einen Zwang ſichtbar werden läßt, eben ſo wenig wird ein Mangel an Sorgfalt auf die körperliche Haltung und Bewegung außerhalb der Bühne bei dem Schauſpieler ungerächt bleiben. Ein Darſteller, deſſen Aufmerkſamkeit in Bezug auf ſeine körperliche Haltung ſich auf die wenigen Momente beſchränkt, in welchen er ſich dem Publikum zeigt, kann leicht nachher auf der Bühne, entweder durch einen an das Gemeine ſtreifenden Zug, das Bild eines gebildeten Menſchen zerſtören, oder durch den Zwang, den wir ihm anfühlen, uns den peinlichen Widerſpruch zwiſchen der beſondern Natur und Bildung des Darſtellers mit dem, was er repräſentiren ſoll, aufdringen. Zeigt der Schauſpieler in einem beſtimmten Charakter ſeine individuelle Perſönlichkeit, ſo wird freilich der Begriff der Kunſt dadurch aufgehoben; wir werden aber nur ſeinen Mangel an Talent anklagen, das Mißfallen iſt daher nur ein äſthetiſches. Bewegt ſich aber ein Schauſpieler, wenn er uns nur einen Mann der gebildeten Geſellſchaft zeigen ſoll, ſteif, unbeholfen oder gar gemein, ſo berührt uns dieſer Widerſpruch noch viel widerwärtiger, weil wir in demjenigen, der dazu berufen iſt, die Idee idealer Perſönlichkeit zu verkörpern, nicht einmal das allgemein Menſchliche ausgebildet erblicken.

Es iſt zugleich hier der Ort, die Erſcheinung zu begreifen, daß ſich Schauſpieler in Rollen, in welchen ſie ſich nur als Mitglieder der höhern Geſellſchaft zeigen ſollen, und namentlich in Civil ſehr ſelten frei und edel bewegen. Dies liegt weſentlich darin, daß ſie hier zugleich ſich ſelbſt und doch wieder ein anderes, als ſie ſelbſt ſind, nämlich eine Rolle darzuſtellen haben. Das Gefühl dieſer Zweiſpältigkeit macht den Schauſpieler unwillkuhrlich befangen und der Zuſchauer hat wieder in den Erſcheinungen aus der vornehmen Geſellſchaft ſelbſt, wie ſie ihm das Leben bietet, einen ihm ſehr gegenwärtigen und ſtrengen Maaßſtab, wonach er Haltung und Benehmen des Schauſpielers mißt. Es liegt gewiß ein unabweisbares, peinliches Bewußtſein in dem Gedanken, in ſeiner ganzen Erſcheinung, der Bekleidung, der Lebensſtellung und Aeußerungsweiſe ein Mitglied der heutigen civiliſirten Geſellſchaft, alſo einerſeits ſich ſelbſt, unverhüllt geben und doch dies wiederum vorſtellen zu ſollen. Dies Bewußtſein, welches in den meiſten Darſtellern urſprünglich eine Befangenheit erweckt, kann nur durch die völligſte Herrſchaft über den Körper, den ungezwungenſten und zur Gewohnheit gewordenen edlen Anſtand ausgeglichen werden, denn dadurch allein gewinnt der Schauſpieler die Sicherheit, ſich ſelbſt und doch zugleich eine andere Perſönlichkeit vor dem Publikum zu zeigen. Die Kleidung in Civil erſchwert natürlich dieſe Aufgabe weſentlich, weil ſie die allgemeine Kleidung der civiliſirten Welt iſt, wodurch keine beſondere Lebensſtellung und Richtung bezeichnet, ſondern nur die allgemeine Kategorie eines gebildeten und freien Mitgliedes der civiliſirten Geſellſchaft bezeichnet wird. Hier ſieht alſo die große Mehrzahl der Zuſchauenden ſich ſelbſt verkörpert und bringt daher die ganz natürliche Forderung mit, daß der Darſteller nicht nur nicht hinter den Anſprüchen der höhern Geſellſchaft zurückbleibe, ſondern dieſelben in ganz beſonderem Maaße in Haltung und Benehmen erfülle. Schon die Uniform verändert die Anſchauung. Sie treibt unſere Vorſtellungen ſogleich auf eine beſtimmte Lebensrichtung und Thätigkeit hin. Dies wirkt aber auch für den Darſteller inſofern, als er mit dieſer Uniform ſich zugleich als ein Weſen fühlt, das einer beſonderen Lebensrichtung angehört, das alſo als eine in ſich begrenztere Geſtalt vor uns hintritt. Damit iſt er aber ſchon vielmehr auf das eigentliche Gebiet der darſtellenden Kunſt getrieben, indem er eine beſondere Figur zur Anſchauung zu bringen hat. Auch auf den Zuſchauer wirkt aber ein ſolches, einen beſondern Stand repräſentirendes Koſtüm weſentlich ſymboliſch, er zieht die Forderungen, welche er, dem gebildeten Manne in Civil gegenüber, machte, in ihm nur ein von dem Bewußtſein der allgemeinen Bildung getragenes Geſchöpf unſerer modernen Welt zu erblicken, unwillkührlich zuſammen in die Anſprüche, ein Mitglied eines beſonderen Standes vor ſich zu ſehen. Dies ſteigert ſich natürlich, je individueller und beſtimmter die Maske iſt, in welcher der Schauſpieler erſcheint, und je entfernter die Geſtalt unſern modernen, ſocialen Verhältniſſen ſteht. Je weiter ſich der Charakter der Rolle von dieſer Bahn entfernt, deſto beſtimmter machen ſich die Anſprüche an den Darſteller, als ſolchen, geltend.

Aus unſerer Entwickelung erklärt ſich endlich auch die Erſcheinung, wie ſelbſt Schauſpieler von höchſter Genialität in der Rolle und in der Kleidung eines Mannes aus unſerer modernen Welt, in welcher zunächſt nur ein civiliſirter und gebildeter Menſch vor uns erſcheinen ſollte, bisweilen ſelbſt hinter den geringſten Anforderungen zurückbleiben können. Es erledigt ſich aber daraus auch die zweite unbeſtreitbare Erſcheinung, daß Stücke, deren Figuren ſich in den gebildeten Kreiſen unſers modernen Lebens bewegen, von Dilettanten aus den höhern Ständen in der Regel, nach der Seite der Haltung und des Anſtands, beſſer geſpielt werden, als von Schauſpielern, welche, bei weit überwiegender Bühnengewandtheit und ſelbſt bei ſpecifiſchem Talente für einzelne Fächer, in Haltung und Benehmen ſich nicht auf der Höhe der Civiliſation befinden. Denn hier kann die ſchöpferiſche Kraft den Mangel einer formellen Bildung nicht erſetzen, welche zur Gewohnheit des Individuums geworden ſein muß. Daher ſehen wir auch, ſelbſt bei oft großer Mittelmäßigkeit des wirklich darſtellenden Talents, die Mehrzahl der franzöſiſchen Schauſpieler in Bezug auf Haltung, äußern Anſtand und Benehmen meiſt im Vortheil gegen ihre deutſchen Genoſſen; einmal weil die formellen Seiten der künſtleriſchen Bildung überhaupt dort mehr der Zucht unterworfen und nicht ſo, wie bei uns, der Willkühr des Subjekts anheim gegeben ſind, und dann, weil überhaupt in der franzöſiſchen Nation die größere Leichtigkeit und Freiheit der geſellſchaftlichen Bewegung heimiſch iſt.

Wir haben abſichtlich mehrere hieher gehörige Erſcheinungen dem Gedanken zu unterwerfen geſucht, um dadurch das dringende Bedürfniß einer Bildung des Körpers und eines völligen Sieges des Geiſtes über ſeine Naturſeite, den Leib, für den Schauſpieler eindringlich zu machen. Es bleibt immer ein nicht zu vertilgender Makel, wenn der Darſteller der idealen Menſchheit ſich nicht einmal in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung als ein Weſen auf der Höhe der Civiliſation darzuſtellen vermag, ſondern uns an eine untergeordnete Lebensbewegung erinnert.

Wir haben es als die erſte und unerläßlichſte Grundforderung entwickelt, daß die ſinnliche Erſcheinung des Menſchen ſo weit gebildet worden ſei, daß wir in ihr nicht nur ein Weſen erblicken, bei dem es die Natur auf die Darſtellung eines freien, über die Materie herrſchenden Geiſtes angelegt, ſondern der ſich auch wirklich dazu gemacht hat. Dieſe Forderung iſt deshalb eine durchaus allgemeine, durch deren Erfüllung ſich die civiliſirte und verſittlichte Menſchheit ankündigt, nicht eine ausſchließliche Aufgabe des Schauſpielers. Dieſer muß nur, eben weil er zur Darſtellung der idealen Menſchheit berufen iſt, dieſe Unterwerfung des Leibes unter die Herrſchaft des Geiſtes zu ſeinem beſondern Studium machen, weil wir von ihm die größte Sicherheit und Freiheit in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung zu fordern berechtigt ſind. Wie wir im erſten Abſchnitte die Reinheit der nationalen Ausſprache als ein Eigenthum des gebildeten Geiſtes überhaupt verlangten, deſſen Mangel beim Schauſpieler nur darum noch ſtörender wirkt, weil er das Organ für die dichteriſchen Schätze der Nation iſt, ſo tritt uns eine Vernachläſſigung ſeiner körperlichen Bildung ebenfalls greller, als bei allen andern entgegen, weil er der Repräſentant des ächt Menſchlichen auf der Bühne ſein ſoll.

Die Gebärde. Die unwillkürliche Verleiblichung der Empfindung, die willkürliche und die ſymboliſche Gebärde.

Nach dieſer Vorſtudie, welche der Schauſpieler noch mit der höhern allgemeinen Bildung überhaupt theilt, betreten wir das eigentliche Feld ſeiner Thätigkeit, die *Verkörperung des innerlichen Lebens vermittelſt der Gebärde*. Wie die Bildung des Tons, nach der Seite ſeiner Höhe und Tiefe, der Schnelligkeit und Langſamkeit, der Stärke und Schwäche eine Prärogative des Schauſpielers und Redners iſt, ſo gehört ihnen auch die körperliche Beredtſamkeit weſentlich an. Dieſe iſt in ihrer Anwendung freilich ſo mannigfaltig, als das innerliche Leben des Gemüths, welches ſie verſinnlicht, und als die Schwingungen des Tons, mit denen ſie ſich zur vollſtändigen Darſtellung der Seelenzuſtände verknüpft. Aber die körperliche Beredtſamkeit hat auch ihre allgemeinen Geſetze, welche ſich nur vielfach individualiſiren. Es handelt ſich mithin zunächſt darum, dieſe ſelbſt zu begreifen und die wichtigſten Erſcheinungen aus ihnen abzuleiten.

Die Gebärdenſprache wendet ſich unmittelbar an die Sinne. Darum wirkt ſie auch am ſchnellſten und ſtärkſten auf das Gemüth, weil ſich in ihr die ganze Unmittelbarkeit der Gemüthsbewegung ausdrückt und augenblicklich wieder empfunden wird. Was ſie an Stärke des Eindrucks vor dem Worte voraus hat, das büßt ſie dagegen auch an Geiſtigkeit und Beſtimmtheit gegen daſſelbe ein. Denn die Gebärdenſprache vermag, mit dem Worte verglichen, nur die allgemeinen Affektionen der Seele zu verleiblichen, aber die zarten Unterſchiede und Schattirungen derſelben, ſo wie die Beſtimmtheit des Gedankens, namentlich das ganze Reich des bewußten Wollens und Denkens nur ſehr unvollkommen und unbeſtimmt zu verſinnlichen. Darum gehört auch ein gereifterer Geiſt und ein gebildeterer Sinn dazu, durch das Wort, den idealen Ausdruck des Geiſtes, ergriffen, als durch die Gebärde, den unmittelbaren ſinnlichen Ausdruck der Gemüthsbewegung, erſchüttert zu werden.

Alle Gebärde geht von dem Triebe der Seele aus, das innerliche Leben zu verleiblichen. So wie die Seele nichts erfahren kann, ohne daß ſie daſſelbe in ein Innerliches verwandelt, d. h. empfindet, ſo ſtrebt ſie auch umgekehrt danach, alle Affektionen des Innern ſinnlich zu offenbaren, mithin zu verleiblichen. In der Gebärde wird demnach das Seeliſche unmittelbar verſinnlicht. Der abſolute Grund der Gebärde iſt alſo die Untrennbarkeit und Durchdringung von Seele und Leib, des Empfundenen und ſeiner Aeußerung. In der Verleiblichung der Gemüthsbewegung haben wir nun, dem Begriffe nach, die durchaus unwillkürliche und die willkürliche Gebärde zu unterſcheiden. Die Verleiblichung der Affektion des Innern iſt nun zunächſt eine durchaus unwillkürliche, ſobald eine pſychiſche Beſtimmtheit unmittelbar in der Leiblichkeit empfunden wird; d. h. ſich auch in Organen und Erſcheinungen des Körpers darſtellt, welche von unſerm Willen völlig unabhängig ſind. So kündigen ſich gewiſſe Erſcheinungen der Seele in gewiſſen Organen und Sphären der Leiblichkeit an. Die Irritabilität und Senſibilität ſind die Syſteme, worin ſich der pathognomiſche Ausdruck darſtellt, welcher die Innerlichkeit in ihrer vorübergehenden Bewegung zeigt und die beweglichen Zuſtände der Seele in die Leiblichkeit willenlos überführt *). So verleiblicht ſich z. B. der Muth im Blutſyſtem, er läßt, gleich dem Zorne, das raſcher wallende Blut in die Wangen ſteigen. Dahin gehört die Verleiblichung der Furcht im Erblaſſen, indem ſich das Blut aus den Extremitäten nach innen zurückdrängt. Denn, wie Muth und Zorn auf das Bewältigen eines Objekts hingehen, und daher das Blut raſcher den Ex-

---

*) Wir ſind leider noch nicht im Beſitz einer ſogenannten pſychiſchen Phyſiologie, wie ſie Hegel in ſeiner Encyclopädie fordert, welche den Zuſammenhang zwiſchen einzelnen Empfindungen und beſtimmten Syſtemen des Organismus begriffe und z. B. die innere Verbindung ins Bewußtſein höbe, „durch welche der Zorn und Muth in der Bruſt, im Blute, im irritabeln Syſteme, oder wie Nachdenken, geiſtige Beſchäftigung im Kopfe, dem Centrum des ſenſibeln Syſtems empfunden wird.“

tremitäten zutreiben, ſo verſcheucht es umgekehrt der Affekt der Furcht daraus, indem er den Menſchen in ſich zurücktreibt. Schon Carteſius ſagt: Ueber das Blut hat die Seele keine Gewalt. Alle Affektionen, welche ſich nur phyſiologiſch, d. h. an einer beſtimmten Sphäre der Leiblichkeit, offenbaren, fallen daher nothwendig ganz außer dem Bereich der künſtleriſchen Darſtellung, welche das ſchlechthin Willenloſe und der Naturgewalt Anheimfallende ausſchließt. So läßt ſich die Thräne des Kummers weder zurückhalten, noch willkürlich hervorpreſſen. Daher alſo dieſe Aeußerung des Schmerzes nicht nur nicht vom Schauſpieler gefordert werden kann, ſondern uns auch, wenn wir ſie wirklich an ihm wahrnehmen, die Gewißheit geben würde, daß der Affekt ihn unterjocht und aus dem Gebiete der Kunſt in das der Natur zurückgeworfen habe. Dieſe unwillkürlichen, an gewiſſe Sphären der Leiblichkeit gebundenen Verleiblichungen von Affektionen erhalten auch nothwendig den Charakter von Naturgeſetzen, welche mithin jede Darſtellung der Freiheit, alſo des ſittlichen Geiſtes ausſchließen. Daher drücken ſie auch blos den allgemeinen Gattungscharakter aus, der ſich in jedem Einzelnen wiederholt, ohne aber ein wirklich individuelles Gemüthsleben zu offenbaren. Der einzelne Menſch erſcheint mithin, inſofern er den Geſetzen dieſer Verleiblichung unterworfen iſt, nur als ein Exemplar, nicht als ein freies, individuelles Geſchöpf, in welchem das Allgemeine zugleich eine eigenthümliche Geſtalt annimmt, ohne deshalb den Charakter des Allgemeinen einzubüßen.

Dieſer Gattung der ganz unwillkürlichen Verleiblichungen, welche ganz außerhalb der Kunſt fallen, ſtehen diejenigen Gebärden gegenüber, welche Ausdruck eines beſtimmten, vorbedachten Zweckes, eines vorhergegangenen Entſchluſſes ſind. Sie erſcheinen als die ganz von dem Willen abhängigen Gebärden, welche alſo nur der Richtung des Willens nachfolgen. Sie ſind alſo nicht eigentliche Verleiblichungen von Affektionen der Seele. Inſofern ſich an ihnen nur der Ausdruck des Willens darſtellt, welcher in der Sinnenwelt irgend eine Veränderung hervorbringen will, ſo gehören ſie, nach dieſer Seite hin, ebenfalls der Kunſt nicht an, welche die Affektionen der Seele durch die ſie begleitenden Gebärden verſinnlichen ſoll, nicht aber die dem bloßen Willen nachfolgenden Bewegungen wiedergiebt. In den ganz unwillkürlichen Verkörperungen der Empfindung kann ſich die darſtellende Kunſt nicht offenbaren, weil ſich in ihnen nur ein Naturgeſetz und keine Freiheit zeigt, die zweite Gattung der nur willkürlichen, aus einer Willensrichtung ſtammenden Gebärden liegt aus dem entgegengeſetzten Grunde außer dem Bereich der darſtellenden Kunſt, weil in ihnen ſich keine empfindende Seele, kein innerliches Gemüthsleben zeigt, denen daher nur die Prädikate der Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit zukommen. Letztere ſchließen uns alſo nicht durch ſich ſelbſt ein inneres Leben auf, ſondern empfangen unſere Zuſtimmung erſt aus der Vergleichung mit dem, was ſie bezweckt haben. Dieſe abſtrakten Gegenſätze der ganz unwillkürlichen und ganz willkürlichen körperlichen Bewegungen haben aber ihre höhere Einheit in denjenigen Gebärden, welche uns Seelenzuſtände in der Form willkürlicher Bewegungen offenbaren. Dieſe offenbaren das pſychiſche Leben weder in einem dem Willen ganz entzogenen Organe des Körpers, noch ſind ſie andererſeits nur durch die Willkür gewählte Zeichen. Sie ſtehn vielmehr mit dem, was ſie ausdrücken ſollen, im innerſten Zuſammenhange, indem ſie die Seelenzuſtände auf eine ſprechende Weiſe verleiblichen. Dadurch ſind ſie weſentlich ſymboliſch. Damit hört aber die Gebärde zugleich auf, nur ein willkürliches Zeichen für den Seelenzuſtand zu ſein, ſondern iſt durch ſich ſelbſt bedeutſam. Nach dieſer Seite hin erſcheint ſie aber unwillkürlich, d. h. durch den Affekt der Seele, von ſelbſt hervorgerufen. Die ſymboliſche Gebärde vereinigt alſo die beiden Momente des Willkürlichen und Unwillkürlichen in abſoluter Durchdringung. Die Willkür iſt in der Form inſofern enthalten, als die Bewegungen durch die Energie der Seele hervorgerufene Zeichen ſind, durch die Bedeutſamkeit des Zeichens aber iſt dieſe Willkür auch wieder aufgehoben und zu einem bloßen Scheine herabgeſetzt. Nur ſo erklärt ſich auch die allgemeine Verſtändlichkeit der ſymboliſchen Gebärde, weil ſie auf der innern Verwandtſchaft des Zeichens mit den Affektionen der Seele beruht. In der bedeutſamen Gebärde vereinigen ſich daher Naturnothwendigkeit und Willkür, Bewußtloſes und Bewußtes, denn die Seele iſt, bei ihrer Verflechtung mit dem Leibe, ununterbrochen getrieben, das innerlich Empfundene ſo zu verſinnlichen, daß in dem ſichtbaren Zeichen noch ein innerer Zuſammenhang mit der Gemüthsbewegung wahrgenommen wird. Daher iſt die ſymboliſche Gebärde über die zufällige Beſonderheit des Subjekts erhaben und Andern verſtändlich. Dies erſcheint natürlich zunächſt als ein bewußtloſes Wirken, und als ein in ſeinem Urſprunge geheimnißvolles Geſetz der Seele.

Die Organe dieſer ſymboliſchen Gebärden ſind nun erſtens das Geſicht mit allen beweglichen, ſo mannigfaltigen Ausdrucksfähigen Theilen, ferner die von dem Willen abhängigen Glieder des Körpers, namentlich die Extremitäten, wohin die Stellung, der Gang und vor Allem die Handbewegungen gehören; endlich die geiſtigſte Gebärde, der Ton der Stimme, inſofern ſich durch ſie ein Innerliches, ein Empfindungsleben offenbart, nicht inſofern ſie nur Zeichen eines Gedachten iſt. Da dieſe drei verſchiedenen Formen alle nur auf ein und daſſelbe Ziel hinausgehn, nemlich auf die Verkörperung der Empfindung, ſo werden ſie auch in ihren Aeußerungsweiſen zuſammenwirken und dadurch die Verleiblichung in ihrer Bedeutſamkeit vervollſtändigen. Jede dieſer Formen verfolgt natürlich die Symbolik der Gebärde auf dem ihr eigenthümlichen Wege und mit der Beſchränkung, welche die unterſchiedenen Organe in der Verleiblichung der Seelenzuſtände ihr auflegen. Alle aber wirken gemeinſam zu der Bedeutſamkeit in der Verſinnlichung des Pſychiſchen mit. Denn die Seele, ſagt Cicero, ſoll ſich in dem ganzen äußerlichen Vortrage ausdrücken, das Geſicht aber iſt das Bild der Seele und ihre Dolmetſcher ſind die Augen *).

---

*) Cic. de orat. 3, 59.

Schon in den gewöhnlichſten, ganz zur andern Natur gewordenen Gebärden ſpricht ſich das Symboliſche, d. h. die innere Verwandtſchaft des Zeichens mit dem Ausdruck der Seele unverkennbar aus. So drückt das Hauptſchütteln bei der Verneinung, und das Kopfnicken bei der Bejahung offenbar das Abwenden von einer Idee, und die Zuſtimmung des Geiſtes ſinnlich aus; eine Bewegung, welche darum überall verſtanden wird, weil ſie in ſich ſelbſt ſymboliſcher Natur iſt. Die Verbeugung in ihren mannigfachen Abſtufungen zeigt eine reiche Symbolik der verſchiedenen Grade der Achtung, welche wir gegen eine Perſon an den Tag legen wollen. Das Kopfaufwerfen, das Naſerümpfen, ſind gleichfalls unzweideutige, und darum allgemein verſtändliche Zeichen des Hochmuths, des Hohnes und Spottes, und des innern, noch zurückgedrängten Zornes. Lippe und Mund ſind aber vor Allem der Sitz der ausdrucksvollſten Gebärde. In ihnen kann ſich das jubelndſte Entzücken und der vernichtendſte Hohn, mit allen Abſtufungen, verſinnlichen. Wie unzweideutig ſpiegeln ſich die verwandten Affekte des Stolzes und der Verachtung, von denen der erſtere von dem Gefühl der eigenen Vortrefflichkeit, die letztere von dem Gefühl der Nichtigkeit eines Andern ausgeht, in dem flüchtig von der Höhe herabgeworfenen Blick? Scheint aber der Verachtete unſerm Urtheile zu trotzen, ſo zeigt ſich die unwillkürliche Symbolik der Gebärde darin, daß der Verachtende denſelben mit den Augen mißt und durch das begleitende Lächeln den Widerſpruch der eingebildeten Größe mit der wirklichen Nichtigkeit der Perſon ausdrückt. So kündigen ſich die Bewegungen des Erſtaunens und der Verwunderung, in mannigfachen Graden ſich ſteigernd, durch den halb geöffneten Mund, das ſtarre Auge und den angehaltenen Athem an, weil der Menſch durch eine, ihn völlig überraſchende Vorſtellung in ſeiner Lebensbewegung aufgehalten wird, was ſich in den gedachten Gebärden verſinnlicht. So begleitet ein mehr oder minder leiſes Schütteln und Wiegen des Haupts, in welches der ruhige Körper übergeht, den Zweifel und Unglauben unſerer Seele, indem ſich darin gleichſam eine Oppoſition unſeres Denkens ſymboliſirt. Welche mannigfaltige Symbolik enthüllt uns nicht das Organ der Hand! *) Abgeſehen von dem allgemeinſten Zeichen des Winkens, des Abweiſens, der Bitte, des Segnens u. ſ. f. iſt auch ſelbſt in ferner liegenden Gebärden das ſymboliſche Moment unverkennbar. Das Zuſammenſchlagen der erhobenen Hände iſt der unwillkürliche Ausdruck, daß irgend eine Sache ganz außer unſerer Faſſungskraft liegt, ſo wie das Händeringen in der Verzweiflung offenbar das Ringen mit dem Schickſale ſymboliſch ausdrückt.

Die Bedeutſamkeit der Gebärde als Princip der dramatiſchen Darſtellung.

Dieſe Beiſpiele haben an dieſer Stelle nur den Zweck, den von uns entwickelten Begriff der Symbolik der Gebärde an die Vorſtellung zu bringen. Denn nur auf dem Grunde dieſer natürlichen Symbolik der Gebärde, in der ſich das Moment des Willkürlichen und Unwillkürlichen lebendig durchdringen, kann die Kunſt ihr Gebäude der körperlichen Beredtſamkeit errichten. Es liegt uns daher jetzt ob, das Princip unſerer darſtellenden Kunſt nach dieſer Seite hin zu entwickeln. Wir haben in dem allgemeinen Theile die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit als das Weſen unſerer Kunſt erkannt. Dies darf ſie in keinem ihrer Elemente verleugnen. Beide Seiten aber ſollen ſich ſo verſöhnen, daß in dem Augenblicke, wo unſer idealer Sinn befriedigt iſt, auch der

---

*) Quint. instit. orator. XI. 3. 85 u ſ. f. ſchildert die beredte Kraft der Handbewegungen ſehr lebhaft, indem er ſagt: „Die Bewegung der Hand, ohne welche der Vortrag verſtümmelt und kraftlos erſchiene, hat eine faſt der Mannigfaltigkeit der Sprache gleichkommende Fülle des Ausdrucks. Denn die übrigen Theile des Körpers unterſtützen den Redenden nur, die Hände aber reden gleichſam ſelbſt für ſich. Durch ſie fordern, verſprechen, rufen, entlaſſen, drohen, flehen, verabſcheuen, fürchten wir, durch ſie zeigen wir Freude, Traurigkeit, Zweifel, Beiſtimmung, Reue, Maaß, Fülle u. ſ. f.

empfindende Menſch gleichmäßig ergriffen, und während letzterer ſich durch die Wahrheit des Menſchlichen bewegt fühlt, er doch zugleich über den Kreis des Natürlichen erhoben werde. Dies Princip gilt alſo auch für die ganze Sphäre der körperlichen Beredtſamkeit. Wenn der äußerliche Vortrag gleichſam die Rede des Körpers iſt, und daher mit der Seele harmoniren muß, ſo ergiebt ſich daraus für die körperliche Beredtſamkeit zunächſt das Geſetz der Bedeutſamkeit der Gebärde. Bedeutſam iſt eine Gebärde aber nur, inſofern durch ſie ein Seelenzuſtand offenbar wird. Der Darſteller hat alſo, dieſem Principe gemäß, vor Allem die nur gleichgültigen Bewegungen zu vermeiden, weil durch dieſe keine beſtimmte Anſchauung in uns erweckt wird. Es verhält ſich mit dem Maaße und dem Charakter der Bewegungen der darſtellenden Kunſt, wie mit dem dramatiſchen Charakter. Im Leben zeigt auch das bedeutendſte und geiſtig mächtigſte Individuum eine Menge gleichgültiger Momente, in welchen ſich nur ſeine zufällige, endliche Natur darſtellt. In der Poeſie aber ſoll es uns ununterbrochen weſentliche Züge ſeiner Perſönlichkeit entfalten; ſie ſoll alſo die Schlacken, mit welchen es die bedeutungsloſe Zeitlichkeit umgiebt, löſen, und in die kurze Spanne Zeit den ganzen Vollgehalt der Perſönlichkeit zuſammendrängen. So verlieren wir uns im Leben auch bei aller Symbolik, welche den Gebärden überhaupt zu Grunde liegt, unendlich oft in die zufälligſten und gleichgültigſten Gebärden, in der darſtellenden Kunſt aber ſollen dieſe durchaus den bedeutungsvollen Bewegungen weichen. Sie ſind daher die nothwendigen Begleiter einer dichteriſchen Perſönlichkeit, aus welcher ebenfalls die bloßen Zeugen menſchlicher Bedürftigkeit hinausgewieſen ſind. Die Bewegungen des darſtellenden Künſtlers ſollen daher, dem Principe nach, eine zuſammenhängende Kette einer Symbolik zeigen, welche in jedem Augenblicke charakteriſtiſch iſt. Daraus folgt, daß je bedeutſamer die Gebärden, als Begleiter der Rede, ſind, ſie auch deſto verſtändlicher durch ſich ſelbſt ſein werden. In dieſem Sinne gingen Cicero und der große Schauſpieler Roſcius zuweilen einen

Wettkampf miteinander ein, wer von ihnen einen Gedanken am mannigfaltigſten ausdrücken könne, ob der Redner mit Worten oder der Schauſpieler mit Gebärden, wodurch Roſcius endlich ein ſolches Zutrauen zu ſeiner Kunſt gefaßt habe, daß er in einer eignen Schrift die Schauſpielkunſt mit der Beredtſamkeit paralleliſirte *).

Wie im gewöhnlichen Leben einmal gleichgültige und unbedeutende Gebärden mit bedeutungsvollen bunt abwechſeln, ſo treten in ihm auch ſelbſt die ſymboliſchen Gebärden nicht immer rein und vollſtändig hervor, d. h. ſie erſcheinen mit bedeutungsloſen Bewegungen gemiſcht, welche die erſteren nicht in ihrer ganzen charakteriſtiſchen Stärke erſcheinen laſſen. Der darſtellende Künſtler hat daher ſeine Gebärden von jedem Zuſatze, von jeder Beimiſchung zu befreien, welche ihre Bedeutſamkeit verdecken. Dies iſt der Sinn der Forderung, daß der darſtellende Künſtler die Gemüthsbewegungen nicht nur ungefähr, ſondern in ihrer ganzen Beſtimmtheit und Vollkommenheit ausdrücken ſolle. Auf dieſe Weiſe macht ſich im Gebiete der körperlichen Beredtſamkeit, als Verſinnlichung von Seelenzuſtänden, das Moment der Idealität geltend. Es würde eine unangemeſſene Anſchauung erwecken, wollte man darunter überhaupt nur die Schönheit der Bewegungen verſtehen. Sie zeigt ſich in der edlen, ſinnlichen Form, durch welche die Bewegungen des Körpers unſern äſthetiſchen Sinn befriedigen und welche an und für ſich unſer Wohlgefallen erregen. Aber der Ausdruck der Gemüthsbewegungen ſoll einen Seelenzuſtand vermittelſt der Gebärde enthüllen, hier muß alſo die nur äſthetiſche Form der Bewegungen der Bedeutſamkeit weichen. Aber die Idealität kommt dadurch zur Erſcheinung, daß die Gebärden, in welche ſich der Affekt ergießt, durch die Kraft ihrer Symbolik alles Beiherſpielende, Zufällige, Bedeutungsloſe entfernt haben und daher in ſich völlig erſchöpfend ſind. Dadurch werden ſie gleichſam zur Gattungsallgemeinheit erhoben, durch welche die Natur einer Gemüthsbewegung ganz ausgedrückt iſt.

---

*) Macrobius Saturn. lib. II cap. X

Aber die Gebärde iſt nur dann wahrhaft bedeutungsvoll, wenn ſie nicht nur den allgemeinen Affekt ſymboliſch wiedergiebt, ſondern auch die Elemente der Beſonderheit, wodurch das Allgemeine erſt Farbe gewinnt, zur Erſcheinung kommen läßt. Zunächſt offenbart allerdings der Menſch überhaupt einen Gemüthszuſtand in der Gebärde. Dieſelbe enthüllt uns alſo erſtlich das allgemein Menſchliche, ohne dies können wir in ihr keine Offenbarung unſerer eigenen Natur erblicken. Auf dem Grunde der Symbolik des allgemein menſchlichen Affekts ſoll ſich aber das Beſondere erheben und dem Allgemeinen erſt ſeine volle konkrete Beſtimmtheit verleihen. Dies iſt die Brechung und Farbe, welche der Strahl des allgemein menſchlichen Seelenzuſtandes annimmt. Ohne daß dies Moment in der Gebärde zu ſeinem Rechte kommt, wird dieſelbe farblos und daher nicht wahrhaft ergreifend. Die unendliche Modifikation, welche ein und dieſelbe Seelenſtimmung durch die Gebärde anzunehmen fähig iſt, deren jede gleichwohl durchaus wahr ſein kann, hat ihre Wurzel darin, daß nicht nur der Menſch überhaupt, als empfindendes Weſen, vermittelſt der Gebärde die Bewegungen ſeines Innern an den Tag legt, ſondern der konkrete Menſch, d. h. der durch die mannigfaltigſten Verhältniſſe und Lebenselemente bedingte und getragene. Erſt inſofern nun in die Aeußerung des Affekts durch die Gebärde dieſe Beſonderheiten des Geſchlechts, des Alters, der Nation, des Standes und der ganzen Lebensrichtung aufgenommen ſind, entſteht der *charakteriſtiſche Ausdruck*.

Auch hier beruht alſo, wie in aller Kunſt, das Princip auf der Durchdringung des Allgemeinen und Beſondern, es iſt auch die Seele für die körperliche Beredtſamkeit in der darſtellenden Kunſt. Es leuchtet ein, daß das Moment, wodurch ſich auch die Beſonderheit des Charakters durch die Farbe, welche die Gebärde annimmt, abſpiegelt, nur durch die ſchöpferiſche Auffaſſung des Charakters verwirklicht werden kann. Denn nur durch die Einheit einer lebendigen Anſchauung iſt es möglich, die allgemeine Symbolik der Gebärde ſo zu individualiſiren, daß ſie, ohne den wahren Ausdruck des menſchlichen Affekts überhaupt einzubüßen, auch zugleich die Aeußerung eines in ſich abgeſchloſſenen, konkreten Menſchenlebens iſt. Dieſes Maaß der beſondern Modifikation der Gebärde aufzufinden, iſt, weil es ein unendlich mannigfaltiges, auch gar nicht durch Lehre und theoretiſche Entwickelung zu überliefern. Es entſpringt allein aus der ſchöpferiſchen Auffaſſung des beſtimmten, nach allen ſeinen Richtungen durch die Phantaſie wiederbelebten Charakters und geht daraus auch völlig ungeſucht und eigentlich größtentheils bewußtlos hervor. Wer einen vollſtändigen Menſchen nach allen ſeinen Lebensbezügen fertig in ſich trägt, dem fallen auch die charakteriſtiſchen, die allgemeine Symbolik der Gebärden modificirenden Bewegungen von ſelbſt zu. Ein Geringes mehr oder weniger im Ausdruck des Geſichts, der Handbewegung, eine geringe Nüance des Ganges verändert augenblicklich den Charakter der Gebärde. Dies kann alſo nimmermehr bis in das Einzelne hinein demonſtrirt und nachgewieſen werden. Wie ſich der Zorn des Hofmanns, von dem des Helden, und wieder der Zorn des Jünglings von dem des gereiften Mannes, der Zorn eines Theſeus von dem eines Spaniers der modernen Welt, trotz der allgemeinen Symbolik, welche uns in allen denſelben Affekt abſpiegelt, doch zugleich weſentlich unterſcheidet, dies liegt größtentheils über jede Entwickelung und Lehre hinaus; es iſt vielmehr das Produkt eines künſtleriſchen Inſtinktes, der ſich in ganze Menſchen hineinzuleben vermag.

Die Anmuth der Bewegung.

Wir haben als das allgemeine Geſetz der Gebärde in der darſtellenden Kunſt die Bedeutſamkeit erklärt und ihren Unterſchied von der Gebärde des gemeinen Lebens dahin beſtimmt, daß die erſtere den erſchöpfenden und vollkommenen Ausdruck der Seelenſtimmung gebe, mit Beſeitigung ſowohl jeder gleichgültigen, als die Beſtimmtheit der ſymboliſchen Gebärde hemmenden Bewegung. Für diejenigen Bewegungen aber, welche wir oben als aus dem Willen hervorgegangene bezeichneten, kann das Geſetz der Bedeutſamkeit aus dem Grunde ſchon nicht gelten, weil ſie durch einen beſtimmten Zweck hervorgerufen, nicht Offenbarungen von Gemüthszuſtänden ſind. In alle willkürliche Bewegungen ſpielt aber auch das Moment des Unwillkürlichen inſofern hinein, als ſich uns in ihnen eine Empfindung, ein Seelenhaftes in der Bewegung ſelbſt offenbaren kann. Diejenigen Bewegungen, in welchen ſich, innerhalb der abſichtlichen und daher willkürlichen Gebärde, zugleich das Seelenhafte für uns enthüllt, welche mithin, unabhängig von dem Zweck der Bewegung, auch unſern äſthetiſchen Sinn befriedigen, ſind der Ausdruck der Anmuth. Dieſe offenbart ſich mithin überall zwar mit dem Scheine der Freiheit, aber doch als etwas durchaus Abſichtsloſes, über das Wiſſen und Wollen des Individuums Erhabenes. Die Anmuth ſchließt alſo gleichmäßig die nur unwillkürliche Bewegung und das Abſichtliche aus. Durch die erſtere zeigt ſich nur ein den Naturgeſetzen unterworfenes Weſen, durch das letztere ein nur nach Zwecken ſich beſtimmender Wille. Die Anmuth verſöhnt uns daher im Reiche der willkürlichen Bewegung zugleich mit der Unmittelbarkeit ſo, daß dieſe die Form iſt, in der die erſtere Art der Bewegungen ſich offenbart. Daher jener unſichtbare Hauch, der alle Grazie begleitet und ihr ganzes Weſen bedingt. Da die Grazie den willkürlichen Bewegungen etwas Seelenhaftes mittheilt, ſo müſſen wir ſie von der oben entwickelten ſymboliſchen Gebärde inſofern unterſcheiden, als ſich in der letzteren ſtets ein beſtimmter Gemüthszuſtand und Affekt verſinnlicht, in der Anmuth hingegen nur die Seelenhaftigkeit überhaupt als die Form für die willkürliche Bewegung in die Erſcheinung tritt.

Während daher die Wirkung der bedeutſamen und charakteriſtiſchen Gebärde darin beſteht, die Anſchauung eines beſtimmten Seelenzuſtandes wiederzuerwecken, ſo dringt uns die Anmuth dagegen die Anſchauung einer Seelenhaftigkeit auf, welche ſich über den ganzen Menſchen ergoſſen und allen ſeinen Bewegungen dieſen pſychiſchen Hauch mitgetheilt hat. In der Anmuth tritt alſo gleichſam der ſittliche Ausdruck, inſofern er ſich in den Bewegungen, überhaupt im ſinnlichen Ausdruck des Körpers, kund zu thun vermag, als die unſichtbar wirkende Macht hervor, welche ſich den Leib zu einem durchſichtigen Gefäße geſtaltet. Darum zeigt ſie ſich nicht nur in einzelnen Momenten, ſondern beherrſcht das ganze Weſen wie eine milde, immer gegenwärtige Göttin. Die wahre Anmuth iſt daher ſo ſehr über die Mittheilbarkeit durch Lehre und Unterricht erhaben, daß ſie ſich vielmehr als die wundervollſte Bevorzugung der Natur kund giebt, durch welche ſich der ſittliche Geiſt in ſeiner Verleiblichung enthüllt. Denn darin offenbart ſich die hohe Gabe der Anmuth, daß der Menſch durch ſie ungezwungen und bewußtlos das Ueberſinnliche der Pſyche in das Sinnliche der körperlichen Bewegung hinüberführt. Dies aber erzeugt die Anſchauung eines Gleichgewichts des Sittlichen und Natürlichen, worin das Letztere unmittelbar zum Ausdruck des Erſteren erhoben und damit jede natürliche Bewegung zum Ausdruck des Sittlichen verklärt worden iſt.

Aus unſerer Entwickelung geht hervor, daß, da überhaupt die weibliche Natur vielmehr auf der Einheit des Geiſtigen und Sinnlichen, des Sittlichen und Natürlichen beruht, als die männliche, da ſich das Geiſtige, wie das Sittliche ihr vielmehr in der Geſtalt des Empfindens, als des freien, ſelbſtbewußten Denkens zeigt, die Anmuth ihr eigentliches Erbtheil iſt, weil ſich in ihr dieſe Durchdringung des Sittlichen und Natürlichen in der Bewegung auf bewußtloſe Weiſe offenbart. Daher machen wir an die weibliche Natur auch vorzugsweiſe die Forderung der Anmuth, wie wir umgekehrt durch den Mangel derſelben oder gar das poſitiv Ungraziöſe viel empfindlicher verletzt werden, als beim Manne. Wo alſo die weibliche Natur in der Kunſt vor uns hintritt, da wollen wir zunächſt das in der Anmuth der Bewegungen ſich darſtellende Gleichgewicht des Seeliſchen und Leiblichen anſchauen und erſt auf dieſem Grunde die Symbolik der Gebarde ſich entwickeln ſehn. Je mehr uns nun eine weibliche Geſtalt in der Poeſie eine ſolche Durch dringung von Geiſt und Natur offenbart, deſto unerläßlicher ſind unſere Anſprüche an die Anmuth ihrer Bewegungen, wodurch ſich uns dieſes Gleichgewicht bewußtlos und doch ſo beredt aufdringt. Die Grazie wird ſich aber da am ergreifendſten entfalten, wo der Affekt das Gleichgewicht des Gemüths zu zerſtören, die Seele aus ihren Fugen zu reißen droht, und dennoch durch die gewaltigſte Aufregung der Seele jene ſittliche Anmuth hindurchblickt, welche auch durch die Stärke des Affekts nicht hat vernichtet werden können. Dies iſt die erhabene, himmliſche Grazie, welche nach Winkelmanns ſchönem Ausdruck „von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, eine Geſellin der Götter, ſich ſelbſt genugſam ſcheinet und ſich nicht anbietet, ſondern geſucht ſein will, zu erhaben, um ſich ſehr ſinnlich zu machen. Sie verſchließet die Bewegungen der Seele und nähert ſich der ſeeligen Stille der göttlichen Natur, von welcher ſich die großen Künſtler ein Bild zu entwerfen ſuchten.“ *). Dieſe Grazie, die Offenbarung einer mitten im Affekt und in dem heftigſten Schmerze dennoch harmoniſchen Seele, wie ſie ſich z. B. in dem Kopfe der Niobe zeigt, ſoll in der darſtellenden Kunſt die Begleiterin jeder erhabenen, weiblichen Natur ſein; ohne ſie ſind eine Iphigenia, eine Imogen und Desdemona, ſo verſchieden ſie auch in ſich ſind, undarſtellbar. Sie iſt aber ein Geſchöpf der Intuition der Seele, welche ſich in dies Reich unkörperlicher Schönheit aufſchwingt und dort die Energie ſchöpft, das innerlich Angeſchaute zu verkörpern. Iſt eine Darſtellerin zur Anmuth veranlagt, ſo läßt ſich dieſe, wie jede andere Gunſt der Natur, auch unendlich ſteigern. Die Anſchauung und Beſchäftigung mit Kunſtwerken, in welchen die ſittliche Grazie beſonders herausgearbeitet iſt, wie mit den Meiſterwerken der italieniſchen Malerei, welche den Zauber einer himmliſchen Anmuth über die weibliche Geſtalt mit ſiegreicher Wahrheit ausgegoſſen hat, ſo wie mit antiken Statuen idealer weiblicher Naturen, würde, unter ſinniger Leitung und bei einer reizbaren Phantaſie, wie man ſie

---

*) Winkelmanns Werke 5. S. 246.

bei jedem zur Darſtellung Berufenen vorausſetzen muß, von unberechenbarem Gewinne ſein. Und wenn Göthe, erfüllt von der Schönheit einer heiligen Agathe, die er zu Bologna ſah, ihr im Geiſte ſeine Iphigenia vorlas, um zu prüfen, ob dieſe ideale Natur auch wohl jedes Wort ſeiner Heldin ausſprechen könnte*), ſo dürfte eine phantaſiereiche Darſtellerin mit nicht minderem Glück eine *Iphigenia*, *Desdemona* oder *Imogen* im Geiſte vor einem Gemälde der Art ſpielen, und ihre Bewegungen ununterbrochen an dem idealen Gebilde, das ſie vor ſich hat und lebendig anſchaut, meſſen. Freilich gehört dazu ſchon ein hoher Grad von ſchöpferiſcher Kraft und von Selbſtanſchauung.

Der Adel der Bewegung.

Wenn wir die *Anmuth* der Bewegungen in den Erguß des Seelenhaften vermittelſt der Gebärde ſetzen und als Ausdruck der Einheit des Sittlichen und Natürlichen bezeichnen, ſo offenbaren uns die *edlen* Bewegungen dagegen überhaupt eine über das Sinnliche und Gemeine erhabene Natur, welche alſo den poſitiven Eindruck eines ſittlichen, ſelbſtbewußten Charakters geben. Die edle Bewegung iſt allerdings der Anmuth verwandt, aber ſie fällt nicht mit ihr zuſammen. Die edle Bewegung iſt ebenſowenig ohne Anmuth, als die anmuthige Bewegung ohne edlen Ausdruck; denn das Ungraziöſe würde das Edle eben ſo aufheben, als das Gemeine die Anmuth. Während ſich aber in der anmuthigen Gebärde das Sittliche und Sinnliche unmittelbar durchdringen, ſo zeigt ſich in der edlen Gebärde ein poſitiver Sieg über das Sinnliche, als Ausdruck unſerer irdiſchen, endlichen Natur. Sie erwecken uns alſo, wenn ſie habituell geworden ſind, die Anſchauung einer durch eigne Kraft auf ſittlichem Grunde ruhenden und von ihrer menſchlichen Würde durchdrungenen Natur. Jedoch muß dies ebenſo den Charakter der Unmittelbarkeit und Bewußtloſigkeit haben, als das Seelenhafte in der Anmuth. Wie die beabſichtigte Grazie das Weſen der Anmuth ſchlechthin aufhebt und ſie in Affektation und Grimaſſe verkehrt, ſo verwandelt die ihrer ſelbſt bewußte, edle Gebärde die Würde in Gravität und Vornehmigkeit. Die Anmuth, als die empfindende Seele in der Willkür der Bewegung, hatte ihren Vertreter weſentlich an der weiblichen Natur; die edle Gebärde, als Ausdruck des ſelbſtbewußten, ſeines Sieges über die bloße Naturgewalt gewiſſen Geiſtes, hat ihren Träger weſentlich an der männlichen Natur, welche aus der ungebrochenen Einheit von Natur und Geiſt zu einer tieferen Entzweiung fortgetrieben und aus dieſer ſich erſt in ſelbſtbewußter, ſittlicher Thatkraft erhebt. Die anmuthigen und edlen Bewegungen, welche zur andern Natur geworden ſind, ſtellen uns alſo zuſammengenommen den vollſtändigen, ſittlichen Ausdruck der Menſchheit dar, inſofern er überhaupt in der Leiblichkeit zur Erſcheinung zu kommen vermag. Die anmuthigen Gebärden werden daher, je nach dem vorwaltenden Charakter der Perſönlichkeit, auch in weiblichen Naturen bisweilen den edlen, Würde athmenden Gebärden weichen, oder vielmehr in dieſelben aufgehen müſſen, wie der Ausdruck der Würde umgekehrt auch in männlichen Naturen ſich bisweilen zur Anmuth mildern wird. Zu den erſteren gehören die heroiſchen, weiblichen Perſönlichkeiten von idealem Gepräge, wie etwa Phädra, Iſabella in der Braut von Meſſina, Conſtanze im König Johann, Gräfin Terzky u. ſ. f. Iſt in männlichen Naturen das Empfinden vorwaltend, zeigen ſie uns mehr Fähigkeit, die Eindrücke aufzunehmen, mehr Biegſamkeit der Seele, als Feſtigkeit und Energie des Charakters, ſo wird dieſer Richtung auch mehr die Anmuth der Gebärden entſprechen. Wir erinnern dabei an Correggio, Egmont, Taſſo, Clavigo, welche, wie unterſchieden auch in ihrem beſondern Pathos, doch alle mehr weiche, den Eindrücken Preis gegebene Naturen ſind, als daß ſie den Dingen ihren Willen als Geſetz aufzudrücken vermögen. Wäh-

---

*) Stahr, in der einleitenden Abhandlung zu Göthes Iphigenia auf Tauris in ihrer erſten Geſtalt. S. 38.

und nun für die weiblichen Naturen, in welchen ein heroiſches Prinzip waltet, die Klippe darin beſteht, in ihrer körperlichen Beredtſamkeit nicht die Weiblichkeit zu verleugnen und die Anmuth über die Würde einzubüßen, ſo iſt bei den Männern mit vorwaltender Senſibilität die Gefahr, in der Darſtellung nicht die Männlichkeit ganz aufzugeben, alſo nicht die Würde der Anmuth gänzlich aufzuopfern. Im erſteren Falle würden wir ein Mannweib, im letzteren ein weibiſches Geſchöpf vor uns ſehen.

Der Gegenſatz der nur andeutenden und malenden Gebärden.

Alle Bewegungen, welche die Rede begleiten, zerfallen im Allgemeinen in die beiden Kategorien der andeutenden und der malenden Gebärden. So wie nämlich die Sprache eine zweite aus den Eindrücken, welche der Geiſt empfangen hat, auferbaute Welt vor uns entfaltet, in welcher der Menſch den Eindruck, den er von den Dingen in ſich erlebt hat, objektivirt, ſo ſpiegeln auch die das lebendige Wort begleitenden Gebärden den Eindruck ab, welchen das Individuum durch die Dinge erfahren hat. Wir empfangen alſo auch in der Gebärde zunächſt die Eindrücke, wie in der Sprache, aus der zweiten Hand, indem ſie uns durch das Medium der Empfindung und Anſchauung eines andern Individuums überliefert werden. Darin liegt alſo der abſolute Grund, warum alle die Beſchreibung von Objekten, ſo wie die Erzählungen begleitenden Bewegungen im Allgemeinen nur andeutende, nicht malende ſein dürfen. So wie das Wort nicht mehr die ſinnliche Unmittelbarkeit ausdrückt, ſondern die Objekte in eine ideale Region erhebt, wodurch ſie Geſchöpfe des Geiſtes werden, ſo bildet auch die Gebärde, welche die Erzählung begleitet, nicht die Dinge ſelbſt ab, ſondern ſtellt nur den in der Seele eines Andern erzeugten Eindruck dar. Dies iſt der Begriff der andeutenden Gebärde, welche zwar ſtets durch beſtimmte Empfindungen und Anſchauungen hervorgebracht wird, alſo durch dieſe bedingt iſt, ohne deshalb die Sache ſelbſt ſinnlich wiedergeben zu wollen. In dieſer Beziehung ſagt Quintilian*), daß die Kunſt der beſten Schauſpieler immer darin beſtanden habe, durch ihre Gebärden mehr den Sinn, als die Worte auszudrücken. Aber die andeutende Gebärde ſoll auch dem Inhalt angemeſſen ſein. Deshalb iſt ſie nicht gleichgültig und zufällig, ſondern, indem ſie aus der beſtimmten Empfindung und Anſchauung kommt, immer in gewiſſem Sinne ſymboliſch. Nur wo gar keine Verwandtſchaft zwiſchen dem Inhalt der Rede und der Gebärde ſtatt findet, iſt dieſelbe völlig zufällig. Jede Gebärde aber, in welcher ſich ein innerer Zuſammenhang mit dem Inhalte, den ſie begleitet, darſtellt, iſt ſymboliſch.

Alle Malerei der Gebärde ſtrebt aber dahin, die Sache ſelbſt darzuſtellen und das Objekt zu vollſtändiger, ſinnlicher Anſchauung zu bringen. Daraus geht ſchon hervor, daß die ruhige Situation und das theoretiſche Verhalten des Geiſtes ſie durchaus verbannen, weil ſie aus dem Triebe hervorgeht, uns zur ſinnlichen Unmittelbarkeit zurückzuführen, womit aber das Wort, welches ſich an unſern innern Sinn wendet und ſelbſt ein Unſinnliches iſt, im Widerſpruch ſteht. Eine ruhige Erzählung oder Beſchreibung mit malenden, d. h. auf die Verſinnlichung der Vorſtellungen hinarbeitenden Gebärden zu begleiten, iſt deshalb etwas durchaus Unkünſtleriſches, weil dieſe Gebärden uns aus dem Kreiſe der innern Anſchauungen in den Kreis der ſinnlichen Unmittelbarkeit, alſo gleichſam der geiſtigen Unmündigkeit zurückverſetzen. Solche Gebärdenmalerei bringt daher entſchieden eine komiſche Wirkung hervor, ſobald ſie eine Erzählung begleitet und uns ſinnliche Dinge veranſchaulichen will; welches ſich natürlich bis zur völligſten Karrikatur ſteigert, ſobald der Darſteller gar verſucht, eine Metapher, ein Bild durch die Gebärde verkörpern zu wollen**). Denn hier zieht er die nur zur Verſinnlichung des Gedankens verwendete Anſchauung in den Kreis des unmittelbar Sinnlichen herab. Je ſtärker dieſer Kontraſt iſt, deſto mehr wird er auch eine komiſche Wirkung hervorbringen.

---

*) Quint. instit. orator. XI, 3, 89.

**) Sehr ergötzliche Beiſpiele von dieſer Art der Malerei hat Engel angeführt in den Ideen zu einer Mimik 1, S. 374 u. ſ. f. und 2, S. 1

Aber die malende Gebärde hat doch auch ihre Berechtigung. Dies iſt dann der Fall, wenn in einem andern Individuum eine anſchauliche und ſinnliche Vorſtellung erweckt werden ſoll. Dann greift der Darſteller zur malenden Gebärde, indem er das Empfundene in ſeiner ganzen unmittelbaren Stärke darlegen will. Dies kann nun entweder Abſicht ſein, dann erſcheint die malende Gebärde als ein Produkt des Verſtandes, oder, was das häufigſte, ſie iſt der Ausdruck der ſo aufgeregten Empfindung, daß der Menſch ſeine Mittheilung nicht anſchaulich genug geben zu können glaubt. Die erſte Form tritt im Leben nicht ſelten in der Pädagogik auf, wo der Erzieher, um ſeinen Zöglingen unſchöne, verletzende Bewegungen recht anſchaulich darzuſtellen, zur malenden Gebärde greift. Hier erſcheint die malende Gebärde alſo um eines bewußten Zweckes willen. In der Kunſt hat dieſe Art der malenden Gebärde ihre eigenthümliche Stelle in der Komödie und Poſſe, ſobald es gilt, die Gewohnheiten und Manieren Anderer zu verſpotten. Hier kann der Darſteller ſogar mit großem Glück die malende Gebärde anwenden, welche doch immer Nachahmung menſchlicher Bewegungen iſt, wenn er es vermag, ſich dadurch zum Kunſtrichter unſchöner Gewohnheiten, feſtgewordener Manieren der Künſtler zu erheben und dieſe, wo ihm die Rolle dazu einen freien Spielraum geſtattet, mit Humor parodirt. Die Poſſe, welche von der Durchführung abgeſchloſſener Charaktere abſieht und der ſchöpferiſchen Komik in der Darſtellung mehr ſelbſtgeſchaffener Figuren eine breitere Bahn läßt, iſt der eigentliche Ort, wo ein mit feinem Urtheil, Geſchmack und Humor begabter Darſteller durch die gleichſam zum Korrektiv verwandte malende Gebärde ſich wirklich zum Künſtler erheben kann.

Die zweite Form der malenden Gebärde iſt diejenige, welche aus dem Affekt hervorgeht. Dieſe entſpringt alſo aus dem Triebe, das, was uns bewegt, auch ſinnlich, vermittelſt der Gebärde, darzuſtellen. Dies kann nun entweder für einen Mitunterredenden geſchehen, und dann iſt der Zweck, in demſelben die gleich lebhafte Vorſtellung zu erwecken, ſo daß ihm gleichſam das ganze bewegte Gemüth gegenſtändlich wird, oder es iſt das Reſultat der völligen Verſenkung in einen Gemüthszuſtand, ſo daß der Menſch auch das innerlich Empfundene auch außer ſich anſchaut und vermittelſt der malenden Gebärde bezeichnet. Im erſten Falle geht die malende Gebärde aus dem Triebe der Mittheilung hervor, ſie ſtrebt alſo das, wovon der Menſch ergriffen iſt, auch für ein anderes Individuum ſinnlich zu machen. Die malende Gebärde dieſer Art wird ſich immer nur bei Menſchen von geringer, formeller Bildung und einer gewiſſen Haltungsloſigkeit zeigen können. Die edle Natur, die gehaltene Perſönlichkeit, die Region der höhern, gar idealen Kreiſe ſchließt die Anwendung der malenden Gebärden zum Zwecke der Mittheilung größtentheils ganz aus, denn es gehört zum Weſen der formellen Bildung, das, was man erfahren hat, nicht in ſeiner ſinnlichen Unmittelbarkeit wiederzugeben. Der gebildete, gehaltene Menſch theilt uns alſo eine Begebenheit, ein Erlebniß als ein von ſeinem Geiſt empfangenes und durch das Medium ſeiner Vorſtellung hindurchgegangenes mit, er giebt uns alſo daſſelbe immer aus zweiter Hand, das Innere giebt dem Tone zwar die Farbe, aber die Mittheilung geſchieht doch immer nur für den innern Sinn, und wendet ſich vermittelſt des Worts an die Anſchauung. Die malende Gebärde reißt uns alſo von dieſem idealen Boden herunter zur plumpen, ſinnlichen Wahrheit. Daraus folgt, daß, ſo lebhaft auch die Phantaſie in der Mittheilung eines Erlebniſſes ergriffen ſei, ſie doch nur dann von der andeutenden zur malenden Gebärde übergehen oder vielmehr zurückgehen dürfe, wenn wir nicht berechtigt ſind, von dem Mittheilenden ein gebildetes, theoretiſches Verhalten zu erwarten. Sie wird ſich alſo in dieſem Falle auf Geſtalten der unteren Kreiſe der Geſellſchaft beſchränken, bei denen wir durchaus ein ſolches Verlangen wahrnehmen, die Erlebniſſe, welche ſie mittheilen, je nach dem Grade des Eindrucks, den ſie erfahren haben, auch ſinnlich gegenſtändlich zu machen. Der Menſch meint auf dieſer Stufe durch die Gebärde viel eindringlicher zu werden, als durch das bloße Wort, und dieſer Wahn treibt ihn daher auch unwilkürlich zur malenden Gebärde. Es ergiebt ſich daraus, daß in der Tragödie die malenden Gebärden, zum Zwecke der Mittheilung bei den Figuren, welche den idealen Kreiſen angehören, völlig unzuläſſig ſind; denn die malende Gebärde muß aus dem ganzen übrigen Standpunkte der Perſönlichkeit hervorgehen. Es verſteht ſich übrigens, daß Temperament und Nationalität einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Anwendung der malenden Gebärde ausüben können. Ein Italiener von ſanguiniſchem Temperament, welcher alſo alle Eindrücke ſehr lebhaft in ſich aufnimmt, wird ſich von ſelbſt leichter zur malenden Gebärde wenden, als ein Nordländer von ruhigem Naturell. Aber auch dies gilt nicht von idealen Geſtalten, denn in ihnen iſt überhaupt die nur natürliche Baſis des Temperaments und der Nationalität, inſofern ſie ſich in der Verleiblichung durch die Gebärde äußert, der allgemeinen Bildung gewichen und von der Kultur überwältigt. Die größere oder geringere Lebhaftigkeit des Naturells wird ſich alſo zwar bei Geſtalten aus den höhern Kreiſen des Lebens nicht verleugnen, aber ſie wird immer nur auf dem idealen Gebiete der Rede auftreten und durch den ſie begleitenden Ausdruck des Geſichts zur Erſcheinung kommen, aber die Verleiblichung durch die malende Gebärde verſchmähen. Daher kann dieſer natürliche Unterſchied da, wo uns die ideale Natur überhaupt entgegen treten ſoll, die malende Gebärde niemals rechtfertigen.

Zweitens kann aber die malende Gebärde da eintreten, wo die Seele ſo ganz in ihren Affekt verſenkt iſt, daß ſie ſich ſelbſt nicht mehr von den Dingen unterſcheidet, und daher ihre Stimmung durch die Gebärde ſo gegenſtändlich macht, daß ſie das nur innerlich Empfundene auch außer ſich zu ſehen meint. Hier geht die malende Gebärde aus dem Zuſtande des Gemüths hervor, welcher die Außenwelt zu einem Abbild des Innern macht und in ihr das ſinnlich anſchaut, was nur im Gemüth und im Affekte lebt. Die Bedingung der malenden Gebärde iſt hier alſo, daß der Menſch von einer Gemüthsbewegung völlig abſorbirt, daß er ganz in ſie verſenkt ſei. Wie man in der höchſten Leidenſchaftlichkeit auch lebloſen Dingen eine Seele und ein Mitempfinden leiht, welches unſer Affekt in ſie hineinträgt, indem er ſie als Mitfühlende anredet und behandelt, ſo ſpiegelt ſich auch dem Gemüth der Gegenſtand, mit dem es nur innerlich beſchäftigt iſt, äußerlich ab, und die Gebärde bezeichnet ihn unwillkürlich, als ob er auch in der Sinnenwelt anzutreffen ſei. Jedwede Stimmung kann eine ſolche Stärke gewinnen, daß das Individuum durch die malende Gebärde das empfundene Objekt als ein ſinnlich gegenwärtiges bezeichnet. Die Spitze dieſer Erſcheinung iſt allerdings die Viſion, wo das innerlich Geſchaute zu einem ſinnlich Gegenſtändlichen wird, auf welches ſich alſo der Menſch auch vermittelſt der Gebärde bezieht. Indeſſen iſt damit auch eigentlich der Begriff der malenden Gebärde verſchwunden, weil der Menſch in der Viſion auch in der Form ſich auf ein ihm Gegenſtändliches bezieht, es gleichſam wie ein perſönliches Weſen behandelt, es anredet, mithin ſein Inneres wirklich als ein Aeußerliches anſchaut. Hier bezeichnet alſo die Gebärde nur das, was durch die Darſtellung ſelbſt ſchon gegeben iſt, ſie iſt alſo nur eine natürliche Folge einer auch in der Form wirklich hervorgetretenen totalen Verwechſelung des Innern und des Aeußern. Mithin erſcheint die malende Gebärde nur da als ſolche, wo der Menſch zwar ganz von einem Affekt ſeines Innern beherrſcht wird, derſelbe ſich aber noch nicht förmlich zur Viſion geſteigert hat. Hier ſieht dann die Gemüthsbewegung ihr Objekt gleichſam als ein ſinnlich gegenwärtiges vor ſich, welches ſie durch die Gebärde als ein ſolches bezeichnet, während ſie, den Worten nach, es noch nicht gegenſtändlich anſchaut. Die Gebärde iſt alſo hier eigentlich ſchon auf dem Standpunkte der Viſion, und hat über das Wort des Affekts hinausgegriffen. Wenn wir alſo von Abſcheu und Entſetzen vor einem Gedanken ergriffen ſind, oder uns das Gefühl einer tiefen Verachtung oder eines Hohnes gegen eine Idee beherrſcht, und wir durch unſere Gebärde die Flucht vor dem Verabſcheuten, oder den Stolz gegen das Verachtete ſinnlich machen, als ob das Object dieſer Affekte ſelbſt uns gegenwärtig wäre, ſo malen wir durch die Gebärde. Daß dies natürlich nicht vollſtändig geſchehn kann, iſt einleuchtend, denn in der That kann der Menſch die Affektion nie völlig verleiblichen, da ſie nur in ſeinem Innern lebt, alſo nur das Wort und nicht die ſinnliche Gebärde der entſprechende Ausdruck für die Innerlichkeit des Geiſtes iſt. Malend iſt aber die Gebärde inſofern, als durch die Energie des Affekts eine unmittelbare Verſinnlichung erſtrebt worden iſt. Da hier die Stärke des Affekts allein entſcheidet, ſo hat die malende Bewegung dieſer Art natürlich auch vorzugsweiſe in der Tragödie ihre Stelle, nur muß ſie mit großer Vorſicht und mit Maaß angewendet werden.

Die Verbindung der Gebärden. Die Verſinnlichung der verwandten und heterogenen Affekte.

Da das Leben der Seele ein ununterbrochenes iſt, ſo giebt es ſtreng genommen im Gebärdenſpiel keine Pauſen und keine Stillſtände. Die Rede kann aufhören, unſer direkter Antheil am Dialog kann für den Augenblick unterbrochen werden, aber unſer Gemüth hört deshalb nicht auf, die Handlung zu begleiten und die Art ſeiner Theilnahme wird ſich auch natürlich in den Mienen und Gebärden abſpiegeln müſſen. Das Gebärdenſpiel iſt alſo ein ſtätig fortwirkendes. Da der Zuſammenhang des Seelenlebens aber nicht abreißt, ſo muß auch das Gebärdenſpiel eine ununterbrochene Verbindung der Gemüthsbewegungen darſtellen. Darin liegt das Schwierige und Geheimnißvolle deſſelben. Als Princip muß es demnach gelten: Kein Affekt darf in der Gebärde *unvorbereitet auftreten.* Wie er innerlich in der Seele ſeine Vermittelungen und ſeine Vorbereitungen durchlebt hat, ehe er ſich in ſeiner völligen Beſtimmtheit ausprägt, ſo muß uns auch die Gebärde die oft unſcheinbaren und allmäligen Uebergänge verſinnlichen. Es wird freilich oft unmöglich ſein, jede einzelne Vermittelung beſtimmt feſtzuſtellen, ſie laßt ſich in der Gebärde oft eben ſo wenig fixiren, als dies in der Seele ſelbſt der Fall iſt, denn ſie hängt mit dem nächſtvorhergehenden innig zuſammen und trägt auch ſchon wieder die Keime zu einem andern Seelenzuſtande in ſich, ſo daß ſie gar nicht rein abgelöſt werden kann. Tritt nun überhaupt kein Affekt unmittelbar in der Seele auf, ſondern erſcheint ſtets als ein Reſultat von Vermittelungen, ſo werden natürlich in der Gebärde die Uebergänge um ſo unſcheinbarer und zarter ſein, je *homogener* die Gemüthsbewegungen ſind, welche einander ablöſen, um ſo ſchroffer und gewaltſamer, je *heterogener*, je ausſchließender die einander folgenden Affekte ſind. Iſt das Gemüth überhaupt zu leidenſchaftlicher Erregung disponirt, ſehn wir es ſchon von einer gewiſſen Unruhe erfüllt, ſo werden die Uebergänge zum Ausbruch der Leidenſchaft ſehr naturgemäß erfolgen. Die Gebärde verſetzt uns gleichſam Schritt für Schritt in den Affekt hinein. Ueber die Darſtellung des Uebergangs der Affekte ſelbſt aber laſſen ſich durchaus keine beſtimmten Regeln geben, weil derſelbe theils von dem Maaße abhängt, mit welchem die Dinge und die Begebenheiten auf uns einwirken, theils von der eigenthümlichen Beſchaffenheit des Charakters, durch welchen der Ausdruck jedes Affekts natürlich modificirt wird, wodurch mithin auch die Uebergänge und Vorbereitungen immer einen beſondern Charakter erhalten.

Je näher ſich nun die Affekte liegen, je verwandter die Bewegungen des Gemüths ſind, deſto leichter und natürlicher erſcheint auch der Uebergang in der Gebärde. Verwandt aber ſind ſolche Affekte, welche das Gemüth in ähnliche Schwingungen verſetzen; dieſe erleichtern mithin den Uebergang aus dem einen in den andern ſehr, weil die Diſpoſition dazu einmal da iſt. Da der Zorn auf die Vernichtung eines uns einſchränkenden und verletzenden Objekts hinſtrebt, alſo immer auf der Energie des Gemüths beruht, ſo iſt er einem ſtarken Selbſtgefühl, welches ſich auf ſeine eigne Kraft verläßt, verwandt. Dies letztere kann ſehr leicht in den Zorn umſchlagen, welcher eigentlich nur das zur Aktivität gegen ein Objekt aufgereizte und in Bewegung geſetzte Selbſtgefühl iſt. Hier ſind alle Saiten des Gemüths ſchon in ſolcher Spannung, daß ſie nur berührt zu werden brauchen, um den richtigen Ton zu geben. Auch eine hohe Energie der Freude kann, was die Gebärde betrifft, leicht in Zorn übergehen, weil in derſelben die Seele ſich in ihrer vollen Lebenskraft genießt und in eine große, innere Bewegung verſetzt iſt. Auch hier iſt Alles ſo vorbereitet, daß die Gebärde den Uebergang nur in verwandte Schwingungen macht. Der Grad der Stärke bedingt daher auch das leichtere oder ſchwerere Uebergehen in den verwandten Affekt. So iſt die Seele, mithin auch die Gebärde in der Verachtung völlig diſponirt, in den Hohn überzugehen, denn der letztere gründet ſich auf den Affekt der Verachtung, d. h. auf das Gefühl der Ueberlegenheit und der Nichtigkeit des Objekts im Vergleich mit uns. Ein geringer Zug des Mundes bringt dieſen Uebergang in den verwandten Affekt hervor.

Wenn nun bei dem Ausdruck des Affekts alle Bewegungen des Körpers mit einander in Harmonie ſein, d. h. alle auf die Hervorbringung des einen Affekts gerichtet ſein müſſen, ſo daß jedes Glied des Körpers das andere in der Offenbarung der Gemüthsbewegung unterſtützt, ſo tritt bei dem Uebergang in den verwandten und homogenen Affekt durchaus kein Kampf in den Bewegungen des Körpers ein, ſondern ſie folgen dem Antriebe der Seele alle ganz von ſelbſt. Der Uebergang beſteht alſo bei den verwandten Affekten nur in einer kampfloſen Fortentwickelung und Veränderung der Gebärden in die dem verwandten Affekt entſprechenden. Das Weſentliche iſt, daß ſowohl die Mienen, als die Bewegungen des übrigen Körpers durchaus in Uebereinſtimmung mit einander bleiben und ſich ohne Widerſtand unter einander zur Darſtellung des nächſten Affekts verändern, weil die Seele zu dieſem Uebergange bereits völlig disponirt iſt. Das Auge bleibt nicht gegen den Zug des Mundes und gegen die Bewegung der Hände und die Haltung des Körpers zurück. Die in Entzücken übergehende Freude, die in Hohn übergehende Verachtung, der zur Wuth ſich ſteigernde Zorn, der in der Verachtung ſich äußernde Stolz, die zur Ehrfurcht werdende Achtung, der in die Schadenfreude übergehende Neid, alle dieſe verwandten Affekte drückt auch die Gebärde ſtets in völliger Uebereinſtimmung aller einzelnen Glieder des Körpers aus.

Anders aber verhält es ſich mit dem Uebergang der Affekte in heterogene, entfernt liegende Bewegungen des Gemüths. Hier iſt die Seele nicht nach allen Beziehungen zu einer ſolchen Verwandlung disponirt, es trifft ſie alſo eine entgegengeſetzte oder wenigſtens durchaus nicht verwandte Schwingung, welche ſie ihrem Zuſtande entreißt und in einen heterogenen hineinwirft. Der abſtrakteſte Gegenſatz der ſich hier darbietet, iſt der aus der Ruhe, dem Gleichgewicht der Seele, in den Affekt, und umgekehrt die Rückkehr des Affekts in die Ruhe. Jeder Affekt ſtört die Ruhe des Gemüths und hebt das Gleichgewicht der Seele momentan auf. In welchen Affekt nun die Gemüthsruhe auch übergehen mag, immer ſtellt ſich darin ein jäher Wechſel zweier heterogener Stimmungen dar. Was folgt daraus für das Prinzip der Gebärde? Der Menſch, der plötzlich aus einem Zuſtande der Seele in einen entgegengeſetzten geworfen wird, hängt irgendwie noch mit dem erſtern zuſammen, indem Schwingungen des Gemüths ſich nicht augenblicklich ſo verändern und einen entgegengeſetzten Charakter annehmen können, ohne daß die erſteren nicht noch gewiſſermaßen nachzitterten. Dieſer Uebergang eines Affekts aus einer entgegengeſetzten, mit ihm durchaus nicht verwandten Stimmung darf ſich daher auch in der Gebärde nicht verleugnen. Dies Nachſchwingen des verlaſſenen Zuſtandes wird ſich mithin in denjenigen Gebärden ankündigen müſſen, welche dem Willen weniger anheimfallen, in welchen ſich alſo der erſte Zuſtand noch abſpiegelt. Der Sitz dieſer mehr unwillkürlichen, d. h. vom Willen unabhängigeren Gebärden iſt das Geſicht und hier beſonders das Auge, daher es auch mit Recht der Dollmetſcher der Seele genannt wird, weil es unter allen den Ausdruck derſelben am reinſten und unverfälſchteſten offenbart. Während Fuß und Hand überhaupt der ganze übrige Körper viel mehr dem Willen unterthan iſt, als das Geſicht, ſo wird ſich auch in dem erſtern der neue Affekt, welcher ſogleich die der Willkür mehr unterworfenen Glieder in Dienſt nimmt, augenblicklich viel entſchiedener ausdrücken, als in den Augen, welche nicht gleich raſch der plötzlich veränderten Schwingung des Gemüths folgen können, ſondern den verlaſſenen Zuſtand theilweiſe noch abſpiegeln, weil ſie vielmehr der unmittelbarſte Ausdruck der Seele ſind. In den Augen wird alſo die urſprüngliche Stimmung gleichſam noch nachzittern, während der übrige Körper ſchon vorausgeeilt iſt und bereits den veränderten Affekt abbildet. Werden wir alſo aus der Ruhe in den Affekt verſetzt, ſo wird das Auge offenbar am ſpäteſten der Bewegung nachfolgen, weil es den Zuſtand der Ruhe, den es bis dahin abſpiegelte, nicht augenblicklich verläßt, ſondern noch einen gewiſſen Zuſammenhang mit der erſten Stimmung bewahrt. Eben ſo wird, wenn ſich der Menſch aus dem Affekte wieder zur Ruhe ſammelt und zum Gleichgewicht der Seele zurückkehrt, das Auge länger, als die übrigen Glieder des Körpers, noch den verlaſſenen Affekt abſpiegeln, weil es nicht ſogleich wieder, d. h. ohne alle Vermittelung, in die ruhigere Schwingung zurückkehren kann. Alſo ſehen wir, ſtreng genommen, in dieſen Uebergängen heterogener Stimmungen immer ein gewiſſes Widerſtreben, indem einige Gebärden den andern vorauseilen, während andere dieſer Bewegung nicht ſo raſch nachzufolgen vermögen.

Jeder Affekt übt eine Gewalt, eine innere Nöthigung über die Seele aus, daher gehorcht auch der Körper dieſer Gewalt, denn die jedesmalige Bewegung ergießt ſich gleichſam durch denſelben und giebt den Gliedern diejenige Lage, welche dem Seelenzuſtande entſpricht. Ein neuer, mit dem vorhergehenden nicht verwandter Affekt nöthigt mithin die Seele, ſich aus dem letzteren Zuſtande herauszuarbeiten. Der Körper entreißt ſich alſo eben der Lage, Stellung und Bewegung, durch welche er den Gemüthszuſtand ausdrückte, den er jetzt verläßt. Es entſteht alſo ein Kampf zwiſchen denjenigen Theilen, über welche die Seele unmittelbar gebietet und denjenigen, welche ſich nicht ſogleich dieſer neuen Gewalt beugen. Dieſen Widerſpruch auch in jedem konkreten Falle zu verſinnlichen, iſt die große Aufgabe des darſtellenden Künſtlers, der uns mithin in dem Uebergange in entgegengeſetzte und heterogene Affekte immer noch durch irgend einen Zug den Zuſammenhang mit der aufgegebenen Gemüthsbewegung verleiblichen ſoll, ſo daß wir den neuen Affekt zwar ſchon ganz vor uns ſehn, aber in den von dem Willen unabhängigeren Gliedern des Körpers noch den alten Affekt wahrnehmen. Wenn alſo Shylock von dem heftigſten Schmerze über die Nachricht ſeiner Verluſte durch die Flucht der Tochter zu jubelnder Schadenfreude über den wahrſcheinlichen Ruin Antonios übergeht, ſo wollen wir in dieſem jähen Umſchwunge des Affekts durch irgend einen Zug noch den Zuſammenhang mit dem ſo eben verlaſſenen Affekt vor uns ſehn. Wenn alſo die Stimme, weil ſie ſogleich der Schwingung der Seele folgt, und die Haltung des ganzen Körpers den neuen Affekt ſchon abſpiegelt, ſo wird ſich auf dem Antlitz gleichſam noch ein Kampf der Affekte malen, indem die von dem Willen abhängigeren und der Stimmung unmittelbar gehorſameren Theile deſſelben, wie die beweglichen Lippen und die Mundwinkel ſchon den Ausdruck des neuen Affekts enthüllen, während Auge, Stirn und Augenbraunen, überhaupt der obere Theil des Geſichts derſelben Verwandlung nicht ſo raſch nachfolgen. Ein Uebergang aus der Wuth zur triumphirenden Schadenfreude wird uns alſo noch die Spuren der erſteren, wie der umgekehrte Uebergang noch die Spuren der triumphirenden Schadenfreude offenbaren müſſen. Freilich ſind dieſe Nüancen alle ſo fein und zart, und es gehört zu ihrer Auffaſſung ein ſehr reizbarer Sinn, daß ihr Fehlen von den Wenigſten vermißt werden wird. Aber es kommt ja in der Kunſt darauf an, die abſoluten Forderungen zu befriedigen.

Die Verſinnlichung der zuſammengeſetzten Affekte.

Wie wir in dem Uebergange in entgegengeſetzte Affekte in den Gebärden gewiſſermaßen eine Einheit zweier unterſchiedener Gemüthsbewegungen wahrnehmen, ſo müſſen uns alle zuſammengeſetzte Affekte ebenfalls eine Durchdringung der einfachen Affekte, auf denen ſie beruhen, in der Gebärde zeigen. Da in dem zuſammengeſetzten Affekte die einfachen Affekte gleichzeitig erhalten und aufgehoben ſind, ſo hat uns auch die Gebärde dieſe Durchdringung der Gegenſätze zu verleiblichen. Das Maaß jedes der einfachen Affekte iſt natürlich abſolut-unbeſtimmbar, weil es von der jedesmaligen Situation und der Natur des Individuums abhängig iſt, an welcher ſich dieſe Affekte hervorthun. Dies jedesmalige Verhältniß der einfachen Affekte aufzufaſſen und in der Gebärde darzuſtellen, iſt allein Sache der künſtleriſchen Anſchauung. So erſcheinen in der Wehmuth Schmerz und Luſt vereinigt, denn der Affekt ſelbſt offenbart uns eine Durchdringung dieſer beiden Momente; indem in der Wehmuth der Schmerz durch den Affekt der Luſt gemildert und die Luſt durch den Zug des Schmerzes wieder getrübt iſt. In aller Wehmuth erſcheint mithin der Schmerz gewiſſermaßen verklärt, und die Luſt verdüſtert. Daher wir auch von einer Seligkeit des Schmerzes, von einem Genuß der Trauer ſprechen, wo die Seele mit Liebe bei dem Schmerze verweilt und ſich darin genießt. Jede elegiſche Stimmung, die Rückerinnerung an verſchwundene ſchöne Stunden, an ein dahingeſunkenes Gut iſt mit einer geheimen Wonne verknüpft. Die Phantaſie gebiert gleichſam das Verlorene wieder und läßt in dieſe Thätigkeit ſo Schmerz wie Luſt zu zarten Umgrenzungen verſchweben. Dieſe Durchdringung, ſo mannigfaltige Geſtalt ſie auch annehmen kann, ſoll ſich aber auch in der Gebärde, namentlich auch dem Antlitze, abſpiegeln. Durch den ſchmerzlichen Zug, der ſich auf dem Geſichte lagert, muß ein Blick hindurchſtrahlen, der uns zugleich eine gewiſſe Seligkeit des Schmerzes verräth. Je nach dem im konkreten Falle der eine oder andere der einfachen Affekte vorwaltet, wird ſich dies Verhältniß auch zu verleiblichen haben. So heben ſich Furcht und Hoffnung zu der höhern Einheit der bangen Erwartung auf, welche unendliche Abſtufungen durchlaufen kann. Ueberall, wo die Hoffnung und Furcht nicht rein für ſich hervortritt, erſcheint jede durch ihren Gegenſatz begrenzt und verändert. An ſich iſt zwar in jedem der beiden Affekte ſchon der Gegenſatz enthalten, indem beide ſich auf das Eintreten eines Zukünftigen beziehen, welches, weil es eben noch nicht wirklich, noch nicht Gegenwart geworden iſt, auch die Möglichkeit des Gegentheils in ſich ſchließt, indeſſen tritt er deshalb noch nicht in die Erſcheinung. Die Empfindung kann im Augenblicke ganz von Hoffnung oder Furcht erfüllt ſein, ſo daß ſie die Möglichkeit eines entgegengeſetzten Reſultats völlig ausſchließt. Wo aber beide Momente in der Empfindung wogen und gleichſam um die Herrſchaft ringen, da wollen wir dieſen Zuſtand auch, je nach dem Vorwalten jedes der beiden einfachen Affekte, verleiblicht ſehen. Wenn Hamlet dem ihm winkenden Geiſte nachfolgt, ſo durchdringen ſich hier Sehnſucht und Furcht ſo ſehr, daß wir ihn ebenſo von Entſetzen, als von freudiger Hoffnung, ein furchtbares Geheimniß zu erfahren, ergriffen ſehen wollen. Geſicht und Gebärde haben uns alſo ein von beiden Affekten beherrſchtes Individuum zu zeigen. Wie ſich im konkreten Falle dieſe Affekte zu einander verhalten, dies hängt von einer Summe individueller Beſtimmungen ab, welche es unmöglich machen, allgemeine Geſetze über ihre Darſtellung zu geben. Die bewegliche Phyſiognomie, die völlige Herrſchaft über den Körper, endlich die produktive Phantaſie, welche jede Situation ſogleich in ihrer ganzen individuellen Beſtimmtheit anſchaut, ſind die nothwendigen Bedingungen zur Verwirklichung dieſes allgemeinen Princips. Auch über das Wie der Verleiblichung jedes Affekts läßt ſich, weil dies ſtets von einer Fülle konkreter Bedingungen abhängt, welche das allgemeine Geſetz ununterbrochen modificiren, nichts Feſtes und Unwandelbares beſtimmen, und ein Verſuch, dies in das Einzelne durchführen zu wollen, würde, weil er dem Begriffe etwas zumuthete, was er nicht zu leiſten vermag, bald ſeine Ohnmacht und Unzulänglichkeit erfahren. Uns konnte es daher auch hier nur darum zu thun ſein, das Princip der Gebärde und das Geſetz ihres Zuſammenhanges mit der Innerlichkeit des Affekts zu begreifen.

Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

Die Gebärde tritt aber in der darſtellenden Kunſt nicht für ſich auf, ſondern begleitet das Wort. Körperliche Bewegung, Ausdruck des Geſichts und der Ton der Stimme müſſen alſo gemeinſchaftlich auf die Darſtellung der Seelenzuſtände hinwirken. Jedes dieſer Momente hat alſo eigentlich ſeine Ergänzung an dem andern. Nach ihrem geiſtigen Verhältniß zu einander, d. h. nach der Rangordnung, in welchen ſie die Seele in ihrer höchſten Energie und Beſtimmtheit zugleich offenbaren, ſtufen ſie ſich ſo ab, daß die Bewegungen des Körpers, weil ſie der ſinnlichen Unmittelbarkeit am nächſten ſind, auch am wenigſten zarte Unterſchiede in den Affektionen der Seele, die wenigſten Schattirungen der verſchiedenen Perſönlichkeiten und ihrer Empfindungen auszudrücken vermögen. Das Geſicht, als das edelſte Organ mit ſeiner Vielbeweglichkeit, giebt uns die nächſt höhere Stufe für die Verleiblichung der Seelenzuſtände. Was in den Bewegungen der übrigen Glieder nur in allgemeinen Umriſſen, und oft nur in grob aufgetragenen Farben verleiblicht werden kann, das offenbart das Antlitz in der Kraft und Zartheit ſeiner mannigfaltigen, des ethiſchen Ausdrucks fähigen Theile ſchon auf viel idealere Weiſe. Hier zieht ſich die Seele gleichſam aus den Extremen, in welche ſie ſich in den Gebärden ergießt, in eine geiſtigere Region zurück und vermag daher auch durch daſſelbe eine viel größere Fülle von zarten Unterſchieden zu verſinnlichen, als dies den übrigen Gliedern des Körpers möglich iſt. Die Gebärden verhalten ſich gegen den Ausdruck des Geſichts gleichſam wie die untere Luftſchicht gegen den Aether. Daher auch zum Verſtändniß und zur Würdigung der durch die Miene verkörperten Bewegungen der Seele eine beweglichere Phantaſie und ein geiſtigerer Standpunkt erforderlich iſt. Beide aber, die Gebärde und Miene, als Verleiblichungen des Gemüthslebens, werden ſich für die zarteſten Regungen und Unterſchiede nicht ſelten als unzulänglich bekennen müſſen; ſie weiſen daher auf die höhere Offenbarung vermittelſt des Tons hin. Denn im Tone enthüllt ſich die Seele unmittelbar für den innern Sinn und die Verkörperung gewinnt hier, ſo zu ſagen, einen ätheriſchen Leib, der die Seele in der vollen Klarheit ihrer geiſtigen Bewegung, in der geheimnißvollen Durchdringung der allgemeinen Empfindung, mit den individuellen Bedingungen, unter welchen dieſelbe zur Erſcheinung kommt, vor uns entfaltet. Im Tone iſt alſo nicht nur das in der Gebärde und Miene verleiblichte Seelenleben auf eine idealere Weiſe erhalten, ſondern auch alle die mannigfaltigen Schattirungen, welche ſich der Verleiblichung entzogen, und gleichſam die Materie nicht völlig durchdringen konnten, kommen hier zu ihrem vollen Rechte. Alle drei zuſammengenommen erſcheinen daher als gemeinſchaftliche Faktoren zur Hervorbringung des Seelenlebens, nur daß ſie, obwohl gleichzeitig wirkend, doch nicht die gleiche Fähigkeit haben, die innere Bewegung zu offenbaren. Gebärde und Miene müſſen daher in der Darſtellung der zarteſten Unterſchiede des Seelenlebens und ſeiner Individualiſirung hinter dem Reichthum des Tons zurückbleiben, welcher durch ſeine Schwingungen noch Bewegungen des Gemüths berühren kann, welche ſich den beiden andern Formen zur Darſtellung entziehen.

Wenn wir alſo, auf einen Augenblick von dem Vortrage abſehend, nur das Princip der körperlichen Beredtſamkeit für die darſtellende Kunſt entwickelten, ſo müſſen wir, nach dem in der Eintheilung des beſondern Theils dargelegten Gange, für den Zweck unſerer Kunſt dies Moment wieder aufnehmen, um es nun in Beziehung und Gemeinſchaft mit der körperlichen Beredtſamkeit zu betrachten. Die Gebärdenſprache, ohne das Wort, erſchien uns wie ein Abfall aus dem Reich des Idealen in das Gebiet der Sinnenwelt. Da die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung aber auf die Verwirklichung dichteriſcher Charaktere hingeht, dieſe aber in dem geiſtigen Elemente der Rede ihr eigentliches Leben, ihr tiefſtes Denken und Wollen offenbaren, ſo muß ſich uns die Kunſt der Rede mit der körperlichen Beredtſamkeit wieder vereinen. Wir erheben uns alſo aus dem Gebiete der Verleiblichung des Gemüthslebens vermittelſt der Gebärde wieder zum idealen, unkörperlichen Reiche der Rede, welche wir aber fortan in ihrer Durchdringung mit der Gebärde zu betrachten, und ihrem Ziele, der Charakterdarſtellung, entgegenzuführen haben. Die Schranke der Gebärde für die Offenbarung der tiefſten Myſterien des Gemüths führt zu ihrer Ergänzung, dem Worte. Die Kunſt aber, welche dem Worte den geiſtigen Hauch giebt, wodurch es dem Hörer das innerſte Leben der Seele mittheilt, wodurch es alle Zuſtände des Gemüths gleichſam von dem Grunde der Innerlichkeit losreißt und mit jenen unſichtbaren Schwingen verſieht, welche der Seele alle Regungen in voller Kraft entgegentragen, hat auch in der körperlichen Beredtſamkeit wieder ihre Vervollſtändigung, gleichſam ihre reale Seite. Beide zuſammen geben erſt die allſeitige Offenbarung des Seelenlebens und müſſen daher in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in untrennbarem Zuſammenhange betrachtet und ſtets gleichmäßig ausgebildet werden.

Die Darſtellung der Seelenzuſtände. Das Princip ihrer wiſſenſchaftlichen Behandlung.

Ehe wir das abſolute Ziel, die Charakterdarſtellung, ſelbſt zum Gegenſtande der Entwickelung machen, haben wir aber die

Vereinigung der idealen Seite des Vortrags und der realen Gebärde in den einzelnen Formen des Seelenlebens aufzufaſſen und dieſelben nach der Seite ihrer Verkörperung durch die dramatiſche Darſtellung durchzuführen. Dies iſt gleichſam die Wahrheit und Bewahrung der allgemeinen Principien. Der Gang aber kann natürlich nur der Entwickelung des Geiſtes ſelbſt entnommen ſein. Jede andere Aufeinanderfolge würde nur ein zufälliges Aggregat einzelner Gemüthszuſtände geben. Die Entwickelung des Geiſtes aber iſt die Befreiung deſſelben von ſeiner durch die Natur ihm urſprünglich geſetzten Schranke und die Erhebung über den Kreis ſeines nur natürlichen Lebens. Sein Ziel iſt alſo, daß er ſich ſelbſt erreicht und zur Einheit mit ſich durch die Aufhebung der Schranken der Natur vordringe, ein Prozeß, in welchem er ſich durch ſeine eigene Thätigkeit zu dem macht, was er ſeinem Weſen nach iſt, und wozu er ſich, vermöge ſeiner Energie, unabläſſig getrieben fühlt. Aber die Kunſt, welche Alles in ſinnlicher Geſtalt anſchaut und bildet, ſetzt uns hier eine natürliche Schranke. In der dramatiſchen Darſtellung tritt der Geiſt immer in individueller Geſtalt auf, gebunden an eine beſtimmte, konkrete Perſönlichkeit. Das Element ſeiner rein theoretiſchen Thätigkeit, worin er ſich, frei von aller Naturſchranke, nur mit ſeinem eignen Weſen beſchäftigt, gehört der Kunſt überhaupt nicht an. Welche tiefſinnigen Gedanken auch ein Individuum in der dramatiſchen Poeſie ausſpreche, in wie erhabene Regionen es ſich auch aufſchwinge, ſo tritt doch alles nothwendig in der Form eines individuellen Zuſtandes auf, als Offenbarung eines beſtimmten Gemüthslebens. Nur in dieſer Geſtalt kann der Geiſt in der dramatiſchen Poeſie fixirt und von dem Darſteller wiedergegeben werden. Mithin ſchließt nothwendig unſere Darſtellung alle Stufen der geiſtigen Entwickelung aus, in welchen der theoretiſche Geiſt nur mit ſeiner eigenen Weſenheit zuſammengeſchloſſen erſcheint. Es ſcheiden alſo zunächſt diejenigen Momente aus, in welchen der Geiſt abſtrakt, ohne Bezug auf die Verleiblichung, auf die Verwirklichung in individueller Geſtalt betrachtet wird, mithin alle rein ideellen Unterſchiede und Stufen in der Entwickelung des Geiſtes. Die erſte Bedingung für die dramatiſche Darſtellung bleibt alſo nothwendig, daß ſich eine Stufe des Geiſtes auch in beſtimmter, individueller Form verkörpere und alſo auch eine beſondere Form der Verleiblichung zulaſſe. Es leuchtet daher ein, daß aus unſerer Entwickelung die Formen des theoretiſchen Geiſtes ausgeſchloſſen ſein werden, weil ſich dieſe Unterſchiede durchaus nicht zu ſinnlichen Unterſchieden in Ton und Gebärde entwickeln. Jeder fühlt ſogleich, daß weder die Stufen des Bewußtſeins und des Selbſtbewußtſeins in ihrem Unterſchiede und nothwendigen Entwickelungsgeſetzen, noch die Momente des theoretiſchen Geiſtes, wie Anſchauung, Vorſtellung, Phantaſie und Denken in unſern Kreis hineingehören können, weil ſie nur ideelle Entwickelungsmomente ſind, welche nicht zu ſinnlichen, in Ton und Gebärde ſich offenbarenden Unterſchieden fortgehen, ſich alſo nicht zu beſtimmmten, plaſtiſch darſtellbaren Gemüthszuſtänden entäußern.

So wie unſere Entwickelung alle rein ideellen Unterſchiede des Bewußtſeins und des geiſtigen Lebens ausſchließt, weil ſie ſich nicht in unterſchiedene Verleiblichungen überzuſetzen vermögen, eben ſo weiſt ſie aber auch alle nur anthropologiſchen Zuſtände zurück, inſofern in ihnen die Seele ſo ſehr mit der Leiblichkeit verflochten und von ihr abhängig erſcheint, daß ſie die Darſtellung des ſittlichen Pathos, der Grundbedingung alles dramatiſchen Lebens, unmöglich machen. Hier iſt alſo der Grund der Ausſchließung der entgegengeſetzte. Alles, worin wir nur ein pſychiſch-ſomatiſches Leben erblicken, wo alſo die Seele ſich durchaus in unfreier Weiſe bewegt, weil ſie allein durch ihre beſondere Beziehung zu dem Körper bedingt iſt, fällt außerhalb der dramatiſchen Kunſt, wie der dramatiſchen Darſtellung. So werden alſo die nur natürlichen Beſtimmtheiten des Individuums, die Einflüſſe und Veränderungen, welche das planetariſche Leben, der Wechſel der Jahres- und Tageszeiten auf den Menſchen ausübt, die beſondern natürlichen Beſtimmtheiten, wie ſie z. B. in den Raceunterſchieden auftreten, der abwechſelnde und immer wiederkehrende Zuſtand des Schlafens und Wachens, der magnetiſche Rapport in dem ganzen Verlauf ſeiner mannigfaltigen Formen, ganz außerhalb unſerer Kunſt liegen, weil ſich an ihnen nicht wohl ein geiſtiger und ſittlicher Inhalt entwickeln läßt. Ein anthropologiſcher, d. h. ein pſychiſch-ſomatiſcher Zuſtand, worin alſo die Seele durch die Leiblichkeit gebunden und bedingt erſcheint, iſt daher nur inſofern Objekt der dramatiſchen Kunſt und ihrer Darſtellung als ſich darin zugleich ein geiſtig ſittlicher Zuſtand offenbart. Dies iſt das abſolute Kriterium für die Grenze der Kunſt. So verweiſt alſo die darſtellende Kunſt die beiden Extreme der rein idealen Prozeſſe, wie der nur pſychiſch-ſomatiſchen Zuſtände gleichmäßig aus ihrem Gebiete; die erſteren, weil ſie nicht zu Verleiblichungen, alſo zu darſtellbaren ſinnlichen Unterſchieden vermittelſt Ton und Gebärde fortgeführt, die lezteren, inſofern ſie nicht zu Trägern geiſtig ſittlicher Verhältniſſe erhoben werden können. Nur wo das Geiſtige und Sittliche als ein individueller Zuſtand *verſinnlicht* und das Leibliche zu einem Organ der ſittlichen Idee *vergeiſtigt* zu werden vermag, befinden wir uns auf dem Boden der dramatiſchen Darſtellung. Nach der Feſtſtellung der Grenzen unſeres Gebiets verſuchen wir die allgemeinſten, unſerer Kunſt angehörenden Seelenzuſtände zu entwickeln, von denjenigen anthropologiſchen beginnend, welche zu Trägern eines ſittlichen Pathos verwendet werden können.

Die anthropologiſchen Beſtimmtheiten und Zuſtände in ihrer Bedeutung für die dramatiſche Darſtellung.

1. Die Lebensalter.

Zu den natürlichen Beſtimmtheiten des Individuums, welche, obwohl mit der Leiblichkeit auf das Engſte verflochten, dennoch aber geiſtige und ſittliche Unterſchiede auf dieſer ſomatiſchen Grundlage offenbaren, gehören zunächſt die am Individuum ſelbſt, als ein Verlauf unterſchiedener, pſychiſch-ſomatiſcher Zuſtände nach einander auftretenden Formen der Lebensalter. Dieſe bieten einen entſchiedenen Parallelismus des Geiſtigen und Leiblichen dar, und gehören zum Theil, inſofern auch die höhere geiſtige und ſittliche Entwickelung durch ſie bedingt iſt, und ſie die Träger weſentlicher Geiſtesſtufen ſind, auch unſerer Kunſt an. Die zweite Form natürlicher Beſtimmtheit, welche ſich an dem Individuum vorfindet und bis auf einen gewiſſen Grad die geiſtig ſittliche Entwickelung des Menſchen bedingt, iſt ſein Naturell, welches wir als die natürliche Eigenthümlichkeit des Individuums bezeichnen, das Temperament. Auch dies fällt nach der Seite hin in das Gebiet der dramatiſchen Darſtellung, als es zur Baſis des Charakters geworden ſein; ja die ganze Geſtaltung deſſelben bedingen kann.

Drittens tritt uns der allgemeinſte Gegenſatz der anthropologiſchen Unterſchiede entgegen in den Nationalitäten, welche pſychiſch-ſomatiſche Verſchiedenheiten darbieten, durch welche ſich ſehr weſentliche, geiſtige und ſittliche Richtungen offenbaren. Denn in der Nationalität durchdringt ſich das ſittliche und geiſtige Allgemeine mit der beſtimmten, individuellen Form der leiblichen Erſcheinung. Daher auch die dramatiſche Kunſt in der Darſtellung der nationalen Unterſchiede eine höhere Aufgabe löſt, weil ſowohl die Phantaſie ſchöpferiſcher ſein muß in der Verleiblichung, als auch der Gedanke ſich zu einer in ſich konkreteren Anſchauung zu erheben hat, als in den erſteren beiden anthropologiſchen Zuſtänden.

Von den Lebensaltern, welche die erſte Stufe derjenigen anthropologiſchen Zuſtände bilden, welche auch der dramatiſchen Darſtellung angehören, fällt das Kindesalter natürlich für uns weg, weil es die dramatiſche Poeſie überhaupt nur mit ſelbſtbewußten Weſen zu thun hat, und das Alter geiſtiger und ſittlicher Unmündigkeit ausſchließt. Die Lebensalter geben unſern Zweck nur inſofern an, als ſie zugleich phyſiſche und geiſtige Unterſchiede zeigen, welche auch auf die Verkörperung der Charaktere Einfluß haben. Der Darſteller wird alſo auch dieſe erſte natürliche Beſtimmtheit des Alters feſtzuhalten und in der Darſtellung weſentlich zu berückſichtigen haben. Dies iſt eben darum nothwendig, weil die verſchiedenen Lebensſtufen auch ganz konkrete Anſchauungen in uns erwecken und die Erſcheinung einer Individualität, je nach ihrem Lebensalter, auch unſere Empfindung und unſer Urtheil ſogleich modificirt. Es wird daher eine Sorge des Darſtellers ſein, eine beſtimmte Geſtalt auch in dem Lebensalter zu verleiblichen, in welchem ſie gedacht worden iſt und erſcheinen ſoll. Ein in der Darſtellung zu jugendlich gehaltener oder umgekehrt zu weit im Alter vorgerückter Charakter kann unſere ganze Anſchauung verrücken und das Bild des Dichters völlig verändern. Manches wird durch das beſtimmte Lebensalter, in welchem uns eine Geſtalt entgegentritt, erſt völlig erklärlich. Karl und Franz Moor können z. B. in ihrer Erſcheinung und ihrem ganzen Verhalten nicht jugendlich genug gefaßt werden, weil nur dadurch die Weltzertrümmerungswuth des einen, als ein aus der übervollen Jugendkraft herausſchlagendes Jünglingsfeuer erklärlich wird, und Franz Moors diaboliſches Raiſonnement, als aus dem Gehirn einer unreifen Jünglingsphantaſie ſtammend, welche ſich in ihre ſelbſtgemachten, ſittlich fratzenhaften Vorſtellungen eingehauſt hat, uns durch die Jugend menſchlich näher gerückt und begreiflicher werden kann. In Karl Moor iſt gleichſam die mit der Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange entzweite und auf ihre Zerſtörung ausgehende Jünglingsnatur überhaupt verkörpert, welche auf den Trümmern einer zerſchlagenen Welt eine neue, ihrem Geiſte allein entſprungene und ihr entſprechende Organiſation aufrichten will. Daher die Nothwendigkeit ihn auch in Haltung, Ton und in der ganzen ſinnlichen Erſcheinung ſo jugendlich wie möglich zu halten; eine Annäherung an das Mannesalter würde uns von Hauſe aus ein völlig verkehrtes Bild aufdringen. Hier wollen wir alſo alle Zeichen und Erſcheinungen des überkräftigen, weltſtürmenden, jugendlichen Schwärmers ſehen, weil die ganze Geſtalt gerade das Jünglingsalter in ſeiner ganzen pſychiſchen und phyſiſchen Beſtimmtheit zu ihrer weſentlichen Vorausſetzung hat

Daher fordern wir die Anſchauung eines überſchäumenden Lebensſtroms, jene aus der Unbeſtimmtheit der Phantaſie ſtammende gährende Unruhe, den ſchwärmeriſchen, die Wirklichkeit gleichſam überfliegenden Blick und vor Allem jene nie verſiegende Kraft des Muthes, jenes trotzige Selbſtgefühl, welches eine Armee in ſeiner Fauſt fühlt.

Ueberall, wo ſich die charakteriſtiſchen Züge eines Lebensalters in die dichteriſche Individualität hineinziehen, wo die letztere in gewiſſem Sinne ihre Nahrung aus der natürlichen Beſtimmtheit der Altersſtufe ſchöpft, wollen wir alſo auch das beſtimmt ausgeprägte Bild eines Lebensalters von dem Darſteller verſinnlicht ſehen. Wie die Natur des Mannes die Welt beſtimmten Wollens und Handelns iſt, indem er nicht mehr in dem weichen Elemente der Einbildung, ſondern in dem wachen Bewußtſein zu der Wirklichkeit und ihren Verhältniſſen lebt, ſo wollen wir auch in Haltung, Ton und Gebärde die ſichere, feſte Lebensſtellung, die in ſich fertige und eingelebte Weltanſchauung, die Beſtimmtheit der gewollten Zwecke verkörpert anſchauen. Wo alſo dieſe charakteriſtiſchen Züge des Mannesalters vorwalten, da fordern wir auch vom Darſteller ein ausgeprägtes Bild deſſelben. So bei Wallenſtein, Antonio Montekatino, Burleigh. Haltung und Antlitz das Abbild eines gereiften Mannes, eines abgeſchloſſenen und concentrirten Individuums, der Blick ſicher, und von jedem ſchwankenden, unbeſtimmten Ausdruck fern, der Ton, die volle Beſtimmtheit feſter und entſchiedener Lebensrichtung und bewußten Wollens abſpiegelnd, der bei aller Energie, ja ſelbſt in leidenſchaftlichen Momenten doch die Schärfe und Beſchloſſenheit eines männlichen Denkens nicht verleugnet.

Wenn im Greiſenalter der Menſch eigentlich das Intereſſe an der Welt verloren hat, wie es ihm auf ſeiner erſten Stufe noch nicht aufgegangen war, er hier daher einer Gleichgültigkeit am Leben und einer bloßen Gewohnheit des Daſeins anheimfällt, welche ſich auch äußerlich in der erſchlafften, der Feſtigkeit und Widerſtandskraft verluſtig gewordenen Haltung des Körpers, und einer energieloſen Betonung darſtellt, ſo hat die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung dagegen die Aufgabe, dieſe letzte Lebensſtufe von ihrer phyſiſchen Hinfälligkeit und ihrer Abgeſtumpftheit ſo viel als möglich zu befreien und, bei aller Wahrheit, doch über die nackte Treue der Natur hinauszugehen. Auch im Greiſe wollen wir ein Individuum ſehen, welches zwar das bewegte Leben, das Wogen des Handelns hinter ſich hat, aber ſich doch noch die Friſche des Antheils, die Wärme des Empfindens und die Freiheit und Lebhaftigkeit des Denkens bewahrt hat. Die dramatiſche Darſtellung hat alſo hier dieſe idealen Seiten zu verſinnlichen und uns über die phyſiſche Kraftloſigkeit dieſer Lebensſtufe zu erheben. Wir wollen allerdings ein greiſes Haupt, aber keinen zitternden Kopf, einen von der Laſt der Jahre zwar gebeugten, aber doch nicht zuſammengeſchrumpften Körper vor uns ſehen, und im Tone wollen wir die aus der Tiefe der Seele ſtammende reiche Lebenserfahrung und die Ruhe des Geiſtes, welche als ein Reſultat eines bewegten Lebens gewonnen worden, nicht die abgeſtumpfte und antheilloſe Natur vernehmen. Je theoretiſcher der Greis ſich verhält, je mehr ſein Leben überſinnlichen Zwecken zugewendet war, deſto klarer und reiner muß ſich dieſe Forderung erfüllen. Als Ideal dieſer Richtung nennen wir **Nathan**. Der Greis, der am Abend ſeines Lebens ſteht, darf ſich nicht verleugnen, aber eine erhabene Stille ſoll auf dieſem Antlitz ruhen, und ſein Ton ſoll uns jenes wunderbare Gleichgewicht von Herz und Kopf, von Wärme der Empfindung und Kälte des Verſtandes zeigen, welche in einem langen, vielgereiften Leben ihren Widerſtreit ausgeglichen und einander durchdrungen haben. Daher auch der philoſophirende Nathan uns niemals den kalten Ton der Belehrung zeigen darf, ſondern von jenem milden Feuer, welches dieſe Lehren zu ſeinem eigenſten Beſitz geläutert hat, durchleuchtet ſein muß, wie umgekehrt der empfindende Nathan nie weichlich und ſchwächlich, ſondern von der Kraft des Gedankens und der Sicherheit ſeiner Weltanſchauung getragen ſein ſoll. Haltung, Gebärde und Ton haben uns dies als das Reſultat eines vollen, ganzen Menſchenlebens darzulegen, das beneidenswerthe Bild eines Greiſes und eines gelungenen Daſeins *).

Aber ſelbſt wenn das Greiſenalter auf ſeiner höchſten Stufe ſchon mit der phyſiſchen Gebrechlichkeit ringt und im Begriff iſt, die Bande des Leibes zu löſen, ſo wollen wir in der Kunſt doch noch den Sieg des Geiſtes über die Materie wahrnehmen. Hat der Dichter einen Greis auf dieſem letzten, der Auflöſung nahen Stadium hingeſtellt, wie z. B. Schiller den alten Attinghauſen, ſo hat der Darſteller gleichſam ſchon die freiwerdende Seele, welche nur noch mit ſchwachen Feſſeln an ihre irdiſche Hülle gebunden iſt, zu offenbaren. Wir wollen dann über die ganze Geſtalt eine gewiſſe Weihe ausgebreitet ſchauen, in welcher uns ſchon die Morgenröthe eines neuen Tages entgegenſtrahlt. Iſt ja doch z. B. der ganze prophetiſche Ton des alten Attinghauſen nichts anderes, als die gleichſam von Zeit und Raum ſich löſende und die Zukunft anticipirende Seele. In ſolchen Momenten kann der Geiſt ſogar auf Augenblicke dem Körper noch eine gewiſſe Spannkraft verleihen, indem er, gleichſam den letzten Reſt der Lebenskraft aufzehrend, ſich darin zugleich in ſeiner Herrſchaft über die Materie bewährt. Der Ton darf ſogar ein gewiſſes Feuer ausſtrahlen, welches, wenn auch an Jugendgluth erinnernd, doch mehr wie eine Stimme aus einer Geiſterwelt ertönt. Die Energie, welche die Stimme noch gewinnt, muß daher weniger aus der phyſiſchen Kraft, als aus der letzten Energie der Seele ſtammen. Daher auch die Accente nicht ſowohl die Beſtimmtheit eines wachen, verſtändigen Bewußtſeins haben dürfen, als vielmehr als der Ausdruck eines Genius erſcheinen müſſen, welcher nicht mehr dem Willen des Indivi-

---

*) Das hier entworfene Bild des Nathan, als Repräſentanten des Greiſenalters in ſeiner ſittlich-geiſtigen Bedeutung und ſeiner idealen ſinnlichen Erſcheinung verkörpert Seydelmann übrigens auf eine ſo vollendete Weiſe, daß wir in obiger Schilderung im Grunde nur die Darſtellung Seydelmanns ins Bewußtſein gefaßt haben.

duums unterthan iſt. Auch wo ein Greiſenalter in den tragiſchen Konflikt hineingeriſſen und von den Schlägen des Geſchicks getroffen wird, wollen wir nicht die phyſiſche Gebrechlichkeit vor uns ſehen und das Mitleiden aus der Anſchauung eines zermalmten, widerſtandsloſen Weſens ſchöpfen, welches gleichſam ohnmächtig ſeinen zitternden Nacken den Streichen des Geſchicks darbietet. Hier iſt es die Aufgabe des dramatiſchen Künſtlers, die ganze Geſtalt mit einer gewiſſen heroiſchen Kraft auszuſtatten, welche dem Individuum auch im hohen Greiſenalter noch eine gewiſſe Energie und Widerſtandskraft verleiht. Hierher gehört vor Allem als das klaſſiſche Ideal die Geſtalt Lears. Die Donnerſchläge des Geſchicks ſollen nicht einen hinfälligen, dem Grabe entgegenwankenden Greis treffen; dieſe Seite hervorheben, heißt dem ganzen gewaltigen Bilde ſein koloſſales Poſtament nehmen, und es auf das niedrige Fußgeſtell der Hausväterlichkeit ſetzen. Lear iſt eine Ruine, aber aus der Heldenzeit; das heroiſche Zeitalter muß ſich auch in ihm in Ton, Haltung und Gebärde fortſetzen. Wie ihm das Gefühl der Majeſtät, mitten in der Schmach der Verletzung, noch eine gewiſſe Spannkraft verleiht, ſo ſoll ſein Ton immer noch ein verhallender Donner ſein, der uns noch die einſtige Gewalt des Mannes ahnen läßt. Das durchbohrte Gemüth offenbart ſich daher auch in jenen gebrochenen Tönen, welche, weit entfernt, ein weichliches Klagen, ein ohnmächtiges Weinen zu verrathen, vielmehr ein ſich zerbröckelndes Herz ankündigen, das ſich aber immer noch krampfhaft zuſammenrafft, um nicht das Bild des überwältigten und aufgelöſten Gemüths zu geben. Welche Wirkung, wenn ſich trotz dieſes Widerſtandes die gebrochene Kraft verräth! dann erſcheint er uns wie ein berſtender Fels, der vergeblich den ihn umſpülenden Wogen den Eingang verſperrt.

Wir haben uns bei der Darſtellung des Greiſenalters länger verweilen müſſen, weil hier die Kunſt mehr, als bei den andern Lebensaltern die Aufgabe hat, ohne die Naturwahrheit zu verletzen, dieſe doch zu überflügeln, weil auf dieſer Stufe der Widerſpruch des endlichen Daſeins mit der Idee am augenfälligſten hervortritt und daher von der Kunſt die größte Kraft in der Bewältigung deſſelben fordert. Die Klippe bleibt hier immer, den Greis in ſeiner vollen und ungetrübten Wahrheit zu zeigen, und uns doch über das Gefühl irdiſcher Gebrechlichkeit hinwegzuheben.

In der weiblichen Natur treten die Unterſchiede der Altersſtufen nicht zu ſolchen ſittlichen und geiſtigen Unterſchieden heraus, als bei der männlichen Natur, weil das Weib mehr in der Einheit ihres Empfindens lebt und nicht zur Entzweiung und dem Kampfe mit der Welt fortgeht, um ſich daraus erſt zur Einheit mit ſich, zu feſtem Handeln und zu bewußtvoll klaren Zwecken wieder zu ſammeln. Während die Lebensalter beim Manne auch zugleich die Bewegung ſeiner geiſtigen und ſittlichen Entwickelung in ihrem weſentlichen und organiſchem Verlaufe darſtellen, ſo tritt beim Weibe ein ſolcher inniger Zuſammenhang nicht hervor. Das Alter wird nur ſelten bei dem Weibe zum Träger eines beſtimmten Pathos, einer Richtung gemacht werden, es tritt daher auch, nach dieſer Seite hin, als charakteriſtiſche und beſtimmende Grundlage der ganzen Entwickelung der dramatiſchen Kunſt viel weniger auf. Nur wo gerade die Anſchauung einer vollen Unbefangenheit und einer ſich entfaltenden zarten Knoſpe, welche dem Lichte ſich entgegenhebt, gegeben werden ſoll, wollen wir in Haltung, Gebärde und Ton ein kindliches, kaum zum Bewußtſein ſeiner ſelbſt erwachtes Weſen vor uns ſehen. So in der Julia bei ihrem Erſcheinen. Hier kommt es gerade darauf an, die Anſchauung des ganz harmlos und kindlich unbefangen hinlebenden Mädchens, welches noch keine andern Wünſche kennt, als den Willen der Mutter, zu verſinnlichen; ſo wie wir in der Balkonſceene ein zwar plötzlich erwachtes und von dem Strahl der Liebe entzündetes Weſen vor uns ſehen wollen, deſſen kindliche Unbefangenheit ſich aber auch jetzt noch nicht in Haltung und Ton verleugnet. Erſt wenn die tragiſche Leidenſchaft und der Konflikt mit der Herbigkeit des Geſchicks in Juliens Seele eingedrungen, dann fordern wir in Ton und Gebärde das durch das Schickſal gleichſam gereifte und weit über ihr Alter hinausgehobene Weib. Gerade dieſer Wendepunkt ſoll ſich auch ſinnlich in einem, die jugendlich mädchenhafte Natur weit zurücklaſſenden Weſen kund geben. Das Pathos ſelbſt wird daher in der Regel allein bei der weiblichen Natur über das Maaß entſcheiden, mit welchem etwa ein beſtimmtes Lebensalter, als eine weſentliche und bedingende Grundlage feſtzuhalten iſt. Die Gegenſätze matronenhafter Würde und jungfräulicher Anmuth, welche durch den fraulichen Charakter allerdings wieder modificirt wird, zeigen ſich hier als die allgemeinſten pſychiſch-ſomatiſchen Unterſchiede, welche in der Erſcheinung der weiblichen Geſtalt verſinnlicht und zu einem beſtimmten Bilde in Haltung, Ton und Gebärde ausgeprägt werden müſſen.

Aus unſerer Entwickelung ergiebt ſich für dieſe erſte Stufe der natürlichen Unterſchiede der Lebensalter für die dramatiſche Darſtellung das Geſetz, daß da, wo dieſe natürlichen Beſtimmtheiten der Altersſtufen mit der geiſtig ſittlichen Entwickelungsſtufe des Menſchen ſo zuſammenhängen, daß dieſe letztere gleichſam ihre Wurzel in der Beſtimmtheit der erſteren hat und ohne dieſe Grundlage nicht begriffen werden kann, wo mithin die Individualität die volle Einheit der Altersſtufe mit ihrer geiſtig-ſittlichen Bedeutung offenbart, daß da auch die charakteriſtiſchen Züge des Lebensalters in Haltung, Ton und Gebärde entſchieden hervortreten und die ganze Darſtellung des Charakters begleiten müſſen. Wo ein ſo enger Zuſammenhang beider nicht vorhanden iſt, da darf dieſe anthropologiſche Grundlage aber nicht mit ſolcher Strenge feſtgehalten und durchgeführt werden.

2. Das Temperament.

Als das zweite anthropologiſche Element, welches auch in die dramatiſche Darſtellung hineinſpielen kann, bezeichnen wir die individuelle natürliche Beſtimmtheit, das Temperament. Indem wir darunter die urſprünglich von der Natur dem Einzelnen zugetheilte individuelle Gemüthsart verſtehn, in welcher Pſychiſches und Somatiſches auf das Engſte verflochten ſind, ſo folgt daraus, daß daſſelbe in der dramatiſchen Poeſie und ihrer Darſtellung, wo ein Reich ſelbſtbewußten Wollens und Denkens ſich vor uns entfaltet, nur eine ſehr untergeordnete Stellung einnehmen kann. Denn das Temperament hängt, eben weil es nur die individuelle, mit unſerer phyſiſchen Organiſation verwachſene Beſtimmtheit des Subjekts bezeichnet, nicht von unſerm Willen ab, und iſt nicht mit dem Charakter, der habituell gewordenen geiſtigen und ſittlichen Richtung des Individuums zu verwechſeln. Der Charakter kann ſich, weil er aus der Sphäre des freien Wollens und Denkens ſtammt, ſelbſt gegen die Naturbeſtimmtheit herausarbeiten und erſcheint dann als eine um ſo reifere Frucht unſerer ſittlichen Natur, je mehr er ſich das bloße Naturell unterworfen und ſeinen höhern Zwecken dienſtbar gemacht hat. Wo nun, wie in der Tragödie, das ſittliche Pathos regiert, da wollen wir uns nicht in den Kreis der bloßen Naturbeſtimmtheit zurückverſetzen laſſen, und in dem Individuum nicht ein bloßes auf der Naturbaſis erwachſenes Produkt erblicken. Je entſchiedener uns daher im Drama ein von ſelbſtbewußten Zwecken geleiteter Charakter entgegentritt, deſto mehr muß auch für die Darſtellung die Zufälligkeit des Temperaments zurücktreten und der Verſinnlichung der höhern Mächte des Geiſtes weichen. In der Darſtellung eines tragiſchen Charakters dürfen wir alſo im Allgemeinen um ſo weniger an die natürliche Aeußerungsweiſe eines hervorſtechenden Temperaments erinnert werden, als dadurch das Bild eines ſelbſtſtändigen Charakters getrübt und die Freiheit des Wollens vernichtet erſcheint. Hamlets Weſen z. B. aus dem melancholiſchen Temperamente erklären, hieße ihn aus dem ſittlichen Pathos auf die Stufe bloßer Naturbeſtimmtheit zurückverſetzen.

Doch darf auch nicht überſehen werden, daß in vielen Geſtalten die Naturſeite des Temperaments nur zu einer Baſis der Charakterentwickelung gemacht worden iſt. Hier darf das Moment des

Temperaments inſofern auch in der Darſtellung eine Stelle einnehmen, als wir auch ſchon in der natürlichen Eigenthümlichkeit des Menſchen die Dispoſition ſeines ganzen Charakters erblicken dürfen. In ſolchen Fällen hat der Darſteller alſo die Aufgabe, in der ſinnlichen Erſcheinung der Perſönlichkeit dieſe Naturbeſtimmtheit des Temperaments anſchaulich zu machen. So wird in Heinrich Percy, ſchon durch den Beinamen Heißſporn in ſeinem Naturell bezeichnet, das einſeitig vorwaltende choleriſche Temperament allerdings auch durch eine wirklich künſtleriſche Darſtellung verſinnlicht werden müſſen. Wir wollen es dieſer ganzen Individualität anfühlen, wie die politiſche Unternehmung gerade an dieſer Uebermacht des nicht in den Dienſt des Willens genommenen raſchen, heftig brauſenden, alle Beſonnenheit verflüchtigenden Naturells ſcheitern muß; hier wollen wir ein großartig veranlagtes Individuum vor uns ſehen, welches aber ſeine Lebensaufgabe eben darum verfehlt, weil es ſich nicht zum Herrn ſeiner natürlichen Dispoſition erhoben hat. Darum muß auch Heißſporn dem geiſtig klaren und beſonnenen Prinzen erliegen, in welchem ſich ein wundervolles Gleichgewicht ſittlicher und geiſtiger Kräfte offenbart.

Unter den Temperamenten wird aber der Tragödie das choleriſche und melancholiſche faſt ausſchließlich angehören, weil in ihnen vorzugsweiſe die Anlagen zu den tieferen Richtungen des Gemüths und den großartigen Affekten liegen. Während im ſanguiniſchen Temperament die Eindrücke raſch erfolgen, aber nicht haften, ſondern ein raſtloſer Wechſel des Begehrens und der augenblicklichen Befriedigung die nachhaltige Kraft und die Vertiefung des Gemüths gar nicht zuläßt, in ihm alſo gar nicht die Dispoſition zu einer den Menſchen wirklich abſorbirenden Leidenſchaft liegt, ſo ſchließt das phlegmatiſche Temperament, inſofern es allein für ſich auftritt offenbar die niedrigſte Lebensform, den Aufſchwung der Seele zu energiſchen Entſchlüſſen ganz aus. Wo weder die Freude, noch das Leiden, weder Liebe, noch Haß bis in das Herz des Lebens vordringen und den Menſchen aus ſich dauernd herausverſetzen können, da hört auch das Individuum von ſelbſt auf, Gegenſtand für die Tragödie zu ſein.

Dagegen ſind das *choleriſche* und *melancholiſche Temperament* der Boden, aus welchem die tragiſche Leidenſchaft und Stimmung erwächſt. Das erſtere, feurig, energiſch in ſeinem Empfinden und heftig in ſeinem Bewegen, iſt, ethiſch betrachtet, die Wiege großer, auf die Umgeſtaltung der Welt gerichteter Entſchlüſſe und einer raſtloſen Thatkraft überhaupt. Das *melancholiſche* Temperament, an Tiefe dem choleriſchen nicht nachſtehend, aber ihm an offenſiver Kraft und poſitiver Energie weichend, erſcheint, von der ethiſchen Seite, als die Wurzel der Hinrichtung der Seele auf das Ideale, als die Sehnſucht nach dem Ueberſinnlichen, der eigentlichen Heimath des Geiſtes. Daher iſt es aber auch der Sitz ſelbſtgeſchaffener Qualen, und einer aus der Vertiefung der Seele in ſich ſtammenden Verſchloſſenheit nach außen.

Während nun in der Tragödie, mit ſehr ſeltenen Ausnahmen, das Temperament für ſich keine ſelbſtſtändige Bedeutung erhalten kann, ſondern in der zum Charakter gewordenen Denk- und Sinnesart aufgehoben erſcheint, die dramatiſche Darſtellung alſo auch die habituellen Züge des Temperaments, wie ſich dieſelben in der ganzen ſinnlichen Erſcheinung abbilden, nicht ſo herausheben darf, daß wir in dem dargeſtellten Individuum mehr das *Naturell* als den *Charakter* erblicken, ſo hat dagegen im Luſtſpiel das *Temperament* auch nicht ſelten für ſich ſeine Stelle und dann iſt es auch Sache des Darſtellenden, es als ſolches zur Erſcheinung zu bringen. Denn im Luſtſpiel hat auch die zufällige, endliche und ſinnliche Natur ihre Bedeutung, welche mit ſich, mit ihren Zwecken, wie mit den Verhältniſſen der Wirklichkeit in Konflikt gebracht wird. Ja es beruht ſogar nicht ſelten im modernen Luſtſpiel die komiſche Wirkung auf dem einſeitig vorwaltenden Naturell und Temperament des Individuums, welches daſſelbe in Kolliſion bringt und dadurch komiſche Situationen herbeiführt. Wo dies der Fall iſt, da iſt es gerade die Aufgabe des Darſtellers, die beſondere Erſcheinungsweiſe des vorwaltenden Temperaments zu verleiblichen. Dann ſoll der Zuſchauer auch auf dieſe Naturſeite, die unmittelbare Eigenthümlichkeit des Menſchen, zurückgeführt, nicht, wie in der Tragödie, darüber erhoben werden. In dem leichtfertigen Bonvivant wollen wir die luſtig tollen Streiche gerade als Wirkung des ſanguiniſchen Temperaments, alſo ſeines Naturells auffaſſen, weil wir dadurch allein über den ſittlichen Unwillen hinweggehoben und in der heiteren Stimmung erhalten werden, daß wir nicht eine ſchon fixirte, unſittliche Richtung vor uns haben, ſondern ein von der Unmittelbarkeit des Naturells abhängiges Subjekt, welches uns daher auch in der am Schluß in der Regel ihm werdenden Verzeihung mit der heitern Ausſicht auf eine Sinnesänderung entläßt. Die Kunſt des Darſtellers wird alſo darauf beruhen, uns durch die ganze Erſcheinung, in Ton, Haltung und Gebärde die Ueberzeugung aufzudringen, daß wir hier nur die Wirkungen des leichten Bluts und eines, jedem Eindrucke offenen und darum ſo flüchtigen Naturells vor uns haben. Neben dem ſanguiniſchen Temperament kann das phlegmatiſche zu einer reichen Quelle ächt komiſcher Effekte verwendet werden. Dann tritt es aber als die aus Mangel an Kraft und Nachdruck folgende natürliche Affektloſigkeit auf, als dasjenige Naturell, an welchem die Affekte Anderer ohnmächtig abprallen und das mitten in der Bewegung, ja ſelbſt in der Verwirrung der Verhältniſſe davon völlig unberührt bleibt. In dieſem Kontraſt liegt aber auch ſeine komiſche Kraft. Hier beruht die Wirkung des Darſtellers vorzugsweiſe auf der Fähigkeit, ein plaſtiſches Bild der nicht aus der Erſchöpfung nach großer Mühe und Arbeit, ſondern aus dem Naturell ſtammenden Apathie hinzuſtellen. Die unverrückt in ihrer Lage verharrenden Züge des Geſichts, die langſame und faſt mit einer gewiſſen Unluſt erfolgende Bewegung, der man es anfühlt, daß ſie dem Körper nur durch die dringendſte Nothwendigkeit abgewonnen worden, und der durch keinen Affekt Anderer aus der Ruhe und Gleichgültigkeit aufzurüttelnde Gleichmuth der Seele können, zu einem lebendigen Bilde verarbeitet, durch den Kontraſt der Situationen, Wirkungen der höchſten komiſchen Kraft hervorbringen.

Treten das choleriſche und melancholiſche Temperament, welche wir oben der tragiſchen Stimmung verwandt bezeichnet haben, im Luſtſpiele auf, ſo müſſen ſie nach der Schwäche, welche in ihnen liegt, aufgefaßt und behandelt werden. Dann erſcheint das melancholiſche Temperament beſonders als die Dispoſition, den Dingen ein übermäßiges Gewicht beizulegen und überall Veranlaſſungen zu Beſorgniſſen für ſich, zu unnützer Selbſtquälerei aufzufinden, welche Neigung gleichſam als die Kehrſeite der tragiſchen Melancholie erſcheint, welche aus der wirklichen Vertiefung der Seele in ſich, und aus der Abkehr derſelben von der gemeinen Wirklichkeit ſtammt. So muß ſich auch das choleriſche Temperament im Luſtſpiel ebenfalls nach der Seite ſeiner Schwäche hervorthun, wo es ſich denn, theils als eine überwallende, aber leicht zu beſänftigende Hitze, theils als eine gewiſſe Sucht zu befehlen und zu leiten ankündigt, welche, da die geiſtigen Eigenſchaften dazu fehlen, ſich vor Allem den Schein eines Herrſchertalents durch ein übermäßiges Gewicht auf alles Formelle zu geben bemüht iſt.

Unſere Entwickelung hat die Grenze zu beſtimmen geſtrebt, wo ſich in der dramatiſchen Darſtellung das Moment des Naturells für ſich geltend machen kann und in die ſinnliche Erſcheinung zu treten berechtigt iſt. Es wird ſich daraus in jedem konkreten Falle auch die Bedeutung beſtimmen laſſen, welche daſſelbe in der Darſtellung eines Charakters einzunehmen hat, und welche Züge deſſelben nie Recht haben, in den Vordergrund zu treten, und zu einem vollſtändigen Bilde verarbeitet werden müſſen.

3. Die Nationalität.

Als das dritte Moment unſers Kreiſes, welcher anthropologiſche, d. h. phyſiſch-ſomatiſche Unterſchiede zur Erſcheinung bringt, bezeichneten wir die Nationalität. In den Nationen ſtellt ſich ein beharrlicher Typus dar, der ſich ſowohl in der geiſtigen und ſittlichen Richtung, als auch in der ſinnlichen Erſcheinung, namentlich der Phyſiognomie, hervorthut. Obwohl es die Kunſt nun zuvörderſt mit dem allgemein Menſchlichen, über die beſondere Nationalität Uebergreifenden zu thun hat, und dies zuerſt ſein volles Recht erlangen muß, weil nicht ein Spanier, ein Italiener, ein Deutſcher, ſondern ein Weſen unſers Gleichen, der Menſch mit ſeinen Leiden und Freuden uns intereſſiren und bewegen ſoll: ſo darf ſich doch auch die Nationalität als ein Moment in der dramatiſchen Poeſie, und demnach auch in der Darſtellung behaupten. Auch hier handelt es ſich wie beim Temperament, darum, das Princip zu beſtimmen, nach welchem in der dramatiſchen Darſtellung die Nationalität in ihrer pſychiſch-ſomatiſchen Erſcheinung aufzutreten berechtigt iſt. Je mehr der dramatiſche Dichter das allgemein Menſchliche überhaupt zu einem lebendigen Charakterbilde verarbeitet hat, ſo daß wir dabei nicht an einen beſtimmten Lokalgeiſt erinnert werden, und nicht die Eigenthümlichkeit der Nationalität als eines Schlüſſels bedürfen, um uns in die Individualität hineinzufinden, deſto mehr hat auch für die dramatiſche Darſtellung die Seite der Nationalität, als anthropologiſches Element, zurückzutreten. Dies iſt z. B. bei faſt allen Shakſpearſchen Figuren der Fall, welche, ob auch einem beſtimmten Himmelsſtriche, einer beſtimmten Nation angehörend, doch das Specifiſche derſelben gar nicht erkennen laſſen; wie ja ſelbſt die Shakſpearſchen Geſtalten in den Stücken aus der altrömiſchen Welt durchaus vielmehr allgemeine Menſchen als Römer ſind, und die Größe des Eindrucks und die Macht der Poeſie gerade auf der bewunderungswürdigen Kraft beruht, mit welcher der Dichter das Ewige im Zeitlichen feſtgehalten und die ſittlichen in den großen Konflikten und weltgeſchichtlichen Verhältniſſen ſich abſpiegelnden Geſetze an das Licht geſtellt hat, ohne deshalb je die Figuren zu abſtrakten Menſchen auszuhöhlen. Hier hat alſo auch für die Darſtellung das nationale Element der Offenbarung des allgemein Menſchlichen entſchieden zu weichen. Daſſelbe gilt von dem größten Theil der Schillerſchen und Götheſchen Figuren. Wo hingegen entweder das Pathos gerade auf der beſtimmten Volksindividualität beruht, oder gar das allgemein Menſchliche hinter den nationalen Typus und die Bildungsſtufe eines beſtimmten Volksgeiſtes zurücktritt, da hat auch die anthropologiſche Seite der Nationalität und ihre ſpecifiſche Weiſe des Verhaltens durch die Darſtellung in die ſinnliche Erſcheinung zu treten. Dies iſt z. B. bei vielen Geſtalten des ſpaniſchen Dramas der Fall, namentlich in allen denjenigen, in welchen gerade der eigenthümliche Charakter des ſpaniſchen Volksgeiſtes in dem abſtrakten Princip der Ehre und der Vaſallentreue, welche nicht ſelten über alle andere menſchliche Empfindung triumphiren, ſcharf ausgeprägt iſt. Dann iſt es die Aufgabe des Darſtellers, uns auch durch die ganze ſinnliche Erſcheinung dieſen nationalen Typus zur Anſchauung zu bringen, indem uns der Dichter ſelbſt in dies beſchränktere Gebiet des nationalen Elements hinverſetzt. In Don Gutierre z. B. wollen wir in Phyſiognomie, Haltung und Ton den ſtolzen, feierlichen Kaſtilianer mit ſeinem abſtrakten Pathos der Ehre, als das Bewußtſein der Unantaſtbarkeit des Individuums in allen ſeinen perſönlichen Beziehungen, vor uns ſehn. Daſſelbe gilt von Buſtos Tabera und von Ortiz im Stern von Sevilla, denn in beiden regiert durchaus das ſpaniſche Pathos der Ehre mit ſeinen aus den Verhältniſſen erwachſenden Kolliſionen *). Wo uns alſo nur ein aus dem Volkscharakter begreifliches, nationales und nicht ein allgemein menſchliches Pathos entgegentritt, da fordern wir auch den Typus dieſes Volksgeiſtes auf ideale Weiſe verſinnlicht vor uns zu ſehn; denn dadurch gewinnen wir erſt die volle Illuſion. Es wird da-

---

*) Dahin gehört noch ganz beſonders Don Juan im Maler ſeiner Schande von Calderon, dem ſogar das ſtarre, unbeugſame Geſetz der Ehre in ſeiner ganzen Tyrannei zum Bewußtſein kommt, ohne daß er ſich demſelben zu entziehn vermöchte. Vergl. Ulrici: Ueber Shakſpeare's dramatiſche Kunſt und ſein Verhältniß zu Calderon und Göthe, S. 520 u. ſ. f.

her ein richtiger Takt ſogleich den Unterſchied zwiſchen den genannten Geſtalten und dem Prinzen Sigismund im Leben ein Traum[*], ſicher herausfinden. Denn hier regiert eine durchaus allgemeine, von der beſondern Nationalität unabhängige Weltanſchauung, dort eine feſt gewordene Geiſtesrichtung eines beſondern Volksgeiſtes.

Die ſinnliche Erſcheinung einer beſtimmten Nationalität in Maske, Haltung und Gebärde wird aber auch überall dann von großer künſtleriſcher Wirkung ſein, ſobald durch ſie die ganze Kompoſition und die Kolliſionen des Dramas erſt recht beleuchtet werden. Dies wird vorzugsweiſe bei hiſtoriſchen Individualitäten von plaſtiſcher Beſtimmtheit und einem in das allgemeine Bewußtſein ſchon übergegangenen, feſten und geſicherten Gepräge der Fall ſein. Wir erinnern dabei an Philipp II. und Alba. In dem erſteren wollen wir nicht nur das allgemeine Bild eines Despoten, ſondern auch den mächtigen ſpaniſchen Herrſcher in ſeiner eiſigen Grandezza, in Alba den ſpaniſchen Grande, den unbeugſamen Diener des politiſchen und religiöſen Despotismus in der ganzen Regungsloſigkeit des menſchlichen Empfindens ſinnlich vor uns ſehn. Namentlich erhält durch ein völlig ausgeprägtes, nationales Bild Albas, der Egmont Göthes erſt ſeine volle Wirkung, weil wir durch dieſe Figur erſt die ganze Abneigung des niederländiſchen Volkes gegen dieſe ſtarre und mit ihm unverträgliche Nationalität in ihrem tiefſten Grunde begreifen und ſo den nationalen Gegenſatz gleichſam verkörpert vor uns haben. Demnach wird die Verſinnlichung des anthropologiſchen Elements der Nationalität überall da geboten ſein, wo uns durch die Erſcheinung einer Individualität ſogleich eine ganz beſtimmte, dem Volksgeiſte erwachſene Richtung vergegenwärtigt werden ſoll, welche nicht in das allgemeine Menſchliche aufgeht, ſondern ſich eher von dieſem Boden abſondert. Gelingt es dem Künſtler, dieſe Beſonderheit in ſeiner Maske zu verkörpern, ſo hat er unſern Geiſt ſogleich in denjenigen Kreis von Anſchauungen hineingebannt, der für alle weiteren Bewegungen als der feſte Rahmen bleibt. Daß dazu eine große ſchöpferiſche Kraft gehört, leuchtet ein, denn es ſoll das Bild ganz und auf einmal vor uns ſtehn und die charakteriſtiſchen Züge des Volksgeiſtes enthüllen. Nur iſt gerade für den mit einer großen individualiſirenden Fähigkeit begabten Schauſpieler auch die Gefahr da, das pſychiſch-ſomatiſche Moment der Nationalität über ſeine Grenze hinaus auszudehnen, es alſo auch da in die ſinnliche Erſcheinung treten zu laſſen, wo es unſern Geſichtskreis verengt und unſern Sinn auf eine beſchränkte Volksindividualität richtet, während wir gerade davon entbunden und zum allgemein Menſchlichen erhoben ſein wollen.

---

[*] Daß der Dichter den Schauplatz nach Polen verlegt, iſt ſehr gleichgültig und hat auf die Kompoſition des Ganzen ſonſt keinen weiteren Einfluß. Die Charaktere gehören deshalb nicht minder dem ſüdlichen Himmelsſtriche an.

Ein weiterer Spielraum als in der Tragödie iſt der Verſinnlichung des nationalen Elements im Luſtſpiele gegeben, nur daß es hier, dem Weſen der Komödie gemäß, in viel individuellerer Form auftreten muß. Wenn nämlich der Darſteller in der Tragödie da, wo dies überhaupt zuläſſig, nur den nationalen Typus in ſeinen allgemeinen Zügen zu verſinnlichen hat, ſo darf dagegen das Luſtſpiel auch zur Verkörperung der individuellen Züge und gleichſam der partikulären Phyſiognomie der Nationalität fortgehn. So kann der ächte Komiker, ſelbſt nach flüchtigen Umriſſen des Dichters, in der Darſtellung eines Franzoſen, eines Engländers, Holländers u. ſ. f. das ergötzlichſte Bild einer bis in die Tracht, die Phyſiognomie, die Stimmung, die Gebärden und den Ton individualiſirten Nationalität geben, wozu ſich eine reiche Beobachtung, Kenntniß der beſonderen Züge des Volkslebens und die Fähigkeit, dieſe zu einem Ganzen zu verweben, die Hand bieten müſſen. Aus der bloßen Beobachtung wird ſich freilich noch immer kein Bild entwerfen laſſen; ſie liefert dem Darſteller eigentlich nur den Stoff, den er verarbeiten muß. Aber ſelbſt um beobachten zu können, bedarf es eines geſchärften Sinnes und eines Taktes, um das Weſentliche von dem Zufälligen zu ſcheiden. Aber die Verarbeitung der Beobachtungen beruht wieder auf der Fähigkeit, ſich einen ſelbſtſtändigen Menſchen im Geiſte zu erſchaffen, den die Phantaſie mit der Fülle des Beobachteten ſo ausſtattet, daß alle dieſe Züge nicht auf dieſe Figur übertragen, ſondern als von ihr unzertrennliche Aeußerungsweiſen erſcheinen. Von der Beobachtung zur Darſtellung eines Bildes führt immer nur ein qualitativer Sprung.

Wir haben in der Beleuchtung der beſondern natürlichen Beſtimmtheiten, in welchen ſich ein Geiſtiges in beſtimmter individueller Leiblichkeit hervorthut, in ihrem Verhältniß zur dramatiſchen Darſtellung, das Princip entwickelt, wonach dieſe pſychiſch-ſomatiſchen Zuſtände zur Grundlage der Charakterauffaſſung und Darſtellung gemacht werden dürfen. Es wird ſich daraus in jedem konkreten Falle das Maaß und die Grenze beſtimmen laſſen, welche dieſe Naturbeſtimmtheiten in der Verkörperung dramatiſcher Figuren erhalten müſſen. In einer auf allſeitige Ausbildung des darſtellenden Künſtlers hinarbeitenden Bildungsanſtalt werden dieſe von uns entwickelten Momente auch in ihrer ganzen Bedeutung an einer Reihe konkreter Erſcheinungen betrachtet und in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung gründlich entwickelt werden müſſen.

Anthropologiſche Zuſtände der empfindenden Seele.

1. Das Traumleben.

Zum Unterſchiede der von uns beſprochenen drei Kategorien der natürlichen Beſtimmtheit des Individuums, welche als die ſtätigen, die ganze Geſtalt begleitenden Grundlagen aufzufaſſen ſind, haben wir jetzt mit ſolchen anthropologiſchen Zuſtänden zu thun, welche nur als vorübergehende Momente innerhalb der Charakterdarſtellung auftreten. Dahin gehört zunächſt die Erſcheinung des Traumlebens. Der Traum als ein zufälliger, rein anthropologiſcher Akt iſt natürlich nicht Gegenſtand der Kunſt, er muß durch ſeinen Inhalt Zuſammenhang mit dem Ganzen, und durch den pſychologiſchen Zuſtand der Perſon, welche ihn erlebt, erſt ſeine poetiſche Bedeutung erhalten. Das Traumleben erſcheint uns nach einer doppelten Seite hin. Entweder drängt ſich das wache Leben bewußtlos im Schlafe hervor und erfüllt uns mit ſeinen Bildern, der eigentliche Zuſtand des Träumens, oder umgekehrt, das Moment des Träumens tritt in das wache Leben ein, ſo daß dieſes die Grundlage bildet, in welches ſich das Traumleben hineineinzieht und den Menſchen dem wachen Zuſtande entreißt, um ihn dem Weben der träumenden Seele zu überliefern.

Die erſtere Form, das eigentliche Träumen, kann in der Kunſt nur unter der Bedingung eine Stelle haben, als ſich in ihm Empfindungen und Vorſtellungen ausſprechen, welche mit dem innerſten Leben des Individuums und dem geſammten Entwickelungsgange des Dramas auf das engſte zuſammenhängen, ſo daß wir im Traum gleichſam die bewußtlos wirkende Seele des Individuums vernehmen. Demnach wird auch der Darſteller den Inhalt des Träumens, als ein ihm fremdes und doch zugleich eignes Leben an unſere Seele bringen; als ein ihm fremdes, inſofern der Rede das Bewußtſein fehlt, als ein eignes, inſofern ſich doch zugleich der unbewußt webende Geiſt darin ausſpricht und der Genius des Menſchen ſein geheimſtes Innere darin offenbart. Beide Seiten ſollen alſo in der Art der Recitation zu ihrem Rechte kommen. Die Rede muß daher als eine willenlos und bewußtlos aus dem Innern hervordringende Stimme auf uns wirken; daher das nothwendige Zurücktreten derjenigen logiſchen Accente, in denen ſich ein verſtändiges Bewußtſein und das Leben der Reflexion ankündigt, ſo wie auch der feinen Schattirungen der Rede, in welchen ſich immer ein bewußtes Leben ausſpricht. Ja der Ton kann ſogar bisweilen bis zur Farbloſigkeit herunterſinken, um die Abweſenheit des bewußten Lebens anzudeuten. Aber zugleich ſoll auch das Walten der Seele im Traume ſichtbar werden, ſie ſoll ſich als eine bewußtlos wirkende Macht ankündigen. Denn dadurch gewinnt der Traum erſt den künſtleriſchen Charakter, daß ſich in ihm das geheimſte Empfinden des Individuums fortſetzt. Daher darf ſich die Seele auch in einzelnen Wendungen und Lauten unwillkürlich ergießen, aber auch hier muß die Farbe des Tons einen zu beſtimmten und klaren Charakter abhalten. Denn wir dürfen dabei nie vergeſſen, daß ſich der Traum auf dem bewußtloſen Gebiete begiebt. Dieſe Grundlage giebt dem Ganzen daher einen mehr verſchleierten, nebelhaften Charakter, der ſich auch der ganzen Recitation mittheilen muß. Die Schwierigkeit beruht alſo, wie wir gezeigt, in der künſtleriſchen Vermittelung der beiden Momente, weder das bewußtloſe Weben des Geiſtes im Akt des Träumens zu verleugnen, noch die Seelenſtimmung, welche das ganze Individuum beherrſcht, und der auch der Traum entſprungen, zu vernichten [*]).

Die entgegengeſetzte und der Kunſt ihrer Natur nach viel mehr angehörende Form des Traumlebens iſt die, wo innerhalb des wachen Bewußtſeins ſich eine Art von Traumleben hervorthut, indem die Seele ſich ſo ganz in den Schacht ihrer Erinnerung verſenkt, daß ſie der Gegenwart und der Umgebung völlig vergißt und nur mit ihrem Objekte beſchäftigt iſt. Dies tritt am häufigſten und natürlichſten da auf, wo der Menſch einen Traum reproducirt und ſich darin wieder bis zum völligen Selbſtvergeſſen vertieft. Hier haben wir die entgegengeſetzte Grundlage des vorigen Zuſtandes. Denn, während ſich dort innerhalb des Nachtlebens das ſcheinbare Tagleben im Traume zeigte, ſo bildet ſich hier innerhalb des bewußten Taglebens eine Art bewußtloſen Nachtlebens. Dieſe unterſchiedene Wurzel verändert aber auch den ganzen Charakter. Das Moment des Träumens, in welches der Menſch allmälig übergeht, entſpringt aus der Vertiefung in einen Zuſtand, welcher mit einer ſolchen Energie und

---

[*]) Wir erinnern hierbei an das Träumen des **Käthchen von Heilbronn**, worin ſich das Empfinden derſelben auf bewußtloſe Weiſe Luſt macht. Eine wahrhafte Vergegenwärtigung dieſes Zuſtandes und damit die dichteriſche Wirkung dieſer Scene wird allein auf der Durchdringung der von uns eben entwickelten Momente beruhen, gleichviel, wie weit ſich die Darſtellerin derſelben bewußt geworden iſt oder nicht.

Lebendigkeit auf ihn eindringt, daß er ihn nach allen Seiten hin zu vergegenwärtigen getrieben iſt und innerhalb dieſer Reproduktion ſich unwillkürlich mit dieſem durchlebten Zuſtande wieder ganz zuſammenſchließt.

Wo eine ſolche Situation nun in der Kunſt auftritt, da hat der Darſteller dieſen Zuſtand auch zu verleiblichen. Die körperliche Haltung und vor Allem das Auge ſollen uns einen in ſich verſenkten, von der Theilnahme an der ihn umgebenden Welt entfernten Menſchen zeigen. Der Blick kehrt ſich allmälig mehr und mehr nach innen, als ob er in dieſen Schacht hineinſchaute, um die Traumerlebniſſe an das Tageslicht zu fördern. Die Vertiefung darf aber nur als eine allmälige erſcheinen, indem ſich die Seele erſt durch die Thätigkeit des Reproducirens in dieſe Welt hineinlebt oder vielmehr hineinträumt. Weil aber die Erinnerung ſo mächtig wirkt, daß ſich die Vergangenheit zur Gegenwart aufhebt, ſo hat auch das Malen des Tons und die ausführende Darſtellung mit dem ganzen Reichthum ſymboliſcher Accente hier ihre Stelle, denn die Seele iſt ja gerade durch die Stärke des Eindrucks, den ſie erfahren, zu einer ſolchen Vertiefung in denſelben und gleichſam zum Genuſſe des Verweilens getrieben. Dennoch aber darf der Unterſchied zwiſchen einer aus hellem Bewußtſein und aus der freien Phantaſie entſpringenden Erzählung nicht verwiſcht werden. Wenn Beide auch durch den Ton die Objekte gleichſam zu verſinnlichen ſtreben, ſo iſt doch die Erzählung deſſen, welcher ſich ganz in die Erinnerung des Erlebten verliert und ſich dadurch aus ſeinem wachen Bewußtſein auf Augenblicke herausverſetzt von einem, ſo zu ſagen, dunklen Grundton begleitet, auf welchem ſich die Figuren erheben und abgränzen. Dies giebt die eigentliche und nicht leicht zu treffende Schattirung, welche die Tonmalerei hier dem Ganzen geben muß. Der Ton darf ſogar etwas Dumpfes, Geiſterhaftes annehmen, was ihn von dem Tone der gewöhnlichen Schilderung unterſcheidet. In ihr iſt der Grundton klar und hell, ein lebhaftes Kolorit herrſcht durch die ganze Darſtellung und hebt alle einzelnen

Gruppen. Dort aber ſoll uns dieſer dunkle Grundton in eine Tiefe blicken laſſen, welche die mehr bewußtlos geſtaltende Kraft der Phantaſie, als die frei ſich ergebende Thätigkeit derſelben ahnden läßt. Als Beiſpiele wären hier die beiden berühmteſten Erzählungen der Art: der Traum Wallenſteins und des Herzogs von Clarence in Richard III. zu nennen. In Wallenſtein wirkt die myſtiſche Richtung, der wir ihn hingegeben ſehen, ſo mächtig, daß er ſich bei der Erinnerung an den Traum ſo ganz in dieſes Erlebniß vertieft, daß alles für ihn wieder die vollſte Gegenwärtigkeit gewinnt. Daher der Trieb, auch das Einzelne auszumalen und immer tiefer in den Schacht ſeiner Erinnerung herabzuſteigen. Dies bedingt aber von Seiten des Darſtellers die Aufgabe, uns das allmälige Werden dieſes wachen Traums und die mehr unwillkürlich getriebene, als frei geſtaltende Macht der Seele zu offenbaren. Sein Erwachen im Traum giebt daher auch in der Erzählung den Moment, in welchem Wallenſtein wieder zu ſich ſelbſt kommt. Der ganz der Gegenwart Entrückte ſtarrt aber, aus dem dumpfen Bewußtſein erwachend, noch in die Weite hinaus; denn wenn auch dem wachen Leben mit dieſem Momente zurückgegeben, ſo verliert doch die träumende Seele nicht gleich ſo alle Kraft, daß ſie nicht noch in dem Geſicht und namentlich in dem Auge nachwirkte. Clarence iſt allerdings weniger verſenkt, als Wallenſtein, denn er verliert die Beziehung zur Gegenwart nicht, wie ſich aus den Antworten ergiebt, welche er dem Brakenbury ertheilt und woran er den Faden der Erzählung wieder aufnimmt. Gleichwohl geht aus der ganzen Darſtellung eine ſo unmittelbar wirkende Kraft der Phantaſie hervor, daß wir ihn den Traum in ſeiner ganzen Furchtbarkeit noch einmal durchleben ſehen und dieſen Eindruck auch durch Ton und Haltung des Darſtellers gewinnen wollen. Daher auch die durch Brakenburys Fragen unterbrochene Erzählung ſich vielmehr mit demſelben Grundton, welchen die Vertiefung der Seele in dem Traum bezeichnet, fortſetzen muß, als daß wir den Ton einer direkten, aus dem wachen Bewußtſein ſtammenden Antwort hören wollen. [illegible]

8. Die Ahndung.

Der Kreis anthropologiſcher Erſcheinungen, welche uns das Individuum als ein willenlos abhängiges und unſelbſtſtändiges zeigen, indem es gleichſam nur als ein Accidenz einer andern Perſönlichkeit erſcheint, wie im magnetiſchen Rapport, gehören, wie wir ſchon angedeutet, dem Gebiete der Kunſt nicht an, welche es nur mit bewußten und ſich ſelbſt beſtimmenden Individuen zu thun hat. Dagegen kann derjenige Zuſtand dieſer Sphäre im Drama eine Stelle erhalten, in welchem das Individuum, als ſein eigener Genius, die künftigen Veränderungen in der Wirklichkeit als gewiß empfindet und ausſpricht, die Ahndung. In ihr überfliegt der Genius des Menſchen Raum und Zeit, indem er das Zukünftige, noch vielen Möglichkeiten Unterliegende als wirklich Eintretendes mit unendlicher Gewißheit vorfühlt. Die Ahndung tritt überhaupt da hervor, wo das bewußte Leben zurücktritt. In der Kunſt wird ſie nur dann von beſonderer Wirkung ſein, wenn ſie als die Vorempfindung eines tragiſchen Geſchicks erſcheint, welches ſich aus dem Verlaufe der Begebenheiten und der Natur der Individualitäten mit innerer Nothwendigkeit entwickelt. Dieſe durch eine tiefempfindende Seele ſich hinziehende Ahndung giebt ihr überhaupt etwas Elegiſches und Myſtiſches, welches ſich über ihr ganzes Weſen ausbreitet und oft beredter wirkt, als das wirklich eintretende Geſchick ſelbſt. Dieſe Gewißheit, mit der die Zukunft als ein Unvermeidliches von dem Gemüthe anticipirt wird, wollen wir auch in der Darſtellung, in Haltung und Ton herausfühlen. Spricht ſich die Ahndung in direkten Worten aus, ſo müſſen dieſe, aus tiefſter Seele geſchöpft, mit einer prophetiſchen Gewißheit zu uns dringen; der Ton muß uns gleichſam in den Abgrund einer Seele blicken laſſen, welche aus einer ihr ſelbſt unbewußten Tiefe die Zukunft als gegenwärtig anſchaut und von der Unerſchütterlichkeit ihres Empfindens durchdrungen iſt *).

---

*) So wollen wir in den Worten der Donna Mencia im Arzt

Faßt ſich die ahndende Seele aber nicht ſowohl in beſtimmte Ausſprüche zuſammen, ſondern iſt, wie z. B. in der einzigen Abſchiedsſcene der beiden Liebenden in Romeo und Julie, über die ganze Perſönlichkeit wie ein trüber Nebel gebreitet, ſo ſoll die umdüſterte Stimmung auch durch das Auge und den elegiſchen Grundton der Stimme zu uns ſprechen. Je ferner die darzuſtellenden Zuſtände dem klaren, verſtändigen Bewußtſein ſtehen, deſto mehr gehört auch ihre Darſtellung der bloßen Intuition an, deſto mehr entzieht ſie ſich der Mittheilbarkeit durch Lehre und Unterricht, weil im Grunde das inſtinktliche Leben, worin ſich das Subjekt ſelbſt ein Räthſel iſt, nur der unmittelbaren Anſchauung zugänglich iſt, welcher ſich entweder auf einmal dieſe naturverwandten Regionen des Seelenlebens öffnen oder für immer verſchloſſen bleiben.

3. Die Viſion.

Die höchſte und geſteigertſte Geſtaltung der ahndenden Seele iſt diejenige Form, in welcher das nur innerlich Empfundene mit einer ſo ſiegreichen Gewalt aus dem Subjekte hervordringt, daß der Menſch es leibhaftig, alſo als eine ſinnliche Geſtalt vor ſich zu ſehen meint, die *Viſion*. In ihr verdoppelt ſich die Seele gewiſſermaßen ohne das Bewußtſein, daß dieſe von ihr wahrgenommene ſinnliche Welt nur der Widerſchein und das Abbild ihres eignen Innern iſt. Das bewußte Leben tritt alſo hier vor der aufgeregten Phantaſie, der ſich das Innere in ein Aeußeres verkehrt hat, ganz zurück. Dieſer Zuſtand, den wir in der dramatiſchen Kunſt in Augenblicken der geſteigertſten Leidenſchaft und der gewal-

---

ſeiner Ehre am Schluſſe des dritten Akts, mit welchen ſie den Gutierre verläßt:

„Das ſind des Todes Schauer, die ich fühle,“

die ganze Intenſität der ahndenden Seele auf uns eindringen fühlen, welche ihr furchtbares Geſchick aus dem, was ſie durchlebt hat, mit erſchütternder Gewißheit vorfühlt.

tigſten, das Innere durchwühlenden Aufregung, beſonders bei Shakſpeare mit unerreichter Meiſterſchaft behandelt ſehen, ſoll ſich nun in der dramatiſchen Darſtellung auch in ſeiner ganzen erſchütternden Gewalt vor uns enthüllen. Das Schwierige iſt zunächſt das Werden der Viſion aus den früheren Zuſtänden begreiflich zu machen, den Zuhörer alſo zu dieſem Gipfel innerer Aufregung hinzuleiten, ſo daß er in ihr wirklich dieſe geſteigertſte Empfindung mit durchlebt.

In der Viſion iſt das Subjekt im eigentlichſten Sinne außer ſich. Sie erſcheint alſo als der Zuſtand einer Exaltation, in welcher der ganze Menſch aus ſeinen Fugen getreten iſt. Dies Außerſichſein, in welchem das Subjekt ſein Innerſtes in eine ſinnliche Geſtalt bewußtlos herauswirft, muß auch als etwas Dämoniſches auf uns eindringen. Die Augen treten gleichſam aus ihren Kreiſen heraus und ſchauen in der Leere die ſelbſtgeſchaffene Geſtalt als eine von dem Subjekt getrennte ſinnliche Erſcheinung an, der Körper und alle Gebärden ſind gegen dies Geſchöpf des Wahns gekehrt, der Ton der Stimme iſt wie von einer übernatürlichen Gewalt getragen, und dringt mit einer Kraft auf uns ein, der wir zugleich die dämoniſche Gewalt anfühlen. Wie hier gleichſam der Genius des Menſchen unfreiwillig zu uns ſpricht, ſo gelingt auch nur dem Genius des Künſtlers die Darſtellung eines Zuſtandes, der außerhalb aller verſtändigen Reflexion liegt, und in den ſich das nur analyſirende Bewußtſein niemals hineinfinden kann. Er iſt daher nur aus der geſteigertſten Phantaſie wiederzugebären, und fordert eben deshalb eine ſolche Herrſchaft über den ganzen Umfang aller Mittel, daß wir weder in dieſem Akte des Außerſichſeins an die Ohnmacht und das Unzureichende phyſiſcher Kräfte erinnert werden, noch auch die Klarheit und Beſtimmtheit im Einzelnen vermiſſen.

Die Viſion ſelbſt kann nun, je nach den Situationen, aus denen ſie erwächſt, ſehr verſchiedenartig ſein. Sie geht entweder aus dem leidenſchaftlichſten Pathos hervor, welches ſich endlich in dieſe Spitze zuſammenfaßt; dahin gehört die Viſion Juliens, ehe ſie den Schlaftrunk nimmt, und die Viſion der Phädra, im vierten Akt, oder ſie bricht aus einer innern Zerſtörung des ganzen Weſens mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit, als der Vorbote völliger Geiſteszerrüttung hervor, wie die Viſion Lears, in welcher er die verruchten Töchter richtet, das letzte Stadium vor dem ausgebildeten Wahnſinn, oder ſie tritt umgekehrt nach dem furchtbarſten Sturm der Seele gleichſam als eine Nachwirkung deſſelben ein, wo ſie dann ſogar ein Uebergang zur Ruhe des Gemüths und ein Vorbote der innern Verſöhnung ſein kann, wie die große Viſion des Oreſt, welche der endlichen Entlaſtung ſeiner Schuld vorhergeht.

Das Gemeinſame aller dieſer Formen der Viſion für die Darſtellung bleibt, das innerlich Empfundene als ein ſinnlich Angeſchautes zu vergegenwärtigen und den Zuhörer in dies Außerſichſein des Geiſtes zu verſetzen; aber im Einzelnen erleidet daſſelbe natürlich mannigfaltige Modifikationen. In der Viſion der Julia und der Phädra wollen wir aus dem geſteigertſten Pathos in dies Phantaſiegebilde hineingeriſſen werden. In beiden wird uns die Viſion alſo als ein Reſultat der fieberhaft erhitzten Phantaſie, welche das Individuum mit einer Art dämoniſcher Kraft aus ſich heraustreibt, erſcheinen müſſen. Das Tempo wird ſich beſchleunigen, der Ton der Stimme wird mit immer ſtärkeren Donnerſchlägen auf uns eindringen, die ganze Geſtalt wird wie von einem Wahnſinn durchzittert ſcheinen, und doch das Maaß der Schönheit in Ton und Gebärde bewahren. Anders bei Lear. Denn hier iſt die Viſion die letzte Vorſtufe zur völligen Geiſteszerrüttung; dieſe wollen wir daher in ihr ſchon vorgebildet ſehen. Dieſe Viſion iſt ein vollſtändiges Gemälde, in welchem die ganze Umgebung in Figuren der Phantaſie verwandelt und jeder ihre eigenthümliche Rolle angewieſen iſt. Dieſe Viſion zehrt aber die letzte Kraft noch auf, der König bricht am Schluß zuſammen. Daher die Darſtellung uns in der Viſion ein krampfhaftes Aufraffen aller Kräfte offenbaren muß; die Muskeln ſtraffen ſich, der Körper richtet ſich empor, die arbeitende Phantaſie leiht ihm Spannkraft und der Ton erhebt ſich zu einer faſt männlichen Stärke und Energie, in den Worten der Anklage durchzittert der Schmerz unwillkürlich die Stimme und giebt ihr einen gebrochenen Ton. Mit dem Verſchwinden der eigentlichen Viſion ändert ſich aber auch plötzlich Ton und die Haltung; der Ton fällt, wie der Körper, zuſammen, da beide nur durch die krankhafte Phantaſie auf Augenblicke erhoben worden waren, der Wahnſinn bricht unverhüllt hervor und die vereinzelten Reden offenbaren uns in der Betonung den entflohenen Verſtand und Sinn, ſo daß es nur Worte ſind ohne den zuſammenhaltenden geiſtigen Accent, gleichſam wie ſchlotternde Glieder eines Körpers, dem die Spannkraft des Lebens entwichen.

Wenn im Lear die Viſion als die Vorſtufe des ausgebildeten Wahnſinns und ihr Werden aus dem Bruch des Gemüthes darzuſtellen iſt, ſo iſt dagegen die große Viſion des Oreſt als ein Uebergang zum wachen Bewußtſein und zu einer Ruhe des Gemüthes aufzufaſſen und anſchaulich zu machen. Oreſt erwacht aus ſeiner Betäubung; die Eumeniden haben von ihrer verfolgenden Wuth nachgelaſſen, ſein Erwachen iſt zugleich eine beginnende Entlaſtung der Seele, ein Freiwerden des Gemüths, die wilde Wuth aber umſchwirrt noch mit ihren Flügeln das Haupt des Oreſt und läßt den Schuldgetriebenen noch nicht frei. Der düſtere Traum, der ſich über Oreſt nach dem letzten Wuthanfall gelagert hatte, ſetzt ſich im wachen Zuſtande noch fort und geſtaltet ſich zur Viſion. So hat ſie die Darſtellung zu geben. Wachen und Träumen weben in ihr ſo ſehr in einander, daß man dieſe Viſion eben ſo gut als einen wachen Traum und als ein träumendes Wachen bezeichnen kann. So ausgeführt dieſelbe auch bis in das Einzelne iſt, ſo muß ihr dennoch bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welchen der Wechſel der Empfindungen verlangt, der Darſteller einen gewiſſen geiſterhaften Grundton geben, welcher die einzelnen Figuren nicht zu einer völlig ſinnlichen Klarheit kommen läßt und die

Rede ſpecifiſch von einer im wachen Bewußtſein geſprochenen unterſcheiden läßt. Blick und Gebärden zeigen uns Oreſt den Geſtalten der Unterwelt gegenüber, welche er anredet. Das Schwierige in der Darſtellung dieſer Viſion iſt die Fähigkeit, ſo lange in dieſer Phantaſiecenwelt zu verharren und die Illuſion wach zu erhalten. Wo die Viſion, durch den Sturm der Leidenſchaft herbeigeführt, von kürzerer Dauer und von geringerer Ausführlichkeit iſt, da iſt der Zuhörer leichter in dieſen Zuſtand getragen und darin erhalten. Ueberall aber muß ſich in die Darſtellung dieſer Situationen das bewußtlos wirkende Leben der Seele hinziehen, welche ſie von der Darſtellung des bewußten klaren Empfindens und Wollens ſpecifiſch unterſcheidet.

In dieſe Kategorie der Viſion gehören auch alle ächt dichteriſchen Geiſtererſcheinungen des Dramas, in welchen ſtets ein tief Empfundenes und die ganze Seele erfüllendes Pathos, alſo immer ein mit der Gemüthswelt des Individuums Verwandtes, objektivirt wird. Wo dies nicht der Fall, da iſt die Erſcheinung ein völlig zufälliger Akt, der nur dem Belieben des Dichters angehört und bei aller Kunſt des Darſtellers ohne wahre poetiſche Wirkung bleibt, weil der Boden fehlt, auf welchem allein dieſe Erſcheinungen ihre Bedeutung haben, die Stimmung und die Innerlichkeit des Subjekts. Daher ſind auch dieſe Erſcheinungen für diejenigen Perſonen nicht da, welche keine wahrhaft innere Beziehung zu denſelben haben, daher für ſie der Zuſtand des außer ſich geſetzten Subjekts den Charakter einer Viſion erhält; ſo für die Königin in Hamlet die Erſcheinung des Geiſtes, und für die Gäſte und für Lady Macbeth die Erſcheinung Banquos. Aber ſowohl die Seele Hamlets als Macbeths ſchaut in dieſen Erſcheinungen das gegenſtändlich an, was in ihrer Bruſt wogt und ſtürmt und ſich nun als ein ſinnlich Gegenwärtiges für ſie darſtellt. Der Schauſpieler hat daher dieſe Scenen offenbar als Viſionen zu geben, nur daß ſie plötzlich und wenigſtens für die ſinnliche Darſtellung ſcheinbar unvorbereitet eintreten, wenngleich ſie in der Stimmung und im

Seelenzuſtande des Individuums völlig motivirt ſind. In Hamlet bricht das Entſetzen bei der Erſcheinung des Geiſtes plötzlich mit ſeiner ganzen erſchütternden Gewalt auf den Prinzen ein. Der Anblick wurzelt ihn feſt am Boden, der Körper iſt von Grauen und Schreck durchzittert, der Oberleib unwillkürlich zurückgebogen, das Auge ſtarrt auf die Erſcheinung und der Ton verkündet uns eine Erſchütterung der Seele, welche den Bau des Körpers aus ſeinen Fugen zu ſprengen droht. Alle im tiefſten Innern verſchloſſenen dumpfen Ahndungen ſcheinen ihrer Erfüllung nahe, und die beſchwingten Worte möchten den Geiſt zum Reden zwingen.

Auch die Erſcheinung Banquos in Macbeth gehört in die gleiche Kategorie. Sie iſt ebenfalls durch den Gemüthszuſtand Macbeths bedingt, und iſt daher auch ihm allein ſichtbar. Alles um und neben Macbeth iſt mit dem Augenblick der Erſcheinung Banquos für Macbeth verſchwunden, die Seele iſt völlig aus ſich herausverſetzt und allein mit dem Geſchöpfe ihres Innern beſchäftigt. Die Schwierigkeit in der Darſtellung dieſer Viſion beſteht darin, uns in den Anreden an die Erſcheinung das innere Grauen der Seele, die dämoniſchen Schrecken des Gemüths, welche ſich dem ganzen Antlitze und dem Tone mit unwiderſtehlicher Gewalt mittheilen, gegenſtändlich zu machen. Je mehr ſich Macbeth bei der Wiederkehr der Erſcheinung von ihrer Gewalt ergriffen fühlt, deſto furchtbarer wächſt die Macht des innern Grauens, welches ihn offenbar zuletzt ſelbſt übermannt. Die Steigerung dieſer ganzen Viſion beruht daher für den Darſteller auf der Kraft, uns die innere Zerſtörung, das wachſende Zerwürfniß des Gemüths zu enthüllen. Die meiſten Schauſpieler werden hier die Steigerung durch die äußere Kraft des Tons, durch ein gleichſam immer gewaltigeres Eindringen auf die Erſcheinung wiederzugeben bemüht ſein, während offenbar die dämoniſchen Schrecken der Seele nur durch die intenſive Stärke eines den Menſchen in ſich zurückdrängenden Grauens wahrhaft anſchaulich gemacht werden können. Nicht der immer kräftiger werdende, geſteigerte Ton der Leidenſchaft, ſondern der zuletzt in ſich ſelbſt vor der Gewalt der Erſcheinung Erbebende wird uns das wahre Bild dieſer Scene darſtellen. Wir wollen daher die vergebliche Anſtrengung Macbeths, ſich ſelber zu übertäuben und die aus dem Innern immer mächtiger hervorbrechenden finſtern Gewalten aus der innern Erſchöpfung und aus der durch das Grauen der Seele gebrochenen Kraft in Ton und Geſtalt vor uns ſehen. Dies allein vermag dieſe Viſion im Sinne des Dichters wieder zu erzeugen; gewiß eine der größten Aufgaben für den darſtellenden Künſtler.

4. Der Wahnſinn.

Zu den anthropologiſchen Zuſtänden, in welchen die Seele in untrennbarer Einheit mit ihrer beſondern Leiblichkeit erſcheint, und welche der Poeſie und der darſtellenden Kunſt nur inſofern zugänglich ſind, als ſich in ihnen auch ein höheres geiſtiges und ſittliches Element offenbart, gehört auch der Wahnſinn. Dieſer gehört der Kunſt nur in dem Maaße an, als ſich durch ihn ein tragiſches Geſchick in ſeiner erſchütterndſten Geſtalt vor uns enthüllt, aber ſo, daß dieſer Zuſtand ſelbſt nur ein Moment in der geſammten, vor uns ſich entwickelnden Weltordnung iſt. Die Poeſie wird alſo dieſe Störung der Seele, wodurch der Menſch aus dem verſtändigen Zuſammenhange mit ſeiner Welt ſo herausgerückt iſt, daß er die Vorſtellungen nicht in die Einheit ſeines Selbſtbewußtſeins zurückführen und demſelben einordnen kann, alſo auffaſſen müſſen, daß wir in ihr das furchtbare Reſultat gewaltiger Verletzungen und erſchütternder Ereigniſſe erblicken, denen gegenüber ſich der Menſch nicht in der Freiheit ſeines Geiſtes hat erhalten können. Je tiefer das Gemüth durch die Begebenheiten in ſeinem innerſten Leben berührt und verletzt worden iſt, je weniger Widerſtand es, ſeiner Natur und Organiſation nach, dieſen eindringenden Mächten entgegenzuſetzen vermag, deſto begreiflicher und erſchütternder wird auch der Wahnſinn ſein *). Darum wirkt gerade in Lear und Ophelien der Wahnſinn mit ſo furchtbarer Gewalt.

Da der Wahnſinn nun auf der Zerſtörung des verſtändigen Bewußtſeins beruht, und das ihm preisgegebene Individuum nicht mehr die über ſeine Vorſtellungen und ihre Aeußerungen ſchaltende Einheit iſt, ſo ſcheint auch die Darſtellung des Wahnſinns zunächſt völlig geſetzlos zu ſein. Denn die Gebärden und der Ton, welche wir ſonſt nach dem Inhalte der Rede beurtheilen, ſcheinen ſich gerade im Wahnſinn jeder Kritik zu entziehen, weil hier gar kein Maaßſtab für die Angemeſſenheit oder Unangemeſſenheit derſelben exiſtirt. Der Schauſpieler möchte alſo wohl mit der Berufung auf die Geſetzloſigkeit dieſes Zuſtandes überhaupt jede Zurechtweiſung abweiſen zu können meinen. Aber obgleich im Wahnſinn die Vorſtellungen weder in ſich zuſammenhängend, noch mit der beſondern Welt des Individuums im Einklange ſind, ſo fordert doch jede einzelne Vorſtellung, für ſich betrachtet, auch die ihr angemeſſene Haltung und Gebärde, denn der Wahnſinn zeigt ſich ja nur in der Geſetzloſigkeit der Vorſtellungen ſelbſt und in dem Widerſpruch derſelben mit dem Selbſtbewußtſein des Individuums; jede für ſich genommen, d. h. von dem Boden des beſtimmten Selbſtbewußtſeins abgelöſt, wird auch, da ſie im Augenblicke gerade die Seele des Individuums erfüllt, die ihr entſprechende Gebärde und Betonung erhalten müſſen. Nur der Abfall, der unvermittelte Wechſel der Vorſtellungen, alſo die ihnen fehlende Einheit des Selbſtbewußtſeins, bezeichnen ſie als Ausſprüche des Wahnſinns. Dies wollen wir aber auch in der Darſtellung anſchauen. Wenn alſo auch die einzelnen Vorſtellungen, für ſich genommen, nach der Seite der Betonung und den ſie begleitenden Bewegungen in Uebereinſtimmung mit ſich erſcheinen werden, ſo muß uns dagegen der allgemeine

---

*) Die tiefere äſthetiſche Bedeutung des Wahnſinns in Bezug auf Lear habe ich in meiner Entwickelung des König Lear (Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt 1, S. 131—137) ausführlich dargethan.

Grundton, welcher alle Vorſtellungen begleitet und der fehlende Uebergang aus der einen in die andere das Bild des Wahnſinns geben. Der allgemeine Grundton wird uns die ganze Rede des Wahnſinnigen als eine Reihe auseinanderfallender, von der Kraft des individuellen Selbſtbewußtſeins nicht zuſammengehaltener Vorſtellungen offenbaren müſſen. Nur in den lichten Augenblicken hat uns der Darſteller das Bild des momentan zurückgekehrten Bewußtſeins zu geben, das um ſo erſchütternder wirkt, je mehr es uns den Kontraſt mit dem Wahnſinn enthüllt. Wenn Lear ſich in Augenblicken ſeiner königlichen Würde und der entarteten Töchter erinnert, ſo wollen wir ihn von der ganzen Intenſität dieſer Vorſtellungen ergriffen ſehen, welche ſich auch im Tone und in der körperlichen Haltung abſpiegeln müſſen. Der bald ſtarre und unbeſtimmte, bald wilde Ausdruck des Geſichts und die Einförmigkeit des Tons, welchem man es anfühlt, daß ihm der Inhalt des Geſagten nicht frei erwachſen iſt, werden in den lichten Augenblicken zwar den Ausdruck des verſtändigen Bewußtſeins annehmen müſſen, aber doch wird ſich auch hier der Wahnſinn in gewiſſer Weiſe noch hineinziehn, wodurch ſich auch ſelbſt die lichten Momente noch von dem völlig wachen und klaren Bewußtſein unterſcheiden. Am erſchütterndſten wird aber der jähe Abfall aus der Region des hellen Bewußtſeins in das Dunkel des Irrſinns wirken. Ton, Blick und körperliche Bewegung werden ihren Charakter ſogleich verändern und uns wieder das Bild eines zerſtörten Geiſtes geben. Wenn Lear aus der Vergegenwärtigung der königlichen Würde, welche ihn auf Momente ergreift, wieder dem Wahnſinn zugeſchleudert wird, ſo muß der durch die Erinnerungen emporgerichtete und geſtraffte Körper wieder ſchlaff zuſammenſinken, weil die Kraft gewichen, welche ihn anſpannte; der zornige Blick, aus dem der ehemalige Herrſcher noch hervorblitzte, wird ſich in den irren Blick verwandeln, und der Ton ſeine dumpfe Einförmigkeit wieder erhalten, aus der der entflohene Geiſt zu uns ſpricht.

Wenn Lears Wahnſinn beſonders durch die jähen Kontraſte der lichten und irren Momente erſchütternd wirkt, und der Schauſpieler in der Darſtellung deſſelben uns dieſen Gegenſatz beſonders herausheben und dadurch auch den Grund dieſer Geiſteszerrüttung anſchaulich zu machen hat, ſo wird Ophelia dagegen mehr durch die Naivität und den kindlich unbefangenen Ton, mit dem ſie die irren Reden und die Lieder aus der Jugenderinnerung vorträgt, unſer tiefſtes Innere ergreifen. Hier rührt uns gerade der Kontraſt des naiven kindlichen Weſens mit dem furchtbaren Wahn, welches ſich in dieſer Form auf das Erſchütterndſte darſtellt. Je mehr Ophelia uns das unbefangene, kindliche Geſchöpf zeigt, welches dem herbſten Leiden überantwortet iſt, je weniger ſie darauf ausgeht, irgend eine Rührung hervorzubringen, deſto entſchiedener wird ſie gerade dieſelbe erzeugen. Der irre Blick, verbunden mit dem kindlich naiven Ton und der auch im Wahnſinn ſich nicht verleugnenden Anmuth, werden uns das Bild der Zerſtörung dieſes holden Geſchöpfes auf das ergreifendſte hinſtellen. Der ganze Zuſtand des Wahnſinns iſt übrigens, wie alle anthropologiſchen Zuſtände, darum für die dramatiſche Darſtellung ſo ſchwierig, weil dieſelben nur durch die Intuition wiedergegeben, nicht aus der Erfahrung geſchöpft werden können, indem ſie alle jenſeit des beſonnenen Lebens und des entwickelten Bewußtſeins liegen. Um ſo weniger reichen aber auch hier Erfahrung und Studium zur Darſtellung aus. Je mehr uns der Schauſpieler in der Wiederbelebung ſolcher Zuſtände bis auf den Grund des Gemüths blicken läßt, deſto dichteriſcher wird er auch durch ihre Darſtellung wirken. Nur durch die ſchöpferiſche Kraft werden ſich dieſe Nachtſeiten des menſchlichen Geiſtes zu einem klaren Bilde enthüllen.

5. Das Sterben.

So wenig als der Wahnſinn von dem darſtellenden Künſtler nur als ein anthropologiſcher Zuſtand aufzufaſſen iſt, eben ſo wenig darf dies mit der Darſtellung des Sterbens der Fall ſein.

Der Tod ſoll überhaupt in der Kunſt nicht als der nur natürliche Prozeß aufgefaßt werden, wo er nichts anderes offenbart, als den Sieg der Gattung über das Individuum. Die Poeſie zeigt uns in ihm vielmehr den Sieg des Geiſtes über die Natur, indem der erſtere ſich von dem Widerſpruche befreit, als ein individuelles, ſinnlich lebendiges Weſen zu exiſtiren und in dieſe Geſtalt gebannt zu ſein. Der Tod, der aus der Gewohnheit am Leben hervorgeht, in welchem alſo nur das Individuum der Gattung erliegt, iſt außer dem Bereiche der Kunſt. Selbſt wo derſelbe in der Geſtalt phyſiſcher Entkräftung auftritt, ſoll er uns doch weſentlich ein Freiwerden des Geiſtes, die Löſung von den Banden des individuellen Ichs offenbaren. Was folgt daraus für den darſtellenden Künſtler? Nirgends wollen wir durch ihn an die phyſiſche Ohnmacht und an den nur ſinnlichen, dem Geſetze der Gattung unterworfenen Menſchen erinnert werden. Der abſolute Geſichtspunkt, aus dem uns der Schauſpieler dieſen Zuſtand zu veranſchaulichen hat, iſt mithin der, daß er uns im Tode ſtets den Ausdruck des ſiegenden Geiſtes, den über das individuelle Daſein triumphirenden Menſchen zeige.

Schon in dem Zuſammenbrechen des Körpers, welcher der Gewalt des Affekts erliegt, ſoll uns der Darſteller nicht ſowohl die phyſiſche Kraftloſigkeit, ſondern vielmehr die Stärke der Empfindung offenbaren, welche den Körper abſorbirt; wir wollen alſo auch in der Ohnmacht ein unter der Laſt der Gemüthsbewegung erliegendes Individuum vor uns ſehen. Wenn Gretchen in der Kirche zuſammenſinkt, ſo muß uns in dieſem Akt die Energie des ſittlichen Schmerzes, dem der Körper keinen Widerſtand mehr zu leiſten vermag, veranſchaulicht werden. Um das Werden und Wachſen dieſes Affekts iſt es zu thun; das Zuſammenſinken iſt nur eine Folge des vorhergegangenen Schmerzes der Seele. Sobald die Darſtellung dies nicht erreicht, iſt ſie hinter dem Dichter zurückgeblieben. Die Kunſt macht aber auch die Forderung der Idealität der Form Während uns in dem wachſenden Affekt die Wahrheit des Seelenzuſtandes ergreifen ſoll, ſo muß der Darſteller in dem Erliegen des Körpers auch noch unſern plaſtiſchen Sinn befriedigen, ohne uns doch jemals eine Abſichtlichkeit in der Stellung und der Lage des Körpers ahnden zu laſſen. In dieſem phyſiſchen Akt des körperlichen Erliegens uns zugleich über die gemeine Wahrheit eines Naturproceſſes zu erheben, ohne uns doch an den bildenden Künſtler zu erinnern, iſt darum eine der ſchwerſten Aufgaben der darſtellenden Kunſt, weil ſie die Gegenſätze der Naturwahrheit und Schönheit auf ihrer äußerſten Spitze zu einer Einheit verbinden muß. So viel auch hier die Uebung vermag, und ſo ſehr ſie nothwendig iſt, um uns in der Ohnmacht des Körpers den Schein der Wahrheit zu erwecken, ſo wird doch nur eine zur Anmuth veranlagte Perſönlichkeit die Pole der Idealität und Wahrheit hierin zu verſöhnen vermögen. Nur wer ſo über ſeinen Körper zu gebieten vermag, daß er ihn in jeder Situation zu einem Organ der Idee verwenden kann, wird uns in ſolchen Augenblicken körperlicher Vernichtung und phyſiſcher Auflöſung noch über die gemeine Wahrheit und zugleich über die Abſichtlichkeit in der Haltung und Lage des Körpers zu erheben vermögen. Das Letztere erſcheint hier faſt noch ſtörender, als das Walten der bloßen Naturwahrheit, weil eine Abſichtlichkeit im Momente, wo wir die ſich dem Willen abſolut entziehende Natur vor uns haben ſollen, alle Illuſion aufhebt.

Was nun die Darſtellung des Sterbens betrifft, ſo müſſen wir zwei Formen deſſelben unterſcheiden, indem der Tod nämlich entweder als Reſultat phyſiſcher Erſchöpfung, mithin als eine Auflöſung der letzten Lebenskraft auftritt, oder als ein gewaltſamer Tod, welcher den Menſchen mitten aus der Fülle des Lebens hinwegrafft. Das Letztere kann wieder die doppelte Geſtalt haben, daß der Menſch ſich vermöge eines freien Entſchluſſes ſelbſt den Tod giebt, oder ihn durch die Hand Anderer empfangt. Auch in der erſteren Form, ſo viel näher ſie auch dem Naturproceſſe ſelbſt ſteht, wollen wir in der darſtellenden Kunſt das Werden des Todes als ein Freiwerden des Geiſtes von den Banden der Leiblichkeit vor uns ſehen. Hierher gehört z. B. der Tod Götz von Berlichingens. Die ganze letzte Scene, welche uns das allmälige Erliegen ſeiner Kräfte darſtellt, ſoll uns zugleich den von der Qual des Irdiſchen und den Drangſalen der Welt freiwerdenden Geiſt zeigen. So ſehr wir daher einerſeits auch das allmälige Schwinden der phyſiſchen Kräfte wahrnehmen wollen, ſo bleibt die Hauptſache doch, daß uns der Dahinſcheidende, unbeſchadet der Naturwahrheit, den überirdiſchen Hauch offenbare, von deſſen Gegenwart ſich der ſterbende Held durchſchauert fühlt und welcher uns den Tod mehr wie eine Verklärung, denn als eine Auflöſung der phyſiſchen Kräfte zeigt. Der Darſteller hat uns alſo in dem Blicke mehr eine überirdiſche Klarheit, wie ſie ſich bisweilen kurze Zeit vor dem Tode über das Antlitz ausbreitet, als den Todeskampf ſelbſt in dem ſtieren Auge zu geben. Der Ton wird allerdings ſchwächer und ſchwächer werden, die Pauſen und Intervallen werden ſich häufen, aber auch in der ſchwindenden Kraft des Tons wollen wir noch den bewußten Geiſt vor uns ſehen, und viel weniger die Schauer des Todes, als den Segen des Friedens empfinden. Auch im Schmerze, in der Auflöſung ſoll der Geiſt vielmehr triumphiren, als der Körper erliegen. Dadurch allein wird dieſer Akt der Vernichtung des Endlichen, der Negation des individuellen Daſeins, ein Gegenſtand der darſtellenden Kunſt. Von der Darſtellung des Todes gilt vorzugsweiſe, was auch ſelbſt ſchon alte Kunſtrichter bemerkt haben, daß der Künſtler uns in ihm eine Anſchauung dieſes Akts erſchaffen ſolle, wie ſie Jedermann ſich wünſchen möchte, und wie ſie gleichwohl in der Wirklichkeit nicht leicht Jemand zu Theil wird.

Iſt der Tod aber Reſultat eines heroiſchen Entſchluſſes, ſo liegt es vor allem dem Darſteller ob, uns dieſen Sieg des freien Geiſtes, wodurch er den ganzen Umfang ſeines endlichen Daſeins als nichtig erklärt und von ſich abſtreift, zur Anſchauung zu bringen. Um den Triumph dieſes Entſchluſſes iſt es dann vor Allem zu thun, wogegen der Tod ſelbſt nur als etwas Beiherſpielendes erſcheint. Aber das Gewaltige, das Ungeheuere eines ſolchen Entſchluſſes, wodurch der Menſch, um einer Idee willen, mit der ganzen irdiſchen Exiſtenz bricht, ſoll ſich vor uns entfalten. Dies iſt die große Aufgabe des darſtellenden Künſtlers. Begreifen wir die Stimmung der Seele, die Macht des Pathos, aus welchem der Menſch zu dieſem äußerſten Entſchluſſe greift, ſo iſt der Akt des Todes ſelbſt nur eine natürliche Folge, deſſen Darſtellung dann ohne beſondere Schwierigkeit iſt. Die Illuſion liegt in der Wahrheit, mit welcher uns der Künſtler die innere Nothwendigkeit dieſer letzten Entſcheidung der Seele veranſchaulicht. Als Beiſpiel nennen wir hier vor Allem Romeo, der mit dem feſteſten Willen und der unbeugſamſten Entſchloſſenheit dieſen letzten äußerſten Schritt vor unſern Augen thut. Vor ſeiner Ausführung da flammt noch einmal die ganze Seele in trunkenem Entzücken und im Schmerz zugleich über den Anblick der auch im Tode noch ſchönen Geliebten auf. Die Fülle der Poeſie, welche das übervolle Herz vor uns ausſtrömt, muß aus einer überirdiſchen, geiſterhaften Stimmung entſpringen. Wir wollen in ihr die Vorboten eines Endes wahrnehmen, welches aus der Allmacht einer Leidenſchaft hervorgeht, die für keine anderen Intereſſen mehr einen Raum gelaſſen, und das Leben von ſich abſtreift, da das Gut ihr entriſſen, um deſſen willen es allein zu leben lohnte. In dem Selbſtmorde der Gräfin Terzky ſoll uns das Bild eines heroiſchen Trotzes gegeben werden, welches dem Tode muthig ins Auge ſieht, da der Zweck des Lebens zerſtört iſt. Hier iſt es uns um den Anblick eines ſtolzen, auch in den letzten Augenblicken ſich ſammelnden und gleichſam der phyſiſchen Zerſtörung, welche ſchon durch alle Adern ſchleicht, noch trotzenden Geiſtes zu thun. Hier ſoll alſo, inmitten des ſchon wühlenden Todes, noch der Triumph eines heroiſchen Selbſtbewußtſeins zu uns ſprechen, und weniger die Auflöſung des Lebens, als die Stärke und Kühnheit des Geiſtes in der Energie des Entſchluſſes und ſeiner Ausführung die Aufgabe der Darſtellung ſein. Aus der krampfhaft zuſammengerafften Kraft, aus der Stärke des

Widerſtandes gegen den andringenden Tod muß uns die Gewalt des Gegenſatzes anſchaulich werden. Dies heroiſche Bewußtſein wollen wir auch in dem Tode der Emilia Galotti durch die Darſtellung durchleben. Ja der Tod ſoll von Emilien als ein willkommener Bote begrüßt werden, da er ſie der Verführung entreißt, die ſie mehr fürchtet, als den Tod und der ſie ſich aus eigner Kraft zu entreißen nicht ſtark genug fühlt. In Othello dagegen hat uns der Darſteller den Helden aus der Maaßloſigkeit der Verzweiflung, in welche ihn die Gewißheit von Desdemonas Unſchuld ſtürzt, zur Sammlung des Entſchluſſes zu führen, durch den er allein die Schuld zu ſühnen vermag. Die nackte Verzweiflung gebiert dieſe Entſcheidung nicht, ſondern die wiederkehrende Beſonnenheit des Geiſtes. Dieſe ſoll uns der Darſteller zeigen. Ja die Stärke der *Seele kehrt ihm erſt in dem Momente wieder, wo Othello innerlich* den Tod geſchaut, und als den einzigen Rettungsanker in ſeinem Bewußtſein umfaßt hat. Der Darſteller des Othello muß uns daher mit der Erarbeitung dieſes Entſchluſſes, ſich ſelbſt den Tod zu geben, die wiedergewonnene Stärke der Seele ſichtbar werden laſſen. Dadurch erhebt ſich Othello über ſich ſelbſt und ſchreitet mit einem gewiſſen Triumphe dem Tode entgegen. Daher die letzte Rede ihn als einen von höherer Freudigkeit Umleuchteten zeigen ſoll. Jede Spur der Verzweiflung iſt gewichen, er ſteht durch das Vorgefühl des Todes, den er ſich ſelbſt bereitet, über dem Verhängniß, dem er bis dahin unterthan war. Der Adel der Seele, die Beſonnenheit des Geiſtes können uns in der Darſtellung nicht großartig genug offenbar werden. Aber auch wo der Tod von fremder Hand kommt, wollen wir nicht ein nur der Naturgewalt erliegendes Weſen vor uns ſehen. So in Hamlet. Obwohl er durch Laertes Tücke den Todesſtoß empfängt, ſo befreit er ſich in der Gewißheit des herannahenden Todes doch zugleich ſelbſtbewußt von der Laſt und dem Drange des Irdiſchen. Dies ſoll uns auch hier die Darſtellung zur Anſchauung bringen. Nicht der endlich erliegende, ſondern der im Tode freiwerdende Geiſt ſoll im Todeskampfe vor uns ſtehen.

Ein Zuſtand, der gar nicht von dem Individuum erfahren werden kann, iſt nur aus der dichteriſchen Anſchauung, welche in der That die Wirklichkeit anticipirt, ergreifend darzuſtellen. Wie Vieles auch hier durch pſychologiſches Studium erſetzt werden kann, und durch das Verſtändniß des Dichters, jene Augenblicke, in denen der Menſch die Fäden zerreißt, welche ihn an das Leben ketteten und in denen die Macht des Geiſtes gleichſam ſinnlich ſichtbar ihn umſchwebt und trägt, ſind nur aus der Fülle dichteriſcher Intuition ganz zu verwirklichen. Wer uns einmal die Auflöſung des Endlichen mit Wahrheit vergegenwärtigt und inmitten derſelben zugleich den Phönix aus dieſem Vernichtungsprozeß erſtehen läßt, der iſt von der Gegenwart des Unendlichen durchſchauert, welche er uns in dem Tode enthüllt.

Die pſychologiſchen Zuſtände des praktiſchen Geiſtes.

1. Trieb und Begierde.

Wir haben mit dieſen Entwickelungen den Kreis der anthropologiſchen Zuſtände beſchloſſen, inſofern ſie der dramatiſchen Darſtellung angehören, und das abſolute Princip, aus welchem ſie aufgefaßt und von dem Darſteller verwirklicht werden müſſen, ins Bewußtſein gefaßt. Es bleibt uns jetzt noch übrig, diejenigen pſychologiſchen Zuſtände zu entwickeln, welche vorzugsweiſe in der dramatiſchen Darſtellung ihre Stelle haben. Wir haben oben gezeigt, daß nur diejenigen Formen des Geiſtes Gegenſtand der dramatiſchen Darſtellung werden können, welche ihrer Natur nach eine beſtimmte Verleiblichung zulaſſen, daß mithin alle Entwickelungsſtufen des theoretiſchen Geiſtes hinwegfallen. Erſt der praktiſche Geiſt, der ſich auf die Außenwelt bezieht und ſie umgeſtaltet, gehört uns an. Der praktiſche Geiſt tritt in ſeiner erſten Geſtalt als **Trieb** und **Begierde** auf, welche von dem Gefühl des Mangels ausgehen und dieſen aufzuheben trachten. Jeder Mangel aber macht ſich als ein Widerſpruch, als eine Diſſonanz im empfindenden Subjekte geltend, und treibt es, dieſe Schranke zu überwältigen. Dadurch erſt iſt der Wille befriedigt und der Zwieſpalt aufgelöſt. Dieſes Gefühl des Mangels aber ſtellt ſich dem Menſchen äußerlich als ein Reiz gegenüber, der ſcheinbar von außen das Individuum aufregt und die Begierde erſt zu entzünden ſcheint, in der That aber nur das von dem Menſchen empfundene Bedürfniß iſt, das ſich in der objektiven Geſtalt eines Reizes darſtellt. Was alſo auf das Subjekt einen Reiz ausübt, vermag dies nur unter der Bedingung, daß daſſelbe darin das Gefühl ſeines Mangels gegenſtändlich anſchaut, welches ihn treibt, ſich durch Befriedigung ſeiner Begierde zum Herrn dieſer Schranke zu machen.

Je unmittelbarer der Inhalt der Begierde iſt, d. h. je mehr er aus unſerer ſinnlichen und animaliſchen Natur ſtammt deſto weniger gehört er der Kunſt an. Der Nahrungs- und Geſchlechtstrieb, als die beiden allgemeinſten und zugleich unmittelbarſten Triebe unſerer ſinnlichen Natur eben, ſchließt deshalb die Kunſt aus, welche uns überall dem Boden des thieriſchen Lebens entreißt. Welchen Inhalt nun auch die Begierde des Individuums habe, ſo wird ſie ſich doch immer ſymboliſch, ihrem von uns entwickelten Weſen gemäß, in dem vorwärts geneigten Körper ankündigen, der ſich mit dem Gegenſtande derſelben zu vereinigen und ihn zu dem ſeinigen zu machen trachtet, wie der Abſcheu, als der abſtrakte Gegenſatz, in der Zurückbeugung des obern Körpers die Abkehr von dem Objekte ſymboliſch ausdrückt. Der verſchiedenartige Inhalt der Begierde und des Abſcheues, die Verſchiedenheit der Situation und der Individualitäten giebt dieſer allgemeinſten Symbolik natürlich erſt die beſtimmte Farbe.

Je ſittlicher der Inhalt des Abſcheues, deſto edler wird ſich auch in der Gebärde und im Blick die Abneigung dagegen auszudrücken haben, ja es kann ſich darin ſogar eine Hoheit der Seele ankündigen. Von der Stärke, mit der Begierde und Abſcheu ſich des Menſchen bemächtigen, und von dem mehr oder minder Unerwartem ihres Auftretens hängt auch die ſtärkere und ſchwächere Symbolik der Gebärde ab.

2. Das Begehren und die Lüſternheit.

Von der Begierde und dem Abſcheu, welche unmittelbar auf den Beſitz oder die Zurückweiſung ihres Objekts hingehen, müſſen wir diejenige Willensrichtung unterſcheiden, welche ſich auf ein durch die Vorſtellung Vermitteltes bezieht, und alſo darauf hinzielt, ſich des von der Vorſtellung erzeugten Gegenſtandes zu bemächtigen oder ihn von ſich abzuweiſen. Dies bezeichnen wir als das Begehren und Verabſcheuen. In dieſen Kreis gehören alle uns nicht unmittelbar ſinnlich gegenwärtigen Objekte, worauf wir uns nur vermittelſt der Vorſtellung poſitiv oder negativ beziehen. Je mehr die Vorſtellung von dem Werthe eines Gutes, welches ſie das ihrige nennen möchte, ergriffen iſt, deſto mehr wird das Begehren in der Gebärde den Charakter der Begierde annehmen, d. h. deſto unwillkürlicher wird der ganze Körper und das Geſicht das Streben nach dem ſinnlichen Beſitz ausdrücken und gleichſam das Objekt vor ſich zu ſehen meinen. Daſſelbe gilt von dem Verabſcheuen, das in demſelben Maaße durch die Gebärde zum Ausdruck des Abſcheues wird, als der Gegenſtand deſſelben uns ergreift. Jede moraliſche Indignation wird dieſen Ausdruck annehmen, und zwar um ſo mehr, je tiefer ſie in das Subjekt eindringt.

Das Begehren erfährt nun eine Modifikation, welche auch für die dramatiſche Darſtellung von großer Wichtigkeit iſt. Wenn die Vorſtellungen ſinnlicher Genüſſe von dem Menſchen mit Behagen hervorgerufen und gleichſam gepflegt werden, ſo daß die Beſchäftigung damit ſelbſt zu einem Genuß geworden iſt, ſo erhalten wir den Zuſtand der Lüſternheit. Sie erwächſt als ein habitueller Zuſtand aus dem Gelüſten, welches, wie das Begehren auf der Vorſtellung beruhend, ſich weſentlich auf vorgeſtellte, ſinnliche Genüſſe bezieht. Da die Lüſternheit ein habitueller Zuſtand iſt, ſo wird er ſich auch in der ganzen ſinnlichen Erſcheinung des Individuums, vorzugsweiſe natürlich auf dem Geſichte, ankündigen. Genußſüchtige Naturen, welche beſonders nach dieſer Seite von dem Dichter gezeichnet ſind, ſollen ſchon in dem Antlitz, namentlich aber dem Auge, dieſe Richtung abbilden. Dies wird z. B. einen Hauptzug der Falſtaffſchen Perſönlichkeit bilden. Schon die bloße Vorſtellung des Sekts wird uns das Geſicht im Vorgefühl des Genuſſes zeigen, ja bei der Nennung des Namens ſelbſt wollen wir das ganze wollüſtige Behagen erblicken, welches die Vergegenwärtigung des Sinnengenuſſes gewährt. Daher darf uns auch Falſtaff im Trinken des Sekts nicht etwa den Zuſtand der Begierde zeigen, dieſe iſt vielmehr einer aus der Vorſtellung wiederholter Genüſſe ſtammenden Luſt gewichen. Denn der Lüſterne genießt nicht unbefangen und wie der von der Begierde Gefeſſelte, ſondern genießt gleichſam den Genuß, indem er ſich ſeine Freuden und Entzückungen auseinanderzulegen und ihn dadurch zu verlängern und reicher zu machen bemüht iſt. So wird Falſtaff das Glas Sekt mit einer Behaglichkeit ausſchlürfen, welche ihn uns weit über die Gewalt der bloßen Begierde erhaben zeigt. Die wollüſtigen, mitgenießenden Augen und das ganze ſüße, Zufriedenheit athmende Geſicht werden uns dieſen Zuſtand der Seele verrathen.

Eine beſondere Wirkung wird die Verſinnlichung der Lüſternheit in der Darſtellung alter verliebter Gecken im Luſtſpiel ausüben. Die Komödie hat das Recht, ſolche Verirrungen der Natur und Sitte zu zeichnen und ſie in ihrer Vernichtigung darzuſtellen. Der Künſtler ſoll uns nun in dem Bilde eines ſolchen auf Liebesfreuden ausgehenden Gecken, der, was zu ſeiner Natur gehört, auch noch den Wahn hegt, ſelbſt noch zärtliche Empfindungen einflößen zu können, den Charakter der Lüſternheit verleiblichen. Auge und Geſicht müſſen uns einen zwar der friſchen und unmittelbaren Empfindung abgeſtorbenen, aber in den Genüſſen der Vergangenheit wollüſtig lebenden Menſchen zeigen. Indem er dieſe bei jedweder Veranlaſſung ſich zu vergegenwärtigen und in ihrer Vorſtellung zu ſchwelgen bemüht iſt, wird das Geſicht einen ganz beſtimmten Typus ſinnlicher Behaglichkeit und Genußſucht offenbaren, mit welcher ſich der ſchon welk werdende Körper, die künſtlich aufgeſtützte Haltung, die berechnetſte, noch auf Siege über das weibliche Herz ausgehende Toilette, endlich die bei dem Anblick der Auserkohrnen noch mühſam geſammelte jugendliche Beweglichkeit vereinigen, um uns das vollendete Bild einer von der Lüſternheit beherrſchten Individualität zu zeigen. Wo die Kraft und Fülle der Jugend und des Lebens gewichen, ohne daß das Streben nach Sinnengenuß nachgelaſſen, da entſteht jener von uns bezeichnete Zuſtand, in welchem der Menſch nur noch durch Vorſtellungen ſich eine Wärme des Empfindens künſtlich unterhält. Eine ſolche Figur kann im Luſtſpiel inſofern ihre ganz berechtigte Stelle finden, ſobald ſie durch die Situationen ſelbſt in ihrer Geckenhaftigkeit verſpottet und in ihrer verkehrten, unnatürlichen Richtung vernichtigt wird.

Die Lüſternheit muß aber auch da zur Verſinnlichung in der Darſtellung kommen, wo die Verhüllung der Sinnlichkeit durch Verfolgung anderweitiger Intereſſen geboten iſt, und ſich z. B. unter dem Deckmantel der Frömmigkeit verbirgt, oder, wo die ſinnliche Natur, wie nicht ſelten, beim Hofmann vor der Gegenwart des Herrn und der Strenge der Etiquette verſtummen muß. Da die Lüſternheit, wie wir gezeigt, auf der von dem Menſchen mit Freiheit und Luſt erzeugten Vorſtellung ſinnlicher Genüſſe beruht, und ſich dies um ſo mehr hervorthut, je mehr die Verhältniſſe die Begierde zu unterdrücken gebieten, ſo wird uns der darſtellende Künſtler dieſe Richtung der Seele, gleichſam die Entſchädigung, welche ſich die ſinnliche Natur in der Lüſternheit nimmt, zur Anſchauung bringen müſſen. So wollen wir beim Tartüffe den durch die Maske der Frömmigkeit hindurchblickenden Zug der Lüſternheit in Auge und Miene ſchauen, denn ſie ſind am wenigſten dem Willen unterworfen; in ihnen ſpiegelt ſich daher auch beſonders die eigentliche Richtung der Seele ab. Während alſo Tartüffe uns eine demuthsvolle Frömmigkeit und eine Abkehr von allen weltlichen Intereſſen vorſpiegelt, und ſein Geſicht in ſolche Falten, ſeine Stimme zu den ſalbungsvollſten Lauten zwingt, ſo wird doch in der Gegenwart der Elmire das unheimliche Feuer der Luſt aus dem Auge unwillkürlich hervorbrechen, und in Momenten, wo er ſich unbeobachtet glaubt, die in der Vorſtellung ſinnlicher Freuden ſchwelgende Seele ſichtbar werden. In der großen Unterredung aber, in welcher er den Angriff auf die Tugend Elmirens wagt, wird auch der Ton ſelbſt nicht mehr den Heuchelſchein der Frömmigkeit völlig zu bewahren wiſſen; das von Luſt durchzogene Geſicht wird der Frömmigkeit faſt ſpotten, und ſelbſt in den Ton wird ſich ſchon die Stimme der Luſt einſchleichen, die nur mühſam noch von den erheuchelten Accenten der religiöſen Empfindung gezügelt erſcheint. Mit dem Momente aber, wo Tartüffe ſeine Schwüre der Liebe gegen Elmiren ausſpricht, hat auch die Lüſternheit ſelbſt aufgehört, denn das fortglimmende Feuer der Luſt iſt von dem Hauch der Begierde auf Augenblicke zu einer hellen Flamme angefacht. Oft kann uns ein einziger Blick, ein wollüſtiges Lächeln, ein unbewachter Accent über die in der Vorſtellung genährte Sinnlichkeit aufklären.

So bedeutſam der Ausdruck der Lüſternheit da wirkt, wo es uns um das Bild einer nur auf den Genuß gerichteten Natur zu thun iſt, ſo widerwärtig und unkünſtleriſch iſt dieſer Ausdruck da, wo wir in Ton, Haltung und Antlitz die Züge einer Perſönlichkeit vor uns haben wollen, welche von den Schwingen begeiſterter Liebe getragen wird. Wo überhaupt eine ideale Richtung vorwalten ſoll, da verzerrt uns der Anblick der Lüſternheit ſogleich das ganze Bild. Denn welche Situation wir uns auch vorſtellen mögen, immer ſoll der Ausdruck der Lüſternheit uns eine ausgeſogene, ſittlich zerfahrne, markloſe Natur vergegenwärtigen. So entſcheidend ſie zur Vervollſtändigung eines ſolchen Bildes beiträgt, ſo verletzend wirkt ſie, wenn uns der Darſteller das Feuer einer kräftigen oder gar idealen Perſönlichkeit durch eine aus Ton oder Blick hervorquellende Lüſternheit erſtickt.

Der Kreis der Neigungen in ihrer Beziehung zur dramatiſchen Darſtellung.

1. Selbſtliebe und Selbſthaß.

Die Neigung beruht, wie das Begehren, auf der Vorſtellung. Während das Letztere aber auf den Beſitz des Gegenſtandes hingeht, ſo iſt die Neigung vielmehr Hingebung an dasjenige Objekt, worauf ſie ſich bezieht. Das Begehren, kann man ſagen, bezieht ihre Objekte ſo auf ſich, daß ſie derſelben habhaft zu werden oder ſie zu vernichten trachtet, daher der ſelbſtſüchtigere und mehr vorübergehende Charakter des Begehrens. Die Neigung dagegen bezieht ſich auf den Gegenſtand, an den ſie ſich aufgiebt, daher ihr weniger ſelbſtſüchtiger und dauernder Charakter. Dieſer Gegenſatz des Begriffs tritt aber freilich nicht als ſolcher in der Verleiblichung durch Ton und Gebärde auf, denn durch ſie wird immer nur der quantitative Unterſchied einer mehr oder minder leidenſchaftlichen Hingebung an ein Objekt ausgedrückt werden können. Deshalb darf aber doch der Begriffsunterſchied Beider nicht überſehen werden.

Die Natur der Neigungen hängt natürlich von der Natur der Gegenſtände ab, worauf ſie ſich beziehen. Danach kann allein ihr Werth und ihre Aeußerungsweiſe beſtimmt werden. Die einfachſten und urſprünglichſten Neigungen ſind diejenigen, in welchen das Subjekt ſich ſelber zu ſeinem Gegenſtande macht. Hierher gehört der Kreis derjenigen Neigungen, welche unmittelbar aus der Selbſtliebe, als der einfachſten Grundlage, ſtammen. Die Selbſtliebe, als die natürliche Beziehung des Subjekts auf ſich, iſt zugleich die Wurzel aller andern Formen, in welchen der Menſch ſeine Anhänglichkeit an ſich zum Gegenſtande ſeiner Neigung hat. Die Selbſtliebe, inſofern ſie der allgemeine Grund und Boden der ſelbſtſüchtigen Neigungen iſt, kann deswegen auch nicht auf eine beſtimmte Weiſe in die ſinnliche Erſcheinung treten; ſobald ſie ſich äußert, nimmt ſie ſogleich einen ſpecifiſchen Charakter an. Daher auch die Selbſtliebe überhaupt nicht in Ton und Gebärde verſinnlicht werden kann, denn jede Verſinnlichung zeigt ſie uns ſchon in einer beſtimmten Form und mit einem beſtimmten Inhalte erfüllt.

Die Negation der Selbſtliebe iſt der Selbſthaß, in welchem ſich der Menſch negativ auf den ganzen Umfang ſeines Selbſt bezieht. Während aber die Selbſtliebe die natürliche, unmittelbare Empfindung des Menſchen iſt, ſo erſcheint der Selbſthaß allemal als ein Produkt einer Reihe von Vermittelungen, welche den Menſchen erſt allmälig von ſeiner natürlichen Anhänglichkeit an ſich losgeriſſen und zum Gegenſatz mit ſich fortgetrieben haben. Der Menſch, welcher zum Selbſthaß, einem unnatürlichen Zuſtande, gekommen, hat eine Fülle herber Vorhergänge und Erlebniſſe hinter ſich. Dieſe Lebensbewegung, welche dem Selbſthaß vorhergegangen, wird aber auch ihre Spuren in der ganzen Erſcheinung des Menſchen zurückgelaſſen haben. Nach dieſer Seite hin wäre alſo der Selbſthaß als ein dauernder Seelenzuſtand auch zu verſinnlichen. Indeſſen dürfen wir damit den Zuſtand einer aus dem tragiſchen Konflikte erwachſenen Verzweiflung, welche etwa auch den Selbſtmord gebiert, nicht verwechſeln. Dieſe iſt das Reſultat eines Pathos, welches die ganze Seele erfüllt und ſich bis zum Entſchluß der Vernichtung des Menſchen ſteigern kann, weil das einzige Gut verſchwunden iſt, um welches willen es ſich zu leben lohnte. Der Selbſthaß hingegen, als ein permanenter Seelenzuſtand, offenbart ſich in dem verzehrenden Widerſpruch des Menſchen mit ſich ſelbſt, in welchem ihm eigentlich jedes weſentliche Intereſſe erloſchen iſt, und er ſich etwa nur noch an dem Schaden weidet, den er andern zufügen kann, weil es ihm zuwider iſt, frohe und zufriedene Menſchen um ſich zu ſehen. Solch ein Zuſtand muß ſich aber auch in der Leiblichkeit abbilden. Das Verzehrende des Selbſthaſſes wird dem Geſicht einen unheimlichen Ausdruck und einen kalten Hohn, dem Körper eine welke Dürre, dem Tone einen metallloſen, hohlen Accent geben, aus dem jede Lebensfriſche gewichen iſt. So würde der Darſteller z. B. den Don John in Viel Lärmen um nichts aufzufaſſen haben, in welchem uns der Dichter ſolche unheimliche Perſönlichkeit gezeichnet hat, welche nur aus dem eigenen Unbehagen an ſich, im Grunde leidenſchaftslos, ſich nur in zerſtörender Luſt genießt, ohne ſelbſt dadurch wirklich aufgeregt zu werden. Daher dieſer Perſönlichkeit auch aller Humor abſolut fremd iſt. Die Wurzel des ganzen Charakters iſt offenbar jener Selbſthaß, welcher dem Individuum alle Lebensluſt, alle Freude an ſich ſelbſt genommen, ohne daß es ſich zu irgend einem Pathos zu ſteigern, oder ſich ſelbſt den Tod zu geben vermag. In einer Hauptfigur kann dieſer Selbſthaß als durchgreifender Zug nicht wohl auftreten, weil wir dieſe immer von einem beſtimmten, wenn auch noch ſo unſittlichen Pathos bewegt ſehen müſſen, welches ſie auf einen andern Standpunkt ſtellt.

Mit der Selbſtliebe iſt der Trieb, auch in Andern eine Anerkennung zu gewinnen, untrennbar verbunden. So liegt in ihr die Ehrliebe und das Streben, Andern zu gefallen, eingeſchloſſen, welche der darſtellenden Kunſt inſofern angehören, als ſie in der Geſtalt des Ehrgeizes und der Gefallſucht auftreten, d. h. als ſie das eigentliche Pathos der Perſönlichkeit bilden. Als natürliche Aeußerungen und Regungen der Selbſtliebe gehen ſie uns hier weiter nichts an.

2. Die geſelligen Zuneigungen und Abneigungen.

1. Theilnahme und Mitleiden.

Die Neigung, welche in ihrer erſten Geſtalt als die unmittelbarſte Beziehung des Menſchen auf ſich erſcheint, erweitert ſich nun zur Beziehung auf Andere, womit ſich ein zweiter Kreis der Neigungen eröffnet, welcher durch den in der Selbſtliebe eingeſchloſſenen Trieb nach Anerkennung vermittelt iſt. Die Neigung, welche ſich poſitiv auf das Wohl und Weh Anderer bezieht, bezeichnen wir als Theilnahme und Mitleiden; diejenige Neigung, wodurch in uns bei dem Wohl und Weh des Andern die entgegengeſetzte Empfindung erregt wird, bezeichnen wir als Neid und Schadenfreude. Die Theilnahme erſcheint zunächſt in der Fähigkeit, die Freuden und Leiden Anderer mitzuleben und von ihnen in gleicher Weiſe berührt zu werden. In dem Theilnehmenden ſpiegeln ſich mithin die Affekte des Andern ab. Die Theilnahme iſt daher überhaupt der allgemeine menſchliche Boden, aus welchem alles Intereſſe für unſeres Gleichen erwächſt. Das Maaß der Theilnahme hängt freilich von dem beſondern Verhältniß der Individuen zu einander ab und läßt alſo natürlich die mannigfaltigſten Abſtufungen zu. Der Darſtellende hat nun dieſes Maaß der Theilnahme aus der Situation ſelbſt aufzufaſſen und darzuſtellen. In einer Menge von Geſtalten wird ſich daher der Antheil an ein und demſelben Faktum ſehr verſchieden abſpiegeln. Die Sache der Kunſt aber iſt es, die richtigen Töne der Theilnahme für die verſchiedenen Perſonen zu finden, wodurch ſie ſich gegenſeitig nach ihrem Antheil an den Verhältniſſen abſchatten. Je innerlicher uns das Geſchick eines Menſchen berührt, deſto entſchiedener wird ſich ſein Wohl und Weh auch auf unſerm Geſichte, in unſerer Haltung und im Tone abſpiegeln, wenn nicht etwa andere Verhältniſſe gebieten, die Zeichen der Theilnahme zu unterdrücken. Es iſt in der Darſtellung eines ganzen Kunſtwerks eine ſehr ſchwierige Aufgabe, die jedesmaligen Abſtufungen in der Theilnahme der verſchiedenen Figuren zu treffen. Die Art, wie der griechiſche Maler Timanthes in ſeinem berühmten Gemälde, die Opferung der Iphigenia *), die verſchiedenen Grade der Theilnahme daran darſtellt, worin er uns den Vater verhüllt zeigt, weil der höchſte Schmerz nicht ohne Verletzung der Schönheit ſinnlich darſtellbar iſt, und dadurch der Phantaſie die ganze Größe des Schmerzes zu ermeſſen bleibt, iſt auch ein ewiges Muſter für die Gruppirung in der darſtellenden Kunſt, wo es gilt, in einzelnen Scenen die ganze Scala der Theilnahme zu verſinnlichen. So bieten z. B. in König Lear die Scenen im

---

*) Vergl. die auf dies berühmte Gemälde bezüglichen Stellen der Alten bei den Herausgebern der Werke Winkelmanns, VI. 2. S. 175.

Walde, wo wir den dem Ungewitter und den Stürmen des Herzens Preis gegebenen König von allen denen umgeben ſehen, welche die innigſte Theilnahme um ihn ſammelt, ein großes Bild dar, in welchem wir Alle von den Leiden des unglücklichen Greiſes ergriffen ſehen, und wie mannigfaltig iſt doch dieſe Theilnahme durch die Verſchiedenheit der Individuen in ſich modificirt. Das richtige Verhältniß im Ausdruck, Ton und Gebärde zu treffen, wird immer nur aus der klarſten Anſchauung aller Momente möglich ſein. Kents Theilnahme wird ſich anders äußern, als die des Narren, der ſie hinter die Blitze des Humors verſteckt. In Edgar bricht ſie nur in den Momenten durch, wo er, der eigenen Rolle vergeſſend, dem gepreßten Herzen in den Worten: Thoms friert, Luft macht, aber aus den Zügen des Geſichts, welche dem Willen weniger unterthan ſind, wird das Mitgefühl, auch ſelbſt im verſtellten Wahnſinn, blicken. Wenn in Kent der männliche und markige Ton ſich in Augenblicken höchſter Theilnahme erweicht, ſo ergießt ſich in Kordelias Rede am Bette des ſchlummernden Greiſes die ganze Schönheit dieſes tiefen Gemüths, ohne doch jemals weinerlich werden zu dürfen. Hier beruht gerade die Kunſt in dem Gegenhalt, womit einer ſchwächlichen Sentimentalität widerſtrebt wird; wie umgekehrt in Kent die Weichheit des Tons die Derbheit ſeiner männlichen Natur zu mildern hat. Durch die Theilnahme, welche der ſchwediſche Hauptmann im Wallenſtein in ſeiner Erzählung, beſonders in dem letzten Theile derſelben, in Ton, Haltung und Blick hindurchſcheinen läßt, erhält die ganze Scene ſogleich ein höheres Leben und ſeine Geſtalt gleichſam erſt ihren poetiſchen Hauch. Dieſe Andeutungen ſollen nur das für die dramatiſche Darſtellung unendlich wichtige Moment, der die Seelenzuſtände Anderer in gleichem Sinne begleitenden Empfindung hervorheben, welche nur aus der Auffaſſung aller konkreten Verhältniſſe in jedem Falle mit Wahrheit verſinnlicht werden kann.

2. Die Schadenfreude und der Neid.

Die Theilnahme empfindet in den mannigfaltigſten Abſtufungen die Gemüthszuſtände Anderer nach; ſie beruht alſo auf der Fähigkeit des Menſchen, ſich ſelbſt über ſeines Gleichen zu vergeſſen. Die Schadenfreude begleitet dagegen das Mißgeſchick Anderer mit der entgegengeſetzten Empfindung der Luſt. Sie beruht alſo auf der Selbſtſucht. In aller Schadenfreude zeigt ſich ein mephiſtopheliſches Element, weil ſie allemal eine Befriedigung in der Vernichtung des Glückes Anderer in ſich ſchließt. Auch äußerlich wird ſie ſich daher als etwas Dämoniſches darſtellen. Die Luſt, die ſich auf dem Antlitz malt, wird eine Beimiſchung von Hohn und Selbſtgefälligkeit haben, welche aus dem alle Schadenfreude begleitenden Gefühl einer gewiſſen Ueberlegenheit und Sicherheit im Vergleich mit dem Leidenden entſpringt. Denſelben Ausdruck darf auch der Ton nicht verleugnen. Die Scala der Schadenfreude iſt eine unendlich reiche, welche ſich bis zu einem wahren Triumphe über den Untergang Anderer ſteigern kann. In dieſer Geſtalt wird ſie uns in der diaboliſchen Luſt, in dem ſtechenden Auge, in der vom Hohne getragenen Stimme ein geheimes Grauen erwecken, weil wir in ihr das ſataniſche Princip in die menſchliche Natur eingedrungen ſehen. Nur ſelten wird die Schadenfreude in Gegenwart Anderer ganz unverholen und in nackter Geſtalt hervortreten, weil der Menſch dieſe Luſt gern zu verbergen trachtet. Die Aufgabe des Darſtellers in ſolchen Fällen iſt dann in den dem Willen weniger unterworfenen Gebärden, wie im Ausdruck des Geſichts, dem Zuge des Mundes, die unwillkürlich hervorbrechende Stimmung an den Tag zu legen, während die übrige Haltung des Körpers und namentlich der Ton dieſen Affekt zu verhüllen vermögen. Der eigentliche Repräſentant der Schadenfreude, als Luſt an der äußern und innern Zerſtörung des Menſchen, iſt Mephiſtopheles ſelbſt Dieſe wird ſich bei ihm aber beſonders dann in ihrer furchtbarſten Geſtalt hervorthun, wenn er in dem innerlich zerriſſenen Fauſt in

Augenblicken, wo dieſer den böſen Gefährten von ſich zu weiſen trachtet, die ſinnliche Luſt nach Gretchen aufs Neue anfacht und darin mit hölliſcher Gewißheit ihren und ſeinen Fall vorausſieht. Mephiſtopheles anticipirt hier gleichſam die Zukunft und offenbart uns durch Ton und Blick die mit Hohn gemiſchte Schadenfreude über Fauſts Erliegen und ſein Vermeſſen, ihm entfliehen zu wollen. Ueberhaupt wird in Mephiſtopheles die Schadenfreude allemal von dem Tone des Hohns gefärbt ſein müſſen, weil ſich zu der Luſt an der Vernichtung immer zugleich das Bewußtſein der Ueberlegenheit über die menſchliche Kraft und die Ironie über die menſchliche Vermeſſenheit, ihm Widerſtand leiſten zu wollen, geſellt.

Wenn die Schadenfreude das Weh Anderer mit Luſt begleitet, ſo iſt der Neid mit Unluſt über das erfüllt, was wir in Andern als ein Gut betrachten, gleichviel welches ſeine beſonderen Quellen ſind. Wie die Luſt der Schadenfreude keine rein menſchliche, ſondern von einer ſataniſchen Freude erfüllt iſt und daher auch in der Verſinnlichung dieſen Grundzug nicht verleugnen darf, ſo iſt die Unluſt des Neides ſtets ein verzehrender Unwille, welcher der Unluſt eben ſo eine Verzerrung mittheilt, wie die Schadenfreude der Luſt. Dieſe ſpecifiſche Unluſt wollen wir auch in der Verſinnlichung des Neides ſehen. Der Neid iſt allemal das Zeichen einer unedlen Natur, welcher auch ſelbſt das Furchtbare ausſchließt, denn er beruht zugleich auf dem Gefühl der Schwäche. Die Tragödie kann ihn daher auch nicht anders zum Hebel machen, als wenn ſie zugleich dem Individuum ein beſtimmtes Pathos für irgend einen das Gemüth erfüllenden Inhalt leiht, und den Neid zu einem thätigen Haſſe ſteigert. Der Darſteller hat ſich aber ganz beſonders vor der Klippe zu hüten, einen Charakter nicht in die Region des Neides herabzuziehen, welcher ſich in dem, was Andern zu Theil geworden nur in ſeinen Ideen, in ſeiner ganzen Weltanſchauung verletzt fühlt. Wer z. B. im Antonio, Taſſo gegenüber, nur jenen perſönlichen Neid darſtellte, welcher mit Mißgunſt auf den dem Taſſo zu Theil gewordenen Lohn blickt, würde dieſe edle Geſtalt durchaus herabziehn und uns dadurch das ganze Bild beflecken. In Antonio iſt vielmehr das Bewußtſein des Staatsmanns durch eine in ſeinen Augen übergroße Gunſt verletzt, welche er nur der ihm höchſten Thätigkeit des Staatsmanns aufbewahrt wiſſen will. Antonio fühlt ſich daher bei ſeinem Auftreten beim Anblick des gekränzten Taſſo vielmehr in ſeiner ganzen Auffaſſung der Welt und der Würdigung ihrer Verhältniſſe, als perſönlich verletzt. Von dieſem Pathos aus vermag er auch zu einem ſchonenden und heilenden Freunde Taſſos zu werden, während er, hätte ihn Neid getrieben, bei dem Leiden Taſſo's nur von Schadenfreude erfüllt ſein könnte. Daher auch in Antonio der ſcheelſüchtige Blick des Neides und der Ton einer gekränkten Eitelkeit einem edlen, bis zu einer verachtenden Bitterkeit fortgehenden Stolze weichen müſſen. Dies als Beiſpiel, wie ein ganzes Kunſtwerk durch die Darſtellung des Neides befleckt werden kann, wo Jemand in dem Glück eines Andern nur diejenigen Ideen verletzt ſieht, welche ſeine ganze Lebensrichtung bedingen.

Die Anerkennung der Perſönlichkeit in der Achtung.

In der Theilnahme und dem Mitleiden, wie in der Schadenfreude und dem Neide bezieht ſich der Menſch auf ein anderes Selbſt, inſofern er ſich in den Zuſtand deſſelben verſetzt und dieſen entweder in gleicher oder in entgegengeſetzter Empfindung durchlebt. Allen dieſen Neigungen liegt an ſich ſchon die Geltung der andern Perſönlichkeit zum Grunde. Hat nun ein Individuum nach ſeiner ganzen Perſönlichkeit für uns eine ſolche Geltung, daß wir in ſeiner Anerkennung eine Befriedigung, mithin gleichſam eine Beſtätigung unſerer eigenen Perſönlichkeit finden, ſo empfinden wir Achtung. In aller Achtung erkennen wir alſo die Perſönlichkeit als eine Macht an. Sie beruht daher weſentlich auf der Bedeutung, die ein Anderer in meiner Vorſtellung hat. Dieſe Empfin dung wird ſich aber auch in der ſinnlichen Erſcheinung hervorthun. Die Achtung erſcheint zunächſt als das allgemeine Verhalten der gebildeten und geſitteten Menſchen gegen einander. Dies tritt in der bereits oben von uns entwickelten Form des Anſtandes auf, durch welchen wir an den Tag legen, daß jedes Mitglied der gebildeten Geſellſchaft für uns eine poſitive Geltung und Realität hat, eine Anerkennung, welche wir auch wie der von ihm zu fordern berechtigt ſind. In dieſe Kategorie gehört für den darſtellenden Künſtler die Sicherheit und der Takt im gegenſeitigen Austauſch konventioneller Formen und Rückſichten, welchen allen der von uns entwickelte Gedanke zu Grunde liegt. Hier ſoll uns, wie wir dies oben bereits gezeigt, ein ungezwungenes Verhalten auf der Bühne zeigen, daß dieſe Formen keine mühſam eingelernten, ſondern dem Schauſpieler zur andern Natur geworden ſind. Ueberall wird übrigens eine Unterweiſung in dieſem Theile der Kunſt auf das Symboliſche in den einzelnen Formen zurückgehen müſſen. Natürliche Anlage, dauernde Achtſamkeit auf das geſellige Betragen auch außerhalb der Bühne, vielfache Wiederholung gerade ſolcher Scenen, in welchen ſich die Individuen vorzugsweiſe in freier Achtung, ohne Pathos, gegen einander bewegen und endlich ein für Auffaſſung des Symboliſchen in allen ſinnlichen Formen und Erſcheinungen geſchärfter Sinn müſſen zur Erreichung dieſes ſchwierigen Moments der darſtellenden Kunſt einander die Hand reichen.

Die Achtung zeigte ſich uns zuerſt in derjenigen Anerkennung der Perſönlichkeiten, welche uns für die dramatiſche Darſtellung den ganzen Kreis der höheren geſelligen Bildung eröffnete. Hier wollen wir in den auftretenden Perſonen die gebildeten Glieder der Geſellſchaft ſehen. Davon unterſcheiden wir das beſondere Verhalten des Untergeordneten gegen den Höhergeſtellten. Dies entſpringt aus dem Bewußtſein der ungleichen Stellung der Individuen, welches ſich natürlich auch in der ſinnlichen Erſcheinung ankündigt. Dieſer Kreis iſt ein ſehr weiter, und bedingt, je nach dem größeren oder geringeren Abſtande der Individuen von einander, auch für die Darſtellung im Einzelnen ſehr unterſchiedene Modifikationen. Zunächſt kommt es darauf an, mit dem Beſtreben eine freie Achtung und Verehrung an den Tag zu legen, mag dieſe durch die bürgerliche Stellung allein, oder zugleich durch die geiſtige Ueberlegenheit einer Perſon bedingt ſein, auch das Gefühl der eignen Würde nicht einzubüßen. Wir wollen demnach der Haltung, dem Blick und dem Tone zwar das Bewußtſein des Abſtandes anfühlen, jedoch ohne die Verleugnung des eignen Selbſtbewußtſeins. Die Klippe iſt alſo, in ſeiner Erſcheinung weder in Kriecherei und Wegwerfung ſeines Selbſts auszuarten, noch auch in ein brutales Ignoriren der Verhältniſſe zu verfallen. Je entſchiedener der Abſtand der Perſonen, deſto ſchwieriger wird es, dieſe Gegenſätze in der Darſtellung zu vereinigen. Dies iſt beſonders bei der Darſtellung ſolcher Verhältniſſe der Fall, wo wir einen von dem Gefühl der menſchlichen Würde durchdrungenen Mann dem gegenüber erblicken, welcher durch ſeine Stellung doch eine ehrfurchtsvolle Haltung gebietet. So Poſa zu Philipp. So freiſinnig Poſa, ſo mächtig in ihm das Bewußtſein des Menſchenwerthes iſt, wir dürfen ihm doch dem Könige gegenüber nie die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung vergeſſen ſehen, welche das Verhältniß ſelbſt erheiſcht, und das in der Vorſtellung von der Erhabenheit dieſer Stellung liegt. Man wird hier nicht ſelten Darſteller das richtige Maaß verfehlen ſehen; in der Regel werden ſie im Verlauf der Unterredung in eine Art Vertraulichkeit übergehen, welche, wie Göthe ſchon bemerkt, an der Stelle der Ehrfurcht allemal lächerlich iſt. Nur die Begeiſterung kann den Marquis von Poſa auf Augenblicke zum Affekte fortreißen, dem wir es aber anfühlen müſſen, daß nur die Größe des Inhalts und des Moments ihn über ſeine Stellung ſelbſt hinweghebt, doch um immer wieder in das Geleiſe ehrfurchtsvoller Haltung einzulenken. Die Gegenwart einer durch ihre Stellung Ehrfurcht gebietenden Perſönlichkeit fordert auch zu einer ehrerbietigen Entfernung, einer Zurückhaltung und Mäßigung der Bewegungen und des Affekts auf. Denn Alles, was als eine Macht auf uns wirkt, treibt uns von ſelbſt in uns zurück, und wir vermögen uns nur aus dem Bewußtſein unſerer eignen Würde dagegen zu erhalten. Eine Mittheilung und Erzählung, ſo lebhaft ſie auch den Erzähler ſelbſt berühren mag, wird z. B., dem Könige gegenüber, einen andern Charakter erhalten müſſen. Die Bewegungen werden mehr nur andeuten, als wirklich darſtellen, der Ton wird auch in den malenden Stellen der Erzählung ſich nur mit großer Mäßigung ergehen und die Farbe des Affekts faſt nirgends auftragen, weil dies nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn die Stärke des Affekts uns das Verhältniß im Momente vergeſſen machen darf. Wir erinnern beiſpielsweiſe an die Erzählung des lothringiſchen Ritters Raoul in der Jungfrau von Orleans, in welcher der Darſteller, unbeſchadet der Lebendigkeit des Ausdrucks, doch nicht vergeſſen ſoll, daß er vor dem Könige ſteht und dies in der Haltung, der Mäßigung des Affekts und ſeiner Bewegungen, ja ſelbſt in dem Grundton, den er der Erzählung ſelbſt giebt, zu verſinnlichen hat. Die häufige Darſtellung dieſer und ähnlicher Scenen, iſt für angehende Künſtler von großer Wichtigkeit, weil ſie die eigentliche Schule für die Herrſchaft über Ton und Körper ſind. Wie die Uebung in den konventionellen Formen der höhern Geſellſchaft ein beſonderer Zweig der Bildung werden muß, ſo nicht minder die Uebung in der Sicherheit der Haltung und des Benehmens gegen Perſonen, denen wir eine beſondere Achtung oder gar Ehrfurcht zu beweiſen haben. Letzteres gewährt dem Darſteller noch den Gewinn einer Herrſchaft über den Affekt, indem er hier ſtets durch die Vergegenwärtigung des Verhältniſſes, in welchem er ſich befindet, zur Mäßigung in Ton und Bewegung ermahnt wird. Eine umſichtige Leitung wird daher zur Bildung beſonders ſolche Scenen wählen, oder ſelbſt erfinden, in welchen ein Menſch in einer gewiſſen Gemüthsbewegung vor denen erſcheint, deren Gegenwart den Ausbruch derſelben durch ihre Stellung zurückdrängt und ihn zum Maaße auffordert, und doch ſoll dabei die innere Bewegung zu ihrem Rechte kommen, weil dieſe ja nicht etwa völlig unterdrückt, ſondern nur mit den Geſetzen ehrfurchtsvoller Haltung in Einklang geſetzt werden ſoll.

Die Repräſentation.

Das der ehrfurchtsvollen Haltung entſprechende andere Moment iſt die *Würde* und *Majeſtät*, in denen, welche die erſtere durch ihre Stellung zu fordern berechtigt ſind. Dadurch wird dies Verhältniß erſt für die Anſchauung eine Wahrheit. Hierher gehört die Kunſt der *Repräſentation*. Wer eine Macht und eine erhabene Lebensſtellung repräſentirt, ſoll uns in ſeinem Erſcheinen auch wirklich dieſe Vorſtellung erwecken. Da nun das Gefühl dieſer Stellung durchaus zur andern Natur geworden ſein ſoll, ſo widerſpricht der Repräſentation nichts mehr, als ein Beſtreben, Würde zu zeigen. Dies hebt ihr Weſen völlig auf und macht ſie zur Karrikatur. Damit eröffnet ſich dem Darſteller der weite Kreis der Repräſentation, ein nicht geringerer Gegenſtand des Studiums und vielfacher Uebung, als das ſo eben beſprochene Moment. Die ganze Stufenleiter von dem hochgeſtellten Manne und der vornehmen Frau bis zur Darſtellung königlicher Würde iſt hier in mannigfaltigen Formen zu durchlaufen. Der hochgeſtellte, mächtige Mann dem Untergeordneten gegenüber, im Empfangen, Niederſetzen, dem Anhören, Erwiedern und Entlaſſen. Hier kommt es zunächſt auf die Verſöhnung der konventionellen Formen mit der Darſtellung einer zur Gewohnheit gewordenen Ueberlegenheit an. Die körperliche Haltung ſoll frei und zugleich ſelbſtbewußt ſein, das Auge ruhig und ſicher, die Rede nur mit leichten Wendungen der Hand begleitet und ohne ſtarke Accente, weil die Empfindungen ſo wenig wie möglich in die Oberfläche der ſinnlichen Erſcheinung, weder des Tons, noch der Gebärde treten dürfen. Hierher gehört die Repräſentation weiblicher Würde in der vornehmen, hochgeſtellten Frau, welche ſich bis zur Darſtellung der Hoheit in der Herrſcherin ſteigern kann. Wir erinnern an *Eliſabeth* in der Maria Stuart vor dem verſammelten Hofe, welche die Hoheit der Königin, je nach den Perſonen, an welche ſie ſich wendet, ſehr zart zu nüanciren hat. Dem Geſandten einer fremden Macht gegenüber erſcheint die Hoheit durch Anmuth gemildert, dem Unterthanen gegenüber durch herablaſſende Milde, welche ſich gegen Leiceſter mehr unwillkürlich als abſichtlich in Ton und Blick durch eine gewiſſe zarte Innigkeit färbt. Dieſe ganze Scene des zweiten Akts ſollte für die Kunſt der Repräſentation ein beſonderes Studium einer Darſtellerin ſein, wie überhaupt der Künſtler auf dieſem ſchlüpfrigen Boden ſich nicht mannigfaltig und häufig genug mit der ſorgfältigſten Beachtung aller ſeiner Bewegungen ergehen kann, und ihm nirgends mehr ein einſichtsvoller Leiter Noth thut, damit er auch nicht durch die geringſte, unbewachte Gebärde oder eine zu ſtark aufgetragene Betonung die Illuſion einer königlichen Haltung zerſtöre. Hier müßte eine ſyſtematiſche Leitung die ganze Stufenfolge der Repräſentation, nach ihren mannigfaltigen Beziehungen und Schattirungen, in einer Reihe von Scenen zum Gegenſtande der Uebung machen. Von dieſer Repräſentation der Macht und Hoheit unterſcheiden wir freilich noch jene ſeltene Erſcheinung der Majeſtät, durch welche uns das Herrſchergenie entgegenſtrahlt. Ihre Darſtellung iſt aber eben ſo ſehr Sache einer ſchöpferiſchen Kraft, als jene höchſte ſittliche Anmuth, welche die ganze Perſönlichkeit umduftet. Gewiſſe Geſtalten ſind aber ohne dieſe Eigenſchaft gar nicht darzuſtellen. Der ganze Julius Caeſar Shakſpeares iſt unbegreiflich, wenn ihn nicht bei ſeinem Erſcheinen jene Majeſtät umleuchtet, welche uns den Unterjocher der Gemüther, den unwiderſteblichen Herrſchergeiſt ankündigt, eine Forderung, welche bei dieſer Rolle um ſo unerläßlicher iſt, als wir den Caeſar nur aus einigen flüchtigen Zügen kennen lernen und dennoch das volle Bild deſſelben in uns aufnehmen ſollen. Dies iſt aber freilich durch keine Uebung und Unterweiſung zu erlangen, ſondern iſt lediglich Sache einer genievollen Anſchauung und Geſtaltungsfähigkeit.

Die Negation der Perſönlichkeit in der Verachtung.

So wie die Achtung auf der Anerkennung des Andern beruht, der in meiner Vorſtellung Werth hat, ſo die Verachtung auf dem Bewußtſein von der Nichtigkeit und Werthloſigkeit des Andern. Die Achtung, ſehen wir, geht entweder auf unſers Gleichen oder auf ein über uns Erhabenes, wogegen wir uns ſelbſt aufgeben. Beide Beziehungen bedingen verſchiedene Verhältniſſe und verſchiedene Arten der Verſinnlichung. Auch die Verachtung drückt ihr Bewußtſein ſinnlich aus. Indem ich in der Verachtung ſtets das Objekt als ein gegen mich nichtiges empfinde, dem gegenüber ich mich abſolut überlegen fühle, ſo verleiblicht ſich dies auch in dem von der Höhe herabgeworfenen Blick oder dem Seitenblick, welcher das Verachtete nicht einmal ins Auge zu faſſen würdigt, und in der wegwerfenden Handbewegung, welche dieſe Geſinnung ebenfalls ſymboliſch ausſpricht. Da in der Verachtung der Gegenſtand gar keine Realität für mich hat, ſo kann ſie auch durchaus nicht den Charakter der Leidenſchaftlichkeit haben, welche immer eine poſitive Beziehung auf ein Objekt vorausſetzt, wie dies im Haß der Fall iſt, denn das Gehaßte iſt in meiner Vorſtellung eine Macht, welche ich zu vernichten trachte, während das Verachtete ein in meinem Bewußtſein bereits Vernichtetes iſt, das mich nicht mehr aus meinem Gleichgewicht heraus in Affekt zu ſetzen vermag. Ich kann eine Zumuthung, ein Anerbieten, das ich verächtlich finde, mit Affekt zurückweiſen, aber nur weil mich die Vorſtellung und der Zweifel des Andern über meine Denkweiſe entrüſtet; aber ein Menſch, der mir Verachtung einflößt, vermag mich nicht in Affekt zu verſetzen, weil er alle Geltung für mich eingebüßt hat. Dies hat auch die dramatiſche Darſtellung feſtzuhalten. Der Ton der Verachtung wird daher beſonders die Aufgabe haben, dem Verachteten das Gefühl des Abſtandes auszudrücken. Wenn Appiani auf Marinellis Worte: Sie ſcherzen, antwortet: Mit Ihnen? ſo wollen wir darin das ganze Bewußtſein der Kluft, welche Appiani zwiſchen ſich und Marinelli empfindet, ausgedrückt hören. Die Abſtufungen im Ausdruck der Verachtung ſind gleich mannigfaltig, wie bei der Achtung. Die höchſte Spitze derſelben zeigt ſich aber offenbar in dem völligen Ignoriren des Gegenſtandes der Verachtung. Dies ſteigert ſich natürlich mit dem Affekt des Verachteten, denn der Kontraſt iſt um ſo größer, je mehr Jemand ſich mit Kraft in ſeiner Exiſtenz geltend macht, während dieſe von dem Andern als durchaus nichtig behandelt wird. Die Beſchäftigung mit irgend einem geringfügigen Dinge, ohne dem Affekte des Andern irgend eine Aufmerkſamkeit zu ſchenken, drückt die höchſte Verachtung aus, weil dadurch die Perſönlichkeit ſymboliſch völlig annulirt wird. Der darſtellende Künſtler vermag hier oft durch eine einzige Handbewegung oder Kopfwendung, durch die Aufmerkſamkeit, welche er irgend einem gleichgültigen Objekte zuwendet, die ſchneidendſte Verachtung zu offenbaren. Je reicher und erfinderiſcher der Darſteller darin iſt, deſto anregender und wirkungsreicher iſt ſein Spiel.

Die Darſtellung der Heuchelei.

In der Achtung und Verachtung beziehe ich mich poſitiv und negativ auf die Gegenſtände, indem ſie in meiner Vorſtellung entweder eine Realität und Geltung haben, oder ihnen dieſe völlig abgeſprochen wird. Daraus geht auch das Geſetz der Verſinnlichung dieſer Geſinnung hervor. Wenn ich hingegen die Bedeutung und Geltung irgend eines Objekts äußerlich anerkenne, während meine Geſinnung dieſe Anerkennung verleugnet, ſo heuchle ich. Die Heuchelei theilt alſo mit der Achtung die äußerliche Anerkennung deſſen, worauf ſie ſich richtet, während das Innere zugleich dieſer Aeußerung Hohn ſpricht. Alle Heuchelei geht aber ſtets darauf aus, dieſen Widerſpruch der Geſinnung und ihrer Aeußerung nicht zur Erſcheinung kommen zu laſſen, ſondern die Wahrheit der letzteren zu behaupten. Iſt dieſer Zuſtand dem Individuum ſchon zur andern Natur geworden, ſo bezeichnen wir es als Heuchler, wodurch wir die fortgeſetzte Lüge als Grundzug ſeines Charakters ausſprechen. Aus dieſer Begriffsbeſtimmung wird auch das allgemeine Geſetz für die dramatiſche Darſtellung abzuleiten ſein. Da alle Heuchelei von dem Streben ausgeht, die wahre Geſinnung zu verhüllen, ſo wird ſie in ihrer Aeußerung größtentheils über die Linie der Wahrheit hinausgehen. Dies wird freilich mit der wachſenden Virtuoſität des Individuums mehr und mehr verſchwinden. Je weniger die Heuchelei ſchon habitueller Zuſtand des Menſchen geworden iſt, deſto leichter wird ſich auch in der Heuchelei der Widerſpruch der Geſinnung in Blick, Haltung oder Ton hervordrängen, weil der Menſch aus dem Beſtreben, wahr zu ſcheinen, leicht in eine Uebertreibung hineingeräth. Für die Darſtellung derartiger Situationen wird dies daher leitendes Princip ſein müſſen. Aber ſelbſt in vollendeten Heuchlernaturen muß ſich der Widerſpruch mit der Wahrheit der Geſinnung irgend wie für den Wiſſenden kund geben. Der Ton der Wahrheit wird, eben weil er auf dem Boden der Innerlichkeit gewachſen iſt, immer noch durch eine Nüance von dem Tone der Heuchelei unterſchieden ſein, der nur ein künſtlich gepflegtes Gewächs iſt. Dieſer Unterſchied wird namentlich in denjenigen Aeußerungsweiſen zur Erſcheinung kommen, welche weniger dem Willen des Menſchen unterworfen ſind. Hier flüchtet ſich dann gleichſam das Zeugniß der Wahrheit, dem Individuum bewußtlos, hin. Dahin gehört vor Allem der Blick und der Zug um die Lippen. Dieſe werden bei aller Virtuoſität der Heuchelei, in unbewachten Augenblicken, das Wort Lügen ſtrafen, weil ſie weit weniger, als der Ton der Zucht des Menſchen unterthan ſind. Daher die Aufgabe für den Darſteller auch dem vollendeten Heuchler bisweilen einen Zug und Blick zu leihen, welche die Heuchelei von dem Ausdruck der Aufrichtigkeit unterſcheiden laſſen. Der Darſteller Richards III. und Jagos wird daher, trotz der Meiſterſchaft, zu der es beide in der Heuchelei gebracht haben, doch, theils in unwillkürlich ſich hervordrängenden Lauten, in dem unbewachten Blick, einem Accente, welcher uns den Inhalt der Rede recht als Wahrheit eindringlich machen ſoll, die Unwahrheit verrathen. Jago wird allerdings mit dem biederſten Grundtone, dem ſcheinbar offenſten Weſen geſpielt werden müſſen, denn nur unter dieſer Hülle vermag er Othello ſicher zu umſtricken, und dieſem das Urtheil abzunöthigen, daß er ein Mann ſei von nie geſehener Treue. Ein Darſteller, welcher den Jago mit einer verſteckten oder gar tückiſchen, nichts Gutes weiſſagenden Miene und einem gemüthloſen Tone ſpielen wollte, würde die Illuſion des ganzen Werkes aufheben und Othello zu einem völligen Dummkopf machen. Aber bei alle dem wollen wir, wenn auch nur an dem lauernden Blick, mit welchem er gleichſam die Wirkungen beobachtet, die er auf ſein Schlachtopfer ausübt, und ſich an den Zuckungen der Eiferſucht weidet, den Widerſpruch ſeiner Geſinnung und ſeiner Worte heraustreten ſehen. Auch ſelbſt mitten in den gemüthlichſten, Zutrauen erweckendſten Ton müſſen ſich Laute eindrängen, welche denſelben nur als einen künſtlich erzeugten, nicht als den Ausdruck der Seele bezeichnen. So wird Richard III. in der hinreißenden Beredtſamkeit zur Anna allerdings die ganze Gewalt der Leidenſchaft in Ton, Blick und Gebärde zu entfalten haben, dennoch wird dieſer Ton ſich noch ſpecifiſch von dem Tone einer wirklichen, den ganzen Menſchen durchlodernden Gluth unterſcheiden müſſen. Gewiß gehört dies zu den ſchwerſten Aufgaben für die dramatiſche Darſtellung. So wie der Schauſpieler ſich überhaupt verleugnet und die Fähigkeit hat, in die Seelenſtimmungen, welche die Rolle bietet, einzugehen, ſo muß er auch die zarte Linie zu treffen wiſſen, welche auch ſelbſt eine vollendete Heuchelei noch von dem Tone der aus der Tiefe der Seele ſtammenden Wahrheit ſcheidet. Würde er uns in der gedachten Scene Richards nur einen vom Sturme der Leidenſchaft Ergriffenen darſtellen, ſo wäre die Illuſion keine vollſtändige, weil wir immer noch, wenn auch nur in einzelnen Nüancen, den Heuchler herausfühlen wollen. Der Ton und Blick der Wahrheit hat eine ſo ſiegreiche Gewalt, daß keine Kunſt ihn völlig zu erſetzen vermag.

Der Schauſpieler ſoll aber deshalb der Darſtellung der Heuchelei nicht diejenige Illuſion rauben, deren wir bedürfen, um den Glauben der durch die Heuchelei Getäuſchten nicht für eine baare Thorheit zu halten. So wie im Tartüffe die übrigen Figuren mit Ausnahme des alten Orgon und der Madame Pernelle, die Heuchelei des Tartüffe durchſchauen, ſo ſoll es auch der unbefangene Zuſchauer, doch ohne daß deshalb der Schauſpieler dem ſchlauen und kunſtgeübten Tartüffe ſelbſt eine plumpe Maske gebe, wodurch zugleich die Getäuſchten als völlig albern und bornirt erſcheinen. Darin liegt die große Schwierigkeit und in ihrer Ueberwältigung die Meiſterſchaft des Künſtlers. Man ſieht, wie dies nach ſeiner Kompoſition bewunderungswürdige Werk durch die Darſtellung des Tartüffe ſeinen ganzen Charakter verändern kann. Je zarter die Lineamente ſind, durch welche der Künſtler die Heuchelei Tartüffe's von dem Ausdruck der Wahrheit trennt, einen deſto höheren Charakter gewinnt die ganze Entwickelung des Dramas. Dann werden uns Orgon und Mad. Pernelle höher geſtellt, und der Aufwand von Kraft, um das Netz der Heuchelei zu zerreißen, recht begreiflich. Der Künſtler bedarf zu dergleichen Darſtellungen beſonders eines geiſtreichen Taktes, um die rechten Momente zu wählen, in denen der natürliche Menſch ſich hervordrängt und den Heuchler auf Augenblicke unterjocht. Je mehr dies den Charakter des völlig Unwillkürlichen hat, je mehr ſich dieſer Riß, den die Wahrheit macht, durch die Kunſt der Verſtellung ſogleich wieder ſchließt, deſto wahrer wird die Darſtellung ſein. Je entſchiedener im Stücke ein Charakter durch ſeine Heuchelei berückt, deſto zarter wird für die Darſtellung die Linie ſein müſſen, welche die Heuchelei von der Wahrheit trennt, deſto wählſamer muß ſich alſo der Künſtler in der Auffaſſung der Momente zeigen, durch welche er die Lüge der Geſinnung hindurchſcheinen läßt. So muß auch den Zuſchauer in der erſten großen Unterredung zwiſchen Jago und Othello (Akt 3) ein

Grauen befallen über den bis zur äußerſten Wahrheit getriebenen Schein der Hingebung und zarteſten Sorgfalt Jagos für Othellos Wohl. Je tiefer Othellos Leidenſchaft in Jagos Netze verſtrickt iſt, je mehr ihm alſo die Beſonnenheit des Geiſtes geraubt iſt, die Bosheit zu durchſchauen, deſto eher darf uns Jago auch, im Gefühl ſeiner Sicherheit, den Teufel durchſcheinen laſſen, der ſich in einzelnen triumphirenden, von diaboliſchem Hohn gefärbten Accenten Luft machen wird. Aus dem von uns entwickelten Princip geht die große Schwierigkeit für Darſtellungen derartiger Geſtalten hervor. Ein gründliches Studium ſolcher Scenen wird übrigens, unabhängig von der dramatiſchen Darſtellung, für den Künſtler beſonders für die Herrſchaft über den Affekt und die Nüancirung des Tons von großem Gewinne ſein, vorausgeſetzt, daß er im Stande iſt, ſich ſelbſt richtig zu hören.

Eine beſondere Modifikation der Heuchelei iſt die Affektation. Während die Heuchelei der Widerſpruch der Geſinnung und der Aeußerung iſt, mit dem Beſtreben die letztere als die Wahrheit des Innern vorzuſpiegeln, ſo trachtet der Menſch, in der Affektation die Vorſtellung zu erwecken, als ob ihm irgend eine von ihm als wünſchenswerth anerkannte Qualität, mag dieſelbe nun die Form einer beſondern Empfindung oder eines beſtimmten Benehmens haben, wirklich eigenthümlich ſei, während ſie ihm doch in der That nicht innerlich iſt. Dieſes Beſtreben, eine Aeußerungsweiſe als ſein Eigenthum behaupten zu wollen, während die ganze Erſcheinung des Individuums dies widerlegt und gewiſſermaßen das Trachten deſſelben Lügen ſtraft, iſt der Grundzug aller Affektation, ſo mannigfaltige Geſtalten dieſelbe auch anzunehmen fähig iſt. Die Affektation, welche beſonders Empfindungen an den Tag zu legen bemüht iſt, die dem Individuum theils fremd, theils wenigſtens in dieſem Maaße nicht eigenthümlich ſind, beruht bei ſehr lebhaften Naturen nicht ſelten auf einer Selbſttäuſchung, durch welche ſich dieſelben im Augenblicke in einen Gemüthszuſtand hineinempfinden, welcher ihrer ganzen Eigenthümlichkeit nicht angehört. Dieſe Art der unfreiwilligen Affektation kann ſich nun nicht wohl in der ſinnlichen Erſcheinung ankündigen, weil ſie aus einer Verwechſelung der eigenen Empfindungen hervorgeht. Die eigentliche Affektation muß dagegen auch allemal in der ſinnlichen Erſcheinung ſichtbar werden, weil ſie das eifrige Streben hat, irgend einen Gemüthszuſtand, ein Verhalten zu offenbaren, welches dem Innern durchaus fremd iſt. Die Affektation kündigt ſich daher auch in der Darſtellung ſtets in einem von der Wahrheit abirrenden, größtentheils übertriebenen und gezwungenen Ausdruck der Rede und der Gebärden an.

Sobald die Affektation die Färbung annimmt, gegen Gefühle unendlich reizbar zu ſein, um darin einen hohen Grad der zarteſten Empfindungsfähigkeit kund zu thun, ſo wird ſie Empfindelei, welche durch den Kontraſt mit andern, vielleicht ziemlich derben Aeußerungen derſelben Perſon, ſobald ſie ſich ihrer natürlichen Stimmung überläßt, die komiſchſten Wirkungen hervorbringen kann, daher auch dies nicht ſelten im Luſtſpiel zu den ergötzlichſten Situationen ſehr glücklich benutzt worden iſt. Waltet dagegen das Beſtreben vor, eine übrigens an und für ſich nicht unſittliche Neigung zu verleugnen, während dieſelbe doch eigentlich im Menſchen Platz genommen, ſo hat die Affektation den beſondern Charakter der Ziererei, welche wir beſonders im weiblichen Geſchlecht ſo ausgebreitet finden. Denn hier herrſcht vorzugsweiſe die Abſicht, ein oft an ſich unſchuldiges Begehren zu verdecken, um ſich dadurch den Schein eines beſondern Verdienſtes, einer hohen ſittlichen Haltung zu geben. Dieſer Ziererei wird man daher in der ſinnlichen Darſtellung den Widerſpruch der Neigung und des ſcheinbaren Widerſtrebens gegen dieſelbe anfühlen müſſen. Der Blick und die ganze zimperliche, zurückhaltende, die Abneigung vor dem Begehren ausdrückende Stellung und der Ton, welcher ſich die Verleugnung der Neigung recht eindringlich zu machen bemüht iſt, ſind die Formen, in denen die Ziererei in die ſinnliche Erſcheinung tritt. Alle dieſe Geſtalten der Affektation, beſonders die Empfindelei und Ziererei, haben ihre Stelle nur in der Komödie, wo ſie auch dem darſtellenden Künſtler einen weiten Spielraum ſeines Talents darbieten. Aus den von uns entwickelten Begriffen wird ſich auch die Art der Verſinnlichung und Nüancirung dieſer verſchiedenen Formen der Vorſtellung allemal ableiten und beurtheilen laſſen.

Die Hingebung an die Perſönlichkeit — die Liebe.

In der Achtung erkennen wir dem Subjekt für uns eine weſentliche Geltung zu, welche wir auch in der äußern Erſcheinung an den Tag legen. Geht dieſes mehr theoretiſche Verhalten in die Hingebung an die ganze Perſönlichkeit über, ſo hat ſich die Achtung in Liebe verwandelt. Hier erſcheint der ganze Menſch von einer einzigen Empfindung durchdrungen, in welcher er ſich an die Totalität eines andern Weſens aufgiebt. Dieſen Begriff wollen wir daher auch in der darſtellenden Kunſt verſinnlicht anſchauen. Indem wir den Menſchen völlig von dieſer einen Empfindung erfüllt ſehen, ſo ſollen uns Ton, Blick und die ganze Erſcheinung auch davon Zeugniß ablegen. Da der Menſch durch nichts ſo ſehr aus ſich herausverſetzt und erhoben wird, als durch die Macht der Liebe, ſo hat der Darſteller die Aufgabe, dieſen erhöhten Zuſtand des Menſchen auch ſo zu verkörpern, daß wir mit ihm die Gewalt deſſelben empfinden. Am ſchwierigſten wird es immer ſein, das Werden und Wachſen dieſer Leidenſchaft mit Wahrheit zu vergegenwärtigen, weil der Künſtler hier die Aufgabe hat, die Umwandlung des Menſchen aus der Ruhe des Gemüths in das geſteigertſte Empfinden ſo zu verſinnlichen, daß wir derſelben wirklich glauben. In der Darſtellung der Liebe möchte übrigens die Kunſt die fehlende natürliche Begabung am wenigſten zu erſetzen vermögen. Ein klangloſer Ton läßt ſich namentlich viel leichter zum Ausdruck aller ander Affekte als zur Offenbarung der Liebe ſtimmen, denn wir fordern in dieſem höchſten Selbſterguß des Menſchen, daß auch im natürlichen Tone uns die Seele entgegenklinge, wir wollen den freien, ungehemmten Strom einer unmittelbaren Herzensgewalt auf uns eindringen fühlen. Zu dem Metall des Tons, dem lyriſchen Schwunge des geflügelten Wortes, hat ſich die Anmuth der Geſtalt und der Bewegung zu geſellen. Beide Seiten zuſammengenommen vermögen erſt ein volles Bild der Liebe dichteriſch zu entfalten. Da die Liebe die ganze Perſönlichkeit verklärt, ſo wollen wir auch jene Pſyche über die ganze Perſönlichkeit ergoſſen ſehen. Denn die Durchdringung des Ueberſinnlichen und Sinnlichen, welche uns alle Liebe zu enthüllen hat, kann nur durch eine gleiche Einheit des natürlichen und geiſtigen Elements im Ton und in der körperlichen Bewegung zur Anſchauung kommen. Dies aber iſt in der metallhaltigen, ſeelenhaften Stimme und der Anmuth gegeben. Beide aber ſind durch die Kunſt nicht zu erſetzen, wenn auch in ihrer Entwickelung unendlich zu befördern. Je mehr die Liebe das ganze Pathos des Individuums bildet, deſto idealer fordern wir die durch ihr heiliges Feuer geläuterte Perſönlichkeit. Dies iſt der Boden, auf welchem, wie wir ſchon im allgemeinen Theile gezeigt, auch auf dem Standpunkt der unmittelbaren Empfindung und Inſpiration durch eine ideale Geſtalt, eine ſchwungreiche Phantaſie, einen zum Herzen dringenden Ton große Wirkungen hervorgebracht werden können, weil der Menſch hier nur ſein erhöhtes Selbſt ausſpricht, denn im Grunde ruhen ja alle von einer einzigen Idee begeiſterte Geſtalten auf der Baſis der Liebe, d. h. der Hingebung der ganzen Perſönlichkeit an ein unendliches Gut, welches den Gehalt des Lebens ausmacht, mag dies nun als Religion, als politiſche Idee, als Freundſchaft oder als Liebe zu einem weiblichen Weſen erſcheinen; denn dem von dem Pathos der Liebe Getragenen iſt dieſe Empfindung Andacht und Religion, indem ſich ihm das ganze Univerſum in dieſe einzige Geſtalt zuſammendrängt, welche ihm das Myſterium der Einheit der menſchlichen und göttlichen Natur aufſchließt. Weil ſich aber in dem Affekte der Liebe mehr als in irgend einem andern das allgemein Menſchliche ausſpricht, und der Grundzug unſerer idealen Natur enthüllt, weil hier die Poeſie in ihrer unmittelbarſten Verſöhnung mit dem Leben ſelbſt vor uns hintritt, ſo berührt uns auch auf dieſem Boden eine unedle Auffaſſung, eine ſchwungloſe Phantaſie und eine proſaiſche und matte Erſcheinung noch viel widerwärtiger, als auf den andern Gebieten der darſtellenden Kunſt. Wir vergeben daher auch dem Darſteller dieſer Empfindung eher ein Ueberſchäumen des Affekts, ſobald wir darin nur den Ausdruck einer edlen, begeiſterten Perſönlichkeit ſehen; wir wenden uns aber nicht nur mit äſthetiſchem, ſondern faſt mit moraliſchem Unwillen ab, wenn aus der Maske des Darſtellers eine rohe und gemeine Natur hervorblickt, welche ſich unfähig zeigt, von der Gluth einer großen Leidenſchaft ergriffen und über ſich ſelbſt erhoben zu werden. Wir klagen dann nicht nur den Darſteller des Mangels eines ſpecifiſchen Talents an, ſondern fühlen uns auch von dem Menſchen zurückgeſtoßen, der das ächt Menſchliche ſeines Adels beraubt. Deshalb iſt aber auch ſelbſt eine hinreißende Wirkung in der Darſtellung dieſes Pathos noch gar keine Bürgſchaft für die Künſtlerſchaft des Individuums, weil hier eine reich ausgeſtattete Perſönlichkeit und eine unmittelbare Begeiſterung als Verkünder einer Empfindung auftreten, von der unſere ideale Natur ſogleich berührt wird. Es darf daher auch der, beſonders von der aufgeregten Jugend, dem dichteriſchen Ausdruck der Empfindung und der ſinnlichen Perſönlichkeit des Darſtellers mehr als der Kunſt geſpendete Beifall den Schauſpieler nicht über den Werth deſſelben täuſchen, eine Klippe, an der mehr als eine begabte Natur geſcheitert iſt. Denn die müheloſen, der glücklichen Natur und dem Dichter allein verdankten Erfolge halten nicht ſelten von einer gründlichen Arbeit und der Vertiefung in die Kunſt ſelbſt ab, bis die Zeit die traurige Täuſchung aufdeckt. Ein gewiſſenhafter Leiter wird daher ſolchem Beifall eines Darſtellers immer warnend zur Seite ſtehen müſſen, der wandelbar, wie die Volksgunſt gegen ein Partheihaupt, ihn ſogleich verläßt, ſobald die Illuſion der Perſönlichkeit ſchwindet und ſich der Schauſpieler nicht durch wirkliche Kunſt eine andere Heimath zu erobern gewußt hat.

Das auf die Vernichtung der Perſönlichkeit gerichtete Streben — der Haß.

Die Liebe geht auf die Einigung und den Beſitz ihres Objekts hin, ihr abſtrakter Gegenſatz, der Haß, auf die Vernichtung ſeines Objekts. Dem Haß aber gilt das Objekt als Macht, dadurch unterſcheidet er ſich von der Verachtung. Der insgeheim fortgenährte Haß iſt der Groll, der nur der Gelegenheit wartet, in offene Feindſchaft auszuſchlagen. So grollt Shylock dem Antonio und drängt dieſe auf die Vernichtung Antonios zielende Empfindung nur ſo lange zurück, bis er ihr durch die That Nachdruck geben kann. Aber dieſer verhaltene Haß ſoll auch in der Darſtellung ſichtbar werden. Aus dem Antlitz wird jene verzehrende Gluth leuchten, der man die Qual anfühlt, nicht nach außen ſchlagen zu können, wie aus dem Tone der Kampf ſichtbar wird, der ihm eine Ruhe nur gewaltſam abzwingt. Da der Strom der Empfindung im Groll allemal gehemmt iſt, ſo wird auch der freie Erguß des Tons zurückgedrängt. Daher der Ton des Grollenden klanglos und in ſeiner Kraft und Freiheit gebrochen iſt. Der Menſch ſchaut im Groll in ſein Gemüth, wie in einen Krater hinein, der ſein Feuer zum endlichen Ausbruch ſammelt. Daher der Ausbruch des langverhaltenen Grolls auch in der Darſtellung wie eine den Menſchen gleichſam befreiende Eruption erſcheinen muß. Je länger der Groll zurückgedrängt worden iſt und in dem Menſchen gezehrt hat, deſto furchtbarer ſein Ausbruch, der ſelbſt bis zur Wuth fortgehen kann, in welcher der Körper erzittert, der Ton faſt erſtickt und nur in einzelnen gewaltigen Lauten ſich Luft macht. Der Furchtbarkeit des Affekts hat aber im Künſtler immer ein gleicher Gegenhalt der Beſonnenheit zu entſprechen, denn nur dadurch iſt die Maaßloſigkeit und folglich auch die rohe Naturwahrheit zu verhüten.

Wenn der Haß das Pathos des Individuums bildet, ſo muß ſich dies auch in der Erſcheinung der Perſönlichkeit eben ſo abbilden, als wir dies vom Pathos der Liebe erheiſchen. Die Liebe iſt der Ausdruck des erhöhteſten Selbſtgefühls und Beſtätigung der eignen Exiſtenz. Dies kann bis zum trunkenen Entzücken fortgehen, worin ſich das Gefühl einer unendlichen Luſt ausſpricht. Das ſchwimmende Auge, der aus Ueberfülle der Freude noch nicht freiſtrömende Ton, das ganze, noch nicht zur Beſtimmtheit in ſich geſammelte Weſen ſind der natürliche Ausdruck jener höchſten Seligkeit. Ja es darf ſich ſogar die Thräne in den Ton der Stimme miſchen, indem dies höchſte Maaß der Luſt gleichſam mit einer momentanen Auflöſung des ganzen Menſchen verbunden iſt. Je plötzlicher das Gefühl der höchſten Seligkeit auf uns eindringt, deſto mehr drängt es momentan den vollen Erguß der Seele zurück. Daher das der Rede vorhergehende ſprachloſe und doch ſo beredte Entzücken und der von der überwallenden Empfindung noch unterbrochene Fluß der Rede.

Der Haß nährt ſich von dem Gedanken der Vernichtung und Zerſtörung. Aber dieſe Nahrung ſättigt ihn nicht, ſondern erhöht nur das Gefühl des Mangels der in ihrer Exiſtenz gehemmten Perſönlichkeit. Daher das Unſelige des Haſſes, weil er, mitten in aller Bethätigung und Reaction, ſich doch immer zugleich eingeſchränkt fühlt, alſo niemals zum Genuſſe des Lebensgefühls kommt. Erſt der in ſiegreiche That übergegangene Haß giebt das Gefühl der Befriedigung, aber die Rache erliſcht auch zugleich mit ihrer Erfüllung. Dieſer Begriff giebt uns zugleich die verſchiedenen Formen und Stufen des Haſſes in der ſinnlichen Erſcheinung. Je lebendiger der Haß, deſto greller der Widerſpruch des Lebensgefühls in ſich, weil es ſich im Kampfe zugleich ohnmächtig empfindet, und das Gehaßte immer von neuem als eine Macht an ſich erfährt. Daher gräbt ſich der Haß in das Geſicht ein, zehrt die Lebensfülle auf und prägt dem Tone das Gefühl der verzehrenden Exiſtenz ein.

Der Haß in ſeiner höchſten Potenz erſcheint in Mephiſtopheles verkörpert, welcher den ununterbrochenen, aber erfolgloſen Kampf der Vernichtung gegen das ſich ewig wiedererzeugende Leben unternimmt. („Und immer zirkulirt ein neues, friſches Blut.") Das Bewußtſein ſeiner Ohnmacht und die ewige Erneuerung des Haſſes macht den tiefen Grundzug dieſer Geſtalt aus. Dieſer Haß wird daher in Mephiſtopheles Geſicht und Ton perſönlich werden müſſen, denn aus ihnen muß das Verzehrende, Unheimliche und Dämoniſche dieſer Natur auf uns eindringen, während ſein Ton in den Stellen, welche das Bekenntniß ſeines ohnmächtigen und doch unendlichen Haſſes enthalten, den Ingrimm verrathen muß, dem er in dieſem ununterbrochenen Prozeſſe überantwortet iſt. Ein Mephiſtopheles, aus deſſen Stimme eine Lebensfriſche ſpricht, deſſen Ton nicht von dem Haſſe gleichſam ausgehöhlt worden iſt, würde ſeinem Begriffe ſehr wenig entſprechen. Im Gedanken an ſeinen Haß gegen die göttliche Macht, in verzehrendem Grimm und in ſeiner Ueberlegenheit gegen den ſinnlichen Menſchen, Fauſt, in den mannigfaltigen Abſtufungen des Hohns, der Ironie und triumphirender Luſt, ſo ſteht er als das Fleiſch gewordene, ſelbſtbewußte Böſe vor uns.

Der Haß, als Affekt, der gegen die uns unmittelbar in unſerer Lebensbewegung hemmende Kraft reagirt, iſt der Zorn. Seine Bedeutung und ſeine Aeußerung hängt von ſeinem Inhalte ab, daher durchläuft er in ſeiner Aeußerung die ganze Scala von der lächerlichſten Exploſion bis zur erſchütterndſten und furchtbarſten Wirkung. Je winziger der Gegenſtand iſt, über den der Zorn hervorbricht, je weniger er der Umgebung imponirt, je überlegener ſie alſo dem Zornigen iſt, deſto komiſcher wirkt er durch den Kontraſt des Aufwands von Kraft und der mangelnden Wirkung. Der Zorn in dieſer Situation muß ſich daher auch weſentlich von dem großartigen Zorne unterſcheiden. Das blitzende Auge und die gewaltigen, von innerer Kraft zeugenden Accente, der geſtraffte Körper, die energiſche Haltung des Kopfes und des wie zum Kampfe gerüſteten Oberleibes einer mächtigen Perſönlichkeit verkehren ſich dann zu einer aufſprudelnden, ſich überſtürzenden Rede, in eine Gliederlebendigkeit und in einen Tumult der Arme, denen man ſogleich die Machtloſigkeit anfühlt. Die Bewegungen des furchtbaren Zornes ſind dagegen ſparſam, aber gewaltig und großartig, ſie ſind der Ausdruck einer aus ihrem Gleichgewicht gebrachten Seele, die aber zugleich das Gefühl ihrer Kraft und Energie hat, der Ton wirkt vielmehr durch die intenſive Stärke, als durch die bloße Kraft der Stimme, welche ohne die Intenſität des Accents, ſelbſt mehr den Eindruck des ſich Austobens, als wirklicher aus der Wurzel des Lebens ſtammender Energie macht. Der Zorn gewinnt ferner eine komiſche Form, wenn er ſich aus Unvermögen, den Gegenſtand ſeines Affekts zu vernichten, gegen gleichgültige ſinnliche Dinge kehrt und dieſe etwa von ſich ſchleudert, mit Füßen tritt oder zerſtört. Das Lächerliche liegt dann in dem Aufwande von Kraft und von Aufregung, welche in eine ſo ohnmächtige und erfolgloſe Handlung ausgehen. Dies wird daher in der Komödie mit glücklicher Wirkung benutzt werden können. Doch kann ſich auch der Zorn, ohne lächerlich zu werden, ſelbſt gegen ſinnliche Dinge kehren, vorausgeſetzt, daß dieſe eine ſymboliſche Bedeutung haben, indem ſie in dem Zornigen eine Summe von Vorſtellungen anregen. So kann ſich der tragiſche Zorn unwillkürlich gegen das Objekt, z. B. einen Brief, kehren, deſſen Inhalt uns in dieſe Aufregung verſetzt hat; denn der Menſch vernichtet darin gleichſam ſymboliſch den Gegenſtand ſeines Zornes. Wenn ein Darſteller des Alba im Egmont in der erſten Entrüſtung über die fehlgeſchlagene Hoffnung, den Prinzen von Oranien zu fangen, den Brief zornig in den Händen zerreibt, welcher ihm dieſe Nachricht gebracht, ſo erſcheint dies als der unwillkürliche Ausdruck der Gemüthsbewegung, nur darf freilich darin nie eine Abſichtlichkeit ſichtbar werden. So ſchleudert Philipp im Don Carlos das Medaillon, das den Infanten darſtellt, fort, als es in ihm den furchtbaren Gedanken an die Aehnlichkeit dieſer Züge mit denen der Infantin wieder weckt. Auch hier iſt dieſer Zorn gegen ein ſinnliches Objekt ſymboliſch und kann darum auch erſchütternd wirken. Ueberall kommt es darauf an, das ſymboliſche Moment in den Aeußerungen der Gemüthsbewegung aufzufaſſen.

Uebergang zum Begriff der Charakterdarſtellung.

Die Gemüthsbewegung iſt die abſolute Bedingung, daß der Menſch von einem beſtimmten Inhalt ergriffen und durchdrungen werden könne. Geht der Menſch nun in eine beſtimmte Richtung des Gemüths ſo über, daß ſie ihn ganz erfüllt und die Totalität des Menſchen ausmacht, ſo bildet ſie die Leidenſchaft, das Pathos des Menſchen. Das Weſen aller Leidenſchaft iſt alſo einmal die Hinrichtung des ganzen Menſchen auf einen einzigen Inhalt, der ihn allſeitig erfaßt und den ganzen Umfang ſeiner Kräfte für ſich in Dienſt nimmt. Darin liegt das zweite Moment, daß der Menſch in dieſem Zuſtande unfrei und einſeitig iſt, unfrei, weil alles Pathos den Charakter einer Naturgewalt hat und den Menſchen zu ſeinem Organ macht, und einſeitig, weil jede Leidenſchaft ſchlechthin gegen jeden andern Inhalt ausſchließend iſt. Der Werth und ihre dichteriſche Bedeutung hängt aber allein von dem Werth ihres Inhalts ab, denn an und für ſich drückt die Leidenſchaft nur die formelle Hingebung an eine einzige Idee aus, für welche der Menſch den ganzen Vollgehalt ſeiner Kraft verwendet. Darum iſt das Furchtbarſte und Entſetzlichſte, wie das Größte und Erſtaunenswürdigſte ein Produkt der Leidenſchaft, als Pathos des Gemüths, welches den ganzen Menſchen beherrſcht. Das gewöhnliche Vorurtheil gegen die Leidenſchaft rührt von der Verwechſelung der Form und des Inhalts her, indem man mit ihrem Weſen ſogleich die Vorſtellung der Hingebung an ein ſinnliches Objekt verknüpft, welches den Menſchen unter ſein Joch gefangen hält und ihn ſeiner menſchlichen Würde beraubt. Man hat aber kein Recht, mit dem Begriff der ausſchließlichen Hingebung an ein Objekt, welche allemal das Gleichgewicht des Gemüths aufhebt, auch den Begriff der Unwürdigkeit des Objekts zu verbinden. Gleichwohl iſt dieſe Vorſtellung ſo ſehr in das allgemeine Bewußtſein übergegangen, daß man ſich nur ſchwer von dieſer Ideenverbindung losmachen wird. Der Ausdruck Pathos hat daher das für ſich, daß er wenigſtens nicht ſogleich die Vorſtellung eines unſittlichen und unwürdigen Inhalts erweckt, und doch für das Aufgeben des Menſchen in eine einzige, ihn erfüllende Beſtimmtheit des Gemüths die angemeſſenſte Bezeichnung iſt.

Indem das Pathos aber individuelle Geſtalt annimmt und gleichſam den Menſchen von innen heraus formt, ſo daß es den eigentlichen Kern ſeines Lebens bildet, woran ſich alle andern individuellen Seelenrichtungen und Empfindungen anſetzen, ſo haben wir den dichteriſchen Charakter, der als eine in ſich geſchloſſene, von einem organiſchen Lebenspunkt herausgebildete Welt begriffen, und durch die dramatiſche Kunſt verſinnlicht werden ſoll. Zur Verwirklichung dieſer menſchlichen Totalität erſcheinen alle bisherigen Entwickelungen nur als Vorſtufen, welche durch die Charakterdarſtellung erſt ihre lebendige Wirkung und ihre abſolute Bedeutung gewinnen. In der Charakterdarſtellung erſcheinen ſie, wie wir gezeigt, als Momente, deren jedes in ſeine innerſte Beziehung zu allen andern geſetzt und in individuellſter Form wiedergeboren wird. Was auf dem Wege der ſyſtematiſchen Entwickelung als eine zeitliche Folge auftreten mußte, faßt ſich, zur Verkörperung eines dichteriſchen Charakters verwendet, als ein gleichzeitig Wirkendes zuſammen. So werden die Modulationen des Tons, die Accentuation, die rhythmiſche Schwingung und das Tempo, wie die körperliche Beredtſamkeit zugleich für die Verſinnlichung einer ganzen

Perſönlichkeit in Anſpruch genommen und treten dadurch alle ununterbrochen in individueller Geſtalt auf. Dadurch erſt erſcheinen ſie als Aeſte, Zweige und Blatter eines einzigen, ſich aus der Wurzel eines beſtimmten Pathos erhebenden Baumes, deſſen geringſte Lebensäußerungen ſowohl das allgemeine Geſer, der Gattung abſpiegeln, als zugleich in der Geſtaltung die größte Mannigfaltigkeit im Einzelnen zulaſſen.

Die Charakterdarſtellung.

* * *

Das Weſen der idealen Auffaſſung des Charakters.

Alle Charakterdarſtellung will einen ganzen, das Princip ſeines Lebens in ſich tragenden Menſchen vor uns hinſtellen. Der Dichter giebt dem Schauſpieler den Stoff dazu im Elemente der Phantaſie, den er in die ſinnliche Realität überzuſetzen hat. Wie aber im Dichter der Charakter nicht durch ein Aggregat einzelner Züge entſteht, welche er der Wirklichkeit entnimmt und zu einem Geſammtbilde vereinigt, ſondern derſelbe auf einmal als ein Ganzes vor ſeine Seele tritt, welchen er dann mit denjenigen Zügen und Aeußerungen ausſtattet, welche aus der Anſchauung des innerſten Lebenspunktes mit Nothwendigkeit folgen, ſo erſcheint in der Phantaſie des darſtellenden Künſtlers auch der dichteriſche Charakter auf einen Schlag als ein Ganzes, welches er ſich an der Hand des Dichters zu einem individuellen Daſein geſtaltet. Auch der größte Reichthum der Beobachtungen und der größte Scharfſinn in der Zergliederung vermögen nur dem vor der Phantaſie ſtehenden Bilde ſeine Farbe zu leihen, aber es niemals zu erſchaffen. Schon im allgemeinen Theile bezeichneten wir daher die Fähigkeit, einen Charakter als ein organiſches Ganzes anzuſchauen und als ſolches zu durchleben, als das abſolute Kennzeichen der Künſtlernatur, zu deſſen Ausführung alle natürlichen und durch Bildung erworbenen Mittel des Tons und der Gebärde in Bewegung geſetzt werden müſſen. Ueber das Maaß der Energie, den vom Dichter vorgezeichneten Charakter als einen lebendigen Menſchen anzuſchauen, vermag freilich nur die Darſtellung ſelbſt zu entſcheiden.

Der poetiſche Charakter erſcheint nun in dem Darſteller, zuerſt im Elemente ſeiner Phantaſie, wo er ſo lange genährt wird, bis er in die ſinnliche Wirklichkeit entlaſſen werden kann. Aber es kann durch dieſen Akt des Ueberſetzens aus der innern Anſchauung in die Realität nichts anderes verwirklicht werden, als was in der Phantaſie ſelbſt lebendig iſt. Die erſte Thätigkeit des darſtellenden Künſtlers iſt mithin die *Auffaſſung des Charakters*. Auf ihr beruht inſofern die ganze Darſtellung, als die leztere nur die Bewährung der Auffaſſung iſt. Sie verhält ſich mithin zur Darſtellung ſelbſt, wie das Wollen zum Handeln, der Begriff zur Wirklichkeit. Die Auffaſſung oder die innere Anſchauung des Charakters iſt alſo für den Schauſpieler der erſte Akt des Schaffens, welcher auf ſeine Vervollſtändigung durch die Darſtellung eben ſo nothwendig hinweiſt, als der Wille auf die That.

Bei der Auffaſſung des Charakters iſt es die erſte Pflicht des Künſtlers, in die Abſichten des Dichters einzudringen und das Verhältniß des Einzelnen zum Allgemeinen zu begreifen. Der Charakter iſt alſo nicht ſicher und klar zu erfaſſen, ohne daß der Schauſpieler ſich von der Idee des Stücks Rechenſchaft giebt und ſich daraus die Intentionen des Dichters für die einzelnen Figuren des Dramas ins Bewußtſein hebt. Je mehr er im Stande iſt, das Dichterwerk aus einem Stücke zu begreifen und in ſeiner Geſtaltung den Organismus eines beſtimmten ſchöpferiſchen Prinzips zu erkennen, deſto entſchiedener werden ihm auch die einzelnen Charaktere als Träger der Idee erſcheinen und in ihrer abſoluten Bedeutung gegen einander erkannt werden. Aus dieſer Grundlage erwächſt allein die *ideale Auffaſſung* eines Charakters, welche das höchſte Geſetz für den Darſteller bleibt. Worauf beruht aber eine *ideale* Auffaſſung? Sie darf fälſchlich nicht etwa in eine Veredlung des Charakters in dem Sinne geſetzt werden, daß überhaupt die unſittlichen Elemente deſſelben ſo viel als möglich gemildert werden ſollen. Der Darſteller liefe dann nicht ſelten Gefahr, den ganzen Nerv des Stücks zu zerſchneiden und dem Dichter die tiefſten Intentionen zu verkümmern. Das Furchtbare, das Dämoniſche eines Charakters ſoll nicht gemildert und geſchwächt werden, wo es einen weſentlichen Hebel des Werkes oder gar die Pulsader der ganzen Organiſation bildet. Der Schauſpieler, der die Idealität der Auffaſſung überhaupt von dem ſittlichen Geſichtspunkte aus betrachtete, würde nicht ſelten in die verkehrteſten Anſichten hineingerathen und liefe Gefahr, den ganzen Bau eines Dichterwerks von Grund aus zu zerſtören. Die Kunſt ſoll der Tugend ihre Züge und dem Laſter ſeine Schmach unverhüllt laſſen. Derjenige Schauſpieler, welcher alſo den Triumph ſeiner Auffaſſung darin ſetzte, einem verbrecheriſchen, unſittlichen Charakter ſo viel als möglich mildernde Züge abzugewinnen, würde die Moral in ſehr vielen Fällen auf den Ruinen der Kunſt erheben und die ſcharfe plaſtiſche Beſtimmtheit des Bildes in eine phyſiognomieloſe Figur verwandeln, die uns weder die Energie des Böſen noch des Guten offenbarte.

Die ideale Auffaſſung eines Charakters wird dagegen überall in die Fähigkeit zu ſetzen ſein, eine Individualität als Repräſentanten einer Idee anzuſchauen und feſtzuhalten. Dadurch allein wird ſie über den Standpunkt einer zufälligen, aus dem Leben gegriffenen Erſcheinung zu einer dichteriſchen Geſtalt erhoben. Das abſolute Ziel einer idealen Auffaſſung iſt mithin in dem darzuſtellenden Charakter, vorausgeſetzt, daß derſelbe dieſen Namen überhaupt verdient, den Repräſentanten eines allgemeinen Inhalts, eines Princips zu erblicken, der ſich nur in dieſer individuellen Form verkörpert hat. Bei den vorzugsweiſe ſogenannten idealen Naturen wird dies ſogleich zugeſtanden und es drängt ſich eine ſolche Auffaſſung dem Darſteller ſogleich als die einzig dichteriſche auf. In der Jungfrau von Orleans, der Iphigenia, der Julia, der Desdemona und Imogen wird Jeder augenblicklich Gattungscharaktere erkennen, in welchen ſittliche Ideen und die edelſten Empfindungen der menſchlichen Natur ein individuelles Daſein erhalten haben. Jede Darſtellerin wird ſich auch mühelos zu dieſer Anſchauung erheben und in den genannten Geſtalten Repräſentanten idealer Gemüthsrichtungen, nicht Special-Menſchen erblicken. Ja, diejenigen Figuren, welche ſich unmittelbar an unſere ideale Natur wenden, werden auch nicht leicht Gefahr laufen, durch die Auffaſſung herabgezogen zu werden. Daſſelbe gilt von den männlichen Figuren eines Poſa, des ſtandhaften Prinzen, Taſſos, Romeos, Brutus, Edgars u. ſ. f. Wer ſich überhaupt an die Darſtellung dieſer Geſtalten wagt und ſich von ihnen bewegt fühlt, wird wenigſtens immer in ihnen Gattungs-Menſchen, Organe der heiligſten Intereſſen und Empfindungen erblicken, wie weit auch nachher die Leiſtung hinter der Anſchauung zurückbleibe.

Bei denjenigen Figuren, welche ſich ſogleich als Gattungscharaktere ankündigen, wird es alſo Jeder zugeben, daß eine ideale Auffaſſung in ihnen Träger allgemeiner Richtungen erkennen müſſe. Der Schauſpieler muß ſie alſo in ſeiner Phantaſie auch in dieſem Sinne anſchauen und die Fülle der einzelnen Züge zu einem Geſammtbilde vereinigen, um in dem individuellen Charakter zugleich einen Repräſentanten einer Geſammtheit darſtellen zu können. In dieſe Kategorie gehören auch die Charaktere des Molierſchen Luſtſpiels. Niemand wird in ihnen Träger allgemein menſchlicher Schwächen und Verkehrtheiten verkennen. Eine ideale Auffaſſung erhebt ſich alſo dazu, in dieſen Individuen Gattungs-Menſchen anzuſchauen, in welchen die Idee gleichſam die Fülle ihrer Erſcheinungen in ein einziges Exemplar zuſammengefaßt hat. In dem Geizigen ſieht alſo eine ideale Auffaſſung zugleich die ganze, auf den irdiſchen Beſitz gerichtete Leidenſchaft der Seele verkörpert und in der Summe der einzelnen Züge nur das konkrete Bild der Gattung, nicht zufällige Erſcheinungen und Lebensäußerungen eines einzelnen Individuums. So erhebt ſich eine ideale Auffaſſung bei der Geſtalt Shylocks zur Anſchauung des gemißhandelten, erniedrigten, von ſeinen materiellen Intereſſen beſeſſenen, den Chriſten tief grollenden Judenthums. Sie verdichtet ſich alſo dieſe charakteriſtiſchen Züge zu einem großen Bilde, welches ſie in ſeiner

Allgemeinheit und Beſtimmtheit zugleich zu verſinnlichen ſtrebt. Die ideale Auffaſſung des Charakters centraliſirt alſo ununterbrochen und faßt in der individuellen Lebendigkeit das Allgemeine, welches dieſelbe verwirklicht, ſo auf, als ob ein für allemal die Gattung ſich in dieſer einzigen Erſcheinung erſchöpft habe.

Schwieriger und daher ſeltener iſt aber eine ideale Auffaſſung von Charakteren, durch welche der Menſch in ſeiner begeiſterungsvollen Theilnahme für die Helden der edelſten und menſchlichen Empfindungen verletzt wird, der Charaktere aus gröberem Stoffe geformt und mit der harten Rinde der Wirklichkeit umgeben, an welcher die herrlichſten Naturen nicht ſelten unbarmherzig zerbrechen. Dieſe ſcheinbar ſelbſtſüchtigen Geſtalten, welche dem natürlichen Empfinden im abſoluten Unrecht gegen die idealen Geſtalten zu ſein dünken, während ſie doch ebenfalls ein hohes Recht haben und vertreten, ſind einer trivialen und unedlen Auffaſſung ſehr leicht unterworfen, obwohl dadurch das Dichterwerk nicht ſelten völlig verkehrt und herabgezogen werden kann. Wir erinnern dabei an Geſtalten wie Karlos in Clavigo, Burleigh, Antonio Montecatino, Octavio Piccolomini u. ſ. f. Ein Schauſpieler, der in dieſen nur ſelbſtſüchtige, auf den Ruin Anderer bedachte und ſich an ihrem Untergange weidende Menſchen erblickt, den zeihen wir einer gemeinen Auffaſſung, weil er es nicht vermag, in ihnen die Vertreter objektiver Intereſſen anzuſchauen und trotz ihres unbarmherzigen Eingreifens in die Verhältniſſe auch die Organe berechtigter Ideen zu erkennen. Unter allen dieſen iſt vielleicht Karlos in Clavigo am meiſten der Gefahr einer gemeinen Auffaſſung Preis gegeben, welche in ihm nur den hämiſchen und berechnenden Zerſtörer fremden Glücks und den ſchadenfrohen Lenker der Schwäche Clavigos ſieht, nicht den Repräſentanten des weltmänniſchen, allerdings gemüthsloſen Verſtandes, der aber, Clavigo gegenüber und bei der ganzen Lage der Dinge, auch in einem gewiſſen Rechte iſt, indem er nur eine Verbindung löſen hilft, die ſchon nicht mehr innerlich zuſammenhielt, ſondern in Clavigos Gemüth ſelbſt nur noch auf einer Selbſttäuſchung beruhte. So allein wird der Charakter aus der gemeinen Region eines bloßen Intrigant in die Sphäre erhoben, worin er uns als der Repräſentant eines Weltverſtandes erſcheint, der über einen zwar geiſtig hochbegabten Mann, aber ſittlich unmündigen Schwächling die Vormundſchaft übernimmt, um ihm die Bahn zu ebenen, die er nach Karlos Ueberzeugung zu geben berufen iſt[*]. Wer in Burleigh nur den hartherzigen Menſchen erblickt, der über den Untergang der Maria triumphirt, und dieſe Auffaſſung in ſeine Darſtellung überträgt, zieht ihn in eine gemeine Sphäre herab, während er in ihm den Repräſentanten des engliſchen Staatsintereſſes, der in dem Tode der Maria die einzige Bürgſchaft für die Sicherheit des Staats und des proteſtantiſchen Princips ſieht, feſthalten ſoll. Was den Antonio betrifft, ſo haben wir bereits oben, bei Gelegenheit der Natur des Neides, der gemeinen Auffaſſung deſſelben im Gegenſatz der idealen gedacht, welche in ihm den Staatsmann in der ganzen Kraft ſeines Selbſtbewußtſeins erkennt. Welch ein gewaltiger Unterſchied aber für das dichteriſche Werk, wenn an die Stelle dieſer Auffaſſung ein neidiſcher, über den Dichterruhm Taſſos nur erbitterter Mann vor uns ſteht! Wie ſoll ſich aus dieſem am Schluſſe des Stücks Antonio als der rettende Fels erheben, an welchem der verzweiflungsvolle Dichter ſich feſtklammert, wo bleibt dann die Idee des ganzen Kunſtwerks, welche ſich um die Verſöhnung der Gegenſätze der einſeitigen Idealität und der vernünftigen Wirklichkeit bewegt. Dieſe Beiſpiele mögen die Wichtigkeit und Bedeutung einer idealen Auffaſſung in einer Sphäre zeigen, wo die unmittelbare Empfindung ſo leicht in dem kalten und beſonnenen Vertreter auch berechtigter Intereſſen nur einen hartherzigen und die wärmſte Begeiſterung höhnenden Menſchen erblickt *).

---

[*] Der ungetheilte Erfolg, den Seydelmanns Darſtellung des Don Karles ſich gewonnen hat, beruht weſentlich auf der von uns entwickelten Auffaſſung dieſes Charakters, welche dieſer Künſtler mit einer ſo ſiegreichen Wahrheit verſinnlicht, daß er dadurch gerade die vorgefaßte Meinung der Menge reformirt und plötzlich auf einen ganz andern Standpunkt ſtellt.

Die ideale Auffaſſung des Charakters hat ſich alſo überall in dem Vermögen zu bethätigen, in den dramatiſchen Geſtalten Repräſentanten von Ideen anzuſchauen. Auch ſelbſt für diejenigen Charaktere, welche ſelbſtſüchtige Intereſſen durch Verbrechen und Frevel verfolgen, bleibt dies allgemeine Geſetz gültig. Die ideale Auffaſſung geht hier beſonders auf die Quellen des menſchlichen Handelns zurück und dringt bis zum Kerne derjenigen Weltanſchauung vor, durch welche ſowohl die Natur eines ſolchen Charakters begreiflich und völlig konſequent erſcheint, als auch ſein Verhältniß zu der in dem ganzen Drama ſich entwickelnden Weltordnung nothwendig erſcheint. Die Natur der ſelbſtſüchtigen Intereſſen und der Kreis, in welchem die Frevel begangen werden, macht aber hier einen qualitativen Unterſchied. So wird eine ideale Auffaſſung in Richard III. nicht nur den abſtrakten, alles göttliche und menſchliche Recht verhöhnenden Böſewicht ſehen, welcher der Kriminal-Juſtiz verfällt, ſondern den mit den bedeutendſten Geiſtesgaben ausgeſtatteten, die großen Verhältniſſe beherrſchenden Mann, der dieſe mächtigen Eigenſchaften zur rückſichtsloſen Befriedigung einer maaßloſen Selbſtſucht verwendet, aber doch durch das Ziel ſeiner Frevel, die Krone Englands, ſogleich über die Sphäre gemeiner Intereſſen erhoben iſt. Eine ideale Auffaſſung wird ferner bis zu den letzten Wurzeln dieſer dämoniſchen Geſinnung Richards vordringen und in dem körperlich verwahrloſten, von den Freuden der

---

*) Göthe hat in den zerſtreuten Bemerkungen über deutſches Theater (Werke XXXXV. S. 29) die Wichtigkeit der Auffaſſung an der Gräfin Orſina beiläufig ſehr ſinnig herausgehoben, indem er ſagt: Emilia Galotti wird durch ſie ein anderes Stück. „Der Prinz iſt entſchuldigt, ſobald man anerkennt, daß ihm eine ſolche gewaltſame herriſche Figur zur Laſt fallen müſſe." Es bleibt ein weſentliches Verdienſt der berühmten Darſtellerin der Orſina zu Berlin, gerade dies Moment ganz beſonders hervorgehoben zu haben.

Liebe zurückgeſtoßenen Richard den Abgrund eines Ingrimms erblicken, der ſich an der Natur rächt, welche ihm den Genuß der ſeligſten Empfindungen grauſam verſchloſſen hat. Eine ideale Auffaſſung wird endlich in ihm den Schlußſtein eines von Frevel zu Frevel forteilenden ganzen Geſchlechts erblicken, durch welche der Arm der weltgeſchichtlichen Nemeſis das an den Individuen rächt, was ſie an Andern geſündigt haben. Dieſe Auffaſſung, weit entfernt, etwa das Furchtbare der Verbrechen, das Dämoniſche der Geſinnung zu verhüllen, ſteigert vielmehr das Grauen und das Entſetzen über die radikale Verkehrung eines urſprünglich ſo reichbegabten Geiſtes, während ſie uns durchaus den Anblick eines gemeinen Verbrechers entzieht. Eine ideale Auffaſſung wird ferner ſelbſt in Jago nicht nur den gemeinen Böſewicht erblicken, ſondern theils in dem Gewicht, welches ſie auf die Motive ſeines Haſſes legt, die durch Zurückſetzung, wie durch den Argwohn des Ehebruchs tief gekränkte Ehre, theils in der überlegenen Geiſteskraft und dem Anflug von Humor, welchen ihm der Dichter abſichtlich zugetheilt hat, Momente finden, welche dieſe Geſtalt in eine höhere Sphäre heben, ohne die grauenerregende Bosheit, mit welcher er das Ziel ſeiner Rache verfolgt, im geringſten zu mildern.

In den vorzugsweiſe als dämoniſch zu bezeichnenden Naturen geht, wie wir gezeigt, die ideale Auffaſſung dahin, ſie durch das Zurückgehen bis auf die Quellen der Geſinnung und das Herauskehren der an ſich poſitiven Eigenſchaften, wie etwa eines großartigen Verſtandes, der Energie, im Verfolgen und Feſthalten ihrer Zwecke, über den Schlamm der gemeinen Bosheit und niedriger Laſterhaftigkeit emporzuhalten. Auch ſie müſſen dadurch zu dichteriſchen Geſtalten erhoben werden, daß wir in ihnen das Bild einer Verzerrung der urſprünglich edelſten Züge unſerer menſchlichen Natur erblicken. Auch hier kommt es alſo, wie im Leben und in der Wiſſenſchaft, immer darauf an, in dem Negativen nicht nur das Negative zu erblicken, ſondern darin noch ein poſitives Moment herauszufühlen und geltend zu machen. Auch ſelbſt da, wo der

Dichter durch die Zeichnung ſeiner Charaktere nicht dafür geſorgt hat, dem Darſteller Anhaltepunkte für eine ideale Auffaſſung zu geben, iſt es ſeine Aufgabe, aus dem Gegebenen das Fehlende durch die Phantaſie zu ergänzen und die Data des Dichters als Theile eines Gerippes zu betrachten, aus welchem er, dem vergleichenden Anatomen ähnlich, der ſich rühmen darf, aus einem einzelnen Knochen die weſentliche Natur des ganzen Thieres zu erkennen, ſich einen ganzen Charakter organiſirt. Indem ſich der Darſteller auf dieſe Weiſe einen vollſtändigen Menſchen erſchafft, überflügelt er ſogar eine unlebendige Auffaſſung des Dichters, welche nur ein aus verſchiedenen Zügen zuſammengeſetztes Geſchöpf, keinen ganzen Menſchen zu formen gewußt hat. In ſolchem Falle wird der Darſteller den Dichter wie den Zuſchauer wahrhaft überraſchen können, indem er aus den gegebenen Einzelnheiten eine lebendige Geſtalt zu geben vermag, wie der große Maler aus wenigen Strichen ein charakteriſtiſches Bild. Je tiefer der Darſteller in ſeiner Auffaſſung in die Geheimniſſe eines Menſchenlebens eindringt und es aus ſeiner ganzen Lebensbewegung, aus dem Zuſammenwirken der Weltverhältniſſe und der gegebenen Bedingungen in der Natur des Individuums heraus divinirt, deſto klarer und anſchauungsreicher ſteht der Charakter vor ſeiner Seele. Dies Moment, einen gegebenen Charakter vermittelſt der Phantaſie bis in die Anfänge ſeiner Bildung, die Bedingungen ſeines Lebens zurückzuverfolgen und rückwärts zu conſtruiren, iſt für den Darſteller von der höchſten Wichtigkeit und dies Vermögen ein entſcheidendes Kriterium ſeiner ſchöpferiſchen Anſchauung. Wie der große Kritiker aus der ganzen Summe der gegebenen Verhältniſſe und der aus der Beſchäftigung mit einem Schriftſteller ihm gewordenen Anſchauung von deſſen ganzer Denk- und Darſtellungsweiſe, mit divinatoriſcher Kraft eine Stelle im Sinne des Schriftſtellers ergänzt, ja ein ganzes Werk als untergeſchoben verwirft oder ihm vindicirt, ſo wird auch vor der Phantaſie des großen Darſtellers das ganze Leben eines Charakters mit einer ſolchen Sicherheit und Lebendigkeit ſtehen, daß er uns aus dem Gegebenen faſt ſeine Biographie zu entwerfen und jeden fremdartigen und verwandten Zug augenblicklich herauszufinden im Stande iſt.

Die Darſtellung des Charakters.

1. Die Charakter-Maske.

Die Auffaſſung ſchafft der Phantaſie das ideale Bild des Charakters in ſeiner ganzen Beſtimmtheit. Den Künſtler macht aber allein die Kraft des Geſtaltens, die Fähigkeit, den innerlich als einen ſelbſtſtändigen Menſchen angeſchauten Charakter auch zur ſinnlichen Wirklichkeit zu entäußern. Die Energie, mit welcher das Bild der Phantaſie verkörpert wird, zeigt uns das Maaß der ſchöpferiſchen Kraft. Wenn das Bild und die wirkliche Erſcheinung einander vollſtändig decken, wenn Alles, was durch die Auffaſſung in die Anſchauung des Schauſpielers übergegangen iſt, auch verleiblicht wird, ſo iſt die Aufgabe des Darſtellers inſofern völlig gelöſt. Ein Fehler kann dann nur auf Seiten der Auffaſſung liegen. Dieſer Mangel iſt durch die Umgeſtaltung des Bildes ſeiner Phantaſie aufzuheben. Wenn ſich dem Schauſpieler die Unhaltbarkeit einer Conception aufdringt, und er das bisher gehegte Bild ſeiner Seele zerſtört, um ein anderes an die Stelle zu ſetzen, ſo folgt die Ausführung mit Nothwendigkeit nach, ſobald überhaupt dem Darſteller ein hohes Maaß von Geſtaltungskraft inne wohnt. Iſt aber der Mangel auf Seiten der Ausführung, indem der Darſteller das vollſtändig ausgeführte Bild der Phantaſie nur in ſchwachen Umriſſen verwirklichen kann, bleibt alſo eine Fülle von Anſchauungen auf dem Boden ſeines Innern zurück, welche nicht in Fleiſch und und Blut verwandelt werden, ſo beruht dies auf einer Ohnmacht der ſchöpferiſchen Thätigkeit, welche ſich durch nichts erſetzen läßt. Dies iſt das Maaß ſeiner Darſtellungsfähigkeit, mithin ſeiner Künſtlerſchaft. Nur im Umkreiſe ſeiner Geſtaltungsfähigkeit ſelbſt iſt durch Studium und eine umfaſſende Technik eine gewiſſe Virtuoſität zu erreichen, das Maaß ſelbſt läßt ſich nicht erweitern, es bezeichnet die Grenze ſeiner ſchöpferiſchen Kraft. Dieſes Maaß der Kraft, das innerlich Angeſchaute zur ſinnlichen Realität zu entäußern, bedingt alſo, unter der Vorausſetzung einer techniſchen Bildung, den Standpunkt des darſtellenden Künſtlers und iſt gleichſam der Gradmeſſer ſeines Genies.

In der Darſtellung des Charakters tritt uns als das erſte Moment die Erſcheinung der Perſönlichkeit in ihrer charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeit entgegen. Dies hat die Charakter-Maske zu erfüllen. Iſt jeder dichteriſche Charakter überhaupt eine Darſtellung des Allgemeinen im Individuellen, ſo hat auch die Erſcheinung ſelbſt ſchon das beſtimmte Bild zu verſinnlichen. In der Maske wollen wir mithin die ganze Perſönlichkeit ſchon in ſo ſcharfer Umgränzung vor uns ſehen, daß uns daraus der Charakter entgegentritt. Die Maske ſoll alſo durch ihre Bedeutſamkeit unſere Phantaſie in einen ganz beſtimmten Kreis von Anſchauungen bannen, welche durch den Anblick in uns wach gerufen und durch die Entfaltung des Charakters beſtätigt werden. Die ganze Lebensbewegung, welche das Individuum geformt und es zu dem gemacht hat, als was es ſich vor uns enthüllt, ſoll die Maske vor uns hinſtellen. Aus der ächten Maske des Charakters dringt gewiſſermaßen die ganze Vergangenheit des Menſchen auf uns ein, ſeine Biographie erſcheint in den feſtgewordenen Zügen lebendig abgebildet. In der Maske ſollen uns alſo zugleich alle Momente der beſtimmten Perſönlichkeit, welche als Faktoren zu ihrer jetzigen Geſtaltung mitgewirkt haben, gegenwärtig ſein. Das Alter, die Nationalität, der Stand, die Lebensrichtung, endlich das Pathos ſollen, ſo weit als dies möglich iſt, auch ſchon in der bloßen ſinnlichen Erſcheinung der Perſönlichkeit zu uns ſprechen. Je charakteriſtiſcher dieſe Momente verleiblicht worden ſind, deſto gelungener iſt die Maske, deſto mehr bildet ſie die ganze künftige Entwickelung vor, deſto mehr anticipirt ſie die Zukunft. Indem jede Individualität ein Produkt einer Menge von Faktoren iſt, welche alle ihren

Antheil an der Geſtaltung derſelben geltend machen, ſo hat ſie auch die Maske je nach dem Grade ihrer ethiſchen Bedeutung zur Erſcheinung zu bringen.

Wenn im Leben die Phyſiognomien der bedeutenden Perſönlichkeiten oft ſo wenig unſern Vorſtellungen entſprechen, daß wir uns bei ihrem Anblick kaum einer Verwunderung erwehren können über die völlige Zuſammenhangsloſigkeit zwiſchen der geiſtigen Bedeutung des Individuums und ſeiner ſinnlichen Erſcheinung, ſo hat dies Auseinanderfallen der beiden Seiten der Geiſtigkeit und Leiblichkeit in der in der empiriſchen Welt noch herrſchenden Zufälligkeit der einzelnen endlichen Erſcheinung ſeinen abſoluten Grund. Die Kunſt aber hebt dieſen Mangel inſofern auf, als ſie uns auch das geiſtige Bild bedeutender Perſönlichkeiten in eine ſolche Hülle bannt, daß durch die letztere das erſtere zu uns ſpricht. Daß aber überhaupt aus der ſinnlichen Erſcheinung das Innere des Menſchen nach ſeinen weſentlichſten Beziehungen ſo hervorbrechen kann, daß das ganze Pathos eines Individuums auf ſeinem Geſichte verleiblicht erſcheint, beweiſt die tiefe und innige Verwandtſchaft zwiſchen Geiſt und Leib und die Macht des erſteren, indem er gleichſam als der Werkmeiſter auftritt, welcher auch bis in die ſinnliche Oberfläche des Leibes hat vordringen und ſie zu einem Abbilde ſeines Weſens hat formen können. Bisweilen ſehen wir auch im wirklichen Leben ſolche Phyſiognomien, aus welchen die ganze ſpecifiſche Größe und Bedeutung des Individuums mit einer ſiegreichen Wahrheit zu uns ſpricht, und welche wie eine ſeltene Gunſt betrachtet werden dürfen, indem ſich hier der Geiſt, gleichſam zu ſeiner eigenen Genugthuung, auch die ſinnliche Form zu einer entſprechenden Hülle des Innern geſtaltet hat. Solche ewige Phyſiognomien, wie etwa die Friedrichs des Großen, Göthes und Napoleons, in welchen die Geſichtsbildung zu einer ſolchen Bedeutſamkeit erhoben worden iſt, daß auch die Kunſt aus der freien Phantaſie kaum beredtere Formen für dieſe Geiſter zu finden vermöchte, als die Wirklichkeit ihnen großmüthig zugetheilt hat, ſind zugleich der bündigſte Beweis für die ſymboliſche Macht der Phyſiognomie überhaupt und belehren uns zugleich über das Verhältniß der ſinnlichen Wirklichkeit zur Idee. Die wahrhaft bedeutenden Phyſiognomien, aus welchen die geiſtige Eigenthümlichkeit mit voller Wahrheit zu uns ſpricht, ſind in der Wirklichkeit ſehr ſparſam geſäet. Was aber hier nur als eine vereinzelte Erſcheinung, gleichſam als ein weit über die Anſprüche des wirklichen Lebens hinausgehendes Geſchenk daſteht, das hat die Kunſt ununterbrochen hervorzubringen. Die ganze Reihe ihrer Geſtalten ſoll uns Abbilder des innerſten Geiſteslebens geben. Daher auch unſere Forderung an den darſtellenden Künſtler, die dichteriſchen Charaktere, welche er uns verkörpert, ſchon nach der Seite ihrer ſinnlichen Erſcheinung ihrem geiſtigen Weſen adäquat zu geſtalten, ſo daß ſich in der Phyſiognomie für unſere Phantaſie ein innerer Zuſammenhang mit der Perſönlichkeit ſelbſt aufdringt. Darin hat alſo der dramatiſche Künſtler, ſo wie jeder Schöpfer menſchlicher Geſtalten, die Wirklichkeit zu überbieten, daß er das Unvermögen, woran dieſe krankt, die ſinnliche Erſcheinung nur ſelten zu einer wahrhaften Offenbarung der Perſönlichkeit machen zu können, aufhebt. Der weſentliche Geſichtspunkt für die Maske des Darſtellers wird alſo der ſein, uns die bewegenden Mächte des Individuums im feſtgewordenen Ausdruck des Geſichts zu verſinnlichen. In Rückſicht der Nationalität iſt die von uns ſchon oben entwickelte Schranke dieſes anthropologiſchen Moments für die Maskirung ſehr beſtimmt feſtzuhalten. Wo eine Perſönlichkeit ſich weſentlich aus einer beſtimmten Volksindividualität heraushebt und dieſe zur Baſis ihres Pathos und ihrer ganzen Lebensbewegung hat, da dürfen wir ſogar von der Charaktermaske den allgemeinen Typus dieſer Nationalität als Grundlage fordern, aus der ſich dann die beſondere Geiſtesrichtung hervorhebt. In Philipp, in Alba, in Don Gutierre wollen wir, bei aller durch ihr Pathos bedingten Verſchiedenheit des Ausdrucks der Phyſiognomie, doch die Grundzüge ſpaniſcher Nationalität vor uns haben. Dies wird uns beim Poſa nicht einfallen, ja ſelbſt kaum beim ſtandhaften Prinzen, obwohl beide Spanier, weil ihr Pathos ein ſo durchaus über die beſondere Nationalität übergreifendes iſt, zu deſſen Erklärung wir durchaus nicht an den ſpaniſchen Volksgeiſt gewieſen ſind. Hier ſoll uns der Darſteller überhaupt nur eine edle menſchliche Phyſiognomie zeigen, aus welcher eine Richtung auf das Ueberſinnliche und ein erhabener Geiſtesſchwung zu uns ſpricht.

Die höchſte Aufgabe für die Charakter-Maske bleibt immer, den Zügen des Geſichts denjenigen Ausdruck zu leihen, durch welche ſich die innerſte Lebensbewegung des Individuums abſpiegelt. Der Kopf des Hamlet ſoll uns alſo eine zwar edle, aber durch ein raſtloſes Grübeln über ſich und den tiefempfundenen Widerſpruch ſeiner Natur mit ſeiner Beſtimmung umdüſterte Bildung zeigen, aus deren Zügen ein nagender Gram uns entgegenblickt. Auch in dem ſchweigenden Hamlet ſoll alſo ein idealer, aber in ſich gebrochener Menſch vor uns ſtehen, deſſen ganze, nach innen gekehrte Richtung der Seele auch ihre Spuren auf dem Geſichte zurückgelaſſen hat. Der Maske des Fauſt wollen wir es glauben, daß er ſich aus allem Sinnen, aus aller Vertiefung in die Wiſſenſchaft nur die Verzweiflung am Wiſſen zurückgebracht. Dieſes Zerwürfniß des Geiſtes ſoll ſich auch den Zügen eingegraben haben. Beſonders hat ſich der Darſteller in ſeiner Maskirung davor zu hüten, in Charakteren, in welchen dämoniſche Leidenſchaften walten, uns keine Bildung zu zeigen, welche uns das Bild einer nur gemeinen Natur verleiblichen, ſondern „im Widerwärtigen große, mächtige Züge", aus denen uns eine durch Leidenſchaften zwar zerwühlte, aber immer großartig angelegte Natur entgegenleuchtet. Auch aus dem Antlitz des Galeerenſclaven ſoll noch eine menſchliche Phyſiognomie zu uns ſprechen, der wir ihre Kämpfe und Leiden und die Stöße des Schickſals anfühlen, eine Phyſiognomie, die uns noch in uns ſelbſt zurückzudrängen und unſern Antheil zu gewinnen vermag. Je mehr eine ſolche Phyſiognomie ahnden läßt, je weiter ſich, ſo zu ſagen, aus dem Antlitz die Vergangenheit vor uns ausdehnt, deſto künſtleriſcher iſt ſie gebildet. Bei den großartigen Sündern, wie Richard III., aber ſoll uns die Phyſiognomie erſchüttern, ſie ſoll uns ein Gehäuſe zeigen, welches dämoniſche Leidenſchaften geformt haben, und aus dem uns die Gewißheit entgegenſtarrt, von hier aus müſſen ſich die finſtern Mächte entfeſſeln, welche den Kampf mit der ganzen ſittlichen Weltordnung aufzunehmen entſchloſſen ſind. Auch die Maske ſehen wir alſo weſentlich von der idealen Auffaſſung abhängen.

Was die Darſtellung geſchichtlicher Charaktere betrifft, welche uns durch Bilder erhalten worden ſind, ſo darf den Schauſpieler die wirkliche Phyſiognomie im Ganzen wenig kümmern. Er hat eine Portraitähnlichkeit durchaus nicht zu erſtreben, weil er ſich in den meiſten Fällen ein dem Charakter analogeres Geſicht durch Kunſt formen wird. Nur in dem Falle, wo auch die Wirklichkeit dem Charakter eine Phyſiognomie erſchaffen hat, aus welcher uns das Pathos deſſelben entgegenleuchtet, und wo dieſelbe gleichſam ſchon zu einem allgemeinen Typus für dieſe Geſtalt geworden iſt, da darf auch der Darſteller die Portraitähnlichkeit erſtreben. Der Schauſpieler hat auch bei dem hiſtoriſchen Charakter nur nach dem Dichter zu fragen. Die Wahrheit der Geſchichte geht ihn, ſelbſt für die Auffaſſung, nicht einmal etwas an, geſchweige denn für ſeine Maske, denn nicht eine aus der empiriſchen Wirklichkeit geſchnittene, ſondern eine der Idee des Charakters entſprechende Perſönlichkeit ſoll vor uns erſcheinen. Und welche Befriedigung liegt auch in der Kunſt, dem Portrait einer hiſtoriſchen Figur auf das Täuſchendſte nahe gekommen zu ſein? Höchſtens wird denen, welche das Bild kennen, eine Ueberraſchung bereitet, deren Wirkung aber ganz außerhalb der Kunſt liegt, indem ſie auf der Bewunderung beruht, welche wir dem Schauſpieler zollen, ſeine Individualität zum Abbilde einer von uns gekannten Perſönlichkeit geſchickt umgeformt zu haben. Viel beſſer, wenn aus ſeiner Maske ſogleich der volle, konkrete Menſch zu uns ſpricht, deſſen Bild ſich durch die Entwickelung des Dramas als die entſprechende ſinnliche Erſcheinung des Charakters beſtätigt.

Wie viel nun die Kunſt des Schminkens, welche natürlich außer unſerm Bereich liegt, namentlich die Erreichung der rechten Lichtwirkungen zur richtigen und charakteriſtiſchen Maske beitragen muß, wie ſehr kleine Kunſtgriffe und Geheimniſſe im Vertheilen der Schminke und in der richtigen Zeichnung einzelner geſchickt und beſonders nach der Größe des Raums berechneter Striche die Hervorbringung beſtimmter Effekte der Maskirung begünſtigen, ja wie unentbehrlich auch die ſichere Handhabung dieſer ganzen Technik iſt, mit allen dieſen Künſten zuſammengenommen, und beherrſchte man ſie mit der größten Virtuoſität, ſchafft man aber doch immer eben ſo wenig eine Charakter-Maske, als mit der Fülle der ſinnigſten Beobachtungen und der Herrſchaft über Ton und Gebärde ſchon einen wahren Charakter. Es iſt eine und dieſelbe geſtaltende Phantaſie, welche die Maske und die Durchführung des Charakters bedingt. Denn ſie allein giebt dem Künſtler die Energie, aus ſeiner natürlichen Phyſiognomie ſich eine zweite zu erſchaffen, welche die Kunſt des Schminkens in demſelben Sinne nur zur Ausführung bringt, wie Erfahrung und Menſchenkenntniß dem Dichter zu dem in ſeiner Phantaſie ſchon ſicher gezeichneten Bilde nur die Farbengebung leihen. Nur vermittelſt der Phantaſie entäußert ſich der Schauſpieler ſeiner individuellen Geſichtsbildung ſo, daß er ihr die Maske eines Charakters aufdrückt, aus welcher ein ganzes Leben zu uns ſpricht. Die Erſchaffung der Maske erſcheint daher als der erſte Akt der Selbſtverleugnung in der Charakterdarſtellung, welche, wie wir im allgemeinen Theile entwickelt, durchweg auf der Fähigkeit beruht, die beſondere Individualität in eine dichteriſche Geſtalt umzuwandeln. Die bewegliche, elaſtiſche Phyſiognomie von nicht zu beſtimmt ausgeprägtem, ſpecifiſchem Ausdruck iſt der eigentliche Stoff, aus welchem die ächten Charaktermasken geformt werden. Denn je weniger in ſich beſtimmt der individuelle Ausdruck des Darſtellers, deſto beſtimmbarer iſt er auch zu den verſchiedenartigen Charakterbildungen. Was giebt aber der in ſich beſtimmbaren Geſichtsbildung die wirkliche Elaſticität anders, als die Kraft der Phantaſie, welche ſich ſo in eine Geſtalt hineinzuleben vermag, daß ſie das Weſen derſelben auch verleiblicht. Dieſe Intenſität der Anſchauung eines von dem Darſteller getrennten Charakterbildes, durch welche ſich daſſelbe auch der Phyſiognomie eingräbt und den Ausdruck des Geſichts gleichſam umformt, iſt die ſpecifiſche Gabe der großen darſtellenden Künſtler. Hierin kündigt ſich ſogleich ſeine privilegirte Natur an. So wie der Maler nur dadurch Künſtler iſt, daß er ſeine von der Phantaſie erſchaffenen Geſtalten mit einer ſolchen Sicherheit feſthält, daß ſich auch während der Dauer der Ausführung kein Zug derſelben abſchwächt oder verwiſcht, ſo weiß ſich der Schauſpieler dadurch auf der Höhe ſeiner Kunſt, daß der ſpecifiſche Ausdruck des darzuſtellenden Charakters wie in Erz gegoſſen bleibt. Die ächte Maske muß alſo ſtets von innen herausgearbeitet, nicht von außen durch die bloße Kunſtfertigkeit gebildet ſein. Das Letztere vollendet nur das, was die Phantaſie im Umriſſe ſchon vorgezeichnet hat. Daher wird auch der darſtellende Künſtler ſich zunächſt durch die freie Phantaſie zur Anſchauung des geſammten Charakters erheben und ſich darin mit einer ſolchen Liebe verſenken müſſen, daß ſich das beſtimmte Pathos ſeiner Rolle ſeiner ganzen Perſönlichkeit bemächtigt. Dann tritt wie von ſelbſt der Ausdruck des Charakters in die Oberfläche des Geſichts und bemeiſtert ſich ſeiner Züge. Nun hat die Kunſt des Maskirens dasjenige hinzuzuthun, was dieſen Ausdruck zu fixiren und ins Licht zu ſtellen vermag. Daß Studium, Fertigkeit und ein ſorgfältiges Beobachten der verſchiedenen Wirkungen des Anlegens und Zeichnens an andern Darſtellern unendlich viel zur Klarheit des Charakteriſtiſchen beiträgt, iſt unzweifelhaft. Ohne Geſchmack und ſymboliſchen Sinn iſt auch hier kein Schritt mit Effekt zu thun.

2. Das Geſetz des Koſtüms und der ſinnlichen Erſcheinung in der Haltung.

Die Perſönlichkeit, welche die Maske nach ihrer ethiſchen Richtung in plaſtiſcher Beſtimmtheit vor uns hinſtellt, gehört aber auch einer beſtimmten Zeit, Nation und Lebensthätigkeit an. Auch dieſe Momente müſſen daher in die ſinnliche Erſcheinung aufgenommen ſein, um das ruhige Abbild des dichteriſchen Charakters zu vollenden. Dies ſtellt ſich in den beiden einander ergänzenden Momenten, dem Coſtüm und der beſtimmten körperlichen Haltung der Perſönlichkeit dar. Das erſtere zeigt uns das Individuum in dem Element der Aeußerlichkeit als ein Mitglied einer beſtimmten Welt und Lebensſtellung, das zweite als das Produkt einer ganz beſtimmten Lebensrichtung, welche ſich in der feſtgewordenen Haltung abſpiegelt. In ihr ſind alſo die allgemeinen Elemente, welche das Individuum tragen, gleichſam perſönlich geworden.

Wir faſſen zunächſt das Weſen des Coſtüms in ſeinem Verhältniß zur dramatiſchen Darſtellung auf. Welche Bedeutung hat überhaupt das Coſtüm? Es ſoll uns die Geſtalten eines Dramas in ihrer äußeren Erſcheinung dem allgemeinen Weltzuſtand, in welchen der Dichter ſein Werk hineinverſetzt hat, konform und den Einzelnen in der beſondern Stellung zeigen, welche er als Glied dieſes allgemeinen Zuſtandes einnimmt. Indem aber das Coſtüm nicht Geſtalten der wirklichen Welt, ſondern der Phantaſie als Hülle dient, ſo iſt es ebenfalls auch den Geſetzen des Geſchmacks und des ſchönen Scheins unterworfen. Auch im Coſtüm ſollen ſich alſo die beiden Momente der Naturwahrheit und Idealität bis auf einen gewiſſen Grad durchdringen. Daraus allein laſſen ſich alle ſtreitigen Punkte über daſſelbe erledigen. In Rückſicht der hiſtoriſchen Treue des Coſtüms begegnen uns zwei Extreme, welche ſchon darum beide das wahre Princip für das Coſtüm im Drama nicht geben können. Die eine Richtung zieht einzig und allein die hiſtoriſche Treue zu Rath, und wacht mit einer peinlichen Sorgfalt darauf, im Coſtüm das genaueſte Abbild der wirklichen Welt, faſt bis auf ein beſtimmtes Jahr hin, darzuſtellen. Dieſer Richtung iſt daher im Coſtüm Alles wichtig und Alles bedeutend. Die Geſtalt der Waffen, des Wamſes, der Kopf- und Fußbekleidung muß wo möglich mit einem gelehrten Apparat in der Hand gegen jeden Einwand als hiſtoriſch geſichert ſein. Weit und breit haſcht man nach Beſtätigungen durch Vergleichung hiſtoriſcher Quellen und Abbildungen und beruhigt ſich nicht eher, als bis auch wo möglich die Anzahl der Knöpfe oder die Form des Degengriffs durch gelehrte Autoritäten geſchützt iſt. Ob Sappho ein oder zwei Armbänder an einem Arm tragen dürfe, daß ſie alle Wahrheit verletzen würde, wenn es ihr einfiele, an jedem Arm eins zu tragen und welche Form am meiſten hiſtoriſche Beglaubigung für ſich habe*), dies und ähnliche Fragen und Unterſuchungen ſind die Angel, um welche ſich diejenigen bewegen, welche der Treue ſo bis auf den Grund gehen, daß ſie faſt Gefahr laufen, treuer zu ſein, als die Wirklichkeit ſelbſt. Aus dieſer Erhitzung für die hiſtoriſche Wahrheit des Coſtüms, mit welcher die ganze Darſtellung zu ſtehen und zu fallen ſcheint, müſſen aber auch nothwendig bisweilen die geſchmackloſeſten Coſtüme hervorgehen, ſobald ſie nur eine gewiſſe hiſtoriſche Gewähr für ſich haben. Ja es iſt konſequent, ein entlegeneres und durch ein Wühlen in gelehrtem Wuſt erſt herausgefundenes Coſtüm, trotz aller Geſchmackloſigkeit, einem geſchmackvolleren, aber zu allgemeinen Coſtüme der Zeit vorzuziehen, weil man bei dem erſteren noch die beſondere Genugthuung einer überraſchenden Rechtfertigung durch die geſchichtliche Treue für ſich gewinnt**). Wer nicht nur

---

*) Wir beziehen uns dabei auf einen ſehr gelehrten Aufſatz von Böttiger: Ueber das antike Coſtüme in Grillparzers Sappho (jetzt wieder abgedruckt in ſeinen von Sillig herausgegebenen Schriften III. S. 22 u. ſ. f.), in welchem derſelbe die im Texte berührte Frage mit der peinlichſten Gründlichkeit erörtert.

**) Tieck führt in den dramaturgiſchen Blättern III. S. 63 u. 64 einige ſehr ergeßliche Beiſpiele der Art an, wo ſich Darſteller mit Berufung auf einen Holländer des Mittelalters, ſondern wenn der Dichter ſeine Figur etwa zu einem Bürger von Amſterdam gemacht hat, auch das ſpecifiſche Coſtüm, das vielleicht um die Zeit, in welche das Drama geſetzt iſt, dort gerade einheimiſch geweſen, mit geſicherter Forſchung herſtellen konnte, dem gebührte in dieſer Richtung die Palme. Aber man kann dabei ſo treu ſein, daß es, mit Leporello zu ſprechen, eine wahre Schande iſt. Dies wird dann immer der Fall ſein, ſobald uns durch das Coſtüm eine entſchiedene Geſchmackloſigkeit dargeboten wird, für welche auch das Bewußtſein der hiſtoriſchen Treue wahrlich keinen Erſatz bietet. Wer Figuren aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. im Reifrock und thurmhoher, gepuderter Haartracht tragiſche Empfindungen und allgemein menſchliche Kolliſionen durchleben laſſen wollte, würde hoffentlich an dem geſunden Sinn der Darſtellerin, trotz ſeiner Berufung auf die hiſtoriſche Treue, den heftigſten Widerſtand finden. Und ſie wäre vollkommen im Rechte, weil der Ausdruck der ächt tragiſchen und daher auch ſtets allgemein menſchlichen Empfindung mit der Unnatur dieſes Coſtüms im grellſten Widerſpruche ſteht.

Das andere Extrem in der Wahl des Coſtüms, welches in der Gegenwart keine Geltung mehr hat, vernichtete dagegen alle Zeiten und Zeitalter und warf ſie, ſo zu ſagen, ſämmtlich in einen großen Schmelztiegel, um daraus das einzige Coſtüm der Gegenwart herauszuziehn. Dies in Frankreich bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrſchende Princip entſprach übrigens völlig einer Poeſie, welche ebenfalls ihre Helden und Heldinnen alle zunächſt zu Geſchöpfen des Zeitalters Ludwigs XIV. machte und erſt der Etikette und Sitte des Zeitalters Genüge that, ehe ſie es wagte, den Menſchen mit ſeinen Leiden und Freuden zu Worte kommen zu laſſen. Hier nivellirte alſo das Coſtüm wie die Poeſie die verſchiedenen Zeitalter und Welten und verwandelte ſie

---

die hiſtoriſche Treue in einem Bilde bis zur höchſten Abgeſchmacktheit des Coſtüms verirrt haben.

in Geſtalten der Gegenwart. Inſofern beide Seiten, die Aeußerlichkeit des Coſtüms, wie die dichteriſche Darſtellung, auf einer und derſelben Richtung und Weltanſchauung beruhten, war wenigſtens dies Princip des Coſtüms keine größere Verletzung, als das Princip dieſer Poeſie ſelbſt und inſofern auch eigentlich nicht ſtörend, weil es nur das vollenden half, was die dramatiſche Poeſie ſchon vorgearbeitet hatte. Dieſe Richtung, welche ſchon die Clairon zu durchbrechen angefangen hat*) und welche ſeitdem immer entſchiedener zurückgedrängt worden iſt, hat nur noch eine hiſtoriſche Bedeutung. Sie bildet aber immer den abſtrakten Gegenſatz zu den von uns beurtheilten andern Einſeitigkeiten der unbedingten Treue des Coſtüms.

Das Coſtüm ſoll alſo zwar die allgemeinen Grundzüge des Zeitalters feſthalten, inſofern ſich dieſe ſogleich mit beſtimmten Geſtalten verknüpfen, und gleichſam zur Phyſiognomie des Zeitalters gehören. So wie ſich die Phantaſie bei dem Namen der Iphigenia, Oreſt, des Theſeus und Julius Cäſar ſogleich die beſtimmte Welt des griechiſchen und römiſchen Alterthums mit allem ſie charakteriſirenden Beiwerk hervorruft, ſo will ſie die Geſtalten auch in derjenigen Tracht ſich bewegen ſehen, welche ſich ihr mit denſelben ſogleich verknüpfen. Denn in einer lebhaften Phantaſie ſchießt, nach einem geheimen Geſetze, augenblicklich alles mit der Nennung gewiſſer Namen zu ihrer Lebensbewegung und Welt Gehörige wie an einen Kriſtallkern an. Ein nicht antikes Coſtüm bei den gedachten Geſtalten würde uns alſo zunächſt aus der Illuſion der beſtimmten Welt herauswerfen, der Zuſchauer müßte ſich alſo erſt durch eine Beſeitigung dieſes Widerſpruchs zurecht finden. Dazu aber kommt noch das Ideale dieſes Coſtüms ſelbſt, welches, indem es ſich auf die beiden Gattungen der übergezogenen und umgelegten Gewänder reducirt, dem Körper die freie Bewegung in dem Maaße geſtattet, daß ſich die durch den Affekt und das Pathos der Seele bedingte Stellung und Gebärde auch in dem Wurf und der Haltung des Gewandes wieder abſpiegelt. Weil die antike Bekleidung nicht ein für allemal fertig und jeder Veränderung der Lage entzogen, ſondern von der jedesmaligen Bewegung abhängig, alſo unendlich beſtimmbar iſt, darum iſt ſie auch die abſolut ideale. Denn hier, kann man ſagen, giebt der Menſch von innen heraus, in jedem Momente, ſeiner Bekleidung diejenige Form, welche aus ſeinen Bewegungen folgt und da dieſe wieder in der Seele ihren Urſprung haben, ſo vermag er dieſe auch ſelbſt durch ſeine äußerſte Hülle noch durchſcheinen zu laſſen. Wenn nun ſchon im Alterthum ſelbſt die Art der Gewandanlegung und das Tragen des Ueberwurfs den edlen, freigeborenen Mann zu erkennen gab*), wenn ſich ſchon im Alterthum mit mancher Lage und Haltung des Gewandes ein ethiſcher Sinn verband**), ſo iſt klar, daß die äſthetiſche Handhabung des antiken Coſtüms von Seiten des Darſtellers ein beſonderes Studium und ſymboliſchen Sinn fordert. Der Darſteller muß daher mit dem antiken Gewande ſo gut Uebungen vornehmen, wie mit ſeiner Stimme, denn er kann daſſelbe nur dann mit völliger Freiheit und mit edlem Geſchmack handhaben, wenn er ſich darin heimiſch fühlt. Im griechiſchen Ueberwurf und in der Toga muß ihn ſeine Phantaſie ſo nach Athen oder Rom verſetzen, daß er dieſe ſeine Hülle nicht mehr als etwas ihm Fremdes fühlt. Das Maaß und der Adel der Bewegung, der freie und doch ſtets maleriſche Wurf des Gewandes müſſen zur vollen Darſtellung der antiken Geſtalt einander die Hand reichen. So unumgänglich nothwendig dazu eine mannigfaltige Uebung im Tragen und Werfen des Gewandes, ſowie ein aufmerkſames Anſchauen von Antiken iſt, ſo wird doch auch hier die volle Schönheit im Gebrauch deſſelben nur durch die Kraft der Phantaſie erreicht werden, welche ſich durch das Coſtüm, die Umgebung und den Dichter ſelbſt in jene Welt verſetzt fühlt. Ohne dieſe Energie der Phantaſie, Zeit und Raum zu tilgen, wird ſich der Darſteller in dieſem Coſtüm doch immer fremd und faſt unheimlich fühlen *). Bei der Handhabung des antiken Coſtüms liegt übrigens beſonders bei einem phantaſiereichen Darſteller die Gefahr nahe, das Maleriſche der Drappirung, die Schönheit in dem Wechſel des Faltenwurfs über die Wahrheit der Situation zu erheben, und dem Reize ein ſchönes Bild zu zeigen, die letztere aufzuopfern. Werden wir aber bei einer Darſtellung an den plaſtiſchen Künſtler erinnert, feſſelt die Stellung und die Drappirung mehr an und für ſich unſer Auge, als dies durch die Wahrheit geboten iſt, ſo wird von dem Darſteller die Kunſt der Gewandung zum Zwecke und nicht zum Mittel gemacht. Eine umſichtige Leitung würde alſo beſonders ihre Kritik auf dieſe nahe liegende Gefahr hinrichten und das Verhältniß der Situation des Charakters zu der jedesmaligen Drappirung unterſuchen und die Dauer des Verweilens in derſelben nach dem Verharren in der dramatiſchen Gemüthsſtimmung meſſen. Denn die Stellung darf die Bewegung der Seele nicht um ihrer Schönheit willen überdauern, ſondern muß ſich der erſteren anſchmiegen.

---

*) Tieck, dramaturgiſche Blätter III. S. 61.

---

*) K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunſt S. 468, 5. Vergl. Böttiger a. a. O. III. S. 27.

**) Müller, Dorier II. S. 268, der namentlich die im Umwurfe der Kleidung auf ſehr beſtimmte Weiſe ſich ausſprechende doriſche Zucht und Sitte daſelbſt erörtert.

Wir kehren nach dieſer Digreſſion zu unſerer Lehre vom Coſtüm zurück. Das Coſtüm ſoll nun, wie bemerkt, allerdings die großen Unterſchiede der Zeitalter, wie ſie ſich etwa als die orien-

---

*) Sehr ſchön ſagt Müller in der Archäologie S. 478 von dem Geiſte, in welchem die alte Kunſt die Gewänder behandelte: „Erſtens durchaus bedeutungsvoll, ſo daß die Wahl des Gewandes, die Art, es zu tragen, ſtets auf Charakter und Thätigkeit der dargeſtellten Perſon hinweiſt. — Zweitens in den ächten Zeiten der Kunſt durchaus dem Körper untergeordnet, die Beſtimmung erfüllend, die Form und Bewegung deſſelben zu zeigen; was das Gewand ſelbſt in einem der Zeit nach größerem Umfange zu leiſten im Stande iſt, als die nackte Geſtalt, weil es durch Wurf und Faltenlage bald die der dargeſtellten Handlung vorhergehenden Momente errathen läßt, bald auch das Vorhaben der Perſon andeutet.“

taliſche, griechiſch-römiſche, mittlere und moderne Welt darbieten, feſthalten, weil daſſelbe zu den feſtgewordenen Charakterzügen des Zeitalters gehört. So wenig es aber darauf ankommt, zwiſchen dem griechiſchen Himation und der römiſchen Toga, welche ſich allerdings von dem erſteren durch den halbrunden Zuſchnitt und die größere Schwere und Weitläufigkeit unterſcheidet, oder zwiſchen dem griechiſchen Chiton und der römiſchen Tunika den Unterſchied für die dramatiſche Darſtellung genau feſtzuhalten, inſofern dadurch für den Geiſt des Werkes nichts geändert wird, eben ſo wenig kann es auf die Treue in den beſondern Unterſchieden der mittelalterlichen Tracht ankommen. Auch hier reicht ein allgemeiner Typus aus, der ſelbſt der Phantaſie inſofern einen freien Spielraum geſtattet, als ſie innerhalb deſſelben auch dem Maleriſchen ſelbſt die hiſtoriſche Treue im Einzelnen opfern darf, ſobald nur dadurch nicht geradezu ein nur phantaſtiſches Coſtüm an die Stelle tritt, welches ſich ſogleich, als auf gar keiner geſchichtlichen Grundlage ruhend, ankündigt *). Je mehr nun das Drama durch ſeine ganze Kompoſition, ſeine Intereſſen und Kolliſionen uns von einem beſtimmten geſchichtlichen Zeitraum entbindet, und den Rahmen deſſelben ſprengt, deſto freier iſt auch der Darſteller rückſichtlich des Coſtüms. Die großen Shakſpearſchen Schöpfungen, mit Ausnahme der hiſtoriſchen Dramen, gehören in dieſe Kategorie. Es würde hier das Streben nach einer hiſtoriſchen Treue eben ſo unausführbar als lächerlich erſcheinen. Das Mittelalter wird die Umriſſe für das Coſtüm hergeben, welche aber die freie Phantaſie mit Geſchmack zu einer maleriſchen Tracht auszufüllen befugt iſt **). Wo überhaupt erſt die Gelehrſamkeit zu Gericht ſitzen muß, um die

---

*) Es verſteht ſich, daß namentlich das phantaſtiſche Luſtſpiel auch in Rückſicht des Coſtüms die höchſte Freiheit zuläßt; ja daß hier, zur Erhöhung der komiſchen Wirkung, ſogar abſichtlich verſchiedene Zeitalter durch einander gewürfelt werden können. Der Humor kann auch mit dieſen Aeußerlichkeiten bisweilen mit voller Willkür ſchalten.

**) Vergl. Tieck a. a. O. S. 69.

Verſtöße gegen das Coſtüm eines beſtimmten Zeitalters herauszufinden, da darf auch der Darſteller über eine Untreue völlig getröſtet ſein. Es giebt auch hier ein Maaß der allgemeinen Bildung, welches über die nothwendigen Grenzen der hiſtoriſchen Treue völlig entſcheidet. Haben wir dramatiſche Werke vor uns, welche überhaupt die Intereſſen und Kolliſionen des modernen Lebens darſtellen, ſo hat auch das Coſtüm einigermaßen dieſe Vorſtellung zu erwecken. Obgleich Emilia Galotti z. B. allerdings aus der Anſchauung der ſocialen Verhältniſſe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgegangen iſt, ſo ſind doch auch wieder die Kolliſionen ſo durchaus allgemein menſchlich und in die Gegenwart hineinreichend, daß wir durchaus nicht des hiſtoriſchen Coſtüms jener Zeit bedürfen, ja uns dadurch eher in einen zu engen Rahmen geſchloſſen fühlen. Nur muß darin ein durchgreifender Grundton herrſchen und nicht eine alte italieniſche, wo möglich recht geſchmackloſe Militairuniform Odoardos mit einem ganz modernen kurzen Ueberrock des Fürſten fraterniſiren.

Das Coſtüm hat aber auch zweitens die allgemeinen Unterſchiede in der äußeren Stellung der einzelnen Individuen herauszuheben. Die Gegenſätze des Herrn und des Dieners, der vornehmen, hochgeſtellten Frau und der Zofe, eines Mitgliedes des Herrenſtandes und des Volks, ſelbſt des unabhängigen Reichen und des von Glücksgütern Verlaſſenen ſollen ſich in der Kleidung, unbeſchadet des äſthetiſchen Geſchmacks und des ſchönen Scheins, gegen die plumpe Wahrheit der Natur ebenfalls abſchatten. Wo dieſe Unterſchiede zugleich wie in den Coſtümen des Mittelalters und in der ſpaniſchen Tracht in dem ganzen Schnitte und im Stoffe ausgeprägt ſind, hat dies keine weiteren Schwierigkeiten und ein völliger Fehlgriff darin wird nicht leicht vorkommen. Aber für die moderne Tracht, und hier beſonders für die weibliche Kleidung, bedarf dieſes Moment der beſondern ſtrengen Berückſichtigung. Denn hier verleitet nicht ſelten die weibliche Eitelkeit zu einer völligen Verletzung der durch die Rolle vorgezeichneten Unterſchiede in der

Lebensſtellung der Individuen. Die Sucht, ſich zu ſchmücken und durch glänzenden Putz zu heben, verführt oft zu einer gänzlichen Nivellirung der Unterſchiede. Indem aber eine Kleidung im Widerſpruch mit den beſondern Verhältniſſen einer Perſon des Stücks ſteht, ſo wirkt ſie auch ſtörend auf das Ganze ein. Ein mit der individuellen Stellung unverträglicher Schmuck, Kopfaufſatz, Geſchmeide, ein reicher Beſatz, der uns das Individuum auf Koſten ſeiner Rolle hervorhebt, ſind ſymboliſche Verletzungen und ein Beweis, daß ſich ein Darſteller nicht im Intereſſe der Sache hat verleugnen und ſeine Perſönlichkeit zum Opfer bringen können. Darauf hat alſo eine kunſtſinnige Leitung auch ihren Einfluß geltend zu machen, der, ſobald er nur die Vernunft der Sache walten läßt, auch des Erfolgs gewiß ſein kann. Man bringe nur in ſolchen Fällen das Widerſinnige einer Kleidung, die Unverträglichkeit derſelben mit den Verhältniſſen, welche die Rolle bedingt, zur Anſchauung, und zwinge das Individuum zur Anerkennung des Mißverhältniſſes, welches durch eine Kleidung hervorgerufen wird.

Das dritte Moment des Coſtüms iſt das Symboliſche. Wenn dem Zeitalter, unter dem Geſetz des guten Geſchmacks, überhaupt Genüge geleiſtet, wenn ferner die Unterſchiede der bürgerlichen Lebensſtellung in der Kleidung zu ihrem Rechte gekommen ſind, ſo beginnt das freie Feld für den ſymboliſchen Sinn. Jede Kleidung läßt nämlich, innerhalb der beiden erſten allgemeinen Elemente, noch mannigfaltige Formen zu, deren Wahl von dem ſymboliſchen Verſtande abhängt, mit welchem der darzuſtellende Charakter mit der Kleidung in Uebereinſtimmung geſetzt wird. Wir möchten dies das perſönliche Moment des Anzugs nennen. Dies beruht nun hauptſächlich auf der Farbenwahl. Liegt überhaupt in der Farbe ein nicht von dem zufälligen Geſchmacke des Einzelnen abhängiges, ethiſches Element, wie dies namentlich Göthe in ſeiner Farbenſymbolik ſo bewunderungswürdig an das Licht geſtellt hat *),

---

*) Göthes Werke LII., S. 309 u. f. f.

ſo hat dies vor Allem in der Malerei, wie in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ſeine bedeutende Stelle. Die ſichere Anwendung gehört freilich allein demjenigen Sinne an, welcher mehr durch Inſtinkt und Takt, als bewußtvoll die geheime Beziehung zwiſchen den ſinnlichen Dingen und den Vorſtellungen herauswittert *). Dies iſt daher über alle Lehre erhaben. Es kann aber in der Anordnung der Kleidung und in der Farbenwahl bisweilen etwas Schöpferiſches liegen, wenn uns nämlich das Coſtüm ſelbſt ſchon eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Rolle aufdringt. Demnach würde z. B. Orſina, Julia Imperiali und Lady Milford einerſeits und Imogen, Desdemona und Leonore in Fiesko andererſeits eine ziemlich gleiche Farbenſymbolik in ihrem Anzuge bedingen. Aus dem Coſtüm der Erſteren müßte demnach die Anſchauung des Aufgeregten und lebhaft Strebenden, aus dem der Letzteren die Anſchauung der Weichheit und einer ſehnenden Empfindung zu uns ſprechen. Nach dieſem Geſichtspunkte würde die Farbenwahl und die Verbindung derſelben anzuordnen ſein. Namentlich liegt in der Zuſammenſtellung der Farben eine weſentlich ſymboliſche Kraft, welche um ſo charakteriſtiſcher wirkt, je weniger ſich der Anſchauende bei dem Anblick durch die nur natürliche Harmonie der Farben, welche auf der innern Verwandtſchaft derſelben beruht, in ſich befriedigt fühlt, ſondern in der freien Verknüpfung der Farben an das Bedeutſame derſelben erinnert wird **).

---

*) Göthe a. a. O. S. 311 ſagt: „Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben beſondere Gemüthsſtimmungen geben. Von einem geiſtreichen Franzoſen wird erzählt: Il prétendait, que son ton de conversation avec Madame étoit changé dépuis qu'elle avoit changé en carmoisi le meuble de son cabinet qui étoit bleu.“

**) Göthe a. a. O. S. 327 ſagt von denjenigen Zuſammenſtellungen, welche, im Gegenſatz der rein harmoniſchen, aus ſich ſelbſt entſpringenden und daher immer eine Totalität mit ſich führenden Farben durch Willkür hervorgebracht werden: „Wir nennen dieſe Zuſammenſtellungen charakteriſtiſch, weil ſie ſämmtlich etwas Bedeutendes haben, das ſich uns mit einem gewiſſen Ausdruck aufdringt, aber uns nicht befriedigt, indem jenes

Es liegt außer unſerm Zwecke, dieſen Punkt weiter ins Einzelne zu verfolgen. In einer Entwickelung aber, welche allen Momenten der darſtellenden Kunſt ihre nothwendige Stelle anzuweiſen bemüht iſt, darf ein Moment nicht fehlen, welches für die ganze Charakterdarſtellung inſofern von Wichtigkeit iſt, als es das Bild der Perſönlichkeit mit hervorbringen und während der ganzen Entwickelung feſthalten hilft. Nichts ſteht in der dramatiſchen Darſtellung iſolirt da; denn auch aus dem der Individualität ſcheinbar äußerlichſten und gleichgültigſten Elemente, dem Anzuge, vermag noch etwas Charakteriſtiſches auf den Anſchauenden einzudringen, was auf das Innerliche des Pathos zurückweiſt und zur Bedeutſamkeit des Bildes mitwirkt. Zur Beförderung dieſes Zweiges der Darſtellung würde eine Betrachtung von Gemälden, mit beſonderer Rückſicht auf die ſinnlich ſittliche Wirkung der Farbe, und eine damit verbundene gründliche Beſchäftigung mit dieſem, an tiefen Einblicken ſo reichen Abſchnitt der Götheſchen Farbenlehre von größtem Gewinn ſein, wobei freilich immer der ſymboliſche Verſtand als nothwendige Bedingung vorausgeſetzt werden muß.

Die charakteriſtiſche Erſcheinung der Perſönlichkeit vollendet ſich durch die Haltung des ganzen Körpers, worunter wir die aus der Lebensbewegung und der ganzen Richtung des Individuums habituell gewordene Beſtimmtheit der körperlichen Erſcheinung verſtehen. Wie die beweglichen Züge des Geſichts zur Phyſiognomie werden, welche uns das Innere des Individuums, ſein weſentliches Pathos abſpiegelt, ſo ſoll ſich in der Haltung die feſtgewordene Verleiblichung der unwillkürlichen Gebärden und Bewegungen zeigen. In der Phyſiognomie, wie in der Haltung hat daher die Kunſt die Ohnmacht und den Mangel des wirklichen Lebens zu ergänzen, indem ſie den ganzen Umfang der ſinnlichen Erſcheinung zu einem Abbilde des Charakters zu machen ſucht, das alſo ſchon

---

Charakteriſtiſche nur dadurch entſteht, daß es als ein Theil aus einem Ganzen heraustritt, mit welchem es ein Verhältniß hat, ohne ſich darin aufzulöſen."

eine beſtimmte Anſchauung der Perſönlichkeit in uns hervorruft, ehe ſie ſich in Wort und That vor uns entfaltet. Es iſt ein abſolutes Geſetz aller Kunſt, ununterbrochen bedeutſam zu ſein. Dadurch überflügelt ſie die gemeine Wirklichkeit, welche die beiden Seiten des Innern und des Aeußern, der Perſönlichkeit und ihrer Erſcheinung nicht zu einer ſolchen Durchdringung zu bewältigen vermag. In der Kunſt aber dringt die Idee auch bis in die Oberfläche der Materie vor und nimmt ſie in ihren Dienſt zur Offenbarung des Geiſtes. Die Kunſt hebt alſo gleichſam die Gebrochenheit der Exiſtenz, welche dieſelbe im Leben zeigt, den Widerſpruch der ſinnlichen Erſcheinung des Menſchen, die in den wenigſten Fällen ſchon eine entſprechende Hülle des Charakters darbietet, mit ſeinem geiſtigen Weſen auf und verſöhnt dadurch dieſe Gegenſätze. Daher die Forderung an den darſtellenden Künſtler, uns auch in der Haltung ein der Geiſtes- und Gemüthswelt des Charakters adäquates Bild zu geben.

Beſonders wichtig iſt dies bei Charakteren, welche bereits vor ihrem Erſcheinen durch die Urtheile anderer Perſonen in ſehr beſtimmten Zügen vor unſere Phantaſie hingeſtellt worden ſind. Hier ſind wir alſo in beſonderer Spannung auf das konkrete Bild. Dies hat unſere Anſchauung zu beſtätigen. Die Aufgabe des Darſtellers iſt es daher durch die Maske und die ihr entſprechende Haltung gewiſſermaßen das Zutrauen, den Glauben an die vor uns erſcheinende Perſönlichkeit zu erwecken, von hier aus können Gedanken und Thaten ausgehen, wie ſie unſere Phantaſie bereits aus den Schilderungen und Urtheilen Anderer anticipirt hat. Man denke ſich Philipp II. oder Alba in Egmont. Die Welt, welche dieſe Geſtalten vertreten, ſteht vor ihrem Auftreten in unſerer Phantaſie bereits in den beſtimmteſten Zügen da. Wir wollen daher in Philipps Haltung den eiſigen, ſeiner Herrſchaft bewußten, mächtigſten König der Chriſtenheit ſehen, in Alba den ſtarren, unbeugſamen, in Erz gegoſſenen Mann des Despotismus, an dem ſich Klagen wie Drohungen gleich ohnmächtig brechen. In der

Maria Stuart, deren Bild der Dichter durch die ihrem Erſcheinen vorangehenden Scenen unſerer Phantaſie ſo klar eingeprägt hat, ſoll die tiefgebeugte, aber doch königliche Frau, welche aus den Leiden eine großartige Reſignation geſchöpft hat, vor uns ſtehen. Wallenſteins Haltung zeige den ſeiner Kraft ſich bewußten Herrſchergenius, der über die gemeinen Häupter der Menſchen hervorragt und ſeiner Ueberlegenheit über alle ſeine Umgebungen gewiß iſt. Von dieſer Anſchauung bis zur Verwirklichung des Charakters bleibt freilich immer derſelbe qualitative Sprung, welcher uns überall auf dem Wege des künſtleriſchen Schaffens begegnet iſt. Nur der intuitive Verſtand ſchlägt die Brücke, welche von der Idealität der Auffaſſung zur Realität der ſinnlichen Erſcheinung führt.

Die drei Momente der Maskirung, der Haltung und der Bekleidung ergänzen ſich demnach, um den Totaleindruck der Individualität im Elemente ihrer äußeren Erſcheinung hervorzubringen, welcher über dieſelbe auf ihr inneres Leben hinausweiſt und uns in ihr ein ſo viel als möglich abgeſchloſſenes Bild aus einer beſtimmten Weltordnung vorführt. Je mehr ſie alle drei in einander greifen, um die Anſchauung der Perſönlichkeit in uns zu erzeugen, deſto innerlicher hat der Darſteller das Bild der Geſtalt in ſich aufgenommen und zur individuellen Beſtimmtheit ausgearbeitet. Der dramatiſche Darſteller theilt nach dieſer Seite hin die Aufgabe des Malers, der zugleich in einen einzigen Moment den ganzen Vollgehalt der Idee beſchließen muß. Natürlich kann er, gegen den Maler gehalten, in dieſem Elemente nicht mit der Kunſt deſſelben wetteifern, ſondern muß ſich mit einer Annäherung an die Wirkungen deſſelben begnügen. Dies beruht auf dem Unterſchied ihrer Mittel. Denn während der Maler die Perſönlichkeit aus dem widerſtandsloſen Stoffe des Lichts und der Farbe ſchafft, welche, falls er überhaupt ein ſchöpferiſcher Geiſt iſt, ſeinen Abſichten unbedingt dienen müſſen, ſo hat dagegen auch der genievollſte Darſteller an ſeiner gegebenen, natürlichen Individualität einen harten und ſpröden Stoff, den er nicht abſolut erweichen und ſich dienſtbar machen kann. Aus des Malers Hand geht daher die Perſönlichkeit leicht und frei als das Geſchöpf ſeiner Phantaſie hervor, das die Vorſtellung eines von der Idee unterſchiedenen Mittels gar nicht aufkommen läßt. Wir ſehen den ganz in die Oberfläche getretenen ſchönen Schein, ohne nur daran erinnert zu werden, daß hier zwiſchen den Intentionen des Künſtlers und dem Stoffe, deſſen er zu ihrer Ausführung bedarf, ein Widerſpruch obwalte. Denn das Mittel iſt hier ganz und gar zum Zeichen geworden, welches nur die Idee offenbart. Der dramatiſche Darſteller aber formt immer nur eine gegebene Perſönlichkeit zu einer andern um, er ſchafft aber nicht Stoff und Inhalt zugleich, er kann alſo nicht in jedem Punkte das Zeichen ſeiner Souverainität aufpflanzen, wie der Maler, welcher es nur mit dem Schein der Körperlichkeit, die er von Grund aus ſchafft, zu thun hat. Wie weit alſo auch der Schauſpieler ſeine beſondere Individualität durch die Maske, Haltung und Bekleidung zum Ausdruck einer dichteriſchen bezwinge, er kann doch die erſtere nicht völlig umſchmelzen und aus dieſem Prozeß eine abſolut andere, nur aus der Anſchauung des Charakters hervorgegangene gewinnen. Nach dieſer Seite hin muß alſo der Darſteller gegen den Maler ſeine Waffen ſtrecken. Ein Lear, Macbeth, Fauſt, Mephiſtopheles und Romeo, eine Iphigenia, Gretchen, Julia des genievollen Malers müſſen daher die ſinnliche Erſcheinung dieſer Figuren auch des begabteſten und in alle Geheimniſſe ſeiner Kunſt eingeweihteſten Schauſpielers hinter ſich zurücklaſſen. Der erſtere wird dieſe ewigen Perſönlichkeiten ganz in die Erſcheinung entlaſſen, letzterer nur die eigene Perſönlichkeit ihnen annähern können.

Der Grundton des Charakters.

Aber während der Maler nur auf die Verewigung des Moments einer Perſönlichkeit gewieſen iſt, ſo beginnt des Schauſpielers wahre Thätigkeit eigentlich erſt recht mit dem Augenblick, wo die ſinnliche Geſtalt fertig vor uns ſteht. Dieſe iſt nur die Vorhalle des Tempels. Der Charakter enthüllt ſich nur im Werden. Ton und Gebärde entfalten ſein Pathos. Hier beginnt alſo auch die eigentliche That des Darſtellers. Die ſinnliche Erſcheinung weiſt nur auf die tiefere Offenbarung hin und hat in der dramatiſchen Kunſt nur die Bedeutung, den Zuſchauer für dasjenige Pathos zu ſtimmen, welches ſich durch das Drama ſelbſt entwickelt. Das Wort malt den Charakter; dies dringt durch den Ton an unſer Gemüth. In ihm ſoll ſich alſo zuerſt die beſtimmte Gemüthswelt der darzuſtellenden Individualität offenbaren. So wie die Maske und die Haltung uns die feſtgewordenen Züge und den geiſtigen Ausdruck in der Leiblichkeit zeigen, welche uns als ein Reſultat der ganzen Lebensbewegung entgegentreten, ſo hat auch der beſtimmt ausgeprägte Ton die Innerlichkeit des Charakters vor uns aufzuſchließen. Wir bezeichnen dies als den Grundton der Individualität, durch welchen die Seele ſich noch auf eine eindringlichere Weiſe ankündigt, als in der Phyſiognomie und in der Haltung. Im Grundton, welcher als der feſtgewordene, gleichſam durch die ganze Geiſtesbewegung des Individuums erzeugte Accent erſcheint, ſetzt ſich mithin das durch die ſchweigende Geſtalt verleiblichte Bild des Charakters im Element der Rede fort. Er begleitet daher auch, wie die Maske, das Individuum durch den ganzen Verlauf ſeiner Gemüthsbewegung hindurch. Wie durch die heftigſten Affekte der feſtgewordene Ausdruck des Geſichts hindurchſcheint, ſo muß auch der Grundton durch alle Phaſen der Charakterdarſtellung hindurchklingen. Schon in der Abhandlung vom Tempo, im erſten Theile, zeigten wir, daß ſich daſſelbe, je nach der Individualität modificiren müſſe. Dies Geſetz gilt in noch viel beſtimmterem Sinne vom Ton. So wenig ein allgemeiner Menſch, ſondern ein ganz konkretes, von beſtimmten Leidenſchaften und Intereſſen bewegtes, einem beſtimmten Kreiſe angehörendes Individuum vor uns auftritt, ſo wenig darf ſich der Darſteller mit ſeinem natürlichen Grundtone begnügen, ſondern muß dieſen ſtets zu einem Träger desjenigen Charakters umformen, den er uns verſinnlichen will. Gewiß gehört die Löſung dieſer Aufgabe zu den ſchwierigſten der ganzen dramatiſchen Darſtellung. Denn ſie beruht ſowohl auf einer großen Biegſamkeit und Elaſticität der Stimme, als noch mehr auf dem Vermögen, das innerlich angeſchaute Charakterbild unverrückt feſtzuhalten. Wir bezeichnen einen ſolchen ſpecifiſchen Grundton dann in gleichem Sinne als charakteriſtiſch, wie die Phyſiognomie und die Haltung.

Der Grundton muß ſich nun zunächſt in der Kraft offenbaren, die allgemeine Kategorie, welcher der Charakter ſich einordnet, die Lebensſubſtanz deſſelben auszudrücken. Die beſondern Modulationen des Tons geben erſt aus den vermittelſt der Rede ſich entfaltenden Gedanken und Affekten des Charakters hervor. Der charakteriſtiſche Grundton wirkt aber inſofern, gleich der Maske und Haltung, ſymboliſch, als er eine innere Verwandſchaft mit der Natur des vor uns erſcheinenden Individuums ausdrückt, nur daß er eine noch tiefere und durchſichtigere Offenbarung des Charakters iſt, als Maske und Haltung. Individualitäten, welche im Weſentlichen auf einer und derſelben allgemeinen Lebensſubſtanz und Weltanſchauung ruhen, werden daher auch einen im Weſentlichen gleichen Grundton erhalten, denn die Unterſchiede zeigen ſich erſt in der beſondern Entwickelung des Charakters. So wird der Grundton der Sappho, Phädra und Iphigenia, unabhängig von der ſehr verſchiedenen Gemüthsſtimmung, welche die beſondern Schwingungen des Grundtons abbilden, im Weſentlichen ein und derſelbe ſein können. Alle drei ſind ideale Geſtalten der griechiſchen Welt, aus welchen uns daher die volle Schönheit des Tons, die ganze Fülle des edelſten Wohllauts, deſſen die menſchliche Stimme fähig iſt, entgegenſtrömen ſoll, als ein Abbild des idealen Lebens, dem dieſe Charaktere angehören. Dagegen wird innerhalb dieſes gemeinſamen Grundtons der Grundton der Phädra und Sappho noch eine nähere Verwandſchaft zeigen, als der Grundton beider mit der Iphigenia. Der Grundton der beiden erſtern wird ein leidenſchaftliches Kolorit haben, eine gewiſſe Gluth ausſtrahlen müſſen, welche uns in den Abgrund einer Leidenſchaft blicken läßt, in der Iphigenia wird die plaſtiſche Schönheit des Tons vorwalten, welche die ſittliche Größe derſelben abbildet. So haben wir oben im Abſchnitte von der Stärke und Schwäche des Tons von jenen mächtigen Stimmen geſprochen, die keine Kunſt völlig erſetzen kann und welche den Grundton derjenigen Geſtalten bilden müſſen, in denen das heroiſche Princip vorzugsweiſe verkörpert iſt. Theſeus und Macbeth werden, obwohl ganz verſchiedenen weltgeſchichtlichen Stufen angehörend, ſich doch in Rückſicht des Grundtons ſehr verwandt ſein. Eine gleiche Verwandſchaft des Grundtons zeigen uns Desdemona und Imogen einerſeits und Klärchen in Egmont und Gretchen in Fauſt andererſeits. In den Erſtgenannten hat er die ſittliche Grazie des Gemüths und die hingebende Sanftmuth, in den Letzteren die volle Innigkeit weſentlich naiver Naturen abzuſpiegeln. So wird der Grundton Marinellis und des Karlos im Clavigo eine gewiſſe Verwandtſchaft zeigen. In beiden ſoll er das Abbild des geſchliffenen, profanen Verſtandes zeigen; in Marinelli wird er noch die Färbung einer gemüthloſen Glätte annehmen. Man wird es dieſem Grundton anfühlen müſſen, daß er ſich zu Schwingungen des Affekts nicht zu ſteigern vermag. Die Accente werden wie flache Wellen erſcheinen, welche oft kaum ihre leiſe Bewegung verrathen, geſchweige denn ſich zu gewaltigem Wellenſchlag erheben können. So verwandt einerſeits der Grundton Franz Moors und Richards III. erſcheinen mag, inſofern er, gleichſam durch die dämoniſche Bosheit völlig ausgehöhlt, das Abbild einer bis zum Hohn über alles Sittliche geſteigerten Natur geben ſoll, ſo erheben Richard III. doch die großen Verhältniſſe zu ganz andern Schwingungen und geben ſeinem Grundton eine viel intenſivere Haltung als Franz Moor. Die in Franz Moor zu einer fratzenhaften Sophiſtik zuſammengeſchrumpfte diaboliſche Energie Richards ſchränkt auch den Grundton nach dieſem Maaßſtabe ein. Wie gewiſſe Geſtalten ohne jenen metallhaltigen Grundton, aus dem die intenſive Stärke einer heroiſchen Natur zu uns ſpricht, nicht ihrem Weſen gemäß völlig verſinnlicht werden können, ſo auch die vorzugsweiſe idealen, d. h. von der Gewalt überſinnlicher Anſchauungen und Empfindungen getragenen Individualitäten, nicht ohne denjenigen Grundton, welcher durch ſeine Geiſtigkeit uns die Wahrheit ihres Pathos abſpiegelt. Aus dem Grundton des Marquis von Poſa ſoll die Energie eines idealen Gemüths auf uns eindringen; er wird vielweniger des körnigen, vollen Klanges der heroiſchen Naturen, als jenes vom Adel des Geiſtes gleichſam durchzogenen Accents bedürfen. Dahin gehören, beſchränkt natürlich durch ihre individuelle Verſchiedenheit wie durch die Verhältniſſe, Fernando im ſtandhaften Prinzen und Hamlet. Alle ſind von dem ganzen Adel des Geiſtes erfüllt, der den Menſchen in allen Lagen über das Gemeine emporhält *). Auch der in ſich gebrochene Hamlet zeigt uns immer diejenige Geiſtesart, welche wir uns auch von den Schwingen der edelſten politiſchen und religiöſen Begeiſterung emporgetragen denken können. Dies entſcheidet aber allein über den Grundton. Daß Hamlet im tiefen

---

*) Es war der weſentliche Vorzug des leider ſo früh der Kunſt entriſſenen P. A. Wolff, den idealen Naturen dieſen ſpecifiſch geiſtigen Grundton mitzutheilen, wodurch ſie ſich ſogleich bei ihrem Erſcheinen als Menſchen von ungewöhnlichem Geiſtesadel ankündigten. Wolffs ſchwaches, nicht eigentlich metallhaltiges Organ verbot ihm Charaktere, welche das heroiſche Princip repräſentiren, zur Darſtellung zu wählen; aber der geiſtreiche Accent, welchen er den idealen Geſtalten einzuhauchen wußte, verſetzte uns immer in diejenige Stimmung, in der wir uns einer ächt menſchlichen Perſönlichkeit gegenüber befinden ſollen. Darauf beruht, wenn man ſich die beſondere Geiſtesart dieſes ausgezeichneten Künſtlers vergegenwärtigt, der ungetheilte Erfolg, den er ſich in dem gedachten Rollenkreiſe erwarb. Wer Wolff oft geſehen, wird mit uns darin einig ſein, daß er gerade vermöge dieſes ſpecifiſch geiſtigen Grundtons auch Charakteren des gewöhnlichen Lebens eine gewiſſe Idealität mitzutheilen wußte, welche uns ſtets wohlthuend berührte. Möchte dieſe Auffaſſung dazu beitragen, das Bild dieſes darſtellenden Künſtlers wieder einmal lebendig zu vergegenwärtigen und den Leſer zur vollen Reproduktion ſeiner edlen Perſönlichkeit zu nöthigen.

Bewußtſein des Widerſpruchs ſeiner Perſönlichkeit und ſeiner Aufgabe mit einer tiefen Trauer verhängt iſt, giebt dieſem Grundton nur ſeine Modifikation, während aus der Rede des von großen Gedanken geſchwellten Poſa das Feuer eines göttlichen Menſchen ſtrahlen ſoll. Es kommt daher, wie aus dieſen Beiſpielen erhellt, zuerſt weſentlich darauf an, die allgemeine Kategorie zu finden, welcher der darzuſtellende Charakter angehört und die in ihren Grundzügen, ihrer allgemeinen Geiſtesart verwandten Geſtalten zuſammenzuhalten, um zugleich die Modifikation, die beſondere Färbung, welche der Grundton fordert, herauszufinden. Es würde für den Darſteller von großem Gewinn ſein, wenn er ſich eine Reihe von Charakteren nach ihrer allgemeinen Verwandtſchaft gruppirte und zugleich auch die Nüance des Grundtons zu beſtimmen verſuchte, welche derſelbe, je nach der beſondern Individualität, erfahren muß. In einem zur Bildung des Schauſpielers beſtimmten ſyſtematiſchen Unterrichte würden Aufgaben der Art unerläßlich ſein, weil ſie die Auffaſſung der dichteriſchen Perſönlichkeiten unendlich ſchärfen und den Sinn immer auf die Individualiſirung des Allgemeinen hinlenken. Damit würden ſich praktiſche Uebungen verknüpfen müſſen, um auch das innerlich Angeſchaute zu verſinnlichen. Zunächſt würden allgemeine Charaktergegenſätze in ihren mit großen Zügen gezeichneten Unterſchieden durch den Grundton auseinander zu halten ſein. Der Künſtler hätte demnach hier die Aufgabe, zu den einzelnen großen Kategorien der heroiſchen Charaktere, der Böſewichter, der antiken und modernen Geſtalten von rein idealem Gepräge, der begeiſterten, liebeglühenden, ritterlichen Jünglingsnaturen, der beſonnenen, auf die weltlichen Intereſſen gerichteten männlichen Charaktere den charakteriſtiſchen Grundton zu finden und dann zu den mannigfaltigen Abſtufungen dieſer Kategorien fortzugehen, um auch noch die verſchiedene Farbengebung, innerhalb der feſten Umriſſe, durch das nüancirte Kolorit des Grundtons abzubilden. Denn die allgemeinen Kategorien gleichen der Zeichnung, welche aber eine unendliche Mannigfaltigkeit des Kolorits frei läßt.

ein gewiſſer profaner, verweltlichter Charakter walten. der Grundton der Prinzeſſin muß die nach innen gewandte, von der Welt abgekehrte Richtung des Gemüths offenbaren, der wir eine tiefe, aber doch zugleich von Schmerz durchzogene Seelenhaftigkeit anfühlen wollen. Den Gegenſatz dieſes Grundtons würde nach einer Seite Porzia im Kaufmann von Venedig bilden. Auch hier ſehen wir durch und durch Seele, Gemüth, aber eine zur vollen Verſöhnung, zum heiterſten Frieden in ſich durchgedrungene Natur, welche auch darum von Humor ſprüht. Aber man wird es dieſen Blitzen des Humors anfühlen müſſen, daß ſie einer ächt liebenswürdigen und zugleich tiefen Natur entſpringen. Dies hat der Grundton zu verſinnlichen, der gleichweit von einem oberflächlich heiteren Tone, der uns eine gewiſſe Trivialität des Sinnes und des Gemüths verräth und von einer durch das Geſchick und die Welt verwundeten Seelenhaftigkeit des Tons entfernt ſein ſoll. So ſoll der Grundton in Goneril und Regan uns die marmorherzigen Geſchöpfe verrathen, er muß alſo jene eiſige Gemüthsloſigkeit abſpiegeln, ohne doch jemals ins Unedle oder Gemeine zu fallen. Auch im Leben trifft uns bisweilen ein ſo herzloſer Ton, der uns das Gemüth im Innerſten zuſammenzieht und uns jede Annäherung unmöglich macht. Aus ſolch einem Kaliber, nur durch die Kunſt veredelt, muß der Grundton dieſer herzenshärtigen Weſen geformt ſein. Eine Darſtellung, in welcher ſich nicht ſchon im Grundtone an ſich, unabhängig von dem Inhalte der Rede, der Gegenſatz der liebenden und bis zur Verletzung wahren Kordelia hervorhöbe, würde völlig hinter den Anſprüchen unſerer Phantaſie zurückbleiben. Leiht ja doch der Dichter ſelbſt nicht ohne Abſicht der Kordelia den ſanften Wohllaut des Tons als ein ſchönes Abbild ihres Gemüths.

Die Durchführung des Charakters.

Maske, Koſtüm, Haltung und Grundton ſtellen ein feſtes Bild des Charakters vor uns hin. Dies von dem Darſteller entworfene

Bild aber ſoll ſich auch in ſeiner Wahrheit bewähren. Der Charakter ſoll ſich alſo zu dem machen und entwickeln, was er in ſeinem erſten Erſcheinen verheißt. Dies leiſtet die Durchführung des Charakters. Wir begreifen darunter ganz allgemein die Entfaltung der ganzen Individualität nach allen ihren vom Dichter gegebenen Richtungen und Lebensäußerungen, ſo daß dadurch ein volles Leben in die ſinnliche Erſcheinung tritt, welches mit der Kraft der Naturwahrheit auf uns wirkt, während es uns zugleich mit den Forderungen unſerer idealen Natur verſöhnt. Wir haben im allgemeinen Theile bereits aus dem Begriffe das dreifache Verhältniß des Darſtellers zu den Charakteren gefaßt und die jedesmalige Aufgabe des Künſtlers daraus abgeleitet. Dies vorausſetzend wenden wir uns zu dem Weſen der Durchführung ſelbſt. Die ideale Anſchauung, welche wir ihrem Weſen nach erörtert, hat den einfachen Lebenspunkt in die Anſchauung gehoben, aus welchem der Charakter ſich organiſch geſtaltet. Sie iſt das Reſultat einer Vertiefung in die Idee des ganzen Kunſtwerks und in die Beziehungen aller einzelnen Individualitäten. Dies der Phantaſie übergebene Bild des Charakters ſoll nun in die Wirklichkeit entlaſſen und durch alle Phaſen ſeiner Bewegung, als ein in ſich einiges Leben, erhalten werden. Demnach ſtellt ſich zunächſt als die abſolute Bedingung jeder Durchführung des Charakters die Nothwendigkeit heraus, alle Seelenbewegungen der Individualität und die ganze Summe aller Wirkungen, welche die Ereigniſſe und Begebenheiten im Gemüthe der Perſönlichkeit hervorbringen, mit einander zu vermitteln. Der abſolute Feind aller Charakterdurchführung iſt mithin die Iſolirung, weil ſie das Band des Lebens zerreißt und die künſtleriſche Stimmung in uns zerſtört.

Jede Situation eines Charakters ſoll mithin als ein Reſultat der vorhergegangenen Bewegung erſcheinen und in dieſem Sinne durch Ton, Gebärde und Haltung verleiblicht werden. Dieſe Vermittelung iſt nun doppelter Art, einmal die Vermittelung aller Gemüthszuſtände in den Scenen, während welcher der Charakter ſich vor unſern Augen entfaltet, zweitens die Vermittelung, welche auch das Leben des Charakters in den verſchiedenen, von einander getrennten Scenen ſo mit einander verbindet, daß jedes folgende Erſcheinen des Individuums uns daſſelbe zugleich als ein Reſultat der vorhergegangenen Scenen darſtellt. Es darf alſo durch die Entfernung der dramatiſchen Figur nichts von ihrem innern Leben verloren gehen, ſondern ihr nächſtes Auftreten hat uns ſogleich den Gemüthszuſtand zu enthüllen, der ſich aus der Fortentwickelung mit Nothwendigkeit in ihr erzeugt hat. Dadurch allein heben ſich die zeitlichen Unterbrechungen der Lebensäußerungen zu einem organiſchen Leben auf. Ohne dieſe Vermittelung ſieht der Zuſchauer nur Scenen ohne wahren Zuſammenhang, vereinzelte Gemüthsbewegungen ohne ein individuelles Leben.

Die erſte Vermittelung verbindet die einzelnen Reden des Charakters, in denen ſich derſelbe während ſeiner Anweſenheit auf der Bühne offenbart, zu einer lebendigen Einheit, indem jede folgende Rede immer als Ergebniß der geſammten Wirkung erſcheinen muß, welche durch die Mithandelnden auf das Individuum hervorgebracht worden iſt. Während alſo der Charakter durch das lebendige Wort ſeinen direkten Antheil an der Handlung zeigt, ſo ſollen uns die Augenblicke ſeines Schweigens, in denen er die Rede der mithandelnden Perſonen nur mit Antheil begleitet, das Werden ſeiner Gemüthsſtimmung enthüllen und den Uebergang zu den nächſten Lebensäußerungen in der Rede vermitteln. So muß ſich alſo der Charakter ununterbrochen als ein Reſultat aller auf ihn einwirkenden Elemente darſtellen. Die aus dem Ganzen der dramatiſchen Handlung ſich für den einzelnen Charakter ergebende Gemüthsſtimmung iſt der Faden, an welchem ſich auch die Rede verläuft und den ſie immer wieder aufnimmt. Ohne die Vermittelung der einzelnen Reden des Dialogs durch Ton und Gebärde zu verſinnlichen, erſcheinen dieſelben nur wie abgeriſſene und äußerlich mit einander verknüpfte Fäden, nicht aber als ein ſich fortſpinnender Lebensfaden.

Die zweite Art der Vermittelung verbindet das wiederauftretende Individuum mit dem Momente, wo wir es verlaſſen haben. Hier iſt alſo die Aufgabe des dramatiſchen Künſtlers, diejenige Stimmung, welche indeſſen im Gemüthszuſtande des Individuums eingetreten iſt, auch in der ganzen Perſönlichkeit ſo zu verſinnlichen, daß wir auf einen Schlag die durch die vorangegangenen Entwickelungsmomente bedingte Lebensgeſtaltung des Charakters auch in der beſtimmteſten Form vor uns ſehen. Alles, was epochemachend im Leben des Menſchen auftritt, hat auch eine Veränderung ſeines Denkens und Empfindens zur Folge. Im Leben erſcheint freilich der einzelne Menſch oft nicht darauf vorbereitet, eine Kataſtrophe auch wirklich in dem Sinne zu durchleben, wie es ihre Bedeutung fordert. Seine Perſönlichkeit iſt dann dem Geſchicke, das ihn trifft, nicht gewachſen, er bleibt in ſeinem ganzen Verhalten hinter demſelben zurück. Triviale Charaktere haben gar keine Epochen, weil es ihnen überhaupt an Vertiefungsfähigkeit fehlt, die Ereigniſſe auf ihr Gemüth, ihre Geſinnung umgeſtaltend wirken zu laſſen. Was einer tiefen Natur zu einem Wendepunkte für das ganze Leben wird, was oft ihre ganze Weltanſchauung umgeſtaltet, ihr Gemüth bricht, ihre Lebensbahn verändert, das läßt einen ſeichten Charakter entweder ganz ungeſtört oder die Bewegung kräuſelt nur die Oberfläche deſſelben. Ein Ereigniß und Erlebniß arbeitet daher nur diejenige Stimmung heraus, zu der der Menſch ſeiner Natur nach disponirt und vorbereitet iſt. In der ächten Poeſie, welche die im Leben oft kraftlos auseinanderfallenden Elemente des Daſeins zu einer innern Einheit verknüpft, iſt der Charakter auch immer der Kataſtrophe gewachſen, ihre Kraft reicht ſo weit, als die Individualität, ihrer ganzen Natur nach, dieſelbe zu erleben und in ihren Wirkungen zu erfahren fähig iſt. Wir können alſo an dem dichteriſchen Charakter gleichſam den Ton der Scala ermeſſen, bis zu welchem ein Erlebniß ſeine Lebensſtimmung ſteigern oder herabdrükken wird. Dieſer Ton der Gemüthsſcala, der weit über das geſprochene Dichterwort hinausliegt und welche nur die ſchöpferiſch im

Kunſtwerke mitlebende Phantaſie in ihrer ganzen Schönheit und Beſtimmtheit in ſich wiederklingen zu laſſen vermag, dieſer Ton ſoll durch den ächten dramatiſchen Künſtler in ſeiner vollen Energie auf uns eindringen und uns gewiſſermaßen den Grad ermeſſen laſſen, bis zu welchem das Gemüth in ſeiner Tiefe erzittert iſt. Welch eine Welt iſt in Julias Seele zwiſchen dem erſten Zuſammentreffen mit Romeo und ihrem Erſcheinen am Anfang des zweiten Akts aufgegangen! Der ganze Frühling ihres innern Lebens iſt indeſſen gezeitigt worden. Die verſchloſſene Knospe iſt durch den Strahl der Liebe völlig aufgebrochen und hebt ſich der Sonne in voller Pracht entgegen. Dieſe ungeheure Umwandlung, die Kataſtrophe ihres innern Lebens ſoll auch die Darſtellerin völlig verſinnlichen. Der naive, kindlich unbefangene Ton der erſten Scene, welcher die ſchlummernde Gewalt und Leidenſchaft noch gar nicht verrieth, iſt dem Tone gewichen, aus welchem eine ſchwellende Empfindung zu uns ſpricht. Aus dieſen Tönen ahndet der Hörer jene Herzensgewalt, welche das volle Gemüth für das ganze Leben ergriffen hat. Wenn ſich auch das kindliche Weſen des erſten Akts nicht ganz verleugnet, ſo ſcheint doch ſchon eine dunkle Gluth hindurch, welche den heitern Himmel röthet. Dieſe Epoche des Lebens ſoll alſo aus der Vergleichung der beiden gedachten Scenen in der Darſtellung in voller Wahrheit und Schönheit an unſere Seele dringen. Und welch ein Unterſchied wieder zwiſchen der Julia am Schluß des zweiten Akts und ihrem erſten Auftreten in der zweiten Scene des dritten Akts. Wir ſehen nicht mehr das unruhige, bange, ſehnſüchtige, halbunbefangene, halbliebeglühende Weſen; die volle Frucht iſt gereift. Das Weib, in der ungebrochenen Energie des ſeligſten Empfindens, dem in dem Gatten das Univerſum perſönlich geworden iſt, ſteht vor uns. Jetzt ſoll uns die Darſtellerin die in der Poeſie der Liebe ſchwelgende, aber zugleich von jeder ſchwächlichen Sentimentalität freie, die durch die Fülle des Lebens zur Dichterin erwachte Julia enthüllen. Es iſt ein Moment des vollen geſättigten Daſeins, das nicht ahndet, wie nahe der Blitzſtrahl iſt, der es treffen ſoll. Dieſe von uns angedeuteten Epochen des innern Lebens hat mithin die dramatiſche Darſtellung in ihrer ganzen Beſtimmtheit gegen einander abzugränzen und doch zugleich ſo mit einander zu vermitteln, daß in dem Leben der vorangegangenen die folgende ſchon eingehüllt iſt. Leiſtet die Darſtellung dies nicht, ſo erſcheinen uns in dieſen verſchiedenen Kataſtrophen nur zufällige Sprünge einer Individualität, welche für unſere Anſchauung nie ein organiſches Leben gewinnt.

Man ſtelle ſich ferner Lear vor, wenn er im zweiten Akt ſchon als ein halb Verbannter vor Gloſters Pallaſt anlangt. Das ungeheure Erlebniß des erſten Akts und die Abreiſe Regans müſſen auch ihre Spuren in dem Gemüthe des Greiſes hinterlaſſen haben. Lear muß als eine ſchon gebrochene Natur vor uns ſtehen. Die großartige Ruine hat ihren Stützpunkt faſt gänzlich verloren, wir ſehen ihrem völligen Einſturze mit grauenhafter Gewißheit entgegen. Ein Darſteller, der uns das Erſcheinen nicht ſo vermittelte, nicht den gewaltigen Umſchwung, den ſein Gemüth erfahren, in dem düſtern Antlitz, worauf die Arbeit der Seele bereits ihre Furchen gezogen und in dem Tone offenbarte, aus dem ein nur mühſam ſich ſammelnder Geiſt ſpricht, würde den Faden dieſes Lebens zerreißen. Ein Wallenſtein, dem man, nach der erſten Rückkehr von dem mit heroiſchem Selbſtgefühl unternommenen Gange, um die aufrühriſchen Truppen zum Gehorſam zurückzubringen, nicht die gewaltige Kataſtrophe anfühlte, welche er erlebt, indem er zum erſtenmale ſeine Allgewalt hat ſcheitern ſehen, aus dem dieſer Wendepunkt ſeines Geſchicks ſich nicht in dem umwölkten Antlitz und dem zur alten Feſtigkeit und Zuverſicht ſich zwingenden Tone verräth, hat die höchſte Aufgabe des Dichters nicht gelöſt. Ein Macbeth, dem man in den Auftritten nach dem Morde des Königs nicht den fieberhaften Wahnſinn, der ſich ſeiner wachſend bemächtigt, und, nach den trügeriſchen Zauberſprüchen im vierten Akt, die bis zur Verrücktheit ſich ſteigernde Selbſtübertäubung des zerſtörten Gemüths anfühlte, würde dem Bilde des Dichters durchaus nicht entſprechen. Dieſe Beiſpiele werden die Bedeutung derjenigen Vermittelung anſchaulich gemacht haben, welche die großen Wendepunkte in der Entwickelung des Charakters mit einander zu einem organiſchen Leben verbindet und die Kataſtrophen des Pathos ſo verſinnlicht, daß in der wiederauftretenden Geſtalt die ganze, indeſſen durchlebte Gemüthsveränderung als ein Reſultat verkörpert vor uns ſteht.

Die Elemente zur Durchführung des Charakters.

1. Das ſtumme Spiel.

Nach der Begriffsbeſtimmung der beiden, alle Bewegung des individuellen Lebens in ſich faſſenden Formen der Vermittelung bleibt uns noch übrig, die Mittel zu unterſuchen, durch welche dieſe höchſte Aufgabe des darſtellenden Künſtlers in der Durchführung des Charakters verwirklicht wird. Da die Vermittelung das innere Leben der dichteriſchen Perſönlichkeit als einen ununterbrochen ſich entwickelnden Prozeß vor uns werden laſſen ſoll, das Pathos des Charakters ſich aber nur in den beiden Formen der Gebärde und des Tons dramatiſch darſtellt, ſo haben wir auch in ihnen die großen Kräfte, durch welche ein von der Phantaſie erzeugter dichteriſcher Charakter uns ganz in den Kreis ſeines individuellen Lebens zu bannen vermag. Beide ergänzen ſich aber ununterbrochen, um die innere Welt der Perſönlichkeit zu offenbaren. Dasjenige Element, worin der Charakter ſich während der Scene mit allen andern Figuren der Scenen vermittelt, wodurch er den Faden ſeines innern Lebens während der Reden der andern Perſonen ununterbrochen fortſpinnt, iſt das *ſtumme Spiel*. Das Element, worin ſich das intenſirſte Leben des Charakters aufthut, worin ſich gleichſam das ganze Pathos wie in eine Spitze zuſammennimmt, iſt der *ethiſche Accent*. Beide vollenden die allſeitige Vermittelung des Charakters in ſich und mit dem Ganzen. Durch ſie iſt alſo die Durchführung der dichteriſchen Individualität beſchloſſen.

In jeder dramatiſchen Geſtalt muß ſich in jedem Augenblick das individuelle Leben aller andern Geſtalten, welche mit demſelben das Ganze der Scene bilden, ſo reflektiren, daß daraus der beſondere, in der Natur des Charakters und der Situation bedingte Antheil und die individuelle Gemüthsbewegung derſelben ſichtbar wird. Dies leiſtet das ſtumme Spiel des Darſtellers. Seine abſolute Bedingung iſt mithin, daß der darzuſtellende Charakter ſtets in ſeinem richtigen Verhältniſſe zu allen andern Perſonen aufgefaßt und daraus die Wirkung ermeſſen wird, welche durch ſie auf denſelben hervorgebracht werden muß. Das ſtumme Spiel ſetzt alſo eigentlich immer die lebendige Handlung ſchweigend fort und zeigt uns das Individuum ſtets als ein nothwendiges Produkt der konkreten Verhältniſſe. Ohne das ſtumme Spiel giebt es daher nur vereinzelte Reden, welche abgebrochen und wieder aufgenommen werden. Das ſtumme Spiel vermittelt ſie erſt zu einem zuſammenhängenden Ausdruck des individuellen Lebens, denn es zeigt gleichſam den rothen Faden, der durch das Geflecht aller Situationen des Charakters hindurchgeht. Im ſtummen Spiel vereinigen ſich mithin alle Elemente der körperlichen Beredtſamkeit, um den Eindruck zu reflektiren, welcher auf den Charakter durch die Handlung und die Reden der Mitſpielenden hervorgebracht worden iſt.

Das ſtumme Spiel vermittelt nun zunächſt das Pathos der unterbrochenen Rede mit der wiederaufgenommenen. Dadurch erſcheint die letztere in ſich motivirt und als ein wirkliches Glied in der Kette des Dialogs. Das ſtumme Spiel ſichert mithin den Darſteller davor, den Charakter ſelbſt in keinem Augenblicke fallen zu laſſen, indem es ihn nöthigt, denſelben ſtets in ſeiner Phantaſie feſtzuhalten und fortzuſpinnen. Der Ton, mit welchem die nächſte Rede einzuſetzen iſt, kann daher nur mit voller Wahrheit aus der Illuſion gefunden werden, mit welcher ſich der Schauſpieler innerhalb ſeiner Rolle bewegt. Dieſe Illuſion erzeugt aber das ſtumme Spiel, ſo wie umgekehrt daſſelbe auch die Illuſion wieder mit hervorbringen hilft. Dieſer ununterbrochene Reflex der Reden der mithandelnden Perſonen iſt von dem Darſteller mit um ſo größerer Sorgfalt durch das ſtumme Spiel zu verſinnlichen, als ſich dieſe Region größtentheils nur dem feinorganiſirten Zuſchauer erſchließt, und für den klingenden Beifall wenig Ausbeute gewährt. Hier beginnt alſo auch der eigentliche Kultus des Künſtlers, der ſich über ſeine Aufgabe vergißt und ganz in ſeinen Charakter aufgeht. Die Vernachläſſigung des ſtummen Spiels iſt daher allemal ein vorlautes Heraustreten des individuellen Selbſt, das den Lebensfaden ſeiner Rolle eigentlich zerreißt, um ihn nachher durch das Wort, welches ihm der Dichter in den Mund legt, äußerlich wieder anzuknüpfen.

Am ſchwierigſten wird natürlich die Aufgabe des ſtummen Spiels zu löſen ſein, wenn es uns eine wachſende Bewegung des Innern während der Rede eines Andern offenbaren ſoll, welche ſich als Reſultat wieder in das Wort zuſammenfaßt. Hier muß alſo das ſtumme Spiel den Uebergang des Pathos vermitteln und den Affekt, in welchen der Charakter nachher ausbricht, rechtfertigen. Wir erinnern z. B. an Clavigo während der Erzählung des Beaumarchais. Der Darſteller des Clavigo hat hier durch ſein ſtummes Spiel ein ganzes Seelenleben zu enthüllen. Clavigo geht von dem Zuſtande der argloſeſten Ruhe eines theilnehmenden Hörers durch alle Töne bis zur äußerſten Bewegung des Gemüths fort. Und in dieſer ganzen Scala ſoll nicht nur kein Ton überſprungen, ſondern jeder an den andern ſo gebunden werden, daß man dem ſo eben angeſchlagenen noch in dem nächſtfolgenden in der Phantaſie mitklingen hört. So durchläuft Clavigo die Stadien einer geſpannten, aber zunächſt nur theoretiſchen Aufmerkſamkeit, einer peinlichen Spannung, einer ſichtbaren Verwirrung bei dem Streben, ſie zu bewältigen, und einer Zerrüttung der Seele, worin er ſelbſt den Antheil an dem letzten Abſchnitte der Erzählung verliert und nur noch in ſein zerſtörtes Gemüth hineinſchaut, bis er ſich endlich in abgebrochenen Reden Luft macht. Die ganze Scene iſt auch, unabhängig von der wirklichen Darſtellung, für jeden Schauſpieler ein großes Studium. Wir gedenken ferner der Iphigenia, dem Oreſt gegenüber (Akt 3, Scene 1), während der erſchütternden Erzählung des Muttermordes. Das ſchon durch die Vorhergänge höchſt geſpannte Gemüth der Iphigenia ſteigert ſich von der aufgeregteſten Theilnahme bis zu einem zwiſchen Grauen, Mitleiden und Entſetzen mitten inne ſchwebenden Zuſtande, in welchem die nächſte Rede ein der Auflöſung nahes Gemüth ankündigt. Ohne daß dieſe Gewalten alle durch das ſtumme Spiel auf uns eindringen, erſcheinen die der Erzählung folgenden Worte, wenn auch mit dem richtigen Ausdruck geſprochen, ohne Wahrheit. Und welch eine Umwandlung der Seele ſoll uns Iphigenia offenbaren, während der Erzähler ſich ſelbſt als Oreſt zu erkennen giebt! Hier geht die ängſtlich aufgeregte Spannung in ein ſeliges Entzücken über, welchem die Seele faſt erliegt. Das Wort: Ich bin Oreſt, trifft wie ein Blitz, der die Nacht der Seele erhellt. Dem ſtummen Spiel der edlen Geſtalt muß man den Jubel des Herzens, den Trieb, ihn in das Wort zu faſſen, und die dankbare Hingebung an das Walten der Götter gleichzeitig anfühlen. Das Gemüth arbeitet ſich erſt zu jenem erhabenen Erguß hindurch, durch welchen in der folgenden Rede die edle Natur Iphigeniens die gewaltigſte Wendung ihres Geſchicks verklärt *). Auch dies wird in der Darſtellung einſam daſtehen, wenn uns das ſtumme Spiel nicht völlig darauf vorbereitet hat.

Je beſtimmter die einzelnen Reden im Dialog auch zugleich einen Akt in der Entwickelung des Pathos bezeichnen, deſto gebieteriſcher wird die Vermittelung durch das ſtumme Spiel gefordert, weil nur dadurch das Lebensband des Charakters zuſammengehalten werden kann. Wir verweiſen auf die beiden großen Scenen

---

*) Die oben gedachten Scenen gehören übrigens zu den höchſten Triumphen der Crelinger, welche darin eine ſeltene Macht des ſtummen Spiels an den Tag legt, wie ſie ſich denn überhaupt immer tiefer in dieſe großartigſte Aufgabe der Darſtellung der Iphigenia hineinlebt.

zwiſchen Othello und Jago (Akt 3, Scene 2) und zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth (Akt 1, Scene 7). In der erſteren wollen wir vermittelſt des ſtummen Spiels die allmaligen Wirkungen des Giftes ſehen, welches Jago in das Gemüth des argloſen Othello träufelt. Jeder Satz des Othello muß uns durch das die Fragen und Reflexionen Jagos begleitende ſtumme Spiel den immer ſiegreicheren Angriff auf die Ruhe des Othello zeigen. Das ſtumme Spiel iſt eigentlich das Thermometer, woran wir die erwachende Kraft der Eiferſucht meſſen. Zuerſt verräth es uns die ungeduldige Haſt der Seele, hinter das ſchlau verborgene Gedankengeheimniß Jagos zu kommen, das wie eine geſpenſtige Geſtalt auf Othello wirkt und ihn bis zur fieberhaften Spannung treibt. Dieſer folgt die auf einen Augenblick triumphirende Zuverſicht, welche aber dann einem bis zum Marke des Lebens dringenden Verdachte weicht, der wie er zuerſt Othello trifft, ihm auch die Faſſung raubt, die er dann mühſam erkämpft, während der einmal gefaßte Gedanke das Gemüth in ſeiner Tiefe aufwühlt. Dieſen, die aufgerufene Beſonnenheit fort und fort niederwerfenden Sturm des Innern ſoll uns das ſtumme Spiel vorbereitend offenbaren, bis der lebendige Ausdruck des Worts es beſtätigt. In der gedachten Scene des Macbeth ſoll dagegen das ſtumme Spiel uns die Kraft des ſittlichen Gegenhalts, welche Macbeth noch in ſeiner Seele gegen die finſtern Mächte des Ehrgeizes geſammelt hat, im Kampfe erliegend zeigen. Dieſes durch Lady Macbeths Ueberlegenheit Schritt für Schritt unterworfene ſittliche Bewußtſein ſoll uns der Darſteller in den einzelnen Stadien ſeines Unterliegens verſinnlichen. Jede Rede Macbeths iſt gleichſam eine Kataſtrophe, welche das Gemüth durchlebt. Es giebt kaum eine größere Aufgabe für das ſtumme Spiel, als dieſe Scene, weil es hier eigentlich in Macbeth den Fall der hochbegabteſten Natur durch die finſtern Mächte der Selbſtſucht und dadurch eine ewige Geſchichte zur Anſchauung bringen ſoll. Bei keiner Scene möchte daher auch der Mangel eines ergreifenden ſtummen Spiels die poetiſche Schönheit mehr zerſtören, indem es die kurzen, nur das Stadium des Erliegens verkündenden Sätze zu vereinzelten Phraſen herabſetzt.

Jedes ſtumme Spiel muß aus dem tiefen Verſtändniß des Pathos und der Weltanſchauung des darzuſtellenden Charakters hervorgehen. Es muß daher, ſo allgemein einerſeits die Affekte ſind, welche das ſtumme Spiel reflektirt, doch immer als Ausdruck des individuellen Lebens wiedergeboren werden. Daraus folgt, daß es der Natur des ſtummen Spiels abſolut widerſtrebt, allgemein gültige Geſetze für die beſondern Aeußerungsweiſen deſſelben geben zu wollen. An dem Reichthum des konkreten Lebens würde die abſtrakte Regel bald genug ihre Unzulänglichkeit erfahren. An eine wiſſenſchaftliche Entwickelung eine ſolche Forderung machen, wäre ein gleiches Verkennen ihrer Grenzen, als wenn eine Theorie der Strategie alle Kombinationen erſchöpfen und den ganzen Reichthum der konkreten Verhältniſſe in Kategorien gliedern wollte. So gut hier die Wirklichkeit durch die Fülle der Momente, welche in jedem Augenblicke berückſichtigt ſein wollen, des abſtrakten Geſetzes ſpottet, ſo gut weiſt in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, welche ja immer ein volles individuelles Leben zur Stelle ſchafft, ein geſunder Takt die abſtrakte Regel für die durch das ſtumme Spiel darzuſtellende Gemüthswelt zurück. Die Erwartung, Spannung und Freude, das Entzücken und Leiden reflektiren ſich in einer Iphigenia anders, als in Desdemona, anders die erwachende Eiferſucht eines Othello und eines Don Gutierre und endlich gar eines Thoren, der zur komiſchen Figur wird. Der Strahl des Lichts bleibt derſelbe, aber die Wirkung des Lichts iſt von den Objekten abhängig und von dem Auge, welches ſie wahrnimmt. Ein einziger Blick, eine Handbewegung, eine Wendung des Kopfes giebt derſelben Empfindung der Liebe, der Wehmuth, dem Hohne und der Bosheit einen andern Charakter, ohne deshalb den allgemeinen Charakter einzubüßen.

8. Der ethiſche Accent.

Während das ſtumme Spiel die Uebergänge der Gemüthsſtimmung ſinnlich vermittelt, ſo offenbart uns der ethiſche Accent die jedesmalige, aus der Summe aller Verhältniſſe hervorgegangene Gemüthsſtimmung im Element des Tons. Wir haben im erſten Abſchnitte, welcher der Bildung der Rede gewidmet war, das Weſen des logiſchen und des ſymboliſchen Accents entwickelt. Der erſtere bringt den grammatiſchen Sinn in allen ſeinen Beziehungen an das Ohr, der letztere haucht dem Tone auch die ganze Fülle des geiſtigen Gehalts, der im Begriffe des Worts enthalten iſt, ein, ſo daß der Hörer im Tone zugleich die Anſchauung deſſelben überkommt. Dem ſymboliſchen Accente zeigte ſich der logiſche Accent untergeordnet. Beide Arten der Accente gehörten dem erſten Theile an, welcher die Bildung der Rede zu ſeinem Gegenſtande hatte. Der ethiſche Accent unterſcheidet ſich aber von den beiden genannten weſentlich dadurch, daß er den individuellen Gemüthsausdruck des Charakters offenbart, mithin in jedem Momente uns die Individualität in ihrem perſönlichſten Leben, in ihrer innerſten Bewegung durch den charakteriſchen Geiſt, welchen der Künſtler dem Tone einzuhauchen weiß, mit Wahrheit enthüllt. Durch den ethiſchen Accent tritt alſo erſt ein individuelles Daſein, ein Gemüthszuſtand in der charakteriſchen Beſtimmtheit, welche die Situation und die beſondere Perſönlichkeit erzeugen, lebendig vor uns hin. Der ethiſche Accent ſchließt alſo die eigentlichen Myſterien des Menſchenlebens, die Tiefen des Charakters auf und iſt die höchſte That innerhalb der dramatiſchen Darſtellung. Wenn wir auf dem Wege unſerer Entwickelung öfter Gelegenheit hatten zu bemerken, daß, je mehr die Momente unſerer Kunſt ein inneres Leben darſtellen, ſie auch um ſo weniger durch Lehre und Unterricht dem Ausübenden mitgetheilt werden können, ſo gilt dies von keinem Momente mehr, als von dem ethiſchen Accente, weil er der höchſte Schöpfungsakt in der Darſtellung einer dichteriſchen Perſönlichkeit iſt. Wir haben oben den Grundton als die durch das Element des Tons uns werdende Anſchauung der Totalität des Charakters bezeichnet. Der Grundton verſinnlicht alſo den Grundzug des Charakters, das habituelle, feſtgewordene Daſein, was die Griechen im eigentlichen Sinne das Ethos des Charakters im Gegenſatze des Pathos genannt haben *). Wir begreifen hier unter dem ethiſchen Accent das aus der allgemeinen Baſis des Grundtons ſich erhebende individuelle Leben in allen Phaſen ſeiner Entwickelung, inſofern dies durch den Ton zur Anſchauung kommt. Der Grundton erſcheint alſo wie die Architektur, aus welcher ſich der ethiſche Accent wie mannigfaltige Gruppen und Figuren in halb und ganz erhabener Arbeit herausheben, welche aber alle mit der in der Architektur ausgedrückten Bedeutung, dem Geiſt des Ganzen, im genaueſten Zuſammenhange ſtehen und erſt den Sinn des Gebäudes vollenden helfen.

Indem der ethiſche Accent die Tiefen des individuellen Gemüthslebens aufſchließt, ſo folgt daraus, daß ſowohl der logiſche als der ſymboliſche Accent ihm untergeordnet ſein werden. Beide dringen nicht bis zum individuellen Ausdruck der Seele vor, weichen alſo an Bedeutſamkeit demjenigen Accent, welcher die Rede als eine Frucht, die aus dem Boden des Charakters erwachſen iſt, dem Sinn des Hörers übergiebt. Im Verhältniß dazu hat der logiſche Accent nur die Funktion das angemeſſene Material zu liefern, welchem der ethiſche Accent erſt die Seele einhaucht. Ohne den erſteren kann alſo der ethiſche Accent eben ſo wenig wirkſam werden, als der Bildhauer ſeine Intentionen in einem demſelben entſchieden widerſtrebenden Stoffe auszudrücken vermag. So wenig wir aber bei dem ſittlichen Ausdruck einer Statue oder eines Gemäldes an den Stoff denken, der zu dieſem Ausdruck verwendet worden iſt,

---

*) Man vergleiche darüber die von Winkelmann und den Herausgebern angeführten Stellen der Alten, nebſt den Erläuterungen. Werke IV. S. 363, VI. S. 89 u. ſ. f. und 175 u. ſ. f.

eben ſo wenig fällt es uns bei dem unſer ganzes Gemüth ergreifenden und es in eine beſtimmte Stimmung verſetzenden ethiſchen Accent ein, noch an den grammatiſchen Sinn des Satzes, als an die allgemeine Unterlage des charakteriſtiſchen Ausdrucks zu denken. Das Verhältniß des ſymboliſchen Accents zum ethiſchen iſt aber noch ein anderes. Der ſymboliſche Accent wird nämlich, je nach den Intentionen, welche der ethiſche Accent an die Seele bringen will, von dieſem verwendet; ſeine größere oder geringere Kraft und Ausdehnung hängt alſo von dem ethiſchen Accente ab, er entſcheidet über das Maaß ſeiner Anwendung, während der logiſche Accent immer zu ſeinem Rechte kommen muß. Ein Beiſpiel wird das richtige Verhältniß des ſymboliſchen Accents zum ethiſchen an die Vorſtellung bringen. Wenn Iphigenia in den Momenten der höchſten Kolliſionen, in welche ſich dieſe reine Seele verſetzt fühlt, ſich das alte Lied der Parzen aus der Jugenderinnerung wieder zurückruft, ſo ſoll der Recitation des Liedes jene Farbe gegeben werden, welche uns ſeinen düſtern Inhalt und die in die Arbeit der Wiedererinnerung verſenkte Seele der Iphigenia heraushebt. Dies leiſtet der ethiſche Accent. Er malt alſo in dieſem Falle jene ſpecifiſche Gemüthsſtimmung der aus der Nacht der Vergeſſenheit plötzlich auftauchenden Erinnerung, in welche ſich die Seele zuletzt völlig verliert, und bringt zugleich die Bedrängniß des eignen Gemüths mit der düſtern, im Liede herrſchenden Stimmung in Einklang. Denn im Grunde erwacht doch in Iphigeniens Seele nur darum das Lied der Parzen, weil in ihr in dieſem Augenblicke mit einem geheimen Grauen der von ihr längſt überwundene Glaube an die Willkür und die Maaßloſigkeit der göttlichen Rache auftaucht, welcher ihre reine Seele in den alten Fluch des Hauſes hineinzureißen droht. Gegen dieſen düſtern Grundton des Gemüths tritt nun in dieſem Geſange der ſymboliſche Accent, welcher die einzelnen Anſchauungen durch den Ton ausmalt, zurück. Die Tonmalerei kann auf dieſem düſtern Grunde des Gemüths ihre Geſtalten gar nicht ſichtbar machen. Der ſymboliſche Accent deutet alſo hier im Einzelnen nur an. Der ethiſche Accent weiſt alſo dem ſymboliſchen Accent, welcher alle einzelne Anſchauungen durch den Ton ſcharf abgrenzt und dem Hörer überliefert, in dieſem Falle nur eine ſehr untergeordnete Stelle an, weil er ſonſt den Charakter der Situation, alſo das individuelle Leben, aufheben würde. Faſſen wir dagegen dieſes Lied als ein lyriſches für ſich beſtehendes Gedicht auf, alſo abgelöſt von dem Boden, durch welchen es an unſerer Stelle ſeinen ganz individuellen Charakter empfangen hat, ſo tritt ein ganz anderes Geſetz der Recitation ein. Der ethiſche Accent fällt dann weg, welcher dem Liede die düſtere Färbung giebt und es als eine beinahe willenlos ſich der Seele aufdringende Erinnerung darſtellt, und der ſymboliſche Accent macht ſich in ſeiner ungehemmten Kraft geltend. Der logiſche Accent dagegen erleidet in keinem Falle eine Veränderung, weil er die feſte Baſis iſt, welche unabhängig von dem ſpecifiſchen Charakter des Liedes nur den allgemeinen Sinn jedes einzelnen Satzes an die Vorſtellung bringt. Wenn dagegen Iphigenia in der Erzählung der Frevel ihres Hauſes im erſten Akt die ſchaudervolle That des Atreus erzählt, ſo ſoll uns der ethiſche Accent die von Grauſen ſelbſt Erſchütterte in den Worten zeigen:

> Und ſetzt die ekle, ſchaudervolle Speiſe
> Dem Vater bei dem erſten Mahle vor.

Hier nimmt nun der ethiſche Accent den ſymboliſchen Accent in ſeiner ganzen Kraft für ſich in Dienſt und führt durch die Art, mit welcher derſelbe die durch die beiden Prädikate (die ekle, ſchaudervolle Speiſe) erweckte Anſchauung auch dem ſinnlichen Tone einverleibt, den ethiſchen Charakter unſerer Stelle aus. Es muß alſo das Maaß, die Intenſität der Anwendung des ſymboliſchen Accents im Drama ſeine letzte Autorität von dem ethiſchen Accent empfangen. Daraus rechtfertigt ſich auch zugleich die Stellung, welche wir im Organismus unſers Werks dem ſymboliſchen und dem ethiſchen Accent gegeben haben.

Der ethiſche Accent hat, wie gezeigt, die Aufgabe, der Rede diejenige Farbe zu geben, welche ſie zum charakteriſtiſchen Ausdruck der beſtimmten Individualität macht. Dieſer Ueberſchuß über den logiſchen Accent, wodurch das Wort zugleich mit charakteriſtiſcher Färbung auf den Hörer eindringt, iſt das eigentliche Myſterium des ethiſchen Accents. Die größten Wirkungen, welche jemals durch die Kunſt des Darſtellers erreicht worden ſind, haben in der ſchöpferiſchen Anwendung dieſes Accents ihre Wurzel. Es iſt das Schibōleth, wodurch ſich die genievollen Schauſpieler von den nur verſtändigen unterſcheiden. Der Letztere trifft das Richtige immer, und iſt gegen jeden poſitiven Angriff durch die Korrektheit verſchanzt, welche Alles, was zum Verſtändniß der Rede gehört, berückſichtigt, welche ſich auch nicht auf Verkehrtheiten und poſitiven Verletzungen der Schönheit ertappen läßt. Wenn wir einem Künſtler den ganzen Umfang der Beziehungen entwickeln, welche eine Stelle darbietet, wenn alle dieſe Seiten von ihm völlig ins Bewußtſein gefaßt worden ſind, ſo bleibt die Verwirklichung ſelbſt vermittelſt des ethiſchen Accents doch immer ein qualitativer Sprung, deſſen Ausführung zwar durch manche Mittel erleichtert, der aber doch eigentlich nie gelehrt und durch Uebung erlangt werden kann.

Der ethiſche Accent wechſelt nothwendig mit den Gemüthsſtimmungen, welche er ausdrücken ſoll, ununterbrochen ab. Er giebt alſo zunächſt den Affekten ihren eigenthümlichen Ton und vermittelt ſie mit einander, ſo daß ſie nicht als nebeneinanderſtehende, ſondern aus einander hervorgehende Schwingungen der Seele erſcheinen. So lange der dramatiſchen Rede dieſer Hauch noch nicht mitgetheilt worden iſt, ſo lange tönt uns aus derſelben erſt ein allgemeiner Inhalt, nicht ein auf den Boden einer individuellen Empfindung gepflanzter und dadurch perſönlich gewordener entgegen. Wir vernehmen alſo wohl aus dem Tone die Sprache des Stolzes, der Wehmuth, des Entzückens, des Zornes u. ſ. f., aber dieſelbe verkörpert ſich nicht in einer beſondern Individualität, welche allen dieſen Empfindungen und Reflexionen den Zuſammenhalt giebt. Der ethiſche Accent erſchafft alſo dem Hörer erſt die Gewißheit, daß ein beſtimmter Menſch zu uns ſpricht. Je zarter nun die Nüancen ſind, welche der Künſtler ſeinem ethiſchen Accente mittheilt, je feiner die Schattirungen deſſelben, deſto mehr ſchafft er das Allgemeine immer zur Offenbarung des Perſönlichen um. Es iſt daher eins der wichtigſten Objekte in der Bildung des Darſtellers, die Grenze zu kennen, wo der ethiſche Accent beginnt und die Herrſchaft des nur grammatiſchen und logiſchen Accents aufhört. Der junge Künſtler muß unter einer kunſtſinnigen Anleitung daher ein und daſſelbe Stück vielſeitig behandeln. Zuerſt wird er den allgemeinen Sinn und die inneren Verbindungen auffaſſen. Dazu reicht, wie wir gezeigt, der logiſche Accent aus, der Hörer vernimmt durch ihn den abſtrakten Inhalt der Rede in ihren einzelnen Theilen. Dann gehe der Darſteller an den ethiſchen Accent. Er wird demnach zuerſt den allgemeinen Charakter der Empfindungen, welche in der Rede liegen, zu ihrem Rechte kommen laſſen. Der Ton wird alſo die einzelnen Affekte klar und richtig abbilden, ſo daß ſich der Ton des Stolzes, der Verachtung, der Würde, der Zerknirſchung u. ſ. f. ſcharf gegen einander abgrenzt. Aber hiermit iſt erſt die eine Seite des ethiſchen Accents erfüllt, wozu die in dem erſten Abſchnitte entwickelten Studien und Uebungen der Stimme das Material liefern. Der ethiſche Accent ermißt ferner, wie wir gezeigt, das Maaß der Stärke, welches in den einzelnen Fällen dem ſymboliſchen Accente werden muß, er fixirt alſo auch, da er das über alle übergreifende Element des Vortrags iſt, auch das Verhältniß aller untergeordneten Momente zu einander. Der ethiſche Accent beſtimmt daher auch das Tempo, worin, wie nachgewieſen, vermittelſt der zeitlichen Bewegung zugleich der Charakter der Rede an unſer Gemüth kommt. So erſcheinen alſo alle Elemente des Vortrags, der Rhythmus, das Tempo, der logiſche und ſymboliſche Accent, als das Material des ethiſchen Accents. Dieſer iſt die innere Einheit derſelben, indem er ſie zur vollſtändigen Offenbarung ſeines Weſens verwendet.

Der ethiſche Accent, ſo unmittelbar er auch vor der Seele des

Darſtellers ſchwebt und von ihm angeſchlagen wird, iſt doch allemal ein Reſultat mannigfaltiger Faktoren und erhält ſeine Rechtfertigung erſt aus der Auffaſſung der ganzen Summe der gegebenen Verhältniſſe. Obgleich er alſo, wie ſchon bemerkt, nicht eigentlich lehrbar iſt, indem er entweder auf einen Schlag oder gar nicht vor die Seele tritt, ſo läßt er ſich doch unter der Vorausſetzung der Fähigkeit des Schauſpielers, das innerlich Angeſchaute auch in den Ton zu bannen und den Eindruck deſſelben richtig zu vernehmen, durch Unterweiſung unendlich ausbilden. Dieſe kann aber nur auf der Bildung aller derjenigen Elemente beruhen, welche zuſammengenommen den ethiſchen Accent hervorzubringen vermögen. Der ethiſche Accent beſchränkt ſich alſo, wie aus unſerer Entwickelung erhellt, durchaus nicht auf die Hervorhebung eines Wortes, ſondern iſt immer Ausdruck des ganzen Gemüthslebens. Nur indem dies völlig in den Ton übergegangen iſt, hat der ethiſche Accent ſeine Aufgabe gelöſt, die höchſte, welche im Gebiet der Rede überhaupt von dem Darſteller gelöſt werden kann.

Wir wollen dieſen Begriff des ethiſchen Accents an einem Beiſpiele zur Anſchauung bringen. Als Iphigenia nach dem erſten Theile der Erzählung von den Gräueln ihres Hauſes von Thoas aufgefordert wird, fortzufahren, ſo leitet ſie die Frevel des Atreus und Thyeſtes mit einer ganz allgemeinen Sentenz ein. Sie preiſt darin denjenigen, der ſeiner Väter gern gedenkt und an das Ende dieſer ſchönen Reihe ſich geſchloſſen ſieht. Zunächſt erſcheint dies als ein ganz allgemein menſchlicher Wunſch, eine Reflexion, welche in der Form der Empfindung ausgeſprochen wird. Dies ſoll alſo zuerſt zu ſeinem Rechte kommen. Aber damit iſt der ethiſche Accent unſerer Stelle noch gar nicht hervorgebracht. Denn dieſe Empfindung hat damit noch nicht den Charakter einer individuellen Lebensſtimmung erhalten. Dadurch erſt erſcheint die Reflexion auf dem Boden des Individuums ſelbſt gewachſen und gezeitigt, welches dieſelbe ausſpricht. Erſt durch dieſe letzte Bedingung wird dieſe Sentenz dramatiſch und der ethiſche Accent der Träger des individuellen Lebens. Der ethiſche Accent haucht alſo dieſem allgemeinen Wunſche den ſchmerzlichen Ausdruck ein, welcher ſich Iphigeniens bei dem Andenken an die in ihrem Geſchlechte ſich fortwälzenden Frevel und bei dem Gefühl der Geſchiedenheit von ihrer Heimath bemächtigt. Zugleich ſammelt ſie ſich aber auch dadurch zur Erzählung der Gräuel im Hauſe des Atreus. Dadurch erhält dieſe Sentenz im Munde der Iphigenia eine tragiſche Färbung, indem ſie ſich ſelbſt als Glied eines in Frevel großgewordenen Geſchlechts ſchmerzlich empfindet. Erſt der ethiſche Accent giebt dem Tone die Farbe, wodurch alle dieſe von uns ins Bewußtſein gehobenen Momente zugleich ins Leben treten.

Der ethiſche Accent, indem er jeden Gedanken als Ausdruck eines individuellen Lebens bezeichnet, reicht daher auch immer weiter, als der unmittelbare Sinn der Worte und läßt uns auf ſeiner höchſten Stufe oft in die verborgenſten Tiefen der menſchlichen Seele blicken. Ja, er erleuchtet Regionen des Gemüths, aus welchen uns die ganze Vergangenheit, wie die ganze Zukunft eines Individuums plötzlich vor unſerer Seele ſtehn. Wenn z. B. Julia am Schluß des erſten Akts nach dem erſten entſcheidenden Eindruck, welchen Romeo auf ſie gemacht, zur Amme ſagt, indem ſie forſcht, wer jener Unbekannte geweſen: „Iſt er vermählt, ſo iſt das Grab zum Brautbett mir erwählt," ſo ſoll uns der ethiſche Accent in dieſen Worten in die Tiefe einer Leidenſchaft blicken laſſen, aus der wir die ganze Zukunft Juliens gleichſam weiſſagen können. In Juliens Munde müſſen dieſe Worte von erſchütternder Wirkung ſein, denn ſie ſind der erſte Ausdruck einer glühenden Leidenſchaft, welche ſogleich die Furchtbarkeit der tragiſchen Kolliſion ahnden läßt. Der ethiſche Accent giebt dieſen Worten die Färbung, wodurch ſie ſogleich über die Energie der Empfindung Juliens belehren, welche ſie ausſpricht. Es iſt eine große Kunſt des Darſtellers, ſolche Momente herauszufinden, aus welchen er uns über die ganze Natur des Pathos aufhellen und die Hörer in die richtige Stimmung für den Charakter verſetzen kann. Nur aus der

Vergegenwärtigung aller Umſtände, ſowohl der objektiven Verhältniſſe, als der ganzen Subjektivität des Individuums iſt dieſe höchſte Wirkung des ethiſchen Accents möglich.

Als vor Lady Macbeths Seele (Akt 1 Scene 5), nach dem Empfang des Briefes ihres Gatten, ſchon der Vorſatz feſtſteht, die letzte Prophezeihung künftiger Königswürde wahr zu machen, trifft ſie die plötzliche Nachricht, daß der König noch vor Abend in ihr Schloß komme. Sie erwiedert dem Diener:

Tolle Rede ſprichſt du;
Iſt nicht dein Herr bei ihm? der, wär', es ſo,
Der Anſtalt wegen es gemeldet hätte.

Der ethiſche Accent dieſer Stelle muß unendlich weiter reichen, als der unmittelbare Sinn der Worte, denn Lady Macbeth ſieht in der plötzlichen Ankunft des Königs die That der geſchäftigen Hölle, welche denſelben, noch ehe ſie den ganzen Frevel ausgebrütet, in ihre Hände liefert. Sie iſt erſchüttert bei dieſer Nachricht und weiſt mit der Leidenſchaft der Seele, welche vor der augenblicklichen Erfüllung des Vorſatzes zurückbebt und doch darin eine Mahnung zur Erfüllung ſieht, den Glauben an die Wahrheit dieſer Nachricht mit einem fieberartigen Eifer ab. Dieſen, ſo zu ſagen, eſoteriſchen Sinn, der über den unmittelbaren Sinn der Rede hinausliegt, ſoll der ethiſche Accent verkörpern; dadurch iſt er der Schöpfer von Beziehungen, wodurch der Darſteller den Dichter inſofern noch überflügelt, als er auch das nicht durch das Wort Darſtellbare, ſondern in der Situation ſelbſt und dem Charakter Gegebene der Seele vernehmbar macht[*]. Diejenige Darſtellerin, welche in das gewich-

---

[*] So ſagt Mrs. Jameſon in ihren Frauenbildern zu Shakſpeares Dramen, daß die berühmte Mrs. Siddons in der erſten Anrede, mit welcher Lady Macbeth ihren Gatten empfängt:

Heil Glamis, werther Cawdor!
Hoch über beide durch das Heil der Zukunft!

dem Zuhörer durch die Art, wie ſie das Wort: „der Zukunft“ geſprochen, einen Schimmer jenes furchtbaren Künftigen habe erblicken laſſen, das ſie in ihrer prophetiſchen Wuth für den Augenblick ſchaut. Der ethiſche Actige Amen, womit Julia am Schluß des dritten Akts auf den Rath der Amme, Romeo zu vergeſſen und ſich mit Paris zu vermählen, antwortet, den Ausdruck einer abſoluten Trennung des Gemüths von dieſer Rathgeberin zu legen vermag, hat erſt das geheimſte Leben dieſer Stelle, kraft des ethiſchen Accents, enthüllt.

Nicht minder ſchöpferiſch wirkt der ethiſche Accent, wo er der Ausdruck des Humors iſt. Hier hat uns der ethiſche Accent in die Region der ausgelaſſenen Luſt und Freiheit des Gemüths zu verſetzen, welche uns ſogleich die Gewißheit aufdringt, daß es nicht von einer tragiſchen Leidenſchaft ergriffen werden könne. Dieſe Stimmung, welche die Seele des Zuhörers ſogleich in die Region der vollen Freiheit des Gemüths erhebt und von jedem Pathos entlaſtet, iſt die Wirkung des eigentlich komiſchen Accents, wie umgekehrt der tragiſche Accent ſich ſogleich durch das Gewicht ankündigt, womit er uns den Ernſt des Lebens und die Verſenkung in ein beſtimmtes Pathos vergegenwärtigt. Wenn Falſtaff, nach ſeiner grandioſen Lüge von dem Angriffe der Steifleinenen vom Prinzen und ſeinen Begleitern in die äußerſte Enge getrieben, ſo daß ihm jeder Ausweg verſperrt zu ſein ſcheint, ſich dennoch auf die überraſchendſte Weiſe durch ſein: „Ich kannt euch“ einen glänzenden Rückzug eröffnet, ſo ſoll der ethiſche Accent in dieſen Worten uns die Schalkhaftigkeit und die ganze humoriſtiſche Kraft, welche ſich in dieſer Wendung kund giebt, abſpiegeln. Zugleich wollen wir dem Ausdruck die volle Freiheit und Sicherheit einer um einen glänzenden Einfall nie verlegenen Natur anfühlen, welche auch jetzt weit entfernt iſt, dieſe Wendung etwa als baare Münze auszugeben, ſondern in ihr ſich nur in ihrer humoriſtiſchen Keckheit genießt und dadurch die Kolliſion löſt und die Verhältniſſe beherrſcht.

---

cent hat alſo hier dem Worte jenes innerlichſte Leben mitgetheilt, wodurch die in ihrem Traume von Macht ſchwelgende Gattin Macbeths plötzlich ganz vor uns ſteht.

Mit dem ethiſchen Accente hat ſich die Gebärde mit gleich individuellem Ausdruck zu verbinden, welche, wie wir im Abſchnitt von der körperlichen Beredtſamkeit gezeigt, ununterbrochen charakteriſtiſch ſein ſoll, alſo gleichwie der ethiſche Accent auf der Individualiſirung des Allgemeinen beruht. Wie der Schauſpieler durch den ethiſchen Accent den unmittelbaren Sinn der Worte weit überflügeln und Vergangenheit und Zukunft des Charakters oft darin enthüllen kann, ſo vermag die Gebärde ebenfalls Beziehungen aufzuſchließen, durch welche der Darſteller als der lebendige Ausleger des Dichters erſcheint und einen Reichthum von Anſchauungen in dem Zuſchauer wach ruft, welche zwar im Sinne des Charakters und der beſtimmten Situation liegen, aber doch durch den Darſteller erſt ans Licht gezogen werden. Wenn uns z. B. ein Darſteller Richards III., während des Fluchs der Mutter, (Akt 4 Scene 4) durch einen Zug im Geſicht, durch den unwillkürlichen Ausdruck des Auges die Wirkung darſtellt, welche dieſe furchtbare Sprengung der feſteſten und natürlichſten Bande auf Richard hervorbringt, wie ſehr er auch den Eindruck durch das Wort wegzuſpotten ſucht, ſo hat er damit die tiefſte Intention des Dichters zur Anſchauung gebracht, denn von dieſem Augenblicke an tritt auch das innere Zerwürfniß, die Zertrümmerung der bisher noch immer gehegten Zuverſicht in Richard ein. Ein großer Künſtler wird uns alſo in der Haltung Richards während des Fluchs den Wendepunkt darſtellen, welchen ſein Gemüth gegen ſeinen Willen erfährt, und welche ſich in dem von nun an eintretenden krampfhaften Widerſtand gegen die allmälige Zerſtörung offenbart. Alle Leitung in dieſen höchſten Regionen der darſtellenden Kunſt kann immer nur darin beſtehen, die Vielſeitigkeit der Beziehungen zum Bewußtſein zu bringen, um dadurch den Darſteller zu nöthigen, dieſelben erſchöpfend zu verſinnlichen. Die Kritik vermag daher bei begabten Künſtlern nur inſofern förderlich zu wirken, als ſie die Grenze klar macht, bis zu welcher der Darſteller im Ausdruck vorgedrungen und die noch nicht verkörperten Momente mit Beſtimmtheit heraushebt.

Eine Natur von wirklich geſtaltender Kraft wird dann auch ſolche Andeutungen unendlich fruchtbar für ſich machen können. Aus unſerer ganzen Entwickelung leuchtet auch für den Darſteller die unendliche Wichtigkeit eines umfaſſenden Verſtändniſſes ein, und die Wirkſamkeit einer Leitung, welche ächten Künſtlernaturen die ganze Fülle aller Beziehungen ins Bewußtſein zu heben weiß, um von ihnen dann verſinnlicht zu werden.

Wo ſich nun die ideale Auffaſſung des Charakters, aus dem vollen Verſtändniß des ganzen Werkes hervorgegangen und bis in die entlegenſten Beziehungen des einzelnen Charakters verfolgt, mit der Ausführung in völliges Gleichgewicht geſetzt hat, da erſcheint der Begriff der Charakterdarſtellung abſolut verwirklicht. Die vollendete Ausführung aber iſt wieder nur durch das gleichzeitige Walten aller der Momente möglich, welche wir nach einander betrachtet haben. Jede wiſſenſchaftliche Unterſuchung iſt aber genöthigt, den Organismus auf einen Augenblick zu zerſtören, das Leben gleichſam zu decomponiren, um durch dieſe Bewegung hindurch es wieder für den Gedanken werden zu laſſen. Wenn aber die ſinnliche Erſcheinung des Charakters in der Phyſiognomie, der Haltung und Bekleidung diejenige Anſchauung erweckt, welche die Natur der Rolle wachrufen ſoll, wenn unſer, dadurch in eine ganz ſpecifiſche Stimmung verſetzter Geiſt durch die Entwickelung des Charakters in der Vermittelung aller ſeiner Elemente und Beziehungen beſtätigt wird, ſo hat der darſtellende Künſtler ſeine Aufgabe völlig gelöſt. Er hat zugleich alle vom wahren Dichter in dem Charakter angedeuteten Bezüge und alle nur für den innern Sinn und die Reflexion gegebenen Mittelglieder auch verſinnlicht, die Sprünge in dem unvollkommen gezeichneten Charakter verdeckt, die loſen Zuſammenhänge feſtgeknüpft, die Fragmente eines individuellen Lebens zu einem Ganzen hergeſtellt und die farbloſen Umriſſe in die lebendigſte Malerei verwandelt.

Die künſtleriſche Totalität der dramatiſchen Darſtellung.

Vom abſoluten Standpunkte betrachtet ſoll nun jede Figur eines dramatiſchen Werkes in dieſem Sinne zu ihrem vollen Rechte kommen. Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung vollendet ſich alſo erſt in der *Totalität aller einzelnen Charaktere* des Dichterwerks. Dies iſt das letzte und höchſte Ziel unſerer Kunſt, in welcher ſich jeder einzelne Darſteller als ein Glied eines Ganzen begreifen ſoll, das er nach Maaßgabe der Bedeutung ſeiner Rolle hervorzubringen berufen iſt. Die Selbſtverleugnung der zufälligen Perſönlichkeit, welche wir als die unerläßliche Bedingung aller dramatiſchen Darſtellung erkannt haben, erhält in der Darſtellung des geſammten Dichterwerks noch den beſondern Charakter, ſich ununterbrochen im Intereſſe des Ganzen aufzugeben und ſich mithin immer demſelben als ein Glied zur Verwirklichung des Dichterwerks einzuordnen. Wenn alle Selbſtſucht überhaupt darin beſteht, daß der Menſch, anſtatt ſich auf das Univerſum zu beziehen und ſich demſelben einzufügen, daſſelbe auf ſich bezieht und zum Mittel für ſeinen Genuß herabſetzt, ſo beruht die Selbſtſucht des darſtellenden Künſtlers darin, ſich zum Mittelpunkt eines Werkes zu machen, anſtatt ſich ſelber demſelben nur als ein Glied des geſammten Organismus unterzuordnen. Der ſelbſtſüchtige Künſtler bezieht mithin das ganze Werk nur auf ſich, den er dagegen als den alleinigen Zweck auffaßt, während der von der Idee der Kunſt Durchdrungene ſich unabläſſig auf das Werk, als letzten Zweck, bezieht. In keiner andern Kunſt iſt nun der Selbſtſucht ein ſolcher Spielraum gegeben, als in der unſrigen, weil die Thätigkeit des Künſtlers ſtets auf die Hervorbringung eines Ganzen hingeht, welches nur durch das gemeinſchaftliche Zuſammenwirken der einzelnen Künſtler ins Leben gerufen werden kann. In allen andern Künſten iſt der Künſtler in ſeiner Thätigkeit immer der Schöpfer eines ſelbſtſtändigen, für ſich beſtehenden Ganzen, welches ſich nicht erſt durch ein gleichzeitiges Mitwirken Anderer dazu ergänzen und vervollſtändigen muß. Der darſtellende Künſtler ſchafft dagegen zwar einen ſelbſtſtändigen Ring, der aber immer andern Ringen eingefügt werden muß, um ſeine Beſtimmung zu erfüllen. Darin liegt alſo die Gefahr für die Ausübung unſerer Kunſt. Nicht allein, daß nur in der dramatiſchen Darſtellung der Menſch ſeine beſondere Perſönlichkeit zum Inſtrument der Kunſt macht und mit ihr als Material zur Ausführung äſthetiſcher Zwecke ſchaltet, ſo hat er ſich auch in der Ausübung ſeiner Thätigkeit immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunſtwerks zu begreifen, welches nicht ſelbſtiſch aus der Stellung heraustreten darf, welche ihm durch den Geiſt des Ganzen angewieſen iſt. Man muß zuerſt die Schwierigkeit dieſer Aufgabe würdigen, um die ſeltene Erfüllung derſelben begreiflich zu finden. Auf die Gegenwart allein gewieſen, von ihrer Anerkennung zehrend, ſoll der Schauſpieler gleichwohl immer darauf bedacht ſein, ſich im Intereſſe eines Ganzen zu vergeſſen und ſelbſt die Augenblicke, welche ſich ihm ſo leicht darbieten, um die Aufmerkſamkeit des Publikums auf Koſten des Ganzen auf ſich zu lenken und ſeiner Kunſt einen reichen Tribut zu gewinnen, vorübergehen laſſen, um nur an der Hervorbringung einer Totalität, nach Maaßgabe ſeiner Rolle, mitzuwirken. Man wird ſich die Kraft ächter Selbſtverleugnung nicht verhehlen, welche dazu gehört, ſich niemals zum Mittelpunkte zu machen, wo die dichteriſche Kompoſition dies nicht fordert. Dieſe Kraft kann der Künſtler nur aus der Idee ſeiner Kunſt und aus ſeiner Bildung ſchöpfen. Da der darſtellende Künſtler nun in ununterbrochener Verbindung mit ſeinen Kunſtgenoſſen wirkt, ſo muß dieſe Geſinnung, welche von der Idee, ein künſtleriſches Ganzes erzeugen zu helfen, erfüllt iſt, aufhören, nur die Meinung Einzelner zu ſein, ſondern zum Gemeingeiſt des Standes und namentlich derjenigen Inſtitute werden, von denen wir die höchſte künſtleriſche Bildung und die ſittlichſte Haltung zu erwarten berechtigt ſind. Aller Fortſchritt in der Ausübung dieſer Kunſt kann nur in der Entwickelung dieſes Gemeingeiſtes beſtehen, kraft deſſen ſich die Einzelnen unabläſſig als Organe der einen Kunſtidee empfinden und begreifen, welche ſie durch gemeinſame Begeiſterung, Bildung und Studium zu verwirklichen berufen ſind.

Die Leitung der dramatiſchen Darſtellung. Das Rollen-Monopol und die Bedeutung der Proben. Die ſyſtematiſche Bildung des Künſtlers.

Die Entwickelung und Befeſtigung des ächten Kunſtſinnes, dem es immer um die Sache zu thun iſt, übt ſtets einen ſo mächtigen Einfluß aus, daß ſich der Einzelne, ſelbſt wenn er ganz andere Geſinnungen hegt, ſich doch dem allgemeinen Geiſt widerwillig beugen muß. Die Herrſchaft derjenigen Richtung, welche ſich in der Hervorbringung eines ganzen Kunſtwerks befriedigt, iſt aber auch das eigentlich ſittliche Element unſerer Kunſt. Denn ſittlich iſt der Menſch überall, ſobald er ſich mit Freiheit an einen wahrhaften Zweck hingiebt und den Trieb der Selbſtſucht überwindet, ſich zum Mittelpunkt des Ganzen zu machen. Dieſer Geiſt bedarf aber auch der Pflege. Die Geſinnung des Einzelnen erweitert ſich nämlich nicht zu einem Geſammtgeiſte, wenn der Boden, auf dem ſie ſich entwickeln ſoll, nicht die Elemente ihres Gedeihens in ſich trägt. Vor Allem iſt es die Leitung der Bühne, welche auf die Entwickelung des Geſammtgeiſtes den bedeutendſten Einfluß ausübt. In ihr müſſen ſich die beiden Seiten der Kunſtbegeiſterung und der Kunſteinſicht durchdringen. Die erſtere, ohne von der Erkenntniß erfüllt und genährt zu ſein, iſt hohl und ohne die zwingende Kraft der Ueberzeugung, die letztere, ohne von der Begeiſterung getragen zu werden, iſt ohne Schwung und daher nicht fortreißend und nachhaltig wirkend. Die Tiefe der Erkenntniß erzeugt den Reſpekt vor dem Urtheil, die Begeiſterung das Zutrauen zur ſittlichen Kraft, mithin zur Geſinnung. Wer in denen, welche als leitende Organe einer Geſammtheit zu wirken berufen ſind, die wirklich von der Idee ergriffenen Männer anerkennt, ordnet ſich, wenn auch vielleicht anfangs mit Widerſtreben, dieſer unſichtbaren Gewalt des Geiſtes unter. In einer geiſtig ſo erſtarkten Zeit, in der das Selbſtbewußtſein alle Kreiſe des Lebens durchwandert, iſt es der hohlſte Wahn, in irgend einem Gebiete ohne die Intelligenz und eine ihr gleiche ſittliche Geſinnung etwas ausrichten zu wollen. Das Reich der bloßen Autorität iſt überall geſtürzt, dieſe alten Götter ſind von dem jüngern Göttergeſchlechte in den Tartarus gewieſen, von wo keine Rückkehr zur Herrſchaft der Oberwelt. Ja, der Menſch hat ſo ſehr den Inſtinkt für die Macht der Intelligenz, daß er ihre Kraft auch da noch herausfühlt, wo ſie durch die Ungunſt der Verhältniſſe faſt gänzlich zurückgedrängt und verkümmert worden iſt.

Die Leitung einer Bühne kann ihrem Weſen nach nur auf der Fähigkeit beruhen, *die gegebenen Mittel zu dem größtmöglichen Erfolge für die Darſtellung eines dichteriſchen Ganzen verwenden zu können*. Sie ſetzt alſo ſowohl die Einſicht in die abſoluten Forderungen und Geſetze der dramatiſchen Darſtellung, als das ſicherſte Urtheil über die Kräfte und den Höhepunkt der Kunſt in den einzelnen Mitgliedern voraus. Es kommt alſo darauf an, dem bedeutendſten Talente und der künſtleriſchſten Bildung, wie dem Minderbegabten diejenige Sphäre zu öffnen, in der er ſowohl für die Intereſſen der Kunſt, als für ſeine eigene Entwickelung am entſchiedenſten zu wirken vermag. Lauſcht eine umſichtige Leitung dem untergeordneten Schauſpieler diejenige Stelle ab, an welcher er der Kunſt noch offen iſt, an der man gleichſam noch den warmen Pulsſchlag derſelben empfindet, ſo ſteigert ſie das Individuum ſowohl zu der höchſten Wirkung, welche es überhaupt hervorzubringen fähig iſt, als es demſelben dadurch auch die Freudigkeit für die Sache einhaucht, indem es ſich ſo allein zum Bewußtſein ſeiner Stärke und ſeines relativen Werthes erheben kann, und innerhalb dieſes Kreiſes, durch den Erfolg ermuntert, ſich gern einer ſyſtematiſchen Bildung unterziehen wird. Vor Allem muß in den Leitern der Bühne das Bewußtſein von der Würde der Kunſt und der Bedeutung der Bühne lebendig ſein;

ſie können von der Wirkung der Bühne nicht groß genug denken. Dies allein ſchützt ſie vor Engherzigkeit der Auffaſſung und giebt ihnen den Muth, es ſelbſt mit der Ungunſt der Verhältniſſe auf ſich zu nehmen. Dies Bewußtſein erhebt ſie ferner allein über Parteirückſichten und ſichert ſie gegen das Spiel der Intrigue, in welches ſie mehr als jeder andere Vorſtand irgend eines Inſtituts herabgezogen zu werden Gefahr laufen. Das Spiel der Intrigue aber iſt das an dem Leben unſerer Kunſt langſam ſchleichende Gift, das ſie einem völligen Siechthum entgegenführt. Ein Vorſtand aber, welcher ſelbſt in den Kreis der Parteien und der kleinlichen Leidenſchaften herunterſteigt, hat ſich damit um allen wahren Einfluß auf die Ausübung der Kunſt gebracht und die Achtung ſelbſt derjenigen eingebüßt, zu deren Gunſt der Einfluß geltend gemacht worden iſt, weil die Zufälligkeit der Verhältniſſe und der rein perſönlichen Bezüge ſeine Quelle iſt, welche ihn eben ſo ſchnell verändern und entgegengeſetzten Einflüſterungen zugänglich machen können. Denn ein Einfluß und eine Entſcheidung, an welcher die Objektivität des Kunſtintereſſes und die Intelligenz keinen Antheil haben, iſt jedem Wechſel unterworfen. Eine Bürgſchaft für die Lauterkeit der Principien liegt allein in der ſittlichen Geſinnung und einer auf gleicher Höhe ſtehenden Erkenntniß. Die Gewißheit, daß dieſe Eigenſchaf[illegible]n das Wort führen, ſichert einem Vorſtande, ſelbſt bei den in ihrer Selbſtſucht verletzten noch eine gewiſſe Achtung, weil in der menſchlichen Natur doch ein unabweisbarer Trieb liegt, das Vernünftige und Subſtanzielle anzuerkennen.

Wenn eine Leitung überhaupt nur dieſen Namen verdient, inſofern ſie ununterbrochen das Ganze vor Augen hat und über den Beſonderheiten ordnend ſteht, ſo entſpricht auch die Leitung einer Bühne nur dann ihrem Begriffe, wenn ſie unabläſſig die Totalität der Kunſtdarſtellung erſtrebt und darin eine gleiche Achtung vor der individuellen Tüchtigkeit und Begabung der einzelnen Mitglieder, als vor dem Weſen der Kunſt und dem Publikum, dem ſie verantwortlich iſt, an den Tag legt. Der Vorſtand einer Bühne hat demnach den Mitgliedern gegenüber die beiden Momente, die **Freiheit der Entwickelung und des individuellen Strebens des Künſtlers mit den Forderungen der künſtleriſchen Darſtellung auszugleichen und in Harmonie zu ſetzen.** Der Feind der freien Entwickelung des Einzelnen und damit die Quelle der Muthloſigkeit, des Ueberdruſſes und zuletzt völliger Vernachläſſigung iſt das **Rollen-Monopol**, der Feind einer in ſich gerundeten Darſtellung eines ganzen Kunſtwerks iſt der **Leichtſinn und die Frivolität in den Vorbereitungen und Vermittelungen der dramatiſchen Darſtellung.**

In jeder Sphäre der Kunſt und Wiſſenſchaft kann ſich der Einzelne ſeinen Stoff zur Bearbeitung wählen; er wird ihm nicht von außen her aufgedrungen. Darin liegt die Wurzel aller freien Entwickelung, alles Fortſchritts und aller Freudigkeit in der Ausführung ſeines Werks. Wer ſich in der Kunſt oder Wiſſenſchaft von gewiſſen, ſeiner Neigung und Begabung beſonders zuſagenden Gegenſtänden ausgeſchloſſen ſähe, wer nur auf die Bearbeitung der ihm aufgenöthigten Stoffe gewieſen wäre, würde ſich nicht als einen freien Jünger der Kunſt und Wiſſenſchaft, ſondern als einen Miethling anſehen. Dieſer Stellung entſpricht in der dramatiſchen Darſtellung das Rollen-Monopol, d. h. ein Zuſtand, in welchem die einmal zugetheilte Rolle als ein wohlerworbenes Eigenthum deſſen angeſehen wird, dem ſie nicht ſelten durch die zufällige Gunſt urſprünglich zugetheilt worden iſt, von deren Darſtellung, wie von den Rechten einer höheren Kaſte, jedes andere Mitglied ausgeſchloſſen iſt, das ſich nur durch eine gleiche Abgeſchloſſenheit gegen Andere eine oft ſehr troſtloſe Entſchädigung bereiten kann. Das Rollen-Monopol iſt für die Begünſtigten ein Braminenrecht und für die ſpärlich Bedachten eine Verurtheilung zum Stande des Paria. Die Vernunft und die Intereſſen der Kunſt, welche nur durch einen lebendigen Wetteifer, durch die friſcheſte Regſamkeit aller Kräfte gedeiht, fordern gleich gebieteriſch die Vernichtung dieſes verderblichen Monopols. Der Sturz des Monopols aber ſetzt die Freiheit der

Bewegung, die Rüſtigkeit des Strebens und den Ernſt und die Liebe für die Kunſt, und damit auch die Selbſtverleugnung im Intereſſe des Ganzen an die Stelle des Unbehagens, der Erſchlaffung, der Trägheit im Beſitze und einer allmäligen Abſtumpfung gegen die höchſten Intereſſen der Kunſt. Der Künſtler muß wiſſen, daß nicht ein abſolutes Recht des Beſitzes ihn von der Darſtellung einer Rolle ausſchließt und das Publikum darf nicht dazu gezwungen werden, durch die Unbeweglichkeit des Beſitzes Genüſſe zu entbehren, welche aus dem Principe der freien Konkurrenz nothwendig erwachſen.

Freilich hat derjenige, welchem bei der Beſetzung eines Stükkes zuerſt eine Rolle zugefallen iſt, das nächſte Recht des Beſitzes, denn ſie iſt ihm unter der Vorausſetzung zugetheilt worden, daß ſeine Mittel zur Darſtellung dieſer Geſtalt die geeignetſten ſind, wenn gleich oft in der Wirklichkeit die zufälligſten und ſelbſt unlauterſten Verhältniſſe an der Beſetzung der ſogenannt glänzenden Rollen einen weit größeren Antheil haben, als die Intelligenz. Erhebt nun gar unter ſolchen Auſpicien der erſte Beſitz die Rolle auch zum Eigenthum des Individuums, ſo wiegt ſich daſſelbe in behaglicher Sicherheit in ſeinem Grundbeſitz, und ſieht, da es vor der Expropriation geſchützt iſt, der Entwickelung jüngerer Talente ſorglos zu; das Publikum aber wird durch dieſe Stabilität zum geduldigen Anſchauen mittelmäßiger Leiſtungen verurtheilt, während es vielleicht die beſten Kräfte dafür unbenutzt und an ihrer Scholle gebunden erblickt. Iſt alſo die erſte Vertheilung der Rollen nicht im Intereſſe der Kunſt, ſondern eines Individuums erfolgt, ſo ſpringt das Widerſinnige eines Rollen-Monopols, wodurch das höhere Recht des Talents, des Publikums und der Kunſt gleichmäßig verletzt werden, ſogleich in die Augen. Aber auch für den Fall, daß allein die Intelligenz bei der urſprünglichen Beſetzung zu Gericht geſeſſen hat, daß alſo für den Augenblick auch das gebildetſte Talent in den Beſitz einer Rolle gekommen iſt, bleibt das Rollen-Monopol doch ein Krebsſchaden für die dramatiſche Kunſt.

Denn es greift der Zukunft vor und ſchließt die heranreifenden Talente und die ſpäter eintretenden Mitglieder, worunter ſich Künſtler erſten Ranges befinden können, von der Theilnahme an den größten Aufgaben der dramatiſchen Darſtellung aus. Sie finden die Domainen vertheilt und ſind auf die ſpärlichſte Nachleſe gewieſen. Iſt es hingegen dem Individuum freigegeben, ſich einerſeits das, womit es in einſamen Stunden ſich beſchäftigt, auch dem Urtheil des Publikums und der Kritik zu unterwerfen, mithin auch ſich zum Selbſtgenuß zu bringen, ſo iſt es dadurch in die volle Bahn gerufen und die im Beſitz der Rolle ſich befindenden ſind ihrerſeits zu erneuerter Anſtrengung und zu fortgeſetztem Studium genöthigt, um nicht hinter dem Nebenbuhler zurückzubleiben. Wer uns entgegnen wollte, daß dann nicht ſelten von einzelnen Schauſpielern, aus gänzlicher Unkenntniß der eignen Fähigkeiten, unerfüllbare Forderungen gemacht werden würden, dem erwiedern wir, daß in dergleichen Fällen, wo die Anſprüche an die Darſtellung einer Rolle einen offenbaren Hohn gegen das Publikum und den Dichter in ſich ſchließen, auch der Vorſtand das Recht des Veto hätte, daß aber, auch ſelbſt wenn einzelne, durchaus verfehlte und den Kräften des Schauſpielers ganz widerſtrebende Leiſtungen die Folgen der freien Konkurrenz wären, dies doch gegen die Aufrechthaltung des Princips eben ſo wenig in Betracht komme, als einzelne Mißbräuche der Preſſe das Princip der Freiheit der Preſſe, als Quellpunkt geiſtiger Lebendigkeit und Bewegung zu vernichten im Stande ſind. Wie übrigens der freie Wetteifer mit der möglichſten Beſeitigung aller daraus etwa fließenden Mißbräuche und der ſchuldigen Rückſicht gegen den urſprünglichen Beſitzer der Rolle, wie gegen das Publikum ins Werk geſetzt werden können, iſt die Sache einer einſichtigen, wohlwollenden und von den objektiven Intereſſen der Kunſt durchdrungenen Direktion. Uns kam es hier nur auf die Feſtſtellung des Princips der freien Konkurrenz an, welches eben ſo von der Vernunft der Sache geboten wird, als es in der Ausführung die erſprießlichſten Folgen für die Entwickelung unſerer Kunſt haben muß. Eine Reihe beſonderer Vorſchläge zu machen, wie die verſchiedenen Intereſſen in der Ausführung des Princips am beſten zu vereinigen wären und gleichmäßig die objektiven Anſprüche der Kunſt und die ſubjektiven des Künſtlers zu ihrem Rechte kommen könnten, liegt natürlich außer dem Bereich unſeres Werkes, das die Architektonik der Kunſt entwickeln, nicht aber einen Codex der Bühnengeſetzgebung verfaſſen will.

Das zweite Moment betrifft die Art, wie das Dichterwerk ſelbſt ins Leben gerufen wird. Geht die dramatiſche Darſtellung darauf aus, ein Ganzes zu geben, ſo iſt es die Sache der Leitung, das Einzelne ununterbrochen in das richtige Verhältniß zum Ganzen zu ſetzen. Das Talent des einzelnen Künſtlers geht ſeinem Weſen nach darauf aus, ſeine Rolle zu ihrer vollen Geltung zu bringen und mit der Organiſation des ganzen Kunſtwerks in Einklang zu ſetzen. Eine der Idee völlig entſprechende Leitung aber hat die Aufgabe, alle einzelne Darſtellungen eines ganzen Dichterwerks zu einer ſolchen Einheit zu bringen, daß ein Ton durch das Ganze hindurchgeht und alle Kräfte zur richtigen Mitwirkung der ganzen Lebensorganiſation verwendet werden.

Der Aufwand von Sorgfalt, Fleiß und Anſtrengung in den Vorbereitungen und Vermittelungen zur Darſtellung muß natürlich mit dem Werth des Kunſtwerks wachſen. Ein klaſſiſches Werk gebietet daher im Intereſſe der Kunſt, des Künſtlers und des Publikums die unbedingteſte Gewiſſenhaftigkeit in der vorbereitenden Thätigkeit, weil der Künſtler ſich ſelbſt in der Andacht ehrt, welche er einem ächten Dichterwerke hinzubringt, weil das Publikum dadurch der edelſten und reinſten Eindrücke theilhaftig wird, weil endlich aus einer gründlichen Hingebung an ein wahres Kunſtwerk auf den Darſteller eine Kraft zurückſtrömt, welche auf ſeine ganze Bildung fortwirkt und ihm eine Weihe verleiht, welche der Verkehr mit den höchſten Thaten des menſchlichen Genius uns allemal giebt. Während in den raſch einander drängenden Tageserzeugniſſen oft nur das Mißverhältniß der verwendeten Mühe und des Erfolgs die einzige untröſtliche Nachwirkung des dramatiſchen Werks auf den Künſtler iſt, ſo hat er an den klaſſiſchen Werken einen Halt, welche ihn inmitten eines raſtloſen Jagens und der nicht ſelten eitlen Haſt, Neues zu bringen, aufrecht hält. Es iſt daher ein edler Ehrgeiz des Schauſpielers, nach dem Beſitz klaſſiſcher Figuren zu ſtreben, welche auf ihrer granitnen Baſis der Woge der Zeitlichkeit ſpotten, und ihm immer neue Anregung geben, weil ſie dem dichteriſchen Auge ſtets neue Geheimniſſe enthüllen. Die klaſſiſchen Geſtalten ſind daher auch der eigentliche Kultus für den Künſtler, die Feier ſeines Lebens, in der er ſich genießt, wenn er im Schweiße ſeines Angeſichts für die Tagesintereſſen gearbeitet und ſich mit der Miſère der Kunſt herumgeſchlagen hat.

Alle Vorbereitung zur öffentlichen Darſtellung iſt nun doppelter Art. Sie hebt das Werk zunächſt in die ideale Anſchauung und entwickelt im Bewußtſein der Mitwirkenden das Verhältniß jeder beſondern Rolle zur Idee des Ganzen. Sie vollendet alſo den Grund zu einem vollen, richtigen Verſtändniß, mithin zur Auffaſſung jedes einzelnen Charakters. Dies iſt die Bedeutung der *Leſeprobe*, wenn man ſie ihrem wahrhaften Weſen nach auffaßt, nicht nach der größtentheils rohen Weiſe, in der ſie zu einer nur äußerlichen Bekanntſchaft mit dem Drama benutzt wird. Hier würde ſich die eigentliche Werkſtatt für den *Dramaturgen*, als dem geiſtigen Leiter der dramatiſchen Darſtellung, öffnen. Inſofern von ihm das entwickelte wiſſenſchaftliche Bewußtſein, dem eine gleiche Fülle lebendiger Anſchauung entſprechen ſoll, repräſentirt wird, ſo hat er die Aufgabe, die Stellung des beſondern Werkes zur Gegenwart, die Bedeutung des Ganzen, die Architektonik im Einzelnen, die Stärke und Schwäche der einzelnen Figuren zu entwickeln und ſo die Aufmerkſamkeit des darſtellenden Künſtlers auf die Geſichtspunkte für die Auffaſſung und Verwirklichung der Charaktere hinzulenken, ſo wie die Momente herauszuheben, wo der Schauſpieler den Dichter zu überholen, zu ergänzen und gleichſam den Charakter zu einer höhern Potenz zu erheben vermag. Dadurch würde die regſte Wechſelwirkung und die lebendigſte Theilnahme entſtehen, die Luſt am Geſtalten würde wachſen, der Schwächere würde ſich ohne jedes demüthigende Bekenntniß unendlich gefördert und die bedeutenden Talente und die wahrhaft gebildeten Künſtler würden ſich theils in ihren Anſichten befeſtigt, theils zu einer Umgeſtaltung derſelben getrieben ſehn. Da allein die Intelligenz und nicht die äußere Autorität entſcheiden ſoll, ſo müßte auch der freien Discuſſion ein voller Spielraum eröffnet ſein. Die Macht der Intelligenz und die Wirkung des überlegenen Geiſtes ſind ſo entſchieden, daß der Unberufene ſich nicht überheben und zu einem eigenſinnigen Beharren auf vorgefaßter Vorſtellung oder eitlen Rechthaberei hinflüchten würde, weil die Freiheit der Aeußerung ihn aus der Verſchanzung des Eigenſinns herausſchlagen und der Intelligenz ſtets den Sieg erringen würde.

Welche Früchte würden ſich aber erſt aus einer ſolchen Behandlung eines klaſſiſchen Werks von Shakspeare, Calderon, Leſſing, Göthe, Schiller u. ſ. f. ergeben. Wenn irgendwo die leitende Hand eines auf der Höhe der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß ſtehenden und zugleich phantaſiereichen Mannes nothwendig iſt zum innern Verſtändniß des Werkes und zur Erweiterung der Einſicht in alle Tiefen der Charaktere, ſo iſt dies bei der Darſtellung großer Dichtungen der Fall. Schließt die Intelligenz dem Künſtler nur bisher ungekannte Schönheiten auf, zeigt ſie die inneren Zuſammenhänge des ganzen Baus, hebt ſie das, was als Ahnung in des Künſtlers Bruſt lebte, ins Bewußtſein, ſo ſteigert ſie auch ſeine Begeiſterung und treibt alle ſeine Kräfte, den Intentionen des Dichters nachzukommen. Bei den Künſtlern von großer Geſtaltungsfähigkeit wird ſich die Einwirkung des Dramaturgen weſentlich darauf beſchränken, denſelben einen Reichthum von Gedanken zu eröffnen und den Anſchauungen die Geſtalt einer zwingenden Nothwendigkeit zu geben. Je reicher dem Künſtler ein ſolcher Stoff zuſtrömt, deſto mehr wächſt auch die Kraft der Verſinnlichung, welche ſich an jedem neu entdeckten Bezuge entzündet. Während der

Dramaturg, eben weil er nicht ausübender Künſtler iſt, ſondern ſich in der Wiſſenſchaft der Kunſt bewegt, das entwickeltere Bewußtſein hat, als der Künſtler und die Tiefen des Gedankens in die Anſchauung hinüberführt, ſo ſtattet der begabte Darſteller die in ihm wach gerufenen Anſchauungen mit der Fülle des ſinnlichen Lebens aus. In dieſer immer dringender werdenden Nothwendigkeit aus den höchſten Regionen des Gedankens die letzte Gewähr für alles künſtleriſche Schaffen zu erhalten, liegt auch die abſolute Bedeutung des Dramaturgen, als des geiſtigen Leiters der Bühne.

Das zweite Moment in der Vorbereitung des darzuſtellenden Werkes iſt die Theaterprobe, durch welche das, was vermittelſt der Leſeprobe und des eigenen Sinnens in die Anſchauung übergegangen iſt, nun zur vollen Verſinnlichung kommen ſoll. Sie zerfällt ihrer Natur nach in die beiden Seiten: Die Technik der Scenerie und die eigentliche dramatiſche Darſtellung ſelbſt. Die erſtere fügt das Werk in den Rahmen und giebt jeder Scene ihre ſinnliche Umgrenzung. Sie ordnet daher alle aus den Situationen hervorgehenden Gruppen, ihr Entſtehen, ihre Verwandlung und theilt jedem Gliede ſeine Stellung im Ganzen des Gemäldes zu. Dieſe Thätigkeit zieht ihre Nahrung aus dem plaſtiſchen und maleriſchen Sinn und aus der Kenntniß des auf der Bühne Darſtellbaren und Wirkſamen. Die höhere Aufgabe aber iſt die Verleiblichung des in der Idee aufgefaßten dramatiſchen Werks zu leiten. Dazu müſſen alle Elemente der künſtleriſchen Einſicht zugleich in Blüthe ſtehen; denn jedes Moment muß hier in Bezug auf alle mitwirkenden Faktoren gedacht und angeſchaut werden. Der Grundton des ganzen Werks und der einzelnen Charaktere, das Tempo in allen ſeinen Nüancen, das Verhältniß des allgemeinen Ausdrucks des Gemüthslebens zum individuellen Charakter nach allen ſeinen Momenten, dem Alter, der Nationalität, der Gemüthsſtimmung, dem Pathos, der Einklang jeder beſondern Figur mit dem Sinne des ganzen Werks, die möglichſte Ausgleichung der aus den ungleichen Kräften der Darſteller erwachſenden Unebenheiten, die Dämpfung der Ueberkraft, wie die Belebung der Mattigkeit, die Unterordnung jeder einzelnen Geſtalt und Situation unter das höchſte Geſetz äſthetiſcher Einheit; alles dies hat eine wahrhafte Leitung der Theaterprobe zu berückſichtigen und zu ſeinem Rechte kommen zu laſſen. Nur inſofern iſt ſie eine der Kunſt ſelbſt erſprießliche und den Künſtler ehrende Thätigkeit, nicht ein bloßer Mechanismus, der nur den Ueberdruß zurückläßt.

Ein klaſſiſches Stück kann nicht ſorgfältig genug vorbereitet werden, denn ein Werk, welches alle Kräfte des Geiſtes und des Gemüths in Anſpruch nimmt, fordert auch eine wirkliche Vertiefung von Seiten der Darſteller. Dieſe ehren ſich ſelbſt in dem Ernſt, welchen ſie in der Vorbereitung an den Tag legen und das Publikum wird ſeinerſeits zur erhöhten Achtung gegen die Werke der Kunſt, wie gegen die Darſteller geſtimmt. Auch iſt es eine alte Erfahrung, daß die Höhe der Bildung des Künſtlers mit der Gewiſſenhaftigkeit in der Vorbereitung in der Regel gleichen Schritt hält, daß dagegen der Leichtſinn und die Frivolität in den Vorarbeiten zur Darſtellung größtentheils auf Seiten der Talentloſigkeit und der bloßen Routine ſind. Es ſollte daher kein klaſſiſches Werk, welches eine längere Zeit geruht, ſelbſt bei unveränderter Beſetzung, ohne vorbereitende Probe gegeben werden. Wenn aber gar Werke von großartiger Compoſition und tiefem Gehalt, welche zur Darſtellung ſowohl den Ernſt der Geſinnung, als die dichteriſche Stimmung fordern, plötzlich als Lückenbüßer aus der Piſtole geſchoſſen werden, ſo lähmt eine Bühne dadurch den Nerv ihrer Kraft und büßt ihren Einfluß auf Künſtler und Publikum ein. Denn durch nichts wird der frivolen Geſinnung unter den Darſtellern ſelbſt mehr Vorſchub gegeben, als wenn man ſieht, daß die Leiter der Bühne die Achtung vor den höchſten Intereſſen der Kunſt nur als eine Maske tragen, welche bei den geringfügigſten Kolliſionen abfällt, und uns das durchaus profane Angeſicht zeigt.

Soll aber die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihren Mitgliedern einen höhern Standpunkt einnehmen, ſo muß ſie aufhören, ſich aus den zufälligen Ueberläufern aus andern Gebieten zu rekrutiren, welche oft ohne den geringſten innern Beruf und baar an aller allgemeinen Bildung ſich anwerben laſſen, weil ſie unter dieſer neuen Fahne immer noch mehr Gewinn zu erlangen hoffen, als ihr Mangel an Ernſt, Thätigkeit und Talent ihnen in irgend einer andern Lebensbahn eröffnet. Die Zukunft unſerer Kunſt darf alſo nicht dem blinden Ohngefähr überlaſſen, ſondern muß durch Inſtitute geſichert werden, welche diejenigen in die Architektonik der dramatiſchen Darſtellung einführen ſollen, deren körperliche Bildung, ſpecifiſche Kunſtanlage und allgemeine Vorbildung wenigſtens ein günſtiges Prognoſtikon für ihre Entwickelung ſtellen laſſen. Das Maaß des Genies läßt ſich freilich niemals diviniren; ja der ächte Genius kann ſogar ſolcher Inſtitute ſpotten, indem er ſich ſelbſt durch den Schlamm des Lebens zu ſeinem Ziele hindurchgräbt. Erſt mit der Begründung ſolcher Inſtitute, deren Bedürfniß täglich dringender gefühlt wird, welche den ganzen Umfang aller der darſtellenden Kunſt weſentlichen Elemente theoretiſch und praktiſch zum Eigenthum des Individuums zu machen berufen ſind, iſt dieſe Kunſt in die Reihe der übrigen Künſte eingetreten, welche ein beſtimmtes Maaß von erringbarer Technik fordern und dies nicht der Willkür des Einzelnen überlaſſen. Wir ſind mit dieſer Forderung, welche durch eine Architektonik unſerer Kunſt dieſelbe gegen die Leichtfertigkeit des Dilettantismus abgrenzt und ihr eine höhere Stellung ſichert, zum Ausgangspunkte unſers Werks zurückgekehrt, welches, indem es den Organismus der darſtellenden Kunſt in der Totalität aller Seiten entwickelt, auch dadurch den Grund zur ſyſtematiſchen Bildung in unſerer Kunſt legt, indem es den Kreis aller Disciplinen und aller Momente derſelben beſchrieben hat, welche in einem zur Bildung künftiger darſtellender Künſtler beſtimmten Inſtitute theoretiſch und praktiſch gelehrt werden müſſen.

Berlin, gedruckt bei J. Petſch.

Druckfehler und Verbeſſerungen.

Seite 24 Zeile 13 v. o. lies ſtatt Sheakſpeariſcher: Shakſpeariſcher und im Verfolg öfter.
" 31 " 6 v. o. " " welche: welches.
" 31 " 8 muß nach Künſtlerinnen das Komma wegfallen.
" 32 " 3 der Anmerkung lies ſtatt komiſchen: römiſchen.
" 34 " 1 der Anmerkung lies ſtatt Accorombanis: Accorombona.
" 39 " 16 v. u. lies ſtatt jener: jenen.
" 39 " 13 v. u. " " zuruckhaltenden: zurückzuhaltenden.
" 41 " 8 v. u. " " der: dem.
" 46 " 6 v. u. " " erblickend: erblicken.
" 56 " 3 v. o. " " hervorgegangenen: hervorgegangene.
" 59 " 5 v. u. muß das Wort: ſeelenvollen geſtrichen werden.
" 66 " 13 v. o. lies ſtatt ihrer: ſeiner.
" 69 " 1 der Anmerkung lies ſtatt Ruhe: Stufe.
" 72 " 3 v. u. lies ſtatt ſeinem: ſeinen.
" 74 " 4 v. u. muß nach: treibt ſich das Komma wegfallen.
" 76 " 13 v. o. lies ſtatt darſtellenden: darzuſtellenden.
" 93 " 6 der Anmerkung lies ſtatt Schiels: Schinks.
" 101 " 1 v. o. lies ſtatt Natur: Statue.
" 115 " 15 v. o. " " Natur: Nation.
" 116 " 1 v. u. " " in: an.
" 124 " 6 v. o. " " den: der.
" 137 " 7 v. o. " " Gewohnheiten: Gewohnheit.
" 141 " 4 v. o. " " Lebensbeſtimmungen: Lebensſtimmung.
" 161 " 9 v. o. " " hervorhebt, bringt: hervorheben, bringen.
" 171 " 16 v. u. " " artikulirten: unartikulirten.
" 172 " 8 v. o. muß nach hat: alſo wegfallen.
" 182 " 2 v. u. " " Geſetz eingeſchaltet werden: darſtellt.
" 191 " 12 v. o. lies ſtatt, da darf auch das Gehor: da darf er auch für das Gehör.
" 223 " 14 v. o. muß nach: liegt dies wegfallen.
" 251 " 5 v. v. lies ſtatt ſeinem: ſeinem.
291
" 305 " 11 v. u. " " welches: welcher.
" 308 " 15 v. o. " " der: den.
" 308 " 17 v. o. muß nach: Natur eben wegfallen.
" 313 " 15 v. o. " " hängt natürlich wegfallen.
" 334 " 2 v. u. muß das Komma nach: Einheit wegfallen.

[illegible]

Der Kunſt
der
# dramatiſchen Darſtellung

Zweiter Theil,

welcher

das Geſetz der Verſinnlichung dramatiſcher Charaktere an einer
Reihe dichteriſcher Geſtalten wiſſenſchaftlich entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,
Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.
1844.

Cyclus
dramatiſcher Charaktere.

Nebſt einer einleitenden Abhandlung

über

das Weſen dramatiſcher Charaktergeſtaltung

von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher,
Profeſſor am Königl. Gymnaſium zu Bromberg.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.
1844.

BIBLIOTHECA
REGIA
[illegible]SIS.

Alexander von Humboldt

als

Zeichen freiſter Verehrung

der

Verfaſſer.

Eure Excellenz haben mir geſtattet, das gegenwärtige Werk mit Ihrem Namen in Verbindung zu ſetzen. Der Mann, welcher der Natur ihre Geheimniſſe abgelauſcht und durch die höchſte Kunſt des Wortes dem Geiſte enthüllt hat, darf ein Werk, welches die geheimnißvolle Tiefe der Charaktergeſtaltung zu ergründen und die höchſten Schöpfungen freier Phantaſie, wie herrliche Organiſationen der Natur, in ihrem Lebensprincipe zu begreifen ſtrebt, auch als zu ſeinem umfaſſenden Gebiete gehörend betrachten.

Aber dies Werk gehört Eurer Excellenz noch in einem beſondern Sinne an. Aus der erhebenden Anerkennung meiner Beſtrebungen, wie aus der großherzigen, freien Theilnahme, welche Eure Excellenz von der Höhe

Ihres weltumfaſſenden Ruhmes herab meiner in ihren höchſten Lebensbedürfniſſen unbefriedigten Exiſtenz geſchenkt haben, iſt mir ein friſcher, ungeahneter Quell der Ermuthigung zugeſtrömt, welcher oft meine Kräfte bei gegenwärtigem Werke geſtärkt hat.

Möchte daſſelbe ſeine Berechtigung beweiſen, ſich mit dem Namen Eurer Excellenz verknüpft zu haben. Möchte dieſe Arbeit einer dauernden Vertiefung auch den Boden der deutſchen Bühne durchfurchen und eine Umgeſtaltung zeitigen helfen, der ſich alle tieferen Geiſter der Nation entgegenſehnen. Die Wiſſenſchaft hat den einen Schritt gethan, möchte die Wirklichkeit beweiſen, daß die erſtere das Recht hatte, jetzt ſchon ihre ſtrengen Forderungen gebieteriſch auszuſprechen.

Heinrich Theodor Rötſcher.

Bayerische
Staats-
Bibliothek
München

Vorwort.

Das gegenwärtige Werk hat einen doppelten Zweck; es darf für den praktiſchen Theil der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung und namentlich für eine konkrete Ausführung des Abſchnitts von der Charakterdarſtellung gelten; es erſcheint aber zugleich als ein ſelbſtſtändiges Ganze, welches das tiefe und geheimnißvolle Gebiet dramatiſcher Charaktergeſtaltung dem Gedanken zu unterwerfen ſtrebt. Die vollendetſten Geſtalten der ſchöpferiſchen Phantaſie ſind in gegenwärtiger Arbeit bis zur Wurzel ihres Lebens verfolgt und in dem ganzen Prozeſſe ihrer Bewegung durch den freien Gedanken wiedergeboren worden. Daß dazu weder der discurſive Verſtand, noch die bloße Empfindung ausreichen, bedarf heut zu Tage keines Beweiſes mehr. Nur eine Philoſophie, welche dem Leben nicht mehr als abgezogene Weisheit gegenüberſteht, ſondern im Herzſchlag des Lebens auch den Herzſchlag ihrer eigenen Bewegung erkannt hat, kann auch die vollendeten Organiſationen der Kunſt nöthigen, die geheimſten Geſetze ihres Daſeins zu enthüllen. An geiſtreichen Aperçüs über einzelne dichteriſche Charaktere hat es bisher nicht gefehlt, auch die

Gegenwart iſt daran nicht arm. Ein anderes aber iſt die Durchführung ihres Lebensprincipes und die Erkenntniß ſeiner Ausbreitung von der Wurzel bis zur Krone. Die wichtigſten Probleme, die tiefſten Fragen der Philoſophie der Kunſt verflechten ſich damit. An neuen, bisher theils noch gar nicht berührten, theils nur in der Form ſporadiſcher Einfälle zur Sprache gebrachten Geſichtspunkten leidet die gegenwärtige Arbeit hoffentlich keinen Mangel. In der Wahl der Charaktere wird man das Streben, grade die ſchwierigſten, räthſelhafteſten und am wenigſten noch ergründeten Geſtalten in ihrem Lebensgeſetze zu begreifen, nicht verkennen. Ausgeſchloſſen wurden die in den Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt von uns ſchon behandelten dramatiſchen Werke, König Lear, Romeo und Julia und der Kaufmann von Venedig, weil die Charaktere derſelben daſelbſt ſchon ausführlich entwickelt worden ſind. Nur Kordelia hat durch mannigfaltige Beſprechung dieſes Charakters ſeit dem Erſcheinen unſerer erſten Abhandlung zur Philoſophie der Kunſt eine nochmalige Kritik dieſes Charakters nothwendig gemacht. Der Verfaſſer ſtellte ſich aber auch in gegenwärtigem Buche die Aufgabe, die aus der freien Erkenntniß wiedererzeugten und in dem Organismus des ganzen Dramas begriffenen dichteriſchen Geſtalten, deren ganzes Nervengeflecht und Geäder er in durchſichtiger Klarheit aufzuzeigen ſtrebte, mit der Kraft nachſchaffender Phantaſie als ein Ganzes ſo wiederzugebären, daß ſich der Eindruck jedes beſondern Charakters auch in unſerer Darſtellung abſpiegelte. In wie weit ihm dieſe Aufgabe gelungen, iſt nicht an ihm zu entſcheiden; daß ſie ihm als ein Höchſtes vorſchwebte, darf er bekennen.

Die einleitende Abhandlung faßt die wichtigſten Fragen und Probleme der Charaktergeſtaltung und Darſtellung gedrängt zuſammen, und möchte der Arbeit ſogleich ihren wiſſenſchaftlichen Werth ſichern. Dem Darſteller aber ſollen die Ausführungen der einzelnen Charaktere die leitenden Geſichtspunkte bieten, um in dem ſchwierigſten Gebiete ſeiner Kunſt immer heimiſcher zu werden. Daß kein Darſteller aus unſern Entwicklungen einen Richard, Macbeth oder Falſtaff geſtalten wird, wenn ihm die ſchöpferiſche Kraft dazu gebricht, iſt eine trivial gewordene Wahrheit. Dem ächten Künſtler dürfte dagegen die Darlegung des Geſetzes der Verſinnlichung um ſo fruchtbarer ſein. Für den Schauſpieler haben die durchgeführten Charaktere daher weſentlich die Bedeutung, ihm die abſoluten Forderungen ſeiner Kunſt und die Höhepunkte ſeiner geſammten Thätigkeit an einer Reihe der größten Aufgaben anſchaulich zu machen, und das Bedürfniß einer Regeneration dieſer Kunſt immer lebendiger anzufachen. Die durch die Energie des erſtarkten Selbſtbewußtſeins geſchwächte Kraft unmittelbarer Anſchauung und Empfindung muß ſich in dieſer Kunſt, wie überall, das Verlorne aus dem Quell einer lebendigen Erkenntniß wiedergewinnen. Die Kraft der Phantaſie, einen Charakter zu geſtalten, wird wahrlich nicht eingebüßt, wenn die Einſicht erweckt wird in ſeinen Organismus und in das Geſetz ſeines Lebens. Aber die gemeine Routine ſoll gebrochen, der wilde Ueberwuchs vertilgt und dem hochmüthigen Pochen auf die bloße Unmittelbarkeit der Empfindung, dieſe armſelige Hülle des Bettelſtolzes, ſollen die verblichenen und abgetragenen Gewänder in ihrem Lumpenwerthe gezeigt werden. Daß die Regeneration der dramatiſchen Kunſt, welche die Wiſſenſchaft angeregt hat, je eher je lieber praktiſch werde, dazu ſoll auch das gegenwärtige Buch ſeinen Beitrag geben. Daß dazu freilich noch ganz andere Faktoren mitwirken müſſen, iſt ſicher. Aber wie die Eroberung eines Moments der Freiheit auch die Eroberung aller andern Momente über kurz oder lang nach ſich ziehn muß, weil die Freiheit ein untheilbares Gut iſt, ſo würde die Regeneration der Schaubühne, zunächſt durch die unerbittliche Macht der Intelligenz in die Forderungen der Gegenwart eingeleitet, bald eine totale Reform ihrer ganzen Organiſation gebieteriſch nach ſich ziehn.

Inhalt.

Ueber das Weſen dramatiſcher Charaktergeſtaltung.

Seite

1. Begriff des Charakters 1
2. Die Schöpfung des Charakters durch den Dichter 4
3. Die Kritik des Charakters nach ſeinen Momenten 9
4. Das Moment der Gattungs-Allgemeinheit 11
5. Die Individualiſirung des Allgemeinen. Die allgemeine Kulturſtufe, die Nationalität und die konkreten Verhältniſſe, als Vorausſetzungen des Charakters 13
6. Der dramatiſche Charakter in ſeiner Entfaltung durch Rede und Handlung 17
7. Der organiſche Prozeß des Charakters 20
8. Die freie Selbſtbeſtimmung und die organiſche Nothwendigkeit als Momente des Charakters 22
9. Der Wendepunkt des Charakters 27
10. Des Ariſtoteles Begriffsbeſtimmungen über das Weſen und die Kompoſition des Charakters 29
11. Das Geſetz des Ariſtoteles in ſeinem Verhältniß zum Geſetz der modernen Welt 39
12. Die Verſinnlichung des Charakters durch die dramatiſche Darſtellung 46
13. Das Weſen des genialen Charakterdarſtellers im Unterſchiede des nur verſtändigen und korrekten Darſtellers 48
14. Das Weſen der ſkizzirten Charaktere. Die Aufgabe des Darſtellers. Oranien und Alba im Egmont 54
15. Das Weſen der abſtrakten Charaktere. Die Aufgabe des Darſtellers 61

Cyclus dramatiſcher Charaktere.

Männliche Charaktere.

Seite
I. Richard der Dritte 71
II. Hamlet 99
III. Macbeth 133
IV. Don Gutierre und
V. Othello 153
    1. Die Eiferſucht als tragiſche Leidenſchaft 153
    2. Die verſchiedene Auffaſſung der Eiferſucht als tragiſcher Leidenſchaft. Calderon und Shakeſpeare 156
    3. Die dichteriſche Durchführung und Verſinnlichung des Don Gutierre im Arzt ſeiner Ehre 165
    4. Die dichteriſche Durchführung und Verſinnlichung des Othello 178
VI. Marinelli 192
VII. Nathan 205
VIII. Burleigh und
IX. Leiceſter in Maria Stuart 226
X. Falſtaff in Heinrich IV. 247

Weibliche Charaktere.

XI. Gretchen im Fauſt 270
XII. Clärchen im Egmont 288
XIII. Donna Mencia im Arzt ſeiner Ehre und
XIV. Desdemona im Othello 298
XV. Lady Macbeth 323
XVI. Cordelia im König Lear 334

Ueber das Weſen dramatiſcher Charaktergeſtaltung.

* * *

1. Begriff des Charakters.

Jeder *Charakter* zeigt uns den eigenthümlichen Ausdruck, welchen ſich der Wille gegeben hat, und durch welchen er ſich grade in dieſer, von andern unterſchiedenen Form darſtellt *). Jeder Charakter iſt alſo ein eigenthümliches, in ſich abgeſchloſſenes Weſen, gleichſam eine Welt für ſich, welche aber durch die allgemeinen Elemente, aus denen ſie ſich geſtaltet hat, mit allen andern Weſen derſelben Gattung zuſammenhängt und mit ihnen auf einem gemeinſamen Boden ſteht. Der Charakter hat nämlich alle die mannigfaltigen Momente des Geiſtes zu einem individuellen Ausdruck verarbeitet, und ihnen ein eigenthümliches Gepräge gegeben. Weil nun jeder Charakter die zu einer individuellen Spitze zuſammengefaßten allgemeinen Geiſtesrichtungen offenbart, ſo iſt er auch in jedem Augenblicke ein *Allgemeines im Beſonderen*. Dieſe Einheit des Allgemeinen und Beſonderen, oder die individuelle Beſtimmtheit des Allgemeinen, muß aber weſentlich als ein *Reſultat* aufgefaßt werden. Aber dies Reſultat iſt nichts Ruhendes und Stabiles, d. h. in einen bloßen Zuſtand Uebergegangenes, es

---

*) *Jean Paul* faßt den Begriff des Charakters in der Vorſchule der Aeſthetik II. S. 432. ſehr ſinnreich in der Form des Bildes auf, indem er ſagt: „Der Charakter iſt blos die Brechung und Farbe, welche der Strahl des *Willens* annimmt; alle andere geiſtige Zuſätze, Verſtand, Witz u. ſ. f., können jene Farbe nur erhöhen oder vertiefen, nicht erſchaffen.“ Und *Göthe* ſagt im hiſtoriſchen Theile der Farbenlehre: „Das Hauptfundament des Charakters iſt das *entſchiedene Wollen*, ohne Rückſicht auf Recht oder Unrecht, auf gut oder böſe, auf Wahrheit oder Irrthum, es iſt das, was jede Parthei an den ihrigen ſo höchlich ſchätzt.“

hat vielmehr das Moment der Bewegung in ſich, denn es bringt ſich unabläſſig ſelbſt hervor. Der Charakter erzeugt ſich mithin ſtets aus einem Prozeſſe, in welchem die Welt und die ſubjective Thätigkeit des Menſchen die Faktoren ſind. Beide zuſammengenommen geſtalten den Charakter in jedem Augenblicke. Da derſelbe aber weſentlich ein in ſich Beharrliches iſt, ſo erzeugen ſie unabläſſig einen Typus des individuellen Lebens. Der Charakter erſcheint daher als die aus dem gedachten Prozeß immer wiederkehrende und ſich beſtätigende Eigenthümlichkeit. Seine Beharrlichkeit iſt das Produkt eines ſteten Kampfes, in welchem ſich dieſelbe in ihrer Sprödigkeit bewährt *).

In jedem Charakter ſind nun zwei Seiten zu unterſcheiden: der geſtaltende Gedanke, ſo zu ſagen, die geiſtige Subſtanz des Charakters, und die Art ſeiner Erſcheinung, die Individualiſirung des Allgemeinen. Das Verhältniß beider Seiten muß als ein organiſcher Prozeß aufgefaßt werden. Wie die Seele ſich den Leib formt und nur in der Gegliederung ihres Leibes wahrhaft Seele iſt und der Leib in der Einfachheit der allgegenwärtigen Seele ſeine Wahrheit hat, ſo offenbart uns auch der Charakter eine ähnliche Durchdringung dieſer Momente, indem das

---

*) Im Charakter, als Produkt des Willens in ſeiner individuellen Beſtimmtheit, durchdringen ſich daher die Naturſeiten des Individuums und die Freiheit des Willens ſo, daß der Menſch das Naturell zu einem Moment herabgeſetzt hat. Es hat alſo für ihn nur die Bedeutung eines zu formenden Stoffs, welcher ſich zum Willen verhält, wie die Unſelbſtſtändigkeit des nur dem Vermögen nach Seienden zur wirkenden Formthätigkeit. Das Temperament, als die natürliche Totalität des Individuums, entſpricht daher, um es in einer Ariſtoteliſchen Kategorie auszuſprechen, der δύναμις, der Wille der ἐνέργεια. Der Charakter erſcheint daher als ἐντελέχεια, d. h. als die zweckthätige Wirkſamkeit, welche ſich in dem von ihr geformten Stoff durchgeführt hat. Das Stoffartige des Naturells erhält daher im Charakter weſentlich die Bedeutung des durch die geſtaltende Energie des Willens geformten Leibes. Wie nun weder die Seele, noch der Leib für ſich exiſtiren, ſondern die erſtere nur als unendliche Formthätigkeit der Materie gefaßt werden darf, ſo iſt auch der Wille erſt wahrhaft wirk-

allgemeine Lebensprincip deſſelben erſt in ſeiner Beſonderung, d. h. in der ganzen Summe der individuellen Lebensäußerungen zur Erſcheinung kommt, die letzteren aber wieder erſt in dem Grundzuge, der ſich durch dieſelben hindurchzieht, ihre Einheit gewinnen, d. h. erſt dadurch zum Ausdruck eines Charakters werden. Ohne dieſe Einheit haben wir nur auseinanderfallende, einzelne Züge, aber kein individuelles Leben vor uns. Eben ſo wenig iſt aber auch ſchon ein allgemeiner, den Menſchen bewegender Gedanke, welcher ſich nicht durchführen und den Kreis ſeines individuellen Lebens aus ſich beſchreiben kann, ein Charakter; er iſt nur eine abſtrakte Maxime ohne geſtaltende Kraft. Der Charakter faßt mithin, weil er ein in ſich Lebendiges iſt, dieſelben Seiten, wie das Leben ſelbſt, in ſich und kann nur, wie dieſes, als eine Durchdringung des Allgemeinen und Beſonderen begriffen werden.

Der Charakter, ſagten wir, iſt das eigenthümliche, ſtets werdende und ſtets aus der Bewegung reſultirende Lebensprincip des Individuums, zu deſſen Ausbildung alle Elemente des Geiſtes mitgewirkt haben und ununterbrochen mitwirken. Jeder Charakter iſt daher in ſich konkret, eine geſchloſſene Welt, die ihr Centrum in ſich ſelbſt hat. Das Lebensprincip des Charakters erſcheint uns demnach als die letzte individuelle Spitze, in welche ſich der Menſch

---

lich und zu ſeiner völligen individuellen Beſtimmtheit gekommen, wenn er Charakter geworden iſt, d. h. den geſammten natürlichen und geiſtigen Menſchen durchdrungen und geſtaltet hat. Daß der Charakter ein Produkt der Freiheit iſt, alſo weſentlich auf einer andern Grundlage ruht, als das Temperament, darüber ſind alle Denker einig. Es kommt aber daraufan das Verhältniß auch in ſeiner ganzen konkreten Beſtimmtheit zu begreifen. Sehr ſinnig ſagt Kant in der Anthropologie S. 265.: „Das Temperament, hat einen Affectionspreis — der Charakter hat einen innern Werth und iſt über allen Preis erhaben.“ Auch Schubert hält in ſeiner Geſchichte der Seele das Moment der Freiheit mit großer Energie als das den Charakter weſentlich Geſtaltende feſt S. 487. u. f. f., obwohl er ſein Verhältniß zum Temperament nicht wiſſenſchaftlich genug faßt. Sehr gut faßt Roſenkranz das Verhältniß der Naturſeite zum Willen auf in der Pſychologie S. 41.

zuſammengefaßt hat und wodurch er als ein in ſich einiger, von allen andern Unterſchiedener auftritt. Das Lebensprincip des Charakters iſt alſo der beſondere Typus, den ein Individuum in ſich ausgeprägt hat, zu deſſen Bildung ſowohl die allgemeinen Mächte des Geiſtes, Verſtand, Phantaſie, Vernunft u. ſ. f., als auch die Naturſeiten des Geiſtes, das Temperament, wie die natürlichen Neigungen und Triebe mitgewirkt haben.

2. Die Schöpfung des Charakters durch den Dichter.

Weil nun der Charakter die tiefſte Verknüpfung des Allgemeinen und Beſonderen iſt, deren letzte Fäden jenſeit des Bewußtſeins des Individuums geſponnen werden, ſo iſt auch ſeine Schöpfung in der Poeſie das Schwierigſte, weil ſie die bei weitem mächtigſte Geſtaltungskraft vorausſetzt. Denn im Schaffen des Charakters verſetzt ſich der Dichter völlig und ſchlechthin aus ſich heraus und in ein anderes von ihm geſchiedenes Leben hinein, um es als ein ſelbſtſtändiges Geſchöpf erſtehn zu laſſen.

So wenig, wie gezeigt, der Charakter nur die Beziehung allgemeiner Gedanken, Grundſätze und Geſinnungen auf das beſondere Daſein iſt, ſondern die Verwandlung der erſteren in Fleiſch und Blut und die Erhebung der konkreten Lebensäußerungen zum Ausdruck eines Princips, ſo wenig kann der Dichter einen Charakter ſchaffen, wenn er nicht gleichzeitig die beiden Momente des Allgemeinen und Beſondern in ihrer Durchdringung anzuſchauen vermag. Was den Dichter in der Bildung der Charaktere weſentlich bezeichnet, iſt das Vermögen, eine von der ſeinigen unterſchiedene Perſönlichkeit als ein ſelbſtſtändiges Leben anzuſchauen und in ihrem ganzen Denken und Wollen innerlich zuſammenhängend darzuſtellen. Nur durch dieſe ſchöpferiſche Kraft, durch welche ein ganzes, individuell gewordenes Lebensprincip vor der Seele des

Dichters ſteht, iſt es möglich, daſſelbe in allen Einzelnheiten, in dem Detail der Lebensäußerungen ſo feſtzuhalten, daß Alles wie aus einer innern Nothwendigkeit ſtammend auf uns einwirkt. Der Dichter erhebt gleichſam die farbloſen Bilder der mannigfachen Perſönlichkeiten, welche in jedem Leſer ruhen, zu entſchieden ausgeprägten Geſtalten. Im ächten Dichter lebt die Menſchheit, als die Totalität der verſchiedenartigſten und ſich gegenſeitig ergänzenden Perſönlichkeiten; mit ihnen iſt ſeine Phantaſie bevölkert und ſeine dichteriſche Macht beruht darauf, ſie frei aus ſich zu entlaſſen, ihnen den Lebensfunken mitzutheilen, durch welchen ſie unabhängig von ihm exiſtiren und ſich darſtellen. In dem empfänglichen Leſer lebt auch die Menſchheit als eine unendliche Fülle von Charakteren, aber ſie iſt gleichſam nur latent in ihm, indem er ſie nicht ſelbſt zur freien Thätigkeit entbinden kann. Dies vollbringt der Dichter, er ruft alſo das wach, was in dem Nichtdichter ſchlummert, er iſt gewiſſermaßen die Energeia, welche das nur der Potenz nach in jenem Vorhandene für die Phantaſie zur wirklichen Exiſtenz bringt *). Je elaſtiſcher und geiſtesverwandter nun der Leſer dem Dichter ſelbſt iſt, deſto ſchärfer heben ſich in dieſem ſogleich die Züge der dichteriſchen Figuren hervor, deſto inniger lebt er die Charaktere ſelbſt durch. Je beweglicher die Phantaſie des Leſers iſt, einen deſto größeren Kreis von Perſönlichkeiten wird ſie mit dem ächten Dichter zugleich anſchauen können; denn um ſo freier vermag ſie ſich von ihrer eigenen Individualität zu trennen und ſich in ein ihr fremdes Lebensprincip zu verſenken. Die Schwäche und Dürftigkeit des Leſers giebt ſich mithin, dem ächten Dichter gegenüber, in der Ohnmacht kund, welche nur einen ſehr geringen Umfang von Charakteren lebendig empfinden, ſich nur in gewiſſe Lebensanſchauungen verſetzen, nur ein beſchränktes Gebiet von Denk- und Hand-

---

*) Ganz in dieſem Sinne ſagt Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik S. 436.: „Im Dichter kommt die ganze Menſchheit zur Beſinnung und zur Sprache; darum weckt er ſie leicht in andern auf.“

lungsweiſen begreifen kann. Auch der proſaiſche Leſer mit träger Phantaſie wird ſich für gewiſſe Lebensformen, die ſeiner Natur grade verwandt ſind, erwärmen können; denn ſchon, indem er ſich ſelbſt in einzelnen Charakteren fortſetzt und in ihnen gegenſtändlich anſchaut, werden dieſelben auch in ſeiner Phantaſie lebendig; ſeine proſaiſche, unelaſtiſche Natur iſt nur unvermögend, ſich wahrhaft von ſich ſelbſt zu unterſcheiden und ſich in andere Lebensbewegungen und andere Perſönlichkeiten hineinzufinden. Aber auch einem dichteriſchen Leſer werden ſich, weil er nicht den Dichter völlig deckt und eine gleiche Sympathie für das ganze Reich aller Lebensformen empfinden kann, manche Charaktere verſchließen, die er nicht frei in ſich zu reproduciren vermag. Der Verſtand wird ſie als in ſich konſequent anerkennen, die Vernunft ſie als nothwendige Momente in dem Rhythmus des ganzen Kunſtwerks begreifen, und gleichwohl werden ſie von ihm doch oft nicht in individueller Lebendigkeit angeſchaut werden. Dies iſt die Schranke, die jeder noch ſo ſinnige Leſer von noch ſo reizbarer Phantaſie in ſich erfährt, weil er doch nicht die Totalität der Menſchheit in allen ihren Lebensformen völlig decken kann. Dieſelbe Schranke wird auch der Dichter in der Erſchaffung der Charaktere anerkennen müſſen. Denn dieſelbe iſt ebenfalls bei dem Dichter nur die Erſcheinung der Differenz des Einzelnen und der Idee, als Totalität. Auch einem großen Dichter werden, weil er doch nicht die ganze Fülle aller Formen menſchheitlicher Entwickelung erſchöpfen kann, gewiſſe Regionen aufgeſchloſſener ſein, gewiſſe Lebensbewegungen wird er ſicherer zu ergreifen und feſtzuhalten verſtehn, während man ihm bei andern, theils ein gewiſſes Unvermögen, ſie überhaupt in den Kreis ſeiner Anſchauung zu bannen, theils eine gewiſſe Unſicherheit in der Durchführung anmerken wird. Nur Shakeſpeare erſcheint uns, auch nach dieſer Seite hin, als ein einzig daſtehender Dichter, indem er faſt die ganze Fülle aller menſchlichen Individualitäten vor uns entfaltet hat und man kaum irgend einen Charakter anzugeben im Stande iſt, deſſen Züge nicht von ihm in größter Schärfe gezeichnet worden ſind *).

Wir deuteten oben an, daß jeder Charakter vor der Phantaſie des Dichters ſogleich in ſeiner vollen Beſtimmtheit ſtehen müſſe und er ihn nur unter dieſer Bedingung zu einer konkreten Perſönlichkeit durchführen könne. Wie den Dichter überhaupt die Bega-

---

*) Shakeſpeare iſt uns immer in Beziehung, ſowohl auf den Reichthum an Charakteren, als auf die Tiefe und Wahrheit ihrer Individualiſirung als die Totalität aller dramatiſchen Dichter erſchienen, indem in ihm alle die Vorzüge, welche in einzelnen Dichtern vertheilt erſcheinen, zur höchſten Einheit zuſammengefaßt ſind. In Shakeſpeare ſind gewiſſermaßen die Schranken, welche die einzelnen großen Dichter in Rückſicht der Charaktergeſtaltung gegen einander abgränzen, aufgehoben. Während Göthe eine ſo unerſchöpfliche Fülle weiblicher Charaktere geſchaffen hat, daß in ihnen das ganze Reich weiblicher Lebensformen faſt erſchöpft zu ſein ſcheint, ſo iſt dagegen der Kreis ſeiner männlichen Charaktere ein relativ beſchränkter. Die Darſtellung des eigentlich heroiſchen Princips, der Energie umwälzender Thatkraft iſt ihm, ſeiner ganzen Natur nach, verſagt. Dies iſt ſeine Schranke. In Schiller iſt dagegen die Conception des heroiſchen Princips im allgemeinſten Sinne das Hervorragende, ſeine ſpecifiſche Stärke, aber es drängt ſich in die Durchführung derſelben nicht ſelten die Reflexion zerſetzend ein. Seine Schranke iſt überhaupt ſeine relativ ſchwächere dichteriſche Intuition, die, mit Göthe verglichen, geringere poetiſche Geſtaltungskraft. Da in Schiller der Dualismus der Reflexionsthätigkeit und der Unmittelbarkeit der Anſchauung nicht völlig überwunden iſt, ſo rächt ſich dieſer nicht aufgelöſte Gegenſatz vornämlich an ſeinen weiblichen Charakteren, weil das Weib, ſeiner Natur nach, eine viel unmittelbarere Einheit des Denkens und Empfindens iſt, als der Mann, und daher der Reflexionsthätigkeit viel unfaßbarer iſt, als der männliche Charakter. Calderon iſt durch ſeine ihn völlig beherrſchende Nationalität in ſeiner Charaktergeſtaltung beſchränkt. So weit die ſpaniſche Nationalität reicht, ſo weit reicht Calderons Macht, Charaktere zu ſchaffen; innerhalb dieſes Kreiſes iſt er unendlich reich und ſchöpferiſch, aber der Kreis ſelbſt iſt ein relativ enger. In Shakeſpeare iſt dagegen die Univerſalität der Charaktere ſeiner geſtaltenden und ſchöpferiſchen Phantaſie völlig gleich. Er hat alle Scalen der männlichen, wie der weiblichen Natur mit gleicher Wahrheit und Tiefe angeſchlagen; keine Lebensform iſt von dieſem allmächtigen Dichter ausgeſchloſſen worden.

bung macht, die Idee ſtets in der Form ſinnlicher Klarheit und plaſtiſcher Beſtimmtheit anzuſchauen, ſo kann auch der ſchwierigſte Schöpfungsact des Charakters nur aus einer urſprünglichen Intuition, durch welche ein allgemeines Princip in ganz individueller Geſtalt vor die Seele des Dichters tritt, erwachſen. Ohne dieſe Energie wird die Durchführung immer unſicher und mehr ein aus Einzelnheiten zuſammengeleſenes, durch einen gewiſſen Kalkul des Verſtandes vermitteltes Ganze, als ein wirkliches Geſchöpf ſein. Die Lebensäußerungen eines ſolchen Geſchöpfs bieten ſich daher auch nicht als organiſche Zweige eines Stammes, ſondern nur als künſtlich verbundene Blumen dar.

Da jedes wahrhaft individuelle Leben ein Recht der Exiſtenz hat, ſo kann auch jedwedes ein Gegenſtand dichteriſcher Darſtellung werden, ſobald es der Dichter nur wirklich zu einer Perſönlichkeit zu geſtalten vermag. Die Poeſie iſt nicht reicher, als das Leben, ſie iſt vielmehr nur die ideale Entfaltung des Lebens, welche alle Elemente ausſondert, in denen nur der Schein des Lebens wahrgenommen wird, aber nicht ein wirkliches Leben, d. h. ein aus der innern Tiefe der Seele geſtalteter Organismus. Das Reich der Charaktere, welche der Dichter zu ſeinem Vorwurf wählen kann, iſt daher unbegränzt. Die Bedeutung, welche der Dichter einem Charakter leiht, das Recht, welches er ihm vindicirt, hängt natürlich von der Tiefe ſeiner geſammten Weltanſchauung ab; dieſe aber ſtellt ſich nur in dem Ganzen des Kunſtwerks dar, alſo in der Dialektik, in welche die Charaktere gegeneinander verwickelt werden. Darin erſt giebt ſich kund, was dem Dichter das Subſtanzielle, wie der Gehalt ſeiner Idee beſchaffen iſt. An ſich iſt daher kein Charakter unpoetiſch, vorausgeſetzt, daß er dieſen Namen wirklich verdient, d. h. ein individualiſirtes Lebensprincip darſtellt, er kann es erſt durch die Stellung werden, die er in der Geſammtentwickelung des Kunſtwerks einnimmt. Wenn eine Perſönlichkeit, welche nur als Abſchattung gegen andere Individualitäten Bedeutung haben, oder durch welche etwa nur die Erſcheinung eines Lebensprincips vervollſtändigt werden ſollte, wenn dieſe zum Mittelpunkte erhoben, alſo aus der Gruppirung herausgeriſſen wird, in der ſie allein vortheilhaft wirken und eine richtige Beleuchtung empfangen kann, dann wird ſie zu einer undichteriſchen Geſtalt verkehrt. Daſſelbe gilt von Charakteren, welche, nach dem Maaßſtab der Idee gemeſſen, in ſich ſelbſt hätten vernichtigt, deren Lebensprincip ſich an einem höheren Recht hätte brechen müſſen, und die vom Dichter grade als die triumphirenden, in ihrer Schwäche unverſehrt erhaltenen erſcheinen. Dadurch verkehren ſich an ſich durchaus wahre, mit völliger Lebenskraft ausgerüſtete Charaktere zu undichteriſchen Figuren, ſobald ſie eine Stelle einnehmen, welche ihnen im idealen Organismus nicht gebühren kann, durch welche ſie denſelben in eben dem Maaße ſtören, in welchem irgend eine über ihre Beſtimmung hinaus thätige, alſo überreizte Lebensfunction das Leben ſelbſt gefährdet. Eine unter gewiſſen Bedingungen ganz geſunde, friſch angeſchaute Perſönlichkeit wird zu einer krankhaften Erſcheinung verkehrt, ſobald ſie den Verhältniſſen entriſſen iſt, unter welchen ſie ſich allein kräftig erhalten und in das Ganze fördernd eingreifen konnte. Dies Alles hängt alſo, wie geſagt, von der Höhe der Weltanſchauung ab, von welcher herab der Dichter ſeine Geſtalten anſchaut.

3. Die Kritik des Charakters nach ſeinen Momenten.

So ſehr nun jeder Charakter vor der Phantaſie des Dichters ſogleich als eine in ſich konkrete Perſönlichkeit ſteht, welche ſich als ſolche vor uns auszulegen hat, ſo müſſen doch auch die beiden Momente, deren Durchdringung das Leben jedes Charakters bildet, für ſich geſondert betrachtet werden; nämlich das Moment der Allgemeinheit und der Beſonderheit, oder noch beſtimmter ausgedrückt, das allgemeine Lebensprincip und die Individualiſirung deſſelben. Dies iſt die Aufgabe desjenigen, welcher ſich denkend dem Charakter gegenüberſtellt und ihn der Kritik unterwerfen will. Es iſt dies im Gebiete des Charakters derſelbe Scheidungsprozeß, den der Kritiker bei der Behandlung eines ganzen Kunſtwerks unternimmt, in welchem der Charakter nur ein einzelnes Glied bildet. Er decomponirt nämlich das Kunſtwerk auf einen Augenblick und faßt den Gedanken, die inwendige Seele deſſelben für ſich, und dann die Art ſeiner Geſtaltung auf. Dieſes Verhalten darf freilich nur ein Durchgangspunkt ſein, von dem aus ſich der Denker wieder zur Einheit der beiden Momente, oder zu ihrer Verarbeitung erhebt. So wie wir nun in einem Drama momentan von dem ganzen Reichthum ſeiner Beſonderung abſehn und den einfachen Gedanken, die geiſtige Subſtanz des ganzen Werks für ſich herausheben, ſo haben wir in gleichem Sinne auch, einem Charakter gegenüber, zunächſt das allgemeine Princip, den Grundzug ſeiner Lebensexiſtenz von der Fülle ſeiner Beſonderung abzulöſen und in ſeiner Einfachheit für ſich feſtzuhalten. Ohne dieſen Prozeß iſt die Kritik eines Charakters unmöglich. Der abſtrakte Verſtand, der überhaupt unfähig iſt, ein Kunſtwerk zu begreifen, weil er nicht an die Idee des Lebens heranreicht, bleibt bei dieſem erſten Prozeſſe ſtehn und fixirt dieſen allgemeinen Gedanken, ohne ihn wieder flüſſig machen und in ſeiner Durchführung auffaſſen zu können. Dies Moment der Allgemeinheit, die einfache Seele des Charakters iſt vom Kritiker wie vom Darſteller zuerſt ins Auge zu faſſen. Der Kritiker, dem ein Charakter vorliegt, fragt nach der allgemeinen Weltanſchauung deſſelben, um zunächſt aus ihr zu unterſuchen, inwiefern eine ſolche überhaupt eine Wahrheit zu haben vermag, inwieweit hierin ein wirklich menſchliches Lebensprincip ausgeſprochen iſt. Der Darſteller hat dagegen zu ſeiner erſten Aufgabe, ſich die einfache Subſtanz eines Charakters zum Bewußtſein zu bringen, um von ihr aus ſeine Individualiſirung betrachten zu können. Eine andere Frage iſt es freilich noch, die aber hier außer unſerm Bereich liegt, ob ein Charakter von dieſem oder jenem

Lebensprincip ein Recht hat, in einem beſtimmten Kunſtwerke aufzutreten, und ob er da die Stelle einnimmt, welche ihm im Organismus des Ganzen allein gebühren kann. Dieſe Frage aber liegt auf einem andern Gebiete und gehört auch eigentlich dem Darſteller des Charakters gar nicht an. Es iſt für ihn als philoſophiſchen Kritiker intereſſant, ſich dieſe Frage zu ſtellen, aber ſie hängt mit ihm als Darſteller nicht zuſammen; ſie iſt, ſo zu ſagen, für ihn ein Luxus.

4. Das Moment der Gattungs-Allgemeinheit.

Das Moment der Allgemeinheit eines Charakters bezeichneten wir oben als ſeine Lebensſubſtanz. Sie muß zunächſt in ihrer Beſtimmtheit begriffen werden. Durch ihre Auffaſſung gewinnt der Denker zunächſt die Gattung, welcher ein Charakter angehört. Denn die allgemeine Lebensanſchauung einer Perſönlichkeit iſt eben das, was ſie mit vielen Andern gemein hat; ſie iſt gleichſam der aus der beſondern Geſtaltung abgezogene Geiſt, der viele Individualitäten unter ſich begreift. Nach dieſem Moment der abſtrakten Allgemeinheit ordnete man, beſonders ehemals, die verſchiedenen Rollenfächer der Schauſpieler, z. B. die Intrigants, jugendliche Helden, Heldenväter, polternde Alte, Liebhaberinnen, Heldinnen u. ſ. f., eine Eintheilung, in welche freilich noch manche andere Elemente hineingezogen wurden, die aber doch weſentlich auf dem von uns entwickelten Moment der allgemeinſten Kategorie, welcher eine Perſönlichkeit angehört, beruht. Wenn dieſer Geſichtspunkt nun vom Schauſpieler für die Darſtellung geltend gemacht wird, ſo entſteht jene farbloſe, unlebendige Verſinnlichung, welche nur das Typiſche der allgemeinen Kategorie feſthält, und darin grade das Beſondere und Individuelle zu Grunde gehn läßt. Danach ſieht ein Intrigant, ein jugendlicher Liebhaber aus, wie der andere, ein gefoppter Alter beträgt ſich, wie der andere. Gewiſſe der allgemeinen Kategorie angehörende Züge kehren überall wieder; Blick, Gebärde und Stimme werden für die ganze Klaſſe typiſch und der Unterſchied der einzelnen Perſönlichkeiten einer Gattung beruht zuletzt nur auf den verſchiedenen Situationen und dem verſchiedenen ſprachlichen Ausdruck. Die Beſonderheit wird damit zu etwas Gleichgültigem herabgeſetzt und die Darſtellung büßt jede wahre Lebendigkeit ein.

Hier zeigt ſich nun die erſte Gefahr für den Darſteller. Die Fixirung der abſtrakten Allgemeinheit, alſo des Gattungscharakters, iſt, wie die erſte Aufgabe, ſo auch nur das erſte Stadium in der Verſinnlichung eines Charakters. Hier reicht der bloße Verſtand aus, der die allgemeine Kategorie, welcher ein Charakter angehört, auffaßt und die typiſchen Formen dafür findet. Dieſe letzteren leben dann auch größtentheils in der Tradition fort. Dieſe Haltung, dieſe Maske, dieſer Ton ſind für ein beſtimmtes Rollenfach angenommen worden; ſie ſind, inſofern von der Beſonderheit abſtrahirt wird, auch ganz richtige Formen, welche aber auch zu einer völligen Lebloſigkeit erſtarren können. Der jugendliche Liebhaber iſt feurig, leidenſchaftlich bewegt, ſchwärmeriſchen Blicks u. ſ. f. Dies gilt für Alle. Romeo ſieht demnach aus wie Mortimer, nur Koſtüm und Worte haben ſich geändert. Das abſtrakt Allgemeine der Gattung iſt geblieben. Beide ſind jugendlich ſtürmiſche, ihr Alles an ein heiß geliebtes Weſen ſetzende, jedes Opfers fähige Jünglinge. Das iſt ihre Gemeinſamkeit und dieſe hat ihren typiſchen Ausdruck. Da dies Moment der abſtrakten Allgemeinheit dem Begriffe nach das erſte iſt, ſo wird es ſich auch in der Praxis der Schauſpielkunſt als die erſte Stufe der Charakterdarſtellung zeigen. Viele Darſteller kommen niemals über dieſes Stadium hinaus, weil der Fortſchritt von ihm zu dem Moment der Beſonderheit weſentlich mit dem Maaß der ſchöpferiſchen Kraft des Schauſpielers zuſammenhängt.

5. Die Individualiſirung des Allgemeinen.

Die allgemeine Kulturſtufe, die Nationalität und die konkreten Verhältniſſe, als Vorausſetzungen des Charakters.

Das zweite Moment, wodurch ſich der Begriff des Charakters erſt vollendet, bezeichneten wir oben als das der Beſonderheit. Wir verſtehn darunter überhaupt die Individualiſirung des Charakters. Sie iſt der eigentliche Boden für die Kunſt. Für die Auffaſſung dieſes Moments müſſen nun wieder zwei Seiten unterſchieden werden; erſtens die Elemente, welche die Individualität bedingen und welche ihre Arbeit ſo weit an der Individualität vollendet haben, bis ſich dieſelbe durch ihre eigne Thätigkeit vor uns ſelbſt auslegt, und zweitens die Entwickelung des Charakters ſelbſt. Dieſe Elemente ſind gewiſſermaßen die Faktoren, welche das Individuum ſo weit geſtalten, bis es ſich in ſeiner Beſtimmtheit ſelbſt vor uns entfalten kann. Sie gehn alſo ſeiner dramatiſchen Entwickelung voraus. Unter dieſe Elemente begreifen wir alſo überhaupt die konkreten Verhältniſſe, in welche das Individuum verſetzt iſt. Dieſe ſind ſelbſt dreifacher Art. Als den allgemeinſten Faktor bezeichnen wir den weltgeſchichtlichen Boden, die beſondere Kulturſtufe, welcher das Ganze des Dramas angehört. Dies muß zunächſt zur Anſchauung gebracht werden. Hier werden die drei großen Perioden der Weltgeſchichte, die alte, mittlere und neue Geſchichte, die allgemeinſten Unterſchiede bedingen. Aus dieſem Boden zieht das Individuum ſeine erſte Nahrung, aus ihm erklärt ſich alſo zuerſt das Allgemeinſte ſeiner eignen Weltanſchauung. Der griechiſche und römiſche Menſch iſt in einen andern Kreis gebannt, als der Menſch des Mittelalters und der modernen Welt. Dieſe Unterſchiede wird ſich der Darſteller daher zunächſt zum Bewußtſein zu bringen haben, er wird unterſuchen müſſen, inwiefern dieſe großen geſchichtlichen Uuterſchiede ihren geſtaltenden Einfluß auf das Individuum ausgeübt haben. Manche Charaktere laſſen ſich nur aus dem Princip einer dieſer weltgeſchichtlichen Perioden begreifen. So iſt z. B. Hamlet eine Geſtalt, welche durch ihr ganzes Pathos weder in der antiken, noch auch in der mittelalterlichen Welt eine Stelle hat, in dem vielmehr alle Elemente der modernen Weltanſchauung verborgen ſind; denn grade die Kraft der grübelnden vom Handeln abkehrenden Reflexion, der Gegenſatz Hamlets gegen alle unmittelbare Einheit des Denkens und Handelns, ſein unabläſſig theoretiſches Verhalten, dieſe direkte Negation alles plaſtiſchen Princips in Hamlet iſt einzig und allein aus den Elementen der ſich entwickelnden modernen Weltanſchauung zu begreifen.

Der nächſte engere Kreis, in welchen ſich dieſe großen geſchichtlichen Unterſchiede zuſammenziehn, iſt die Nationalität. Ihr Verhältniß zum Individuum und damit ihr Einfluß und die geſtaltende Kraft, die ſie auf das Individuum ausgeübt hat, iſt zunächſt in Anſchlag zu bringen. Je univerſeller der Standpunkt einer Nation iſt, je mehr ihre Eigenthümlichkeit mit dem allgemein menſchlichen Denken und Empfinden zuſammenfällt, deſto mehr wird auch die beſondere Volksthümlichkeit als das eigentlich Bedingende des Charakters zurücktreten. Je abgeſchloſſener ſich dagegen eine Volksthümlichkeit in ihrer ganzen Denkweiſe erhalten hat, je weniger ſie alſo mit dem allgemein menſchlichen Pathos zuſammenfällt, deſto beſtimmter muß auch dies Element aufgefaßt werden und ins Gewicht fallen. Dahin gehören faſt alle Charaktere des ſpaniſchen Dramas, die nur aus der beſtimmten Nationalität, der ſie angehören, erklärt werden können, in denen ſich eigentlich immer nur das Specifiſche derſelben verkörpert, welche daher größtentheils nur mannigfaltige Bilder des ſpaniſchen Pathos ſind. Deshalb ſind ſie aber auch einförmiger, abſtrakter, als Charaktere, in denen ein allgemein menſchliches Pathos ein individuelles Leben gewinnt; deshalb ſtehn ſie uns auch ferner, als die letzteren, weil wir uns nicht in unmittelbarem Zuſammenhange mit ihnen fühlen, ſondern ſie erſt durch das Medium unſerer Reflexion auf die beſondern Lebenselemente der ſpaniſchen Nationalität zu verſtehn vermögen. Wir haben in unſerer Kunſt der dramatiſchen Darſtellung (S. 281 u. ſ. f.) auf das Geſetz hingewieſen, welches der Darſteller in Rückſicht der Verſinnlichung der Nationalität zu befolgen hat. Hier geht uns dies Moment nur inſoweit an, als es ein Faktor zum Verſtändniß des Charakters ſelbſt iſt.

Das dritte Element, welches wir als einen Faktor des Charakters aufzufaſſen haben, ſind die *konkreten Verhältniſſe überhaupt*, in welche derſelbe, innerhalb jener allgemeinen Kreiſe, geſetzt worden iſt. Sie rücken uns ſeine Geſtaltung noch näher. Zuerſt möchte hier die allgemeine Lebensſtellung, der das Individuum angehört, in Anſchlag kommen. Die Mitglieder des Herrenſtandes, der Geiſtlichkeit, des Bürgerſtandes im Mittelalter ſind durch ihre ganze Lebensanſchauung von einander getrennt. Da wo der Unterſchied der Stände noch eine feſte unüberwindliche Schranke war, wird auch das Individuum in dieſe ſeine Standesbeſtimmtheit aufgehn, es wird aus ihr den Kreis ſeines Empfindens, Denkens und Wollens gewinnen, der ihn von den Individuen anderer Stände abſcheidet. Hier hat alſo der Darſteller ſehr genau zu berückſichtigen, wie viel der beſondere Stand auf die Entwickelung des Individuums Einfluß ausgeübt hat. Die freie, aus dem Bewußtſein bürgerlicher Ueberlegenheit ſtammende Haltung des Herrenſtandes wird eine ganz andere ſein müſſen, wie diejenige des durch eine unausfüllbare Kluft davon geſchiedenen Bürgers. Ueberhaupt wird hierbei gar ſehr in Betracht kommen, ob das Individuum durch ſeine ganze Stellung einer Sphäre angehört, in der es über die Noth des Bedürfniſſes, über den Kampf mit den materiellen Intereſſen erhaben iſt, welche ihm alſo das Gefühl einer freien Bewegung giebt. Nur auf dieſem Boden können und werden ſich die idealen Leidenſchaften, die großen Intereſſen des Gemüths entwickeln können. Aber das eigentlich Beſtimmende und Bildende ſind doch die konkreten Verhältniſſe ſelbſt, in welche der Menſch verſetzt worden iſt und aus welchen ſich die Individualität erhebt. Dieſe bilden die unmittelbar nächſte und konkreteſte Vorausſetzung des Charakters. Vor Allem treten hier nun die Beziehungen zur *Familie* und zum *Staat* als die weſentlichſten Elemente für den Charakter heraus. Sie bedingen viel unmittelbarer, als die übrigen Beziehungen die Anſchauung des Menſchen. Denn hier iſt der Boden der Kolliſionen. Das Individuum iſt durch ſeine Stellung zur Familie und zum Staat ſogleich in eine beſtimmte Situation verſetzt; ſein Denken und Wollen entwickelt ſich zunächſt in Beziehung zu ihnen. Sie wirken alſo vor Allem auf die Bildung ſeiner Individualität ein, denn ſie fordern zuerſt die Entſcheidung des Individuums und leiten es in eine feſte Richtung hinein. Aus dieſem Boden ſtammen ſeine nächſten und innerlichſten Vorſtellungen und Empfindungen, welche die Entwickelung für das ganze Leben bedingen. Die der dramatiſchen Entwickelung vorausgehenden Verhältniſſe des Individuums zu Familie und Staat geben daher auch den nächſten und ſicherſten Aufſchluß über das Princip ſeines Lebens. Ob z. B. das ganze öffentliche Leben, ob der damit weſentlich zuſammenhängende Zuſtand der Familie ein in ſich gediegener, oder ausgearteter iſt, ob ein in ſcharfe Gegenſätze geſpaltener Staat, ob die Herrſchaft ariſtokratiſcher Vorurtheile den Ausgangspunkt für das Individuum bilden, entſcheidet weſentlich für ſeine ganze Entwickelung. Es giebt keinen bedeutenden dramatiſchen Charakter, der nicht zunächſt durch die Geſtalt dieſer von uns angegebenen Verhältniſſe bedingt wäre und dieſe nicht zur unmittelbar beſtimmenden Vorausſetzung ſeines Princips hätte. Man nehme *Egmont*, oder *Alba*, *Marquis von Poſa*, oder *Philipp*, *Hamlet*, *Othello*, *Wallenſtein* und *Tell*, immer iſt es die ſehr beſtimmte Phyſiognomie der politiſchen Zuſtände, in die ſie verſetzt ſind, welche als das zunächſt Bewegende und Geſtaltende derſelben aufgefaßt werden muß. Denn nur unter dieſen Bedingungen, d. h. nur unter der Vorausſetzung eines ſolchen Zuſtandes des Gemeinweſens hat z. B. *Hamlet* ſich zu dieſer Perſönlichkeit entwickeln können. *Egmont* iſt nur erklärlich durch den Kampf derjenigen Gegenſätze, in welche er von Hauſe aus verſetzt iſt; ſie ſind der Boden, von dem er ſeine Springkraft empfängt, wie Alba das politiſch und kirchlich despotiſche Spanien zu ſeiner nothwendigen Vorausſetzung hat. Daſſelbe gilt von der Stellung des Individuums zur Familie.

6. Der dramatiſche Charakter in ſeiner Entfaltung durch Rede und Handlung.

Aber dieſe konkreten Verhältniſſe machen nicht den Charakter, ſie ſind nur die Mächte, welche, ſo zu ſagen, die latenten Kräfte des Individuums zum Charakter entbinden, die alſo grade diejenige Richtung ſeines Denkens und Wollens zur Entſcheidung bringen, zu welcher die Elemente alle bereits in ihm vorhanden waren. Das eigentliche Weſen des dramatiſchen Charakters offenbart ſich in der Rede und in der Handlung. Sie ſind die beiden Formen des ſelbſtbewußten Geiſtes, durch welche er ſich zu einer entſchiedenen Individualität abſchließt. In der Poeſie, als dem Reiche des Idealen, kommt es nun vor allen Dingen darauf an, daß die vorgeſtellte Handlung ſo aus dem Menſchen hervorgehe, daß wir die Ueberzeugung ihrer inneren Wahrheit gewinnen, d. h. ſie als ein Zeugniß der ganzen Perſönlichkeit auffaſſen müſſen. Im Leben ſagt uns die Reihe der Handlungen, was ein Menſch iſt, in ihnen ſtellt ſich der Charakter dar, aus ihnen ſchöpfen wir die Ueberzeugung von der Stärke ſeiner Ueberzeugungen, ſeiner Richtungen und ſeiner ſittlichen Kraft. Hier trauen wir dem Worte, und wäre es das beredteſte, nicht, wir wollen erfahren, ob es ſich auch aus dem weichen Elemente der Vorſtellung auf den harten Boden der Wirklichkeit überſetzen kann. Wir empfinden ein natürliches Mißtrauen gegen die Rede, wenn ſie uns nicht durch die That beſiegelt wird. Im Leben haben daher Aeußerungen eines Individuums inſofern nur eine ſchlagende Kraft, als ſie aus der Totalität einer Perſönlichkeit hervorgegangen erſcheinen, deren Abbreviatur ſie gewiſſermaßen ſind. Sie gewinnen ihr eigentliches Relief nur durch die Anſchauung des Charakters, welche wir mit hinzubringen, dieſe giebt ihnen Farbe und Leben. Ein Wort Luthers, Friedrichs II., Napoleons, eine Aeußerung Albas, Wallenſteins u. ſ. f. können uns von höchſtem Gewicht ſein, weil wir in ihr den ganzen Charakter abgebildet finden, den wir jedoch aus der Reihe ſeiner Handlungen, aus der Breite ſeiner Wirkſamkeit bereits kennen. Das Wort hebt uns die ſchon fertigen Züge der Perſönlichkeit klarer hervor. In der Poeſie kehrt ſich das Verhältniß um. Da hier Alles, auch die Handlung, im idealen Reich der Vorſtellung vor ſich geht, ſo kann es nicht ſowohl auf die Reihe von Handlungen ankommen, welche ein Individuum vor uns vollbringt, ſie geben an ſich noch gar kein Bild des Charakters. Weder eine großmüthige That, noch der freiwillige Tod für eine Idee geben uns in der Poeſie an und für ſich ſchon die Bürgſchaft der Wahrheit, dadurch ſteht noch gar kein Charakter vor uns, d. h. noch kein Menſch, aus deſſen Innerlichkeit dieſe Handlung wirklich hervorgewachſen iſt, denn das Wort iſt lenkſam und geduldig. Wir glauben im Drama bei der Anſchauung einer Großthat, einer Aufopferung eben ſo wenig ſchon an einen edlen und großen Charakter, als uns ein Verbrechen, ja ſelbſt eine Reihe von Freveln ſchon die Ueberzeugung des wirklich unſittlichen Charakters desjenigen aufdringen, der zum Träger dieſer Handlungen gemacht worden iſt. Weil der Dichter in dem widerſtandsloſen Element der Idealität mit Worten, wie mit Handlungen freigebig ſein kann, darum leiſten uns Handlungen im Drama noch gar keine Gewähr für den Charakter. Die Wahrheit eines Charakters muß alſo in der Poeſie anders woher ihre Beglaubigung empfangen und dieſe iſt nichts Geringeres, als der ganze Prozeß der Individualität, aus welcher die Handlungen, gleichviel ob ſie berichtet, oder vor unſern Augen ausgeführt werden, mit innerer Nothwendigkeit heraustreten.

Nicht daß eine Handlung im Drama vollbracht wird, macht dieſelbe ſchon zu dem Ausdruck eines Charakters, ſondern daß ſie ſich aus der Perſönlichkeit organiſch erzeugt, dies giebt ihr erſt ihre charaktervolle Bedeutung; darin liegt ihre poetiſche Wirkung. Alſo daß Othello Desdemona tödtet, Macbeth den König mordet, Richard Frevel auf Frevel häuft, Wallenſtein vom Kaiſer abfällt u. ſ. f., alle dieſe Handlungen ſind für ſich betrachtet im Drama noch gar nicht, wie im Leben, der energiſche Ausdruck des Charakters, ſondern vielmehr der Weg, den das Individuum vor uns zu dieſer That zurücklegt, der Prozeß ſeiner Innerlichkeit, welche ſich in dieſer That zuſammenfaßt, machen die Wahrheit des dramatiſchen Handelns aus, ſie beſtätigen uns eine That erſt als einen wirklichen Charakterzug. Durch den Prozeß einer Individualität, der ſich in der Poeſie ganz vor uns enthüllt, wird die That erſt in eine organiſche Beziehung zum Charakter geſetzt, denn dadurch dringt ſie uns erſt das Bewußtſein ihrer innern Nothwendigkeit auf. Die That wird vom dramatiſchen Charakter nicht vollbracht, weil der Dichter ſie vollbringen läßt, um durch ſie uns tragiſch zu erſchüttern, ſondern ſie wird vollbracht, weil alle Seiten der Individualität ſo weit vor uns entwickelt worden ſind, daß dieſe That aus ihnen reſultirt. Ergreifend und überzeugend wirkt in der Poeſie daher nur der Prozeß ſelbſt, nicht das Faktum, die Offenbarung der geheimſten Fäden des Innern, nicht das fertige Geflecht, welches man uns zeigt. In dieſem Sinne iſt die Poeſie wahrhafter, als die hiſtoriſche Wirklichkeit, weil die letztere uns ſelten oder nie die Individualität in ſolcher Durchſichtigkeit zeigt, daß uns ihre Handlungen nur als die nothwendigen Conſequenzen des Charakters erſcheinen; die Poeſie dagegen führt die Handlungen unabläſſig in die Innerlichkeit des Charakters zurück und ſtreift ihnen mithin gänzlich ihre nur faktiſche Natur ab; ſie giebt uns daher eine reinere Wirklichkeit, als die hiſtoriſche uns geben kann *). Dies iſt ihre Idea-

---

*) Ganz in dieſem Sinne ſagt Ariſtoteles in der Poetik Cap. 9.: „Geſchichtſchreiber und Dichter unterſcheiden ſich nicht durch die gebundene

lität, ihr Vorzug vor dem empiriſchen Leben. Der poetiſche Charakter hebt gleichſam Alles, was uns in der Wirklichkeit bei einem Charakter noch in der Geſtalt eines hiſtoriſchen Faktums, alſo einer Unmittelbarkeit entgegentrat, auf und verwandelt es in ein lebendig vor uns Werdendes, alſo in einen Prozeß der innern Mächte, aus denen wir die That, auch noch ehe ſie geſchieht, mit Sicherheit vorausſehen können. Der poetiſche Charakter iſt alſo viel lebendiger, als der der empiriſchen Wirklichkeit, weil an ihm alles Unmittelbare und nur Faktiſche in ein Vermitteltes, innerlich ſich Entfaltendes verwandelt worden iſt; denn das Leben erblicken wir wahrhaft nur da, wo eine organiſche Bewegung vor uns wird; je reiner und unverhüllter dieſe hervortritt, je mehr von ihr alles nur faktiſch Daſeiende aufgelöſt worden iſt, deſto mehr verdient dieſelbe den Namen des Lebens.

7. Der organiſche Prozeß des Charakters.

Wir haben jetzt näher die Natur dieſes Prozeſſes, durch welchen der dramatiſche Charakter wird, zu begreifen. Wir beſtimmten

---

oder ungebundene Rede. Man könnte z. B. die Bücher des Herodot in Versmaaße bringen, und ſie würden mit und ohne Versmaaß um nichts weniger Geſchichte ſein. Sondern dadurch unterſcheiden ſie ſich, daß der Geſchichtſchreiber erzählt was geſchehn iſt, der Dichter aber wie es hätte geſchehn können. Deswegen iſt die Poeſie auch philoſophiſcher und von idealerem Gehalte. Denn die Poeſie ſtellt mehr das Allgemeine, die Geſchichte das Einzelne dar. Das Allgemeine aber iſt, daß einem Individuum von beſtimmter Beſchaffenheit, nach der Wahrſcheinlichkeit, oder Nothwendigkeit ſo oder ſo zu reden oder zu handeln gebühren würde; worauf auch die Poeſie hinarbeitet, indem ſie den Perſonen Namen zutheilt. Das Einzelne aber iſt, was etwa Alcibiades gethan oder gelitten hat." Offenbar ſtellt Ariſtoteles hier die innere Nothwendigkeit der empiriſchen Wahrheit gegenüber und theilt eben darum der Poeſie die philoſophiſchere Wahrheit zu, weil ſie das innerlich Nothwendige darſtellt, dem alſo immer ein allgemeiner Gehalt beiwohnt, nicht die faktiſche Wahrheit, welche ſehr oft gar keinen idealen Gehalt hat.

oben den Charakter als eine Einheit des Allgemeinen und Beſondern und faßten dann die Bedingungen auf, unter denen ſich der Charakter überhaupt entwickle. Dieſe bezeichneten wir als die konkreten Vorausſetzungen, aus welchen er ſich in ſeiner individuellen Beſtimmtheit erhebt. Die konkreten Verhältniſſe ſollicitiren alſo den Charakter nur ſich zu äußern, d. h. die ganze Fülle ſeiner individuellen Kraft vor uns auszulegen. Der Charakter aber, ſagten wir, iſt überhaupt nichts Ruhendes, kein fertiger Zuſtand, ſondern erſcheint als ein Werden. Im Charakter erhält alſo die ganze Summe der Vorausſetzungen, welche ihm gegeben ſind, die Bedeutung, zu einem individuellen Ausdruck verarbeitet zu werden. Der allgemeine Weltzuſtand, die Nationalität, der Stand, die konkreten Verhältniſſe des Staats und der Familie, in die der Menſch verſetzt iſt, alles zuſammengenommen ſind Faktoren, deren wirkende Kraft über das Bewußtſein des Einzelnen hinausliegt und die ſich in Jedem zu einer individuellen Beſtimmtheit geſtalten.

Im Charakter offenbart ſich die Geſammtheit der menſchlichen Kraft, welche auf einen Schwerpunkt zuſammengedrängt iſt. Dieſe Kraft iſt ein Produkt natürlicher und geiſtiger Mächte. Die ganze Summe der Verhältniſſe, in welche der Menſch verſetzt werden, wie die Naturſeiten des menſchlichen Geiſtes, haben dazu mitgewirkt. Der Charakter iſt aber kein Naturgewächs, ſondern ein Geſchöpf des Geiſtes. Darum ſtehn auch alle die von uns angegebenen Momente im Charakter unter der Herrſchaft eines Princips, welches ſich in der den ganzen Menſchen erfüllenden Geſinnung und Richtung offenbart, und daher auch in der Geſtalt der Unmittelbarkeit auftritt, ein ſo reiches Reſultat von Vermittlungen es auch iſt. Der Charakter, inſofern er immer das Ganze der menſchlichen Perſönlichkeit ausdrückt, bezeichnet mithin die Totalität der geiſtigen Kraft, welche der Menſch aus dem Prozeß aller Seiten der Natur und des Geiſtes in individueller Form erzeugt hat, und das ſich eben ſo in der nach außen gekehrten Erſcheinung, als in der Tiefe der Geſinnung offenbart. Das Haudeln und die Geſinnung verhalten ſich im Charakter wie Inneres und Aeußeres, deren jedes das Ganze ausdrückt, nur in verſchiedener Form. Das wie der Vermittlung dieſer Seiten liegt aber in jedem Einzelnen über ſein Bewußtſein hinaus; er kann wohl große Wendepunkte ſeiner Charakterbildung angeben, aber nicht das Maaß, in dem alle die Momente ſeiner natürlichen Ausſtattung, in Gemeinſchaft mit den Verhältniſſen, in die er verſetzt worden iſt, zu dieſem Ergebniß hingewirkt haben und fortwährend wirken. Denn der Charakter regenerirt ſeine Kraft unabläſſig aus ſeiner Aeußerung; es ſtrömt gleichſam dem Menſchen durch den Prozeß mit der Welt, in welcher er den Charakter zur Erſcheinung bringt, eine immer neubelebende Kraft zurück, welche ihn zur weitern Entwicklung ſtählt. Denn der Charakter iſt eine untrennbare Einheit, welche Nichts in ſich hineinläßt, was nicht ſogleich in das innere Leben verwandelt und für daſſelbe zu einer neuen Anregung verarbeitet wird. Jeder Verkehr mit andern Individuen iſt daher für den Charakter ein Ferment, gleichſam ein Lebensſtoff, den er in ſich aufnimmt und ſeinem Leben aſſimilirt. Ein dichteriſcher Charakter wird nun um ſo mehr dieſen Namen verdienen, je mehr es der Schöpfer deſſelben vermocht hat, ihn in ſeinem urſprünglichen Lebensprincip durch die Beziehung zu den Verhältniſſen und Perſonen wachſen zu laſſen, d. h. alle dieſe Beziehungen zu Momenten der Entfaltung des Charakters zu verarbeiten.

8. Die freie Selbſtbeſtimmung und die organiſche Nothwendigkeit als Momente des Charakters.

Alle Verhältniſſe und Individualitäten, mit welchen ein Charakter in Berührung geſetzt wird, müſſen von demſelben ſelbſtthätig in ſeine Innerlichkeit aufgenommen werden, ſonſt wäre der Charakter nur ein Naturprodukt und kein Reſultat des Geiſtes.

Als ſolches kann er vor uns nur erſcheinen, wenn er ſich in der Verarbeitung aller auf ihn einwirkenden Elemente als ein freies Weſen zeigt, welches durch dieſen Prozeß ſein eignes Lebensprincip zugleich beſtätigt und enthüllt. Jeder Charakter wird uns mithin in ſeiner Entfaltung eine Durchdringung des natürlichen organiſchen Fortſchritts und der Spontaneität zeigen. In dieſer Einheit einander ſcheinbar ausſchließender Momente liegt die geheimnißvolle Macht jedes Charakters in der Wirklichkeit, wie in der Poeſie. Je mehr es der Dichter in der Entwicklung des Charakters zu dem Ausdruck einer ſolchen Durchdringung bringt, deſto wahrer wird das individuelle Leben erſcheinen, das ſich vor uns darſtellt. Der Charakter, ſagten wir, iſt einerſeits in ſeiner Entfaltung den Geſetzen eines Organismus unterworfen und erſcheint doch zugleich als ein freies Geſchöpf. Das erſte Moment für ſich giebt uns das Bild der innern Wahrheit, daß nämlich aus dem Charakter ſich keine andern Lebensäußerungen entwickeln, als welche an ſich, d. h. dem Vermögen nach, in ihm liegen. Der Dichter muß uns daher den Charakter von Hauſe aus auf eine Baſis ſtellen, welche wir als das Reſultat ſeiner ganzen dem Stück vorhergehenden Lebensbewegung begreifen. Jeder Charakter hat alſo ſeine beſtimmte Vorausſetzung, von welcher aus er ſich in ſeiner Beſtimmtheit vor uns erhebt. Daher das abgeſchloſſene Bild, das jeder vor uns auftretende Charakter ſogleich in uns erweckt, weil wir in ihm einen Menſchen, als ein Produkt einer Reihe von Vermittlungen vor uns ſehn, der von dieſer relativen Unmittelbarkeit aus ſich vor uns auszulegen beſtimmt iſt. Von dieſer Baſis aus, welche uns theils durch das erſte Erſcheinen der Individualität ſelbſt, theils durch das Urtheil und die Auffaſſung ſeiner Umgebungen gegeben wird, erfolgt die Entfaltung des Charakters, d. h. der Ausdruck einer organiſchen Bewegung, welche durch Rede und Handlung vor uns erſcheint. Der ächte Charakter beſtätigt darin nur das Geſetz ſeines Lebens. Wir gewinnen mithin bei den dichteriſchen Charakteren die Ueberzeugung einer innern Nothwendigkeit, und je mehr ſich uns dieſe aufdringt, deſto wahrer und in ſich lebendiger erſcheint uns die Perſönlichkeit. So enthüllen uns z. B. Philipp II., Othello, Macbeth, Wallenſtein, Jago u. ſ. f. von einer gegebenen Baſis aus nur das Geſetz ihres innern Lebens, welches nur diejenigen Früchte treiben kann, welche im Keime bereits eingeſchloſſen ſind. Daher iſt jeder Charakter, wie wir oben andeuteten, ein Mikrokosmus, der das Geſetz ſeiner Geſtaltung in ſich birgt, das er Niemand anders mittheilen kann und das auch von allen andern ſchlechthin verſchieden iſt. Je abſtrakter, d. h. je weniger beſtimmt in ſich eine Individualität vor uns erſcheint, deſto geringer iſt auch die Wahrheit ihrer Entwicklung. Wir vernehmen dann die Lebensäußerungen vielmehr nur als Geſchenke, welche der Dichter dem Individuum zugetheilt hat, nicht als nothwendige Darſtellungen ſeines innerſten Weſens. Bei ſolchen Charakteren gewinnt der Leſer oder Zuſchauer nie das Gefühl einer völligen Wahrheit, weil er nicht inne wird, daß ein Geſetz und eine innere Nothwendigkeit zu uns ſprechen.

Aber dieſes Moment des organiſchen Prozeſſes iſt nur die eine Seite, das Moment der freien Selbſtbeſtimmung muß ebenfalls zu ſeinem Rechte kommen. Ohne dieſe zweite Seite wäre der Charakter in die Sphäre der Natur zurückverſetzt, ohne die erſte Seite wäre ſeine Entwicklung etwas Zufälliges; Wort und Handlung würden dem Individuum nur äußerlich ſein; das organiſche Verhältniß wäre alſo zu einem mechaniſchen herabgeſetzt. Das Moment der freien Selbſtbeſtimmung zeigt ſich nun in der Energie des Selbſtbewußtſeins, mit welcher ſich der Menſch aus dem Prozeß mit den Verhältniſſen und den Menſchen in ſich zurücknimmt, in ſeiner eignen Tiefe das Geſetz ſeines Fortſchritts findet und aus ſich den Inhalt ſeines Denkens und Wollens hervorbringt. Darin allein liegt das Moment der Spontaneität; ſie iſt die ſich ſelbſtbeſtimmende Macht, welche ſich aus dem ganzen Umfang aller auf den Menſchen einwirkenden Gewalten erhebt, das Reſultat ſelbſtbewußt ausſpricht, und es zu einer neuen

Grundlage der Entwicklung macht. Durch dies Moment iſt die Zurechnung des Individuums bedingt, das ſich dem Geſetze ſeiner Selbſtbeſtimmung unterwirft und durch daſſelbe ſein Recht bethätigt, wie ſeine Schranke erfährt. Die aus der Tragödie ſich entwickelnde Weltordnung iſt die abſolute Macht, welche jeden einzelnen Charakter in ihre Dialektik hineinreißt und ſeine Einſeitigkeit und ſein Unrecht herauskehrt. Der Charakter erweiſt ſich daher als ein organiſcher, aber doch zugleich ſelbſtbewußter Prozeß, der aus ſich ſelbſt das Geſetz ſeines Weſens freithätig vollbringt, der ſich mithin ſelbſt zu dem macht, was er an ſich iſt und ſein kann. Die Freiheit oder Spontaneität des Charakters darf mithin durchaus nicht als die abſtrakte Macht des Subjekts gefaßt werden, jedweden Inhalt aus ſich erzeugen, jedweden Entſchluß beliebig ergreifen zu können. In dieſem Sinne ſind weder ganze Völker, noch iſt der Einzelne in ſeiner Entwicklung frei. So wenig ſich die Griechen und Römer auch etwa zu andern Volkscharakteren hätten entwickeln und eine andere Reihe von Lebensbewegungen aus ſich hätten erzeugen können, eben ſo wenig vermag der einzelne Menſch, und um ſo weniger, je ausgeprägter ſein Charakter iſt, ſich willkührlich, d. h. aus dem Element der abſtrakten Freiheit heraus ſich zu jedwedem Inhalt zu beſtimmen. Die Spontaneität in der Entwicklung des Charakters iſt daher weſentlich als die ſelbſtbewußte, aus der Tiefe der Seele ſich hervorbringende Kraft des Geiſtes zu faſſen, ſein eignes Entwicklungsgeſetz darzuſtellen und dafür mit dem ganzen Umfang der Perſönlichkeit einzuſtehn.

Wäre die Spontaneität des Charakters etwas Anderes, als das eben ausgeſprochene Geſetz, ſo würde jeder Entſchluß, jede Willensrichtung, welche ein Dichter einem Charakter zutheilte, gerechtfertigt ſein, inſofern er ſich nur auf die unendliche Freiheit der Selbſtbeſtimmung zu berufen brauchte. Dann wäre auch die Schöpfung eines Charakters etwas ſehr Leichtes und Bequemes und die Kritik hätte im Grunde jeder Umwandlung des Charakters ihre

Zuſtimmung zu geben, da die abſtrakte Freiheit der Entſcheidung immer als die abſolute Rechtfertigung dafür angegeben werden könnte. Ein jeder ächte Charakter bannt uns vielmehr ſo ſehr in den beſtimmten Kreis ſeines Denkens und Wollens hinein, daß wir ſeiner Bewegung mit dem Bewußtſein der innern Geſetzmäßigkeit folgen, zu welcher er ſich aus ſeiner Natur heraus beſtimmt. Je ausgeprägter ein Charakter iſt, um deſto mehr iſt jene nur abſtrakte Selbſtbeſtimmung in ihm aufgehoben, denn ein um ſo entſchiedeneres Geſetz ſeines Lebens ſtellt er uns dar. Ein wahrhafter Charakter überraſcht uns daher auch eigentlich weder im Leben noch in der Poeſie, weil ſeine Entſchlüſſe und Handlungen, ja die Wendepunkte ſeines Geſchicks aus ſeiner geſammten Geiſtesorganiſation hervorgehn, wir alſo recht eigentlich innerlich ſchon darauf vorbereitet ſind und der Charakter nur das zur völligen Gewißheit bringt, was ſchon als ſeine Zukunft, wenn auch unentwickelt, in uns lebte. Da nun die Poeſie vor der empiriſchen Wirklichkeit das voraus hat, uns die innerſten Tiefen, die geheimſten Bewegungen des menſchlichen Gemüths in einer Reihe bedeutungsvoller Momente aufzuſchließen, ſo wird auch der dichteriſche Charakter in ſeiner Entwicklung uns mit noch größerer Sicherheit ſein Beſchließen und Handeln diviniren laſſen, als der Charakter in der wirklichen Welt, deſſen Thaten wir ſo ſelten bis zu den letzten Quellen zurückverfolgen können. Der Reiz, den wir bei der Entwicklung dramatiſcher Charaktere empfinden, beruht demnach darauf, daß wir in ihnen das Moment der freien Selbſtbeſtimmung zugleich mit dem der innern Nothwendigkeit vereinigt erblicken. Das erſtere erhält unſere Seele fortwährend geſpannt, weil es die Möglichkeit des Andersſeins, ja eines ganz entgegengeſetzten Entſchluſſes in ſich faßt, und uns dadurch den Ausdruck der innern Nothwendigkeit zugleich als den Ausdruck der Freiheit erſcheinen läßt, welche mithin die ganze Verantwortlichkeit für ihre Handlungen in Anſpruch nimmt. So ſehn wir in den Entſchlüſſen Macbeths, Othellos u. ſ. f. nichts, das nicht vollſtändig aus den gegebenen Elementen dieſer Charaktere folgte, wir gewinnen die Ueberzeugung, daß ſich darin nur ein tiefes Geſetz ihres Weſens enthüllt, und zugleich ergreift es uns mit einer dämoniſchen Gewalt, weil wir darin nicht das Werk eines natürlichen Organismus, ſondern eines freien Geiſtes erblicken, der in der Geſtalt innerer Nothwendigkeit vor uns erſcheint, ohne dies Vorrecht der Spontaneität und Zurechnung für uns einzubüßen.

9. Der Wendepunkt des Charakters.

Jeder Entſchluß und jede That, welche einen Wendepunkt in der Entfaltung des Charakters bilden, erſcheinen als ein qualitativer Fortſchritt, indem ſich die treibenden Elemente und Kräfte des Individuums bis zu einem ſolchen Grade fortentwickelt haben, daß ſie ſich in eine Spitze zuſammenfaſſen und dadurch ein neues Stadium ſeines Entwicklungsprozeſſes bezeichnen. Scheinbar plötzlich und oft ſogar wie ein Bruch mit der ganzen Vergangenheit des Individuums vor uns eintretend, dürfen ſolche Wendepunkte doch durchaus nur als die Concentration des in der Tiefe arbeitenden Geiſtes und der Gemüthskraft des Menſchen angeſehn werden, welche ſich endlich zu einem individuellen Ausdruck zuſammennehmen. Es iſt ein ſolcher Wendepunkt in der Charakterentwicklung des einzelnen Menſchen, wie in der geſchichtlichen Bewegung der Völker, immer ein Umſchlagen aus der Sphäre des Idealen in das Reale, indem ſich das Erſtere der Potenz nach ſo weit fortgetrieben hatte, daß es nun in die Wirklichkeit eintreten mußte; daher der Wendepunkt oft den Schein eines Sprunges und des Widerſpruchs mit der Vergangenheit erwecken kann. In jedem Wendepunkt bricht nämlich der Menſch inſofern mit ſeiner Vergangenheit, als er dieſelbe für ungenügend erklärt, ohne zu wiſſen, daß ſein jetziger Schritt doch nur durch ſie bedingt iſt und ſchon in ihr eingehüllt lag *). Der Menſch iſt ſich daher, im Momente des

---

*) Man denke z. B. an Wallenſteins wirklichen Abfall, an Mac-

Wendepunkts, der Bedingungen, welche ihn herbeigeführt haben, und ſeines Verhältniſſes zu ſeiner Vergangenheit nicht klar bewußt, es kommt über ihn wie ein neuer Geiſt, oder auch wie ein Dämon, der ihn fortreißt und die Brücke zwiſchen Jetzt und Früher für ihn abbricht. Nur charakterloſe Geſchöpfe und in der Poeſie verfehlte Charaktere ſchreiten wirklich zu Extremen, ohne daß ein innerer Zuſammenhang dieſes Werdens ſichtbar iſt, weil ſie kein inneres Entwicklungsgeſetz darſtellen, ſondern nur von Einfällen regiert werden. Der Einfall aber iſt das Zufällige, Unorganiſche, das ſich nur darum nicht begreifen läßt, weil es wirklich grundlos iſt. Wenn ſich daher der Dichter die Aufgabe ſtellt, ein charakterloſes, d. h. keinen organiſchen Entwicklungsprozeß darſtellendes Individuum zu zeichnen, ſo hat er allerdings Recht, wenn er uns die Anſchauung von plötzlichen Veränderungen und von Extremen giebt, die ſich ohne wahrhafte Vermittlung und deswegen grundlos vor uns aufthun. Solche Uebergänge darf man aber auch eigentlich nicht als Wendepunkte bezeichnen, welche ſtets ein neues Stadium der Charakterentwicklung in ſich ſchließen. Unter den Schwierigkeiten, welche die Charakterzeichnung überhaupt darbietet, iſt die Herbeiführung der Wendepunkte die größte, weil jeder Wendepunkt die beiden Momente des Plötzlichen, des qualitativen Sprungs und der Vermittlung für das Bewußtſein des Anſchauenden in einer Einheit zuſammenzufaſſen und zu verſinnlichen hat. In ihrer Verſinnlichung liegt daher die höchſte Energie des ſchöpferiſchen Genies, welche immer da am großartigſten erſcheint, wo er das ſcheinbar Heterogenſte, dem abſtrakten Verſtande Unvereinbarſte verbindet und dadurch das Leben bis in ſeine tiefſten Quellen zurückverfolgt.

Nachdem wir das Weſen des Charakters, die Momente ſeines Begriffs und das allgemeine Geſetz für die dichteriſche Geſtaltung

---

beths zur völligen Entſcheidung gebrachten Entſchluß, und man wird das Geſagte vollſtändig beſtätigt finden.

des dramatiſchen Charakters vom Standpunkte heutiger Wiſſenſchaft aus entwickelt haben, laſſen wir die Begriffsbeſtimmungen, welche Ariſtoteles in ſeiner Poetik von der Charakterzeichnung gegeben hat, folgen und verſuchen die Geſetze des griechiſchen Philoſophen über die Kompoſition des Charakters zum Bewußtſein zu bringen, ferner die Erweiterung aufzuzeigen, welche durch das Princip der modernen Welt für die Bildung dramatiſcher Charaktere eingetreten iſt und dem Lebensprincip der modernen Welt gemäß hat eintreten müſſen. Durch dieſe Entwicklung erreichen wir die Einſicht in das antike Bewußtſein über das Weſen des Charakters und ſeiner dichteriſchen Kompoſition, welches uns im Ariſtoteles in ſeiner reinſten und entwickeltſten Geſtalt erſcheint, und gewinnen ſo gewiſſermaßen die Totalität aller Begriffsbeſtimmungen, welche die Philoſophie der alten und der modernen Welt bis jetzt über das Weſen der Charakterbildung erarbeitet hat.

10. Des Ariſtoteles Begriffsbeſtimmungen über das Weſen und die Kompoſition des Charakters.

Ariſtoteles faßt an zwei Stellen in ſeiner Poetik das Weſen des Charakters auf, einmal im Verhältniß zu dem Ganzen der Handlung und dann den Charakter in Rückſicht ſeiner künſtleriſchen Kompoſition für ſich. Das Verhältniß des Charakters zur dramatiſchen Handlung beſtimmt er im ſechsten Kapitel der Poetik dahin, daß er die Darſtellung der letztern als die eigentliche Aufgabe der Tragödie begreift, welcher die Charaktere nur zur Entwicklung zu dienen haben. Nicht der Charakter, ſondern die Handlung iſt das letzte Ziel des Dramas. „Das Wichtigſte, ſagt Ariſtoteles, iſt die Kompoſition der Begebenheiten, denn die Tragödie iſt nicht Nachbildung von Menſchen, ſondern von Handlungen, vom Leben, von Glück und Unglück. Denn das Glück und das Unglück beſteht in Handlung und das Ziel der Tragödie iſt eine Handlung, keine Beſchaffenheit. In Beziehung auf den Charakter ſind die Menſchen von einer beſtimmten Qualität, in Beziehung auf die Handlung ſind ſie glücklich oder unglücklich. Daher ſtellen ſie (d. h. die Dichter) nicht Handlungen dar, um dadurch Charaktere darzuſtellen, ſondern ſie nehmen die Charaktere mit auf wegen der Darſtellung von Handlungen *), ſo daß die Handlungen und der Mythus das Ziel der Tragödie ſind; das Ziel aber iſt vor Allem das Wichtigſte, denn ohne Handlung könnte keine wahrhafte Tragödie entſtehn, wohl aber ohne Charakter." Der Sinn der Ariſtoteliſchen Stelle leidet keinen Zweifel. Die Charaktere haben in der dramatiſchen Poeſie nur die Bedeutung der Darſtellung der Handlung zu dienen; die Handlung verwirklicht die dramatiſche Idee, ſie iſt alſo abſoluter Zweck; zu ihrer Entwicklung ſind die Charaktere nur Mittel. Der dramatiſche Dichter will uns nicht durch Handlungen Charaktere ſchildern, ſondern vielmehr aus den Charakteren die Handlung hervorgehn laſſen. Diejenige Gattung von Tragödien, in denen die Darſtellung von Charakteren zum Zweck gemacht wird, nennt Ariſtoteles die ethiſche (Cap. 18.), welche offenbar unſern Charaktergemälden entſpricht. So wenig aber die letzteren, trotz aller pſychologiſchen Wahrheit und Tiefe in der Zeichnung der Charaktere, in Rückſicht des künſtleriſchen Werthes mit denjenigen Dramen in die Schranken treten können, in welchen ſich eine dramatiſche Handlung vermittelſt dramatiſcher Charaktere vor uns entfaltet, eben ſo ſtehn auch im Sinne des Ariſtoteles die ethiſchen oder Charakter-Tragödien denjenigen Tragödien nach, in denen die dramatiſche Handlung die Charakterdarſtellung nur zu einem Mo-

---

*) In der letzteren Stelle habe ich, den Sinn allein berückſichtigend, nicht wörtlich überſetzt. Schon E. Müller Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten II. S. 156. Anmerk. hat bei Anführung dieſer Stelle in Parentheſe bemerkt (πράττουσι für: ſtellen ſie Handlungen dar). Offenbar ſind die Dichter in dieſem Satze das Subjekt; ſo verſtanden, giebt die Stelle einen klaren Sinn und ſteht mit dem Ganzen in innerem Zuſammenhang.

mente ihrer Verwirklichung gemacht hat*). Wir wollen nun zweitens ſehn, wie Ariſtoteles das Weſen des Charakters an und für ſich beſtimmt und welche Forderungen er an die künſtleriſche Kompoſition deſſelben macht.

Ariſtoteles unterſcheidet zunächſt im ſechsten Kapitel der Poetik die Geſinnung und Denkart (διάνοια) vom Charakter (ἦθος). Da im Drama eine Handlung nachgebildet wird, ſagt Ariſtoteles, die Handlung aber durch gewiſſe handelnde Individuen vollbracht wird, welche ſowohl in Bezug auf Charakter als Geſinnung eine beſtimmte Qualität haben müſſen, denn nur durch ſie ſchreiben wir auch der Handlung eine beſtimmte Beſchaffenheit zu: ſo haben die Handlungen nothwendig zwei Urſachen, die Geſinnung und den Charakter, und erreichen demnach entweder ihr Ziel, oder verfehlen es. Nachdem Ariſtoteles nun den Mythus als Darſtellung der Handlung, als Kompoſition von Begebenheiten, alſo offenbar als die Einheit in der ſich entfaltenden dramatiſchen Bewegung bezeichnet hat, berührt er den Unterſchied der διάνοια und des ἦθος und beſtimmt ihn alſo: Charakter nenne ich, in Bezug worauf wir den Handelnden eine beſtimmte Qualität zuſchreiben, Geſinnung aber nenne ich, worin die Redenden irgend etwas darthun, oder einen Gedanken an den Tag legen.“ Damit ſtimmt das am Schluß des Kapitels über den Unterſchied der beiden Begriffe konkreter Ausgeſprochene überein. „Charakter, heißt es dort, iſt das, was eine Denkungsart offenbart, ob Jemand nämlich eine beſtimmte Neigung hat, oder etwas flieht; daher haben diejenigen keinen Charakter, in denen ſich nicht vollſtändig darſtellt, was Jemand zum Inhalt ſeiner Neigung oder

---

*) Offenbar iſt dies der Sinn der Stelle im ſechsten Kapitel der Poetik, wenn Ariſtoteles ſagt: „Wenn Jemand charakteriſtiſche Redewendungen, Ausdrücke und Gedanken wohlgefügt aneinanderreihte, ſo wird er das nicht thun, was Sache der Tragödie iſt, ſondern vielmehr wird diejenige Tragödie, welche die gedachten Eigenſchaften in geringerem Grade beſitzt, aber Mythus und Kompoſition von Handlungen hat, ihren Begriff erfüllen.“

Abneigung macht. Die Geſinnung aber zeigt ſich in dem, worin der Menſch überhaupt darlegt, daß etwas für ihn iſt oder nicht iſt (d. h. worin der Menſch ſeine poſitive und negative Beziehung zu irgend einem Objekte darlegt), oder überhaupt in irgend einer Aeußerung.“ Man ſieht aus den von uns übertragenen Stellen, daß das ἦθος, der Charakter, dem Ariſtoteles die Offenbarung einer feſtgewordenen, den ganzen Menſchen erfüllenden Lebensrichtung, die διάνοια hingegen nur die Darlegung irgend einer durch Worte ſich offenbarenden Geſinnung iſt. Dieſe iſt alſo nicht die das Individuum durchdringende Qualität, ſondern eine flüchtigere, durch die Verhältniſſe und Umſtände erzeugte Lebensäußerung, welche daher auch noch gar nicht dem ganzen Menſchen habituell geworden iſt. Darum bezeichnet er das ἦθος und die διάνοια als die beiden Quellen der Handlungen; denn entweder erſcheint eine Handlung als ein Reſultat der ganzen feſtgewordenen Lebensrichtung, oder ſie iſt ein Produkt einer Geſinnung, welche die Verhältniſſe erzeugt haben, die darum auch eben ſowohl der Veränderung unterworfen iſt, die alſo noch gar nicht aus der ganzen Natur des Menſchen hervorgegangen zu ſein braucht. Darum zeigt ſich der Charakter in dem, worin der Menſch ſeine Neigung oder ſeine Abneigung offenbart; er iſt der durchklingende Grundton der Seele, durch welchen alle Lebensäußerungen bedingt, alle Sympathien und Antipathien, Neigung und Abneigung ſchlechthin beſtimmt ſind. Die διάνοια kündigt ſich dagegen immer nur in einzelnen Gedanken und Lebensäußerungen des Menſchen an, welche ſehr wohl Handlungen hervortreiben können, ohne daß dieſe deshalb in der ganzen Denkart des Individuums wurzeln und welche darum auch noch gar keinen Schluß auf ſein ἦθος geſtatten.

Es iſt hier zugleich der Ort, um den Begriff des ἦθος nach allen Seiten hin feſtzuſtellen, ſein Verhältniß zum πάθος näher zu beſtimmen. Die Herausgeber von Winkelmanns Werken haben ſchon den Begriff des ἦθος im Gegenſatz des πάθος ganz richtig erkannt und beide alſo unterſchieden, daß das ἦθος den habituellen Grundton der Seele bezeichne, das πάθος aber die Veränderungen der Seele und die Leidenſchaften. (Winkelmanns Werke IV. S. 363. Anmerk. 392.) Der römiſche Ausdruck für das πάθος iſt demnach animi perturbationes, in welchem Sinne Plinius lib. 35. cap. 10. sect. 36. dieſe Bezeichnung vom Maler Ariſtides braucht, wenn er von ihm ſagt: Is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci *ethe*, item *perturbationes animi*. Cicero braucht offenbar für πάθος den Ausdruck animi permotio, oder motus animi und animi actio. (de orat. 3, 57 u. 59.) Ganz mit dem Geſagten übereinſtimmend, nennt Ariſtoteles in der Rhetorik 3, 7. eine Rede ethiſch (ἠθική), wenn ſie dem jedesmaligen Gattungscharakter und den beſondern Lebensverhältniſſen des Redenden entſpricht; alſo wenn ſie dem Alter, dem Geſchlecht, der Nationalität, ferner den beſondern Lebensthätigkeiten des Sprechenden angemeſſen iſt. Auch nach dieſer Stelle drückt alſo das Ethiſche den feſtgewordenen Grundcharakter aus, nicht die vorübergehende Gemüthsbewegung. Dieſe drückt die λέξις παθητική aus. Dieſen Unterſchied hatte übrigens auch Winkelmann verkannt. (Winkelmanns Werke VI. S. 90. und die ihn daſelbſt berichtigenden Herausgeber.) Für den Begriff des ἦθος haben die Römer, nach ihrem eignen Geſtändniß, kein entſprechendes Wort, Quint. instit. 6, 2; daher die von Plinius einmal gegebene Uebertragung deſſelben durch mores, welche durch ihre Unvollkommenheit das Geſtändniß des Quintilian beſtätigt.

Wenn nun der berühmte Maler Polygnot von Ariſtoteles (Poetik Cap. 6.) ἠθογράφος genannt wird, im Gegenſatz von Zeuxis, dem Ariſtoteles das Ethos abſpricht, ſo drückt der Philoſoph offenbar damit aus, daß Polygnots Stärke der ſittliche Ausdruck geweſen ſei, während Zeuxis dagegen die Schönheit der Form zu ſeiner Hauptaufgabe gemacht habe. Nimmt man das Urtheil des Plinius dazu, der der Penelope des Zeuxis Ethos zuſpricht (lib. 35. cap. 9. sect. 36.), ſo gewinnt die eben gegebene Erklärung noch an Wahrheit. Die Penelope kann nicht anders, als mit ſittlichem Ausdruck und ſittlicher Würde dargeſtellt worden ſein. Denn dies iſt ihr Ethos. In welchem Maaße dies Zeuxis erreichte, können wir nicht mehr beurtheilen; aber des Malers Aufgabe hat hier das Ethos ſein müſſen. Doch waren ſolche Gegenſtände nicht die dem Zeuxis eigenthümlichen und die ihm vorzugsweiſe zuſagenden Aufgaben, denn ſeine eigentliche Stärke war offenbar der Ausdruck der ſinnlichen Schönheit und des Liebreizes. Daher verlangt auch Ariſtoteles, vom pädagogiſchen Standpunkte aus, daß die Jünglinge beſonders Polygnots Gemälde und ähnliche beſchauen ſollen (Polit. 8, 5.). Dieſer Fortſchritt vom Polygnot zum Zeuxis iſt übrigens ein völlig naturgemäßer und zeigt nur ein in der bildenden Kunſt ſich immer wiederholendes Geſetz. Die Künſtler ſtreben zuerſt nach der Darſtellung des ſittlichen Geiſtes, dieſem trachten ſie den tiefſten Ausdruck zu verleihen. Die Schönheit und Anmuth der Form iſt das Spätere, denn dazu gehört ſchon eine größere Freiheit und Herrſchaft über die Form. Ueberwiegt denn nicht auch in ähnlichem Sinne in der chriſtlichen Malerei urſprünglich der Charakter intenſiver Frömmigkeit über die Idealität der Form, wird dieſe nicht erſt viel ſpäter errungen? Wir kehren nach dieſer Digreſſion zur Entwicklung der Ariſtoteliſchen Geſetze der Charaktergeſtaltung zurück.

An einer andern Stelle *) (Poetik Cap. 15.) behandelt Ariſtoteles die künſtleriſche Kompoſition des Charakters und ſpricht die allgemeinen Forderungen, welche an die dichteriſche Darſtellung des Charakters zu machen ſind, aus. „Bei den Charakteren, ſagt Ariſtoteles, ſind vier Punkte zu beachten. Das eine und erſte iſt, daß dieſelben gut ſeien. Charakter aber iſt überhaupt vorhanden, wenn,

---

*) Daß dieſe Stelle da, wo wir ſie jetzt leſen, nicht hingehört, iſt wohl unzweifelhaft und auch von den Kritikern der Poetik ausgeſprochen worden. Wir berühren die Frage nach dem rechten Ort, als ganz außer unſerm Zwecke liegend, nicht weiter.

wie geſagt worden iſt, die Rede oder Handlung eine beſtimmte Willensrichtung offenbart, ein ſchlechter, wenn dieſelbe ſchlecht iſt, ein guter, wenn ſie gut iſt. Es findet ſich aber ein Charakter in jeder Gattung. Denn auch das Weib und ſelbſt der Sclave iſt gut, obwohl das erſtere, wie es ſcheint, weniger gut, der Sclave aber im Allgemeinen ſchlecht iſt. Die zweite Forderung, welche wir an einen Charakter machen, iſt, daß er der Gattung angemeſſen ſei. Denn auch das Männliche kann als Charakter erſcheinen, aber es iſt dem Weibe nicht angemeſſen, männlich oder furchtbar zu ſein. Der dritte Punkt iſt, daß der Charakter mit dem allgemeinen Bilde übereinſtimme, denn dies iſt noch eine andere Forderung, als die, den Charakter gut und angemeſſen zu bilden. Der vierte Punkt iſt die Uebereinſtimmung des Charakters mit ſich ſelbſt; denn wenn Jemand auch nicht in Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt iſt, ſo muß doch derjenige, welcher die Nachbildung ſchafft und einen ſolchen Charakter darſtellt, denſelben in der Abweichung zugleich in der Einheit mit ſich ſelbſt zeigen. Ein Beiſpiel von ſchlechtem Charakter ohne Nothwendigkeit iſt Menelaus im Oreſtes, des Unſchicklichen und Unangemeſſenen die Wehklage des Odyſſeus in der Skylla und die Rede der Melanippe, des Widerſpruchs mit ſich die Iphigenia in Aulis, denn die flehende Iphigenia hat nichts mit der ſpätern (nämlich der ſich muthig opfernden) gemein. Man muß aber bei den Charakteren, ſo wie in der Kompoſition der Handlungen, ſtets entweder das Nothwendige, oder das Wahrſcheinliche ſuchen, ſo daß, was ein beſtimmter Charakter ſpricht oder vollbringt, entweder nothwendig oder wahrſcheinlich iſt und das daraus Folgende auch entweder nothwendig oder wahrſcheinlich iſt."

Man ſieht aus dieſer Darſtellung des Ariſtoteles, daß derſelbe in der Auffaſſung der Geſetze für die Charakterbildung von dem abſtrakt Allgemeinen ausgeht und ſich immer mehr den konkreten Beſtimmungen zuwendet. Seine erſte Forderung iſt die abſtrakteſte; die Charaktere ſollen ſittlich ſein. Nur dies und nichts Anderes kann unter der Benennung des χρηστόν verſtanden werden, denn wenn darunter der innere Zuſammenhang der Rede und Handlung mit der Denkungsart gemeint wäre, ſo würde die Beſtimmung des ἁρμόττον und des ὁμαλόν überflüſſig ſein; ferner erſcheint aber auch der Ausdruck χρηστός durch den ganzen Zuſammenhang mit dem erſten Satze in der ſittlichen Bedeutung, als Gegenſatz des φαῦλον. Dieſer Gegenſatz wäre völlig unſtatthaft, wenn Ariſtoteles hier unter dem χρηστός die äſthetiſche Forderung der Uebereinſtimmung der Rede und Handlung, alſo die Harmonie des Charakters hätte bezeichnen wollen. Ariſtoteles geht von der Grundanſchauung aus, daß der höchſte Vorwurf tragiſcher Charaktere die Bildung ſittlicher Individuen ſei, nicht abſtrakt idealer Menſchen, welche nach ſeiner eignen Lehre unzuläſſig ſind. Sittlich gute Charaktere ſind alſo ſolche, welche irgend eine ſubſtanzielle ſittliche Macht vertreten, wenn ſie auch durch ihr Handeln in eine Schuld gerathen; denn die Tragödie ſchließt gleichmäßig die abſtrakt idealen, alſo keiner Schuld fähigen, und die abſtrakt böſen Charaktere aus, welche unſer Mitleid nicht erregen können. Nun läugnet Ariſtoteles nicht, daß Charakter (d. h. τὸ ἦθος) überall ſei, wo ſich eine Willensrichtung kund gebe, ſei es im Guten, oder im Schlechten, und daß ſich dieſelbe Erſcheinung alſo beim Manne, Weibe und Sclaven zeigen könne. Unter dieſen ſtellt nun das Weib, ganz dem antiken Standpunkt gemäß, die geringere ſittliche Energie dar, und der Sclave erſcheint überhaupt als der ſittlichen Kraft unfähig; er wird aber, inſofern er abhängig und willenlos iſt, auch faſt nie Tugend offenbaren können. Auch hier wiederholt ſich die Anſchauung des Ariſtoteles, daß der Sclave überhaupt ein Weſen untergeordneter, zum Gehorchen allein beſtimmter Gattung iſt. Der allgemeine Begriff der Trefflichkeit und Schlechtigkeit des Charakters bleibt derſelbe, mag ein Mann, ein Weib oder ein Sclave vor uns erſcheinen, denn Charakter kann ſich in allen dreien offenbaren. Obgleich ſich aber in allen dreien ein Charakter zeigen kann, ſo wird doch ihre, durch die Gattung, der ſie angehören, im Allgemeinen bedingte ſittliche Stufenleiter die ſein, daß dem Manne die ſittliche Trefflichkeit am höchſten zukomme, weniger dem Weibe und faſt nie dem Sclaven. Darum ſchließt die Tragödie auch mit Recht die Darſtellung des Sclaven aus. Das Weib aber wird ſich wohl ausnahmsweiſe zur ſittlichen Energie und zur Vertretung ſittlicher Mächte erheben können, wie z. B. Antigone; darum iſt es in der Tragödie zuläſſig. Die höchſte Aufgabe der Tragödie wird alſo immer die ſein, Charaktere von ſittlicher Thatkraft zu zeichnen, welche durch den Schickſalswechſel unſer Mitleid und unſre Furcht erregen können. Ariſtoteles erſter Geſichtspunkt iſt mithin hier kein anderer, als die Forderung der Idealität des Charakters in dem Sinne, wie etwa Sophocles die Menſchen dargeſtellt hat, nämlich wie ſie ſein ſollen, ohne ſie deshalb zu abſtrakten Tugendidealen zu machen, welche uns eben ſo wenig feſſeln können, als die Darſtellung der bloßen Schlechtigkeit.

Konkreter iſt ſchon die zweite Forderung, nämlich die Uebereinſtimmung des Individuums mit der Gattung*). Das Weib ſoll ſich als ſolches auch in Rede und Handlung darſtellen im Unterſchiede vom Manne. Wer ein Weib zum Träger der Männlichkeit machen wollte, würde fehlen, weil dies der weiblichen Natur unangemeſſen iſt.

Die dritte Forderung betrifft die Uebereinſtimmung des dichteriſch dargeſtellten Charakters mit dem uns überlieferten Bilde *). Ariſtoteles geht über dieſen Punkt ſchnell hinweg und ſagt nur, dieſe Identität ſei etwas ganz Anderes, von der erſten und zweiten Kategorie durchaus Verſchiedenes. Hier kann alſo nur das, auch von Horaz in der ars poetica berührte Geſetz der Einheit des Individuums mit dem durch die Sage geſtalteten Bilde deſſelben gemeint ſein, von dem ſehr wohl eine Abweichung in einzelnen Zügen geſtattet iſt, welches aber doch ſeinem weſentlichen Grundcharakter nach vom Dichter feſtgehalten werden muß.

---

*) Dieſe Forderung hat auch Horaz in der ars poetica mehrfach ausgeſprochen, vgl. die Stelle v. 114—118.:

Intererit multum, Davusne loquatur, an heros;
Maturusne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus, an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus, an Argis.

Vgl. v. 312—316., wo Horaz den, welcher Jedem das unter den beſondern Umſtänden Angemeſſene ſagen läßt, alſo bezeichnet:

ille profecto
Reddere personae scit convenientia cuique.

Die vierte Bedingung iſt die Einheit des Charakters mit ſich ſelbſt, worin alſo die Hauptaufgabe für die dichteriſche Kompoſition ausgeſprochen wird. Der Gedanke des Ariſtoteles umfaßt zwei Beſtimmungen; zuerſt, daß der Charakter überhaupt ſich ſelbſt gleich ſei, alſo ſeine Einheit mit ſich **), und dann, daß ſich dieſe Einheit, auch ſelbſt bei einem Widerſpruche des Charakters mit ſich ſelbſt, nicht aufhebe, ſondern ſich innerhalb dieſer Ungleichheit bewähre, ſo daß ſich dieſelbe nur als ein ſcheinbarer Widerſpruch des Charakters darſtelle. Als Beiſpiel der Verletzung dieſes Geſetzes führt der Philoſoph die Iphigenia in Aulis an, welche als Hülfeflehende nichts mit ihrer ſpätern Erſcheinung gemein habe. Aus dieſem Citat erhellt des Ariſtoteles Sinn ganz klar. Ein Charakter, der in ſeinen Lebensäußerungen ſcheinbar mit ſich in Widerſpruch tritt, muß ſo angelegt ſein, daß ſolche ſeinem urſprünglichen Weſen entgegengeſetzten Empfindungen und Geſinnungen uns dennoch aus ſeiner ganzen Anlage erklärlich werden, alſo in ihm vorgebildet ſeien. Wenn aber die ſpätern Aeußerungen und Handlungen mit den frühern nichts mehr gemein haben, ſo iſt die künſtleriſche Kompoſition des Charakters zerſtört. In der Natur des Individuums muß alſo ein ſolcher Uebergang in das Entgegengeſetzte begründet ſein, wodurch ſich der Mangel der Einheit zu einem Scheine aufhebt.

---

*) Dieſe Forderung hat auch Horaz offenbar gegenwärtig in der ars poetica v. 119—125., wenn er, nachdem er die Nationalität in dem darzuſtellenden Charakter zu berückſichtigen gebeten hat, alſo fortfährt:

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem;
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

**) Dieſe Forderung ſpricht auch Horaz in der ars poetica v. 125—128. alſo aus:

Si quid inexpertum scenae committis, et audes
Personam formare novam: serveto ad imum,
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Dieſe vier von uns erläuterten Forderungen des Ariſtoteles erſchöpfen die Geſetze der Charakterbildung, welche der Philoſoph, der das griechiſche Drama und die griechiſche Weltanſchauung zu ſeiner Vorausſetzung hatte, zum Bewußtſein bringen konnte. Entkleiden wir das von Ariſtoteles Geſagte einen Augenblick ſeiner Ausdrucksweiſe, ſo erhalten wir die Geſetze der ſittlichen Berechtigung des Charakters, ſeiner Uebereinſtimmung mit der Gattung, der er angehört, ſein Verhältniß zur Sage oder Geſchichte, und endlich ſeine innere Einheit und Wahrheit als die abſoluten, für alle Zeit gültigen Forderungen für die Charakterbildung.

11. Das Geſetz des Ariſtoteles in ſeinem Verhältniß zum Geſetz der modernen Welt.

Was den ſittlichen Inhalt der dramatiſchen Charaktere betrifft, ſo hat bekanntlich Ariſtoteles, der die antike Tragödie vor Augen hatte, ihr Geſetz in dieſem Punkte ſehr beſtimmt dahin ausgeſprochen, daß weder der ſchlechthin Vortreffliche, noch der ſchlechthin Böſe zuläſſig ſind, weil ſie unſern menſchlichen Antheil ausſchließen. „Es bleibt, ſagt er daher (Poetik Cap. 13.), nur der zwiſchen dieſen Gegenſätzen die Mitte haltende Charakter dichteriſch zuläſſig.

Dies iſt aber ein ſolcher, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit vor allen Andern ſich hervorthut, noch durch Schlechtigkeit und Verworfenheit in Unglück verſetzt wird, ſondern durch eine Schuld von ſolchen begangen, welche in hohem Anſehen und Glücksſtande ſich befinden, wie etwa Oedipus und Thyeſtes, und ähnliche hervorragende Männer ſolcher Geſchlechter." Da die Theorie der Kunſt die Kunſt ſelbſt vorausſetzt, ſo kann die erſtere auch in der Feſtſtellung und Erkenntniß ihrer Geſetze nur ſo weit vordringen, als die geſammte Weltanſchauung, aus welcher die Kunſtwerke ſtammen, es geſtattet. Ariſtoteles faßt alſo in dieſen Worten das Geſetz für die dichteriſche Charakterbildung der antiken Welt auf. Dieſe ſchließt gleichmäßig die Extreme der abſoluten Sittlichkeit und vollendeten Schlechtigkeit, als Stoff für das dramatiſche Kunſtwerk aus. Die moderne Welt hat bekanntlich eine weſentliche Erweiterung dieſes Geſetzes hervorgerufen, deren vornehmſter Träger grade der größte dramatiſche Dichter, Shakespeare, iſt. Dieſe Umgeſtaltung des Geſetzes iſt folgende. Die moderne Tragödie geſtattet bekanntlich auch die bis zur äußerſten Verworfenheit, zu einer Verhöhnung alles göttlichen und menſchlichen Rechtes fortſchreitende Individualität, ſie läßt ſogar eine von Verbrechen zu Verbrechen fortſtürmende, ſich ſelbſt als böſe bezeichnende Perſönlichkeit als Mittelpunkt der Tragödie zu (Richard III.). Daß aber die moderne Tragödie grade in mehreren ihrer erhabenſten Schöpfungen eine ſolche Modification des antiken Bildungsgeſetzes für die Charaktergeſtaltung gezeigt hat, beruht auf dem tiefen Grunde des modernen Lebensprincips überhaupt im Gegenſatz des antiken. Das antike Leben, welches nur die unmittelbare Einheit des Geiſtes und der Natur zu ſeiner Subſtanz hat, vermag in keinem ſeiner Gebiete den Gegenſatz auszuhalten; wo der Gegenſatz ſich geltend macht, erſcheint er auch als ein die gediegene Einheit auflöſendes Princip, welches alſo das Leben nicht in ſich aufzunehmen im Stande iſt. So ſehn wir im antiken Staatsleben das Princip des Gegenſatzes nicht, wie in der modernen Welt, belebend und ſelbſt als ein integrirendes Moment des politiſchen Lebens auftreten, ſondern, wo es erſcheint, vielmehr zerſtörend wirken. Weil das abſolute Lebensprincip der modernen Welt die freie durch den Gegenſatz vermittelte, aus dem Zwieſpalt und dem Widerſpruch hergeſtellte, nicht die nur natürliche Einheit iſt, ſo iſt damit eben die Nothwendigkeit gegeben, daß dieſe Welt den Gegenſatz und Widerſpruch gegen die unmittelbare Lebensſubſtanz erträgt, ja daß derſelbe in ihr ſogar zu ſelbſtſtändiger Exiſtenz zu gelangen vermag, ohne das Leben ſelbſt zu gefährden, oder aufzulöſen. Die Stärke des modernen Lebensprincips iſt vielmehr, dieſe Zuſpitzung des Gegenſatzes nicht nur ertragen zu können, ſondern in der Bewältigung deſſelben ſeine höchſte Aufgabe zu löſen. Weil in der modernen Welt die freie Einheit des Geiſtes waltet, ſo nimmt dieſelbe auch die Oppoſition, den Gegenſatz als ein Moment in ſich auf, durch welches ſie erſt ihre wirkliche Exiſtenz erringt. Es iſt eine unbeſtreitbare Thatſache, daß der griechiſche Staat an dem Gegenſatz der ſich hervorthuenden Subjectivität zu Grunde ging. Die antike Welt konnte die von der Subſtanz des Staatslebens ſich ablöſende Subjectivität, wie ſie in den Demagogen erſcheint, nicht zu einem Moment des Fortſchritts geſtalten, dieſen Gegenſatz alſo überhaupt nicht in ſich verarbeiten und zu einer neuen Entwicklung für ſich verwenden. Die natürliche Sittlichkeit des griechiſchen Staats vermochte dieſen Gegenſatz der ſich in ſich vertiefenden und von der Einheit trennenden Subjectivität nicht in ſich zu ertragen; ſie geht an ihm vielmehr zu Grunde. Dieſelbe Erſcheinung bietet ſich in der Art und Weiſe dar, wie die moderne Welt, im Gegenſatz der antiken, das Princip der Sittlichkeit und der ſittlichen Weltordnung überhaupt erfaßt hat. Weil ihr Weſen die freie, aus der Negation des Gegenſatzes ſich herſtellende Einheit iſt, ſo geht ſie auch bis zur Vertiefung der Subjectivität in ſich fort. Aus ihrer Entzweiung erſt erhebt ſich die ſittliche Einheit, welche daher als Verſöhnung erſcheint, weil ſie ſich aus dem Zwieſpalt der Subjectivität, aus der Ueberwältigung des Böſen hervorgebracht hat.

Daraus aber ergiebt ſich auch für die Kunſt eine weſentliche Erweiterung. Diejenige Geſtalt der Poeſie, welche das Leben in ſeiner höchſten Erſcheinung abſpiegelt, die dramatiſche Poeſie, wird daher auch, ganz im Einklange mit der Weltanſchauung, der ſie entſprungen iſt, bis zur Darſtellung der von der ſittlichen Subſtanz ganz abgefallenen, ja den unſittlichen Willen, d. h. die Willkühr allein zu ihrem Inhalt machenden Subjectivität fortgehn. Das moderne Drama ſcheitert ſo wenig daran, als die moderne Welt an dem ſelbſtſtändig gewordenen Gegenſatz des Böſen, als bewußter Oppoſition gegen das Vernünftige und Wirkliche. Das Drama erträgt ſolche Charaktere darum in ſich, und ſchreitet zu dieſer Erweiterung fort, weil es, gleich der Welt, welcher es angehört, Kraft genug in ſich hat, dieſe dämoniſchen Mächte zu bezwingen und aus ihrer Vernichtung das ſittliche Leben zu erzeugen. Als die antike Tragödie ſich zur Darſtellung verbrecheriſcher Leidenſchaften wandte, wie Euripides in einigen ſeiner Schöpfungen, alſo den Boden ſubſtanzieller ſittlicher Verhältniſſe und ihrer Kolliſionen verließ, erkannte man darin nicht minder den Anfang einer Auflöſung der tragiſchen Würde, als in den auftretenden Demagogen den Beginn des Staatsverfalls, der Zerſtörung des ſittlichen Gemeinweſens. Der große Vorkämpfer der alten gediegenen Sittlichkeit und Strenge, der Dichter Ariſtophanes, ſieht, wie wir früher ausführlich zu zeigen verſucht haben *), in beiden Erſcheinungen Zeichen der Auflöſung des alten Lebensprincips. Die Charaktere einer Phädra, Sthenoböa und ähnlicher, in denen eine unſittliche Leidenſchaft das Pathos bildet, ſind daher dem Ariſtophanes für das Leben der griechiſchen Tragödie daſſelbe Gift, als das Auftreten Kleons und ähnlicher Demagogen für den atheniſchen Staat. Der abſolute Grund dieſer Erſcheinung liegt darin, daß die antike Welt, weder in dem Reiche der ſittlichen Wirklichkeit, noch

---

*) Vergl. Meine Entwicklung in Ariſtophanes und ſein Zeitalter S. 221. u. ſ. f.

ihres idealen Abbildes, dem Drama, den Gegenſatz der Subjectivität und ihrer Oppoſition gegen die ſubſtanzielle Einheit aufzunehmen vermag. Sie hat nicht Lebenskraft genug in ſich, die frei gewordene, bis zur Willkühr ſich verirrende Subjectivität aufzulöſen und ſich aus der Vernichtung derſelben eine höhere Einheit zu erobern. Das antike Drama, wie der antike Staat, gehn beide an dem Elemente zu Grunde, welches die moderne Welt zu einem Momente für ihre Lebensentwicklung zu machen und daraus die freie Einheit zu erringen weiß. Wie alſo die moderne Welt bis zur Entzweiung in ſich, bis zur Vertiefung der Subjectivität in ihre Willkühr fortzuſchreiten vermag, wie der ſittliche Geiſt bis zu ſeiner Entgegenſetzung im Böſen von ſeinem Weſen abirrt und ſich in der Bewältigung dieſer ſeiner Entzweiung als der freie Geiſt bewährt, ſo geht auch das Drama dieſer Welt bis zur Darſtellung der ſittlichen Verruchtheit und der Sündhaftigkeit fort, um ſich in der Auflöſung ſolcher Charaktere in ſeiner unendlichen Lebenskraft zu beweiſen. Daß alſo die Tragödie in den Charakteren eines Macbeth und Richard III., dieſe in der Zertrümmerung aller ſittlichen Schranken, in der dämoniſchen Bosheit ihr Pathos offenbarenden Geſtalten, ſelbſt als Helden des Dramas zuläßt, und daß die Aeſthetik darin nicht eine Verirrung, oder gar eine Ausartung tragiſcher Kunſt erblickt, ſondern dieſelben zu den höchſten Schöpfungen aller Zeiten zählt, hat ſeine tiefſte Wurzel darin, daß ſich an dieſen Charakteren in ihrem Entwicklungsprozeß grade die unendliche Tiefe des ſittlichen Geiſtes offenbart, an welche das Alterthum nicht heranreicht. Hier ſtellt ſich der ſittliche Geiſt aus ſeiner Negation mit unendlicher Energie her; die ſittliche Weltordnung geſtattet die Oppoſition ſolcher, mit allen Gaben des Verſtandes und der Thatkraft ausgeſtatteten und darum um ſo furchtbarer wirkenden Charaktere gegen ihre Geſetze, weil ſie ſich in der Vernichtung ſolcher Individualitäten in ihrer wahren Kraft zu bewähren im Stande iſt. Die ſittliche Weltordnung des modernen Dramas löſt ſolche dämoniſche Charaktere, welche uns auf Augenblicke faſt an der Wahrheit und Macht aller Sittlichkeit zu verzweifeln zwingen, durch ihren eignen Prozeß ſo auf, daß ſie zur Wiederherſtellung der göttlichen Weltordnung verwendet werden und ihrer Verherrlichung dienen müſſen. Es iſt derſelbe Sieg, den die freie Sittlichkeit ſich aus ihrer Entzweiung mit ſich, aus der Vernichtigung des Böſen erringt, welches in dieſen Dramen die ſittliche Weltordnung über diejenigen Charaktere erficht, durch welche ſie der Zerſtörung preisgegeben ſchien. Hier, im modernen Drama, ſind alſo die Willkühr *), die ſchrankenloſe Befriedigung der Selbſtſucht, in allen ihren zerſtörenden Formen, als Inhalt individueller Lebendigkeit, als Ausdruck des Charakters zuläſſig, weil daſſelbe die Energie des ſittlichen Lebens unſerer Welt abzubilden vermag, welche ſich aus dem ſcheinbaren Verluſte ihrer ſelbſt herſtellt und mithin das Böſe ſelbſt und die Entzweiung zu einem Ferment ihres Lebens und ihrer unendlichen Kraft erhebt. Das Dichtergenie hat alſo, indem es in den dramatiſchen Werken ſelbſt Charaktere von dämoniſcher Bosheit und furchtbarer, zerſtörendſter Selbſtſucht zum Mittelpunkt machte und dem Drama dieſe Erweiterung gab, nur dem Lebensprincip der chriſtlichen Welt innerhalb des Dramas Daſein gegeben, indem es die ſittliche Idee als eine freie, aus der Bewältigung ihres Gegenſatzes, der Willkühr und der Selbſtſucht, hervorgehende Einheit erfaßte. Die ſittliche Idee

---

*) Das Drama der modernen Welt läßt daher auch Geſtalten des ſchrankenloſeſten Humors zu, in welchen alles Subſtanzielle ebenfalls aufgelöſt und verflüchtigt wird, nur daß ihnen nicht eine zerſtörende Thatkraft beiwohnt. Auch dieſe Erweiterung, welche indeſſen nur eine Modification des entwickelten Geſetzes iſt, hat Niemand ſo entſchieden und ſo großartig begründet, als Shakespeare. Die jede ſittliche Schranke durch die unendliche formelle Freiheit der Subjectivität verſpottende und ſich darin genießende Natur Falſtaffs und die dämoniſche Selbſtſucht Richards ſind die beiden höchſten Spitzen, zu welchen ſich für alle Zeiten das moderne Drama im Gegenſatz des antiken zuſammengefaßt hat. Wir werden im Verlauf die beiden genannten Charaktere ihrem Weſen nach ausführlicher entwickeln.

iſt in den genannten Dramen zu einer ſolchen Vertiefung in ſich fortgegangen, daß ſie ihrem Gegenſatze, dem Böſen, ein ſcheinbar völlig ſelbſtſtändiges Leben, ein zu einer ganz individuellen Welt ausgearbeitetes Daſein gönnen kann, um ſich aus der Auflöſung deſſelben, als die freie Macht des Geiſtes zu behaupten. Ein Dichter, welcher ſich in das Reich dämoniſcher Charaktere wagt, der eine bis zum Hohn gegen alle ſittlichen Mächte ſich ſteigernde unſittliche Individualität zu zeichnen unternimmt, ſie ſogar zum dramatiſchen Helden erhebt, vermag dies daher nur unter der Bedingung, daß er die Kraft hat, der ſittlichen Idee eine ſolche Energie zu leihen, daß wir ſie in der innern, wie in der äußern Zerſtörung ſolcher Individualitäten wirkſam und ſich aus dieſem Vernichtungsprozeß zu ihrer verſöhnenden Einheit wiederherſtellen ſehn. Dieſelbe Erweiterung, welche, wie wir gezeigt, das Drama als höchſter dichteriſcher Ausdruck unſerer modernen Weltanſchauung, in der Zulaſſung der genannten Charaktere erfahren mußte, wird daher die Philoſophie der Kunſt gegen das in der Ariſtoteliſchen Poetik ausgeſprochene Geſetz in dieſem Punkte machen, ſobald ſie in demſelben Sinne die dramatiſchen Werke der modernen Welt begreifen will, wie Ariſtoteles die Dramen ſeiner Welt in Gedanken erfaßte. Die Exiſtenz ſolcher Charaktere, wie Macbeth und Richard III., ſind alſo eben ſo wenig zufällige Erſcheinungen, oder nur aus der Phantaſie des Dichters entſprungene Geſtalten, als Romeo und Julia. In beiden hat ſich nur der moderne Geiſt, im Gegenſatz des antiken zu ſeinem künſtleriſchen Ausdruck zuſammengefaßt. Wo die Welt der Innerlichkeit ſich ganz aufgeſchloſſen hat, wo die Subjectivität in ihrer ganzen Unendlichkeit anerkannt worden iſt, da greift auch die Poeſie in den vollen Reichthum aller Richtungen des Gemüths hinein und darf ſie zu individueller Lebendigkeit erheben, ſobald ſie nur die Macht hat, ſie dem Ganzen ſo einzuordnen, daß aus ihrem Prozeſſe die ſittliche Idee ſich mit Nothwendigkeit hervorbringt. Hier kam es zunächſt nur darauf an, den abſoluten Grund der Erweiterung zu begreifen, welchen die dramatiſche Poeſie der modernen Welt in ihren Charakteren erfahren mußte und damit die Schranke zu erkennen, welche das für die Charakterbildung ausgeſprochene Geſetz des Ariſtoteles für unſere Forderungen bildet.

12. Die Verſinnlichung des Charakters durch die dramatiſche Darſtellung.

In der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung haben wir die Momente entwickelt, auf welchen eine künſtleriſche Verſinnlichung dramatiſcher Charaktere beruht. Durch die ideale Auffaſſung des Charakters erſchafft ſich die Phantaſie das Bild der dichteriſchen Geſtalt, ſowohl in ihrer allgemeinen Bedeutung als Träger und Repräſentanten von Ideen, wie in ihrer beſondern Beziehung zum Ganzen des Dramas. Das Bild, das die ideale Anſchauung ſich geſchaffen, hat die Darſtellung zu verſinnlichen. Dies ſchließt ſich wie wir gezeigt haben*), ſeinem Weſen nach, in den drei Momenten der Charaktermaske, des Grundtons und der Durchführung des Charakters ab. Die Charaktermaske bringt das angeſchaute konkrete Bild der Individualität zur ſinnlichen Erſcheinung. Sie bannt auf einmal den Zuſchauer in den beſtimmten Kreis einer Perſönlichkeit hinein, denn durch die Charaktermaske tritt das Reſultat der ganzen Vergangenheit des Menſchen, ſeines ganzen bisherigen Entwicklungsprozeſſes, inſofern ſich derſelbe der Leiblichkeit und namentlich dem geiſtigſten Theile derſelben, dem Geſichte, eingebildet hat, vor uns hin. Der Zuſchauer gewinnt durch dieſelbe ſchon das klare Bild einer beſtimmten Individualität, deren weiterer Entfaltung er von dieſer feſten Baſis aus mit Spannung und doch zugleich mit einer gewiſſen Sicherheit entgegenſieht. Je feſter und ausgeprägter die Individualitäten überhaupt vom Dichter hingeſtellt ſind, eine deſto lebendigere und individuellere

---

*) Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 345. u. f. f.

Charaktermaske kann ihnen der Darſteller verſchaffen, und um deſto ſicherer iſt dem Zuſchauer der Kreis von Anſchauungen vorgezeichnet, in denen er ſich bei dem Anblick einer Perſönlichkeit bewegt. Je unbeſtimmter die Individualität, je verwiſchter und farbloſer die Züge einer Perſönlichkeit ſind, deſto ſchrankenloſer iſt die Phantaſie des Zuſchauers gelaſſen, deſto weniger überzeugende Kraft üben Wort und That der Individualität aus, weil ſie ſich nicht genugſam als Aeußerungen einer konkreten Lebendigkeit darbieten. Das von der Charaktermaske verſinnlichte Bild hat der *Grundton* der Individualität zu vervollſtändigen. Der Ton iſt, wie die Phyſiognemie des Menſchen, durch die ganze Geiſtes- und Gemüthsbewegung gebildet; ſo wenigſtens hat es die Kunſt aufzufaſſen, denn in ihr ſoll Alles zu einer Verſinnlichung von Ideen dienen. Weder die Leiblichkeit, noch der Ton dürfen daher, wie dies freilich oft in der gemeinen Wirklichkeit der Fall iſt, der geiſtigen Subſtanz einer Perſönlichkeit widerſprechen. Denn in der Kunſt formt ſich der Geiſt ſeinen individuellen Leib und iſt dadurch wahrhafte Idealität, welche die Materie ſich unterworfen und zu ihrem Abbilde umgeſtaltet hat. Darin liegt die abſolute Forderung des Darſtellers, dem Charakter auch denjenigen Grundton zu leihen, der am meiſten geeignet iſt, ſchon an und für ſich das Bild der Perſönlichkeit zu erzeugen, und gemeinſchaftlich mit der Charaktermaske denjenigen Kreis von Anſchauungen zu erwecken, welcher vor die Seele des Zuſchauers treten ſoll.

Die Durchführung des Charakters endlich hat die durch die Maske und den Grundton gegebenen Umriſſe zum vollſtändigen Bilde auszuführen. Der Charakter, ſahen wir, macht ſich ſelbſt zu dem, was er an ſich iſt, er erzeugt ſich aus ſeinen eignen lebendigen Vorausſetzungen. Die Durchführung des Charakters von Seiten des Darſtellers beſteht nun darin, denſelben ſo vor uns werden zu laſſen, daß wir ſeinen ganzen Vermittlungsprozeß in der vollſten Stärke mit ihm durchleben. Jeder Charakter zeigt uns, wie der individuelle Organismus, eine doppelte, jedoch von einander untrennbare Bewegung, die eine in ihm ſelbſt, in der Tiefe ſeiner Innerlichkeit vor ſich gehende, die andere bedingt durch ſeine Beziehung zu der Außenwelt, alſo zu allen konkreten Verhältniſſen und Perſönlichkeiten, mit welchen er in Berührung geſetzt wird. Dieſe letzteren führen dem Charakter den Stoff zu ſeiner Verarbeitung zu, welchen er ſeiner individuellen Natur unabläſſig aſſimilirt. Dieſe beiden ineinandergreifenden Momente hat nun auch der Darſteller in ihrer ſteten Wechſelwirkung zu verſinnlichen. Von einer gegebenen Grundlage aus ſoll er das individuelle Leben des Charakters ſo vor uns werden laſſen, daß uns die Art und Weiſe des ganzen Prozeſſes anſchaulich entgegentritt. Der *ethiſche Accent*, der *bewegliche Ausdruck des Geſichts* und die *körperliche Beredſamkeit* müſſen gemeinſchaftlich das vollſtändige Bild der ganzen Charakterbewegung erzeugen. Durch ihre Vereinigung vollendet ſich die Darſtellung des Charakters von dem gegebenen Typus aus, der ſich in der Maske und im Grundton, als Reſultaten der vergangenen, vor die dramatiſche Handlung fallenden individuellen Lebensbewegung verſinnlicht.

13. Das Weſen des genialen Charakterdarſtellers im Unterſchiede des nur verſtändigen und korrekten Darſtellers.

Wie der wahre Leſer eigentlich der erweiterte Autor ſein ſoll, der ſich in den ganzen Gedankenprozeß des letzteren verſenkt, und denſelben zugleich mit ſeinem eignen Geiſte befruchtet, ſo ſoll auch der ächte Schauſpieler der eigentliche Interpret des Dichters ſein, nur daß er dieſes nicht durch eine Reihe von Reflexionen, ſondern in viel bündigerer Weiſe durch die unmittelbar in das Gemüth dringende Verſinnlichung der Perſönlichkeit vollbringt. Der Schauſpieler hat alſo in jeder Charakterdarſtellung die ganze Reihe der Vermittlungen, welche ſein Verſtand erzeugt, alle Bezüge, die er ſich in Rückſicht des Charakters und ſeines Verhältniſſes zu der ihn umgebenden Welt zum Bewußtſein gebracht hat, zur Unmittelbarkeit der Anſchauung zurückzuführen und als einen lebendigen Organismus darzuſtellen. Dies theilt er mit der Aufgabe aller Kunſt. Was wir in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung als die höchſte Stufe des darſtellenden Künſtlers bezeichneten, daß in ihm das volle Gleichgewicht der Kräfte, die Einheit der Begeiſterung und der Beſonnenheit walte und er uns dadurch die Anſchauung einer zur Natur zurückgeführten Kunſt und einer zur Kunſt erhobenen Natur gewähre, dies erhält für die Charakterdarſtellung noch die nähere Forderung, uns in ihr, in jedem Momente, ein aus der Summe aller Beziehungen zur Außenwelt reſultirendes, volles Menſchenleben zu zeigen. Der Standpunkt der Reflexion muß alſo in der Darſtellung des Charakters ſtets überwunden ſein, weil durch ſie der Widerſpruch des Darſtellers und der darzuſtellenden Perſönlichkeit in uns erweckt wird. Die Reihe der Vermittlungen zur Unmittelbarkeit aufheben, heißt daher nichts Anderes, als die Differenz zwiſchen der darſtellenden Individualität und dem darzuſtellenden Charakter vernichten. Eine Darſtellung, welche dies leiſtet, nennen wir eine geniale.

Der geniale Darſteller wird uns nämlich den dichteriſchen Charakter ſo wiedergebären, daß wir, bei aller Beſonnenheit und Freiheit des Geiſtes, womit er über ſeinen Stoff ſchaltet, doch ihn zugleich ganz darin aufgegangen ſehn. Erſt dieſe Einheit giebt uns das Gefühl der völligen Sicherheit, mit dem wir ſeiner Darſtellung folgen; dadurch werden wir erſt wahrhaft künſtleriſch berührt. Jede geniale Schöpfung wird nämlich ſtets die für die Reflexion unvereinbaren Gegenſätze in ihrer lebendigen Einheit vor uns entfalten. Sie widerlegt daher immer auf das bündigſte durch die That das Ergebniß des Verſtandes, daß Entgegengeſetztes einander ausſchließe. Jede geniale Schöpfung zwingt vielmehr die entgegengeſetzten Beſtimmungen zum Bekenntniß ihrer Einſeitigkeit und verleiht ihnen in einer ſie beide, als Momente, umfaſſenden Einheit ein höheres Leben. Wenden wir dies auf die dramatiſche Charakterdarſtellung an. Im *genialen* Darſteller verbindet ſich der eigne Genius ſo mit dem des Dichters, deſſen Geſchöpf er verſinnlicht, daß er das letztere durch den erſteren befruchtet und den Charakter zugleich doch in ſeiner ganz individuellen Beſtimmtheit offenbart. Der geniale Schauſpieler giebt uns daher den dichteriſchen Charakter durch das Medium ſeiner Perſönlichkeit, doch ohne daß der erſtere deshalb aufhört, ein völlig individuelles, in ſich konkretes Weſen zu ſein. Der Schauſpieler hat nämlich allerdings ſeine Perſönlichkeit von derjenigen, welche er darſtellt, ganz durchdringen zu laſſen, aber dieſer Akt kann nur wahrhaft gelingen, indem er ſelbſtthätig den Charakter mit ſich vermittelt und mit ſeiner Perſönlichkeit verſöhnt. In dieſem Gedanken liegt die Löſung des Problems, wie mehrere geniale Darſteller einen und denſelben Charakter mit voller, überzeugender Wahrheit und doch in ſich unterſchieden verwirklichen können, warum uns jeder einen eigenthümlichen Reiz erweckt und doch jeder zugleich die dichteriſche Perſönlichkeit wiedergiebt. Das Genie vollbringt aber, wie wir geſagt, die Vereinigung ſo heterogener Elemente, worin jedes zu ſeinem vollen Rechte kommt. Grade in dem Hauche, welchen der geniale Schauſpieler, vermittelſt ſeiner Perſönlichkeit, ſeiner Schöpfung mittheilt, liegt jener hohe Zauber, welchen verſchiedene große Darſteller eines und deſſelben Charakters auf uns ausüben. Durch Garrik, Schröder, Fleck u. ſ. f. ſind die großen Charaktere Shakespeares in der ergreifendſten Wahrheit dargeſtellt worden; jeder hat die volle Herzensgewalt über die Zuhörer ausgeübt, ſie ganz mit dem Bilde des Dichters erfüllt, und dennoch bei dieſer Uebereinſtimmung zugleich welcher Unterſchied in der Verſinnlichung dieſer Geſtalten durch die Macht der Perſönlichkeit jedes Einzelnen, deren jede ſich ganz mit ihrem Stoffe durchdrungen hat! Dieſer Unterſchied darf aber durchaus nicht etwa nur auf die natürliche Differenz der Individualitäten, inſofern ſie ſich im Tone und in der Körperlichkeit zeigt, beſchränkt werden. In dieſem Sinne ſind alle Individuen von einander unterſchieden. Nicht von jenem natürlichen Unterſchiede, der dem Menſchen das Gepräge der Beſonderheit aufdrückt, iſt hier die Rede, ſondern von jenem Geiſteshauche, der aus der Tiefe einer beſtimmten Perſönlichkeit dringt, ſie von allen andern Perſönlichkeiten unterſcheidet und dennoch zugleich durch die Geiſteskraft, welche darin zur Erſcheinung kommt, eine allgemeine, die Gemüther einigende Wirkung hervorbringt. Dieſe Verſöhnung des beſtimmten Stoffs, hier des dichteriſchen Charakters, mit der Perſönlichkeit des Darſtellers, ſo daß darin der erſtere, als ein ſelbſtſtändiges Weſen vor uns ſteht, welches von der letzteren ſeine beſondere Weihe empfangen hat, erſcheint uns als der höchſte Triumph der Genialität des Schauſpielers. Durch ſie erſt iſt jeder Charakterdarſtellung des großen Künſtlers das Gepräge aufgedrückt, wodurch er ſie zu einem eben ſo allgemeinen Beſitz der bewegten Maſſen erhebt, als ſie als ſein beſonderes Eigenthum, das ſich von den Darſtellungen anderer genialer Darſteller weſentlich unterſcheidet, in Anſpruch nehmen darf.

Während der geniale Darſteller den Charakter des Dichters ſo mit ſeiner Perſönlichkeit vermählt, wie der geniale Ueberſetzer den fremden Dichter mit dem Genius der eignen Sprache, ſo erſcheint uns dagegen der nur verſtändige Schauſpieler nur wie ein korrekter Ueberſetzer, der zwar Sinn und Zuſammenhang des Schriftſtellers richtig und klar wiedergiebt, deſſen Arbeit aber jener geiſtige Hauch fehlt, wodurch wir das geiſtige Weſen eines Werks, aber wiedergeboren in der Eigenthümlichkeit der Mutterſprache, empfangen. Der nur korrekte Ueberſetzer tödtet in gewiſſem Sinne den zarteſten Lebensnerv beider Sprachidiome ab, denn er giebt uns das Fremde immer als ein Fremdes, d. h. es ſpricht daraus nicht ein in ſich ſelbſtſtändiges organiſches Weſen zu uns, das ſich den Ausdruck aus innerer Nothwendigkeit geſchaffen hat; aber es iſt auch nicht der Genius der eignen Sprache zu ſeinem vollen Rechte gekommen, weil wir dem Ausdruck immer das Streben anfühlen, das Fremdartige des andern Sprachidioms aufzuheben. So der nur verſtändige, nur korrekte Darſteller. Durch ihn empfangen wir kein wahrhaftes Bild einer abgeſchloſſenen dichteriſchen Individualität, aber auch nicht den vollen Ausdruck einer eignen Perſönlichkeit. Der korrekte Darſteller iſt daher gewiſſermaßen in einem ſteten Dualismus zwiſchen der fremden und der eignen Perſönlichkeit befangen. Er erſchafft dem Charakter kein völlig ſelbſtſtändiges Leben und verſöhnt auch ſeine Perſönlichkeit nicht wahrhaft mit demſelben. Wir ſehen ihn vielmehr in einem ſteten, wenn gleich oft nur einem ſehr ſcharfen Blicke erkennbaren Kampfe zwiſchen dem darzuſtellenden Charakter und der eignen Perſönlichkeit. Er geht allerdings darauf aus, die letztere zur Verzichtung auf ihre Geltung zu zwingen, aber man ſieht darin nur ein Streben nach Abtödtung derſelben, ohne daß auf dem unterworfenen Boden ein neues Leben erſteht. Es geht dem Schauſpieler der Reflexion, im Gegenſatz des genialen, alſo eigentlich diejenige Springkraft ab, welche innerhalb der eignen Perſönlichkeit noch einen zweiten Menſchen zu erzeugen und zu geſtalten fähig iſt; er wagt es, aus Furcht vor der Schwäche ſeiner Geiſteseigenthümlichkeit nicht, das Leben des dichteriſchen Charakters mit dem eignen zu einer Totalität zu verſöhnen, denn er fürchtet, daß ſeine individuelle Beſonderheit in dieſem Streben hervortreten könnte; darum bringt er es auch nur bis zum Verſuch der Abtödtung ſeiner Perſönlichkeit, ohne uns doch einen andern vollen, ganzen Menſchen an ihre Stelle zu ſetzen. Dieſem Standpunkt des nur korrekten Schauſpielers entſpricht auf dem ſittlichen Gebiet der der Askeſe und der mönchiſchen Entſagung, auf welchem der Menſch nur durch die Negation der Sinnlichkeit das Sittliche darzuſtellen vermag, dem genialen Schauſpieler entſpricht der Standpunkt freier Sittlichkeit, auf welchem der Menſch nicht die Sinnlichkeit, das Reich ſeiner Triebe, negirt, ſondern ſie durch den Inhalt, den er ihnen einhaucht, verklärt und zur Darſtellung des ſittlichen Geiſtes verwendet.

Aus unſerer Entwicklung folgt, daß die Darſtellungen eines Charakters, vom Standpunkt der Reflexion aus, die wir mit dem allgemeinen Ausdruck korrekt bezeichnet haben, ſich unter einander viel ähnlicher ſehn werden, als die genialen Darſtellungen eines Charakters. Denn bei den erſteren hat der Schauſpieler ſeine Perſönlichkeit nur den allgemeinen Geſetzen unterworfen, durch deren Anwendung überhaupt die Verſinnlichung der verſchiedenen Neigungen, Affekte und Leidenſchaften hervorgebracht wird; er iſt in jedem Augenblick inſofern wahr, als er die allgemeinen Intentionen in dem dichteriſchen Charakter wiedergiebt. Die Darſtellung des korrekten Schauſpielers wird daher mehr oder weniger einen gewiſſen normalen Charakter haben, der ſich in allen Darſtellern dieſer Stufe faſt auf gleiche Weiſe zu erkennen giebt. Dieſer Affekt und dieſe Leidenſchaft fordern einen beſtimmten Ausdruck der Verſinnlichung; derſelbe kommt auch zu ſeinem Rechte. Inſofern werden ſich nun auf dieſem Standpunkte die Darſteller einander ſehr ähnlich ſehn, als ſie nur das Allgemeine wiedergeben, aber nicht bis zur letzten Spitze der Charakterdarſtellung vordringen, und die ganze Summe aller Affekte und Leidenſchaften aus der Einheit der darzuſtellenden Individualität wiedergebären und ſo in wahrhaft innern Zuſammenhang verſetzen. Wenn dagegen der geniale Darſteller den angeſchauten Charakter als ein Ganzes wiedergiebt und mit ſeiner Perſönlichkeit durchdringt, ſo giebt er ein durchaus lebendiges Geſchöpf, das ſich durch die innere Kraft der dichteriſchen Phantaſie des Darſtellers viel beſtimmter von der Darſtellung deſſelben Charakters eines andern genialen Künſtlers abſcheidet, als ſich die Darſtellungen der nur reflectirenden Schauſpieler von einander unterſcheiden. So hat z. B. nach allen Relationen und Kritiken, welche wir geleſen, der Lear Schröders, Flecks und Ifflands, jeder für ſich, ein volles erſchütterndes Bild des königlichen Greiſes gegeben, gleichwohl iſt doch jedes derſelben durch die geiſtige Macht der Perſönlichkeit der drei großen Darſteller wieder von dem der andern völlig unterſchieden geweſen, während die Darſtellungen des Lear von Schauſpielern zweiten Ranges viel konformer unter einander ſein müſſen, indem ſie es nicht bis zu dieſer letzten Spitze der individuellen Lebendigkeit des darzuſtellenden Charakters und des Ausdrucks der eignen Perſönlichkeit zu bringen vermögen, ſondern mehr nur die allgemeinen Affekte der Rolle in verſtändigem Zuſammenhange reproduciren. Der höhere Geiſtesreichthum der genialen Darſteller zeigt ſich alſo grade darin, worin ſich im Weſentlichen alles Leben kund giebt, daß ſich ein allgemeines Princip ſein individuelles Organ ſchafft und daſſelbe ganz erfüllt, ohne daß dabei weder das Moment der Allgemeinheit, noch der Individualität eingebüßt wird *).

14. Das Weſen der ſkizzirten Charaktere. Die Aufgabe des Darſtellers. Oranien und Alba im Egmont.

Die Charakterzeichnung des Dichters unterſcheidet ſich in formeller Beziehung durch den größern oder geringern Reichthum ihrer Entfaltung. Bei den weniger ausgeführten, zum Zweck des Kunſtwerks mehr nur ſkizzirten Perſönlichkeiten, iſt es die Aufgabe des Schauſpielers, eine volle Perſönlichkeit in die wenigen Züge zuſammenzudrängen, ſo daß uns aus der Darſtellung dennoch ein ganzes Leben entgegentritt. Wir erinnern beiſpielsweiſe an den Prinzen von Oranien und den Herzog Alba im Egmont, welche wir als Beiſpiele ſkizzirter Charaktere näher betrachten wol-

---

*) Sind denn nicht, um ein Beiſpiel aus der neuern Zeit anzuführen, manche Darſtellungen deſſelben Charakters durch Ludwig Devrient und Seydelmann, bei aller hinreißenden Wahrheit, mit welcher Beide den Charakter vor uns entfalteten, doch in ſich völlig verſchieden geweſen? Dieſer Unterſchied bei gleicher Wirkung, worauf beruhte er anders, als auf der beſondern Geiſteseigenthümlichkeit der beiden großen Künſtler, deren jede ſich, auf eine ihrer Natur gemäße Weiſe, mit dem darzuſtellenden Charakter vermittelte und verſöhnte. Jeder brachte einen Geiſtesreichthum mit, durch welchen er das dichteriſche Bild wieder erſchuf und jeder gab, bei aller Eigenthümlichkeit, die alle Züge des Charakters durchdrang, doch ein allgemein ergreifendes Bild.

len. Beide ſind, der Intention des Dichters nach, Geſtalten, deren Individualität nur einen geringen Boden zur Entfaltung erhalten hat. Hier hat der Darſteller aus der Skizze ein volles Bild zu ſchaffen, ſo daß dennoch eine ganze Perſönlichkeit vor uns ſteht. Er wird daher, bei ſolchen nur in eine oder wenige Scenen zuſammengedrängten Charakteren alle irgend weſentlichen Züge zu einem Geſammtbilde zu vereinigen haben. Hier werden daher die Maske und der Grundton eine ganz beſondere Sorgfalt erheiſchen. Denn aus ihnen tritt uns die ganze Lebensbewegung des Charakters ſogleich entgegen, ſie verſetzen uns in den beſtimmten Kreis hinein, von dem aus der weitere Ausdruck der Perſönlichkeit verſtändlich wird. Hier werden nur korrekte, auf dem Standpunkt der Reflexion ſtehende Darſteller faſt gar keine Wirkung hervorbringen, weil der Schauſpieler die Skizze zum vollen Leben ausführen ſoll, dies aber nur die ſchöpferiſche Kraft dichteriſcher Anſchauung vermag. Solche Charaktere ſind zugleich Proben für die wirkliche Genialität des Darſtellers, weil derſelbe dabei aus ſich ſelbſt ſo Vieles hinzuthun muß, um dem Zuſchauer in wenigen Zügen ein vollſtändiges Bild zu hinterlaſſen. Hier alſo muß grade jener geiſtige Hauch walten, welcher die ganze Perſönlichkeit belebt, und der weiter reicht, als die Worte. Einige Andeutungen über die Darſtellung der genannten beiden Charaktere werden dies näher ins Licht ſetzen.

Oranien im Egmont hat nur eine einzige Scene. Natürlich kann ſie nur Umriſſe dieſer Perſönlichkeit enthalten; aber es iſt doch vom Dichter ſo viel gegeben, daß der geniale Darſteller daraus ein volles Bild formen kann, welches uns auch durch die folgende Entwicklung fort und fort begleitet. Die Maske wird uns den edlen, in ſich verſchloſſenen, aber tiefſchauenden Prinzen zeigen, ein Antlitz, aus dem keine Affekte, aber ein durchdringender Verſtand leuchtet; die Miene geheimnißvoll, nicht finſter, oder gar mürriſch; eine Phyſiognomie, welche feſſelt, weil ſie räthſelhaft iſt und uns doch begreiflich macht, daß in dem Geiſt dieſes Mannes ſich die letzten Fäden einer großen Bewegung verknüpfen. Dabei zeige ſie uns einen edlen, menſchlichen Ausdruck, welcher uns mit dem geheimnißvollen Weſen wieder verſöhnt. Der Grundton des Prinzen iſt nicht leicht zu treffen. Er ſoll ſich zunächſt gegen den Ton des lebensfriſchen, raſchen, offenen, argloſen Egmont abſchatten. Dabei liegt die Gefahr ſehr nahe für ihn, jene Tinten anzuwenden, mit welchen man den Ton unheimlicher, hinterhaltender Geſtalten färbt. Vor dieſer Klippe muß ſich der Darſteller hier ſehr hüten. Es iſt daher weſentlich, denjenigen Ton zu treffen, aus welchem eine geiſtige Ueberlegenheit zu uns ſpricht, weil er uns das Abbild eines Mannes giebt, bei dem die Beſonnenheit zur andern Natur geworden iſt. Dies wird der Darſteller hier beſonders durch den ethiſchen Accent erreichen, aus dem uns in den kurzen, aber ſo bedeutungsvollen Reden des Prinzen der vorausſchauende Geiſt, der viel mehr weiß, als er in das Wort faßt, entgegendringt. Aus der Art, wie Oranien ſpricht, muß dem Zuhörer klar werden, wie ſich alle ſeine Aeußerungen in ſeinem Geiſte zu einem Ganzen verknüpfen, wie vor ſeiner Seele der Zuſammenhang der Verhältniſſe und das Netz der feindlichen Pläne klar ſteht. Dies muß ſich beſonders gegen die ſorgloſe, heitere Lebensanſchauung Egmonts abheben. Egmonts Entgegnungen zeigen den argloſen, raſchen, aber ſich außer dem Umkreis der Gefahr wähnenden Mann, den Oranien ſyſtematiſch bekämpft, um ihn endlich zum Entſchluß der Abreiſe zu bewegen. Oranien erhebt ſich allmälig von Andeutungen zum direkten Ausdruck der Gefahr. Der Ton der Andeutung läßt mehr ahnen, als der Sprechende ausdrücklich ſagt*); die Fragen Oraniens ſind daher Wendungen, welche ſchon die ſehr poſitive Antwort im Sinne des Fragenden in ſich ſchließen und auch ſo geſprochen werden müſſen. Das ganze Geflecht warnender, die Sorgloſigkeit bekämpfender Reflexionen, welche die Gewißheit der Gefahr als lebendigen Hintergrund zeigen, faßt ſich endlich in den poſitiven Ausdruck der drei Worte zuſammen: Alba iſt unterwegs. Damit beginnt für Oranien ein neues Stadium. An die Stelle des geheimnißvollen, die nackte Wahrheit noch verbergenden Tons tritt nun der Ton der Gewißheit und der Entſchiedenheit, aber jener Entſchiedenheit, welche das Reſultat der reiflichſten Erwägung, der Verknüpfung aller Verhältniſſe iſt. Dies ſoll von dem Zuhörer vernommen werden; der Ton iſt eindringlich, aber ohne leidenſchaftliche Färbung, es ſpricht aus ihm ein gereifter Geiſt, der Alles in Rechnung gezogen, der mit vollem Bewußtſein handelt und dies Bewußtſein auch in Egmont erzeugen möchte. Oranien iſt auf jeden Einwand gefaßt, weil er alle Gegengründe ſelbſt in ſich durchgekämpft hat; daher auch die ſchlagende Zuverſicht in ſeiner Antwort gegen den bewegten Egmont, wie die bedeutungsvolle, faſt epigrammatiſche Kürze derſelben, welche der Ton in den einzelnen Wendungen wiederzugeben hat. Endlich, nachdem alle Pfeile des Verſtandes vergeblich auf Egmont abgedrückt worden ſind, bricht die rein menſchliche Empfindung in Oranien hervor. Aus dem verſchloſſenen, wortkargen Staatsmanne erhebt ſich der Menſch, deſſen Freundſchaft für Egmont die harte Schale des erſteren durchbricht *). Es ſind nur wenige Worte, in welche ſich die Empfindung zuſammennimmt, welche um ſo gewaltiger wirken müſſen, je mehr ſie ſich aus dem Grundton unerſchütterlicher Beſonnenheit herausheben. Der Zuhörer muß durch dieſen Uebergang inne werden, welche Tiefen in Oraniens Bruſt aufgeregt worden ſind, wenn die Wirkung dieſer Bewegung bis zur Oberfläche des bewegten Tons dringt und den Blick feuchtet. So hinterläßt uns Oranien zuletzt das Bild eines vollen Menſchen, in deſſen warnen-

---

*) Wenn Oranien ſagt: „Eins hat er (der König) noch nicht verſucht: das Volk zu ſchonen und die Fürſten zu verderben,“ ſo wird uns bei dieſen Worten die Gewißheit einer verhängnißvollen Zukunft für die Fürſten ergreifen müſſen.

---

*) Dieſe rein menſchliche Empfindung drängt ſich mit den Worten hervor: „O ſäh'ſt du dießmal nur mit meinen Augen“ und ſteigert ſich bis zum Schluß dieſer Rede, in welcher wir den Prinzen ſogar vom Gefühl übermannt ſehen

der Stimme, wie in ſeinem alle Verhältniſſe überſchauenden Verſtande wir das Schickſal Egmonts prophetiſch ſchauen.

Aehnlich ſkizzenhaft iſt Alba in demſelben Werke gehalten, wenn auch zu einer volleren Zeichnung verarbeitet, als Oranien. Auch hier hat der geniale Schauſpieler, wie bei Oranien, die Aufgabe, aus dem Gegebenen einen Charakter hinzuſtellen. Wie bei Oranien muß auch bei Alba die Maske zunächſt entſchieden wirken, ja ihre charakteriſtiſche Beſtimmtheit wird hier vielleicht noch mehr, als bei Oranien gefordert. Denn in Alba ſoll der ganze Gegenſatz der freien Bewegung der Niederländer und ihres geiſtigen Aufſchwungs vor uns ſtehn; es iſt der Geiſt des ſogenannt hiſtoriſchen Rechts, mit welchem die Niederländer brechen, um das höhere Recht ihrer freien Entwicklung und ihres Princips zu erfüllen, der in Alba geharniſcht vor uns ſteht. Nur aus einer ſolchen Anſchauung läßt ſich ſeine Maske formen, welche zwar unheimlich wirkt und uns in unſer Inneres zurückdrängt, aus der aber doch nicht etwa ein moraliſches Ungeheuer, ſondern immer ein bedeutender Menſch zu uns zu ſprechen hat. Sein Grundton muß dieſer Maske entſprechen; eine tiefe, nicht in viele Modulationen eingehende Stimme wird uns das Bild des ſtarren Mannes abſpiegeln, deſſen Stirn ſeinen eiſernen Willen und deſſen Auge ſeinen finſtern Sinn verkündigen. Das Tempo, im Einklang mit ſeinem ganzen Weſen, gemeſſen, hat den unbeugſamen Vertreter des ſtabilen Princips in allen Formen zu offenbaren*). So ſchmal im Ganzen das Terrain iſt, welches der Dichter, nach ſeinem Plane, dem Herzog Alba zur Ausbreitung ſeines Charakters vergönnt hat, ſo iſt doch immer ein ſo großer Reichthum von Bezügen entfaltet, daß der Darſteller aus ihnen das Bild eines vollſtändigen Menſchen ſchaffen kann. Wir ſehn Alba im Verhältniß zu den Dienern, zum Sohne und endlich in ſeiner wichtigſten Stellung zu Egmont. Den Dienern gegenüber iſt er der kalt und ruhig gebietende Mann, dem kein Wille gegenübertritt, deſſen Reflexion, hervorgerufen durch Silvas Rede, offenbar mehr den Charakter eines kurzen Selbſtgeſprächs, als einer Replik gegen Silva hat *). Dem Sohne gegenüber erſcheint die ſonſtige Härte und Starrheit des furchtbaren Mannes ein wenig erweicht; hier darf die menſchliche Regung ſogar in einem Anflug von Wärme zu ihrem Rechte kommen, wodurch das Bild Albas weſentlich gehoben wird. Die Scene mit Ferdinand verſetzt den auf dem dürren, unwirthlichen Felſen des Despotismus einſam Thronenden ſogar auf Augenblicke in eine menſchliche, friedliche Umgebung **). Dieſe Nüancen darf ſich der Darſteller nicht entgehn laſſen. Den Uebergang zu der Scene mit Egmont bildet der Monolog, in welchem wir die Wirkung der Nachricht, daß Oranien nicht erſcheinen werde, empfangen. Es iſt der einzige Moment, der Alba aus ſeinem Gleichgewicht herauswirft. Hier hat der Darſteller die Aufgabe, uns den ganzen Umfang der Bedeutung zu zeigen, die Oraniens Weigerung in Albas Augen hat. Ohne des Prinzen Beſitz ſcheint dem Herzog Alba das eigentliche Ziel ſeines ganzen Unternehmens verfehlt. Er, der ſo ſchlau Berechnende, ſieht ſich in ſeinen größten Plänen durchkreuzt; da verſinkt er auf Augenblicke in ſich ſelber und zeigt uns die ungeheure Bewegung ſeiner Seele, aus der er ſich nur mit Mühe wieder ſammelt ***).

---

*) Das Bild, welches Seydelmann von Alba gab, verwirklichte dieſe Forderungen vortrefflich. Sein Erſcheinen wirkte unheimlich und ſchnürte uns gleichſam zaſammen; der alle freien Regungen unterwerfende Deſpotismus ſtand vor uns; ein unbeugſamer Wille, der nur das Geſetz blinden Gehorſams kennt, ſprach zu uns; wir fühlten, daß ſich dieſer freiwerdenden Welt eine eiſerne Schranke entgegenſetzte.

---

*) Wir meinen die mit den Worten beginnende Rede: „Ich freue mich über das Geſchehene, und auch über das nicht leicht.“

**) Der Ton Albas wird mit den Worten: „Mit dir allein wünſcht' ich das Größte, das Geheimſte zu beſprechen,“ milder werden; die menſchliche Regung ſchleicht ſich unwillkührlich in das Gemüth des rauhen Mannes ein und erweicht den ſtarren Ton entſchiedenen Wollens.

***) Mit den Worten: „Er kommt nicht!“ bricht ſogar ein Affekt aus

Dies iſt der Punkt, wo der Darſteller den Herzog bis in das Mark des Lebens getroffen zu verſinnlichen hat. Der unheimliche Zorn, der aus den Augen blitzt, die zuerſt ſein Bewußtſein künſtlich beſchwichtigende Reflexion, welche der Ton aber grade als eine Unwahrheit verurtheilen muß, das Geſtändniß einer gewiſſen Rathloſigkeit, worüber wir Alba in der Tiefe ſeiner Seele erbeben fühlen, und endlich die mühſame Faſſung des Gemüths, Alles zuſammengenommen kann uns allein dieſen Moment in ſeiner vollen Stärke wiedergeben. Die Zerſtörung ſeines Plans ſtachelt Alba zu einem gewiſſen Hohne über Egmonts unvermeidlichen Untergang auf *). In den Worten Albas, welche Egmonts Eintreten in den Pallaſt begleiten, tritt uns gewiſſermaßen das Schickſal des Letzteren entgegen, das den Rechen hinter ihm hat fallen laſſen. In der Scene mit Egmont endlich erhebt ſich Alba allmälig zum ſelbſtbewußten Ausdruck des Princips, welches er vertritt. Hier ſchlägt er Einwendungen zurück, bekämpft die ihm hohl dünkenden Theorien Egmonts und erſcheint ganz in das Syſtem aufgegangen, das er verficht. Der Darſteller muß uns daher auch hier den Eindruck eines Mannes machen, der ſich für ein Princip einſetzt, was ihm zu einer Wahrheit geworden iſt. So muß in dieſer Scene Princip gegen Princip ringen, und der Kontraſt der rohen Gewalt, welche den Sieg endlich durch die Verletzung alles Rechts herbeiführt, wird die Verworfenheit eines Syſtems glänzend hervorheben, das in dieſem Ausgang ſich praktiſch ſogleich verurtheilt. Alba ſelbſt aber muß uns als völlig eins mit der Sache erſcheinen, welche er führt, indem er keinen Augenblick vor ſeinen Mitteln er-

---

Alba hervor, aus dem er ſich nur durch eine Selbſttäuſchung zur Ruhe zurückruft, indem er, ſich über den verfehlten Plan künſtlich beſchwichtigend, ausruft: „So war denn diesmal wider Vermuthen der Kluge klug genug, nicht klug zu ſein!“

*) Wir meinen die Wendung: „Egmont, trug dich dein Pferd ſo leicht herein und ſcheute vor dem Blutgerichte nicht?“ u. ſ. f.

ſchrickt, da ihm die Verletzung des Rechts gegen die Durchführung ſeines Zweckes als etwas Untergeordnetes gilt.

Wir haben an dieſen beiden ſkizzirten Charakteren die Aufgabe nachgewieſen, welche der Darſteller in der Verſinnlichung ſolcher Geſtalten zu löſen hat, wo er aus einzelnen Charakterzügen ein volles Leben hervorbringen muß, aus dem ſich gleichſam der hiſtoriſche Inhalt der Vergangenheit, wie der Zukunft zu ergänzen hat. In der Regel gehören ſolche nur ſkizzirte Figuren zu den wenig dankbaren Rollen, weil ſie der großen, auf die Maſſen einwirkenden Wendepunkte entbehren. Die Mehrzahl der Schauſpieler trägt auch wenig Verlangen, ſie zu ſpielen, obwohl ſich in ihrer Darſtellung grade ganz beſonders der Meiſter zeigen kann. Die Durchführung derartiger Charaktere iſt aber um ſo mehr des ſorgfältigſten Studiums des Schauſpielers werth, weil er ſich bei ihrer Darſtellung die Genugthuung bereiten kann, aus der Fülle ſeiner Phantaſie die Umriſſe zu einem vollſtändigen Bilde geſtaltet und wahrhaft den Dichter ergänzt zu haben.

15. Das Weſen der abſtrakten Charaktere. Die Aufgabe des Darſtellers.

Nächſt den ſkizzirten Figuren ſind es die abſtrakten Charaktere, welche auf die ergänzende Kraft des Schauſpielers gewieſen ſind. Unter abſtrakten Charakteren verſtehn wir ſolche, denen der Dichter nur ein geringes Maaß wirklicher Lebendigkeit einzuhauchen vermocht hat, die gleichſam unter der bildenden Hand des Darſtellers zu zerfließen drohen, weil der Stoff, aus dem ſie geformt ſind, zu weich und widerſtandslos iſt. Abſtrakt nennen wir ſie, weil in ihnen das eigentlich Menſchliche und das wirklich Darſtellbare in die Allgemeinheit eines Begriffs verflüchtigt worden iſt. Die abſtrakte Individualität geht ſo ſehr in allgemeine Kategorien auf, daß ſie uns nur wie eine Exemplification derſelben, aber nicht wie ein ſelbſtſtändiges Leben erſcheint. Eine wirkliche Individualität iſt ſtets in ſich konkret, denn ſie bietet eine Fülle von Elementen dar, welche ſich in ihr zur lebendigen Einheit durchdringen, und den Menſchen als eine wirkliche Individualität vor uns erſcheinen laſſen. Die abſtrakte Geſtalt dagegen reicht mit ihren Wurzeln nicht in die Wirklichkeit und ihre Verhältniſſe hinein, ſondern ſchwebt in der Luft, und hat ihr Leben nur durch den Dichter, welcher ihr die Empfindungen und Gedanken einhaucht, ohne daß dieſelben der lebendige Ausdruck einer Perſönlichkeit ſind. Zunächſt wird jede Geſtalt, welche überhaupt unter eine Kategorie völlig ſubſumirt werden kann, hierher gehören. Als die allgemeinſten Grundſätze bezeichnen wir hier die abſtrakt guten und abſtrakt böſen Geſtalten, welche ſo ganz in eine dieſer beiden Prädikate aufgehn, daß ſie in jedem Punkte ihres Daſeins von einer dieſer Kategorien beherrſcht werden. In den bürgerlichen Schauſpielen einer frühern Zeit finden wir nicht ſelten die Figuren an dieſe Gegenſätze vertheilt; dem vollen, unbegränzten Edelmuth, der überſchwänglichen Herzensgüte trat die nackte Bosheit und Niederträchtigkeit entgegen; beide waren menſchlich gleich unwahr, weil der Menſch nie in eine ſolche abſtrakte Allgemeinheit aufgeht, und der Dichter daher eben ſo wenig den Menſchen in einer ſolchen Unwahrheit darſtellen darf. In ſolchen Geſtalten iſt der Menſch abgetödtet und nur das Skelett abſtrakter Kategorien übrig geblieben. Aus der Zeit, in der ſo abſtrakte Charaktere an der Tagesordnung waren, ſtammt auch die Sitte, den Darſteller unter ſolche Kategorien zu bringen und z. B. ihr Rollenfach ſchlechtweg als das der Intrigants und Böſewichter u. ſ. f. zu bezeichnen. Die großen Dichter, und namentlich der größte dramatiſche Dichter, Shakespeare, haben dergleichen Geſtalten ganz verbannt, weil ſie immer nur aus der Ohnmacht, das eigentliche Leben in ſeiner Wahrheit darzuſtellen, ſtammen. Es gehören ſo abſtrakte Geſtalten auch in der Regel einer frühern Entwicklungsperiode großer Dichter an, in welcher ſie noch nicht das Allgemeine in ſeiner individuellen Beſtimmtheit haben formen können, ſondern in dem erſten Momente befangen geblieben ſind. Es liegt daher in der Natur der Sache, daß ſolche Geſtalten, welche auch eigentlich nicht den Namen von Charakteren verdienen, einer Verſinnlichung widerſtreben. In der Verſinnlichung tritt daher das Unwahre und Unnatürliche ſolcher abſtrakten Figuren nicht ſelten in ſeiner vollen Stärke heraus, weil ſich hier die gewaltſame Verknüpfung zweier Gegenſätze für die Anſchauung unmittelbar geltend macht. Das von dem konkret Lebendigen Abgezogene ſoll doch in menſchlicher Geſtalt, als Ausdruck menſchlichen Empfindens, Vorſtellens und Wollens, vor uns erſcheinen, es will uns glauben machen, daß es der Ausdruck einer menſchlichen Individualität ſei. Welche Aufgabe hat hier der Schauſpieler? Keine geringere als die, der Geſtalt des Dichters, ſo weit es irgend möglich iſt, das Moment individueller Lebendigkeit zu verleihen und dadurch gleichſam die nur abſtrakte Geſtalt in eine Individualität zu verwandeln. Der große Schauſpieler kann hier, wie man ſieht, wahrhaft ſchöpferiſch wirken; er ergänzt das, was der Dichter aus eigner Kraft nicht hat formen können; er vermenſchlicht die lebloſe Abſtraktion, flößt dadurch dem Zuſchauer ein Intereſſe ein, welches ihm der Dichter für ſeine Geſtalt nicht hat abnöthigen können, und ſtellt uns auf dieſe Weiſe ein Produkt einer höhern Ordnung der Dinge hin, als die Geſtalt war, welche der Dichter gebildet hatte.

Der Schauſpieler muß daher, um dieſe Aufgabe zu löſen, die Reflexionen, welche dem Charakter in den Mund gelegt worden ſind, zu Aeußerungen einer konkreten Individualität zu erheben trachten. Er muß zu dieſem Zwecke die Motive aufſuchen, welche möglicher Weiſe die Reihe von Empfindungen und Gedanken in dem Menſchen haben erzeugen können, welche ihm der Dichter zugetheilt hat. Der Schauſpieler wird alſo beſonders danach ſtreben müſſen, ſie als ein Reſultat der Lebensbewegung vor uns erſcheinen zu laſſen. Nur auf dieſe Weiſe kann er die Abſtraktion tödten und dadurch den Charakter zum Leben befreien. So hat z. B. der Darſteller des Franz Moor zu verfahren. Wie der Dichter dieſe Geſtalt hingeſtellt hat, iſt und bleibt ſie eine Abſtraktion; denn ſie iſt Nichts als eine fortlaufende Negation alles menſchlichen Empfindens, aller poſitiven Elemente der menſchlichen Natur, ohne uns durch die Großartigkeit der Verbrechen und die Geiſteskraft, welche dabei aufgewendet worden iſt, alſo durch poſitive Eigenſchaften, zu entſchädigen. Wenn der Dichter in ſeiner Selbſtkritik der Räuber ſagt, daß der Grundfehler des Werkes der ſei, daß er Menſchen geſchaffen habe, ehe er ſie gekannt, ſo gilt dies weſentlich von Franz Moor. Er iſt gewiſſermaßen ein aller ächten Lebenskraft beraubter, herabgeſunkener Richard III. und darum auch als ein proſaiſcher Richard zu bezeichnen. Der geſchichtliche Boden, die pſychologiſchen Motive, die Geiſtesmacht, alles was jenen zu einer ſo ungeheuren, dämoniſchen und doch wieder in ſich ſo lebendigen Geſtalt erhebt, iſt Franz Moor entzogen; es iſt ihm nichts geblieben als die Negation, d. h. die Abſtraktion von allem Menſchlichen. Hier hat der Schauſpieler den Dichter, ſo weit es überhaupt möglich iſt, zu ergänzen. Der Darſteller hat uns durch die ganze Erſcheinung, ſeinen Ton und ſeine Gebärde zu überreden, daß hier ein hirnverbranntes Geſchöpf vor uns ſteht, das ſich allmälig ſo ſehr in ſeine Sophiſtik verſtrickt hat, daß es zuletzt ſelbſt an ihre Wahrheit glaubt, welches der wilden Begierde ſeiner ſinnlichen Natur niemals einen Zügel anzulegen gewöhnt worden iſt, aber doch wegen der Widerwärtigkeit ſeiner Erſcheinung, in der ſich phyſiſche und moraliſche Häßlichkeit zugleich ausdrücken, niemals zu dem Gefühl einer innern Befriedigung gekommen iſt, dem ſich ein weibliches Weſen nie anders, als aus Furcht oder Gewinn hingegeben hat, der aber, ſelbſt in dieſen Umarmungen, den Abſcheu vor ſeiner Perſönlichkeit herausgefühlt hat. So ſich ſelbſt überlaſſen, von ſinnlicher Luſt erfüllt, das Sinnenleben als das einzig wirkliche anerkennend und ſeine verwahrloſte Kraft des Verſtandes nur zur Beſtätigung ſeines Materialismus verwendend, iſt der Neid gegen alle diejenigen, welche mit Gaben der Natur verſchwenderiſch ausgeſtattet ſind, das Gefühl, ihnen gegenüber kein Geſetz anerkennen zu dürfen, das ihm die Sophiſtik ſeines Verſtandes rechtfertigt, der Grundton ſeiner Lebensbewegung, welcher ſich endlich zum Hohn gegen alle ſittlichen Geſetze geſteigert hat. Von hier aus muß ſich jener wahnſinnige Zorn gegen Alle entzünden, welche in irgend einer Weiſe ſeinen Wünſchen und ſeinem Verlangen entweder direkt Trotz bieten, oder ihn ſtillſchweigend verurtheilen. Zorn und Wuth werden dann eben ſo ſehr als Reactionen der wilden, entfeſſelten Begierde gegen jeden Zwang, wie als Aeußerungen der innerſten Oede, welche ſich durch Nichts hinwegbannen läßt, erſcheinen, bis das Gefühl endlich in eine wilde bis zum Wahnſinn geſteigerte Selbſtzerſtörung ausgeht.

Ein Schauſpieler, der uns in Franz Moor dieſe Züge vergegenwärtigte, würde ihn uns menſchlich näher rücken, weil er uns die ganze Geſtalt begreiflicher machte. Er würde dadurch den Charakter aus ſeiner abſtrakten Region in das Bereich des Menſchlichen verſetzen und ihm diejenigen Wurzeln leihen, denen eine ſolche Individualität möglicher Weiſe entſpringen könnte. So ergänzte der große Darſteller den Dichter. Wir haben dieſe Figur des Franz Moor als Beiſpiel angeführt, wie der Schauſpieler ſich zu abſtrakten Charakteren zu verhalten hat, welche Aufgabe ſie ihm zu löſen gebieten. Ein Charakter kann aber auch aus entgegengeſetztem Grunde abſtrakt ſein, indem die Größe ſeiner Zwecke, die Hoheit ſeiner Geſinnung keine individuelle Geſtalt angenommen hat, ſondern nur in dem Pomp einer prachtvollen Rhetorik vor uns einherſchreitet. Hier glauben wir, bei aller Bewunderung für die Schönheit des Worts, welches einen erhabenen, ſittlichen Inhalt einſchließt, nicht an die menſchliche Wahrheit des Geſprochenen; indem wir dieſem Gehalte nicht anfühlen, daß er dem individuellen Leben erwachſen iſt. Solche Geſtalt iſt alſo aus entgegengeſetztem Grunde abſtrakt, als die zuerſt genannte Klaſſe. Wenn die zuerſt entwickelten Geſtalten der Wahrheit entbehren, weil ſie nur Negationen des Menſchlichen ſind, weil alſo die menſchliche Wurzel darin zerſtört iſt, ſo entbehren dieſe Figuren die Charakterwahrheit, weil ihnen das Moment der Individualität fehlt. Das Erhabene irrt hier gleichſam, ohne eine rechte Stätte zu ſeiner Ausbreitung gefunden zu haben, umher, indem es ſich nicht bis zur Form der Individualität hat zuſammenfaſſen können. Das Individuum hat hier nicht mehr vom individuellen Leben, als den Namen, ohne den Eindruck einer konkreten Perſönlichkeit zu machen. Dort tödtet die Abſtraktion das Menſchliche ab, hier das Individuelle; dort fehlt ihr zum wirklichen Leben das Moment, wodurch ſich der Menſch mit den ſittlichen Weſen ſeiner Gattung vermittelt, nämlich der Boden des Allgemeinen, hier fehlt ihr umgekehrt das Moment, wodurch ſich der Menſch von allen andern Weſen ſeiner Gattung abſcheidet und ſich als ein ſelbſtſtändiges Einzelweſen erfaßt, das Individuelle.

Der große Schauſpieler wird alſo überhaupt ſowohl ganze Charaktere, wie einzelne Züge derſelben, welche in ſich unwahr ſind und nur auf Abſtraktionen beruhen, ſo zu verſinnlichen ſtreben, daß wir in ihnen menſchliche Weſen, menſchlich empfindend und aus menſchlichen Motiven handelnd, erblicken. Daher die Forderung, daß der Darſteller das nur rhetoriſche Element ſeiner Individualitäten ſo viel als möglich in den Ausdruck wirklicher Subjektivität verwandle, denn die bloße Rhetorik iſt ohne individuelle Lebendigkeit, der Perſönlichkeit gleichgültig, welcher ſie zugetheilt worden iſt. Die Sache des genialen Darſtellers iſt es daher, das Element des rhetoriſchen Schmuckes möglichſt zurücktreten zu laſſen und dem Zuhörer die Ueberzeugung aufzudringen, daß die beredten Worte, die ſo oft nur allgemeine, von der Natur der Individualität unabhängige Reflexionen enthalten, der Ausdruck und das Pathos einer wirklichen Perſönlichkeit ſind. Der Schauſpieler muß daher die Selbſtverläugnung üben und die ihm durch den Dichter dargebotene Gelegenheit, ſich als Redner zu zeigen und durch den Glanz des lyriſchen Schwunges zu blenden, entſchieden verſchmähen und ſie dem höhern Triumphe opfern, uns einen möglichſt vollſtändigen Menſchen darzuſtellen, bei dem wir die Pracht der Rhetorik nicht als ſolche, ſondern als lebendige, perſönliche Empfindung vernehmen. Viele Geſtalten, die in ſich ganz farblos ſind und ſich nur durch den ihnen vorgeſetzten Namen von andern unterſcheiden, werden freilich eines jeden Verſuchs, ſie zu individuellen Geſtalten zu erheben, ſpotten, aber die völlige Unfähigkeit des Dichters, dramatiſche Figuren zu erſchaffen, kann nie einen Grund gegen die abſolute Aufgabe des Darſtellers bilden. Ganz hohle Geſtalten zwingen allerdings auch den größten Schauſpieler zu dem Bekenntniß der Ohnmacht, weil er ſtets von dem Stoff, den ihm der Dichter zubereitet hat, abhängt; aber ein ſolches Bekenntniß iſt dann nur die gründlichſte Verurtheilung des Dichters ſelbſt, der der ſchöpferiſchen Phantaſie des Darſtellers nicht einmal ſo viel menſchlichen Kern zu bieten vermocht hat, um daraus einen Menſchen werden zu laſſen. Schon in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung haben wir die Bemerkung gemacht, daß es jungen Schauſpielern ſehr verderblich werden kann, wenn ſie ſich durch den Beifall, welchen das rhetoriſche Pathos einzutragen pflegt, verleiten laſſen, darin das Weſen ihrer Kunſt zu ſehn. Sie entfremden ſich zuletzt ganz von der eigentlichen Menſchendarſtellung, der größten Aufgabe des Schauſpielers. Nachdem wir das Geſetz des Darſtellers zu den nur ſkizzirten dramatiſchen und den abſtrakten, in ſich unwahren, oder rhetoriſirenden Figuren entwickelt haben, gehn wir zur Ausführung unſers beſondern Themas fort, eine Reihe ächt dramatiſcher Charaktere in ihrem innerſten Lebensprozeß darzuſtellen, um dadurch dem Schauſpieler eine Anleitung zu geben, wie er, vom Standpunkt des gegenwärtigen äſthetiſchen Bewußtſeins aus, dieſelben zu reproduziren und zu verſinnlichen habe.

Cyclus dramatiſcher Charaktere.

I.

Richard der Dritte.

Wenn es überhaupt von allen unſittlichen Charakteren gilt, welche die Poeſie ſchafft und die Darſtellung verkörpert, daß ſie dämoniſch wirken und uns dadurch über den Kreis der gemeinen Wirklichkeit erheben müſſen, ſo gilt dies vor Allem von Richard III., dem vollendetſten, grandioſeſten Böſewicht, den die Poeſie geſchaffen hat und der doch zugleich ſich in keinem Momente zu einer farbloſen Abſtraktion verirrt, ſondern ſtets als ein lebendiges, wirkliches Geſchöpf auf uns einwirkt. Zunächſt iſt zu ſeinem Verſtändniß das Theater, auf welches er verſetzt iſt, ins Auge zu faſſen. Es iſt nicht der beſchränkte Kreis der Familie, oder der bürgerlichen Geſellſchaft im engern Sinne, in welchem er ſeinen zerſtörenden Raubzug unternimmt, er verhöhnt alſo nicht nur Familienverhältniſſe oder bürgerliche Rechte, ſondern es ſind zugleich verbrecheriſche Eingriffe in das Staatsleben, in die großen Kreiſe der politiſchen Bewegung, welche ſeine Thaten in eine höhere Sphäre hinaufrücken. Sein Boden iſt der Staat ſelbſt, ſeine Verletzungen ſind unmittelbare Angriffe auf denſelben, nicht wie bei jedem gemeinen Verbrecher, mittelbare. Da aber die Geſchichte ſelbſt weſentlich ein Prozeß der Staaten iſt, ſo gehört Richard durch den Kreis ſeiner Verbrechen, ſeiner Zwecke, wie durch ſeinen Untergang der Geſchichte an*). Er muß ſich daher zunächſt aus ihr erklären, wie er nur durch ſie gerichtet werden kann. Richard III. iſt das Produkt eines Kampfes der beiden großen Geſchlechter: York und Lancaſter, durch welchen der Staat der Selbſtſucht der einzelnen Familienglieder ununterbrochen geopfert wird. In dieſen Kampf ſind aber alle Glieder dieſer beiden Geſchlechter nach und nach ſo hineingerathen, daß jedes derſelben irgendwie mit Schuld belaſtet iſt. So erſcheint der ganze Boden allmälig als ein von Verbrechen unterwühlter, auf welchem auch der Sinn für das Rechte und Sittliche nicht mehr gedeihen kann. Es wälzen ſich die Geſchlechter einander ihre Schuld unabläſſig zu, wobei das formelle Recht an der Krone zu etwas Gleichgültigem und Unerkennbarem wird, indem es ſich durch die düſtern, von beiden Seiten vollbrachten Thaten völlig verdunkelt hat. Aus dieſem finſtern Schooße ſchuldbeladener Handlungen iſt Richard entſprungen und hat die ganze

---

*) Sehr ſchön ſchildert Schiller in einem Briefe an Göthe vom Jahre 1797 die Wirkung der hiſtoriſchen Stücke Shakeſpeares, namentlich unſers

---

Richard, eine Stelle, welche wir ihrer Bedeutſamkeit wegen hier ganz mittheilen: „Ich las in dieſen Tagen die Shakeſpearſchen Stücke, die den Krieg der zwei Roſen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richards III., mit einem wahren Staunen erfüllen. Es iſt dieſes letzte Stück eine der erhabenſten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in dieſem Augenblick nicht, ob ſelbſt ein Shakeſpearſches ihm den Rang ſtreitig machen kann. Die großen Schickſale, ausgeſponnen in den vorhergehenden Stücken, ſind darin auf eine wahrhaft große Weiſe geordnet, und nach der erhabenſten Idee ſtellen ſie ſich neben einander. Daß der Stoff ſchon alles Weichliche und Sentimentale ausſchließt, kommt dieſer hohen Wirkung ſehr zu ſtatten. Alles iſt energiſch darin und groß; nichts gemein Menſchliches ſtört darin die rein äſthetiſche Rührung, und es iſt gleichſam die reine Form des tragiſch Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemeſis wandelt durch das Stück in allen Geſtalten, man kommt nicht aus dieſer Empfindung heraus vom Anfang bis zu Ende. Zu bewundern iſt, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetiſche Ausbeute abzugewinnen wußte und wie geſchickt er das repräſentirt, was ſich nicht repräſentiren läßt, ich meine die Kunſt, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargeſtellt werden. Kein Shakeſpearſches Stück hat mich ſo an die griechiſche Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, dieſe Suite von acht Stücken mit aller Beſonnenheit, deren man jetzt fähig iſt, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden.“

Entſittlichung der erſten Geſchlechter, gleichſam als die allgemeine Grundlage ſeines Lebens mitempfangen. Nun vereinigen ſich die Züge, welche bisher vereinzelt und an verſchiedene Individuen vertheilt erſchienen waren, in ihm zu einem Geſammtausdruck. Dadurch wird Richard das furchtbare Bild der Selbſtſucht und des Despotismus. Mit ihm fällt daher auch die letzte Illuſion eines formellen Rechts an den Thron, hinter welche alle frühern Machthaber der beiden Geſchlechter ihre Selbſtſucht noch verbargen. Der maaßloſe Ehrgeiz verbrieft Richard allein den Thron, und der Hohn gegen alle ſittlichen Schranken läßt ihn allein die Mittel zur Erreichung dieſes Zweckes mühelos finden.

Indem ſich nun in Richard der, dem ganzen Kampfe der Häuſer York und Lancaſter zum Grunde liegende Gedanke, den Staat wie ein Privateigenthum anzuſehn, auf die Spitze treibt, ſo erreicht derſelbe auch in ihm den unumwundenſten Ausdruck, nur als ein Objekt ſeiner Selbſtſucht angeſehn zu werden. Nur dies Recht anerkennend, tritt Richard alſo natürlich alles wirkliche Recht mit Füßen und fühlt ſich in dieſer vollen, rückſichtsloſen Conſequenz als den durch ſeinen Willen, wie durch die Ohnmacht ſeiner Mitbewerber zugleich zur Eroberung der Krone berufenen Mann *).

Richard macht ſich über ſein Recht an die Krone durchaus keine Illuſionen, denn es gehört weſentlich zu ſeiner Natur, ſich vor ſich ſelber keiner Art der Selbſtbelügung zu ergeben. Aber indem er ſich von jeder ſittlichen Scheu losgeſagt hat, erſcheint er auch zugleich als das naturgemäße Organ, alle diejenigen zu treffen und dem Untergange entgegenzuführen, welche in dieſem allgemeinen Zerwürfniß der Bürgerkriege ſich mit Schuld beladen haben, ſei es, daß ſich dieſelbe in poſitiven Verletzungen, in grauſamer Vernichtung der Gegner, oder in der erſchlafften ſittlichen Ge-

---

*) Mit unſerer Darſtellung vergleiche man die ſehr gute Auffaſſung Richards mit den vorhergehenden Stücken bei Ulrici: „Ueber Shakespeares dramatiſche Kunſt“ S. 431. u. ſ. f., der die Tragödie Richard III. als den fünften Akt des ganzen Cyclus der hiſtoriſchen Schauſpiele begreift

ſinnung, in dem geſunkenen Rechtsgefühl überhaupt kundgethan hat. So erſcheint alſo Richard zuerſt als die Nemeſis des Weltgeiſtes, um das Haupt derer zu treffen, welche die Entſittlichung theilen und doch von dem Arm der Gerechtigkeit bisher verſchont geblieben waren.

Durch dieſe Betrachtung gewinnt Richard ſchon ein erhabenes Poſtament. Sein Boden iſt der zerrüttete Staat, ſein Ziel die Krone, und ſeine abſolute Bedeutung iſt, der Träger des geſchichtlichen Geiſtes zu ſein, durch welchen alle die Häupter hinweggemäht werden, welche das Gemeinweſen zerrüttet, den Staat aufgelöſt und ſich mit Verbrechen bedeckt haben. Indem er Allen ihr Recht anthut, ebnet er zugleich die Stätte, auf welcher ſich die Einheit des Staats aus der Vielköpfigkeit der Intereſſen wieder erheben kann. So erſcheint Richard zugleich als der den mittelalterlichen Staat in ſeiner Ausartung vollends vernichtende Geiſt, der die heilloſen Kämpfe endlich, freilich durch Verbrechen, ſchließt, aber dadurch auch den Grund zu der aus der Zerſplitterung in Partikularintereſſen ſich erhebenden Einheit des politiſchen Gemeinweſens legt. Aber als das Produkt dieſes ganzen ſich auflöſenden Staates geht Richard in dieſem Prozeſſe ſelbſt zu Grunde, denn das Verbrechen muß geſühnt und das Werkzeug fortgeſchleudert werden, ſobald es ſeine blutige Arbeit vollbracht hat*).

---

*) Es gewährt mir eine beſondere Genugthuung, die Uebereinſtimmung zu erfahren, in der ich mich in allem Weſentlichen mit der geiſtvollen Auffaſſung Viſchers befinde, welche derſelbe ſo eben in einem Aufſatze in Pru Literarhiſtoriſchem Taſchenbuche von 1844: Shakeſpeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen, entwickelt hat. Meine Arbeit über Richard III. war zum Druck bereits völlig ausgearbeitet, als mir Viſchers Abhandlung zuging. Um ſo erfreulicher war es mir, meine ganz unabhängig von Viſchers Arbeit entſtandene Grundanſchauung Richards III. durch dieſelbe beſtätigt zu finden. In Viſchers Plan konnte natürlich eine Durchführung des Charakters und eine beſondere Beziehung auf die Verſinnlichung deſſelben vermittelſt der Darſtellung nicht liegen, während dies grade unſer Hauptaugenmerk iſt. Viſcher faßt Richard, wie wir, als

Um aber alle die Hinderniſſe zu beſiegen, welche ſich der Beſitznahme des Throns entgegenthürmen, muß Richard mit allen denjenigen Eigenſchaften ausgeſtattet ſein, durch welche man die Menſchen beherrſcht, welche ihm alſo ſeine Ueberlegenheit in einer entarteten Zeit zu ſichern vermögen. Sie müſſen vor Allem vom Darſteller mit voller Sicherheit ergriffen und zu einer Einheit verarbeitet werden. Wer Richards Handeln verfolgt, muß inne werden, daß er der geiſtig mächtigſte Menſch unter allen ſeinen Umgebungen iſt, und daß ihm alle die Kräfte zu Gebote ſtehn, welche, wenn ſie zur Darſtellung einer ſittlichen Idee verwendet würden, ihn zur Ausführung des Höchſten befähigten. Das aber macht grade das Dämoniſche in der Erſcheinung Richards aus, daß alle dieſe poſitiven Eigenſchaften, welche die nothwendige Bedingung aller großen, die Menſchheit in ihrer Entwicklung fördernden Thaten ſind, in ihm der furchtbarſten, rückſichtsloſeſten Selbſtſucht dienen *). Ein durchdringender Verſtand, welcher die Verhältniſſe und die Menſchen durchſchaut, eine in den Kämpfen ſich nur härtende Beharrlichkeit des Sinnes, eine Kunſt der Rede, die Gemüther zu

---

die Nemeſis, die Frucht eines langen Bürgerkrieges, der ungeheuren Entartung aller politiſchen und ſittlichen Kräfte, „die Peſtbeule, wenn die lang gegorne Eiterung giftig ausbricht.“

*) Göthe nennt das Dämoniſche in dem Geſpräche mit Eckermann 2 S. 298, dasjenige, was durch Verſtand und Vernunft nicht aufzulöſen iſt, was ſich ſowohl in den Begebenheiten, wie in den Perſonen zeigt. Manche Geſchöpfe ſind, nach Göthe, ganz dämoniſcher Art. Indem ſich nun das Dämoniſche grade in einer unbegränzten, durchaus poſitiven Thatkraft äußert, und zugleich einen über den Calcül des Verſtandes hinausliegenden Charakter an ſich trägt, ſo iſt vor Allem Richard eine dämoniſche Natur. Die Miſchung ſeiner Elemente ſpottet gewiſſermaßen jedes Geſetzes. Das Größte und Herrlichſte iſt hier zum Furchtbaren verkehrt. Die poſitive Thatkraft dient nur verbrecheriſchen Zwecken. Weil die poſitive Thatkraft eine weſentliche Bedingung der dämoniſchen Natur iſt, ſo erkennt Göthe a. a. O. auch Mephiſtopheles nicht als dämoniſch an, „weil er ein viel zu negatives Weſen iſt.“

bethören und nach ſeinen Zwecken zu lenken, endlich eine todesmuthige Tapferkeit, alle dieſe Seiten durchdringen ſich in Richard zu einer ſo erſchütternd wirkenden Einheit, weil ſie ſich zur Darſtellung des Diaboliſchen verkehren. Aber grade durch dieſe an ſich großen Gaben iſt Richards Individualität fähig, Held eines Dramas zu ſein. Die erſte von uns entwickelte Seite, wonach Richard als das Werkzeug des Weltgeiſtes erſcheint, das jene wüſten Kämpfe ſelbſt erzeugt hat, um zuletzt ſelbſt daran zu verbluten, giebt den weltgeſchichtlichen Standpunkt. Die zweite Seite giebt uns das Bild ſeiner perſönlichen, dämoniſchen Größe. Durch die Auffaſſung und Verwirklichung des erſten Moments ſteht ein Mann der Geſchichte vor uns, dem wir anfühlen, daß er durch den Prozeß der Geſchichte gerichtet wird. Dies trägt ihn in jedem Augenblick über die gemeine Wirklichkeit hinaus. Die Verwirklichung des zweiten Moments giebt uns das Bild der Perſönlichkeit, die furchtbar wirkt, weil wir in der ſittlichen Verzerrung die größten Züge der menſchlichen Natur durchſcheinen ſehn. Gleichzeitig mit dieſer ſeiner geſchichtlichen Bedeutung muß aber auch die pſychologiſche Seite in Richard zu ihrem Rechte kommen. Sie führt uns auf die Quelle ſeiner furchtbaren Richtung zurück. Richard iſt von der Natur entſtellt, verwahrloſt, von ihr um Bildung falſch betrogen. So von ihr ausgeſtoßen, glaubt er auch die Naturgeſetze nicht achten zu dürfen. Er iſt daher von Hauſe aus mit den Geſetzen der ſittlichen Weltordnung im Kriegszuſtande, weil dieſelben ihm nur für diejenigen verbindliche Kraft haben, welche einander gleichen und von ihres Gleichen geliebt werden können. So bewaffnet ihn der Zorn gegen das von der Natur an ihm begangene Unrecht, gegen alles Geſetz und Recht, das doch ſeine letzte Wurzel in den auf der Liebe ruhenden ſittlichen Verhältniſſen hat*). Richards feurige, leidenſchaftliche Natur fühlt ſich das

---

*) Richard, deſſen Charakter ſchon in Heinrich dem Sechsten, ſeinen Grundzügen nach, vorgezeichnet iſt, ſpricht dieſen Gedanken an zwei Stellen

Reich der Liebe verſchloſſen, und, von dieſem Reiche durch die unüberwindliche Schranke ſeiner verwahrloſten Perſönlichkeit fern gehalten, wirft er ſich in die entgegengeſetzte Leidenſchaft des Ehrgeizes, welche ihn alle Verhältniſſe nur auf ſich beziehn und ihren Werth nur nach der Nahrung, welche ſie ſeiner Leidenſchaft gewähren, beſtimmen läßt. Hier iſt er „*er ſelbſt allein*", keines Individuums zu ſeiner Ergänzung bedürftig, ſondern das Univerſum nur als Mittel zur ſelbſtſüchtigen Befriedigung verwendend. Dieſe Leidenſchaft füllt darum ſeine ganze Seele aus, weil ſie ihn allein zu raſtloſer Thätigkeit aller ſeiner Kräfte aufruft, weil er durch ſie allein zum Gefühl ſeiner ſelbſt kommt und darin zugleich dem Grimm gegen das von den Menſchen geheiligte Naturgeſetz Luft machen kann. Richard, ſo organiſirt, wie er iſt, mit jenem mächtigen Drange nach einem großen Schauplatze ſeiner Thätigkeit, nach einer Darſtellung ſeiner gewaltigen Geiſteskraft, kann, da er ſich ſelbſt als der Liebe unfähig bekennt, nur in der *Zerſtörung* zum Genuß ſeiner ſelbſt gelangen, und da dieſe nur eine illuſoriſche Befriedigung zu gewähren vermag, in keinem Augenblick zu einer wirklichen Sättigung ſeiner Seele kommen. Das Gefühl der Oede iſt daher immer das troſtloſe Reſultat, das, wenn auch nicht in

---

in ſeiner ganzen markigen Kraft aus. Heinrich VI. 3r Theil Akt 3. Sc. 2 beſonders in den Worten:

„Schwor Liebe mich doch ab im Mutterſchooß,
Und, daß ihr ſanft Geſetz für mich nicht gälte,
Beſtach ſie die gebrechliche Natur
Mit irgend einer Gabe, meinen Arm
Wie einen dünnen Strauch mir einzuſchrumpfen,
Dem Rücken einen neid'ſchen Berg zu thürmen" u. ſ. f.

und Akt 5. Scene 6.:

„Weil denn der Himmel meinen Leib ſo formte,
Verkehre dem gemäß den Geiſt die Hölle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein."

direkte Worte gefaßt, doch aus aller vernichtenden Thätigkeit, ja ſelbſt aus der Erringung des letzten Zieles, der Krone, in Richard emportaucht. Da Richard nicht lieben, alſo ſein Selbſt durchaus nicht zu einem allgemeinen Selbſt erweitern kann, ſo vermag er auch in der Befriedigung des Ehrgeizes gar keinen ſubſtanziellen Inhalt, keine wirklich allgemeinen Intereſſen und Zwecke zu verfolgen. Denn ſie ſetzen das Aufgeben der nackten Selbſtſucht, das Eingehn in die Vorſtellungen und Intereſſen Anderer voraus, alſo immer das Element der Liebe, als der Auflöſung der ſtarren, iſolirenden Ichheit. Richard, ſich mit dem Zorn gegen die ungerechte Natur in ſich ſelbſt einhauſend, kann die Energie ſeines Verſtandes und Willens nur zur Darſtellung der abſtrakten Herrſchaft ſeines Ich verwenden. Der Despotismus iſt daher der einſame Felſen, auf dem er nach allen Stürmen landet, um dort mit dem Bewußtſein ſeiner furchtbaren Oede zu enden *).

Dadurch, daß dies pſychologiſche Moment in die Darſtellung aufgenommen wird, gewinnt Richard erſt ſeine individuelle Farbe, ſeine menſchliche Bedeutung; es giebt uns erſt den Schlüſſel, wie grade er zu dem Organ erwachſen mußte, um durch Verbrechen die Verbrechen zu ſühnen. Die Darſtellung hat nach unſerer Entwicklung nun alle dieſe Momente zu ihrem Rechte kommen zu laſſen, um dadurch eine volle menſchliche Geſtalt vor uns hinzuſtellen. Die große Schwierigkeit beruht bei dieſem Charakter grade darauf, uns in dem verbrecheriſchen, alles Sittliche höhnenden Richard doch immer eine hiſtoriſche Figur zu zeigen, welche als ein Produkt der Zeit, d. h. der konkreten hiſtoriſchen Elemente vor uns ſteht und uns in die Region der großen geſchichtlichen Verhältniſſe hineinverſetzt.

Schon die Maske Richards, d. h. ſeine ſinnliche Erſcheinung,

---

*) Daub nennt daher einmal ſehr bezeichnend Richard III. das Drama, in welchem die Idee des gränzenloſeſten Despotismus verſinnlicht ſei. (Anthropologie S. 232.)

wird uns ein Bild geben müſſen, in welchem, bei aller Furchtbarkeit, doch jeder an das Gemeine ſtreifende Zug verbannt iſt. Seine körperliche Verwahrloſung will angedeutet, aber nicht bis zur Widerwärtigkeit ausgeführt ſein. Der hinkende und mißgeſchaffene Richard muß nur dazu dienen, das Bild des dämoniſch wirkenden Menſchen zu unterſtützen, niemals aber für ſich durch die nackte Häßlichkeit der Formen wirken. Daraus folgt, daß dieſen Formen eine mehr ſymboliſche Bedeutung geliehen werden muß. Das langſame Nachſchleifen des Fußes wird uns den ſchleichenden, die Erhöhung der Schulter den zur Vertheidigung, zum Widerſtande gerüſteten Richard verſinnlichen helfen. Das Antlitz muß große, aber ins Furchtbare gehende Züge tragen. Wir wollen darin den durchdringenden Verſtand und die eiſerne Beharrlichkeit ſehn, aber verbunden mit jenem zum Grundzug gewordenen Hohn und der Wildheit eines ungezähmten Naturells, das die ſchlangenartig herabwallenden Haare noch miterhöhen werden. Nur ſo kann der Eindruck ein dämoniſcher werden; die Erſcheinung ſoll uns durch ihre Furchtbarkeit aus unſerm Gleichgewicht werfen, aber doch zugleich feſſeln; der Blitz des Geiſtes ſoll wie ein verzehrender, nicht wie ein erleuchtender Strahl wirken. Dieſen Lippen, meinen wir, kann der ärgſte Hohn über alles Heilige entſtrömen, das Ganze aber ſoll durch einen grandioſen, gleichſam leuchtenden Ausdruck innerer Verworfenheit wirken. Dies Antlitz muß aller Skalen des Affekts fähig ſein, nur daß wir, bei aller Virtuoſität Richards, alle Formen annehmen zu können, doch den unvertilgbaren Grundzug eines diaboliſchen Hohnes noch hindurchſcheinen ſehn. Der Schmerz, die Theilnahme, die Frömmigkeit, die Liebe werden zwar in Richards Zügen, ſo oft er will, Geſtalt gewinnen müſſen, aber da die Formen des Geſichts nicht rein vom Willen abhängen, ſo werden die verſchiedenen Affekte den feſtgewordenen Zug der Seele nie ganz verhüllen können. Die Wiſſenden, d. h. die Zuſchauer, müſſen daher auch in dem von Schmerz, Milde und Frömmigkeit durchzogenem Antlitz noch den Dämon hervorblicken ſehn, der alle die erkünſtelten menſchlichen Affekte mit einer unfreiwilligen Ironie begleitet.

Da der Ton vielmehr ein freies Produkt des Geiſtes iſt, als das Angeſicht, ſo wird Richard auch in dem Tone vielmehr das Material für ſeine vollendete Heuchelei haben, als in dem Geſichte. Hier kann der ſinnliche Ausdruck ſich vielmehr allen Bewegungen des Gemüths anſchmiegen, denn die Seele ſchafft ſich hier in jedem Momente ihren Leib, während ſie in der Leiblichkeit noch an feſte Formen gebunden iſt, über deren Oberfläche ſie zwar einen andern Ton ausgießen kann, deren Geſtalt ſie aber doch nicht total umzuändern vermag. Aber im Ton baut ſich der Geiſt, in ewigem Wechſel, ſeine durchſichtige und daher ſich ganz an ſeinen Inhalt ſchmiegende Hülle. Hier iſt daher das eigentliche Feld für Richards Virtuoſität der Heuchelei. Aber bei aller Verſatilität und Schmiegſamkeit ſeines Tons, um die verſchiedenſten Stimmungen des Gemüths, als den erheuchelten Ausdruck des Innern, darzuſtellen, muß doch Richard auch ein eigenthümlicher Grundton geliehen werden, der ihn überall begleitet, wo er er ſelbſt iſt, wo der Ton alſo der Ausdruck ſeines wahren Weſens ſein ſoll. Dieſer ſpecifiſche Ton iſt für Richard ſehr ſchwer zu treffen, denn er hat ſich eben ſo ſehr von dem Tone eines mephiſtopheliſchen Humors, wie von dem Tone gemeiner Bosheit und jugendlichen Trotzes zu unterſcheiden. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß wir einen in Kämpfen ergrauten Mann vor uns ſehn wollen, deſſen natürlicher Ungeſtüm nur durch die ihm ſtets gebotene Verhüllung ſeiner wahren Geſinnung einigermaßen gezähmt worden iſt. Aber dieſe natürliche Rauheit und männliche Kraft muß durch den in Richard habituell gewordenen Hohn gegen alle ſittlichen Mächte und ſeine Verbitterung gegen die Menſchheit eine beſondere Färbung gewinnen. Dieſe Seite muß in den Grundton durchaus aufgenommen ſein, um ihn zum wahren Abbild der Natur Richards zu machen. Die bloße männliche Rauheit und Kraftfülle des Tons würde ein ſchiefes Bild geben, weil ſie nur die heroiſche Natur abſpiegelte. Richards

Grundton würde dann leicht mit dem eines Macbeth zuſammenfallen und uns den richtigen Geſichtspunkt ſogleich verrücken. Der Ton des Hohns und der diaboliſchen Erbitterung iſt zu farblos und reicht nicht zur Charakteriſirung der Individualität aus; er muß erſt von der männlichen Kühnheit ſein Relief erhalten. Nur ſo wird der Grundton Richards in ſeinen Monologen die erſchütternde Wirkung hervorbringen, uns einen geharniſchten Teufel, einen auf der Höhe menſchlicher Verhältniſſe ſtehenden, in die großen Geſchicke eingreifenden Mann zu verſinnlichen, der das Gefühl ſeiner Ueberlegenheit und der Verachtung gegen ſeine geſammte Umgebung mit der gemüthloſeſten Ironie ausſpricht. Nur aus einem ſolchen Grundton, der je nach der Situation, bald nach der Seite männlicher Thatkraft, bald nach der Seite weltverachtenden Hohnes gravitiren wird, kann der in ſich zuſammenbrechende, ſich in der innern Zerſtörung zugleich übertäubende und endlich in den Kampf hinausſtürmende Richard mit Wahrheit erwachſen.

Auf dieſem Grundton aber erbaut ſich nun der Geiſt der Lüge und der Heuchelei ſein vielgeſtaltiges Gebäude. Der Schmelz der Bitte, die Leidenſchaft verzehrender Liebesgluth, die fromme Demuth und die wärmſte Freundſchaft, alle formen ſich mit ſo vieler Wahrheit ihren entſprechenden Ton, daß darin der urſprüngliche Grundton völlig zu Grunde gegangen ſcheint und nur in einzelnen Lauten und Tonſchwingungen hervorbricht, welche aber nur dem den Heuchler durchſchauenden Zuſchauer ganz vernehmlich ſein werden.

In Richard ſind nun zwei große Phaſen der Entwicklung zu unterſcheiden, welche die Darſtellung zu einem geſammten Leben verbinden muß. Die erſte Phaſe zeigt uns Richard im Bewußtſein ſeiner geiſtigen Ueberlegenheit und mit der gründlichen Verachtung aller Schranken, welche die ſittliche Ordnung gezogen hat. Hier hat er nur ein Ziel, die Krone, den einzigen Erſatz für die von der Natur ihm verweigerte Befriedigung der Liebesluſt. In der raſtloſen Geſchäftigkeit, die Hinderniſſe hinwegzuräumen, welche nach der natürlichen Ordnung der Dinge unüberſteiglich ſcheinen, findet er gewiſſermaßen ſeinen Genuß. Zu dieſem einzigen Zwecke gebietet er über alle Kräfte ſeines Geiſtes; er bebt vor keiner Conſequenz zurück, weil alle in ſeinem Bewußtſein ſchon überwunden ſind. Aber er hat zugleich in jedem ſeiner Siege den Hohn über diejenigen, welche er beſiegt, er ſpottet ihrer ſittlichen Ohnmacht, ihres energieloſen Widerſtandes; er weiß ſie von dem allgemeinen ſittlichen Verderben ſo ſehr umſtrickt, daß ſie ihm nur den Vorzug der Conſequenz der Unſittlichkeit und des Bewußtſeins derſelben vorauslaſſen. Er weiß, daß ſeine Umgebung befleckt iſt, und daß die Werkzeuge ſeiner Zwecke nur an Energie und Geiſteskraft hinter ihm zurückſtehn *). Daher genießt ſich Richard in ſeinen Siegen, die er durch die Macht ſeiner Heuchelei und ſeiner Verſtellung erringt; hier bringt er ſich zum Gefühl ſeiner ſelbſt, ſeiner Stärke und der Schwäche ſeiner Umgebung. So lange noch eine Schranke zu dem letzten Ziele zu überſteigen iſt, ſo lange iſt Richard in raſtloſer Thätigkeit. Aus dem Gefühl ſeiner Virtuoſität in der Verſtellung und ſeiner geiſtigen Uebermacht geht aber auch das Zutrauen zu ſeinem Erfolge hervor. Richard iſt in dieſem Ringen, die Hinderniſſe hinwegzuräumen, welche ihn von dem Beſitz der Krone trennen, nicht einen Augenblick verzagt, er ſchöpft aus jedem Gelingen neue Zuverſicht. So wird ſein zerſtörendes, verbrecheriſches Thun für ihn ſelbſt eine Reihe von Triumphen, in welchen er, wie ein glücklicher Feldherr, ſich nicht nur des unmittelbaren Erfolges ſeines Sieges erfreut, ſondern auch in der Kühnheit des Angriffs, der Sicherheit des Kalküls, der Schlauheit der Ausführung ſeine Befriedigung findet. Dieſe Seite muß in dieſer erſten Phaſe der Entwicklung vor Allem zu ihrem Rechte kommen. Sie zeigt die dämoniſche Größe des Menſchen, der über das Intereſſe des bloßen Nutzens erhaben, zugleich ſich an der Kunſt ſeiner Verſtel-

---

*) Ganz mit unſerer Anſchauung übereinſtimmend ſagt Viſcher a a O. S. 118.: „Die umgebende Wirklichkeit iſt nicht werth, anders behandelt zu werden, er iſt ihr Selbſt, denn ſie ſelbſt iſt böſe, nur nicht ſo vollkommen im Böſen, wie er.“

lung, an den Wirkungen ſeiner Geiſteskraft ergötzt. Dies erhebt ihn weſentlich über den Standpunkt des gemeinen Verbrechers.

Richard verhehlt ſich keinen Augenblick ſeine verbrecheriſche Natur, er ſucht ſie aber auch nicht zu beſchönigen *); er liebäugelt keinen Augenblick mit ſich ſelbſt. Auch nach dieſer Seite keine Spur von Halbheit, von Selbſtbelügung. Dieſe Seite hat nun in dem erſten Stadium ſeiner Entwicklung in den Selbſtgeſprächen ihre Stelle, welche, den errungenen Erfolgen ſeiner Verſtellungskünſte folgend, theils den Triumph derſelben feiern, theils ihn mit friſchem Siegesmuthe beleben. In dieſen Monologen herrſcht nun recht eigentlich ein diaboliſcher Hohn, der dem mephiſtopheliſchen Standpunkte ſehr nahe kommt. Er giebt der kalten, nackten Bosheit das Gewand eines gewiſſen Humors, durch welchen er eben ſowohl alle ſittlichen Mächte auflöſt, als auch der Schwäche und Ohnmacht derer ſpottet, welche, ſelbſt ohne ſittliche Stärke, bewaffnet mit dem ganzen Abſcheu gegen ihn, ſich dennoch von ihm in Bande ſchlagen und bethören laſſen, welche alſo, nach ſeiner Anſicht, im Grunde nur aus moraliſcher Feigheit nicht bis zur äußerſten Gränze der Unſittlichkeit vorgedrungen ſind. Ihnen gegenüber fühlt er ſich daher ſtark und mächtig. Dies giebt ihm den Humor über ſein Thun, weil er ſich als Leiter einer Welt betrachtet, deren Mitglieder ſittlich kraftlos und geiſtig ohnmächtig ſind, und daher dem Angriff erliegen, der von einer überlegenen Natur auf ſie gemacht wird, weil ſie demſelben nicht die Waffen des ſittlichen Muthes und eines tiefen Rechtsgefühls entgegenzuſtellen haben. Der Ton iſt für den Ausdruck dieſes Bewußtſeins ſehr ſchwer zu treffen und allein aus der ſchöpferiſchen Anſchauung zu nehmen. Dies Gemiſch von Humor und Hohn, von Luſt und von Bosheit, jedes

---

*) Nennt er ſich ja doch ſelbſt im erſten Monolog einen Böſewicht:

„Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen dieſe fein beredten Tage,
Bin ich gewillt ein Böſewicht zu werden,
Und feind den eitlen Freuden dieſer Tage.“

dieſer Elemente ſtets durch das andere modificirt, giebt erſt den vollen Inhalt wieder. Dadurch erſt gewinnen wir das Bild Richards, der, auch ſelbſt in der Ausübung des Verbrechens, in der Hingebung an die Bosheit doch von dem Affekte zugleich frei iſt, alſo auch nach der That im Selbſtgeſpräch gar nicht vor ſich ſelbſt erſchrickt, weil er nicht vom Augenblick überraſcht worden iſt, ſondern weil er die ſittlichen Mächte in ſich völlig aufgelöſt zu haben meint, und dabei den Hohn gegen diejenigen hat, welche noch in dem Wahn der Anerkennung derſelben leben. Er nennt ſich freilich ſelbſt Böſewicht und Teufel, aber er meint es damit nicht ſo ernſtlich. Er nimmt dieſe Ausdrücke nur aus dem allgemeinen Sprachgebrauche auf und bezeichnet damit nur das, was die Welt nach hergebrachter Weiſe darunter verſteht, ohne daß er dieſen Vorſtellungen deshalb eine objektive Wahrheit zuſchriebe. Ja, er vermöchte ſich im Grunde gar nicht einmal ſo zu benennen, wenn er den mit dem Namen verbundenen Inhalt auch wirklich, d. h. im objectiven Sinne als Inbegriff menſchlicher Verworfenheit anerkennte. Dies wäre ein unaufgelöſter Widerſpruch. So aber iſt er in dieſer Bezeichnung, die er ſich ſelbſt giebt, zugleich davon frei, die laſtende Schwere dieſer Begriffe zu empfinden, weil ihm das Sittliche vielmehr eine nur auf der Uebereinkunft und dem Herkommen beruhende, als eine wirkliche und wahrhafte geiſtige Macht zu ſein ſcheint.

Den Individuen gegenüber, welche Richard nach ſeinen Zwecken behandelt, die er alſo zu Objekten ſeines Willens macht, muß er die ganze Tonleiter aller Affekte mit vollſter Freiheit anſchlagen und in jedem Sprunge mit Sicherheit die richtige Note treffen. Richard iſt ſich aber auch der Virtuoſität ſeiner Verſtellung bewußt und es iſt ihm offenbar eine Art Genuß und eine Selbſtbefriedigung, ſich das ſchwierigſte Terrain für den Angriff auszuſuchen, ja zuweilen die gewagteſte und nachtheiligſte Poſition für die Umſtrikkung ſeines Gegners zu wählen. Denn es kommt ihm wieder nicht nur auf das nackte Faktum des Sieges, ſondern auch auf den

Genuß ſeiner geiſtigen Uebermacht, auf den ungeſchmälerten Triumph ſeiner Kunſt an. Er verſchmäht es gleichſam, ſeinen Feind zu überfallen, weil er nicht den Sieg ſtehlen, ſondern ſich auch darin wirklich befriedigen will. So nur hat die ganze Scene mit Anna ihre abſolute poetiſche Bedeutung. Es genügt Richard nicht, ſie für ſich zu gewinnen, um durch die Verbindung mit ihr feſtern Fuß zu faſſen; nein, er tritt ihr entgegen, indem ſie umgürtet iſt mit der ganzen Stärke ihres Haſſes, dem aus dem blutigen Zeugen von Richards Frevel, der Leiche König Heinrichs, immer neue Nahrung zuſtrömt; hier, Alles gegen Nichts, ſoll ſie gewonnen werden! Dieſe Scene iſt daher auch der höchſte Triumph der Kunſt der Heuchelei. Sie giebt auch die Ueberzeugung von der eben ſo außerordentlichen Herrſchaft Richards über die Darſtellung aller, ja der ſeinem Gemüthe entlegenſten Affekte, wie von der Frivolität der Geſinnung aller derjenigen, welche ſich in den Umkreis ſeiner Stärke zu ſtellen wagen. Gegen eine ſolche Macht der Rede, eine ſo vollendete Kunſt der Heuchelei iſt der Widerſtand allein aus einer Region zu nehmen, welche in dieſen Kreiſen des Lebens nicht anzutreffen iſt, aus einer ſittlichen Energie, welche ſich durch den Schein nicht irren läßt.

Schmerz, Demuth, Zerknirſchung, die ſchwunghafteſte Leidenſchaft, der Schmelz romantiſcher Innigkeit, alles dies mannigfaltige Farbenſpiel der Empfindung erklingt in der Scene mit Anna zugleich und muß auch den Zuhörer in einen gewiſſen Taumel hineinreißen, aus welchem er erſt durch den diaboliſchen Hohn Richards im Selbſtgeſpräch völlig erwacht. In dieſem Monologe überſchaut Richard nun, wie ein Feldherr, die ganze Größe des Sieges, das ganze Wagniß des Angriffs *). Hier erwägt er mit einer wahren

---

*) Beſonders von den Worten an:

„Wie? ich, der Mörder ihres Manns und Vaters
In ihres Herzens Abſcheu ſie zu fangen" u. ſ. f.

bis zu den Worten:

„Und doch ſie zu gewinnen! alles gegen nichts!"

Selbſtbefriedigung das reale Mißverhältniß der Mittel beider Theile, welches der ideale Faktor ſeines überlegenen Geiſtes auf der einen und der leichtfertige Sinn auf der andern Seite ausgeglichen hat. Darüber aber hat Richard ſelbſt wieder den Humor; er verblendet ſich etwa nicht über ſeine Kräfte; aber er fühlt ſich in dieſem Bewußtſein ſeiner Mißgeſtalt zugleich einmal frei von Bitterkeit und Trotz gegen das Geſchick; er ſpielt humoriſtiſch mit derſelben, weil er ſie zum erſtenmal als etwas Unweſentliches erfahren hat, was ihm ſelbſt Frauen gegenüber als kein unüberſteigliches Hinderniß in der Erreichung ſeiner Wünſche mehr erſcheint *). Der Ton darf alſo hier durchaus in der Betrachtung ſeiner körperlichen Verwahrloſung nicht dem im erſten Monolog des Dramas analog ſein. Dort iſt es der Ton des bitterſten Hohnes, der aus der tiefgefühlten Verkürzung ſeiner körperlichen Bildung ſtammt, hier iſt es der Ton des Humors, der ſich die Häßlichkeit ſelbſt gegenſtändlich macht und ſich darin mit Freiheit ergebt, weil er ſie nicht mehr als eine abſolute Schranke ſeiner Wünſche zu betrachten hat.

Obwohl nun Richard in jedem Augenblick einer einzelnen, wie mehreren Perſonen gegenüber, eine unbedingte Herrſchaft über ſeinen Ton zeigen muß, um ihn zu jedwedem Ausdruck zu zwingen, den die Situation erheiſcht, obwohl alle Bewegungen der Seele ſeinem Willen gehorchen müſſen, ſo darf der Darſteller doch nicht verſäumen, in dem der Willkühr weniger unterworfenem Blicke, den Widerſpruch des Worts und der Geſinnung anzudeuten. Der Blick, obwohl oft willig nachfolgend und dem Ton ſich anſchließend, wird doch nicht umhin können, ſich auch aus dem Affekte immer wieder zurückzunehmen und den kalten Beobachter zu zeigen. So lange Richard irgend einer Stimmung hingegeben ſcheint, ſo lange wird

---

*) Namentlich haben wir die Stelle im Monolog gegenwärtig von den Worten an:

„Ich irre mich in mir die ganze Zeit:
So wahr ich lebe, kann ich's gleich nicht finden,
Sie find't, ich ſei ein wunderhübſcher Mann" u. ſ. f.

auch der Blick dieſe Gemüthsbewegung abſpiegeln. Hier iſt er demſelben Willen unterthan, der auch über den Ton gebietet; aber nachdem Richard den beſtimmten Affekt verlaſſen hat, um ſich zur Darſtellung eines andern Ausdrucks der Seele zu ſammeln, wird uns auch der Blick die Affektloſigkeit der Seele offenbaren. Das Auge lauert gleichſam den Erfolg der Rede ab und beobachtet die Wirkungen, welche der erheuchelte Affekt hervorgebracht hat. Beſonders ſchwierig iſt die Darſtellung Richards da, wo wir ihn einem großen Kreiſe verſchiedener Individualitäten gegenüber ſehn, welche Richard alle über ſein wahres Weſen täuſchen will, wie z. B. in der dritten Scene des erſten Akts. Wie ſich hier ſeine Kunſt der Verſtellung am reichſten offenbart, da ſie ihn in jedem Augenblick das für Alle, je nach ihrer Individualität, oder ihren Intereſſen Angemeſſene ausſprechen läßt, ſo fordert ſie auch von Seiten des Darſtellers die größte Verſatilität des Tons. Denn hier ſteigert ſich Richard willkührlich zum Affekt des Zorns, der moraliſchen Entrüſtung, zum Ausdruck der lauterſten, ehrenfeſteſten Geſinnung, dann, wie z. B. der megärenhaften Margaretha gegenüber, zum epigrammatiſchen Spotte, und in jeder dieſer Aeußerungen ſoll er ſich zwanglos in den mannigfaltigſten Schwingungen der Seele offenbaren.

Eine beſondere Feinheit fordert die Scene Richards mit den beiden jungen Prinzen, den Söhnen Eduards (Akt 3. Scene 1.), die einzige, in der wir ihn dieſen ſo ſchöngearteten Knaben gegenüberſehn. Sie ſind der am ſchwerſten wegzuhebende Stein, der ihm den Zugang zum Throne verſchließt. Wir dürfen nicht zweifeln, daß er bereits mit ſich über die Hinwegräumung dieſes Hinderniſſes einig iſt. Dies entnehmen wir aus den doppelſinnigen, bedeutungsvollen Worten, welche Richard einigemal auf die Reden des Prinzen von Wales folgen läßt *). Sie weiſen ſchon auf den furcht-

---

*) Namentlich die beiden Stellen in gedachter Scene, wo Richard den Worten des Prinzen von Wales für ſich erwidert.

baren Entſchluß Richards hin, einen Entſchluß, den dieſe Unterredung mit dem jungen Prinzen gewiß zur völligen Reife bringt, da ſich derſelbe, ſelbſt in den wenigen Reden, welche ihm geliehen ſind, als eine zum Thron berufene Natur ankündigt. Aber auch der jüngere Prinz, Richard von York, flößt Richard durch ſein keckes, witziges Weſen Furcht ein. Auch ſein Schickſal ſehn wir im Grunde ſchon in dieſer Scene entſchieden. Es muß uns aus den kurzen Reden Richards, wie aus ſeinem nachherigen Urtheil zu Buckingham entgegentreten *). Richard ſpricht dies Urtheil raſch mit dem Ausdruck der lebhafteſten Wahrheit aus, es blitzt uns daraus die Furcht vor dieſer kecken Natur entgegen. Sein Ton wird hier ganz das Unheimliche wiedergeben müſſen, was Richard bei der Vergegenwärtigung des jungen Prinzen empfindet, während uns der Blick ſchon das Todesurtheil weiſſagt.

Die zweite Phaſe der Entwicklung beginnt mit Richards Thronbeſteigung. Das Ziel ſeines Strebens iſt erreicht. Heuchelei und Verbrechen haben alle Hinderniſſe, welche ihn von dem Throne trennten, hinweggehoben. Da das Objekt aller ſeiner Anſtrengungen erreicht iſt, ſo hat die Thätigkeit auch mit dieſem Momente ihre eigentliche Springkraft verloren. Sie geht nur noch darauf hin, die errungene Stelle zu erhalten. Dies iſt nur durch das nackte Verbrechen des Meuchelmords möglich, den Richard an den beiden holden, ſchuldloſen Prinzen zu verüben entſchloſſen iſt. Sie ſind die einzigen, welche eben ſowohl ein abſolutes Recht auf den Beſitz des Thrones haben, als auch frei von Schuld ſind. Die Verbrechen, welche Richard bisher beging, boten, theils durch den

---

„Klug allzubald, ſagt man, wird nimmer alt.“
Und weiter unten die gleichfalls beiſeit geſprochenen Worte Gloſters:
„Auf zeit'gen Frühling währt der Sommer wenig.“

*) Gloſter ſagt vom kleinen Prinzen York:
„'s iſt ein ſchlimmer Burſch!
Keck, raſch, verſtändig, altklug und geſchickt;
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zum Zeh.“

Aufwand von Liſt und Kraft, den ſie in Anſpruch nahmen, theils dadurch, daß ſie ſelbſt Schuldige trafen, die auf dieſe Weiſe zugleich für frühere Sünden büßten, noch eine poſitive Seite dar. Jetzt ſoll die lautere Unſchuld und das volle, durch nichts befleckte Recht durch den Meuchelmord getroffen werden. Das Verbrechen gewinnt hier einen ſpecifiſch andern Charakter. Selbſt der Aufwand von Liſt kann dafür keine Entſchädigung bieten. Dies wirkt weſentlich auch auf Richard zurück. Die ganze Thätigkeit beginnt einen mehr fieberhaften Charakter anzunehmen. Richard fühlt dunkel den Unterſchied des jetzigen Verbrechens von allen ſeinen frühern Handlungen; er kann ſich dabei nicht einmal im Hohn über die Schwäche des Gegners ergehn, denn ſein Verſtand feiert dabei auch nicht den geringſten Triumph. Zum erſtenmale findet er hierbei an dem ihm ſtets ergebenen Buckingham, dem Mitgenoſſen ſo vieler Frevel, die Gränze ſeiner Ergebenheit. Buckinghams Weigerung iſt ein Zeichen, daß dies Verbrechen einen ſpecifiſch andern, einen rein diaboliſchen Charakter hat *). Niemals zeigte ſich in Richard ſelbſt eine ſolche Unruhe, faſt eine Scheu, das Verbrechen mit dem rechten Namen zu nennen, als jetzt, noch niemals ein ſo verbiſſener Ingrimm, als jetzt bei der Weigerung Buckinghams. Zum erſtenmale bekennt er im Monologe ſich ſelbſt, daß er von Sünde zu Sünde fortgeriſſen werde und nicht inne halten könne, zum erſtenmale ſehn wir ihn alſo innerlich erſchüttert und ſich ſelbſt durch den Gedanken an die Nothwendigkeit des Verbrechens übertäuben **). Dieſe ganze Scene muß daher auch vom Darſteller, als Uebergang zu der innern Zerſtörung und dem Gemüthszerwürfniß gefaßt werden, dem wir jetzt Richard unaufhaltſam entgegenſtürzen ſehn und welches den zweiten Theil der Charakterentwicklung bildet. Grade auf dem Gipfel der Ehre, auf dem Throne, am Ziele aller Anſtrengungen beginnt auch die Umkehrung des Innern. Kaum mit dem Purpur bekleidet, ergreift Richard eine fieberhafte Unruhe, wie er ſie in den Tagen des unerfüllten Strebens nie empfunden hat. Der Ton des Mißtrauens, der Scheu und des Ingrimms tritt an die Stelle der frühern Zuverſicht und des Hohns, durch den Richard zugleich jeden Stachel des Vorwurfs hinwegſpottete. Zum erſtenmale kehrt er in ſich ſelbſt ein und erfaßt ſeine That als eine durch die Umſtände gebotene Conſequenz, die er daher an ſich ſchon verdammt, weil er ſie nur als eine nothwendige Folge zu rechtfertigen vermag. Aber hierin wehrt er ſich zugleich noch gegen ſich ſelbſt, denn er weiſt mit Zorn den Gedanken des Mitleids von ſich, das er alſo doch ſchon als einen Feind ſeines Innern ſich nahen fühlt. Dieſer beginnende Bruch ſoll aber ſo in der Darſtellung heraustreten, daß wir hier gleichſam den Anſatz des Zerwürfniſſes, den Keim allmäliger Selbſtzerſtörung vor uns ſehn, der daher zuerſt auch nur wie eine Richard unbewußt überſchleichende Wallung ſeines Gemüths erſcheint. Buckingham, indem er ſich der Zumuthung Richards, die jungen Prinzen zu tödten, verſchloß, hat ſich damit Richard gänzlich entfremdet. Richard kann ihm nie vergeben, daß er die Gränze ſeiner Ergebenheit nicht gekannt hat, daß Buckingham im Beſitz ſeiner geheimſten Gedanken iſt. Dieſe völlige Entfremdung iſt nun in der entſchiedenen und abſichtlichen Achtloſigkeit verſinnlicht, mit welcher Richard dem um die verſprochene Grafſchaft bittenden Buckingham begegnet. Buckingham nimmt einen immer neuen, aber vergeblichen Anlauf zu ſeiner Bitte; er gleitet an dem marmorglatten Sinne des Königs ab. Mit der Anſtrengung Buckinghams ſteigert ſich der Kontraſt des davon völlig unberührt bleibenden Richard. Dieſer ſcheint in ſich verſenkt, das um ihn her Geſprochene verklingt ſpurlos

---

*) Dies deuten die Worte des in Verbrechen ergrauten Buckingham an auf Richards Anſinnen, dem jungen Prinzen den Tod zu geben (Akt 4. Scene 2.):

„Laßt mich ein Weilchen Athem ſchöpfen, Herr,
Eh' ich beſtimmt in dieſer Sache rede.“

**) Akt 4. Scene 2. ſagt Richard im Monolog:

„Unſichrer Weg! Doch wie ich einmal bin
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin
Bethräntes Mitleid wohnt nicht mir im Auge.“

Endlich ſchneidet er mit der despotiſchen Berufung auf die heut mangelnde Gebelaune die immer erneuerten Verſuche Buckinghams ab*). Richard hat dabei durchaus keinen Humor; es iſt ihm bitterer Ernſt, Buckingham die ganze Schwere ſeiner Ungnade empfinden zu laſſen. Wir wollen daher auch in dieſen Schlußworten, mit welchen Richard die Bühne verläßt, den ganzen langverhaltenen Grimm vernehmen, der ſich in dieſe kategoriſche Erklärung zuſammenfaßt und darin das Strafgericht über Buckinghams Weigerung vollzieht.

Die furchtbare That iſt indeſſen verübt worden. Die holden Knaben ſind durch Meuchelhand gefallen; der Mörder ſelbſt hat ſich dem Mitleid nicht verſchließen können. Richard kehrt zurück. Er vernimmt die Nachricht des vollbrachten Mordes zwar mit Genugthuung, aber ohne jenen Ausdruck des Behagens, oder gar des Humors, der ſich ſonſt bei ihm nach geſchehenem Frevel einmiſchte. Aber ſo viel auch geſchehn iſt, es bleibt noch immer volle Arbeit übrig. Mit Haſt eilt er nun, ſeine junge Nichte Eliſabeth zu freien. So eröffnet ſich die zweite Bewerbung Richards. Aber dieſe Scene wird durch jenes gewichtige Zuſammentreffen Richards mit ſeiner greiſen Mutter vermittelt. Der gewaltige Klaggeſang der drei unglücklichen, in Jammer verſenkten Frauen war vorausgegangen. Der Mittelpunkt ihrer Klagen, wie ihres Zorns iſt Richard; er hat jeder irgend ein theures Haupt entriſſen, jede tödtlich verletzt. Mit dieſem Gefühl tritt ihm die Mutter entgegen. Der Zorn Richards übertäubt anfangs das Wort der Mutter; aber doch bricht es endlich in den furchtbaren Fluch aus, in welchem die Mutter alles Wehe über Richard entladet. Dies iſt der Wendepunkt für Richard ſelbſt. Als ſolcher muß er auch verſinnlicht werden. Richard hat Nichts auf dieſen Fluch zu erwiedern. Margarethas Fluch im erſten Akt begegnete er mit ſpöttiſcher, epigrammatiſcher Zurückwerfung deſſelben auf ihre Urheberin; der Mutter gegenüber bleibt er ſtumm. Aber er übertäubt auch den Fluch nicht einmal durch das Wirbeln der Trommeln; er ſcheint den Muth dazu nicht zu haben. Richard erſcheint zum erſtenmale machtlos, entwaffnet; der Spott, der Hohn, der Zorn ſind verſiegt. Eine ungeheure Kataſtrophe iſt erfolgt, der Schooß, der ihn getragen, ſchleudert ihn von ſich. Der letzte Nerv, der ihn an den ſittlichen Grund, wenn auch bewußtlos, feſſelte, iſt durchſchnitten; das urſprünglichſte und natürlichſte ſittliche Verhältniß mit Bewußtſein von der Mutter zerriſſen worden. Wir wollen es daher dieſem ganzen Erlebniß anfühlen, daß Richard zum erſtenmale erſchüttert iſt. Er wehrt ſich gegen den Fluch der Mutter, er will ſeine Wirkung auch mit dem Blick des Zorns niederblitzen, aber er muß dieſe Waffe unbewußt gegen ſich ſelbſt wenden; er ſucht ſich zu anſcheinender Gleichgültigkeit zu ſammeln, aber er erliegt in dieſem Verſuche. Dieſes ſich wendende Geſchick ſeines ganzen Gemüths ſoll in der Haltung, wie im Blick Richards zur Erſcheinung kommen. Es iſt ein Moment, in welchem ſich die Zukunft wie prophetiſch enthüllt. Nun rafft er ſich auf zu dem letzten Streich, der zu ſeiner Thronbefeſtigung zu führen iſt. Aber wie verſchieden freit er jetzt um Eliſabeth, als früher um Anna. Es iſt durchaus keine Wiederholung der Situation. Aber der ſpecifiſche Unterſchied, den wir ins Bewußtſein heben wollen, ſoll auch der Darſteller zur Erſcheinung bringen.

---

*) „Ich bin nicht in der Gebelaune heut.“

Die Beredſamkeit Richards in der Scene mit Eliſabeth iſt eine viel ſtürmiſchere, den günſtigen Erfolg ertrotzende, als in der erſten Scene mit Anna. Zugleich ſpricht Richard aber auch als König, im Gefühl ſeiner Macht, ſeiner erhabenen Stellung, welche er mit der Tochter Eliſabeths theilen zu wollen verheißt. Dies Bewußtſein giebt der Bewerbung ein feſtes Relief. Der Anna gegenüber iſt Richard der ſchmeichleriſche, bethörende, von der Beredſamkeit erheuchelter Liebesgluth Alles erwartende; der Eliſabeth gegenüber iſt er der auf den Ehrgeiz wirkende, irdiſche Macht verheißende Mann. Daher hier doch, bei aller Schmeichelkunſt, ein ganz anderes Selbſtgefühl herrſcht; es iſt der werbende Held, der den Siegesruhm der neuen Geliebten darzubringen verkündigt und zugleich Englands Ruhe von dieſer Verbindung abhängig macht. Hier hängt Richard Gewicht an Gewicht; die Sorge für das Gemeinwohl iſt die letzte, mit gewaltiger Kraft angewendete Waffe Richards, wodurch ſich Eliſabeth zur Werberin ihrer Tochter beſtimmen laſſen ſoll. Dieſer letzte Angriff erreicht ſein Ziel, Eliſabeth ſcheidet, um die Tochter für Richard zu gewinnen. Der ganze Ton des Darſtellers in dieſer Scene muß uns dieſe Situation in ihrem Unterſchiede von der erſten Bewerbung verſinnlichen helfen. Richard ſteht nicht mehr, wie zu Anfang ſeiner Laufbahn, mit dem Humor über den Leidenſchaften, an die er glauben machen will; er fühlt ſich ſelbſt ſchon tief in Sünde und Frevel hineingeriſſen, mit dem Mutterfluch belaſtet, ſo daß er mehr von ungeſtümer Haſt beherrſcht wird, als daß er frei mit den Empfindungen ſchaltete. Daher bringt er es auch, nach Eliſabeths Abgang, nur zu dem einzigen kurzen Ausruf: „Nachgieb'ge Thörin, wankelmüthig Weib.“ Die Zeit, ſich in Ironie über den Leichtſinn der Gewonnenen zu ergötzen, iſt vorüber, die Umſtände ſind dringend, Richard fängt ſchon an für ſeine Exiſtenz zu kämpfen und hat ſelbſt das Bewußtſein darüber. Der Humor verſtummt und weicht dem furchtbaren Ernſt der andrängenden Wirklichkeit. Wir werden es daher auch Richard in der Scene mit Eliſabeth anfühlen müſſen, daß keine Zeit zu verlieren iſt, daß er Geſchoß auf Geſchoß abſendet, um den Gegner raſch zur Uebergabe zu zwingen. Während es Richard in der erſten Scene mit Anna, außer der Erreichung ſeines politiſchen Zweckes, noch ergötzte, durch die Macht der Beredſamkeit ein Weib zu gewinnen, das ihm mit Flüchen im Munde und im Herzen entgegenkam, ſo iſt es ihm in der Scene mit Eliſabeth vielmehr nur um die Erreichung der nackten Thatſache zu thun. Alles wird jetzt durch den politiſchen Zweck geboten. Hier iſt Richard daher vielmehr in die Situation verſenkt; die Beredſamkeit der Phantaſie tritt gegen die Beredſamkeit des Verſtandes zurück.

Von nun an tritt die innere Unruhe, die Gährung des Gemüths, die ſich bis zu einer Selbſtbetäubung ſteigert, als das Pathos König Richards hervor. Richard fühlt die Stützen ſeines Thrones wanken, das Maaß der Verbrechen zu ſeiner Selbſterhaltung iſt erſchöpft. Dies Gefühl ergreift ihn, zunächſt nur in bewußtloſer Weiſe erſcheinend durch die Haſt, die Unruhe des Befehlens und den wilden Trotz gegen das hereinbrechende Verderben, und ſteigert ſich dann bis zum bewußten innern Zerwürfniß, bis zur tiefſten Selbſtzerſtörung. Hier hat der Darſteller eine große Aufgabe. Das Gericht, das im Bewußtſein der Tyrannei in wachſender Kraft hervorbricht, ſoll in ſeiner ſtetigen Fortentwicklung von dem Ton einer bewußtlos wirkenden Naturgewalt bis zum Ton des Gerichts, das der Geiſt ſelbſtbewußt in ſich vollzieht, verſinnlicht werden. Die Unheilpoſten drängen ſich. Richard ſetzt ihnen nur einen wüſten Zorn entgegen, der uns ſchon den Untergang des Tyrannen weiſſagt. Die Fragen, die Befehle, die Erwiederungen Richards haben von nun an alle den Charakter des Abrupten, Zerfetzten; es ſind lauter vereinzelte Ausbrüche eines wüſten Gemüths; die überſchauende Kraft des Verſtandes ſcheint verſchwunden und ſelbſt die Worte des Muths ſind nur künſtlich zuſammengeleſen, der innere Halt iſt gebrochen *).

Im fünften Akt rückt der Dichter uns dieſen Gegenſatz des in ſich zuſammenbrechenden Tyrannen mit dem jungen Richmond, in dem uns die Hoffnung einer beſſern Zeit entgegenſtrahlt, ganz hart aneinander. Dieſer Gegenſatz muß auch in dem Tone Beider ſein volles Gegenbild gewinnen. Richard ſtößt nur rauhe Worte heraus, ſelbſt die Befehle machen uns nur den Eindruck dumpfer

---

*) Man vergleiche damit den ganzen Schluß des vierten Akts, vom Abgang der Eliſabeth an.

Verzweiflung, welche ſich nur noch mühſam wehrt, ſich als ſolche zu bekennen. Das Metall der Stimme iſt verklungen, die Schwingungen des Tons, über welche Richard einſt zum Ausdruck aller Affekte gebieten konnte, ſind kraftlos geworden; es bleibt nur der klangloſe Ton, als Abbild eines wüſt gewordenen, in ſich zuſammenbrechenden Geiſtes zurück. In Richmond dagegen müſſen wir als Abbild ſeiner auf dem guten Recht beruhenden Zuverſicht, den vollen Erzklang einer friſchen, muthigen Seele vernehmen. Sein Ton kann nicht hell genug erklingen, weil uns darin der volle Rhythmus einer für das Recht begeiſterten Seele entgegendringen ſoll.

Aber die Zerſtörung Richards kommt auch zu ihrem bewußten Ausdruck in ihm ſelbſt. Hier erſt vollzieht der Geiſt ſein vollgültiges Urtheil, ſich ſelbſt Vergeltung zu ſchaffen für das Böſe, wie für das Gute. Die Vorhergänge, welche wir berührt haben, erſcheinen nur als Vorbereitungen zu dieſer letzten Spitze der innern Zerſtörung Richards. Vor Richards Geiſt ſind die Geſtalten aller von ihm Erſchlagenen vorübergegangen, ihn mit Fluch belaſtend, wie Richmond ſegnend. Dieſe erſcheinen im Drama zu ſelbſtſtändigen Geſtalten entlaſſen; ihre Wahrheit aber haben ſie allein im Gemüthe derer, welchen ſie erſcheinen. Für Richard ſind dieſe Geſtalten daher nur die innern Mächte ſeines ſchuldbeladenen Bewußtſeins, welche ſich zur Objektivität herausgearbeitet haben. Richards Erwachen muß daher auch als ein Ergebniß ſeiner innern Selbſtentzweiung gefaßt werden. Dieſes großartige Selbſtgeſpräch, in welchem die Selbſtſucht Richards und ſeine frevelhafte Willkühr durch die erwachten Mächte des ſittlichen Geiſtes verurtheilt und vernichtigt wird, dieſes ungeheure Gericht des Selbſtbewußtſeins muß auch in dieſer tiefen Bedeutung durch den Darſteller zur Anſchauung kommen. Es zerfällt in zwei durch die Natur der Sache bedingte Abſchnitte. Im erſteren wehrt ſich Richard noch gegen ſich ſelbſt, gegen die Macht ſeines vernichtenden Bewußtſeins. Die Sophiſtik des Verſtandes macht eine letzte Anſtrengung, ſich der

Gewalt des ſittlichen Selbſtbewußtſeins zu entziehn. Aber ſie wird nur in dieſem Kampfe völlig erſtickt. Die kurzen Fragen und Einwürfe kehren ſich als eben ſo viele ſchneidende Meſſer gegen die Bruſt Richards. In dieſer krampfhaften Anſtrengung erliegt das ſich wehrende ſelbſtſüchtige Bewußtſein und giebt endlich dem verdammenden und ſtrafenden Geiſte Raum. Von den Worten an: „Hat mein Gewiſſen doch viel tauſend Zungen" u. ſ. f. erſcheint die Rede, wie ein Strom von Anklagen, welcher auch die letzte Verhärtung des Gemüths auflöſt. Der Darſteller hat hier die Aufgabe, dieſe ganze Stelle als den Ausdruck einer innern Gewalt wiederzugeben, welche Richard überdrängt und gegen welche ſein Sinn ſich nicht mehr wehren kann. Das unwillkührlich hervorbrechende, widerſtandslos wachſende Selbſtbewußtſein des ſittlichen Geiſtes ſoll hier zur Erſcheinung kommen. Durch daſſelbe wollen wir Richard wirklich vernichtet ſehn. Dieſer Selbſtvernichtungsprozeß ſetzt ſich nun nach dieſer Scene noch in der letzten Anrede an die Truppen fort. Sie iſt nichts als der Ausdruck innerer Ohnmacht und Haltungsloſigkeit, welche noch einen letzten, aber nur krampfhaften Aufſchwung nimmt, um ſich ſelbſt zu übertäuben und den Truppen einen Muth vorzuheucheln, der ihm ſelbſt völlig gebricht. Die Rede iſt in dieſer Beziehung ein wahres Meiſterſtück und bietet gegen die Anrede Richmonds, welche die gediegenſte und ſittlichſte Siegeszuverſicht athmet, einen ſchauerlichen Kontraſt dar. Der Erfolg des Kampfes iſt gewiſſermaßen ſchon in dieſen beiden Anreden vollſtändig vorgebildet. Richard rafft mit einer ſichtlichen Anſtrengung, um die eigne Haltungsloſigkeit zu verdecken, Alles zuſammen, was er von verächtlichen Bezeichnungen ſeiner Gegner aufbringen kann; er häuft rohe, brutale Wendungen, um ſeine innere Zerſtörung dadurch künſtlich zu verhüllen *). Aber

---

*) Beſonders von den Worten an:

„Bedenkt mit wem ihr euch zu meſſen habt:
Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabunden,
Bretagner Abſchaum, niedre Bauernknechte" u. ſ. f.

ſie bricht grade dadurch um ſo gewaltiger hervor. Dieſe qualvolle Arbeit des Innern, dieſes Zuſammenraffen einer Kraft, die ihre Wurzeln nicht mehr in der Seele des Königs hat, muß durch die Recitation dieſer Stelle veranſchaulicht werden. Der Darſteller wird daher die Anrede in dem rauhen Tone, der aus dem Ingrimm des Gemüths kommt, und mit einer gewiſſen Zerriſſenheit ſprechen. Die verächtlichen Benennungen ſeiner Feinde genügen Richard immer noch nicht; er nimmt einen neuen Anlauf, um ſeinem Grimm Luft zu machen, er haſcht mit Mühe nach einer noch ſtärkern Bezeichnung; ſo bildet die Rede ein mühſelig zuſammengerafftes Ganze, das zu der innern, klaren Einheit der Richmondſchen Rede den ausgeprägteſten Gegenſatz bildet.

Der letzte verzweiflungsvolle Ruf: „Ein Pferd, ein Pferd mein Königreich für'n Pferd" zeigt uns endlich den König im Gefühl ſeiner völlig zertrümmerten Macht, in welchem er nur noch um das nackte Leben kämpft. Aus jenen berühmten Worten ſoll daher auch jener Muth der Verzweiflung zu uns dringen, welcher dem unvermeidlichen Untergange vorhergeht. Aus ihm tönt uns mithin die letzte Kraft entgegen, welche noch einmal aufflammt, um dann raſch zu verlöſchen. Der Darſteller hat in dieſer letzten Scene gar nicht nöthig, zu jener äußerſten, immer unſchönen Anſtrengung der Stimme ſeine Zuflucht zu nehmen; der wilde Schrei bringt niemals eine künſtleriſche Wirkung hervor. Aber die Erſchöpfung der Seele, welche ſich nur zu einer letzten verzweiflungsvollen Kraft ſammelt, ohne alle Ausſicht auf Erfolg, dieſe ſoll uns als ein Vorbote des wirklichen Untergangs aus jenem Rufe entgegentönen. Der Tod tritt nach den letzten, die Kraft des Selbſtbewußtſeins völlig aufreibenden innern Kämpfen nur als die äußere Bewahrheitung der ſchon vollendeten innern Zerſtörung auf. Das Gericht Richards iſt vollſtändig; er iſt durch alle Stufen des Schreckens hindurch gegangen, und läßt auch nicht den geringſten Raum für eine jenſeitige Vergeltung übrig. Der ſittliche Geiſt hat eine Geſtalt, welche ſich ſeiner Anerkennung widerſetzte und ſeine Macht verhöhnte, zerſchmettert, ſo daß ſie im Untergange ſelbſt die unentfliehbare, ewig gegenwärtige Kraft des Geiſtes anerkennen muß. Die Größe des Darſtellers kann nur darauf beruhen, jene vom Dichter ganz entwickelte Auflöſung des unſittlichen Bewußtſeins vollſtändig wiederzugeben und damit jede Forderung einer jenſeitigen Strafe, als im Diesſeits bereits erfüllt, zu entfernen *).

---

*) Ganz übereinſtimmend mit unſerer Darſtellung ſagt Viſcher a. a. O. S. 124.: „Shakespeare iſt der erſte dramatiſche Dichter, bei welchem das Schickſal als reinimmanentes Weltgeſetz waltet.“

II.

Hamlet.*)

Jedes Individuum iſt in Verhältniß geſetzt zu einer Welt, die es vorfindet. Zu dieſer muß es ſich theoretiſch, wie praktiſch verhalten — theoretiſch, indem es den Zuſtand derſelben, die Elemente ihres Daſeins in das Bewußtſein faßt — praktiſch, indem es in dieſe Zuſtände eingreift. So lange es ſich nur theoretiſch verhält, ſteht es mit der vollſten Freiheit dieſer Welt gegenüber. Sobald es handelnd in dieſe Welt eingreift, muß es ſich beſchränken und einſeitig werden. Der praktiſche Menſch muß ſich alſo von dem unendlichen Reichthum, den er als Betrachtender in ſich barg und hegte, losſagen, dieſen Reichthum gleichſam zurückwerfen und ſich auf einen abgegränzten Zweck concentriren. Die Forderung des Individuums, handelnd einzugreifen ſteigert ſich aber mit dem Bewußtſein von dem Zuſtande der Welt und mit ſeiner Stellung zu der Welt, in welche daſſelbe verſetzt iſt. Je umfaſſender das Bewußtſein des Individuums, je tiefer es in die Zuſtände eingedrungen iſt, deſto dringender iſt auch das Bedürfniß, handelnd in dieſelben einzugreifen. Von der Vertiefung des betrachtenden Geiſtes hängt aber die Bedeutung des Zweckes ab, den er ſich vorſetzt. Die höchſte Aufforderung zum Handeln ergeht nun an denjenigen Menſchen, der auch durch ſeine Stellung, in der er ſich unmittelbar befindet, auf das Handeln gewieſen iſt. Die Aufgabe aber, zu handeln iſt in keiner Periode wichtiger und bedeutender, als in derjenigen, wo die objektive Welt, das ſittliche Univerſum, welches das Individuum vorfindet, als eine unſittliche erſcheint, die den Keim ihrer Auflöſung in ſich trägt und welche daher in einen andern Zuſtand verwandelt werden ſoll. Iſt das Individuum in die Mitte einer ſolchen Welt hinein verſetzt, ſo fühlt es ſich als Betrachtendes durch den Widerſpruch ſeines Denkens und der Wirklichkeit ſchmerzlich ergriffen, als Praktiſches aber hat es den Trieb, das aus den Fugen Getretene wieder einzurichten und die Geſtalt der Welt den Forderungen ſeiner idealen Natur angemeſſen zu machen. Dieſe Aufgabe erſcheint dann als die Mahnung des Weltgeiſtes ſelbſt, der ſich an das durch Einſicht und Stellung dazu berufene Individuum wendet und dieſe Laſt auf ſeine Seele wälzt.

---

*) Indem wir den Charakter des Hamlet einer ausführlichen Entwicklung unterwerfen, iſt es unſere Aufgabe, durch die vollſtändig durchgeführte Gedankenbewegung dieſer tiefen Individualität das Verſtändniß derſelben und mit ihr der Tragödie ſelbſt in gewiſſem Sinne zum Abſchluß zu bringen. Nicht als ob nicht im Einzelnen noch eine Fülle neuer Beziehungen aufgefunden werden könnte; deren wird jedes große Kunſtwerk, weil es in ſich unerſchöpflich iſt, ſtets darbieten, aber das Princip und die großen Phaſen der Entwicklung, inſofern ſich dieſelben an der Perſon des Hamlet offenbaren, glauben wir vom Standpunkte der heutigen philoſophiſchen Erkenntniß in dem Folgenden mit Nothwendigkeit dargelegt zu haben. Man wird daher auch in unſerer Darſtellung alle diejenigen Anſchauungen, welche von Göthe an bis auf die neueſte Zeit über Hamlet ausgeſprochen worden ſind, verarbeitet finden, weil in faſt allen ein wahrhaftes Moment herausgehoben, nur theils zu abſtrakt und unvermittelt hingeſtellt, theils nicht genugſam durchgeführt worden iſt. Wir haben daher auch im Verlauf unſerer Darſtellung die Auffaſſungen der einzelnen Kritiker, inſofern ſich in denſelben ein wahrhaftes Moment geltend gemacht hat, nicht beſonders aufgeführt. Indeſſen bekennen wir gern, daß wir in der Arbeit von E. Gans, in Erfaſſung des Princips einen Fortſchritt gegen ſeine Vorgänger anerkennen, weil er zuerſt den Gedanken der dramatiſchen Bewegung in größerer Reinheit und in umfaſſenderer Bedeutung ausgeſprochen hat. Unſer Thema war es, durch die Durchführung des Charakters theils die Bemühungen unſerer Vorgänger zu einer Totalität zu verarbeiten, theils das nur aſſertoriſch Ausgeſprochene in ſeiner nothwendigen Vermittlung darzuſtellen.

Greift nun der einzelne Menſch, welcher dieſe Mahnung in ſich vernimmt, in dieſe Welt ein, ſo erſcheint dieſes Handeln, eben weil es von einem durch die Energie ſeiner Vorſtellungen und Empfindungen dazu angeregten Individuum vollbracht wird, in der Form der Leidenſchaft. Soll der Einzelne alſo einen unſittlichen Zuſtand auflöſen, Verletztes wieder herſtellen, einen der Vernunft entſprechenden Zuſtand begründen, ſo wird ſein Handeln immer den Charakter der Gewaltſamkeit an ſich tragen. Denn der an die Spitze einer neuen, durch den Geiſt gebotenen Bewegung ſich ſtellende Menſch wird zwar zu ſeiner Subſtanz das Bewußtſein des Rechts haben, aber er wird nicht umhin können, durch ſein energiſches Handeln Verletzungen herbeizuführen, welche ſein Thun als von der Leidenſchaft bewegt erſcheinen laſſen. Der betrachtende Geiſt iſt ſich dieſes Widerſpruchs bewußt, das Rechte vollbringen zu ſollen, aber durch ſein Handeln, eben weil es ſich nicht von aller Gewaltſamkeit frei halten kann, neue Verletzungen herbeizuführen. So lange ſich der Geiſt daher in Betrachtungen verſenkt, wird er dahin ſtreben, dieſen Widerſpruch aufzulöſen, d. h. das Rechte zu vollbringen nur in der Form des Rechts. Er wird alſo unabläſſig darauf ausgehen, ſeiner That jedes Gehäſſige der Rache und der Leidenſchaft zu nehmen. Indem aber die Handlung des Einzelnen, der ſich dazu berufen fühlt, mit mächtiger Hand in die Verhältniſſe einzugreifen und eine unſittlich gewordene Exiſtenz zu zertrümmern, nothwendig den Charakter der Gewaltſamkeit an ſich trägt, ſo wird der betrachtende Geiſt, welcher ſeinem Handeln die Geſtalt jungfräulicher Reinheit bewahren möchte, auch nicht zur That ſelbſt kommen. Die Thatloſigkeit iſt daher ein nothwendiges Reſultat eines Zuſtandes, in welchem der Menſch das, was er theoretiſch erkannt und erfaßt hat, auch in derſelben Reinheit im Handeln erhalten will. Dieſer Zuſtand erſcheint, weil er als ein ſchneidender Widerſpruch empfunden wird, als ein unendlicher Schmerz einer edlen und tiefen Natur. Denn der tiefe Geiſt durchſchaut die Elemente des Daſeins derjenigen Welt, innerhalb welcher er ſich befindet, und hat das klare Bewußtſein deſſen, was Noth iſt. Indem der Geiſt aber auch ſeiner That ſelbſt die unbefleckte Form verleihen, auch von dem Handeln jede Gewaltſamkeit fern halten möchte, fühlt er ſich unſelig und zugleich, inſofern er ſich unabläſſig in die Löſung dieſes Widerſpruchs vertieft, praktiſch ſchwach und ohnmächtig. Die Schwäche iſt alſo ein Produkt des Individuums, welches den von uns entwickelten Widerſpruch nicht zu bewältigen vermag. Aber es liegt in dem von uns entwickelten Standpunkte auch eine gewiſſe Selbſtbelügung verſteckt. Das Individuum geſteht ſich nämlich den letzten Grund ſeiner Schwäche nicht ein und ſchiebt daher das Handeln mit immer neuen Gründen hinaus. Der innere Zwieſpalt aber bricht nothwendig mit dem Bekenntniß des Individuums vollſtändig hervor, daß es vor Allem berufen ſei, die aus den Fugen getretene Welt wieder einzurichten. Iſt der einzelne Menſch von dieſem Gedanken, daß grade auf ihn die Welt gewieſen ſei, nicht durchdrungen, weiß er, daß das, was in den Elementen einer Welt bedingt iſt, ſich auch, ohne daß auf ihn gewartet, alſo durch eine über das Können und Wollen des Einzelnen hinausliegende Nothwendigkeit erfüllen wird, ſo iſt er auch von jenem, von uns entwickelten Widerſpruch frei. Derſelbe iſt erſt durch den Gedanken des Individuums geſetzt, daß es das nothwendige Werkzeug ſei, das ſich der Geiſt auserkoren habe, um der Welt eine andere Geſtalt zu geben.

Der Standpunkt der Reflexion, welche ſich nicht eher zur That zu entſchließen vermag, als bis ſie ſich in ſich ſelbſt über den ſittlichen Werth aller Folgen der That, wie über die völlige Reinheit in der Art der Ausführung abſolut vergewiſſert hat, wird aber von der Wirklichkeit inſofern paralyſirt, als ſich der Zufall zwiſchen den Entſchluß und die Ausführung einſchiebt. Das Individuum erfährt dadurch das Entſetzlichſte, was ihm auf dem bezeichneten Standpunkte widerfahren kann.

Jeder böſe Zufall parodirt nämlich gewiſſermaßen die vermeintliche Stärke der Reflexion und den Standpunkt, auf welchem das Individuum ſich erſt allſeitig ſichern will, ehe es zur That ſchreitet. Dieſer Standpunkt muß alſo durch die Wirklichkeit ſelbſt zu Falle kommen. Der Geiſt der wirklichen Welt übernimmt daher das Amt, den entwickelten Standpunkt des Subjekts dadurch zu treffen, daß er daſſelbe zwar zu einem Werkzeuge zur Ausführung des an und für ſich Nothwendigen verwendet, aber ihm zugleich den eigentlichen Werth der That für ſein Bewußtſein raubt. Das Subjekt, welches ſich durch die Reflexion den rechten Moment wohlbedächtig erſchaffen wollte, wird getrieben, ſich im Momente der Leidenſchaft hinzugeben und aus ihr zu handeln. So hat die Wirklichkeit zwar das herbeigeführt, was nothwendig war, aber auch die Gleichgültigkeit des Individuums, das ſich für den nothwendigen Träger des Geiſtes hielt, offenbar gemacht.

Der Leſer wird inne geworden ſein, daß wir in unſerer Entwicklung den Standpunkt Hamlets, wie die Auflöſung deſſelben in den allgemeinſten Grundzügen aufgefaßt haben. Gehn wir nun auf das Beſondere ein. Hamlet, deſſen Stärke und Schwäche zugleich in der Bildung ſeines Denkens ruht, iſt mitten in eine Welt verſetzt, in welcher ihm nicht geheuer iſt, in welcher er ſich ſchmerzlich berührt fühlt, weil der Leichtſinn der Mutter kurze Zeit nach dem Verluſte des königlichen Gatten mit einem Unwürdigen in die Ehe getreten iſt. Die tiefe Verehrung, die dieſer königliche Jüngling gegen ſeine Mutter genährt hat, iſt ihm dadurch verkümmert worden, und da er an der Mutter irre geworden iſt, ſo hat ſich mit dieſer Stimmung zugleich eine Bitterkeit gegen das weibliche Geſchlecht überhaupt in ſeine Seele geſchlichen. Dies iſt ein wichtiger Zug; er offenbart uns nämlich den ſittlichen Grund, auf welchem Hamlet aufgewachſen iſt; das Pietätsverhältniß iſt von ihm in ſeiner höchſten Reinheit aufgefaßt worden. Er iſt von tiefer Verehrung gegen die Mutter durchdrungen geweſen; darum trifft ihn der Leichtſinn der Mutter grade auf das ſchmerzlichſte. Das Gemüth Hamlets, ſo verwundet, ahnet aber auch, daß dieſe Verletzung der Pietät nicht einſam daſtehe, daß er ſich überhaupt in einer Welt befinde, in welcher die ſittlichen Mächte tief verletzt worden ſeien. Er trägt in ſich die Ahnung, daß etwas aus den Fugen getreten, was ſein Geiſt zu ergründen ſtrebt, deſſen Inhalt ihm aber noch verhüllt iſt. Auf dieſer Ahnung, welche ſich des königlichen Prinzen bemächtigt hat, ruht die erſchütternde Gewalt, welche die Erſcheinung des Geiſtes hervorbringt. Denn der Geiſt erhebt das nur zur abſoluten Gewißheit, was als eine tiefe Ahnung das Gemüth des Prinzen beherrſcht hatte; darum kann der Geiſt nur ihm ſich offenbaren, weil nur er die Gewißheit eines begangenen Verbrechens mitbringt. Er erſcheint aber auch denen, welche in dieſer Welt ſich noch frei erhalten haben von dem Roſt der Unſittlichkeit, welche den Zuſtand Dänemarks beklagen, und durch dieſe Gemüthsſtimmung zu natürlichen Anhängern des Prinzen gemacht werden. Denn auch in ihnen iſt die Vorſtellung eines Bruches, der in die Wirklichkeit eingetreten.

In der Gewißheit, daß etwas faul ſei in dem Staate Dänemarks, trifft ihn die Nachricht der Freunde, ſeines Vaters Geiſt in Waffen ſei mehrere Nächte nach einander auf der Terraſſe erſchienen. Dieſe Nachricht enthebt ihn augenblicklich der düſtern Schwermuth, der er ſich überlaſſen hatte; er kennt nur einen Gedanken — dem Geiſte zu begegnen, der ihm das bisher Verborgene und nur Geahnte enthüllen werde. Der Geiſt offenbart ihm nun den wirklichen Zuſtand der Welt, in der Hamlet ſich befindet, und ſpricht zugleich aus, was zu thun Noth iſt. Seine Offenbarung iſt daher die Offenbarung des Geiſtes überhaupt, der ſich nur dem vernehmlich macht, der ihn zu vernehmen im Stande iſt. Es iſt eine Offenbarung, die aus einer andern, als der ſinnlichen Welt ſtammt, welche den tiefen Schaden, an dem die Wirklichkeit krankt, dem entdeckt, der das Gefühl für dieſen Zuſtand bereits mitbringt. Daher vernimmt ihn Hamlet, weil ſich ſeinem tiefen, ahnungsvollen Gemüthe der Zuſtand dieſer Welt ſchon aufgeſchloſſen hatte. Wer aber theoretiſch die Krankheit der wirklichen Zuſtände erfaßt, an den ergeht auch die Mahnung zu handeln. Die Vergewiſſerung des faulen Zuſtandes führt zu dem Entſchluß, ihn aufzulöſen. Vor dieſem Gedanken verſchwinden daher in dem Gemüthe deſſen, der die Mahnung vernommen hat, alle andern Reflexionen und Empfindungen; ſie ſind ihm nur wie thörichte Geſchichten, die von der Tafel der Erinnerung hinweggelöſcht werden müſſen. Nur eins iſt Noth, die That; nur der, der den abſoluten Grund ihrer Nothwendigkeit kennt, vermag ſie zu vollbringen.

Wer die Erkenntniß deſſen, was Noth iſt, gewonnen hat, der ſoll aus der Weichheit des theoretiſchen Verhaltens zur Härte der Praxis fortgehn. Mit dem Bewußtſein, daß eine Umgeſtaltung gebieteriſch gefordert werde, daß die Bedingungen zur Aufhebung eines krankhaften Zuſtandes gegeben ſind, beginnt auch die Schuld des Menſchen, wenn er innerhalb des nur theoretiſchen Verhaltens beharrt. Denn die Schuld laſtet nur auf denjenigen, der da weiß, was zu thun iſt und dennoch nicht zur Praxis fortſchreitet, und ſie ſteigert ſich nothwendig mit dem Maaß ſeiner Erkenntniß. Dieſe Schuld iſt der Mangel an Energie, das als nothwendig, als vernünftig Erkannte nicht in das Fleiſch und Blut des wirklichen Lebens umſezen zu können. Dieſer Uebergang freilich iſt der härteſte, welcher dem Geiſte zugemuthet wird; es iſt ein qualitativer Sprung; darum bleibt es aber auch ſeine höchſte Aufgabe, denn erſt in dieſem Uebergange erfährt ſich der Geiſt als die reale, poſitive Macht als die wahre Einheit des Denkens und des Seins.

Hamlet iſt ein großer Gattungscharakter. Denn in ihm iſt nichts Geringeres individualiſirt, als die Schuld des theoretiſchen Bewußtſeins, welches ſich nicht zur That entſchließen, aus der Weite des Gedankens nicht in die Enge und Selbſtbeſchränkung der That übergehn kann, weil es ſich in die Gränzenloſigkeit der Reflexion verliert und nur dann handeln will, wenn es mit dem Denken ganz aufs Reine gekommen iſt, d. h. wenn es ſich der abſoluten Reinheit ſeines Handelns und aller ſeiner Folgen vergewiſſert hat. Dadurch iſt es zur Thatloſigkeit verurtheilt. Das Gefühl dieſes Widerſpruchs, verbunden mit der Ohnmacht, ihn zu löſen, iſt Hamlets Fluch, der tiefſte Grund ſeiner Melancholie und ſeiner Zerrüttung, in der er ſich ſelbſt zur Laſt iſt, ohne doch dieſe Laſt abwerfen zu können.

Hamlet iſt die theoretiſch mächtigſte Figur der ganzen Weltordnung, in der er lebt, und wird doch im Handeln von den untergeordnetſten Geſtalten übertroffen. Hamlet iſt eine durchaus ideale Natur, von dem zarteſten Sinne für alles Edle und Große, der gründlichſte Feind alles Niedrigen und Gemeinen, von durchſchauender Kraft des Verſtandes und zugleich ausgerüſtet mit dem feinſten Takt für die Schöpfungen der freien Phantaſie und der ewigen Geſetze der Schönheit, ein tiefer Menſchenkenner und Philoſoph, dem ſich die Schwächen der Dinge und der Verhältniſſe ſogleich herausheben, doch ohne jenen realiſtiſchen Sinn, der ſich erſt im Handeln vollſtändig befriedigt, der unabläſſig auf die Verwandlung des Denkens in die reale Exiſtenz hindringt. Aber er iſt in eine Welt geſetzt, die auf das Handeln wartet, die nach der That lechzt. Theoretiſch davon durchdrungen ſein und dennoch nicht zur Praxis fortſchreiten zu können, iſt der tief in Hamlets Gemüth einſchneidende Zug, an welchem er mit Recht zu Grunde geht, ohne den Ruhm der That, d. h. das geſchichtliche Bewußtſein derſelben ſich erobert zu haben. Denn dies gehört nur dem freien Entſchluſſe, der aus ſelbſtſtändigem Wollen vollbrachten That. Hamlet trifft daher das härteſte Loos, welches den auf ſein Denken ſtolzen Geiſt treffen kann, der nur das von ſeinem Bewußtſein vollſtändig und allſeitig Gerechtfertigte ausführen will, wie ein Inſtrument zur Erreichung des Zweckes verbraucht zu werden. Der beſonnenſte und vor lauter Mäßigung und Beſonnenheit niemals aus der Betrachtung heraustretende Menſch wird zuletzt durch einen plötzlichen Akt der Leidenſchaft zu einem Mittel herabgeſetzt, um endlich das ſchuldige Haupt des Königs zu treffen.

Der Charakter Hamlets iſt durch die Wahrheit ſeines Gehalts ein ewiger, der ſich in der Welt und Weltgeſchichte unabläſſig wiederholt. In ihm hat Shakeſpeare, wie ein Prophet, die Natur des deutſchen Charakters in ſeiner tiefſten Tiefe ergriffen. Hamlets Stärke und Schwäche iſt auch die Stärke und Schwäche des deutſchen Volkes. Wie Hamlet, ragt es durch ſeine tief innerliche, reflektirende und ideale Natur unter allen Volksgeiſtern hervor. Dies Volk hat gründlicher, als irgend eines, die Natur des Geiſtes erforſcht; es iſt in den Abgrund des Selbſtbewußtſeins herabgeſtiegen und hat ſeine Tiefe ermeſſen, es hat ſich in den Kampf der theoretiſchen Widerſprüche geſtürzt und ſich zum Herrn über ſie gemacht, es hat ſich von der Macht der kirchlichen Autorität befreit und die religiöſe Satzung zertrümmert, es hat ſich durch die univerſelle Dispoſition ſeines Geiſtes die Schätze aller Völker zu eigen gemacht; es iſt hochgeſinnt, ein Feind alles Niedrigen in Wort und That; aber es hat nicht den Muth und die Kraft, ſeine reale Wirklichkeit dem Bilde gleich zu machen, das es von der Größe und Herrlichkeit der Geiſtesfreiheit in ſich trägt. Es kann die Kluft nicht ausfüllen, welche ſein Erkennen von der wirklichen Welt trennt; es möchte, wie Hamlet, handeln, es möchte vollbringen, was Noth iſt, wie er, aber es kann das tauſendfältige Geflecht der Rückſichten, welche es von der That trennen, nicht durchbrechen. Es will, wie Hamlet, ſich rein erhalten in ſeiner That, wie er den ganzen Umfang aller möglichen Folgen ergrübeln; es verdammt die Leidenſchaft, das Pathos des Handelns, denn es fürchtet in ſeinem Handeln ſtets die jungfräuliche Keuſchheit des ſittlichen Zweckes zu beflecken; es beſorgt, wie Hamlet, nichts mehr, als den Vorwurf der Gewaltſamkeit und Unbeſonnenheit. Darum hat es auch nicht den Muth der freien That; darum ſteht es, wie Hamlet ſeiner Umgebung, andern Völkern, welche es theoretiſch unendlich überflügelt, in der Virtuoſität der Praxis, in der Energie des Handelns nach. Seine theoretiſchen Triumphe ſind ſein Himmel, zu dem es aus ſeiner politiſchen und ſocialen Wirklichkeit, wie zu einem jenſeitigen Gotte hinaufblickt. Darum wird es, wie Hamlet, von der Schuld der Thatloſigkeit gedrückt und büßt dieſe Schuld durch die perennirende Kluft ſeiner theoretiſchen Forderung und der Geſtalt ſeiner Welt. Weil es das geiſtig ſtärkſte Volk iſt, ſo ergeht auch an daſſelbe vor Allem der Ruf und die Mahnung des Geiſtes, auch praktiſch ſo groß zu ſein, als es theoretiſch iſt; aber es will, wie Hamlet, ſich erſt völlig vergewiſſern, ob es dieſer Mahnung trauen, ob es wagen dürfe, ſeine theoretiſchen Forderungen zu verwirklichen. Es möchte, daß der Druck, der noch auf ihm laſtet, von ihm genommen würde, und dennoch kann es dieſen letzten Schritt nicht thun, doch ſchiebt es ihn, wie Hamlet, mit ſeiner ewig bereiten und dienſtfertigen Reflexion immer hinaus. Die friſche Luft des freien Gedankens iſt noch nicht in die Enge ſeiner wirklichen Welt gedrungen; es muß die letztere erſt verlaſſen, um ganz frei zu athmen; und, wie Hamlet ſich iſolirt von ſeiner ihn einengenden Umgebung, die ſein Innerſtes zuſammenpreßt, weil er hier einen traurigen Kontraſt erblickt mit dem Bilde, welches vor ſeinem edlen, hochgeſinnten Geiſte ſchwebt, ſo kann der Deutſche ſich nur, indem er den wirklichen Verhältniſſen den Rücken kehrt, und ſich in die Region des freien Gedankens, in die leidenſchaftsloſe Sphäre der Wiſſenſchaft und der Kunſt erhebt, ſich einer völligen Freiheit bewußt ſein, weil der Zuſtand ſeiner wirklichen Welt die ideale Welt ſeines Denkens noch nicht abſpiegelt.

Wenn ſich ein deutſcher Schauſpieler mit dieſen Gedanken erfüllt, wenn er ſein Selbſtbewußtſein zu dieſem allgemeinen Standpunkt der Nation erhebt, und derſelben durch ſeine Darſtellung gleichſam einen Spiegel ihrer Stärke und ihrer Schwäche vorhält, ſo wird er die höchſte tragiſche Stimmung für die Durchführung ſeiner Rolle gewinnen und gleichſam ein weltgeſchichtliches Bild vor uns aufrollen. In eine Welt verſetzt, in der Alles auf das Handeln hinweiſt, in der Alles zur That hindrängt, muß dieſe ganze Welt auf ein Gemüth drücken, dem vor Nichts mehr graut, als vor der Entſchiedenheit der freien Selbſtbeſtimmung im Handeln, das ſich in Selbſtbelügungen verſtrickt, nur um der That auszuweichen, das, weil es ſich ſcheut, die Verantwortlichkeit des Handelns auf ſich zu nehmen, in die Schuld der Unthätigkeit verfällt, wo thätiges Eingreifen und Umgeſtalten abſolute Pflicht iſt.

Das Gefühl durchgreifenden Widerſpruchs in Hamlets Natur, das ſich immer wieder in ihm hervordrängt, muß ihn nothwendig gegen diejenigen in Nachtheil bringen, welche von dieſem Widerſpruch frei ſind. Daher allein imponirt ihm der König, der, ſo niedriger Geſinnung er auch iſt, doch in jedem Augenblicke weiß, was er will, und die Entſchiedenheit des Handelns vor Hamlet voraus hat. Darauf muß man Tiecks Darſtellung von der Ueberlegenheit des Königs über Hamlet zurückführen *). Es iſt die Ueberlegenheit des praktiſchen Verhaltens gegen die Reflexion, welche in That übergehn ſoll und doch dieſen Uebergang nicht machen kann.

Dieſen allgemeinen Andeutungen über das Lebensprincip Hamlets wollen wir einige, die Durchführung dieſes ſchwierigen Charakters betreffende Gedanken folgen laſſen. Hamlets erſte Erſcheinung hat uns ſogleich den Eindruck dieſer Perſönlichkeit in dem von uns entwickelten Sinne hervorzubringen. Umgeben von dem Könige, der Königin, Polonius, Laertes und den Hofleuten, ſteht der junge Prinz gehüllt in die Tracht düſtern Schmerzes, ein Abbild ſeines ſchwermüthigen Sinnes vor uns, in ſich verſenkt, theilnahmlos gegen ſeine Umgebung. Seine edle Bildung und Haltung verrathen den idealen Geiſt, der in ihm lebt, ein Schmerzenszug ſagt uns, wie viel dieſes Gemüth leidet, wie es auch jetzt in ſich arbeitet, ſich mühſam in ſich ſammelt, und doch ſich nicht bezwingen kann, auch geiſtig hier gegenwärtig zu ſein. Erſt die di-

---

*) Vergl. die feinen Bemerkungen Tiecks über den König im Hamlet in ſeinen dramaturgiſchen Blättern 2. S. 100 u. ſ. f. Darin hat Tieck offenbar Recht, daß der König dem Hamlet imponirt, wenn wir auch das Bild, welches Tieck von dem Frevler entwirft, im Ganzen doch zu günſtig finden. In der Ueberlegenheit des Königs, welche derſelbe in den Scenen mit Hamlet behauptet, iſt offenbar der Vorſprung geſchildert, welchen jede in ſich entſchiedene, ſichere Willensrichtung, jedes feſte Verhalten vor einer noch ſo geiſtreichen Reflexion und jeder nur theoretiſchen Bildung voraus hat, ſobald beide einander auf dem praktiſchen Felde begegnen. Die letztere fühlt ſich unſicher, inſofern ſie das Gefühl ihrer Halbheit in ſich trägt, ſich nicht zum Handeln fortbewegen zu können, wo dies geboten iſt. Das ſichere praktiſche Verhalten iſt dagegen in ſich abgeſchloſſen, und ſo untergeordnet auch der Kreis ſeiner Thätigkeit ſein mag, innerhalb deſſelben doch von dem Gefühl der Halbheit frei.

rekte Anrede des Königs und der Königin entreißen ihn ſeiner Theilnahmloſigkeit. Die erſten Worte, für ſich geſprochen, enthüllen durch ihren Accent die wunde Stelle ſeines Herzens, die der König berührte*); dem ſchwermüthigen Wort folgt die epigrammatiſche Erwiederung, die ſich nach der in Gemeinplätzen ſich bewegenden Rede der Mutter zu einer ironiſchen Entgegnung zuſpitzt, worin ſich Schmerz und Hohn durchdringen**). Daraus erhebt ſich der Prinz erſt zum zuſammenhängenden Ausdruck ſeiner Stimmung. Aus ihr ſoll die Gewißheit einer tiefen Trauer zugleich mit dem ironiſchen Seitenblick auf die erheuchelte Trauer, die ihn ſo ſchmerzlich berührt, zu uns ſprechen***). Dann verſinkt er wieder in ſich ſelbſt, und läßt die ganze folgende Rede des Königs ſpurlos an ſich vorübergehn. Seine kurze Antwort auf die Bitte der Mutter ſcheint vielmehr der Ausdruck einer mechaniſchen Zuſtimmung, als einer herzlichen Gewährung. Nun iſt Hamlet allein. Zum erſtenmal brechen alle bis dahin zurückgedrängten Gewalten aus der

---

*) Hamlet ſagt auf den Anfang der Anrede des Königs:

„Doch nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn —"

für ſich die bedeutungsvollen Worte:

„Mehr als befreundet, weniger als Freund."

**) Dies liegt offenbar in den doppelſinnigen Worten Hamlets nach den Gemeinplätzen der Königin. Die Königin ſchließt mit der Phraſe:

„Du weißt, es iſt gemein: Was lebt, muß ſterben
Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben."

worauf Hamlet erwiedert:

„Ja, gnäd'ge Frau, es iſt **gemein**."

Alles kommt bei dieſer Stelle auf den Accent an, welcher dieſen Worten und namentlich dem doppelſinnigen: **gemein** gegeben wird. Wir wollen darin den Ausdruck des Vorwurfs und der Verachtung hören, mit der Hamlet den Gemeinplätzen der Mutter begegnet, durch welche dieſelbe den Mangel an Schmerz und ihren Leichtſinn zu verdecken ſtrebt.

***) Wir meinen die ganze Stelle Hamlets von den Worten an:

„Scheint, gnäd'ge Frau? Nein iſt;" u. ſ. f.

Tiefe ſeines wunden Gemüths hervor *). Der Monolog kann nicht großartig genug gefaßt und geſprochen werden; denn aus ihm ſoll der ganze Zuſtand einer edlen, in ihren heiligſten und reinſten Intereſſen gekränkten, dadurch an der ſittlichen Macht ſelbſt irre gewordenen, in ſich gebrochenen Natur in jenen Tönen zu uns dringen, welche die Erbitterung eines zerriſſenen Herzens offenbaren, die ſich bald bis zum Ausdruck eines verachtenden Hohns zuſammenfaßt, bald zum Ausdruck innerer Auflöſung zerſchmilzt. Skepſis, tragiſcher Witz, Empörung einer großen Seele, das Beben eines ungeheuren Schmerzes und das Gefühl der Ohnmacht durchzucken abwechſelnd dieſen Monolog und geben uns alle Elemente der Natur Hamlets. Aus dieſem Boden erſteht der Charakter zu einer organiſchen Nothwendigkeit; daher das große Gewicht, das der Darſteller auf ihn zu legen hat. Es ſollen die von uns bezeichneten Elemente wie leuchtende Blitze wirken, welche ſich kreuzen und die Zerſtörung einer großartig veranlagten Natur verkündigen, die gegen die ganze Welt geſpannt iſt, in welche ſie zum Handeln verſetzt worden iſt.

Mit dem Bilde des Vaters beſchäftigt, trifft ihn Horazios Kunde von der dreimaligen Erſcheinung des Vaters. Der energiſche Ausdruck ſeiner Verehrung gegen den Vater **), wie ſein zermalmender Hohn gegen die Verhältniſſe der Gegenwart ***), bereiten den erſchütternden Eindruck, den die Kunde des wiedererſchienenen Königs auf Hamlet hervorbringen muß, vor. Plötzlich ſind alle Nerven und Sehnen geſpannt, die Fragen drängen in ſtürmi-

---

*) Man vergleiche den ganzen Monolog:
„O ſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch" u. ſ. f.

**) Wir meinen die berühmten Worte Hamlets von ſeinem Vater:
„Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem,
Ich werde nimmer ſeines Gleichen ſehn."

***) „Das Gebackne
Vom Leichenſchmaus gab kalte Hochzeitſchüſſeln."

ſcher Haſt bis zur vollſtändigen Beſtätigung des ganzen Bildes. Die Ahnung eines furchtbaren Frevels durchbebt den Prinzen. Entſchloſſenheit und kühne Zuverſicht ſtraffen ſeine Muskeln, er verläßt uns, wie ein zu Thaten bereiter Held. So treffen wir ihn in der Freunde Begleitung auf der Terraſſe. Der Donner des Geſchützes zu dem Feſtſchmaus des Königs giebt Hamlet Veranlaſſung zu der ſich immer mehr verallgemeinernden Reflexion über den einzelnen Makel, welcher Nationen, wie einzelne Menſchen oft um den Werth ihrer beſten Thaten bringt. Die weit ausgeſponnene, in weitſchichtiger Periodologie ſich ergebende Reflexion *) ſcheint indeſſen in dieſem Augenblicke mehr aus einer Beſchwichtigung des aufgeregten Gemüths zu ſtammen, wenigſtens weiſt die Natur der Situation, die geſpannte Erwartung des Prinzen, wie der nur ſo erklärliche breite und ſtockende Gedankenfluß dieſer ganzen Stelle auf eine ſolche Auslegung hin. Wir glauben daher, daß der Darſteller uns in der Recitation dieſer ganzen Stelle den Hintergrund des aufgeregten Gemüths durchſcheinen laſſen müſſe, wodurch der ganze Bau dieſer Reflexion erſt begreiflich wird. Mit der plötzlichen Erſcheinung des Geiſtes bricht eben ſo plötzlich aus Hamlet jene ſchwunghafte und mächtige Beſchwörung hervor, wo wir die Kraft des Worts, wie durch Geiſtesgewalt über ihn kommen ſehn. Der zarte, nach innen gewandte, melancholiſche Prinz ſcheint von einer dämoniſchen Kraft ergriffen, welche faſt die Bande des Leibes und der Seele zu ſprengen droht. Die Größe dieſer ganzen Situation iſt hinlänglich anerkannt. Hamlets Außerſichſein, in welchem er dem Gebote des Geiſtes folgt, die furchtbarſte Span-

---

*) Von den Worten an:

„So geht es oft mit einzeln Menſchen auch“ u. ſ. f.

verallgemeinert Hamlet das unmittelbar vorher von den Dänen Ausgeſagte. Die Periode iſt unverhältnißmäßig verwickelt und lang ausgeſponnen, der Gedanke ohne Abrundung, die Anſchauungen ohne rechte Klarheit; was ſich indeſſen aus der von uns im Texte gegebenen Erklärung vollkommen rechtfertigt.

nung, dann die Empörung ſeiner ganzen Seele, endlich, nach dem Verſchwinden des Geiſtes, der Rachevorſatz, das Aufzucken eines hölliſchen Jubels, und inmitten des ſtachelndſten Thatendrangs doch zugleich wieder das Auftauchen der Reflexion, welche ſchon auf moraliſche Schwäche hindeutet; alle dieſe Elemente zuſammengenommen fordern zu ihrer Verſinnlichung eine eben ſo große Energie der phyſiſchen, als der geiſtigen Kräfte. Es iſt die einzige Scene, in welcher der Held der Reflexion ſich durch die Gewalt der Wirklichkeit zum Heroismus zuſammenfaßt und ſich über ſich ſelbſt erhebt. Nur große Mittel werden hier die volle Wirkung erreichen können; obwohl Hamlet, als die Negation des heroiſchen Princips, ſonſt vorzugsweiſe die Fülle geiſtiger Kräfte in Anſpruch nimmt und großer phyſiſcher Mittel entbehren kann.

Da Hamlet zwiſchen ſein Wollen und Handeln die Reflexion unabläſſig hineinſchiebt, ſo kommt er gar nicht dazu, vom Wollen zum Handeln überzugehn. Selbſt in der Scene mit dem Geiſte und in den Rache dürſtenden Ergüſſen unmittelbar nach der Mahnung des Geiſtes an Hamlet, drängt ſich unwillkührlich die Reflexion hervor und vergiftet faſt mitten im Affekt ſchon den Vorſatz. Selbſt in dieſer Scene fühlt man ſchon dem Hamlet die Krankheit der Reflexion an, aber ſie ſtiehlt ſich durch die Ausbrüche des Affekts gleichſam noch hindurch*). Mit dem *zweiten* Akt eröffnet ſich erſt der eigentliche Widerſpruch der Natur Hamlets, der im Gemüthe wuchernde Kampf zwiſchen der Reflexion und dem Sporn zur That. Dieſer Widerſpruch iſt Krankheit, und das Mittel, durch verſtellten Irrſinn den Hof zu täuſchen und unter dieſer Decke den Entſchluß erſt reifen zu laſſen, iſt ſelbſt nur eine Entwicklung dieſer Krankheit. Jeder Irrſinn iſt überhaupt der nicht zu bewältigende Widerſpruch des individuellen, ſeine Welt nur für ſich bildenden Bewußtſeins mit dem verſtändigen und darum allgemeinen Bewußtſein, wodurch ſich der Menſch mit Andern vermittelt. In Hamlet iſt dieſe Wahl des Mittels ſelbſt ſchon ein Zug innerer Zerrüttung und einer krankhaften Stimmung, welche ſich in dieſer Form des verſtellten Wahnſinns ausprägt, der aber eigentlich nur Hamlets nicht zu überwältigenden Widerſpruch gegenſtändlich macht. Darum bricht auch in dieſer Verſtellung oft unwillkührlich die Tiefe und Idealität des Gedankens hindurch, deſſen Subſtanz ſtets auf der Vergegenwärtigung des entgegengeſetzten theoretiſchen und praktiſchen Verhaltens, der Göttlichkeit des Denkens *) und der Be-

---

*) Unmittelbar nach dem Abgang des Geiſtes bricht Hamlet in Verwünſchungen aus, denen der Vorſatz der Rache folgt. Aber auch hier bringt es Hamlet nicht zum unmittelbaren, energiſchen Ausdruck einer Rache, der wir die Gewißheit einer folgenden That anfühlen. Hamlet giebt uns vielmehr den Prozeß ſeines Innern, durch welchen das Gefühl der Rache wach erhalten werden ſoll. Hamlet ſpricht nämlich in dieſem Momente das Bewußtſein aus, daß er ſein Inneres zu einer tabula rasa machen müſſe, um darin das alleinige Gebot der Rache einzuzeichnen. In dieſer ganzen Reflexion erſcheint ſchon der unmittelbare Thatendrang geſchwächt; denn derſelbe würde ſich niemals in ſolcher Darlegung des Vorſatzes ankündigen, niemals uns das ganze Geflecht der Reflexionen geben, welche den Gedanken der Rache aufrecht erhalten ſollen. Auch ſelbſt in den Reden gegen die

---

Freunde, namentlich in den Ermahnungen, das Erlebte geheim zu halten, offenbart ſich jene Beweglichkeit der Reflexion, welche ſich auch in den gewaltigſten Affekt hineindrängt und der Feind aller unmittelbar wirkenden Gemüthskraft iſt. Die Kunſt Shakeſpeares iſt darin eine außerordentliche, uns beim Hamlet in den feinſten Zügen den ganz der Reflexionsthätigkeit verfallenen und dadurch aller unmittelbar wirkenden Thatkraft entfremdeten Prinzen zu zeichnen.

*) Namentlich bricht in der Scene zwiſchen Hamlet und den Hofleuten Roſenkranz und Güldenſtern das Bewußtſein von der unendlichen Macht des Selbſtbewußtſeins, als der alle Unmittelbarkeit auflöſenden Negativität des Denkens, welches ſich zum Herrn über alles Gegebene macht, mit einer Klarheit hervor, wie ſie nur in der rein theoretiſchen Natur Hamlets zur Erſcheinung kommen kann. Hamlet erfaßt in den Worten: An ſich iſt nichts weder gut noch böſe, das Denken macht es erſt dazu," das Princip des Denkens als die abſolute Macht der Dialektik und Kritik; Worte, durch welche Hamlet als theoretiſcher Menſch eben ſo erhaben iſt über den ganzen Kreis der Welt, welcher er angehört, als er als praktiſcher Menſch unter derſelben ſteht.

ſchränktheit im Handeln, der idealen Freiheit und der Gebundenheit im Gebiete des Realen beruht *). Dieſer von Hamlet nicht bewältigte Widerſpruch, auf deſſen Auflöſung die ganze Tragödie beruht, wirft ihn innerlich in Unruhe und Melancholie, aus der dann in Momenten der Funke eines gegen ihn ſelbſt gekehrten Zornes herausſchlägt. Dieſe am Schluſſe des zweiten Akts im Monolog hervorbrechenden, gegen ſeine Thatloſigkeit gerichteten Zornesworte ſind nur das Reſultat des ſich auf einmal erkennenden Widerſpruchs zwiſchen der Reflexion und der That, eines Widerſpruchs, der in den vorigen Scenen zwar ebenfalls waltet, aber ſich noch nicht als ſolcher in ſeiner ganzen Intenſität erfaßt hatte. Der Darſteller hat uns daher in dem Monologe dieſes Hervorbrechen des Zwieſpalts als ein Reſultat der ganzen vorausgegangenen Verſtellung, welches mit unaufhaltſamer Kraft wie eine verzehrende Flamme aus dem Gemüthe herausſchlägt, darzuſtellen. Hamlet erfaßt ſich in dem Monologe zum erſtenmale in der vollen Ohnmacht ſeines Reflexionsſtandpunktes **). Dieſer Hohn über ſich ſelbſt entzündet ſich

---

*) Wir haben dabei beſonders den beredten Erguß Hamlets gegenwärtig, in welchem derſelbe die Hoheit des Menſchen ſo begeiſterungsvoll ausſpricht, um mit der Ironie darauf zu enden: „Welch ein Meiſterwerk iſt der Menſch! wie edel durch Vernunft, wie unbegränzt an Fähigkeiten! in Geſtalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was iſt mir dieſe Quinteſſenz von Staub?" Dieſer ironiſche, die ganze vorhergegangene Verherrlichung vernichtende Schluß iſt nur erklärlich als ein Produkt des Zwieſpalts zwiſchen der Unendlichkeit des Gedankens und der Beſchränktheit, welcher ſich der Menſch im Handeln unterwerfen muß. Weil Hamlet dieſe Brücke zwiſchen der kritiſchen Macht des Selbſtbewußtſeins und ſeiner Selbſtbeſchränkung in der That nicht ſchlagen kann, ſo ſind ihm auch beide Seiten unvermittelt. Daher iſt ihm der im Begreifen ſo gottähnliche Menſch zugleich nur eine Quinteſſenz von Staub.

**) Daher die immer neuen Wendungen, in welchen ſich Hamlet als den Träumer, den thatloſen, ohnmächtigen Feigling bezeichnet, in denen er ſich ſelbſt mit der rückſichtsloſeſten Härte verurtheilt, ohne gleichwohl die an dem Anblick des „um Hekuba“ ſich zum Spiel der Leidenſchaft, zum Schein des Ernſtes aufregenden Schauſpielers, während ihn die furchtbar mahnende Wirklichkeit nur bis zum Ernſt des Scheins der Leidenſchaft treibt. Aber inmitten des Zornes über ſich ſelbſt fällt ihn die Reflexion von neuem krampfhaft an und wirft ihn wieder in die Ohnmacht hinein. Damit betreten wir das zweite Stadium ſeiner innern Entwicklung.

Die Reflexion, welche zu dem Mittel des verſtellten Wahnſinns griff, um nur nicht ſogleich handeln zu dürfen, nimmt jetzt zu der moraliſchen Gewiſſenhaftigkeit ihre Zuflucht und verhüllt ihre ſittliche Ohnmacht hinter dem Streben, die Berechtigung zur Rache allſeitig zu durchforſchen und erſt nach Beſeitigung aller Zweifel zur That zu ſchreiten. Die moraliſche Feigheit flüchtet ſich hinter die Gewiſſenhaftigkeit in der Erwägung aller Gründe, und ahnt zunächſt gar nicht, daß ſie ſich dadurch eigentlich nur ſelbſt beſchwichtigt. Darum erſcheint zwar der Schluß des Monologs im zweiten Akt wie ein neuer Anlauf zum Entſchluß und endigt mit einem Vorſatz, der wie ein Aufſchwung ausſieht*), aber in der That nur die eigne Ohnmacht verhüllt. Der Darſteller hat daher den Monolog allerdings mit dem Feuer eines energiſchen Vorſatzes zu ſchließen, weil Hamlet ſich über ſich ſelbſt täuſcht.

Aber Hamlet iſt wieder eine zu ſelbſtbewußte, reflexionsſtarke Natur, um in dieſer Selbſttäuſchung zu beharren; ſein Erwachen daraus iſt daher eine Rückkehr zur Melancholie, welche, eben da

---

Schuld anders als durch Worte abzubüßen. Nur das Handeln würde Hamlet innerlich frei machen, denn es würde das Bewußtſein ſeiner Schuld aufheben, während die Strenge aller Selbſtverurtheilung durch Worte Nichts in ſeiner Stimmung ändert, weil ja dadurch keine wirkliche Veränderung eintritt.

*) Hamlet ſchließt den Monolog mit den Worten:

„ich will Grund,
Der ſichrer iſt. Das Schauſriel ſei die Schlinge,
In die den König ſein Gewiſſen bringe.“

ſie aus der Ueberzeugung der Ohnmacht im Handeln ſtammt, auch eine viel intenſivere iſt, als zu Anfang. Indem Hamlet ſeine Selbſttäuſchung inne geworden iſt, hat er ſich, ſo zu ſagen, auf ſeinem moraliſchen Liebäugeln mit ſich ſelbſt ertappt, und empfindet dies als ſeine Natur, welche mit der ihm gewordenen Aufgabe, der That, im ſchneidendſten Widerſpruche ſteht. Dieſer Zwieſpalt faßt ſich nun in dem allberühmten Monologe „Seyn oder nicht Seyn" zuſammen, deſſen Inhalt wir, trotz aller ſubtilen Bemerkungen Tiecks *), doch, unſerer ganzen Darſtellung nach, für nichts

---

*) Vergl. die **Dramaturgiſchen Blätter von Tieck** 2. S. 138 u. ſ. f. Bekanntlich hat **Tieck** den ganzen Monolog mit einem großen Aufwand von Scharfſinn auf die Erwägung der Frage Hamlets zurückgeführt, ob der König von ihm ermordet werden ſolle, oder nicht. Tieck ſieht daher in dem Monologe nur die nochmalige Ergründung der Frage, warum es ihm (dem Hamlet) denn ſo ſchwer werde, den Entſchluß, die That, die von ihm gefordert werde, auszuführen. Nach Tieck nimmt Hamlet im Monolog zunächſt den ihn beunruhigenden Gedanken auf: Was hält mich denn ab, als Rächer aufzutreten? Es handelt ſich ja nur um Seyn und Nichtſeyn, d. h. um Leben und Tod. Nur das Leben iſt bei dieſer That zu verlieren. Von dem einmal gefaßten Grundgedanken aus führt Tieck die Deutung des Monologs ſehr konſequent und geiſtvoll durch; aber wir halten den Grundgedanken für unwahr. Tieck ſcheint uns die Dialektik zu überſehn, welche Hamlets ganzen Reflexionszuſtand regiert. Der Monolog kann unmöglich, wie Tieck will, eine Fortſetzung der ſchon in dem eben vorhergegangenen Selbſtgeſpräch entwickelten Stimmung ſein; Hamlet würde damit nur etwas ſchon Abgethanes noch einmal wieder aufnehmen. Mit dieſer Annahme fehlt der Fortſchritt in der Dialektik dieſes Standpunkts. Hamlet kann, nachdem er einen aus ſeiner moraliſchen Schwäche hervorgegangenen Entſchluß gefaßt hat, das Weſen des Geiſtes, der ihm erſchienen iſt, zu prüfen und dazu das Schauſpiel zu benutzen, nicht wieder zu dem erſten Gedanken zurückkehren. Hamlet hat ja für den Augenblick den Vorſatz augenblicklicher Rache aufgegeben, weil er einen neuen Weg einſchlagen will, nämlich ſich über die Botſchaft des Geiſtes zu vergewiſſern. Wie ſollte er alſo unmittelbar nachher wieder darüber grübeln, ob die Rache ſogleich an dem Könige auszuführen ſei, oder nicht; da ja doch erſt ermittelt werden ſoll, ob der Geiſt ein Geiſt der Wahrheit geweſen iſt, d. h. aber doch wohl, ob Rache an dem Könige genommen werden ſoll. Wohl aber erklärt ſich der Monolog nach unſerer oben gegebenen Auffaſſung als ein Erwachen

Anderes, als für ein Geſpinſt der Reflexion über den Selbſtmord halten können. Wir wollen verſuchen, dies aus der Situation ſelbſt zu begründen.

Hamlet iſt nach dem Entſchluß, den er gefaßt hat, den König durch das aufzuführende Schauſpiel zu prüfen, um ſich von der Wahrheit jener Geiſterſtimme zu überzeugen, bei ſeinem ſteten Brüten über ſich ſelbſt, in ſich gegangen; er hat dieſen Vorſatz offenbar als das erkannt, was er wirklich iſt, nämlich als eine Ausflucht ſeiner Unentſchloſſenheit, um nur nicht zur That fortſchreiten zu dürfen. Dieſer Gedanke läßt Hamlet ſeine moraliſche Feigheit als den Grundzug ſeiner Natur erkennen. Wenn er im erſten Monologe wünſcht, daß der Höchſte ſein Gebot nicht gegen den Selbſtmord gerichtet hätte, ſo iſt dies ein Schmerzensruf, den ihm der Druck ſeiner Lage und ſein ahnungsvoller Geiſt entreißen, weil er gewiß iſt, daß etwas faul iſt im Staate Dänemark. Aber er hatte noch nicht die Mahnung zur That empfangen; auf ſeine Seele war noch nicht die Laſt der Rache gewälzt. Sein Gemüth war der furchtbaren Enthüllung des Verbrechens faſt erlegen; es hatte ſich nur durch den Gedanken an die That aufrecht erhalten. Aber die geſtrafften Sehnen waren wieder erſchlafft, ſeine Verſtellung war die erſte Flucht vor der That; der Monolog am Schluß des zweiten Akts war der erſte Zornausbruch gegen ſich, als den moraliſchen Feigling, die erſte Selbſtverurtheilung ſeines Reflexionsſtandpunktes. Der Vorſatz, durch das Schauſpiel die Wahrheit des Geiſtes, wie das Gewiſſen des Königs zu prüfen, iſt, wie gezeigt, eine Selbſttäuſchung, welcher ſich Hamlet hingiebt. Der Gedanke der Rechtfertigung des Geiſtes ſchiebt ſich ihm zwiſchen das Wollen und Vollbringen hemmend ein. Das Erwachen aus dieſer Selbſttäuſchung giebt daher Hamlet ſeiner urſprünglichen Schwermuth zurück; aber dies iſt keine leere Rückkehr, ſie iſt durch die

---

Hamlets aus ſeiner Selbſttäuſchung und damit als ein Fortſchritt in der Entwicklung ſeines Bewußtſeins.

Erfahrung, die er an ſeiner eignen Natur gemacht hat, vermittelt; ſie hat daher auch nicht, wie der erſte Monolog, den allgemeinen Ausdruck der Verſtimmung, ſondern ſie hat den ganz beſtimmten Inhalt eines Widerſpruchs ſeiner Natur mit ſeiner Beſtimmung. Das Gefühl dieſes Widerſpruchs treibt ihn zur Betrachtung des Selbſtmordes, der ihm der einzige Weg zu ſein ſcheint, die Laſt der Schwermuth ein für allemal abzuwerfen und ſich dem unüberwindlichen Zwieſpalt, in den er ſich verſetzt fühlt, ſchlechthin zu entziehn. Aber der Selbſtmord iſt ſelbſt eine That, welche das Abbrechen aller Reflexion fordert. Hamlet bewegt ſich daher in dem ſeiner Natur weſentlichen Kreislaufe der Reflexion, welche jeden ſich hervordrängenden Anlauf zur That von neuem vernichtet. Der Schmerz über die aus dem Standpunkt der Reflexion erwachſene Selbſtbelügung läßt ihn den Gedanken des Selbſtmordes ausbrüten, aber die Reflexion über die That des Selbſtmordes zerſetzt wiederum ſogleich den Entſchluß und verflicht Hamlet in ein endloſes Netz von Grübeleien, welche die geſchäftige Reflexion aus ſich herausſpinnt, um mit der Vernichtung des Vorſatzes zu endigen.

Hamlet erfaßt ſich am Schluß des Monologs ſelbſt in dieſem Kreislaufe der Reflexion, welche Vorſätze hervortreibt, um ſie durch die Reflexion und das Herüber und Hinüber moraliſcher Betrachtung wieder zu zerſtören. Daß die Geſundheit des Entſchluſſes von der verzehrenden Reflexion angekränkelt und dem Tode entgegengeführt wird, iſt daher das einfache Reſultat, zu welchem ſich der Monolog, als in ſeine Spitze, zuſammenfaßt. Es iſt darin nur der Kampf der Reflexion mit der That zu ſeinem treuſten und wahrſten Ausdruck gebracht.

Hamlet wird von Ophelia belauſcht; ſie iſt zu dieſem Horcherdienſt beſtimmt. Dieſe Ueberzeugung, daß auch Ophelia ſich nicht völlig wahr erhalten hat, daß auch ſie ſich zu einer Täuſchung hergegeben, bedingt zunächſt den Ton der folgenden Scene mit Ophelia. Aber die Härte, ja ſelbſt der Hohn, mit welchem Hamlet der Ophelia begegnet, haben ihre letzte Wurzel in ſeiner gegen das geſammte weibliche Geſchlecht gerichteten Bitterkeit. Dieſe iſt durch den ſchnöden Leichtſinn der Mutter erzeugt worden. An der Einzigen irre geworden, der er durch die heiligſten Bande verwandt, und welche vor der zweiten Ehe mit dem Mörder ſeines Vaters ihm ein Bild ächter Frauenwürde und Tugend war, erſcheint ihm jetzt jedes Weib, wie ſehr der Schein auch das Gegentheil ausſage, ſündhaft und zu leichtſinnigem Handeln geneigt. Dieſe Grundüberzeugung, die in Hamlet arbeitet und an ihm zehrt, bricht nun, theils in harten Mahnungen, theils in verletzenden und ſelbſt lasciven Wendungen, theils in dem Hohn über den Anſpruch der Sittſamkeit und Tugend aus, weil ihm derſelbe nur die innere Sündhaftigkeit der ſinnlichen Natur verhüllen. Alle dieſe Seiten vereinigen ſich in dieſer und der folgenden Scene gegen Ophelia. Man darf wahrlich zu ihrer Erklärung nicht den durch nichts nothwendigen Fall Ophelias vorausſetzen. Alles geht vielmehr aus der Ueberzeugung Hamlets von der Natur des Weibes ganz konſequent hervor und gewinnt dadurch die vollſte, innere Wahrheit. Die Erbitterung gegen das Weib, das ihm in der Mutter überhaupt gefallen iſt, macht ſich ganz der reflektirenden Natur Hamlets gemäß in jenen kurzen, epigrammatiſchen Spitzen Luft, welche er dann am liebſten aus ſeiner zerriſſenen Seele abſchnellt, wenn ihm nach ſeiner Meinung der Heuchelſchein der Tugend am meiſten entgegentritt. In dieſen Hohn und Spott gegen Ophelia, als das mit allen andern ihres Geſchlechts das Erbtheil der Schwachheit und ſittlichen Gebrechlichkeit theilende Weib, miſcht ſich zugleich der Ausdruck einſtiger, inniger Zuneigung, welche daher natürlich zu einem Schmerz wird über das auch ihr zugefallene Loos, der Sündhaftigkeit ihrer Natur zu erliegen. Weil Ophelia das einzige Weib iſt, welches Hamlet geliebt hat, ſo möchte er ſie vor Allem vor dem Roſt der ſündigen Welt bewahren, und den Verſuchungen entnehmen, denen ſie auch erliegen werde. Dieſen Wunſch faßt er daher in die immer wiederkehrende Mahnung zuſammen: Geh in ein Kloſter, womit er den ſchmerzlichen Ausdruck eines ewigen Lebewohls verbindet. So erſcheint Hamlet in dieſer Scene mit Ophelia in die entgegengeſetzteſten Empfindungen geworfen, welche der Ophelia das Bild eines zerſtörten Geiſtes geben müſſen, weil ſie die Wurzel nicht kennt, aus der dieſe einander widerſtrebenden Empfindungen hervorbrechen.

Hamlet iſt in dieſer Scene mit Ophelia, wie wir gezeigt zu haben glauben, ein Raub disparater Gegenſätze, welche ſich ſeines ganzen Weſens bemächtigt haben und ihn innerlich zerwühlen. Hamlet erſcheint daher als ein zerſtörtes Gemüth, weil ſich mit ſeiner Bitterkeit und dem Hohn gegen das weibliche Geſchlecht zugleich die Wehmuth und der Schmerz über das Loos der Einzigen verbinden, welche er vor dem Falle retten möchte. Nur von dieſem, aus der ganzen Natur Hamlets folgenden Geſichtspunkt iſt in dieſer Scene Alles erklärlich und von der größten Konſequenz. Hamlet kehrt hier gar nicht den Schein des Wahnſinns heraus, dem er ſich innerlich als der verſtändige, wache Geiſt gegenüberſtellte. Dieſes Umſchlagen der heterogenſten Empfindungen rauher Mahnung, der Verſpottung, der Selbſtverachtung, der Wehmuth, der Innigkeit und eines auflöſenden Schmerzes iſt vielmehr die Subſtanz ſeines Gemüthslebens, welche für Ophelia als Ausdruck der Geiſtesſtörung erſcheinen müſſen, weil ſie die im Abgrunde ſeiner Seele geſponnenen Combinationen nicht kennt.

Die Aufgabe des Darſtellers iſt es daher, uns mit der vollen Wahrheit dieſes Abbild der entgegengeſetzten Empfindungen wiederzugeben und ſie als das tiefſte Leben Hamlets darzuſtellen, woran der Zweck der Verſtellung keinen Theil hat *). Der rapide Wechſel entgegengeſetzter Empfindungen iſt weſentlich der Ausdruck der innern Zerriſſenheit, welche den Lebensfaden dieſer ganzen Scene bildet. Der Schmelz der Bitte und die Wehmuth des Abſchieds, in welche ſich noch einmal aller Zauber vergangener Stunden zuſammendrängt, ſind nicht minder der tiefſte Seelenausdruck Hamlets, als der damit wechſelnde Hohn, ſobald derſelbe den Tugendſtolz und das Gefühl der Sicherheit wittert, während ſich nach ſeiner Vorſtellung nur die ſittliche Schwäche darin verbirgt.

---

*) Es iſt hier der Ort, der bewunderungswürdigen Weiſe zu gedenken, in der der ſo früh dahingeſchiedene P. A. Wolf den Hamlet namentlich in dieſer Scene verſinnlichte. Wolf war durch ſeine ganze Organiſation zur Darſtellung des Prinzen, wie Wenige berufen, und ſein Hamlet war unzweifelhaft eine Leiſtung erſten Ranges. In jedem Augenblick vereinigte er das tiefſte Verſtändniß des räthſelhaften Charakters mit der Macht des Tons und der Gebärden, dem innerlich Angeſchauten den vollendeten Aus-

Die folgende Scene mit den Schauſpielern bietet für das Verſtändniß und für die Darſtellung keine weitern Schwierigkeiten dar. Das Schauſpiel naht. Hamlets Erguß gegen Horatio geht dieſer ſpannenden Situation vorher. Die innere Unruhe verbirgt Hamlet mühſam unter dem angenommenen Humor, dem man doch aber den Stachel der Seele anfühlen muß, welcher ſeine ſchneidende Schärfe nicht ganz verdecken läßt. Aus dieſer Stimmung wirft Hamlet jene loſen Worte gegen Ophelia und die Sarkasmen gegen die Mutter; in erſtere den ſchon früher berührten Hohn gegen des Weibes Schwachheit überhaupt ergießend, in letztern ſich von der Erbitterung über den ſchnöden Leichtſinn der Mutter Luft machend. Die epigrammatiſchen Wendungen, welche Hamlet zwiſchen die Recitationen auf der Bühne hineinwirft, ſind die Vorboten ſeiner ſich immer mehr befeſtigenden Ueberzeugung von der Wahrheit des Geiſtes, denn ſie erwachſen offenbar aus der ſteigenden Unruhe des

---

druck zu geben. Vor Allem war es aber die gedachte Scene mit Ophelia, in der alle ſeine Kräfte gewiſſermaßen in Blüthe ſtanden, in der er das ganze Gemüthsleben Hamlets mit einer Klarheit enthüllte, welche über den Charakter des Werks ſelbſt ein helles Licht verbreitete. Die Selbſtverachtung, der Hohn gegen das auf ſeine Tugend ſtolze Weib, die Ironie über die weibliche Sündhaftigkeit und dann wieder die unendliche Wehmuth und Innigkeit, welche durch die düſtre Melancholie und die Zerriſſenheit hindurchbrechen, alles kam hier zu ſeinem vollſten Recht. Der Ton, mit welchem Wolf namentlich die immer wiederkehrende Mahnung: „Geh in ein Kloſter“ und das Lebewohl ſprach, ließ uns in die Tiefen eines unendlichen Schmerzes blicken, welcher ſich in dieſe Worte gleichſam zuſammenfaßte.

Königs, welche ſich in Hamlets Sarkasmen reflektirt. Aber als der König das Schauſpiel verläßt, weil er ſein eignes Verbrechen nicht vorgeſtellt ſchauen mag und ſo ſich ſelber entflieht, da bricht der volle Triumph aus der Bruſt Hamlets hervor, der ſich in jene halb geſungenen, halb geſprochenen Verſe ergießt, in welchen ein hölliſcher Hohn die Seele Hamlets durchzittert, der ſich nur krampfhaft in dieſe Form einzwängt, um nicht alle Schranken zu zerſprengen *). In der ganzen folgenden Scene mit den beiden Hofleuten, Güldenſtern und Roſenkranz, erſcheint Hamlet noch von dem Eindruck der vorigen Scene getragen. Derſelbe ſetzt ſich nicht nur in einzelnen Sarkasmen gegen den König und die Königin fort, ſondern auch in der ganzen Behandlung der Hofleute und vornämlich in den von dem Triumph über die ihm gewordene Beſtätigung zeugenden, überlegenen Wendungen, durch welche er jene in ihrem eignen Netze fängt und als Aushorcher ſeines geheimſten Lebens bloßſtellt **). Dieſe Geiſtesüberlegenheit und der durchſchauende Verſtand, durch welchen Hamlet die beiden Hofleute in ihr Nichts zurückgeführt hat, nimmt, dem Polonius gegenüber, die Geſtalt einer heitern Ironie an, durch welche er der ernſten Seite der Geſinnungsloſigkeit, unſittlicher Dienſtbefliſſenheit und der Gunſtbuhlerei des Hofgeſindes auch die Kehrſeite des Komiſchen gegenüberſtellt. Dies geſchieht in der Scene mit Polonius, den Hamlet ſagen läßt, was er will, während der alte Polonius ſeiner Seits in alle die abſpringenden und wechſelnden Behauptungen Hamlets immer bejahend eingeht, weil er ſie als Zeichen ſeiner Tollheit anſieht.

---

*) Wir meinen hier die beiden Strophen:

„Ey der Geſunde hüpft und lacht“ u. ſ. f.

und die zweite, welche mit den Worten beginnt:

„Denn dir, mein Damon, iſt bekannt“ u. ſ. f.

**) Wir haben hier vornämlich die berühmte Stelle gegenwärtig, in welcher Hamlet die beiden Hofleute nöthigt, die Flöte zu ſpielen, und an ihrer Weigerung, weil ſie keinen einzigen Griff kennen, die poſitive Abfertigung ihrer Zudringlichkeit und heuchleriſchen Dienſtfertigkeit knüpft.

Hamlet eilt zur Mutter, der er den Spiegel ihrer Sünde vorzuhalten entſchloſſen iſt; aber er will „nur Dolche reden, keine brauchen.“ Das Schauſpiel hatte Hamlet die abſolute Gewißheit von der Wahrheit des Geiſtes gegeben. Nach dieſer Seite hin konnte ſich der Zweifel nicht mehr hervorwagen; die Reflexion ſchien auf dieſem Gebiete, der Nothwendigkeit der That gewichen zu ſein. Aber die Reflexion drängt ſich durch immer neue Spalten hindurch und lähmt immer aufs neue die Thatkraft. Da der Entſchluß zur That immer das Abbrechen der Reflexion fordert, weil die letztere nie bis zu einer äußerſten Gränze hin fortgeſponnen werden kann, ſondern ſich endlos forterzeugt, ſo vergiftet ſie auch immer wieder den Willen und raubt ihm Mark und Nachdruck. Hamlet erging ſich bisher in der Reflexion über die Wahrheit des Geiſtes; ſie ſollte erſt über allen Zweifel feſtſtehn. Aber die Reflexion will die That nur als eine durchaus, d. h. in allen ihren beſondern Umſtänden, unter welchen ſie ausgeübt wird, ſittliche und reine vollbringen. Auch der ganze Kreis der beſondern Verhältniſſe, unter denen die That ins Leben tritt, ſoll erſt von der Reflexion durchmeſſen und beleuchtet ſein. Da dies aber wieder eine endloſe Thätigkeit vorausſetzt, ſo wird auch die That, ſelbſt in dem Momente, wo die Ausführung ganz in die Hände Hamlets gelegt iſt, wieder hinausgeſchoben. Aber der Standpunkt der Reflexion erfaßt ſich, während ihrer Thätigkeit, nicht zugleich als Widerſpruch ihrer Schrankenloſigkeit und der Schranke der That, ihrer Endloſigkeit und der Beſchloſſenheit der That. Hamlet erkennt ſich, während ſeines Reflektirens, nicht zugleich als durch die Reflexion ſelbſt krank und ohnmächtig, weil er ſie in keinem Momente als die eigentliche Wurzel ſeiner ſittlichen Schwäche auffaßt. Daher iſt er wieder in der Selbſttäuſchung befangen, ſich nur eine neue Gränze zu ſetzen, nach deren Erreichung die That unmittelbar folgen ſolle, da doch jede durch die Reflexion geſetzte Gränze nur die Beſtimmung hat, wieder aufgehoben und durch eine neue, weiter hinausgeſchobene erſetzt zu werden.

Dieſen aus dem Standpunkte Hamlets entwickelten dialektiſchen Prozeß ſtellt uns Hamlets Rede dar, während der König ſich zum Beten entfernt hat*). Denn in ihr weiſt Hamlet den Moment zur Rache hinaus, weil die That auch in Rückſicht aller beſondern Umſtände als eine völlig fleckenloſe ins Leben treten ſoll, weil die Reflexion ſich nicht eher beruhigen will, als bis ſie der That ihr jungfräuliches Anſehn in allen Beziehungen gerettet hat. Da Hamlet aber des Widerſpruchs, in welchen er verſtrickt iſt, nicht Herr wird, ſo verfällt er der Selbſttäuſchung, einen ſolchen Moment der völligen Reinheit und Unſchuld für die That herbeiführen zu können, und der Selbſtbelügung, welche ſich dieſen Moment nur ſetzt, um nicht die Brücke zwiſchen dem Entſchluß und der That wirklich ſchlagen zu dürfen. Hamlet iſt daher in dieſem Monologe ſubjektiv ganz ehrlich; er betritt dies neue Stadium ſeiner Krankheit mit dem vollen Gefühl der Geſundheit und verſenkt ſich ganz in das Pathos, welches die Ausführung der Rache in die Zukunft und unter Umſtände verlegt, welche dieſelbe in jeder Beziehung wie eine Strafe Gottes erſcheinen laſſen ſollen.

Die Scene mit der Mutter hat für die Auffaſſung keine Schwierigkeit. In Hamlet erſcheint hier die ſittliche Energie des Wortes in ihrem höchſten Schwunge. Der Mutter gegenüber löſt ſich die Zunge, welche ſo lange zum Schweigen verurtheilt war, und die ſittliche Entrüſtung über ihren Frevel ergießt ſich wie ein Bergſtrom. Dieſe Scene iſt aber zugleich auch die Spitze von Hamlets theoretiſchem Verhalten. Daher ſchreitet in dieſer Scene grade der Geiſt mahnend und die Trägheit Hamlets verdammend ein. Wie das erſte Erſcheinen des Geiſtes durch die ganze Stimmung der Freunde Hamlets und durch die Ahnung Hamlets von einem großen Verbrechen bedingt war, ſo iſt das zweite Erſcheinen durch den Widerſpruch der tief empfundenen Nothwendigkeit der That und der ſittlichen Ohnmacht, ſie auszuführen, geſetzt. Da Hamlet ſich ſelbſt, kraft der Stärke ſeines Denkens, den Widerſpruch in ſeiner Natur nicht verhehlen kann, ſo darf ſich dieſer Widerſpruch auch in der Erſcheinung des mahnenden Geiſtes gegenſtändlich machen. Daß aber dieſe Mahnung grade auf dem höchſten Gipfel der ſittlichen Beredſamkeit erfolgt, ſoll nur andeuten, daß Hamlet in dieſem Momente zugleich von dem Vollbringen der That am entfernteſten iſt. Indem ſich die Macht der Rede zu ihrem höchſten Ausdruck zuſammenfaßt, erſcheint das Bedürfniß der That am weiteſten zurückgedrängt. Darum ſchreitet es jetzt mahnend ein und entfernt gleichſam die Einbildung, als ob dieſe Energie der Beredſamkeit ſchon That ſei, oder die That überflüſſig mache. In dieſem Sinne empfindet auch Hamlet die Erſcheinung des Vaters, welcher, weil er nur Hamlets eignes, gegenſtändlich gewordenes Bewußtſein darſtellt, auch nur von ihm und nicht zugleich auch von der Mutter wahrgenommen werden kann. Daher iſt Hamlet außer ſich und erſcheint der Mutter in wahnſinnähnlichem Zuſtande. Seine Exaltation iſt nur das Gefühl des Widerſpruchs, in welchem er ſich im Augenblicke höchſter Redekraft mit der Thatkraft befindet.

---

*) Der ganze Monolog Hamlets:

„Jetzt könnt' ich's thun, bequem; er iſt im Beten.
Jetzt will ich's thun" u. ſ. f.

beſtätigt unſere Auffaſſung.

Hamlet hatte aber auch am Anfang der Scene einen Anlauf zum Handeln genommen; aber an des Königs Stelle war Polonius getroffen worden. Der beſonnenſte, reflektirendſte Menſch hatte hierin die Ironie ſeines eignen Standpunktes erfahren; der Held der Reflexion, der nicht eher zur That übergehn wollte, bis er alle Folgen derſelben durchmeſſen und ſie nach allen Seiten hin als eine ſittliche geſichert hatte, irrt, indem er ſich zum erſtenmale zu einer That aufrafft, in das unbeſonnenſte Thun ab, welches ſeinen Zweck verfehlt. Indem von Hamlet Polonius an der Stelle des Königs hinter der Tapete umgebracht wird, ſo offenbart ſich darin nur die Ironie des ganzen Standpunkts der Reflexion, der im Handeln plötzlich alle mühſam erarbeiteten Gedanken einbüßt und den allſeitig erwägendſten Menſchen in den unvorſichtigſten umſchlagen läßt. Hier zeigt ſich die Macht der Wirklichkeit, welche ſich gegen jede, ihr Weſen und ihr Herz nicht erfaſſende abſtrakte Reflexion geltend macht. Der für den König eingetauſchte Tod des Polonius iſt nichts als die Dialektik der Wirklichkeit in ihrer Stärke gegen die umſichtigſte und gründlichſte Reflexion, die ſich aber nicht getraute nun auch wirklich zur Praxis überzugehn. Greift dieſer Standpunkt nun einmal in die Wirklichkeit ein, ſo erhält ſolch ein Handeln die Phyſiognomie der Zufälligkeit und der Planloſigkeit, der man es anmerkt, wie wenig derſelbe ſich durch die vielſeitige Reflexionsbewegung doch eigentlich auf das Handeln vorbereitet hatte; er wird von der Macht des Augenblicks überraſcht und die Gewalt der Wirklichkeit ſetzt den beſonnenſten, aber nicht im Handeln geübten Verſtand zu dem unbeſonnenſten Verfahren herab.

Hamlets Humor der Tollheit ſetzt ſich zu Anfang des vierten Aktes fort. In den Wendungen über Polonius Leiche iſt es vor Allem die Nichtigkeit der endlichen Erſcheinung, welche er mit Witz und Schärfe hervorhebt*). Dieſe Nichtigkeit des Irdiſchen hängt aber bei Hamlet weſentlich mit der Gewißheit einer Alles lenkenden Vorſehung zuſammen. Schon jetzt erhebt er ſich aus dem Gefühl der Negativität des Endlichen und des Zufälligen zur Anerkennung des Ewigen und Nothwendigen**). Aber dieſe Gedankenbewegung

---

*) Beſonders die Stelle, wo Hamlet auf die Frage des Königs: Wo iſt Polonius? antwortet: „Beim Nachtmahl. Nicht wo er ſpeiſt, ſondern wo er geſpeiſt wird. Eine gewiſſe Reichsverſammlung von politiſchen Würmern hat ſich eben an ihn gemacht. So'n Wurm iſt auch der einzige Kaiſer, was die Tafel betrifft. Wir mäſten alle andern Kreaturen, um uns zu mäſten; und uns ſelbſt mäſten wir für Maden“ u. ſ. f. Dieſes Gefühl der Nichtigkeit aller irdiſchen Erſcheinung bildet übrigens die Grundſtimmung der ganzen Scene; nur ſpricht ſich dieſelbe durchaus nicht in ſentimentaler Weiſe, ſondern in der Form der Ironie aus.

**) Wir haben dabei die Stelle in der gedachten Scene im vierten Akt gegenwärtig, wo Hamlet auf die Eröffnung des Königs, ihn nach England zu ſenden, und auf die Worte des erſteren: „So iſt es, wenn du unſre Abwird für Hamlet wieder nur eine Flucht vor der That. Weil die göttliche Vorſehung auch das Beſondere nach ihren Abſichten lenkt, und allem noch ſo erhabenem Endlichen ſeine Schranke ſetzt, ſo bedarf es eigentlich nicht der That des Einzelnen; das an und für ſich Nothwendige kommt auch ohne das direkte Eingreifen des Einzelnen zu Stande; der Menſch darf dazu nicht die Verantwortung der That auf ſich nehmen, welche, weil ſie die Geſtalt der Rache hat, doch immer eine Verletzung einſchließt, aus der ſich alſo der Menſch nie ganz rein zurückbringt. Das Vertrauen zur Vorſehung gebietet, ihr die Sorge für die Rache zu überlaſſen. Dies iſt der Gedankenkern, hinter welchen ſich die ſittliche Ohnmacht Hamlets von neuem verſteckt, ſeine neue ſophiſtiſche Selbſtbelügung. Aber da dieſe Reflexionen nur die moraliſche Feigheit verhüllen und in Hamlet doch das Bewußtſein der ihm zugetheilten Aufgabe nicht ganz erſticken können, ſo wird das Letztere auch immer wieder hervorbrechen und ſeine Sophiſtik als Schwäche anklagen*). Dieſer Akt der Selbſterkenntniß der ſittlichen Ohnmacht wird für Hamlet durch das Auftreten des Prinzen Fortinbras und ſeiner Krieger herbeigeführt, welche um der Ehre willen in Kampf und Tod gehn und ihrem Führer willig folgen (Akt 4. Scene 4.). Hier ſieht Hamlet die Wahrheit der Negativität des Endlichen und Irdiſchen gegenſtändlich, welche der Menſch durch die Hingebung an die That, durch das Eingehen in Kampf und Tod für einen Gedanken bewährt. Eine Menge Krieger, nur durch die kriegeriſche Ehre ihres

---

ſicht wüßteſt,“ erwiedert: „Ich ſehe einen Cherub, der ſie ſieht. — Aber kommt! nach England!“ Hamlet reſignirt ſich hier in dem Blick auf eine Alles leitende Vorſehung, auf welche er in jenen Worten hindeutet. Wir haben im Text die Wirkungen dieſes ſich immer tiefer befeſtigenden Glaubens auf den Entſchluß der That ausführlich entwickelt.

*) Hamlet nennt in dem gleich nach der Entfernung der Krieger folgenden Monologe den bangen Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang, „einen Gedanken, der, zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur, und ſtets drei Viertel Feigheit hat.“

Führers in Bewegung geſetzt, durch den Gedanken des Ruhms allein geſtählt, wirft ſich dem Loos der Schlachten muthig entgegen; und was iſt der Antrieb ihrer Thatkraft gegen den ſeinigen *)! In dieſen Kriegern und ihrem Fürſten das Princip der formellen Ehre, in ihm das ſittliche Princip des Rechts, Verletztes wieder herzuſtellen und das aus den Fugen getretene Gemeinweſen wieder einzurichten. Wie kleinlich muß gegen dieſen Ernſt der Negativität des endlichen Daſeins, welchen ihm die ſo ruhig in die Gefahr des Todes ſich begebenden Krieger gegenſtändlich machen, dem Hamlet der Standpunkt ſeiner ſelbſtbelügenden Reflexion erſcheinen. Das Bewußtſein dieſes Widerſpruchs muß daher die Geſtalt einer Selbſtanklage annehmen, von welcher ſich Hamlet nur durch den Vorſatz unverzüglicher Rache augenblicklich befreien kann **).

Mit dem fünften Akt ſehn wir Hamlet in ähnlicher Stimmung wieder auftreten, wie in der zweiten Scene des vierten Akts.

---

*) Hamlet ſagt dies ganz direkt:

„Beiſpiele, die zu greifen mahnen mich.
So dieſes Heer von ſolcher Zahl und Stärke,
Von einem zarten Prinzen angeführt,
Deß Muth von hoher Ehrbegier geſchwellt,
Die Stirn dem ungewiſſen Ausgang beut
Und giebt ſein ſterblich und verletzbar Theil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren Preis
Für eine Nußſchaal“ u. ſ. f.

**) Hamlet ſagt:

„Wie ſteh denn ich,
Den ſeines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts
Den nichts erweckt? Ich ſeh indeß beſchämt
Den nahen Tod von zwanzigtauſend Mann,
Die für 'ne Grille, ein Phantom des Ruhms
Zum Grab gehn, wie ins Bett: es gilt ein Fleckchen,
Worauf die Zahl den Streit nicht führen kann:
Nicht Gruft genug und Raum, um die Erſchlagnen
Nur zu verbergen. **O von Stund' an trachtet**
Nach Blut Gedanken oder ſeyd verachtet.“

Aller Reichthum ſeiner Gedanken im Geſpräch mit den Todtengräbern bewegt ſich um die Nichtigkeit des Irdiſchen, um die Vergänglichkeit alles Glanzes und alles Mühens, welches der allgemeine Gleichmacher Tod zurückſchlingt. Aber dieſe Stimmung erſcheint durch ſeine Rettung vom Untergange, der ihm durch des Königs Hinterliſt bereitet wurde, vermittelt. Diejenigen, welche ihn dem ſichern Verderben ſorglos entgegenführten, ſtürzen ſelbſt hinein. An ſich ſelbſt hat Hamlet nun die Wahrheit einer, das Geſchick jedes Einzelnen hegenden Vorſehung erfahren; ſie iſt ihm nicht mehr nur ein Gegenſtand der Reflexion, nicht mehr ein bloßes Objekt ſeines Verſtandes, ſondern ſeines Gemüths und ſeines Glaubens. Je reſignirter Hamlet aber durch dieſe Zuverſicht zu dem Walten der Vorſehung geworden iſt, je mehr er ſich in allen beſondern Angelegenheiten als Gegenſtand der göttlichen Fürſorge betrachtet, deſto mehr iſt auch der letzte Bodenſatz von Thatkraft und von einem freien Entſchluß zur Rache in ihm aufgelöſt. Wenn auch der Einzelne ſchlechthin durch das Auge der Vorſehung bewacht, wenn der ganze Umfang der Exiſtenz von ihr gelenkt wird, ſo darf der Einzelne auch ihr vertrauungsvoll jede Rache überlaſſen: was ſein ſoll, wird geſchehn. Der Arm, welcher das Recht ſelber einzuſetzen ſich anmaßt, iſt gelähmt; denn er greift der ewigen Ordnung vor, die ſich auch ohne ſein Zuthun durchſetzen wird. So erſcheint Hamlet auf dem letzten Stadium ſeiner Entwicklung. Der Widerſpruch zwiſchen ſeinem Wollen und Vollbringen, der ihn bis dahin umherwarf, iſt für den Augenblick in den Glauben an die Alles umfaſſende göttliche Fürſorge verſenkt. Hamlet empfindet nicht mehr den Stachel der Thatloſigkeit. So geht er zu dem verhängnißvollen Gange des Zweikampfs mit Laertes innerlich gerüſtet *). Grade in dieſer letzten Kataſtrophe aber dringt

---

*) Die Subſtanz der ganzen eben entwickelten Gedankenbewegung faßt Hamlet unmittelbar ehe er zum Zweikampf mit Laertes geht, als Reſultat ſeiner ganzen Stimmung in die bedeutungsvollen Worte zuſammen: „Ich trotze allen Vorbedeutungen, es waltet eine beſondere Vorſehung über den

die Macht der Realität mit einer Stärke auf ihn ein, wie ſie Hamlet noch nie erfahren hatte. Sie trifft ihn in ungeheuren Schlägen und vernichtet plötzlich alle Reſultate der Reflexion. Die zahmſte Reſignation, die vertrauungsvollſte Hingebung an die Alles leitende Vorſehung, welche nicht erſt auf die Kühnheit des Einzelnen zu warten habe, werden durch den Frevel des Laertes und den plötzlichen Tod der vergifteten Königin in die Luft geſprengt. Hamlet greift zur Waffe. Alle Reflexionsweisheit wird plötzlich in den Abgrund zurückgeworfen, der König fällt von Hamlets Degen durchbohrt, die Leidenſchaft vollbringt die Rache, welche die Beſonnenheit immer wieder hinausſchob. Hamlet vollzieht das durch die

---

Fall eines Sperlings. Geſchieht es jetzt, ſo geſchieht es nicht für die Zukunft: geſchieht es nicht für die Zukunft, ſo geſchieht es jetzt; geſchieht es jetzt nicht, ſo geſchieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitſchaft ſein iſt Alles. Da kein Menſch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlaſſen? Mag's ſein!" Dieſe Worte beweiſen genugſam, daß das von uns im Texte über Hamlets Bewußtſein Entwickelte ganz der Natur des Charakters entnommen und nicht etwa unſere Hypotheſe iſt. Nur aus dieſer Stimmung, aus dieſer zuverſichtlichen Hingebung an eine, auch das Daſein des Einzelnen in allen Beziehungen leitende Vorſehung erklärt ſich die jetzt nicht mehr wie früher in Hamlet auftauchende Selbſtanklage gegen ſeine Schlaffheit, ſeine Thatloſigkeit und ſein Streben, dieſelbe zu beſchönigen. Hamlet iſt für den Moment von dem Widerſpruch, der ihn früher unabläſſig umherwarf, frei; er erſcheint in dieſer letzten Phaſe ſeiner Entwicklung vielmehr in ſich verſöhnt, da der Stachel des innern Vorwurfs abgeſtumpft iſt; der Entſchluß zur That überkommt ihn daher recht eigentlich, indem er ſie zuletzt vollbringt, wie ein Dämon, der ihn willenlos fortreißt. Dies iſt durch das abſolute Vertrauen in die göttliche Vorſehung bedingt, in welches ſich der Kampf zwiſchen der Erkenntniß der nothwendigen That und dem Vollbringen zuletzt aufgelöſt hat. Damit iſt auch zugleich die Verſöhnung Hamlets im Tode geſetzt, der ſich in dieſer ganzen Schlußkataſtrophe der Tragödie ſowohl in dem, was er ſelbſt vollbringt, als in dem, was an ihm vollbracht wird, als ein Organ der Alles lenkenden Vorſehung betrachtet. Nur durch dieſen Glauben vermag er ſich über die im Moment der Leidenſchaft ausgeübte Rache am Könige zu tröſten, welche ſein ganzes bisheriges Sinnen und Trachten, ſeiner That den Charakter höchſter Reinheit und Leidenſchaftsloſigkeit zu geben, zu Nichte macht.

Verhältniſſe Gebotene, das an und für ſich Nothwendige, aber er vollzieht es vielmehr als ein blindes Werkzeug, nicht als ein ſelbſtbewußter Geiſt. Der Held der Reflexion kommt darin vollſtändig zu Fall. Die Schranke ſeines ganzen Standpunkts kann nicht furchtbarer aufgewieſen werden, als es hier geſchieht. Nachdem die Reflexion ſich immer neue Kreiſe eröffnet hatte, um nur nicht zum Vollbringen der That fortgehn zu dürfen, nachdem Hamlets Selbſttäuſchung alle Stadien durchlaufen hat, bricht ſich endlich dieſe ideale Macht an der viel ſtärkern der Realität und bringt zugleich den Vollſtrecker der That um den Preis derſelben; die tragiſche Ironie iſt vollſtändig abgeſchloſſen. Auf der Spitze der Reſignation Hamlets auf die Vollſtreckung der That ſchlägt die thatloſe Reflexion plötzlich in die That der Rache um, welche ganz den Charakter der Leidenſchaft erhält, der ihr auf dem Wege des Grübelns vollends abgeſtreift werden ſollte. In Hamlet geht ſo der Standpunkt der Reflexion zu Grunde, er löſt ſich durch ſeine Dialektik ſelbſt auf. Aber in der That vollbringt ſich nur die Forderung des ſittlichen Geiſtes, der, indem er Hamlet zu einem bloßen Inſtrument herabſetzt, durch ihn nur ſein Gebot vollziehn läßt, ohne dem Vollſtrecker die Ehre der bewußten That zu laſſen. Die ſittliche Idee verſchlingt Alle, die an ihr gefrevelt haben, ohne irgend einen zum Helden zu machen, denn der es nach der Höhe ſeiner idealen Bildung zu ſein vermochte, der hat ſich durch die Krankheit der Reflexion um den Ruhm des Helden gebracht.

III.

Macbeth.

Macbeth hat mit Richard III. auf den erſten Anblick ſo Vieles gemein, daß zunächſt ein Hinblick auf den Letzteren und eine Vergleichung Beider gerechtfertigt erſcheinen. Richard und Macbeth ſind die beiden großen Geſtalten der modernen Tragödie, in welchen ſich die Erweiterung derſelben gegen die antike Tragödie am ſchlagendſten hervorthut. In Richard III., wie in Macbeth, ſind die Helden der Tragödie furchtbar wachſende Verbrecher, in deren Untergang ſich das Gericht des ſittlichen Geiſtes, ſowohl durch das Eintreten einer neuen Ordnung der Dinge, als durch die innere Zerrüttung der Verbrecher vollzieht. Wir erkannten in dem allgemeinen, dem Cyclus der dramatiſchen Charaktere vorausgehenden Theile darin die Haupterweiterung in der Charaktergeſtaltung des modernen Dramas, daß daſſelbe auch eine in Freveln wachſende Natur zum Helden der Tragödie machen kann, weil erſt in der modernen Welt der Geiſt in den Abgrund der Subjectivität herabgeſtiegen iſt und ſich aus ihrer Entzweiung die Verſöhnung erarbeitet hat. Richard und Macbeth gehn beide bis zum vollen Abfall vom ſittlichen Geiſte fort; beide äußern ihre poſitive Thatkraft in einer Reihe von Verbrechen, beide erringen ſich einen Thron, der ihnen nicht gebührt, beide erliegen der Selbſtzerſtörung, durch welche ſich der ſittliche Geiſt als eine ſeinen Gegenſatz auflöſende Macht bewährt. Aber bei dieſer Uebereinſtimmung der allgemeinen Grundzüge Richards und Macbeths dennoch welch ein

Unterſchied in der Kompoſition dieſer Individualitäten! Richard iſt weſentlich eine hiſtoriſche Geſtalt, alſo auch nur als Produkt hiſtoriſcher Verhältniſſe zu begreifen. Wir haben ihn in unſerer Darſtellung als die Frucht aufgefaßt, zu deren Erzeugung alle Elemente in den vorhergegangenen Phaſen der Geſchichte gegeben waren; wir ſahen, wie in ihm ſich der Auflöſungsprozeß einer ganzen Vergangenheit zuſammenfaßte und erkannten daraus Richards doppelte Beſtimmung, ſelbſt die geſchichtlichen Zuſtände, die ihn erzeugt hatten, wie ihre Träger zu zerſtören und ſich in dieſem Werk der Zerſtörung endlich ſelbſt aufzureiben. Richard konnte daher nur aus ſeiner ganzen hiſtoriſchen Vergangenheit begriffen werden. Dieſer geſammte Stoff bildet ſeine nothwendige Vorausſetzung. In dieſem Sinne iſt Macbeth nun keine hiſtoriſche Geſtalt. Die geſchichtlichen Verhältniſſe ſind ihm nur als Elemente zu ſeiner Entfaltung, nicht als die nothwendigen Faktoren ſeines Werdens gegeben. Macbeth bedarf deswegen auch zu ſeiner Auffaſſung keiner geſchichtlichen Vergangenheit, er erklärt ſich völlig aus ſich ſelbſt. Richard ſchließt einen ganzen Cyclus hiſtoriſcher Dramen ab, Macbeth iſt ein für ſich völlig abgeſchloſſenes Ganze. Daraus folgt, daß Macbeth das, von allen beſondern geſchichtlichen Verhältniſſen unabhängige, ewig Menſchliche rein zur Erſcheinung bringt, Richard hingegen nur unter dieſen konkreten Verhältniſſen und Vorausſetzungen des geſchichtlichen Geiſtes zu einer ſolchen Geſtalt hat erwachſen können. Für Macbeth haben die geſchichtlichen Beziehungen nur die Bedeutung allgemeiner Bedingungen, welche eine ſolche Charakterentfaltung, einen ſolchen Prozeß möglich machen; für Richard aber ſind ſie der mütterliche Schooß, dem er entſprungen iſt. Um Macbeth liegen die hiſtoriſchen Verhältniſſe, wie eine Hülle, welche der Geiſt aus ſeinem eignen Stoffe gewebt hat, um durch ſie die ganze Bewegung des Bewußtſeins klar durchſcheinen zu laſſen, für Richard ſind ſie ein wirklich geſchichtlicher Stoff, der nur durch die dichteriſche Behandlung geläutert wird, und ſich in ſeiner ſubſtanziellen Bedeutung vor uns auslegt. Für Macbeth ſind dieſe Verhältniſſe daher ſchon an und für ſich ein idealer, nur der Offenbarung der Idee dienender Stoff, an welchem alles nur geſchichtlich Wirkliche völlig überwunden und zum Zeichen des Geiſtes umgeſchaffen worden iſt. Dieſer allgemeine Unterſchied des Bodens der beiden Charaktere ſetzt ſich aber auch in ihrer ganzen Auffaſſung und Individualiſirung fort. Während Richard nur dadurch poetiſch wird, daß er als das furchtbare Werkzeug des geſchichtlichen Geiſtes erſcheint, das die Frevel der ſich bekämpfenden Geſchlechter durch Frevel rächt, das Verbrechen durch Verbrechen ſühnt und endlich durch ſeinen Untergang ſelbſt den Abgrund ſchließt, über welchem ſich eine neue Entwicklungsſtufe erhebt, ſo zeigt uns Macbeth den furchtbaren Fall einer, den dämoniſchen Mächten des Ehrgeizes erliegenden, dann in Frevel fortſtürmenden, hochbegabten Natur. In Richard iſt der Hohn gegen alles Sittliche, gegen Recht und Geſetz der Ausgangspunkt, der pſychologiſch aus ſeiner körperlichen Mißgeſtalt, wie aus dem in den Gräueln des Bürgerkrieges wankend gewordenem Rechtszuſtande erklärlich iſt. Macbeth beginnt als ein ſiegreicher Held, der das Unrecht als Organ des Rechts geſtraft hat und deſſen ſittliches Gefühl lebendig und ſtark iſt. Das Intereſſe an Richard bildet einerſeits die Schlauheit, Heuchelei und Kühnheit, wodurch er ſich den Weg zum Throne über Leichen bahnt, kurz die Virtuoſität im Böſen, und andererſeits die innere und äußere Zerſtörung, welche Richard durch den ſittlichen Geiſt der Geſchichte erfährt. Das Intereſſe an Macbeth bildet dagegen die Durchführung aller der Phaſen des Bewußtſeins, welche der ſittliche Fall einer großartigen Natur bis zu ihrer Selbſtzerſtörung durchläuft. Darum iſt Macbeth, im Unterſchiede von Richard, eine Geſtalt, in welcher das aus der That ſich unabläſſig zurücknehmende Bewußtſein das abſolute Intereſſe erregt, welche, bei dem raſcheſten dramatiſchen Fortſchritt, eine ununterbrochene Kette eines innern Lebens darſtellt, in welcher jeder neue Ring eine Fortbewegung in der innern Zerſtörung und Verödung eines großartigen

Menſchen zeigt. Dieſe über die Handlung unabläſſig übergreifende Vertiefung Macbeths in ſein Bewußtſein, welche die Entwicklung deſſelben als Hauptaufgabe erſcheinen läßt, macht Macbeth zu einem ſo erſchütternden Gemälde für alle Zeiten und für alle Völker. Wenn Richard die Tragödie des Despotismus genannt werden kann, welcher die Zerſplitterung des Gemeinweſens nur aufhebt, um es ſeiner Selbſtſucht zu opfern, ſo iſt Macbeth die Tragödie, welche uns die ewige Geſchichte der Willensenergie in ihrer zerſtörenden Geſtalt entfaltet, einer Thatkraft, welche, nachdem ſie einmal den ſittlichen Gegenhalt durchbrochen hat, von Frevel zu Frevel forttaumelt, um ſich endlich durch ſich ſelbſt zu zerſtören. In Richard iſt der Despotismus die Grundleidenſchaft, welche ihn von Hauſe aus in dieſer traurigen Oede zeigt, der er nur durch immer neue Sättigung der Selbſtſucht entfliehen kann. Der allſeitig ausgeführte Despotismus aber zerſtört ſich ſelbſt, weil er auf der völligen Trennung des Subjekts von allen gemeinſamen Intereſſen beruht. Gegen ihn reagirt der nie ausſterbende Sinn für Geſetz und Recht, d. h. die Gemeinſchaft der Geiſter. In Macbeth iſt das Gefühl großer Thatkraft das Treibende. Inſofern ſeine Thatkraft den umfaſſendſten Kreis für das Handeln rückſichtslos zu erringen trachtet, verkehrt ſie ſich zum verbrecheriſchen Willen, der kein anderes Maaß kennt, als die Selbſtſucht. Gegen ihn reagirt nun auf jeder Stufe der im Bewußtſein immanente ſittliche Geiſt, welcher alle Handlungen, je nach dem Standpunkt, auf welchem ſich das Subjekt befindet, rächend begleitet.

Der ſagenhafte Charakter, welcher den geſchichtlichen Verhältniſſen durch den Dichter gegeben worden iſt, erhebt uns ſogleich über alles nur Stoffartige eines geſchichtlichen Vorgangs und deutet uns an, daß auch die gegebenen konkreten Verhältniſſe vielmehr als ideale Formen anzuſehn ſind, welche ſich der Geiſt zur Verſinnlichung ſeiner Gedanken geſchaffen hat, denn als geſchichtliche Wirklichkeit. Das Sagenhafte hebt alſo gewiſſermaßen unſer Werk über jede hiſtoriſche Realität hinaus in das freie Reich des dichtenden Geiſtes und nöthigt uns ſogleich, die ganze Bewegung als eine im menſchlichen Bewußtſein allein vor ſich gehende Entwicklung zu begreifen. Damit iſt zugleich die poetiſche Bedeutung der Hexen ausgeſprochen, welche ſowohl als die ſinnlichen Geſtalten des Volksbewußtſeins erſcheinen, an deren Exiſtenz eine Zeit, in der das geſchichtliche und ſagenhafte Element von einander noch ungeſchieden ſind, glaubt, als ſie auch die Mächte des Gemüths darſtellen, das Individuum beherrſchen und ihm diejenigen Gedanken einzuflößen ſcheinen, welche eigentlich in ſeinem Innern, nur ihm ſelbſt noch unbewußt, gähren. In den Hexen iſt dem Genie Shakespeares der große Wurf gelungen, dieſe Geſchöpfe des Volksglaubens weder zu Allegorien, alſo zu bloßen Erſcheinungen des Bewußtſeins zu verflüchtigen, noch ſie mit einer ſolchen Derbheit der ſinnlichen Realität auszuſtatten, daß ſie als wirklich exiſtirende Weſen gleich den andern Geſtalten vor uns hintreten. In den Hexen faßt ſich alſo recht eigentlich der ſagenhafte Charakter des Ganzen zu einem konkreten Bilde zuſammen, welches die ganze Entwicklung als eine weſentlich in der Innerlichkeit vor ſich gehende erſcheinen läßt.

Wir empfangen ſchon vor Macbeths Auftreten durch die Erzählung des Kriegers ein ſehr beſtimmtes Bild dieſer Heldennatur. Für das Recht hatte er ſich in den Kampf geſtürzt und geſiegt. Dies ſittliche Bewußtſein bildet ſeine Grundlage; als ein Heros im Dienſte des Rechts tritt er vor uns hin. Aber in dieſer heroiſchen Kraft birgt er auch zugleich einen ungemeſſenen Trieb nach Größe und Macht, der, wie eine dämoniſche Gewalt, das ſittliche Bewußtſein zu durchbrechen droht.

Die finſtern Gewalten des Ehrgeizes, welche noch in Macbeth ſchlummern, ruft die dreifache Begrüßung der Zauberſchweſtern wach. Macbeth ſchrickt vor dieſer Prophezeihung zuſammen *), weil

---

*) Banquo ſelbſt ſagt, indem er die große Gemüthsbewegung Macbeths bei dem prophetiſchen Rufe der Hexen gewahr wird, zu Macbeth:

ſie die geheimſten, aber nicht eingeſtandenen Wünſche der Seele trifft. Da beſtätigt die Ernennung zum Than von Cawdor die erſte Weiſſagung; warum nicht die Erfüllung der letzteren hoffen? Macbeths Gemüth arbeitet heftig. Während Banquo gegen die berückende Stimme der Hexen ſogleich ſeine ſittliche Stärke als Gegengift aufbietet*), ſehn wir Macbeth in ſich ſelbſt verſunken und in den erſten Kampf einer furchtbaren Dialektik hineingeriſſen**). Bei Macbeths großartiger Natur erſcheinen die Mächte des Gemüths alle in gewaltiger Kraft. Ihr Ringen iſt wie ein Kampf der Götter des Olympus mit den Titanen. Dies ſtellt ſich in der tiefen Erſchütterung dar, welche Macbeth der Gegenwart entrückt. Er erlebt einen noch nie empfundenen Streit***) und deutet uns ſchon, indem er ſich das Grauen und die Einbildung, welche ihn ergreifen, hinwegklügelt†), die ſiegreiche Nähe der finſtern Mächte

---

„Was ſchreckſt du, Mann? erregt dir Furcht, was doch
So lieblich lautet?“ —

*) Banquo ſagt nämlich:

„Oft, uns in eignes Elend zu verlocken,
Erzählen Wahrheit uns des Dunkels Schergen,
Verlocken uns durch ſchuldlos Spielwerk, uns
Dem tiefſten Abgrund zu verrathen.“ —

**) Dieſe Dialektik kündigt ſich gleich im Beginn der Rede an in den Worten:

„Die Anmahnung von jenſeits der Natur
Kann ſchlimm nicht ſein, — kann gut nicht ſein“ u. ſ. f.

***) Dieſe innere Beängſtigung bei der auftauchenden Verſuchung drückt Macbeth offenbar durch das Bild aus, daß ſein feſtes Herz ganz unnatürlich an ſeine Rippen ſchlägt.

†) Die Sophiſtik, mit welcher ſich Macbeth das Entſetzen ſeines Gemüths hinwegklügelt, iſt in den Worten ausgeſprochen:

Erlebte Greuel
Sind ſchwächer, als das Graun der Einbildung,

mit welchen er offenbar die innere Angſt bei dem Gedanken an den Frevel als ſtärker und erſchütternder bezeichnet, als ſie ſich bei der That ſelbſt zeian. Dies Bild hat uns die dramatiſche Darſtellung gleich in dieſer erſten Scene zu geben. Die großartige Natur Macbeths, des Genoſſen eines heroiſchen Zeitalters, muß uns zunächſt aus ſeinem ganzen Erſcheinen, wie aus der plaſtiſchen Kraft ſeines Tons entgegentreten. Sein Ton darf weder die diaboliſche Färbung Richards, noch die Nüance jener Zutrauen erweckenden Offenheit haben, welche Othello charakteriſirt. In allen drei Geſtalten bildet das heroiſche Princip zwar den Grundton; aber wie weſentlich iſt daſſelbe durch die Individualität modificirt! Aus Macbeth tönt die gedrungene Kraft des Helden einer ſagenhaften Zeit, welche auch ſeinen Gemüthskämpfen den Charakter des Ungeheuren und Uebermenſchlichen verleiht, aus Othello die Kraft einer argloſen, großſinnigen Perſönlichkeit, welche die wilden Elemente ſeiner afrikaniſchen Natur gebunden hat, welche die Gluth der Eiferſucht wieder entbindet; aus Richards Ton endlich ſpricht zwar heroiſche Kraft, welche jedoch, durch die innere Auflöſung aller ſittlichen Scheu, ja durch den Hohn gegen alles Recht in Richard, nicht mehr den Charakter natürlicher Energie hat, ſondern mehr in unheimlichen Lauten aus dem Innern hervorbricht.

Macbeth brütet vom erſten Momente an nur über die Worte der Prophezeihung. Seine tiefſten, bisher noch gebundenen Wünſche ſind plötzlich entfeſſelt worden. Nun trifft ihn das berauſchende Wort der Gattin. In der erſten, kurzen Unterredung mit ihr iſt Macbeth noch ſehr wortkarg; er wagt es weder die Zumuthung der Lady zurückzuweiſen, noch zu bekräftigen; um ſo heftiger arbeitet es in der Tiefe ſeiner Seele. Der erſte Monolog (Akt 1. Scene 7.) giebt uns dieſen Kampf in ſeiner ganzen, gewaltigen Bewegung. Macbeth erſcheint, in tiefes Sinnen verſenkt, die Einſamkeit iſt ihm Bedürfniß; hier ſoll alles Für und Wider, was im Gemüthe vorgeht, durchgekämpft werden. Jetzt ſchon beginnt

---

gen wird. Das wirkliche Erlebniß der verbrecheriſchen That wird ihn in geringere Unruhe verſetzen, als die erſt von der Phantaſie genährte That.

das, Macbeths innere Gährung charakteriſirende Abſpringen und ſein unvermitteltes Wechſeln der Bilder, welches die ungeheure Spannung des Geiſtes mit wunderbarer Kraft abſpiegelt. Die Bilder werden, noch ehe ſie zu Ende geführt ſind, plötzlich verlaſſen und mit andern oft gar nicht verwandten Anſchauungen vertauſcht *). Die fieberhafte Unruhe iſt das alleinige Band für dieſe Sprünge der Phantaſie. Aus dem ganzen Monolog taucht indeſſen der ſittliche Geiſt immer wieder empor. Der Gedanke, daß die Verbrechen auf das Haupt ihres Urhebers zurückſchlagen, und das Bild des gnadenreichen Dunkan drängen ſich aus dem finſtern Chaos als die bleibenden Lichtpunkte hervor. Erſt die Unterredung mit Lady Macbeth verfinſtert dieſe lichten Punkte des ſittlichen Bewußtſeins wieder und giebt den Mächten des Ehrgeizes den erſten vollſtändigen Sieg. Dem Darſteller Macbeths fällt nun in dieſer Scene die Aufgabe zu, uns das ſchrittweiſe Zuſammenſinken der ſittlichen Schranken zu verſinnlichen. Jeder Redeſatz der Lady Macbeth iſt gewiſſermaßen ein erfolgreicher Sturm gegen die noch behauptete Verſchanzung der ſittlichen Scheu. Die Erinnerung an Dunkans Gnade, die Berufung auf die Feigheit des Mordes, der Zweifel am Gelingen und der Entſchluß zur That ſind die in großen Zügen gezeichneten Entwicklungsphaſen Macbeths in dieſer bewunderungswürdigen Unterredung. Die Schwierigkeit der Darſtellung beruht beſonders auf der Verſinnlichung dieſes Fortſchritts in der Vernichtung der ſittlichen Schranken, auf der in Geſicht und Ton wahrnehmbaren Vermittlung dieſer einzel-

---

*) Beweis dafür der ganze erſte Theil des Monologs, bis zu den Worten:

„Doch immer wird bei ſolcher That uns ſchon
Vergeltung hier“ u. ſ. f.

Dies kehrt bei der Vergegenwärtigung der Tugenden Dunkans wieder, welche die Phantaſie von neuem erhitzt bei dem Gedanken, welchen Abſcheu dieſer Mord erregen wird. Vergl. die mit unſerer Auffaſſung übereinſtimmenden feinen Bemerkungen Tiecks zu dieſem Monolog in der Ueberſetzung des Shakespeare 12. S. 386. 387.

nen Stadien. Macbeths Gemüth arbeitet während der Lady Reden raſtlos fort, ſein Antlitz und ſeine Haltung müſſen uns daher ihre Wirkungen ſo weit reflektiren, daß die folgende Rede Macbeths ſtets die ganze vorhergegangene Bewegung als eine naturgemäße erſcheinen läßt.

Auf Macbeth laſtete beim Beginn der gedachten Unterredung der Zwieſpalt; dieſe Laſt wird freilich von ihm abgeworfen, aber nur um die Laſt des Verbrechens auf ſich zu nehmen. Die düſtere, brütende Haltung weicht der Entſchloſſenheit; die Sehnen ſind zum Verbrechen geſpannt; die Feſtigkeit, welche das Wollen des Frevels erzeugt, iſt eingetreten und weiſt uns auf die grauenvolle Entſcheidung hin *). Der Ausübung der That geht die *Viſion* vorher. In ihr macht ſich die Reaction des Gewiſſens gegenſtändlich. Da alle Gemüthsbewegungen Macbeths gewaltig ſind, ſo erſcheint auch das Gefühl dieſes Bruchs des ſittlichen Geiſtes, das Losſagen deſſelben von ſeinem Grunde in der Form einer fieberhaften Stimmung, welche das innerlich Angeſchaute auch ſinnlich gegenſtändlich erblickt. In der Viſion iſt Macbeth außer ſich; erſt allmälig ruft er ſich daraus wieder zu ſich ſelbſt zurück. Indem ſich Macbeth der Viſion bewußt wird, verſchwindet natürlich auch dieſer Zuſtand **) und die direkte Darſtellung der Schrecken des Gemüths nimmt ihren Anfang. Das finſter ſchleichende Verbrechen mit ſeinem ganzen Gefolge von Unheimlichkeit und Entſetzen ſpiegelt auch ſeinen Charakter in Macbeths Rede ab. Die Natur iſt ihm ein Abbild ſeines geheimen Grauens; ſeine Bilder geben alle nur Anſchauungen der Unheimlichkeit und des Geſpenſtiſchen.

---

*) Daher Macbeth die Unterredung mit den Worten ſchließt:
„Ich bin feſt; geſpannt
Zu dieſer Schreckensthat iſt jeder Nerv.“

**) Dies tritt ſehr entſchieden mit den Worten ein:
„*Es iſt nicht wirklich da:*
Es iſt die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt.“

Der unerſchrockene, todesmuthige Held erfährt zum erſtenmale die Qualen der Feigheit. Der Monolog iſt das erſte Strafgericht der That. Hier beginnt auch für die Darſtellung der Wendepunkt. Der ſonſt eiſenfeſte Ton Macbeths ſtößt bebende Laute aus, der ſo feſtgefugte Körper erzittert, der ſonſt ſtolze Blick des Helden blickt ſcheu umher, oder kehrt ſich nach innen. Endlich rafft ſich Macbeth aus ſeinem unheimlichen Zuſtande auf und ſchreitet ans Werk. Nach vollbrachter That kehrt er zurück; das ganze Entſetzen der That iſt auf ſeinem Antlitz gelagert. Zuerſt iſt er von dem Frevel betäubt; dies ſoll uns der dumpfe Ton in den unzuſammenhängenden Fragen, welche er und Lady Macbeth mit einander wechſeln, malen. Nun ſteigt mit den Worten: „Dort ſieht's erbärmlich aus“ das Grauen über das Vollbrachte wie ein Geiſt aus ſeiner Seele empor, der, wie ein zweiter Menſch, aus ſeinem Innern unfreiwillig heraustönt. Macbeth wird widerſtandslos von dieſem Dämon des Entſetzens fortgeriſſen, der in immer ſtärkern Tönen aus ihm hervordringt *). Hier kommt es alſo bei der Darſtellung beſonders darauf an, die gedachten Stellen als den unfreiwilligen Ausdruck des wachſenden Entſetzens wiederzugeben. Macbeth endet die Scene mit dem klaren Bewußtſein der furchtbaren That; er drückt das Unermeßliche derſelben in einem entſprechenden, eben ſo ungeheuren Contraſte aus **) und er-

---

*) Dieſer oben bezeichnete Zuſtand des innern Schreckens beginnt mit den Worten Macbeths:

„Der eine lacht im Schlaf — und Mord ſchrie Einer“ u. ſ. f

und endet erſt mit den Worten:

„und drum wird Cawder
Nicht ſchlafen mehr, Macbeth nicht ſchlafen mehr.“

Die ganze Stelle bildet ein Ganzes, das furchtbare Bild des über die That entſetzten Gemüthes. Die dazwiſchen geworfenen Reden der Lady Macbeth verklingen ſpurlos, denn Macbeth ſetzt gewiſſermaßen willenlos die Schilderung ſeiner innern Schrecken fort.

**) Wir meinen die grandioſe Stelle:

„Kann wohl des großen Meergotts Ocean

ſättigt ſich in dieſer Anſchauung, durch welche er die Furchtbarkeit ſeines Zuſtandes malt. Dem Grauen ſeines Bewußtſeins folgt der Fluch, heucheln zu müſſen. Man wird daher bei dem nächſten Erſcheinen Macbeth den ungeheuren Vorgang anfühlen müſſen. Das Antlitz kann die Zerſtörung der Seele nicht verläugnen, der Ton ſich nur mit Mühe zur Unbefangenheit zwingen; der wiſſende Zuſchauer aber ſoll in Beiden noch die abziehenden Furien erblikken. Auch Macbeths Entſetzen bei dem Schrei Macduffs, welcher den an Dunkan verübten Frevel verkündigt, wird für den Wiſſenden einen ganz andern Charakter erhalten, als das Entſetzen Macduffs. Aus dem Letztern ſpricht der unmittelbare Eindruck eines eben ſo ungeahnten, als ungeheuren Frevels! Es ſind große, mächtige Töne, aus denen die Stimme des Weltgerichts zu uns dringt; aus Macbeths Entſetzen ſpricht der Fluch der eignen That. Macbeth iſt hier nicht nur Heuchler; es dringt vielmehr das eigne Bewußtſein des Verbrechens aus ihm hervor, das ſich vornämlich in den Schluß der Erzählung von dem Tode der beiden Kämmerlinge miſcht. Macbeth hat keine Kraft, in der Heuchelei auszuhalten; das Bild des Mordes beherrſcht ſelbſt ſeine erlogene Schilderung. In jedem Momente offenbart uns der Dichter die Phänomene des Bewußtſeins, welches ſich während und nach der That entbindet und gleichſam der aus der dramatiſchen Handlung ſich unabläſſig in ſich zurücknehmende und dieſelbe in ihrer abſoluten Bedeutung durchſichtig machende Geiſt iſt.

Mit den durchlebten Schrecken des Gewiſſens nach dem Königsmorde tritt für Macbeth ein neues Stadium der innern Bewegung ein. Der Preis des Verbrechens muß geſichert werden. Was durch Frevel errungen worden iſt, kann nur durch neue Frevel behauptet werden. Die Reaction des ſittlichen Bewußtſeins iſt zu-

---

Dieß Blut von meiner Hand rein waſchen? Nein;
Weit ehr kann dieſe meine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewäſſer färben
Und Grün in Roth verwandeln."

gleich durch ihre ungeheure Anſpannung erſchlafft. Macbeth bebt daher nicht mehr vor einem neuen Frevel zurück. Banquo muß fallen; er iſt der einzige, den er fürchtet *). Macbeth trotzt den Regungen des Gewiſſens, die in ihm noch auftauchen **); es iſt der Beginn eines Zuſtandes, der mit einer völligen innern Verwüſtung endet. Dieſer Ton des Trotzes gegen ein Schwanken vor der Conſequenz herrſcht in dem Monologe Macbeths, welcher der Unterredung mit den Mördern unmittelbar vorhergeht; er iſt der Anfang einer gewaltſamen Bändigung der ſittlichen Reaction. Das Gefühl des unaufhaltſam fortwirkenden Frevels wird zunächſt durch die Berufung auf die Nothwendigkeit neuer Verbrechen übertäubt.

Macbeth hat indeſſen die Mörder zur blutigen That gedungen. Gleich darauf verſinkt er in ſich ſelbſt. Lady Macbeth will die trüben Bilder von ihm verſcheuchen, mit dem Gedanken: „Was unheilbar, vergeſſen ſei's. Geſchehn iſt, was geſchehn." Da bricht der Trotz gegen die verdammende Stimme des Gewiſſens mit unaufhaltſamer Kraft aus Macbeth hervor. Wenn wir denſelben vor dem Frevel an Dunkan im Kampfe mit ſich ſelbſt, die finſtern Gewalten ſeines Ehrgeizes mit ſeinem ſittlichen Bewußtſein ringen ſahn, er dann unmittelbar nach der That über das Ungeheure betäubt war, ſo bemächtigte ſich mit dem Gedanken an Banquos Exiſtenz die Furcht ſeines Geiſtes, den Frevel nur zum Vortheil eines Andern unternommen zu haben. Die Ermordung Banquos ſollte ihn von dieſer Furcht befreien. Der erſte Frevel zum Schutz des Frevels war vollbracht worden mit dem Befehl zum Morde Banquos. Nun erwachen in Macbeth die Scorpionen, welche ihn in eine ruheloſe, von Verbrechen erfüllte Zukunft jagen. Daß der Frevel den Frevel erzeugt, daß, um den Preis des erſten Frevels zu gewinnen, der folgende geboten wird, dies taucht mit einer furchtbaren Gewißheit in Macbeths Bewußtſein auf. Zum erſtenmale erfährt er ſich an das Verbrechen gebunden und demſelben, wie einer Naturnothwendigkeit unterworfen *). Das Verhältniß der ſittlichen Freiheit zur Naturgewalt der Leidenſchaft hat ſich damit völlig verkehrt. Die erſtere iſt zum Ausdruck einer bloßen Naturgewalt herabgeſunken, die letztere in die Stellung einer trotzigen Siegerin getreten. Da aber dieſe Verkehrung eine völlig unnatürliche iſt, ſo treten auch gegen dieſelbe wieder der wilde Trotz und das Entſetzen hervor. Das Zerwürfniß Macbeths iſt aber damit in ein weſentlich anderes Stadium getreten. Der urſprüngliche Kampf des ſittlichen Geiſtes gegen die Naturgewalt der Leidenſchaft hat ſich in den Kampf der übertäubten und nur noch bewußtlos reagirenden Gewalt des Gewiſſens gegen das mit Bewußtſein ausgeſprochene Geſetz, das Leben nur durch Frevel erhalten zu können, verkehrt. Dieſe letzte Seite erhält daher weſentlich den Charakter des wilden Trotzes, die erſtere den Charakter eines innern Grauens, deſſen ſich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Dieſer Trotz iſt aber das indirekte Bekenntniß der Macht, der man ſich widerwillig beugt, während man ſie nicht anzuerkennen den Schein annimmt; das Grauen iſt die Empörung der zur Unterwerfung gezwungenen Gewalt, welche darin noch das Zeugniß ihrer Unbeſiegbarkeit ablegt. Der Trotz, wie das geheime

---

*) Macbeth ſagt:

„Außer ihm iſt Keiner,
Vor dem ich zittern muß, und unter ihm
Beugt ſich mein Genius ſcheu, wie nach der Sage
Vor Cäſar Mark Antonius Geiſt."

**) Wir meinen die Stelle in dem Monolog Macbeths Akt 3. Scene 1. von den Worten an:

„Hab' ich für Banquos Stamm mein Herz befleckt,
Für ſie erwürgt den gnadenreichen Dunkan" u. ſ. f.

bis zu dem Ausdruck des Trotzes:

„Eh das geſchieht, komm, Schickſal, in die Schranke
Und fordre mich auf Tod und Leben!"

---

*) Dies ſprechen die letzten Worte, mit denen Macbeth die Scene mit Lady Macbeth ſchließt, ſehr entſchieden aus:

„Sündentſproßne Werke
Erlangen nur durch Sünde Kraft und Stärke.“

Grauen ſind daher die Formen, in welchen ſich Macbeths, durch die That, wie durch das Wort zur Ohnmacht verurtheiltes ſittliches Bewußtſein hervordrängt, welches alſo in verkappter Geſtalt den Kampfplatz wieder betritt, auf dem es, in ſeiner eigentlichen Geſtalt ſtreitend, der verbrecheriſchen Leidenſchaft erlegen war.

In beiden Geſtalten erſcheint alſo die innere Zerſtörung Macbeths als ſein inneres Gericht, welches er an ſich ſelbſt erfährt. In der von uns berührten Scene, unmittelbar nach dem Befehl zur Ermordung Banquos, wechſeln der Trotz und das Grauen mit einander ab. Beide bewegen ſich gewiſſermaßen noch ungeſchieden neben einander. Die ganze Scene trägt daher die Keime der innern Zerſtörung in ſich, welche die folgenden Scenen zu den entwickeltſten Formen herausarbeiten. Das Grauen iſt die poſitive Geſtalt, in welcher der durch die Frevel niedergedrückte ſittliche Geiſt reagirt, welches daher die Geſtalt einer blind wirkenden Naturgewalt annimmt, die Macbeth übermannt. Die konkrete Darſtellung dieſes Momentes iſt die Erſcheinung des Geiſtes des ermordeten Banquo. Nachdem dies Grauen mit allen ſeinen Schrecken durchlebt worden iſt, hat es aber auch ſeine Kraft abgeſtumpft; es iſt an dem erſtarkten Trotz ermattet. Der ſittliche Geiſt verläßt die Geſtalt des Grauens und erſcheint in der negativen Form eines ſich immer ſteigernden Trotzes gegen den ſittlichen Geiſt, welcher endlich mit einer innern Verödung endet, in der ſowohl die Kraft des Trotzes, als der ſittliche Widerſtand völlig zuſammengeſunken ſind. Dieſe Bewegung enthüllt uns Macbeths Bewußtſein von den an die Zauberſchweſtern gerichteten Fragen an bis zu ſeinem Ende. Die Durchführung des zweiten Moments hat die Abſtumpfung des Kampfes und damit das dumpfe Hinſtieren in die innere Leere zu ihrem Reſultat, indem durch eigne Schuld jedes Intereſſe am Leben ausgeſogen worden iſt.

Nur aus den von uns entwickelten Gedanken iſt die ungeheure Scene Macbeths mit dem Geiſte Banquos im Organismus des Ganzen, als ein Moment in der Entwicklung des Bewußtſeins begreiflich. Daß der Geiſt Banquos als das in ſinnlicher Geſtalt gegenſtändliche Bewußtſein Macbeths gefaßt werden muß, geht ſchon daraus hervor, daß die Erſcheinung nur ihm ſichtbar iſt. Aber auch der Moment des wiederholten Erſcheinens Banquos beweiſt dies. Banquos Geiſt ſetzt ſich auf Macbeths Platz und wird von Letzterem grade in dem Augenblick wahrgenommen, wo er mit erheuchelter Liebe des abweſenden Banquo gedenkt. Der Name ruft in dem aufgeregten Gemüthe Macbeths unwillkührlich das Bild des Ermordeten wach und erweckt das innere Grauen, welches als eine nicht zu bewältigende Naturgewalt auf Macbeth einſtürmt und die Heuchelei der Rede Lügen ſtraft. Während die offene, mit dem Bewußtſein des Widerſpruchs von Geſinnung und Wort geſprochene Erinnerung an Banquo grade den Abgrund des Gemüths verdecken ſoll, ſchlägt das geheime Grauen mit einer nicht zu bewältigenden Kraft aus dem Gemüthe heraus. Die ganze gegen Banquo gerichtete Rede Macbeths hat daher durchaus den Charakter einer bewußtlos wirkenden und die Beſonnenheit unterjochenden Gewalt, welcher ſich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Die Darſtellung dieſer Scene muß daher weſentlich dieſen Charakter abbilden. Die Rede Macbeths ſoll als der Ausdruck eines ihn übermannenden und vergeblich bekämpften Grauens wirken, das ſowohl des Aufrufs zur Ermannung von Seiten Lady Macbeths, wie der eignen Anſtrengung ſpottet. Wir wollen daher aus Macbeths gegen Banquos Geiſt gerichteten Worten das Außerſichſein eines Geiſtes vernehmen, der die furchtbare Ironie erfährt, der Macht des ſittlichen Bewußtſeins als einer nur unfreiwilligen, wie ein Dämon aus dem Innern heraustönenden Stimme zu erliegen. Die ganze Scene Macbeths hat daher den Charakter einer Krankheit, welche ihren nothwendigen Verlauf hat, den keine Kunſt abzukürzen im Stande iſt. Die Wiederkehr Banquos iſt die verſtärkte Rückkehr des Grauens, welches das zweitemal Macbeth noch viel gewaltiger anfällt und das Mark ſeines Lebens ſchüttelt. Bei der Rückkehr des Grauens drückt daher die Rede Macbeths die krampfhafteſte

Anſtrengung aus, ſich davon zu befreien, bis er mit einer völligen Erſchöpfung endet. Das durchlebte Grauen bedingt aber auch das Werden des zweiten Stadiums der innern Zerſtörung Macbeths, nämlich des Trotzes gegen jede ihn verurtheilende Regung des Innern mit dem Streben, ſich durch den wachſenden Frevel ſelbſt zu übertäuben. Dies tritt ſchon am Schluß der von uns entwickelten Scene hervor und bildet von nun an die ganze Subſtanz von Macbeths Bewußtſein *).

Der Gang zu den Hexen, ſeine Beſchwörung ihm Antwort zu ertheilen, ſind die Anfänge dieſer trotzigen Stimmung, welche ſelbſt die Naturmächte in ihren Dienſt zu nehmen gebietet. Dieſer Trotz nimmt nun zunächſt den Charakter einer grandioſen Kühnheit an **). Er leiht ihm den gebieteriſchen Ausdruck, der aus der heroiſchen Kraft ſtammt, welcher keinem äußern und innern Schrecken zu weichen geſonnen iſt. Dieſer Trotz verwandelt ſich nach der vernommenen Prophezeiung in ein mit Hohn gegen das Geſchick gemiſchtes Gefühl ſtolzer Sicherheit ***). Macbeth ſcheint auf dem

---

*) Es kündigt ſich vor Allem in den Worten Macbeths an:
„Ich bin einmal ſo tief in Blut geſtiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten ſtille ſtehn,
Rückkehr ſo ſchwierig wär', als durchzugehn.
Seltſames glüht im Kopf, es will zur Hand,
Und muß gethan ſein, eh' noch recht bekannt.“

**) Wir haben dabei beſonders die gewaltige Beſchwörung Macbeths gegenwärtig, durch welche er die Hexen zwingt ihm Antwort zu geben. Die Bilder thürmen ſich hier unaufhaltſam auf einander. Macbeths Phantaſie thut ſich in keiner Anſchauung Genüge und greift daher zu immer kühnern Wendungen. Das Streben mit jeder folgenden Berufung, die nach dem völlig adäquaten Ausdruck für die innere Aufregung ringende Phantaſie zu ſättigen, treibt dieſe grandioſe Steigerung Macbeths hervor.

***) Dies Bewußtſein iſt unverkennbar in den Erwiederungen auf die Prophezeiungen der Hexen; zuerſt in Betreff Macduffs:
„Dann leb', Macduff; was brauch ich dich zu fürchten;
Dich mach ich doppelt ſicher, Sicherheit,

ſtarken Grunde ſelbſtbewußter Kraft zu ruhen. Aber ſchon die Erſcheinung der acht Könige, gefolgt von Banquo, als dem Ahnherrn dieſer Reihe, ſchreckt Macbeth wieder auf. Was helfen alle Frevel, was aller Trotz gegen die Stimme des Gewiſſens, wenn er nur für Andere gearbeitet hat! Dieſe Erſcheinung ſchließt aber zugleich einen ſehr tiefſinnigen Gedanken ein. In der Anſchauung jener Reihe von Königen aus Banquos Stamm iſt nämlich die vergebliche Arbeit des Böſen, welches in Wahrheit nur für den Hervorgang der ſittlichen Ordnung arbeitet, vorgeſtellt, und die ſich ſelbſt zerſtörenden und das Gegentheil ihrer direkten Zwecke herbeiführenden Frevel gegenſtändlich gemacht. Das grade macht alle Erſcheinungen unſerer Tragödie ſo poetiſch, daß ſie ſtets Offenbarungen der tiefſten Wahrheiten enthalten und das Abbild der ewigen Geſetze des menſchlichen Bewußtſeins darſtellen.

Mit der letzten Erſcheinung hat Macbeth die Sicherheit verloren, welche ihn zu Anfang dieſes Auftrittes noch erfüllte. Es greift daher jetzt ein wilder Trotz in ſeinem Gemüthe Platz, der ſich zuerſt in dem Befehle Luft macht, die Burg Macduffs zu überfallen, und ſein Weib und Kind dem Schwerdt zu opfern. Dies iſt nicht mehr, wie der Mord Banquos, eine That, um ſich den Preis des erſten Verbrechens zu ſichern, ſondern der Ausbruch eines brutalen Trotzes, welcher ſich in der prahlenden Verhöhnung jeder ſittlichen Schranke gefällt, der auch vor dem Morde der ſchuldloſeſten Weſen nicht mehr zurückbebt, um ſein empörtes Blut

---

Und nehm' ein Pfand vom Schickſal — du ſollſt ſterben;
Dann ſag' ich zu der bleichen Furcht: du lügſt!
Und ſchlafe trotz dem Donner.

Dann in Betreff des Birnam-Waldes, wo Macbeth ſagt:

Wer wirbt den Wald? heißt Bäume von der Erden
Die Wurzel löſen? Wie der Spruch entzückt!
Aufruhr iſt todt, bis Birnams Waldung rückt
Bergan, und unſer Macbeth hochgemuth
Lebt bis ans Ziel der Tage, zahlt Tribut
Nur der Natur und Zeit.“

zu kühlen. Hiermit beginnt das letzte Stadium der Selbſtzerſtörung, welche mit der Abſtumpfung gegen alles Lebensintereſſe endet. Macbeth hat keine Geiſter mehr zu fürchten, weil auch jetzt der letzte Zuſammenhang zerriſſen iſt, der ihn mit dem ſittlichen Geiſte verband. Aus Macbeths Ton muß daher auch von jetzt an der wahnſinnige Trotz ſprechen, welcher ſich einbildet, Herr der Verhältniſſe zu ſein, die pochende Angſt der Seele hinwegſpotten und hinwegſchelten zu können, während er ein Spielball der Verhältniſſe und ſeiner fieberhaften Aufregung iſt. Auch die Sicherheit, mit der Macbeth bei ſeinem Auftreten im fünften Akt die Nachricht von dem Abfall der Thans empfängt, iſt eine erlogene, welche daher die folgende Wuth gegen den Boten ſogleich Lügen ſtraft. Dieſe innere Haltungsloſigkeit und Verödung offenbart ſich nun, theils in den raſch abſpringenden Bildern und wechſelnden Metaphern *), von denen keine mehr durchgeführt wird, theils in den aus dem gemeinſten Leben gegriffenen Anſchauungen, in denen ſich der Cynismus der ſittlichen Brutalität verräth **). Der Ton

---

*) Wir haben unter Anderm dabei beſonders die Rede Macbeths gegenwärtig (Akt 5. Scene 5.) in der Scene mit *Seaton*, unmittelbar nachdem der Letztere den Tod der Königin gemeldet hat. Macbeth drückt nämlich die Hohlheit und Nichtigkeit des Lebens in den wechſelndſten Metaphern aus, welche beſonders in dem letzten Abſchnitt der Rede ſich in Sprüngen einander drängen:

„Leben iſt nur ein *wandelnd Schattenbild*,
Ein armer Komödiant, der ſpringt und knirſcht
Sein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
Vernommen wird; *ein Mährchen iſt's*, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth,
Das nichts bedeutet!“

Einen ähnlichen, wenn auch nicht ſo gehäuften Wechſel der Bilder bieten viele Stellen Macbeths im letzten Akt dar.

**) Wir zählen, außer der brutalen Anrede gegen den Diener, welcher die Nachricht von dem heranrückenden Heer bringt, eine Menge von Stellen hierher, welche das im Text Ausgeſprochene entſchieden beſtätigen. Nur Einige unter Mehreren und zunächſt der Ausdruck des wildeſten Trotzes:

Macbeths muß daher ſeine Idealität und ſeine frühere Plaſtik verlieren und einem dumpfen, ſchatten- und lichtloſen Ausdruck weichen, welcher uns das Weſen dieſer innern Stumpfheit verſinnlicht. Den Gipfel erreicht nun dieſer ſich ſelbſt aufzehrende Trotz in der Erfahrung der Trugorakel der Hexen. Die Kunde von dem ſich heranbewegenden Birnam-Walde und von Macduffs vorzeitiger, gewaltſamer Geburt zerbrechen die letzten Anker, woran ſich Macbeth noch krampfhaft feſthielt. Auch in dieſer Wendung iſt ein allgemeines Phänomen des Bewußtſeins dargeſtellt, nämlich die trügeriſche Sicherheit, in welche uns die Vorſpiegelungen des Böſen einwiegen, um ſich hinterher in ihrer wahren Geſtalt, als Truggebilde zu zeigen. Die Schrecken dieſer Erfahrung ſaugen endlich völlig das Mark aus Macbeths Leben; der wilde, gegen die ganze Schöpfung raſende Wahnſinn beginnt, die ſelbſtbewußte Tapferkeit des Helden verzerrt ſich zum wüſten Sturm eines verzweifelten, gehetzten Menſchen, der ſich zuletzt ſelbſt in dem Bewußtſein des Gaukelſpiels der Hölle, im Gefühl, einer unentfliehbaren Nothwendigkeit zu erliegen, zur Schlachtbank ſtürzt *). Die ſittliche Tapfer-

---

„Ich will fechten
Bis mir das Fleiſch gehackt iſt von den Knochen.“

Ferner die Rede zum Arzt:

„Wirf deine Kunſt den Hunden vor, ich mag ſie nicht.“ —

und gleich darauf:

„Arzt, könnt'ſt du meinem Land
Beſchaun das Waſſer, ſeine Krankheit finden,
Und es zum kräft'gen, frühern Wohlſein reinigen,
Wollt ich mit deinem Lob das Echo wecken,
Daß es dein Lob weit hallt.“

*) Dies drückt die Schlußrede Macbeths nach der Kunde von dem herverrückenden Birnamwald auf das erſchütterndſte aus, indem er ſagt:

„Waffen nun, Waffen! und hinaus! —
Iſt Wahrheit das, was deine Meldung ſpricht,
So iſt kein Fliehn von hier, kein Bleiben nicht.
Das Sonnenlicht will ſchon verhaßt mir werden:
O fiel in Trümmer jetzt der Bau der Erden!

keit Macduffs trifft Macbeth, der, wie ein rings umſtellter Räuber ſein Leben zuletzt nur noch mit dem Trotze der Verzweiflung vertheidigt.

Auf, läutet Sturm! Wind blaſ'! heran Verderben!
Den Harniſch auf dem Rücken will ich ſterben!"

Denſelben Geiſt athmet die Schlußrede Macbeths, ehe er zum Kampf mit Macduff die Bühne verläßt.

IV. V.

Don Gutierre und Othello.

1. Die Eiferſucht als tragiſche Leidenſchaft.

Die Leidenſchaft der Eiferſucht ſetzt, wenn ſie als ſelbſtſtändiges Pathos in der Tragödie auftritt und ſich in ihrem ganzen Prozeſſe vor uns entfaltet, weſentlich das ſittliche Verhältniß der Ehe, oder wenigſtens ein Verhältniß ſolcher Individuen voraus, welche eine ſittliche Verbindung eingehn wollen. Sie kann ſich alſo nur auf dem Boden einer ſittlichen Einheit erheben. Dieſe iſt die abſolute Grundlage und Bedingung zur tragiſchen Verarbeitung dieſer Leidenſchaft. Die Eiferſucht geht von dem Mißtrauen gegen die Treue der Geſinnung deſſen aus, von dem man dieſelbe zu erwarten ſittlich berechtigt iſt. Inſofern auch das reinſte ſittliche Verhältniß, obgleich ein aus der Freiheit ſtammendes, doch zugleich das Moment der Zufälligkeit in ſich ſchließt, welches die tiefſte Beziehung zweier Liebenden über alle Geſetze der Natur und des Verſtandes hinaus in eine unbegreifliche Region verſetzt, inſofern iſt in jeder ſittlichen Verbindung auch die Möglichkeit der Eiferſucht verborgen. Dieſe, ſo zu ſagen, latente Eiferſucht kann ſich daher aus jedem Verhältniß zweier Liebenden, ſobald gewiſſe Bedingungen hinzutreten, zu einer wirklichen Leidenſchaft entbinden. Die tiefſte Wurzel aller Eiferſucht, als tragiſcher Leidenſchaft, iſt daher ſtets das Bewußtſein, daß das ſittliche Verhältniß zwar mit Freiheit eingegangen worden iſt und auf der Wahlverwandtſchaft zweier Individualitäten beruht, daß daſſelbe jedoch niemals als ein abſolutes gedacht werden kann, d. h. als ein ſolches, welches nicht noch einer tiefern Wahlverwandtſchaft weichen könnte. Alle Eiferſucht geht von dem Mißtrauen in die unbedingte Durchdringung zweier Perſönlichkeiten aus; ſie ſetzt die Möglichkeit einer Entfremdung, die Zerſtörbarkeit einer auf der geiſtig-ſinnlichen Einheit beruhenden Verbindung zweier Perſönlichkeiten voraus. So lange nur das Gefühl unbedingter Wahlverwandtſchaft in den Individuen lebendig iſt, ſo lange erſcheint auch die Eiferſucht unmöglich. Soll ſie aber hervorgerufen und ihr Auftreten begreiflich gemacht werden, ſo gehört dazu ein Moment, welches es erklärlich macht, wie der Zweifel ſich in den Glauben einſchleichen und ſeine unbedingte Herrſchaft angreifen könne.

Es ſchließen ſich daher das Pathos der romantiſchen, auf der abſoluten Durchdringung zweier Individualitäten beruhenden Liebe und das Pathos der Eiferſucht aus. Wo das erſtere zum Weſen gemacht wird, kann die Eiferſucht als Pathos keine Stelle haben; denn beide würden einander zerſtören. Der Kampf der Liebe mit den Mächten der Wirklichkeit, das abſolute Recht des Herzens und ſeiner Wahlverwandtſchaft würde uns durch das Eintreten der Eiferſucht als eine Täuſchung erſcheinen. In Romeo und Julia könnte alſo die Eiferſucht aus dem einfachen Grunde keine Stelle haben, weil hier die gediegene Einheit der Liebenden, ihre volle, gläubige Hingebung an einander, die tiefſte Ueberzeugung ihrer gegenſeitigen Ergänzung zu einer ſittlichen Totalität das ganze Gewicht des Pathos bildet. Dieſes würde durch jeden Zug von Eiferſucht geſchwächt werden.

Soll die Eiferſucht als ein ſelbſtſtändiges, tragiſches Pathos auftreten, ſo gehört alſo ſowohl das Bewußtſein der ſittlichen Grundlage der Ehe, als der Möglichkeit ihrer Zerſtörung und der Vernichtung des Vertrauens zu ihrer Entwicklung. Durch das erſtere

Moment gewinnt dies Pathos ſeine ſittliche Berechtigung und die Leidenſchaft ihren ſubſtanziellen Boden; durch das letztere iſt ihr Werden und Wachſen und das ſubjektive Recht des Eiferſüchtigen geſetzt. Die volle Anerkennung einer ſittlichen Einheit, welche auf der Durchdringung des ganzen Menſchen, nach ſeiner geiſtigen und ſinnlichen Seite beruht, durch deren Zerſtörung alle Schönheit und Heiligkeit, welche dieſe Verbindung in ſich ſchließt, für immer vernichtet wird, iſt alſo der Ausgangspunkt für die Eiferſucht nach der Seite ihres objektiven Rechts. Die ſich befeſtigende Ueberzeugung von der Entfremdung der ſittlichen Gemeinſchaft des einen Theils, der Vergiftung des Vertrauens, des zerſtörten Lebensglücks, iſt der Boden für das ſubjektive Recht des Eiferſüchtigen. Durch die Einheit dieſer beiden Momente kann dieſe Leidenſchaft allein *tragiſch* werden*). Nur inſofern ſich der Eiferſüchtige, von dem Bewußtſein eines heiligen, ſittlichen Verhältniſſes aus, durch die Verletzung deſſelben in ſeinen innerſten Tiefen erſchüttert und aus ſeinem Gleichgewicht herausgeworfen fühlt, inſofern er die Qualen vergifteten Vertrauens, der Heuchelei und des Treubruchs durchlebt und ſich darin, als ſittliches Weſen, tief verletzt fühlt, nur inſofern ſind die Ausbrüche ſeines Schmerzes, ja ſeiner Wuth tragiſch. In-

---

*) In dem oben Entwickelten liegt auch ſchon die Andeutung, inwiefern die Eiferſucht zu einem Elemente der *Komödie* verwendet werden kann. Wird die Ehe von ihrer ſinnlichen Seite aufgefaßt und tritt uns in einer jungen, lebensluſtigen und liebenswürdigen Frau und einem ihr in keiner Weiſe angemeſſenen Ehemann der Contraſt eines ſolchen Verhältniſſes entgegen, ſo iſt damit der Ausgangspunkt für die Eiferſucht, als komiſches Motiv gegeben, welche, theils durch die völlige Grundloſigkeit des ſich vergebens peinigenden Ehemanns, theils durch die Partei, welche wir für die um die Freuden einer wirklichen Ehe betrogene junge Frau ergreifen, indem wir die Qualen der Eiferſucht dem Gatten als gerechte Strafe für das natürliche Mißverhältniß ſeiner Ehe gönnen, zu komiſchen Situationen verarbeitet werden kann. Hier kam es aber darauf an, den principiellen Unterſchied der Eiferſucht, als Motiv für die Komödie, im Gegenſatz gegen die Eiferſucht, als tragiſche Leidenſchaft anzudeuten.

ſofern aber ſcheinbar alle Anzeichen der Untreue vorhanden ſind, und dieſe ſich mit jedem Schritte, welchen der Eiferſüchtige zur Enthüllung der Schuld vorwärts thut, häufen, erſcheint die endliche Vernichtung des ſchuldigen Theils ſubjektiv gerechtfertigt. Wenn bei dem erſten Moment Alles auf die Tiefe ankommt, mit welcher die Heiligkeit des ſittlichen Verhältniſſes von dem Eiferſüchtigen ergriffen wird, ſo beruht die künſtleriſche Darſtellung des zweiten Moments auf dem bis zur höchſten Wahrſcheinlichkeit geſteigerten Schein der Untreue, welche das Wachſen der Leidenſchaft und ihre furchtbaren Wirkungen erklärlich macht.

2. Die verſchiedene Auffaſſung der Eiferſucht, als tragiſcher Leidenſchaft.

Calderon und Shakeſpeare.

Die Ehe läßt nun, als ſittliche Einheit, eine doppelte Auffaſſung zu; ſie kann dem Individuum als eine Verbindung erſcheinen, in welcher jedes in das Bewußtſein der ſittlichen Reinheit des Andern ſeine Ehre ſetzt und in der Verletzung der Treue eine Befleckung der Ehre ſieht. Sie kann aber auch als die rein ſittliche, auf der Liebe und dem gegenſeitigen Zutrauen ruhende Verbindung aufgefaßt werden, welche die Grundlage des ganzen Lebensglücks bildet, deſſen Zerſtörung durch Untreue dann als eine Vergiftung der Quelle alles Friedens und Glücks empfunden wird, wodurch ſich alſo der ganze Menſch in ſeinen innerſten Tiefen zerſtört fühlt. Dieſe doppelte Auffaſſung der Ehe bedingt auch die doppelte Geſtaltung der Leidenſchaft der Eiferſucht. Der Unterſchied ihrer Behandlung beruht alſo weſentlich darauf, welches dieſer beiden Momente zur Baſis gemacht und zum beſtimmenden Pathos erhoben wird. Inſofern aber in der Verletzung der ſittlichen Einheit der Ehe eben ſowohl die Ehre, als die Liebe befleckt werden, kann natürlich keins dieſer beiden Momente der Leidenſchaft der Eiferſucht ganz fehlen. Der Unterſchied ihrer künſtleriſchen Geſtaltung beruht nur darauf, welches der beiden Momente zum entſcheidenden erhoben wird. Dieſen Unterſchied in der Auffaſſung haben die beiden großen Dichter Calderon und Shakespeare in ihren Tragödien der Eiferſucht, ganz ihrer dichteriſchen Natur und ihrer Weltanſchauung gemäß, auf das großartigſte durchgeführt. Auf dieſem Unterſchiede beruht die weſentliche Verſchiedenheit in der ganzen Entwicklung des Pathos beider Helden der Tragödien der Eiferſucht. In dem ſpaniſchen Dichter, der uns eine durch ſeine abgeſchloſſenere Nationalität beſchränktere Weltanſchauung darbietet, als der britiſche Dichter, iſt das ganz in dem ſpaniſchen Volksgeiſte wurzelnde Princip der Ehre zur Baſis der Leidenſchaft gemacht worden während in dem britiſchen Dichter, ſeinem univerſelleren Standpunkte gemäß, die Liebe die Grundlage der Leidenſchaft bildet. Der ſpaniſche Held der Eiferſucht fühlt ſich durch den Gedanken an die Untreue der Gattin in ſeiner Ehre verletzt, weil er ſie als die Grundlage der ſittlichen Verbindung erkennt. Dieſes Gefühl der Ehre iſt das Gefühl für die Unantaſtbarkeit eines Verhältniſſes, in welchem jedes der beiden Individuen durch die Untreue weſentlich die Ehre des Andern zu beflecken das Bewußtſein hat. Das Pathos der Ehre fordert daher vorzugsweiſe die Anerkennung der Reinheit und Fleckenloſigkeit des Verhältniſſes in den Augen der Welt. Der Ehre genügt nicht nur die moraliſche Ueberzeugung von der Lauterkeit und Treue der Geſinnung des Andern, ſondern ſie verlangt vor Allem das Bewußtſein der Welt von der ſittlichen Reinheit des Verhältniſſes. Von dieſem Standpunkte aus genügt daher ſchon der Verdacht und der Schein, welchen die Welt verurtheilt, ſelbſt wenn die eigne Ueberzeugung demſelben widerſpräche und das Urtheil der Welt Lügen ſtrafte. Die Ehre geht auf Anerkennung der Perſönlichkeit; inſofern dieſe irgendwie verſagt wird, iſt auch die Perſönlichkeit verletzt. Der ſpaniſche Held legt daher das ganze Gewicht ſeines Pathos auf dieſe Anerkennung; der Gedanke, daß ſie verweigert werde, iſt die tödtliche Wunde, welche die Ehre empfängt. Die Verletzung der Ehre aber fordert ihre Wiederherſtellung; der ihr angethane Schimpf muß an dem gerächt werden, welcher die Beſchimpfung herbeigeführt hat, inſofern ihm weſentlich die Fleckenloſigkeit der Ehre zu ſchützen obliegt. Die Eiferſucht, welche ſich aus dieſem Boden nährt und wächſt, rächt daher an der Gattin nicht ſowohl die begangene Untreue und die Zerſtörung des Vertrauens, ſondern den Riß, welchen die auf der Anerkennung der Perſönlichkeit ruhende Ehre erfahren hat. Daß durch den Schein der Untreue und der Schuld der Glaube an die Ehre des Hauſes wankend geworden iſt, daß ſie in den Augen der Welt nicht mehr in voller Reinheit ſtrahlt, bedingt den Tod der Gattin. Sie fällt als Opfer eines Princips, welches die Schuld nach dem Scheine abmißt und zwiſchen der wirklich erfolgten Verletzung der Treue und dem Glauben der Welt daran nicht unterſcheidet. Das ſtrenge und unerbittliche Geſetz der Ehre fordert die Aufopferung derjenigen, welche dieſes Heiligthum antaſten ließ, das ſie mit der gewiſſenhafteſten Sorgfalt vor jedem Angriff zu ſchützen berufen war.

Von dieſem Standpunkte aus können ſich ſogar die Empfindungen der Ehre und Liebe trennen. Don Gutierre, indem er den Tod der Gattin beſchließt, da ihm das Maaß der Verletzungen erfüllt iſt, ſpricht es aus, daß die Ehre den Tod, die Liebe das Leben Mencias fordere. Auf dieſer Spitze kehrt ſich daher auch die Abſtraktion dieſes Pathos heraus, indem es, im Kampf mit der Liebe begriffen, die letztere zu weichen nöthigt und ſein ſtarres Gebot vollſtreckt. Der Liebe iſt daher bei dem ſpaniſchen Helden der Eiferſucht nur die untergeordnete Rolle gegen die Ehre zugetheilt. Don Gutierre fühlt ſich von dem Erwachen ſeiner Eiferſucht an nur in ſeiner Ehre verletzt, ſie befragt er, wie der Richter das Geſetzbuch; nach ihrem Codex will er über den Grad der Verletzung entſcheiden und das Maaß der Strafe beſtimmen. Es leidet alſo eigentlich hier nicht der ganze Menſch. Gutierre liebt allerdings auch, er möchte um ſeiner Liebe willen, daß das

Geſetz der Ehre weniger unerbittlich wäre, daß er ſich der Gewalt deſſelben ohne Schande entziehn könnte. Weil aber das Erwachen der Eiferſucht weſentlich ein Wachrufen der Ehre iſt, welche ſich von einem nicht geahnten Feinde überfallen ſieht, ſo fühlt ſich Don Gutierre eigentlich auch nicht durch den Gedanken an das zerſtörte Vertrauen, an eine allein den ſittlichen Menſchen treffende Verletzung erſchüttert. Die Stadien ſeiner Eiferſucht ſind nur Stadien in der Empfindung ſeiner gekränkten und verhöhnten Ehre, welche mit jedem Schritte die Nothwendigkeit ihres Rächeramts gebieteriſcher empfindet.

Das Verhältniß der Liebe und Ehre kehrt ſich in Othello um. Wie in Don Gutierre die Eiferſucht und ihre That in dem Gefühl verletzter Ehre wurzelt, ſo bricht ſie bei Othello aus dem Gefühl des zerſtörten Vertrauens, der untergrabenen Treue hervor. Othello liebt. Wir ſehn ihn die Verbindung mit Desdemona als einen Akt der freiſten und tiefempfundenſten Liebe eingehn, an der ſein ganzes Lebensglück hängt. Um ſich dies zu gründen, hat der ſo offne, redliche Othello ſogar dem Vater die Tochter entführt; jede andere Rückſicht ſchwand ihm gegen den einzigen Gedanken an den Beſitz der Desdemona. Hier liebt und vertraut der ganze, ungetheilte Menſch; aus dieſer Verbindung ſchöpft der Krieger neue Stärkung für den Kampf, hier löſen ſich alle Sorgen ſeines bewegten Lebens; Desdemona gegenüber fühlt Othello den Ungeſtüm ſeines afrikaniſchen Temperaments zur Herzlichkeit ſanft gemildert. In Desdemonas Liebe, Hingebung und Treue hat Othellos ganze Perſönlichkeit ihren Halt, ihre tiefſte Verſöhnung gefunden; durch ſie fühlt er ſelbſt die Stürme, welche aus ſeiner gewaltigen Naturkraft hervorbrechen können, für immer gefeſſelt. Aus dieſer unendlichen Hingebung der ganzen Perſönlichkeit erklärt ſich auch der Charakter ſeiner Eiferſucht und ihres ganzen Verlaufs, im Gegenſatz des Don Gutierre. Wie Othello, der ganze, ungetheilte Menſch, in Desdemona aufgeht, ſeinen Frieden im ganzen Umfange des Worts in ihrer Liebe und Treue findet, ſo leidet auch bei dem

Gedanken eines Treubruchs der ganze Menſch. Othello empfindet daher den Gedanken der Untreue als einen Bruch ſeines ganzen Weſens. Er, der allen Gefahren getrotzt, dem Tode ſo oft unerſchrocken ins Auge geſehn hat, gewöhnt an den Wechſel menſchlicher Geſchicke und gegen die Schickſalsſchläge durch ſeinen Heroismus geſtählt iſt, er kennt nur eine einzige Stelle, an welcher er ſich ſterblich fühlt, an Desdemonas Treue und Hingebung irre zu werden. In ihr hat er die Wurzeln ſeines Daſeins; der Gedanke ihrer Untreue zerſtört mithin die Wurzel ſeines Lebens, wirft den Helden aus ſeinem Gleichgewicht heraus und erſcheint ihm als eine große Verkehrung aller ſittlichen Ordnung. Mit dem Gedanken an Desdemonas Untreue nimmt daher Othello gleichſam von ſich ſelbſt Abſchied, der Vollgehalt ſeines ganzen bisherigen Lebens löſt ſich ihm zu einem werthloſen Inhalt auf, für welchen es nicht länger zu leben lohnt. Indem der edelſte, offenſte, von allem kleinlichen Mißtrauen entfernte Menſch das Vertrauen da erſchüttert fühlt, wo es ihm über allen Zweifel erhaben ſchien, erblickt er in ſolcher Täuſchung einen Riß in der ganzen ſittlichen Weltordnung. Da hier der Treubruch, die Vergiftung des Vertrauens möglich waren, da unter dieſer Hülle die Schlangen des Verraths und der Heuchelei lagerten, ſo erſcheint ihm die ganze ſittliche Welt aus ihren Fugen getreten und der Glaube an die Menſchheit zerſtört. Daher nimmt die Leidenſchaft Othellos einen ſo dämoniſchen, jeder Beſchwichtigung ſpottenden Charakter an; denn die furchtbaren, durch die männliche Beſonnenheit des Kriegers und die beſänftigende Macht der Liebe gefeſſelten Naturgewalten ſeiner urſprünglichen Wildheit ſtürzen in dieſer Leidenſchaft mit der Kraft eines Bergſtroms über ihn her. Je kräftiger ſich Othello innerlich gegen dieſen Dämon gewehrt hat, um ſo zerſtörender iſt ſeine Wirkung, nachdem derſelbe endlich ſiegt. Aus der innern Vernichtung des ganzen Menſchen entſpringt der Entſchluß, Desdemona zu tödten, mit Nothwendigkeit. Aber hier iſt kein Dualismus zwiſchen Liebe und Ehre, wie in Don Gutierre. Die Ehre iſt dabei nur ein untergeordnetes Motiv. Das gemordete Vertrauen iſt der abſolute Grund, der Othello antreibt, Desdemona zu tödten. Bei ihrem Anblick flammt noch einmal die alte Gluth der Leidenſchaft auf; aber der Gedanke des Verraths erſtickt die letzte Flamme der Liebe. Othello durchſchreitet die ganze Hölle der Schmerzen, er empfindet ihre zerſtörende Wirkung bis in das Mark ſeines Lebens, und wie der liebende, vertrauende Othello uns einen ganzen, vollen Menſchen zeigte, ſo ſteht in dem gebrochenen, die Schmach des Treubruchs rächenden Othello nicht minder der ganze Menſch vor uns. In dem Entſchluß des Mordes wird die ganze ſittliche Bedeutung, welche Othello an ſein Verhältniß zur Desdemona knüpfte, klar. Weil ihm die ächte Ehe als der Grundſtein aller ſittlichen Ordnung erſchien, darum iſt ihm der Treubruch, die Lüge dieſes Verhältniſſes, der Grabſtein aller ſittlichen Vereinigungen, unter welchem ſie vermodern.

Daß Othello die Gewißheit, Desdemona unſchuldig hingemordet zu haben, nicht überleben kann, iſt eine Konſequenz des Charakters. Aber der Entſchluß des Selbſtmordes iſt bei ihm nicht ein Akt der Verzweiflung, ſondern ein Akt der Sühne, der ihm daher auch ſeine Beſonnenheit zurückgiebt. Der Gedanke, durch den Tod das Opfer ſeiner Leidenſchaft zu ſühnen, erſteht ihm allmälig aus der dumpfen Verzweiflung, in welche ihn die Gewißheit, das reinſte Leben hingeopfert zu haben, ſtürzte. Dieſer Entſchluß erſcheint alſo als ein Erwachen des Geiſtes aus ſeinem düſtern, ſchweren Traume, ein Zuſichſelbſtkommen aus ſeiner Entfremdung und ſeinem Verluſte. Der Selbſtmord iſt mithin bei Othello nur die vom Geiſt mit Selbſtbewußtſein und Freiheit vollzogene Strafe, das einzige Recht des Heroen, was ihm bleibt, ſeine Schuld anerkennend zu tilgen. Es iſt daher ächt poetiſch und tief, daß der Entſchluß des Selbſtmordes bei Othello der Entdeckung von Desdemonas Unſchuld nicht unmittelbar auf dem Fuße folgt, denn da würde er nur der Ausdruck wilder Verzweiflung ſein. Othello muß im Gegentheil erſt alle Qualen der Verzweiflung durchleben und die ſelbſtzerſtörende Wuth, wie das dumpfe Hinbrüten über ſeine eigne That, als Zuſtände ſeines zermalmten Gemüths beſtehn, ehe er die Kraft des freien Entſchluſſes gewinnt. Mit ihm wird erſt Othello innerlich frei, denn in ihm erhebt ſich der ſittliche Geiſt richtend über den der Leidenſchaft unterworfenen Othello. Dieſelbe ſittliche Energie, welche die Wurzel der unſeligen Eiferſucht und ihrer That war, iſt auch jetzt die treibende Macht des Selbſtmords. In beiden iſt der Sieg des ſittlichen Geiſtes, als einer objektiven Macht anerkannt. Darin allein liegt das Verſöhnende in Othellos Ende, wie die tragiſche Berechtigung ſeiner Leidenſchaft.

Wie anders Don Gutierre! In dem Ausgange, welchen Gutierres That nimmt, iſt die ſpaniſche Weltanſchauung in ihrer ganzen Härte und Schroffheit ausgeprägt. Auf Befehl des Königs, welcher als der Repräſentant des Rechts erſcheint, reicht Don Gutierre der Leonore, welcher er einſt die Ehe verſprochen hatte, die Hand, und ſühnt dadurch ſowohl das Unrecht, das er an ihr einſt begangen hat, indem er dieſelbe, nur um des Verdachts willen, verließ, als auch die an Mencia vollzogene Rache. Die Majeſtät abſorbirt hier, wie immer in dem ſpaniſchen Drama, den Willen des Individuums ſchlechthin. Die Unbedingtheit des königlichen Worts macht alles Widerſtreben verſtummen, und nöthigt Gutierre, dem Machtſpruch zu weichen. Die rein menſchliche Empfindung wird alſo hier dem abſtrakten Recht der Majeſtät geopfert. Daraus ergiebt ſich ſchon die Konſequenz, daß auch die Ehe nicht in ihrer, den ganzen Menſchen erfüllenden Weſenheit erfaßt wird, ſondern nur nach dem einſeitigen Momente der formellen Ehre. Nur unter dieſer Bedingung kann Gutierre, dem königlichen Willen folgend, eine zweite Ehe eingehn und mit der Verkündigung deſſelben Princips, welches er gegen Mencia geltend gemacht hatte, von uns ſcheiden. Weil in Gutierre nicht der ganze Menſch durch den Glauben an die Untreue Mencias gebrochen worden iſt, ſo kann derſelbe auch ſein Leben fortſetzen und die Ehre als die ſubſtanzielle Macht, der er für alle Zeiten unterthan ſein wird, bekennen. In

Gutierres Schlußwort triumphirt alſo das Princip der Ehre, als die eine alle Kolliſionen löſende und abſolut berechtigte Macht *).

Bekanntlich hat Weſt in ſeiner für die deutſche Bühne gemachten, zum Theil ſehr geſchickten Bearbeitung des Arztes ſeiner Ehre den ſpaniſchen Ausgang der Tragödie weſentlich umgeſtaltet. Um uns den ſpecifiſch ſpaniſchen Schluß in einen, die allgemein menſchliche Empfindung befriedigenderen zu verwandeln, läßt Weſt dem Don Gutierre ſich ſelbſt den Tod geben, nachdem ihn der König, in Folge ſeiner That, ſeiner Güter beraubt hat, um ſie der Leonore zu übergeben, dem Don Gutierre ſelbſt aber aus Gnade nur das nackte Leben gelaſſen hat. Gutierre endet alſo, nach dieſer Bearbeitung, wie Othello. Aber daß ihm ein ſolches Ende geliehen wird, welches uns an ſich weniger widerſtrebt, als der ſpa-

---

*) Bei Calderon lautet dieſer Schluß alſo: Nachdem Gutierre erklärt hat: Nur mit Blut läßt die Ehre rein ſich ſpühlen, ſagt der

König.

Gebt ſie (d. h. die Hand) denn der Leonor;
Denn ich weiß es, ſie iſt würdig
Eurer Hand.

Don Gutierre.

Ich gebe ſie;
Aber, Leonor, beſprützet
Iſt ſie noch mit Blut.

Leonor.

Was macht's?
Mich erſchreckt's nicht, noch erſchüttert.

Don Gutierre.

Wiß' auch, daß ich meiner Ehre
Arzt war, dieſe Kunſt zu üben
Weiß ich noch.

Leonor.

Erkrankt mein Leben,
Heile du mit ihr das Uebel.

Don Gutierre.

Nimm denn, unter der Bedingung
Meine Hand. — Dies ſei der würd'ge
Schluß des Arztes ſeiner Ehre.

niſche Schluß, macht daſſelbe noch nicht zu einem naturgemäßen, d. h. aus Gutierres ganzem Charakter mit Wahrheit reſultirenden. Gutierre endet, nach Weſt, faktiſch, wie Othello; aber es bleibt dieſer Selbſtmord nur ein Faktum, das ſich für den Moment der Maſſe freilich als verſöhnender darbieten mag, als ſeine Heirath mit Leonoren bei Calderon, das aber deshalb nicht innerlich gerechtfertigt iſt. Gutierre hat Mencia der Ehre geopfert, weil der Schein gegen ſie war. Nicht weil Mencia das ganze Lebensglück Gutierres durch den Treubruch zerſtört hatte, kehrt er ſich in verzehrender Leidenſchaft gegen ſie, ſondern weil ſie die Ehre des Gatten durch Verletzung des Scheins gekränkt hatte. Mencia fiel für ein durch ihre Schuld verletztes Princip, das höchſte, welches der ſpaniſche Edelmann kennt und in ſeiner vollen Reinheit zu bewahren hat. Gutierre bedarf alſo des Selbſtmords gar nicht zu ſeiner Verſöhnung, weil er ja gar keine Schuld, wie Othello, zu ſühnen hat. Das Leben iſt ihm mit Mencias Tod kein zerſtörtes, welches er, wie Othello, vernichtet, nachdem es allen Gehalt für ihn verloren hat. Da aber Mencia dem Gutierre auch nicht in dem Sinne, wie Desdemona dem Othello, unſchuldig erſcheinen kann, da es ſich bei ihr ja gar nicht, wie bei Desdemona, um die wirklich geglaubte innere Entfremdung der Gattin und um den wirklich vollbrachten Treubruch handelt, ſondern allein um die preisgegebene Ehre des Hauſes, ſo kann auch eine dem Othello gleiche Umkehrung nicht in Gutierres Bewußtſein eintreten, welche ihn ſich ſelbſt zu vernichten nöthigte. Gutierre kann daher auch nicht, wie Othello enden. Nun hat der Bearbeiter aber auch die That der Selbſtvernichtung ganz unvermittelt hingeſtellt. Auf das Wort des Königs, daß Mencia ſchuldlos war, wie Leonore, vollzieht ſogleich Gutierre das Strafgericht an ſich. Aber Leonore war ja in Gutierres Augen eben ſo wenig unſchuldig, als es Mencia werden kann. Leonore hatte den Schein verletzt und war dieſer Verletzung geopfert worden. Mencia hatte ihn in immer ſteigendem Maaße verletzt; wie ſoll ſie alſo in Gutierres Augen plötzlich durch des Königs Wort unſchuldig werden, da die Schuld in dem Sinn des wirklich begangenen Treubruchs von Gutierre gar nicht geglaubt und behauptet wird? Was hat ſich für Gutierre durch dies einzige Wort geändert? Wie anders Othello! Er durchlebt, wie wir gezeigt haben, nach der ihm gewordenen Gewißheit von Desdemonas Reinheit und Lauterkeit der Geſinnung, ihrer unvermindert gebliebenen Hingebung für den Gatten, die Höllenqualen der grauſamſten Enttäuſchung. Er kehrt daher aus dem wilden, maaßloſen Schmerz im Entſchluß des Selbſtmords erſt wieder in ſich zurück, ſühnt durch dieſe Selbſtzerſtörung ein verfehltes Daſein und zerbricht ein werthloſes Gefäß, das jeden Zweck und jede Bedeutung für ihn verloren hatte. Aeſthetiſch iſt daher auch Weſts Umgeſtaltung des Schluſſes auf keinen Fall zu rechtfertigen; wie denn überhaupt eine Kataſtrophe eines Kunſtwerks ſich nicht wie ein Handſchuh umkehren läßt. Calderon war bei ſeinem Schluß innerhalb ſeiner Weltanſchauung geblieben und hatte darin nur ihre Konſequenz gezogen. Weſt hat einem Rumpfe einen Kopf aufgeſetzt, der mit der ganzen Organiſation deſſelben im Widerſpruch ſteht.

3. Die dichteriſche Durchführung und Verſinnlichung des Don Gutierre im Arzt ſeiner Ehre.

Wir wenden uns nun zur Durchführung und Verſinnlichung dieſer beiden Geſtalten. Don Gutierre iſt das Fleiſch gewordene Princip des kaſtilianiſchen Stolzes, in welchem alle Momente deſſelben zur Erſcheinung kommen. Sein Verhältniß zu Mencia, wie zum Prinzen, zu welchen ihn der Dichter gleich bei ſeinem Auftreten in Beziehung ſetzt, zeigt uns den feinen, ritterlichen Mann, der uns wohl in einigen flüchtigen Zügen den Werth zu erkennen giebt, welchen er auf Mencias Beſitz legt, der uns aber noch deshalb gar nicht die Ueberzeugung aufdringt, daß ſie ihm zu ſeinem vollen Lebensglücke unentbehrlich ſei. Wir ſehn beim Beginn des Stücks Gutierre bereits in geſichertem Beſitze ſeiner Gattin; er kämpft ſie nicht, wie Othello, erſt einem Gegner ab. Auch zeigt uns Gutierre bei ſeinem erſten Zuſammentreffen mit Mencia mehr die Courtoiſie des ritterlichen Spaniers, als die gemüthvolle Tiefe eines liebenden Mannes*). Die eigentliche Expoſition ſeines Charakters aber giebt uns die Scene mit dem Könige, wo er, auf Befehl des erzürnten Herrſchers, den Grund des Bruchs mit Leonoren angiebt. In dieſer Erzählung enthüllt ſich übrigens ſchon das Princip der Ehre, welcher die Verletzung des Scheins zur Verurtheilung genügt. Denn die Trennung Gutierres von Leonoren, um des Verdachts willen, iſt nur eine Konſequenz dieſes Princips**). In dieſer Erzählung ſoll uns alſo der unbeugſame, von der Wahrheit ſeines Princips ganz durchdrungene Spanier erſcheinen, der daſſelbe als ſeine Lebensſubſtanz verkündigt. Der ſtolze, feierliche Kaſtilianer, der ſich ſelbſt keinen Zoll breit von der Ehre abzuweichen geſtattet, aber auch nicht die geringſte Verletzung derſelben zu dulden entſchloſſen iſt, ſteht hier vor uns. Die Intenſität, mit welcher das Princip, wie ein mit der ganzen Tiefe des Gemüths erfaßtes Dogma von Gutierre ausgeſprochen wird, bildet den künftigen Entwicklungsprozeß deſſelben ſchon im Keime vor *).

---

*) Dieſen Ton athmet die ganze Scene (Akt 1. Scene 6.), in welcher Gutierre, gleich nach des Prinzen Abgang, ſich von Mencia Urlaub erbittet, um zur Begrüßung der Königin nach Sevilla zu gehn. Auf einen mehr leicht hingeworfenen, als ſehr ernſt gemeinten Verdacht Mencias, als zöge den Gatten ein alter Wunſch nach Leonoren nach Sevilla, erwiedert derſelbe in dem Tone ritterlicher Courtoiſie:

„Eh' ich
Die Sonne ſah, ſchien mir der blaſſe Mond
Das Licht der Erde. — Kennſt du deine Macht
So wenig, Mencia? Verdunkelt ſind
Vor deiner Schönheit Glanz die Reize, die
Nur ſchwach mich einſt gerührt“ u. ſ. f.

Ich bemerke bei dieſer Gelegenheit ein für allemal, daß ich alle Stellen aus dem Arzt ſeiner Ehre nach der von mir ſchon oben gedachten Bearbeitung dieſer Tragödie von Weſt citire, weil ſie auf den deutſchen Bühnen heimiſch geworden iſt und die Darſteller, wie das Publikum größtentheils die Tragödie nur in dieſer Geſtalt kennen. Nur wo Weſt in ſeiner Bearbeitung weſentlich von dem ſpaniſchen Originale abgewichen iſt, haben wir dies im Folgenden bemerkt und die Veränderung kritiſirt.

**) Gutierre ſpricht dies am Schluſſe ſeiner Erzählung, warum er die Verbindung mit Leonoren aufgegeben hat, ſehr kategoriſch aus, indem er ſagt: Ob ſie wirklich ſchuldig iſt, weiß ich nicht,

„Doch der Verdacht ſchon war genug, Umgang
Und Heirath aufzuheben; denn die Braut
Gutierres muß auch ſcheinen, was ſie iſt,
Und ſelbſt der Argwohn darf ſich ihr nicht nahn.“

Gutierres Eiferſucht zieht aus dem geringſten Scheine Nahrung. Sein Argwohn erwacht daher auch ſchon aus dem Gedanken an die Möglichkeit einer Täuſchung, welche die Nachricht Mencias, ein Mann ſei in ihrem Hauſe verborgen, in ihm erweckt. Obgleich die Beſtürzung, mit welcher Mencia dem Gatten die Nachricht eines im Hauſe plötzlich entdeckten Mannes verkündigt, jeden Gedanken des Mißtrauens aus Gutierres Seele hätte verbannen ſollen, ſo reicht doch die darin gegebene Möglichkeit einer Täuſchung ſchon zu einem Aufflammen des Argwohns hin **). Gu-

---

Im Original heißt es: Doch ſchon der Verdacht genügte, Nicht zu freien.

*) Wir erinnern bei dieſer Gelegenheit an das ganz unſerer Forderung entſprechende Bild, welches Lemm einſt von Gutierre, namentlich in dieſer Scene, gab. Wir haben ſeitdem keinen Gutierre in Deutſchland geſehn, welcher, Alles in Allem gerechnet, eine ſo plaſtiſche Anſchauung des Gutierre und ſeines ganzen Lebensprincips gegeben hätte, als Lemm, welcher namentlich durch die Würde und Feierlichkeit, welche er ſeinem Tone verleihen konnte, ohne deshalb ſalbungsvoll zu werden, ganz beſonders zur Darſtellung des ſtolzen Kaſtilianers berufen war. Die Art namentlich, wie Lemm in dieſer Scene mit dem Könige, zunächſt dem Begehren des Königs, den Grund der Trennung von Leoneren zu erfahren, widerſtrebend, endlich dem Befehle weichend, die gedachte Erzählung ſprach, verkörperte mit hoher Wahrheit den ritterlichen, von dem Princip der Ehre ganz durchdrungenen Spanier. Man ahnte aus ſeiner Haltung gewiſſermaßen ſchon das künftige Verhängniß.

**) Gutierre ſagt daher gleich nachdem er vergeblich das Haus durchſucht und Niemand gefunden, für ſich:

tierres Natur iſt der Eiferſucht darum zugänglicher, als Othellos, weil in Letzterem ein tiefgewurzeltes Vertrauen erſt untergraben werden muß, indem ihm die Untreue eine wirkliche Entfremdung der Geſinnung iſt, Gutierre aber die Untreue weſentlich als eine Befleckung der Ehre auffaßt, dem daher ſchon der Schein der Untreue zur Eiferſucht genügt. Gutierre erzeugt auch ganz folgerecht die Eiferſucht ganz aus ſich ſelbſt, welche ſich durch die ſich häufenden Verletzungen des Scheins fort und fort ſteigert, bis endlich die Untreue Mencias zu einer Wahrheit für Gutierre wird. Gutierre bedarf daher nicht zur Entwicklung ſeines Pathos eines Andern, wie Othello, der mit dem Schein höchſter Ergebenheit und der biederherzigſten Redlichkeit das Gift der Eiferſucht langſam in die Adern träufelt.

Der Entwicklungsprozeß der Eiferſucht des Don Gutierre iſt künſtleriſch betrachtet außerordentlich ſchön und in der mächtigſten Steigerung gehalten. Mit jedem neuen Anlauf, den Schaden zu ergründen, ſchlagen die Wellen der Eiferſucht ſtärker und tobender über Gutierres Haupt zuſammen, bis ſie ihn endlich in bodenloſe Tiefe verſenken. Der an der Möglichkeit der Täuſchung ſich entzündende Argwohn, durch Mencias ſchuldbewußte Unruhe bekräftigt, die Auffindung des Dolches, die Aehnlichkeit ſeines Gefäßes mit dem am Degen des Infanten, des Letzteren verhängnißvolles Schweigen, da Gutierre den Unfall jener Nacht berührt, die Beſtätigung des nächtlichen Beſuches durch Mencias, ihr ſelbſt unbewußt entſchlüpfendes Geſtändniß, des Prinzen eignes Bekenntniß ſeiner Leidenſchaft und ſeiner Hoffnung auf Erhörung, endlich Men-

---

„Laß mich nicht in dir
Verſinken, dunkler Abgrund meiner Bruſt!"
Und noch poſitiver im Original:
„Himmel ſchütze meinen Sinn
Und den Zweifel mir verjage,
Ob man in mein Haus ſich wage,
Weil ich nicht zu Hauſe bin!

cias geſchriebene Worte, ſo weit nur vollendet, um ihr Verhältniß zum Prinzen als ein ehrverletzendes erſcheinen zu laſſen, alle dieſe Momente zuſammen genommen bilden ein ſo fein geſponnenes Netz, in welches Gutierre verſtrickt wird, daß der Untergang Mencias vom Standpunkt Gutierres aus dadurch mit zwingender Nothwendigkeit bedingt iſt. Die Aufgabe des Darſtellers in der Verſinnlichung dieſer Situationen wird die doppelte ſein, ſowohl die ſich entfeſſelnde Eiferſucht in immer drohenderer Geſtalt zu enthüllen, als auch den Widerſtand der Liebe gegen die Ehre, als den menſchlichen Kampf der Empfindung, mit dem unerbittlichen Geſetz der Ehre bis zum endlichen Siege des letzteren durchzuführen.

Der erwachende Argwohn fliegt zuerſt wie ein plötzlicher Gedanke durch Gutierres Sinn; mit ſeiner Verfeſtigung tritt auch ſogleich die Ehre, als die objektiv richtende Macht, in ſein Bewußtſein *). Mit dieſem Argwohn erfüllt, trifft Don Gutierre die Nachricht ſeiner Freilaſſung. Der Infant ſelbſt kündigt ihm und Arias dieſe Botſchaft an. Da fällt Gutierres Blick auf das Gefäß am Degen des Infanten; die Aehnlichkeit deſſelben mit dem Gefäß des Dolches, welchen Gutierre in jener Nacht in Mencias Hauſe gefunden hat, bläſt raſch des Argwohns Funken in ihm an. Welche Aufgabe hat hier der Darſteller? Er ſoll uns das allein über dieſen Gedanken brütende Gemüth Gutierres zeigen. Derſelbe wird daher die Verſöhnung mit Don Arias gleichſam nur mechaniſch vollziehn; der Blick aber wird unabläſſig auf das verhängnißvolle Schwerdt geheftet ſein, indem er eine ungeheure Bewegung der Seele nur mit Gewalt niederkämpft. Dieſe bricht dann auf die den Akt der Verſöhnung bekräftigende Anrede des Infanten in jenen finſtern, geheimnißvollen Worten hervor, bei denen Gutierre

---

*) Gutierre geht gleich nach der erſten, von uns oben erwähnten Scene, in welcher zuerſt der Argwohn in ſeiner Seele erwacht war, mit den Worten ab, die er allein ſpricht:

„Still Ehre! Vieles giebt's, was zwiſchen uns
Zur Sprache kommen muß, ſind wir allein.“

den Ausbruch ſeiner Leidenſchaft nur mit Mühe zurückhält *). Nun ſehn wir Gutierre allein. In dieſem Monologe, einem Meiſterſtück pſychologiſcher Tiefe, kämpft Gutierre alle die Zweifel, welche der Verſtand der aufgeregten Leidenſchaft der Eiferſucht entgegenſetzt, durch, bis die letztere endlich mit der Nennung des verhängnißvollen Namens der Eiferſucht ſiegt und das ganze Gemüth in Flammen ſetzt. Der Monolog ſelbſt durchläuft eine Reihe von Phaſen. Zuerſt machen ſich der lang verhaltene Zorn und Schmerz Luft. Wir vernehmen den Ton eines in ſeinen Grundfeſten erſchütterten Gemüths, das ſich in der kaum zurückgehaltenen Thräne ankündigt und ſich nur mit gewaltiger Anſtrengung zur ruhigen Erwägung der Verhältniſſe ſammelt **). Nun beginnt der Kampf des Verſtandes mit der Leidenſchaft. Hier iſt es des Darſtellers Aufgabe, uns zu zeigen, wie die Operation des Verſtandes der Bewegung der Seele mit Mühe abgekämpft wird. Die Reflexionen erheben ſich auf dem Grunde eines erſchütterten Gemüths; jetzt taucht der Sieg des Glaubens an Mencias Treue als ein Reſultat auf, das Gutierre mit Frohlocken begrüßt *). Der Wunſch des Herzens ſcheint mit dem Ergebniß des Verſtandes zuſammenzutreffen. Aber dieſer Einklang verräth ſich ſogleich als ein Schein. Da auf Gutierres Standpunkt der Schein der Verletzung der Ehre die Verletzung ſelbſt iſt, ſo taucht auch aus dieſem Prozeſſe des Gemüths die Vorſtellung einer nicht wegzuläugnenden Verletzung des Scheins, den die Welt verurtheilt, als das endliche Ergebniß auf **). Damit tritt Gutierre in das dritte Stadium der Entwicklung ein. Gutierre fühlt ſich an ſeiner Ehre krank. Sie zu heilen will er ſich dem ganzen Schmerze der Prüfung unterziehn. Aber die Prüfung, welche der Verſtand leiten und beurtheilen ſoll, iſt vielmehr von der Leidenſchaft regiert. Das ausgeſprochene Wort der Eiferſucht iſt auch das Eingeſtändniß ihrer Herrſchaft. Die Eiferſucht, deren Grund die Prüfung erſt ermitteln ſollte, iſt vielmehr zur Richterin über ſich ſelbſt geſetzt. Mit dieſem ſich ſelbſt aufhebenden Vorſatz der Prüfung ſchließt Gutierre, indem er uns durch das letzte Wort auch ſchon das furchtbare Reſultat der beſtätigten Leidenſchaft ahnen läßt. Mit dem Worte: Eiferſucht flammt es in der Seele Gutierres plötzlich auf, der Blitz des Auges und das Zucken des Mundes verkünden uns, was in der Seele Tiefen kocht, und zeigen uns den Helden derjenigen Leidenſchaft bereits überantwortet, welche ſich erſt in ihrer Berechtigung,

---

*) Gutierre ſagt, mit Mühe an ſich haltend, die bedeutungsvollen Worte zum Prinzen:

„Ein fürchterlicher Feind iſt dieſes Schwerdt.
Wär' etwas ſtärker, als die Ehre, wahrlich
Die Furcht nur müßt' es ſein, ihm zu begegnen.
Schon der Gedanke, Prinz, erſchüttert mich;
Dich anzublicken wag' ich kaum; und träf'
Ich, ohne dich zu kennen, deinen Stahl,
So ſchrecklich däucht mich's; ja, das Licht der Sonne
Erlöſchen, glaub' ich, würd' es, meinem Arm
Dich zu entziehn."

**) Dieſe tiefe Erſchütterung des Gemüths kündigt ſich am Eingange des Monologs an:

„Brich aus in Klagen, aufgelöſt in Thränen
Tritt an der Seele Pforten, Herz. Ihr Augen,
Schämt euch des Weinens nicht bei ſolchem Anlaß!"

Dann ſich zu ruhiger Prüfung mühſam ſammelnd:

„Genug! Ermanne dich, Gutierre! Jetzt
Bedarfſt du deines Muthes; jetzt ſollſt du zeigen,
Was in dir iſt von Stärke und von Klugheit" u. ſ. f.

---

*) Gutierre faßt dies Ergebniß in die Worte zuſammen:
„Der Diener Treu iſt käuflich, ihre nicht. —
O, wie mich der Gedanke glücklich macht!
Iſt Mencia ſie ſelbſt nicht, wie ich's bin?“

**) „Die ſchwarze Wolke,
Berührt ſie gleich den Kern der Sonne nicht,
Verdunkelt dennoch ſie. Den Schein verurtheilt
Die Welt ſchon und der Schein iſt gegen ſie!“

oder Grundloſigkeit zeigen ſollte. Gutierre ſcheidet mit dem Ausdruck derjenigen Entſchloſſenheit, welche die Leidenſchaft gebiert *).

Unruhevoll und gleichſam vor der Enthüllung ſeiner Schmach bebend, betritt Gutierre in ſtiller Nacht die Terraſſe, wo Mencia ruht. Der Ton eines geheimen Grauens kündigt uns die verhängnißvolle Prüfung an, welche die Leidenſchaft in ihrer Selbſttäuſchung anſtellen will, um durch dieſelbe ein beſonnenes Urtheil zu gewinnen. Alles trägt hier den Charakter des Geheimnißvollen und Unheimlichen zugleich. Selbſt die Ausbrüche eines augenblicklichen Affekts müſſen von dieſem Ton gefärbt ſein. Gutierre nähert ſich Mencia und ſpricht mit gedämpfter Stimme, was eben ſowohl durch die Abſicht zu täuſchen, wie durch das ängſtliche Harren des Ausgangs bedingt iſt. Da trifft ihn, den ſchon der beſeligenden Gewißheit von Mencias Treue Hingegebenen, das Wort Mencias: „Prinz." Eine ungeheure Täuſchung hat ſich auf einen Schlag enthüllt. Nun ſtürmen Haß, Wuth, Angſt ſich zu entdecken zugleich auf Gutierre ein. Alle dieſe Affekte erhalten ihren ſpecifiſchen Ausdruck durch die Situation, welche den Ausbruch derſelben zurückzuhalten gebietet, um ſich nicht zu verrathen. Daher der verhaltene Zorn, die zurückgedrängte Wuth im Ton, denen man eine faſt krampfhafte Anſtrengung, ihrer Herr zu werden, anhören muß. Gutierre ſammelt ſich mit Mühe; der Zorn

---

*) Der Schluß des Monologs offenbart uns die im Texte entwickelte Gemüthsbewegung in höchſt großartiger Weiſe. Gutierre ſagt:

„Stillſchweigend will ich tragen, mit Geduld,
Den herben Schmerz, die Furcht, die Todesangſt
Der Eiferſucht. — Was ſagt' ich? Eiferſucht!
Ha Eiferſucht! — Iſt es ſo weit, dann wohl:
Weiß erſt der Gatte, daß er Urſach hat
Zur Eiferſucht: ſo iſt die Kunſt erſchöpft; —
Das letzte Mittel iſt dann anzuwenden,
Und alle Uebel müſſen damit enden."

Den ganzen Monolog hat übrigens Weſt, ohne dem Originale etwas an Schönheit zu rauben, in ſehr bündiger und gedrungener Weiſe frei geſtaltet.

verbirgt ſich hinter doppelſinnigen Reden*) und bricht erſt durch das auch jetzt wieder elektriſch wirkende Wort der Eiferſucht mit einer an Wahnſinn gränzenden Wuth hervor. Gutierre hat nur einen einzigen Moment völlig entfeſſelter Leidenſchaft. In ihm faßt ſich ſeine ganze, alle Schranken durchbrechende Wuth zuſammen**). Mencia ſinkt vor den Schrecken dieſes Zornes zuſammen; aus Gutierres Worten aber errathen wir, weſſen ein ſo fieberhaft erregtes Gemüth fähig iſt. Die Stelle iſt darum für die Darſtellung ſo ſchwierig, weil wir den ungeſchmälerten Eindruck einer maaßlos gewordenen Leidenſchaft empfangen, vor dem Wahnſinn derſelben erbeben ſollen und dennoch künſtleriſch berührt zu werden fordern. Welch ein Gegenhalt geiſtiger Kraft und Beſonnenheit muß hier aufgeboten werden, um in dem Taumel dieſes Affekts noch die Freiheit des Gemüths zu bewahren, welche die furchtbaren Blitze herabzucken läßt, und doch über ihre Wirkung zugleich in jedem Momente gebietet. Kein kreiſchender Ton, keine überſtürzende Haſt ſollen vernehmbar ſein, denn ſie verwandeln den Ausdruck der Furchtbarkeit in den eines widerwärtigen und zugleich ohnmächtigen Affekts. Die überſchäumende Kraft muß ſich uns noch als Kraft darbieten, welche nicht mit dem letzten Hauch erſchöpft zuſammenſinkt, und uns durch ihre furchtbare Anſtrengung die freie Hingebung an den Affekt raubt.

---

*) Wir meinen die erſchütternde, von Gutierre mit verhaltener Wuth zu Mencia geſprochene Stelle:

„Sahſt du nie eine Flamme von dem Hauch
Des Windes ausgelöſcht und eine andre
Zugleich erregt zu wilder Feuersbrunſt? —
Tod iſt und Leben nur ein Augenblick;
Des Windes Odem, der dein Licht dir raubte,
Mir gab er Licht."

**) Nachdem Mencia geſagt: So doppelſinnig ſpricht nur Eiferſucht, erwiedert Gutierre:

„Ha Eiferſucht! — Kennſt du die Eiferſucht? —
Ich weiß nicht, was ſie iſt. Beim Himmel! wüßt' ich's" —

Und nun in völligem Außerſichſein:

„Weg Eiferſucht!
Ein Fiebertraum iſt's, ein Geſpenſt der Furcht,
Einbildung eines kranken Weiberkopfs,
Der von unmenſchlich wilden Thaten ſchwärmt.
Würd' ich je eiferſüchtig, Weib, o Weib,
In Stücke riß ich das treuloſe Herz,
Blut tränk' ich, ganz verzehrt ich's mit des Athems Glut,
Und aufgelöſt in Feu'r, in blut'gen Dampf,
Sucht' ich die Seele noch, ſie zu vernichten,
Wenn Seelen ſterblich wären, wie der Leib."

Erſt Mencias Ohnmacht ruft Gutierre in ſich zurück: er fühlt ſich rathlos. Scham überfliegt ihn, ſich ſo ganz vergeſſen zu haben. Aber das Gemüth iſt von der Leidenſchaft ſchon ſo ergriffen, daß es augenblicklich darauf daran denkt, die Schmach der Ehre mit Erde zu bedecken *). Der Eindruck dieſer nächtlichen Scene

---

*) Gutierre ſchließt den Akt mit den Worten bei Calderon:

„Arzt meiner Ehre bin ich, und die Flecken
Unwürd'ger Schmach würd' ich mit Erde decken."

Hier hat der Bearbeiter Weſt eine Abweichung in der Faſſung eintreten laſſen, welche, wie alle Veränderungen, welche derſelbe mit dem Original vorgenommen hat, aus dem Streben hervorgegangen iſt, die Starrheit des ſpaniſchen Princips zu mildern und die Tragödie deutſchen Gemüthern näher zu bringen. Bei Calderon ſchließt Gutierre unmittelbar nach den Worten, durch welche er Mencia nach ſeinem Anfall blinder Wuth zu beruhigen und von ihrem Schrecken zurückzurufen trachtet, mit den eben angeführten Zeilen. Sie enthalten das, gleich nach Mencias Abgang, wieder mit der ganzen Energie des ſpaniſchen Selbſtbewußtſeins ausgeſprochene Princip der Ehre, dem er bereits Mencia zu opfern entſchloſſen ſcheint. Weſt hat dieſe Worte an den Schluß eines Monologs geſtellt, welchen er dem Gutierre leiht, und worin ſich derſelbe zu einer neuen Prüfung anſchickt. Liebe und Vertrauen ſollen ſein Urtheil leiten. So menſchlich ſchön auch dieſe Empfindung iſt, welche Weſt hier ſeinem Gutierre zugetheilt hat, ſo erſcheint ſie doch für die Situation ſelbſt viel zu weich und mit dem unmittelbar folgendem Entſchluß nicht in Uebereinſtimmung. Calderon hat hier offenbar die größere Wahrheit für ſich, wenn er Gutierre, gleich nach Mencias Abgang, ohne alle Vermittlung den Gedanken, ſeine Schmach mit Erde zu decken, ausſprechen läßt. Gutierre überſchaut in ſeinem Geiſte raſch hat in Gutierres Seele nachgewuchert. So tritt er, ein ſchwer Verwundeter, vor den König hin. Seine Haltung iſt zurückgekehrt; die Wuth und die Zerknirſchung ſind einem erhabenem Schmerz gewichen. Sein Stolz bekennt ſich ſelbſt Manns genug, ſeine Ehre wieder herzuſtellen, die noch durch keine That entweiht worden iſt. Nun iſt Gutierre wieder ganz Spanier. Aber wir müſſen ihm anfühlen, daß er ſich dieſe Haltung abgekämpft hat. Sie iſt nicht mehr, wie zu Anfang, der natürliche Ausdruck der Nationalität; die Feierlichkeit, die Würde, der Stolz ſind jetzt nur der Leidenſchaft abgerungen. Der Ton ſoll uns dies verrathen. Durch ihn bricht daher, wie durch das Antlitz, der verhaltene Zorn unheimlich hindurch, denn hinter der Ruhe Gutierres lauert die Leidenſchaft. Gutierre ſoll die Unterredung des Königs mit dem Infanten ungeſehn anhören. Welch ein Geſtändniß vernimmt er hier! Daß die Leidenſchaft des Prinzen ſchon eine lang genährte iſt, die auch die Vermählung Mencias mit Gutierre nicht hat dämpfen können. Er hört, daß der Prinz ſelbſt noch jetzt Erhörung hofft. Damit iſt eine neue Stufe in der Entwicklung der Eiferſucht betreten. Gutierre ſtürzt aus ſeinem Hinterhalt hervor. Zorn und Schmerz ringen in ſeiner Seele. Was er gefürchtet, hat ſich ihm mit grauſamer Gewißheit beſtätigt. Die Ehre iſt ihm tödtlich verwundet. Der Zweifel, den er mit Mühe noch wach erhielt, verſtummt gänzlich, und der Gedanke, durch Mencias Ermordung die Schmach rein zu waſchen, taucht mit grauenvoller Feſtigkeit in ihm auf, doch aus ihr ſchlägt die Flamme der Verzweiflung ſchon verzehrend aus. Gutierres Gemüth iſt völlig gebrochen *), denn die Töne des Schmerzes,

---

den Vorgang, und jene Worte ſind das konſequente Ergebniß dieſes Rückblicks. Denn Gutierre erhebt ſich nach einem jeden Erlebniß zu einem immer intenſiveren Ausdruck des Princips der Ehre, das wir in immer drohenderer Geſtalt in ſeinem Bewußtſein auftreten ſehn. Weſt hat offenbar hier auf Koſten der Wahrheit der Situation und des Charakters ſeine wohlgemeinte Veränderung vorgenommen.

*) Nachdem Gutierre den Tod Mencias mit unerbittlicher Strenge bei ſich beſchloſſen hat, bricht er in die verzweiflungsvollen Worte aus:

der Klage und des Zorns ſind dem Tone gewichen, aus dem das Gefühl der innern Zerſtörung, das unerbittliche Geſetz der Ehre vollziehn zu müſſen, zu uns dringt.

In dieſer Stimmung kehrt Gutierre in ſein Haus zurück. Er trifft daſelbſt die beiden Diener Jacinta und Florell. Nur mit dem Gedanken an ſeine Schmach erfüllt, ſieht er in den Dienern Mitwiſſer und Begunſtiger des Verraths. Er durchforſcht ihre Mienen, erblickt in denſelben Beſtürzung und wähnt, daß ſie einander Zeichen geben, während ſie nur zitternd und verwirrt vor Gutierre ſtehn. Da dieſe Zeichenſprache der Diener nur in Gutierres aufgeregter Phantaſie exiſtirt, ſo iſt es durchaus unpoetiſch, wenn die Diener in der Darſtellung wirklich mit einander durch Zeichen ſprechen. Grade, indem ſie von Angſt und Unruhe gefeſſelt vor Gutierre ſtehn und dieſer doch ein Verſtändniß der Diener durch Zeichen erblickt, ſo gewinnen wir die Anſchauung eines zerſtörten und von ſeiner erhitzten Einbildung ganz beherrſchten Gemüths. Die Reden Gutierres ſind kurz und abgebrochen; die Feierlichkeit ſpaniſcher Grandezza iſt einer fieberhaften Unruhe gewichen, in welcher er ſich ſogar an den Diener klammert, um durch ihn Gewißheit zu erhalten. Da fällt ſein Blick auf die im Kabinet ſchreibende Mencia. Er ſchleicht bebend hinein, entreißt ihr das Blatt; Mencia ſinkt unter der Laſt dieſer verhängnißvollen Zeilen zuſammen. Das Maaß der Schuld iſt voll, denn das Geſtändniß Mencias, das Einzige, was noch zur Enthüllung des Treubruchs zu mangeln ſchien, iſt gegeben. Die Gewißheit der Schuld entreißt Gutierren jeder Unruhe. Mit dieſem Momente kehrt die furchtbare Ruhe der Entſchloſſenheit in ihm zurück. Alle Kolliſionen ſind überwunden; er erſcheint nur noch als der das objektive Geſetz der Ehre an ihrem Frevler vollziehende Richter.

„O daß ich leben ſoll, um dieß zu ſehn!
Daß dieß das Ende ſein muß ſolcher Liebe!
Trägt dies azurne Rund nicht einen Blitz
In ſeinem Schooß, um vorher mich zu tödten?“

Von nun an iſt Gutierre nur der furchtbare Mann! So ſteht er zunächſt dem Arzte gegenüber. Jeder Konflikt mit ſeinem Herzen hat aufgehört, er erſcheint als das perſonificirte Geſetz der Ehre. Die Feierlichkeit des ſtolzen Kaſtilianers iſt zurückgekehrt, aber der Ton iſt gefärbt von der gemüthloſen Strenge des Richters, der alle menſchlichen Empfindungen zum Schweigen gebracht hat, um dem kalten Geſetze ſeinen Sieg zu gönnen *). Der Verſuch, den Arzt zu tödten, iſt indeſſen mißlungen. Der Arzt wird der Verräther der That. Der König erſcheint mit Leonoren und dem Infanten in Gutierres Hauſe. Aus der anfänglichen Verwirrung und dem Kleinmuth, welcher Gutierre zuerſt beim Anblick des Königs ergreift, weil er, der die Lüge des Mannes von Ehre für ſo unwürdig hält, zu ihr ſeine Zuflucht zu nehmen genö-

---

*) Der Bearbeiter des Arztes ſeiner Ehre, Weſt, hat hier eine nicht glückliche Veränderung des Originals eintreten laſſen. Wir hören, nach der Weſtiſchen Bearbeitung, Gutierre mit den ſchneidendſten Tönen des Mitleids und des Schmerzes das furchtbare Werk des Arztes begleiten; ja es dringt ſogar das Aechzen der Sterbenden erſchütternd in ſeine Seele. Calderon, mäßiger, als ſein Bearbeiter, läßt Gutierre, gleich nachdem er den Vorſatz ausgeſprochen hat, auch den Arzt zu tödten, abtreten. Hierin iſt Calderon konſequenter und poetiſcher; konſequenter, weil das Mitleid und der auflöſende Schmerz, den Weſt ſeinem Gutierre geliehen hat, nicht mit dem Charakter des furchtbaren Richteramtes ſtimmen, welches Gutierre auszuüben entſchloſſen iſt; poetiſcher, weil das Entſetzliche, der innern Wahrheit beraubt, auch niemals das Gemüth wahrhaft bewegen kann. Warum begiebt ſich der furchtbare Mann, der nur das Geſetz der Ehre vollzieht, in ſolche Situation? Iſt ſie geboten? Wozu ein Mitleid heraufbeſchwören, dem er kein Gehör zu geben gewillt iſt? Nur wenn er ſelbſt Hand anlegte, wie Othello, wäre eine ſolche Kolliſion der Rache und des Schmerzes gerechtfertigt. Aber die Töne der tiefſten Erſchütterung der Seele zu uns dringen zu laſſen, während der Tod im Namen eines unerbittlichen Princips über Mencia verhängt wird, iſt eben ſo grauſam, als unwahr. Die Schmerzenslaute Gutierres ſind nur folternd, denn ſie haben nur in dem Streben nach einem durch den furchtbaren Contraſt allein wirkenden Effekt ihren Grund. Ein Effekt aber, der außer der Wahrheit der Situation liegt, iſt niemals poetiſch. Der gepeinigte Hörer giebt ſich einem Eindrucke hin, welchen der äſthetiſche Verſtand nachher verurtheilt.

thigt iſt, erhebt ſich Gutierre allmälig zum Ausdruck des verwegenſten Trotzes, in welchem er ſich ſelbſt als ſeiner Ehre Arzt bekennt *). Die Abweichung des Schluſſes in der Bearbeitung von Weſt haben wir oben bereits der Kritik unterworfen.

4. Die dichteriſche Durchführung und Verſinnlichung des Othello.

Wir wenden uns zum Othello. Da wir ſchon oben den Unterſchied der Eiferſucht zwiſchen Othello und Don Gutierre entwickelt haben, ſo bleibt uns hier nur die Individualiſirung des Princips in Othello und das Geſetz für ſeine Darſtellung nachzuweiſen übrig. Für die Auffaſſung und Verſinnlichung Othellos ſtellen ſich ſogleich zwei Elemente heraus. Da in Othello, wie wir geſehn, die Eiferſucht weſentlich aus dem Gedanken des verletzten Vertrauens hervorgeht, ſo hat ihn der Dichter ſelbſt mit der großſinnigſten Offenheit und dem argloſeſten Zutrauen gegen die Menſchen ausgeſtattet. Weil er ſelbſt von Falſch, Argliſt und Heuchelei abſolut entfernt iſt, ſo traut er auch Andern dieſe Eigenſchaften gar nicht zu. Die Offenheit und Gradheit entſpringen aber bei ihm auch aus dem Gefühl und dem Zutrauen zu ſeiner eignen Kraft; ſie ſtammen aus der männlichen Energie, welche ſich auf ſich ſelbſt ſtellt und alle kleinlichen Künſte und unlautern Hebel verſchmäht. Sein Zutrauen wurzelt in ſeiner ſittlichen Natur, welche in der grade durch die Welt ſchreitenden Geſinnung den Adel des Menſchen erblickt, dem auch der Sieg nicht fehlen wird. In Othello herrſcht daher weſentlich das heroiſche Princip,

---

*) Es ſind die gewaltigen Worte Gutierres:

„Wer ein Gewerbe treibt, der hängt
Ein Schild mit ſeinem Zeichen aus. Die Ehre
Iſt mein Gewerb, mein Schild die blut'ge Hand;
Denn, Herr, mit Blut wäſcht man die Ehre rein.“

durch welches der Menſch ſich als den Schöpfer ſeiner ganzen Lebensſtellung betrachtet und ſich durch ſeine Thatkraft ſeine Anerkennung erringt. Wie der heroiſche Menſch über das Spiel der Intrigue erhaben iſt, weil er es im Gefühl ſeiner Energie verachtet, ſo vertraut auch Othello nur der Stärke und Tüchtigkeit ſeiner Perſönlichkeit. Sie ſtellt er in jedem Augenblick ohne Rückhalt ganz dar, und macht es dadurch dem Netz des Verraths leicht, ihn unvermerkt rettungslos zu umgarnen.

Dieſe Grundzüge bedingen den Grundton des Othello. Obgleich ſeine kriegeriſche Natur nur die Folie für die Entwicklung ſeiner Leidenſchaft bildet, ſo gehört ſie doch weſentlich mit zu ſeiner Perſönlichkeit. Wie der politiſche Hintergrund und die großen Verhältniſſe des venetianiſchen Staats unſerer Tragödie eine erhabene Phyſiognomie geben und uns ſogleich über die Enge und Beſchränktheit bloßer Familienverhältniſſe und Privatleidenſchaften hinaus verſetzen, ſo giebt auch der heroiſche Charakter dem Othello eine mächtige Baſis und verleiht ſeiner Leidenſchaft einen großartigen Styl. Mit dieſem das heroiſche Princip abſpiegelnden Grundton verbindet ſich nun der Ausdruck der Gradheit und biederherziger Offenheit. Othellos Ton kann nicht voll und energiſch genug erklingen, weil durch ihn weſentlich eine thatkräftige, verhältnißmäßig wortarme Natur zu uns ſprechen ſoll. Ueberall, wo ſich das heroiſche Princip geltend macht, iſt die Fülle und plaſtiſche Kraft des Tons nothwendig, wogegen die Malerei des Tons, welche Schatten und Licht bis in die leiſeſten Abſtufungen und Uebergänge dringen läßt, entſchieden zurücktritt. Der Ton, aus welchem uns die unbefangenſte Offenheit und die Kraftfülle eines Kriegers zugleich entgegendringen, verträgt die ſubtile Ausarbeitung eines zierlichen Schmuckes nicht; er ſoll vielmehr maſſenhaft durch ſeine plaſtiſche Kraft auf uns wirken, wie eine mehr auf die Fernſicht berechnete koloſſale Statue, welche durch mächtige, große Züge zu uns ſpricht. Dieſer großartige Styl iſt dem Tone des Othello vor Allem zu leihen. Darum gehört der Othello zu denjenigen

Geſtalten, zu deren Durchführung, unabhängig von aller Intelligenz und Phantaſie, weſentlich die phyſiſche Energie gewaltiger Mittel unentbehrlich iſt, wo alſo der Geiſt die mangelnde Kraft nicht zu erſetzen vermag. Othello bedarf dieſer phyſiſchen Mittel nicht etwa, um die Leidenſchaft in ihrem rieſenhaften Schwunge darzuſtellen, ſondern ſchon, um das einfache Bild des Helden zu geben, aus dem wir ſpäter ein ſolches Pathos in ſeiner zerſtörenden Gewalt hervorbrechen ſehn.

Was die Charaktermaske betrifft, ſo gilt für ſie daſſelbe Geſetz, welches der bildende Künſtler in der Verſinnlichung des Othello zu befolgen hat, nämlich demſelben, innerhalb des Racetypus, der ihn uns, nach Shakeſpeares Intention, als Mohren zeigt, doch ſo viel Größe und Adel zu geben, als dieſer Typus zu entwickeln fähig iſt. Othello ſoll alſo das edelſte Bild geben, wozu ſich dieſe Race in ihrer Geſichtsbildung zu ſteigern fähig iſt. Auch Retſch hat in ſeinen Umriſſen dies Geſetz durch die Bildung, welche er dem Othello geliehen hat, anerkannt. Wir ſehn den Typus der Negerrace vor uns, aber das Brutale dieſer Formen theils gemäßigt, theils zum Ausdruck des Selbſtgefühls und der Kühnheit veredelt.

Das erſte Auftreten Othellos muß ſein Bild ſchon feſtſtellen. Der offne, ſich ſeiner Kraft bewußte und ſeines guten Rechts gewiſſe Mann ſteht ſogleich vor uns*). Die Ruhe Othellos muß aus ſeiner Zuverſicht kommen, denn nur auf dem Grunde der beſonnenen Kraft kann ſpäter der Strom der Leidenſchaft als Gegenſatz erſchütternd wirken. Die berühmte Erzählung Othellos vor dem verſammelten Senate, wie er Desdemona gewonnen hat, ſoll vor Allem durch den Ausdruck lauterer Wahrheit rühren. Das bewegte Kriegerleben in der ſchmuckloſen Aufzählung ſeines gefahrenreichen Wechſels muß uns durch ſeine einfache Wahrheit die Zuneigung Desdemonas begreiflich machen. Als Othello dann die wachſende Theilnahme Desdemonas berührt, da wollen wir jene ſo unwiderſtehlich wirkenden Naturlaute vernehmen, welche die Rührung, von der ſich Othellos ſtarke Seele in der Wiedererinnerung überraſcht fühlt, wiedererzeugt *). So entfernt Othello, als Krieger, von jeglicher Prahlhaftigkeit iſt, ſo fern liegt dem Liebenden jede Sentimentalität, jeder Gefühlsaufwand. Othello iſt in Betreff ſeiner Liebe wortkarg; er iſt auch in Beziehung auf Desdemona nicht von dem Schwunge romantiſcher Leidenſchaft bewegt worden. Er liebt ſie um ihres Mitleids willen, d. h. weil er in ihr das erſte Gemüth gefunden hat, welches ihm in das rauhe und bewegte Kriegerleben den Troſt aufrichtiger Hingebung und beglückender Ruhe zu bringen verheißt. Othello bringt uns in der Erzählung das ganze Werden dieſes Verhältniſſes mit der tiefempfundenſten Innigkeit an unſer Herz; ja er fühlt ſich in der Erinnerung an dieſen

---

*) Gleich bei dem Auftreten des Brabantio und Rodrigo mit Bewaffneten, welche auf Othello eindringen wollen, ſagt derſelbe eben ſo energiſch, als würdig zu Brabantio:

„Die blanken Schwerdter fort! Sie möchten roſten.
Das Alter hilft euch beſſer, guter Herr,
Als euer Degen.“

---

*) Wir haben namentlich die herrliche Stelle dabei gegenwärtig, in welcher Othello den ganzen Gehalt ſeiner Empfindung in den einfachſten und darum ſo rührenden Tönen ausſpricht:

„Als ich nun geendigt,
Gab ſie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern:
Sie ſchwur — in Wahrheit, ſeltſam! Wunderſeltſam!
Und rührend wars! unendlich rührend wars!
Sie wünſchte, daß ſie's nicht gehört; doch wünſchte ſie,
Der Himmel habe ſie als ſolchen Mann
Geſchaffen und ſie dankte mir und bat mich,
Wenn je ein Freund von mir ſie lieben ſollte,
Ich mög' ihn die Geſchicht' erzählen lehren,
Das würde ſie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich.
Sie liebte mich, weil ich Gefahr beſtand;
Ich liebte ſie um ihres Mitleids willen:
Das iſt der ganze Zauber, den ich brauchte.“

nicht erſtrebten und doch durch die Macht ſeiner einfachen Größe über ſein Hoffen ihm gewordenen Sieg zu ſanfter Rührung bewegt, welche ihm jede weitere Ausführung durch das beredte Wort verſagt.

Da Othello, ſeiner ganzen Natur nach, im Ausdruck ſeiner Empfindung wortkarg iſt, ſo müſſen vor Allem die Worte, in welche er, von der Macht des Augenblicks ergriffen, die ganze Fülle ſeiner Empfindung ergießt, mit der ganzen Intenſität eines tiefen Gemüths geſprochen werden. Denn aus ihnen ſollen wir jetzt ſchon die innere Zerſtörung ermeſſen, welcher Othello durch den Bruch dieſes Verhältniſſes preisgegeben ſein würde. Einen ſolchen Moment hat der Dichter dem Othello im zweiten Akt nach ſeiner Landung auf Cypern geliehen, wo derſelbe Desdemona, gegen ſein Erwarten, ſchon findet. Die Anſchauungen, welche die Phantaſie ihm leiht, von dem nächſten Erlebniß des Sturmes hergenommen, ſind der energiſche Ausdruck einer unendlichen, ganz in die Gegenwart herniedergeſtiegenen Seligkeit *). Auch hier ſind es volle, markige Laute einer gewaltigen Natur, die ſich in wenige Bilder zuſammenfaßt und dann ſelbſt die Ohnmacht des Wortes bekennt **).

---

*) Othello ſagt zu Desdemona:
„Ein Wunder dünkt michs, groß, wie meine Freude,
Dich hier zu ſehn vor mir. O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm ſo heitre Stille folgt,
Dann blaſt Orkane, bis den Tod ihr weckt!
Dann klimme, Schiff, die Wogenburg hinan,
Hoch, wie Olymp, und tauch hinunter tief
Zum Grund der Hölle! Gölt es jetzt zu ſterben
Jetzt wär mirs höchſte Wonne; denn ich fürchte,
So volles Maaß der Freude füllt mein Herz,
Daß nie ein andres Glück mir, dieſem gleich,
Im Schooß der Zukunft harrt.“

**) Othello erwiedert auf Desdemonas Worte:
„Amen ihr holden Mächte! —
Nicht auszuſprechen weiß ich dieſe Wonne,
Hier ſtockt es; und es iſt zu viel der Freude.“

Aus dieſer Ueberfülle des Glücks dringt aber ſchon der Ton, der uns für daſſelbe zittern macht. Bei dem durch Jagos Tücke herbeigeführten Aufruhr ſchreitet Othello eben ſo männlich ſtark, als beſonnen ein. Ueberall giebt er uns das Bild gedrungener Kraft, welche uns nur die jetzt noch gebundenen Mächte ahnen läßt, die, einmal entfeſſelt, auch eine Welt in Trümmer zu ſchlagen vermögen. Es beruht daher das Geheimniß des Darſtellers des Othello beſonders darauf, in ſeiner, von aller Rhetorik, aller Feierlichkeit, allem deklamatoriſchen Schmucke fernen Rede jene Accente hören zu laſſen, aus denen uns das Gefühl einer ungeſchwächten Naturgewalt entgegendringt, welche in ihrer Fülle immer noch auf einen Ueberſchuß von Kraft hinweiſt.

Die Darſtellung der wachſenden Eiferſucht des Othello iſt durch den von uns entwickelten Charakter derſelben bedingt. Da Othello Jagos tückiſchem Worte ſo raſch Eingang verſtattet, ſo hat der Darſteller auf diejenigen Stellen ein beſonderes Gewicht zu legen, in denen Othello die Gradheit und Redlichkeit des Jago preiſt, denn ſie ſind die Folie für die ſo raſch in das Blut übergehenden Einflüſterungen Jagos. Nur muß freilich der Darſteller des Jago dies Urtheil des Othello nicht durch den Ton der Verſchmitztheit und Tücke Lügen ſtrafen. Jago kann dem Othello gegenüber nicht bieder und ſoldatiſch treuherzig genug dargeſtellt werden, denn nur dadurch iſt die Wirkung ſeiner Rede erklärlich und Othellos Urtheil über ihn gerechtfertigt. Das Gemüth Othellos iſt ſo weit entfernt von Verrath, daß er ſich ein ſolches Gewebe von Heuchelei und Tücke, womit Jago ihn umſtrickt, auch nicht einmal als möglich vorzuſtellen vermag. Jago iſt ihm aber ein Mann von „nie geſehener Treue", der Othellos Wohl allein vor Augen hat.

Die große, durch die Virtuoſität der Heuchelei und die ſchlauſte Berechnung ihrer Wirkungen einzige Scene des dritten Akts zwiſchen Othello und Jago hat für erſteren in der Darſtellung beſonders die Schwierigkeit, die ſteigende Gährung in ſeinem Blute, die wachſende Unruhe ſeiner Seele und den Kampf des ſich noch wehrenden Vertrauens in allen Vermittlungen vor uns werden zu laſſen. Dieſe Unterredung iſt die eigentliche Kataſtrophe für Othello, denn ſie erweckt zuerſt die von nun an raſtlos fortwirkende Leidenſchaft der Eiferſucht. Es iſt von höchſter poetiſcher Wirkung, wenn Othello der abgehenden Desdemona vor dieſer Unterredung nachruft:

„Verdammniß meiner Seele,
Lieb' ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder."

Denn in dieſen Worten vernehmen wir, zugleich mit dem Ausdruck der vollſten Leidenſchaft der Liebe, in dem doppelſinnigen Schluß das Bekenntniß, daß mit dem Ende dieſer Liebe das Chaos, d. h. die Naturgewalt der Leidenſchaft aus dem Abgrunde, in den ſie durch die Macht der Beſonnenheit und der Liebe verſenkt worden iſt, wieder hervordringen und das Gleichgewicht der Seele zerſtören würde. In dieſem Gefühl trifft ihn das erſte verhängnißvolle Wort Jagos. Die Zurückhaltung Jagos, welcher die Untreue und den Verrath zunächſt nur wie einen düſtern Hintergrund ahnen läßt, weckt zuerſt jene folternde Spannung Othellos, wie ſie edlen, argloſen Naturen eigen iſt, wenn ſich plötzlich vor ihrer Phantaſie ein Abgrund öffnet. Das Geſpenſt der Eiferſucht, das Jago, indem er es von Othello abzuwehren vorgiebt, heraufbeſchwört, ruft zuerſt den kräftigen Widerſtand der argloſen Seele des Letztern auf. Aber in der Bekämpfung wüthet ſchon das Gefühl einer Verwundung, welche Othello nur nicht eingeſtehn will *). Daher ſeine mühſame Faſſung, ſeine wortkarge Erwiederung auf Jagos Rede. Erſt als dieſer ihn verlaſſen, macht ſich das empörte Gemüth Luft. Zum erſtenmale bricht der Gedanke an

---

*) Wir haben dabei die ganze Rede Othellos gegenwärtig von den Worten an:

„Wie? Was iſt das? Denkſt du
Mein Leben ſoll aus Eiferſucht beſtehen" u. ſ. f.

den Treubruch in ſeiner furchtbaren Geſtalt hervor *). Schon hier beginnt ſich die innere Zerſtörung in jenen gewaltigen Sprüngen der Phantaſie anzukündigen, welche uns den Durchbruch bisher zurückgedrängter Naturkräfte ahnen laſſen. Nur der Anblick Desdemonas bringt auf einen Augenblick dieſen Dämon der Eiferſucht wieder zum Schweigen. Othello antwortet, wie ein von großer Anſtrengung Erſchöpfter, nur wenige Worte, aber innerlich gährt das Gift fort. Nur über dieſem einzigen Gedanken brütend, tritt er wieder vor uns hin. Jetzt offenbart ſich, wie der Verluſt des Glaubens an Desdemonas Treue den gewaltigſten Riß in Othellos ganzes Daſein macht. Alles, was bisher ihm gegolten, was Ziel ſeines Ehrgeizes, Gegenſtand ſeiner Luſt und Wonne geweſen iſt, wirft er, wie eine unnütze Bürde, von ſich; inmitten des kräftigſten Wirkens fühlt er ſein Tagewerk geſchloſſen. Othello entlaubt ſich gleichſam vor uns zu einem nackten Stamme **). Aber dies Gefühl der Wehmuth ſchlägt wieder in Zorn um. Weil ihm die Gewißheit des Treubruchs Alles koſtet, ſo bringt auch der aufwachende Zweifel daran die ganze Wuth gegen den Urheber ſeiner

---

*) Namentlich in jenen erſchütternden Worten:

„Lieber Kröte ſein
Und von den Dünſten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Weſen
Für Andre ſei.“ —

**) Othello ſagt:

„O nun, auf immer
Fahr wohl, des Herzens Ruh! Fahr wohl, mein Friede!
Fahr wohl, du wall'nder Helmbuſch, ſtolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr wohl mein wiehernd Roß und ſchmetternd Erz,
Muthſchwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüſtung des glorreichen Krieges!
Und o du Mordgeſchoß, deß rauher Schlund
Des ew'gen Jovis Donner wiederhallt,
Fahr wohl! Othellos Tagwerk iſt gethan!

Schmerzen zum Ausbruch *). Hier, wie in Allem, zeigt ſich die Großheit Othellos. Gedanke und Anſchauung gehn ins Ungeheure. Nun beginnt Jago, von jetzt an zugleich für ſeine eigne Sicherheit arbeitend, das tückiſche Netz ganz feſt um Othello zu ziehn. Eine Rückkehr iſt unmöglich; er ſieht aus Othellos Ausbrüchen, was er ſelbſt zu fürchten hat, ſollte er treulos erfunden werden. Jago iſt durch die Gewalt der Leidenſchaft, die er heraufbeſchworen hat, zur Durchführung ſeines Planes genöthigt, ja er wird dadurch vielleicht ſelbſt über ſeinen urſprünglichen Vorſatz hinausgetrieben. Jago verheißt Beweiſe. Iſt doch Desdemonas Taſchentuch durch Emilien bereits in ſeinen Händen. Der Traum Caſſios und die Verſicherung, jenes erſte Angebinde des Mohren in Caſſios Händen geſehn zu haben, geben Othello die Gewißheit des Treubruchs. Der Zweifel, die Unruhe, welche bisher noch auftauchten, ſind damit dem vollen Sturm der Leidenſchaft gewichen. Dieſer erſte Ausbruch der Rachegier trägt den Charakter des Ungeheuren, in welchem Othello gleichſam nach dem Fernliegendſten greift, um ſich nur im Ausdruck der Furchtbarkeit genug zu thun **).

Mit der Gewißheit von Desdemonas Untreue tritt Othello zu der Gattin und fordert das Taſchentuch. Die Gährung hat bereits die ganze Natur durchdrungen. Daher bricht auch bei allem Streben, ſich zu verſtellen, der mit Spott gemiſchte Zorn durch. Das Mährchen von dem wunderbaren Urſprung jenes verhängnißvollen

---

*) Von den Worten an, welche unmittelbar der gedachten Rede folgen: „Beweiſe, Schurk, mir, daß mein Weib verbuhlt“ u. ſ. f.

**) Wir meinen Othellos erſchütternden Ausbruch ungezähmter Wuth, der mit den Worten beginnt:

„O daß der Sklav zehntauſend Leben hätte!
Eins iſt zu arm, zu ſchwach für meine Rache!“ u. ſ. f.

ein Ausbruch, der ſich dann zu dem grandioſen Vergleiche zuſammenfaßt, wodurch er das furchtbare Erlebniß ſeines Gemüths durch das fernliegende Bild anſchaulich machen will. Vergl. **Tiecks** Anmerk. zur Ueberſetzung des Shakespeare 12. S. 367.

Tuches, zunächſt von Othello erſonnen, um das Gewicht, welches er auf die Aufbewahrung jenes Tuches legt, begreiflich zu machen, muß uns den ſchon fieberhaften Wahnwitz ſeiner Leidenſchaft enthüllen. Othello ſpricht dieſe Sage mit der Haſt einer durch die Erzählung ſich ſelbſt ins Ungeheure ſteigernden Phantaſie. In die Worte: „Wenn du's verlörſt, es wäre ein Unheil ohne Maaß" faßt derſelbe das Verhängniß, welches ſich für ihn an die Bewahrung dieſes Tuches knüpft, doppelſinnig zuſammen. Die Recitation hat daher auch in dieſe Worte das Erzittern vor der Gewißheit des Verluſtes, wie das Gefühl eines ungeheuren Wehs zu legen, welches Othello bei dieſem Gedanken übermannt. Auf Desdemonas Verlegenheit, die ſie unſeliger Weiſe durch die raſche Ableitung des Geſprächs auf Caſſios Wiedereinſetzung verbergen will, folgt Othellos wüthend ſich wiederholender Befehl nach dem Tuche, womit er in gräßlicher Gewißheit von Desdemonas Untreue fortſtürzt.

Mit dem vierten Aufzuge ſehn wir die ungeheure Natur Othellos durch die Qualen des Gemüths auch phyſiſch erſchöpft. Darum reibt das Bekenntniß des wirklich vollbrachten Ehebruchs Desdemonas mit Caſſio, welches Othello durch Jago vernimmt, ſeine Kräfte auf. Othello reiht daher nur unzuſammenhängend die nackten Vorſtellungen des Treubruchs mit dem Schrei nach Rache und dem Hohn der Selbſtverſpottung *) in fieberhafter Aufregung aneinander, welche die kräftige Natur anfällt und für den Moment auch phyſiſch unterwirft. Aus der Erſchöpfung aller Geiſtes- und Körperkräfte dieſer heroiſchen Natur ermeſſen wir zugleich das Maaß der innern Empörung, der dieſelbe erliegt. Der Darſteller hat alſo dieſe eben erwähnte Stelle, welche mit der Ohnmacht endet auch als Reſultat einer alle Kräfte aufreibenden Gährung zu verſinnlichen. Er muß daher Othello von ſeinem Erſcheinen im vierten

---

*) Die Worte Othellos: Hu! Naſen, Ohren und Lippen! müſſen als Ausdruck des Hohns Othellos aufgefaßt werden, in welchem derſelbe, ſich plötzlich ſeine Mohrenbildung als Grund des Treubruchs Desdemonas vorſtellend, gleichſam gegen ſich ſelbſt wüthet.

Akte an als einen durch die Vorhergänge Erſchöpften zeigen. Auch die Phantaſie, welche früher nach ſo ungeheuren Bildern griff, iſt erſchlafft; Othellos Erwiederungen verrathen nur ein dumpfes Brüten; derſelbe ſpricht auch nach dem Erwachen aus der Ohnmacht mehr in abgeriſſenen Ausrufungen, als in zuſammenhängender Rede. Jago kann daher, dieſer Leidenſchaft gegenüber, Alles wagen, denn Othello iſt durch ſie ſchon ſo umdüſtert, daß auch die plumpſte Verleumdung Eingang findet. Auch darin zeigt ſich eine außerordentliche Kunſt der Kompoſition, daß Jago, ſo lange die Leidenſchaft den Mohren noch nicht unterjocht hat, die ſchlauſten, berechnetſten Wendungen, die vorausſehendſte Klugheit anwendet, aber dem von Eiferſucht Betäubten die rohſte Verleumdung gegen Desdemona gefahrlos einflüſtert.

Die durch Jago veranſtaltete Unterredung mit Caſſio, der Othello unbemerkt zuhört, bringt den Entſchluß, Desdemona zu morden, zur Reife. Othello iſt ſchon ſo ſehr ein Opfer der Leidenſchaft, daß Jago ganz keck wagen darf, den Spott, das Gelächter und die verächtlichſten Wendungen, welche Caſſio gegen ſeine Buhlerin Bianka richtet, auf Desdemona zu deuten. Da jedes Urtheil in Othello verſiegt iſt, ſo darf die gläubige Aufnahme dieſer Lüge uns nicht Wunder nehmen; ſie dient vielmehr dazu, zu zeigen, wie die Wogen der Leidenſchaft über Othello zuſammengeſchlagen ſind. Durch die Ausrufungen der Wuth ziehn ſich aber auch die Seufzer einer unendlichen Wehmuth, welche ihm der Gedanke an die Grauſamkeit ſeines Geſchicks und an die ihm zur Nothwendigkeit gewordene Vernichtung Desdemonas expreſſen *). Seine abgeriſſenen Reden haben den Charakter von Naturlauten, welche das Gemüth willenlos ausſtößt, denn Othello iſt gänzlich zum Spielball ſeiner Leidenſchaft herabgeſunken. Die Darſtellung hat

---

*) Wir erinnern an die ſich in die Ausbrüche der Wuth miſchenden Ausrufungen: „O die Welt beſitzt kein ſüßeres Geſchöpf; ſie hätte an eines Kaiſers Seite ruhen und ihm Sklavendienſte gebieten können.“ Ferner: „O ſie würde die Wildheit eines Bären zahm ſingen“ und andere.

hier die ſchwere Aufgabe in dieſen wechſelnden Ausbrüchen der Wuth, des Schmerzes und des Hohns die ganze Tiefe einer Zerſtörung zu zeigen, welche uns die Ueberzeugung aufdringt, daß eine große, kräftige Natur rettungslos der Leidenſchaft zum Opfer gefallen iſt.

Nur der Anblick und die Rede Desdemonas, der ſeelenvolle Hauch dieſer tiefgekränkten Frau löſen auf einen Moment die Ausbrüche der Wuth in den Ausdruck des erſchütterndſten Jammers auf *), der indeſſen wieder einem diaboliſchen Hohne weicht, welcher auch die niedrigſte Bezeichnung für Desdemona nicht verſchmäht. Dem Triumphgeſchrei des Mohren über Caſſios Tod, worin ſich ſeine Wuth zuſammenfaßt **), folgt nun der Monolog, der dem blutigen Werk der Ermordung vorhergeht. Othello beginnt den Monolog mit dem Ausdruck eines ungeheuren Schmerzes, über welchen der Gedanke, durch den Mord der Vollſtrecker des Rechts zu ſein, geſiegt hat ***). Darin liegt das Grauenhafte von Othellos Gemüthsſtimmung, daß er, befangen von dem Wahnſinn einer maaßloſen, ihn jeder Prüfung unfähig machenden Leidenſchaft, in ſeiner That nur den Ausdruck der Gerechtigkeit erblickt, daß er ſich gleichſam als den Vollſtrecker eines unabwendbaren Geſchicks betrachtet. Dieſer gewaltige Bruch ſeines Gemüths, dieſe Zerſtörung ſeines Weſens, der ihn wir überantwortet ſehn, iſt aber zugleich das eigne Gericht der Leidenſchaft; ſie hat ihren Rächer in ſich ſelbſt; die

---

*) Wir meinen die ganze Rede Othellos (Akt 4. Scene 2.) von den Worten an:

„Gefiel es Gott
Durch Trübſal mich zu prüfen, goß er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt“ u. ſ. f.

**) Akt 5 Scene 1. wo Othello ſagt:

„Püppchen, dein Geliebter fiel
Und deine Stunde naht. Ich komme Dirne“ u. ſ. f.

***) „Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Laßt ſie mich euch nicht nennen, keuſche Sterne! —
Die Sache will's“ u. ſ. f

Frage nach einer beſondern Strafe der Leidenſchaft Othellos iſt eben ſo unpoetiſch, als unphiloſophiſch, denn dieſer Gemüthszuſtand ſelbſt iſt das Gericht, welches die Leidenſchaft an ſich erfährt. Ihr Kern iſt, wie wir gezeigt haben, ein tief ſittlicher, aber die zerſtörende Geſtalt, in der ſie auftritt, iſt ihr Unrecht, ihre dämoniſche Gewalt iſt Othellos Schuld und die daraus erwachſende Qual ſeiner Seele ſeine Strafe. Die Sühne nach vollbrachter That haben wir bereits oben aus der Kompoſition des Kunſtwerks entwickelt. Der Darſteller, welcher in der Scene der Ermordung Desdemonas uns nicht in den Abgrund einer Gemüthszerſtörung blicken läßt, in welcher der ungeheuerſte Schmerz und der Wahn das Rächeramt, gleichſam im Namen der Vorſehung, zu übernehmen mit einander ringen, reicht nicht an die Höhe der Poeſie dieſer Scene.

Othello betritt das Zimmer, in welchem er das Rächeramt zu vollziehn entſchloſſen iſt, innerlich aufgelöſt, denn er hat die gewaltigſte Wendung ſeines Geſchicks durchlebt. Das Mitleid bei Desdemonas Anblick iſt noch das letzte Widerſtreben, ſein Geſchick erfüllen zu müſſen. Das Antlitz Othellos iſt verſtört, der Ton zeigt uns den Wechſel eines zerbrochenen Gemüths und jenes furchtbaren Ernſtes, der die Wendepunkte menſchlichen Geſchickes ankündigt. Dieſer Eindruck reflektirt ſich auch in Desdemona; Othellos ganzer Bau erbebt in blutiger Wuth *). Aber die Ausbrüche tobender Leidenſchaft ſind verhallt; die frühere, nach außen gekehrte Wuth des Mohren iſt in dem zur Reife gekommenen Entſchluß des Mordes erſtorben; ſie flammt nur noch bei der Erinnerung an den Treubruch einmal auf. Othello hat den Mord vollbracht, und nun dringt das innere Grauen des Gemüths, das vor der That ſelbſt zurückgedrängt war, in durchdringenden Ausrufungen hervor. Othello

---

*) Desdemona ſagt zu Othello:

„Ach warum nagſt du ſo die Unterlippe?
Dein ganzer Bau erbebt in blut'ger Wuth.
Das ſind Vorzeichen; doch ich hoff', ich hoffe,
Sie deuten nicht auf mich.“

iſt ſich der furchtbaren That bewußt. Die Natur ſpiegelt ihm die Verfinſterung ſeines Gemüths grauenhaft ab *). Nur zur Rechtfertigung ſeiner That rafft er ſich wieder auf, um nach der Enthüllung von Desdemonas Unſchuld alle Qualen der furchtbarſten Selbſtverurtheilung zu durchleben. Wir haben oben bereits Othellos Selbſtmord und das Werden dieſes Entſchluſſes im Zuſammenhang mit ſeinem Charakter entwickelt. Die Darſtellung deſſelben in dieſer letzten Scene hat uns die dumpfe Verzweiflung, die innere Oede des Gemüths, den letzten Ausbruch einer gegen ſich ſelbſt gekehrten Wuth, endlich den aus der innern Zerſtörung ſich erhebenden Entſchluß des Selbſtmords zu verſinnlichen **). Mit ihm iſt die Ruhe und Kraft des Geiſtes wiedergekehrt, welche ſich in der Freiheit ankündigt, mit der er den Selbſtmord vollbringt, wie in den Worten, welche er ſterbend ſpricht, die Gewähr ſeiner Verſöhnung liegt ***).

---

*) Othello ſagt:
„O unerträglich, o furchtbare Stunde!
Nun, dächt' ich, müßt' ein groß Verfinſtern ſeyn
An Sonn' und Mond, und die erſchreckte Erde
Sich aufthun vor Entſetzen.“

**) Die Befreiung Othellos von der zerſtörenden Selbſtzerfleiſchung beginnt ſchon mit den Worten, wo derſelbe zu Jago ſagt:
„Du ſollſt noch leben;
Denn wie ich fühl' iſt Tod Glückſeligkeit.“

***) Othellos letzte Worte ſind:
„Ich küßte dich,
Eh ich dir Tod gab — nun ſei dieß der Schluß:
Mich ſelber tödtend, ſterb ich ſo im Kuß.“

VI.

Marinelli.

Bei der Auffaſſung des Marinelli liegt es uns zunächſt ob, ſeine Bedeutung im Organismus des ganzen Kunſtwerks zu begreifen. Emilia Galotti offenbart uns die Stärke, wie die Schwäche des nur moraliſchen Standpunktes, der auf der Idee eines perennirenden Kampfes, eines unabläſſigen Sollens ohne Erfüllung und abſolute Gegenwart der ſittlichen Idee beruht. Der Sieg, den der moraliſche Standpunkt gewährt, erſcheint nämlich nur als ein augenblicklich der Sinnlichkeit abgekämpfter, welche, da ihre Macht überhaupt nicht ſchlechthin gebrochen werden kann, immer von neuem auferſteht, um von neuem zu erliegen. Da dieſer Standpunkt nur der eines ewigen Sollens der ſittlichen Idee iſt, und auf dem Dualismus der Sinnlichkeit und des Sittengeſetzes beruht, ſo gewährt er auch in keinem Momente eine Bürgſchaft, daß dieſer Kampf nicht auch in das entgegengeſetzte Reſultat, nämlich in den Sieg der Sinnlichkeit über das Sittengeſetz, umſchlagen kann. Dieſe aus der Natur dieſes Standpunkts folgende Möglichkeit faßt Emilia Galotti ins Auge. Da für ſie, als Repräſentantin des moraliſchen, d. h. auf dem perennirenden Kampfe zwiſchen Sinnlichkeit und Vernunft, dem Naturtriebe und der ſittlichen Freiheit beruhenden Standpunkts, die ſittliche Idee nur in der Geſtalt eines unabläſſigen Sollens Exiſtenz hat, ſie mithin auch ſtets ihre Nichtverwirklichung eingeſteht, ſo vollzieht ſich mithin in dem Bekenntniß Emiliens, auch der Sinnlichkeit unterliegen zu können, nur die Dialektik dieſes ganzen Standpunkts. In Emiliens Entſchluß, zu ſterben, zeigt ſich daher eben ſowohl die Anerkennung der ſittlichen Idee, welche triumphiren ſoll, und über welche keine irdiſche Gewalt etwas vermag, als auch die Schwäche des ſittlichen Bewußtſeins, welches ſich nur durch die Flucht vor einer durch die Sinnlichkeit erfolgenden Niederlage retten kann*). Beide Seiten kommen in ihrer vollen Beſtimmtheit in Emilia Galotti zur Erſcheinung. Emilia Galotti weiß ſich durch ihre ſittliche Kraft eben ſowohl dem äußern Zwange, wie den äußern Lockungen entnommen, fühlt ſich aber nicht ſtark genug, für den Sieg über die Regungen der ſinnlichen Natur unbedingt einſtehn zu können. Dieſer Gewalt entzieht ſie ſich durch den Tod. Er iſt alſo eben ſowohl der Beweis von der Energie der ſittlichen Idee in Emiliens Bewußtſein, als ihres Mißtrauens in ihre eigne ſittliche Stärke. Die freie That, durch welche Emilia ſtirbt, iſt alſo zugleich ein Geſtändniß der ſittlichen Ohnmacht und hat mithin das Bewußtſein ihrer durch die ſinnliche Natur bedingten Unfreiheit zu ihrem Grunde. Dieſe Dialektik bringt uns das Werk zur Erſcheinung, ohne ſie zugleich in einen höhern Standpunkt aufzulöſen. Dies war bei der Auffaſſung des nur moraliſchen Standpunkts, über den die damalige Zeit, wie ja auch die ſpätere Philoſophie der praktiſchen Vernunft Kants nicht hinauskam, unmöglich.

---

*) Die Stellen, in welchen die Natur dieſes Standpunkts von Emilien mit der vollſten Kraft ins Bewußtſein gefaßt wird, laſſen über die Wahrheit unſerer Auffaſſung keinen Zweifel zu. Gegen jede materielle Gewalt ſich ſtark fühlend, erwiedert Emilia, mit Berufung auf die Freiheit des Willens, auf die Rede Odoardos: „Denke nur, unter dem Vorwande einer gerichtlichen Unterſuchung reißt er dich aus unſern Armen und bringt dich zur Grimaldi,“ die bedeutungsvollen Worte: „Reißt mich? bringt mich? — Will mich reißen, will mich bringen: will! will! — Als ob wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ — Aber eben ſo beſtimmt erkennt ſie auch die Sinnlichkeit, als eine Macht an, der ſie ſich nur durch den Tod zu entziehn weiß. Als Odoardo Emiliens Unſchuld als über alle Gewalt erhaben bezeichnet, erwiedert ſie: „Aber nicht über alle Verführung. Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, iſt nichts: Verführung iſt die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, ſo jugendliches, ſo warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne ſind Sinne. Ich ſtehe für nichts. Ich bin für nichts gut.“

Aber die Energie der ſittlichen Idee, welche ſich in dem freien Entſchluß bethätigt, ſich allem Zwange zu entziehn, zerreißt zugleich das Netz, welches der raffinirte Verſtand und die Intrigue geſponnen und ſcheinbar ſo eng zuſammengezogen hatte, um ihr Schlachtopfer ſicher zu empfangen. Das Erliegen der Liſt des Verſtandes und ihrer verbrecheriſchen Zwecke erfolgt durch eine Macht, welche ganz außerhalb der Berechnung des Gegners lag, weil derſelbe ſie gar nicht kennt, durch die Kraft der freien, ſittlichen That. Sie ſprengt das ganze, ſo künſtlich angelegte Gebäude, worin alle Ausgänge bewacht ſchienen, plötzlich in die Luft, und entreißt den Verbrechern den Preis aller ihrer Anſtrengungen. Im Prinzen und Marinelli wird auf dieſe Weiſe der verbrecheriſche Zweck und die zu ſeiner Erreichung ſo ſchlau berechnete Liſt des Verſtandes gegen all ihr Erwarten vernichtigt, weil ihnen der Feind aus einer Region kommt, welche ganz außerhalb ihres Bewußtſeins fällt. Marinelli erfährt durch die in Emilien ſich bethätigende ſittliche Energie eine doppelte Niederlage; denn in ihm wird ſowohl der ſchlau berechnende Verſtand durch die Macht der ſittlichen Freiheit zu Schanden, als er auch den Preis aller ſeiner Anſtrengungen, die Herrſchaft über das ſchwache Gemüth des Prinzen einbüßt. Der Prinz wird, vielleicht nur auf kurze Zeit, zum Gefühl ſeiner Ohnmacht, wie ſeiner Unſittlichkeit getrieben; in Marinelli kommt der auf endliche Zwecke ſich allein richtende, zu ihrer Ausführung alle Mittel berechnende Verſtand zu Fall, indem er verſäumt, das eine in Rechnung zu bringen, was alle ſeine Dispoſitionen zerſprengt, die ſittliche Energie des freien Entſchluſſes. In Marinelli wird daher, ſo fein zugeſpitzt auch ſein Plan war, der intrigante Verſtand mit allen ſeinen Künſten zur Ohnmacht herabgeſetzt und zur Bornirtheit verkehrt, weil er die Region nicht ahndet, von wo aus ihm ſein Fall kommt. Wer nur endliche, vergängliche

Zwecke verfolgt, und innerhalb dieſes Kreiſes alle Umſicht, Schlauheit und Gewandtheit aufbietet, der wird allemal durch das Einſchreiten einer ſittlichen Idee verſpottet, weil er in dem Wahne ſteht, die Kraft ſeiner Gegner berechnet zu haben, während er die Exiſtenz des allein mächtigen Gegners gar nicht kennt. Wie das Genie alle Berechnungen einer auf gegebenen und als unzweifelhaft angenommenen Grundlagen errichteten Theorie durch ſeine That verſpottet, weil die Theorie die ſchöpferiſche That des Genies, als ganz außerhalb ihrer Berechnung, gar nicht ahnen und berechnen konnte, ſo zeigt die freie, ſittliche That auf einen Schlag die Beſchränktheit und Jämmerlichkeit eines noch ſo ſchlauen Verſtandes auf, der nur auf dem Grunde unſittlicher Zwecke ſein Gebäude errichtet hatte und an die Macht der ſittlichen Idee nicht glaubte. Auf dieſem Gedanken beruht das abſolute Intereſſe des Marinelli im Organismus unſers Werks. Damit iſt zugleich ſein ganzes Lebensprincip ausgeſprochen.

Da Marinelli überhaupt keine ſittliche Macht anerkennt, ſondern die Menſchen nur durch die Ausſicht auf Vortheil und Gunſt regiert glaubt, ſo bringt er auch bei allen ſeinen Plänen und Combinationen die erſtere niemals in Rechnung und wird daher durch dieſelbe, ſobald ſie ſich geltend macht, paralyſirt. Marinelli erfährt daher, trotz aller ſeiner Schlauheit, ſtets die Beſchränktheit ſeiner Natur, welche ſich ſogleich herauskehrt, ſobald eine ſittliche, zum Handeln entſchloſſene Geſinnung, an die er nicht glaubt, ſich in das Spiel miſcht, deſſen Gewinn nur auf der Vorausſetzung niedriger Geſinnung beruht. So ſehn wir ihn Appiani gegenüber ſcheitern, dem er mit der vollen Zuverſicht entgegentrat, daß derſelbe in den ſo ſchlau berechneten Plan einer augenblicklichen Miſſion mit Freuden eingehn werde, weil er in Anſchlag zu bringen vergaß, daß für Appiani die fürſtliche Gnade oder Ungnade ſehr untergeordnete Inſtanzen ſind, die über ſeine Entſchlüſſe nichts vermögen. So paralyſirt ihn die Gräfin Orſina, in der Marinelli nur eine gefallene Größe, ein durch den Verluſt der fürſtlichen Gunſt ohnmächtig gewordenes Weib erblickt, von der ihm keine Gefahr droht; während die dämoniſchen Gewalten, welche der ſchnöde Abfall und die verächtliche Begegnung des Prinzen in der Orſina wach gerufen haben, das Netz des Marinelli plötzlich zerreißen und Verhältniſſe herbeiführen, denen die Combinationen Marinellis nicht gewachſen ſind. Grade die Energie des Haſſes und der Rache, entſprungen aus der Empörung der Gräfin Orſina über den Verrath und die Treuloſigkeit des Prinzen ſind Mächte, welche Marinelli in der Orſina nicht ahndete, die ihn aus ſeinem Gleichgewicht bringen und die Verbindung der Orſina und des Odoardo herbeiführen, welche grade abzuhalten Marinellis Zweck war. Die letzte Combination endlich, und zwar das künſtlichſte Gewebe, das der Verſtand Marinellis zu ſpinnen fähig war, durchreißt die freie, ſittliche That Emiliens, welche ſich allem Zwange entzieht; dies aber war der einzige Faktor, den Marinelli in Rechnung zu bringen vergeſſen hatte, weil er außerhalb ſeiner ganzen Weltanſchauung lag. So zeigt ſich überall in Marinelli der, bei aller Schlauheit, bornirte und paralyſirte Verſtand, der durch das Einſchreiten ſittlicher Potenzen ſich in ſeiner ganzen Armſeligkeit herauskehrt.

Nur den ſchwachen, charakterloſen, auf der Welle augenblicklichen Genuſſes ſich ſchaukelnden Prinzen beherrſcht Marinelli, weil er demſelben unentbehrlich geworden iſt, ſeine Leidenſchaften unterſtützt, und keinen andern Willen, keine andere Geſinnungen haben will, als ſein fürſtlicher Gebieter. In dieſer Herrſchaft über den Fürſten, die ſich Marinelli durch die unbedingte Verzichtung auf ſeine Perſönlichkeit, und das Eingehn in die Wünſche des Gebieters erkauft, genießt ſich Marinelli gewiſſermaßen; es iſt die einzige Genugthuung, die er empfängt. Weil er dem ſittlich haltungsloſen, nur der ſinnlichen Lebensrichtung hingegebenen Prinzen überlegen iſt, ſo weiß er in dieſem Verhältniß ſehr genau die Wirkungen ſeines Raths und ſeiner Combinationen zu berechnen. Hier erfährt er daher auch keine Täuſchung, weil ſich in dies Spiel keine Elemente drängen, auf welche Marinelli nicht völlig gefaßt wäre.

Dies Bewußtſein ſeiner Herrſchaft über den Prinzen, zu deren Behauptung er ſich in alle Launen und Einfälle ſeines Gebieters ſchmiegt, läßt daher auch bei Marinelli, ſelbſt bei Zornesaufwallungen des Prinzen, keine wahre Empfindlichkeit aufkommen; wohl aber kann es in ſeinem Intereſſe liegen, den Schein der Empfindlichkeit herauszukehren, ſobald dieſelbe ein Hebel für die Befeſtigung ſeines Einfluſſes werden kann. Weil Marinelli von ſeiner Unentbehrlichkeit für den Prinzen durchdrungen iſt, darum darf ſelbſt die am Schluß nach dem Tode Emiliens folgende Entrüſtung des Prinzen, in der er den Marinelli von ſeinem Angeſichte für ewig verbannt, dem Höfling nicht mehr gelten, als eine augenblickliche, moraliſche Aufwallung, welche dem Bedürfniß nach ſeinem alten Leben und Lebensgenuſſe bald weichen werde. Marinelli iſt daher für den Moment zwar der fürſtlichen Gunſt beraubt, ſcheidet aber nicht als ein Vernichteter, ſondern mit der Zuverſicht, daß die Stunde ſeiner Zurückberufung nicht ſo gar fern ſein werde, eine Lebensanſicht, welche ſowohl durch Marinellis, alle ſittliche Erhebung verſpottende Natur, wie durch ſeine Kenntniß des innerlich haltungsloſen Gebieters vollkommen gerechtfertigt wird, und welche Seydelmann durch eine einzige Bewegung im Abgehn meiſterhaft anzudeuten wußte. Sein vom Fürſten ſcheidender Marinelli ließ uns den Troſt in Marinellis Seele leſen, daß die Entrüſtung des Prinzen eine ſehr vorübergehende und die erklärte ewige Trennung von Marinelli eine ſehr kurze ſein werde *).

---

*) Der Marinelli Seydelmanns war überhaupt eine der vollendetſten Leiſtungen, welche die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in neuſter Zeit hervorgebracht hat. Hier zeigte ſich jener ſchöpferiſche Hauch des Geiſtes, welcher bis in die geheimſten Regionen eines dichteriſchen Charakters einzudringen und denſelben zu einem vollſtändigen Menſchen in ſeiner ganzen Lebensbewegung vor uns werden zu laſſen vermag. Seydelmann war in der Darſtellung des Marinelli zugleich ſo nüancenreich, daß die Verfolgung ſeines Spiels dem Geiſte eine reiche Befriedigung darbot. Das ganze Bild, Marinellis, deſſen Lebensprincip wir ſo eben aus dem Gedanken der ganzen Tragödie zu entwickeln verſucht haben, ſtand bis auf Gang, Haltung, Blick

Wir haben biſher den Charakter in ſeiner abſoluten Bedeutung im Organismus des ganzen Kunſtwerks und in ſeinem beſtimmten Lebensprincip aufgefaßt und verfolgt. Es bleibt uns noch Einiges über die Art ſeiner Verſinnlichung anzudeuten. Die innere Auflöſung alles Sittlichen in Marinelli, die Gleichgültigkeit in der Wahl der Mittel zur Erreichung ſeiner Zwecke haben einen geſchmeidigen Höfling zu ihrem Träger. Dies bedingt die Individualiſirung des allgemeinen Princips. Faſſen wir das Bild deſſelben in ſeinen weſentlichſten Grundzügen zuſammen. Marinellis Phyſiognomie iſt die nichtsſagende des Höflings, welcher, da er alle Selbſtſtändigkeit des Denkens und Wollens aufgegeben hat, auch einen charaktervollen Ausdruck der Phyſiognomie ausſchließt. Die Phyſiognomie Marinellis iſt, ſo zu ſagen, vielmehr eine tabula rasa, welche fähig iſt, in alle Affekte und Empfindungen überzugehn, ohne daß eine derſelben einen habituellen Charakter gewinnt. Aus Marinellis Angeſicht dürfen daher gar keine Extreme ſprechen. Es wäre eben ſo ungeſchickt, ihm einen diaboliſchen Grundzug zu

---

Geſten und Ton vollendet vor uns. Ja Seydelmann theilte ſeinem Marinelli Accente zu, welche plötzlich die, bei aller Schlauheit und höfiſchen Gewandtheit, innere Armſeligkeit des geiſtesleeren Hofmanns verſinnlichten, ſo daß mit dieſem Marinelli gewiſſermaßen die ganze Gattung niedriger Fürſtendiener und Höflinge gezeichnet war. Für den Marinelli wirkte aber auch ſelbſt Seydelmanns eigenthümliches Organ auf eine außerordentliche Weiſe mit, indem er hier den natürlichen Mängeln deſſelben Vortheile abzugewinnen wußte, welche die Verkörperung des Marinelli ungemein unterſtützten. Wer Seydelmanns Darſtellung aufmerkſam gefolgt iſt, wird auch jene im Texte von uns berührte Bewegung wahrgenommen haben, mit welcher er nach dem ſtrengen Verbannungsſpruche des Prinzen die Bühne verläßt. Es lag darin das Bewußtſein, oder vielmehr die Ironie über die ſittliche Entrüſtung des Prinzen ausgedrückt, deren Nachhaltigkeit Marinelli keinen Glauben ſchenkt. Seydelmann ging nicht, wie ein Vernichteter, ſondern wie ein innerlich Getröſteter fort, welcher uns durch ſeine Gebärde zu ſagen ſchien: Der Prinz wird meiner bald bedürfen. Dieſe Nüance verlieh dem Marinelli ſogar eine gewiſſe Freiheit des Gemüths, durch welche er ſich über die beſchämende Verbannung des Prinzen erhob und uns eine nicht gar ferne Rückkehr zu dem haltungsloſen Prinzen verkündigte.

leihen, als den Ausdruck einer edlen Natur. Die Phyſiognomie Marinellis iſt vielmehr eine ſehr beſtimmbare, als eine in ſich beſtimmte und einen Charakter abſpiegelnde. Das glatte, affektloſe Höflingsgeſicht ſoll uns die ſittliche Charakterloſigkeit deſſelben abbilden. Nur der Kenner dürfte, bei genauerer Betrachtung, den Zug der Verſchmiztheit und den lauernden Blick darin herausfinden. Das Höfiſche wird ſich aber auch in der ganzen Haltung und Bewegung darſtellen müſſen. Wir wollen den an den glatten Boden des Parquets gewöhnten geſchmeidigen Mann in gewandter Leichtigkeit ſich vor uns bewegen ſehn. Das Bild wird aber erſt durch den Grundton vervollſtändigt. Dem charakterloſen Höfling entſpricht jener charakterloſe Ton, der alle ſtarken Accente verſchmäht, dem alle charaktervolle, ein innerliches Leben ausdrückende Beſtimmtheit fehlt, aus dem ſich die einzelnen Farbentöne nur ſehr ſelten zu völliger Klarheit herausheben. In Marinellis Grundton wird ſich daher ein Nivelliren der Accente, welche der Ausdruck der Seele ſind, kund geben. Nur der gemüthloſe Verſtand wird die Accente hervortreiben, aus denen der Hörer oft eine Nebenbeziehung heraushört, welche nicht unmittelbar in den Worten liegt; aber auch hier wird Marinelli alles Energiſche, alles was an einen Ausdruck der Innerlichkeit erinnern könnte, zu vermeiden haben. Jener Grundton, welcher das Bild idealer Naturen iſt, liegt Marinelli eben ſo fern, als derjenige Grundton, welcher uns in den Abgrund der Verworfenheit blicken läßt, und aus dem die Herrſchaft verbrecheriſcher Leidenſchaften zu uns dringt. Der Grundton Marinellis darf alſo weder metallreich, klangvoll, noch hart, rauh, oder diaboliſch ſein; beides würde dem geſchmeidigen Höfling widerſtreben. Dieſer gemüthloſe Ton wird gar leicht die Farbe der Ironie annehmen, aber jener gemüthloſen Ironie, aus welcher ſogleich der Spott über alle edlen und ſittlichen Empfindungen herausblickt. So ſehn wir ihn dem Prinzen, wie dem Appiani und der Claudia gegenüber. Der ironiſche Ton Marinellis erſcheint daher mehr leicht hingeworfen, als aus der Tiefe der Seele ſtammend, der beſonders durch den Kontraſt mit den Naturen wirkt, gegen welche er gerichtet iſt, wie in der Scene mit Appiani und der Claudia. Nur wo die moraliſche Feigheit Marinellis hervorbricht, werden die Phyſiognomie, wie der Ton das ruhige Gleichgewicht einbüßen und den Charakter des Hämiſchen und einer unheimlichen Tücke annehmen. In ſolchen Momenten, im Grunde iſt es nur ein einziger, dem Appiani gegenüber, verliert Marinelli die ewig gleiche Haltung des geſchmeidigen und gemüthloſen Höflings, indem er ſich in ſeiner moraliſchen Feigheit ergriffen fühlt und dieſe nicht mehr verbergen kann.

Marinelli kennt bei ſeinem Auftreten die neue Leidenſchaft des Prinzen noch nicht; erſt der Verlauf der Converſation entdeckt Marinelli die Gemüthsſtimmung ſeines Gebieters. Mit der, bei Nennung des Namens der Emilia Galotti, beim Prinzen unverholen ausbrechenden innern Bewegung weiß Marinelli ſogleich, woran er iſt. Damit iſt ein neues Mittel gefunden, ſich dem Prinzen unentbehrlich zu machen. Nach dem erſten Ausbruch des Zornes erhält der Prinz durch die lakoniſche, in die zwei verhängnißvollen Worte: Eben die zuſammengedrängte Antwort Marinellis die Gewißheit, daß die von ihm begehrte Emilia, Appianis Braut iſt. Marinelli legt in dieſe, abſichtlich ſich wiederholende Kürze zugleich den Schein der Empfindlichleit über die ihm widerfahrne Kränkung. Nur durch einen Accent, aus dem die gekränkte Ehre ſpricht, iſt der Lakonismus dieſer gleichmäßig wiederkehrenden Antwort erklärlich und natürlich. Marcheſe Marinelli flößt dem Prinzen gefliſſentlich das Gift tropfenweis ein, weil er ſich im voraus als denjenigen betrachtet, an welchem ſich der Prinz bei ſeiner innern Haltungsloſigkeit und Begierde feſtklammern wird. Weil Marinelli dieſes Erfolges gewiß iſt, darum darf er ſogar dem Prinzen den Vorwurf eines verletzten Vertrauens und einer launenhaften Zuneigung machen *). Denn die Aeußerung der Empfindlichkeit, wie die-

---

*) Marinelli ſagt: „Nun da, Prinz! Erkennen Sie da die Frucht Ihrer

ſer direkte Vorwurf, ſind nur das Mittel, die Herrſchaft über den Prinzen um ſo ſicherer zu befeſtigen. Der Schluß der Scene zeigt uns die ganz ungeſchminkte Frivolität Marinellis, wie ſeine erfinderiſche Schlauheit in der Behandlung der Verhältniſſe. Dieſer ganzen Stelle iſt daher auch der Ton einer, alles Sittliche, als ein Vorurtheil verſpottenden Frivolität zu geben *), welche zugleich auch noch mehr andeutet, als ſie direkt in das Wort faßt **). In der Scene zwiſchen Appiani und Marinelli ſehn wir den Letztern zunächſt mit aller höfiſchen Geſchmeidigkeit die Botſchaft des Prinzen ausrichten, und ihn nach der entſchiedenen Zurückweiſung des Antrags durch Appiani in den ironiſchen Ton übergehn, durch den die tödtliche Beleidigung Marinellis herbeigeführt wird. Marinelli rächt ſich einerſeits wegen der gegen ſein Erwarten erfolgten abſchläglichen Antwort Appianis durch ſeine höhnenden Bemerkungen, welche bei einem Manne von ſo feinem Ehrgefühl, als Appiani, grade den verwundbarſten Punkt treffen, andererſeits führt er dadurch abſichtlich den völligen Bruch mit Appiani und das

---

Zurückhaltung! Fürſten haben keinen Freund! können keinen haben!“ — „Und die Urſache, wenn dem ſo iſt?“ — „Weil ſie keinen haben wollen. — Heute beehren ſie uns mit ihrem Vertrauen, theilen uns ihre geheimſten Wünſche mit, ſchließen uns ihre ganze Seele auf: und morgen ſind wir ihnen ſo fremd, als hätten ſie nie ein Wort mit uns gewechſelt.“

*) Namentlich in den Worten: „Was Sie verſäumt haben, gnädiger Herr, der Emilia Galotti zu bekennen, das bekennen Sie nun der Gräfin Appiani. Waaren, die man aus der erſten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten: und ſolche Waaren nicht ſelten aus der zweiten um ſo viel wohlfeiler.“

**) Wir haben hier beſonders den Rath gegenwärtig, welchen Marinelli dem Prinzen in Rückſicht der Entfernung des Grafen Appiani ertheilt. Seydelmann begleitete namentlich die Worte Marinellis: „Sie wollen ja, Prinz, wegen Ihrer Vermählung einen Geſandten nach Maſſa ſchicken? Laſſen Sie den Grafen dieſer Geſandte ſein“ mit einer leichten Handbewegung, welche uns in Verbindung mit dem Tone ſogleich den Zweck dieſer Sendung zur Begünſtigung der frivolen Abſichten des Prinzen zu erkennen gab.

nachfolgende Schickſal deſſelben herbei. In dieſer Scene enthüllt ſich die niedrige Natur Marinellis vollſtändig. Er hat das Gefühl, daß Appiani ihn verachtet; nur um dem Gebieter zu gefallen, hat ſich Marinelli zu dieſem Gange entſchloſſen, indem er Appiani wenigſtens nicht den Muth zutraute, die ihm von Seiten des Prinzen angetragene Ehre ſchnöde zurückzuweiſen. Nachdem ſich nun Marinelli, dem Appiani gegenüber, in ſeiner ganzen Ohnmacht erblickt, ſo macht er ſich gewiſſermaßen in den langſam und bedächtig zugewogenen hämiſchen Bemerkungen Luft für ſeine getäuſchte Hoffnung *). Die aus der Verachtung und dem Zorn Appianis gegen Marinelli hervorgerufene Beleidigung zeigt uns aber Marinelli in ſeiner ganzen, moraliſchen Feigheit. Wir werden es ſeinem, nur zur ohnmächtigen Wuth verzerrten Höflingsgeſicht anfühlen müſſen, daß ihn kein Funke wahrhafter Ehre belebt, daß eine tückiſche Rache die einzige Antwort iſt, welche er auf Appianis Ausdruck der tiefſten Verachtung zu geben hat.

Von nun an ſcheint Marinelli alle Fäden in ſeiner Hand zu halten. Der *dritte* Akt zeigt uns denſelben in ſeiner geſchäftigſten Thätigkeit, die von einander unabhängigen Intereſſen, die Befriedigung ſeiner Rachſucht und die Dienſtfertigkeit gegen ſeinen fürſtlichen Gebieter zu vereinigen. Dies iſt der Culminationspunkt ſeiner Schlauheit und ſeines intriganten Verſtandes. In dieſen Scenen iſt er ganz er ſelbſt, das innerſte Weſen ſeines Charakters kehrt ſich in ihnen völlig heraus. Sie müſſen daher auch in der Darſtellung dieſen Eindruck gewähren. Nirgends erſcheint Mari-

---

*) Marinelli häuft ſeine hämiſchen Bemerkungen aus den ſchon eben entwickelten Gründen abſichtlich. Zuerſt die mit dem Ausdruck der Verwunderung, in welche ſich zugleich Geringſchätzung miſcht, gethane Frage: „*Der Tochter aus dieſem Hauſe?*“ Dann folgt die den religiöſen Akt der ehelichen Verbindung abſichtlich herabſetzende Bezeichnung, der halb verächtliche, halb mitleidige Ausdruck von den Eltern der Emilia: *Die guten Leute*; endlich die in dem einzigen: *Ja wohl* ſich ergehende, ſo verletzende Frivolität gegen die Braut, welche den bisher noch verhaltenen Zorn Appianis zum Ausbruch treibt.

nelli mehr in ſeinem eigenſten Elemente, als hier. Jeder Charakter hat, ſo zu ſagen, einen Moment höchſter Blüthe, in welchem ſein innerſtes Lebensprincip am vollſtändigſten in die Erſcheinung tritt. Für Marinelli ſind dies die Scenen des dritten Akts. Hier bewegt er ſich daher auch vollkommen frei und ſicher; er ſteht auf dem Boden der Intrigue und der Liſt, verknüpft die entfernten Fäden, leitet den Prinzen, macht ſich ihm unentbehrlich, ja er ſcheint ſich denſelben ſogar für immer zu verpflichten, und befriedigt darin zugleich das eigne Rachegefühl. Hier iſt kein Feind, dem er nicht überlegen wäre; die Schwierigkeiten ſcheinen die Kraft ſeines Verſtandes nur zu ſteigern; denn die Mächte, mit denen er es hier zu thun hat, beherrſcht er. Selbſt der Zorn und die Wuth der Claudia ſcheinen ihn in dieſem Augenblicke ohnmächtig, weil es nur Worte ſind, denen keine That eine Folge geben kann, weil die moraliſche Ueberzeugung der Mutter Emiliens von Marinellis Verbrechen ein Zeugniß iſt, das er hinwegſpottet *). Marinelli wird daher dieſe Scenen des dritten Akts mit dem Ausdruck ſpielen, welcher uns ſagt, daß ſeine Lebensbewegung die volle Bahn gefunden hat, auf der ſie ſich ungeſtört fortzuentwickeln ſcheint.

Der vierte und fünfte Akt zeigen uns, wie wir ſchon angedeutet haben, die Auflöſung des von Marinelli vertretenen Princips des ſchlauen Verſtandes gegen die Mächte der ſittlichen Idee. Mit dem Erſcheinen der Orſina beginnen Kräfte in das Spiel zu treten, von denen Marinelli nichts ahndete, und denen er daher auch für die Dauer nicht gewachſen iſt. Marinelli iſt der Orſina gegenüber wortkarg; theils iſt ihm dieſe, der fürſtlichen Gunſt verluſtig gegangene Dame, eines beſondern Redeaufwandes nicht mehr werth, theils iſt er zurückhaltend, um nicht irgend etwas zu verrathen. Aber die Erbitterung und der Zorn der Gräfin, verbunden mit der Gefahr der ganzen Situation, überraſchen Marinelli; er

---

*) Daher die höhnenden, dem Fluche der Claudia unmittelbar folgenden Worte Marinellis: „Sie ſchwärmen, gute Frau.“

verliert die Haltung und giebt unwiſſend der Orſina die furchtbarſten Waffen in die Hände. Bei der Leidenſchaft der Orſina, ihren immer ſtärkern Donnerſchlägen, verſtummen der Witz und der ſchlaue Verſtand Marinellis; ſeine Wortkargheit, anfangs nur der Ausdruck der Geringſchätzung gegen die Orſina, wird nun der Ausdruck der Verlegenheit, der Ohnmacht; er iſt durch die Gewalt der Situation, die über ſeinem Haupte zuſammenſchlägt, aus ſeinem Gleichgewicht geriſſen. Mit dem Erſcheinen des Odoardo nimmt die Verlegenheit Marinellis zu, welche ihm endlich zu dem thörichten Mittel greifen läßt *), das die feindlichen Mächte nur noch raſcher gegen den Prinzen zuſammenführt. In dieſem Ausweg ſprechen ſich indeſſen nur der kraftlos gewordene Verſtand, der verſiegte Witz Marinellis aus, der ſolchen Mächten gegenüber nicht Stand halten kann. Noch einmal rafft ſich die Schlauheit Marinellis auf in dem Rathe, welchen er ertheilt, Emilia, um ſie zu vernehmen, in das Haus des Kanzlers Grimaldi zu bringen, indem er zunächſt keinen Widerſtand von Seiten des alten Odoardo ahndet, geſchweige denn an einen heroiſchen Entſchluß glaubt, der alle verbrecheriſchen Pläne zu Schanden macht. Es iſt aber das Weſen dieſes unſittlichen und darum ohnmächtigen Verſtandes, an die Energie des Willens nicht eher zu glauben, als bis ihn die Wirklichkeit dazu zwingt. In Marinelli wird die Schlauheit zum Thoren, und es bleibt in ihm nur der Unmuth über ſeine paralyſirte Zuverſicht zurück.

---

*) Wir meinen ſeine plumpe Liſt, dem Odoardo beim Abgehn die Gräfin Orſina als eine Geſtörte zu bezeichnen.

VII.

Nathan.

Die größten Charakterdarſteller haben ſich, ſeit dem Erſcheinen des Nathan, dieſes großartigſten Produkts der Aufklärung im Kampfe gegen Orthodoxie, Intoleranz und Bigotterie, die Rolle des Nathan beſonders gern zur Aufgabe gewählt. Man ſollte auf den erſten Anblick meinen, daß eine Geſtalt, welche mehr nur als Träger eines allgemeinen Princips, denn als ein individueller Charakter erſcheint, auf den Darſteller einen geringern Reiz ausüben müßte. Aber grade in dieſem Umſtande liegt auch wieder ein großer Sporn für den Darſteller, deſſen Aufgabe es wird, den Träger eines Princips zu einer Geſtalt mit Fleiſch und Blut zu individualiſiren. So oft nämlich eine dichteriſche Figur nach der Seite der Abſtraktion hin gravitirt, muß es das eigentliche Ziel des Schauſpielers ſein, derſelben ein volles, individuelles Leben zu leihen, das Allgemeine in ſinnliche Lebendigkeit umzuſetzen, an der wir in jedem Momente den Herzſchlag eines Menſchen empfinden. Der große Schauſpieler fühlt, daß ihm dabei eine weſentliche Geiſtesarbeit zufällt, mehr zu geben, als der Dichter zu geben vermochte, alſo das zu ergänzen, was der Geſtalt etwa noch zu einer vollſtändigen Individualität mangelte. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß bei einer ſolchen Aufgabe die Bedingungen alle in der Schöpfung des Dichters liegen müſſen: denn hat der Dichter eine Geſtalt zu einer völligen Abſtraktion ausgehöhlt, ſo kann ihr auch kein Darſteller Leben einhauchen. Der Dichter muß gewiſſermaßen, um mit einer Ariſtoteliſchen Kategorie zu ſprechen, die δύναμις (d. h. das Vermögen) zum Charakter gegeben haben, welche der Darſteller zur ἐνέργεια (d. h. zur Wirklichkeit) erhebt.

Man wird uns zugeben, daß Nathan, mit wirklich konkreten Geſtalten verglichen, mit Shakespearſchen und vielen Götheſchen Menſchen, nur die Mitgift einer relativen Lebendigkeit empfangen hat. Das liegt in der Natur der Idee unſers Werks. Indem Leſſing den Gedanken verſinnlichen wollte, daß das rein Menſchliche über alle durch religiöſe Satzung bedingten Vorurtheile triumphire, daß es die durch den poſitiven Glauben geſetzte Ausſchließlichkeit gegen die Bekenner anderer Religionen vernichte, die Feſſeln ſtarrer Orthodoxie ſprenge und das Gemüth zum Ausdruck ächt ſittlichen Empfindens erweitere, ſtand er vielmehr auf dem Boden des Gedankens, als der Phantaſie. Es war ein großes Princip, welches in der Form dramatiſcher Entwicklung verſinnlicht und dadurch den Gemüthern näher gebracht werden ſollte. Für dieſen didaktiſchen Zweck, muß man zugeben, hat Leſſing eine bewunderungswürdige Kunſt dramatiſcher Lebendigkeit zu entfalten gewußt. Der Zorn einer großen Seele gegen die Tyrannei der Bigotterie, den religiöſen Hochmuth und die Unduldſamkeit, welche den über alle engherzige Beſchränktheit ſiegreichen Humanismus in ſein Recht einſetzt, und theils die Schlacken des Glaubensſtolzes von dem Golde reiner Menſchlichkeit löſt, theils, wo der Roſt deſſelben ſchon zu tief gefreſſen, denſelben der Verachtung preisgiebt; dieſer ſittliche Zorn hat ſich durch die dramatiſche Form in eine ſo wohlthuende, über das Ganze ausgebreitete Wärme verwandelt, daß man kaum den Vulkan ahndet, welcher die Elemente unſers Nathan birgt. Nur wer die ganze damalige Zeit kennt, die Stellung Leſſings zu ſeinen Gegnern, die Wunde, welche ihm der chriſtliche Hochmuth geſchlagen hatte, kann ganz die Kraft des Geiſtes ermeſſen, deren es zur dramatiſchen Geſtaltung ſeines Princips bedurfte.

Der Jude Nathan iſt der Träger des von uns angedeuteten Princips, welches den Sieg des ſittlichen und geiſtig freien Menſchen über den unter einem poſitiven Glauben befangenen und darum exkluſiven Menſchen feiert. Warum iſt ein Jude gewählt? Alles, was man bisher darüber beigebracht hat, erſchöpft die Tiefe, welche in dieſer Wahl liegt, durchaus nicht. Die Anſicht, daß das von den Chriſten am meiſten verachtete Volk die glaubensſtolzen Chriſten gleichſam beſchämen ſollte, indem ſich in einem Juden das rein Menſchliche zur vollen Erſcheinung gebracht habe, löſt die Frage nicht, weil ſie den Grund nur in der Polemik gegen chriſtliche Bigotterie und Intoleranz ſucht. Noch weniger genügt, daß Leſſing durch die Wahl des Juden den Spinoza, oder etwa gar Moſes Mendelsſohn habe verherrlichen wollen. Man ehrt Leſſing in der That wenig, wenn man ihn ſich durch einen ſo äußerlichen Grund beſtimmen läßt. Der abſolute Grund muß in der Natur des Judenthums ſelbſt geſucht werden. Will man den Sieg eines Princips darſtellen, ſo wird dies am vollendetſten geſchehn, wenn man es aus ſeinem härteſten Gegenſatz ſich erheben ſieht. Denn ein Princip triumphirt nur inſofern vollſtändig, als es ganz in den Kreis ſeines Gegenſatzes eingegangen iſt und ſich durch die Vernichtung deſſelben bethätigt. Die Nachhaltigkeit des Sieges, ſeine überzeugende Kraft liegt alſo in der Macht des Gegners, welcher zu Boden geſtreckt wird. Nun ſtellt das Judenthum das exkluſivſte religiöſe Princip dar, welches ſich nicht nur ausſchließend gegen alle andere Religionen kehrt, ſondern dieſelben auch ſich gegenüber als unberechtigt bezeichnet. Das jüdiſche Volk fühlt ſich durch den Glauben an die ihm gewordene Offenbarung Jehovahs als das auserwählte, welches jedoch andere Völker nicht an den Segnungen dieſes Vorzugs Theil nehmen läßt, ſondern ſich in ſeiner Ausſchließlichkeit gegen alle andere Religionen erhält. Ihm gegenüber ſind alle andere Völker, die Bekenner aller andern Religionen unrein, weil ſie nicht einer gleichen Anerkennung durch Jehovah ſelbſt gewürdigt worden ſind. In dieſer ſeiner ſtarren Abgeſchloſſenheit iſt das Judenthum aber auch unfähig, ſich bis zum

Gedanken eines univerſellen Reichs zu erheben, in welches die Völker endlich alle aufgenommen werden ſollen. Der Fanatismus der Bekehrung und damit der Gedanke, ſich über den Erdkreis auszubreiten durch den heiligen Krieg, wie ihn der Muhamedismus proklamirt, iſt dem Judenthum eben ſo fremd, als die Univerſalität des Chriſtenthums, welches ſich als die Religion der Menſchheit ankündigt, an welcher allen Völkern Theil zu nehmen beſchieden ſei. Das Judenthum wurzelt daher, ſeinem Weſen nach, in dem hochmüthigen, exkluſiven Glauben, indem es ſich durch Theilnahme mit Nicht-Juden befleckt; denn mit ihm verglichen, ſind die Bekenner aller andern Religionen unrein. Die religiöſe Satzung erſcheint aber auch im Judenthum in ihrer ſtarrſten Form, indem ſie das Leben ſelbſt in ſeinen endlichſten und oft gleichgültigſten Beziehungen regelt und beherrſcht. Schließen ſich ja doch die Bekenner des Judenthums grade durch die treue Befolgung des religiöſen Geſetzes, als die gegen Andere Bevorzugten ab, denn die meiſten ihrer Vorſchriften ſind der Ausdruck ihrer höhern, religiöſen Stellung, deren ſie ſich in jedem Momente gegen alle andere Menſchen bewußt werden und deren ſtrenge Befolgung ſie unabläſſig an die Bewahrung ihrer Ausſchließlichkeit mahnen ſoll.

Aus unſerer Darſtellung wird klar geworden ſein, warum der Dichter den Vertreter des univerſellen, rein menſchlichen Principes zum Juden machen mußte. In ihm hat nämlich dieſes Princip den glänzendſten Sieg erfochten, weil es den mächtigſten Feind zu Boden geworfen hat. Der durch den Glauben ſeiner Religion zur ſtarrſten Ausſchließlichkeit Verwieſene, deſſen Leben ſtrengen Satzungen unterworfen iſt, der befreit ſich durch die Macht des rein menſchlichen Gedankens zur Anerkennung des über alle Satzung, über jede exkluſive Richtung eines poſitiven Glaubensbekenntniſſes erhabenen Menſchenthums. Nur wer in ſich ſelbſt den Gegner völlig überwunden hat, iſt berufen, dieſen Feind auch in Andern zu bekämpfen und zu beſiegen. Nur der Jude Nathan, welcher dem von der religiöſen Satzung und dem Glaubenshochmuth am meiſten beherrſchten Volke angehört und ſich dennoch zur Aufnahme des von aller poſitiven religiöſen Satzung freien Menſchenthums erhoben hat, durfte das, was er an ſich ſelbſt auf das vollſtändigſte durchgeführt hat, auch an Andern durchführen. Darum iſt er der bewußte, geiſtesklare Träger des Princips, welches der Glaubenstyrannei und jedem, das Menſchliche verdrängenden, religiöſen Hochmuth den Krieg erklärt und das darin noch ſchmachtende Bewußtſein daraus zu befreien ſtrebt. Darum iſt dies Princip bei Nathan ein Reſultat des Lebens, das er einem harten Kampfe erſt abgewonnen und nach allen Richtungen in ſich ſelbſt durchgefochten hat. Darum kennt auch Nathan alle Berufungen des Gegners, alle Wendungen des Feindes, weil er in alle ſelbſt hat eingehn müſſen, um ſich aus der Beſchränktheit des Volksgeiſtes, dem er durch Geburt und Erziehung angehört, zu befreien.

Die erſte Bedingung für den Schauſpieler iſt daher, daß er uns das von Nathan vertretene Princip bis ins Mark ſeines Lebens eingedrungen darſtelle, welches den ganzen Menſchen ergriffen und umgeformt hat. Daher verträgt Nathan, ſo leicht er auch dazu verleiten mag, am wenigſten eine rhetoriſche Färbung, weil dieſe uns gar keine Bürgſchaft giebt, daß der Inhalt der Rede das innerſte Leben des Sprechenden iſt. Weil Nathan durch ſeinen Sentenzenreichthum leicht zu einem rhetoriſchen Vortrag verführen kann, muß der Schauſpieler dieſer Verſuchung dadurch widerſtehn, daß er grade den allgemeinſten Gedanken Nathans den Ausdruck eines Erlebniſſes, einer perſönlich gewordenen Lebensäußerung giebt. In Nathan reicht der Verſtand ſo weit, wie das Herz; was ſein Geiſt theoretiſch erfaßt hat, iſt auch in das Herz hinübergeſtrömt und hat den ganzen Menſchen erwärmt. Nathan hat daher dem Tone des Verſtandes und der epigrammatiſchen Reflexion ſeine ſchneidende Schärfe zu nehmen und dem Ausdruck des theoretiſchen Geiſtes die wohlthuende Wärme des Gemüths zu geben. Indem jede dieſer Seiten an der andern ihr Gegengewicht erhält, entſteht derjenige Grundton, deſſen die ideale Geſtalt Nathans zu ihrer vollen Verſinnlichung bedarf *).

Da Nathan aus der Ueberwindung des entgegengeſetzten Princips in ſich ſelbſt erſtarkt iſt, ſo drückt ſich dies auch in ſeiner geiſtig überlegenen Haltung aus. Nathan geht im Grunde, wenn er ſich in den Kampf mit Vorurtheilen einläßt, ſo ſchwach oder ſtark dieſe auch ſein mögen, mit dem Vorgefühl des Sieges heran, weil er ſie alle in ſich ſelbſt einmal polemiſirt hat. Dieſe Gewißheit der Ueberlegenheit verſchmäht aber alle ſelbſtgefällige Vornehmheit und jeden Ausdruck, der nur an eine geiſtige Herablaſſung anſtreifen könnte; gleichwohl iſt er der von der Wahrheit ſeines Princips überzeugte, die Schwäche der Vorurtheile ganz durchſchauende Mann, der, ſobald er ſich mit Jemand auf den Boden des Gedankens ſtellt, auch die Gewißheit hat, den Gegner in ſeiner Schwäche angreifen zu können. Es überraſcht ihn alſo etwa nicht die Bekehrung des Gegners, oder die ihm gelingende Auflöſung der

---

*) In dieſer vollſtändigen Individualiſirung des allgemeinen Lebensprincips Nathans lag auch der eigenthümliche Vorzug und der Zauber der Darſtellung, welche Seydelmann von dieſer Rolle gab. Er war in keinem Momente ein bloßer Redner, ſprach niemals nur abſtrakte Wahrheiten aus, ſondern verkörperte unabläſſig in Haltung, Gebärde und dem nüancenreichſten Ausdruck die Geſtalt des Dichters zu einem vollen, ganzen Menſchen, in dem Alles, was er ſagte, Geſinnung geworden war. In dieſer Rückſicht überwog Seydelmanns Nathan alle ſeine Vorgänger von Iffland an, über welchen wir nur aus Relationen urtheilen können. So ſehr der Nathan Lemms, die unbedingt bedeutendſte und ausgearbeitetſte Darſtellung dieſes in vieler Beziehung ſo ausgezeichneten Schauſpielers, uns durch den Adel des Tons und die Würde der ganzen Erſcheinung befriedigte, ſo gelang ihm doch nicht jene ganz in die ſinnliche Erſcheinung tretende Individualiſirung des Princips, welche Seydelmann gab. Während uns der Nathan Lemms, wo es die Macht der Rede galt, unwiderſtehlich hinriß, ſo wirkte Seydelmann durch die über den ganzen Menſchen ausgegoſſene Milde und ächte Liebenswürdigkeit, welche er ſeinem Nathan zu verleihen wußte. Namentlich wirkte dazu die Nüance des Humors vortrefflich mit, wodurch beſonders die Freiheit des Gemüths in Nathan auf die beredteſte Weiſe zur Erſcheinung kam.

Vorſtellung deſſelben; er ſieht ſie voraus. Darum läßt er ſich nur in das Bewußtſein derer hinein, in welchen das vorurtheilsfreie Denken, ſeinem Kerne nach, noch geſund erhalten worden iſt und nur durch die harte Schale des Glaubensſtolzes in ſeiner Entwicklung gehemmt wird. Wo dieſer Kern ſelbſt durch den religiöſen Hochmuth angegriffen iſt, vermag auch Nathans dialektiſche Kraft nichts. Darum hat Leſſing den Nathan nicht mit dem Patriarchen zuſammenführen können, weil hier abſolut jede gemeinſame Beziehung fehlte.

Aus unſerer Entwicklung folgt, daß der Darſteller dieſer Ueberlegenheit Nathans einen leiſen Zug gemüthlichen Humors leihen muß, welcher diejenigen, welche in irgend einer Weiſe das Uebergewicht Nathans, die auflöſende Kraft ſeines Geiſtes erfahren haben, von dem Gefühl einer erlittenen Niederlage befreit. Nathan hat in dieſer Beziehung Etwas von der ſokratiſchen Ironie, durch welche ſich Sokrates mit dem Schein des Ernſtes zum Lernenden machte, um unvermerkt ein Lehrender zu werden. Wenn nun auch Nathan nicht die Rolle eines ſcheinbar Lernenden übernimmt, ſo läßt er ſich doch mit dem liebevollſten Sinn und ſich ſtets der Individualität ſeines Gegners anſchmiegend, in das Bewußtſein Anderer ein und widerlegt, bald mit den Waffen des ſcharfen Verſtandes, bald mit leiſer Ironie die Vorurtheile, welche ihm für Wahrheit dargeboten werden. Dieſe zarte Gränze zwiſchen der unbeugſamen Macht des Verſtandes und eines gemüthvollen Humors im Tone zu treffen, iſt ungemein ſchwer, und doch iſt Nathan nur durch die Vereinigung dieſer Seiten vollſtändig zu verſinnlichen. Nathan durchläuft übrigens, je nach den verſchiedenen Individualitäten, mit welchen ihn der Dichter verflochten hat, die ganze Scala dieſer Töne, vom unerbittlichſten, konſequenten Verſtande an bis zum gemüthvollſten Humor und dem harmloſeſten Spott. Der Reichthum Nathans enthüllt ſich nämlich durch die verſchiedenartige Beziehung, in welche er zu den übrigen Perſonen des Stücks geſetzt iſt. Ihre Natur treibt, ſo zu ſagen, das Princip Nathans nach allen Seiten hin zur vollen Entfaltung, ja an den verſchiedenen Individualitäten entwickelt es ſich eigentlich erſt in ſeiner ganzen, alle beſchränkteren Standpunkte überwindenden Macht. Die Individualitäten, wie die Situationen, in welche die erſteren verſetzt werden, haben daher in unſerm Werke weſentlich die Bedeutung, das Princip Nathans ſich allſeitig bewähren zu laſſen.

Daja gegenüber läßt Nathan die harmloſe Ironie ſpielen, mit welcher er ihrem unerweichbaren Vorurtheil begegnet, in Nathan den Juden zu ſehn, der den Frevel begangen habe, ein Chriſtenkind rein menſchlich zu erziehn. Weil dies ein Vorurtheil iſt, welches ſich ganz bei Daja eingeniſtet hat und ſich, bei der geſchwätzigen Frauennatur, der gutmüthigen, aber geiſtig beſchränkten Daja jeder ernſten Prüfung verſchließt, ſo bleibt ihr gegenüber dem Nathan, ſo oft ſie darauf zurückkommt, nur die Waffe eines heitern Spottes übrig, durch welchen er ihre Scrupel beſeitigt. Daja wehrt ſich, ohne daß ſie ſelbſt ein Bewußtſein davon hat, das natürlich Menſchliche, das durch den Umgang mit Nathan und Recha in ihr gepflegt worden iſt, gegen die Macht des religiöſen Vorurtheils gleichſam ab. Ja, inſofern ſie ſich der Herrſchaft des letzteren überläßt, ſteht ſie auf dem Sprunge, alle menſchliche Tugenden und Pflichten, deren Ausübung ſie ſich ſonſt nicht verſchließt, für Nichts anzuſchlagen und ſie dem allein ſeligmachenden Dogma zu opfern. So kennt ſie auch Nathan; daher er, bei der Nachricht, daß Jemand dem Patriarchen die Geſchichte Nathans und der Recha erzählt habe, gegen Daja Verdacht ſchöpft, den ſie freilich in dieſem Falle nicht verdient, der aber durch die immer wiederkehrende Engherzigkeit ihres religiöſen Vorurtheils genugſam gerechtfertigt wird. Zum erſtenmale verliert daher Nathan, der Daja gegenüber, in dieſer Scene (Akt 4. Scene 8.) ſeine milde Ironie; der ſcharfe Blick des Mißtrauens gegen Daja begleitet ſeine beſorglichen Fragen, welcher erſt durch die nur Erſtaunen verrathenden Antworten Dajas entwaffnet wird *).

---

*) Dieſe Scene ſpielte namentlich Seydelmann mit der überraſchend-

dung. Die ganze, von den kurzen Einreden Rechas und Dajas begleitete Rede Nathans bildet von den Worten: „Grauſame Schwärmerinnen“ bis zu den Worten: „Und du haſt ihn getödtet“ ein Ganzes, das den von ſittlichem Feuer durchglühten Nathan zu zeichnen beſtimmt iſt. Nathan operirt hier nicht nur mit dem Verſtande, ſondern mit dem Herzen; der ganze, volle, warme Menſch ſoll ſich daher in dieſer Rede ankündigen.

Dem Derwiſch Al-Hafi gegenüber iſt Nathan in die durch die bedürfnißloſe Menſchlichkeit des Derwiſch in ihm angeregte völlig heitere, freie Stimmung verſetzt. Hier iſt nichts zu bekämpfen, hier herrſcht keine Spannung des Geiſtes und des Gemüths. Nathans Humor iſt hier ein völlig frei gewordener und der Ausdruck der vollen Gemüthlichkeit, mit welcher er ſich ganz in den Derwiſch hineinempfindet, indem er deſſen kleine Sorgen ſcheinbar ernſthaft nimmt, und ſich von der unverwüſtlichen Genügſamkeit deſſelben auf das wohlthuendſte berührt findet. Im Verhältniß zu Al-Hafi ruht, ſo zu ſagen, Nathans raſtlos arbeitender Verſtand aus, ſeine kritiſche und dialektiſche Thätigkeit feiert; wir ſehn nur den gemüthvollen, faſt ſchalkhaften, und doch die Natur des Derwiſch in ihrem hohen Rechte anerkennenden Nathan. Für den Schauſpieler ſind dieſe Scenen eine vortreffliche Gelegenheit, die über Nathans ganzes Weſen ausgebreitete Heiterkeit des Gemüths, die liebenswürdige Behaglichkeit ſeiner ſchönen Menſchlichkeit recht an das Licht zu ſtellen. In allen andern Situationen iſt Nathan entweder mit gemüthlichen, ihn in Spannung haltenden Intereſſen verknüpft, oder mit theoretiſchen Fragen und Gegenſätzen verflochten, deren Löſung und Beſeitigung ihn beſchäftigt. Nur Al-Hafi gegenüber iſt er der von ſeiner Arbeit und Spannung raſtende humoriſtiſche Greis.

Dem Kloſterbruder gegenüber enthüllt uns Nathan ſein rein menſchliches Empfinden und läßt uns einen Blick in die Tiefe ſeines Gemüths und in den Kampf thun, welchen er mit ſich ſelbſt ſiegreich beſtanden hat. Aus der Empörung der Seele, in der ſich Nathan einſt gegen Gott und Welt gekehrt und der Chriſtenheit Haß zugeſchworen hatte, hat er ſich in ſich ſelbſt wieder gefaßt und zu ſittlicher Thatkraft geſammelt *). Die Verſöhnung iſt eine mühſam abgekämpfte, aber die Liebe hat den Abgrund des Haſſes endlich ausgefüllt. Durch dieſe Erzählung Nathans dringen wir alſo bis in die geheimſte Tiefe ſeines Herzens vor, die er nur einmal, der frommen Einfalt gegenüber, mit erſchütternder Wahrheit aufſchließt **).

Im Organismus dieſes Charakters hat die genannte Scene die Bedeutung, uns die Milde und ſittliche Reinheit Nathans, als eine aus der Tiefe eines ächt menſchlichen Kampfes erwachſene Frucht darzuſtellen. Darum hat hier der Darſteller die Aufgabe, den ganzen Seelenzuſtand, welchen Nathan mit aller Stärke eines jüngſtvergangenen Erlebniſſes reproducirt, in dieſem Sinne wiederzugeben. Die Erzählung iſt einer der Höhepunkte des Charakters, ſie führt uns durch den Graus der empörendſten Empfindung bis zur ſittlichen, in Thaten ſich ankündigenden innern Verſöhnung. Die fromme Einfalt des Kloſterbruders, in welchem der blinde Gehorſam gegen die Autorität ſeiner geiſtlichen Oberen das rein Menſchliche nicht hat abtödten können, iſt dazu beſtimmt, den tief verſchloſſenen Kampf Nathans in das Licht zu ſtellen. Man muß es dem Darſteller anfühlen, daß ſich Nathan faſt widerſtrebend entſchließt, dieſe Tiefe ſeines Innern zu öffnen. Die unverdorbene, einfache Natur des Kloſterbruders, welche unwillkührlich gegen den geiſtlichen Zwang reagirt, löſt in Nathan das lang verhaltene Schweigen, denn hier darf er nicht den Vorwurf der Eitelkeit fürchten. Aber weil ſich Nathan ſo ſchwer dazu entſchließt, uns bis in den Abgrund ſeiner Seele blicken zu laſſen, ſo muß ſich auch hier der volle Strom der tiefſten Empfindung vor uns ergießen.

---

*) Nathan ſagt zum Kloſterbruder:

„Als
Ihr kamt, hatt' ich drey Tag' und Nächt' in Aſch'
Und Staub vor Gott gelegen, und geweint. —
Geweint? Beyher mit Gott auch wohl gerechtet,
Gezürnt, getobt, mich und die Welt verwünſcht;
Der Chriſtenheit den unverſöhnlichſten
Haß zugeſchworen. —
Doch nun kam die Vernunft allmälig wieder.
Sie ſprach mit ſanfter Stimm': und doch iſt Gott!“

**) Nathan ſagt zum Kloſterbruder:
„Noch hat mich nie die Eitelkeit verſucht,
Sie jemand andern zu erzählen. Euch
Allein erzähl' ich ſie. Der frommen Einfalt
Allein erzähl' ich ſie. Weil die allein
Verſteht, was ſich der gottergebne Menſch
Für Thaten abgewinnen kann“

Recha gegenüber iſt Nathan, wie wir zeigten, theils der gemüthvolle Greis, der ſich ſelbſt in ſeinem Geſchöpfe geiſtig fortgeſetzt erblickt, theils der den Schleier religiöſer Schwärmerei von dem hellen Bewußtſein der Recha hinweghebende väterliche Freund. Eine verwandte Seite ſchließt uns ſein Verhältniß zum Tempelherrn auf. Im Tempelherrn erſcheint nämlich das rein Menſchliche, die freie ſittliche Geſinnung noch von dem chriſtlichen Stolze verdeckt; dieſer iſt die harte Decke, welche dem rein menſchlichen Empfinden nicht geſtattet, ſich frei zu regen; der chriſtliche Stolz macht den Tempelherrn bis zur Schroffheit exkluſiv, da er den Menſchen über den Chriſten vergißt. Dieſer chriſtliche Stolz nimmt gewiſſermaßen den Werth der ſchönen That zurück, welche allein der Menſch vollbrachte, indem er im Momente die Geſinnung des ſtolzen Chriſten vergaß. Zugleich iſt dieſe That aber auch das Zeugniß der ſittlichen Tüchtigkeit des Tempelherrn, welche auch die Schaale ſeines chriſtlichen Hochmuths ſprengen kann. Dieſer Gedanke erweckt auch in Nathan die Zuverſicht zu dieſem Sonderling*), der ſich vergeblich der Ueberlegenheit Nathans zu entziehn ſtrebt, weil das Lebensprincip Nathans ſchon bewußtlos im Tempelherrn wirkſam iſt und nur herausgearbeitet zu werden braucht. Die Scene (Akt 2. Scene 5.) zwiſchen Nathan und dem Tempelherrn iſt der volle, ungeſchmälerte Sieg des Menſchen über den ſich dem Menſchen gegenüber in ſeiner chriſtlichen Abgeſchloſſenheit verfeſtigenden Tempelherrn. Dieſen Sieg vollbringt Nathan durch die unverfälſchbare Macht der Wahrheit und zerſprengt ſo allmälig die harte Decke, welche im Tempelherrn den freien Schlag rein menſchlichen Empfindens beengte. Nathan dringt ſicher, Gemüth und Geiſt zugleich ergreifend, bis zum Kern des Tempelherrn vor, indem er ſich zuletzt zum reinen Ausdruck des Princips ſelbſt erhebt *). Wir ſehn in dieſem Siege Nathans das Princip, welches den ſittlichen Menſchen, als den über alle Beſonderheiten übergreifenden, auf den Thron ſetzt, in ſeinem allmäligen Werden; es erzeugt ſich im Bewußtſein des Tempelherrn, weil es an ſich ſchon darin verſchloſſen war, indem alles Tüchtige, Edle, was der Tempelherr im Leben geleiſtet und vollbracht hatte, ein Reſultat desjenigen Princips war, das ſich ihm nur ſelbſt bis jetzt verborgen hatte. Wenn irgendwo, ſo iſt Nathan hier der Sokrates, welcher die noch verborgene Frucht an das Licht zieht. Dieſe ganze Un-

---

*) Nathan ſagt, als er den Tempelherrn erblickt:

„Faſt ſcheu ich mich des Sonderlings. Faſt macht
Mich ſeine rauhe Tugend ſtutzen.“

Und weiter unten:

„Ein Jüngling, wie ein Mann. Ich mag ihn wohl,
Den guten trotzgen Blick! den drallen Gang!
Die Schaale kann nur bitter ſein: der Kern
Iſt's ſicher nicht.“

*) Wir meinen die Worte Nathans gegen den Schluß der Unterredung mit dem Tempelherrn:

„Verachtet
Mein Volk ſo ſehr ihr wollt. Wir haben Beyde
Uns unſer Volk nicht auserleſen. Sind
Wir unſer Volk? Was heißt denn Volk?
Sind Chriſt und Jude eher Chriſt und Jude
Als Menſch! Ah! wenn ich einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es gnügt, ein Menſch
Zu heißen!“

terredung ſoll uns aber zugleich den ganzen, vollen Menſchen zeigen in ſeinem Gleichgewicht von Kopf und Herz. In keiner Scene iſt dies vielleicht ſo vollendet ausgeprägt, als in dieſer. Mit dem Vorgefühl des Sieges beginnt Nathan den Kampf, aber es iſt nicht nur ein Kampf des Verſtandes, in den ſich Nathan begiebt, es iſt kein theoretiſches Problem, was gelöſt, kein abſtraktes Princip, was zur Geltung gebracht werden ſoll, ſondern es iſt der Sieg des ganzen Menſchen über den um ſein ſchönſtes Theil verkümmerten Menſchen, ein Sieg, der unmittelbar die umfaſſendſten praktiſchen Folgen nach ſich zieht. Im Tempelherrn bekämpft Nathan nicht ein Individuum, ſondern eine Gattung, deren Repräſentant der Tempelherr iſt. Daher ſoll uns Nathan hier eben ſo das erwärmte Gemüth, als den hellen, ſich zur Allgemeinheit des Gedankens erhebenden Geiſt zeigen.

Nathan nähert ſich dem Tempelherrn zwar mit Schüchternheit, doch nicht mit Submiſſion; die Linie iſt hier ſehr zart und darum ſchwierig zu treffen. Nathan kann den Adel ſeiner Geſinnung nie verläugnen; nur die rauhe Tugend des Tempelherrn macht ihn ſtutzen. Nathan will ſich gleichſam erſt den geſunden Punkt auserſehn, von welchem die Umkehrung im Bewußtſein des Tempelherrn zu bewirken iſt. Sobald er dieſen aufgefunden, ſobald die Kraft ſeines überlegenen Geiſtes den Tempelherrn ergriffen hat, erhebt ſich Nathan zu einem immer reinern Ausdruck der Wahrheit. Nathan muß uns daher auch in dieſer Scene in ſeiner Entwicklung wachſend erſcheinen. Dem Gemüth entſtrömen nach und nach die höchſten Wahrheiten. Die Verſinnlichung dieſer ſich immer mehr durchdringenden Einheit des Gedankens und des Gemüthes in Nathan macht dieſe Scene zu einer eben ſo ſchweren, als auch dankbaren Aufgabe des Darſtellers. Verfällt auch der Tempelherr im Verlauf der Handlung auf Momente in Aeußerungen, in welchen ſich das alte Vorurtheil wieder regt, ſo ſind dies doch nur einzelne Ausbrüche augenblicklichen Unmuths, welche auch raſch verhallen, weil ſie nicht mehr aus dem alten Boden des chriſtlichen Stolzes hervorgegangen ſind.

Die idealſte Beziehung gewinnt Nathan zum Sultan Saladin. Denn Saladin iſt unter allen Perſonen des Dramas diejenige Geſtalt, in welcher ſich das Menſchliche am freiſten entfaltet hat, welche durch die poſitive Satzung am wenigſten beengt und ausſchließend iſt. Saladin iſt, wie Nathan, ein voller, ganzer Menſch und nur darin von Nathan unterſchieden, daß er nicht, wie dieſer, das helle Bewußtſein ſeines Standpunkts hat, nicht, wie Nathan, denſelben erſt dem mütterlichen Boden abgekämpft hat, auf dem er ſich durch Abſtammung und Erziehung befand. Dem Saladin iſt der Standpunkt der freien Anerkennung des Menſchlichen etwas völlig Natürliches, das er unbefangen ausübt, ohne es aus dem Siege über den Gegenſatz erſt erarbeitet zu haben. Darum iſt Nathan dem Saladin in dem Maaße überlegen, als das Denken dem unbefangenen Verhalten. Die Unterredung zwiſchen Sultan Saladin und Nathan erſcheint daher als die Krone unſers Dramas, weil hier die theoretiſche Frage nach dem Vorzug der Religionen ſelbſt zur Sprache kommt und in der Form allegoriſcher Erzählung gelöſt wird. Es wäre völlig undramatiſch und unpoetiſch geweſen, wenn Leſſing dieſes theoretiſche Problem in der Form des Gedankens zur Sprache gebracht hätte. Dem Dichter blieb hier nur das einzige Auskunftsmittel ſymboliſcher Dichtung, welche ſinnliche Objekte und Verhältniſſe zu Repräſentanten von Gedanken verwendet. Die gedachte Scene führt uns daher zur Quelle zurück, aus der das ganze Verhalten Nathans abgeleitet iſt. Von dieſem Centrum aus wird erſt die ganze Peripherie unſers Werks in allen Beziehungen erhellt.

Die ganze Scene Nathans mit dem Sultan zerfällt in drei Abſchnitte. Der erſte zeigt uns Nathan, der Saladins Begehren gar nicht kennt, zurückhaltend, leiſe auftretend und mit faſt diplomatiſcher Gewandtheit und epigrammatiſcher Schärfe zugleich antwortend, ohne jemals den Adel ſeiner Natur zu verleugnen. Nathan iſt dem mächtigen Sultan gegenüber weder ſervil, noch hochfahrend; er iſt auch hier, vom erſten Augenblicke ſeines Erſcheinens an, der beſonnene, freie Menſch, der, ohne das Verhältniß zum Repräſentanten höchſter weltlicher Macht zu verkennen, ſich doch keineswegs durch denſelben verwirren läßt. Dieſer ganze Eingang iſt einer der ſchönſten Siege, welche der Menſch über den Juden erfochten hat, indem Nathan zwiſchen den, ſeinem Volke ſo gefährlichen Klippen der Furcht und des Hochmuths hindurchſteuernd, ſich nur als der ſeiner ſelbſt gewiſſe, helle und edle Geiſt ankündigt. Der zweite Abſchnitt zeigt uns Nathan, nachdem ihm die Lebensfrage vom Sultan geſtellt worden iſt, in ſeinem innern Prozeß, bis er ſich zur Antwort gerüſtet fühlt. Hier kommt es darauf an, daß uns der Darſteller dieſen Gedankenprozeß verſinnliche. Nathan ſtutzt, ſucht durch Berufung auf den Juden auszuweichen und legt endlich, da der Sultan beharrt, den ganzen Prozeß ſeines Geiſtes vor uns aus. Nathan verſinkt zunächſt in ſich ſelbſt und läßt uns dann das zarte Gewebe ſeiner Gedankenbewegung ſehn. Mit Recht haben alle bedeutenden Darſteller des Nathan auf dieſen Monolog ein ſo hohes Gewicht gelegt, denn er ſoll das Werden der Löſung, das Herüber- und Hinübergehn der Bedenken bis zu ihrem Abſchluß verſinnlichen. Es kommt alſo darauf an, daß der Schauſpieler hier das Geſpinnſt aus den in der Tiefe des Geiſtes ſich bildenden Fäden ganz vor uns werden laſſe. Der Gedanke des Mährchens kommt dem Nathan nicht urplötzlich und ſteht nicht etwa erſt mit den Worten: „Das war's, das kann mich retten,“ gleichſam auf einen Schlag vor ſeiner Seele, ſondern es tritt vielmehr nur als der geheimnißvolle Hintergrund, auf dem ſich der Monolog erhoben hatte, endlich klar hervor. Der Gedanke des Mährchens iſt alſo das Reſultat des Selbſtgeſprächs und muß daher während des Monologs als der Grund erſcheinen, über den Nathan brütet, und deſſen er ſich erſt am Schluß vollſtändig bemächtigt.

Der *dritte* Abſchnitt iſt von ſelbſt durch die Erzählung gegeben. Im Vortrag derſelben haben ſich die ſinnliche Klarheit des Erzählers, das Bewußtſein des ſymboliſchen Sinnes der Erzählung und der Charakter der Improviſation zu durchdringen. Die ſinnliche Klarheit ſetzt uns die einzelnen Verhältniſſe in das Licht, ſie giebt dem Ganzen zugleich den Charakter eines einfachen Mährchens. In dieſem Tone ſinnlich klarer Erzählung haben uns nun die geiſtigen Accente die ſymboliſche Bedeutung des Einzelnen zu vergegenwärtigen. Durch ſie ſehn wir den Erzähler gleichſam ſeinem Mährchen bewußtvoll gegenübertreten und es zu einer Verſinnlichung von Gedanken machen. Dieſe Accente prägen dem Hörer, ſo zu ſagen, den über dem Ganzen der Erzählung ſchwebenden Geiſt in die Seele; durch ſie wird, was in der Erzählung ein zufälliger Zug erſcheint, zum Symbol der Gedanken gemacht. Hier hängt nun Alles von dem innern Verſtändniß des Gedankens der Erzählung ab. Dieſelbe nimmt von ihrem zweiten Theile, nach dem Tode des Vaters, plötzlich eine Wendung, mit welcher Nathan, die hiſtoriſche Baſis, als das Gemeinſchaftliche aller drei Religionen bezeichnend, den Gedanken der Unerweislichkeit ihres objektiven Werthes verknüpft; dann den Faden der Erzählung wieder aufnehmend, führt Nathan dieſelbe ununterbrochen fort bis zum Schluß. In dieſem Theile hat ſich nun beſonders die Kraft der *Improviſation* geltend zu machen. Die Erzählung ſoll vor unſern Augen als ein Werk des Augenblicks entſtehn. Im Monolog hatte Nathan den Gedanken gefaßt, das Problem in Geſtalt eines Mährchens zu löſen. Die Form aber gehört dem Momente an. Die Erzählung ſoll ſich alſo von innen heraus vor uns hervorbringen. Nathan lebt ſich mit dem Fortgang der Erzählung zugleich in den Gehalt, den ſie umſchließt, immer innerlicher hinein. Daher wollen wir mit dem zweiten Theile die wachſende, bis zur Begeiſterung für den Gedanken ſteigende Innerlichkeit Nathans ſehn; denn die innere Bewegung und das Entzücken Saladins ſind erſt erklärlich, wenn ſie aus dem Eindruck dieſer genialen Improviſation hervorgehn.

Mit dieſen von uns entwickelten Beziehungen ſchließt ſich der Charakter Nathans ab; ſie ſind, wie wir gezeigt, weſentlich dazu beſtimmt, das Princip in ſeinem ganzen Reichthum zu entfalten, indem daſſelbe gewiſſermaßen durch die verſchiedenen Individualitäten genöthigt wird, ſich allſeitig zu äußern und als die abſolute Macht zu bewähren. Alles Andere gehört der äußern Handlung und Verwicklung, welche übrigens, wie ſchon bemerkt, mehr nur als dramatiſche Hülle des didaktiſchen Kernes, denn als ſelbſtſtändige dramatiſche Handlung erſcheint. Auch das aus der ganzen Verflechtung der Handlung hervorgehende Reſultat hat weſentlich die ſymboliſche Bedeutung einer ächt menſchlichen Vereinigung, welche ſich aus der Negation der ausſchließenden Beſonderheit des religiöſen Glaubensbekenntniſſes erhoben hat und durch das Band rein ſittlicher Verhältniſſe zuſammengehalten wird.

Wir haben den Charakter des Nathan in allen ſeinen Verzweigungen verfolgt und gezeigt, wie die mannigfaltigen Verhältniſſe, in welche ihn der Dichter verſetzt hat, weſentlich nur als verſchiedene Brechung und Farben, welche der Strahl des einen Princips annimmt, aufgefaßt und verſinnlicht werden müſſen. Aus dieſer Entwicklung beantwortet ſich auch die Frage, ob Nathan in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung den Juden durchſcheinen laſſen und ob er namentlich den Ton durch das jüdiſche Idiom färben dürfe. Nathan will, wie der Tempelherr ſelbſt ſagt, ſo ganz nur Jude ſcheinen. Nathan verläugnet alſo ſeine Abkunft nicht; er verſchmäht es nicht, auch in ſeiner äußern Erſcheinung als Jude aufzutreten. Wir wollen daher in Nathan einen ehrwürdigen Greis ſehn, in dem ſich der natürliche Typus des Volks, dem er angehört, nicht verläugnet, deſſen Formen aber durch ſeine ſittliche und geiſtige Tiefe von innen heraus veredelt worden ſind. Alſo ſteht zwar der Jude, aber ein edler, denkender Kopf, mit ſchönem, vollem, gerundetem Barte, in orientaliſchem Gewande, das weder reich, noch ärmlich ſein darf, vor uns; er bewegt ſich ohne Gravität, aber mit der Würde, welche der Ausdruck des menſchlichen Adels iſt. Der Kopf Nathans muß, innerhalb des jüdiſchen Typus, doch zugleich ein idealer ſein, aus deſſen Stirn uns der Gedanke, aus deſſen Blick uns die Milde entgegenſtrahlt, und um deſſen Lippen ein Zug jenes ſo feſſelnden Humors ſchwebt, aus dem die Ueberlegenheit über die Verhältniſſe, wie die Friſche des Gemüths gleichmäßig ſprechen, und der ſich durch die leiſeſte Wendung zum Ausdruck heiterer Ironie zu ſteigern vermag.

Aus unſerer ganzen Auffaſſung und Durchführung Nathans folgt aber auch mit voller Evidenz, daß Nathan das jüdiſche Idiom aus ſeinem Tone durchaus zu verbannen habe. Der Ton iſt nicht, wie der Typus des Geſichts, ein rein natürliches und darum gegebenes Element; er iſt weſentlich Produkt des Geiſtes und der geſammten Lebensbewegung des Menſchen. Im Tone hat der Menſch ſich einen Leib geſchaffen, aus dem uns der Geiſt, als ſein Schöpfer in ſeiner vollen Beſtimmtheit entgegentritt. Je idealer nun die Natur eines Menſchen iſt, je allgemeiner ſeine Zwecke und Intereſſen ſind, einen deſto größern Widerſpruch bildet damit ein Ton, welcher einer beſondern Volksindividualität angehört, mag derſelbe nun als Dialekt einer Landſchaft, oder eines ganzen Volkes erſcheinen. Schon im Leben ſoll ſich der gebildete Geiſt von dieſen Feſſeln frei machen, die Kunſt fordert es aber um ſo gebieteriſcher, ſobald ein Individuum als Träger idealer Intereſſen auftritt *). Das jüdiſche Idiom wird daher da ganz an der Stelle ſein, wo eben der Jude auch nach ſeinen partikulären Beziehungen als Jude zur Anſchauung gebracht werden ſoll, wo es uns grade um dieſen im Tone ſich ausprägenden Unterſchied des Juden von andern Menſchen zu thun iſt **). In Nathan aber iſt ja grade

---

*) Vgl. in meiner Kunſt der dramatiſchen Darſtellung den Abſchnitt über die dialektfreie Ausſprache S. 112 u. f. f.

**) Vgl. das, was ich in dieſer Beziehung in Betreff des Tons entdas ſpecifiſch Jüdiſche durch den Sieg des allgemein Menſchlichen ſchlechthin überwunden; dem kann alſo auch nur der reine, dialektfreie Grundton, als Ausdruck des rein Menſchlichen entſprechen. Weil in Nathan der exkluſive Jude im Menſchen zu Grunde gegangen iſt, ſo muß auch der jüdiſche Dialekt, als das ſpecifiſch jüdiſche Idiom, dem edlen, dialektfreien Tone des gebildeten Geiſtes weichen. Nathan iſt, wie ſich aus ſeinem eignen Ausdruck folgern läßt, an Farbe, Kleidung und Geſtalt ein Jude; er affektirt in dieſen Aeußerlichkeiten keine Trennung von den Elementen, welchen er durch Geburt und Sitte angehört; aber er iſt überall der frei gewordene Menſch, wo der Menſch ſich durch Gedanken, Vorſtellungen und Empfindungen und durch den ſinnlichen Ausdruck derſelben als Geiſt, d. h. als Geſchöpf einer überſinnlichen Welt darſtellt. Der Darſteller wähle daher zum Nathan einen ſo individuellen Ton wie möglich, in welchem ſich Weichheit des Gemüths, ſcharfer Verſtand und Adel des Geiſtes gleichmäßig abſpiegeln, aber er gerathe nicht auf den Irrweg, ein Idiom anklingen laſſen zu wollen, durch welches der Jude angedeutet werden ſoll, während ſich derſelbe grade allſeitig von allen ſpecifiſch jüdiſchen Elementen befreit hat. Es wird freilich nicht leicht ein Darſteller auf die Geſchmackloſigkeit verfallen, den Nathan in einem wirklich ausgeprägten jüdiſchen Dialekt zu ſprechen und ſo das Ganze von Grund aus zu zerſtören, aber der Trieb nach Individualiſirung kann namentlich große Darſteller leicht verleiten, dem Grundton eine ſchwache jüdiſche Färbung zu leihen, um ſo den univerſellen Standpunkt Nathans gewiſſermaßen mit ſeiner von ihm nie verläugneten Beſonderheit als Juden zu vereinigen. Wir glauben indeſſen gezeigt zu haben, daß dieſe Beſonderheit ſich nur in denjenigen Elementen, welche vom Willen des Menſchen unabhängig und daher auch dem Einfluß des Geiſtes entzogen ſind, hervorthun dürfe, daß aber der

---

wickelt habe, mit welchem der Jude Shylock im Kaufmann von Venedig zu ſprechen iſt. Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt IV. S. 149.

Ton, als Offenbarung der Geiſtigkeit, ſtets in untrennbarem Zuſammenhange mit dem Weſen des ganzen Menſchen geſetzt werden müſſe. Die geringſte Hinneigung des Tons nach der Seite des ſpecifiſch jüdiſchen Dialekts würde augenblicklich dem Hörer den Kontraſt des Lebensprincips Nathans mit ſeiner Erſcheinung erwecken und die Ohnmacht des erſteren in der Unterwerfung der von ihm abhängigen Stoffe ankündigen.

VIII. IX.

Burleigh und Leiceſter in Maria Stuart.

Der Gegenſatz, welchen Burleigh und Leiceſter in ihrer Lebensbewegung gegen einander bilden, rechtfertigt ihre Zuſammenſtellung. Beide fordern, ſowohl weil ſie mit großer Wahrheit und Tiefe gezeichnete Charaktere ſind, als weil ſie bis jetzt noch ſo wenig ins Bewußtſein gefaßt und ſo ſelten in entſprechender Weiſe verſinnlicht worden ſind, eine nähere Entwicklung. Burleigh und Leiceſter ſind Staatsmänner, welche Beide in die großen Geſchicke Englands zu einer kritiſchen Zeit einzugreifen berufen ſind. Wir werden mithin durch Beide ſogleich in die großen Kreiſe des Lebens verſetzt und befinden uns auf dem Boden des geſchichtlichen Geiſtes. Beide werden, je nach der Verſchiedenheit ihres Lebensprincips, durch die geſchichtliche Bewegung von dem politiſchen Schauplatz entfernt und von der direkten Theilnahme an dem Geſchicke ihres Staats ausgeſchloſſen. Dieſe Gemeinſamkeit Beider in Rückſicht ihres letzten Lebensreſultates iſt aber, ſowohl durch ein völlig entgegengeſetztes Princip, als auch in einer völlig entgegengeſetzten Form für Beide vermittelt. Dieſer Gegenſatz der geſammten Bewegung Beider bildet das eigentliche Intereſſe dieſer beiden dramatiſchen Charaktere.

Burleigh iſt weſentlich Staatsmann. Als ſolcher iſt er von einer beſtimmten politiſchen Idee getragen, an deren Durchführung er ſich mit dem Gewicht ſeiner ganzen Perſönlichkeit aufgiebt.

Dieſe Idee iſt keine geringere, als die Erhaltung des Proteſtantismus als Grundlage des engliſchen Staats, weil er in ihm die weſentliche Säule deſſelben erblickt. Für Burleigh identificirt ſich das Heil Englands ganz mit der Herrſchaft des Proteſtantismus; die Gefährdung des letzteren iſt ihm zugleich ein Angriff auf die Grundveſten des erſteren. Gegen dieſen Gedanken verſchwinden für Burleigh alle andern Rückſichten und alle Bedenklichkeiten. Der Proteſtantismus iſt ihm aber durch die Exiſtenz der katholiſchen Maria Stuart und ihre von der katholiſchen Kirche unterſtützten Anſprüche auf Englands Thron gefährdet. In einem ſo kritiſchen Zeitpunkte erſcheint es ihm daher heilige Pflicht eines Staatsmannes, das Haupthinderniß für die völlige Befeſtigung des proteſtantiſchen Thrones hinwegzuräumen. Maria Stuart iſt durch die Wechſelfälle des Glücks in der Gewalt ihrer Feindin. Die im Namen der Maria unternommenen Verſchwörungen gegen das Leben der Eliſabeth geben der Letzteren das ſcheinbare Recht, erſtere zu richten. Die Verurtheilung iſt durch den Gerichtshof der Zwei und Vierzig erfolgt, deſſen Seele Lord Burleigh war. Erſt mit der Ausführung dieſes Richterſpruchs ſind für Burleigh der innere Friede, Eliſabeths Thron und mit ihm der Proteſtantismus Englands geſichert. Dieſer Gedanke leiht Burleigh ſeine Stärke, ſowohl dem ehrwürdigen Schrewsbury gegenüber, welcher die von allen beſtimmten politiſchen Zwecken unabhängigen, rein menſchlichen Empfindungen der Milde und Großmuth auf ſo beredte Weiſe vertritt, als auch gegen den ſchwankenden Leiceſter, welchen er, von der Höhe ſeines politiſchen Bewußtſeins aus, als einen charakterloſen Günſtling verachtet. Von dieſer politiſchen Idee beherrſcht, fühlt ſich Burleigh berufen, ſelbſt auf Gefahr die Gnade ſeiner königlichen Gebieterin einzubüßen, auf die Hinrichtung der Maria zu dringen und der Maria gegenüberzutreten mit dem Schein eines blutdürſtigen Verfolgers, während ſeine Hingebung an Englands Intereſſen ihm allein die Kraft giebt, die rein menſchlichen Gefühle der politiſchen Nothwendigkeit zu opfern.

In Burleigh zeigt ſich daher ein Gattungscharakter; er iſt der Staatsmann, welcher in großen, kritiſchen Zeiten, in denen ein noch nicht völlig geſichertes Princip als Grund der innern Freiheit und Ordnung befeſtigt werden ſoll, ſich mit der ganzen männlichen Beſonnenheit und Energie an dies Princip aufgiebt und mit ihm ſteht und fällt. Jede ausſchließliche, mit rückſichtsloſer Kraft verfolgte politiſche Idee abſorbirt aber auch ihr Organ und drängt, namentlich in Zeiten rapider Bewegung und großer Kriſen, den Staatsmann aus der Reihe der in die geſchichtliche Bewegung eingreifenden Geſtalten heraus, ſobald der Zweck, für welchen derſelbe arbeitete, erreicht iſt. Wer ſeine ganze Exiſtenz an eine beſtimmte politiſche Idee ſetzt, und gegen alle ſie bekämpfenden Mächte in die Schranken tritt, deſſen Kraft iſt auch mit dem Momente, wo dieſe beſtimmte Idee durchgefochten iſt, in der Regel erſchöpft; er hört dann auf, eine hiſtoriſche Größe zu ſein. Ob ein ſolcher, wie in Zeiten großer Umwälzungen, durch die ſich über ihn fortſtürzenden Leidenſchaften in die Tiefe herabgeriſſen wird, oder ob er auf nicht gewaltſame Weiſe aus der Reihe der politiſchen Vorkämpfer und der Träger des geſchichtlichen Geiſtes ausſcheidet, macht in der Sache keinen Unterſchied. Die Erſcheinung ſelbſt hat eine ewige Wahrheit und kehrt daher ewig wieder. Dies Schickſal erfährt auch Lord Burleigh. Er wird, nachdem er das einzige Ziel ſeines ganzen politiſchen Lebens durch die Hinrichtung der Maria erreicht hat, von dem Angeſicht der Eliſabeth mit ſtrengem Wort verbannt und wie ein Werkzeug, welches ſeine Arbeit vollbracht hat, aus der Reihe der geſchichtlichen Kämpfer ausgeſtoßen. Gegen Burleigh reagirt alſo ebenfalls der hiſtoriſche Geiſt, der, in unabläſſiger Thätigkeit begriffen, die Ausſchließlichkeit des Princips und ſeine gewaltſame Durchſetzung an dem rächt, der daſſelbe, mit Verletzung des gleichfalls hohen Rechtes reiner Menſchlichkeit, vertreten hatte. Dieſe Reaction erhält beim Dichter die Wendung, daß Eliſabeth, um vor der Welt den Schein zu erwecken, als verurtheile ſie dieſe gewaltſame Handlung und als habe man dieſelbe, mit übereilter Dienſtfertigkeit, gegen ihren Willen vollbracht, den Vollſtrecker derſelben verbannt. Burleigh ſcheidet zwar als ein Verurtheilter von uns, aber mit dem Bewußtſein, in Zeiten einer furchtbaren Kriſis dem Geiſte des Fortſchritts durch Vollbringung des für das öffentliche Wohl Nothwendigen gedient zu haben. Burleigh, der Staatsmann, welcher den vielverſchlungenen, durch ſanfte Mittel unlösbaren Knoten zerhauen hatte, nimmt bei ſeinem Abtreten das Bewußtſein mit ſich, für England etwas Großes vollbracht zu haben, aber zugleich als ein Opfer der politiſchen Verhältniſſe zu fallen, welche mächtiger ſind, als der Wille der einzelnen Menſchen.

Wir haben im Bisherigen das ſubſtanzielle Intereſſe entwickelt, welches uns die Geſtalt Burleighs darbietet. Eine würdige, das Bild des Dichters ganz verſinnlichende Darſtellung deſſelben iſt nur auf dem von uns dargelegten Grunde möglich. Nur von dieſem Standpunkte aus kann uns ein Darſteller zur Höhe des geſchichtlichen Geiſtes erheben, der hier regiert, und eine klare Einheit in die ganze Bewegung des Charakters bringen. Wir wollen dies im Einzelnen nachweiſen. Die Sorge des Darſtellers wird zunächſt ſein, jeden Ausdruck, der eine perſönliche Feindſchaft, Rachſucht oder Grauſamkeit des Sinnes, als Quelle von Burleighs Handeln ahnen laſſen könnte, auf das entſchiedenſte zu verbannen. Der Darſteller muß daher auf das ſorgfältigſte jeden Anklang an den Ton des Intrigants, oder gar der Bosheit vermeiden. Denn vor Allem ſoll von dieſem Bilde jede Vorſtellung eines aus perſönlichen Motiven, oder individueller Sinnesart hervorgehenden Handelns abſolut entfernt werden. Burleigh iſt ein gereifter Mann, groß gezogen in der thätigen Theilnahme für die Intereſſen ſeines Landes, in der Arbeit für Englands Größe erſtarkt. Sein Erſcheinen ſoll uns daher den Eindruck eines hochgeſtellten, mit den großen Intereſſen des politiſchen Lebens verflochtenen Mannes machen. Aus dem Geſicht leuchte uns die Klarheit und Beſonnenheit eines entſchiedenen Geiſtes, welche ſich eben ſo weſentlich von einer gemüthloſen Kälte, als einer vornehmen Affektloſigkeit unterſcheidet, der Grundton ſpiegle uns jenen ſittlichen Ernſt ab, der uns augenblicklich überzeugt, daß hier weder ein hohles Pathos, noch jene kalte Vornehmheit, welche aus Mangel an ſittlichen Intereſſen ſtammt, zu uns ſprechen. Der Ton tiefer Ueberzeugung und Entſchiedenheit der Geſinnung verbinde ſich mit jener Kunſt der Beredſamkeit, welche uns zugleich einen mit der vollſten Herrſchaft über ſeinen Stoff ſchaltenden Staatsmann zeigt. Erſt die Einheit dieſer Seiten kann ein Bild Burleighs hinſtellen, welches alle kleinlichen und engherzigen Vorſtellungen entfernt hält und uns nur ein Organ des geſchichtlichen Geiſtes darſtellt. Wir ſehn Burleigh zuerſt als Abgeſandten des Gerichts vor Maria Stuart erſcheinen. Gleich in dieſer Scene entwickelt er ſeine ſtaatsmänniſche Gewandtheit, welche jeden Einwand Mariens gegen das Verfahren des Gerichtshofes und ſeine Entſcheidung mit Feſtigkeit und Klugheit zurückſchlägt. Burleighs Stärke der Geſinnung ſoll ſchon in dieſer Scene ſeiner Herrſchaft des Worts gleich ſein. Burleigh bedarf daher einer großen Kunſt des mündlichen Vortrags, um, je nach dem jedesmaligen Bedürfniß, bald den Schwung der Beredſamkeit, bald die Einrede des ſcharfſinnigen Verſtandes, oder die ſchlagende, faſt epigrammatiſche Erwiederung eintreten zu laſſen. Dieſe Virtuoſität der Rede ſoll jedoch nicht wie eine rhetoriſche Kunſtfertigkeit, ſondern vielmehr als der ſiegreiche Ausdruck einer tiefen Ueberzeugung auf uns wirken; dieſe verleiht Burleigh erſt ſeine Würde und Sicherheit. Je mehr wir in Burleigh den Mann eines politiſchen Princips erblicken, der nicht aus Gemüthshärte, ſondern nur durch die Einſicht in die kritiſchen Verhältniſſe Englands zu ſeiner Handlungsweiſe getrieben wird, deſto reiner und künſtleriſcher wird er auf uns wirken. Die ſpecielle Art der Verſinnlichung kann freilich nicht gelehrt werden, denn es liegt die Darſtellung des von uns Angedeuteten grade in dem über die ganze Perſönlichkeit ausgegoſſenen geiſtigen Hauch, welcher vernehmlicher ſpricht, als das laute Wort. Die Schlußſcene des erſten Akts zwiſchen Burleigh und Paulet hat für die Darſtellung die Schwierigkeit, das Anſinnen des Erſteren gegen Paulet, Marien heimlich den Tod zu geben, welches freilich mehr leiſe angedeutet, als direkt ausgeſprochen wird, nicht als den Ausdruck hinterliſtiger Feigheit und Nichtswürdigkeit, ſondern als eine, durch die Kolliſion zwiſchen der unausweichlichen Begnadigung der Eliſabeth und der politiſchen Nothwendigkeit gebotene Löſung erſcheinen zu laſſen, der ſich ſelbſt Burleigh nur widerwillig fügt. Der Darſteller hat hier keinen andern Ausweg, als uns den von dem Bewußtſein einer höhern Nothwendigkeit getriebenen Mann zu zeigen, dem es ſelbſt Kampf koſtet, das verhängnißvolle Wort auszuſprechen, ja der vor ſich ſelbſt erröthet, wenn er dieſer Löſung der Kolliſionen denkt. Bei jeder andern Auffaſſung erſcheint Burleigh verächtlich und im Widerſpruch mit der ganzen ſonſtigen Auffaſſung des Dichters. Der Darſteller hat hier die Pflicht, den Dichter gewiſſermaßen zu ergänzen, und dadurch die Einheit des Bildes zu erhalten. Sobald wir es Burleigh nichts koſten ſehn, dem Paulet die Zumuthung des Meuchelmords zu machen, ſo erſcheint er uns ſittlich verächtlich; nur wenn wir ihn die ſittliche Empfindung des Menſchen einer verhängnißvollen Nothwendigkeit, welche ihm für das Wohl Tauſender geboten zu ſein ſcheint, zum Opfer bringen ſehn, wird er uns erträglich, indem er uns dann die in großen Kriſen bisweilen geforderte Aufopferung heiliger Geſetze und ſittlicher Scheu für eine politiſche Nothwendigkeit verſinnlicht, welche freilich dem Urheber niemals die Schuld erſparen kann, die auf einer ſolchen Löſung der Kriſis laſtet. Im Gefühl ſeiner ſtaatsmänniſchen Kraft erſcheint Burleigh der Eliſabeth gegenüber (Akt 2. Scene 3.). Hier, wo es darauf ankommt, ſie zu dem endlich entſcheidenden Wort zu beſtimmen, bietet er den ganzen Schwung ſeiner Beredſamkeit auf [*];

---

[*] Wir haben dabei namentlich die herrliche Rede Burleighs gegenwärtig, welche mit den Worten beginnt:

„Es fordert
Das Haupt der Stuart“ u. ſ. f.

hier läßt er alle Saiten derſelben ſpielen, um die Milde Schrewsburys und Leiceſters gleißneriſche Rede zu beſiegen. Mit dem ganzen Eifer, welchen die Entſchiedenheit gebiert, ſucht Burleigh eine Zuſammenkunft der beiden Königinnen zu hintertreiben, weil er darin nur eine neue Verwicklung ſieht, welche die, nach ſeiner Einſicht, einzige Löſung der Kolliſion zum Nachtheil Englands unmöglich zu machen droht.

Burleigh iſt in dieſem Kampfe erlegen; die durch Leiceſters Schlauheit geſtachelte Eitelkeit der Königin hat die Zuſammenkunft mit der Maria herbeigeführt, deren Erfolg freilich die Berechnung und Erwartungen Aller, welche dazu gerathen, zu Schanden gemacht hat. Ein neues Attentat gegen Eliſabeth iſt indeſſen verübt, aber die Königin gerettet worden. Damit hat Burleighs politiſches Syſtem eine neue Stütze erhalten. Erfüllt davon, ſehn wir ihn, gleich beim Beginn des vierten Akts, das Haupt der Stuart gebieteriſch fordern*), zugleich dem franzöſiſchen Geſandten mit der ganzen Würde und dem ganzen Stolze eines in den heiligſten Intereſſen ſeines Staats verletzten Vertreters deſſelben gegenübertreten, jede Rechtfertigung und Ausflucht Aubeſpines ſicher, kühn und mit energiſcher Kürze zurückſchlagend. Dem gleißneriſchen Leiceſter aber begegnet Burleigh von jetzt an mit dem unumwundenen Stolz, welcher aus dem Bewußtſein ſtaatsmänniſcher Ueberlegenheit und der Gewißheit ſtammt, das Truggewebe Leiceſters durchſchaut zu

---

in immer ſteigender Kraft der Beredſamkeit die Nothwendigkeit der Hinrichtung Marias darthut und endlich mit der entſcheidenden Antitheſe ſchließt:

„Du mußt den Streich erleiden, oder führen.
Ihr Leben iſt dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“

*) Akt 4. Scene 2. Burleigh tritt mit den Worten ein im Geſpräch mit Daviſon:

„Sogleich muß der Befehl
Zur Hinrichtung verfaßt und mit dem Siegel
Verſehen werden“ u. ſ. f.

haben*) und den Fall des verhaßten Gegners herbeiführen zu können. Burleigh trifft daher Leiceſter mit ſchneidendem Sarkasmus, der zugleich viel mehr errathen läßt, als er direkt in das Wort faßt**). Nun gilt es, den verhaßten Gegner für immer von dem Platze am Throne zu verdrängen. Burleigh eilt zur Eliſabeth; er hängt Gewicht an Gewicht, um die ſchon durch Leiceſter gekränkte Königin ganz von ihm abzuwenden (Akt 4. Scene 5.). Mit ſchlauer Gewandtheit geht Burleigh in die durch Leiceſters Gleißnerei aufgeregte Stimmung der Königin ein, nur ſorgend, daß ihm der ſichere Sieg nicht wieder entriſſen werde. Burleigh braucht keine politiſchen Argumente, der gekränkte Stolz Eliſabeths iſt ihm der ſicherſte Grund, auf welchem er baut. Man wird in dieſer Scene Burleigh eine gewiſſe, ihm ſonſt nicht eigenthümliche Haſt anfühlen, den Sieg zu ſichern und den geſchlagenen Feind für immer kampfunfähig zu machen***). Da erſcheint Graf Leiceſter. Das Siegsgefühl, mit welchem ihn Burleigh empfängt das die erſten zurückgewieſenen Angriffe begleitet, weicht allmälig bei der ſchlau und ſicher berechneten Rechtfertigung Leiceſters, welche Burleigh alle Früchte ſeiner Anſtrengungen zu entreißen droht. Burleigh ſelbſt glaubt nimmermehr an die Wahrheit der Darſtellung Leiceſters; aber es bleibt ihm keine andere Genugthuung, als dies Bewußtſein durch eine ſarkaſtiſche Wendung auszuſprechen *), da Leiceſter ſich dem offenen Angriffe ſiegreich entzogen hat. Man wird daher an Burleigh in dieſer Scene, in welcher ihm nur ein geringer Spielraum für die Rede geliehen iſt, die Stimmungen, welche er durchläuft, wahrnehmen müſſen. Er ſucht durch einzelne, die Rede Leiceſters durchkreuzende Fragen denſelben vergeblich zu verwirren; ſie dienen nur zu Leiceſters Rechtfertigung. Burleigh faßt ſich mühſam; der Sarkasmus iſt nicht, wie in der vorhergegangenen Scene, der Ausdruck einer ſichern Ueberlegenheit, ſondern der Bitterkeit, welche es ſich wenigſtens nicht verſagen kann, dem Gegner zu beweiſen, daß er ihn dennoch durchſchaue. Die einzige Befriedigung bleibt Burleigh, den Grafen Leiceſter in die Nothwendigkeit geſetzt zu haben, ſelbſt der Vollſtrecker des Todesurtheils gegen Maria zu werden.

---

*) Dies legt Burleigh namentlich in die Aeußerung gegen Leiceſter:

„Die Königin hättet Ihr nach Fotheringhay
Geführt? Nicht doch! Ihr habt die Königin
Nicht hingeführt! Die Königin war es,
Die ſo gefällig war, Euch hinzuführen."

**) Wie dies die letzte Erwiederung Burleighs offenbar bekundet, in welche er das Bewußtſein von Leiceſters Schuld hineinlegt:

„Dort (d. h. am Throne) trefft ihr mich. — Und ſehet zu, Milord,
Daß euch dort die Beredſamkeit nicht fehle."

Dieſe Stelle muß daher mit jenem zugeſpitzten Tone geſprochen werden, der uns andeutet, wie viel weiter der Sinn hier reicht, als die Worte.

***) Dies tritt beſonders in den, eine lebhafte Beſorgniß ausdrückenden Stellen hervor, daß Leiceſter dennoch die Gunſt der Königin wiedergewinnen könne. Sie beginnt mit den Worten:

„Er wird ſich zu dir drängen, ſich rechtfert'gen."

und ſetzt ſich in der folgenden Wendung Burleighs fort.

Burleighs letzter politiſcher Zweck ſcheint erreicht zu ſein; der Befehl zur Hinrichtung der Maria ſoll ausgefertigt werden. Wir ſind am Vorabende eines verhängnißvollen Augenblicks. Nun raffen die Vertreter der reinen Menſchlichkeit und der politiſchen Nothwendigkeit, Schrewsbury und Burleigh, noch einmal alle ihre Kräfte zuſammen, um den Sieg an ihre Fahnen zu feſſeln. In dieſer Scene (Akt 4. Scene 9.) erhebt ſich Burleigh auf die Höhe des politiſchen Bewußtſeins; ſie iſt daher der Culminationspunkt ſeiner ganzen Entwicklung, denn hier ergießt ſich der volle Strom ſeiner ſiegreichen Beredſamkeit. Burleigh gebietet hier, von der Größe des entſcheidenden Augenblicks ergriffen, über den ganzen Umfang ſeiner Kräfte; nicht nur der Verſtand und die kalte, berechnende Reflexion,

---

*) Wir meinen vorzugsweiſe die Stelle Burleighs, wo er nach der Erzählung von dem Selbſtmord Mortimers ſich zu Leiceſter wendet:

„Graf! Dieſer Mortimer ſtarb euch ſehr gelegen.“

ſondern die Mächte des Gemüths und der Phantaſie ſind thätig, um den Erfolg zu ſichern. In dieſe Reden muß daher Burleigh die ganze Energie ſeiner tiefſten, unerſchütterlichen Ueberzeugung legen. Sie erhebt ihn über ſich ſelbſt, ſie leiht ihm die Kraft, das Bild einer blutigen Zukunft Englands vor den Augen der Eliſabeth zu entfalten und auf ihre Seele die ganze Schuld einer unheilvollen Entwicklung zu wälzen. Burleigh erweitert hier ſein Bewußtſein zum Ausdruck des Nationalbewußtſeins und erhebt ſich zum direkten Ausdruck deſſelben. Der ſtolze Gedanke, ſeiner Nation keinen größern Dienſt leiſten zu können, belebt ſeinen Geiſt; er fühlt ſich in dieſem Augenblick nur als das Organ der wahren Intereſſen ſeines Volkes, von denen ſich Eliſabeth durch ihr ſtetes Schwanken zu trennen im Begriff ſteht *). Ein Darſteller, der dies von uns entworfene Bild hier nicht wiedergiebt, bleibt hinter der Intention des Dichters gänzlich zurück. Aber dieſe Wirkung iſt nur möglich, wenn Burleigh, von ſeinem erſten Auftreten an, als ein großer, von ſtaatsmänniſchen Ideen getragener Charakter vor uns ſteht; dann erſt erſcheint die gedachte Scene im organiſchen Zuſammenhange und als der Höhepunkt ſeines geſammten Sinnens und Denkens.

Das furchtbare Blatt iſt von Eliſabeth unterzeichnet und mit zweideutigem Wort in Daviſons Hand gelegt worden. Dieſem rathloſen Neuling entreißt es Burleigh; er zittert vor Haſt, es in ſeinen Händen zu ſehen, und eilt, indem er Daviſon in dumpfer Betäubung zurückläßt, triumphirend mit dem Schatze fort, der endlich der zähen Hut der Königin entwunden iſt. Nun erſcheint uns Burleigh im fünften Akt der Maria gegenüber, um ſie zu dem letzten Gange zu geleiten. Das Ziel ſeines politiſchen Strebens iſt erreicht; das Heil Englands erſcheint ihm geſichert. Burleigh

---

*) Dies ſpricht er in dem gedachten Auftritt (Akt 4. Scene 9.) am Schluß ſeiner Rede in der großartigen Wendung aus:

„Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das iſt mehr!“

hat uns jetzt ein rein menſchliches Intereſſe zu zeigen. Keine Miene eines Triumphes, oder gar des Hohns darf ihn beflecken, denn nicht ſeine perſönliche Leidenſchaft hat dieſen Ausgang herbeigeführt. Die für die großen Intereſſen der Nation, für ihre innere Freiheit und Ruhe zum Opfer beſtimmte Maria darf jetzt für Burleigh ſogar ein Gegenſtand der Theilnahme ſein; er begegnet ihr mit der Ehrfurcht, welche ein durch einen großen geſchichtlichen Conflikt dem Untergange geweihtes Haupt fordert. Ueber Burleigh wird daher ein ſchmerzlicher Ernſt verbreitet ſein; ſein Ton, wie ſeine Haltung ſollen uns einen geſammelten, aber doch von dem Geſchicke Marias nicht unberührten Mann zeigen, der ſich, ſelbſt gegen ſeine Vollmacht und den Buchſtaben des Geſetzes, zur Erfüllung einer letzten Bitte der Scheidenden nicht ohne Rührung entſchließt *).

Das Urtheil iſt vollſtreckt worden. Burleigh kehrt triumphirend zur Eliſabeth zurück, ihr den Tod der Feindin Englands zu berichten. Der Augenblick der Erfüllung alles ſeines Sinnens und Trachtens iſt aber auch der Augenblick ſeines Falls. Burleigh wird von Eliſabeth als voreiliger Vollſtrecker des Urtheils von dem Angeſichte ſeiner Königin verbannt. Eliſabeth hat die Früchte geärndtet, ihren Thron befeſtigt, die innere Ruhe geſichert und zugleich den Schein der Menſchlichkeit gerettet. Burleigh aber muß dies Urtheil ungebeugten Geiſtes vernehmen; ſeine Haltung, wie die Art ſeines Abgangs müſſen uns die Ueberzeugung erwecken, daß ihm dieſer Erfolg nichts von dem ſtolzen Selbſtgefühl raubt, ſeinem Vaterlande einen weſentlichen Dienſt geleiſtet zu haben.

---

*) Wir haben dabei die Stelle gegenwärtig, wo Burleigh der Bitte der Maria nachgiebt, ſie ihre treue Hanna auf dem letzten Gange begleiten zu laſſen; wodurch offenbar die menſchliche Regung Burleighs bezeichnet werden ſoll.

Zu dem feſten, in ſich einigen und unerſchütterlichen Charakter Burleighs bildet des Grafen Leiceſters ſchwankende Geſtalt einen direkten Gegenſatz. Das Hauptintereſſe dieſer Individualität und ihrer ſehr ſchwierigen Darſtellung bildet die Dialektik der geſchichtlichen Verhältniſſe und der Conflikte, denen Leiceſter erliegt, indem er, in die Colliſion zwiſchen dem politiſchen Ehrgeize und ſeiner perſönlichen Leidenſchaft geſtellt, beide Seiten vereinigen zu können wähnt und um den Preis beider Leidenſchaften gebracht wird, indem ihm die Fäden, welche er in Händen zu halten und beliebig zu knüpfen und zu löſen meint, allmälig alle entſchlüpfen und ihn zuletzt als einen innerlich zerſtörten und zugleich machtlos gewordenen Mann zeigen. Leiceſter erfährt das Schickſal politiſch haltungsloſer Naturen, welche, auf eine hohe Stufe der Macht und weitgreifenden Einfluſſes gehoben, durch Schlauheit und Liſt die Verhältniſſe zu beherrſchen wähnen, während der Geiſt der Geſchichte ſie als ohnmächtige Hebel ſeiner Bewegung von ſich ſtößt. In Leiceſter kommt daher überhaupt der Geiſt der Intrigue zu Fall; an ihm wird es klar, daß in den großen, geſchichtlichen Kriſen die Liſt des Verſtandes unzureichend und die Intrigue unfähig iſt, die geſchichtliche Bewegung zu leiten, daß es mit einem Worte dazu des Charakters, d. h. der entſchiedenen Geſinnung, bedarf. Niemand huldigt dem Geiſt der Intrigue, als wer durch ihn diejenigen Zwecke zu erreichen hofft, welche er durch feſtes Wollen zu verfehlen fürchtet. Große Kataſtrophen machen aber dadurch die Ohnmacht der Intrigue offenbar, daß ſie in der Regel diejenigen ſtürzen, welche ſich durch die Intrigue vor dem Fall ſicher wähnten, indem ihnen die charaktervolle Entſchiedenheit zu gefährlich erſchien. Burleighs Stolz gegen Leiceſter hat daher ſeinen letzten Grund in dem Selbſtgefühl, welches jede ſichere politiſche Haltung, das Bewußtſein mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit für Principien einzuſtehn, der Haltungsloſigkeit gegenüber gewährt. Wer nicht den Muth hat, den ganzen Umfang der Verantwortlichkeit für ſein Denken und Handeln auf ſich zu nehmen, der büßt ſeine Feigheit mit Recht, indem ihm weder der Ruhm der That, noch im Sturze das Bewußtſein, der Geſchichte anzugehören, folgt. Es liegt uns nun ob, dieſe Dialektik des geſchichtlichen Geiſtes an der ganzen dramatiſchen Geſtalt Leiceſters nachzuweiſen.

Leiceſter iſt Günſtling der Eliſabeth; durch ihre Neigung herrſcht er; darin liegt ſeine Stärke und das Gefühl ſeiner Ueberlegenheit gegen die Umgebungen Eliſabeths. Er weiß, daß er durch die Gunſt der Eliſabeth die letzte Entſcheidung nach ſeinem Sinne herbeizuführen vermag, und daß es nur darauf ankommt, der Königin dieſes Gefühl ſeiner Herrſchaft klug zu verbergen. Leiceſter iſt durch ſeine Stellung zur Eliſabeth in der That König, ohne dies Bewußtſein, Eliſabeth gegenüber, jemals zu zeigen. Aber den Lords verhehlt er das ſtolze Gefühl ſeiner Stellung nicht, welche er, der Eliſabeth gegenüber, einzig nur der Neigung ſeiner Herrin verdanken zu wollen den Schein annimmt. Leiceſter hat daher in ſeiner ganzen Erſcheinung dieſe beiden eben entwickelten Seiten zu vereinigen. Er darf und will es der Königin nicht verhehlen, daß ihre Gunſt ihm allein das Gefühl ſeiner Ueberlegenheit einflößt, daß ſie allein ihn lehrt, den Staatsvortheil mit der zarten Berückſichtigung der weiblichen Empfindungen ſeiner Gönnerin zu vereinigen. Dies ſchattet Leiceſter gegen die rückſichtsloſe, ſtaatsmänniſche Beſtimmtheit Burleighs auf das entſchiedenſte ab. Der Verſatilität Leiceſters, die entfernteſten Fäden zu verknüpfen, muß auch der nüancenreiche Ton entſprechen, welcher uns ſowohl den gewandten, die Kolliſionen umſchiffenden Redner, als den feinen, die zarteſten Huldigungen gegen ſeine Gebieterin, bald mit dem Schmelz der Empfindung, bald mit dem Ausdruck der Bewunderung darbringenden Hofmann zeigen ſoll. Gleich in der erſten großen Unterredung der Lords (Akt 2. Scene 3.) über das künftige Schickſal der Maria, in welcher ſich die entgegengeſetzten Geſichtspunkte durch Burleighs und Schrewsburys beredten Mund geltend machen, zeigt Leiceſter ſeine gewandte Kunſt, den Empfindungen der Eliſabeth zu ſchmeicheln und doch zugleich den Schein zu erwecken, nur des Staates Vortheil vor Augen zu haben, das Verdammungsurtheil über Maria auszuſprechen, ohne das Beil auf ſie herabfallen zu laſſen. Während Burleighs Rede als der Ausdruck einer felſenfeſten, politiſchen Ueberzeugung, Schrewsburys Worte als der rein menſchliche Ausdruck eines edlen Greiſes auf uns wirken ſollen, ſo wird Leiceſters Rede mit ſicherer Gewandtheit eine Fülle von Tonſchwingungen in Bewegung ſetzen, um in der Entrüſtung über die Maria zugleich die Verehrung gegen Eliſabeth mit allem Zauber zarter Empfindung durchklingen zu laſſen.

Aber Leiceſters Hingebung an Eliſabeth iſt nicht durch die Leidenſchaft, ſondern durch den Ehrgeiz bedingt, während ſeine Empfindung der Maria gehört. Den Preis des Ehrgeizes durch die Gunſt der Eliſabeth zu bewahren und zugleich die Frucht der Leidenſchaft für Maria zu brechen, iſt Leiceſters Ziel. In dieſem Spiel ſehn wir ihn nun Schritt für Schritt ſcheitern und nur den Fluch der Doppelzüngigkeit und der moraliſchen Feigheit erndten. Die Dialektik, welcher Leiceſter erliegt, iſt eben ſo tief gedacht, als künſtleriſch ausgeführt. In der großen Scene mit Mortimer ſchlägt gegen Leiceſter zum erſtenmale die Doppelzüngigkeit zurück; der Geiſt der Intrigue erfährt hier ſeine erſte Verurtheilung. An dem Fanatismus Mortimers wird Leiceſters eigne ſchwankende Haltung gegenſtändlich. Leiceſter zittert vor der Kühnheit des Fanatikers, die auch ihn in den Abgrund reißen kann; die Leidenſchaft für Maria iſt nicht mehr Leiceſters Geheimniß; er athmet unter der Furcht des Verraths, ohne ſich durch den Muth der That davon befreien zu können. Dieſer Widerſpruch wirft Leiceſter in dieſer Scene in ſteter Steigerung umher. Englands mächtigſter Mann muß ſich von der jugendlichen Kühnheit eines Mortimer als Feigling verurtheilen laſſen *) und zugleich vor der möglichen Enthül-

---

*) Mortimer verläßt Leiceſter in der gedachten Unterredung (Akt 2. Scene 8.) mit dem unzweideutigſten Ausdruck der Verachtung, indem er auf die Worte Leiceſters:

lung eines Verraths zittern. Eliſabeth erſcheint. In Leiceſter leben die Schrecken der Unterredung mit Mortimer noch fort. Der in der Kunſt der Verſtellung geübte Hofmann aber ſiegt raſch über die natürliche Empfindung des Menſchen. Er iſt allein mit der Königin. Jetzt gilt es, der Gebieterin die volle Gewißheit ſeiner tiefen Leidenſchaft aufzudringen und zugleich den Willen der Königin zu einer Zuſammenkunft mit Maria zu beſtimmen. Dadurch will ſich Leiceſter eben ſowohl ſeine Stellung zu einer unüberwindlichen, jeder möglichen Anklage des Verraths trotzenden machen, als auch die Rettung der Maria herbeiführen. Leiceſter muß daher in dieſer Scene die Töne ſchwermüthiger Empfindung und leidenſchaftlicher Verehrung, zarter Schmeichelei und politiſcher Klugheit zugleich anzuſchlagen wiſſen, während er ſelbſtbewußt über allen dieſen Empfindungen und Affekten ſchwebt, welche er mit ſo großer Kunſt in Bewegung ſetzt. Aber die Kunſt ſoll die volle Wahrheit der Natur haben, weil nur ſo die argloſe Neigung der Eliſabeth begreiflich wird.

Leiceſter hat die Zuſammenkunft der beiden Königinnen herbeigeführt. Sie ſollte Mariens Rettung ſichern, und überliefert ſie durch den tödtlichen Streich, welchen die Tiefgekränkte, in verzweiflungsvoller Gegenwehr gegen das Herz der Feindin führt, rettungslos dem Untergange. Leiceſter erfährt hier wieder, wie ſeine zweideutige und doppelſinnige Haltung auf ihn ſelbſt zurückſchlägt. Er hat durch den Ausgang dieſer Unterredung ſich ſowohl das Herz Eliſabeths entfremdet, als Mariens Schickſal verſchlimmert. Die ſtolze Königin kann dem nicht vergeben, der ſie dem Streiche ihrer verhaßten Feindin ausgeſetzt hat, der die Schuld trägt, daß die Gewißheit eines ungeſchmälerten Triumphes ſich in das Gefühl ſchmachvoller Beleidigung verwandelt hat. So hat Leiceſter hier

---

„Bringt ihr die Schwüre meiner ew'gen Liebe.“

erwiedert:

„Bringt ihr die ſelbſt! Zum Werkzeug ihrer Rettung
Bot ich mich an, nicht euch zum Liebesboten!“

ſchon den Fluch ſeines doppelſinnigen Betragens erfahren; er iſt inne geworden, wie weit die Verhältniſſe und Leidenſchaften den Geiſt der Intrigue überflügelt haben. Leiceſter, nur ſtummer Zeuge dieſer Scene, iſt verurtheilt, das liſtig geſponnene Netz ſeiner Intrigue vor ſeinen Augen in Stücke reißen zu ſehn, ohne im Augenblicke auch nur das Geringſte retten zu können. Die Schwäche der Intrigue wird an der Gewalt der Leidenſchaft offenbar. Hat der Darſteller den Sinn dieſer Scene Leiceſters begriffen, ſo folgt daraus auch, daß er die ganze Stufenleiter der Empfindungen von der heimlichen Hoffnung eines Sieges bis zur Gewißheit der entſetzlichſten Niederlage in dem Antlitz und der ganzen Körperhaltung abſpiegeln muß; in ihnen ſoll ſich, wie in einem ſtummen Chor, der Eindruck der ganzen Scene, vom Standpunkte Leiceſters aus, reflektiren.

Der Fluch der Doppelzüngigkeit drängt von nun an Leiceſter in immer neue und verhängnißvollere Kolliſionen. Er ſieht die Abſicht, welche er bei der von ihm bewirkten Zuſammenkunft der Königin mit Maria hatte, von Burleigh durchſchaut. Der liſtige Hofmann iſt aus ſeinem Gleichgewicht herausgeworfen; er fühlt die ganze Schwere, welche jetzt auf ihm laſtet, und ſieht ſich an den Rand eines furchtbaren Abgrundes gedrängt. In dieſer Stimmung trifft ihn der fanatiſche Mortimer zum zweitenmale. Leiceſter zittert bei dieſer Begegnung, er ſieht ſich plötzlich in das Netz einer hochverrätheriſchen Verſchwörung verflochten, welches ſich, ohne ſein Wiſſen und Wollen, um ihn zuſammengezogen hat; er erfährt aber darin nur die Schuld, ſich in das Spiel der Intrigue eingelaſſen zu haben, um einander ausſchließende Zwecke zu erreichen. Schon jetzt fühlt er die Fäden, welche er mit ſicherer Hand zu verknüpfen glaubte, ſeinen Händen entſchlüpfen. Der ſeiner ſelbſt ſo gewiſſe, ſeine Affekte klug verhüllende Hofmann iſt bei dem Gedanken des entdeckten Verraths der Angſt des Verbrechers preisgegeben. Die Verzweiflung giebt ihm das Mittel ein, durch den ſchnödeſten Verrath die Schuld des Verraths zu erſticken. Er läßt

Mortimer nach kurzem Beſinnen, als Verſchwörer gegen die Königin, verhaften. Aber indem Leiceſter den Abgrund der Gefahr für ſich zu ſchließen meint, überliefert er ſich der Schuld eines doppelten Verrathes. Der Fluch der Zweizüngigkeit wälzt ſich widerſtandslos fort; denn der Zorn der Königin, Burleighs ſtolze Begegnung und das Bewußtſein des feigſten Verraths gegen Mortimer laſten zugleich auf Leiceſters Seele. Nur durch Verwegenheit glaubt er ſich retten zu können. Mit dem erheuchelten Gefühl der Entrüſtung tritt er vor Eliſabeth und Burleigh hin. Der Gedanke, die Verhältniſſe jetzt ſicher zu beherrſchen, giebt ihm eine kühne Haltung; er geht, der Verſtellung Meiſter, von einem Angeklagten zu einem Ankläger über, welcher den Dolch, der über dem Haupte ſeiner Königin geſchwungen wurde, dem Mörder entwunden hat. Dieſe Scene iſt die Spitze von Leiceſters Kunſt der Verſtellung; in ihr müſſen wir ihn daher über alle Affekte ſicher gebieten ſehn. Der Ton der Entrüſtung und Verachtung gegen Burleigh, der Hingebung gegen ſeine Königin, der unbefangenſten Ruhe beim Empfang des Briefes der Maria, und der gewandteſten Sicherheit, mit welcher er das Geſpinnſt der Verſchwörung auseinanderlegt, ſoll mit der vollen Herrſchaft, auch über die Uebergänge dieſer mannigfaltigen, ſo disparaten Bewegungen des Gemüths in dieſer Scene erklingen. Graf Leiceſter erficht freilich zunächſt einen Sieg, indem er ſeinen Gegnern, Eliſabeth und Burleigh, die Waffen entwindet, aber derſelbe iſt zugleich der Beginn einer um ſo größeren Niederlage, welche das Gemüth Leiceſters erfährt. Derſelbe iſt durch die Gewalt der Kolliſionen dahin gedrängt worden, nun den Tod der Maria ernſtlich fordern zu müſſen. Um jeden Schatten eines Verraths von ſich zu entfernen, entſchließt er ſich, diejenige preiszugeben, welcher ſein Herz gehört. Mortimer war durch Leiceſter der Wache als Hochverräther übergeben worden, um ſich der Anklage des Verraths zu entziehn; Maria wird von Leiceſter preisgegeben, damit er den politiſchen Einfluß wiedergewinne. Aber das unerbittliche Geſchick zwingt Leiceſter ſogar dazu, ſelbſt die Hinrichtung vollſtrecken zu laſſen. Furchtbarer konnte der Geiſt der Zweizüngigkeit nicht auf Leiceſter zurückſchlagen, als indem er verurtheilt wird, das Schwerdt auf das Haupt der Maria fallen zu laſſen. Der Geiſt des Verraths und der Doppelzüngigkeit kann nur dadurch nachdrücklich getroffen werden, indem das Gemüth Leiceſters den Fluch des Verraths durchlebt und zugleich mit dem innern Frieden auch den Preis einbüßt, für welchen er ſich in das Labyrinth der Intrigue begeben, aber den Faden der Rückkehr daraus verloren hatte.

Dieſe letzte Entwicklung, durch welche der ganze Standpunkt Leiceſters aufgelöſt wird, vollendet ſich in drei Momenten; dem Befehl, die Stuart enthaupten zu laſſen, in der Zuſammenkunft Leiceſters mit Maria vor dem letzten Gange derſelben und dem Monolog Leiceſters unmittelbar darauf. Leiceſter wird den Befehl, das Urtheil an der Maria ſelbſt vollſtrecken zu laſſen, mit mühſamer Faſſung vernehmen. Er kann, ohne nicht den eben erkämpften Sieg völlig wieder einzubüßen, den verhaßten Auftrag nicht ablehnen. Was von Kunſt der Verſtellung in ihm iſt, wird er aufbieten, um in ſeiner Antwort auf den Befehl der Eliſabeth unbefangen zu erſcheinen; aber wir werden ihn dennoch in den, dem Willen weniger gehorchenden Zügen des Geſichts, das Gefühl ſeines furchtbaren Geſchicks anmerken müſſen, welches ihn in dieſem Momente durchzuckt. Der mimiſche Ausdruck iſt hier allerdings ein ſehr ſchwieriger, weil ſich die Empfindung Leiceſters weder verrathen, noch auch dem Zuſchauer entgehen darf. Dem Anfang ſeiner Rede wird Leiceſter den Ton des Hohns gegen Burleigh geben; aber die ganze Erwiederung wird, ſelbſt im Ausdruck der Ehrfurcht gegen Eliſabeth, den düſtern Hintergrund eines erſchütterten Gemüths nicht ganz verbergen können.

Das Gericht, welches der zweizüngige Leiceſter an ſich erfährt, ſteigert ſich durch den entſetzlichen Moment ſeiner Zuſammenkunft mit Maria. Der innerlich freigewordenen Maria gegenüber erſcheint Leiceſter als der Gerichtete, der kaum mit dem äußerſten

Aufwand von Kraft ſeine Faſſung vor Burleighs ſcharfem Blick behauptet. Aber das Furchtbarſte iſt noch zurück. Der Blick der zum Tode bereiten Maria trifft den Verräther. Leiceſter erbebt; verſchwunden iſt alle Kunſt der Verſtellung; das Bewußtſein ſeines ganzen doppelzüngigen Lebens tritt mit der vollen Kraft eines ihn verurtheilenden Gerichts in ihm auf. Vor dem vernichtenden Blick und dem richtenden Wort der innerlich erlöſten Maria hält keine Verſtellung mehr aus. Leiceſter fühlt ſeine Exiſtenz gebrochen. Die innere Zerſtörung, welche aller klugen Sorgfalt, ſich zu verrathen, ſpottet, wird ſich in dem erzitternden Körper und dem am Boden feſtgewurzelten Blick ankündigen.

Leiceſter bleibt allein zurück. Der folgende Monolog entfeſſelt alle Qualen eines Gemüths, das ſich durch den Fluch der Geſinnungsloſigkeit um den Preis ſeines Lebens gebracht ſieht. Der Gedanke, für ſeine Doppelzüngigkeit, für allen Aufwand des ſchlauen Verſtandes Unvereinbares zu vereinigen, nur das Bewußtſein einer gänzlich verfehlten Exiſtenz eingetauſcht zu haben, durchbebt jetzt das ganze Weſen Leiceſters. Der Monolog iſt der Ausdruck der Vernichtung, welche die mächtige Dialektik der Wirklichkeit dem Geiſt der Intrigue und des Hinterhaltens bereitet hat. Hier erfaßt ſich alſo Leiceſter ſelbſt als den durch ſein ganzes Lebensprincip ſchuldbewußten, der ſich ſelbſt den Abgrund gegraben hat, welcher ihn jetzt empfängt.

Der Monolog erſcheint daher als das abſolute Reſultat der geſammten Lebensbewegung Leiceſters. Derſelbe beginnt mit dem Gefühl der Verzweiflung, indem er ſich ſelbſt ſchonungslos verurtheilt, rafft ſich dann auf, Zeuge des Falls der Maria zu ſein, um mit der Qual ſeines ſchuldbeladenen Bewußtſeins nicht zugleich auch den Preis ſeines Strebens nach weltlicher Größe einzubüßen *).

---

*) Der Ausdruck des ſchuldbeladenen, zerknirſchten Bewußtſeins geht vom Beginn des Monologs bis zu den Worten:

Der Ton tiefſter Zerknirſchung erhebt ſich zum Ton des Trotzes, welcher ſich ſtark genug hält, des Herzens Stimme erſticken zu können. Aber der Trotz verkehrt ſich wieder zum Bekenntniß ſeiner Ohnmacht; er erkennt widerwillig die Macht an, welche er unterwerfen zu können wähnte. Dies ſoll ſich in dem Grauen malen, welches Leiceſter ergreift und ihm die Kraft raubt, dem furchtbaren Schauſpiel beizuwohnen. Jetzt fühlt ſich Leiceſter von dem letzten zermalmenden Gewicht ſeiner Schuld erdrückt, indem er vergeblich dem Ort des Schreckens zu entfliehen ſtrebt, wo er das Bild der Hinrichtung durch alle Stadien ihres gräßlichen Verlaufs an ſeinem Geiſt vorüberziehn ſieht und endlich dieſer ſteigenden Angſt der Seele erliegt. Leiceſters phyſiſches Zuſammenbrechen iſt nur das Reſultat ſeiner innern Zerſtörung. Die Dialektik dieſer Lebensbewegung iſt aber dadurch auch zu ihrem Abſchluß gekommen. Der Preis der Liebe, wie der Macht iſt eingebüßt worden; dem einflußreichſten und ehrgeizigſten Manne Englands bleibt der freiwillige Zurücktritt in die Dunkelheit, als der einzige Troſt. Während Burleigh bei ſeinem Scheiden von der politiſchen Gewalt das ſtolze Bewußtſein ſeiner ſtaatsmänniſchen Würde und das Gefühl, dem Geiſte der Geſchichte gedient zu haben, mitnimmt, ſo

---

„Weckt mir ihr Anblick die erſtorbne Scham?
Muß ſie im Tod mit Liebesbanden mich umſtricken?“

womit Leiceſter in den Ausdruck des Trotzes übergeht, welcher mit den Worten anhebt:

„Verworfener, dir ſteht es nicht mehr an,
In zartem Mitleid weibiſch hinzuſchmelzen“ u. ſ. f.

und ſich bis zu den Worten ſteigert:

„Ich ſeh' ſie fallen, ich will Zeuge ſein.“

Hiermit erreicht die trotzige Stimmung ihren Schluß und geht mit den Worten:

„Umſonſt! Umſonſt! Mich faßt der Hölle Grauen.“

in den Ton der Verzweiflung über.

ſcheidet Leiceſter dagegen mit dem troſtloſen Bewußtſein, von dem Geiſte der Geſchichte ausgeſtoßen worden zu ſein, welcher in ihm die Principloſigkeit und den hochmüthigen Verſtand getroffen hat, der ſich einbildete, in großen, ein entſchiedenes Handeln fordernden Zeiten durch die Intrigue herrſchen und die Früchte einander ausſchließender Lebensbewegungen ärndten zu können.

X.

Sir John Falſtaff in Heinrich IV.

So viel Sir John Falſtaff auch bewundert worden iſt, und fortwährend bewundert wird, ſo wenig ſind doch bis jetzt die Elemente dieſer einzigen Perſönlichkeit in das Bewußtſein gefaßt und der Zauber, den dieſe Geſtalt ausübt, völlig befriedigend in ſeinem letzten Grunde erklärt worden. So derb ſinnlich und in die Materie verſenkt Falſtaff auch iſt, ſo ſehr iſt er doch zugleich ein idealer Charakter, das Geſchöpf einer freien, dichteriſchen Anſchauung, eben ſo weit über jede Portraitähnlichkeit erhaben, als über das nur Phantaſtiſche, ſondern durch und durch ein Geſchöpf der wirklichen Welt. Wenn ihn Schlegel den unterhaltendſten und angenehmſten Taugenichts nennt, der je geſchildert worden iſt, und, indem er Falſtaffs Genußſüchtigkeit in jeder Art, die niedrigen Eigenſchaften ſeiner Feigheit, ſeiner Prahlhaftigkeit, ſeiner Lügenhaftigkeit heraushebt, die Abweſenheit jeglicher Tücke gegen Andere, als das moraliſch Verſöhnende, wie ſeinen Witz, ſeine heitere, friſche Laune gleichſam als das äſthetiſch Verſöhnende bezeichnet, ſo reicht eine ſolche Betrachtung für Falſtaff durchaus nicht aus[*]. Falſtaff muß aus einem

---

[*] A. W. v. Schlegel giebt in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur III. S. 196. und 197. folgende Schilderung Falſtaffs: „Falſtaff iſt der angenehmſte und unterhaltendſte Taugenichts, der je geſchildert worden. Seine verächtlichen Eigenſchaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüſtern und liederlich, übermäßig wohlbeleibt und immer darauf

Principe begriffen werden. Die erſte Forderung für ſeine Erkenntniß iſt, den moraliſchen Geſichtspunkt völlig fern zu halten, denn er iſt für Falſtaff durchaus unzureichend. Sagt man, daß der Reiz Falſtaffs, den er uns erweckt, darauf beruht, daß er, trotz aller Selbſtſucht und Genußſucht, doch nie weſentliche Verhältniſſe in Gefahr bringt, daß wir bei ihm niemals für den Umſturz ſittlicher Mächte, weder des Staats, noch der Familie zu zittern haben, daß wir uns ihm alſo mit voller Harmloſigkeit hingeben können, ſo iſt dies als eine Thatſache ganz richtig aufgefaßt, aber es iſt damit noch gar nicht die eigentliche Wurzel der Luſt erkannt, welche Falſtaff in uns erregt*). Darauf kommt es aber grade an.

---

bedacht, ſich durch Speiſe und Trank und Schlaf zu pflegen; beſtändig in Schulden und wenig gewiſſenhaft in der Wahl der Mittel, um ſich Geld zu verſchaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böſe Zunge hinter dem Rücken ſeiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man ſieht, daß ſeine zärtliche Beſorgniß für ihn ſelbſt ohne alle Beimiſchung von Tücke gegen Andere iſt; nur in der behaglichen Ruhe ſeiner Sinnlichkeit will er nicht geſtört werden und dieſe erkauft er durch die Geſchäftigkeit ſeines Verſtandes.“ Und weiter unten fügt Schlegel noch hinzu: „Er iſt ſo überzeugt, daß die Rolle, die er ſpielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchſchlüpfen kann, daß er auch ſich ſelbſt gegenüber niemals ganz ernſthaft iſt, und ſeinen Lebenswandel, ſeine Verhältniſſe zu andern und ſeine ſinnliche Philoſophie auf eine luſtige Weiſe einkleidet.“ So beredt auch dieſe Schilderung der Summe der Eigenſchaften Falſtaffs iſt, ſo wenig befriedigenden Aufſchluß giebt ſie doch über die poetiſche Berechtigung dieſer Individualität und über den letzten Grund ihrer Lebensbewegung.

*) Das im Texte Geſagte ſpricht eigentlich nur die negative Bedingung aus, unter welcher eine Geſtalt komiſch wirken kann. Sobald unſer moraliſches Bewußtſein verletzt wird, wir uns überhaupt durch eine Individualität in die Sorge und Unruhe geſetzt fühlen, daß durch dieſelbe ſittliche Verhältniſſe zerſtört, oder edle Naturen in Unglück geſtürzt und dem Untergange entgegengeführt werden, ſo hat dieſelbe aufgehört, eine komiſche Figur für uns zu ſein; denn unſere freie Luſt an dem Lächerlichen iſt gefährdet, ſobald es mit dem Intereſſe des ſittlichen Menſchen in Conflikt kommt. Dieſe Bedingung der komiſchen Wirkung faßt Ariſtoteles in der Poetik

Auch Ulrici, ſo viel Wahrhaftes er ſonſt auch über Falſtaff ſagt, wird doch auch in dieſer Charakterauffaſſung noch zu ſehr von dem nur moraliſchen Maaßſtab beherrſcht, der ihn hindert, den Falſtaff mit voller Freiheit zu reproduciren; denn er will ihn gewiſſermaßen ſittlich retten, er will uns die Ueberzeugung aufdringen, daß Falſtaff nicht ſchlechthin böſe ſei, indem er ja das Böſe nicht um des Böſen willen, ſondern nur als Mittel zur Erlangung deſſen wolle, was ihm Leben und Glückſeligkeit heiße. Aber er giebt ihm damit doch immer nur einen ſehr dürftigen, ſittlichen Kern, der auch durch die Bemerkung noch nicht bedeutender wird, daß das Niederträchtige von ihm entfernt, ja daß ſogar ein ſchwacher Schein wirklichen Adels in ihm ſei, der ſich theils in ſeiner Ueberlegenheit über andere, ſelbſt relativ beſſere Schwächlinge und Thoren zeige, theils und noch mehr, wenn man ihn mit ſeiner ſaubern Umgebung, Bardolph, Nym, Piſtol u. ſ. f. zuſammenhalte und dazu ſich die bedeutſame Erzählung von ſeinem Tode vergegenwärtige *). Fal-

---

Cap. 5. ſchon ſehr ſchön auf, wenn er ſagt: „Die Komödie iſt Darſtellung des Schlechteren, aber freilich nicht in ſeiner ſittlichen Verwerflichkeit, ſondern des Häßlichen (d. h. offenbar des mit der Idee Contraſtirenden), wovon das Lächerliche nur ein Theil iſt, denn das Lächerliche iſt ein Fehler und eine moraliſche Häßlichkeit, ohne jedoch weder ein ſchmerzliches Gefühl zu erregen, noch Verderben zu bereiten.“ Mit dieſer Bedingung aller komiſchen Wirkung iſt aber, wie einleuchtet, das Weſen einer komiſchen Figur noch gar nicht aufgefaßt.

*) Ulrici über Shakeſpeares dramatiſche Kunſt S. 353. und 354.: „Falſtaff iſt nicht ſchlechthin böſe, denn er will ja das Böſe nicht um des Böſen willen, ſondern nur als Mittel zur Erlangung deſſen, was ihm Leben und Glückſeligkeit heißt.“ Ferner: „Allein Falſtaff liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte und Niederträchtige, es iſt ſogar ein edler Kern in ihm, ein ſchmaler und ſchwacher Schein wirklichen Adels, der ihn, wie alle Shakeſpeariſche Hauptfiguren umgiebt — ſie ſtammen ja alle vom Ebenbild Gottes ab.“ Endlich: „Wir würden uns an einem ſolchen Fettklumpen von Fleiſchesluſt, Sinnlichkeit und Genußſucht trotz alles Witzes und Humors nicht ergötzen können, wenn nicht ein leiſes Gefühl jenen edleren Kern und den, wenn auch vorüberfliegenden, mehr unbewußten Kampf ſeines beſ-

ſtaffs ganze Individualität zerſprengt den beſchränkten Rahmen eines ſolchen moraliſchen Maaßſtabes, wobei doch immer nur die Abweſenheit der Nichtswürdigkeit und der ſchwache Schein einer edlen Natur als einzige Rechtfertigung übrig bleiben. Unmöglich kann darin das Anziehende dieſer Perſönlichkeit liegen, denn es dringt ſich doch dabei unwillkürlich die Reflexion auf, daß, wenn auf dieſer geringen Doſis von ſittlicher Kraft, ſo zu ſagen, auf dieſem Bodenſatz des Gewiſſens das Verſöhnende dieſer Perſönlichkeit für uns beruhen ſolle, es doch unbegreiflich erſcheint, wie Falſtaff uns grade in denjenigen Situationen am ergötzlichſten wird und die ungeſchmälertſte Heiterkeit über uns verbreitet, wo er, nur vom moraliſchen Standpunkte aus betrachtet, am weiteſten entfernt iſt, den Gedanken an einen edlen Kern in uns aufkommen zu laſſen. Machen wir uns daher bei der Anſchauung dieſes wunderbaren Charakters ein für allemal von jeder moraliſchen Betrachtung los, und geben von dieſer Seite her den Verſuch einer Rechtfertigung dieſer Individualität auf.

Falſtaff iſt eine hochkomiſche Figur. Darin ſind Alle einig. Aber iſt er eine komiſche Figur nur für Andere, oder auch für ſich ſelbſt? Iſt er in Verkehrtheiten, Thorheiten, Schwächen und Gebrechlichkeiten verſenkt, ſo daß ſich dieſelben nur durch den objektiven Prozeß der Verhältniſſe herauskehren und das komiſche Individuum dadurch in ſeiner Verkehrtheit vernichtigen, oder vollzieht er ſelbſt in ſich den Prozeß über ſeine eigenen Schwächen und ſeine

---

ſern Selbſt mit ſeiner Schwachheit uns ſtets verhielte.“ Vgl. S. 355, wo Ulrici als Grund unſers Ergötzens an Falſtaff Aehnliches angiebt: „Wir ergötzen uns an ihm, theils weil wir ſehn, wie, objektiv genommen, alle dieſe Schwäche und Verkehrtheit, trotz alles hülfreichen Scharfſinns, ſich ſelbſt überall aufhebt und zuletzt doch das Gute und Rechte geſchieht, theils weil wir fühlen, daß dieſes Uebermaaß der Sinnlichkeit und Fleiſchlichkeit doch den innern, edleren Kern und das beſſere Bewußtſein nicht ganz austilgen konnten.“ Man ſieht aus allen dieſen Stellen, wie es immer der moraliſche Geſichtspunkt und das ſittliche Intereſſe ſein ſollen, welche unſer Ergötzen an dieſer komiſchen Geſtalt motiviren.

menſchliche Gebrechlichkeit? Falſtaff, dies tritt auf den erſten Blick hervor, iſt durchaus keine bloß objektiv komiſche Figur. Als ſolche könnte er nimmermehr über ſeine Umgebungen die Ueberlegenheit ausüben, welche er, trotz aller der Streiche, die ihm geſpielt werden, doch immer behauptet. Nicht die Verhältniſſe und Conflikte bringen erſt Falſtaffs komiſche Natur an das Licht, ſondern er bringt mit dem vollſten Bewußtſein von Anfang an den ganzen Umfang ſeiner ſinnlichen Luſt und alle ſeine Untugenden, durch welche er ſich den Genuß der ſinnlichen Behaglichkeiten theils ſteigern, theils erhalten und ſchützen will, ins Gefecht und führt dadurch die komiſchen Situationen mit Freiheit herbei. Falſtaff verläugnet ſich nämlich keinen Augenblick als einen ganz dem ſinnlichen Behagen Hingegebenen, er will dies nicht künſtlich verhüllen und beſſer ſcheinen, als er iſt. Aber damit ſind wir immer erſt in der Vorhalle ſeiner Natur. Die Selbſtparodie ſeiner eignen Sinnesluſt reicht für die Auffaſſung ſeines Lebensprincips noch nicht aus. Falſtaffs innerſte Natur geht vielmehr auf die *Auflöſung alles Ernſtes des Lebens, aller Leidenſchaft, aller Affekte*, welche den Menſchen unter ihre Herrſchaft bringen, ihn beſchränken und ihm die volle Freiheit des Gemüths rauben. Der Ernſt des Lebens fordert eine Vertiefung in den Inhalt des Lebens; der Ernſt concentrirt den Menſchen auf einen beſtimmten und daher nothwendig beſchränkten Inhalt und Zweck, der ſein Wohl und Weh ausmacht. Wer den Ernſt des Lebens anerkennt und wer das Leben ernſt nimmt, der wirft ſich mit der vollen Energie ſeiner Seele in den Gehalt des Lebens, der empfindet das Gewicht und die Bedeutung deſſelben, der ſetzt Alles an die Durchführung deſſen, was ihm als weſentlich gilt, der gräbt ſich in beſtimmte Zwecke, welche für das Individuum einen abſoluten Werth haben, hinein. Je intenſiver der Ernſt iſt, deſto mehr concentrirt derſelbe den Menſchen in eine beſtimmte Richtung, deſto mehr ſetzt der Menſch ſein Alles an die Verwirklichung der Zwecke, welche ihn beſeelen. Der höchſte Ernſt des Lebens bedingt auch die unbedingte Hingebung des ganzen Menſchen an das, was er für das Subſtanzielle erkannt hat und von deſſen Exiſtenz ſeine Seligkeit abhängt. Darauf beruht auch alles tragiſche Pathos; denn durch daſſelbe ſchließt ſich der Menſch mit einem beſtimmten Inhalt ſo zuſammen, daß er ſich davon untrennbar empfindet und ſeine ganze Perſönlichkeit in denſelben hineinlegt. Jedes tragiſche Pathos iſt daher weſentlich exkluſiv, es zieht das Gemüth auf einen einzigen Punkt zuſammen, in welchem es ſeine ganze Stärke ſammelt.

Den abſtrakten Gegenſatz des Geſagten bildet Falſtaffs Lebensprincip. Er iſt die Ironie über jede den Menſchen wahrhaft ergreifende Beſtimmtheit, über jeden Ernſt, der ihn beherrſcht, über jede Leidenſchaft und jeden Affekt, welche die menſchliche Bruſt erſchüttern. Falſtaff ſchwebt mithin auflöſend über jedes beſondere Intereſſe, welches für den Menſchen einen exkluſiven Werth hat und ſein Inneres in eine wirkliche Spannung verſetzt. Falſtaff iſt daher der natürliche Feind aller idealen Intereſſen und Leidenſchaften, denn ſie rauben zugleich dem Gemüthe die Behaglichkeit und beeinträchtigen natürlich eben, weil ſie den Menſchen concentriren, die unbeſchränkte Freiheit der Seele. Derſelbe parodirt alſo eben ſo entſchieden die idealen Empfindungen und Affekte, welche den Menſchen in Schwung ſetzen, als das Handeln, durch welches ſich der Menſch für einen Zweck ſogar in Gefahr bringt, und iſt eben aus dieſem Grunde der Verſpotter aller ſittlichen Intereſſen und Verhältniſſe, weil ſie die Hingebung des Menſchen fordern, weil ſie ihn mithin der Herrſchaft weſentlicher Mächte unterthan machen. Ruhm, Ehre, Heldenmuth, Gemeinſinn, dies Alles ſind daher Mächte, welche Falſtaff vermittelſt ſeines Humors vernichtigt, weil ſie ihm jenes ſelige Behagen, jene ſchrankenloſe Freiheit des Gemüths aufheben, worin ihm der Werth des Lebens beruht. Aber Falſtaff, könnte man ſagen, erheuchelt doch Tugenden, er erheuchelt die Tapferkeit, den Heldenmuth, die Ehrenhaftigkeit u. ſ. f., daher ſeine ins Ungemeſſene gehende Prahlhaftigkeit, ſeine gigantiſchen Lügen, welche alle den Zweck haben, ſich in den Augen Anderer auch einen Antheil an gewiſſen Tugenden zu vindiciren, welche die öffentliche Meinung beſonders hochſtellt und in denen ſich vornämlich unſere ideale Natur offenbart. Aber ſelbſt in dieſem Streben, ſich mit den Tugenden der Wahrheitsliebe, des Heldenmuths, der Mäßigkeit u. ſ. f. zu ſchmücken, das Falſtaff allerdings ſtets an den Tag legt, darf man nimmermehr das proſaiſche und ernſthafte Streben erblicken, die Andern von der Wahrheit ſeiner Lauterkeit, ſeiner Ehrenhaftigkeit, ſeiner Tapferkeit wirklich zu überzeugen. Falſtaff fiele mit einem ſolchen ernſthaften Trachten ganz aus ſeiner Rolle, ja er würde uns ſogar ziemlich beſchränkt erſcheinen, wenn er wirklich der Meinung wäre, durch die Wendungen ſeiner grandioſen Lügen und ſeiner Prahlhaftigkeit, wie er ſie bei jeder Gelegenheit entwickelt, die Zuhörer von der Wahrheit ſeiner Ausſagen zu überzeugen. Mit ſolcher Vorſtellung der nackten Erheuchelung menſchlicher Tugenden verrückt man das Bild Falſtaffs völlig und degradirt ihn zu einem proſaiſchen und ſelbſt ungeſchickten Prahler, der nicht einmal ſo viel Geiſt hat, über den Widerſpruch ſeiner Mittel zu ſeinen Zwecken ein ſicheres Bewußtſein zu haben. Die Einheit dieſes Charakters liegt vielmehr darin, daß Falſtaff auch in denjenigen Wendungen, durch welche er etwa ſeinen Heldenmuth und ſeinen ritterlichen Sinn in ein helles Licht zu ſtellen verſucht, ſich zugleich durch die Kraft ſeines Humors über ein ſolches Streben, Andern die Ueberzeugung ſeiner ritterlichen Tugenden wirklich aufzudringen, erhaben zeigt und den Ernſt ſolchen Beginnens ununterbrochen ſelbſt auflöſt. So parodirt Falſtaff in allen ſeinen mannigfaltigen Erzählungen und in dem Reichthum ſeiner prahlhaften Aeußerungen und Wendungen zugleich ſich ſelbſt in dem Sinne, daß er den Ernſt eines ſolchen Strebens für großſinnig, treu, todesmuthig zu gelten, ſelbſt wieder auflöſt und dadurch zugleich die Meinung der Welt, welche auf ſolche Eigenſchaften ein Gewicht legt, und nach ihnen ihre Anerkennung des

Subjekts abmißt, parodirt *). Auch hier bleibt er ſeinem Lebensprincipe völlig treu, jeden ausſchließenden, das Herzblut des Menſchen in Anſpruch nehmenden Inhalt zu verflüchtigen und ſich durch ſeine dialektiſche Kraft zum Herrn darüber zu machen; auch hier waltet alſo die Freiheit des Gemüths, für welche jeder Ernſt eine Beſchränkung, jede Herrſchaft idealer Mächte eine Beeinträchtigung des irdiſchen Behagens iſt, und welche ſich daher eben ſowohl über die Leidenſchaften und Affekte, als auch über die Anerkennung ihres Werthes im Bewußtſein der Menſchen erhaben weiß. Deswegen trifft Falſtaffs, die idealen Mächte auflöſender Humor auch ihn ſelbſt als

---

*) Wir können uns daher, wie aus unſerer Darſtellung hervorgeht, auch hier mit Ulricis Auffaſſung nicht einigen, welcher viel zu ſehr den Ernſt des Scheins und den proſaiſchen Zweck, für beſſer zu gelten, als er wirklich iſt, bei Falſtaff feſthält, indem er ſagt S. 352.: „Gleichwohl weiß Falſtaff recht gut, daß er gewiſſe Tugenden, wie Tapferkeit, Gutmüthigkeit, Redlichkeit und vor Allem auch Ehre und Anſehn zu beſitzen ſcheinen muß; denn ohne dieſen Schein kann er nun einmal ſich und ſein Leben nicht halten. Auch hier muß alſo neben überſchwenglicher Unverſchämtheit ſein Witz und Scharfſinn zu helfen ſuchen.“ Wäre es wirklich Falſtaffs Zweck, den baaren Glauben an ſeine Tugenden zu erwecken, ſo müßten wir uns über nichts mehr wundern, als über den Mangel an Scharfſinn und Erfindungskraft, der ihn zu ſolchen Wendungen ſeine Zuflucht nehmen läßt, welche die Unwahrheit ſo klar an der Stirne tragen und auf nichts weniger rechnen dürfen, als gläubige Zuhörer zu finden. Wenn auch Falſtaff einzelnen ſchaalen Geſellen und Thoren, wie etwa den beiden Friedensrichtern gegenüber, mit ſolchen Waffen den Schein der Redlichkeit, Tapferkeit u. ſ. f. zu erwecken vermöchte, ſo würde dies doch für ſeine Umgebung, namentlich für den geiſtreichen Prinzen Heinrich unmöglich ſein. Aber grade dieſem gegenüber läßt er die Funken ſeines Witzes und ſeiner komiſchen Erfindungskraft am meiſten leuchten; hier erſcheint er grade in ſeinen Wendungen am unbekümmertſten um ihre Glaubhaftigkeit, weil er nie eigentlich darauf ausgeht, an ſeine Tugend glauben zu machen. Den ſchaalen Leuten gegenüber iſt er am wenigſten reich an Prahlereien, um für bieder, wahrhaft und heldenmüthig gehalten zu werden, weil es ihm bei dieſen am wenigſten lohnt, eine ſolche Fülle von Humor ſpielen zu laſſen, während er ſich grade durch den Geiſt des Prinzen am meiſten geſtachelt fühlt, humoriſtiſch mit ſich ſelbſt und dem Schein ſeiner Tugenden zu ſpielen.

ſolchen, der ſich ſcheinbar der öffentlichen Meinung beugt, der in der Erheuchelung der Tugenden zwar in die allgemeine Befangenheit der Menſchen mit eingeht, der aber durch die Art, wie er ſich jene Tugenden aneignet, ſchon die Ironie über ſein eignes Beginnen und dadurch indirekt auch über das Bewußtſein der Welt ausſpricht *).

---

*) Man darf daher dieſe Selbſtparodie Falſtaffs in ſeinen Erzählungen und einzelnen Aeußerungen nicht ſo faſſen, als ob, wie Ulrici meint, S. 355, ſeine Ironie und Selbſtperſiflage aus ſeinem ihn nie ganz verlaſſenden Bewußtſein über ſich ſelbſt, über ſeine ſittliche Schwäche und Verkehrtheit ſtammen. Auch dadurch wird ihm ein moraliſches Bewußtſein geliehen, welches ihm gar nicht beiwohnt, und welches, wenn es wirklich lebendig in ihm wäre, ſeine komiſche Wirkung beeinträchtigen würde. Falſtaff würde dann durch die Selbſtironie, in welche er abirrte, gewiſſermaßen nur überraſcht, denn ſie wäre ja nur der unwillkührliche Ausdruck ſeines beſſern Bewußtſeins und der Erkenntniß ſeiner Blöße. Falſtaff aber iſt nie freier, ſelbſtbewußter, heiterer, als grade in den Momenten ſeiner Selbſtparodie, d. h. in den humoriſtiſchen Anſtrengungen für ſittlich und ritterlich u. ſ. f. gehalten zu werden und wirkt dadurch auch mit ſo unverſiegbarer Heiterkeit auf uns zurück.

Man vergegenwärtige ſich nur einmal die Aeußerungen Falſtaffs, in welchen ſich ſeine koloſſale Ruhmredigkeit beſonders hervorthut, und man wird ſogleich zugeben, daß unſere Luſt daran grade auf der im Momente der Aeußerung auch ſchon vollzogenen Parodie des Ernſtes liegt. Die nackte Unverſchämtheit, welche darauf ausgeht, Andere wirklich von der Wahrheit einer Lüge zu überzeugen, kann nie wahrhaft komiſch wirken. Wenn Falſtaff auf den Sekt ſchmäht und ſeine Enthaltſamkeit preiſt, den Fluch auf alle feige Memmen herabruft, nichts als Schurkerei findet unter dem ſündhaften Menſchenvolke, ſich einen durch ſchlechte Geſellſchaft Verführten nennt, ſo ergötzt uns darin weſentlich die Kraft des ſich ſelbſt parodirenden Humors, der um ſo ſchlagender wirkt, je gigantiſcher die Selbſtverherrlichung iſt. Darum wirkt das Wort Falſtaffs, mit welchem er auf den todten Percy mit großartigem Siegesgefühl zeigt: „Da habt ihr den Percy!“ ſo unwiderſtehlich; darum erregt z. B. ſeine Aeußerung zum gravitätiſchen Oberrichter, durch welche er mit dem Schein des feierlichſten Ernſtes die genialſte Selbſtparodie vollzieht, eine ſo unerſchöpfliche Heiterkeit, indem er ſagt: „Es kann keine gefährliche Affaire aufducken, ſo werde ich gleich daran geſetzt. Nun ich kann nicht immer verhalten:

Für die Natur Falſtaffs giebt es gar keine Macht und keine Perſönlichkeit, welche ihm wirklich imponirte und aus der Faſſung zu bringen vermöchte, denn er weiß ſich durch die Freiheit ſeines Humors, mit welchem er ſich einem jeden Inhalt gegenüber empfindet, auch von jedem überwältigenden Eindruck unabhängig. Falſtaff iſt daher auch niemals faſſungslos, weil ein ſolcher Zuſtand immer eine Unfreiheit der Seele vorausſetzt, indem er durch die Einwirkung einer Macht hervorgebracht wird, der wir Nichts mehr in uns entgegenzuſtellen haben. Falſtaff giebt uns daher die Gewißheit, daß er auch in den Momenten, welche ſeine ganze Exiſtenz zu gefährden drohen, dennoch in ſeinem unverſiegbaren Humor ein immer fertiges Rüſtzeug des Widerſtandes hat, durch welches er ſich ſelbſt über jede Kataſtrophe ſiegreich erhebt.

Für Falſtaffs Natur kann es gewiß Nichts geben, das, von ſeinem Standpunkte das Leben anzuſehn, ſeinem Gemüthe mehr die Ruhe und Freiheit zu entreißen vermöchte, als wenn ihn die Gefahr des Todes hart antritt. Da Falſtaff unvermögend iſt, ſich an eine Idee hinzugeben, da der Gedanke des Ruhms, der Ehre von ihm als Phantom gründlich verſpottet wird, da der Tod nach ſeinem Bewußtſein Alles aufhebt, um deſſentwillen es ſich allenfalls zu leben verlohnte, ſo muß der Gedanke, ſo nah an dieſem Abgrunde zu ſtehn, wie jedes andere Menſchenkind dem blinden Zufall der Schlacht zu erliegen, ihm nothwendig das Entſetzlichſte ſein. Und dennoch ſehn wir ihn, ſelbſt in dieſer Kriſis, durch die Kraft ſeines Humors die Todesangſt hinwegſpotten und die un-

---

aber es iſt beſtändig der Tick unſerer engliſchen Nation geweſen, wenn ſie was Gutes haben, es zu gemein zu machen.“ Falſtaff ſinkt zum unverſchämteſten Tölpel herab, wenn man ihm dabei die ernſthafte Meinung unterſchiebt, wirklich Andere von ſeiner Idealität und ſeinem ſittlichen Geiſte überzeugen zu wollen. Wir haben nur die wenigen Stellen angeführt, weil ſie genügen, das Geſagte zu beſtätigen. Ein für den ächten Humor unverfälſchter Sinn wird unſere Auffaſſung auch augenblicklich in ſich ſelbſt reproduciren.

endliche Freiheit ſeines Gemüths bewähren, in der Art, wie er zuerſt dem vom Kampf erhitzten, nach ritterlichen Thaten dürſtenden Prinzen auf dem Schlachtfelde begegnet, deſſen ideales Pathos er parodirt, dann dem gewaltigen Schotten Douglas gegenüber die Maske des Gefallenen annimmt, endlich in dem folgenden Monologe alles Heldenthum und allen Glanz ritterlicher Tapferkeit mit unerſchöpflicher Luſt verſpottet *). Was dieſen Scenen eine ſo un-

---

*) Dieſe ganzen Scenen (Akt 5. Scene 3. und 4.) ſind beſonders geeignet, die von uns entwickelte Auffaſſung Falſtaffs ſchlagend zu beſtätigen. Die Selbſtkatechiſation der Ehre (Akt 5. Scene 1.) bildet die eigentliche Baſis der folgenden Auftritte. In dieſem Monologe löſt Falſtaff zuerſt die Ehre, als eine ideale Macht durch ſeine Dialektik komiſch auf und parodirt ſo im Voraus die Thaten ritterlicher Tapferkeit, welche der Kampf an das Licht ziehn wird. Zugleich vernehmen wir dadurch ſein humoriſtiſches Bewußtſein über ſeine eigne Theilnahme am Kampfe, welches die Praxis darauf ſo ergötzlich beſtätigt. Der Humor der Situation folgt der theoretiſchen Verſpottung der Ehre. Nun beginnt die Hitze des Kampfes, der Wurf um Leben und Tod. Falſtaff erſcheint; an dem gefallenen Sir Walter Blunt wird ihm die Wahrheit ſeiner Dialektik der Ehre zunächſt gegenſtändlich. Falſtaff iſt jetzt, wie in den folgenden Auftritten, von einer Ataraxie der Seele erfüllt, welche uns mit ſeiner Verſpottung der idealen Mächte, der Ehre und des Ruhms verſöhnt. Er verharrt, von der Leidenſchaft des Kampfes umgeben, in ſeiner humoriſtiſchen Stimmung, welche ſich, dem vom Kampfe erhitzten Prinzen Heinrich gegenüber, in jenen Blitzen des Humors geltend macht, durch welche er, in dem Schein heroiſcher Thatenluſt, den er herauskehrt, denſelben in einem Athem auch wieder parodirt. Oder ſollte es Jemand wirklich für das ernſthafte Bewußtſein Falſtaffs nehmen, den Prinzen von ſeinem Thatendurſt durch die Aeußerung überzeugen zu wollen: „Nein, bei Gott, Heinz, wenn Percy noch am Leben iſt, ſo kriegſt du mein Schwerdt nicht; aber mein Piſtol, wenn du willſt.“ Die unendliche komiſche Kraft liegt allein in der von Falſtaff ſelbſtbewußt vollzogenen Auflöſung des Scheins der eignen Ritterlichkeit. Die Spitze der humoriſtiſchen Lebensanſchauung bildet aber ſein Monolog unmittelbar nachdem er die Maske des Todten angenommen, um ſich vor Douglas Schwerdt zu ſchützen; denn in dieſem Selbſtgeſpräch befreit ſich Falſtaff von der Schmach der Feigheit durch die humoriſtiſche Selbſtverſpottung der ganzen Situation. Daß aber Falſtaff nicht einen Augenblick von dem nackten Gefühl der Angſt überraſcht wird, ſondern ſich durch den Humor eigentlich

vergängliche komiſche Kraft ſichert, iſt nichts Anderes, als jene auch in dem für Falſtaff verhängnißvollſten Augenblicke dennoch bewahrte Freiheit des Humors, der gegenüber nichts Stand zu halten und eine wirklich imponirende Stellung zu behaupten vermag. Dieſe formelle Freiheit des Gemüths, welche Falſtaff hier, im Einklang mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit, an den Tag legt, läßt daher in uns ein ernſthaftes Mißfallen, oder gar eine moraliſche Indignation über die Feigheit und Ehrloſigkeit unſers Helden gar nicht aufkommen; ja, wir fühlen uns mit ihm in dieſem Augenblicke in die Region jenes ſchrankenloſen Humors getragen, der ſich aus der Negativität jedes ſubſtanziellen Inhalts und jedes idealen Pathos zu immer neuer Stärke ſammelt und in unverſiegbarer Freiheit erhebt. Nur inſofern dieſe Freiheit der Seele, welche ſich zum Herrn und Meiſter über jedes beſondere Pathos macht und es durch den Humor auflöſt, die abſolute Grundlage Falſtaffs iſt, empfinden wir auch in einem Augenblick ein ungetrübtes Wohlgefallen an ſeiner Erhaltung, wo wir die ritterlichſten Geſtalten dem unerbittlichen Tode preisgegeben erblicken.

Derjenige Moment im Leben Falſtaffs, welcher uns den gewaltigſten Umſchwung ſeines Geſchickes zeigt, iſt ſeine Verbannung durch den König Heinrich, den früheren Gefährten ſeiner Lüſte, im Augenblicke, wo Falſtaff ſeinem Glücke am nächſten zu ſein wähnt. Falſtaff vernimmt das ſtrenge Wort des jugendlichen Königs, durch welches derſelbe ſich feierlich von ſeinem frühern Wandel losſagt und im Bewußtſein ſeines erhabenen Berufes mit ſeiner Vergangenheit

---

zum Herrn über ſeine gefährliche Lage macht, dies iſt der tiefſte Grund unſerer freien, durch nichts getrübten Luſt und Heiterkeit, mit welcher wir uns dem Spötter der Ehre und alles Heldenthums hingeben. Träte uns nicht in dieſer auflöſenden Kraft des Humors zugleich die Freiheit des Gemüths entgegen, welche keine Situation zu beeinträchtigen vermag, ſo würde unſer ſittliches Bewußtſein ſich immer mißbilligend hervordrängen. Jeder geſunde Leſer und Zuſchauer erfährt dieſe Stimmung in ſich, welche wir nur in ihrer letzten Wurzel begreiflich zu machen verſucht haben.

bricht. Erſchütternder konnte kein Wechſel Sir John Falſtaff treffen. Von dem Gipfel frohſter Zuverſicht, ſich von nun an durch ſeinen königlichen Freund im Beſitz aller Mittel zur Befriedigung jedweder Laune und ſinnlichen Luſt zu ſehn, wird er plötzlich durch den furchtbaren Ernſt des Königs aus allen ſeinen Himmeln geſtürzt. Aber die Freiheit ſeines Humors, durch welchen er ſich über jeden Affekt, der ihn zu überwältigen droht, hinausſchwingt, verläßt ihn auch in dieſem Momente nicht. Nicht nur, daß kein Laut der Klage, des Unmuths, oder der Erſchütterung ihm entſchlüpft; er iſt unmittelbar nach der ſtrengen Rede des Königs völlig getröſtet; er greift auch jetzt zu der unverſehrten Waffe ſeines Humors, und löſt durch ihn den tragiſchen Ernſt dieſer Situation für ſich auf, indem er den König als einen ſolchen bezeichnet, der nur eine Maske angenommen habe, um ſich vor der Welt das Anſehn zu geben, der ihn aber alsbald zu ſich beſcheiden werde. Es wäre eine ſehr proſaiſche Auffaſſung, wenn man ſich Falſtaff hier wirklich in ſolchem Wahne befangen vorſtellen wollte. Falſtaff iſt klug genug, um den Ernſt des Königs und der ganzen Situation richtig aufzufaſſen; aber er iſt innerlich frei genug, um ſich auch dadurch nicht in ſeiner Heiterkeit beeinträchtigen zu laſſen. Es iſt dies vielmehr der Gipfel und die höchſte Bewährung ſeines Humors, der auch in dieſen, über ſeine Exiſtenz entſcheidenden Augenblicken Stich hält. Darum ſchließt er auch damit ab und hinterläßt uns das volle, ungetrübte Bild dieſer unbezwingbaren Freiheit des Gemüths. Wie wenig die Auffaſſung, nach welcher Falſtaff aus der Hoffnung auf eine baldige Umkehrung des Königs einen Troſt für ſeine Verbannung ſchöpfe, mit dem Lebensprincip Falſtaffs und mit dem Ton der ganzen Scene übereinſtimmt, beweiſt nichts bündiger, als das Wort, welches derſelbe unmittelbar nach der Rede des Königs an den Friedensrichter Schaal richtet: „Herr Schaal, ſagt Falſtaff, ich bin euch tauſend Pfund ſchuldig." Was will derſelbe damit ſagen? Offenbar kehrt er mit dieſen Worten ſeinen Humor gegen den armſeligen Friedensrichter, der allein durch die Ausſicht auf Falſtaffs mächtigen Einfluß ſich zu der gedachten Anleihe bequemt hat, und für den natürlich mit dieſem Momente aller Nimbus, der Falſtaff bisher umgab, gefallen iſt. Falſtaff erinnert nun, unmittelbar nach dem ſtrengen Spruch des Königs, den Friedensrichter ſelbſt an jenes Darlehn, und erhebt ſich dadurch mit voller Freiheit über die Wendung, welche ſein Schickſal erfahren hat, indem er, ſich ganz in die Seele ſeines Borgers verſetzend, dieſem ſelbſt die tauſend Pfund in das Gedächtniß ruft, welche jetzt im Werthe bis auf Null herabgeſunken ſind. Falſtaff erweckt durch dieſe humoriſtiſche Anregung in Schaal die Anſchauung des Kontraſtes, in welchen er ſich, gegen ſeine frühere Stellung, verſetzt ſieht und ſtumpft dadurch ſowohl den Stachel dieſer demüthigenden Situation ab, als er zugleich auch die troſtloſe Stimmung, in welche ſich der Friedensrichter Schaal durch dieſe Wendung des Geſchicks plötzlich gebannt ſieht, ſelbſt ironiſirt, indem nun jede Ausſicht auf die Wiedererſtattung der tauſend Pfund für ſeinen Gläubiger verſchwunden iſt. Wer in dieſer Erinnerung Falſtaffs nur die Liſt des Verſtandes ſieht, einer Mahnung Schaals zuvorzukommen, und bei demſelben das Gefühl des Vertrauens in Falſtaff zu erwecken, beraubt dieſe Stelle ihres köſtlichſten Humors und ſetzt ſie zu einem gemeinen Kunſtgriff herab. Wir ſehn, im Einklang mit unſerer ganzen Auffaſſung Falſtaffs, darin nur einen Zug ſeiner Freiheit des Humors, der ſich auch der härteſten Kataſtrophe gegenüber noch in ungeſchwächter Kraft zu behaupten verſteht *).

---

*) Es iſt von manchen Kunſtrichtern des Königs ſchroffe, gewaltſame Auflöſung ſeines Verhältniſſes zu Falſtaff hart und unbillig gefunden werden. Hazlitt, Fr. Horn u. A. haben dieſe plötzliche Vernichtung Falſtaffs, des frühern Gefährten der Lüſte des Königs, als Ausdruck einer Gemüthshärte bezeichnet. Ulrici a. a. O. S. 409. giebt zu, daß uns der arme Ritter mit ſeinem plötzlich zerſtörten Paradieſe einiges Mitleid errege und ſucht nur aus der Lage des Königs den gewaltſamen Bruch mit dem gottloſen Gefährten ſeiner Jugend zu rechtfertigen. Damit iſt die Situa-

So ſinnlich und genußſüchtig Falſtaff auch iſt, ſo iſt er doch nicht in die Begierde verſenkt. Falſtaff erſcheint auch nach dieſer Seite hin durchaus nicht der Sinnlichkeit als Sklave unterworfen. Auch hier ſchaltet er mit einer gewiſſen Freiheit, denn er giebt ſich dem Sinnengenuſſe durchaus nicht mit Leidenſchaft hin, er ſchwelgt nicht bis zum Selbſtvergeſſen, er iſt daher unfähig in einem Sinnentaumel unterzugehn; er bringt es vielmehr nur bis zum ſeligen Behagen, welches dem Geiſte noch Raum genug läßt, ſich über den Genuß ſelbſt noch zu ergötzen und mit Lüſternheit dem zukünftigen Reize entgegenzuſehn. Falſtaff weiß ſehr wohl, daß er,

---

tion aber nur verrückt und nicht begriffen. Daß der König von ſeinem Standpunkte aus nicht anders handeln kann, iſt gewiß richtig; er muß öffentlich mit ſeiner Vergangenheit brechen; aber die Härte und Schroffheit gegen Falſtaff wird für dieſen nur ein Mittel, ſich auch jetzt in ſeinem unverſiegbaren Humor zu bewähren. Falſtaff zeigt in dieſer, wie in den Schlachtſcenen des erſten Akts, daß der Humor bei ihm in Fleiſch und Blut übergegangen iſt, der auch in den Kriſen ſeines Lebens aushält. Wir kommen daher auch in dieſer Schlußſcene gar nicht zur Empfindung des Mitleids, weil Falſtaff durch die Selbſtparodie der ganzen Situation uns ſogleich darüber hinweghebt und in die Region der Heiterkeit verſetzt. Wenn die Stimmung des Mitleidens mit Falſtaff das Reſultat dieſer Scene wäre, ſo hätte der Dichter, zum Theil wenigſtens, ſein eignes Bild zerſtört, welches uns bis jetzt ſtets mit der ungetrübteſten Heiterkeit erfüllt hat. Unmöglich kann der Dichter dieſe Geſtalt mit einer Verſtimmung von uns ſcheiden laſſen; dies wäre aber der Fall, wenn dieſe Verurtheilung Falſtaffs uns wirklich zum Mitleiden mit dem Helden des Humors ſtimmte. Dies wäre aber nur möglich unter der Bedingung, daß Falſtaff ſeine Verbannung ſelbſt mit ſchmerzlicher Empfindung vernähme, wenn wir ihn ſelbſt aus ſeinem Gleichgewicht geworfen ſähen. Aber er ſelbſt löſt mit den erſten Worten nach des Königs Rede: „Herr Schaal, ich bin euch tauſend Pfund ſchuldig“ den Ernſt der ganzen Situation auf und befreit ſich augenblicklich von der Schwere des auf ihm laſtenden Verbannungsſpruchs. Seine Selbſtbefreiung ſtellt aber zugleich auch die für den Augenblick geſtörte Heiterkeit in dem Hörer her. Shakespeare will uns grade in dem verhängnißvollſten Momente den Triumph des Falſtaffſchen Humors zeigen und offenbart darin den außerordentlichſten Takt für die innere Abrundung des Charakters.

um ſich ſtets genußfähig zu erhalten, ſich der Sinnlichkeit nicht blind unterwerfen dürfe. Seine ganze Natur widerſtrebt überhaupt, wie wir gezeigt haben, jeder intenſiven Hingebung an irgend einen Affekt, der ihn völlig zu beherrſchen vermöchte. Auch im Genuſſe ſchwebt er daher noch über den Genuß und hat eben ſo über ſich, den Genießenden, die volle Freiheit des Humors, wie er ihn über alle ideale Empfindungen und Affekte ausübt. Falſtaff will eben ſo wenig in den Augen ſeiner Umgebung nüchtern und enthaltſam erſcheinen, als er ſich wirklich einbildet, durch ſeine prahlhaften Erzählungen für einen Heros zu gelten; er will nicht über ſeine Genußſucht täuſchen, ſo viel er dieſelbe auch durch die verwegenſten Verſicherungen des Gegentheils vor ſeinen Umgebungen zu verhüllen ſcheint. Auch hier parodirt er nur ſich ſelbſt und ergötzt ſich an dem Humor, durch welchen er den Schein des Ernſtes in tauſendfachen Wendungen herauszukehren vermag. Immer taucht auch in der Sphäre des ſinnlichen Genuſſes die Freiheit des Gemüths, die Herrſchaft über den Stoff, als das Princip der Natur Falſtaffs auf.

Nach unſerer Entwicklung liegt der Zauber, den Falſtaff auf uns ausübt, alſo weſentlich in dieſer formellen Freiheit des Gemüths, welche er in jedem Augenblicke durch die Kraft des Humors bewährt. Derſelbe iſt alſo nicht etwas Accidentelles, ſondern die eigentliche Subſtanz von Falſtaffs Lebensprincip. Das Princip der Negativität jedes beſtimmten Pathos, das Hinausſein über jeden den Menſchen einſchränkenden Affekt erſcheint entweder in der Geſtalt *diaboliſcher Ironie*, oder des *Humors*. Die erſtere löſt ebenfalls alles Beſtehende auf, weil ſie ſich gegen alles Seiende kehrt, das ſie in Nichts verwandeln will. Dieſelbe erfaßt aber in der Auflöſung nur das Moment der Negativität alles Einzelnen, welches beſtimmt iſt unterzugehn, weil es der Gattung nicht entſpricht. Die diaboliſche Ironie, welche in dem Unmuth über jede Exiſtenz, über jede Form geiſtigen und natürlichen Lebens wurzelt, erfährt aber zugleich ſtets ihre Ohnmacht, weil ſich das Leben in immer neuen Geſtalten und Formen wiedererzeugt und zu immer reiferen Formen entfaltet *). Die diaboliſche Ironie iſt daher von jeder Verſöhnung, jedem innern Frieden fern und wirkt nur als Ausdruck eines abſoluten, ſich immer erneuernden Zwieſpalts auf uns. Sie iſt in ihrer vollendeten Geſtalt das mephiſtopheliſche Bewußtſein. Hier ſpielt der Humor nur inſofern hinein, als ſich dieſe Ironie gegen das wirklich Unhaltbare und Vergängliche richtet, was ſich aber doch noch erhalten will; was der Form nach zwar beſteht, während der Geiſt es bereits aufgelöſt und vernichtet hat. Alſo nur inſofern ſich das mephiſtopheliſche Bewußtſein gegen eine Beſtimmtheit des Bewußtſeins, oder gegen ein Pathos kehrt, was werth iſt aufgehoben zu werden, weil der neue Geiſt ſich ſchon als der Sieger ankündigt, nur inſofern vermag es auch humoriſtiſch aufzutreten, wie z. B. in der bewunderungswürdigen Scene des Mephiſtopheles mit dem Schüler, in welcher ein zwar noch beſtehender, aber ſchon untergrabener Geiſt in ſeiner Beſchränktheit aufgezeigt wird. Sobald aber die diaboliſche Ironie ſich gegen das Beſtehende, als ſolches, richtet und in ihm das Recht der Exiſtenz überhaupt bekämpft, muß ſie nothwendig alles Humors baar und ledig ſein.

Falſtaff richtet ſich nun durchaus nicht, wie die diaboliſche Ironie, gegen die Exiſtenz überhaupt, weil dieſelbe ihn gar nicht

---

*) Die diaboliſche Ironie, ſowohl in ihrem, jede beſondere Exiſtenz negirenden Bewußtſein, als in dem davon unzertrennlichen Gefühl der Ohnmacht, welches ſie unabläſſig erfährt, ſpricht Mephiſtopheles gleich beſtimmt und klar aus. Das erſte Moment in den Worten:

„Ich bin der Geiſt, der ſtets verneint,
Und das mit Recht, denn alles was entſteht
Iſt werth daß es zu Grunde geht."

Das zweite Moment in dem Bekenntniß der Unvergänglichkeit des Lebens indem er ſagt:

„Wie viele hab' ich ſchon begraben!
Und immer circulirt ein neues, friſches Blut.
So geht es fort, man möchte raſend werden!"

beſchränkt, ſondern er läßt alle Lebensformen frei gewähren, ohne jedoch in ihnen bindende Mächte für ſich anzuerkennen. Darum iſt ſein Humor verſöhnend und er ſelbſt, trotz ſeiner Laſterhaftigkeit, ſtets ergötzlich. Aus Falſtaff ſpricht freilich nicht dasjenige verſöhnte humoriſtiſche Bewußtſein, welches ſich freiwillig in den ganzen Umfang ſelbſt der geringfügigſten Endlichkeiten einläßt, um dieſelben durch den Kontraſt mit der Idee zu vernichten, welches das Unendliche mit den winzigſten Exiſtenzen in Berührung ſetzt, weil ſich auch in ihnen das ideale Reich abſpiegelt. Falſtaff iſt aber, obwohl ganz in die grob ſinnlichen Elemente des Lebens verſtrickt, doch wieder durch die Freiheit, mit welcher er ſein eignes Bewußtſein behandelt, nicht der Herrſchaft derſelben, als Knecht unterthan. Darum läßt er ſelbſt in den Momenten, in welchen er dem Lügengeiſt und der Lüſternheit verfallen iſt, keine ſittliche Indignation gegen ſich aufkommen, weil er, zwar im Schlamm des Lebens ſteckend, doch humoriſtiſch mit ſeinem Bewußtſein ſpielt.

Freilich löſt Falſtaff alle idealen Potenzen des Lebens auf denn ſie haben für ihn gar keinen Werth. Alles, was auf dem idealen Grunde der Anerkennung Anderer beruht, wie etwa die ritterliche Ehre, zerſetzt er, indem er daran den Maaßſtab der endlichen, materiellen Zweckmäßigkeit legt, aber er iſt in dieſer Auflöſung zugleich ſelbſt idealiſtiſch, denn er kehrt die Dialektik ſeines Humors gegen die, ſo zu ſagen, unbefangen und kritiklos von dem Bewußtſein reſpektirten Mächte, welche den Menſchen beherrſchen, und entzieht ſich, indem er, kraft ſeines Humors, mit den idealen Potenzen ſpielt, ihrer Herrſchaft. Wer ſo, wie Falſtaff, über das Dogma der Ehre philoſophirt und daſſelbe hinweg ironiſirt, der offenbart im Augenblick ſeiner zerſetzenden Thätigkeit zugleich eine ſolche formelle Freiheit des Geiſtes, daß dieſelbe jeden Unwillen in uns erſtickt, der ſich ſonſt gegen eine ſo materielle Geſinnung regen müßte.

Indem nun Falſtaff mit ſeinem Humor gegen die geſammten geſellſchaftlichen Mächte, welche er vorfindet, Krieg führt, ſo beweiſt er auch darin die formelle Geiſtesfreiheit, welche jede Lebensform ſeiner Dialektik unterwirft und ſie auflöſt. Dies geſchieht nun bei Falſtaff nicht vermittelſt eines wirklich kritiſchen Prozeſſes, ſondern durch ſeine Handlungen und den Schein des Ernſtes, mit welchem er dieſelben rechtfertigt. Derſelbe parodirt daher die öffentlichen Verhältniſſe und Zuſtände, in welche er verſetzt iſt, ſowohl durch den Witz der Situationen, als durch die humoriſtiſche Rechtfertigung ſeines ganzen Treibens. Falſtaff hat mithin, außer der allgemeinen Bedeutung ſeines humoriſtiſchen Bewußtſeins, das wir entwickelt haben, noch die konkrete Beſtimmung mitſammt ſeiner komiſchen Kompagnie die geſchichtlichen Zuſtände und Verhältniſſe Englands in ſeiner Zeit zu parodiren *).

England iſt, nachdem ſich Heinrich Bolingbroke durch die Vereinigung ſeiner ſchlauen Klugheit und des Unwillens der Großen über das Regiment des unköniglichen Richard, der Krone bemächtigt hat, in einen Zuſtand innerer Schwäche und Haltungsloſigkeit übergegangen. Gegen Heinrich IV. reagiren die in ihren Erwartungen getäuſchten, ſelbſtſüchtigen Großen, welche im Könige nur ihr Geſchöpf erblicken, gegen das ſie ihre Anſprüche mit Gewalt durchzuſetzen hoffen. Das ganze Gemeinweſen iſt in ſich geſpalten und bietet nur das Intereſſe eines Kampfes dar, in welchem die Klugheit des Königs über die Einheitsloſigkeit ſeiner vielköpfigen Gegner und die beſonnene Tapferkeit des Prinzen Heinrich über die wilde Kühnheit Heinrich Percys ſiegt. Auf keiner der beiden Seiten iſt indeſſen ein eigentlich ſittlicher Gehalt und ein ſubſtan-

---

*) Es muß als ein Verdienſt Ulricis anerkannt werden, auf den Zuſammenhang Falſtaffs mit den geſchichtlichen Verhältniſſen ſeiner Zeit zuerſt aufmerkſam gemacht und von dieſer Seite her die Bedeutung Falſtaffs und das Recht ſeiner Exiſtenz in den beiden Theilen Heinrichs IV. gerechtfertigt zu haben. A. a. O. S. 407. u. ſ. f. So wenig wir uns mit der allgemeinen Auffaſſung Ulricis in Betreff Falſtaffs vereinigen konnten, weil derſelbe nicht bis zu der letzten Wurzel unſeres Wohlgefallens an dieſer Geſtalt vorgedrungen iſt, ſo ſehr müſſen wir Ulricis Anſicht von der konkreten Beziehung Falſtaffs zu den geſchichtlichen Verhältniſſen ſeiner Zeit theilen.

zielles Intereſſe. Nur in dem Siege des Prinzen Heinrich, welcher uns den ſelbſtbewußten Helden ankündigt, ſehn wir die Verheißung einer Wiederbelebung nationaler Intereſſen. In der Gegenwart aber arbeiten ſich die Parteien in einem Kampfe von Liſt und Gewalt gegen einander ab, ohne daß auf irgend einer Seite eine eigentlich ſittliche Idee zur Geltung kommt. Inſofern aber die Einheit des Staats die Bedingung nationaler Kraftentwicklung iſt, ſo iſt auch der Sieg Heinrichs IV., der zunächſt nur für die Befeſtigung ſeiner uſurpirten Gewalt kämpft, über die ſelbſtſüchtigen Großen ein berechtigter, weil er wenigſtens den Grund zur Befeſtigung der innern Ordnung und der Energie nach außen legt. Erſt mit der Thronbeſteigung Heinrichs V. kommt wieder ein höheres Intereſſe in die Geſchichte, denn er ſammelt die Kraft der Nation zu einem glorreichen Kampfe gegen Frankreich und haucht ihr wieder Liebe für gemeinſame Intereſſen ein.

Bei einem ſolchen Zuſtande des Gemeinweſens, wie England unter Heinrich IV. zeigt, liegt nun das Recht Falſtaffs und ſeiner Umgebung darin, dieſe gegebenen Verhältniſſe durch ihr Treiben gründlich zu parodiren. Indem der Staat überhaupt das Bild eines in Partikularitäten ſich zerſplitternden Gemeinweſens darbietet, erſcheint auch Sir John Falſtaff mit den Seinen gleichſam wie ein Staat im Staate, der, unbekümmert um irgend eine Autorität, ſich ganz nach ſeiner Willkühr in Bewegung ſetzt. Falſtaff parodirt alſo durch ſein Treiben die Abweſenheit jeder ſittlichen Autorität im Staate, das mit dem Schein der Idealität umgebene Ritterthum, den kläglichen Rechtszuſtand, den unſittlichen Inhalt der Parteikämpfe, die Selbſtſucht der Großen, wie die davon unzertrennliche Falſchheit und Unzuverläſſigkeit im Lebensverkehr. Falſtaff löſt mithin durch die parodirende Macht ſeines Humors die geſammten Zuſtände des damaligen öffentlichen Lebens auf und zeigt uns, gleichſam in der umgekehrten Handſchrift, die Wahrheit der geſchichtlichen Verhältniſſe ſeines Vaterlandes. Es verſteht ſich, daß Falſtaff dieſe Zuſtände des Gemeinweſens nicht ſelbſtbewußt parodirt; dazu gehörte, daß er ſelbſt von einer ſittlichen Idee getragen würde, aber die ganze Ausbreitung Falſtaffs und ſeine Verflechtung mit dem ernſten Theile des hiſtoriſchen Dramas iſt nur unter der Bedingung eines ſo gearteten Gemeinweſens dichteriſch zuläſſig. Darin iſt auch die künſtleriſche Weisheit begründet, welche Falſtaff mit dem Augenblick der Thronbeſteigung Heinrichs V. von dem Schauplatz abtreten läßt; denn mit dem Momente, wo die nationalen Intereſſen einen Aufſchwung nehmen und ſittliche Gewalten ſich wieder regen, hat die Geſtalt Falſtaffs keine Stelle mehr, welche jede Autorität, welcher Art ſie auch ſein mag, auflöſt und ſich nur in der unerſchöpflichen Verſpottung jedes ernſten Lebenszweckes genießt. Hier würde Falſtaff eben ſo ſtörend ſein, als er in Heinrich IV. ergötzend wirkt.

Demnach erſcheinen alle Situationen Falſtaffs in Heinrich IV. als Parodien der öffentlichen Zuſtände. Die Beraubung der reiſenden Kaufleute, die maaßloſe Prahlhaftigkeit Falſtaffs in ſeinen im Namen des Königs und dann des Prinzen gehaltenen Reden, ſein Feldzug gegen die Rebellen, ſeine angenommene Maske auf dem Schlachtfelde, und im zweiten Theile die Abfertigung des Oberrichters, die Werbung der Rekruten, die Behandlung der beiden Friedensrichter, alles dies zuſammengenommen bildet zugleich eine Gallerie von Parodieen, wodurch das nur mit dem Schein von Idealität verbrämte, Ordnung und Sicherheit gefährdende Treiben des Ritterſtandes mit ſeinem hohlen Pathos, die Gravität des Königs ohne ächte innere Würde, das mangelnde ſittliche Intereſſe in dem Kampfe der Parteien, der traurige Rechtszuſtand und die überall hervortretende Selbſtſucht allſeitig verſpottet werden. Erſt die Durchdringung beider von uns entwickelten Momente, die jede ideale Potenz des Lebens verſpottende, aber mitten in der Benutzung aller möglichen unſittlichen Hebel ſich ſelbſt parodirende Freiheit des Humors und die komiſche Auflöſung der von ſubſtanziellem Intereſſe entblößten Zuſtände Englands unter Heinrich IV. erklärt die poetiſche Berechtigung und den abſoluten Grund des unerſchöpflichen Genuſſes, welchen Sir John Falſtaff für alle Zeiten gewährt, vollſtändig.

Eine das Bild dieſer grandioſen Inkarnation des Humors ganz reproducirende Darſtellung gehört zu den größten Aufgaben der Schauſpielkunſt *), denn es wird dazu eine wahrhaft urſprüngliche Kraft humoriſtiſcher Anſchauung gefordert und eine unbedingte Herrſchaft über jene unlehrbaren Accente, welche das Bild des genußſüchtigſten und zugleich witzigſten, alle Idealität parodirenden und durch den unerſchöpflichen Reichthum ſeines Humors ſich aus

---

*) Schon in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 85 haben wir die Verſinnlichung Falſtaffs durch L. Devrient, welche in Deutſchland zu ſeiner Zeit eines großen Anſehns genoß, als eine nur theilweiſe befriedigende bezeichnet. Die Blitze des Genies verbargen ſich auch hier nicht; in einzelnen Zügen leuchtete auch eine ſo urſprüngliche komiſche Kraft hervor, daß wir den genialen Ritter in ſeiner alles parodirenden Freiheit ganz vor uns ſahen. Aber Devrient gab kein Geſammtbild, zog überhaupt den Falſtaff viel zu ſehr in das grob Sinnliche herab und raubte ihm dadurch den Ausdruck der ſchrankenloſen, über die Verhältniſſe, wie über die Leidenſchaften und Affekte, über die idealen Intereſſen, wie über die rohe Begierde ſchwebenden Heiterkeit. Devrient griff, was damit zuſammenhängt, viel zu ſehr zu den ſinnlichen Hebeln, und zog dadurch nicht ſelten Falſtaff zur Carrikatur herunter. Nach dem, was wir über die Darſtellung Schröders geleſen haben, muß dieſer große Künſtler auch in dieſer Rolle eine bewunderungswürdige Kraft ausgeübt haben. Wer ſich nicht zur Anſchauung des von uns entworfenen Bildes Falſtaffs erheben und den letzten Grund des Ergötzens dieſer größten komiſchen Figur aller Zeiten in ſeiner Seele durchleben, alſo ſich ganz in die Freiheit der Falſtaffſchen Weltanſchauung verſetzen kann, der wird uns nie befriedigen, er mag im Einzelnen auch noch ſo komiſch wirken. Wir haben uns bei dem Charakter des Falſtaff nicht weiter auf eine Durchführung der beſonderen Situationen eingelaſſen, weil uns hier jeder Verſuch, durch eine Analyſe lehren zu wollen, pedantiſch erſchien. Demjenigen Künſtler, welcher die humoriſche Stimmung Falſtaffs durchleben kann und jener komiſchen Accente mächtig iſt, welche augenblicklich elektriſch wirken, weil ſie uns ſogleich von jedem Ernſt des Lebens entbinden, fällt die Darſtellung der beſondern Situationen ganz von ſelbſt zu; denn ſie ſind ja weſentlich nur die unerſchöpflichen Variationen deſſelben Themas.

jedem Konflikt ſiegreich erhebenden Menſchen abſpiegeln. Die Wohlbeleibtheit des ſtattlichen Mannes, ſein nur auf ſinnliches Behagen gerichtetes Trachten, ſeine jeden Affekt, als eine Beeinträchtigung des Lebensgenuſſes verſchmähende heitere Ruhe ſollen uns bei ſeinem Anblick ſtets in die behaglichſte Stimmung verſetzen, wie der Reichthum ſeines Witzes und die unverſiegbare Erfindungskraft ſeines Humors uns mit der Zuverſicht zu dem genialen Ritter erfüllen müſſen, daß er ſich durch den Humor auch der gefährlichſten Lage gewachſen fühlt. Die Verſatilität ſeines Geiſtes, nie verlegen um einen, jeden bedrohlichen Ernſt auflöſenden Einfall, ſoll uns in dem in die Materie Verſenkten zugleich denjenigen verſinnlichen, welcher ſich durch den Humor ſtets ſiegreich über ſie erhebt, und ſich gleichwohl nie dazu verſteht, dem Geiſte irgend ein Zugeſtändniß ſeines Werthes vor dem materiellen Genuſſe zu machen.

Weibliche Charaktere.

XI.

Gretchen im Fauſt.

Die Darſtellung Gretchens iſt eine der größten Aufgaben der Schauſpielkunſt, weil ſie die Verſinnlichung der gewaltigſten Gegenſätze fordert und uns durch eine Fülle von Stadien eines vollen Menſchenlebens zu geleiten hat. Das kindlich einfache, unbefangene Mädchen, in dem die tiefe Neigung für Fauſt erwacht, ſich zur vollen Innigkeit und Leidenſchaft ſteigert, durch welche die Sinne und das Gemüth gleich mächtig gefeſſelt ſind, das zur rückhaltloſen Hingebung, dann zu Verbrechen fortſchreitet, das den Stachel der Reue und der ſittlichen Verzweiflung in ihrem Buſen empfindet, vom Graus des innern Elends zermalmt und durch die Energie ihrer Buße endlich erlöſt wird, fordert eine Welt von Tönen, wie ſie faſt nie eine einzige Darſtellerin in ſich trägt. Der friſcheſte Duft des Jugendreizes und das durch Schuld und Leiden zerſtörte Mädchen ſollen uns von einem und demſelben Individuum vergegenwärtigt werden. Der Ton der einfachen, ungebrochenen, kindlichen Natur ſoll mit den Tönen erwachender Luſt, der Schwermuth, der überwallenden Leidenſchaft, wie mit den Tönen der Reue, der Zerknirſchung, wilder Verzweiflung und endlich der Geiſteszerrüttung aus ein und derſelben Bruſt hervordringen! Wie ſelten wird ſich hier der Anfang mit dem Ende in Eins zuſammenziehn! Ein ſchönes, reizendes Naturell, das uns in die holde Unbefangenheit und die erwachende Innigkeit Gretchens ganz einzuführen vermag, wird im Verlauf der Darſtellung meiſt den Schlägen des furchtbaren Geſchicks, welche das Gemüth Gretchens zermalmen, ohnmächtig erliegen. Wir werden es einer ſolchen Perſönlichkeit ſelten glauben, daß ſie von den Furien der Reue und Verzweiflung zernagt und der Geiſteszerſtörung preisgegeben wird. Umgekehrt wird eine Künſtlerin, welche der Töne der Verzweiflung mächtig iſt, welche über jene tragiſchen Accente gebieten kann, die in uns alle Nerven erzittern machen, uns ſelten den vollen Schein der Unbefangenheit, Naivetät und zarten Innigkeit zu erwecken im Stande ſein; ſie wird in der Regel das naive Gretchen dem in ſich gebrochenen, zerſtörten Gretchen opfern. Die Verſinnlichung dieſer Gegenſätze iſt, wie wir angedeutet, die Klippe dieſer vielleicht größten Aufgabe für eine Darſtellerin, in welche ſich auch die genievollſte Schauſpielerin nur nach und nach völlig hineinleben wird. Verſuchen wir nach dieſen allgemeinen Vorbemerkungen in den Charakter ſelbſt und die Uebergänge der Seelenzuſtände näher einzugehn.

Gretchen ſtellt uns die drei großen Phaſen der ewigen Geſchichte des menſchlichen Geiſtes dar, die *Unſchuld*, den *Fall* und die *Erlöſung*, oder den Zuſtand unbefangenen Verhaltens und Empfindens, in welchem die Gegenſätze des Guten und Böſen noch eingehüllt ſind, den Zwieſpalt der Seele, der mit dem Momente anhebt, in welchem ſie aus dem unbefangenen Empfinden herausgetrieben iſt, der alle Stadien bis zur Geiſteszerrüttung durchläuft und endlich die aus der Unendlichkeit der Reue und Buße ſich erhebende Erlöſung. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Moment des Zwieſpalts und des Gegenſatzes den größten Reichthum in der Entfaltung darbietet, während der Standpunkt der Unſchuld und der Erlöſung dem Dichter nur ein geringes Verweilen geſtatten, weil ſie keiner mannigfaltigen Entwicklung fähig ſind.

Die verlaſſene Unbefangenheit iſt erſt der Beginn der Gemüthskämpfe; die Leidenſchaft ſetzt ſchon die Zerſtörung der urſprünglichen Einheit voraus. Weder der Zuſtand der Unſchuld, noch der vollbrachten Erlöſung, in welchem der Zwieſpalt überwunden worden iſt, ſind die eigentliche Fundgrube für die Poeſie, denn ihr Reichthum beruht grade auf der Entfaltung des innern Lebens, in welchem Gegenſatz, Kampf und das Auf- und Abwogen des Gemüths ihre eigentliche Stätte haben.

Bei der Entwicklung Gretchens gewährt es nun das Hauptintereſſe, die Momente des Uebergangs ſcharf herauszuheben und mit Beſtimmtheit ins Bewußtſein zu faſſen. Dadurch wird auch den Darſtellerinnen der weſentliche Gewinn erwachſen, das vollſtändige Bild aller Phaſen dieſes reichen Gemüthslebens in ſich aufnehmen und verarbeiten zu können. Gretchen beginnt mit dem Ausdruck der vollſten Unſchuld, d. h. eines Zuſtandes, in welchem der Gegenſatz zwiſchen ſubjektiver Empfindung und dem Sittengeſetz, zwiſchen Neigung und Pflicht noch gar nicht erwacht iſt. Gretchen iſt nur ſittlich, inſofern ſie in chriſtlicher Zucht und Frömmigkeit aufgewachſen iſt, aber ſie iſt zugleich noch das ganz unbefangene Kind, das eben für nichts zur Beichte geht und über welche Mephiſtopheles keine Gewalt zu haben bekennt, weil dieſe erſt mit dem Moment des erwachenden Gegenſatzes im Subjekte anhebt. Gretchens erſte Antwort *) auf die kecke Anrede des Fauſt wird ihr von dem Gefühl ſtrenger Sitte eingegeben, in der ſie aufgezogen worden iſt. Sie kommt aus der Kirche, wo ſie für nichts gebeichtet hat, von weltlichen Gedanken fern den Blick in frommer Einfalt vor ſich hin gerichtet. Da trifft ihr Ohr plötzlich Fauſts weltliche, dreiſte Anrede. Gretchen iſt überraſcht und verletzt zugleich. Ihr Mutterwitz giebt ihr die treffend abweiſende Erwiederung ein, welche augenblicklich erfolgt und aus der wir die Verwunderung, wie die Empfindlichkeit über Fauſts Anſinnen zugleich heraushören wollen. Es iſt der Ton dieſer erſten Zeilen ungemein ſchwer zu treffen, denn er ſoll die zarte Gränze zwiſchen dem Ausdruck der Sittſamkeit und ſchnippiſcher Abfertigung halten. Auf keinen Fall darf er ſich nach der letzten Seite überwiegend hinneigen. Es iſt ein kurzer Moment, der uns zugleich mit dem lebhafteſten Intereſſe für Gretchen erfüllen und Fauſts unmittelbar folgende Worte begreiflich machen ſoll *). Gretchen, aus ihrer Andachterfüllten Stimmung plötzlich aufgeſchreckt, blickt zu dem kecken Ritter auf; ihr Blick iſt ſtreng und ſittig, die Worte folgen in raſcher Improviſation, eine innere Bewegung über das Ungewöhnliche dieſer Situation iſt unverkennbar; ſie beflügelt ihre Schritte, die ſie uns in wenig Augenblicken entrücken; Blick und Ton haben hier die ſehr ſchwierige Klippe eines zu großen Selbſtbewußtſeins zu vermeiden. Alles ſoll den Charakter der Unbefangenheit, augenblicklicher Eingebung und einer durch die Sittigkeit bedingten Begegnung athmen.

---

*) „Bin weder Fräulein, weder ſchön,
Kann ungeleitet nach Hauſe gehn."

Das Hauptintereſſe und das Hauptaugenmerk der Darſtellung Gretchens wird die Auffaſſung und Verſinnlichung der Uebergänge aus der Unbefangenheit zum Werden der Leidenſchaft und zum Hervorbrechen des Schuldbewußtſeins bilden. Margarethe iſt mit Fauſts Bild beſchäftigt. Sie nimmt daſſelbe aus dem Schrein ihres Innern hervor und beſchaut es wohlgefällig; die Erinnerung an die erſte kecke Begegnung Fauſts verbindet ſich zugleich mit einer Rechtfertigung ſolcher Keckheit **). Der Ritter hat angefangen Gretchen

---

*) Fauſts unmittelbar der Antwort Gretchens folgende Worte reflektiren ganz dieſen Eindruck:

„Beim Himmel, dieſes Kind iſt ſchön!
So etwas hab' ich nie geſehn.
Sie iſt ſo ſitt- und tugendreich,
Und etwas ſchnippiſch doch zugleich."

**) Gretchen ſagt von Fauſt:

„Er ſah gewiß recht wacker aus,
Und iſt aus einem edlen Haus;

intereſſant zu werden, ohne daß ſie es ſich ſelbſt zu geſtehn wagt. Gretchen verläßt uns ſinnend, wir aber wiſſen ſie mit dem Eindruck, den Fauſt auf ſie gemacht hat, bereits mit Luſt beſchäftigt. Das dritte Stadium der Entwicklung zeigt uns dieſelbe in einer ihr ſelbſt unerklärlichen Stimmung. Ein unbeſtimmtes Sehnen hat ſich ihrer bemeiſtert; die Bangigkeit, welche ſie überfällt, iſt das ihr ſelbſt unbewußte Bangen vor einer Herzensgewalt, der ſie dieſen Namen noch nicht zu geben wagt, und welche ſich doch ſchon in das Reich friedlicher, harmloſer Wünſche in verkappter Geſtalt eingeſchlichen hat. So erſcheint ſie uns ſchwankend zwiſchen der eignen, ihr bewußten, und der unbewußten, als eine fremde Macht von ihr bezeichneten Empfindung *). In dieſer Gemüthsſtimmung greift ſie zum König von Thule. Sie beginnt das Lied mit dem Ausdruck eines gepreßten Herzens, welches ſich in der Recitation dieſes Liedes Luft zu machen ſucht. Mit dem Vortrage des Liedes wird die Stimmung freier, der Ton dringt voller aus der jungfräulichen Bruſt, weil Gretchen ſich in den Inhalt des Liedes mit Luſt hineinlebt; denn im König von Thule wird ja die volle, ungetheilte Hingebung des Menſchen an ein ihm unſchätzbar gewordenes Kleinod verherrlicht, deſſen Verluſt er nicht überleben kann, weil ſein Gemüth nur in dem Genuß dieſes Gutes lebt und er durch daſſelbe allein ſeine Lebenskraft empfängt. Gretchen anticipirt

---

Das kennt' ich ihm an der Stirne leſen —
Er wär' auch ſonſt nicht ſo keck geweſen."

*) Wir haben in Obigem die ſo bedeutungsvollen Zeilen, welche den Uebergang aus dem unbefangenen Verhalten Gretchens zum Erguß der Empfindung im König von Thule machen, in den Gedanken gefaßt:

„Es iſt ſo ſchwül, ſo dumpfig hie
Und iſt doch eben ſo warm nicht drauß?
Es wird mir ſo ich weiß nicht wie —
Ich wollt' die Mutter käm' nach Haus.
Mir läuft ein Schauer über'n ganzen Leib —
Bin doch ein thöricht furchtſam Weib!"

gewiſſermaßen durch die Recitation des Königs von Thule unbewußt ihre ſpätere, ungetheilte Leidenſchaft zu Fauſt. Ihre Stimmung zieht ſie darum unwillkührlich zu dieſem Liede, weil ihr darin die Herzensgewalt in ſo einfachen und ergreifenden Tönen gegenſtändlich erſcheint, welche ſich in Gretchens Seele ſchon eingeſchlichen hat. Dieſer tiefe Zuſammenhang des Königs von Thule mit Gretchens Stimmung ſoll uns die Darſtellerin durch die ganze Art der Recitation verſinnlichen; durch ſie wollen wir das gepreßte und ſich frei machende Herz vernehmen.

Mit dem Fund des Schmuckkäſtchens beginnt ſich der Gegenſatz der ſinnlichen und ſittlichen Seite in Gretchen zu regen. Der Anblick des ſchönen Geſchmeides blitzt Luſt und Begehren in ihr Herz hinein. Weil aber die Freude an dem Schmuck an und für ſich noch gar nichts Sündliches iſt, ſondern es erſt durch die erwachende Begierde und die ſich daran knüpfende Verheimlichung vor der Mutter wird, ſo erſcheint uns auch Gretchen hier zunächſt noch völlig unbefangen und in harmloſer Freude über den ſchönen Fund. Nur in dem Seufzer, der ſich am Schluß der Scene aus Gretchens Herzen herausſtiehlt, ahnen wir, daß das einfache Kind aus ſeinem ruhigen Gleiſe herausgetreten iſt, indem ſie ihre Wünſche weiter ſchweifen läßt, als ihre Lage geſtattet *). Mit der heimlichen Klage über das äußere Loos, das ihr zugefallen, iſt ein erſter, zwar noch unſcheinbarer Zwieſpalt in Gretchen geſetzt, den wir jedoch nicht ohne Bangen verfolgen. Die Darſtellerin hat hier die doppelte Aufgabe, ſowohl die volle, zunächſt ganz unbefangene Freude Gretchens, wie die leiſe ſich hervordrängende Klage als den Beginn des Gegenſatzes im Gemüthe zu verſinnlichen.

Da die fromme Einfalt der Mutter das erſte Käſtchen der Kirche überliefert hatte, ſo mußte ein zweites die ſchon entzündete

---

*) „Nach Golde drängt,
Am Golde hängt
Doch Alles. Ach wir Armen!“

Luſt am Schmuck wieder anfachen. Mit dem Funde des zweiten Schatzes aber verbindet ſich der Gedanke der Verheimlichung desſelben vor der Mutter, welche die Verführerin Marthe mit Erfolg anräth. Zum erſtenmale ſehn wir Gretchen in Marthes und gleich darauf in Mephiſtopheles Geſellſchaft, die holde Unſchuld und Unbefangenheit von dieſen Gewalten umſtrickt, deren Furchtbarkeit ſie nicht ahndet, weil in ihr Bewußtſein ſelbſt der Gegenſatz des Sittlichen und Sinnlichen noch nicht eingedrungen iſt. Mephiſtopheles kann erſt in dem Momente in Gretchen eine unheimliche Empfindung wecken, als ſie in ihm ein Element ahndet, was ſchon in ihr ſelbſt Platz genommen hat. In dieſer Scene offenbart uns Gretchen in wenigen Zügen noch die ſchöne, kindliche, ungebrochene Natur, welche ſich indeſſen durch die erwachte Luſt am weltlichen Tande auch der ſinnlichen Luſt und der Verführung zugänglich zeigt.

Fauſts Neigung zu Gretchen beruht urſprünglich auf der ſinnlichen Luſt, mit der ſich durch die edle Natur derſelben das Erwachen des ſittlichen Menſchen verbindet, wie umgekehrt Gretchens urſprünglich reine Liebe durch Fauſt von der Gewalt der Sinnlichkeit herabgezogen wird. Beide nehmen den entgegengeſetzten Ausgangspunkt und wirken daher auch in ihrer Leidenſchaft zu einander zunächſt in entgegengeſetzter Weiſe. Da die Liebe den ganzen Menſchen umfaßt, Geiſt und Sinne in untrennbarer Einheit ergreift, ſo ruft jeder der beiden Liebenden in dem Andern dasjenige Element wach, welches urſprünglich in ihm nur ſchlummerte und gleichſam latent war. Durch Gretchen taucht die ſittliche Regung in Fauſts Seele empor, durch Fauſt taucht in Gretchen die ſinnliche Gewalt auf. Dies Verhältniß muß ſich nun auch in der Verſinnlichung der nächſten Scenen, welche die Entwicklung dieſer Leidenſchaft zu ihrem Inhalte haben, vor uns entfalten.

Die nächſte Scene zwiſchen Fauſt und Gretchen im Garten zeigt uns das Werden der Leidenſchaft in der Letztern. Die reine, innige, von allem Heuchelſchein entfernte Natur Gretchens und Fauſts in Entzücken über dieſes liebenswürdige, unbefangene Geſchöpf ſchwelgendes Empfinden ſchatten ſich gegen das ſchon im Erſcheinen alle Leidenſchaft verhöhnende Paar, Marthe und Mephiſtopheles, erſchütternd ab. Den Tönen Gretchens, aus denen das volle, unverfälſchte, in Jugendfriſche athmende Mädchenherz ſpricht, folgt wie ein Hohn dieſes erwachenden Frühlings der frivole, klangloſe und zudringliche Ton des kuppleriſchen Weibes, wie den Tönen des Entzückens und tief athmender Leidenſchaft Fauſts die diaboliſche Ironie des Mephiſtopheles auf alle Liebesleidenſchaft. Die erſte ſchöne Schilderung Gretchens, durch welche ſie ihr Thun und Treiben in rührender Einfachheit vor uns enthüllt, fordert vor Allem die Verbannung jedes an eine Selbſtgenügſamkeit ſtreifenden Zuges. Denn dieſe herrliche Selbſtſchilderung ſoll uns weſentlich einen Blick in die von allem Prunk ferne Natur Gretchens gewähren, in der kein Zug weder von erheuchelter Beſcheidenheit, noch von Selbſtüberſchätzung ſichtbar iſt. Gretchens Ton iſt der der vollen, lautern Wahrheit, indem ſie die Laſt beengender Verhältniſſe eben ſo wenig mit dem Schein falſcher, prunkender Demuth verhüllt *), als auf ihre Erfüllung ſchwerer Pflichten ein beſonderes Gewicht legt. Als eine unmittelbar dem Rechten dienende ſchöne Natur legt ſie ihr ganzes Weſen offen und prunklos vor uns aus. Der Ton kindlicher Einfachheit iſt in dieſer Erzählung darum ſo ſchwierig zu treffen, als die Gefahr ſo nahe liegt, an den Ton gemachter Einfachheit zu ſtreifen und dadurch den ganzen Eindruck zu zerſtören.

Dieſer Schilderung, in der ſich das holdſelige Geſchöpf in

---

*) Dieſer Zug tritt beſonders ſchlagend hervor in der Erwiederung auf Fauſts Worte nach Gretchens Schilderung, wie ſie das kleine, an ihre Sorgfalt gewieſene Kind gepflegt hat. Fauſt ſagt:

„Du haſt gewiß das reinſte Glück empfunden."

Gretchen läßt in ihrer Antwort, anſtatt nur den Genuß ſo ſorgenvoller Stunden zu preiſen, zunächſt der lebendigen Erinnerung an ſchwere Stunden ihr volles Recht. Die ſelbſtgefällige Zufriedenheit würde nicht gezögert haben, vor Allem Fauſts Rede zu beſtätigen.

reizender, unreflektirter Sittlichkeit malt, folgt der Ausdruck der erſten liebeglühenden Empfindung für Fauſt nach. Wir ſehn die wiederkehrenden Liebenden in vertraulichem Liebesgeflüſter. Das verſchämte Geſtändniß, das harmloſe Liebesorakel, das mit der entzückenden Beſtätigung der Gegenliebe ſchließt, der neckiſche Muthwille und endlich das Gefühl der geiſtigen Ueberlegenheit Fauſts in Gretchen machen dieſe Scene zu einem Gemälde des reichſten Seelenausdrucks. Schon in dieſe wenigen Scenen iſt eine größere Fülle von Gemüthszuſtänden zuſammengedrängt, als ſonſt oft auf ganze, ſelbſt bedeutende Rollen vertheilt iſt.

Wenn wir Gretchen das nächſte Mal wiederſehn, ergießt ſie vor uns den ganzen Schmerz, wie die Seligkeit der Liebe. Gretchen am Spinnrade iſt das von der übermächtigen Leidenſchaft gefeſſelte, an Fauſt ſchon willenlos hingegebene Mädchen, an deſſen höchſten und entzückendſten Ausdruck der Liebesluſt ſich aber ſchon der Schmerz geheimnißvoll hängt und ihre künftige Zerſtörung weiſſagt. Der Inhalt, welchen Gretchen im König von Thule als eine ihr noch fremde Empfindung geſungen hatte, iſt jetzt der ausſchließende Inhalt des eignen Herzens geworden und bricht in der ganzen Fülle der Poeſie aus ihrem Innern hervor. Dieſen Unterſchied zwiſchen dem gegenſtändlichen Inhalt des Königs von Thule und der eignen Liebesluſt und dem Liebesleid im Geſang am Spinnrade ſoll auch die Recitation in ihrer ganzen Beſtimmtheit geltend machen. Im König von Thule verhielt ſich Gretchen zu ihrer Empfindung noch als zu einer ihr fremden, nur gegenſtändlichen Gewalt, ſie fühlte mit einem Worte noch nicht, daß ſie im König von Thule ihr eignes Innere ergoß, während dieſelbe am Spinnrade in ächt lyriſcher Stimmung ihr tiefſtes Empfinden auch in der Form des entwickeltſten Gemüthsausdrucks ausſpricht. Weil Gretchens Herz von dieſer einzigen, überſchwänglichen Empfindung erfüllt wird, vermag ſie dieſelbe auch nicht mehr in vollem, klarem Fluß entſtrömen zu laſſen; die Uebermacht des Herzens macht das nach freiem Erguß ringende Wort ſtocken, bis es ſich zu neuem Erguſſe erſt wieder ſammelt. Nur ſo iſt der immer wiederkehrende Refrain aufzufaſſen und in der Recitation wiederzugeben; er verſinnlicht uns gleichſam den augenblicklich ſtockenden Pulsſchlag des lebendigen Worts, weil die überquellende Gewalt der Empfindung den freien Erguß deſſelben hemmt. Gretchen drängt daher in dieſen Refrain die Bewegung ihres gepreßten, nach dem klaren Ausdruck vergeblich ringenden Herzens zuſammen. Sie muß uns alſo in der Recitation des Refrains dieſe Steigerung und Modulation des Gemüthslebens erklingen laſſen. Dieſelbe beginnt mit dem Ausdruck einer ſüßen Melancholie, wie ſie das Gefühl der Trennung von dem Manne erzeugt, in dem ſie allein lebt*), geht dann, nachdem ſie den Schmerz der Einſamkeit und das Gefühl der Auflöſung ihres ganzen bisherigen Lebensinhaltes ausgeſprochen hat**), zum Ausdruck der Seligkeit des Schmerzes über, durch welchen ſie ſich zur Anſchauung der ganzen Perſönlichkeit des Geliebten erhebt***). Die beflügelte Empfindung beſchleunigt die Bewegung des Rhythmus von ſelbſt, denn das Gefühl drängt ſich unaufhaltſam zur Vergegenwärtigung der vollen Gewalt, welche Fauſts ganze Perſönlichkeit über ſie ausgeübt hat. Die Leidenſchaft hat ſich in dem Bilde des Geliebten erſchöpft, ſie vermag nichts den letzten Eindruck Ueberbietendes hervorzubringen. Da

---

*) „Meine Ruh iſt hin,
Mein Herz iſt ſchwer;
Ich finde ſie nimmer
Und nimmermehr.“

**) Dies iſt der Gehalt der zweiten und dritten Strophe, der ſich in den Schlußworten der dritten Strophe am ergreifendſten darlegt:

„Mein armer Sinn
Iſt mir zerſtückt.“

***) Dieſer Aufſchwung zur innern Anſchauung des Geliebten iſt durch die erſte Wiederkehr des Refrains vermittelt. Durch ihn ſammelt ſich Gretchen, um aus der Empfindung eines ſüßen Schmerzes in den Erguß ihrer Leidenſchaft überzugehn.

kehrt der Refrain wieder, aber jetzt als der Halt für die neu ſich ſammelnde Kraft des Gemüths. In ihm wogt aber der Schwung, der die letzten Strophen beherrſchte, noch fort, daher das Tempo, mit der Recitation des letzten Refrains verglichen, beſchleunigter ſein muß. Damit ſteigert ſich aber auch die Intenſität der Empfindung. Erſt der volle Genuß in der Anſchauung des geliebten Bildes erfüllt Gretchen mit der ganzen Stärke der Empfindung ihrer verlornen Ruhe; doch zittert in dieſen Worten auch ſchon die Seligkeit eines trunkenen Entzückens hindurch, wie daſſelbe in den letzten beiden Strophen hervorbricht. Dies Gefühl wird auch ſchon im Tone des Refrains hervordringen, aus dem ſich Gretchen zum Ausdruck glühender Leidenſchaft befreit. Die Darſtellerin wird dieſe Wirkung nur erreichen, wenn ſie in den beiden erſten Verſen des letzten Refrains die unmittelbar vorhergehende Stimmung noch nachklingen, in den beiden folgenden Verſen dagegen die werdende Stimmung ſchon vorbereitet und einleitet. Dadurch iſt die künſtleriſche Modulation in der Recitation des ganzen Liedes und namentlich des Refrains weſentlich bedingt.

Gretchen, ganz an Fauſt hingegeben, iſt vor Allem um das Seelenheil des Geliebten beſorgt. Dieſes Intereſſe vermittelt die folgende Unterredung über Fauſts religiöſen Glauben. Margaretha erſcheint den Ergüſſen Fauſts gegenüber halb beſchwichtigt, halb unruhvoll. Ihr unverfälſchter Sinn ſagt ihr, daß die Stätte des chriſtlichen Glaubens in Fauſt zerſtört iſt, und all der Glanz ſeiner Rede vermag ſie darüber nicht zu verblenden. Dieſer Zweifel an Fauſts Chriſtenthum leiht ihr auch endlich das Wort über den entſetzlichen Gefährten Fauſts, in welchem ihre tiefe Natur die Macht des Böſen ahndet*). Gretchen hat in dieſe Stellen ſowohl die Empfindung eines geheimen, ſie unwillkührlich beſchleichenden

---

*) Wir meinen die Worte Gretchens:

„Der Menſch, den du da bei dir haſt,
Iſt mir in tiefer inn'rer Seele verhaßt;
Es hat mir in meinem Leben

Grauens, als der liebevollſten Beſorgniß für das Seelenheil des Geliebten hineinzulegen. Beide Momente müſſen zu ihrer vollen Geltung kommen. Aber Gretchen fühlt ſich unbedingt an Fauſt gebunden, ſein Wünſchen und Begehren iſt auch das ihre. Die Sinne haben auch ihre Rechte geltend gemacht; ſie folgt ohne Widerſtreben dem Anſinnen des Geliebten. Es kommt hier Alles darauf an, daß uns die Darſtellerin in den Worten der Gewährung das durch Fauſt willenlos gewordene Weſen zeigt, das uns durch den ſeelenvollen, ganz in den Anblick Fauſts verlornen Blick, wie durch die rührende Innigkeit des Tons den nahen Fall, wie ein über ſie hereinbrechendes Naturgeſetz erſcheinen läßt; denn auch in dieſen Momenten darf Gretchen ihre ſittliche Grazie nicht einbüßen.

Der Wendepunkt für Gretchen iſt mit dem Gefühl ihrer Schuld eingetreten. Dieſelbe Stärke des Gefühls, welche das liebende Mädchen offenbart, zeigt uns das von ihrem Schuldbewußtſein ergriffene. Vorbereitet durch die Scene am Brunnen, wo das von der eignen Sündhaftigkeit durchdrungene Mädchen mit dem moraliſchen Hochmuth, wie er ſich in Lieschen abſpiegelt, einen erſchütternden Contraſt bildet, bricht das Schuldbewußtſein in ſeiner das Mark durchſchauernden Kraft im Gebete an die mater dolorosa hervor. Die Töne ſollen ein gebrochenes Herz und ein vom Schmerz der Sünde zerwühltes Gemüth ankündigen; denn das ganze Gebet iſt ein zwiſchen weichem, auflöſendem Schmerz und tiefer Zerknirſchung auf und ab wogender Erguß. Die Recitation aber hat dieſe Uebergänge und Modulationen künſtleriſch zu verſchmelzen und ſo ein geſchloſſenes Ganze zu geben. Aus den Tönen ſchmerzensreicher, andächtiger Verſenkung in das Bild der Gebenedeiten, geht ſie zu den Tönen innerer Zermalmung bis zu

---

So nichts einen Stich ins Herz gegeben.
Als des Menſchen widrig Geſicht.“

und die ganzen folgenden Stellen bis zu den Worten Gretchens: „Ich muß nun fort.“

ſprachloſer Zerknirſchung fort, aus der ſie ſich dann zu den Tönen eines weicheren Schmerzes befreit. Die aus der erſten Schuld ſich forterzeugende Schuld Gretchens, indem ihr Fall den Tod zunächſt der Mutter und dann des Bruders herbeigeführt hat, ſteigert die innere Zerſtörung derſelben. Nun wird uns in der Rede des böſen Geiſtes zunächſt Gretchens eignes Gewiſſen gegenſtändlich. Dieſelbe erſcheint hier vor der Gemeinde, aber durch den Kampf ihres böſen Gewiſſens mit dem Bewußtſein der chriſtlichen Gemeinde, welches ſie als eine zermalmende Laſt und als die verdammende Stimme in ſich empfindet, erliegt ſie auch phyſiſch dem Schmerze. Ihre Ohnmacht iſt nur der Ausdruck des ſie bewältigenden Zwieſpalts, den ſie kaum noch in das Wort zu faſſen die Kraft hat und der ſich als ein Vorbote innerer Zerrüttung ankündigt.

Indeſſen hat Gretchen auch die letzte, aus ihrem Fall ſich erzeugende Schuld auf ſich geladen. Sie hat in Verzweiflung das Kind aus der Umarmung jener unſeligen Nacht, welche der Mutter das Leben koſtete, getödtet. Die Verletzung der Familie iſt in ihrem ganzen Umfange vollbracht worden. Aus dem Verluſt ihrer Unſchuld haben ſich der Tod der Mutter und des Bruders als furchtbare Folgen erzeugt. Der Mord des Kindes hat die Schuld zum Verbrechen erweitert und die Verzweiflung darüber die Zerknirſchung der Seele in Geiſteszerrüttung verwandelt. So finden wir Gretchen wieder im Gefängniß. Alle Schrecken und Qualen, welche über das Gemüth hereinbrechen können, ſind in dieſe Scene zuſammengedrängt. Der Aufgabe der Darſtellerin in dieſer Scene, die tragiſche Gewalt der Situation und die Größe der dichteriſchen Anſchauung völlig zu erreichen, möchte ſich kaum etwas Aehnliches an die Seite ſtellen laſſen. Gretchen beginnt mit dem Geſange, den man aus dem Kerker hervordringen hört. Da ihre Geiſteszerrüttung die Folge ihrer Gemüthszerknirſchung iſt, ſo bildet das Gefühl ihres Verbrechens auch den durchgreifenden Inhalt aller ihrer Worte. Im erſten Geſang faßt der Irrſinn die eigne That in der Form eines alten Mährchens zuſammen. Gretchen ſingt das alte Lied, ohne zu wiſſen, was ſie ſingt; es klingt ihre Schuld nur dumpf durch dieſen Geſang hindurch, denn indem ſie ſich ſelbſt noch völlig entfremdet iſt, erſcheint ihr auch das eigne Verbrechen wie eine Sage. Daß aber dies Lied grade unſer Ohr trifft, hat ſeinen Grund in dem unabläſſig in ihr arbeitenden Geiſt, der ihr, wie ein Dämon, die Furien des Innern, ihr ſelbſt noch unbewußt, weckt. In dieſem Sinne wollen wir das Lied vernehmen, nämlich als das unbewußt in ihr arbeitende und ſich Luft machende Gefühl der Schuld. Daher die Recitation deſſelben von dem Tone jener Melancholie durchzogen ſein ſoll, welche zwar ein Seelenleiden verräth, dies aber nicht als das eigne, tiefempfundene Leid ausſpricht. Eine dumpfe Einförmigkeit, welche dem Geſange geliehen wird, iſt der Ausdruck für das ſich ſelbſt noch entfremdete Bewußtſein, aus dem das Wort ohne das Bewußtſein ſeines tiefen Sinnes heraustönt. Mit Fauſts Erſcheinen tritt für Gretchen die zweite Stufe ihres Gemüthslebens ein. In dem ſich als ihren Retter ankündigenden Fauſt ſieht ſie zuerſt ihren Henker, dann den Geliebten und endlich den ſchuldbelaſteten Gefährten des Mephiſtopheles, vor dem ſie im tiefſten Innern zurückſchaudert. In dieſen Empfindungen des Entſetzens, dann des berauſchenden Entzückens und des ſittlichen Grauens vor dem trotzigen Sünder bewegt ſich Gretchen in dem zweiten Abſchnitt unſerer Scene. Dieſelbe iſt aber zugleich der Weg zu ihrer Erlöſung, wie zu der Geiſteshelle, welche endlich in die Nacht ihres Gemüths hereinbricht und den Irrſinn überwindet, indem die freiwillige und entſchloſſene Verweigerung der Flucht und die Abkehr von Fauſt Gretchen innerlich frei machen.

Da dieſelbe in dem von uns angedeuteten Wechſel der Affekte zwiſchen dem Zuſtande des Beiſichſeins und des Außerſichſeins ſchwebt, halb im Irrſinn, halb im wachen Bewußtſein, ſo muß auch die Darſtellung dieſe Zweiſpältigkeit zu ihrem vollen

Rechte kommen laſſen. Für Gretchen iſt der in das Gefängniß eintretende Fauſt zunächſt der Henker *). Der Gedanke an ihr Verbrechen und ihre Strafe herrſchen ausſchließlich in ihr. Daher iſt ſie zunächſt beim Anblick Fauſts von Schmerz und Zerknirſchung ergriffen. Halb Lebensluſt, halb Verzweiflung im Herzen, wendet ſie ſich flehend zu dem Manne, in dem ſie durch die erſchütterndſte Verwechſelung den Henker ihres Lebens erblickt. Der Irrſinn ſetzt ſich mit der Erinnerung an das Kind fort und geht damit in den Ton der bitterſten Wehmuth über, der man aber doch noch den Ton des Irrſinns anhört **). Aus der Wehmuth bricht das Entſetzen vor dem Böſen in jenen raſchen Rhythmen hervor, mit denen das erſte Stadium ihres Zerwürfniſſes endigt ***). Gretchen, wie ſehr auch von dem Gefühl ihres Leidens durchſchauert, iſt ſich in dieſen Ergüſſen doch noch entfremdet, daher in allen dieſen Affekten der Grundton immer einen zerſtörten Geiſt abſpiegeln ſoll. Das erſte Zeichen des wachen Bewußtſeins iſt mit dem Erkennen des Geliebten gegeben †). Die Binde iſt von ihren Augen gefallen; nicht mehr der Henker, **Fauſt** ſteht vor ihr. Nun überdrängt ſie plötzlich der volle Jubel des Entzückens; dahin iſt alle Qual und die Angſt des Kerkers; das maaßloſe Jauchzen der Seele dringt aus Gretchen hervor. In ihm zittert aber der Wahnſinn noch nach. Dieſen Eindruck ſoll die Darſtellung wiedergeben. Ein dithyrambiſcher Schwung trägt ſie, ihr Gemüth wirft ſich in den bewegteſten Rhythmus hinein, denn die Gegenwart des Geliebten hat alle Vergangenheit verſchlungen. Darum iſt dieſer Moment ſelbſt nur ein Durchgangspunkt zur innern Befreiung Gretchens; er iſt das letzte Auflodern ſinnlicher Gluth, welche durch die Energie freiwilliger Buße für immer gelöſcht wird. Weil in dieſem Aufjauchzen der Wahnſinn nur noch zuckt, ſo weicht er auch ſchnell der eigentlichen Gemüthsſtimmung, aus dem ihr ganzer Zuſtand hervorgegangen iſt, der Reue und Zerknirſchung. Den Uebergang dazu bildet das Gefühl der Entfremdung von Fauſt, in welchem ſich aber nur die eigne Entfremdung von der Sinnenluſt ankündigt. Dieſer Uebergang erſcheint, der ganzen Grundſtimmung Gretchens in dieſer Scene gemäß, in der verkehrten Geſtalt einer geglaubten Erkaltung Fauſts, und des Schmerzes Margarethas über dieſe Abkehr des Geliebten, während ſich unter dieſer noch vom Irrſinn gewebten Hülle nur die eigne Abkehr der Seele von Fauſt verbirgt *).

---

*) Margaretha empfängt Fauſt mit den Worten:

„Wer hat dir Henker dieſe Macht
Ueber mich gegeben!
Du holſt mich ſchon um Mitternacht.
Erbarme dich und laß mich leben!“

**) Die ganze Stelle Margarethas von den Worten an:

„Laß mich nur erſt das Kind noch tränken,
Ich herzt' es dieſe ganze Nacht.“

bis zu den Worten:

„Ein altes Mährchen endigt ſo,
Wer heißt ſie's deuten?“

***) Von den Worten an:

„Sieh! unter dieſen Stufen“ u. ſ. f.

†) Dieſer Wendepunkt ihrer Gemüthsbewegung, gleichſam das erſte Zeichen des abziehenden Wahnſinns, beginnt mit den Worten:

„Das war des Freundes Stimme!“

Die innerliche Befreiung Gretchens iſt aber auch zugleich ein allmäliges Erwachen ihres geſunden Bewußtſeins. Dieſer Wendepunkt hebt mit der Vertiefung ihres Gemüths in die Vergangenheit an, welche ſich ihr nicht mehr unter wirren Bildern, ſondern in erſchütternder Wahrheit darſtellt **). Die Zerknirſchung und der in Wehmuth übergehende Schmerz bilden von nun an die Mächte, welche über Margarethen gebieten. Während nach Fauſt das Vergangene vergangen ſein ſoll, hat die Vergangenheit für Gretchen die Kraft der Gegenwart und die weltliche Luſt und Neigung für Fauſt erhält die Bedeutung einer Vergangenheit*). Die Wahrheit der Buße iſt aber die freiwillige Unterwerfung unter das Geſetz. Darum weiſt Gretchen jeden Gedanken der Flucht ab, weil ſie für ſich kein anderes Heil ſieht, als in der freiwilligen Uebernahme der Strafe. „Es iſt ſo elend, betteln zu müſſen und noch dazu mit böſem Gewiſſen!“ Aus dieſer Weigerung der Flucht geht endlich Gretchen in die letzte Viſion über. Das Entſetzen über das Kind, das ſie rettungslos verloren ſieht, geht der herbeſten Wehmuth vorher, in der die Geſtalt der ihr Leben bewachenden Mutter, welcher Gretchens Hingebung einſt den Tod brachte, vor ihr auftaucht und den letzten Reſt der weltlichen Anhänglichkeit auflöſt**). Es nimmt in dieſen Worten, den wehmuthsvollſten, welche aus Gretchens Seele dringen, das Glück der Vergangenheit für immer von ihrem Gemüth Abſchied; ſie dürfen daher auch nur wie ein letztes Verklingen aller irdiſchen Luſt geſpro-

---

*) Dieſer oben entwickelte Wendepunkt beginnt mit den Worten Gretchens zu Fauſt:

„O weh! Deine Lippen ſind kalt,
Sind ſtumm.“

**) Dieſer Wendepunkt hebt mit den Worten an:

„Meine Mutter hab' ich umgebracht.
Mein Kind hab' ich ertränkt.“

*) Dies iſt in den Worten Gretchens ausgedrückt, in welche ſie, unmittelbar nach der ſchmerzlichen Erinnerung an ihre Schuld, übergeht:

„Mich an deine Seite zu ſchmiegen,
Das war ein ſüßes, ein holdes Glück!
Aber es will mir nicht mehr gelingen;
Mir iſt's, als müßt' ich mich zu dir zwingen.“

**) Dieſe erſchütternde Stelle hebt mit den Worten an:

„Wären wir nur den Berg vorbei!
Da ſitzt meine Mutter auf einem Stein.“

bis zu den Worten des rührendſten Schmerzes:

„Sie ſchlief, damit wir uns freuten.
Das waren glückliche Zeiten!“

chen werden, in welche ſich durchaus kein heftiger Schmerz miſcht. Aus dieſem wehmüthigen Abſchiede von aller vergangenen Luſt erhebt ſich endlich Gretchen zur vollſtändigen innern Sühne, indem ſie den Tod, den ihr das Geſetz auferlegt, freiwillig auf ſich nimmt und alle ſeine Schrecken innerlich durchlebt. Dieſer innere Graus des Todes, in den dieſelbe eingeht, und der ſie in der Geſtalt der Viſion durchſchauert, iſt auch der letzte Akt ihrer inneren Befreiung. Wer freiwillig den Schmerz der Buße und alle Conſequenzen ſeiner Vergangenheit auf ſich genommen hat, wie Gretchen, der hat damit auch in der That ſeine Schuld überwunden und hinter ſich geworfen. Darum erſteht aus dieſer letzten erſchütternden Viſion das erlöſte Gretchen, von der alle Furcht, wie aller Schmerz gewichen ſind, das ſich mit der unendlichen Zuverſicht der innerlichen Befreiung, dem Gericht Gottes übergiebt und den abſoluten Bruch mit der Vergangenheit in das Grauen vor Fauſt erſchütternd zuſammenfaßt. Gretchen ſcheidet ſich zunächſt von dem eintretenden Mephiſtopheles ab, das freigewordene Weſen erkennt in ihm zum erſtenmale ſeine wahre Natur, die ſie auf einer frühern Stufe nur ahndete. Aus dieſen Tönen, wie aus der Inbrunſt, mit der ſie ſich dem Gericht Gottes übergiebt, ſoll das von den Feſſeln des Irrwahns, wie des Schuldbewußtſeins gleichzeitig erlöſte, über ſich ſelbſt erhobene Gretchen zu uns ſprechen, das uns in ihren vollen Klängen, die der andachterfüllten Bruſt entſtrömen, die Gewißheit eines wiedergebornen Geſchöpfs aufdringt. Den intenſivſten ethiſchen Accent aber fordern die letzten Worte: „Heinrich! Mir graut vor Dir“, weil ſie, als eine durch das Gefühl der Erlöſung ſich unwillkührlich aufdrängende Folge aus dem Innern hervorbrechen und die Abkehr von aller Sündhaftigkeit beſiegeln müſſen.

XII.

Clärchen im Egmont.

Schiller hat ſchon in ſeiner berühmten Beurtheilung des Egmont die Charakterzeichnung Clärchens mit wenigen Worten als eine Schöpfung von unnachahmlicher Schönheit bezeichnet, indem er von ihr ſagt: „Auch im höchſten Adel ihrer Unſchuld iſt ſie noch das gemeine Bürgermädchen und ein niederländiſches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe.“ Dieſe wenigen Züge ſtellen uns ſogleich auf einen ſichern Standpunkt zur Auffaſſung des Charakters und rechtfertigen auch einen Hinblick auf Gretchen in Fauſt, welche wir ſo eben verlaſſen haben. Beide ſind einfache Bürgermädchen von ſchlichter Erziehung, in häuslicher Beſchränkung und Sitte aufgewachſen, aber mit einer Tiefe der Empfindung begabt, welche ſie weit über den Kreis erheben, dem ſie durch Geburt und Erziehung angehören. Durch die Tiefe ihrer Leidenſchaft, wie durch ihre Anmuth gleichen Gretchen wie Clärchen die Kluft aus, welche ſie in ihrer ganzen Lebensſtellung von Hauſe aus von Fauſt und Egmont trennen. Denn durch die Kraft ihrer Leidenſchaft ſind ſie zu idealen Individualitäten geſteigert, welche durch den Zauber ihrer ächten Naivetät in jedem Momente poetiſch ſind. In Beiden entſcheidet die Liebe über ihr ganzes Leben, ſie iſt die Pulsader ihres Daſeins; aus dieſem Quell ſchöpfen ſie ihre Seligkeit, wie ihre Schmerzen; Beiden bereitet ſie den Untergang. Aber über dieſer gemeinſamen Baſis erhebt ſich zugleich der weſentliche Unterſchied dieſer beiden Geſtalten. In Gretchen bringt die Gewalt der Liebe den Bruch in ihre urſprüngliche, ſittliche Einheit, welchen dieſelbe als ihre Schuld empfindet, aus der dann alle übrigen ſittlichen Verletzungen als Folgen hervorgehn, welche endlich ihre Zerrüttung herbeiführen. Die Liebe wird alſo für Gretchen eine dämoniſche Gewalt, welche ihre Unſchuldswelt zerſtört und ſie erſt durch Reue und Zerknirſchung ihre freie, ſittliche Erhebung gewinnen läßt. In Gretchen offenbart ſich daher, wie wir gezeigt haben, weſentlich der geſammte Stufengang, der naiven Sitte, des Schuldbewußtſeins und endlich der freien Verſöhnung; ſie durchläuft gleichſam alle Phaſen, deren die ſittliche Natur überhaupt zur vollſtändigen Darſtellung ihres Weſens bedarf. Dieſen Prozeß aber in der Form des individuellſten Lebens und zugleich in ſeinen allgemeinen Momenten dargeſtellt zu haben, bildet die dichteriſche Tiefe und den Reichthum in der Entfaltung dieſer Individualität. Für Clärchen erſcheint dagegen die Liebe allein von der Seite ihrer abſoluten Berechtigung, in welche ſie den Adel ihrer Empfindung ſetzt und durch welche ſie den Stempel ihrer poetiſchen Natur empfängt. Für Clärchen iſt daher die rückſichtsloſe Liebe und die freie Hingebung an den Abgott ihres Herzens eins mit dem Bewußtſein des unbedingten Werths und des Rechts derſelben; denn in das Bewußtſein derſelben ſchleicht ſich nicht einmal der Zweifel an das Recht ihrer Leidenſchaft ein, ſie empfindet darin vielmehr nur das Zeugniß der göttlichen Abkunft derſelben; ja, ſie iſt in dieſer Hingebung zugleich ſo völlig uneigennützig, daß ſie nichts als den freien Austauſch der ganzen Perſönlichkeit begehrt und darin, ohne Rückſicht auf die Welt und ihr Urtheil, ihre volle Seligkeit empfindet. Clärchen iſt in dieſer Empfindung daher völlig naiv; denn ſie kämpft nicht etwa mit dem Bewußtſein, daß die Welt ein ſolches Verhältniß verurtheilt, ſondern ſie bekennt dieſe freie Liebe zu Egmont mit Stolz *) und hält

---

*) Dieſe Empfindung drückt Clärchen ganz unumwunden in der Ent-

die Berechtigung derſelben im Grunde für weit höher, als die Ehe, welche ihr der ehrliche, gute Brakenburg bietet *). Die Liebe Clärchens zu Egmont iſt volles, ungetheiltes Lebensgefühl; ſie iſt nur von dem Bewußtſein getragen, daß jetzt erſt ein Gehalt in ihr Daſein gekommen, gegen welchen alles Andere nichtig iſt. Sie weiß ſich geliebt von dem Helden ihres Vaterlandes, zu dem die Bürger mit Verehrung und Hoffnung hinaufblicken, ohne daß ſie darin etwa eine Befriedigung der Eitelkeit findet. Auch in dieſem Bekenntniß iſt Clärchen naiv; ſie verheimlicht ſich eben ſo wenig das Hochgefühl, grade von Egmont, der Hoffnung des Vaterlandes, geliebt zu werden, als ſie darin etwa eine Genugthuung vor der Welt erblickt **). Sie reflektirt ſich aber auch nicht vor, daß eine Ehe mit Brakenburg eine Heuchelei ſein würde, ſondern ſie empfindet dieſelbe als eine Unmöglichkeit, als etwas mit ihrem Daſein Unverträgliches ***). Ja, die Beziehung zur Ehe ſelbſt, als

---

gegnung auf die Worte der Mutter aus, welche zu ihr ſagt: „Weine noch gar! mache mich noch elender durch deine Betrübniß. Iſt mir's nicht Kummer genug, daß meine einzige Tochter ein verworfenes Geſchöpf iſt?“ Clärchen (aufſtehend und kalt): „Verworfen! Egmonts Geliebte verworfen? — Welche Fürſtin neidete nicht das arme Clärchen um den Platz an ſeinem Herzen! O Mutter — meine Mutter, ſo redetet ihr ſonſt nicht. Liebe Mutter ſeyd gut! Das Volk, was das denkt, die Nachbarinnen, was die murmeln — dieſe Stube, dieſes kleine Haus iſt ein Himmel, ſeit Egmonts Liebe drin wohnt.“ (Vgl. die ganze Schlußſcene des erſten Akts.)

*) Die Ehe mit Brakenburg hat für Clärchen nur die proſaiſche Bedeutung einer Verſorgung, welche ſie von dem Standpunkte der Poeſie ihrer Liebe ſogar wie eine Ironie behandelt, indem ſie der Mutter auf die Worte: „Glücklich wärſt du immer mit ihm (Brakenburg) geweſen“ erwiedert: „Wäre verſorgt und hätte ein ruhiges Leben.“

**) Man vergleiche als Beſtätigung die ganze, durch den einfachen, ſchmuckloſen Ausdruck ſo hinreißende Schilderung, welche Clärchen in der gedachten Scene des erſten Akts von ihrem Verhältniß zu Egmont giebt.

***) In der gedachten Scene ſagt Clärchen: „Ich weiß immer nicht, wie der eigentlich ſittlichen Geſtalt der Liebe, iſt ihrem Bewußtſein fremd. Indem die uneigennützigſte und freiſte Hingebung an Egmont ſie ganz erfüllt, ſo empfindet ſie weder Schmerz über die Unmöglichkeit einer Ehe mit ihm, noch ſtrebt ſie etwa durch die Macht ihrer Leidenſchaft, die Kluft, welche die geſellſchaftliche Stellung zwiſchen Beiden geöffnet hat, auszufüllen. Der Zauber ihrer Liebe und Hingebung liegt durchweg in ihrer Unbefangenheit, welche nach keiner Seite hin eine zweifelnde Reflexion, einen kritiſchen Blick auf irgend eine Kolliſion aufkommen läßt; ihre Liebe hat vielmehr durchweg die Geſtalt einer Naturnothwendigkeit, in welcher ſich Clärchen mit voller Freiheit bewegt, weil ſie darin nur das Geſetz ihres Daſeins empfindet. In Allem, was ſie ſagt und was ſie bewegt, herrſcht die liebenswürdigſte Natürlichkeit, welche nicht anders auf uns wirkt, als der Duft einer reizenden Blume, die in dem Hauche, den ſie ausſtrömt, nur ihre Beſtimmung erfüllt.

Eine ſolche rückſichtsloſe, unbefangene Hingebung muß aber auch, um wirklich als der Ausdruck einer edlen Natur zu erſcheinen, ihren Adel durch die That bewähren. Dies ſtellt ſie erſt poetiſch völlig ſicher. Aus der Anmuth und Innigkeit der Hingebung des einfachen, niederländiſchen Mädchens wird uns zunächſt die Gewißheit, daß daſſelbe auch großer Empfindungen und kühner Entſchlüſſe fähig ſei, ſobald Egmont Gefahr droht. Dieſe Gewißheit erhebt der großartige Aufſchwung, welchen das Gemüth Clärchens, bei der Nachricht von Egmonts Gefangennehmung, ergreift, zur Wahrheit. Erſt das todesmuthige Mädchen, welches aus dem durch ihre Unſchuld reizenden Geſchöpf erſieht, ſichert ihr abſolut den Adel ihrer höheren Natur und drückt ihrer freien, um die Welt unbekümmerten Neigung den Stempel eines Rechts auf. Aber

---

ich mich gegen ihn betragen ſoll. Ich habe Unrecht gegen ihn, und mich nagt's am Herzen, daß er es ſo lebendig fühlt. — Kann ich's doch nicht ändern!" und gleich darauf: „Ich bin übel dran. Weiß Gott, ich betrüg' ihn nicht. Ich will nicht, daß er hoffen ſoll, und ich kann ihn doch nicht verzweifeln laſſen."

auch in dieſer heroiſchen Erhebung, in der hinreißenden Kraft des Affekts verläugnet ſich das niederländiſche Mädchen nicht, in welchem alle die gährenden Elemente, welche ſich auf dieſem Boden zu entbinden drohen, zittern und der Kühnheit ihrer Seele den ſittlichen Halt geben. Erſt jetzt werden wir inne, wie dies holde Geſchöpf alles Wehe ihres Vaterlandes durchlebt, wie der Bruch, der in dies heitere, lebenskräftige Volk gekommen iſt, von Clärchen mit voller Stärke durchempfunden wird, wie der Zorn gegen den kirchlichen und weltlichen Despotismus, der auf dem Vaterlande laſtet, in der Tiefe dieſes Gemüths kocht. So unbekümmert um die Welt Clärchen ihre Liebe bekannte, eben ſo rückſichtslos erſcheint ſie in der Kraft ihres Affekts. Nur von dem einzigen Gedanken an Egmonts Befreiung geſchwellt, erweitert ſie ihren individuellen Schmerz, ihre Angſt um Egmont zum Ausdruck des Nationalgefühls, das in dem eingekerkerten Helden das Schlachtopfer eines blutigen Despotismus ſieht, zu deſſen Befreiung ſich die Arme aller Niederländer bewaffnen müßten. Weil in Clärchens Seele die große Bewegung ihres Vaterlandes wogt, deſſen Rettung für ſie an Egmonts Erhaltung hängt, ſo hat ſie auch das Recht erworben, ihre Liebe, unbekümmert um die Anſichten der Welt, demjenigen frei darzubringen, mit dem ſich in ihrem Bewußtſein die geweihteſten Empfindungen, die Befreiung ihres Vaterlandes vom ſpaniſchen Despotismus, untrennbar verbinden. Aber auch in dieſer großartigen Situation verläugnet Clärchen ihre *mädchenhafte* Natur nicht. Sie erſcheint nicht etwa von politiſchen Gedanken getragen, ſie beruft ſich nicht pathetiſch auf das Recht niederländiſcher Freiheiten; ihr Zorn, wie ihr Aufruf an die Bürger athmet überhaupt nur einen rein menſchlichen, durch ihre Liebe zu Egmont allein bedingten Charakter. Nur in dieſer Geſtalt konnte das einfache Mädchen zur Trägerin des politiſchen Pathos werden, ohne die ſchöne Einheit dieſer Individualität zu zerſtören. Clärchen ruft das Bild des Geliebten in den Gemüthern der Bürger wach, weil ſich an dieſen geweihten Namen für ſie alle Seligkeit, wie alles

Heil des Vaterlandes knüpft, um das thatloſe Bedauern der Bürger in den Entſchluß zu Egmonts Befreiung zu verwandeln. Was von Kraft und Selbſtgefühl in dem niederländiſchen Volke iſt, erſcheint in Clärchens durchdringenden Tönen concentrirt, ohne doch nur einen Moment den Ausdruck weiblicher Leidenſchaft einzubüßen. Sie beſchämt die Männer, die für den eingekerkerten Egmont nichts als ein ſtummes Bedauern haben; ſie zeigt uns aber auch, weſſen ſchwungreiche Seelen fähig ſind, ſobald ſie von dem abſoluten Werth eines Gutes durchdrungen ſind. Clärchen ſtirbt, weil ihr das Einzige unwiederbringlich entriſſen iſt, um deſſentwillen ihr das Leben galt, und hinterläßt uns die ernſte Betrachtung, daß ſich die großen Kataſtrophen der Völker und die Fragen nach dem Rechte der Freiheit und Knechtſchaft nur durch jene todesmuthige Energie löſen, welche das Leben geringer hält, als die idealen Güter des Lebens. Clärchens Tod für den Geliebten, nachdem ſie vergeblich den Ruf zu ſeiner Befreiung an die Herzen der Bürger gedonnert hat, iſt eben ſowohl der Beweis, daß die Zeit für die Freiwerdung der Niederlande noch nicht gekommen war, als auch, daß diejenige Kraft unwiderſtehlich iſt, welche das Leben mit heroiſcher Reſignation hinzugeben entſchloſſen iſt.

Die Charakterzeichnung Clärchens vollendet ſich in vier Scenen, deren jede gewiſſermaßen ein Ganzes bildet, welche einen weſentlichen Zug zum Geſammtbilde giebt. In der erſten Scene hören wir ſie ihre Liebe zu Egmont, als eine höhere, ihr ſelbſt unbewußte, aber ſie völlig beherrſchende Gewalt bekennen, und dies mit eben ſo viel Reiz der Unſchuld, als mit Stolz auf den Adel dieſer Leidenſchaft ausſprechen. Wir werden hier ſogleich inne, daß neben dieſer Empfindung keine andere in Clärchens Herzen Raum hat, und daß Brakenburgs unerſchütterlich aushaltende Treue der Geſinnung, wie der Mutter Mahnung, ihn zu erhören, gleich vergeblich ſind. Die Scene enthält übrigens alle Elemente der Individualität Clärchens, und dringt uns ſchon jetzt die Ueberzeugung auf, daß aus dieſer ſchwellenden Luſt der Hingebung an Egmont auch der todesverachtende Muth für ihn hervorbrechen könne. Die Darſtellerin hat alſo die Aufgabe, ſogleich in dieſer Scene die ganze Individualität Clärchens ſicher und fertig hinzuſtellen. Den allgemeinen Grundton wird ſie zwar im Weſentlichen mit dem einfachen Gretchen gemein haben, aber derſelbe erklingt bei der Letzteren eigentlich nie in ſeiner ganz ungeſchmälerten Friſche, als Ausdruck voller Lebens- und Liebesluſt, während er bei Clärchen wie das geſättigte Grün einer erfriſchenden Aue auf uns wirken ſoll. Von Beiden wollen wir jene reinen Naturlaute vernehmen, welche einem einfachen, aber tiefen Gemüthe entſtrömen; aber in Clärchen erklingen dieſelben aus einer, in ihrer Liebe ganz ungebrochenen Luſt und Begeiſterung, in Gretchen durch den düſtern Hintergrund einer beklommenen Stimmung und ſpäter des Schuldbewußtſeins gedämpft. Dies giebt die Modifikation in dem Grundton beider Geſtalten. Schon bei dem erſten Erſcheinen Clärchens vernehmen wir gleichſam die raſchen Rhythmen einer, durch ein bewegtes Volksleben erhöhten Stimmung, welche in Clärchens Munde den Ausdruck der tiefempfundenſten Seligkeit bei der Vergegenwärtigung des Geliebten gewinnt.

Die zweite Scene zeigt uns Clärchen in ihrem Verhältniß zu Egmont. Hier entfaltet ſie den vollen Zauber, der in dem Wechſel reizender Anmuth und Naivetät mit der Tiefe einer ſich ſelbſt vergeſſenden Hingebung liegt. Eine ſo völlig unbefangene und naive Natur Clärchen hier zeigt, ſo idealiſch erſcheint ſie doch zugleich durch den Adel ihrer Liebe. Wir ſehn ſie hier in beſeligender Hingebung, unbekümmert um alle Konflikte der rauhen Wirklichkeit, das volle Glück der Gegenwart genießen, während durch den Gegenſatz und Bruch im öffentlichen Leben ſchon ein ſchweres Verhängniß über denjenigen ſchwebt, für welchen Clärchen allein athmet. Je mehr die Darſtellung hier den Reiz naiver Unbefangenheit mit dem Herzſchlag eines ſeligen Daſeins zu verbinden vermag, um ſo tragiſcher wird auch dieſe Scene wirken, welche uns wie koſende Lüfte anweht, ehe der Sturm die Blüthen knickt, mit denen der ſanfte Hauch bisher leiſe getändelt hatte.

Bei der Darſtellung des vom Affekte hingeriſſenen Clärchens im fünften Akte iſt es die erſte Aufgabe der Darſtellerin, dieſe Erſcheinung mit dem heitern, in ihrer Unſchuld reizenden Mädchen der erſten Akte in Einklang zu ſetzen. Es ſoll keine Heroine vor uns ſtehn, die plötzlich den tragiſchen Kothurn angelegt und mit dem einfachen Mädchen nichts als den Namen gemein hat. Clärchen ſpricht, von den verdutzten Spießbürgern umgeben, welche ſie mit wachſender Angſt anhören, wie ein von der Kraft der Liebe inſpirirtes Weſen; aus ihr tönt der, aller verſtändigen Berechnung ſpottende, göttliche Wahnſinn, welchen die proſaiſche Reflexion Brakenburgs als ein Außerſichſein bezeichnet, während ſie ſich ſelbſt nie geiſteserfüllter gefühlt hat*). Die Verzagtheit der Bürger ſpornt Clärchen zu immer neuem Aufruf, um die kalten Herzen zu erwärmen und die trägen Gemüther zur That fortzureißen. Die Wendungen entſtürzen ihr mit einer kaum geahndeten Gewalt und ſchmiegen ſich von ſelbſt zu dem ſchwungvollſten Rhythmus, welcher die Begeiſterung der Seele abſpiegelt. Hier muß die Darſtellung recht aus dem Vollen ſchöpfen; denn wir wollen die Energie eines großen Gemüths ſehn, welches über den ganzen Umfang ungeahndeter Kräfte gebietet, und, wie vom Geiſte getrieben, nach jedem Halt, welchen ihr der bedächtige Verſtand zuruft, immer von neuem in die Tiefe greift, um das Gold des begeiſterten Worts an das Licht zu wälzen. Alles ſoll uns hier den Charakter einer Gewalt vergegenwärtigen, welcher die Schätze der Beredſamkeit von ſelbſt zufallen und der Gedanken, Wendungen und Rhythmen plötzlich unterthan ſind. Die Bürger entfernen ſich furchtſam von dieſem

---

*) Brakenburg ſagt zu Clärchen (Akt 5. Scene 1.): „Siehſt du nicht das Unmögliche? Wenn du dich faßteſt! Du biſt außer dir“, worauf Clärchen erwiedert: „Außer mir! Abſcheulich! Brakenburg, ihr ſeyd außer euch!“ u. ſ. f.

Prediger der That und die Begeiſterung Clärchens giebt dem Hohne Raum, daß vor der ängſtlichen Sorge für das Leben der Entſchluß zur freien That erbleicht. Vor Clärchens Geiſt aber ſteht der Entſchluß feſt, ihr Geſchick von dem Egmonts nicht zu trennen; daher ſcheiden wir von ihr mit der Gewißheit, daß ſie das Leben als eine läſtige Bürde abwerfen werde, ſobald ſein Gehalt für ſie verſchwunden iſt *). Das wieder vor uns erſcheinende Mädchen zeigt uns eine geiſterhafte Ruhe, welche aus der Reſignation auf das Leben ſtammt, durch welche aber ein Ton unendlicher Wehmuth unwillkührlich hindurchklingt. Aus Brakenburgs Munde vernimmt Clärchen die Gewißheit von Egmonts Verurtheilung. Mit derſelben ſteht der Entſchluß, zu ſterben, wie eine Naturnothwendigkeit vor ihrer Seele, der keine Macht ſie entreißen kann; eine erhabene Stimmung bemächtigt ſich ihrer; aus der ganzen Perſönlichkeit ſpricht die Weihe des Todes **); die Bande des Lebens ſind innerlich gelöſt. Von dieſem Grunde der Todesweihe erhebt ſich Clärchen zum Ausdruck der ſchmerzlichſten Empfindung, indem ſie Brakenburgs Leiden durchfühlt ***) und ihn zum Leben aufruft, da er kein Recht hat, den Tod zu wählen. Aber ihre letzten Augenblicke dürfen nur Egmont und dem Vaterlande gehören. Aus ihrem Munde allein vernehmen wir die Bedeutung der furchtbaren Kataſtrophe, in welcher Egmont als Opfer fällt, in ihrer ganzen erſchütternden Gewalt. Den Triumph blutiger Tyrannei ſcheint die Natur mitzuempfinden und der Jammer ſich über das ganze mitlebende Geſchlecht auszubreiten *). Aus Clärchens todesmuthiger Stimmung in ihren letzten Augenblicken ſpricht der Geiſt der Geſchichte, der ſich dieſes zarte Organ erwählt hat, um den blutigen Sieg des Despotismus in ſeiner ſcheußlichen Geſtalt zur Mahnung für die folgenden Geſchlechter zu verkündigen, weil das Entſetzen vor der Tyrannei in Clärchens Munde durch ihre Todesverachtung eine Wahrheit geworden iſt.

---

*) Dies deuten die letzten Worte Clärchens in dieſer Scene prophetiſch an, indem ſie zu Brakenburg ſagt: „Nach Hauſe! Ja, ich beſinne mich. Komm Brakenburg, nach Hauſe! Weißt du, wo meine Heimath iſt?“

**) Namentlich in der ganzen herrlichen Rede zu Brakenburg von den Worten an: „Still Brakenburg! Nun ſtill! Laß dieſe Hülle auf meiner Seele ruhen“ u. ſ. f.

***) Clärchen ſagt zu Brakenburg: „Mein Bruder ſtarb mir jung; dich wählt' ich, ſeine Stelle zu erſetzen. Es widerſprach dein Herz und quälte ſich und mich, verlangteſt heiß und immer heißer, was dir nicht beſchieden war. Vergieb mir und leb wohl! Laß mich dich Bruder nennen! Es iſt ein Name, der viel Namen in ſich faßt. Nimm die letzte ſchöne Blume der Scheidenden mit treuem Herzen ab — nimm dieſen Kuß — der Tod vereinigt Alles, Brakenburg, uns dann auch.“

---

*) Wir haben dabei die hinreißenden Stellen gegenwärtig, in welchen Clärchen die Bedeutung des Untergangs Egmonts in den durchdringendſten Tönen ſchildert: „Das heutige Geſchlecht wird dieſen Jammer nicht los; die Wuth der Rache ſelbſt vermag ihn nicht zu tilgen. Lebt ihr Armen die Zeit, die keine Zeit mehr iſt. Heut ſteht die Welt auf einmal ſtill; es ſtockt ihr Kreislauf und mein Puls ſchlägt nur noch wenige Minuten.“ Dann weiter unten: „Ja, er wird grauen der Tag! vergebens alle Nebel um ſich ziehn und wider Willen grauen! — Neulcidend wendet das entweihte Gottesbild ſein flehend Auge zum Vater auf. Die Sonne wagt ſich nicht hervor; ſie will die Stunde nicht bezeichnen, in der er ſterben ſoll.“ Wundervoll bilden in dieſen Stellen die kurzen, ſcharf aneinandergerückten Sätze die ganze Stimmung ab, wie in der erſten Scene des fünften Akts die mächtigen Sätze und ihre rhythmiſche Kraft die Begeiſterung Clärchens wiedergeben. Die Darſtellerin hat in der letzten Scene, um die ganze Wirkung derſelben hervorzubringen, Clärchen eine prophetiſche Stimmung zu leihen, der man es anfühlt, daß hier nicht ein einzelnes Individuum zu uns ſpricht, ſondern daß der Geiſt der Geſchichte ſich in ihrem Entſetzen zuſammenfaßt.

XIII. XIV.

Donna Mencia im Arzt ſeiner Ehre und Desdemona im Othello.

Wir haben oben die beiden Helden der Tragödien der Eiferſucht in dem ganzen Verlauf ihrer Entwicklung verfolgt und wenden uns nun zu den beiden Opfern dieſer Leidenſchaft, Donna Mencia und Desdemona. Die Eiferſucht, zeigten wir oben, iſt nur dann tragiſch, wenn ſie ſich auf dem Grunde eines ſittlichen Verhältniſſes erhebt, alſo das Bewußtſein der ſittlichen Macht der Ehe zu ihrer Wurzel hat; ferner, wenn die Verbindung, in welcher ſich dieſe Leidenſchaft entwickelt, von der Art iſt, daß die reale Möglichkeit der Entfremdung des einen Theils durch die Elemente der Verbindung geſetzt iſt. Es genügt alſo dazu nicht nur die abſtrakte Möglichkeit einer Entfremdung, welche in jedem von freien Weſen eingegangenem Verhältniß liegt, ſondern es bedarf der realen, durch die Elemente einer beſtimmten Verbindung geſetzten Möglichkeit. Die Gegenſätze eines auf der reinen Wahlverwandtſchaft beruhenden Verhältniſſes zweier Liebenden und einer aus conventionellen, oder gar ſelbſtſüchtigen Rückſichten eingegangenen Verbindung ſchließen beide die Darſtellung der Eiferſucht, als tragiſcher Leidenſchaft, aus. Denn ſobald die Darſtellung romantiſcher Liebe Zweck iſt, würde die Eiferſucht ſtörend einwirken, indem ſie den Glauben an die völlige Durchdringung der beiden Perſönlichkeiten ſchwächte; in einer von Innigkeit entblößten Verbindung aber würde die Eiferſucht, als tragiſches Pathos, nicht minder eine Unwahrheit und alſo dichteriſch ebenfalls unzuläſſig ſein. Die tragiſche Eiferſucht ſetzt alſo ein Verhältniß voraus, welches zwar als ein ſittliches empfunden wird, aber doch zugleich ſo beſchaffen iſt, daß es durch ſeine ganze Organiſation den Dämon des Mißtrauens nicht ausſchließt. In dem Geſagten liegt auch ſchon der Gedanke, daß in der Tragödie der Eiferſucht das Opfer derſelben nicht abſolut ſchuldlos ſein, daß es alſo nicht zu einem bloßen Mittel herabgeſetzt werden dürfe, um an ihm nur die Gewalt dieſer Leidenſchaft zu offenbaren. Iſt die Darſtellung der Eiferſucht Zweck, d. h. ſoll uns dieſe Leidenſchaft tragiſch erſchüttern, der Held alſo durch dieſelbe auch zu Grunde gehn, ſo darf aber auch das Opfer derſelben den Treubruch nicht wirklich vollbracht und ſich einer unſittlichen Leidenſchaft hingegeben haben. In dieſem Falle würde die Rache, zu welcher die Eiferſucht treibt, der wirkliche Ausdruck des verletzten Rechts ſein, und die Vertiefung in den Abgrund dieſer Leidenſchaft nicht mehr ein poetiſches Intereſſe gewähren können.

Aber der Begriff der Schuld läßt einen ſehr weiten Sinn zu. Dieſelbe kann den Charakter einer Schuld im eigentlichen Sinne des Worts, oder mehr den Charakter der Ate haben, indem das Opfer der Leidenſchaft nur die Unverträglichkeit gewiſſer Elemente erfährt, welche daſſelbe gar nicht in Rechnung gebracht hatte und deren zerſtörender Gewalt es erliegt. In dieſem Falle geht das Opfer der Eiferſucht vielmehr durch eine dämoniſche Nothwendigkeit, als durch eine zu imputirende Schuld unter. Dieſelbe hat in dieſem Falle nur die Bedeutung, daß der Menſch mit ſolchen Elementen in Berührung gebracht iſt, welche über ſeinen Willen hinausliegen und ihn unerbittlich in den Abgrund hineinreißen. Dieſe beiden Formen erſcheinen in den beiden Tragödien der Eiferſucht ſo vertreten, daß Donna Mencia in ihrem Untergange eine Schuld abbüßt und als Opfer derſelben fällt, Desdemona dagegen ſelbſt zwar durch keine ihr zuzurechnende Schuld, aber an der Uebermacht der Verhältniſſe zu Grunde geht, in welche ſie ſich freiwillig verſetzt hatte, ohne ihre furchtbare Gewalt zu kennen. Während alſo Mencia den Tod, als Folge einer aus ihrer ſittlichen Freiheit ſtammenden Urſchuld empfängt, ſo erliegt Desdemona nur den entfeſſelten Elementen, deren zerſtörende Kraft aber ſchon in der Verbindung, welche ſie einging, latent war. Da nun **Desdemona** nicht als Opfer einer aus der ſittlichen Freiheit ſtammenden Schuld fällt, ſo war es zum höchſten poetiſchen Intereſſe nothwendig, daß durch ihren Untergang ſelbſt die volle, ſittliche Schönheit und Tiefe dieſer Natur an das Licht trat und ihr Leiden ihr zugleich zur ſiegreichen Darſtellung ihrer unvergänglichen Liebe diente.

Wir faſſen zuerſt Donna Mencia als die Trägerin einer Schuld ins Auge. Wir ſehn dieſelbe an einen edlen Kriegsmann, Don Gutierre Alfonſo Solis, verheirathet. Dieſe Ehe iſt aber von ihr nicht mit freier Neigung eingegangen worden; wir vernehmen von ihr ſelbſt das Bekenntniß, daß vielmehr des Vaters Wille, als ihre Liebe dieſe Verbindung geſchloſſen hat*). Aber im Herzen Mencias lebt das Bild des ſchönen, von Leidenſchaft zu ihr entbrannten Prinzen, dem ſie einſt die Schätze tiefer Neigung aufgeſchloſſen hatte. In der Achtung vor dem ritterlichen Don Gutierre wähnte Mencia dieſe Liebe begraben zu haben, aber der Anblick des Prinzen bläſt plötzlich wieder den Funken alter Glut in ihr auf. So fühlt ſie ſich in die Kolliſion zwiſchen Ehre und Liebe geworfen, deren erſterer ſie ſich zwar mit Freiheit unterthan bekennt, während die letztere in ihrem Buſen herrſcht, wenn ſich gleich Mencia dieſe Herrſchaft nicht einzugeſtehn wagt. Hierin liegen die Elemente der Schuld Mencias vollſtändig eingeſchloſſen, welche die dramatiſche Handlung nur entfaltet. Donna Mencia iſt mit einem Widerſpruch ihrer Empfindung in die Ehe getreten; der Saame der Lüge iſt alſo in dies Verhältniß zu Gutierre von Hauſe aus gelegt worden, aus dem alſo auch das Verderben über Mencia hervorbrechen kann, ohne daß ſie darin etwas Anderes, als ſich ſelbſt anzuklagen hätte. Aus dieſem, Mencia ſelbſt nicht verborgenem Widerſpruch ihrer Pflicht und ihrer Neigung entwickeln ſich nun alle Kolliſionen, in welche ſie verſetzt wird, als organiſche Conſequenzen. Mencia duldet daher in der ſteigenden Qual, welche ihr dieſe Konflikte bereiten, nur, was in ihrer urſprünglichen Gedankenſchuld ſchon geſetzt war.

---

*) In der Erzählung zur Jacinta (Akt 1. Scene 7.) ſagt ſie nach der Bearbeitung bei Weſt:

„Dem ſtrengen Wunſch des Vaters opfert' ich
Die Freiheit auf, und Gutierren gab
Ich meine Hand. — Enrique kehrt zurück,
Die Liebe herrſcht in ihm, in mir die Ehre."

und noch ſchlagender iſt dies in den Worten bei Calderon ausgedrückt, indem ſie zur Jacinta ſagt:

„Mich gebar Sevilla; dort
Sah Enrique mich, und klar
Zeigt' er ſeine Glut. Das war
Schöne Zeit! Er mußte fort,
Und des Vaters ſtrenges Wort
Nahm mir Freiheit; dieſe Hand
Ward Gutierren zugewandt.
Jener fand ſich wieder ein;
Liebe war und Ehr' iſt mein.
Mehr iſt nicht mir ſelbſt bekannt."

Mencia leidet alſo nichts weniger als unſchuldig. Indem ſie ſelbſt die Ehre und die Liebe in ihrem Bewußtſein trennt, erſcheint es nur als eine gerechte Rückwirkung des Geſchicks, wenn Gutierre in der Rache, welche er an ſeiner Gattin nimmt, auch ſeiner Seits die Ehre von der Liebe trennt, deren erſtere den Tod, deren letztere das Leben der Gattin fordert. Weil Mencia nur die Ehre zu bewahren trachtet und genug gethan zu haben glaubt, wenn ſie als Gattin Gutierres die Ehre in keiner Beziehung zu gefährden geſtattet, ſo ſinkt ihr die Ehre auch zu einer Erfüllung der Form herab und iſt nicht der lebendige Ausdruck ihres ſittlichen Bewußtſeins. Darum ſagt ſich Mencia auch unabläſſig ſelbſt, daß es ſich um ihre Ehre handle, darum iſt ſie ſo ängſtlich bedacht, dieſelbe in ihrer Reinheit zu bewahren, weil der Gedanke, dieſelbe zu ſchützen, nicht mit ihrer freien ſittlichen Neigung zuſammenfällt und ihr alſo keine völlig natürliche Empfindung iſt. Sie muß ſich deshalb die Behütung der Ehre als eine Pflicht vorhalten und erſcheint in der Ausübung derſelben in einem Kampfe zwiſchen Neigung und Sollen befangen, welcher ſie über das Maaß des zu Meidenden ängſtlich beſorgt macht. Mencia iſt mithin durch dieſen Dualismus aus der rein ſittlichen Haltung herausgetreten. Die Gefahren, in welche dieſelbe durch die Leidenſchaft des Prinzen hineingeriſſen wird, ſind daher nur die Conſequenzen ihres innern Widerſpruchs, welchen die unerbittliche Gewalt der Wirklichkeit in ſeiner zerſtörenden Kraft offenbar macht. Mencia ſelbſt aber wird in dieſen Konflikten nicht inne, daß dieſelben in Wahrheit ſchon mit dem Bewußtſein gegeben ſind, welches die Ehre und Liebe auseinanderhält und der letzteren insgeheim Zugeſtändniſſe macht, welche die Ehre verwirft. Sie durchlebt Schritt für Schritt die Angſt des Todes, ſie ahndet das über ſie hereinbrechende Geſchick, aber ſie dringt nicht ſelbſt bis zum Bewußtſein ihrer Schuld vor. Da ihr das Geſetz der Ehre unvermerkt zur bloßen Aufrechthaltung der Form geworden iſt, ſo nimmt ſie ſich auch ſelbſt für unſchuldig, weil ſie dieſelbe ſtreng aufrecht zu halten ſich bewußt iſt und jeden Angriff gegen dieſe Schranke entrüſtet zurückweiſt. Donna Mencia iſt alſo in ihrem ganzen Entwicklungsprozeß, wie in ihrem Untergange eine tragiſche Geſtalt, indem ſich die Urſchuld des Gedankens, der Widerſpruch der Geſinnung und des Worts an ihr rächt. Don Gutierre, welcher die verletzte Ehre rächt, iſt freilich in dieſer Beziehung in einem Irrthum befangen, aber er rächt in der That bewußtlos das durch eine Lüge befleckte ſittliche Verhältniß. Indem daſſelbe von Mencia nur unter den Schutz der Ehre geſtellt wurde, führte der Schein der Verletzung derſelben ihren Tod herbei, worauf die tragiſche Ironie ihres ganzen Schickſals beruht. Während Mencia in ihrem Bewußtſein die im ſittlichen Verhältniſſe der Ehe untrennbaren Momente der Ehre und Liebe ſophiſtiſch trennte, ſchlägt die Dialektik dieſer Momente gegen ſie zurück, indem grade diejenige Macht gegen ſie reagirt, gegen welche ſie ſich keiner Schuld bewußt war.

Gegen die rohe Mißhandlung, welche Desdemona neuerdings erfahren hat, iſt es nicht nöthig, in die Schranken zu treten; eine Auffaſſung, welche in Desdemona nur die weibliche Natur in ihrer Flatterhaftigkeit und Bewußtloſigkeit, welche nur durch äußerliche Gewohnheit, Erziehung und Trägheit des Temperaments vor Fehltritten zurückgehalten wird, erblickt, kündigt ſich ſogleich, entweder als eine pure Idioſynkraſie ihres Urhebers an, oder als ein Verſuch, den Mangel jeder dichteriſchen Anſchauung durch eine völlig unerhörte und inſofern einzig daſtehende Auffaſſung zu erſetzen*). Indem wir alſo dieſe unten zur Bewährung des eben Geſagten vollſtändig angeführte Vorſtellung ſich ſelbſt richten laſſen, wenden wir uns ſogleich an die Frage nach Desdemonas *Schuld*. Zunächſt könnte die Art, wie die Ehe mit Othello von Seiten Desdemonas eingegangen wird, als eine Verletzung der Familie erſcheinen, welche ſich in ihrem ſpäteren Geſchicke, nach des Vaters zornigem Ausſpruche, an ihr räche. Aber dieſe Schuld ſteht zu dem Bruch, der in ihre Ehe mit Othello eindringt, in gar keiner innern Beziehung. Der Untergang Desdemonas durch die Wuth der Eiferſucht kann alſo dichteriſch nimmermehr aus einer Verletzung folgen, welche ja nur in der Liebe zu Othello ihren Grund hat. In Romeo und Julia ſchlägt allerdings die Verletzung der Familie gegen die Liebenden zurück, aber nur, weil dieſelben durch die blutige Spaltung des Gemeinweſens ſchon von Hauſe aus dem Verderben geweiht ſind und ihr Tod

---

*) Rapp ſpricht ſich in ſeiner Einleitung zu Othello vor der Ueberſetzung deſſelben S. 4. und 5. alſo über den Charakter der Desdemona aus. Nachdem derſelbe den Othello mit der wunderlichſten und in ſich völlig unwahren Vorſtellung einleitet, daß Shakespeare in Othello habe zeigen wollen, wie ein erſchütterndes Trauerſpiel zu Stande kommen kann, ohne daß man überhaupt nur einen idealen Charakter von nöthen hat und die Charaktere dieſer Tragödie nur als phyſiologiſche Schemata bezeichnet, die ſich gegenſeitig durch ihre Einſeitigkeit und ſelbſt Unwahrheit zerſtören müſſen, heißt es von Desdemona: „Dieſem unbedingt ſich hingebenden maßloſen Charakter (d. h. dem Othello) ſteht Desdemona gegenüber, keineswegs als die idealiſche Unſchuld, als das ſchuldlos geſchlachtete Opfer, ſondern als das Weib und die weibliche Natur in ihrer Gewöhnlichkeit. Nicht daß ſie Othello nicht liebt, iſt ihre Sünde, ſondern daß ſie ihn nicht verſteht und ſich dennoch verführen läßt, ihm zu folgen. Sie kennt das gar nicht, was Othello ſeine Leidenſchaft nennt, läßt ſich aber durch ſeine überwiegende Perſönlichkeit hinreißen; und ſo ſehn wir ſie im erſten Akt mit entſchloſſener Seele ſich vom Vater und den Verhältniſſen ihrer Jugend losreißen. Daß aber der Irrthum der Wahl ganz und gar auf Seiten Othellos war, das erkennen wir erſt im zweiten und dritten Akte, wo Desdemona mit der gewöhnlichen Flatterhaftigkeit und Bewußtloſigkeit der weiblichen Natur ſich gegen alle Männer und zunächſt gegen Caſſio mit einem Leichtſinn benimmt, der in dieſem Verhältniſſe nie zu entſchuldigen iſt. Der Dichter läßt uns ganz genau erkennen, daß Jagos Ausſpruch, ſie liebt den Caſſio, vollkommene Wahrheit iſt. Sie liebt freilich in ihrem Leichtſinn, ohne etwas Arges zu ahnen; wir ſehn aber

---

deutlich, daß es nicht etwa Charakter iſt, was ſie vor Fehltritten zurückhält, ſondern *äußerliche Gewohnheit, Erziehung* und *Trägheit des Temperaments*. Das iſt gewiß der tiefſte Sinn des Gedichts und eben der Punkt, in dem der Dichter ſeinen Helden, indem er ſeine eigne Leidenſchaft perſonificirte, zu Grunde gehn läßt, nämlich an der Verzweiflung, daß das Weib, wie er zu ſeinem Schaden ſie kennen gelernt hatte, die tiefe und ideelle Gewalt der Liebe von ſich abſtößt oder nicht faſſen kann, und darum dem Verlangen des Mannes nichts Entſprechendes entgegenzuſtellen hat. In den beiden letzten Akten endlich, wo durch ihren Leichtſinn das Uebel ſein Aergſtes gethan hat, wird ſie durch die thätlichen Mißhandlungen Othellos erſt auf den Begriff ihrer That zurückgeführt, und das von Emilien ausgeſprochene Wort des Laſters läßt ſie recht den Abgrund ſehn, an dem ſie hingeht. Nun erſchrickt ſie vor dem Wort, das das bezeichnet, welchem ſie vorher tändelnd entgegenging und wo es zu ſpät iſt, zeigt ſie ſich als eine *Wortheldin* und *Mundheilige*, um den gewöhnlichen Zuſchauer freilich durch ihre grobe, faktiſche Unſchuld zum Mitleid zu bewegen." Derſelbe Verfaſſer nennt Desdemona das „*ausſchweifend leichtſinnige Weib*", wie Othello den „*ausſchweifend leichtſinnigen Mann*". Es iſt unmöglich, einen Charakter mehr zu verzerren und die Wahrheit vollſtändiger auf den Kopf zu ſtellen. Der Verlauf unſerer Darſtellung wird die äußerſt geringe Doſis Wahrheit, welche in dem Räſonnement Rapps enthalten, aber durch Aberwitz ganz verdeckt iſt, auf ihren wahren Werth zurückführen.

zugleich die Familien als Träger des zerſtörenden Haſſes trifft *). Das heimliche Eingehn der Ehe gegen den grundloſen Willen der Eltern kann an und für ſich noch keine tragiſche Schuld bedingen; dazu müſſen noch andere Momente hinzutreten; am wenigſten aber kann Desdemonas Tod, herbeigeführt durch die Leidenſchaft der Eiferſucht, in ihrer, aus freier Neigung zu Othello heimlich eingegangenen Verbindung bedingt erſcheinen. Der alte Brabantio, welcher in dieſer Neigung nichts als die Wirkung hölliſcher Zauberei zu ſehn vermag, erweiſt ſich dadurch ſchon als unfähig, das Verhältniß Desdemonas zu Othello jemals zu verſtehn und berechtigt die erſtere deshalb auch zu dem heimlichen Eingehn der Ehe, weil jeder Verſuch ihrer Seits gegen die arge Befangenheit und den feſtgewurzelten Aberglauben Brabantios anzukämpfen vergeblich ſein würde. Eine Schuld in Mencias Sinne iſt aber noch weniger in Desdemona. Dies holde Geſchöpf iſt ſo ganz eins mit ihrer Empfindung, daß ihr ein Widerſpruch von Pflicht und Neigung in einer ſittlichen Vereinigung kaum begreiflich erſcheint. Wir dürfen alſo weder in ihrer heimlich eingegangenen Ehe, noch weniger in ihrer Empfindung gegen Othello die Wurzel des grauſamen Geſchicks ſuchen, welches dieſe ſchöne Blume zerknickt hat. Aber in den Elementen, welche hier verbündet ſind, liegt der Keim ihres Untergangs. Dies iſt, was zum Verſtändniß der tragiſchen Kataſtrophe vor Allem zur Sprache gebracht werden muß.

Desdemona iſt weſentlich eine ächt liebedürftige Natur; der Trieb, Liebe zu geben, iſt ſo ſehr die Subſtanz ihres Weſens, daß ſelbſt die zermalmenden Stöße des Geſchickes nur dazu dienen, dieſe urſprüngliche Kraft hingebender Liebe noch herrlicher zu entfalten. In dieſem Sinne iſt Desdemona vielleicht die weiblichſte Natur, welche je von eines Dichters Hand gezeichnet worden iſt, und das verklärende Schlußwort des myſtiſchen Chors im zweiten

---

*) Vergl. meine Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt. IV. S. 7–14.

Theile des Fauſt: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan“ erſcheint in Desdemona nicht nur wie ein Gleichniß des Ewigen, ſondern als die ganz in die Erſcheinung getretene Macht unvergänglicher Liebe, welche nur das Geſetz ihres Lebens erfüllt. Desdemona macht daher durchweg den Eindruck der höchſten ſittlichen Anmuth, welche, ihren Zauber nicht kennend, unbekümmert um das moraliſche Geſetz, nur wie eine Naturſchönheit wirkt und deren geheimnißreiche Tiefe darauf beruht, daß der Ausdruck der höchſten ſittlichen Freiheit wie eine müheloſe Darſtellung ihres natürlichen Lebensgeſetzes erſcheint.

Bei Desdemonas liebedürftiger Natur iſt die Hingebung an das, was ihr als Ausdruck heroiſchen Muthes und kühnen Wagniſſes erſcheint, ein natürlicher Grundzug. Die Sanftmuth Desdemonas, ihre weibliche, im zarten Mitempfinden alles menſchlich Großen ſtarke Natur wird unwillkührlich durch die Gegenwart der energiſchen Lebendigkeit und Thatkraft des männlichen Principes gefeſſelt. Dies iſt ihr mit der ſiegreichſten Wahrheit in Othellos Erzählungen ſeiner kühnen Abentheuer entgegengetreten. Desdemona iſt beim Anhören derſelben durch ſeine heroiſche Kraft im Aufſuchen und Beſtehn der Gefahren ergriffen worden. Dies Element ergänzt gewiſſermaßen unbewußt ihre eigne, zur ſanfteſten Hingebung ſich neigende Natur. Sagt doch Othello ſelbſt: „Sie liebte mich, weil ich Gefahr beſtand.“ Weil Desdemona zugleich in ſich ſelbſt eine, dem heroiſchen Principe verwandte Kraft in ſich birgt, die Energie einer auch den Haß überwindenden Liebe, darum wird ſie grade durch den kühnen, todesmuthigen und zugleich ſo offenen Othello in ihrer innerſten Tiefe berührt. Im Grunde ſchaut daher Desdemona in Othello nur das eigne, ihr ſelbſt unbewußte Geſetz ihrer weiblichen Fähigkeit unbedingter Hingebung an. Die Energie des durch die Allgewalt hingebender Liebe bedingten Heroismus des Duldens in Desdemona fühlt ſich unwillkührlich durch das Bild der Energie des Handelns in ihrer Tiefe ergriffen, ohne ſelbſt das Geheimniß ihrer Neigung entziffern zu können. Nur ſo erſcheint die Verbindung dieſer beiden Naturen ſittlich gerechtfertigt und natürlich erklärt.

Aber in dieſer Verbindung liegen auch die Keime eines möglichen Bruchs verborgen. Desdemonas Verhältniß zu Othello beruht, wie wir gezeigt haben, auf ihrer liebedürftigen und der unendlichſten Hingebung fähigen Natur. Aber dieſes Moment reicht nicht zur Löſung aller Konflikte aus, in welche ſo organiſirte Naturen zu einander geſetzt werden können. Denn obgleich ſich Desdemona in ihrer liebeathmenden Bruſt ganz glücklich fühlt und Othello in dem holden Geſchöpfe einen Halt für ſein bewegtes Leben gefunden hat, ſo ſind Beide doch deshalb noch gar nicht zum völligen Verſtändniß ihrer individuellen Natur und Perſönlichkeit vorgedrungen. Ein allen Angriffen trotzendes Verhältniß iſt aber nur unter der Bedingung möglich, daß zugleich mit den allgemeinen ſittlichen Elementen der Vereinigung eine allſeitige Durchdringung auch der individuellen Perſönlichkeiten vorhanden iſt. In dieſem letzten Momente liegt grade die geheimnißreiche Quelle unverſiegbaren Glücks, indem Jeder mit einem glücklichen, durch die Liebe geleiteten Takt in die geheimſten Regungen des Andern, in die entlegenſten Regionen ſeines Gemüths einzudringen und dieſelben zu verſtehn vermag. Erſt dadurch haben wir die höchſte Gewähr einer, jeder fremden Einwirkung undurchdringlichen Einheit Liebender. Was Romeo und Julia, wie wir früher gezeigt haben, für uns zu ewigen Repräſentanten des geſättigten Liebesglücks macht, iſt nicht etwa nur der Rauſch jugendlicher Leidenſchaft, ſondern die ſich uns aufdringende Ueberzeugung, daß ſich hier zwei, im ganzen Umfange der Perſönlichkeit für einander geſchaffene Weſen halten und tragen; was Ottilien und Eduard in den Wahlverwandtſchaften mit ſo unauflösbaren Banden verknüpft, iſt grade das triumphirende Gefühl jedes der beiden Liebenden, auch in den individuellſten Lebensregungen von dem andern verſtanden zu werden, alſo für einander durchaus organiſirte Naturen zu ſein. Hier iſt nun im Verhältniß **Desdemonas** zu **Othello** der Punkt gegeben, welcher die Möglichkeit eines Bruchs und das Eindringen einer fremden Gewalt begreiflich macht, durch welche das liebevollſte Weib grauſam geopfert wird, indem die ſchlaue Tücke Jagos ſich grade die verwundbare Stelle in dieſem Verhältniſſe zum Angriffe auserſehn hat.

Indem Desdemona in ihrer Sanftmuth und Unbefangenheit gar nicht die furchtbaren, nur durch die Liebe gebundenen Elemente der Natur Othellos kennt, vermeidet ſie auch ihrer Seits nichts, was ihre Entfeſſelung hemmen könnte; ſie ſieht, ihrer Liebe, wie ihrer ſittlichen Reinheit gewiß, gar nicht ein, daß grade bei dem, durch den Raceunterſchied von ihr getrennten Mohren, den die afrikaniſche Gluth gereift hat, auch ein geringfügiger Umſtand hinreicht, um das verzehrende Feuer der Eiferſucht in ihm anzufachen. So verleitet ſie ihre unbefangene Sittlichkeit, wie ihr liebevoller, ſo gern Glück verbreitender Sinn, grade den Augenblick zu ihrer Verwendung für Caſſio ſehr ungeſchickt zu wählen, und ungeachtet der ungeheuren Aufregung Othellos doch immer wieder darauf zurückzukommen, ja, dem von fieberhafter Unruhe beherrſchten Gatten, wenn auch in ganz argloſer Abſicht, den Verluſt des verhängnißvollen Taſchentuchs zu verhehlen. Desdemona ſteigert durch ihr Benehmen die Wuth Othellos und beſtärkt unbewußt die teufliſche Verleumdung Jagos. Dies iſt nur unter der von uns entwickelten Bedingung möglich, indem Desdemona in ihrer Hingebung an Othello gar nicht daran denkt, auch die individuelle Natur und Stimmung Othellos zu berückſichtigen und in dieſelbe mit liebender Sorgfalt einzugehn. Dies vermag aber Desdemona nur darum nicht, weil ſie in ihrem Verhältniß zu Othello nicht bis zur völligen Durchdringung und dem Verſtändniß auch ſeiner individuellen Perſönlichkeit fortgegangen iſt. Man mißverſtehe uns aber nicht. Wir werfen deswegen ſo wenig Desdemona eine zuzurechnende Schuld vor, als wir vielmehr nur erklären wollen, wie Shakeſpeare in dieſes ſo geſtaltete Verhältniß den Dämon der Eiferſucht hat einbrechen und Desdemona das Opfer deſſelben hat werden laſſen. Es liegt darin eine, bis jetzt noch gar nicht erkannte Tiefe Shakespeares, daß derſelbe grade eine Verbindung ſo gearteter Naturen ſchuf, um dadurch die Möglichkeit des ganzen tragiſchen Verlaufs der Eiferſucht begreiflich zu machen. Das liebeerfüllteſte, ſanfteſte Geſchöpf iſt von einer ſolchen Unbefangenheit, daß es ihr auch nicht einfällt, die in der ganzen Organiſation Othellos liegenden Elemente zu berückſichtigen und durch ein ſorgfältiges Eingehn in dieſe gährenden Stoffe das drohende Unheil abzuwenden. Desdemona, ganz Liebe und Güte, kann freilich gar nicht zu der Reflexion kommen, daß ſie durch ein tieferes Verſtändniß der ganzen Perſönlichkeit Othellos den Sturm hätte beſchwören und die Flamme der Eiferſucht hätte erſticken können; denn dieſe ſelige Unbefangenheit gehört weſentlich zu ihrer Natur. Darum macht auch Desdemona der wachſenden Wuth gegenüber den Eindruck eines ſich willig darbietenden Schlachtopfers, welches in ſeiner Widerſtandsloſigkeit nur das Geſetz ſeines Daſeins erfüllt. Denn mit der Entfeſſelung der Leidenſchaft in Othello wächſt Desdemonas himmliſche Sanftmuth und die göttliche Kraft ihrer Liebe, indem Othellos Raſerei nur die unüberwindliche Stärke ihrer Hingebung völlig zur Erſcheinung bringt. Dadurch iſt aber grade für Othello ein immer neuer Stoff für ſeine verzehrende Gluth der Eiferſucht gegeben, weil dieſelbe ihm, je länger je mehr, das Urtheil raubt, in dieſer ſeine Wuth überdauernden Sanftmuth Desdemonas nur den unverfälſchten Ausdruck der höchſten ſittlichen Reinheit zu ſehn. Der Dichter aber hat kaum etwas Größeres geſchaffen, als jene Steigerung der Liebe und Sanftmuth, welche Desdemona dem raſenden Gatten entgegenſtellt, worin ſie, bis zur erhabenſten Lüge vor ihrem Tode, nur das Geſetz ihres Lebens erfüllt. Nach dieſer Auseinanderſetzung haben wir uns mit Wenigem noch zur Durchführung der beiden Charaktere und dem Geſetze ihrer Verſinnlichung zu wenden.

Donna Mencia erſcheint ſchon in ihrer erſten Scene in die volle Gewalt der Kolliſion hineingeriſſen, welcher ſie erliegt. Die Situation iſt eben ſo ungeſucht herbeigeführt, als von der ſpannendſten Kraft. Mencia findet in dem durch einen Sturz verwundeten Prinzen, dem ſie als Pflegerin entgegeneilt, ohne zu wiſſen, wem die Hülfe der Hausfrau gilt, den frühern Geliebten wieder. Ihr Anblick ſchürt in dem aus der Ohnmacht erwachenden Prinzen die kaum gedämpfte Gluth für ſie wieder an, während ſie ſich, dem erſtaunten Prinzen als Gutierres Gattin darſtellend, denſelben durch die Berufung auf ihre Ehre in ſeine Schranken zurückzurufen ſtrebt. In Mencia iſt durch dies Wiederſehn der Kampf zwiſchen Neigung und Pflicht plötzlich in kaum geahndeter Stärke erwacht, und weiſt auf die Möglichkeit einer tragiſchen Kataſtrophe hin. Alle dieſe Elemente müſſen daher auch ſogleich in der Darſtellung dieſer Scene in den ſchärfſten Umriſſen heraustreten, indem die Nationalität dieſen Affekten zugleich ihre ſpecifiſche Färbung zu geben hat. Mencias Erbeben beim Anblick des Prinzen, ihre Verwirrung, der ſie ſich vergeblich zu entreißen ſtrebt, die Berufung auf ihre Ehre, hinter welche ſich die wiedererwachte Liebe verbirgt, zeichnen ſogleich die widerſtrebenden Elemente dieſer Individualität ſicher hin. Ein unheimlicher Geiſt ſoll über dieſer Begegnung wehen, der ſich in dem ſcheuen, haſtig ſich hervordrängenden Wort, wie in dem die innere Aufregung verrathenden Blick verkündigt. Nun iſt Mencia allein und verräth uns, indem ſie vor dem Eingeſtändniß eines Widerſpruchs zwiſchen Ehre und Liebe zurückbebt, durch den Aufruf an ihre ſittliche Stärke, in welch einen Kampf ſie verſetzt iſt*). Die Furcht Mencias vor dem Geſtändniß ihrer Liebe zum

---

*) Unmittelbar nachdem Mencia den ohnmächtigen Prinzen erkannt hat, ſagt ſie im Selbſtgeſpräch (Akt 1. Scene 3.):

„O wenn die Ehre nur erlaubte, Raum
Zu geben dem Gefühl, und Worte! Wer
Dieß Schweigen brechen dürfte, das verſchloſſne
Gewölbe dieſer Bruſt, worin, zu Aſche

Infanten wird dem Monolog jenen gedämpften Ton geben, aus dem die Scheu vor der eignen Empfindung ſpricht und der erſt mit dem Gedanken an ihre ſittliche Kraft ſeine natürliche Stärke gewinnt; aber durch den Troſt, daß ſich im Kampfe erſt der Adel des Gemüths bewähre, wird zugleich ein ſchmerzliches Gefühl unwillkührlich durchleuchten.

Der Infant erwacht. Dem Erguß ſeiner Liebe ſetzt Mencia, nachdem ſie durch die ängſtliche Sorgfalt für ſein Wohl vergeblich den Strom ſeiner Leidenſchaft abzulenken verſucht hat, die Erklärung entgegen, daß ſie ſich nicht mehr ſelber angehöre. Mencia wird dieſe Worte zwar mit der Feſtigkeit ſprechen, welche das Gefühl der Ehre ihr eingiebt, ohne uns jedoch den Kampf mit ihrer Empfindung zu verhehlen. Der dadurch nur geſteigerten Leidenſchaft des Prinzen begegnet endlich Mencia durch die Forderung, die Ehrfurcht, welche er einſt der Jungfrau gewährt hat, auch jetzt der Gattin nicht zu verſagen*). So oft ſich Mencia auf ihre Ehre beruft, wird aus ihrem Accent der ſittliche Stolz des Weibes ſprechen, durch welchen ſie die in der Tiefe wogende Empfindung vergeblich zu verbergen ſtrebt, denn die ganze gegen den Prin-

---

Verſinkend, ein Ruin ehmal'ger Glut
Zu ſagen ſcheint: die Liebe herrſche hier!"

Und nach dieſem unfreiwilligen Bekenntniß ihrer Neigung ſagt ſie, ſich an ihre ſittliche Stärke wendend:

„Gehört ſich Mencia noch ſelber an! —
Auch das Gefühl, es iſt nicht mehr mein eigen.
Ein Herz nur hab' ich, um es zu bezwingen;
Und wie im Feuer ſich das Gold bewährt,
Der Diamant am Demant ſelbſt, ſo auch
Im ſtillen Kampfe mit ſich ſelber nur
Erprobet ſich der Adel des Gemüths."

*) „Die Ehrfurcht, die der Jungfrau Ihr gewährt
Ihr dürft der Gattin jetzt ſie nicht verſagen.
Unmöglich zwiſchen uns war jegliche
Verbindung: wenn nach meines Vaters Wunſch
Ich meine Hand vergab, könnt Ihr es tadeln?"

zen gewendete Rede ſoll uns den Kampf zwiſchen Ehre und Neigung wiederſpiegeln, und der Ausdruck der erſteren als ein der inneren Bewegung abgerungener erſcheinen. Gutierre begrüßt den Infanten, welcher beim Anblick des Räubers ſeiner Luſt ſich nicht verſagt, den Schmerz über ſeinen Verluſt in geheimnißvollen Worten anzudeuten. Die Erwiederung Mencias aber ſchürzt mit einer leichtſinnigen Wendung den Knoten aufs neue *), der mit ihrer Berufung auf die Ehre der Gattin für immer gelöſt ſchien. Mencia darf ſich nicht beklagen, wenn die Leidenſchaft des Infanten aus ihren Worten noch eine Hoffnung auf Erhörung ſchöpft. Allein mit Gutierre ſucht ſie durch den neckiſchen Ton das aufregende Erlebniß ihres Gemüths zu verhüllen; in dem leiſen Anflug von Eiferſucht **) gegen Gutierre verbirgt ſich klug der Kampf, der noch in ihrem Herzen nachzittert. Nach Gutierres Abgang vernehmen wir das Bekenntniß ihres Widerſpruchs zwiſchen Liebe und Ehre, welches wir oben bereits, bei der Frage nach Mencias Schuld, berührt haben. Die Aufgabe der Darſtellerin iſt es hier, in dieſer kurzen Erzählung unſern Blick in die Tiefe eines Konfliktes zu führen, welche die tragiſche Kataſtrophe als eine düſtere Zukunft vor uns eröffnet. Wir haben dieſe ganze Expoſition darum ausführlich beſprochen, weil ſie alle Keime der Tragödie enthält und es bei der Darſtellung der Mencia in dieſer Scene darauf ankommt, uns ſchon die ganze tragiſche Kataſtrophe vorgebildet zu zeigen *). Das Folgende dürfen wir mehr überſichtlich zuſammenfaſſen. Die Kolliſion, welche bis jezt nur die Geſtalt eines innerlichen Widerſpruchs hatte, wird durch den, während Gutierres Haft, Donna Mencia im Garten aufſuchenden Prinzen auch zu einem Konflikt in der Wirklichkeit. Mencia iſt über den Angriff gegen ihre Ehre entrüſtet und fühlt zugleich das Verhängnißvolle der Situation; ja, ſie faßt ihr Verderben im Bilde, welches ihr die aufgeregte Phantaſie eingiebt, prophetiſch als ein unabwendbares Geſchick auf **). Gutierres plötzlicher Ruf ſcheint dies Vorgefühl

---

*) Wir meinen die Worte Mencias, mit welchen dieſelbe der anklagenden Rede des Infanten antwortet (Akt 1. Scene 5.):

„Mißtraut
Der Eiferſucht; laßt Eurem Freunde Zeit,
Sich zu vertheidigen. Umſtände giebt's
Von ſo beſondrer Art, daß ſie die Schuld
Eh' mitleidswerth, als ſtrafbar machen. Hört
Denn auch die Dame; Zwang war es vielleicht
Nicht Wankelmuth. Sie wird, ich hoff' es faſt,
Rechtfertigen ſich können.“

**) Namentlich in der Wendung:

„Ein alter Wunſch regt ſich nach Leonoren.“

---

*) Ganz in dem von uns entwickelten Sinne gab die leider ſo früh der Kunſt entriſſene Sophie Müller dieſe Expoſitionsſcenen. Sie ließ uns in die Tiefe eines Widerſpruchs zwiſchen Neigung und Pflicht blicken, aus der das Verderben ſchon drohend hervorſtieg. Dabei war das ganze Bild, welches ſie gab, von dem Hauch des Südens angeweht. Der Accent namentlich, mit welchem Mencia durch die Berufung auf die Ehre ſich ſelbſt zu ſchützen und zu rechtfertigen ſtrebt, war von einer außerordentlichen Wirkung und beleuchtete augenblicklich die ganze Tiefe des kämpfenden Gemüths. Bei dieſer Gelegenheit mag die Bemerkung ihre Stelle finden, daß nichts ſo ſehr die ſpecifiſche Stärke der gedachten Künſtlerin war, als die Darſtellung des Kampfs zwiſchen Neigung und Pflicht und einer Reſignation, in welcher das Herz ſich zum Grabe des Herzens machte. In dieſem Kreiſe war Sophie Müller durchaus ſchöpferiſch und brachte Wirkungen hervor, welche zu den höchſten Triumphen darſtellender Kunſt gehörten. Auf gleicher Höhe indeſſen, wie in der Expoſition, hielt ſich die Donna Mencia der Sophie Müller in der Durchführung nicht, namentlich ſiegte in dem erſchütternden Schluß des vierten Akts die tragiſche Gewalt der Crelinger entſchieden, welche hier durch die Vereinigung körperlicher Beredſamkeit und jener alle Schrecken der Seele abſpiegelnden Accente die Größe der Situation ganz wiedergab.

**) Wir haben dabei das herrliche Bild gegenwärtig, in welchem dieſelbe in dem liebentbrannten Infanten den ſieht, durch den ihr Tod und Verderben kommt (Akt 2. Scene 4.):

„Iſt's die Natur des Reihers, daß er auf
Zum Himmel flieht, ein Blitz, mit Federn leicht
Beſchwingt, des königlichen Falken ſpottend,

zu bekräftigen. Die Täuſchung, zu der Mencia ihre Zuflucht nimmt, und die Lüge, mit der ſie Gutierre begegnet, ſind nur Conſequenzen, in denen ſich die Urſchuld ihres urſprünglichen Widerſpruchs zwiſchen Pflicht und Neigung fortſetzt. Mit dieſen Schrekken, welche Mencia durchlebt, hebt aber auch die Buße der Schuld an, welche in dem Tode, den ſie erleidet, ihren Schlußſtein erhält. Die Angſt Mencias, die Verſtellung, zu der ſie gegen Gutierre gezwungen wird, ihr Erbeben beim Anblick des dem Gatten entfallenden Dolches, worin ſich nur das Gefühl der Schuld enthüllt, zeigen uns die beginnende Zerſtörung eines Gemüths, welches in eine düſtere Zukunft hinausblickt. Dieſe raſch ſich drängenden Situationen ſollen daher auch in der Darſtellung als eine Reihe von Gemüthskämpfen hervortreten, welche die erhitzte Phantaſie der Spanierin noch ſteigert. Der Eindruck dieſer Erlebniſſe wurzelt tief in Mencias Seele. Daraus erhebt ſich der zweite, noch verhängnißvollere Conflikt, indem das im Traum geſprochene Wort die geheimſte Tiefe ihrer Empfindung gegen Gutierre enthüllt (Akt 3. Scene 3.). Die Wiederkehr der Gefahr, die noch nachwirkende Aufregung des Gemüths geben Mencia beim Erſcheinen des Gutierre den Ausdruck einer kaum zu beſchwichtigenden fieberhaften Stimmung, der ſie endlich durch den Ausbruch der maaßloſen Wuth Gutierres erliegt. Mencia fühlt des Todes Schauer im Herzen *). Die ganze Scene muß daher in der Darſtellung als

---

Der ihn verfolgt: ſo ſagt man auch, er kenne
Den, der ihn tödten wird; darum eh er
Den luſt'gen Kampf beginnt, erbebt er und
Von Furcht gelähmt, vermag er nicht zu fliehn. —
So ich, indem ich deine Hoheit ſah,
Verſtummt ich, und beſtürzt blieb ich zurück
In deinen Händen. Die Gefahr erkannt' ich,
Dieß Schrecken ſagt mir's, dieſe Angſt: — Du biſt's,
Von dem der Tod mir kommt und das Verderben."

*) Mencia ſagt im Abgehn bei Calderon für ſich:
„Welch ein Graun! Mein Herz will brechen!"

ein großes Gemälde zerſtörender Gemüthsbewegung auf uns wirken, aus dem ſich Mencias Ahnung ihres Untergangs mit einer ſchauerlichen Gewißheit erhebt. Der Eindruck wird um ſo tragiſcher ſein, je entſchiedener uns die innerliche Erſchütterung der Seele ſchon jetzt die letzte Kataſtrophe verkündigt.

Wir finden Mencia im vierten Akt wieder; eine tiefe Schwermuth iſt über ihr ganzes Weſen verhängt; ſie fühlt ſich einem unentfliehbaren Verhängniß überantwortet. Ihre Phantaſie iſt nur mit dem Bilde jener nächtlichen Scene beſchäftigt; Gutierres Anblick, ſein tiefverſchloſſenes, ſchmerzbewegtes Schweigen weiſſagen ihr Unheil[*]. Die Nachricht von der Flucht des Prinzen, der um Mencias willen im Zorn vom Könige entlaſſen iſt, bringt dieſelbe zum Entſchluß, den die verſchmitzte Sklavin befeſtigt, an den Prinzen zu ſchreiben und ſein Verweilen, um ihrer Ehre willen, zu fordern. Indem Mencia den Verdacht ihrer Neigung zum Prinzen durch ihr Schreiben an ihn zu verſcheuchen wähnt, erſcheint ſie ſelbſt ſchon durch die Macht der Konflikte in der Ergreifung des Rechten ganz rathlos, ein Ergebniß ihres aus allem Gleichgewicht herausgeworfenen, verdüſterten Sinnes. Was den Verdacht tödten ſollte, ſtürzt Mencia ins Verderben. Gutierre entreißt ihr das furchtbare Blatt, Mencia eilt nach; das ganze Entſetzliche dieſer Entdeckung ſteht im Momente vor ihrer Seele; ſie bricht unter der Laſt dieſes Konflikts zuſammen; dann erwacht ſie wie aus einem fieberhaften Traum und fühlt Gutierres Dolch in ihrem Buſen; aus der Betheurung ihrer Unſchuld tönt ihre Schuld heraus[**]. Mencia kommt aus dem wachen Traume zu ſich; indem ſie jenes verhängnißvolle Blatt zerreißen will, ſieht ſie ihr eigenes Todesurtheil von Gutierres Hand geſchrieben. Sie lieſt es in ſteigender Angſt; die ſchauerliche Gewißheit des Todes läßt ſie erbeben; ſie bleibt angewurzelt ſtehn; im Schrei des Entſetzens macht ſich die Lebensliebe Luft, dann rafft ſie verzweiflungsvoll ihre letzten Kräfte zuſammen; mühſam gebietet ſie über den zitternden Körper, der Angſtruf nach den Dienern dringt aus der bebenden Bruſt. Aber das ſteigende Entſetzen vor dem gewiſſen Tode ſpannt ihre Sehnen, ſie wankt an die Fenſter, um ſie zu öffnen, aber mit jeder vergeblichen Anſtrengung wächſt die Erſchöpfung, bis die von Angſt aufgeriebenen Kräfte verſiegen. Dieſe ganze Scene iſt ſowohl für die körperliche Beredſamkeit, als auch für den Tonausdruck eine große Aufgabe, denn der Schrei des Entſetzens, wie der Ruf nach den Dienern ſollen uns, bei allem Ausdruck der Wahrheit, doch immer noch künſtleriſch berühren. In den kurzen Sätzen ſoll ſich der immer neue Aufſchwung des Lebensgefühls zugleich mit der Abnahme der Kraft verſinnlichen, wie der ſich zu krampfhafter Anſtrengung zuſammenraffende Körper, dem die Furcht des Todes jeden Schritt abringt, uns ſowohl ein Bild fliehender Lebenskraft, als eines ſich gegen das Erliegen wehrenden Gemüths geben muß, worin der Zuſchauer die Angſt des Todes durchlebt und den wirklichen Untergang vollſtändig vorempfindet.

---

[*] Dies drücken die Worte Mencias (Akt 4. Scene 5.) ſehr ſchön aus:
„Das ſchreckt mich, daß er (Gutierre) freundlich iſt mit mir,
Und finſter, weinend ſelbſt, iſt er allein. —
Die Thränen fürcht' ich, die Gutierre weint.“

[**] Dies iſt in den Worten, welche Mencia unmittelbar nach dem Erwachen ausſpricht, vortrefflich ausgedrückt:

Während Donna Mencia ſogleich bei ihrem erſten Erſcheinen uns die Kolliſion, in welche ſie verſetzt iſt, in ihrer vollen Stärke offenbart und ſich alſo gleich ſehr aktiv zeigt, ſo iſt der Desdemona, ihrer ganzen Perſönlichkeit nach, ein viel paſſiveres

---

„Halt ein, halt ein! O wilde Hand! Welch heißes
Blutgier'ges Schwerdt hat meine Bruſt durchſtochen?
O tödte nicht ein Weib, das nichts verbrochen!"

Dieſe Worte bei Calderon ſind viel bezeichnender, als die Worte in der Bearbeitung von Weſt.

Verhalten zugetheilt. Grade dies aber macht ihre Darſtellung ſo ſchwierig; denn ſie fordert einen hohen, intuitiven Verſtand, der aus den Zügen, welche ihr der Dichter geliehen hat, ein Bild formt, welches unſerer Anſchauung dieſer ſo innerlichen Natur, mit ihrer unendlichen Hingebungsfähigkeit entſpricht. Mencias Welt iſt ihr Kampf zwiſchen Ehre und Liebe, in welchem ſie durch die Macht der Kolliſion untergeht; ihre Perſönlichkeit wird daher durch die Stärke der Situationen von Hauſe aus ſchon zu ihrer vollen Entfaltung gebracht. Sie hat für die dramatiſche Darſtellung den großen Vortheil, uns durch das Intereſſe der ſpannendſten Situation ſogleich in die Tiefe des Kampfs zu führen, der ihr ganzes Geſchick in ſich ſchließt. Dieſe Aktivität erleichtert daher die Darſtellung dieſer Perſönlichkeit ſehr. Wie anders Desdemona! Sie ſteht durch die ganze vorhergegangene Handlung, des Mohren Entführung, Brabantios Zorn und endlich durch Othellos herrliche Erzählung ganz vor unſerm Geiſte. Desdemona ſoll uns daher ſchon bei ihrem erſten Erſcheinen das Bild jener rührenden Sanftmuth geben, welcher wir die Kraft des Duldens anfühlen; wir wollen jenen zarten Hauch über dieſe Perſönlichkeit gebreitet ſehn, welcher uns mehr ſagt, als das geſprochene Wort, und der uns die Wahrheit der Rede erſt völlig beſtätigt. Ueberhaupt ſind die eigentlich ſeelenhaften Naturen unendlich ſchwieriger zu verſinnlichen, als die Geſtalten, welche ſelbſtbewußt ein Princip vertreten, oder eine große Leidenſchaft vor uns entfalten. Die Letzteren machen das Wort zum vollſtändigen Träger ihres innern Lebens; ihre Innerlichkeit ergießt ſich ganz in den Reichthum ihrer Rede, während die vorzugsweiſe ſeelenhaften Geſtalten den Schatz, den ſie in ihrer Tiefe bergen, in ſeinem vollen Werthe nicht kennen und nur das Geſetz ihrer Natur kampflos in ſchöner Freiheit darſtellen. Sie ſind daher auch verhältnißmäßig wortkarg, weil ſie dem Naturleben näher ſtehn und durch die Rede ihr Weſen nicht zur vollen Klarheit zu entfalten vermögen. Denn das Seelenhafte einer Individualität beruht weſentlich auf der unmittelbaren Einheit des Geiſtes mit der Natur. Der Zauber ſolcher Naturen liegt daher darin, daß ſie uns das Thun des ſittlichen Geiſtes, alſo das Werk der Freiheit in der Form einer reizenden Naturerſcheinung offenbaren. Es iſt einleuchtend, wie viel bei den eigentlich ſeelenhaften Geſtalten der intuitive Verſtand zu ihrer Verſinnlichung thun, wie viel Ueberſchuß uns der ſtumme Ausdruck über das geſprochene Wort geben muß, um eine ſolche Erſcheinung nicht zu einem Bilde der Apathie, oder der Geiſtesarmuth zu verkehren.

Das aus dem Begriff Entwickelte leidet vielleicht bei keiner weiblichen Geſtalt eine vollgültigere Anwendung, als bei Desdemona. Darin liegt aber auch die eigenthümliche Schwierigkeit ihrer Darſtellung. Schon der Grundton ſolcher ſeelenhaften Naturen iſt ſchwer zu treffen; derſelbe darf weder ein leidenſchaftliches Colorit, noch die kecke Farbe der Luſt geiſtvoller und lebensfriſcher Naturen athmen und ſoll ſich dann auch wieder von dem Ton der Sentimentalität unterſcheiden. Denn der letztere zeigt uns gewiſſermaßen ſchon ein ſeiner Empfindung bewußtes, der Natur gegenübergetretenes Weſen, ohne daß damit etwa irgend eine Affektation der Empfindung verbunden zu ſein braucht. Man vergegenwärtige ſich nur einmal den Grundton einer Julia, Porzia und Kordelia als Repräſentanten der drei genannten Kategorien und man wird ſogleich zugeben, daß der Grundton der Desdemona von allen dreien ſpecifiſch verſchieden iſt. Desdemona iſt innig, weil ſie liebebedürftig iſt, ſanft, weil die Hingebung des Gemüths ihr Weſen iſt, einem rohen Angriff gegenüber duldend, weil ihre Liebe eine Alles überwindende Kraft hat. Desdemonas Ton ſoll daher eben ſowohl der Ausdruck jener Sanftmuth, Innigkeit und Liebe ſein, welche eben ſo wenig bloßes Naturell, als Offenbarung eines in ſeinen Lebensäußerungen völlig ſelbſtbewußten Geiſtes ſind. Ihre ganze Perſönlichkeit ſoll uns vielmehr den Ausdruck ſittlicher Grazie geben, der freilich weniger als alles Andere gelehrt werden kann, weil dieſelbe ja nicht ein beſonderer Affekt, eine eigenthümliche Stimmung, oder eine Richtung des Gemüths iſt, ſondern uns die Majeſtät des ſittlichen Geiſtes in der ſichern Virtuoſität unmittelbarer ſeelenvoller Einheit mit ſich abſpiegelt. Desdemona ſoll deswegen die Tiefe eines überfüllten Herzens und hingebender Innigkeit in naiver, d. h. ihres Werthes ſich gar nicht bewußter Weiſe vor uns auslegen.

In der Darſtellung der Desdemona ſind zwei Abſchnitte zu unterſcheiden. Bis zum Ausbruch der Eiferſucht Othellos iſt ſie das durch ihre Hingebung und Innigkeit rührende Weib, welches, ganz Liebe und Güte, um ſich nur Zufriedenheit zu verbreiten trachtet. Nur ihrem milden und zarten Sinne folgend, legt ſie ſich ſo lebhaft für Caſſio ein, für den ihr ſogar, ganz gegen ihre ſonſtige Art, ſelbſt eine Fülle ſüßer, ſchmeichleriſcher Wendungen gegen Othello zu Gebote ſtehn *). Solche Stellen wollen daher auch als der unbefangenſte Ausdruck ihrer Herzensgüte geſprochen werden, welche ſich nicht eher genügt, als bis ſie auch die Zufriedenheit um ſich her verbreitet hat, welche ſie ſelbſt durchſtrömt.

Mit der zuerſt verhaltenen, dann ſchrankenlos ausbrechenden Wuth Othellos beginnt der Heroismus ihres Duldens. Desdemona athmet, völlig arglos, wie ſie iſt, nichts als Sorgfalt für Othello; ſo tritt ſie zuerſt vor den von Eiferſucht erſchütterten Gatten hin; ſeinen wilden auf Ehebruch deutenden Aeußerungen ſetzt ſie die Unwiſſenheit der Unſchuld und die rührendſte Sanftmuth entgegen, worin aber Othellos ſchon verdüſterter Sinn nur ein Bekenntniß der Schuld erblickt. Selbſt in Othellos Ausbruch der Wuth wegen des vermißten Taſchentuchs, deſſen Verluſt Desdemona, unvorſichtig genug, durch eine unſchuldige Lüge zu verhehlen ſucht, vermag ſie, im Gefühl ihrer Unſchuld, nicht die Leidenſchaft der Eiferſucht zu erblicken; ihre Güte entſchuldigt den Ausbruch des Zorns,

---

*) Wir meinen in der zweiten Scene des dritten Akts die beredte Verwendung Desdemonas für Caſſio, namentlich ihre dringende und ſüße Rede von den Worten an:

„Nun morgen Abend? oder Dienſtag Morgen,
Zu Mittag oder Abend“ — u. ſ. f.

aber eine wehmüthige Empfindung durchklingt ſchon den Schluß der Rede, ſich über die Macht ihrer hingebenden Liebe getäuſcht zu haben *). In Desdemonas Gemüth dringt von nun an der Schmerz über den Bruch, der in ihr Verhältniß zu Othello gekommen iſt, immer ſchneidender ein; ſie ſetzt dem zu roher Wuth hingeriſſenen Gatten nur die wortkargen Schmerzenslaute eines unerſchütterlichen Duldens entgegen, welches ſich, je länger je mehr, zur Kraft überwindender Liebe erhebt. Aber man ſoll dies zartbeſaitete Weſen unter dieſem Geſchick leiden ſehn, wodurch die Energie ihrer Hingebung einen um ſo rührenderen Charakter gewinnt, da ſie den Stößen des grauſamen Geſchicks nur das liebeerfüllteſte Herz darbietet. Noch einmal ergießt ſich der Quell ihrer Liebe und ihrer Leiden gegen den tückiſchen Jago **), um durch ſeine Vermittlung den verlornen Schatz der Liebe Othellos wieder zu gewinnen; zum erſtenmale erbebt ihr Herz bei dem Gedanken an den Treubruch, den ſie nur aus der rohen Schmähung ihres Gatten gegen ſie kennt; zum erſtenmale endlich hat die Beleidigung Othellos tiefer in das Gemüth Desdemonas gegriffen, und ſcheint ihr aus einer unſeligen Quelle zu fließen ***). Die Wehmuth und der Schmerz haben indeſſen in Desdemonas tiefer Natur nach-

---

*) Wir meinen ihre ſo unendlich rührende Rede von den Worten an:
„Vielleicht ein Staatsgeſchäft"
bis zu den Worten, in welche ſich eine tiefe Wehmuth miſcht:
„Schilt mich nur, Emilie;
Ich dachte ſeiner Rauheit ſchon den Stab
Zu brechen, ſieh, ſo kindiſch war mein Kriegsrecht" u. ſ. f.

**) Wir haben den herrlichen Erguß ihres tieferſchütterten Gemüths vor Augen (Akt 4. Scene 2.) von den Worten an:
„O guter Jago!
Was ſoll ich thun, ihn wieder zu gewinnen?" u. ſ. f.

***) Dies beſagen ihre wenigen Worte, welche ſie dem Jago erwiedert, welcher ihr die Staatsgeſchäfte als Grund von Othellos Verdruß angiebt. Sie ſagt offenbar in tiefer Bewegung darauf: „Wäre es nur das —"

gewirkt, während ihre Liebeskraft ſich in dem Unglück geſtählt hat; aber ſie ſchaut ſich zugleich ſelbſt als Opfer eines finſtern Geſchickes an, welches ahnungsvoll vor ihrer Seele ſchwebt. So finden wir ſie in der letzten Scene des vierten Akts wieder. Dies bedingt den Grundton dieſer ganzen Scene, des rührenden Schwanengeſanges, mit welchem das liebevollſte Geſchöpf ſich gleichſam in ihr Grab geleitet. Aber keine Klage, kein Unmuth drängt ſich aus ihrer Bruſt; ihre Liebe überdauert die Schmach; nach dem Liede vom armen Bärbel greift ihr Sinn unwillkührlich, weil ſich im elegiſchen Ton deſſelben die eigne Stimmung gegenſtändlich macht. Singt doch Desdemona darin nur das eigne Herzeleid; aber die Kraft ſcheint faſt zu verſiegen *), das Wehe ihres Geſchickes übermannt ſie; ihr ſittliches Bewußtſein aber erſcheint geſammelter, als je; an der Schwelle des Todes umleuchtet ſie die Glorie ihrer keuſchen Liebe; ſie erſcheint wie ein heiliges, von der Liebe ſelbſt geweihtes Opfer, damit ſich die ganze unverſiegliche Kraft derſelben enthülle. Die letzte Scene zeigt uns das von der Wuth der Eiferſucht unſelig zerfleiſchte Opfer. Selbſt gegen den blutdürſtigen Tiger, der daſſelbe mit unerbittlicher Gewalt feſthält, verſtummt der Zauber der Liebe noch nicht. Noch einen Augenblick klammert ſich Desdemona an das warme Leben feſt, von dem ſie Othello mit wilder Gewalt in den Abgrund des Todes fortſchleudert. Aber ſterbend überwindet Desdemona alle irdiſchen Gewalten; die Energie der aufopferungsfähigſten Liebe entbindet ſich zum freiſten Ausdruck des unendlichen Geiſtes, welcher in der Verletzung des abſtrakten Gebots das Majeſtätsrecht des göttlichen Geiſtes im Menſchen in ſeiner unendlichen Freiheit beſiegelt **).

---

*) Wir meinen die Stelle, in welcher Desdemona in gedachter Scene vor innerer Wehmuth das Lied nicht zu Ende bringen kann und die ſie übermannende Trauer gleichſam den Faden deſſelben durchreißt.

**) Ein Jeder wird wiſſen, daß wir mit dieſen Worten auf Desdemonas von uns ſchon oben berührte erhabene Lüge hindeuten, durch welche ſie, um den Gatten zu retten, ſich ſelbſt als Urheberin ihres Todes bekennt.

Sie krönt das Werk ihres Lebens durch die freieſte That der Selbſtverläugnung. Schon F. H. Jacobi führt in ſeinem berühmten Schreiben an Fichte (Werke III. S. 37.), in welchem er, dem abſtrakten Guten und Wahren gegenüber, das Majeſtätsrecht des Geiſtes geltend macht, Desdemonas Lüge als Beiſpiel für die Bewährung des Letzteren an. Tieferes hat Jacobi nie geſchrieben, als die Worte: „Ja, ich bin der Atheiſt und Gottloſe, der, dem Willen der Nichts will zuwider — lügen will, wie Desdemona ſterbend log, lügen und betrügen will, wie der für Oreſt darſtellende Pylades" u. ſ. f. Worte, in welchen er auf die kommende Philoſophie prophetiſch hindeutete.

XV.

Lady Macbeth.

Wir zeigten oben in der Entwicklung des Macbeth, wie dieſer Charakter weſentlich das Gepräge einer ſagenhaften Zeit trage, indem das allgemein Menſchliche der Zerſtörung einer großartigen Natur zugleich die Geſtalt dämoniſcher Leidenſchaften erhalten habe. Dies leidet auch auf Lady Macbeth die vollgültigſte Anwendung. Ohne ſich den Ton des ganzen Werks, gleichſam die ungeheuren Kräfte eines eiſernen Zeitalters zu vergegenwärtigen, iſt Lady Macbeth gar nicht zu begreifen. Denn darin liegt das erſte Geheimniß jeder großen Dichtung, daß der Grundton derſelben ſchon gewiſſe Farben erheiſcht, welche nur unter dieſen Verhältniſſen und Bedingungen eine poetiſche Wirkung haben, indem alle ächt künſtleriſche Kompoſition unſerer Phantaſie ſogleich die zum herrſchenden Grundton gehörigen Lebensformen aufdringt, welche der Kenner mit ähnlicher Nothwendigkeit fordert, mit welcher der große Naturforſcher aus einem einzigen gegebenen Theile eines organiſchen Weſens die ganze Organiſation deſſelben divinirt. So iſt die Erſcheinung der Lady Macbeth nur aus dem Typus des ganzen Werkes und ſeinen Grundanſchauungen erklärlich; in andere Umgebungen, in ein anderes Zeitalter verſetzt, würde ſie aufhören eine volle Wahrheit für uns zu haben; aber unſere Phantaſie iſt durch die vom erſten Momente in unſerm Werke angeſchlagenen Töne ſchon ſo geſtimmt, daß ſie ſolche Geſtalten gewiſſermaßen fordert, ohne daß deshalb das allgemein Menſchliche etwa aufgeopfert iſt. Wenn alſo Lady Macbeth für ihre ganze Exiſtenz eine ſolche Welt bedingt, in welcher der geſchichtliche und ſagenhafte Charakter eines rauhen Zeitalters noch mit einander ringen, ſo ſchließt ſie doch zugleich einen davon unabhängigen Kern ein, in welchem ſich die ewigen Geſetze des ſittlichen Geiſtes abſpiegeln. Darin aber liegt grade die geheimnißvolle Macht einer jeden großen Charakterzeichnung, daß wir uns durch ſie ſowohl in eine beſtimmte Welt gebannt fühlen, als auch gleichzeitig einen übergreifenden allgemeinen Gehalt empfangen.

Lady *Macbeth* iſt von eben ſo großer Willensſtärke, als ſie von der Leidenſchaft des Ehrgeizes beherrſcht wird. Was in einſamen Stunden ihre Phantaſie als Ziel ihres Lebens ausgebrütet hat, das hat ſie auch den furchtbaren Muth ohne Zagen ins Werk richten zu wollen. Lady Macbeth iſt daher eine Feindin aller Halbheit und Unentſchloſſenheit, weil dadurch der Preis des Böſen eingebüßt und doch die innere Ruhe dafür nicht eingetauſcht wird. Was die Phantaſie in ihr entzündet, worüber ihr Gemüth gelagert hat, das iſt keine Reflexion im Stande in ihr wankend zu machen. Im Organismus des Werks hat Lady Macbeth nun die Bedeutung, ſowohl den Widerſtand des ſittlichen Bewußtſeins in Macbeth hinwegzuräumen, ihn dem Schwanken zu entreißen, als auch an *ſich ſelbſt die ewigen Geſetze des ſittlichen Geiſtes zu erfahren*. Lady Macbeth entzündet aber nicht etwa in Macbeth den Ehrgeiz und das Verlangen nach der Krone; dies iſt gleich mit der Begegnung der Hexen geſetzt, welche, wie wir gezeigt haben, nur die Begierden aufregen, welche ſchon längſt in dieſer Heldenſeele gährten. Macbeth würde nicht der Held der Tragödie ſein können, wenn er durch die Gattin erſt die Inſpiration ſeines Ehrgeizes empfinge. Wäre aber ihre Rolle damit geſchloſſen, Macbeth zur That fortzureißen, ſo würde ſie als ein bloßes Mittel im Gang der Handlung erſcheinen, und böte kein höheres poetiſches Intereſſe dar.

Lady Macbeth ſtellt daher, in Gemeinſchaft mit Macbeth, ſowohl durch ihr Handeln, wie durch ihr Leiden, die allgemeinen Formen dar, in welchen der Widerſtand gegen den ſittlichen Geiſt und wieder die Reaktion und der Sieg deſſelben gegen das unſittliche Bewußtſein erſcheint. Dem Manne gehört die That an. Darum fällt auch Macbeth die Rolle zu, das Verbrechen zu vollbringen, die ganze Verantwortlichkeit für daſſelbe auf ſich zu nehmen und alle Konſequenzen der That in der Wirklichkeit durchzufechten, Lady Macbeth dagegen die Rolle, durch die Beredſamkeit und die Kraft ihrer Inſpiration den Entſchluß in Macbeth zur Reiſe zu bringen. Macbeth legt daher den ganzen Prozeß ſeines Bewußtſeins vor uns aus: den Widerſtand des ſittlichen Geiſtes vor der That, den Sieg der finſtern Gewalten über denſelben und die Reaktion des ſittlichen Geiſtes bis zu ſeinem Untergange. Lady Macbeth erſcheint dagegen durch eine dämoniſche Gewalt des Ehrgeizes beherrſcht und von ſeinen Entzückungen gleichſam berauſcht. Von dieſem Standpunkte aus bekämpft ſie das Schwanken ihres Gatten und dringt auf die That des Mordes, als auf das einzige Mittel, zum Genuß ſeiner Leidenſchaft zu gelangen. Lady Macbeth erſcheint dabei wie ein inſpirirtes Weſen, welches in dieſem Zuſtande über gewaltige Kräfte gebietet. Von dieſem Standpunkt ungetheilter, durch keine Reflexion auf das Sittliche geſchwächten Energie der Leidenſchaft ſtrebt ſie im Folgenden, die Furien von Macbeth abzuhalten und jeden Rückblick auf das Verbrechen durch die Berufung zu hemmen, das Vergangene auch als vergangen zu betrachten. Bei Lady Macbeth reagirt daher der ſittliche Geiſt nicht, wie bei Macbeth, in der Geſtalt eines Kampfes zwiſchen Grauen und Trotz, ſondern nur unwillkührlich in einzelnen Naturlauten, wie in dem Wechſel der Fragen der beiden Gatten unmittelbar nach dem Morde. Während aber Macbeth, der das Verbrechen begangen und von Sünde zu Sünde fortſchreitet, durch das Zuſammenwirken des öffentlichen Geiſtes der Geſchichte und durch die wachſende Verödung ſeines Bewußtſeins fällt, ſo nimmt Lady Macbeths Untergang die Geſtalt einer gleichzeitig geiſtigen und phyſiſchen Zerrüttung an. Je mehr der Kampf innerhalb des Staats in den Vordergrund tritt, je mehr derſelbe alſo aus dem pſychologiſchen Boden auf den geſchichtlichen Boden verlegt wird, deſto mehr tritt Lady Macbeth in den Hintergrund zurück und die Reaktion des ſittlichen Geiſtes gegen ſie erſcheint nur wie ein raſch vorüberziehendes, düſteres Bild, welches ſich in das große Gemälde der allgemeinen Zertrümmerung der verbrecheriſchen Welt nur als eine Gruppe einordnet. Bei Lady Macbeth aber hat das Gericht des ſittlichen Geiſtes die Form einer über ſie verhängten Zerrüttung, welche uns ihr troſtloſes Bewußtſein und die Qualen ahnen läßt, welche dieſem Zuſtande vorhergegangen ſind. Wie einſt aus der Bruſt Lady Macbeths die Entzückungen des Ehrgeizes als begeiſterte Laute heraustönten, ſo brechen in dem Strafgericht, welches ſie an ſich erfährt, die Furien des Bewußtſeins als unfreiwillige Töne eines zerſtörten Weſens hervor, das ſich geiſtig wie phyſiſch aufreibt. Das Weib kann ſich nicht, wie der Mann, im Kampfe mit der Welt abarbeiten und ſich zu immer neuem Trotze aufraffen; es wird von den Qualen, welche wir nur aus ihren zerſtörenden Wirkungen kennen, im Innern verzehrt. Sie bricht daher in dem Moment innerlich zuſammen, wo die fieberhafte Anſpannung der Nerven nachläßt und kein Gegenſatz ſie mehr aufreizt. Dies geſchieht, ſobald Macbeth in den Kampf mit den geſchichtlichen Gewalten getreten iſt und ſich zur Erhaltung der Krone durch Verbrechen und wüſten Trotz übertäubt. Das Weib aber bleibt auf ſeine innere Welt gewieſen; in dieſe hauſt ſie ſich ein und hier zerſtört die im Innern wühlende Erinnerung an das Geſchehene endlich Geiſt und Leib. Aus Lady Macbeth dringt daher im Zuſtand des Schlafwachens der ſittliche Geiſt in Tönen eines unendlichen Wehs und innern Entſetzens hervor, welche darum ſo ungeheuer wirken, weil ſie das Gewicht dieſer Qualen der Seele vielmehr der Phantaſie zu ermeſſen überlaſſen, als uns direkt darlegen.

Es bleiben uns noch einige Folgerungen in Betreff der Verſinnlichung dieſes Charakters zu ziehn. Lady Macbeth tritt auf, den Brief ihres Gemahls leſend, welcher die Verkündigung und die erſte Beſtätigung des Spruchs der Zauberſchweſtern enthält. In Lady Macbeths Phantaſie iſt durch dieſe Zeilen die mächtige Leidenſchaft des Ehrgeizes ſogleich in voller Stärke entzündet worden; ſie erſcheint von dieſer Empfindung wie berauſcht. Die ganze Erſcheinung der Lady muß eine königliche ſein, für welche das Diadem der durch ihre mächtigen Züge und ihre majeſtätiſche Haltung geforderte Schmuck iſt. Ihr Antlitz ſoll uns edle und energiſche Formen zeigen, aus denen jeder Zug niedriger Begierden verbannt iſt; es weiſſagt dämoniſche Gewalten, ohne doch jemals eine moraliſche Häßlichkeit abzuſpiegeln und abſchreckend zu wirken. Das brennende Auge verräth die raſtlos arbeitende Gluth des Gemüths, wie die ſchöngeſchnittenen Lippen und die Naſenflügel die beredten Organe für den Ausdruck der Verſpottung ſittlichen Widerſtandes und des entſchloſſenen Willens zum Verbrechen ſind. Ihre königliche Haltung, wie der Adel ihrer Bewegungen verrathen ihre Anſprüche auf die höchſte irdiſche Größe und Macht. Die Erſcheinung der Lady Macbeth wird uns feſſeln und doch zugleich eiſig berühren, weil uns dieſe Züge keinen menſchlichen Antheil abgewinnen können und uns nur das Walten ungeheurer Kräfte verkündigen. Lady Macbeth muß daher um ſo mächtiger wirken, je mehr Majeſtät die ganze Perſönlichkeit verräth, weil ſie dadurch ſogleich in eine Region verſetzt wird, wo der gewöhnliche Maaßſtab zur Beurtheilung nicht ausreicht. Denn wir haben eine Natur vor uns, in welcher ſich der Geiſt wilder Elemente zuſammenfaßt und ſein eigenthümliches Geſetz darſtellt, eben ſo furchtbar in den Entſchlüſſen, wie im Untergang.

Lady Macbeth ſoll uns, ſogleich in ihrem erſten Monolog nach Leſung des Briefes, von der berauſchenden Kraft des Ehrgeizes erfüllt erſcheinen. Vor ihrer Phantaſie ſteht das Ziel Macbeths vom erſten Augenblicke an unverrückt feſt. Die Aufgabe Macbeths iſt ihr über allen Zweifel erhaben; nur der Hinblick auf ſeine Unentſchloſſenheit macht ſie zittern; dieſer ſoll er durch die Begeiſterung der Gattin entriſſen werden. Der ganze Monolog und die folgende Scene mit Macbeth iſt daher nur als Ausdruck einer berauſchenden Leidenſchaft, einer von den Genüſſen derſelben entzückten Natur künſtleriſch darſtellbar; jeder gemäßigte Ton verzerrt augenblicklich das Bild bis zu einer Monſtroſität des Böſen. In dieſem Momente trifft ſie die Nachricht, daß der König noch vor Abend ankommen wird. Lady Macbeth iſt von dieſem Worte plötzlich erſchüttert; ſie weiſt die Nachricht als eine tolle Mähr mit fieberhafter Unruhe von ſich*); die Beſtätigung ſeiner Ankunft erſcheint ihr wie ein Wink der Schickſalsmächte, welche den König ſelbſt in ihre Hand liefern, um ihre Verheißung zu erfüllen. Lady Macbeth iſt in einen fanatiſchen Zuſtand verſetzt, der ihr die That wie eine Nothwendigkeit, gleichſam als das Gebot höherer Mächte erſcheinen läßt. In dieſer Stimmung beſchwört ſie aus dem Abgrund ihrer Seele die Furien ihres Gemüths herauf und verſcheucht jede milde Regung als einen Ausdruck thörichter Halbheit und weibiſchen Sinnes**). Die ganze Faſſung dieſer Stelle beſtätigt unſere Anſicht von dem bis zum Fanatismus der Leidenſchaft geſteigerten Zuſtande Lady Macbeths, welche gleichſam Beſchwörungslaute ausſtößt, nicht unähnlich denen exaltirter Prieſter in der Religion der Zauberei. Dieſer Rauſch der Leidenſchaft ſetzt ſich nun beim Erſcheinen Macbeths fort. Sie tritt ihm mit jener feierlichen Stimmung entgegen, welche der Menſch aus großen Erlebniſſen ſchöpft und in welcher er entſcheidenden Wendungen des Geſchicks entgegengeht *). Ueber Lady Macbeths ganzes Weſen iſt der Hauch eines dämoniſchen Wollens ergoſſen, der ſie uns gleichſam der Zurechnung entzieht und durch welchen ſie uns vielmehr erſchüttert, als eigentlichen Abſcheu einflößt.

---

*) In meiner Kunſt der dramatiſchen Darſteilung S. 402. habe ich die Worte, mit welchen Lady Macbeth dem die nahe Ankunft des Königs meldenden Diener erwiedert:

„Tolle Rede ſprichſt du;
Iſt nicht dein Herr bei ihm? der, wär' es ſo,
Der Anſtalt wegen es gemeldet hätte.“

als Beiſpiel des ethiſchen Accents angeführt, welcher auf einen Schlag die Tiefe der Gemüthsbewegung erleuchtet, und der eigentliche Prüfſtein des genievollen Darſtellers iſt. Lady Macbeth iſt bei der Nachricht von der ungeſäumten Ankunft des Königs ſichtlich erſchüttert, ſie weiſt die Kunde mit fieberhaftem Eifer ab, indem ſie doch zugleich darin einen Wink der Schickſalsmächte erblickt, das Verbrechen zu vollbringen. Wir wollen daher aus dieſen Worten ſowohl die plötzliche Erſchütterung der Lady, als auch jene elektriſche Wirkung vernehmen, welche der Gedanke an die durch das Schickſal ihr gebotene nahe Erfüllung des ehrgeizigen Trachtens in ihr hervorbringt.

**) Wir meinen die grandioſe Stelle (Akt 1. Scene 5.), welche mit den Worten anhebt:

Anders erſcheint Lady Macbeth, wenn ſie nach dem erſten Selbſtgeſpräch ihres Gatten zu ihm tritt, um den Trägen und Un-

---

„Kommt, Geiſter, die ihr lauſcht
Auf Mordgedanken, und entweiht mich hier“ u. ſ. f.

Die Art, wie in früherer Zeit Sophie Schröder dieſe Worte ſprach, vergegenwärtigte ganz den von uns entwickelten Gedanken. Ueberhaupt war dieſe große Schauſpielerin für Lady Macbeth wie geſchaffen; denn Alles, was den Charakter der dämoniſchen, übermenſchlichen Leidenſchaft hatte, gewann durch die ſeltenſte Vereinigung ungeheurer Mittel und großartiger Phantaſie bei ihr den Ton und die Farbe, welche uns ſogleich über jeden gemeinen menſchlichen Maaßſtab hinausrückten. Man kann dieſe Gewalt der Sophie Schröder nicht energiſcher bezeichnen, als Rahel in einem Briefe an die Künſtlerin, in dem ſie ſagt, ſie zeige uns mythologiſchen Wahnſinn, furienſtark, den Elementen verwandt. Vgl. meine Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 87. Auf keinen Charakter erleidet dies vielleicht mehr Anwendung, als auf Lady Macbeth. Wie groß müßte, nach allen Schilderungen der gewaltigen Rachel, dieſelbe als Lady Macbeth ſein!

*) Ihre ganze Anrede athmet einen ſolchen Charakter der Feierlichkeit, in welcher ſie gewiſſermaßen von der Glorie zukünftiger Größe umleuchtet iſt:

„O großer Glamis! edler Cawdor!
Größer als beides durch das künftige Heil!“ u. ſ. f.

Worte, in welche auch die große Mrs. Siddons ganz den prophetiſchen Ausdruck künftiger Größe mit furchtbarer Zuverſicht gelegt haben ſoll.

entſchloſſenen zur That zu ſpornen. Die Feierlichkeit der erſten Scene, der Ausdruck eines von der Leidenſchaft des Ehrgeizes inſpirirten Weſens iſt der Energie des Angriffs gewichen, welche ſich den verwundbarſten Fleck am Gegner auserſieht. Der Widerſtand des ſittlichen Geiſtes in Macbeth ſoll gebrochen, derſelbe der Halbheit des Wollens entriſſen werden. Was kann den Helden tödtlicher treffen, als der Vorwurf der Unentſchloſſenheit, der Feigheit, der Furcht vor dem Wagniß! Daß Macbeth die Sache will und nur noch vor dem Mittel zurückbebt, giebt der Gattin aber von Hauſe aus die Gewißheit ihres Sieges. Sie wird daher den Vorwurf der Feigheit mit jenem Accente ausſtatten, der ihn in das Mark des Helden dringen läßt; ſie wird gleichſam vor ſich ſelbſt erröthen, ihn Memme nennen, die Entſchloſſenheit des Weibes ſeinem Schwanken entgegenhalten zu müſſen[*]. Nachdem die Kraft jener ethiſchen Accente den Reſt des Widerſtandes durchbrochen hat, zeigt Lady Macbeth dem Gemahl in raſchen Zügen die Unenthüllbarkeit des Verbrechens[**]. Sie breitet geheimnißvoll die dunkle Decke vor uns aus, welche die Urheber des Frevels verbirgt. Dieſen Eindruck hat die Rede wiederzugeben. Lady Macbeth erſcheint wieder, nachdem er ans Werk gegangen iſt. Hier bebt der feſte Bau ihres Wollens unwillkührlich zuſammen; durch die Rede ſoll die fieberhaft erregte Phantaſie, als eine übermächtig wirkende Gewalt hindurchdringen *); die tiefverſchloſſenen Naturlaute des Grauens brechen hervor; Sekunden lang athmen Beide unter der Gewalt des Entſetzens. Lady Macbeth will die Furien von ihrem Gatten verſcheuchen, aber in den jeder Furcht ſpottenden Worten wird die Arbeit der Phantaſie ſichtbar werden, welche die erſteren nur als eine Uebertäubung des natürlichen Sinnes erſcheinen läßt **). Dies beweiſt die nächſte Wiederkehr der Lady Macbeth, nachdem ſie die Dolche an den Ort des Mordes hingelegt. In dieſen kurzen Sätzen rafft ſich ihre Feſtigkeit zuſammen, aber die natürliche Farbe ihres Tons, wie ihr Antlitz werden dieſelbe Lügen ſtrafen ***). Dies iſt überhaupt das Geheimniß in der

---

[*] Wir haben hier die ganze Scene zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth am Schluß des erſten Akts gegenwärtig, namentlich die Worte:

„Biſt du zu feige
Derſelbe Mann zu ſein in That und Muth,
Der du in Wünſchen biſt? Möcht'ſt du erlangen,
Was du den Schmuck des Lebens ſchätzen mußt,
Und Memme ſein in deiner eignen Schätzung?
Muß dir „ich fürchte“ folgen dem „ich möchte“,
Der armen Katz' im Sprichwort gleich?“

Alle dieſe Wendungen, in denen Lady Macbeth dem Gemahl den Vorwurf der Feigheit macht, ſollen gleichſam den Stachel in die Weichen Macbeths ſtoßen, um die Leidenſchaft in ihm zu erregen und ihn zur That fortzureißen. Sie müſſen daher mit einem von Scham und Verachtung gemiſchten Ausdruck geſprochen werden.

[**] Wir meinen die ganze Stelle der Lady Macbeth, von den Worten an:

„Uns mißlingen!
Schraub deinen Muth nur bis zum Punkt des Halts,
Und es mißlingt uns nicht“ u. ſ. f.

*) Von den Worten an:
„Was ſie betäubte, hat mich ſtark gemacht,
Und was ſie dämpft, hat mich entflammt. — Still, horch! —
Die Eule war's, die ſchrie, der traur'ge Wächter,
Der gräßlich gute Nacht wünſcht“ u. ſ. f.

**) Drängt ſich doch ſogar das rein menſchliche Empfinden in den berühmten Worten der Lady hindurch:
„Hätt' er nicht
Geglichen meinem Vater, wie er ſchlief,
So hätt' ich's ſelbſt gethan.“

***) Wir meinen die ganze Stelle nach der Wiederkehr der Lady Macbeth von den Worten an:
„Meine Hände
Sind blutig, wie die deinen“ u. ſ. f.

Darſtellung der Lady Macbeth, daß dieſelbe, mitten in dem Rauſch des Ehrgeizes, mitten in dem eiſenfeſten Wollen jene Naturlaute erklingen läßt, welche dennoch ein geheimes Grauen und die Erſchütterung der Nerven verrathen. Selbſt wenn Lady Macbeth dem Gatten die verlorne Ruhe wiederzugeben, die Schrecken von ſeiner Seele hinwegzubannen, den Hauch der Heiterkeit über ihn auszugießen ſtrebt, wenn ſie, wie bei ſeinem Entſetzen vor Banquos Geiſte, die üble Wirkung ſeiner Erſchütterung mit zärtlicher Sorgfalt zu verſcheuchen trachtet, ſo ſoll uns doch darin ſtets in leiſen Zügen der Kampf des Dämoniſchen mit dem unbeſiegbar Menſchlichen ergreifen. Wir wollen das Letztere, welches die Willensſtärke Lady Macbeths ganz unterworfen zu haben wähnt, dennoch aufzucken und den Sitz des Lebens antaſten ſehn. Und wenn Lady Macbeth dem Gatten ſagt, daß ihm die Würze aller Weſen, Schlaf fehle, ſo ſoll aus ihrem Antlitz, wie aus ihrem Tone unfreiwillig ſich das Geſtändniß hervordrängen, daß auch bei ihr der Schlaf nicht einkehre. Das offenbare Wort der Gattin, welches Macbeth zur Faſſung aufruft, ſoll durch die ihm mitgetheilte Färbung des Tons und den begleitenden Blick das Geheimniß einer der Zerſtörung entgegengehenden Exiſtenz verrathen.

Im fünften Akt tritt das innerlich zerrüttete Weib vor uns hin. Das verwandelte Bild des zerſtörten Lebens der Lady erſcheint unter dem geheimnißvollen Flüſtern ihrer Umgebung, welche verſchließt, was ſie ahnet. In Qualen durchwachte Nächte ſind auf dieſem Antlitz eingegraben, das natürliche Feuer des Auges iſt ausgebrannt, der vor ſich hinſtarrende Blick iſt das Bild der inneren Oede, ihr Nachtwandeln das Bild der ruhelos gejagten Seele. Nur ein Gedanke preßt ſich aus dieſer zerwühlten Bruſt; nur ein unſeliges Wehe dringt aus der verödeten Tiefe! Alles hat hier den Charakter des völlig Unfreiwilligen; die Accente verrathen die Wirkung des aus dem Abgrunde hervordringenden Geiſtes, der ſein Opfer unerbittlich empfängt. Ueber das Ganze ſchwebt jener geheimnißvolle Ton, der unendlich mehr errathen läßt, als er direkt ſagt, und in welchem ſich die gräßliche Erinnerung an die unaustilgbare Vergangenheit und die Abgeſtorbenheit des Geiſtes für alle Gegenwart durchdringen. Die Gräuel der Vergangenheit ziehn als gegenwärtige Geiſter durch die Bruſt und das Lebensgefühl verklingt dumpf und verkündigt uns die nahe Auflöſung einer zerſtörten Exiſtenz.

XVI.

Kordelia im König Lear *).

Die Auffaſſung der Kordelia hat in neuſter Zeit zunächſt durch die gründliche Beurtheilung eines geiſtvollen Freundes eine zu weſentliche Umgeſtaltung erfahren **), als daß wir dieſelbe mit Stillſchweigen übergehn könnten. Wir verſuchen im Folgenden die veränderte Auffaſſung dieſes Charakters, wie ſich dieſelbe nach reiflicher Erwägung in unſerm Bewußtſein geſtaltet hat, mit Wenigem zu entwickeln, indem wir die beiden Momente Kordeliens, ihr erſtes Benehmen gegen den Vater bei der Vertheilung des Königreichs und ihren Untergang einer nochmaligen Kritik unterwerfen, um dadurch die Schwierigkeit, welche dieſe beiden Kataſtrophen darbieten, zu löſen und die dichteriſche Kompoſition in vollem Einklang mit dem Charakter des ganzen Werks darzulegen.

---

*) Wir faſſen in dieſem Abſchnitte die Geſtalt der Kordelia nur in Bezug auf die beiden, für die Kritik wichtigſten Momente auf, nämlich die Frage nach ihrer Schuld und nach der poetiſchen Berechtigung ihres Untergangs. Im Uebrigen bietet dieſer Charakter von dem Monologe an, wo er durch die heilende und verklärende Kraft, welche er auf den gemißhandelten und dem Wahnſinn überlieferten Vater ausübt, keine Schwierigkeit dar. Die Tiefe dieſer Liebe und Innigkeit iſt der beginnende Sieg des göttlichen Geiſtes, welcher ſich in dieſer verruchten Welt zunächſt durch das Organ der liebenden Kordelia Bahn bricht, um ſich dann auch als der Zertrümmerer dieſer entarteten Welt zu zeigen. Vergl. darüber meine Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt I. wo ich dieſe Bedeutung der Kordelia im Lear ausführlich entwickelt habe S. 107. und 141—147. Aber die Auffaſſung Kordelias in der erſten Scene mit dem Vater und ihr Untergang hat gegen meine frühere Darſtellung eine weſentliche Umgeſtaltung erfahren, welche hier motivirt werden und wo möglich zur allgemeinen Anerkennung erhoben werden ſoll.

**) Vergl. die höchſt gründliche und eindringende Kritik der erſten Abtheilung meiner Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt und namentlich des König Lear von Boumann in den Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik. April 1838. No. 61—63.

In einer Welt, wo die unnatürlichſte Heuchelei und Impietät der Geſinnung Platz gewonnen hat, darf es uns nicht Wunder nehmen, auch diejenigen, welche ſonſt die Pietät als ihr heiliges Geſetz anerkennen, von der allgemeinen Krankheit und Unnatur inſofern wenigſtens berührt zu ſehn, als ſie, gegen ihren beſſern Genius, ſich in ein Extrem verirren, nur um dem Verdachte der Heuchelei und der Unwahrheit zu entgehn. In ſolch ein Extrem ſehn wir Kordelien, den heuchleriſchen Schweſtern gegenüber, in der erſten Scene mit dem Vater gerathen. Kordelia durchſchaut die Lügenhaftigkeit und unſittliche Geſinnung der Schweſtern vollkommen; die Frechheit und Heuchelei von Regan und Generil, mit einer ſolchen Virtuoſität gehandhabt, treiben Kordelien zu einer verletzenden Wortkargheit, indem ſie die Gefühle kindlicher Liebe nur mit dem Verſtande abzumeſſen ſich entſchließen kann. Kordelia erſcheint in dieſem verhängnißvollen Augenblicke, wo das Wort ſogar über die Fülle der auszutheilenden Güter entſcheiden ſoll, für ihre Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit unmäßig beſorgt. Um nicht etwa in den Verdacht ähnlicher Heuchelei, wie die Schweſtern, hinein zu gerathen, enthält ſie ſich lieber jeder Betheurung und verfällt dadurch in das andere Extrem, den Vater durch eine ſcheinbare Kälte zu verwunden und den Greis in ſeinen heißeſten Wünſchen zu verletzen. In dieſer Lage liegt der von der Heuchelei der Schweſtern erſchütterten Kordelia Alles daran, nur die Wahrheitsliebe, ſelbſt auf Koſten der Pietät zu retten. Denn hätte ſie die letztere allein zu Rathe gezogen, ſo dürfen wir behaupten, würde ſie durch eine mild einlenkende Aeußerung, durch ein beſchwichtigendes kindliches Wort das Aeußerſte von ſich und dadurch auch von dem ohnmächtigen Greiſe abgewendet haben.

Die völlige Unbefangenheit kindlicher Geſinnung gebot, wenigſtens einen Verſuch zu wagen und, ſelbſt auf Gefahr das Geſetz der ſtrengſten Aufrichtigkeit zu überſchreiten, das väterliche Herz zu verſöhnen, da Kordelia wohl wußte, welchen unheilvollen Dämonen ſie den Greis überließ. Indem Kordelia mit herber Strenge das Geſetz der Wahrheitsliebe rückſichtslos aufrecht zu erhalten bemüht iſt, verletzt ſie das Geſetz kindlicher Liebe, deren grade der Greis in dieſem Augenblicke am meiſten bedurfte, um ihn nicht dem Verderben zu überliefern. Auch der geiſtig Geſundeſte wird, von einem Zuſtande des ſittlichen Verderbens dauernd umgeben und unaufhörlich in dieſen Kreis hineingebannt, zuletzt von dieſer krankhaften Atmoſphäre ergriffen und verliert ſein unbefangenes Urtheil, er wird irre an dem, was er ſonſt in ſittlicher Gewohnheit ausübte und ſtrebt vor allen Dingen, ſich innerhalb ſeiner unſittlichen Umgebung vor jedem Scheine zu bewahren, als theile er die hier herrſchende Selbſtſucht und Heuchelei. Dadurch tritt natürlich eine gewiſſe Beſorgniß ein, das eigne Ich fleckenlos und um jeden Preis wahr zu erhalten. Erſcheint dies nun in einer Sphäre, wo das unbefangenſte Verhalten, die ungebrochenſte Gediegenheit hingebender Geſinnung allein die Widerſprüche zu löſen und die Kolliſionen zu beſeitigen vermag, wie in dem Gebiete der Pietät, ſo läuft das Individuum Gefahr, aus Furcht, für ein Weſen von nicht völlig reiner Geſinnung gehalten zu werden, ſich von der unbefangenen Ausübung ſeiner Pflichten abhalten zu laſſen. Sobald aber der Menſch abzumeſſen und zu erwägen beginnt, immer nur darauf bedacht, ſich ſelbſt in jungfräulicher Heiligkeit zu bewahren, löſt er ſich gewiſſermaßen auch ſchon von dem Boden einfacher Sittlichkeit ab und tritt derſelben mit einer erkältenden Reflexion gegenüber. Dies ſcheint uns die Grundlage, aus welcher ſich Kordeliens wortkarge, untröſtliche Kälte, dem Vater gegenüber, erklärt und das liebeverlangende Gemüth des Greiſes ſo hart trifft. Kordelia iſt in dieſem Augenblicke, gleichſam umſtrickt von den heuchleriſchen Geſinnungen der Schweſtern und dem Wahne des Vaters, kurz, gedrängt in eine von aller Wahrheit und Sittlichkeit abgekommene Welt, ein Opfer dieſes Zuſtandes, der ſich bei ihr in jener von uns berührten Flucht in das Extrem der Enthaltſamkeit kindlicher Hingebung offenbart. Darin zeigt ſich aber auch das Erſchütternde eines ſolchen unſittlichen Weltzuſtandes, daß auch ſelbſt die reinſten Naturen aus ihrem Gleichgewicht getrieben und zu einem Verhalten hingeriſſen werden, das vor lauter Heilighaltung der eignen Moralität, das Individuum von der Subſtanz unreflektirter Sittlichkeit trennt. Daß Kordelia überhaupt ein Glied eines ſolchen verderbten Weltzuſtandes iſt, bildet gleichſam ihre Ate, die ſich indeſſen durch das Extrem reflektirter Kälte, in welches ſie dem Vater gegenüber abirrt, in eine Schuld verwandelt, von der ſie ſich dann ſpäter durch die aufopfernde, über alle Schmach und Mißhandlung triumphirende Liebe völlig befreit*).

---

*) Wir glauben durch unſere Darſtellung ſowohl die auch von Viſcher in ſeiner ſchon mehrfach genannten Arbeit: Shakespeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen, S. 92. zugeſtandene Herbheit bei Kordeliens erſtem Erſcheinen erklärt, als auch die Bedeutung ihrer Schuld auf den richtigen Begriff zurückgeführt zu haben. Viſchers Aeußerung, daß Kordelia bei ihrem Auftreten etwas Herbes hat, „nur wird kein geſund fühlender und urtheilender Menſch deswegen die Reinheit ihres Pathos der Kindesliebe bezweifeln“, iſt, gegen die Vorſtellung [illegible] gerichtet, ganz an der Stelle. Denn dieſer hat hier, wie bei der Auffaſſung der Desdemona, den Gran Wahrheit mit einer ſolchen Fülle von Unwahrheit und Verkehrtheit gewiegt, daß die erſtere dadurch auch alle Wirkung eingebüßt hat. So heißt es in ſeiner Einleitung zum Lear von Kordelia: „Die beiden andern Töchter Lears zeigen uns die gemeine, eigennützige, menſchliche Natur, Kordelia iſt die nicht gemeine, aber doch nicht ſeltene Stolz und Verſtocktheit“ — ferner: „der ſchwache Vater hat das volle Recht, von dem zärtlichen Kinde einige Schmeichelworte zu verlangen, weil er deren bedarf. Sie bedient ihn dagegen mit dem, was er nicht vertragen kann, mit der Wahrheit. Ein Weib, deſſen Natur Liebe iſt und das ſich auf Wahrheit ſtützt, iſt ein zwiefach verkehrtes Weſen. Wahrheit und Liebe ſind völlig antipod (!); denn was iſt die Liebe zu einem Individuum an-

Von dieſer Baſis aus darf es uns nicht Wunder nehmen, Kordelien, indem ſie ſpäter als Retterin und Rächerin des Vaters auftritt, in eine ähnliche Kolliſion gerathen zu ſehn. Indem ſie an der Spitze eines franzöſiſchen Heeres England mit Krieg überzieht und für den Vater in die Schranken tritt, verletzt ſie zugleich die Pietät gegen das eigene Vaterland und fordert die Nationalkraft zum Widerſtande gegen ein ſolches Unternehmen heraus. Wie ſehr auch Viele die Geſinnung theilen, aus welcher das Unternehmen Kordeliens hervorgegangen iſt, ſo gebietet ihnen doch die Würde der Nation und die Pietät für das Vaterland, gegen ſie zu kämpfen. Denn gegen die Selbſtſtändigkeit des Staats verſchwindet jede andere Rückſicht und Empfindung. Kordelia, indem ſie, an der Spitze des Kriegsheers, ſich ſelbſt in dieſe Kolliſion geſetzt hat, erfährt daher auch durch den Tod nur ihr Recht*).

---

ders, als daß man in einem Endlichen ein Unendliches anſchaut und als ſolches verehrt; Liebe iſt alſo ihrem Weſen nach eine Lüge, nicht eine Wahrheit, und Kordelia vergeht ſich, wie ihre Schweſtern (!), nur nach einer andern Richtung, in Egoismus und Liebloſigkeit.“ Man ſieht aus der ganzen Faſſung, wie der Verf. auch hier von derſelben Sucht nach Originalität geſtachelt wird, welche wir bereits bei der Desdemona als Grund der Entſtellung dieſes Charakters erkannt haben. Durch unſere Entwicklung hat auch Viſchers Anſchauung der Kordelia diejenige Modifikation erhalten, welche, ohne die hinreißende Kraft ihrer Kindesliebe zu verkennen, doch zugleich die Herbheit ihres erſten Erſcheinens erklärt. Viſcher a. a. O. S. 92. läßt nämlich in den Worten: „Auch Kordelia leidet, wie Desdemona, unſchuldig; ſie leidet, damit wir die Schuld des Vaters erkennen, dann, um im Tode, in den ſie die Kindesliebe führt, die Unendlichkeit des Geiſtes zu beſiegeln“ die in Kordeliens urſprünglicher Stellung nicht zu verkennende Kälte und reflektirte Wortkargheit zu unberückſichtigt, von der ſich Kordelia ſpäter durch die Unendlichkeit ihrer Pietät vollſtändig ſühnt, und dadurch die unerſchöpfliche Kraft ihrer ſittlichen Tiefe bewährt.

*) Mit dieſer Auffaſſung fällt auch das früher von mir in meiner Arbeit über König Lear über den Untergang Kordeliens Ausgeſprochene (Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt I. S. 149.), wie nicht minder die dort ſchon beſeitigte ſchwärmeriſche Aeußerung der Mrs. Jameſon über den Tod der Kordelia, für welche die Erde zu ſchlecht ſei, womit

Nichtsdeſtoweniger fühlen wir uns durch den Untergang dieſer edlen und ſchönen Geſtalt in einem Augenblicke tief erſchüttert, wo ſie dem Vater wie ein troſtreicher Gnadenengel erſchienen war, deſſen Trennung von ihm auch ſeine letzten Kräfte aufzehren muß. Dennoch können wir in ihrem Tode nur ein Recht der ſittlichen Weltordnung erblicken. Es iſt daher vom Dichter vortrefflich gedacht, daß er den Sieger und zeitigen Machthaber, den verbrecheriſchen Edmund, zum Vollſtrecker der That an Kordelien macht, denn die Art und Weiſe ihres Todes bleibt natürlich immer ein Verbrechen, das daher auch ganz konſequent dem ruchloſen Edmund zugetheilt iſt, wenn gleich Kordeliens Untergang durch das höhere Recht des Staats und der Nationalität bedingt iſt. Shakespeare feiert dabei den doppelten Triumph, die ſittliche Weltordnung, als Dichter, gerettet und zugleich dem britiſchen Nationalgefühl eine glänzende Genugthuung bereitet zu haben.

---

eben ſo wenig der Untergang Kordeliens dichteriſch gerechtfertigt iſt, als mit den Worten A. W. Schlegels in den Vorleſungen über dramatiſche Literatur III. S. 168: „Nachdem Lear ſo vieles überſtanden, kann er nur am Schmerz über Kordeliens Tod auf eine tragiſche Art ſterben.“ Ulrici übergeht dieſe Frage nach der Nothwendigkeit des Untergangs der Kordelia mit Stillſchweigen. Denn daß Lear den Tod der heißgeliebten Tochter nicht überleben kann, iſt noch keine Rechtfertigung ihres Todes.

STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Der Kunſt
der
# dramatiſchen Darſtellung

Dritter Theil,

welcher

eine neue Reihe dramatiſcher Charaktere entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.
1846.

Cyclus
dramatiſcher Charaktere.

Zweiter Theil.

Nebſt zwei Abhandlungen

über

das Recht der Poeſie in der Behandlung des geſchichtlichen Stoffes und über den Begriff des Dämoniſchen

von

Dr. Heinrich Theodor Rötſcher.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.
1846.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Die überaus günſtige Aufnahme, deren ſich der erſte Band des Cyclus dramatiſcher Charaktere zu erfreuen hatte, beſtimmte mich einen zweiten, nach gleichen Grundſätzen und zu gleichem Zwecke ausgearbeiteten Band folgen zu laſſen. Auch hier waltet in der Entwickelung der einzelnen Charaktere das Streben, ſowohl dieſelben von ihrem Herzpunkte aus zu begreifen und ihre Geſtaltung daraus abzuleiten, als ihren innern Zuſammenhang mit der Idee des Kunſtwerks darzuſtellen. Von dieſer Grundlage aus wurde das Geſetz ihrer Verſinnlichung für den dramatiſchen Darſteller entwickelt. Daß es bei äſthetiſchen Arbeiten dieſer Art immer mehr darauf ankommt, das metaphyſiſche Gerüſt abzubrechen und nur das wohlgefugte Gebäude in ſeinen edlen Verhältniſſen zu klarer Anſchaulichkeit hinzuſtellen, davon kann Niemand mehr durchdrungen ſein, als der Verfaſſer dieſer Entwicklungen. Im Principe iſt er mit dem geiſtvollen Beurtheiler des Cyclus in den Jahrbüchern der Gegenwart völlig einverſtanden. Es wird ihm daher eine große Genugthuung gewähren, wenn man in dieſer Arbeit die That nicht hinter dem Willen zurückgeblieben findet.

Aehnlich wie im erſten Bande haben wir auch hier der Darſtellung der Charaktere rein wiſſenſchaftliche Abhandlungen voraufgeſchickt. Im erſten wählten wir dazu, was durch das Thema unſerer Arbeit bedingt und faſt geboten war, die Entwickelung des Begriffs des Charakters und ſeiner Schöpfung durch den Dichter. Diesmal haben wir uns zwei andern, für das Gebiet der Aeſthetik nicht minder wichtigen Gegenſtänden zugewendet. Die erſte Abhandlung verſucht die Frage nach dem Recht der Poeſie in der Behandlung des hiſtoriſchen Stoffs, vom Standpunkte heutiger Wiſſenſchaft aus, in der Art zu löſen, daß ſie die weſentlichen, ſeit Ariſtoteles bis jetzt über dieſen Punkt aufgetretenen Geſichtspunkte und Controverſen der Kritik unterwirft und aus derſelben ein poſitives Reſultat gewinnt, worin das Irrthümliche und Einſeitige von dem wahren Gehalt der über dieſen Gegenſtand geltend gemachten Geſetze geſchieden worden iſt. Man wird darin Manches, was man früher über dies Thema auf Treu' und Glauben als eine ausgemachte Wahrheit hingenommen hatte, aufgelöſt, Anderes, von einem höheren Principe aus beſtätigt finden. Uns kam es bei dieſer Unterſuchung vor Allem darauf an, den Standpunkt aufzufinden, von dem aus ſich die mannigfaltigen Controverſen über das Verhältniß der dramatiſchen Poeſie zur Geſchichte ungeſucht und mit innerer Nothwendigkeit löſten. Der der Abhandlung ſelbſt vorgedruckte Proſpectus zeigt dem Leſer gleich überſichtlich die verſchiedenen hier zur Sprache gebrachten, mit dem Hauptthema ſo eng zuſammenhängenden Punkte. Die zweite Abhandlung hat den erſten Verſuch gewagt, einen, beſonders in neuſter Zeit, ſeit Göthes Vorgang, ſo viel gebrauchten und in die Kunſtſprache eingeführten Begriff der philoſophiſchen Erkenntniß zu unterwerfen und der Aeſthetik einzuordnen. Es war uns und gewiß ſo Manchem ſeit lange ein Bedürfniß, das Weſen des Dämoniſchen in beſonderer Beziehung auf die dramatiſche Poeſie zu unterſuchen und aus der Kritik aller hieher gehörigen Vorſtellungen den Begriff deſſelben zu gewinnen. Daß eine erſte Arbeit über einen ſo ſchwierigen Punkt, welcher, ſo wie man ſich tiefer in ihn verſenkt, eine Fülle der wichtigſten und verwickeltſten Fragen auch aus dem Gebiete der Ethik aufregt, noch nicht erſchöpfend ſein kann, empfindet Niemand mehr, als ihr Verfaſſer. Aber es lag uns daran, einen ſo intereſſanten und furchtbaren Begriff, wie den des Dämoniſchen, welcher ja auch in der Gegenwart eine bedeutende Rolle ſpielt, der ſo oft und doch ſo wenig verſtanden angewendet wird, einmal zum Bewußtſein zu bringen und zur tieferen

Löſung aller ſich daraus ergebenden Controverſen anzuregen.

Die Beſchäftigung mit dieſem Begriffe hat diesmal auch auf die Wahl der entwickelten Charaktere einen gewiſſen Einfluß ausgeübt. Es ſind vorzugsweiſe ſolche von uns zur Sprache gebracht worden, deren letzte Lebenswurzel das Dämoniſche bildet, z. B. Coriolan, Elektra, Cleopatra. Verwandt damit ſind diejenigen von uns gewählten Geſtalten, welche beſonders die Nachtſeite der menſchlichen Natur herauskehren. Zu ihnen gehören namentlich die erſten fünf Charaktere. Um ſie in ihrer gemeinſamen Grundlage, wie in ihrem Unterſchiede begreiflich zu machen, ſchien uns eine ausführliche Darſtellung des Mephiſtopheles beſonders ergiebig. Sie konnte mit Erfolg nur geführt werden, wenn dieſe Geſtalt vom philoſophiſchen Standpunkte aus begriffen und im Zuſammenhange mit der Idee der ganzen Dichtung aufgefaßt wurde. Darum haben wir denn noch einmal alle die verſchiedenenen Geſichtspunkte in Betreff der Verſinnlichung des Mephiſtopheles abgeleitet und ſo verſucht, ein Endergebniß zu gewinnen, mit welchem ſich vielleicht auch die Vertheidiger der entgegengeſetzten Principien einverſtanden erklären, weil wir, nach der gewiſſenhaften Kritik derſelben, zugleich auch das relative Recht derſelben anerkannt haben. Die Arbeit wird es beſtätigen, daß wir unſere eigene, früher noch nicht zu voller Beſtimmtheit entwickelte Auffaſſung ebenfalls einer nochmaligen Kritik unterworfen und modificirt haben.

Bei einigen andern Charakteren hat dagegen unſere Wahl vorzugsweiſe die Beziehung zur Darſtellung beſtimmt. Wir zählen dazu den Tartüffe und die beiden ſo ſelten in der Verſinnlichung in ihr Recht eingeſetzten Geſtalten, den Prinzen in Emilia Galotti und Clavigo. Auch die Gräfin Orſina ward aufs Neue der Kritik unterworfen, zu welcher uns zunächſt das Bedenken über eine in ſehr früher Zeit von Göthe über die Verſinnlichung dieſer Geſtalt ausgeſprochene Aeußerung, nebſt der geiſtvollen Mittheilung Seydelmanns (S. deſſen Leben und Wirken S. 257.) über dieſen Charakter antrieb. Wie ſehr L. Tiecks anregendes Geſpräch vorzugsweiſe in Bezug auf die eben gedachten Charaktere befruchtend auf unſere Darſtellung eingewirkt hat, werden diejenigen beſonders zu würdigen wiſſen, welchen es vergönnt war und iſt, ſich an dem Reichthum der Kunſterlebniſſe, welche der Dichter ſtets zur friſcheſten Gegenwärtigkeit hervorruft und ſeiner feinen dramaturgiſchen Andeutungen erfreuen zu können. Möchten auch dieſem zweiten Bande ähnlich eindringliche und ſelbſt ergänzende Kritiken werden, als dies dem erſten beſonders durch A. Stahr und in der fördernſten Art durch Viſcher zu Theil geworden iſt. Die geiſtvollen Erörterungen, welche der Letztere in ſeiner Kritik namentlich über Richard III. gemacht hat, ſind als eine wahre Bereicherung unſerer Abhandlung anzuſehen und haben in uns nur das Verlangen erzeugt, alle unſere Entwickelungen durch einen ähnlich ergänzenden Commentar des trefflichen Aeſthetikers gewürdigt zu ſehn.

Berlin, im April 1846.

Inhalt.

Seite

I.

Das Recht der Poeſie in der Behandlung des geſchichtlichen Stoffes 3

II.

Der Begriff des Dämoniſchen in beſonderer Beziehung auf die dramatiſche Poeſie 57

III.

Cyclus dramatiſcher Charaktere.

I. Mephiſtopheles in Göthe's Fauſt 75
II. Franz Moor in Schillers Räubern 109
III. Der Mohr Muley Haſſan in Schillers Fieſko 123
IV. Sekretair Wurm in Kabale und Liebe 131
V. Jago in Othello 142
VI. König Philipp II. in Don Karlos 157
VII. Antonio Montecatino in Göthe's Torquato Taſſo 175
VIII. Der Tartüffe 192
IX. Der Prinz in Emilia Galotti und
X. Clavigo in Göthe's Clavigo 203
XI. Coriolan in Shakeſpeare's Coriolan 220
XII. Der Baſtard Philipp Faulconbridge in Shakeſpeare's König Johann 243

Weibliche Charaktere.

Seite
XIII. Elektra in Sophocles Elektra 262
XIV. Conſtanze in Shakespeare's König Johann 295
XV. Cleopatra in Shakespeare's Antonius und Cleopatra 305
XVI. Die Gräfin Orſina in Leſſings Emilia Galotti 324

Das Recht der Poeſie in der Behandlung des geſchichtlichen Stoffes.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt.

Die Kunſt hat ihre Geſetze allein in ſich ſelbſt und erkennt nur die aus ihrem Begriffe hervorgehenden Schranken in der Behandlung eines Stoffes. — Die Geſchichte als Stoff der Poeſie. — Ariſtoteles Entwicklung der Stellung der Geſchichte zur Poeſie. Erläuterung der Ariſtoteliſchen Begriffsbeſtimmungen. — Die Neueren: Leſſing, Schiller und Goethe über das Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte. — Reaction gegen die Auffaſſung derſelben. — Der Begriff des hiſtoriſchen Dramas. Ulricis Definition. Daraus folgender Unterſchied für die poetiſche Behandlung hiſtoriſcher Stoffe. Unſelbſtſtändigkeit des Dichters zur Geſchichte. — Das Verhältniß des geſchichtlichen Charakters zum poetiſchen. — Begriff des hiſtoriſchen Charakters und der Poeſie. — Verſchiedene Bedeutung dieſes Prädikats. — Der hiſtoriſche Charakter im engſten und eigentlichen Sinn. — Unterſchied des mechaniſchen und organiſchen Eingreifens der Individuen in die Geſchichte. — Die Forderung der geſchichtlichen Treue für die dramatiſche Poeſie. — Unbeſtimmtheit dieſer Forderung. — Kritik derſelben. — Iſt das Recht des Dichters in der Behandlung der Geſchichte ein abſolutes? — Läßt ſich ein Geſetz für das Maaß in der Umgeſtaltung der Geſchichte durch die Poeſie feſtſtellen? — Der wahre Standpunkt, von dem aus die Forderung der geſchichtlichen Treue an den Dichter aufgefaßt werden muß. — Die abſolute Faſſung des Princips. — Aehnliches Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte wie der Wiſſenſchaft zum Dogma. — Darf der dramatiſche Dichter Gedanken einer ſpäteren Zeit auf hiſtoriſche Geſtalten, welche einer früheren Zeit angehören, übertragen? Löſung der Kontroverſe. — Darf der dramatiſche Dichter, als ſolcher, eine politiſche Tendenz verfolgen? — Aeſchylos Eumeniden. — Höchſte Aufgabe des hiſtoriſchen Dramas nach den Forderungen des gegenwärtigen Geiſtes. — Abſolutes Verhältniß des dramatiſchen Dichters zur Geſchichte. — Zwiefache Abirrung des hiſtoriſchen Dramas von ſeiner abſoluten Aufgabe.

Um die eben ſo wichtige, als intereſſante Frage nach dem Verhältniß des hiſtoriſchen Charakters zum poetiſchen principiell beantworten und das Geſetz des Künſtlers in der Behandlung geſchichtlicher Geſtalten aus dem Begriff der Sache ſelbſt feſtſtellen zu können, müſſen wir von dem Verhältniß der Geſchichte zur Poeſie überhaupt ausgehn. Denn aus der Erörterung dieſes allgemeinen Verhältniſſes werden wir das Princip der beſonderen Beziehung des hiſtoriſchen Charakters zum poetiſchen am beſten ableiten können. Alle Kunſt geſtaltet Ideen für die Anſchauung, ſie ſchafft ſich mit Freiheit Geſtalten, welche einen allgemeinen Gehalt für uns ausſprechen. Aber ſie vollbringt dies nicht ſo, daß ſie zu dem Allgemeinen, was der Verſtand gewonnen hat, das Beſondere ſucht und dies gleichſam mit einer Seele ausſtattet, ſondern ſie bringt in der beſondren Geſtalt unmittelbar das Allgemeine zur Anſchauung und erhebt dadurch das Beſondere oder Einzelne zu etwas in ſich Bedeutungsvollem. Die Mutter der Kunſt iſt die freie Phantaſie, weil dieſelbe nicht wie die reproducirende Einbildungskraft nur eine Reihe von Bildern in mannigfaltiger Verknüpfung aus der Vorſtellung hervorrufen und die aus der Anſchauung der Vorſtellung übergebenen Bilder in bunter Fülle auf- und abtauchen laſſen kann, ſondern weil ſie zu dem unſinnlichen Gedanken das ihm angemeſſene Bild zu ſchaffen, alſo der Seele den entſprechenden Leib zu formen vermag. Die freie Phantaſie hat ihre Geſetze in ſich ſelbſt; ſie iſt in dem Sinne ſouverain, daß ſie nicht durch irgend eine Macht außer ihr in ihrem Schaffen beſchränkt iſt. Ihre Geſetze ſind alſo Selbſtbeſchränkungen, denen ſie ſich freiwillig unterwirft, weil ſie nur dadurch ihre Wirkungen erreichen und ſich frei entfalten kann. Wenn ſie alſo einen Stoff zu geſtalten verſchmäht, oder wenn ſie Ideen, als unfruchtbar für ſich zurückweiſt, ſo gehorcht die freie Phantaſie dabei nur ihrem eignen Geſetze, indem ſie Dasjenige ausſondert, dem ſie kein volles, bedeutungsreiches Leben glaubt ſchaffen zu können. Im ächten Künſtler ſind dieſe Geſetze, wonach die Einbildungskraft productiv wird, lebendig, er weiſt, halb mit Bewußtſein, halb durch einen glücklichen Takt geleitet, Dasjenige zurück, was ſeine freie Schöpfungskraft beeinträchtigt und ſeinem Schaffen nicht die volle Wirkung ſichern kann. Die Hemmungen jedes Künſtlers ſind alſo Schranken, welche ihm die eigenthümlichen Geſetze ſeiner Thätigkeit ſetzen, um durch deren Befolgung ſich völlig unabhängig zu machen von jeder äußern Einwirkung und Beſchränkung. Da nun alle Kunſt eine Durchdringung des Idealen und Realen hervorbringen und Leib und Seele ſo in eins bilden will, daß der erſtere die Seele immer erſchöpfend und auf allen Punkten darſtellt, ſo kann es demgemäß auch nur zwei Formen der Beſchränkung für die freie Phantaſie des Künſtlers geben. Entweder verträgt der unſinnliche Gedanke, der Begriff, eine volle Verſinnlichung nicht, oder der ſinnliche, gegebene Stoff vermag das Allgemeine, Unſinnliche nicht in ſich aufzunehmen und abzuſpiegeln. Wo die Kunſt in eins dieſer beiden Extreme abirrt, wird ſie nie die volle Wirkung einer rein künſtleriſchen Stimmung erzeugen können. Wenn im erſteren Falle ein der Verſinnlichung widerſtrebender Gedanke zum Gegenſtand der Kunſt gemacht wird, wobei freilich jede der Künſte wieder ihre verſchiedenen Geſetze hat, ſo empfangen wir etwas Unlebendiges, Froſtiges. Dies iſt der Mangel aller Allegorie; denn in ihr ſucht der Gedanke nach dem bedeutſamen ſinnlichen Bilde, ohne daß ſie einander wirklich decken und decken können, weil eben die Verſinnlichung eine nachträglich erſt zum Begriffe erfundene, alſo die Verbindung beider Seiten nur eine Verknüpfung des Verſtandes iſt. Daſſelbe iſt der Fall, wenn ein Gedanke zu abſtrakt, zu unbildlich für ein beſtimmtes Material iſt. Die Kunſt, welche ſich an den Geiſt ſchlechthin wendet und vermittelſt des Wortes wirkt, hat andere Geſetze als die Kunſt, welche nur vermittelſt des muſikaliſchen Tons zunächſt die Empfindung berührt; und wieder haben die Künſte, welche auf die Verſinnlichung im Raume durch ein ſinnliches Material gewieſen ſind, andere Geſetze, als die durch Succeſſion in der Zeit wirkenden. Was in der einen Kunſt ein durchaus darſtellbarer Stoff iſt, kann in der andern, wegen des überwiegend Abſtrakten, ganz undarſtellbar ſein. Die zweite Schranke der Kunſt, ſagten wir, iſt es, wenn ein Stoff zu wenig bedeutſam, zu wenig inhaltvoll iſt und alſo der Erhebung ins Ideale nicht fähig iſt. Vergreift ſich der Künſtler hier, ſo bringt er aus dem entgegengeſetzten Grunde keine künſtleriſche Wirkung hervor; er zieht uns in das Partikuläre, Bedeutungsloſe herab. Hier gebietet alſo das Geſetz, das der Idealiſirung Unfähige auszuſondern. Kann alſo ein Stoff nicht zur Darſtellung von Ideen erhoben, nicht zu etwas Bedeutungsvollem erweitert werden, ſo hat die Kunſt ihn auch als widerſtrebendes Material zu beſeitigen.

In jedem Falle trägt die Kunſt ihr Geſetz in ſich ſelbſt; ſie weiſt einen Stoff nur zurück, weil ſie ihn nicht glaubt für ſich ergiebig und fruchtbar machen zu können, ſie ſondert etwas nur von ſich aus, inſofern ſie es ſich aſſimiliren zu können verzweifelt, ſie geſtaltet alſo auch einen Stoff nur um, weil ſie ihm den Stempel ihres Geiſtes aufdrücken, ihn ſich unterthan machen will. Was ſie ergreift muß ſich entweder dem Geſetze ihres Reiches fügen, oder es muß aus dieſem Gebiete überhaupt ausſcheiden. Der Kunſt gegenüber kann alſo kein Stoff die Unverletzlichkeit in Anſpruch nehmen; ſie darf gegen kein Gebiet Reſpect beweiſen in dem Sinne, daß ihr verſagt wäre, in ihrem Intereſſe irgend eine Veränderung und Umgeſtaltung damit vorzunehmen. Für die Kunſt hat mithin Alles, was Objekt ihrer Verarbeitung werden kann, nur die Bedeutung des Stoffartigen, d. h. eines Unſelbſtſtändigen, das von ihr erſt die Weihe zu empfangen hat. Für die Kunſt iſt alſo auch der ganze Umfang der Geſchichte nur ein Stoff, an den ſie kritiſch, wie an jeden andern Stoff, herangeht und unterſucht, was und wieviel von demſelben künſtleriſch behandelt werden kann. Daraus folgt, daß ſie, auch der geſammten Geſchichte gegenüber, das Recht hat zu unterſuchen, was davon poetiſch brauchbar iſt, und die Gränzen ſelbſtſtändig feſtzuſtellen, wo der Stoff aufhört künſtleriſch darſtellbar zu ſein und wo der Künſtler ihn ſeinen Zwecken dienſtbar machen darf. Wir werden ſpäter principiell die Frage erörtern, inwieweit denn der Dichter das Recht habe, freithätig, auch ſelbſt mit der Weltgeſchichte, zu ſchalten, und ob er nicht etwa durch das unverbrüchliche Geſetz der hiſtoriſchen Wahrheit gehalten ſei, gewiſſen geſchichtlichen Stoffen gegenüber ſich des Rechts der Umgeſtaltung zu begeben; d. h. inwiefern der Dichter noch durch irgend ein außer ſeiner Kunſt fallendes Geſetz beſchränkt ſei in der Behandlung des Stoffes. Daraus wird ſich dann ganz von ſelbſt die Frage beantworten, welche Schranken die Geſchichte dem Dichter in der Bildung hiſtoriſcher Charaktere auflege und wie das Verhältniß des hiſtoriſchen Charakters zu dem vom Dichter geſchaffenen, ſeinem Begriffe nach, gefaßt werden müſſe.

Schon der Schöpfer der Poetik, Ariſtoteles, hat die Stellung der Geſchichte zur Poeſie ſo aufgefaßt, daß er die erſtere zu einem durch die letztere zu bearbeitenden und frei zu geſtaltenden Stoffe herabgeſetzt hat, welche der Poeſie gegenüber keine Selbſtſtändigkeit beanſpruchen dürfe. Wir wollen die hierher gehörige Hauptſtelle, eine der tiefſten Begriffsbeſtimmungen über das Verhältniß der Geſchichte zur Poeſie, in ihren Grundzügen wiedergeben und erläutern.

Nachdem Ariſtoteles von dem Begriff der Einheit der Handlung ausgegangen iſt, welche er in die innere Uebereinſtimmung aller Theile der Begebenheiten ſetzt, ſo daß, wenn ein Theil verſetzt oder weggenommen wird, „das Ganze verſchoben und erſchüttert wird,“ fährt er fort: „Aus dem Geſagten erhellt, daß nicht Erzählung des Geſchehenen Aufgabe des Dichters iſt, ſondern deſſen, was geſchehen ſein könnte, und des Möglichen nach der Wahrſcheinlichkeit, oder Nothwendigkeit. Denn der Geſchichtſchreiber und Dichter unterſcheidet ſich nicht durch die gebundene und ungebundene Rede. Denn man könnte die

Werke Herodots in Verſe bringen, und ſie blieben nichts deſtoweniger Geſchichte, mit oder ohne Versmaaß; ſondern dadurch unterſcheiden ſie ſich, daß der eine das Geſchehene erzählt, der andere, wie es hätte geſchehn können. Deswegen iſt die Poeſie auch philoſophiſcher und gewichtiger als die Geſchichte; denn die Poeſie ſtellt mehr das Allgemeine dar, die Geſchichte das Einzelne. Das Allgemeine aber iſt das, daß dem ſo oder ſo Beſchaffenen, ſo oder ſo beſchaffene Reden oder Handlungen, nach der Wahrſcheinlichkeit, oder Nothwendigkeit zukommen (darauf arbeitet die Dichtung hin, indem ſie Namen giebt). *) Das Einzelne iſt, was etwa Alcibiades gethan, oder was er gelitten hat. Bei der Komödie iſt dies ſchon offenbar geworden, denn, indem die Dichter die Fabel nach der Wahrſcheinlichkeit zuſammenſtellten, legen ſie dann willkührliche Namen unter und nicht, wie die Jambendichter, einzelne beſtimmte Perſonen ihren Gedichten zum Grunde. In der Tragödie halten ſie den ſchon gegebenen Namen feſt und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaubwürdig iſt; das nicht Geſchehene halten wir noch nicht für möglich, das wirklich Geſchehene aber iſt offenbar möglich,

---

*) Ritter hat dieſe Stelle als interpolirt eingeklammert. Allerdings fällt zunächſt der Widerſpruch mit dem unmittelbar Folgendem auf, indem hier das Namengeben der Poeſie überhaupt zugeſchrieben, ſpäter aber auf die Komödie beſchränkt wird. Aber dieſe Stelle giebt doch, als Parentheſe gefaßt, einen ganz guten Sinn. Ariſtoteles wirft nämlich, indem er der Poeſie die Darſtellung des Allgemeinen zuweiſt, gleichſam, um dieſen Gedanken der Vorſtellung näher zu bringen, die Bemerkung dazwiſchen, daß der Dichter ja durch eine ſymboliſche Namengebung (denn dieſe iſt doch offenbar gemeint) ſeine Freiheit in Betreff des überlieferten Stoffes beweiſe, indem es ihm überall auf die Darſtellung einer Gattungsallgemeinheit, nicht einer hiſtoriſchen Wahrheit ankomme. Durch dieſen Zwiſchenſatz erinnert der Philoſoph nur an eine bekannte Thatſache in der dramatiſchen Poeſie, wodurch ſich der aufgeſtellte Begriff bewähre; wobei es zunächſt gar nicht darauf ankommt, ob dieſe Sitte der ſymboliſchen Namengebung ſich auf die Komödie beſchränkt, oder nicht. Wir glauben daher auch die Stelle ganz wohl beibehalten zu können.

denn es wäre nicht geſchehn, wenn es unmöglich geweſen wäre.*) Indeſſen ſind doch auch in der Tragödie in einigen ein oder zwei geſchichtlich bekannte Namen, die andern aber erdichtet; in einigen gar keiner, wie in der „Blume“ des Agathon; denn in derſelben ſind die Handlungen eben ſo erdichtet, als die Namen, und doch ergötzt dieſelbe nicht minder. Man braucht alſo nicht durchaus danach zu ſtreben, an den überlieferten Sagen, welche die Tragödien behandeln, feſtzuhalten; denn danach zu ſtreben iſt lächerlich, da auch das Bekannte nur Wenigen bekannt iſt, und gleichwohl Alle ergötzt. Daraus iſt nun klar, daß der Dichter um ſo mehr Dichter von Sagen oder von Verſen ſein müſſe, je mehr er Dichter iſt vermöge der Nachbildung. Nachgebildet aber werden die Handlungen, und wenn es ſich etwa trifft, daß der Dichter wirklich Geſchehenes darſtellt, ſo iſt er nichts deſto weniger Dichter, denn Einiges von dem, was geſchehn iſt, kann ſehr wohl von der Art ſein, wie es wahrſcheinlicher oder möglicher Weiſe hätte geſchehen können; und in dieſer Beziehung iſt er auch hier Dichter.“ Dieſe tiefe Stelle des Ariſtoteles läßt das Bewußtſein des Philoſophen über das Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte und über die Freiheit der erſteren nicht zweifelhaft. Zunächſt vindicirt er der Poeſie das Allgemeine und Nothwendige, während er der Geſchichte das Einzelne und Zufällige zutheilt. Das Allgemeine und Nothwendige bezeichnet hier offenbar die innere Einheit, welche an die den einzelnen Geſtalten geliehene Reden und Handlungen die Forderung ſtellt, daß ſie in ſich ſelbſt zuſammenſtimmen und der naturgemäße Ausdruck einer beſtimmten Individualität ſind, die ſich unter den gegebenen Verhältniſſen nur alſo entwickeln und vor uns darſtellen kann. Die Poeſie erhebt aber dadurch die einzelne Perſon von der bloßen Particularität zu etwas in ſich Allgemeinem, daß ſie das einzelne Individuum zum erſchöpfenden Ausdruck einer ſo oder ſo beſchaffenen Individualität macht; denn ſobald wir von einer Perſon nur Dasjenige vernehmen und ausführen ſehn, was derſelben, ihrem Weſen nach, zukommt, ſo gewinnen wir durch ſie ſtets die Anſchauung eines in ſich Allgemeinen und Nothwendigen, und die Anſchauung eines Lebensgeſetzes, dem alle beſonderen Aeußerungen unterworfen ſind. Die Geſchichte aber, indem ſie uns nur das Faktiſche einer einzelnen Perſon berichtet, überliefert uns auch zugleich das Zufällige und Bedeutungsloſe von derſelben, alſo auch Dasjenige, worin ſich kein inneres Lebensgeſetz darthut, was eben ſo gut auch jeder andern Geſtalt hätte zukommen können. Dies iſt der abſolute Sinn des erſten Theils der Ariſtoteliſchen Stelle. Man ſieht, der Kunſtphiloſoph nimmt hier noch das Hiſtoriſche ganz gleichbedeutend mit dem nur Faktiſchen, und begreift darunter die Vollſtändigkeit alles wirklich über eine Perſon Berichteten. Dieſer, Weſentliches und Unweſentliches gleich gewiſſenhaft überliefernden hiſtoriſchen Treue gegenüber, erklärt Ariſtoteles die Poeſie für philoſophiſcher, weil ſie das von einer gegebenen Baſis mit innerer Nothwendigkeit Folgende vor uns auslegt, uns alſo immer zu einem in ſich Allgemeinen erhebt, woran wir Gefallen finden, nicht weil es ſich wirklich alſo begeben hat, ſondern weil es in ſich ſelbſt konſequent iſt, und ſeine Beglaubigung mithin in ſich ſelbſt trägt. Unſer Genuß iſt alſo in dieſem Falle eine Freude an der Entfaltung eines Allgemeinen und Nothwendigen. Dieſe Allgemeinheit, ſagt nun Ariſtoteles, mit der es die Poeſie, im Unterſchiede der Geſchichte, zu thun hat, tritt ganz augenfällig in der Namengebung der Komödie hervor, wodurch wir, ſogleich beim Hören derſelben, über die hiſtoriſche Wirklichkeit zur Anſchauung des Allgemeinen erhoben werden. Dieſe freie Namenſchöpfung für die Geſtalten der Komödie beweiſt, nach Ariſtoteles, offenbar, daß die Kunſt nur von ihrem Recht Gebrauch mache, die Darſtellung des Allgemeinen auch ſchon durch die Benennung auszudrücken.*) Die Tragödie macht nun zwar, nach Ariſtoteles, von dieſer Freiheit der Namengebung keinen Gebrauch, ſondern hält ſich an Individuen, welche die Sage uns überliefert hat. Dies ſind die hiſtoriſchen Namen im Gegenſatz der erdichteten. Doch, fährt Ariſtoteles fort, iſt auch dies kein unbedingtes Geſetz, und der Gegenſatz der Komödie und Tragödie nach dieſer Seite hin durchaus kein durchgreifender, da wir Tragödien kennen, in denen Namen, wie Begebenheiten erdichtet ſind. Daraus zieht nun Ariſtoteles die wichtige Folgerung, daß man nicht danach ſtreben dürfe an den überlieferten Mythen feſtzuhalten. Offenbar iſt hierin die Freiheit des Dichters von dem überlieferten hiſtoriſchen Stoff ausgeſprochen; denn ob derſelbe Sagen, oder wirkliche Geſchichte enthält, iſt hier durchaus gleichgültig, da Beide dem Gedächtniß der Menſchen angehören und der Dichter in einer Veränderung des einen wie des anderen, immer gegen die Ueberlieferung verſtößt. Das Wichtigſte endlich iſt die Schlußfolgerung. Der Dichter bildet Handlungen nach. Aber ſelbſt wenn er wirklich Geſchehenes geſtaltet, iſt er nichtsdeſtoweniger Dichter, indem von dem Geſchichtlichen Einiges von der

---

*) Der Sinn dieſer von Ariſtoteles etwas dunkel ausgedrückten Stelle iſt folgender: Die Tragödie erſtrebt mehr als die Komödie, welche ſich ſogleich ſchon durch die Freiheit der Namengebung als ein Geſchöpf der Phantaſie ankündigt, ohne alle Beziehung auf eine geſchichtliche Ueberlieferung, die Glaubwürdigkeit. Sie hält ſich daher vorzugsweiſe an geſchichtliche Namen, worunter natürlich auch die Geſtalten der Sage begriffen ſind, weil dieſe doch im geſchichtlichen Gewande erſcheinen. Das als geſchichtlich Ueberlieferte iſt aber, weil es die Bedingung der Möglichkeit in ſich hat, auch glaubwürdiger als das, was ohne alle Ueberlieferung nur der freien Phantaſie angehört. Dies ſchließt nämlich die Möglichkeit des Geſchehens noch nicht ein, während das Hiſtoriſche nothwendig die Möglichkeit des Geſchehens in ſich begreift.

---

*) Unter den willkürlichen Namen, wie ſie die Komödie den Individuen zu geben pflegt, verſteht Ariſtoteles ſolche, welche die Bezeichnung des Gattungs-Charakters enthalten, wie etwa Parmeno als Namen für den treuen Sclaven, oder für den verliebten Jüngling: Pamphilus, oder Chaerinus, für das verliebte Mädchen: Glycera, Glycerion u. ſ. f.

Art iſt, daß es dem Möglichen und Wahrſcheinlichen nicht widerſtrebt; in Beziehung darauf iſt aber der Dichter allein Dichter. Ariſtoteles hat damit das eigentliche Princip der Sache berührt. Er nimmt für den Dichter die volle Freiheit in der Wahl und Geſtaltung ſeines hiſtoriſchen Stoffs in Anſpruch und erklärt den erſteren nichts deſto weniger für einen Dichter, wenn auch die von dem Dichter dargeſtellten Handlungen zufälliger Weiſe mit dem Geſchehenen zuſammenfallen. Denn in dieſem Falle hat der Dichter immer nicht den hiſtoriſchen Stoff als ſolchen aufgenommen und ſich demſelben untergeordnet, ſondern vermöge ſeines Souverainitäts-Rechts erklärt er dasjenige Hiſtoriſche in ſeine Dichtung für aufnehmbar, was möglicher und wahrſcheinlicher Weiſe hätte geſchehn können, d. h. alſo, was ſo beſchaffen iſt, daß es poetiſchen Gehalt hat. In Bezug darauf iſt der Dichter mithin immer Dichter, weil er das der poetiſchen Behandlung Fähige von dem überlieferten hiſtoriſchen Stoffe ausſondert und benutzt. Denn der Dichter wählt daſſelbe, um im Geiſte des Ariſtoteles fortzufahren, nicht weil es geſchichtlich überliefert iſt, ſondern trotz dem. Indem Ariſtoteles unter dem Geſchehenen immer nur das rein Faktiſche verſteht, ſo hat er Recht zu ſagen: „Denn in Betreff des Hiſtoriſchen hindert bei Einigen Nichts, daß es von der Art ſei, wie es möglicher und wahrſcheinlicher Weiſe hätte geſchehn können.“ Manches iſt alſo in der geſchichtlichen Ueberlieferung ſchon ſo beſchaffen, daß der Dichter, weil es den Geſetzen ſeiner Thätigkeit entſpricht, es ſehr wohl für ſich benutzen kann. Durch dieſe ſeine freie Benutzung derjenigen geſchichtlichen Elemente, welche poetiſch brauchbar ſind, iſt der Dichter eben ſo gut Dichter, als wenn er von dem Ueberlieferten abweicht, ſobald daſſelbe ohne poetiſche Motive iſt.*) Man ſieht daraus, wie Ariſtoteles dem Dichter, dem geſchichtlichen Stoffe gegenüber, das volle Souverainitäts-Recht einräumt, und keine Art der Beſchränkung durch die Rückſicht auf die hiſtoriſche Treue anerkennt.

---

*) Wir glauben den einzig richtigen Sinn der Stelle nach den Worten des Textes gegeben zu haben. Wenn Hartung in ſeiner Schrift:

Dieſelbe Freiheit haben auch in neuerer Zeit Leſſing, Schiller und Göthe dem Dichter in ſeinem Verhältniß zum hiſtoriſchen Stoffe vindicirt. Für alle Drei iſt die Geſchichte nur ein vom Dichter mit voller Freiheit zu bearbeitender Stoff. Es iſt der Mühe werth nach den ſcharfen Begriffsbeſtimmungen des Ariſtoteles den erſten großen Interpreten der äſthetiſchen Grundgeſetze des alten Philoſophen über den fraglichen Gegenſtand zu hören. Leſſing ſagt nämlich in der Dramaturgie: „Der Dichter braucht eine Fabel nicht darum, weil ſie geſchehn iſt, ſondern darum, weil ſie ſo geſchehn iſt, daß er ſie ſchwerlich zu ſeinem gegenwärtigen Zwecke beſſer erdichten könnte. Findet er dieſe Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, ſo iſt ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geſchichtbücher erſt lange darum nachſchlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie Viele wiſſen denn, was geſchehn iſt! Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geſchehn kann, nur daher abnehmen wollen, weil es ge-

---

Lehren der Alten über die Dichtkunſt u. ſ. ſ. unſere Stelle alſo überſetzt: „Und wenn er (d. h. der Dichter) auch allenfalls hiſtoriſche Stoffe behandelt, ſo bleibt er trotzdem auch hier Dichter, oder Schöpfer; denn beim Hiſtoriſchen hindert Nichts, Einiges ſo zu geſtalten, wie es wahrſcheinlicher oder möglicher Weiſe geſchah; und in ſofern beweiſt er ſich auch hier als Dichter,“ ſo faßt er die Worte des Textes viel zu frei. Ariſtoteles ſagt durchaus nicht: beim Hiſtoriſchen hindert Nichts, Einiges ſo zu geſtalten, wie es wahrſcheinlicher Weiſe geſchah, ſondern er ſagt: Denn von dem Geſchehenen kann ſehr wohl Einiges von der Art ſein, wie es wahrſcheinlicher oder möglchier Weiſe hätte geſchehen konnen. Ariſtoteles druckt alſo vielmehr aus: Es kann der geſchichtliche Stoff ſchon poetiſch ſein. Der Dichter iſt in Bezug darauf immer Dichter, denn er nimmt ja den Scheidungsprozeß mit dem geſchichtlichen Stoffe immer vor und erklärt dies oder jenes geſchichtliche Faktum, kraft ſeiner Machtvollkommenheit als Dichter, für brauchbar und annehmbar, nicht weil es geſchichtlich überliefert iſt, ſondern weil der Stoff ſchon die poetiſchen Elemente in ſich trägt.

ſchehn iſt, was hindert uns eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geſchehene Hiſtorie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was iſt das erſte, was uns eine Hiſtorie glaubwürdig macht? Iſt es nicht ihre innere Wahrſcheinlichkeit? Und iſt es nicht einerlei, ob dieſe Wahrſcheinlichkeit von gar keinen Zeugniſſen und Ueberlieferungen beſtätigt wird, oder von ſolchen, die zu unſerer Wiſſenſchaft noch nie gelangt ſind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Beſtimmung des Theaters noch ſei, das Andenken großer Männer zu erhalten: dafür iſt die Geſchichte, nicht das Theater. Auf dem Theater ſollen wir nicht lernen, was dieſer oder jener einzelne Menſch gethan hat, ſondern was ein jeder Menſch von einem gewiſſen Charakter unter gewiſſen gegebenen Umſtänden thun werde.“

Man ſieht aus dieſer Stelle, daß Leſſing dem griechiſchen Denker an Freiheit der Auffaſſung des Verhältniſſes des Dichters zur Geſchichte nichts nachgiebt, daß er nicht minder, wie jener darauf dringt, den Dichter als völlig unabhängig von dem geſchichtlichen Stoffe aufzufaſſen und als einen in keiner Weiſe durch denſelben beſchränkten freien Schöpfer ſeiner Geſtalten. Auch Schiller hat an einigen Stellen nicht minder energiſch dem Dichter das unumſchränkte Geſtaltungsrecht des hiſtoriſchen Stoffs zugeſprochen, und namentlich das Verhältniß der poetiſchen zur hiſtoriſchen Wahrheit ſehr entſchieden und ganz im Geiſt des Ariſtoteles hervorgehoben. Wir begnügen uns hier die wichtigſte und ſtärkſte Stelle aus einem Briefe Schillers anzuführen:*) „Es fragt ſich, ob die innere Wahrheit, die ich die philoſophiſche Kunſtwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer andern poetiſchen Darſtellung herrſchen muß, nicht eben ſo viel Werth hat, als die hiſtoriſche. — Daß ein Menſch in ſolchen Lagen ſo empfindet, handelt und ſich ausdrückt, iſt ein großes, wichtiges Faktum für den Menſchen, und das muß der dramatiſche oder Romandichter leiſten. Die innere Uebereinſtimmung, die Wahrheit wird gefühlt und eingeſtanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen ſein muß. Der Nutzen iſt unverkennbar. Man lernt auf dieſem Wege die Menſchen und nicht den Menſchen kennen, die Gattung und nicht das ſo leicht ſich verlierende Individuum. In dieſem großen Felde iſt der Dichter Herr und Meiſter, aber grade der Geſchichtſchreiber iſt oft in den Fall geſetzt, dieſe wichtigere Art von Wahrheit ſeiner hiſtoriſchen Richtigkeit nachzuſetzen, oder ihr mit einer gewiſſen Unbehülflichkeit anzupaſſen, welches noch ſchlimmer iſt.“

---

*) Der Brief iſt mitgetheilt worden in der Schrift: Schillers Leben, verfaßt aus den Erinnerungen der Familie, ſeinen eigenen Briefen und den Nachrichten ſeines Freundes Körner. Stuttgart und Tübingen bei Cotta 1845.

Noch energiſcher, als die bisher aufgeführten Schriftſteller hat Göthe die unbedingte Freiheit des Dichters von der Geſchichte, für den ganzen Umfang der poetiſchen Kompoſition, ſowohl was die Handlung, als den einzelnen Charakter betrifft, in Anſpruch genommen und ſich ſelbſt polemiſch gegen jede dem Dichter durch die Geſchichte zugemuthete Beſchränkung ausgeſprochen. Er tadelt in den Geſprächen mit Eckermann (I. S. 326) an Manzoni, daß derſelbe gar zu viel Reſpect vor der Geſchichte habe und daher ſeinen Stücken immer gern einige Auseinanderſetzungen hinzufüge, um zu zeigen, wie treu er den Einzelnheiten der Geſchichte geblieben. „Nun mögen ſeine Fakta, fährt Göthe fort, hiſtoriſch ſein, aber ſeine Charaktere ſind es doch nicht, ſo wenig es mein Thoas und meine Iphigenia ſind. Kein Dichter hat je die hiſtoriſchen Charaktere gekannt, die er darſtellte, hätte er ſie aber gekannt, ſo hätte er ſie ſchwerlich ſo gebrauchen können. Der Dichter muß wiſſen, welche Wirkungen er hervorbringen will und danach die Natur ſeiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont ſo machen wollen, wie ihn die Geſchichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, ſo würde ſein leichtſinniges Handeln ſehr abſurd erſchienen ſein. Ich mußte alſo einen andern Egmont haben, wie er beſſer mit ſeinen Handlungen und meinen dichteriſchen Anſichten in Harmonie ſtände, und dies iſt, wie Clärchen ſagt, mein Egmont. Und wozu wären denn die Poeten, wenn ſie bloß die Geſchichte eines Hiſtorikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weiter gehen und uns wo möglich etwas Höheres und Beſſeres geben. Die Charaktere des Sophocles tragen alle etwas von der hohen Seele des großen Dichters, ſo wie die Charaktere des Shakeſpeare von der ſeinigen. Und ſo iſt es recht und ſo ſoll man es machen. Ja, Shakeſpeare geht noch weiter und macht ſeine Römer zu Engländern und zwar wieder mit Recht, denn ſonſt hätte ihn ſeine Nation nicht verſtanden.“ Vgl. damit Göthe's Werke 45. S. 46, wo ſich die letztere Stelle wiederholt findet. Am ſtärkſten aber ſpricht Göthe die Autonomie des Dichters zur Geſchichte aus, wenn er bei Gelegenheit einer Kritik des Grafen Carmagnola von Manzoni zunächſt gegen den Unterſchied hiſtoriſcher und ideeller Geſtalten eifert, den er durchaus nicht gelten läßt und dann fortfährt: „Für den Dichter iſt keine Perſon hiſtoriſch, es beliebt ihm ſeine ſittliche Welt darzuſtellen und er erweiſt zu dieſem Zwecke gewiſſen Perſonen aus der Geſchichte die Ehre, ihren Namen ſeinen Geſchöpfen zu leihen.“

In allen dieſen Stellen ſpricht ſich, wie wir geſehn haben, ein und derſelbe Geiſt aus, welcher die Geſchichte im Verhältniß zur Poeſie nur für einen frei zu bearbeitenden Stoff erklärt, der durchaus keine andere Rückſicht verdiene, als jeder andere Stoff, der mithin allein den Geſetzen der Kunſt unterworfen werden dürfe. Gegen dieſes Bewußtſein von der Autonomie der Poeſie gegen die Geſchichte hat in neuerer Zeit die Auffaſſung reagirt, welche die geſchichtliche Treue noch durch die Poeſie bewahrt wiſſen will, und eine freie, nur den Geſetzen der Kunſt folgende Geſtaltung des hiſtoriſchen Stoffes als ein Attentat gegen die Geſchichte, d. h. gegen eine nicht zu verletzende Wahrheit anſieht. Um dem Dichter aber doch einen Kreis des freien Schaltens mit hiſtoriſchen Stoffen einzuräumen, machte man den Unterſchied zwiſchen denjenigen Dramen, in welchen die Geſchichte mit völliger Freiheit behandelt werde, gleich jedem anderen Stoffe, und dem eigentlich hiſtoriſchen Drama, in welchem dem Dichter kein freies Schalten mit dem geſchichtlichen Stoffe zuſtehe. Man würde auf dieſe Unterſcheidung beſonders durch Shakespeare geführt, der einen Cyclus hiſtoriſcher Dramen gedichtet, in welchen das Geſchichtliche mit ganz anderer Gewiſſenhaftigkeit feſtgehalten worden ſei, als in andern Dramen, die gleichfalls eine hiſtoriſche Grundlage haben. Durch das Prädikat des Hiſtoriſchen, welches man dem Drama lieh, fixirte man demnach die Unverletzlichkeit des hiſtoriſchen Stoffs, kurz die hiſtoriſche Treue. So abſtrahirte Ulrici in ſeinem ſchätzenswerthen Buche: Ueber Shakespeare's dramatiſche Kunſt, S. 370, aus dem Cyclus der hiſtoriſchen Dramen Shakespeares den Begriff des hiſtoriſchen Dramas alſo: „Ein hiſtoriſches Drama iſt ein ſolches, welches nicht willkührlich mit dem geſchichtlichen Stoffe ſchaltet und durch freie Umbildung zu ſeinem Zwecke verwendet, ſondern vielmehr ein treues, genaues, ungeändertes Abbild des Lebens der wirklichen Geſchichte liefert, wie Shakespeare überall thut. Damit giebt die Poeſie offenbar ihre Selbſtſtändigkeit auf und macht ſich zur Dienerin der Weltgeſchichte, was ſie in einem höhern Sinne in der That auch ſein ſoll. Denn der Zweck einer ſolchen hiſtoriſchen Dichtung kann nur ſein, die innerſte tiefſte Bedeutung der geſchichtlichen Begebenheiten, mithin das wahre, eigenſte Weſen der Weltgeſchichte, in klarer, künſtleriſcher Anſchaulichkeit hinzuſtellen. Das hiſtoriſche Drama ſchließt alſo die Bedeutung der geſchichtlichen Begebenheiten auf.“ Eine Conſequenz des hiſtoriſchen Dramas iſt es daher, nach Ulrici, daß in ihm die Bedeutung der handelnden Charaktere zurücktrete, dagegen das epiſche Element vorwalte; das hiſtoriſche Drama erweitere ſich daher zu einem Cyclus.

Nach dieſer Auffaſſung, welche ſich in neuerer Zeit in der Frage über die Stellung des Dichters zur Geſchichte beſonders Bahn gebrochen hat, würde man ein doppeltes Verhältniß des Dichters zum hiſtoriſchen Stoffe zu unterſcheiden haben; einmal ein freies und dann ein gebundenes. Im freien Verhältniß hatte der Dichter nur den Geſetzen ſeiner Kunſt zu folgen, nur von ihnen die Losſprechung von dem Vorwurf einer geſchichtlichen Untreue zu erwarten, im gebundenen Verhältniß ſei der geſchichtliche Stoff durchaus ſelbſtſtändig, ihm wohne gewiſſermaßen ein Charakter indelebilis bei, gegen den die Kunſt nichts vermöge. Hier werde daher die Untreue und der Abfall von der Geſchichte als eine Verletzung heiliger Geſetze empfunden. Aber ſelbſt bei dieſer Selbſtſtändigkeit, welche der Geſchichte dem Dichter gegenüber im ſogenannten hiſtoriſchen Drama zuerkannt wird, nimmt man doch wieder Anſtand den Dichter ganz unſelbſtſtändig zu machen und ihm das Recht des freien Geſtaltens und des Umbildens ſeines Stoffes völlig zu nehmen. Man beſchränkt alſo die Treue des Dichters und ſeine Unſelbſtſtändigkeit im Geſtalten des Geſchichtlichen auf die Hauptmomente der Geſchichte und auf die Hauptcharaktere der handelnden Perſonen. „Alles Andere muß dem freien Schalten ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit überlaſſen werden.“ *) Die Freiheit des Dichters iſt mithin auf das Unweſentliche und Untergeordnete gewieſen. Aber bei dieſer Scheidung begegnet uns nur ein Uebelſtand, nämlich vor Allem die Gränze des Weſentlichen und Unweſentlichen, der Haupt- und Nebencharaktere fixiren zu müſſen. Wer ſetzt dieſe Gränze? Der Dichter, als ſolcher, ſchwerlich, ſondern nur der kritiſche Verſtand und die philoſophiſche Erkenntniß. Die freie Phantaſie, kraft welcher der Dichter das Poetiſche eines Stoffes herausfindet und mit ſicherm Blick die unpoetiſchen Motive am Boden zurückläßt, kann ihm

---

*) Ulrici a. a. O. S. 394.

nach dieſer Auffaſſung nicht die letzte Entſcheidung geben, weil er ja durch das Geſetz der geſchichtlichen Wahrheit gebunden und zu dem Diener der Weltgeſchichte beſtimmt iſt, mit einem Wort, weil die letzte Entſcheidung nicht innerhalb ſeiner eigenen Kunſt fällt und durch die Geſetze der freien Phantaſie bedingt iſt, ſondern durch die Pflicht der Heilighaltung der geſchichtlichen Wahrheit. Wer entſcheidet ferner, wenn im ſogenannt hiſtoriſchen Drama die poetiſche Anſchauung mit der hiſtoriſchen Ueberlieferung in Kolliſion kommt! Da der Dichter hier, ſeinem Stoffe gegenüber, ſein Souveränitätsrecht eingebüßt hat, ſo kann er ſich auch nicht auf die poetiſche Wirkung und die poetiſchen Motive in letzter Inſtanz berufen, ſondern muß ſtets nach der Geſchichte hinhorchen, ob dieſelbe ſich die Beeinträchtigung gefallen laſſen und ob die hiſtoriſche Treue nicht ungebührlich durch ſeine Umgeſtaltung verletzt werde. Wir befinden uns, wie erhellt, hier überhaupt auf einem ſehr unbeſtimmten Boden, der die Feſtſtellung ſcharfer Gränzen durchaus nicht zuläßt. Der abſolute Grund iſt der, weil die Poeſie nicht als ſchlechthin ſelbſtſtändige, die Geſetze ihres Schaffens in ſich ſelbſt tragende Macht aufgefaßt wird, ſondern einem andern Zwecke dienen und von einem andern Gebiete ſich die Gränze ihrer Freiheit in der Geſtaltung des Stoffes anweiſen laſſen ſoll. Damit iſt aber der Kreis der Kunſt, welcher die Geſetze ſeiner Bewegung aus ſich ſelbſt beſchreiben ſoll, durchbrochen.

Durch dieſe oft wiederholte Scheidung des hiſtoriſchen Dramas, in dem die Treue Pflicht, und des Dramas, dem die Umgeſtaltung des hiſtoriſchen Stoffes geſtattet ſei, kommt in die Poeſie ſelbſt nothwendig ein Bruch. Denn dieſe wird in eine, auf ihre eigenen Füße ſtehende, und in eine von der Geſchichte abhängige geſchieden, deren Geſetze nicht mehr aus ihrem eigenen Principe folgen, ſondern ihr von außen her auferlegt werden.

Was bis jetzt von dem Verhältniß der Geſchichte zur Poeſie im Allgemeinen entwickelt worden iſt, gilt auch von dem Verhältniß des hiſtoriſchen Charakters zum poetiſchen. Wer, wie Ariſtoteles und die von uns angeführten Neueren, der Poeſie die unbedingte Freiheit des Geſtaltens zuerkennt, läugnet auch in Betreff des einzelnen Charakters die Schranke der geſchichtlichen Wahrheit für die Poeſie. Denn der Charakter verhält ſich zur Handlung doch nur wie das Beſondere zum Allgemeinen; der Erſtere iſt der Träger der Letzteren. Nur tritt freilich hier die Autonomie der Poeſie noch augenfälliger hervor, als etwa in den Veränderungen, welche der Dichter mit geſchichtlichen Situationen vornimmt. Denn vom geſchichtlichen Charakter exiſtirt bereits in der Phantaſie des Hörers oder Leſers ein Bild, welches derſelbe zur Vergleichung mit der poetiſchen Geſtalt hinzubringt. Dem Dichter wird es daher hier ſchwerer, einer Umgeſtaltung Raum in der Phantaſie ſeines Hörers zu verſchaffen, weil er ein ſchon ausgeprägtes Bild erſt umzuformen hat und die wenigſten Menſchen ſo viel Freiheit des Geiſtes haben, um die in ihrer Seele bereits feſt gewordene Geſtalt zurückzudrängen und ſich einer gleichnamigen, aber dennoch anderen Entwickelungsgeſetzen unterworfenen Geſtalt hingeben zu können. Einem geſchichtlichen Charakter gegenüber fordert der Dichter, daß mit der wohl ſonſt zugegebenen Freiheit des Geiſtes Ernſt gemacht wird, ein dichteriſches Werk allein aus ihm ſelbſt zu erklären, und daſſelbe nicht nach einem hinzugebrachten, außerhalb des Werkes liegenden Maaßſtab zu meſſen. Dem geſchichtlichen Charakter gegenüber ſoll alſo der Hörer gewiſſermaßen ſein bisheriges Wiſſen und ſeine bisherige hiſtoriſche Anſchauung vergeſſen, und nur in dem vor ihm ſich entfaltenden Charakter leben, bei dem es uns gleichgültig iſt, ob er überhaupt jemals wirklich exiſtirt hat, oder nicht. Dieſe Conſequenzen muß derjenige ziehn, welcher der Poeſie auch in Betreff des beſondern Charakters die abſolute Unabhängigkeit vom geſchichtlichen Stoffe vindicirt. Aber wir müſſen dieſen Geſichtspunkt noch weiter verfolgen, um daraus das abſolute aus den Principien der Sache folgende Verhältniß des geſchichtlichen Charakters zum poetiſchen zu begreifen.

Was bezeichnen wir überhaupt mit dem Ausdruck des hiſtoriſchen Charakters? Welchen Sinn drückt dieſes Prädikat aus? Zunächſt verſtehn wir darunter jeden durch die Tradition uns überlieferten Charakter, und in dieſem allgemeinſten Sinne iſt jede von dem Dichter vorgefundene Geſtalt inſofern hiſtoriſch, als ſie bereits als eine fertige vor die Phantaſie hingeſtellt worden iſt. Den Gegenſatz dazu bildet jede nur der freien Phantaſie des Dichters entſprungene Geſtalt, der alſo keine Ueberlieferung durch irgend einen Stoff voraus gegangen iſt. In dieſem allgemeinſten Sinne ſind auch Agamemnon, Elektra und Iphigenia hiſtoriſch, denn von allen dieſen Geſtalten iſt uns durch die Sage ein beſtimmtes Bild überliefert, welches der Freiheit der etwanigen Umbildung durch den Dichter in den Weg tritt. Denn dieſe Geſtalten, welche die mythenbildende Thätigkeit einer Zeit, in der Geſchichte und Sage noch völlig ungeſchieden waren, erſchaffen hat, ſind in dem Sinne wieder hiſtoriſch geworden, als ihre Individualität eine in unſerer Phantaſie völlig ausgeprägte iſt und nicht minder feſt ſteht, wie jede andere geſchichtliche Geſtalt. Solchen Geſtalten gegenüber drückt das Prädikat hiſtoriſch nur aus, daß dieſelben nicht der freien Phantaſie des Dichters angehören, ſondern überlieferte ſind.

Im engeren Sinne verſtehn wir unter einem hiſtoriſchen Charakter eine der wirklichen Welt angehörende Geſtalt, und zwar aus der geſchichtlichen Sphäre. Ein ſolcher Charakter gehört alſo, inſofern er hiſtoriſch iſt, auch dem Geiſt der Geſchichte an; er hat ſchon die Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit für ſich, weil er ein empiriſch wirklicher iſt, während ein Charakter, der allein aus des Dichters Kopfe entſprungen iſt, ſehr wohl völlig unnatürlich und alſo auch ein in ſich unmöglicher ſein kann. Jeden hiſtoriſchen Charakter hat der Geiſt der Geſchichte hervorgebracht; er iſt mithin ein Produkt des Geiſtes, zu deſſen Erzeugung ſich die Naturverhältniſſe, wie der ſittliche und intellektuelle Geiſt einer beſtimmten Zeit vereinigt haben. Dieſe geben die Bedingungen und die Grundlage ſeiner Exiſtenz ab; individuell iſt aber eine Geſtalt erſt, inſofern die genannten geiſtigen und natürlichen Mächte ein von allem anderen unterſchiedenes beſonderes Daſein in ihr gewonnen haben. Dies erſt bedingt die konkrete, individuelle Beſtimmtheit des Einzelnen. In dem von uns entwickelten Sinne iſt ein jedes Individuum hiſtoriſch, welches überhaupt einem geſchichtlichen Kreiſe angehört, denn irgend wie ſtellt es immer eine Einheit der geiſtig-ſittlichen Faktoren ſeiner Zeit dar.

Im engſten Sinn nennen wir aber diejenigen Charaktere hiſtoriſch, mit deren Namen ſich weſentlich die Anſchauung einer beſtimmten Geiſtesrichtung, beſtimmter geſchichtlicher Intereſſen verbindet, die alſo auch eingegriffen haben in die geſchichtliche Bewegung. Hierbei muß man zwiſchen der mechaniſchen und organiſchen Einwirkung unterſcheiden. Streng genommen und im abſoluten Sinne giebt es in der Bewegung der Geiſteswelt nichts, was nur mechaniſch, d. h. von außen her bewegend wirkte, denn jedes Einzelne iſt nur durch alle anderen Momente hervorgebracht und wirkt zugleich in jedem Augenblick bildend auf dieſelben zurück. Dennoch müſſen wir zur beſſeren Verſtändigung in der geſchichtlichen Entwicklung ein relativ mechaniſches Einſchreiten, im Gegenſatz der organiſchen Einwirkung unterſcheiden. Je lebendiger nämlich in einem hiſtoriſchen Individuum das Bewußtſein einer Idee iſt, je mehr es ſich durch dieſelbe gehoben fühlt, je mehr es ſich nur als ein Träger geiſtig ſittlicher Mächte auffaßt, je mehr mithin in ihm dieſelben perſönlich geworden ſind, deſto organiſcher iſt ſeine Einwirkung in die geſchichtliche Bewegung, deſto hiſtoriſcher iſt es im engſten Sinne des Wortes. In wem ſich alſo ein Organ des allgemeinen geſchichtlichen Geiſtes darſtellt, in dem erkennen wir ein organiſch in den Gang der Entwicklung eingreifendes Individuum an, wogegen wir einem von höhern Zwecken fernen, nur gemeinen Intereſſen dienenden, oder nur von andern zur Ausführung gewiſſer Abſichten verwendeten Individuum nur ein mechaniſches Eingreifen in die geſchichtliche Bewegung zuſchreiben; eine Thätigkeit, welche freilich von dem Geiſte der Geſchichte immer wieder zu einem Momente der Entwicklung verarbeitet wird. Nach dieſer Unterſcheidung, die wir immer nur als eine relative faſſen können, iſt z. B. Brutus organiſcher, als der Mörder Wallenſteins, weil in dem Erſteren das Bewußtſein einer Idee lebendig war, alſo ein wirkliches Pathos ihn beherrſchte; letzterer nur als ein Werkzeug der Rache, ohne höhere Zwecke, erſcheint. Beide haben gewaltſam in die geſchichtliche Bewegung eingegriffen, aber ihr Verhältniß zum geſchichtlichen Geiſte iſt doch ein ſehr verſchiedenes; denn in dem Einen iſt der Geiſt der Geſchichte, das Bewußtſein eines beſtimmten Gegenſatzes, der ſich kämpfend zur Herrſchaft bringen will, lebendig und perſönlich; in dem Andern ſehn wir nur ein der geſchichtlichen Bewegung bewußtlos dienendes Werkzeug, das alſo von dem Geiſte der Geſchichte nur gebraucht wird, um höhere Zwecke zu erreichen, in dem aber dieſer Geiſt nicht wahrhaft individuell geworden iſt. Dieſer Unterſchied giebt ſchon ein weſentliches Kriterium für die größere oder geringere poetiſche Berechtigung einer hiſtoriſchen Geſtalt, obwohl ſie damit noch nicht erſchöpft iſt.

Aber wir kehren nach dieſer Digreſſion zu unſerer urſprünglichen Unterſuchung zurück; inwiefern der Dichter, einem hiſtoriſchen Charakter im eigentlichen Sinne gegenüber, in ſeiner Kompoſition von der geſchichtlichen Ueberlieferung abhängig iſt, wo die Gränze der hiſtoriſchen Treue aufhört und die Freiheit des Dichters anhebt. Man giebt ſogleich zu, daß der Dichter gegen eine ihm durch das Medium der Poeſie ſchon überlieferte, oder dem engen Kreiſe der Familie angehörende Geſtalt die unbedingte Freiheit des Umbildens geltend machen dürfe. Hier ſoll die Ueberlieferung keine Schranke für den Dichter bilden, und doch können ſolche Geſtalten zu nicht minder feſten Formen ausgeprägt ſein, in unſerer Phantaſie nicht minder lebendig exiſtiren, als wirklich geſchichtliche Figuren. Der Dichter hat in dieſem Falle bei Beiden dieſelbe Mühe, durch ſeine Abweichung von dem uns überlieferten Bilde das letztere zu verdrängen. Aber ein ſolches Bild ſcheint geringeren Widerſtand zu leiſten, es ſcheint von weicherem Stoffe und fügſamer, während die geſchichtliche Individualität von härterer Maſſe iſt und gegen die etwanige Umwandlung des Dichters unſerer Phantaſie einen ſtärkeren Widerſtand leiſtet. Hier ſpielt nämlich noch ein anderes Element hinein, das der hiſtoriſchen Treue. Ihre Verletzung ſieht man als eine Verletzung der Wahrheit ſelbſt an und beugt auch die Freiheit der Poeſie unter dieſe Gewalt. Mit dem Zauberwort der Treue und Wahrheit glaubt man auch der Poeſie ihre Schranke angewieſen und dem Rechte ihres freien Geſtaltens die Gränze geſetzt zu haben. Nach dieſer Vorſtellung tritt in aller poetiſchen Behandlung des hiſtoriſchen Stoffs ein Punkt ein, wo ein überlieferter Inhalt aufhört den Charakter eines nur zu bearbeitenden Stoffs zu haben, und der Poeſie gegenüber den Charakter der Selbſtſtändigkeit annimmt. Denn wo die Gränze des Umgeſtaltens für den Dichter anhebt, beginnt die Selbſtſtändigkeit des gegebenen Stoffs gegen denſelben. Was für den Dichter dagegen die Bedeutung eines zu formirenden Stoffes hat, das darf er in den Schmelztiegel werfen, um durch dieſen Prozeß grade nur das zu gewinnen, was ſeinem Zwecke frommt. Doch ſoll auch wieder die Treue gegen die geſchichtliche Geſtalt keine unbedingte ſein, der Dichter ſoll ſich Veränderungen, Modificationen geſtatten dürfen, d. h. den Stoff wirklich als ſolchen behandeln dürfen; aber wo iſt die Gränze? Iſt ſie die geſchichtliche Treue? Wo hebt dieſe an und wo beginnt das Recht des Abfalls, wo iſt der Punkt, wo die Abweichung nicht als Verletzung gegen die Geſchichte, nicht als Sünde an der Wahrheit erſcheint? Iſt dieſer Punkt principiell feſtzuſtellen? Soll das Faktiſche erhalten werden, aber die Motive der Handlungen zu erſchaffen in der Hand des Dichters liegen? Iſt dann aber das Faktum noch daſſelbe, wenn es ein Produkt ganz anderer Motive iſt? Und giebt es überhaupt in der Geiſteswelt irgend ein nacktes Faktum, das nicht durch eine Fülle geiſtig-ſittlicher Faktoren geſetzt iſt? Kann ferner etwa die Scheidung zwiſchen Weſentlichem und Unweſentlichem ein Princip abgeben? Wo hört der Begriff des Weſentlichen und Subſtantiellen, was erhalten werden müſſe, dem auch der Dichter Treue ſchulde, auf, und wo fängt das Unweſentliche und Zufällige an, welches der freien Behandlung des Dichters unterworfen ſei? Kann dieſe Gränze überhaupt gezogen, kann ſie principiell feſtgeſtellt werden? Niemals. Was aber nicht principiell feſtgeſtellt werden kann, darf auch nimmermehr als eine Norm, als ein Geſetz gelten. Alle dieſe Beſtimmungen ſind darum unhaltbar, weil ſie der Poeſie, deren Geſetze allein in ihrem Princip begründet ſind, eine Vorſchrift aufdrängen, welche aus einer andern Sphäre genommen iſt. Wer von der Poeſie geſchichtliche Treue fordert, macht eine eben ſo ungeſchickte, ſo durchaus äußerliche Forderung an ſie, als wer direkt durch ſie belehrt ſein will. Denn indem die Kunſt es nur mit der poetiſchen Wahrheit zu thun hat, muß ſie auch nothwendig mit der hiſtoriſchen, empiriſchen Wahrheit in Konflikt kommen. Darin liegt das abſolute Recht der Abweichung der Poeſie von der Geſchichte, ſowohl im Ganzen der Handlung, als in der Zeichnung der einzelnen Charaktere. Schon vom Portraitmaler fordern wir, daß er, nach Rahels ſinnreichem Ausdruck, lüge, um wahr zu ſein; d. h. daß er die gemeine ſinnliche Wahrheit der idealen und geiſtigen Wahrheit opfere und uns ſo das Ewige im Zeitlichen darſtelle und die Subſtanz der Perſönlichkeit, ſo weit ſie in den Zügen ſinnliche Exiſtenz gewonnen hat, abſpiegele, nicht die nur vergängliche Hülle, in welche ſich der Geiſt nicht hineingebildet hat. Und doch ſoll hier die Aehnlichkeit nicht aufgeopfert werden; denn hier iſt das Abbild einer beſtimmten Perſönlichkeit zu geben Zweck. Wie anders in der dramatiſchen Poeſie, deren Abſicht zunächſt gar nicht iſt ein Abbild der Wirklichkeit und die Portraitirung eines Charakters zu geben, ſondern eine *ſittliche Weltordnung durch handelnde Perſonen vor uns werden zu laſſen*. Dabei kommt es aber oft darauf an, die gemeine Treue zu verletzen, um die höhere Treue gegen die Idee zu bewahren. Es verhält ſich hier wie mit dem Leben und dem Geiſte der Geſchichte ſelbſt. So gut im Leben ſelbſt in einem höheren ſittlichen Intereſſe, im Intereſſe der Vernunft, die Treue gegen das Alte, Ueberlieferte oft verletzt werden muß, und dieſer Treubruch doch nur eine Beſiegelung der abſoluten, jede nur zeitliche Lebensform zerbrechenden Wahrheit iſt, ſo gut hat auch die Poeſie oft die *Pflicht*, der geſchichtlichen Wahrheit die Treue zu brechen, um eine ewige menſchliche Wahrheit an ihre Stelle zu ſetzen. So weicht überall, nach einem ewigen Geſetz des Geiſtes, das relativ Wahre einer höheren Wahrheit, welche das Erſtere zu einem nur ſcheinbar Wahren herabſetzt, welches ſich, ehe es in Kolliſion gerieth, für ein Unverletzliches genommen hatte.

Die *Geſchichte* kann der Poeſie nimmermehr das Geſetz für die Umwandlung und Ausſonderung ihres Stoffes bieten, denn ſie hat an ſich ſelbſt kein Kriterium und keinen Maaßſtab dafür, ſondern nur der Geiſt der Kunſt kann der Geſetzgeber ſein. Der Dichter kann aber nur ein Ziel und ein Streben haben, nämlich ſeine Welt ſich ſo vor uns entwickeln zu laſſen, daß wir ihr Geſetz durch ihre Bewegung ſelbſt empfangen, daß ſich, ohne daß wir irgend eines andern Wiſſens dazu bedürfen, eine ſittliche, die Einſeitigkeiten verzehrende und durch gegenſeitige Aufreibung beſchränkter Intereſſen ſich bildende Ordnung durch den Dichter vor uns erhebe. Darin liegt ſeine *Souveränität* auch über den *hiſtoriſchen Stoff* in ſeinem ganzen Umfange als *Princip* ausgeſprochen. Er hat nicht vor einer Umbildung des geſchichtlichen Stoffs zurückzubeben und mit Zagen an eine Umſchmelzung der geſchichtlichen Individualität zu gehn. Sobald er dadurch einen poetiſchen Zweck erreicht und an die Stelle der hiſtoriſchen Treue ein poetiſcheres Motiv ſetzt, ſo iſt er im abſoluten Recht.

Darf denn aber der Dichter aus einem hiſtoriſchen Charakter machen, was er will? Setzt ihm kein Geſetz hier eine Schranke? Kann er ohne Verletzung der Kunſt den Böſewicht auch umſtempeln zu einem edlen Menſchen und dem letzteren das Brandmahl der Nichtswürdigkeit aufdrücken? Hat er ein Recht auch den hiſtoriſchen Perſonen Motive zu leihen, welche der hiſtoriſchen Beglaubigung durchaus widerſprechen, oder ſie zu Trägern von Ideen zu machen, welche ſie nicht haben konnten, welche der Zeit fern liegen, der der hiſtoriſche Charakter angehört? Wie ſind dieſe Fragen aus dem Principe zu löſen? Wir ſind davon ausgegangen, daß der Dichter durchaus autonom iſt in der Behandlung ſeines Stoffs, daß es für ihn nur ein Geſetz giebt, die reine, künſtleriſche Wirkung zu erzeugen und das poetiſche Motiv zu finden, daß alſo die Rückſicht auf die hiſtoriſche Treue etwas ſeiner Kunſt durchaus äußerliches iſt; daß daher die ganze Geſchichte für ihn nur die Qualität eines zu bearbeitenden Stoffes haben kann. Iſt dies der Fall, wie aus dem Principe der Kunſt nichts anders folgen kann, und wie Ariſtoteles es ſchon behauptet hat, ſo folgt auch, daß der Dichter, nur dem Geſetze ſeiner Kunſt folgend, auch in ſeiner Behandlung des hiſtoriſchen Stoffs ſchlechthin unabhängig und frei iſt. Gleichwohl wird der Dichter es vermeiden Geſtalten grade in das Gegentheil deſſen zu verwandeln, was ſie der hiſtoriſchen Wahrheit nach ſind, weil der Dichter erſt eine ganze Reihe von Vorſtellungen niederreißen müßte, welche ſogleich bei der Nennung eines bedeutenden hiſtoriſchen Namens in uns wach gerufen werden. Der Dichter müßte alſo erſt das Gebäude unſerer Erinnerung zerbrechen, ehe er ſeiner Geſtalt in unſerer Phantaſie Raum verſchaffen könnte. Der Dichter würde auf dieſe

Weiſe natürlich gegen ſich ſelbſt arbeiten, wenn er mit dem Namen eines Brutus und Cäſar, oder mit denen eines Nero, eines Trajan, mit Friedrich Barbaroſſa und Wallenſtein durchaus andere, oder gar völlig entgegengeſetzte Anſchauungen verknüpfte, als die Geſchichte bei Nennung dieſer Namen hervorruft; es wäre gewiſſermaßen nur ein übermüthiges Spiel, uns vorerſt zur Beſtreitung unſerer zum poetiſchen Werke mitgebrachten Vorſtellungen zu zwingen, uns gleichſam erſt umlernen zu heißen. Der Dichter würde alſo gegen ſich ſelbſt handeln, und ſich durch den ſeinen Hörern und Leſern aufgenöthigten Widerſpruch zwiſchen ſeinem Bilde und unſrem hiſtoriſchen Wiſſen ſeine Erfolge muthwillig erſchweren, ohne die geringſte poetiſche Wirkung dafür gewonnen zu haben. Aber wir hätten vom Standpunkte der Kunſt aus durchaus kein Recht den Dichter deswegen zu verurtheilen, weil wir ihn allein aus ihm ſelbſt erklären ſollen und unſer ſonſtiges Wiſſen nicht gegen ihn geltend machen dürfen. Genügt der Künſtler uns durch die Darſtellung ſeiner Welt, durch den Kampf der Ideen, durch das Leben wirklicher Charaktere, ſo iſt die Quelle, aus der er geſchöpft hat, der Stoff, der ſeiner Dichtung zum Grunde liegt, für uns gleichgültig und die Geſchichte hat, dem Principe nach, auch nicht im geringſten mehr Recht ihre Wahrheit dagegen geltend zu machen, als jeder andere Stoff, etwa eine Erzählung, eine Novelle oder ein Memoire; denn für die Poeſie haben alle zuſammen nur die Bedeutung ein zur Bearbeitung überliefertes Material zu ſein, und die Weltgeſchichte hat ſich, ſo wenig als die Specialgeſchichte, über eine Verletzung der Wahrheit zu beklagen, ſobald der Dichter wirklich mit ſeiner Freiheit und Autonomie ſolchen Ernſt gemacht hat, daß er uns ein künſtleriſches Ganze gegeben, welches ſich völlig aus ſich ſelbſt erklärt und keine Sehnſucht nach einem uns wo anders ſchon gebotenem ſtoffartigen Intereſſe in uns aufkommen läßt.

Wie völlig unbeſtimmt die Vorſtellungen und Forderungen in

Betreff der dem Dichter auferlegten hiſtoriſchen Treue ſind, beweiſt, daß man die Gränze der Freiheit nach dem mehr oder minder Wichtigem, nach dem mehr oder weniger Weltgeſchichtlichem, welches der Stoff darbietet, feſtſtellt. Man fühlt ſich alſo nicht etwa geſtört, daß Schiller im Don Karlos aller Geſchichte zum Trotz ein ideales Bild des theils blödſinnigen, theils brutalen Infanten gegeben hat, als welchen ihn die Geſchichte kennt. Nun ſind die Unterſuchungen, durch welche die frühere, mehr romanhafte, als hiſtoriſch richtige Auffaſſung des Don Karlos ſo weſentlich reformirt worden iſt, allerdings jünger, als die Schillerſche Dichtung. Wer läßt ſich aber wohl durch ſein Wiſſen von dem Widerſpruch des hiſtoriſchen und des poetiſchen Don Karlos im künſtleriſchen Genuſſe ſtören? Hat der Don Karlos etwa durch die Enthüllung der geſchichtlichen Wahrheit an Intereſſe verloren? Iſt ſeine Wirkung auf die Gemüther dadurch abgeſchwächt worden? Sicherlich nein, und doch müßte dies der Fall ſein, wenn wirklich die Verletzung der hiſtoriſchen Wahrheit uns künſtleriſch beeinträchtigte. Aber da hilft man ſich mit der Reflexion: die Geſtalt des Don Karlos ſei keine weltgeſchichtliche, in die Geſchicke der Völker eingreifende. Alſo die Größe des Theaters und die weitgreifende Wirkung einer geſchichtlichen Geſtalt beſtimmen die Gränze der Freiheit für den Dichter, den Stoff nach ſeinen Abſichten zu formen? Wo hebt denn aber die weltgeſchichtliche Wirkung an? Iſt dieſe Gränze feſtzuſtellen, oder iſt ſie nicht vielmehr ganz relativ? Hängt ſie nicht vielmehr von dem mehr oder weniger entwickelten Bewußtſein, der größeren oder geringeren Kenntniß des Hörers ab, und entzieht ſie ſich nicht dadurch ſchon jeder objektiven Beſtimmung? Und iſt die Geſchichte eines kleineren Staates und ſeiner geſchichtlichen Charaktere, wenn dieſe auch nicht ſo augenfällig in die Bewegung der Weltgeſchichte eingegriffen haben, für ein patriotiſches Mitglied eines ſolchen Staates nicht etwa von dem lebendigſten Intereſſe und von friſcher Gegenwart in der Anſchauung? Sollte dieſer nun nicht einen ganz andern Maaßſtab an eine Verletzung hiſtoriſcher Treue legen, als ein andrer, der nicht mit ſo zarten Fäden an dieſen Stoff gekettet iſt? Wird er nicht durch den Widerſpruch des Dichters mit ſeinem lebendigen Wiſſen ebenſo geſtört, als ein Anderer bei der Verletzung großartigerer geſchichtlicher Verhältniſſe und Charaktere? Alſo auch für das Maaß der Verletzbarkeit der Geſchichte iſt gar kein Geſetz ausfindig zu machen, weil jeder je nach dem Werth, den er auf hiſtoriſche Wahrheit legt, durch die Abweichung des Dichters anders berührt wird. Jede Beſtimmung, durch welche die Gränze der Unantaſtbarkeit principiell feſtgeſtellt werden ſoll, zerrinnt uns unter den Händen.

Aber dennoch werden wir, nur von einem ganz anderen Standpunkte aus, auch der Empfindung ein Recht einräumen, welche ſich durch eine Verkehrung großer geſchichtlicher Verhältniſſe und Charaktere in der Poeſie beeinträchtigt fühlt und ſich gegen ſolche Verfälſchung ſträubt. Nur iſt der tiefere Grund, wie wir gezeigt, nicht in dem Princip der von dem Dichter feſt zu haltenden hiſtoriſchen Wahrheit zu ſuchen. Die Sache verhält ſich vielmehr alſo und hängt weſentlich mit dem von uns an die Spitze geſtellten Principe zuſammen. Wir haben ein Recht uns gegen die Verletzung geſchichtlicher Treue aufzulehnen, ſobald nämlich die poetiſche Veränderung hinter dem Geiſt zurückbleibt, der ſich in der geſchichtlichen Wahrheit ausſpricht. Giebt uns der Dichter Züge, welche zwar ſeinen Abſichten entſprechen können, wodurch aber der objektive Geiſt der Geſchichte abgeſchwächt wird, ſo haben wir ein Recht ihn für ſeine Umbildung des geſchichtlichen Stoffs anzugreifen, denn er hat uns weniger geboten als dieſer, er hat alſo die reichere, gehaltvollere Anſchauung, die uns die Geſchichte bereits geboten hatte, durch eine dürftigere, bedeutungsloſere verdrängt. Wenn alſo im Gegenſatz zu dem Ariſtoteliſchen Ausſpruch die Geſchichte philoſophiſcher iſt als die Poeſie, d. h.

mehr allgemeinen Gehalt, mehr innere Nothwendigkeit in ſich ſchließt, als das Werk des Dichters, ſo bekämpfen wir den an der Geſchichte begangenen Treubruch als den Ausdruck einer Willkühr, durch welche nicht das vermeintlich höhere Geſetz der geſchichtlichen Wahrheit, ſondern das wirklich höhere Geſetz der innern Wahrheit und Allgemeinheit verletzt worden iſt. Eine wirklich poetiſche Natur fühlt ſich auch, ohne daß ſie ſich davon klare Rechenſchaft giebt, durch die Umgeſtaltung hiſtoriſcher Stoffe inſofern widerwärtig berührt, als ſie ſich dabei herabſtimmen muß, während ſie erhoben ſein will, indem ſie weniger von dem Dichter empfängt, als ihr die Geſchichte ſchon geboten hatte.

Nun wird aber bei geſchichtlichen Begebenheiten und Charakteren die Poeſie die Aufgabe haben, das ewige Gold der Geſchichte von den Schlacken der bloßen Zeitlichkeit zu trennen und das Subſtanzielle des geſchichtlichen Geiſtes von dem Accidentellen der Form abzulöſen. Jede Epoche in der Geſchichte zeigt uns Verhältniſſe, Situationen und Charaktere, welche in dieſer Geſtalt nur in dieſem beſtimmten Zeitabſchnitt hervortreten konnten, weil ſie ein Produkt aller natürlichen und geiſtigen Faktoren ſind, welche die Geſchichte erzeugen. Daher kann ſich ein Verhältniß, ein Charakter auch niemals wiederholen, ſo viel Uebereinſtimmendes dieſelben in verſchiedenen Zeitaltern auch bisweilen darbieten mögen. Aber in dieſer niemals auf gleiche Weiſe wiederkehrenden Form der geſchichtlichen Begebenheiten und Charaktere lebt doch zugleich ein allgemeiner, von dem konkreten geſchichtlichen Inhalt ablösbarer Gehalt, welchen wir als den ſubſtanziellen von der Poeſie zu hebenden Schatz bezeichnen. Wir können dies auch das allgemein Menſchliche nennen, welches ſich durch alle Zeiten hindurchzieht, und das wir als die eigentliche Fundgrube für die poetiſche Behandlung anerkennen. Je mehr nun der Dichter dieſen menſchlichen Kern aus der Geſchichte herausſchälen und zur Anſchauung bringen kann, deſto poetiſcher hat er die Geſchichte behandelt, deſto geſicherter iſt ſein Erfolg. Kettet aber der Dichter allgemein menſchliche Empfindungen, Leidenſchaften und Konflikte an ſolche geſchichtliche Verhältniſſe und Begebenheiten, welche in Widerſpruch ſtehen mit den erſteren, ſo hat er ſich von Hauſe aus mit ſeinem Stoffe in Disharmonie geſetzt. Hier werden die hiſtoriſchen Fakta die Reinheit des poetiſchen Eindrucks verhindern, weil ſie das allgemein Menſchliche nicht zur vollkommenen Geltung kommen laſſen. Verſetzt uns der Dichter z. B. in der Darſtellung rein menſchlicher Verhältniſſe und Kolliſionen in die Welt indiſcher Kaſten, oder mittelalterlicher Standesgegenſätze, ſo würde die geſchichtliche Wahrheit, welche der Dichter in ſeinem Bilde ſonſt etwa feſtgehalten, die rein menſchliche Wahrheit beeinträchtigen. Nicht minder würde der Dichter gegen ſich ſelbſt handeln, wenn er in die griechiſche und römiſche Welt, in welche er uns durch ſein Werk ſonſt etwa verſetzt, das Pathos weiblicher Liebe und heroiſcher Aufopferung für den Geliebten verpflanzte. Denn unſere durch den ganzen Rahmen bedingte Anſchauung ſteht in Widerſpruch mit dieſem der Stellung des weiblichen Geſchlechts im Alterthum widerſprechenden Pathos. Es iſt alſo die Aufgabe des Dichters den hiſtoriſchen Stoff immer ſo zu wählen und zu behandeln, daß das allgemein Menſchliche darin rein zur Erſcheinung kommen kann. Die hiſtoriſchen Fakta haben daher inſofern ein Recht an den Dichter, als ſie im Einklang ſtehn müſſen mit dem ſonſtigen Inhalt der menſchlichen Empfindungen und Gedanken, welche der Dichter durch ſein Werk verſinnlichen will.

Aus dem Geſagten folgt, daß ein dramatiſches Werk um ſo poetiſcher ſein wird, je reiner es ſich in ſeiner menſchlichen Berechtigung aus ſich ſelber erklärt, d. h. je weniger wir erſt durch Verſetzung in eine von uns geſchiedene und unterſchiedene hiſtoriſche Welt das warme Intereſſe für die dramatiſche Entwicklung zu wecken haben. In dieſem Sinne iſt Shakespeare uns näher als Calderon, der Othello menſchlicher als der

Arzt ſeiner Ehre. Dem Erſteren fühlt ein volles, menſchliches Herz in allen ſeinen Tiefen nach, zum Arzt ſeiner Ehre muß man vorher die Geſetze ſpaniſcher Ehre als Grundlage anerkennen, um einen künſtleriſchen Genuß zu gewinnen. So iſt die Göthiſche Iphigenia allgemein menſchlicher als die Euripideiſche; denn zum Genuß der erſteren bedürfen wir nur ein freies, für rein menſchliche, zarte und große Empfindungen empfängliches Gemüth; zum Genuß der Euripideiſchen müſſen wir uns, wenigſtens zur Löſung der Kataſtrophe durch den Gott, in eine von uns geſchiedene Anſchauung verſetzen, womit wir keine volle Sympathie mehr haben. So ſteht uns die Antigone des Sophocles näher, als der König Oedipus, weil die Konflikte der erſteren, obgleich in ihrer Behandlung durchaus der griechiſchen Welt angehörend, doch einen allgemein menſchlicheren Kern darbieten, als die ganz auf der antiken Schickſalsidee beruhende Entwicklung des Königs Oedipus. Denn wir können das Pathos der Schweſter, ihren heroiſchen Todesmuth, ihre Schmerzen, wie ihre Erhabenheit, ganz nachempfinden, wenn wir uns gleich nicht für das Faktum der Beerdigung des Bruders in dem Maaße erwärmen können, da dies weſentlich mit religiöſen Vorſtellungen der Griechen zuſammenhängt. Zum König Oedipus müſſen wir aber, um die Schönheit des Werks zu genießen, unſere ganze Auffaſſung des Schickſals, der Zurechnung, der Unterſcheidung von Abſicht und That ſchlechthin aufgeben. Doch wir kehren nach dieſen Andeutungen über das Ewige und Zeitliche in der poetiſchen Behandlung der Geſchichte zu unſerer Unterſuchung über das Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte zurück.

Da der Weltgeiſt ſelbſt der Schöpfer der geſchichtlichen Begebenheiten iſt und die geſchichtlichen Charaktere ſeine Träger ſind, ſo wird auch in allen großen Phaſen der Weltgeſchichte die geſchichtliche Wahrheit mit der poetiſchen zuſammenfallen, weil die erſtere die ewige, aus der geſchichtlichen Bewegung ſich hervorbringende Idee darſtellt, nur daß die geſchichtliche Wirklichkeit noch mit groben, unreinen Stoffen, die an jede geſchichtliche Entwicklung in ihrer Bewegung anſchießen, verſetzt iſt. Der große Dichter iſt daher hier nur der chemiſche Künſtler, welcher die Sonderung vornimmt, wodurch die geſchichtliche Handlung auch in ihrer reinen durchſichtigen Form heraustritt. Daſſelbe gilt von den großen geſchichtlichen Charakteren. Da in ihnen ſich der Geiſt der Geſchichte zuſammenfaßt und gleichſam perſönlich wird, ſo wird auch in ihnen die hiſtoriſche und poetiſche Wahrheit zuſammenfallen. Der Dichter wird alſo den bedeutenden, mächtigen, geſchichtlichen Charakteren keinen andern Kern verleihen können, als den hiſtoriſchen, weil ſie ja grade durch denſelben das ſind, was ſie ſind, nämlich Organe des Weltgeiſtes, Repräſentanten einer nothwendigen und darum berechtigten Geiſtesbewegung. Die Umgeſtaltung durch den Dichter würde alſo hier faſt immer eine Abſchwächung des Gehalts, eine Verdünnung der geiſtigen Subſtanz ſein, die ihnen die Geſchichte gegeben hat. Darin liegt aber zugleich auch das Recht des Dichters begründet, im Zufälligen und Accidentellen ſeiner geſchichtlichen Helden von der Geſchichte abweichen und ſie durch Hinzufügung oder Hinwegnahme individueller Züge nach dem dichteriſchen Zwecke formen zu dürfen. Denn das geſchichtliche Princip geſtaltet ja nicht die ganze breite Beſonderheit des Helden, ſondern läßt eine Fülle von Zügen frei, in welche der geſchichtliche Geiſt nicht gedrungen iſt. Alſo auch nach dieſer Seite hin iſt der Dichter durchaus frei, denn ſeine Uebereinſtimmung wie ſeine Abweichung von der Geſchichte ſind nur der Ausdruck eines und deſſelben Principes, der überall nach Bedeutſamkeit ſtrebenden, die Züge unſerer nur endlichen und vergänglichen Natur mit charaktervollen Zügen vertauſchenden Kunſt. Die Poeſie hat alſo unbedingt immer das Princip ihres Geſtaltens in ſich; ſie hat in keinem Momente die geſchichtliche Treue als Maaßſtab anzuerkennen, denn damit erkennte ſie einen fremden Geſetzgeber in ihrem Reiche an; ihre Einheit mit der Geſchichte iſt vielmehr nur der Beweis, daß die Geſchichte ſchon alle poetiſchen Elemente in ſich enthielt und daß der Dichter die Geſtalt der geſchichtlichen Wirklichkeit nicht überbieten konnte. Es iſt daher ein und dieſelbe Freiheit und Autonomie, kraft welcher der Dichter die hiſtoriſchen Verhältniſſe unverwandelt in ſeine Schöpfung aufnimmt, und kraft welcher er die geſchichtlichen Züge durch ſelbſterſchaffene vertauſcht. Er iſt in Beiden ein und derſelbe Schöpfer. Daher kommt es, daß wir z. B. Shakespeare in hiſtoriſchen Stücken oft hiſtoriſch geringfügige Züge getreu aufnehmen ſehn, weil dieſelben zugleich poetiſch ſind und einen Pinſelſtrich zum dramatiſchen Gemälde geben. Nicht der Reſpect vor der hiſtoriſchen Treue, ſondern die Bedeutſamkeit erwarb dieſen Zügen das Bürgerrecht im dramatiſchen Werk. Shakespeare iſt aber auch, wenn er das getreueſte Abbild der hiſtoriſchen Verhältniſſe giebt, nicht minder ſchöpferiſch, als wo er abweicht, weil im Grunde ſein Genius auch da, wo er mit der Geſchichte übereinſtimmt, nur das ihm Gemäße gefunden und organiſch in das Ganze hineingearbeitet hat. Iſt Göthe etwa weniger ſchöpferiſch, indem er in ſeinem Clavigo ganze Züge bis in die Einzelnheiten des mimiſchen Ausdrucks den Memoiren Beaumarchais wörtlich entnommen hat?*) indem er z. B. die herrliche Erzählung des Beaumarchais zum Clavigo mit ſehr geringen Veränderungen ſeinem Drama ganz treu einverleibt hat? Nicht die Gewiſſenhaftigkeit gegen den hiſtoriſchen Stoff der Memoiren Beaumarchais, ſondern das in der gedachten Erzählung ſchon ſo ſchön herausgearbeitete dramatiſche Element erwarben derſelben das poetiſche Bürgerrecht. Der Dichter verhielt ſich aber gegen den von ihm aufgenommenen Stoff darum nicht minder frei, als in der Schöpfung der bewunderungswürdigen Geſtalt des Karlos, die ganz der freien Phantaſie des Dichters angehört, und in der Kataſtrophe der Tragödie. Dieſe mußte der Anlage und dem Zweck des Dramas gemäß anders, als das Memoire berichtet, geſtaltet werden, denn der in der Wirklichkeit über alle Intriguen, durch die Entſchloſſenheit und Gewandtheit triumphirende Beaumarchais konnte nicht im Vordergrunde ſtehn, ſobald es darauf ankam den Fluch der Haltungsloſigkeit und Charakterſchwäche in dem, ſich und Andere in das Verderben ziehenden Clavigo darzuſtellen. Ob dies überhaupt Gegenſtand der Tragödie ſein kann iſt eine Frage, die hier ganz außerhalb unſerer Unterſuchung liegt. Wir wieſen auf die Göthe'ſche Behandlung des hiſtoriſchen Stoffs nur hin, um auch in der wörtlichen Aufnahme deſſelben auf die Freiheit des Dichters hinzudeuten.

---

*) Berechtigt durch den Altvater Shakspeare, ſagt Göthe, habe er keinen Anſtand genommen die Hauptſcene und die eigentliche theatraliſche Darſtellung wörtlich zu überſetzen.

Nun liegt es in der Natur der Sache, daß, je inhaltvoller, weitgreifender und kampfreicher eine Periode der Geſchichte iſt, je mehr ſich in ihr eine Kataſtrophe der menſchheitlichen Entwicklung darſtellt, ſie auch um deſto weniger einer Umgeſtaltung durch die Poeſie bedürftig iſt, daß es alſo hier eine Pflicht der dramatiſchen Poeſie gegen ſich ſelber, nicht gegen die Geſchichte iſt, die Wirklichkeit ſo nachzudichten, daß ihr großartiger Inhalt und Charakter erhalten und nur von den unorganiſchen Elementen befreit werde. Wo der Weltgeiſt, d. h. die in der Bewegung der Geſchichte ſich kämpfend offenbarende und durch die Auflöſung der Gegenſätze ſich unabläſſig bethätigende Vernunft ihre Arbeit vollbracht und ſich gleichſam in einen Brennpunkt geſammelt hat, da kann die Poeſie ihrer Seits Nichts erfinden, was durch Reichthum und Großartigkeit die Geſchichte hinter ſich zurückließe, ſie hat ehr Noth der Tiefe des geſchichtlichen Geiſtes nachzudichten und in dem idealen Abbild der Geſchichtskämpfe nicht hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben. Je mehr ſich daher die geſchichtliche Bewegung in den einzelnen großen Charakteren zuſammenfaßt, je reiner ſie in denſelben herausgearbeitet iſt, je mehr dieſelben, oft bis auf kleine Züge, ſchon von dem Geiſt der Geſchichte zu plaſtiſchen Geſtalten gebildet worden ſind, um ſo weniger darf ſich die Poeſie in ihrem eignen Intereſſe Umbildungen geſtatten, weil dieſelben in den meiſten Fällen nur ein Abfall vom Weltgeiſt zu dem ſubjectiven Geiſte und eine Verwandlung der innern Nothwendigkeit in die Willkühr des Dichters ſein würden. Wie will man Pericles, Alexander, Hannibal und Cäſar, wie die Hohenſtaufen und die großen ſie bekämpfenden Päbſte, wie Luther und Guſtav Adolf, wie Cromwell, Mirabeau und Napoleon, in denen das Bewußtſein ihres Princips, die Leidenſchaft ihres Wollens, die Größe ihrer Zwecke von der Geſchichte mit ſo feſt ausgeprägten Zügen herausgearbeitet worden ſind, durch eine Umgeſtaltung, durch eigenmächtige Zuthat größer formen, als ſie der Geiſt der Geſchichte geformt hat! Die Poeſie kann alſo hier nur vereinfachen, d. h. die geſchichtliche Breite in die Gedrungenheit charaktervoller Entwicklung verwandeln und am Boden alle die Stoffe zurücklaſſen, welche den einfachen Gang, die reine Bewegung des Geiſtes aufhalten und das klare, energiſche Bewußtſein der Helden verdunkeln. Alſo nicht die Pietät gegen die hiſtoriſche Wahrheit macht den Dichter treu und ergeben gegen die hiſtoriſche Ueberlieferung, ſondern die Erkenntniß, den Weltgeiſt nicht durch Umgeſtalten überholen, nicht nothwendiger in ſeinem Gange, nicht ſtärker und prägnanter in ſeinen Geſtalten ſein zu können, als der Weltgeiſt. Darum iſt der Dichter, je mehr die Geſchichte zur Special- und Particulargeſchichte wird, um ſo freier in ſeinem Stoffe, weil der Geiſt der Geſchichte hier nicht in ſo großartigen Zügen ſichtbar, nicht in ſo durchdringenden Tönen vernehmbar iſt, als in den eigentlichen weltgeſchichtlichen Entwicklungsphaſen, weil alſo der geſchichtliche Stoff hier nicht ſo durchgeiſtigt, die Charaktere nicht zu ſo plaſtiſchen Geſtalten gediehen ſind, als da, wo dieſelben Träger weltgeſchichtlicher Ideen, Kämpfer großer weltbewegender Gegenſätze ſind. Hier kann alſo wohl der Dichter die Geſchichte in mancher Beziehung überholen und darum allein, nimmermehr aber, weil er dem hiſtoriſchen Stoffe eine geringere Pietät ſchuldig iſt, erſcheint der Dichter in dieſem Gebiete freier und ſelbſtſtändiger, als bei Stoffen von weltgeſchichtlicher Bedeutung.

Das Verhältniß des Dichters zum hiſtoriſchen Stoff, wie zum einzelnen hiſtoriſchen Charakter, iſt, nach unſerer Entwicklung, dem Verhältniß der Philoſophie zur kirchlichen Ueberlieferung und zum Dogma ganz analog. Die Autonomie und Freiheit der Wiſſenſchaft beſteht, dem Dogma gegenüber, darin, daſſelbe nur als einen gegebenen Stoff der kritiſchen Unterſuchung zu unterwerfen, gleichviel welches das Reſultat derſelben ſei. Die Wiſſenſchaft, wenn ſie wirklich dieſen Namen verdient, tritt alſo nicht mit der Vorausſetzung zur kirchlichen Ueberlieferung und zum Dogma, daß dieſelben eine unbedingte Wahrheit enthalten und der Wiſſenſchaft nur die Pflicht bleibe, dieſelbe zu rechtfertigen, alſo gewiſſermaßen erſt ihre Weihe durch die Uebereinſtimmung mit der religiöſen Satzung zu gewinnen. Sobald ſie ſich in eine ſolche Stellung zum Dogma begiebt, iſt ſie nur Dienerin einer fremden Macht, nicht eine ſelbſtſtändige, das Geſetz ihrer Bewegung allein in ſich tragende Macht. Aber die Wiſſenſchaft kann durch ihre Kritik der Dogmen ſehr wohl zur Erkenntniß der Uebereinſtimmung des einen, oder des andern Dogmas mit der reinen Vernunft gelangen; dann aber adoptirt die Wiſſenſchaft das Dogma nicht, weil es, als ſolches, ſchon wahr iſt, ſondern weil es ſich durch das Feuer der Kritik als wahr bewährt hat. In dieſem Falle faßt die wiſſenſchaftliche Erkenntniß die Subſtanz der religiöſen Wahrheit in das Bewußtſein und befreit zugleich in dieſem Prozeß die letztere von der Form der Vorſtellung, in der ſie allemal noch im Dogma erſcheint und erſcheinen muß. Man ſieht hieraus, wie ſehr die Stellung der Poeſie zum geſchichtlichen Stoff mit der Stellung der Wiſſenſchaft zur kirchlichen Satzung übereinſtimmt. Die erſtere iſt nicht minder ſelbſtſtändig und autonom als die Wiſſenſchaft. Dies folgt aus dem Princip der Kunſt überhaupt, welche mit der Wiſſenſchaft auf dem gleichen Boden der Freiheit entſprungen iſt und wächſt, welche, wie die Wiſſenſchaft der Ausdruck des autonomen Geiſtes und eine Form iſt, in der ſich die ewige Vernunft im Menſchen und ſein Trieb den höchſten Ideen Geſtalt zu geben darſtellt. Der Poeſie gilt daher die Geſchichte grade ſo viel, als der Wiſſenſchaft die Dogmatik; Beide ſind Stoffe, welche der freien Bearbeitung unterworfen ſind. Die Poeſie geht an die Geſchichte, wie die Wiſſenſchaft an die Dogmatik mit dem Bewußtſein der Freiheit und der Fähigkeit, das ihr verwandte in ihr Fleiſch und Blut verwandeln zu können und das auszuſcheiden, was einer ſolchen Aſſimilation widerſtrebt. Die Poeſie, wie die Wiſſenſchaft, läutern die genannten Stoffe, die erſtere indem ſie der Geſchichte den Charakter der Nothwendigkeit und Allgemeinheit giebt und das nur Partikuläre fallen läßt, die letztere, indem ſie die Vernunft in den Dogmen heraushebt und das ihr Widerſtrebende, als das nur Zeitliche und Vergängliche in denſelben begreift. Die Poeſie drückt dem geſchichtlichen Stoff das Siegel der poetiſchen Wahrheit auf, ſo wie die Wiſſenſchaft der Dogmatik das Siegel der philoſophiſchen Wahrheit. Aber eine Treue gegen ihre zu bearbeitenden Stoffe kennen Beide nicht als ein Geſetz an, weil ihr höchſtes Geſetz das der Wahrheit iſt, in deſſen Intereſſe es nicht ſelten iſt, die Treue gegen die Ueberlieferung, den Reſpect gegen die Satzung zu verletzen. Ihre Uebereinſtimmung mit den gegebenen Stoffen der Geſchichte und dem Dogma iſt daher nur der Beweis, daß die erſtere poetiſchen, die letztere philoſophiſchen Gehalt hatte.

Indem wir ſo das Princip der Poeſie in ihrem Verhältniß zur Geſchichte entwickelt und derſelben die unbedingte Autonomie, ſo mannigfachen Vorurtheilen gegenüber, vindicirt haben, bleibt uns noch die Beantwortung der Frage übrig, ob der Dichter vermöge ſeiner Freiheit und ſeiner Herrſchaft über den hiſtoriſchen Stoff auch den hiſtoriſchen Charakteren, welche er darſtellt, Gedanken leihen dürfe, welche Eigenthum einer weitergereiften Zeit ſind, und alſo der Zeit, welcher die hiſtoriſche Geſtalt angehört hat, fremd waren, oder ob das Bewußtſein dieſer dichteriſchen Geſtalten nicht weiter reichen dürfe, als das der gleichnamigen hiſtoriſchen Charaktere. Auch nach dieſer Seite hin iſt die Poeſie, namentlich die dramatiſche Poeſie, von der Pflicht der hiſtoriſchen Treue nicht nur frei, ſondern die Differenz zwiſchen dem dichteriſchen Charakter und dem geſchichtlichen gewiſſermaßen ſogar geboten. Während nämlich der epiſche Dichter ganz aus dem Volksbewußtſein, als ſolchem, hervorgegangen, und gleichſam der einfache Verkündiger deſſelben iſt, indem er den Sagenkreis noch unvermittelt durch ſeine Reflexion vor uns ausbreitet, fordern wir vom dramatiſchen Dichter, daß er uns in ſeinem Gedicht das Werk eines ſelbſtbewußten Schaffens zeige, worin ſich zugleich die Virtuoſität eines Künſtlers in der Bewältigung und Geſtaltung ſeines Stoffes ankündige. Das Epos iſt um ſo größer und bedeutender, je mehr ſich in dem einfachen dichteriſchen Ausdruck der Weltzuſtand abſpiegelt, welchen es darſtellt, je mehr das Bewußtſein des Dichters mit dem geſchilderten Weltzuſtande zuſammenfällt. Im Epos erſcheint daher der Dichter mehr als in irgend einer Gattung, nur als Organ des allgemeinen Volksgeiſtes, indem er, als individueller Künſtler, faſt ganz hinter ſein Gemälde verſchwindet. Daher hier das einzelne Individuum als Schöpfer des Werks ganz zurücktritt. Anders verhält ſich dies beim Drama, derjenigen Gattung der Poeſie, welche den entwickelten politiſchen Zuſtänden und der aus dem Mythiſchen herausgetretenen hiſtoriſchen Welt angehört. Das Epos, wo es in ſeiner Urſprünglichkeit und in ſeiner reinen Geſtalt auftritt, gehört dagegen einem ſagenhaften Zeitalter und unentwickelten politiſchen Zuſtänden an, in welchen das Recht allein noch von der Kraft und dem Heldenmuth des Einzelnen vertreten wird. Dies bedingt auch die ganz verſchiedene Forderung an den dramatiſchen Dichter. Er iſt nicht, wie der Epiker, nur das Organ des allgemeinen Weltzuſtandes, ſondern der ſelbſtbewußte Schöpfer einer idealen Welt, welche ſich mit voller Klarheit der Wirklichkeit gegenüber ſtellt. Daraus folgt aber, daß das Werk des dramatiſchen Dichters, er mag einen hiſtoriſchen Stoff, gleichviel welcher Zeit, behandeln, immer der Ausdruck des ſelbſtbewußten Schaffens, und alſo zugleich der eigenen Bildung und Kunſt des Dichters ſein werde. Da das hiſtoriſche Drama ſich nicht, wie das Epos, wo daſſelbe als der naturgemäße ideale Ausdruck eines mythiſch heroiſchen Weltzuſtandes auftritt, aus dem Volksbewußtſein unmittelbar heraushebt, alſo mit demſelben nicht zuſammenfällt, ſondern weſentlich das Produkt der beiden Faktoren iſt, nämlich der Genialität und Bildung des einzelnen Dichters und des Kulturzuſtandes eines beſtimmten Volkes, ſo wird der dramatiſche Dichter auch dem hiſtoriſchen Stoffe die Farbe ſeiner Bildung und der Weltanſchauung ſeiner Zeit geben. Wenn ſchon, nach Rankes glücklichem Ausdruck, die Hiſtorie, ſo wie ſie in das Gedächtniß der Menſchen übergeht, allemal das Gebiet der Mythologie berührt, indem die Perſönlichkeiten ſchroffer und ſtärker, die Begebenheiten bezeichnender ausgebildet, die Nebenumſtände und mitwirkenden Urſachen aber vergeſſen werden, ſo iſt dies noch viel mehr der Fall, wenn uns die Geſchichte durch das Medium des Dichters übergeben wird. Wir gewinnen durch ihn die Geſchichte und ihre Individualitäten gleichſam in einer zweimaligen Verklärung des unmittelbaren Faktums, d. h. des in Zeit und Raum eingetretenen Ereigniſſes. Die erſte Verklärung dieſes Stoffes iſt die Ueberlieferung und die Bearbeitung deſſelben durch die Hand des Hiſtorikers, der ſchon die nur ſtoffartigen groben Elemente auf dem Boden zurückgelaſſen und unſerer Anſchauung ein Bild der zeitlichen Begebenheiten gegeben hat; die zweite Verklärung dieſes Stoffes iſt die des dramatiſchen Dichters, welcher uns den Geiſt der geſchichtlichen Wirklichkeit in idealer Form darſtellt, befruchtet durch ſeine dichteriſche Anſchauung und durch die Virtuoſität ſeiner Geſtaltungsfähigkeit. Der Hiſtoriker verhält ſich zu ſeinem geſchichtlichen Stoffe etwa wie die Stufe der Verinnerlichung des ſinnlich Angeſchauten zur Stufe der ſinnlichen Anſchauung, alſo wie das dem Innern übergebene Bild zur wirklichen Anſchauung, der Dichter verhält ſich dagegen zum geſchichtlichen Stoff wie die mit Freiheit die Fülle der Bilder zu einem Ganzen verknüpfende Einbildungskraft zur unmittelbaren Anſchauung. Die erſtere könnte ihre Thätigkeit nicht üben, ohne daß die Anſchauung vorhergegangen wäre, eben ſo wenig als der dramatiſche Dichter den geſchichtlichen Stoff zur Idealität geſtalten könnte, ohne den Vorhergang des wirklichen Faktums. Die Bildung des dramatiſchen Dichters, die Hoheit ſeines Denkens und Empfindens, wird daher immer auch die geſchichtlichen Geſtalten ſeiner dramatiſchen Dichtungen durchdringen. Und dies beſtätigt auch die ganze Geſchichte der dramatiſchen Poeſie. Athmen denn die Geſtalten der griechiſchen Tragödie, obwohl dem mythiſch-heroiſchen Zeitalter angehörend, nicht den Geiſt des Perikleiſchen Zeitalters; iſt der Inhalt ihrer Reden, ihre ganze Anſchauung, nicht der Ausdruck einer unendlich gereifteren politiſchen Bildung, als das Zeitalter, in welches ſie die Sage ſetzt; ja ſind ſie überhaupt ohne die Bildung des atheniensiſchen Staates erklärlich, iſt die Kultur Athens nicht der mütterliche Schooß, der ſie trägt; verläugnet ſich dieſe auch nur einen Augenblick? Eine griechiſche Tragödie verſetzt uns daher nicht eigentlich in den Geiſt des heroiſchen Zeitalters, dem ihre Helden angehören; dies thut aber das homeriſche Epos, woraus uns die Luft jenes Zeitalters, ſeine ganze Denk- und Anſchauungsweiſe entgegenſtrömt. Die griechiſche Tragödie dagegen ſtellt uns theils Kolliſionen und Kämpfe dar, welche erſt in einem entwickelten politiſchen Zuſtande möglich ſind, theils ſittliche Ideen überhaupt, worüber das Zeitalter des Dichters ſelbſt erſt ein Bewußtſein gewonnen hat. Kein Drama verzichtet deshalb vielleicht ſo entſchieden darauf, die Illuſion der Wirklichkeit, welche es darſtellt, in dem Zuſchauer zu erwecken, als das griechiſche, denn es kündigt ſich von Hauſe aus als eine durchaus ideale Schöpfung des Dichters an. Das moderne Drama zeigt uns in ſeinen herrlichſten Werken oft die Umwandlung hiſtoriſcher Geſtalten in die nationale Beſtimmtheit des Dichters. Nirgends erſcheint dies ſchlagender, als bei den Spaniſchen Dramatikern. Denn bei ihnen werden alle Völker und alle Zeitalter in den Schmelztiegel der Spaniſchen Denk- und Anſchauungsweiſe geworfen, um als Spanier daraus hervorzugehn. Hier ſind die hiſtoriſchen Individualitäten zu bloßen Namen herabgeſunken, mit welchen ſich das beſtimmte Bild der geſchichtlichen Geſtalt gar nicht mehr verbindet. Ja, ſie dienen vielmehr alle nur der Verſinnlichung der immer wiederkehrenden Principien und Kolliſionen, welche dem ſpaniſchen Boden ausſchließlich angehören. Aber auch der univerſellſte Dichter, Shakespeare ſchmilzt nicht ſelten die Geſtalten und Verhältniſſe der antiken Welt in Geſtalten und Verhältniſſe der engliſchen Nationalität um. Göthe geht ſogar ſoweit zu behaupten: „Shakespeares Römer ſind lauter eingefleiſchte Engländer;“ er ſetzt jedoch hinzu: „aber freilich Menſchen ſind es, Menſchen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römiſche Toga.“ Nirgends wird ſich, auch bei dem größten Dichter, die Bildung ſeiner Zeit und ſeines Volkes verläugnen. Jede hiſtoriſche Geſtalt wird vielmehr ſtets von dieſen Elementen gefärbt ſein. Iſt der Wallenſtein Schillers etwa nicht tiefer, als der hiſtoriſche Wallenſtein, ſpiegelt er nicht etwa die philoſophiſche Bildung Schillers und die Hoheit ſeiner Weltanſchauung ab, obgleich er auch die geiſtige Subſtanz des hiſtoriſchen Helden zurückſtrahlt? In jedem Drama wird uns alſo, und dies liegt, wie wir gezeigt, in ſeiner Natur, die Darſtellung geſchichtlicher Individualitäten ſtets die Geiſtesſtufe und Bildung des Dichters und ſeines Zeitalters verrathen, und den hiſtoriſchen Geſtalten ein tieferes Bewußtſein leihen, als ſie ſelbſt gehabt haben und haben konnten. Weit entfernt dies als einen Mangel des hiſtoriſchen Dramas anzuſehn, erſcheint es vielmehr als eine der dramatiſchen Poeſie immanente Beſtimmung, welche ſich darum auch bei allen und zwar den größten Dichtern wiederholt.

Iſt deshalb aber jede Aeußerung einer höhern Stufe des Geiſtes oder eines entwickelteren politiſchen Principes einem dramatiſchen Helden der Geſchichte in den Mund zu legen? Giebt es hier gar keine Gränze für den Dichter? Kann die Gegenwart mit der geſchichtlichen Vergangenheit ohne Weiteres ſo verbunden werden, daß man den hiſtoriſchen Helden eines früheren Zeitalters zum Verkünder der Geiſtesintereſſen der Gegenwart und zu einem Träger von Principien und Gegenſätzen macht, von welchen das Zeitalter, welchem die hiſtoriſchen Geſtalten des Dramas angehören, durchaus unterſchieden iſt? Auch dieſe Frage kann nur aus dem Geſichtspunkt der künſtleriſchen Kompoſition beantwortet werden. Sobald wir Gedanken aus dem Munde einer hiſtoriſchen Perſon im Drama vernehmen, welche nicht organiſch aus der Grundanſchauung derſelben erwachſen, ſondern ihr von dem Dichter geliehen ſind, ſobald ſich alſo die dramatiſche Geſtalt durch irgend eine Wendung nur als das Sprachrohr des Dichters ankündigt, durch welches uns derſelbe ſeine Vorſtellungen vernehmbar macht, müſſen wir entſchieden jede derartige Wendung, welche dem Bewußtſein der dargeſtellten hiſtoriſchen Perſon fremd iſt, als unkünſtleriſch verwerfen. Vermag dagegen der Dichter auch ein tieferes Princip, eine idealere Weltanſchauung der geſchichtlichen Perſon ſo einzuimpfen, daß wir ſie als deren eigenen Herzſchlag vernehmen, ſo iſt auch der Dichter, nach dem von uns entwickelten Geſetze, durchaus berechtigt ſeine hiſtoriſchen Geſtalten über die Stufe des geſchichtlichen Geiſtes zu erheben, welcher ſie in der Geſchichte angehören, beſonders aber das von den geſchichtlichen Helden halb mit klarem Bewußtſein, halb wie durch Naturnothwendigkeit vollbrachte Handeln in ein durchaus ſelbſtbewußtes, bis zu den letzten Quellen der Entſchlüſſe uns zurückführendes Handeln zu verwandeln. Nach dieſer Seite ſoll die poetiſche Geſtalt immer die hiſtoriſche überbieten; denn der Dichter hat die Macht uns in dem Gemüth ſeines Helden die zarteſten Nerven zu zeigen, aus denen die ganze Lebensbewegung deſſelben für uns klar wird. Hier hat er nicht nur das Recht, ſondern auch die Pflicht, mehr zu geben, als die Geſchichte, weil er uns den ganzen Menſchen aus einem Stücke darſtellen und das in der Geſchichte theils durch die Breite zeitlicher Entwicklung getrübte, theils durch das von Zufälligkeiten und bedeutungsloſem Beiwerk durchbrochene Subſtanzielle der Individualität zuſammenfaſſen und als ein organiſches Leben vor uns werden laſſen kann.*)

Die wichtige, an das Vorige ſich unmittelbar knüpfende Frage, ob ſich die modernen Gedanken, welche die neueſte Zeit bewegen, mit dem hiſtoriſchen Charakter der Perſonen einer früheren Zeit vertragen und ob ſich der Dichter dieſe Freiheit erlauben dürfe, eine Frage, welche in neueſter Zeit eine beſondere Wichtigkeit erhalten hat, iſt von A. Stahr (Oldenburgiſche Theaterſchau I. S. 255) dahin beantwortet worden: daß er ſagt: „Ob er darf! er muß!“ und zwar weil kein Dichter vollſtändig aus ſich und ſeiner Zeit herauskomme. Nach dieſer Auffaſſung erſcheint dies

---

*) Darauf muß der Sinn der Forderung zurückgeführt werden, daß der Dichter, ohne die hiſtoriſche Treue im höhern Sinn zu verletzen, ſeine Figuren zu ihrer weſentlichen Exiſtenz erheben müſſe; wie dies unter Andern Stahr in der Oldenburgiſchen Theaterſchau (S. 253) bei Gelegenheit ſeiner Kritik von Moſens: Sohn des Fürſten, ausgeſprochen hat. In dem von uns Geſagten liegt auch die eigentliche und einzige Verklärung der hiſtoriſchen Wirklichkeit, denn die ächte Poeſie ſchaut die Geſchichte immer im Lichte einer höhern Weltordnung, gleichſam sub specie aeterni an.

Recht jedoch nur als ein nothwendiges Uebel, als eine Nothwendigkeit, in der ſich die Schranke des Dichters kund thut, nicht als eine durch das Geſetz der Kunſt gebotene Nothwendigkeit. Nur weil der Dichter den Geiſt ſeiner Zeit nicht vollſtändig verläugnen kann, muß ihm alſo das Recht zugeſtanden werden, die bewegenden Gedanken der Gegenwart zur Seele der Charaktere aus einer früheren Zeit zu machen. Daraus würde aber immer folgen, daß es das Ziel des Dichters ſein müſſe, dieſe Schranke, ſo viel als möglich, zu durchbrechen und das gedachte Recht, die Gedanken der Gegenwart auch auf die Individuen vergangener Zuſtände zu übertragen, immer mehr einzuſchränken. Die abſolute Löſung dieſer Kontroverſe, glauben wir, liegt allein in der Forderung, den Geiſt der Vergangenheit früherer hiſtoriſcher Zuſtände und der Individuen, welche ſie vertraten, im Lichte der Gegenwart, d. h. von dem *Höhenpunkte der gegenwärtigen Weltanſchauung* aus darzuſtellen, ſo daß durch die ganze dramatiſche Bewegung, nicht nur durch die den Einzelnen in den Mund gelegten Reden der weitergereifte Geiſt, die Tiefe des dichteriſchen Bewußtſeins reſultirt. Der Dichter wird alſo ſtets fehlen, ſobald er einer einzelnen hiſtoriſchen Geſtalt Gedanken und Empfindungen eingiebt, welche mit dem Geſammtzuſtande, der Geſammtbildung, kurz mit der Stufe der Weltgeſchichte, der die Individuen angehören, in Widerſpruch ſtehn. Dadurch würde das Geſetz der künſtleriſchen Einheit entſchieden verletzt werden. Auch hier iſt *nicht die Treue gegen die Geſchichte*, ſondern *die Treue gegen die poetiſche Einheit* das Bindende. Erweckt uns nun die ganze Erſcheinung der Individuen, ſelbſt bis auf ihr Koſtüm, auf den Rahmen der Oertlichkeit, in welchem ſie auftreten, die Hindeutung auf die geſellſchaftlichen und politiſchen Zuſtände, denen dieſelben angehören, die Anſchauung einer in ſich geſchloſſenen Welt, in welcher die einzelnen Lebensäußerungen alle durch einen gemeinſamen Geiſt mit einander innerlich verbunden ſind, ſo erſcheinen Gedanken eines andern Zeitalters, wenn auch noch ſo warm und poetiſch ausgeſprochen, in dem Munde der hiſtoriſchen Geſtalten, wie ein Riß in dem Gemälde. Wir werden aus der eigentlich poetiſchen Illuſion heraus verſetzt, indem plötzlich die Subjektivität des Dichters vor uns ſteht. Dies wird aber um ſo mehr der Fall ſein, je mehr die fremden eingeſtreuten Gedanken politiſcher Natur ſind, weil hier die Abſicht einer beſtimmten, außerkünſtleriſchen Wirkung um ſo greller hervortritt. Drängt ſich uns dies Gefühl aber auf, ſo iſt auch in die poetiſche Illuſion ein unheilbarer Bruch getreten.

Es kann aber dem dramatiſchen Dichter gewiß nicht verſagt ſein, als ein Sohn ſeiner Zeit auch auf die Entwicklung ſeiner Zeit durch die Kunſt einzuwirken, aber er hat dies eben als Künſtler zu vollbringen, d. h. abſichtslos, indem ſeine politiſchen Gedanken mit der poetiſchen Entwicklung ſo verwebt und verwachſen erſcheinen ſollen, daß man nicht einzelne Stellen beliebig ablöſen kann. Das Kriterium möchte hier wohl dies ſein, ob die Gedanken, denen eine politiſche Tendenz, alſo das Streben der direkten Einwirkung auf das politiſche Bewußtſein der Zeitgenoſſen des Dichters beiwohnt, ſo mit der Individualität der einzelnen Perſonen und mit dem ganzen Drama verarbeitet ſind, daß ſie auch, ſelbſt unabhängig von dieſer Zeitbeziehung, an und für ſich im Zuſammenhange des poetiſchen Werkes bedeutungsvoll und charakteriſtiſch erſcheinen, ob man alſo zu ihrem Verſtändniß nicht erſt der Einſicht in die politiſchen Zuſtände der Gegenwart bedarf. Ein Beiſpiel mag dies erläutern. Aeſchylus hat bekanntlich in ſeinen Eumeniden auf eine ſehr beſtimmte Weiſe für die Aufrechterhaltung der alten Macht des Areopags Partei ergriffen. Mögen wir nun zur Zeit der erſten Aufführung der Eumeniden den Areopag bereits durch Ephialtes Vorſchlag in ſeiner Macht als gebrochen annehmen, oder nicht, ſo verfolgt doch der konſervative Aeſchylus, der Gegner der demokratiſchen Bewegung, den Zweck, den Athenern die Wichtigkeit und Hoheit dieſes ehrwürdigen Inſtituts an das Herz zu legen; mit einem Wort, Aeſchylus verfolgt in ſeinen Eumeniden auch einen politiſchen, ganz in die Kämpfe der Gegenwart eingreifenden Zweck. Aber darin liegt die poetiſche Rechtfertigung, daß dieſer Gedanke durchaus nicht als ein plötzlich aus dem Rahmen herausſpringender auf uns eindringt, ſondern daß derſelbe mit der ganzen mythiſchen Begründung des Areopags verwachſen iſt. Wir bedürfen, um dieſe Verherrlichung des auf religiöſen Grund und Boden wurzelnden Inſtituts in dem Dichterwerke zu verſtehn, durchaus nicht der Kenntniſſe des eſoteriſchen Zweckes, welchen der Dichter außerdem dabei verfolgte. Die den Areopag betreffenden Stellen ragen allerdings aus der mythiſchen Zeit in die hiſtoriſche Zeit des Dichters hinein, aber ſie haben doch immer ihre Wurzel auch in der erſteren, ſie ſind keine in der Luft ſchwebenden Phraſen, aus denen der politiſche Bekämpfer der demokratiſchen Bewegung vorlaut hervorblickte. Wie manche Stellen in Sophocles, z. B. im Oedipes auf Kolonos haben noch einen eſoteriſchen politiſchen Sinn für den Athener der damaligen Zeit gehabt, wie manche Hindeutung auf politiſche Verhältniſſe ſeiner Zeit ſind in den Tragödien des Sophocles verborgen, aber ſie haben alle auch einen rein poetiſchen Kern, einen von jeder Zeittendenz zugleich unabhängigen, aus der Kompoſition des Ganzen, wie der einzelnen Geſtalt vollkommen erklärlichen Sinn, und darin liegt ihre künſtleriſche Berechtigung, auch noch in die Gegenwart hinübergreifen zu können.

Nachdem wir aus der Aufgabe des Dichters dieſe Kontroverſe gelöſt haben, bleibt uns noch übrig, die höchſte Aufgabe des hiſtoriſchen Dramas aus den Forderungen des gegenwärtigen Geiſtes und aus dem Begriffe der dramatiſchen Poeſie ſelbſt abzuleiten. Wir haben die Autonomie der Poeſie an die Spitze unſrer Unterſuchung geſtellt, das Bewußtſein darüber bei Ariſtoteles, wie in den großen Dichtern der neuern

Zeit nachgewieſen und die Folgerungen daraus für das Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte abgeleitet. Mit der philoſophiſchen Erkenntniß der im Leben der Menſchheit, alſo der geſammten geſchichtlichen Bewegung immanenten Vernunft, ſind ſich die Poeſie und die Geſchichte inſofern viel näher gerückt, als ſie als Zweige eines und deſſelbigen Geiſtes anerkannt worden ſind. Bei Ariſtoteles liegt der Vergleichung der Poeſie mit der Geſchichte noch die Vorſtellung zum Grunde, daß letztere uns nur das Gerüſt der wirklichen Verhältniſſe, nur die Fakta, nicht den Geiſt gebe, der dieſe Fakta hervorgebracht hat. Ihm iſt die Geſchichte offenbar noch ein Konvolut von Thatſachen, welche in Zeit und Raum nacheinander aufgetreten ſind, nicht aber eine Darſtellung der ſich entwickelnden Vernunft. Von dieſem Standpunkte aus war es völlig konſequent die Kategorien des Allgemeinen und des Beſondern an die Poeſie und Geſchichte zu vertheilen. Sobald die letztere nur als ein Nacheinander von Einzelnheiten betrachtet wird, bleibt der Poeſie nothwendig die Bedeutung, das Allgemeine zu vertreten und gewiſſermaßen der Geſchichte erſt den Geiſt zu verleihen. Mit dem Durchbruch der Erkenntniß, daß das geſammte natürliche und Geiſtesleben, Natur und Geſchichte, nur verſchiedene Formen ein und derſelbigen Vernunft ſind, daß die Gottheit nicht nur ein über den geſchichtlichen Ereigniſſen ſchwebendes Weſen iſt, ſondern ſelbſt als der geſtaltende Werkmeiſter der Geſchichte aufgefaßt werden müſſe, wurde die letztere als der höchſte Ausdruck der göttlichen Vernunft erkannt. Damit mußte ein ſolcher Gegenſatz der Poeſie und Geſchichte, wie ihn Ariſtoteles bezeichnet hatte, verſchwinden. Je mehr die Immanenz der Gottheit in der Geſchichte feſtgehalten und nachgewieſen wurde, deſto vernünftiger erſchien die Geſchichte, deſto weniger konnte man alſo auch daran denken, durch irgend eine Kompoſition über die Geſchichte, als Ausdruck der ſich entwickelnden Vernunft, hinauszugehn. Mit dieſer Erkenntniß tritt erſt die höchſte Aufgabe der dramatiſchen

Poeſie, den Geiſt der Geſchichte abzuſpiegeln, ihn, befreit von allem zufälligen Beiwerk, in ſeiner ganzen ſubſtantiellen Bedeutung vor uns werden zu laſſen, in ihr volles Recht. Von dieſem Standpunkt aus wäre es ein Wahn, wenn der Dichter glauben wollte Geiſtigeres geben zu können, als die geſchichtliche Bewegung, tiefer zu ſein, als der Geiſt der Geſchichte, mit durchdringenderen Tönen, in gewaltigeren Zügen die Leidenſchaften darſtellen, die Gegenſätze vollſtändiger ſich aufreiben laſſen zu können, als dies die geſchichtliche Bewegung thut.

Daß man nun in neuerer Zeit immer mehr zu der Forderung hingedrängt hat, der dramatiſche Dichter müſſe ſeine höchſte Aufgabe darin ſetzen, den Prozeß der Geſchichte nachzudichten und ſie in ihrer, von keiner Zufälligkeit gehemmten freien Entwicklung darzuſtellen, hat ſeinen letzten Grund allein in der Erkenntniß, welche man über das Weſen der Geſchichte, als Manifeſtation des abſoluten Geiſtes, gewonnen hat. Sobald man erkennt, daß ſich der abſolute Geiſt in dem Prozeß der Geſchichte ſelbſt zur Entfaltung ſeiner Weſenheit treibt, daß er ſich durch die geſchichtliche Entwicklung ſelbſt hervorbringt und alſo zu dem mit Freiheit macht, was er ſeinem Weſen nach iſt, ſo folgt daraus von ſelbſt, daß man auch dem Dichter keine höhere Aufgabe ſtellen könne, als dieſen Prozeß der Geſchichte nachzudichten. Der alſo begriffenen geſchichtlichen Bewegung gegenüber vermag der dramatiſche Dichter nur, ſich zur Höhe derſelben zu erheben und ſie, nach Ablöſung aller zeitlichen Schlacken, in ihrer vollen Reinheit und Wahrheit hinzuſtellen. Wird die in Zeit und Raum fallende geſchichtliche Bewegung als eine zum Weſen Gottes abſolut gehörende begriffen, alſo nicht als eine ſolche, die zwar die Leitung einer Vorſehung bekunde, deren letzte Pläne und Zwecke uns jedoch unerforſchlich ſeien, ſondern als die Selbſtoffenbarung des abſoluten Geiſtes, ſo wird auch niemals ein dramatiſcher Dichter den Geiſt der Geſchichte überhoben, den Prozeß derſelben tiefer darſtellen können, als es das geſchichtliche Leben ſelbſt gethan hat. Die Forderung der geſchichtlichen Treue an den Dichter muß daher auf dieſem höchſten Standpunkt dahin feſtgeſtellt werden, daß der dramatiſche Dichter durch die treue Darlegung des geſchichtlichen Geiſtes, durch die reine Wiederſpiegelung der geſchichtlichen Bewegung, ohne ſubjektive Zuthaten, den Prozeß des göttlichen Geiſtes am reinſten vor uns auslege. Alſo auch hier, wo wir den höchſten Begriff der Geſchichte, als Entwicklung ihrer ſelbſt, als alles Seyns und aller Wahrheit ſich bewußtwerdenden Vernunft, feſtgeſtellt haben, iſt die Thätigkeit des dramatiſchen Dichters nimmermehr durch die hiſtoriſche Treue, mithin durch ein ihr fremdes Geſetz, gebunden, ſondern ſeine Aufgabe iſt nur als eine mit dem Weſen der Geſchichte innig zuſammenhängende begriffen worden. Die geſchichtliche und die dramatiſche Bewegung erſcheinen von dieſem Höhepunkte aus nur als zwei Seiten ein und deſſelben Geiſtes, welcher ſich in der Geſchichte im Element des Realen, in der dramatiſchen Poeſie im Element des Idealen darſtellt. So wie nun diejenige Naturforſchung, welche uns nicht das Geſetz der Natur in ihrem inneren Zuſammenhange darlegt, ſondern entweder in der rohen, unbewältigten Empirie ſtecken bleibt, oder mit Verletzung der Erfahrung nur aprioriſtiſch die Natur konſtruirt, ſich nicht zum wahren Leben der Natur erhebt, ſondern hinter der bewußtlos wirkenden Vernunft in der Natur zurückbleibt, ſo gut bleibt auch das hiſtoriſche Drama, das nicht den Geiſt der Geſchichte, das immanente Geſetz ihrer in der Auflöſung aller Abſtraktionen ſich bethätigende Bewegung offenbart, hinter der Wirklichkeit der Geſchichte zurück.

Iſt die Geſchichte der Gottheit lebendiges Kleid, gewirkt durch das ſtätige Ineinandergreifen der Momente der Freiheit und Nothwendigkeit, ſo iſt ſie auch der abſolute Prozeß der Vernunft ſelbſt. Ueber dieſen kann kein Dichter hinausgreifen; er kann ihn nur nachdichten, d. h. im Element des Idealen die Wirklichkeit der Geſchichtsbewegung abſpiegeln.

Der dramatiſche Dichter kann nun nach zwei Seiten hin hinter der Wahrheit des geſchichtlichen Prozeſſes zurückbleiben, indem er entweder nur ein Konterfei der Wirklichkeit giebt, und ſie uns mit Haut und Haar zeigt, oder indem er ſpiritualiſtiſch den eignen Geiſt für den Geiſt der Geſchichte giebt und denſelben verflüchtigt. Im erſten Falle bietet er uns ein Leben, was von der Schwere der Materie erdrückt wird, das alſo ſeinen Stoff nicht genug vergeiſtigt hat. Hier hat der Dichter alſo die groben Thatſachen nicht durch das Feuer der Idealität zu ſchmelzen und ſie in Formen und Zeichen des Geiſtes umzubilden vermocht. Der Dichter dieſer Richtung giebt alſo den Geiſt der Geſchichte darum nicht wahrhaft wieder, weil er die Härte der Schale nicht durchbrechen und den Kern rein an das Licht ſtellen kann. Dieſer Prozeß beruht aber darauf, daß er alles das, was uns die Wirklichkeit noch als eine zufällige Aufeinanderfolge von Thatſachen und als eine Breite von ſinnlichen Erſcheinungen darſtellt, zum Ausdruck des Geiſtes reinige, alſo das geiſtige Band, welches ſich zwar der unmittelbaren Anſchauung entzieht, das aber doch in Wahrheit die Erſcheinungen zuſammenhält, mit voller Klarheit heraushebe. Indem der Dichter allen Einzelnheiten der Geſchichte den Charakter der Aeußerlichkeit nimmt, und ſie verinnerlicht, d. h. ſie zu wirklichen, mitwirkenden Momenten der geſchichtlichen Bewegung macht, ſo läutert er dadurch den geſchichtlichen Stoff zum wirklichen Abbilde der geiſtigen Subſtanz der Geſchichte. Daß aber die wirkliche geſchichtliche Bewegung noch einer Verklärung, nach der von uns angegebenen Seite, bedarf, liegt darin, weil in ihr der Geiſt noch eine Naturſeite hat, alſo mit dem Elemente der Zufälligkeit und Aeußerlichkeit noch verbunden iſt. Weil die Erſcheinungen in dem geſchichtlichen Prozeß die Bewegung und Entwicklung der Vernunft noch nicht rein zurückſtrahlen, ſo ſind ſie auch einer Verklärung fähig, welche die der Naturſeite des Geiſtes noch angehörenden Elemente auflöſt und damit den Schein der Zufälligkeit und Aeußerlichkeit zum Ausdruck der Nothwendigkeit und Innerlichkeit des Geiſtes aufhebt.

Den Gegenſatz zu dieſer Richtung bildet diejenige, wo der dramatiſche Dichter die Geſchichte ihrer markigen Kraft, ihrer überzeugenden Realität beraubt und ſie zu einer ſpiritualiſtiſchen Bewegung verflüchtigt. Eine ſolche dramatiſche Poeſie kann die Maſſen nicht ergreifen, weil ſie hinter der Macht des geſchichtlichen Prozeſſes, hinter ſeiner bewältigenden Wahrheit zurückbleibt. Die Farben erſcheinen hier verblaßt, die Geſtalten zu abſtrakt, indem ihnen der Dichter an der Stelle ihres geſchichtlichen Fleiſches und Blutes nur einen ätheriſchen Leib gegeben hat. Solch Drama bleibt aus dem entgegengeſetzten Grunde hinter dem geſchichtlichen Prozeſſe zurück, weil es der Realität deſſelben verluſtig geht, indem es über der Idealität die Wahrheit der Wirklichkeit einbüßt. Beide Richtungen ſind gleich einſeitige Behandlungen des hiſtoriſchen Stoffs, welche eben deswegen auch den Geiſt der Geſchichte nicht wahrhaft abſpiegeln. Denn wenn es der erſteren auch nicht an Realität und Lebendigkeit fehlt, ſo verhüllt doch die Fülle der Fakta die Anſchauung des einfachen Geſetzes des Geiſtes. Die entgegengeſetzte Richtung giebt uns dagegen, weil ſie zu wenig Nerven und Sehnen der wirklichen Geſchichte hat, wieder nicht die volle Illuſion des geſchichtlichen Prozeſſes; wir finden uns, ſolcher Dichtung gegenüber, in einer Region, wo die Realität des Lebens zur Schattengeſtalt geworden iſt.

Somit ergiebt ſich aus unſerer Entwicklung, als die höchſte Aufgabe des hiſtoriſchen Dramas, die entgegengeſetzten Richtungen zu Momenten der künſtleriſchen Darſtellung zu vereinigen. Erſt dadurch wird das hiſtoriſche Drama das wirklich ideale Bild des Prozeſſes ſein, denn es wird mit der Fülle des Lebens, mit dem Reichthum der wirklichen Geſchichte wetteifern, und dennoch alles nur Stoffartige, nur der zeitlichen Erſcheinung Angehörende, überwunden haben. Das ächte hiſtoriſche Drama iſt daher ein reines Abbild des Weltgeiſtes in ſeiner unerbittlichen, alle Einſeitigkeiten richtenden Dialektik, welches uns den in der wirklichen Bewegung noch vielfach zerſplitterten, von Zufälligkeiten durchzogenen Geiſt des hiſtoriſchen Prozeſſes rein heraushebt, ohne die Kraft des wirklichen Lebens und die ſcharfe Unterſchiedenheit der wirklichen Perſönlichkeiten darüber einzubüßen. Ein ſolches Drama hat wahrhaft die zeitliche Hülle der geſchichtlichen Idee durchbrochen und die Subſtanz derſelben im Geiſte wiedergeboren, und der Dichter deſſelben iſt der wahre Ausleger und Verkünder der göttlichen, ganz in die Wirklichkeit eingedrungenen Vernunft. *)

---

*) Etwas Aehnliches hat offenbar Moſen vorgeſchwebt, wenn er in der Vorrede zu Stahr's Oldenburgiſcher Theaterſchau ſagt, daß, obgleich auch bei Schiller und Göthe ſchon der heilige Geiſt der Geſchichte wehe, ſo erſcheine derſelbe doch noch außerhalb des wirklichen Lebens — in der Transcendenz, ſo daß ſie entweder eine bereits vorhandene, oder ſelbſtgeſchaffene Mythe zur Trägerin ihrer Ideale machen mußten, wie Schiller im Wilhelm Tell, Jungfrau von Orleans, Braut von Meſſina, oder Göthe im Fauſt und Iphigenia — oder einen geſchichtlichen Stoff ſelbſt mythiſch behandelten, wie Schiller im Don Karlos, Maria Stuart, Wallenſtein, oder wie Göthe einen Abſchnitt der niederländiſchen Geſchichte im Egmont. Wenn Moſen hier den Egmont nennt, ſo hat er in dem Sinne Recht, weil hier der geſchichtliche Geiſt nicht in ſeiner vollen Größe behandelt worden iſt, weil das Ideal der Freiheit dem Helden nur in Geſtalt eines Traumbildes aufgeht. Der Mangel beſteht alſo nicht etwa in der Verletzung der hiſtoriſchen Treue, ſondern darin, in der poetiſchen Darſtellung hinter der Macht der geſchichtlichen Bewegung zurückgeblieben zu ſein, der Energie der Wirklichkeit den Vorrang gelaſſen zu haben. Göthe hat im Egmont den hiſtoriſchen Stoff ganz ſeinem Genius aſſimilirt, wodurch wir freilich auf der andern Seite die Geſtalt Klärchens und ihr tragiſches Geſchick gewonnen haben. Der hinreißenden Darſtellung eines durch ihre Liebe zum Leben, wie zum Tode geweihten Mädchens iſt die Geſchichte geopfert worden. Es iſt höchſt bedeutſam, daß das geſchichtliche Bewußtſein der jungen, vom kirchlichen und politiſchen Despotismus ſich losringenden Freiheit in der Geſtalt des hinreißenden Pathos auftritt, welches dem für den Geliebten, zitternden Klärchen geliehen iſt. Der geſchichtliche Geiſt hat ſich zu dieſem zarten Organ flüchten müſſen, um nicht ganz verſtummen zu dürfen.

Der Begriff des Dämoniſchen in beſonderer Beziehung auf die dramatiſche Poeſie.

Inhalt.

Allgemeinſte Begriffsbeſtimmung des Dämoniſchen. — Jedes den Menſchen ausſchließlich beherrſchende Pathos iſt eine dämoniſche Gewalt. — Das Dämoniſche erſcheint in der Form der Nothwendigkeit und ſchließt ſtreng genommen die Kolliſion aus. — Die geheimnißvolle Macht des Dämoniſchen. — Das Dämoniſche im engern Sinn und in ſeiner eigentlichen Bedeutung. — Das Dämoniſche in der Geſchichte. — Das Dämoniſche entfeſſelt zerſtörende Kräfte. — Das Verhältniß der moraliſchen Kolliſion zum Dämoniſchen. — Die Antinomie der Freiheit und Unfreiheit, der Zurechnung und Nichtzurechnung im Dämoniſchen. — Die poetiſche Berechtigung des Dämoniſchen. — Unterſchied des Dämoniſchen vom Diaboliſchen.

Göthe nennt einmal in den Eckermannſchen Geſprächen das Weſen des Dämoniſchen, worauf er ſehr gern zurückkommt, dasjenige, „was durch Verſtand und Vernunft nicht aufzulöſen iſt.“ Mit dieſer Definition iſt ein Wink gegeben, der zu weiterer Entwicklung zu führen wohl geeignet iſt. Das Dämoniſche zeigt ſich, und dies möchte wohl ſeine allgemeinſte und darum noch abſtrakteſte Beſtimmung ſein, überall, wo ſich eine, über den Verſtand hinausgehende und aller Berechnung ſich entziehende Gewalt des Menſchen bemächtigt, wo alſo der Menſch, nur ſcheinbar frei, im Dienſte einer Macht ſteht, welche ſich ihn zum Werkzeuge gemacht hat, während er ſelbſt ſich aus ſich zu beſtimmen wähnt. Das erſte und weſentlichſte Kriterium des Dämoniſchen iſt es alſo, daß es als eine den Menſchen beherrſchende Macht erſcheint, die nicht als ſeine eigne Gemüthsbeſtimmtheit gewußt wird. Das Dämoniſche iſt mithin in ſeiner urſprünglichen Geſtalt der Ausdruck menſchlicher Leidenſchaft in einer vom Individuum noch unterſchiedenen Form. Das Dämoniſche vereinigt daher die Momente des Menſchlichen und Uebermenſchlichen; denn es bezeichnet die den Menſchen bewältigende Leidenſchaft in der Geſtalt einer übermenſchlichen Gewalt, gegen die er nichts vermag. Das Dämoniſche zeigt uns den Menſchen gewiſſermaßen geſpalten in ein doppeltes Weſen; deren eines der natürliche Menſch, deren anderes der Dämon iſt, welcher den erſteren beherrſcht. Im weiteren Sinn kann man aber jedes das Individuum beherrſchende Pathos eine dämoniſche Macht nennen, weil der Menſch dabei immer an eine höhere Gewalt hingegeben iſt. Wenn alſo Ideen und Empfindungen mit ſolcher Stärke den Menſchen ergreifen, daß er völlig in ihrem Dienſte handelt, ſich ihnen auf Leben und Tod ergiebt, ſo ſpricht ſich in einem ſolchen Menſchen etwas Dämoniſches aus. Jedes den Menſchen ausſchließlich beherrſchende Pathos, mit welchem derſelbe einer Welt Trotz bietet, iſt eine dämoniſch wirkende Gewalt, denn wir erkennen darin eine Macht, die den Menſchen hat, und welche nicht er in ſeiner Gewalt hat. In dieſer Rückſicht ſind Antigone und Elektra nicht weniger dämoniſch als Julia. Alle Drei, wenn auch mit ganz verſchiedenem Inhalt erfüllt, ſind einer einzigen Gewalt unterthan, die ſie gleichſam zu Organen für ſich geformt hat, aus denen nur dieſe einzige Empfindung heraustönt. Antigone fühlt die Liebe zum Bruder und die Pflicht der Pietät gegen denſelben ſo ſehr als ein göttliches Geſetz in ſich, daß ſie dadurch ſtark iſt allem menſchlichen Verbote zu trotzen. Julia kennt nur die eine Macht der Liebe, welche in ihr über jede andere Rückſicht, jedes andere Geſetz triumphirt. Beide können nicht anders, als ſie thun; es ſpricht aus ihnen ein Dämon, eine zweite aus den Menſchen heraustönende Stimme, der ſie folgen müſſen. Aber wir nennen dieſe Geſtalten darum nicht eigentlich dämoniſche, weil ihr Pathos durchaus als ihre freie Selbſtbeſtimmung erſcheint, nicht als eine, von ihnen unterſchiedene, ſie gleichſam unfreiwillig fortreißende Gewalt. Das Handeln dieſer Individuen hat den Schein völliger Freiheit, während ſich dieſelbe in Wahrheit zu einer innern unabweisbaren Nothwendigkeit aufhebt. Je mehr ſich uns nun Denken, Empfinden und Handeln des Menſchen unter der Geſtalt einer innern Nothwendigkeit darbieten, welche alſo die Wahl einer andern Richtung ausſchließt, deſto entſchiedener wird der Menſch unter der Gewalt eines Dämons zu ſtehn ſcheinen. In Wahrheit iſt dieſer Dämon aber die eigne, aus den Tiefen der Seele ſich entbindende Kraft, welche den Menſchen unterwirft und jede andere Richtung zurückweiſt.

Wo das *Dämoniſche* waltet iſt daher die Kolliſion im Innern ſchon aufgehoben, denn dieſe ſetzt noch den Zwieſpalt voraus, und ſchließt mithin auch die Wahl zwiſchen verſchiedenen, ja entgegengeſetzten Richtungen ein. Im Walten des Dämoniſchen liegt alſo der Charakter der Naturnothwendigkeit, den es, bei allem Schein der Freiheit, ſtets zeigt. Wenn alſo der Gedanke der Pflicht den Menſchen gegen die Antriebe der Sinnlichkeit beſtimmt, wenn er ſich dieſes Siegs des Sittengeſetzes, wodurch er die Autonomie des ſittlichen Geiſtes bethätigt, bewußt iſt, ſo erkennen wir hierin *nichts Dämoniſches*, weil ihm eben das weſentliche Kriterium deſſelben mangelt, daß die den Menſchen beſtimmende Gewalt die Form einer Naturnothwendigkeit angenommen habe. Das *Dämoniſche* ſchließt daher den Kampf der ſittlichen Freiheit mit der Naturgewalt aus; denn in dieſem erkennen wir überhaupt den Gegenſatz von Natur und Geiſt in uns. Erliegt der Menſch der erſteren, ſo haben die ſinnlichen Antriebe über die ſittliche Freiheit geſiegt, im entgegengeſetzten Falle hat der Menſch die Macht der von jedem ſinnlichen Antriebe freien Selbſtbeſtimmung bethätigt. Wir befinden uns daher auf durchaus *rationalem* Gebiet; die letzten Quellen des Handelns ſind hier keine verborgenen Gewalten, welche ſich dem Begriffe entziehn. Sobald aber der, dem Vermögen nach, freie Menſch, in dem alſo die Möglichkeit der freien

Selbſtbeſtimmung liegt, ſo ſehr von der Gewalt eines Pathos ergriffen iſt, daß er uns das Bild einer Naturnothwendigkeit im Gebiete der Freiheit darſtellt, worin alſo die freie Selbſtbeſtimmung gewiſſermaßen erloſchen iſt, ſo haben wir es mit dem Dämoniſchen im weiteſten Sinne zu thun. Alles Dämoniſche ſchließt mithin ein Uebermenſchliches in ſich, denn über die menſchliche Natur erhebt ſich eine zweite Gewalt, welche die erſtere in Feſſeln ſchlägt und dieſelbe in ihren Dienſt nimmt. So ſtellt ſich das Dämoniſche in der alten, wie in der modernen Welt dar, und es bildet einen Grundzug aller großen, die Maſſen beherrſchenden und ſie fortreißenden Individuen. Denn durch ſie ſpricht gewiſſermaßen eine unerklärliche, geheimnißvolle Kraft zu uns, von welcher die mit ihr in Berührung geſetzten Menſchen elektriſch getroffen werden, indem ſie ſich einer ihnen unbegreiflichen Gewalt unwillkührlich Preis gegeben fühlen. In dieſem Sinne waren Cäſar, Cromwell, Friedrich II. und Napoleon nicht minder dämoniſch, als Luther und Mirabeau. In allen dieſen entband ſich aus dem tiefſten Abgrunde des Geiſtes gleichſam noch ein zweiter Menſch, der allgewaltige Dämon, der die Gemüther bewältigte, die Geiſter fortriß und Tauſende in willenloſe Werkzeuge verwandelte. In allem Dämoniſchen liegt daher zugleich ſtets der Begriff einer bis auf einen gewiſſen Grad bewußtlos wirkenden Macht, welche unter der Geſtalt eines aus dem Menſchen heraus handelnden Dämons vorgeſtellt wird. Dieſe Vorſtellung hat aber ihre letzte Wurzel in der Anſchauung der unfreiwilligen, übermenſchlichen, der Berechnung, wie dem rationalen Maaßſtabe ſich entziehenden Macht, deren Wirkungen man wohl wahrnimmt, deren letzte Quellen ſich aber dem Verſtande nicht öffnen. Wer daher das Dämoniſche wiedergeben will durch die Kunſt, ſei es durch die Poeſie, oder durch die Darſtellung, der muß durch Intuition in dies geheimnißvolle Reich hineingreifen, muß dies Uebermenſchliche in ſich wiedergebären, um es als ein ſolches wieder auf die Gemüther einwirken laſſen zu können. Hier aber iſt die Schranke der meiſten Künſtler, eine Schranke, welche ſelbſt höchſt begabten, ſonſt eine ſchöne Befriedigung gewährenden Künſtlernaturen unüberwindlich iſt. Das Produciren alles Dämoniſchen in der Kunſt fordert nämlich jene Macht der Phantaſie, welche das Uebermenſchliche nicht nur auf einen Schlag lebendig anſchauen und durchleben, ſondern auch durch die Herrſchaft über das Material verwirklichen kann. Wir müſſen daher dem darſtellenden Künſtler ebenſowohl, wie den dämoniſchen Menſchen in der Wirklichkeit, die ihn unterjochende übermenſchliche Gewalt anfühlen, jene Flamme aus ihn herausſchlagen ſehn, die den natürlichen Menſchen verzehrt hat, um dem Dämon Raum zu geben, der nun zündend über die Gemüther dahinfährt. Solch eine Gewalt iſt durch keine Lehre mittheilbar, ſie iſt das Geheimniß der geweihteſten Naturen, deren Wirkungen daher auch durchaus inkommenſurabel ſind, weil der Maaßſtab des Verſtandes von ihrer Phantaſie unendlich überflügelt wird.

Bis jetzt haben wir aber nur den allgemeinſten und darum noch abſtrakten Begriff des Dämoniſchen berührt. Wir erkannten, daß es ſich überall zeige, wo ein Pathos den Menſchen ausſchließlich beherrſche und ihn zum Handeln treibe, wo ſich alſo der Menſch als Organ höherer Ideen empfinde und wiſſe, welche in ihm Fleiſch und Blut geworden ſind. Aber das Dämoniſche bietet noch eine beſondere Seite dar, welche vorzugsweiſe dem Begriffe unterworfen zu werden verdient. Wir nennen dies das eigentlich Dämoniſche, das Dämoniſche par excellence, welches den allgemeinen Begriff deſſelben, wie wir denſelben aufgefaßt hatten, noch weſentlich modificirt. Gehn wir zunächſt vom Sprachgebrauch aus, ſo bezeichnet derſelbe mit dem Ausdruck des Dämoniſchen doch nicht ſowohl das ſittliche Pathos, das den Menſchen ganz zu ſeinem Organe umformt und die unbedingte Hingebung an eine Idee, ſelbſt wenn dieſe mit der Stärke einer Naturgewalt auftritt, als vielmehr das furchtbare Walten der finſteren Mächte, der zerſtörenden Kräfte in uns. Nur ſehr uneigentlich würde man z. B. die Antigone in der alten Tragödie, oder den ſtandhaften Prinzen in der modernen Tragödie als dämoniſche Naturen bezeichnen, obgleich beide durch ein ausſchließendes Pathos getriebene Menſchen ſind. Beide können nicht anders handeln, als ſie eben handeln, beide erſcheinen, die eine als das Organ einer ſie unbedingt beherrſchenden Pietät, der andere als das Organ der chriſtlichen Glaubensbegeiſterung. Wer wird ferner die ganz vom Pathos der Liebe erfüllte Julia, die für alle andern Intereſſen taub iſt, wohl eigentlich dämoniſch nennen, und doch iſt ſie es gewiß in dem Sinne, daß eine höhere Gewalt ſie ausſchließlich beherrſcht? Wohl aber dürfte man ſogleich der Zuſtimmung gewiß ſein, wenn man die Phädra als eine dämoniſche Natur bezeichnet. Hier thut ſich alſo ſchon für die Vorſtellung das *κατ᾽ ἐξοχὴν* Dämoniſche auf. Daſſelbe gilt von ganzen Zeiten in der Geſchichte. Es giebt deren, in welchen vorzugsweiſe ein dämoniſches Walten zu Hauſe iſt, und es ſind nicht ſelten grade diejenigen, welche wir als Wendepunkte und Verkündigung einer neuen mächtigen Entwicklung bezeichnen. Das Zeitalter der Reformation, obwohl die Ideen gewiß hier in den Individuen mit einer über menſchliche Berechnung hinausliegenden Gewalt auftreten und die Glaubenshelden erfüllen, werden wir nicht vorzugsweiſe als dämoniſch bezeichnen, wohl aber das Zeitalter der ſich auflöſenden alten Welt und die Zeiten der germaniſchen Völkergährung, bis zu ihrer Conſolidirung zu feſteren Verhältniſſen. Das ſpecifiſch Dämoniſche iſt daher grade in Zeiten des Untergangs einer Welt vorzugsweiſe zu Hauſe. Wenn die Schranken des Herkommens, der Sitte und des Geſetzes einſinken, wenn die bisher leitenden Principien wankend geworden, wenn überhaupt feſte Leitſterne des Handelns erloſchen ſind, da zeigt ſich das eigentlich Dämoniſche. Je mehr in einer Zeitepoche Alles noch die Geſtalt eines

Gährungsprozeſſes hat, in welchem ſich das altgewordene gewaltſam auflöſt, ohne daß ſchon die leitenden Ideen einer neuen Epoche das Panier bilden, um welches ſich die Geiſter ſchaaren, deſto ergiebiger iſt der Boden für das eigentlich Dämoniſche. Auf ſolchem Boden werden die blind waltenden Kräfte frei, die furchtbaren Leidenſchaften entbinden ſich, die Ausſicht auf die Wiedergeburt einer neuen Ordnung der Dinge iſt noch von düſtern Wolken verhüllt, die Welt ſcheint den blinden Gewalten Preis gegeben. So iſt der Untergang der römiſchen Welt, ſo der Gährungsprozeß der furchtbar ſtarken, noch ungebändigten germaniſchen Völker, ſo das in das Grab ſteigende Mittelalter, namentlich die wilden Kämpfe der ſich aufreibenden großen Geſchlechter dämoniſcher Natur. Nicht minder iſt die Epoche des Schreckensſyſtems in Frankreich diejenige der franzöſiſchen Revolution, in welcher das Dämoniſche vorzugsweiſe waltet, denn hier entbinden ſich grade die zerſtörenden Kräfte, die furchtbare Macht der Negation herrſcht in dieſer Epoche mit der Unerbittlichkeit fanatiſcher Leidenſchaft, welche über jede Berechnung hinaus wirkt. Ueberall tritt uns hier als das Charakteriſtiſche, Durchgreifende, die Entfeſſelung gewaltiger Kräfte hervor, welche ſich im Empörungszuſtande gegen alles, bisher durch Sitte, Herkommen und Geſetz Geſchirmte befinden. Wo wir nun die Entfeſſelung gewaltiger, zerſtörender, über jedes Maaß der Berechnung hinausgehender Kräfte erblicken, jenen Empörungszuſtand gegen Geſetz und Regel, aus dem noch kein feſtes Ziel der Bewegung auftaucht, da iſt die Stätte für das eigentlich Dämoniſche. Dazu gehört alſo vorzugsweiſe die Entfeſſelung der Kreatürlichkeit, welche uns mit Entſetzen erfüllt, weil wir den Menſchen, d. h. ein freies Weſen, Gewalten überantwortet ſehn, welche er bändigen ſoll, die ihn aber beherrſchen, ohne daß wir gleichwohl den Menſchen den ganzen Umfang dieſer Empörung der finſtern Mächte ſittlich zurechnen können. Das ſpecifiſch Dämoniſche hebt alſo überall da an, wo der Menſch bis auf einen gewiſſen Grad unfreiwillig der Kreatürlichkeit überantwortet erſcheint, wo ſich daſſelbe als eine über alle Reflexion hinausliegende Macht ankündigt, welche ſelbſt außerordentliche Kräfte des Geiſtes in ihren Dienſt genommen hat. Daraus folgt, daß das Dämoniſche mit der großartigen Sphäre, in der es ſich zeigt, und mit den Kräften, über welche es gebietet, wächſt. Es iſt um ſo poetiſcher, je furchtbarer es erſcheint, d. h. je großartiger der Schauplatz ſeiner Wirkſamkeit iſt und je rieſenhafter die Gewalten ſind, welche den Menſchen treiben. Denn erſt dadurch wird es einerſeits der ſpießbürgerlichen Sphäre, andererſeits dem Gebiete moraliſcher Kolliſion, d. h. dem Kampf zwiſchen Pflicht und ſinnlichem Antrieb entrückt. Sobald wir nämlich den Menſchen nur als ein unfreies Geſchöpf den ſinnlichen Antrieben erliegen ſehn gegen das Sittengeſetz, ſo kann uns dies niemals den Eindruck des *Dämoniſchen* machen, weil wir in einem ſolchen Kampfe nur ein ſchwaches, gegen ſein beſſeres Wiſſen und Wollen handelndes Weſen erblicken, welches durch den Reiz der ſinnlichen Natur ſeine ſittliche Freiheit eingebüßt hat. Die Befriedigung einer gemeinen Leidenſchaft kann ebenfalls in der Kunſt nicht dämoniſch wirken, weil uns das Gefühl der Indignation über die ſiegende ſinnliche Natur des Menſchen nie den Eindruck des *Furchtbaren* macht. *Dämoniſch* iſt ferner kein Kampf zwiſchen dem Sittengeſetz und der Noth, zwiſchen der Pflicht und dem Geſchrei des thieriſchen Menſchen, der allerdings auch ein Recht der Befriedigung hat und im Augenblick, wo er aus Noth ein Geſetz verletzt, zwar unſer Mitleid über ſeine Lage in Anſpruch nimmt, aber uns doch zugleich die ſittliche Schwäche des Menſchen zeigt, der das von ihm erkannte Sittengeſetz nicht über jeden ſinnlichen Antrieb triumphiren zu laſſen vermag. Hier iſt nichts Dämoniſches, denn wir ſehn den Menſchen nicht als ein Opfer einer über alle Reflexion erhabenen furchtbaren Gewalt ſeiner Natur an. Das Dämoniſche wird alſo um ſo furchtbarer wirken und um ſo mehr jenſeits der moraliſchen Kolliſion zwiſchen Pflicht und Sinnlichkeit liegen, je vulkaniſcher der ganze Boden iſt, auf welchem eine ſolche Geſtalt erwächſt, je mehr dieſelbe mit ihren letzten Wurzeln in den Boden der geſchichtlichen Verhältniſſe und des geſammten Weltzuſtandes hineinragt. Die Spitze des Dämoniſchen erkennen wir daher in derjenigen Individualität, in welcher die zerſtörenden Mächte eines Zeitalters gleichſam perſönlich geworden ſind. In dieſer Beziehung erſcheint uns Richard III. als die alle andere Individuen an dämoniſcher Kraft überragende Geſtalt, weil ſich in ihr die zerſtörenden Elemente einer ſich auflöſenden Welt zuſammenfaſſen und er dadurch, wie wir an einem andern Orte gezeigt haben, *) zu einer Nemeſis der Verbrechen wird, bis auch ihn der Geiſt der Geſchichte vernichtet. Je mehr nämlich ein Menſch in ſeiner zerſtörenden Thatkraft mit der Geſchichte zuſammenhängt und aus dem Geiſte derſelben erklärlich iſt, deſto dämoniſcher wirkt er, weil ſein Wirken durch die Elemente des geſchichtlichen Geiſtes um ſo gebundener erſcheint. Und dennoch ſinkt der Menſch, weil er nie aufhören kann ein freies Weſen zu ſein, niemals zu einem bloßen Werkzeug des allgemeinen Geiſtes herab, denn er tritt niemals in die Reihe bloßer Naturkräfte. Und darin liegt das Geheimniß der dämoniſchen Wirkung im engeren Sinne, daß wir ein Geſchöpf unſeres Gleichen, alſo ein ſeinem Begriffe nach freies Weſen, doch wie eine Naturgewalt vor uns wirken ſehn. Daß der Menſch zwar nicht aufhört zurechnungsfähig zu ſein, aber, trotz dieſer nie aufzuhebenden Beſchaffenheit, dennoch einer zerſtörenden Leidenſchaft willenlos unterthan zu ſein ſcheint, darin liegt die furchtbar ergreifende Gewalt des eigentlich Dämoniſchen. Nur unter dieſer Bedingung kann es poetiſch werden, und nur, wenn es als ein ſolches auf uns wirkt, uns durch die Darſtellung erſchüttern. Denn alles Dämoniſche dieſer Art eröffnet uns einen Abgrund unſerer Natur, indem die Leidenſchaften, die zerſtörenden Kräfte, entfeſſelt worden ſind, kurz die Nachtſeite unſeres Weſens hervorgekehrt iſt, ohne daß doch der Menſch dabei das Bewußtſein ſeiner Knechtſchaft völlig einbüßt. Darum iſt auch kein einzelner, den Menſchen noch ſo weit über das Maaß fortreißender Affekt ſchon dämoniſcher Natur, er erklärt ſich aus dem Zuſammentreffen der inneren Spannung und der äußeren Einwirkung; der Menſch iſt momentan um ſeine Freiheit gebracht, indem das Gleichgewicht der Neigungen aufgehoben worden iſt. Aber die Rückkehr aus dem Affekt zeigt ihn ſich ſelbſt in dem Widerſpruch des Affektes, dem er Preis gegeben war mit der Stimme der Vernunft. Das Dämoniſche beginnt erſt da, wo der ganze Menſch in eine Richtung ſo gebannt iſt, daß dagegen jede Reflexion verſtummt und jeder Widerſtand nur zu neuer Zerſtörungswuth anfacht. Da aber alles Dämoniſche ein ſich unabläſſig erneuernder Widerſpruch zwiſchen der an ſich, d. h. dem Vermögen nach, ſeyenden freien Selbſtbeſtimmung und der unfreiwillig wirkenden und wachſenden Gewalt des Dämons iſt, ſo zerſtört ſich auch das menſchliche Gefäß der dämoniſchen Gewalten in ſich ſelbſt. Wir zittern den dämoniſchen Gewalten in der Menſchenbruſt gegenüber, weil wir keinen Maaßſtab haben für das Maaß der zerſtörenden Kraft ſelbſt, und unſere moraliſche Indignation weicht dem Schmerze, den Menſchen übermenſchlichen Gewalten erliegen, ihn gleichſam zur Ohnmacht dagegen verurtheilt zu ſehn. Wo wir nur moraliſche Indignation empfinden, da hat auch die Wirkung des Dämoniſchen ſchon aufgehört. Der wahre Maaßſtab für die Wirkung des Dämoniſchen in der Poeſie wird daher immer ſein, wenn wir die letzten Wurzeln des Menſchen, aus welchen ſich das Dämoniſche erhebt, jenſeits der moraliſchen Zurechnung liegend empfinden.

---

*) Im erſten Bande des Cyclus dramatiſcher Charaktere.

Treten in einem Individuum nur die nackte Selbſtſucht, die ſinnliche Begierde, die bloße Rachſucht als Motive auf, ſo liegt darin an und für ſich noch nichts Dämoniſches, weil dies alles Faktoren ſind, die nur Zeugniß von der ſittlichen Schwäche geben. Es muß alſo zum Begriff des Dämoniſchen immer noch ein anderes Moment hinzukommen, worin eine gewiſſe Berechtigung liegt, und welches über den Willen des Individuums hinausliegt. Solche Elemente ſind z. B. die körperliche Verwahrloſung, die Mißbildung der ſinnlichen Perſönlichkeit, verbunden mit glühendem Verlangen nach Liebe. Hier kann der Gedanke der ſo ungleich vertheilten Güter, welche den einen von den Freuden der Liebe ſchon an der Schwelle des Jünglingsalters ausſchließen, ein Gift im Innern abſetzen, aus dem, wenn die Verhältniſſe und Konflikte es nähren, ſich dämoniſche Wirkungen erzeugen. Liegt doch ſelbſt in Richard III. die letzte Wurzel ſeiner dämoniſchen Natur in dem finſtern Groll über ſeine körperliche Verwahrloſung, die ihn in ſich hineintreibt und zu jener Einſamkeit verurtheilt, in der er ſich gegen alle zarteren, menſchlichen Empfindungen verhärtet. Auch bei Franz Moor ragen die letzten Wurzeln ſeiner ſittlichen Verwahrloſung in ſeine phyſiſche Mißbildung hinein, die ihn, bei der Vergegenwärtigung ſeines von Schönheit und Jugendkraft ſtrotzenden Bruders, zu den hölliſchen Argumenten fortreißt, durch welche er nach und nach die heiligſten Bande zerreißt und ſich in der Rechtfertigung ſeiner Bosheit gewiſſermaßen übertäubt. Hier finden wir dämoniſche Elemente. Nur dadurch, daß ſie herausgekehrt werden, ſind dieſe Geſtalten poetiſch möglich. Bis zu dieſen Wurzeln hat daher auch die Darſtellung zurückzugehn, und dieſe Individuen, ſelbſt in ihrer Verworfenheit, wie durch eine über alle Reflexion erhabene Gewalt getrieben, zu verſinnlichen. Daſſelbe gilt von der poetiſchen Darſtellung aller verzehrenden und zerſtörenden Leidenſchaften. Ihr rieſiges Wachſen ſoll uns die Gewißheit der über den Willen des Individuums zuſammenſchlagenden Fluthen der Leidenſchaft gewähren. So ſoll Phädra dämoniſch wirken. Ihre Leidenſchaft ſoll wie ein Verhängniß erſcheinen, das ſie wider Willen fortreißt, der ſie vergeblich Widerſtand entgegenſetzt und das über alle Reflexion rieſenhaft hinauswächſt. Nicht minder dämoniſch erſcheint Macbeths Ehrgeiz; es ſind die finſteren Gewalten, welche ſich immer dichter zuſammenziehn und die Leuchte des ſittlichen Bewußtſeins endlich völlig verdunkeln. Das eigentlich Dämoniſche in Macbeth erreicht ſeinen Höhepunkt erſt nach der That des Königsmordes; von nun an erſcheint daſſelbe, wie wir dies an einem andern Orte nachgewieſen haben,*) als die blind wüthende, das Subjekt weit über ſein nächſtes Ziel fortreißende Gewalt, welche nicht nur jedes Widerſtandes ſpottet, ſondern ſich ſelbſt auch durch Verbrechen übertäubt und endlich ſelbſt ſittlich abſtumpft. Wird dies nicht erreicht durch die Darſtellung, ſo werden wir aus der Sphäre des Dämoniſchen nur in die der gemeinen Leidenſchaft und der verbrecheriſchen Selbſtſucht verſetzt.

Wir haben geſehn wie das eigentlich Dämoniſche im engeren Sinn ſich weſentlich in der Nachtſeite der menſchlichem Natur zeigt. Es läßt ſich dafür noch ein tieferer Grund angeben. Wenn der Menſch einer edlen, großen Leidenſchaft, einem ihn ganz erfüllenden ſittlichen Pathos hingegeben iſt, ſo iſt er darin zugleich in ſeiner eigentlichen Beſtimmung, denn die ſittliche Idee hat ein individuelles Leben in ihm gewonnen. Die Vernunft muß billigen, was der Wille vollbringt. Das Nicht-anders-können des Menſchen iſt hier nur der Ausdruck ſeiner ſittlichen Stärke und ſeines Rechts, das er mit einer unbeugſamen Kraft feſthält. Die Schuld beſteht hier nur darin, das ganze Recht nur in dem einzigen Punkte zu ſehn und alles Andere dagegen für rechtlos zu erklären. Dies iſt die einzige Seite, nach welcher das Dämoniſche hervortritt. Dieſes raubt dem Menſchen diejenige Klarheit der Intelligenz, vermittelſt welcher er die Vielſeitigkeit des Lebens und die mannigfaltige Berechtigung anderer

---

*) Im erſten Bande des Cyclus dramatiſcher Charaktere.

Intereſſen begreift. Aber mit dieſer Erkenntniß würde der Menſch niemals zum Handeln, geſchweige denn zur unbedingten Hingebung an eine Idee kommen; ſie ſchließt mit einem Wort das Pathos des Handelns aus. Wer gedankenvoll über den Gegenſätzen ſchwebt und die verſchiedenen Berechtigungen, als Momente der ſittlichen Idee, begreift, kann nie zum Entſchluß des Handelns kommen und iſt alſo der Gewalt des Dämoniſchen niemals unterthan. So iſt in dem *Chor*, ſeinem Weſen nach, niemals etwas Dämoniſches, denn in ihm faßt ſich immer das Geſammtbewußtſein, welches ſich aus der Handlung und dem Zuſammenſtoß der Gegenſätze ergiebt, zuſammen; er iſt alſo ſtets von einſeitiger Hingebung fern, während das Dämoniſche den Menſchen bindet und auf einen einzigen Punkt einſchränkt. Erſt im Handeln, im Pathos der That, wo die partielle Verfinſterung der theoretiſchen Erkenntniß eintritt, weil der Menſch das *eine* Gut und das *eine* Recht für das abſolute Gut und das univerſelle Recht hält, erſt da hebt das Dämoniſche an. Nur kraft deſſelben wird der Menſch von der freien Betrachtung, in der ihm alle Gegenſätze des vielgeſtaltigen Lebens in ihrer Bedeutung und in ihrem Werthe erſcheinen, auf die ausſchließliche Verfolgung einer Richtung eingeſchränkt. Ohne ſolch eine dämoniſche Gewalt käme es zu keiner begeiſterungsvollen That und zu keiner Aufopferung. Dieſe iſt immer nur unter der Vorausſetzung einer dämoniſch wirkenden, d. h. das Individuum völlig beherrſchenden und es ſowohl zur That begeiſternden, als über ſein Recht verblendenden Gewalt möglich. Aber hier hat das Dämoniſche doch immer den Charakter einer *ſittlichen Macht*. Ganz anders das Dämoniſche im *engern Sinn*, das wir entwickelt haben. In jenem Dämoniſchen, worunter wir nur die treibende Gewalt eines alles Andere ausſchließenden ſittlichen Pathos verſtehn, iſt der Menſch in dieſer ſeiner Nothwendigkeit doch zugleich mit der Freiheit zuſammengeſchloſſen, denn in der erſteren enthüllt ſich nur die über alle endliche Gewalten trium phirende ſittliche Idee. Der Menſch beſtätigt alſo in ſeinem Nicht-anders-können zugleich ſeine wahre ſittliche Subſtanz. Ganz anders in dem von uns par excellence ſogenannten Dämoniſchen. Dies erſcheint als eine unfreiwillige Empörung der Naturgewalt gegen die ſittliche Freiheit, alſo als eine Entfeſſelung von Kräften, welche beſtimmt ſind gebunden zu werden und nur höheren Zwecken zu dienen. Indem ſie ſo für ſich frei werden, daß ſie alle Reflexion und alle Willensbeſtimmung überflügeln, iſt der Menſch in ihrem Dienſte gefangen und die Freiheit in eine blindwaltende Nothwendigkeit übergegangen. Dadurch aber tritt erſt das eigentlich Dämoniſche an das Licht. Daraus erklärt es ſich, warum ſeine eigentliche Heimath die Nachtſeite unſerer Natur iſt; denn hier erſt kommt das Unfreiwillige zu ſeinem beſtimmteſten Ausdruck. Dieſem ſpecifiſch Dämoniſchen gegenüber fühlen wir zugleich die Unzulänglichkeit des moraliſchen Standpunktes und der moraliſchen Zurechnung, und darum erregt es nicht nur unſern moraliſchen Unwillen, ſondern erſcheint vielmehr als eine, aller Imputation ſpottende finſtere Macht, wofür die letzte Ausgleichung immer nur in der geſammten Weltordnung gefunden wird. Denn hier dient dieſe dämoniſche Gewalt weſentlich höheren Zwecken. Nur darin kann auch poetiſch erſt die letzte Verſöhnung mit dem Dämoniſchen gegeben ſein.

Aber wir haben zum Schluß noch den Zuſammenhang und den Unterſchied des Dämoniſchen und des Diaboliſchen zu entwickeln. Göthe erwiedert Eckermann (Geſpräche II. S. 291) auf die Frage, ob Mephiſtopheles nicht dämoniſche Züge habe: „Nein; der Mephiſtopheles iſt ein viel zu negatives Weſen; das Dämoniſche aber äußert ſich in einer durchaus poſitiven Thatkraft.“ Damit iſt ein wichtiger Geſichtspunkt berührt. **Mephiſtopheles**, der ſich als der ſtets verneinende Geiſt bekennt, iſt, inſofern er ſich als ein rein negirendes Weſen bezeichnet, nicht dämoniſch, und zwar aus dem Grunde, weil er nur den

Zweck des Zerſtörens hat und gar nichts Poſitives will. Das Dämoniſche wird nun zwar, wie wir gezeigt, grade die Nachtſeite unſerer Natur vorzugsweiſe zu ſeiner Heimath haben und ſich beſonders durch die Gewalt zerſtörender Kräfte äußern, aber der dämoniſche Menſch iſt doch dabei ſtets von dem Gedanken nach Befriedigung und von dem Verlangen nach Verwirklichung eines poſitiven Zweckes getrieben. So dämoniſch Richard III. iſt, ſo will er doch im Genuß des befriedigten Ehrgeizes und des Herrſchens ſchwelgen; er ſucht doch darin einen Erſatz gegen verſagtes Liebesglück. Phädra, ſo dämoniſch auch ihre Leidenſchaft, will doch in ihrer Maaßloſigkeit ſelbſt immer die Befriedigung ihres Herzens, ſie erſtrebt etwas, das für ſie ein Gut iſt. Wem aber nur das Negiren Zweck iſt, der iſt inſofern auch nicht dämoniſch, als er von gar keinem poſitiven Inhalt und Zweck erfüllt erſcheint. Das Diaboliſche iſt alſo vom Dämoniſchen nach der Seite unterſchieden, daß das Erſtere durchaus nur negativ iſt. Aber Mephiſtopheles, als der Vertreter des rein Diaboliſchen, hat doch auch das Dämoniſche wieder inſofern als Moment in ſich, als er in dieſer ſeiner Alles negirenden Thätigkeit von einer geheimnißvollen, über alle Reflexion erhabenen Gewalt dazu getrieben erſcheint, alſo unfreiwillig dem ewigen Verneinen hingegeben iſt. Doch kann auch dies in Mephiſtopheles wieder nicht rein dämoniſch wirken, weil dazu wenigſtens die Möglichkeit des freien, alſo auch des entgegengeſetzten Entſchluſſes gehört, der von der dämoniſchen Gewalt allerdings zurückgedrängt wird, aber doch immer als Vermögen verborgen bleibt, das ſich zur Wirklichkeit der ſittlichen Freiheit doch einmal erheben kann. Mephiſtopheles iſt, ſeinem Weſen nach, aber ſchlechthin an das bloße Vernichten gebunden; in ihm iſt nicht, wie in der menſchlichen Natur, die reale Möglichkeit einer entgegengeſetzten Richtung. Wir können uns alſo vor ihm nicht, wie vor dem eigentlich Dämoniſchen, entſetzen; es wird uns wohl unheimlich in ſeiner Nähe, weil wir ſeine, das menſchliche Gemüth berückende Kraft kennen, nicht aber, weil wir in ihm, wie in den eigentlich dämoniſchen Naturen, eine den Menſchen unfreiwillig fortreißende und jeder ſich dagegen erhebenden Reflexion ſpottende Macht erblicken, die uns darum mit geheimen Grauen erfüllt, weil wir ein freies Geſchöpf an eine Richtung hingegeben erblicken, und doch nicht mit dem moraliſchen Maaßſtab ausreichen. Die Stätte des Dämoniſchen iſt daher nur die *menſchliche* Bruſt, nicht ein von Hauſe aus ſich als außer- und übermenſchlich ankündigendes Weſen, das auch anderen Geſetzen unterworfen iſt. Bricht aus der menſchlichen Seele dagegen das *Diaboliſche* hervor, ſo haben wir darin allerdings ein *Dämoniſches* vor uns, weil wir uns immer in der Sphäre der möglichen Freiheit befinden und das Diaboliſche in der menſchlichen Natur durch die über den Menſchen hereinbrechenden Verhältniſſe und die ſich dadurch ſteigende Luſt am Verneinen vor uns wächſt, während *Mephiſtopheles*, eben weil er das reine Princip des Verneinens ſelbſt iſt, durchaus nicht *wachſen*, alſo auch gar nicht den Eindruck einer ſich ſteigernden, aus dem Abgrunde der Seele immer furchtbarer hervorbrechenden Gewalt machen kann.

Cyclus dramatiſcher Charaktere.

Mephiſtopheles in Göthe's Fauſt.

Unter welchen Bedingungen iſt das Princip des Böſen von der Poeſie allein darſtellbar? — Größe der Schöpfung des Göthe'ſchen Mephiſtopheles. Mephiſtopheles im Prolog. Entwicklung ſeines abſoluten Verhältniſſes zum Menſchen. Sein Princip der Negation und ſeine Ohnmacht. — Der Humor des Mephiſtopheles. Unterſchied deſſelben vom Humor in ſeiner eigentlichen Bedeutung. — Das Princip der Darſtellung des Mephiſtopheles. Die beiden Extreme in der Auffaſſung. Mephiſtopheles das Geſchöpf des Volksglaubens und die Perſonification des Böſen im Fauſt. — Aufgabe des Mephiſtopheles, das Menſchliche und Uebermenſchliche unabläſſig zu vereinigen. — Entwicklung des Mephiſtopheles im Göthe'ſchen Gedicht. — Grund, warum Mephiſtopheles nicht früher im Drama ſelbſt auftreten kann. — Gedankenbewegung der Tragödie bis zum Eintritt des Mephiſtopheles. — Das Werden des Mephiſtopheles aus der Thiergeſtalt. — Mephiſtopheles erſtes Erſcheinen. Tiefe Bedeutung dieſer Scene und die Aufgabe des Darſtellers. — Mephiſtopheles als Kavalier. Aufgabe des Darſtellers. — Die Bedeutung des Pakts mit Fauſt nach dem Wortverſtande und der abſolute Sinn deſſelben. — Der folgende Monolog des Mephiſtopheles und die Scene mit dem Schüler. — Mephiſtopheles in Auerbachs Keller und in der Hexenküche. — Mephiſtopheles Verhältniß zu Gretchen. — Seine Parodie der Liebesleidenſchaft. — Sein Verhältniß zu dem die Einſamkeit ſuchenden Fauſt. — Mephiſtopheles nach dem Fall Gretchens. — Immer freieres Hervortreten ſeiner diaboliſchen Natur. — Bedeutung des Mephiſtopheles am Schluß des erſten Theils der Tragödie.

Das Weſen des Böſen iſt zunächſt ein metaphyſiſcher Begriff, der nur aus der philoſophiſchen Erkenntniß der Bedeutung der Negation gewonnen werden kann. Als ſolcher iſt er der Poeſie eben ſo unzugänglich, wie der reine Begriff der Freiheit. Poetiſch kann etwas nur werden, indem es individualiſirt, d. h. als ein individuell Lebendiges erſcheint. Auch der metaphyſiſche Begriff des Böſen kann nur unter der Bedingung eine poetiſche Wirkung hervorbringen, als daſſelbe in menſchlicher Geſtalt erſcheint, alſo ſeine individuelle Lebendigkeit vor uns bethätigt. Zu ſeiner Darſtellung gehört aber, daß es in dieſer Individualiſirung ſein Weſen nicht einbüße, daß es alſo nicht verflacht werde. Die abſolute Aufgabe, welche man an die poetiſche Darſtellung des Böſen ſtellen kann, iſt mithin die, das nur der philoſophiſchen Erkenntniß faßbare Weſen des Böſen ganz in die Beſonderheit, d. h. in die Individualität aufgehn zu laſſen, ſo daß dieſe, trotz ihres metaphyſiſchen Gehaltes, ſich doch als eine von andern unterſchiedene Perſönlichkeit in einer Reihe individueller Lebensäußerungen vor uns entfalte. Dieſe höchſte Aufgabe hat Göthe in der Schöpfung ſeines Mephiſtopheles gelöſt, welche wir darum als eine der höchſten Thaten poetiſcher Produktivität bewundern, weil der Dichter hier die Gegenſätze des reinen, unſinnlichen Begriffs und der ſinnlichen Lebendigkeit zu ihrer vollen Durchdringung genöthigt hat. Göthe überwand durch ſeine außerordentliche Productionskraft in der Bildung ſeines Mephiſtopheles die einſeitigen Gegenſätze, dies Weſen einerſeits nicht zu einer bloßen Allegorie zu verflüchtigen, oder zu einer Perſonification zu verdünnen, andererſeits bei dem mythiſchen Geſchöpf des Volksglaubens nicht ſtehen zu bleiben. Im erſteren Falle wäre die Geſtalt unlebendig geweſen, denn der Dichter hätte, wie bei jeder Allegorie, erſt zu dem Begriffe das entſprechende Bild erfinden müſſen, das alſo niemals den erſtern ganz gedeckt haben würde, während ſich in der ächt poetiſchen Geſtalt immer das Allgemeine und Beſondere ſo durchdringen, daß Jedes dieſer Momente von dem andern völlig durchwachſen iſt. Die Perſonification aber borgt von der Perſönlichkeit nur den Schein und hat deshalb in ſich ſelbſt keine Bewegung und kein ſelbſtſtändiges Leben. Den Gegenſatz dazu bildet das mythiſche Geſchöpf des Volksglaubens, welches aus der mythenbildenden Thätigkeit deſſelben erwachſen, kein Produkt der Reflexion, ſondern der Phantaſie iſt. Dieſes Geſchöpf hat der Volksglaube aufgenommen und mit allen derb ſinnlichen Attributen ausgeſtattet. Es hat im Gegenſatze der bloßen Perſonification des Böſen die Lebendigkeit und Realität für ſich; denn es iſt eine ſinnlich konkrete Geſtalt, an deren Exiſtenz wirklich geglaubt worden iſt. Nur dies mythiſche Weſen konnte der Dichter brauchen und zur Baſis ſeiner Schöpfung machen, weil es, aus der Phantaſie ſtammend, mit der Poeſie ein und denſelben Boden theilt. Aber Göthe hauchte dem Geſchöpf des Volksglaubens den metaphyſiſchen Gehalt des Böſen ein, und machte es auf dieſe Weiſe zu einem Träger der Idee des Diaboliſchen, ohne ihm dadurch etwas von ſeiner ſinnlichen Lebendigkeit zu rauben. Darin liegt alſo das eigentliche Geheimniß dieſer wunderbaren Schöpfung des Dichters, daß er das mythiſche Geſchöpf von ſinnlicher Derbheit und Handgreiflichkeit zu einem Vertreter des tiefſten Begriffs des Böſen geſteigert, oder, was daſſelbe iſt, den Begriff des Diaboliſchen der ſinnlichen Geſtalt des Volksglaubens eingeboren hat. Dadurch ward dem Mephiſtopheles eben ſowohl der Charakter der Individualität, als der philoſophiſche Gehalt geſichert.

Mephiſtopheles konnte in der Tragödie Fauſt natürlich nur ein Moment ſein, denn die Totalität der Idee wird erſt durch den, nur im Prolog erſcheinenden Herrn und durch Fauſt vollendet. Es iſt daher auch kein bloßer Zufall, oder eine Laune, welche den Dichter getrieben hat, lange nachdem das Fragment: Fauſt, gedichtet war, den Prolog im Himmel noch hinzuzufügen. Dies iſt ein Akt tiefſter Anſchauung, hervorgegangen aus der dem Dichter ſich immer mehr aufdringenden Nothwendigkeit, die Stellung des Böſen in der göttlichen Weltordnung ſogleich poetiſch zu verſinnlichen und dadurch auf die endliche Rettung des Menſchen hinauszudeuten. Zur vollſtändigen Erkenntniß des Mephiſtopheles iſt daher ſeine richtige Auffaſſung im Prolog unerläßlich.

Wir finden ſchon alle Elemente des Mephiſtopheles, welche die Tragödie ſelbſt nachher ſo reich vor uns auslegt, im Prologe vorgebildet, den diaboliſchen Humor und die Luſt am Zerſtören. Seine eigentliche Stätte aber iſt die Erde, denn hier ſind Bewegung, Gegenſatz und Kampf zu Hauſe; nur hier hat daher Mephiſtopheles ſeine nothwendige Stelle, während er im Himmel, dem Bilde ewiger Sichſelbſtgleichheit und Gegenſatzloſigkeit, nur auf einen Augenblick geduldet wird. Die ſtrebende Menſchheit, in Fauſt verſinnlicht, bedarf aber des Mephiſtopheles als eines zu ihrem Weſen gehörigen Elementes. Darum überläßt der Herr den Fauſt dem Mephiſtopheles willig, „ihn ſeine Straße ſacht zu führen.“ Schon hierin iſt der Gegenſatz, die Negation als das Treibende, das Leben vor Stockung Bewahrende bezeichnet und dem Mephiſtopheles ſeine nothwendige Stellung zur Menſchheit angewieſen. Ohne ihn wäre überhaupt keine Bewegung, kein Streben, mithin auch keine Entwicklung. Mephiſtopheles ſetzt alſo, und darin liegt ſeine poſitive, ewig heilſame Bedeutung, unabläſſig die Schranke, um den Geiſt dadurch zur Vernichtung der Schranke zu nöthigen, d. h. alſo ſich als Geiſt zu bethätigen. Dadurch iſt er das ſtete Ferment aller Thätigkeit und aller Entwicklung. Mephiſtopheles verneint alſo unabläſſig, und bringt dadurch den Menſchen zur Energie des Bejahens, er treibt ihn aus der Weichheit und Unbeſtimmtheit des Wünſchens und Vorſtellens zur Härte und Beſtimmtheit der That. Da nun aber in der zeitlichen Entwicklung kein Moment eintritt, in welchem die Schranke ſchlechthin überwunden iſt, in welchem alſo die Schranke überhaupt und damit die Entwicklung aufhört, ſo iſt auch Mephiſtopheles Thätigkeit nach dieſer Seite hin eine ewig dauernde; er ſteht und fällt mit der geſammten Menſchheit. Aber dieſe, ſo eben entwickelte Bedeutung, hat Mephiſtopheles nur vor Gott, d. h. im Begriffe des abſoluten Geiſtes. Darum kann auch nur Gott ſelbſt ihn im Prolog der Menſchheit zugeben und ſeine heilſame Thätigkeit anerkennen.*) Mephiſtopheles kann, ſeiner Natur nach, dieſe poſitive Bedeutung, nach welcher er zum Siege des Geiſtes über die ihn beengende Schranke und zum Triumphe des Guten über die Selbſtſucht des Böſen nothwendig iſt, nicht erfaſſen; denn dieſelbe iſt nur ein Moment in der geſammten Thätigkeit des Geiſtes überhaupt. Mephiſtopheles iſolirt dagegen dieſes Moment und macht es zum ausſchließlichen Inhalt ſeiner Natur. Dadurch ſinkt er ſelber aber zum Vertreter der nackten Negation, der nackten Selbſtſucht, herab, die das Leben vernichten will, für welche alſo alles, was iſt, nur die Beſtimmmung hat zerſtört zu werden. So iſt Mephiſtopheles das Princip der Verneinung, der Zerſtörung, der Selbſtſucht, der das Leben und aller Exiſtenz nur inſofern bedarf, als es ihm Stoff zur Bethätigung ſeines Princips der Verneinung darbietet. Das was in der Geſammtthätigkeit des Geiſtes ein heilſam wirkender Faktor und die Bedingung aller Bewegung und Entwicklung iſt, wird, iſolirt, zur bloßen Negation, zur Zerſtörungsluſt, und, im ſittlichen Gebiete, zur Oppoſition des Eigenwillens gegen den vernünftigen Willen, gegen Geſetz und Recht.

Da Mephiſtopheles das, was in der Thätigkeit des Geiſtes überhaupt ein nothwendiges Moment iſt, das Moment der Schranke, des Gegenſatzes, welches den Geiſt zur Bethätigung ſeiner Stärke und Macht aufruft, aus ſeiner Stellung zum Ganzen herausreißt und ſelbſt zum Ganzen machen will, ſo muß auch Mephiſtopheles unabläſſig durch die abſolute Macht des Geiſtes ſeine Ohnmacht erfahren. Dieſe Erfahrung kann nur darin beſtehn, daß ſein Negiren, ſeine Zerſtörungsluſt immer wieder zur Erhaltung des Ganzen verwendet, alſo ſeine Zwecke immer zu den ihm entgegengeſetzten Zwecken verkehrt werden. Darum iſt Mephiſtopheles verurtheilt „als Teufel zu ſchaffen," d. h. immer das Gegentheil von dem hervorzubringen, was er will. In dieſem ſich unabläſſig erneuernden Widerſpruch ſeiner mit ſich ſelbſt, ſtets ins Entgegengeſetzte ſeines Willens verkehrt zu werden, liegt auch ſeine gegen ſich ſelbſt gerichtete Bosheit. Denn in Mephiſtopheles iſt das Gefühl ſeiner eignen Ohnmacht lebendig, ohne doch davon loskommen zu können, denn er iſt eben ſowohl dazu getrieben, ſeine verneinende Thätigkeit immer wieder zu erneuen, als ſtets den Sieg des Lebens über ſeine Vernichtung des Einzelnen zu erfahren.

---

*) Wir beziehn uns dabei auf die Worte des Herrn im Prolog:

Des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß, als Teufel, ſchaffen.

Aus dem Geſagten ergiebt ſich, daß dem Mephiſtopheles nicht minder die Ironie über jede einzelne Exiſtenz beiwohnt, welche ſich für feſt und ſicher hält, als auch der verhaltene Zorn über ſeine Kraftloſigkeit gegen das allgemeine Leben, das der Verneinungswuth des Mephiſtopheles ſpottet.*) Beide Seiten ſind von dem Weſen des Mephiſtopheles untrennbar und beide auch von der Dichtung bewunderungswürdig verarbeitet worden. Die letztere Seite kann ihrer Natur nach nur als ein gleichſam unfreiwilliges Bekenntniß des Mephiſtopheles zur Erſcheinung kommen, wie das bei dem erſten Auftreten deſſelben geſchieht, aber ſie geſtattet der Dichtung keine weitere Darſtellung, weil Mephiſtopheles immer nur mit dem einzelnen Menſchen, alſo mit dem individuellen Leben, in Berührung kommt. Nur der Verlauf der Tragödie kann eigentlich wahrhaft die Ohnmacht des Mephiſtopheles enthüllen, welche der Prolog in Ausſicht geſtellt hat. Der eigentliche Nerv für die poetiſche Darſtellung iſt daher natürlich ſeine ironiſche Haltung, die in den mannigfaltigſten Formen wechſelt. Sie iſt in der Ueberlegenheit des Mephiſtopheles über alle und jede, den Menſchen bewegende, Empfindung und Leidenſchaft begründet. Dies Moment iſt nun von Göthe im Mephiſtopheles auf das reichſte ausgearbeitet und entwickelt worden; in ihm liegt auch ſeine eigentliche Springkraft für die Darſtellung. Dies Moment der Ironie giebt auch den Schlüſſel zu dem Problem, wie Mephiſtopheles zum Humor kommen, wie überhaupt dieſer ihm geliehen ſein könne. Der Humor des Mephiſtopheles muß nämlich ſehr beſtimmt von dem Humor im eigentlichen Sinne unterſchieden werden. Dieſe völlig freimachende Stimmung, welche der ächte Humor hervorbringt, wurzelt nämlich in ſeiner auflöſenden Kraft, durch welche alles Erſcheinende, als unzulänglich, und jede beſondere Gemüthsrichtung, wie jede einzelne Exiſtenz, als der Idee nicht entſprechend, aufgefaßt wird. Durch dieſen Humor löſen wir uns von den Feſſeln jeder uns einſchränkenden Stimmung, jeder uns beengenden Schranke, inſofern wir ſie nämlich in ihrem Mißverhältniß mit der Idee erkennen. Dadurch ſchwebt eben der Humor über alle Beſonderheit der Empfindung, wie der Leidenſchaft, weil er jeden uns einſchränkenden Inhalt, kurz jede individuelle Exiſtenz, als dem Abſoluten nicht entſprechend, auflöſt und jede Schranke überfliegt, welche ſich als eine feſte, unverrückbare Beſtimmtheit aufdringen will. Dieſer ächte, wohlthuende und befreiende Humor ſtammt aus dem tiefſten Lebensquell, und erzeugt auch ſtets in uns das Gefühl des vollſten Lebens. Dieſer Humor iſt der Ausdruck derjenigen Stimmung, in welcher dem Menſchen einerſeits jede endliche Exiſtenz, welcher Art ſie auch ſein mag, nur als eine gegen die Idee verſchwindende erſcheint, andererſeits aber auch die Idee ſich wieder in der endlichſten, geringfügigſten Exiſtenz abſpiegelt. Von dieſem ächten Humor im höchſten Sinn iſt nun der Mephiſtopheliſche Humor weſentlich unterſchieden. Der erſtere ſtammt aus der liebevollen Anerkennung der Idee, mit der verglichen alles Beſondere, jede einzelne Erſcheinung, unzulänglich iſt, welche daher auch von dem humoriſtiſchen Subjekte aufgelöſt wird, während daſſelbe doch zugleich wieder in jeder Erſcheinung ein Abbild der Idee ſucht, und ſich in dieſem Wechſel der Auflöſung und der Herſtellung jeder beſondern Exiſtenz in ihrem Verhältniß zur Idee ſelbſt genießt. Der Mephiſtopheliſche Humor verflüchtigt auch alles Gegenſtändliche und verhält ſich gegen jede Stimmung, jedes Pathos ironiſch, aber es iſt dies nur ein Genuß ſeines ſelbſtſüchtigen Weſens, eine Folge ſeiner, nur auf das Verneinen gerichteten Thätigkeit. Sein Humor kann daher nie behaglich und erquicklich wirken, denn er ſtammt ja nicht aus einer liebewarmen Bruſt, die erfüllt iſt von der Allgegenwärtigkeit des Geiſtes. Der Humor des Mephiſtopheles iſt unheimlich, weil er die nackte, liebloſe Ironie, über alles erſcheinende Leben, über jede den Menſchen befriedigende und beſeeligende Empfindung iſt. So wie ſich in Mephiſtopheles, wie wir gezeigt haben, das, was in der Totalität des Geiſtes nur als das Moment der Schranke und der Individualiſirung erſcheint, für ſich fixirt und daher als Oppoſition gegen alles Lebendige und als Selbſtſucht gegen die ſittliche Freiheit auftritt, ſo iſolirt auch der Mephiſtopheliſche Humor das was in dem ächten Humor nur ein Moment iſt, nämlich die Auflöſung und Verflüchtigung alles Gegenſtändlichen und Beſtehenden, und macht dies zum Ganzen. Der Humor iſt daher bei Mephiſtopheles nur ein nothwendiger Ausdruck ſeines ganzen Weſens, der von dem wahren Humor ſo entfernt iſt, als die verneinende Thätigkeit des Mephiſtopheles von dem Principe, welches die Schranke ſetzet und die Quelle alles individuellen Lebens iſt.

---

*) Wir haben dabei die Hauptſtelle im Sinn, in welcher Mephiſtopheles dieſen Gedanken ausſpricht, indem er ſagt:

> Was ſich dem Nichts entgegenſtellt,
> Das Etwas, dieſe plumpe Welt,
> So viel, als ich ſchon unternommen,
> Ich wußte nicht ihr beizukommen,
> Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand,
> Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!
> Und dem verdammten Zeug der Thier- und Menſchenbrut,
> Dem iſt nun gar nichts anzuhaben.
> Wie Viele hab' ich ſchon begraben!
> Und immer circulirt ein neues, friſches Blut,
> So geht es fort, man möchte raſend werden!

Nachdem wir die Bedingungen, unter welchen das Böſe, als poetiſches Weſen, auftreten kann, entwickelt, und die Grundzüge des Göthe'ſchen Mephiſtopheles daraus abgeleitet haben, wenden wir uns zum Princip ſeiner Darſtellung. So wie Mephiſtopheles in der poetiſchen Conception zugleich, ſowohl das Geſchöpf des alten Volksglaubens, als auch der Vertreter des ſelbſtbewußten Böſen überhaupt iſt, ſo muß auch die dramatiſche Verſinnlichung die verſchiedenen Seiten des Mephiſtopheles zu ihrem Rechte kommen laſſen. Die Darſtellung muß daher eben ſo verſatil, eben ſo mannigfaltig ſein, als das poetiſche Gebilde es iſt. Demnach werden Diejenigen gleiches Recht und Unrecht haben, welche fordern, Mephiſtopheles ſolle durchaus als das derb ſinnliche Geſchöpf des Volksglaubens erſcheinen und ſich als ein Weſen von ſchlechthin außermenſchlichem Urſprunge vor uns bewegen, wie Diejenigen, welche in Mephiſtopheles nur die Nachtſeite der Fauſtiſchen Natur ſehn, das gegen den Geiſt und ſeiner Ueberſchwänglichkeit gerichtete Menſchenthier in der Bruſt Fauſt's. (Moſen und Stahr über Göthe's Fauſt S. 10.) Die Letzteren machen den Mephiſtopheles nur zum Doppelgänger Fauſt's, und verflüchtigen dadurch ſeine individuelle Lebendigkeit zu einer bloßen Perſonification. Nach dieſer Auffaſſung wird Mephiſtopheles nur zu einem Reflex der Nachtſeite, der ſinnlichen ſelbſtſüchtigen Begierde Fauſt's, herabgeſetzt, der alſo keiner ſelbſtſtändigen Individualiſirung fähig iſt, ſondern nur das Konterfei des Menſchengeiſtes in ſeinem Widerſpruch mit der Vernunft darſtellt. Dieſe Auffaſſung muß natürlich die Verſinnlichung des außer- und übermenſchlichen Böſen, die Darſtellung eines Geſchöpfs aus einer andern, als der menſchlichen Sphäre, aufgeben. Beide Weiſen der Verſinnlichung werden alſo Einſeitigkeiten ſein. Die den poetiſchen Mephiſtopheles ſchlechthin deckende Darſtellung wird uns, je nach den Situationen, beide Seiten geben und mit ihnen, wie es die Verhältniſſe fordern, wechſeln müſſen. Aber ſelbſt da, wo Mephiſtopheles in ſeiner menſchlichſten Geſtalt, als Kavalier, vor uns hintritt, um Fauſt in das wüſte, ſinnliche Leben einzuführen, wo er alſo der menſchlichen Natur ſich am meiſten aſſimilirt hat, ſelbſt da ſoll er uns ſeine außermenſchliche Abkunft, ſeine von aller menſchlichen Individualität abweichende Ureigenheit nicht verläugnen. Es ſoll alſo durchaus in der Verſinnlichung kein Moment eintreten, wo wir in Mephiſtopheles nur einen böſen, ſelbſtſüchtigen, tückiſchen, ſchadenfrohen Menſchen, alſo ein nur menſchliches Individuum vor uns haben, ſondern wir wollen immer, ſelbſt durch die Maske des Kavaliers, das außer- und übermenſchliche Böſe hindurchſcheinen ſehn. Mephiſtopheles ſoll uns alſo ſelbſt da ſpecifiſch anders, unheimlicher berühren, als ein Menſch, in dem das Böſe eine individuelle Geſtalt angenommen hat. Mit einem Wort, Mephiſtopheles ſoll in keinem Moment aufhören uns daran zu erinnern, daß er das Böſe ſelbſt iſt, wie es aller menſchlichen böſen Individualität zum Grunde liegt und voraus geht. Die Darſtellung fordert alſo nichts Geringeres, als die Reproduction deſſen, was die Poeſie geleiſtet hat, nämlich die Durchdringung des individuell Menſchlichen und ſchlechthin Böſen, das, wenn es auch in eine beſondere menſchliche Geſtalt eingeht und in eine menſchliche Maske ſchlüpft, dennoch deshalb nicht aufhört, das ſelbſtbewußte Böſe zu ſein, welches alſo gewiſſermaßen immer über der Maske ſteht, die es angenommen hat. Wer das ſinnliche Geſchöpf des Volksglaubens durchgängig feſthält, wie Seydelmann that, der giebt uns zwar ein Weſen, dem man ſeinen außermenſchlichen Urſprung anfühlt, ein Weſen, welches ſeine eigne Gattung iſt, aber er gewinnt ſich nicht den Glauben, daß dies handgreifliche Geſchöpf berücken und verführen könne, er tritt in Widerſpruch mit denjenigen Situationen, in welchen die unheimliche Natur des Mephiſtopheles zwar wohl geahndet wird, aber doch nicht ſinnlich faßbar iſt. Hier ſoll alſo die andere Seite, die *menſchliche*, in ihr Recht eintreten; Mephiſtopheles ſoll ſo weit in die menſchliche Maske, welcher Art ſie auch ſei, untergetaucht ſein, daß ſeine Erſcheinung wohl zuſammenſchnürt und die Menſchen in ſich zurückdrängt, ohne daß ſie doch darin ein wirklich außermenſchliches Weſen *ſinnlich* vor ſich haben. Uns ſchweben natürlich hierbei vorzüglich die Scenen vor, welche uns Mephiſtopheles Verhältniß zu andern Perſonen, als Fauſt, namentlich zu den Frauen, darſtellen. Denn Fauſt weiß ſehr wohl, wen er zum Gefährten hat. Dagegen fordern die Scenen, in welchen ſich Mephiſtopheles in ſeinem eignen Elemente zeigt, wie die erſte, wo wir ihn aus der Hundsgeſtalt hervortreten, alſo aus der Thiernatur in die menſchliche übergehn ſehn, eine Scene, in der er zugleich ſein eignes Princip rein verkündet, ferner die Scenen, in denen er theils zu den phantaſtiſchen Geſchöpfen ſeiner Welt in Beziehung geſetzt wird, wie in der Hexenküche und auf dem Blocksberg, theils als das höhnende diaboliſche Weſen ſelbſt dem zermalmten und verzweifelnden Fauſt gegenüber tritt, dieſe Scenen alle fordern einen ſolchen Ton und Farbe, daß uns daraus das Diaboliſche in ſeiner eigentlichen, von dem Menſchlichen weſentlich unterſchiedenen Natur, verſinnlicht entgegentritt. Eine vollendete Darſtellung des Mephiſtopheles wird daher alle dieſe Seiten zu einem Ganzen vereinigen und keine der entwickelten Elemente ausſchließlich, d. h. auf Koſten des andern, geltend machen.

Wir wenden uns nun der Entwicklung des Mephiſtopheles in den Hauptſcenen unſers Gedichts zu, um dieſelben im Zuſammenhange des ganzen Werkes zu begreifen und den verſchiedenen Ton anzudeuten, den ihnen die Darſtellung zu geben hat. Wir werden uns jedoch zunächſt mit der wichtigen Frage zu beſchäftigen haben, *warum Mephiſtopheles nicht früher im Gedicht erſcheinen kann, als da, wo ihn der Dichter zuerſt eingeführt hat.* Wir ſehn urſprünglich Fauſt den

Qualen der Verzweiflung am Wiſſen Preis gegeben; die Erkenntniß deſſen, was die Welt im Innerſten zuſammenhält, war ſein einziges Ziel, das er vergebens zu erringen hoffte; die Hebel, welche er dazu in Bewegung ſetzte, erwieſen ſich als unzulänglich. Aus ſeinem Mühen iſt ihm nur die Verzweiflung an aller Erkenntniß geworden. Er wagt einen letzten Verſuch, durch *Magie* das ihm verſagte Gut der Erkenntniß zu gewinnen, muß aber daſſelbe Ergebniß wieder erfahren, weil ſich Fauſt durch die Magie, alſo auf übernatürliche Weiſe und auf einmal in den Beſitz deſſen ſetzen will, was der Menſchengeiſt nur durch ſeine eigene Arbeit und ſeine Vertiefung in das Abſolute erringen kann. Der Rückfall in die Verzweiflung, von der die Magie den verzweifelnden Denker befreien ſollte, gebiert den Vorſatz des Selbſtmordes, um ſich durch dieſen Akt auf einmal aus dem unſeligen Zuſtande der Unwiſſenheit heraus zu verſetzen. Nur die Klänge des Oſterfeſtes, welche die ſelige Zeit des gläubigen Verhaltens und des im inbrünſtigen Gebete befriedigten Gemüths wieder in ihm wachrufen, ſchmelzen den Ernſt ſeines Entſchluſſes in eine tiefe Rührung um, in welcher er ſich von neuem der Erde wiedergiebt. Fauſt's Schuld in dieſem erſten Abſchnitt unſeres Gedichts iſt eine *rein theoretiſche*; der ganze Zuſtand ſeines Geiſtes wurzelt allein in dem unabweislichen Verlangen nach Erkenntniß der abſoluten Wahrheit; ſeine Schuld iſt nur die, die Wahrheit, das Unendliche *unmittelbar ſchauen*, alſo ſich der Arbeit und der Anſtrengung des Denkens dazu entſchlagen zu wollen. Fauſt will die Wahrheit, und zwar die ganze, unbedingte Wahrheit, zu ſeinem Eigenthum machen; er ſetzt ſie alſo einerſeits als eine an und für ſich ſeyende voraus, erklärt aber andererſeits ſeine ganze bisherige Thätigkeit für unzulänglich in ihren Beſitz zu kommen. Fauſt hat Recht, inſofern er den Standpunkt der dogmatiſchen Metaphyſik für unfähig erklärt, die Räthſel des Lebens zu löſen, Unrecht, inſofern er überhaupt an der Erkenntniß der Wahrheit verzweifelt und ſich die Arbeit der Vermittlung erſparen will. Wer, wie er, die Stufen zur Erkenntniß des Unendlichen überſpringen und ſich unmittelbar durch den salto mortale der Magie in ihren Beſitz ſetzen will, verkennt das Weſen der Wahrheit, die er für ein ruhendes Seyn nimmt, von deſſen Anſchauung der Menſch gleichſam durch einen Schleier geſchieden ſei, der nur gewaltſam und durch geheime Kräfte gehoben werden dürfe. Die ganze Schuld Fauſt's iſt alſo ein theoretiſcher Irrthum, keine ſittliche Schuld. Aber die Verzweiflung am Wiſſen iſt zugleich die Brücke, welche Fauſt zum praktiſchen Vergehn, alſo zur Schuld im eigentlichen Sinne, forttreibt. Das Leben kann nämlich, weil die Rückkehr zu demſelben nur aus der rührenden Erinnerung an die verſchwundene Zeit kindlichen Glaubens ſtammt, Fauſt nicht wirklich und dauernd befriedigen, weil einer Seits der durch den Zweifel eingebüßte Glaube nicht wieder hergeſtellt werden kann und anderer Seits Fauſt auf dem Wege denkender Erkenntniß zur Wahrheit zu gelangen verzweifelt hat. Dieſe Wiederkehr ſeines unbefriedigten Zuſtandes treibt ihn hinaus zur Sehnſucht nach unbeſchränkter Thätigkeit und nach Genuß. Damit betritt er ein neues Stadium des Lebens. Hier erſt kann der bis dahin verborgene Gegenſatz des Guten und Böſen in ſeiner Bruſt hervortauchen, denn erſt jetzt iſt er im Begriff praktiſch zu werden, aus dem Boden der Theorie zum Handeln und Genießen fortzugehn. Da muß der Gegenſatz des ſittlichen Geiſtes ſich in ihm regen. Mit dieſem Schritt aus dem theoretiſchen Leben heraus in das ungezähmte Verlangen nach Thätigkeit und Genuß muß ſich auch der ganze bisherige Charakter der Schuld verändern. Erſt auf dieſem Uebergange iſt die Möglichkeit eines Konflikts zwiſchen der Sinnlichkeit und der Vernunft, zwiſchen dem ſelbſtiſchen und dem ſittlichen Willen geſetzt. Mephiſtopheles kann alſo erſt da erſcheinen, wo in Fauſt ſich das Bewußtſein dieſes Gegenſatzes der thieriſchen Luſt und der göttlichen Stimme regt. Nachdem dieſer Gegenſatz ſich zur vollſten

Beſtimmtheit im Gemüth des Fauſt entwickelt hat, darf Mephiſtopheles als der perſönliche gewordene Geiſt der Sünde und des Böſen auch vor uns hintreten. Sein Erſcheinen iſt alſo weſentlich durch den ſittlichen Kampf bedingt, in welchen Fauſt übergegangen iſt, wogegen der frühere Wiſſenskampf Fauſt's das Erſcheinen des Mephiſtopheles ausſchließt.

Es iſt ſehr tiefſinnig vom Dichter, daß er den Mephiſtopheles aus der *Thiergeſtalt* erſtehn läßt. Im Thiere erſcheint überhaupt das ſinnliche Verlangen, das nur kreatürliche Streben verſinnlicht. Die erſte Viſion des Fauſt, welche ſich an dem von ihm und Wagner bemerkten Hunde entzündet, der „magiſch leiſe Schlingen zu künftigen Banden um unſere Füße zieht,“ iſt der ſymboliſche Ausdruck für die in Fauſt gährende Luſt, für ſeine zuerſt erwachende Begierde, die ſich der Stimme der Vernunft entgegen drängt. Dieſer beginnende Zwieſpalt in der Bruſt Fauſt's iſt der Boden für das erſte Erſcheinen des Mephiſtopheles. Der aus der Thiergeſtalt ſich entwindende Geiſt iſt das ſelbſtbewußte Böſe, das ſich als die nackte Oppoſition gegen den vernünftigen Willen, wie gegen das ſich immer neugebärende Leben bezeichnet.*) Hier, bei ſeinem erſten Auftreten, iſt Mephiſtopheles ſo weit entfernt, nur das perſonificirte Abbild des Innern des *Fauſt* zu ſein, daß er vielmehr Fauſt ſelbſt erſt über die Natur des Böſen belehrt, alſo in der Erkenntniß der Natur des Böſen Fauſt unendlich überlegen iſt. Man muß hier nur beide Seiten unterſcheiden. Die *Bedingung* des Hervortretens des Mephiſtopheles iſt die ſich regende Begierde Fauſt's, die nach Genuß trachtet, der ihm im Elemente des Denkens verſagt war. Erſt jetzt hat Mephiſtopheles in der Seele Fauſt's einen Halt gewonnen. Da aber Fauſt's Stimmung noch die der unbeſtimmten Luſt eines noch gährenden Triebes iſt, ſo gewinnt ſich auch Mephiſtopheles bei ſeinem erſten Auftreten noch keinen ſichern Eingang in das Gemüth des Fauſt. Die Erſcheinung des ſelbſtbewußten Böſen ſteht Fauſt noch zu fremd, zu unheimlich gegenüber, als daß er ſich ihr anſchließen, einen Pakt mit ihr eingehn könnte. Ja, der ſittliche Geiſt Fauſt's ſetzt dem Mephiſtopheles ſogar noch die Gewißheit ſeiner Ohnmacht gegen die heilſam ſchaffende Gewalt entgegen.*) Deswegen wird auch ſelbſt dem Mephiſtopheles bei dieſer Erinnerung nicht ganz geheuer; er findet die Frucht noch nicht gereift und will Fauſt für jetzt verlaſſen. Fauſt hingegen ſpielt in verwegener Sicherheit mit Mephiſtopheles, ohne zu ahnden, wie nah ihm derſelbe innerlich ſchon ſteht, wie wenig Schritte noch von hier bis zum Vertrage mit des „Chaos wunderlichem Sohne". Die Rollen kehren ſich daher eigentlich um. Während Fauſt mit dem Schein der Ueberlegenheit den Mephiſtopheles als ſeinen Gefangenen anſieht, der in ſeine Macht gegeben iſt und von dem er nichts zu beſorgen hat, iſt er mit demſelben ſchon enger verſtrickt, als er ahndet. Der ſcheinbare Herr fühlt nicht, wie in ihm ſelbſt ſchon alle Bedingungen vorhanden ſind, der Knecht des Mephiſtopheles zu werden. Mephiſtopheles dagegen tritt vor Fauſt ſcheinbar mit dem Gefühl der Schwäche zurück; er will fort, er läßt ſich zur Bitte herab. Aber in allen dieſen Wendungen ſteckt nur die Ironie des Mephiſtopheles, welche dieſe Unterordnung unter Fauſt zu einem Schein aufhebt. Dadurch kommt erſt das wahre Verhältniß zwiſchen Beiden heraus. Mephiſtopheles hat daher auch in der Darſtellung, von dem Momente an, wo er entlaſſen zu werden bittet, allen ſeinen Reden die Farbe jener Ironie zu leihen, aus der wir ſeine Ueberlegenheit über Fauſt wie ſeine diaboliſche Luſt über die Sicherheit des Fauſt heraushören. Dieſe Verkehrung der ſcheinbaren Stärke und überlegenen Haltung des Fauſt gegen Mephiſtopheles in Schwäche und Ohnmacht zeigt ſich aber darin, daß Fauſt den ſüßen Gaukeleien, den ſinnlichen, durch Mephiſtopheles hervorgezauberten Traumgeſtalten erliegt, ein Erfolg, den Mephiſtopheles voraus ſah, als er Fauſt um die Erlaubniß bat, ihm die Zeit durch „ſeine Künſte würdig zu vertreiben.“ Mephiſtopheles wird daher auch die erſten Worte, nachdem Fauſt eingeſchlafen iſt, mit jenem Tone ſprechen, in welchem der Hohn über die Zuverſicht und die Ironie über die vermeinte Stärke Fauſt's liegt. Mit der triumphirenden Gewißheit eines baldigen und zwar erfolgreicheren Wiederſehens ſcheidet Mephiſtopheles.

---

*) In den Worten:

> Ich bin der Geiſt, der ſtets verneint!
> Und das mit Recht; denn Alles was entſteht,
> Iſt werth, daß es zu Grunde geht;
> Drum beſſer wär's, daß nichts entſtünde.
> So iſt denn alles, was ihr Sünde,
> Zerſtörung, kurz das Böſe nennt,
> Mein eigentliches Element.

---

*) Dies iſt in den Worten Fauſt's ausgeſprochen, welche derſelbe dem Bekenntniß des Mephiſtopheles entgegenſetzt:

So ſetzeſt du der ewig regen,
Der heilſam ſchaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfauſt entgegen,
Die ſich vergebens tückiſch ballt!

Wir haben über die Darſtellung dieſer erſten Scene des Mephiſtopheles noch einige Bemerkungen zu machen. Derſelbe tritt als fahrender Scholaſtikus vor uns hin. Sein Koſtüm iſt damit ſchon angedeutet. Im erſten Augenblicke ſieht Fauſt auch nur einen fahrenden Scholaſtikus vor ſich; Beweis, daß Mephiſtopheles nicht grade hier durch Maſke und krallenartige Haltung der Hände die Anſchauung einer mit dem menſchlichen Weſen nichts gemein habenden Erſcheinung zu zeigen braucht. Aber der Ton hat ſich ſogleich in ſeiner ſpecifiſchen Beſtimmtheit anzukündigen. Denn Mephiſtopheles ſpricht hier ſein geheimſtes Weſen, das Princip ſeiner Exiſtenz, unumwunden aus. Die Aufgabe des Darſtellers iſt es nun vor allen Dingen, mit der Luſt am Verneinen und Zerſtören zugleich auch den Grimm über das von ihm ſelbſt eingeſtandene Vergebliche ſeiner Siſyphus-

Thätigkeit auszudrücken. Wir wollen dies unfreiwillige Eingeſtändniß ſeiner Ohnmacht hören und die verhaltene Wuth, daß immer ein neues, friſches Leben circulirt. Sie muß ſich in Lauten hervordrängen, welche das Leben eines gegen ſich ſelbſt gerichteten Grimms verſinnlichen. Wenn irgendwo, ſo hat Mephiſtopheles in dieſem Bekenntniß ſeines Weſens das *Uebermenſchliche* durch die Art der Recitation zur Geltung zu bringen, denn hier iſt er ganz er ſelbſt, und ganz unverhüllt. Ueberall wo Mephiſtopheles ein unfreiwilliges Bekenntniß macht, wo er wider Willen ſeine Ohnmacht in irgend einer Wendung eingeſteht, hat dieſer Ton wiederzukehren und die nächtliche Tiefe des Mephiſtopheles zu erhellen. Die Klippe iſt hier wahr zu ſein in dem übermenſchlichen Sinne, ohne ſich in Verzerrung zu wirren.

In der darauf folgenden Scene ſehn wir Mephiſtopheles als *Kavalier*. Er hat dieſe weltliche Maske angelegt, weil es jetzt darauf ankommt, Fauſt in den Taumel der Sinnenluſt zu ſtürzen und ihn dem grübelnden Denken gänzlich zu entreißen. Mephiſtopheles erſcheint hier als geſchmeidiger Weltmann, der Fauſt zum vollen Genuß des Lebens befeuert. Dies iſt der Köder, wodurch er den Gefährten zu fangen und von ſeinem Urquell abzuziehn meint. Mephiſtopheles Aufgabe iſt es hier, bei aller Geſchmeidigkeit des Kavaliers, bei aller Aufmunterung zum Genuß doch das *diaboliſche* Weſen durchſcheinen zu laſſen. Dazu bietet ihm die Ueberlegenheit, mit welcher er dem Fauſt als Verführer gegenüberſteht, volle Gelegenheit. Mephiſtopheles wird die Stimmung, in welcher Fauſt alle die Mächte des Gemüths zertrümmert, die ihm ſonſt gegolten, und in der er alle Bande des Glaubens und Hoffens, welche ihn noch feſſelten, zerreißt mit einem Gemiſch diaboliſcher Freude, und dem Siegesvorgefühl über den armen Erdenſohn begleiten. Sein Lächeln wird den Ausdruck unheimlichen Hohns und überlegener Ironie haben, wie ſeine Geſchmeidigkeit an eine ſchlangenartige Gewandtheit ſtreifen;

alle dieſe Farben ſo gemiſcht, daß ſich hinter den menſchlichen Zügen des Kavaliers unwillkührlich ein zweites Geſchöpf erhebt, welches die menſchliche Maske gleichſam parodirt.

Wir haben uns jetzt zur Bedeutung des Pakts zu wenden, bei dem wir den nächſten Sinn, in welchem Mephiſtopheles den Vertrag bietet und in welchem Fauſt ihn ſchließt, von der ſo zu ſagen geheimen Bedeutung, die in ihm liegt, unterſcheiden müſſen. Durch die Erkenntniß der letzteren verkehrt ſich der unmittelbare und direkte Sinn zu einer gegenſeitigen Täuſchung der beiden Kontrahirenden, in der die Rechtfertigung der Vorausſage des Herrn im Prolog angedeutet iſt.

Dem Wortverſtande nach verbindet ſich Mephiſtopheles hier zum Dienſte Fauſt's, und fordert, wenn ſie ſich drüben wiederfinden, die Knechtſchaft Fauſt's als Erſatz, ein Pakt, in welchen Fauſt freiwillig eingeht. Näher wird dieſer Vertrag dann dahin beſtimmt, daß Fauſt erklärt, dem Mephiſtopheles in dem Augenblicke angehören zu wollen, ſobald er ihn durch Genuß betrügen und zum Ausruf der Befriedigung bringen könne.*) Fauſt geht den Pakt ein, weil er ihm das letzte, verzweiflungsvolle Mittel ſcheint, ſich von ſeiner raſtloſen Unruhe und dem Gefühl einer immer wiederkehrenden Leere zu befreien. Fauſt will den vollen Kelch des Sinnengenuſſes leeren, um ſich dadurch für das vergebliche Schmachten nach Erkenntniß zu entſchädigen. Aber indem Fauſt dieſen Pakt ſchließt, iſt er ſelbſt von dem vergeblichen Abmühen des Mephiſtopheles durchdrungen; er geht ihn mit der ſchmerzlichſten Gewißheit ein, daß ſelbſt ein ſich über-

---

*) Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke ſchallen,
Dann biſt du deines Dienſtes frei,
Die Uhr mag ſtehn, der Zeiger fallen,
Es ſei die Zeit für mich vorbei!

ſtürzender Wechſel ſinnlicher Luſt, der immer ſchäumende Becher des Genuſſes, ihm nimmermehr Befriedigung gewähren könne; daß alſo die Verzweiflung ſich unabläſſig erneuern werde. Fauſt will ſich durch den Vertrag vielmehr übertäuben und dem unſeligen Gefühl eines unbefriedigten Daſeins entfliehn, weiß aber zugleich, daß aus dieſen Freuden ihm die Quellen der Seligkeit nimmer ſprudeln werden. Durch dieſe Gewißheit, die Fauſt mitten im Schließen des Pakts mit Mephiſtopheles ergreift, iſt er unbewußt an das Göttliche, an die ewige Macht des Geiſtes gefeſſelt. Dieſe Gewißheit hält ihn unſichtbar in dieſem Taumel aufrecht und zeigt ihn uns im Augenblick der ſcheinbar höchſten Entfremdung von Gott grade mit den unlösbarſten Banden an denſelben gebunden. Dies iſt die Rechtfertigung des Worts des Herrn, welches derſelbe im Prolog an Mephiſtopheles gerichtet hat.*) Für Mephiſtopheles kann aber dieſer eſoteriſche Sinn des Pakts nicht exiſtiren. Für ihn iſt nur die frohe Ausſicht, durch dieſen Vertrag Fauſt unwiderbringlich an ſich gekettet und von ſeinem Urquell abgezogen zu haben. Mephiſtopheles ſteht daher dem Fauſt, als dieſer einſchlägt, mit Siegesgewißheit gegenüber und mit diaboliſchem Hohne, mit dem er in dem ſchmerzlichſten Erguſſe Fauſt's nur ein unentfliehbares Opfer erblickt. Dem aus tiefer, unbefriedigter Bruſt hervorbrechenden Verlangen Fauſt's, die Schmerzen der ganzen Menſchheit durchzuempfinden, ſein Selbſt zu ihrem Selbſt zu erweitern, ſetzt Mephiſtopheles die Berufung auf die Gränzen der Menſchheit, für welche die Dämmerung nur tauge, ſpöttiſch entgegen.**) In

---

*) Wir meinen die Worte des Herrn zu Mephiſtopheles:
Und ſteh' beſchämt, wenn du bekennen mußt,
Ein guter Menſch in ſeinem dunklen Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

**) Wir haben dabei die Worte des Mephiſtopheles im Sinn:
Glaub' unſer einem, dieſes Ganze
Iſt nur für einen Gott gemacht!

das wilde Leben ſoll Fauſt hineingeriſſen, hier ſollen die Schmerzen unbefriedigten Wiſſens zum Schweigen gebracht werden. In dieſem Sinne weiſt Mephiſtopheles mit verachtender Ironie auf die Vertiefung in die Speculation hin, welche von dem vollen Leben abziehe.*) Im Munde des Mephiſtopheles iſt der ſpöttiſche Blick auf den Menſchen, der ſpeculirt, der Ausdruck ſeiner Verachtung gegen das theoretiſche Verhalten überhaupt, gegen das Sinnen und Grübeln, welches den Menſchen in das Reich des Gedankens erhebt; die ſchöne grüne Weide umher iſt ihm das volle ſaftige Leben mit allen ſeinen Genüſſen, das er preiſt, weil hier ſeine Macht, ſeine Erndte beginnt. Im Intereſſe des Mephiſtopheles iſt es daher, Fauſt vor jedem Rückfall in das Denken zu bewahren, weil dieſes ihn dem ſinnlichen Leben entfremdet und ſeinem Einfluſſe entzieht. Wer ſich im Mephiſtopheliſchen Sinn auf die Ironie über die Speculation beruft, der verachtet ſie im Intereſſe der Sinnenluſt, denn dieſe iſt ihm die ſchöne grüne Weide. Aber wie Mephiſtopheles ſelbſt, ſo haben auch ſeine allgemeinen Ausſprüche immer auch eine Wahrheit, nur von einem andern Standpunkte aus. Wie es das poſitive, ſo zu ſagen, ewige Moment des Pakts iſt, daß Mephiſtopheles ſich dem Menſchen zugeſellt, um ihn vor Erſchlaffung zu bewahren, um ſeine Kraft herauszufordern, ſeinem Streben ins Gränzenloſe die heilſame Schranke zu ſetzen, ſo hat auch dieſer Spott des Mephiſtopheles auf die

---

Er findet ſich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finſterniß gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

*) In den an Fauſt gerichteten Worten:

Drum friſch! Laß alles Sinnen ſein
Und grad' mit in die Welt hinein!
Ich ſag' es dir, ein Kerl, der ſpeculirt,
Iſt wie ein Thier, auf dürrer Heide
Von einem böſen Geiſt im Kreis herumgeführt,
Und rings umher liegt ſchöne, grüne Weide.

Dürre der Speculation, gegen die Friſche des Lebens, ſeine ſehr poſitive Bedeutung, nur von dem univerſellen Standpunkt der Idee aus. Da iſt denn der *poſitive* Kern dieſer Ironie der Spott gegen die *Einſeitigkeit des nur theoretiſchen Verhaltens*, gegen jede Vertiefung in die Speculation, die uns dem Leben entfremdet und für die Praxis des Lebens untauglich macht. Da erſcheint das Speculiren freilich als dürre Haide, inſofern es vom Handeln, vom Geſtalten und Umgeſtalten der Wirklichkeit entfernt, inſofern es das, was nur die eine Seite des Lebens und des Menſchen iſt, zum Eins und Allem macht und das *Grübeln* an die Stelle der *That* zu ſetzen Gefahr läuft. Dieſer Sinn iſt aber dem Mephiſtopheles eben ſo verborgen, als der poſitive Sinn des Pakts; denn beide ſind nur für denjenigen Standpunkt, für welchen Mephiſtopheles ſelbſt ein nothwendiger Faktor in aller menſchlichen Thätigkeit und Entwicklung iſt; im Munde des Mephiſtopheles aber muß ſich jede ewige Wahrheit zu einer Unwahrheit verkehren, weil ſeine ganze Exiſtenz ja auf der Iſolirung des Momentes der Verneinung und der Beſchränkung beruht, welches er in die ausſchließlich vernichtende und zerſtörende Thätigkeit und in die Oppoſition der Selbſtſucht gegen den vernünftigen Willen verkehrt hat.

Ein *Schüler* zeigt ſich auf dem Gange. Mephiſtopheles legt die Kleidung Fauſt's an, um den Schüler zu empfangen. Gleich nach Fauſt's Abgang hören wir aus *Mephiſtopheles* Munde jene berühmten Worte*), in welchen er ſeinen Hohn über die Verachtung von Vernunft und Wiſſenſchaft ausſpricht

---

*) Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft,
Des Menſchen allerhöchſte Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeiſt beſtärken,
So hab' ich dich ſchon unbedingt —
Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn.

und darin den eigentlichen Geiſtestod des Menſchen erblickt. Dieſe Worte erſcheinen allerdings mit dem Weſen des Mephiſtopheles im Widerſpruch. Der Geiſt der Verneinung kann nicht wohl die Macht der Vernunft und Wiſſenſchaft freiwillig anerkennen, durch deren Verachtung ſich der Menſch zu Grunde richte. Mephiſtopheles verläßt offenbar hier ſeinen Standpunkt und ſtellt ſich auf den entgegengeſetzten. Denn Mephiſtopheles kann wohl, indem er bei ſeinem erſten Erſcheinen ſein Weſen als das der Sünde und Zerſtörung ausſpricht, mit innerm Grimm ſeine Ohnmacht gegen das ſich immer erneuernde Leben eingeſtehn, aber er kann nicht wohl freiwillig in einem Monologe Vernunft und Wiſſenſchaft preiſen, weil ſie ja den Menſchen ſeinem Reiche entziehn. Offenbar guckt hier aus Mephiſtopheles plötzlich der Dichter hervor, der ſich in dieſen Worten in ſeiner Indignation gegen die Verächter der Kunſt und Wiſſenſchaft Luft macht. Dem Darſteller bleibt nur der Ausweg, dieſem ganzen Monologe den Ton mephiſtopheliſchen Hohnes zu geben, der aus der Gewißheit ſeines Sieges über Fauſt ſtammt. In dieſem Sinne betrachtet er den abgehenden Fauſt als ſein ihm ſicheres Opfer, da er die Gaben von ſich gewieſen hat, welche den Menſchen vor Allem dem Böſen gründlich entreißen können. Daran ſchließt ſich dann der Ausdruck diaboliſcher Freude, wie er langſam und ſicher ſein Opfer dem Untergange zuführen will.

Die bewunderungswürdige Scene zwiſchen Mephiſtopheles und dem andächtig und autoritätsgläubig herannahenden Schüler hat für den erſteren beſonders die Schwierigkeit, in dem docirenden Profeſſorton uns zugleich die Ironie über den gelehrten Pedantismus und den Humor über den ganzen Zuſtand der Wiſſenſchaften zu verſinnlichen. Der Dichter hat in dieſer Scene vorzugsweiſe den Standpunkt der Wiſſenſchaften in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gegenwärtig, welcher, als dem Bedürfniſſe eines gereifteren Geiſtes nicht entſprechend, nur ironiſch behandelt werden kann. Deshalb iſt auch Mephiſto-

pheles ganz folgerichtig das Organ dieſer humoriſtiſchen Verſpottung, denn er löſt in der Maske des Fauſt die wiſſenſchaftlichen Zuſtände einer Zeit auf, welche mit ihrer Sehnſucht und ihren Forderungen dieſen Boden ſchon verlaſſen hatte. Da der jedesmalige Standpunkt der Philoſophie den relativen Höhepunkt der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß einer Zeit bezeichnet, ſo verweilt auch der Dichter am längſten und mit der freiſten Kraft ſeines Humors bei der Schilderung der philoſophiſchen Wiſſenſchaft. Zuerſt verhöhnt daher Mephiſtopheles die formale, das volle Leben in bloße Abſtraktionen verflüchtigende, den Geiſt abtödtende Logik und die dogmatiſche Metaphyſik. Nicht beſſer ergeht es der Jurisprudenz und der Theologie. Während die erſtere am Widerſpruch zwiſchen dem poſitiven Rechte und dem Rechte der Vernunft unheilbar krankt, muß die Theologie vor dem Zweifel und dem Widerſpruch fliehen, um nicht das tödtliche Gift damit einzuſaugen. Sie kann nur unter der Bedingung einer den Widerſpruch ausſchließenden Autorität des Buchſtabens beſtehn. In der Medizin aber befreit ſich Mephiſtopheles ſelbſt humoriſtiſch von dem docirenden Tone; hier entfaltet er die bisher eingezogenen Flügel der Lüſternheit und zugleich der Verſpottung alles abſtrakten Denkens. Der Schüler aber iſt in einen Wirbel hineingeriſſen, aus dem er nicht heraus kann. Die Verhöhnung der drei erſten Fakultätswiſſenſchaften hatte ihm den Boden unter den Füßen weggezogen und die Schilderung der Medizin ihn der ſinnlichen Luſt in die Arme geworfen. Das aber iſt die eigentlich mephiſtopheliſche Freude, den angehenden Jünger der Wiſſenſchaft innerer Haltungsloſigkeit Preis zu geben. Auch hier, wie bei dem dem Schüler, auf ſeinen Wunſch, in das Stammbuch eingezeichneten Spruch*), muß man wieder den mephiſtopheliſchen Sinn von dem poſitiven Gehalt, der darin liegt, wohl unterſcheiden. Denn Mephiſtopheles will nur unruhig machen, um dadurch für ſich zu arbeiten. Aber dieſe Auflöſung der geſammten Fakultätswiſſenſchaften auf ihrem damaligen Standpunkte bietet auch wieder den poſitiven Kern, daß nur durch ſie eine Entwicklung, und eine Regeneration der Wiſſenſchaft möglich war, daß alſo ihre Negation ein nothwendiger Durchgangspunkt zu einer höheren Stufe der Erkenntniß iſt. Indem Mephiſtopheles dem Schüler die Stelle des alten Teſtaments: „Ihr werdet ſein wie Gott, wiſſend, was gut und böſe iſt," als Geleitsſpruch durchs Leben mitgiebt, faßt er ebenfalls, ſeiner Natur nach, nur die eine Seite dieſer Worte im Sinn der Schlange, um den Schüler, durch die Berufung auf ſeine Gottähnlichkeit, zur Sünde, zum Widerſtand gegen das Geſetz zu verlocken. Die poſitive Seite, daß die Freiheit und das Wiſſen des Böſen und Guten der Quellpunkt der wahren Gottähnlichkeit ſind, iſt dem Mephiſtopheles natürlich verſchloſſen.

---

*) Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.

Fauſt und Mephiſtopheles bereiten ſich jetzt zum Ausflug in die kleine und große Welt vor. Denn Fauſt ſoll durch den Gefährten allmälig in Sinnenluſt eingewiegt werden. Der neue Lebenslauf Fauſt's beginnt. Der erſte Kreis, in welchen Mephiſtopheles den Fauſt geleitet, iſt die Zeche luſtiger Studenten, ein Bild der Roheit und Brutalität, das Fauſt anwidert und welches Mephiſtopheles Gelegenheit bietet, ſeinen ausgelaſſenen Humor an dieſem Volke zu zeigen, das „den Teufel niemals ſpürt und wenn er es beim Kragen hätte." Man muß Mephiſtopheles das Behagen in dieſem Kreiſe anfühlen, verbunden mit dem überlegenen, derben Spott, welchen er über die losgebundene Geſellſchaft ausgießt. Mephiſtopheles waltet unſichtbar mitten unter ihnen, ohne daß ſie ſeine Exiſtenz ahnden; ſein Erſcheinen giebt uns gleich die Schilderung des Geiſtes, der hier herrſcht. Mephiſtopheles läßt ſich in dieſer Geſellſchaft herab, auch ein Lied zum Beſten zu geben; er ſingt das Lied vom Floh; ein Geſang, der zwiſchen einem Summen und Singen mitten inne ſchweben muß; denn es ſoll etwas Infernales, vom muſikaliſchen Ton ſich Unterſcheidendes aus dieſem Liede heraustönen; ein Ton, den Seydelmann bewunderungswürdig traf. Denn der Geſang, der Ausdruck der empfindenden Seele, iſt Mephiſtopheles fremd, er kann daher auch kein heitres, harmloſes Lied geben. Die Hexenküche hat im Organismus des Ganzen die Bedeutung, die Verjüngung Fauſt's zu bewirken, durch welche er für die ſinnlichen Genüſſe des Lebens befähigt wird. Hier iſt nun Mephiſtopheles in ſeinem eigentlichen Elemente; in dieſem Reiche der Hexen und der Thiere iſt er der Herr und König; hier wird daher ſein ganzes Erſcheinen, wie ſein Ton die diaboliſche Natur völlig herauskehren, denn an dieſem Ort fällt jede Abſicht, ſein eigentliches Weſen zu verhüllen, fort. Zunächſt liegt es ihm ob, Fauſt, dem dieſes tolle Zauberweſen anwidert, gefügig zu machen. Er räth ihm zur Verjüngung die raſtloſe körperliche Arbeit, ein Leben in beſchränktem Kreiſe, ein ſtill genügſames Daſein, wohl wiſſend, daß von dem ins Ungemeſſene ſtrebenden, nach Genuß dürſtenden Fauſt ein ſolcher Rath werde zurückgewieſen werden. Zu den Thieren iſt Mephiſtopheles zärtlich, liebkoſend, das Entzücken Fauſt's aber über das himmliſche Frauenbild begleitet er mit diaboliſcher Freude, weil dies der Haken iſt, mit welchem er denſelben am ſicherſten an ſich feſſeln zu können hofft. Die Stimmung ſetzt ſich auch in der folgenden humoriſtiſchen, die Sinnenluſt Fauſt's anfachenden Rede fort. Aber das Behagen des Mephiſtopheles weicht plötzlich einer hölliſchen Wildheit und einem infernalen Zorne, mit welchem er der herunter fahrenden, nach ihm und Fauſt Flammen ſprühenden Hexe begegnet. Mephiſtopheles hat nur einen Moment wilden Zorns; dem Menſchen gegenüber kann derſelbe nicht hervortreten, weil er hier entweder in der Stimmung der Ironie, der Schadenfreude, oder im Vorgefühl gelingenden Sieges iſt. Gott gegenüber bleibt ihm nur der verzehrende Grimm über ſeine Ohnmacht; aber hier in derjenigen Welt, in der er ſich als Herr weiß, hier dürfen auch auf einen Moment ſelbſt Zornesflammen aus ihm hervorſprühn, ſobald er ſeine Herrſchaft verkannt glaubt. Sein Zornesausdruck muß daher den Charakter diaboliſcher Wildheit und eines entfeſſelten Grimms haben, vor dem die Hexe zerknirſcht zuſammenſinkt. Aber gleich darauf greift er wieder nach dem Tone des Humors und verſpottet jene Kultur, welche das Geſpenſt des Böſen begraben zu haben meint, während daſſelbe ſeinem Weſen nach mitten unter ihr lebt und wirkt. Dieſer Humor ſteigert ſich bei den Beſchwörungsformeln der Hexe zur frechſten Luſt, indem er darin ſpöttiſche Hindeutungen auf chriſtliche Lehren erblickt, gegen welche er ſich hier durch den tollen Humor, welcher die ganze Scene beherrſcht, Luſt macht. Den Gipfel ſeines Behagens aber bildet der Moment, in welchem Fauſt den ihm bereiteten Trank wirklich nimmt. Denn mit dieſem Akt ſcheint ihm Fauſt einen Schritt weiter in ſeiner neuen Lebensbahn gekommen. Der Ton des Mephiſtopheles kann bei allen dieſen Ceremonien, welche die Bereitung des Trankes begleiten, nicht geſättigt genug von Luſt und Behagen ſein; man muſt es ihm anhören, daß er Fauſt jetzt ſchon mit einer gewiſſen Zuverſicht den ſeinen nennt und daß derſelbe in dieſe Bahn der Sinnenluſt unwiderſtehlich hineingeriſſen iſt. Die letzten Worte der Scene wird Mephiſtopheles daher mit dem Ton einer triumphirenden Genugthuung ſprechen, welche ihres Sieges ſchon im Voraus gewiß iſt.

Das Verhältniß des Mephiſtopheles zu Gretchen und der kuppleriſchen Marthe iſt nicht ſchwierig aufzufaſſen. Unter allen Verhältniſſen hat Mephiſtopheles hier am meiſten den ſinnlichen Teufel, den Teufel mit Hörnern und Pferdefuß zu verſtecken, weil er beiden Frauen durchaus menſchlich erſcheint. Freilich wirkt er auf Gretchen unheimlich, er erfüllt ſie mit geheimen Grauen; ſeine tückiſche Schadenfreude, ſeine grinſende Luſt erfüllen dieſe tiefe und kindliche Natur mit einem unbezwingbaren Widerwillen, aber immer erſcheint er ihr doch als ein

Menſch, als der menſchliche Gefährte des Fauſt. Mephiſtopheles hat alſo in ſeiner äußern Erſcheinung das Diaboliſche hier am meiſten zu verbergen und das innerlich Diaboliſche dagegen am meiſten hervorzukehren. In dieſen Scenen mit Gretchen werden daher Ton und Blick den Teufel nur in dem Sinn in ſich aufzunehmen haben, daß ſie die ganze Scala der Vorſtellungen abſpiegeln, welche die wachſende Leidenſchaft der Liebenden in Mephiſtopheles erweckt. Gleich das erſte Erſcheinen Gretchens nöthigt Mephiſtopheles das Bekenntniß ab, daß er über dieſe keine Gewalt habe. Denn die Unſchuld, in der die Gegenſätze des Guten und Böſen noch ungeſchieden ruhen, iſt kein Objekt für Mephiſtopheles; es kommt daher zunächſt darauf an, Gretchen aus dieſem erſten Stadium herauszutreiben. Dies geſchieht durch **die Erweckung weltlicher Luſt in der Freude am Schmuck und** in der Verheimlichung des wiederholten Geſchenkes vor der Mutter. Mephiſtopheles ſpinnt die Fäden eben ſo geſchäftig, als bedächtig; denn es liegt ihm eben ſo viel daran das Verhältniß Fauſt's zu Gretchen auf dem Grunde ſinnlicher Luſt zu befeſtigen, als mit aller Vorſicht und Liſt ſein Opfer zu umſtricken. Mephiſtopheles drängt Fauſt ordentlich vorwärts, denn die angefachte Sinnlichkeit ſoll zum Verderben des letzteren hinwirken; darum ſtrengt Mephiſtopheles ſein Sinnen an, um die Berückung Gretchens zu beſchleunigen; darum ergreift ihn ſelbſt der Zorn, als das erſte Schmuckkäſtchen durch die fromme Einfalt der Mutter Gretchens zum Geiſtlichen gewandert iſt. Die Erzählung ſelbſt iſt ein Solitair diaboliſchen Humors, in den ſich der erſte Aerger über ſeine vergebliche Mühe und die neugeforderte Anſtrengung auflöſt. Mephiſtopheles kann, ſeiner Natur nach, im Aerger nicht verharren, weil er ſich ſogleich durch den Hinblick auf ſeine unerſchöpflichen Mittel und ſeine ſtets ſiegreiche Liſt über den Affekt des Aergers hinaufſchwingt. Darum malt er in der Erzählung des der Kirche übergebenen Käſtchens mit einem wahren Genuß den ganzen Vorgang aus, indem er ſeinen Spott nicht minder über die fromme Einfalt der Mutter, als über die Selbſtſucht der Kirche in ihren Dienern ergießt und endlich in Fauſt die Luſt zu Gretchen von neuem anfacht. Hatte das erſtemal der kirchliche Sinn ſeinen Zweck vereitelt, ſo ſoll die Hülfe des verführenden Weibes ihm das zweitemal ſeinen Raub ſichern.

Mephiſtopheles muß in ſeiner erſten Zuſammenkunft mit Marthe und Margarethe gleich den Ton ſehr beſtimmt gegen die beiden Frauen abſchatten. Der Marthe gegenüber fühlt er ſich augenblicklich als der humoriſtiſche Teufel voll Frechheit und Luſt über das verworfene Weib, das ihm zu ſeinen Zwecken wie auserleſen ſcheint. Bei dem Anblick Gretchens aber überfliegt ihn ſelbſt eine gewiſſe Lüſternheit, indem er an das Entzücken denkt, welches die Leidenſchaft dieſer tiefempfindenden Seele verheißt; und während er zur Marthe grelle, kecke Farben der freigelaſſenſten Luſt nimmt, tritt er, um nichts zu verderben, in der Berückung Margarethens leiſe, behutſam auf, wählt zarte Farben und theilt ſeinen Worten ſogar einen Hauch ſüßen Behagens mit, aus dem wenigſtens Gretchen die diaboliſche Luſt nicht herauswittert. Die Geſchäftigkeit verdoppelt ſich indeß, das Feuer muß geſchürt werden, jetzt, oder niemals ſcheint ihm Fauſt dem Sinnenrauſche erliegen zu müſſen. Sein Humor wird daher mit dieſer Ausſicht auch freier, ſeine Luſt an dem Verhältniß wächſt mit der Leidenſchaft Fauſt's. Dieſe Stimmung hat der Spaziergang mit Marthe zu verſinnlichen. Beide löſen das in Liebesleidenſchaft ſich immer mehr vertiefende Paar, Fauſt und Gretchen, ab und bilden gewiſſermaßen die ironiſche Kehrſeite der Liebenden, die Karrikatur der Liebesluſt. Es iſt dieſer Moment in der Erſcheinung Mephiſtopheles derjenige, in welcher ſein Humor die keckſte Farbe gewinnt; weder vorher, noch nachher iſt er in ähnlicher Luſt; vorher ließ ihn die Haſt und Geſchäftigkeit in der Schürzung des Knotens nicht dazu kommen; ſpäter iſt er durch den wiedererwachenden Trieb Fauſt's nach Kontemplation und den emportauchenden Schmerz deſſelben über das Unheil, das er Gretchen bereitet, ernſter beſchäftigt. Mephiſtopheles hat nur dieſen einzigen Moment, in welchem er auf der Höhe des Spottes und des freigelaſſenen Humors ſteht. Denn er wirft ſeine Strahlen nach zwei Richtungen hin, einmal ironiſirt ſein jedesmaliges Erſcheinen den Liebesernſt Fauſt's und Gretchens; er folgt ihnen mit dem Vorgefühl eines unausbleiblichen Sieges, dann aber gewährt ihm die Zudringlichkeit der kuppleriſchen Marthe noch das Behagen einer unerſchöpflichen Freude an dem immer abgleitenden Angriff des frechen Weibes. In dieſer Scene darf ſich daher die diaboliſche Natur des Mephiſtopheles nach der Seite der Ironie ganz heraus kehren. Mit dem ſarkaſtiſchen Hinblick auf das Liebespaar, das eben Seele gegen Seele ausgetauſcht hat, ſchließt Mephiſtopheles die Scene. Der Fall Gretchens durch Fauſt's Schuld ſcheint ihm unwiderruflich geſichert.

Fauſt hat ſich indeſſen, auf Augenblicke durch die Liebe des reinen Mädchens erhoben, in die Waldeinſamkeit geflüchtet; ein tiefer Schmerz durchzieht ſein Innerſtes; die Sehnſucht von dem Gefährten loszukommen und die Trauer, an ihn gebunden zu ſein, beſtürmen ſein Gemüth. Mephiſtopheles erblickt mit Recht in dieſer Flucht eine Entfremdung Fauſt's von ihm. Er ſucht ihn daher eiligſt auf und dringt haſtig mit herbem Spott ein auf ſein wiederkehrendes Sinnen und Grübeln, auf die Abkehr vom Leben zur Dürre der Speculation, von der er nur eben erſt geheilt worden ſei. Er erniedrigt Fauſt vor ſich ſelbſt, er zeigt ihn klein, ohnmächtig, feig; alles in raſcher Aufeinanderfolge, denn ihm iſt jede Minute koſtbar, um den der Sinnenluſt ſchon den Rücken kehrenden Gefährten, derſelben mit vollen Segeln wieder zuzuführen. Nun wendet er den Blick Fauſt's zum Liebchen, das ſich abhärmt, und mißt in dieſer Schilderung des tiefer Schwermuth Preis gegebenen Gretchens jeden Tropfen des Schmerzes, der Sehnſucht, der tödtenden Herzensangſt des trauernden

Liebchens dem ſinnlich überſinnlichen Freier zu. Wie eine Schlange umſtrickt er Fauſt langſam und ſicher; derſelbe muß Gretchens Qualen als ſein unſeliges Werk empfinden. Mephiſtopheles aber kommt es dabei nur darauf an, den Entflohenen der Sinnenluſt wieder zurückzugeben. Kein Zürnen gegen Mephiſtopheles, keine Beſchuldigung ſeiner Verführung ſchreckt denſelben; in allen dieſen Wendungen ſieht er nur die Ohnmacht Fauſt's, der er die unerſchütterliche Ironie entgegenſetzt und den Spott gegen das, was der Natur Fauſt's das Entſetzlichſte iſt, gegen die Halbheit des Bewußtſeins, das weder den Muth hat mit dem Teufel zu brechen, noch ſich ihm feſt zu verbinden.

Der zu Gretchen zurückgekehrte Geliebte empfängt von derſelben die Zuſicherung unbedingteſter Hingebung. Damit iſt in Mephiſtopheles die ganze diaboliſche Luſt zurückgekehrt. Dieſe hat jetzt den Charakter des Hohnes über den in Schuld hineingeriſſenen und doch ſich noch gegen ſein Unrecht bäumenden Fauſt. Nun iſt Mephiſtopheles, nach Gretchens Zugeſtändniß ihrer rückhaltloſen Hingebung, ſeines Sieges über Fauſt ſicher; er fürchtet nicht mehr, wie früher, einen Abfall, er bedarf daher auch nicht mehr der Liſt. Sein Hohn kehrt ſich jetzt gegen den auftauchenden ſittlichen Affekt, gegen den Glauben an Gretchens ächte tiefe Leidenſchaft, wie gegen ihre Sorge um Fauſt's Seelenheil. Dieſer aber vermag dem ſtechenden verwundenden Hohne nur noch die tobende Schmähung entgegenzuſtellen, welche nur zu ſehr verräth, wie ſehr Fauſt die Wahrheit dieſes diaboliſchen Spottes gegen ihn innerlich anzuerkennen gezwungen iſt.

Mit dem ſittlichen Fall Fauſt's und Gretchens wächſt natürlich auch Mephiſtopheles Behagen. Das Erſcheinen Valentins, des tief verletzten Bruders Gretchens, der die Schande der Schweſter an dem Verführer zu rächen brennt, erfüllt Mephiſtopheles mit einer diaboliſchen Luſt, in der er die Walpurgisnacht ſchon vorfühlt. In dieſer Stimmung ſingt er das Lied, welches über die durch Liebe Gefallene noch Hohn ſpricht. Valentin ſoll dadurch hervorgelockt und die neue Verletzung durch den Tod deſſelben von der Hand Fauſt's herbeigeführt werden. Mephiſtopheles ſteht dem Gefährten tapfer zur Seite; durch ihn gelingt es, Valentin den Todesſtoß zu geben. Beide ergreifen die Flucht. Obgleich Mephiſtopheles, als das Princip der Verneinung und der Sünde, ſich eigentlich nicht wie ein menſchlicher Charakter entfalten und wachſen kann, ſo muß man ihn dennoch, mit den zunehmenden Freveln Fauſt's, ſeine diaboliſche Natur immer ungezügelter und unverhüllter hervorkehren ſehen. Darin kann bei ihm der einzige Fortſchritt beſtehn. Der Hohn wird teufliſcher, der Blick ſtechender, das Lächeln unheimlicher, die Bewegung ſchlangenartiger erſcheinen; das Diaboliſche entäußert ſich ſeiner Hülle immer mehr, Ton, Haltung und Gebärde ſtreifen den Schein des Menſchlichen immer entſchiedener ab, um die diaboliſche Natur ganz an die Oberfläche treten zu laſſen. Daß dies auch mit der Dichtung übereinſtimmt, beweiſt die nachfolgende Walpurgisnacht, in welcher Mephiſtopheles in ſeinem eigentlichen Elemente iſt, wo alle Radien des Diaboliſchen ſich vereinigen. Hohn, wüſte Sinnlichkeit, thieriſches Wohlbehagen, vernichtender Spott, Gefühl ſeiner Herrſchaft, alle dieſe Elemente der Mephiſtopheliſchen Natur gehn hier in einen Brennpunkt zuſammen.

Aber grade auf dieſem Gipfel der Luſt und der Herrſchaft des Mephiſtopheles beginnt auch ſchon der Rückſchlag des ſittlichen Geiſtes, der ſich für ſeine furchtbaren Verletzungen rächt und die Verkündigung des Herrn im Himmel zu rechtfertigen beginnt. Symboliſch ſehn wir am Schluß der Walpurgisnacht die Vorzeichen der rächenden Gerechtigkeit in der Viſion Fauſt's, der ein blaſſes ſchönes Kind mit geſchloſſenen Füßen von fern erblickt, das dem guten Gretchen gleicht, ein Anblick, von dem ihn Mephiſtopheles ablenkt, weil es dabei Niemand wohl wird. Denn im Intereſſe des Mephiſtopheles iſt es, jede Vertiefung Fauſt's in ſein Vergehn abzuwenden. Ja auch auf das letzte

Schickſal, welches dem unglücklichen Gretchen durch die weltliche Gerechtigkeit beſchieden iſt, deutet der Schluß der Scene hinaus. Damit aber hebt der Sieg des göttlichen Geiſtes ſchon indirekt an. Dieſer bricht aber auch in ganz direkter Weiſe aus der Nacht der Zerſtörung leuchtend hervor, einmal in der Verzweiflung und innern Verwüſtung, welcher Fauſt Preis gegeben iſt, und dann in der, durch die Zerknirſchung, Reue und Buße von der innern Zerſtörung ſich reinigenden und ſich erlöſenden Margarethe, deren innerlich vollbrachter Sühne endlich die verzeihende Stimme des göttlichen Gerichts antwortet. Dem verzweifelnden Fauſt ſetzt Mephiſtopheles die ganze Gewalt teufliſcher Ruhe entgegen, die der Zerknirſchung und Wuth Fauſt's gegenüber den Charakter des Hohns über die Ohnmacht deſſelben annimmt. Mehr als Hülfe zur Befreiung aus dem Kerker, alſo zur Erlöſung aus den äußern Banden, vermag auch Mephiſtopheles nicht zu verheißen; ein Geſtändniß, worin ſich wider Willen ſeine Anerkennung des göttlichen Geiſtes als deſſen, dem allein alle Macht im Himmel und auf Erden gegeben iſt, ausſpricht.*) Selbſt durch die grinſende Ruhe des Mephiſtopheles wird die empörte beſtialiſche Natur, die gegen ihre Schranke knirſcht, durchbrechen. In dem Hohne kündigt ſich die ziſchende Schlange an, die ſich in dem Gift, das ſie ſpeit, Luſt macht für den Verluſt, der ihr droht. In dieſer Scene tritt, wie in keiner der vorhergegangenen, das beſtialiſche Element des Mephiſtopheles hervor, welcher jetzt den letzten Schein menſchlicher Exiſtenz abgeſtreift hat und den Sohn der Hölle in ſeiner ganzen nackten Häßlichkeit zeigt. Dies Bild ſoll uns die Darſtellung wiedergeben, ohne widerwärtig zu werden. Das Beſtialiſche in menſchlicher Geſtalt, das Ziſchen des Hohns, das unfreiwillige Bekenntniß der Schwäche ſoll furchtbar wirken, und die ſittliche Häßlichkeit ſich herauskehren, ohne unſern äſthetiſchen Sinn zu verletzen. Die ganz freigewordene diaboliſche Natur, welche die menſchliche Geſtalt nur noch als eine ſchlaffe Hülle umgiebt, wird uns den Widerſpruch zwiſchen der menſchlichen Maske und dem dieſelbe verſpottenden Inhalt durch Ton und Blick verſinnlichen. Daſſelbe gilt natürlich auch von dem letzten Erſcheinen des Mephiſtopheles. Das innerlich frei gewordene Gretchen, das ſich zur vollen Anerkenntniß des göttlichen Geiſtes erhoben hat, ſieht jetzt den Mephiſtopheles in ſeiner wahren Geſtalt, ſie erkennt in ihm den Böſen, vor dem ſie ſich an dieſem heiligen Orte entſetzt. Sein Auftreten treibt Gretchen aus dem Grauen vor dieſer Geſtalt, worin ſich nur das Entſetzen über ihre eigene Sünde und ihr Verbrechen offenbart, heraus zu der freien, zuverſichtlichen Hingebung an das göttliche Gericht. Ihr Grauen vor Fauſt iſt das Grauen vor der ihn noch beherrſchenden Gewalt der Sünde. Darin iſt aber auch ihre Rettung ſchon ausgeſprochen. In Fauſt aber ſcheint Mephiſtopheles ſein Opfer gewonnen zu haben. Doch auch das triumphirende: „Her zu mir,“ womit Mephiſtopheles den Gefährten als ſein Geſchöpf mit ſich fortreißt, iſt kein vollſtändiger Sieg deſſelben. Denn wenn auch Fauſt am Schluſſe des erſten Theils nicht, wie Gretchen, gerettet iſt, weil er ſich innerlich noch nicht gereinigt hat, ſo iſt doch ſelbſt in ſeinem verzweiflungsvollen Ausſpruch am Schluß: „O wär' ich nie geboren,“ ſeine Rettung ſchon angebahnt. Der von der Unſeligkeit ſeines Lebens ergriffene Fauſt ſteht in dieſem Moment ſeiner Rettung näher, als damals, wo er ſich in die Tiefen der Sinnlichkeit ſtürzte, um ſich durch die berauſchende Kraft des Mephiſtopheles zu übertäuben. Denn Fauſt iſt entfernter als je vom Sinnenrauſch eine Befriedigung zu erwarten; weniger als je iſt alſo ſeine Wette gegen Mephiſtopheles verloren. In dieſem Widerſtreit der Unmenſchohne Raſt und Ruh zu ſein, und doch, grade in dieſer innern Zerſtörung, der Wiederaufnahme in das Reich des göttlichen Geiſtes näher als je zu ſtehn, iſt auch das Bedürfniß der objektiven, wirklichen Erlöſung Fauſt's geſetzt. Mephiſtopheles muß die Unwahrheit ſeines letzten Wortes: „Her zu mir," auch in der That erfahren, und der Gegenſatz zwiſchen dem durch ſeine Verzweiflung der Rettung würdigen und daher erlösbaren und dem der That nach noch in Sinnlichkeit und Selbſtſucht verſtrickten Fauſt muß ſich durch die folgende Bewegung aufheben. Der Triumph des Mephiſtopheles erſcheint daher am Schluß unſerer Tragödie ganz dem Verhältniß, wie es der Prolog ankündigt, gemäß, im Grunde als der Anfang ſeiner Ohnmacht, als eine ungeheure Selbſttäuſchung, da Fauſt mehr als jemals in ſeinem dunkeln Drange ſich des rechten Wegs, wenn auch nur negativ, bewußt iſt, und dem göttlichen Geiſte, im Momente ſeiner ſcheinbar größten Abkehr, näher iſt, als er es im Momente ſeiner Verbindung mit Mephiſtopheles war.

---

*) Mephiſtopheles ſagt auf die Forderung des Fauſt, Gretchen zu befreien: „Ich führe dich, was ich thun kann, höre! Habe ich alle Macht im Himmel und auf Erden? Des Thürmers Sinne will ich umnebeln, bemächtige dich der Schlüſſel und führe ſie heraus mit Menſchenhand. Ich wache! Die Zauberpferde ſind bereit, ich entführe euch. Das vermag ich.“

Franz Moor in Schillers Räubern.

Darüber kann heut, vom Standpunkt der Wiſſenſchaft aus, kein Zweifel obwalten, daß Franz Moor keine eigentlich poetiſche Geſtalt iſt und daß ſie, ſtreng genommen, überhaupt kein tragiſches Intereſſe hat. Franz Moor iſt ein Verein von lauter Negationen, und doch nicht, wie Mephiſtopheles, das Princip der Negation, das ſelbſtbewußte den Kampf gegen Gott unabläſſig führende Böſe. Franz Moor iſt Menſch und doch nur ein Complex von Unmenſchlichkeiten; und darin liegt es, daß er eine Abſtraction iſt, welche nicht das volle Intereſſe einer menſchlichen Individualität in Anſpruch nimmt. Denn die ganze Summe dieſer Negationen, welche der Dichter in Franz Moor zu einem individuellen Daſein vereinigt hat, leihen demſelben nicht die Wahrheit einer menſchlichen Exiſtenz. Franz Moor iſt feige, tückiſch, verrätheriſch, ehrlos, gemeinſinnlich, niederträchtig, boshaft, unkindlich, unbrüderlich, kurz alle ſittliche Verhältniſſe verhöhnend, ohne uns durch irgend eine Eigenſchaft oder ein Intereſſe zu entſchädigen und zu feſſeln. Sähen wir ihn, wie Richard III., mit allen ſittlichen Gewalten brechen, um einen großartigen Ehrgeiz zu befriedigen, und durch ſeinen Verſtand und ſeine heroiſche Kraft das Recht ſeines Ehrgeizes darlegen, ſähen wir ihn, wie Richard, als den geiſtig mächtigſten Menſchen in ſeiner Umgebung daſtehn, dem die Herrſchaft zufällt, weil in dieſer Zeit der Auflöſung aller Bande ſie dem ſtärkſten Verſtande und Willen zufallen muß, ſo gewährte er uns ein menſchliches Intereſſe und wäre dadurch eine poetiſche Geſtalt.

Denn wir ehren die göttlichen Gaben auch da noch, wo ſie durchaus unſittlichen Zwecken dienen, weil Geiſt und Willenskraft an und für ſich die Stätte für das ſittlich Große und Erhabene ſind. Auch in dem Mißbrauch dieſer Gaben erkennen wir noch die menſchliche Hoheit an. Bei Franz Moor erklärt uns aber auch nicht irgend eine, wenn auch dem Individuum nicht wirklich widerfahrene, aber doch von demſelben geglaubte und tief empfundene Verletzung die Quelle der Bosheit, welche, durch die Verhältniſſe begünſtigt, und durch ſie über das urſprüngliche Ziel hinausgehoben, ihr Opfer langſam und mit Wolluſt umſtrickt und vernichtet, wie bei Jago im Othello. Nicht minder fehlt Franz Moor jene Keckheit des Witzes, jene Kraft kauſtiſchen Humors, die uns an Jago feſſelt. Das Motiv des Ehrgeizes fehlt Franz Moor ebenfalls, und auch die Herrſchſucht erſcheint bei ihm in ſo kleinlicher und ſo gemeiner Geſtalt, daß ſie nur den brutalen Charakter der Befriedigung jedes augenblicklichen Gelüſtes hat. Selbſt Liſt und Verſtand ſind ihm nur in geringem Maaße verliehen, denn der Aufwand ſeiner Verſchlagenheit müßte an Naturen von etwas ſtärkerem Geiſte, wie der alte Moor, nothwendig ſcheitern. Nach keiner Seite hin iſt alſo in Franz Moor ein poſitives Element, das uns poetiſch zu feſſeln und zugleich den Glauben an die innere Wahrheit dieſer Geſtalt aufzudringen vermag. Gleichwohl verläugnet ſich auch in dieſer Charakterbildung die Gewalt der Geiſteskraft nicht, welche das ganze Werk durchweht und jener ungeheure Geſtaltungstrieb, der, allen bisherigen Formen den Krieg ankündigend, ſich auf den Trümmern einer zerſchlagenen Welt eine neue gründen will. Die Kraft, welche in Karl Moor ein ſo titanenartiges, weltſtürmendes Individuum erſchuf, hat ſich in Franz zu der Darſtellung eines alle ſittlichen Grundlagen unſerer Natur verhöhnenden Geſchöpfes verirrt. In Karl Moor iſt in der That ein wunderbares Gemiſch von bewundernswerthen und verabſcheuungswürdigen Eigenſchaften; wir fühlen uns von ihm eben ſo angezogen als abgeſtoßen. Wir fühlen, daß hier alle Elemente eines umwälzenden Geiſtes vereinigt ſind, die nur eine völlig verkehrte Auffaſſung des Einzelnen zur ſittlichen Weltordnung in zerſtörende Wirkungen ausſchlagen läßt, Es iſt groß und tief gedacht, daß in Karl Moor grade die Leidenſchaft des Zerſtörens, ſeine Kriegserklärung gegen die ganze bürgerliche Geſellſchaft aus ſeiner ihn ſo tief erſchütternden Ausſtoßung aus der Familie, der er mit unendlichem Vertrauen ergeben war, hervorbricht. Indem durch den Fluch des Vaters, zu dem ſich noch der Ton des Hohnes geſellt, die heiligſten Bande zerriſſen werden, mit denen ſich Karl Moor an die Familie gebunden fühlte, indem ihm dieſer von ihm heilig gehaltene Grund alles ſittlichen Lebens unter den Füßen weggezogen, ſeine bisher unerſchütterliche Zuverſicht zu der alles überdauernden Liebeskraft des Erzeugers vergiftet wird, kehrt er ſich gegen die ganze bürgerliche Ordnung, welche ihm auf durch und durch unterhöhltem Boden ſteht, und daher werth iſt, daß ſie zerfalle, weil ihr tiefſter Grund zu einer Lüge geworden iſt. Weil aber dieſes erſte und einfachſte ſittliche, auf natürlichem Grunde wurzelnde Verhältniß zur Familie doch den Menſchen über alle Reflexion hinaus feſſeln, weil der Menſch dieſen Zuſammenhang mit der Quelle ſeiner Exiſtenz nie ganz zerſtören kann, ſo bricht in Karl Moor die Kraft dieſes Verhältniſſes immer wieder hervor und macht ſeine unveräußerlichen Rechte geltend.

Den abſtrakten Gegenſatz dazu bietet uns Franz Moor dar. Die eigentliche Angel dieſes Charakters iſt die Sophiſtik des Verſtandes, mit welcher derſelbe die in Form unmittelbarer Empfindung in uns lebendigen ſittlichen Mächte, als eitles Vorurtheil und Lüge, und den tiefen Zuſammenhang des ſittlichen Geiſtes mit der Naturbaſis der Erzeugung als ein Hirngeſpinnſt, als ein durch die Ueberlieferung nur geheiligtes Phantom verſpottet. Dies Moment bildet, ſtreng genommen, das einzige höhere Intereſſe, daß wir in Franz Moor den von aller ſittlichen Grundlage, aller unmittelbaren ſittlichen Empfindung abſtrahirenden und ſich über ſeine Stärke ſelbſtbelügenden Verſtand erblicken, gegen welchen der ſittliche Geiſt, von dem er ſich, als von einem Vorurtheil, wähnte befreien zu können, reagirt und die Sophiſtik des abſtrakten Verſtandes zu Schanden macht. Der nur räſonnirende Verſtand, welcher ſich den ſittlichen Mächten, die zunächſt in der Geſtalt der Empfindung, alſo in unreflectirter Weiſe, im Bewußtſein lebendig ſind, mit Freiheit gegenüber zu ſtellen wähnt, und ſich dagegen, als gegen ein unkritiſch von uns aufgenommenes Vorurtheil richtet, zerſtört ſich ſelbſt, weil er ſich von der Subſtanz unſeres Daſeins, alſo von der ewigen Vernunft ſelbſt, losſagt und ſich in der Selbſttäuſchung befindet, von allem in unſerem ſittlichen Bewußtſein Lebendigen abſtrahiren zu können, indem er ſeine eignen ſelbſterfundenen, unwahren Abſtraktionen, die er zu Konſequenzen ausſpinnt, für den Ausdruck der Geiſtesfreiheit nimmt. Franz Moor befindet ſich in dem Wahn mit der Kritik über die gläubig aufgenommene Macht des Gewiſſens zu ſchweben und die ſittliche Gewalt der natürlichen Bande der Familie, als ein nichtiges Dogma aufzuzeigen, während er ſelbſt ſeinen Widerſpruch gegen die von ihm als Vorurtheil bezeichneten Mächte unſres Bewußtſeins unkritiſch aufnimmt und in ſeiner Polemik ſelbſt völlig dogmatiſch iſt, indem er ſeinen eignen Standpunkt der Kritik gar nicht unterwirft.

Franz Moor übt aus der niedrigſten Selbſtſucht den nichtswürdigſten Verrath an Bruder und Vater, aber er räſonnirt ſich ſeine Handlung als eine ſolche vor, welche nur der Thoren Menge verurtheilt, weil dieſe die natürlichen Bande der Familie auch für die urſprünglich ſittlichen halte. Er unterwirft daher ſein Verhältniß zum Bruder und Vater der Sophiſtik ſeines Verſtandes, um vor ſich ſelbſt dieſes Verhältniß aller ſittlichen Würde zu entkleiden. In dieſer Sophiſtik reißt er das Untrennbare auseinander, indem er vom natürlichen Prozeß der Zeugung die ſittliche Beziehung, deren Baſis in der Familie doch der erſtere iſt, frech ablöſt. So zerſtört ſein abſtrakter Verſtand die Einheit des Natürlichen und Geiſtigen, welche das Weſen der Familie und aller daraus erwachſenen Verhältniſſe iſt, eine Einheit, welche die Vernunft eben ſo ſehr begreift, als ſie der unbefangene Sinn empfindet und reſpectirt. Auf Franz Moor's wüſtem Räſonnement liegt der Fluch der hohlen Abſtraktion, und daher der Selbſtbelügung, wodurch ſich der Menſch eine Reihe von Konſequenzen zieht, die einen Schein von Nothwendigkeit haben, aber alle auf einer bodenloſen, unwirklichen Vorausſetzung beruhen. Von dieſem Standpunkt aus iſt daher jedes Räſonnement ſchielend, weil es entweder eine verkehrte Anwendung macht von Sätzen, welche in einem abſoluten Sinne und in einer abſoluten Sphäre Wahrheit haben,*) oder Momente auseinanderreißt, die eben nur Wahrheit haben, wenn ſie als ineinander ſeiend, d. h. als untrennbar gefaßt werden. So ruht in der Familie jede ſittliche Beziehung auf natürlichem Grunde, und umgekehrt ſind hier die natürlichen Prozeſſe ſittlich, weil der ſittliche Geiſt ihnen im Keime ſchon innewohnt.

Franz Moor erkennt indeſſen in ſeinem Räſonnement eigentlich unfreiwillig die Macht des Gewiſſens, die Macht des Rechts, die Macht der Familienbande an, denn ſein ganzes Streben geht ja darauf hin, ſich von dieſer Wurzel loszureißen, die er doch nicht völlig aus ſeinem Innern ausraufen kann. Vom erſten Moment an muß alſo dies ganze Netz ſeiner Sophiſtik als ein Verſuch angeſehen werden, ſein urſprüngliches Bewußtſein niederzuhalten. So mächtig auch ſeine Sinnlichkeit, ſeine Selbſtſucht, ſein Neid ſind, ſo wagt er es doch nicht vor ſich ſelbſt dieſe Leidenſchaften als das nackte Motiv ſeines Handelns hinzuſtellen, ſondern er flüchtet zur Sophiſtik, er lügt ſich durch ſie die Regungen ſeines Gewiſſens fort, um ſich das Unrecht und die Niederträchtigkeit nicht als ſolche eingeſtehn zu dürfen. Auf dieſe Wurzel muß der Darſteller zurückgehn, ſie giebt ihm den einzigen Halt, dem Charakter eine menſchliche Seite abzugewinnen, der ſonſt in das Bodenloſe bloßer Negationen herabſinkt. Franz Moor beginnt in der Tragödie ſelbſt mit dem tückiſchen Verrath an Vater und Bruder, welche wo möglich Beide gleichzeitig als Opfer fallen ſollen. Aber dieſer diaboliſche Streich, der das Leben des alten Moor an der Wurzel trifft, iſt weſentlich das Ergebniß jener ſich ſelbſt belügenden Sophiſtik, welche uns der erſte Monolog enthüllt.*) Auf ihm ruht daher das ganze Gewicht, die Angel des Charakters und die Möglichkeit, den Charakter ſelbſt, nach einer Seite hin, wachſen zu laſſen Wir wollen nämlich in Franz Moor einen Jüngling ſehn, von der Natur ſchon wenig günſtig ausgeſtattet, aber durch das ewige Brüten über ſeine verbrecheriſchen Plane, wie von Neid und Bosheit zerſtört und verzerrt, der ſeiner verzehrenden Selbſtſucht überlaſſen, von keiner Seele geliebt, ja von Amalien ſogar mit Verachtung behandelt, unabläſſig bitter erinnert an den von der Natur verſchwenderiſch ausgeſtatteten älteren Bruder, ſich in einen Kreis ſophiſtiſcher Reflexionen hineingeſponnen hat, die jede Regung ſeines ſittlichen Bewußtſeins zerſtören. Der Monolog enthüllt dieſen unſeligen Prozeß ſeines abſtrakten weſenloſen Räſonnements. Wie iſt dieſer Monolog zu ſprechen? Als das Produkt der Selbſtbelügung und Selbſtübertäubung, in welcher Franz Moor vor dem urſprünglich Menſchlichen, dem ſittlichen Bewußtſein flieht, um ſich ſeinem Stachel zu entziehn. Man wird es daher dem Ausdruck des ganzen Monologs anhören müſſen, daß Franz Moor über dieſer Sophiſtik gebrütet hat, daß ſie das Ergebniß finſterer, einſamer Stunden und ſeine Zuflucht vor der reagirenden Macht des Gewiſſens geworden iſt. Hier muß uns der Darſteller zu der Stätte führen, wo die Vertheidigungswaffen zu allen verbrecheriſchen, unnatürlichen Thaten geſchmiedet worden ſind, hier müſſen wir den, ſich ſelbſt überlaſſenen, auf ſeine Stärke pochenden und wüſt gewordenen Verſtand eines kranken Hirns erkennen, der

---

*) Wir rechnen z. B. hierher den abſtrakten Satz, den Franz Moor, als ein Reſultat ſeines ſophiſtiſchen Räſonnements, zieht: „das Recht wohnt beim Ueberwältiger und die Schranken unſerer Kraft ſind unſere Geſetze.“ Er ſpricht dieſen Satz aus, um ſein eignes Unrecht dadurch zu beſchönigen, aber begreift nicht, daß dieſer Satz, richtig aufgefaßt, ſein eignes Handeln Lügen ſtraft, indem er ſelbſt eben durch die Stärke des höheren Rechts vernichtet wird, die von ihm zerſtörte ſittliche Ordnung ſich an ihm ſelbſt furchtbar rächt. Was er alſo Recht nennt, weiſt vielmehr das wirkliche Recht als ein Unrecht auf. Franz Moor verwechſelt den augenblicklichen Erfolg mit dem Sieg des Rechts und nennt daher Recht, was ſich gegen das wirkliche Recht als ohnmächtig zeigt. Im abſoluten Sinne ſind die Schranken der Kraft zugleich unſere Geſetze, und dies Recht wohnt bei dem Ueberwältiger, weil es hier zuſammenfällt mit der praktiſchen Vernunft, welche ſtark genug iſt, ſich gegen allen Widerſtand zur Herrſchaft zu bringen.

---

*) Vor Allem die Stellen: „Wir wollen uns ein Gewiſſen nach der neueſten Façon anmeſſen laſſen, um es hübſch weiter aufzuſchnallen, wie wir zulegen. Was können wir dafür? Geht zum Schneider! Ich habe Langes und Breites von einer ſogenannten Blutliebe ſchwatzen gehört, das einem ordentlichen Hausmann den Kopf heiß machen könnte. — Das iſt dein Bruder! — Das iſt verdollmetſcht: er iſt aus eben demſelben Ofen geſchoſſen worden, aus dem du geſchoſſen biſt — alſo ſei er dir heilig! — Merke doch einmal dieſe verzwickte Konſequenz, dieſen poſſierlichen Schluß von der Nachbarſchaft der Leiber auf die Harmonie des Geiſtes, von eben derſelben Heimath zu eben derſelben Empfindung, von einerlei Koſt zu einerlei Neigung. Aber weiter — es iſt dein Vater! er hat dir das Leben gegeben, du biſt ſein Fleiſch, ſein Blut — alſo ſei er dir heilig! Wiederum eine ſchlaue Konſequenz! Ich möchte doch fragen, warum er mich gemacht? Doch wohl nicht gar aus Liebe zu mir, der erſt ein Ich werden ſollte?

Hat er mich gekannt, eh' er mich machte? oder hat er vorher an mich gedacht, wie er mich machte? wußte er, was ich werden würde? Das wollt ich ihm nicht rathen, ſonſt möchte ich ihn dafür ſtrafen, daß er mich doch gemacht hat! Kann ich's ihm Dank wiſſen, daß ich ein Mann wurde! So wenig, als ich ihn verklagen könnte, wenn er ein Weib aus mir gemacht hätte. Kann ich eine Liebe erkennen, die ſich nicht auf Achtung gegen mein Selbſt gründet? Konnte Achtung gegen mein Selbſt vorhanden ſein, das erſt dadurch entſtehn ſollte, davon es die Vorausſetzung ſein muß? Wo ſteckt denn nun das Heilige?“

ſich einbildet, durch eine unumſtößliche Logik die Geſetze der Vernunft und die ewige Grundlage der Sittlichkeit als ein Phantom der Tradition erwieſen und ſich über dieſelben hinausgeſchwungen zu haben. Franz Moor wird daher, ſelbſt in der Auseinanderlegung ſeines Denkprozeſſes, von einer gewiſſen Unruhe und Haſt ergriffen ſein, die der unwillkührliche Ausdruck dieſes krankhaften Denkens, dieſes Fluchtverſuches vor der unerbittlichen Macht der Wahrheit iſt. In dieſem Monologe muß der Keim des ganzen Menſchen liegen; er ſoll uns über die nackte Nichtswürdigkeit, die nackte Bosheit hinausführen, ſoll uns aus dem rein Diaboliſchen in die Werkſtatt des Menſchlichen verſetzen und die trübe Verirrung aufſchließen, in die der blos abſtrakte, von dem vernünftigen Grunde des Lebens ſich ablöſende Verſtand verfällt. Dieſer Monolog ſoll uns alſo nur den Schein einer ſtrengen Gedankenfolge geben, weil wir den über der unverwüſtlichen Grundlage unſerer ſittlichen Natur kritiſch ſchwebenden, im Hochmuthe ſeiner Skepſis befangenen Jüngling unfreiwillig von dem Feinde ſchon umklammert ſehn, den er weit von ſich fortgeſchleudert zu haben wähnt. Das Geheimniß dieſes Widerſpruchs hat der Monolog zu enthüllen: er iſt die Brandſtätte des ſittlichen Geiſtes, der aber unter der Aſche noch fortglüht. Aber darin liegt auch das einzig höhere Intereſſe und der innere Fortſchritt, welchen Franz Moor darbietet. Ohne dies Element ſinkt er zu einer widerwärtigen, Ekel erregenden Karrikatur herab, die zwiſchen Menſch und Satan mitteninne ſchwebt. Die Bosheit und die Niederträchtigkeit Franz Moor's wachſen allerdings, aber darin liegt nicht das Princip eines innern Fortſchritts. Als Böſewicht iſt er in der erſten Scene ſchon völlig entwickelt; er intereſſirt uns nicht durch den Fortgang nach dieſer Seite hin, denn hier gewinnen wir nur die Anhäufung von Negationen, ohne uns, wie bei Richard III., durch die Konflikte mit den großen Verhältniſſen und durch den wachſenden Aufwand ſeiner Liſt und Kühnheit zu entſchädigen. Aber wohl kann der Darſteller ihm ein poetiſches Intereſſe abgewinnen, wenn er die wachſende Bosheit, die wachſende Verſtockung, die immer nackter werdende Gemeinheit, als Reſultat der immer mehr gegen die Sophiſtik zurückſchlagenden Macht des Gewiſſens, der ſich rächenden Gewalt des ſittlichen Geiſtes, vor uns werden läßt. Die erſte Reaction des verhöhnten Gewiſſens bricht ſchon im Monologe hervor, nachdem Franz Moor den Vater todt glaubt. Er ſpottet den Vorwurf hinweg, der ihn als Urheber des Todes treffen könnte, und beginnt ſchon, ſich in dem Vorſatz wüſter, brutaler Herrſchaft zu übertäuben.*) Die Wuth, die er ſprüht, iſt jedoch nur der nach außen geworfene Grimm ſeines zerrütteten Bewußtſeins, den er von ſich ſelbſt abhalten und vor ſich ſelbſt verbergen will. Dieſe beginnende Selbſtübertäubung kündigt ſich aber auch in der Bosheit und Niederträchtigkeit an, die er der Verachtung Amaliens entgegenſetzt. Der durch Verbrechen Herr gewordene Franz will durch den Beſitz Amaliens ſich vielmehr zum Genuß ſeiner Herrſchaft bringen, als daß er einer Leidenſchaft huldigte, denn dazu fehlt ihm der menſchliche Kern. Aber es kitzelt ihn ſich diejenige zu erzwingen, die nur für den Bruder athmet und ihm die unumwundenſte Verachtung zeigt. Darin allein liegt ſein Triumph und ſeine Genugthuung, die er ſich für ſo unnatürliche Verbrechen zu bereiten ſtrebt.

Franz tritt zu Amalien, indem er vom üppigen Mahle kommt. Es iſt zur Vermenſchlichung der Scene wohl zu rechtfertigen, wenn Franz Moor in einer durch den Wein geſteigerten Stimmung vor Amalien erſcheint und die Liebesworte in dieſer Aufregung herausſprudelt. Um ſo wirkſamer erſcheint die Bosheit, welche der Verſchmähte gegen Amalien richtet; denn mit dem Augenblicke, wo ihn Amalie mit ſchneidendem Hohne zurückweiſt, bricht die nackte Gemeinheit in ihm hervor. Der Wein hat die Zunge gelöſt. Den Liebeslauten, die der nüchterne Franz kaum über ſeine Lippen gebracht hätte, folgt, da ſie mit Verachtung zurückgewieſen werden, die entfeſſelte Bosheit, die ſich nicht mehr vor Andern zu verbergen trachtet. Die verworfene Natur iſt ganz an das Licht gezogen. Aber mit dem Momente, wo Amalie ſich durch den Schlag ins Geſicht für die tiefe Verletzung ihrer Ehre rächt und ihrer Verachtung Luft macht, wird Franz plötzlich ernüchtert. Keine Spur eines durch Wein aufgeregten Zuſtandes darf von dieſem Augenblick an mehr ſichtbar werden. Franz zeigt in dieſem Momente nichts als nackte Wuth, welche danach ringt derjenigen das Gefühl der Herrſchaft aufzudringen, die ihm ſo tiefe Verachtung entgegengeſetzt hat. Zum erſten Male ſind die vor Andern noch verborgen gehaltenen Züge der Gemeinheit und der Feigheit durch die Situation ganz enthüllt worden.

---

*) Wir haben namentlich die Worte im Sinn: „Wackerer, willkommener Schlaf! Wir wollen dich Tod heißen! (er drückt dem Vater die Augen zu.) Wer wird nun kommen und es wagen, mich vor Gericht zu fordern? oder mir ins Angeſicht zu ſagen: du biſt ein Schurke? Weg denn mit dieſer läſtigen Larve von Sanftmuth und Tugend! Nun ſollt ihr den nackten Franz ſehn und euch entſetzen!“ u. ſ. f.

Franz Moor iſt jetzt in ein anderes Stadium getreten. Mit der Ankunft des Fremden, in welchem die Gewiſſensangſt den moraliſch gemordeten Bruder ahndet, nimmt die innere Zerſtörung ihren Anfang, indem die moraliſche Feigheit, welche die Waffen ſchon ſtreckt vor den Schrecken des Innern,*) ſich jetzt nur noch aufrafft zu einem Verbrechen, aber in dieſem Akt ſchon ſich vor ſich ſelbſt verkriecht und ſich nur noch durch einen Bodenſatz von Sophiſtik vor ſich ſelber zu retten verſucht. In dieſer Sophiſtik ſelbſt liegt ſchon die Angſt des Gewiſſens. Während dieſelbe in den erſten Monologen noch mit dem Schein geſchloſſener Gedanken ſpielte und von der vorurtheilsfreien Kritik die Farbe ſtahl, ſo erſcheint ſie jetzt in der Geſtalt eines wüſten Taumels von Vorſtellungen, eines Gemiſches von Wildheit und Niedrigkeit.*) Auch die Phantaſie kriecht ſchon im Schlamme; ihre Wendungen ſind nur der Ausdruck des verwüſteten Gemüths, das ſich vergebens ſträubt, ſeine Feigheit einzugeſtehn. Dieſe Scene des vierten Akts, in welcher Franz Moor ſich nur noch an die Sophiſtik klammert und der Funke des Gewiſſens aus der Aſche, in die er gehüllt war, emporgeblaſen wird, bildet den Uebergang von dem brutal gewordenen, in zügelloſer Bosheit ſich ergehenden, zu dem innerlich zerrütteten und ſich auflöſenden Böſewicht. Schon in dem ohnmächtigen Grimme gegen den Widerſtand Amaliens lag das indirekte Bekenntniß ſeiner Feigheit und inneren Haltungsloſigkeit, die ſich in der Scene mit Daniel zu einer fieberhaften Angſt ſteigert. Im Monologe ſchon beginnt der Bankerott der Sophiſtik; dieſe morſche Stütze fängt an zu brechen und wir ſehn ihrer völligen Zerſtörung entgegen. Dieſes zeigt uns der fünfte Akt, er iſt das eigentlich innere Gericht Franz Moor's, die Schädelſtätte ſeiner Selbſtbelügung, die Ohnmacht ſeines Trotzes. Es iſt ein tiefer Gedanke des Dichters, daß dieſes innere Gericht des Böſewichts durchaus den Charakter des unwillführlich, des unfreiwillig hervorbrechenden Schreckens und der Angſt hat. Sobald ſich Franz Moor allein ſieht, ſo ringen die letzten Anſtrengungen der Sophiſtik und ſeiner Skepſis mit der dieſelben in der Luſt erſtickenden rieſigen Kraft des Gewiſſens, das aus der Tiefe hervorbricht, wo es ſo lange gefeſſelt lag, und eingewiegt war durch die Laute eines aberwitzigen Verſtandes. Der Traum Moor's iſt der Ausdruck der innern Auflöſung, das eigentliche Strafgericht, als welches kein furchtbareres gedacht werden kann. Dieſer Sieg des ſittlichen Geiſtes durchwühlt Leib und Seele des zerrütteten Franz. Uns iſt die darauf folgende Scene mit dem Paſtor Moſer niemals als ein Fortſchritt in der Darſtellung dieſer innern Zerſtörung erſchienen. Wir werden durch das Abſichtliche derſelben, durch die ſichtbare Anſtrengung, die Sophiſtik wirklich zu Falle zu bringen, ſie auch durch die Kraſt religiöſen Bewußtſeins zum Bekenntniß ihrer Nichtigkeit zu nöthigen, um die ungeheure Gewalt des erſten unfreiwilligen Ausdrucks der innern Zerſtörung gebracht. Der Dichter wollte hier lehren, er wollte, ſo zu ſagen, die Ohnmacht der Verſtockung, die Schwäche des ſich ſelbſt belügenden Verſtandes durch das Zwiegeſpräch ſinnlich demonſtriren, und verſetzt uns dadurch aus der Sphäre der Poeſie in die Sphäre der Didaktik. In der vorhergehenden Scene mit Daniel iſt Alles großartig und wahr empfunden. Sie iſt ein Bild der Zerſtörung von Leib und Seele, der Ausdruck des innern Gerichts, aber ſie iſt dies Alles ganz und gar als eine durchlebte Stimmung, wobei wir an gar keine Moral, keine Demonſtration erinnert werden. Die Schrecken der innern Zerſtörung dringen nur durch die Macht der Situation und als das innere Erlebniß Franz Moor's auf uns ein, ohne daß uns nur einen Moment das Gefühl beſchleicht, hier ein Exempel zur Warnung und Lehre vor uns zu haben. So ſehr wir uns hier auf die Seite der zur Darſtellung eingerichteten Bearbeitung ſtellen, welche die Scene mit dem Paſtor Moſer weggelaſſen hat, weil wir in ihr durch die ihr beiwohnende Abſichtlichkeit nur eine Schwächung des ungeheuren, vorhergehenden Gemäldes des innern Gerichts erblicken, ſo entſchieden müſſen wir die Veränderung verwerfen, nach welcher Franz Moor ſich nicht ſelbſt den Tod giebt, ſondern von den eindringenden Räubern gefangen und zur Vergeltung aufgeſpart wird. Die Erdroſſelung Franz Moor's von ſeiner eignen Hand, indem die tobende Bande wüthend hereinſtürmt, iſt nur eine Konſequenz des ganzen vorhergehenden Prozeſſes. Franz Moor geht durch ſeinen Selbſtmord recht eigentlich in ſich zu Grunde; derſelbe iſt nur der Ausdruck einer Verzweiflung, die allen innern Halt eingebüßt hat und nur noch den Muth der Selbſtzerſtörung hat. Franz Moor rafft ſich, indem er ſich erdroſſelt, zwar zu einer That auf, die aber durch die Art, wie ſie vollbracht wird, nur ein Akt der höchſten moraliſchen Feigheit iſt. Inſofern iſt die Art ſeines Selbſtmordes ſeinem Charakter und ſeiner ganzen Entwicklung völlig konform; jeder andere Ausgang erſcheint dagegen als unpoetiſch. Denn Franz Moor tödtet ſich nicht mit der Beſonnenheit eines Helden, der ſeine Schmach nicht überleben kann und keinen andern Ausweg für ſeine perſönliche Ehre ſieht, ſondern im Taumel wilder Verzweiflung. Sein Tod iſt alſo nur der Gipfel der Selbſtzerſtörung. Der in Wahnwitz ausgeartete aufgeſpreizte Verſtand kündigt ſich in den unmittelbar vorhergehenden Gebeten an. Der Selbſtmord tritt gleichſam nur mechaniſch hinzu und zerſtört den aller Schrecken des Innern ſpottenden Böſewicht durch einen Akt völliger Zerrüttung. Dieſer Ausgang iſt wirklich tragiſch; denn er iſt die poetiſche Konſequenz dieſes in immer tiefere Zerſtörung ſich ſtürzenden und ſich endlich ſelbſt auflöſenden Widerſpruchs der hohlen, ſich ſelbſt belügenden Sophiſtik und der verſpotteten Macht des ſittlichen Geiſtes. Aber der gefangene und in den Kerker des Vaters hinabgeſtürzte Franz gehört jener proſaiſchen Gerechtigkeit an, die erſt dann völlig zufrieden geſtellt wird, wenn dem Böſewicht wo möglich ganz dasſelbe widerfährt, als was er ſelbſt gefrevelt hat.

---

*) Hierbei haben wir beſonders die Stelle im Monologe gegenwärtig, welcher der Scene zwiſchen Franz und Daniel vorhergeht, wo Franz Moor ſagt: „Tod und Verdammniß, hab' ich darum meine Nächte verpraßt, — darum Felſen hinweggeräumt und Abgründe eben gemacht — bin ich darum gegen alle Inſtinkte der Menſchheit rebelliſch geworden, daß mir zuletzt dieſer unſtäte Landſtreicher durch meine künſtlichen Wirbel tölpele. — Sachte! nur ſachte! Es iſt nur noch Spielarbeit übrig. — Bin ich ohnehin ſchon bis an die Ohren in Todſünden gewatet, daß es Unſinn wäre, zurückzuſchwimmen, wenn das Ufer ſchon ſo weit hinten liegt — an's Umkehren iſt doch nicht mehr zu denken.“

---

*) Uns ſchwebt hierbei der Monolog vor, welcher der Scene mit Daniel unmittelbar folgt, und darin beſonders die Stelle: „Iſt die Geburt des Menſchen das Werk einer viehiſchen Anwandlung, eines Ungefähr, wer ſollte wegen der Verneinung ſeiner Geburt ſich einkommen laſſen, an ein bedeutendes Etwas zu denken? Verflucht ſei der Ton unſerer Ammen und Wärterinnen, die unſere Phantaſie mit ſchrecklichen Mährchen verderben und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unſer weiches Hirnmark drücken, daß unwillkürliche Schauder die Glieder des Mannes noch in froſtige Angſt rütteln, unſere kühnſte Entſchloſſenheit ſperren, unſere erwachende Vernunft an Ketten abergläubiſcher Finſterniß legen — Mord, wie eine ganze Hölle von Furien um dies Wort flattert — die Natur vergaß einen Mann mehr zu machen — die Nabelſchnur iſt nicht unterbunden worden — und die Schattenſpielerei iſt verſchwunden."

Der Mohr Muley Haſſan in Schillers Fiesko.

Der Mohr in Fiesko iſt in der Reihe der Schillerſchen Dramen die zweite Geſtalt, in der das Böſe ausſchließlich Heimath gewonnen hat. In Franz Moor war es, wie wir zeigten, das abſtrakt Böſe, welches ſich nach allen Seiten hin in dieſer Geſtalt ausweitete und den Träger deſſelben zu einem Complex von lauter Negationen machte. Eine innere menſchliche Wahrheit konnte daher dieſe Geſtalt nicht gewinnen, weil das Diaboliſche das Menſchliche bis auf die Wurzel abgetödtet hat, ohne doch die Kraft zu haben, ſich als Diaboliſches zu behaupten. Franz Moor iſt ein durch keinen Lichtſtrahl einer menſchlichen Empfindung beleuchtetes Geſchöpf. Die Nachtſeite unſerer Natur, die er uns zukehrt, erhebt uns aber auch nicht durch ihre Furchtbarkeit; die mangelnde Thatkraft ſeiner Bosheit bringt uns in keinem Augenblick über das Gefühl der bloßen Negation und des Unmenſchlichen hinaus. Die Sophiſtik ſeines Verſtandes aber nimmt ihm auch den Charakter des eigentlich Dämoniſchen, des unfreiwilligen Getriebenſeins, weil wir ſeinen Verſtand den immer neuen Anlauf nehmen ſehen, ſeine Bosheit zu rechtfertigen und den Trotz gegen die ewigen Grundlagen des ſittlichen Geiſtes zu beſchönigen. Er iſt alſo, wie wir gezeigt, weder wie Richard, großartig durch die Thatkraft und den Witz, noch durch das weltgeſchichtliche Poſtament, von dem aus uns dieſer entgegenleuchtet. Das ſchwache Gehirn Franz Moors erliegt der von ihm verſpotteten Kraft des Gewiſſens, und bekennt ſich durch ſeine Selbſtzerſtörung indirekt als ein Stümper, der ſich eine Aufgabe ſtellt, zu deren Löſung ihm alle Mittel fehlen. Und doch iſt dieſe ſich auflöſende Sophiſtik der einzige Faden, der Franz Moor noch an die menſchliche Wurzel bindet. Der Mohr im Fiesko ſteht dagegen von Hauſe aus auf einer ganz andern Baſis. Schiller hat dieſer Geſtalt die afrikaniſche Welt zu ihrem Boden gegeben; dieſelbe erſcheint nach Europa nur überſiedelt, ohne dort heimiſch geworden zu ſein. Dieſes Moment giebt uns ſogleich einen ganz andern Standpunkt und Maaßſtab für die Beurtheilung. Wir fordern bei ihm nicht, wie bei Franz Moor, dem Mitgliede der Europäiſchen Menſchheit, einen gemeinſamen Boden unſeres ſittlichen Bewußtſeins. Wir ſehen den Mohren vielmehr von Anfang an als ein Geſchöpf eines unentwickelten, ſittlichen Zuſtandes an, in welchem der Geiſt noch gar nicht zu der Tiefe des Gegenſatzes im ſittlichen Gebiete fortgegangen, und das Leben überhaupt noch gar nicht in ſeiner Bedeutung aufgefaßt worden iſt. Der Mohr im Fiesko kennt keinen andern Gott als ſeinen Vortheil; er dient dem, bei welchem der meiſte Gewinn zu hoffen iſt, ganz unbekümmert um das Ergebniß, was durch ſeine Handlungen herbeigeführt wird. Verſchlagen, liſtig und kühn in der Ausführung des ihm Aufgetragenen fragt er niemals nach dem Rechte des zu Vollbringenden. Der Gegenſatz von gut und böſe, von ſittlich und unſittlich tritt überhaupt gar nicht bei ihm auf; er macht ſich in keiner Weiſe darüber Scrupel, er kennt daher auch keine Sophiſtik, ſich ſelbſt zu belügen. Eben ſo wenig hat das Leben ſelbſt einen beſondern Werth für ihn; er verſchleudert es zwar nicht, aber er iſt auch darüber getröſtet, es in dem nächſten Augenblick zu verlaſſen. Auch nach dieſer Seite kennt er keinen Schmerz, keinen Zwieſpalt. So lange er lebt, will der Mohr ſich ſo theuer verkaufen, als möglich; es erſcheint ihm thöricht, ſich für irgend Etwas, ſei es eine Perſon, oder Sache zu wagen, ſeine Kühnheit iſt ihm nur feil gegen Gewinn und jeder

Verrath iſt ihm recht, kann er ſich ſelbſt dadurch einen Vortheil bereiten. Solch ein Geſchöpf auf ſo untergeordneter Stufe des ſittlichen Bewußtſeins kann natürlich auch in der Tragödie nur zu einem Werkzeuge verwendet, zu einem Hebel für die Entwicklung der Handlung gebraucht werden, niemals aber einen Mittelpunkt derſelben abgeben, weil ihm alles tragiſches Intereſſe abgeht. Der Untergang des Mohren läßt uns daher ſo gleichgültig, als ihn ſelbſt. Das dumpfe Bewußtſein des Afrikaners, der durch ſeine Verſchlagenheit und Beweglichkeit wohl in die Verhältniſſe als Diener eingreifen, niemals aber dieſelben geſtalten kann, ſtellt den Mohren natürlich in eine untergeordnete Sphäre. Aber innerhalb ſeines Standpunktes erhebt ſich der Mohr zu einem poetiſchen Intereſſe und zwar durch den Humor, der ihn beherrſcht, und der uns eigentlich über den ſittlichen Unwillen hinweghebt, der uns bei dem Anblick dieſes feilen, zu jedem Verrathe, jedem Verbrechen bereiten Menſchen ergreifen müßte. Darin liegt ein tiefer Zug des Dichters und ein entſchiedener Fortſchritt in der Behandlung und Geſtaltung des Böſen. Der Mohr war poetiſch nur unter der Bedingung und unter dem Schutze des Humors durchzuführen. Ein Menſch, der, wie Muley Haſſan, gar kein ſittliches Bewußtſein hat, der vor keinem Verbrechen, keiner Schandthat zurückbebt, der Mörder und Verräther in Jedwedes Dienſt, durfte in einem Drama unmöglich eine ſo bedeutende Ausdehnung gewinnen, wenn ihm nicht nach einer Seite hin eine Kraft beiwohnte, die uns über die Einförmigkeit der bloſſen Canallerie erhöbe. Dies iſt die Freiheit ſeines Witzes, die Friſche ſeiner Laune, mit der er uns in jedem Augenblick entgegentritt, und in uns dadurch ſelbſt ein gewiſſes Ergötzen erregt. Dieſe unerſchöpflich friſche Laune kann aber dem Mohren nur darum als ein Grundzug gegeben werden, weil weder moraliſche Scrupel, noch weniger ein ſittlicher Kampf ſein Inneres bewegen. Sein ſittlich dumpfes Bewußtſein erſcheint als das Erbtheil des Volksgeiſtes, dem er angehört, und entzieht ihn daher auch der Zurechnung, der wir ihn ſonſt unterwürfen. Da der Mohr außerhalb, oder vielmehr unterhalb des zum Bewußtſein des Gegenſatzes erwachten ſittlichen Standpunktes ſteht, ſo darf er auch die Schurkerei mit einer gewiſſen Laune ausüben, denn er iſt innerlich frei und um jede Folge unbekümmert. Seine ſittliche Stumpfheit iſt nicht Reſultat eines innerlich verwüſteten Zuſtandes; er iſt nicht abgeſtumpft, ſondern noch gar nicht zur Vertiefung in ſich fortgegangen. Der Mohr iſt daher in moraliſcher Beziehung gewiſſermaßen naiv; ſein Thun und Handeln iſt ihm völlig natürlich. Weil ihn aber auch das Leben ſelbſt nicht beängſtigt, weil er ſorglos über alle Folgen ſeiner Bübereien hinwegſpringt, ſo kann er ſich ſelbſt in Momenten der Laune überlaſſen, wo er für ſich zittern muß. Und darin liegt für uns ſeine poetiſche Berechtigung. Der Humor iſt des Mohren Freibrief, der ihn vor moraliſcher Indignation ſchützt und uns erlaubt, an ihm Gefallen zu finden. Denn in dieſer Laune ergötzt uns der Ausdruck einer gewiſſen Freiheit des Geiſtes, und einer Kraft der Seele, die über die Angſt des Irdiſchen hinaus iſt. Dieſe formelle Freiheit, in der Gefahr mit derſelben zu ſpielen, und ſich über das eigene Thun zu beluſtigen, berührt uns bei dem Mohren ſo, daß wir bei ſeinem Anblick eigentlich zu keiner ſittlichen Entrüſtung kommen. Wir erkennen vielmehr in dieſer originellen Laune Kräfte des Geiſtes, die ihn auf eine höhere Stufe ſtellen, als ihm ſein unentwickeltes ſittliches Bewußtſein zunächſt anweiſt.

Es liegt aber darin noch ein anderes Element. Der Mohr fühlt und weiß recht gut, daß er zu Schurkenſtreichen gebraucht wird, daß er den Großen nur ein Werkzeug ihrer Leidenſchaften und Intereſſen iſt. Er ſieht alſo, da er, nur an das Nächſte hält, in denen, die ihn dingen, ſeines Gleichen. Dies bildet in ihm eine Art Vertraulichkeit zu ihnen aus, in der wir ihn, namentlich in ſeinem Verhältniß zu Fiesko, wachſen ſehn. Seine Dienſte verbrüdern ihn in ſeinen Augen mit denen, welche ſich ſeiner bedienen; ja, er parodirt in ſeiner naiven Vertraulichkeit gleichſam die vornehme Maske, welche die Selbſtſucht bei Fiesko angelegt hat. Der Mohr fühlt ſich mit ſeinem großmüthigen Gönner auf ziemlich gleichem Boden und dies giebt ihm, verbunden mit dem Gefühl ſeiner Unentbehrlichkeit, die Keckheit, ſich ſeiner Laune unumwunden zu überlaſſen.*) Dazu kommt das Bewußtſein ſeiner Meiſterſchaft in der Ausführung der ihm übertragenen Dienſte, er weiß, daß er Reſpect vor ſeiner Virtuoſität in der Vereinigung der Schlauheit und Verwegenheit fordern darf. Dies leiht ihm den Muth ſeiner Sprache, die derbe Replik, wenn man an ihn zweifelt, und den Witz, durch welchen er ſich ſo ſchlagend und ergötzlich dem ſtolzeſten Großen Genuas gleichſtellt. Seine Sprache wird im Verlauf des Dramas kühner, ſein Witz derber; mit den Dienſten, die er leiſtet, fühlt er ſich immer unentbehrlicher. Da der Mohr gar kein höheres Intereſſe hat, ſondern nur ſeinen Kopf und Arm ſo hoch wie möglich verwerthen will, ſo liefert er auch, ſobald er merkt, daß man auch ihn nach gethaner Arbeit, als bloßes Mittel wegwerfen könnte, ſelbſt ſeinen Gönner an das Meſſer. Er wägt mit Humor den Nachtheil für ſich auf jeder Seite ab; nur ein friedlicher Ausgang, der Alles ins Gleiche brächte, iſt ihm zuwider; den muß er um jeden Preis verhindern.**) Der Mohr geht endlich in der allgemeinen Verwirrung, die er für ſeine

---

*) Wir haben dabei außer manchen Stellen das Wort ſeiner frechſten Laune gegenwärtig, in der der Mohr (Akt 3, Scene 4) zum Fiesko ſagt, nachdem dieſer ſeine Freude über das Gelingen der Verſchwörung ausgeſprochen: „Gelt Fiesko! Wir zwei wollen Genua zuſammenſchmeißen, daß man die Geſetze mit dem Beſen aufkehren kann.“

**) Man vergleiche den Monolog des Mohren (Akt 3, Scene 7) und namentlich die Stelle: „Wenn ich jetzt hingehe und das Complott angebe, rett' ich dem Herzog von Genua nichts Geringeres, als ein Leben und ein Herzogthum; nichts Geringeres, als dieſer Hut, von Gold geſtrichen voll, kann ſein Dank ſein. Aber ſachte, Freund Haſſan! Du biſt etwa gar auf der Reiſe nach einem dummen Streich? Wenn die Todtſchlägerei jetzt

Habſucht ausbeuten will, ſpurlos zu Grunde. Die dramatiſche Bewegung macht mit ihm nicht mehr Aufwand, als er verdient. Sein Tod iſt ein vortreffliches Abbild der von dem Geiſt der Geſchichte weggeworfenen Geſchöpfe, die eine Zeitlang zu politiſchen Zwecken verwendet worden ſind, aber ſpäter von den Rädern einer mächtigen Bewegung ſpurlos zermalmt werden. Der Mohr ſtirbt, wie er gelebt. Die Extreme berühren ſich. Er ſcheidet vom Leben, mit derſelben formellen Freiheit, wie Jemand, der mit Heiterkeit dem Tode ins Auge ſchaut, weil er ihn im Dienſte einer Idee, die ſein ganzes Daſein erfüllt, umfaßt, indem der Tod ſeinem Leben das Siegel aufdrückt. Der Mohr ſcheidet ſogar mit dem Ausdruck einer kecken Laune vom Leben;*) aber nur darum, weil ihm daſſelbe noch nicht in ſeiner idealen Bedeutung aufgegangen iſt, weil er eben ſo weit unter den Schrecken des Todes ſteht, indem er den Werth des Lebens nicht kennt, als der große Menſch über denſelben ſteht, weil er durch die Erkenntniß der ſittlichen Idee die Furcht des Todes überwunden hat. Die Freiheit des Mohren iſt die Freiheit des noch unerwachten, noch dumpfen Geiſtes, der noch nicht in den Kampf mit dem Leben getreten iſt, weil er überhaupt noch in keinen Gegenſatz eingegangen iſt. Seine Furchtloſigkeit iſt daher mehr der Ausdruck thieriſcher Unbefangenheit, als menſchlicher Unabhängigkeit. Die Stufe des ſittlichen Geiſtes, auf welcher der Geiſt dieſer dumpfen afrikaniſchen Natur ſteht, iſt daher in dem Ausgang des Mohren vortrefflich und höchſt bedeutungsvoll verſinnlicht. Für den Darſteller folgt aus unſerer Entwicklung

---

zurückginge und daraus gar etwas Gutes würde! — Pfui! pfui! was will mir mein Geiz für einen Teufelsſtreich ſpielen! — Was ſtiftet größeres Unheil? wenn ich dieſen Fiesko prelle? wenn ich jenen Doria an das Meſſer liefere? — das klügelt mir aus meine Teufel! —

*) Man vergleiche den ganzen zehnten Auftritt des fünften Akts, welcher mit dem reſignirten Worte des Mohren endet: „So mag's ſein — und der Teufel kann ſich auf den Extrafall rüſten.“

das Geſetz der Verſinnlichung für den Mohren mit Nothwendigkeit. Er ſoll uns wie ein auf europäiſchen Boden fremdartiges Gewächs erſcheinen; wir ſollen inne werden, daß dies Geſchöpf einer andern Kulturſtufe angehört, als ſeine Umgebung. Liſt, Tücke, Laune, Gewandtheit vereinigen ſich in dem Mohren; aber dieſe Eigenſchaften ſollen ein individuelles Leben gewinnen; ſie ſollen aus einer afrikaniſchen Natur herausſchlagen. Die raſtloſe Beweglichkeit und katzenhafte Rührigkeit müſſen uns den Mohren als das Geſchöpf einer andern Sonne zeigen, das dieſem Boden nicht heimiſch iſt. Die ſpitzbübiſche Laune, die bis zur Frechheit wachſende Sicherheit ſeines Auftretens, die Schnelligkeit ſeiner ſchlagenden Repliken müſſen auf dem Grundton eines dumpfen, noch in Brutalität befangenen Geiſtes aufgetragen werden. Dadurch erhalten dieſe allgemein menſchlichen Eigenſchaften ihre ſpecifiſche Färbung. Der Ton dafür iſt ſehr ſchwer zu treffen, denn er darf weder eine zu große Vertiefung ins Diaboliſche zeigen, noch eine zu menſchlich heitre Farbe tragen. Denn der Witz und Humor des Mohren ſind nicht der Ausdruck einer ſich im Verneinen genießenden Natur, können alſo auch dieſen ätzenden Ton nicht erhalten, eben ſo wenig als ihnen der belebende Hauch ächt menſchlicher Geiſtesfriſche zugetheilt werden darf. Zum Erſteren fehlt dem Mohren die Tiefe der Subjektivität, welche ſich der Welt verneinend gegenüberſtellt, zum Andern die menſchliche Luſt und das menſchliche Intereſſe an ſich und ſeinen Zwecken. Seine Laune und ſein Witz ſind vielmehr der Ausdruck der Zuverſicht auf ſeine Unentbehrlichkeit und ſeine zutreffende Gewandtheit, wie der Frechheit, welche ſich Alles geſtattet. Der Mohr wird daher, analog ſeiner körperlichen Rührigkeit und Gliederbeweglichkeit, auch dem Tone jene Raſchheit und Keckheit verleihen, welche die launigen und witzigen Pointen nicht ſowohl aus dem Verſtande fein herausſchleift, als aus dem Vollen einer frechen und um alle Lebensintereſſen unbekümmerten Natur hervorſprudelt. In dieſem von uns entwickelten Sinne verkörperte einſt Seydelmann dieſe Figur und verſetzte uns bei ihrem Anblick ganz auf den Standpunkt, den wir eben in das Bewußtſein zu heben verſucht haben. Das Geſchöpf des afrikaniſchen Bodens ſtand in ſeiner ganzen katzenhaften Rührigkeit, wie ein erotiſches Gewächs auf europäiſchem Boden vor uns; ein Geſchöpf, welches das dumpfe, unentwickelte, ſittliche Bewußtſein einer niedrigen Geiſtesſtufe zugleich mit der vollen Frechheit und ſpitzbübiſchen Laune, welche raketenartig, immer neue Einfälle mit immer neuer Luſt emporſteigen ließ, vereinigte. Diaboliſcher Spott, Frechheit, Naivität im Ausdruck der Nichtswürdigkeit, raſtloſe Beweglichkeit, Unruhe und Haſt durchdrangen ſich in ſo wunderbarer Weiſe in dieſer Schöpfung, daß wir in jedem Augenblick das ganze volle Geſchöpf vor Augen hatten, in der das afrikaniſche Blut ſiedete und tobte. So viel Verdienſtliches auch von andern Darſtellern (z. B. von Devrient und Döring) in der Verſinnlichung dieſes Charakters geleiſtet worden iſt, die volle Illuſion eines außereuropäiſchen Geſchöpfs und ſeiner ganzen geiſtigen und ſittlichen Subſtanz gewährte Niemand in gleichem Grade als Seydelmann.

Secretair Wurm in Kabale und Liebe.

Der Secretair Wurm in Kabale und Liebe iſt die dritte Geſtalt aus den dramatiſchen Werken der erſten Periode Schillers, in welcher das Princip des Böſen individuell geworden iſt. Er verhält ſich zu dem Mohr und zu Franz Moor, wie das bürgerliche Trauerſpiel zu dem geſchichtlichen. Die Großartigkeit, welche in den Räubern und zum Theil noch in Fiesko waltet, iſt in Kabale und Liebe der Darſtellung enger Verhältniſſe gewichen, die Gegenſätze, die in den Räubern ſich um den Kampf einer neuen Weltordnung gegen die alte drehten, welche in Fiesko den Staat zu ihrem Boden hatten, ſind in Kabale und Liebe zu dem Konflikt der Familie zuſammengezogen worden, einem Konflikt, der hier in ſeinen letzten Wurzeln auf dem Kampfe ſtarrer Standesvorurtheile und der Berechtigung vornehmer Geburt gegen den rein menſchlichen Adel des Geiſtes und des Gemüths beruht. Demnach haben ſich auch die Geſtalten des Böſen geändert. In den Räubern, wo die Gegenſätze den großartigſten, umfaſſendſten Charakter an ſich tragen, erſcheint auch das Böſe in ſeiner nackteſten, empörendſten Geſtalt, ſo daß es hier, eben wegen ſeiner völligen Negativität die Wahrheit des Menſchlichen einbüßt. Im Fiesko tritt das Böſe zwar auch als volle Negation aller ſittlichen Zwecke und aller geiſtigen Intereſſen auf, aber es iſt einerſeits im Drama nur zu einem Mittel, einem Hebel für die Entfaltung des Ganzen herabgeſetzt, anderer Seits auf eine ſo tiefe Stufe in der menſchheitlichen Entwicklung zurückgeſtellt, daß es dadurch ſchon den unnatürlichen Charakter verliert, den es in den Räubern noch hat. In Kabale und Liebe endlich ſehen wir das Böſe zwar in der Geſtalt der Niederträchtigkeit, aber ohne menſchliche Unnatur, weil ihm hier zugleich Motive perſönlicher Kränkung, verletzter Eigenliebe und ſinnlicher Begierde geliehen ſind. So ſehr das Böſe aber auch im Secretair Wurm vermenſchlicht worden iſt, ſo hat es doch auf der andern Seite den Charakter des Großartigen und Furchtbaren eingebüßt; es entſchädigt uns auch nicht durch die Kraft des Humors, ſondern tritt uns nur in der Geſtalt gemeiner Nichtswürdigkeit entgegen. In Kabale und Liebe iſt daher das Böſe auch vom Dämoniſchen am entfernteſten, und darin liegt die Schwäche ſeiner poetiſchen Wirkung; es iſt zum treuen Abbild der gemeinen Niederträchtigkeit, ohne Witz, ohne die ätzende Kraft eines ſchneidenden Verſtandes, wie ohne das Relief umfaſſender, den menſchlichen Ehrgeiz aufregender Zwecke, herabgeſunken. In dieſem Sinn muß auch der Secretair Wurm verſinnlicht werden. Wenn es überhaupt Aufgabe der Kunſt iſt, die innere Häßlichkeit der Seele nicht auch in äußerer Widerwärtigkeit darzuſtellen, ſo gilt dies beſonders von ſolchen Naturen, welche durch ihre Verhältniſſe und den ganzen Kreis ihrer Intereſſen einer untergeordneten Sphäre angehören, denen alſo der Nimbus großartiger Verhältniſſe gänzlich fehlt. Die Erſcheinung ſinkt ſonſt augenblicklich zu einer gemeinen und widerwärtigen herab, welche nur noch der Polizei und dem Kriminal-Gericht, nicht aber der Kunſt angehört. Gewöhnlich wird der Secretair Wurm ſo geſpielt, daß man in ihm einen Menſchen von dem widerwärtigſten Aeußeren, dem die Niederträchtigkeit auf der Stirn geſchrieben ſteht, vor ſich ſieht.*) Nichts kann unpoetiſcher und zugleich zweckwidriger ſein. Der Secretair Wurm iſt ein Schurke; ſeine Fälſchungen haben ſein Wohl und Wehe eng an das des mächtigen Präſidenten geknüpft. Beide ſtehen und fallen mit einander. Das ſchließt aber gar nicht aus, daß Wurm nicht eine lebhafte Neigung für Louiſe Miller empfinden könne? Warum ſoll dies ſchöne, anmuthige und ſeelenvolle Mädchen, welches den Major v. Walter mit ſchwärmeriſcher Begeiſterung erfüllt, nicht auch in dem jedenfalls nicht geiſtloſen Secretair Wurm eine aufrichtige Neigung erweckt haben? Man kann ſehr wohl Dokumente verfälſcht haben und über die Verbrechen eines hohen Vorgeſetzten, mit dem unſer Schickſal untrennbar verbunden iſt, ſchweigen, und dennoch ein ſolches Mädchen aus wirklicher Neigung zur Frau begehren. Nicht als ob Wurm einer ſchwärmeriſchen Liebe fähig wäre; aber ſeine Sinne, wie ſein Verſtand ſind durch das Mädchen gefeſſelt. Wurm konnte, wenn er nur nach Vortheil wählte, gewiß eine glänzendere Heirath ſchließen, als die mit der armen Muſikus Tochter; und doch beſteht er grade mit Hartnäckigkeit hierauf. Man ſieht, Wurm hat ſich durch Kälte des Benehmens nicht abſchrecken laſſen; weder der Vater, noch die Tochter haben ſeiner Eitelkeit irgend wie geſchmeichelt; er ſelbſt iſt klug genug, um nicht zu merken, daß Louiſe ihm abhold iſt und daß auch der Vater die Heirath nicht wünſcht, weil der biedere Alte kein Herz zu dem ſchlauen und verſchmitzten Secretair faſſen kann. Dennoch ſetzt er ſeine Bewerbungen raſtlos fort; aus welchem Grunde anders, als weil ihm Louiſens Beſitz wirklich ein Lebensbedürfniß iſt. Eine tiefe weibliche Natur fühlt ſehr bald heraus, wo ihr eine wahlverwandte Perſönlichkeit begegnet; nicht minder erkennt ſie raſch

---

*) Wenn auch der alte Muſikus Miller, der gegen den Secretair Wurm eine tiefe Abneigung empfindet, im Augenblick großer Aufregung denſelben einen konfiscirten, widrigen Kerl nennt, mit kleinen, tückiſchen Mausaugen,

---

die Haare brandroth u. ſ. f., ſo darf der Darſteller dieſes Bild doch nicht bis zur Portraitähnlichkeit feſthalten und uns ein ſo widerwärtiges Konterfei darbieten, daß dadurch gleich alles künſtleriſche Intereſſe verloren geht. Er muß ſich begnügen, die Widerwärtigkeit anzudeuten, aber nicht die Schilderung des aufgeregten Miller bis in das Einzelne zu kopiren.

eine ihrem innerſten Weſen widerſprechende Natur heraus und ſetzt derſelben dann auch eine tödtliche Kälte entgegen. Eine ſolche Natur iſt der Secretair Wurm für Louiſe Miller, denn die Leidenſchaft zum Major hat nur ihrem Gemüthe ihre feſte Richtung gegeben; in der Abneigung gegen Wurm war ſie ſich vom erſten Augenblick an gleich. Wurms ſinnliche Erſcheinung wird uns nun allerdings das Bild eines verſchmitzten, heimtückiſchen, lauernden Menſchen geben, der uns daher wohl unheimlich berühren, durchaus aber nicht bis zur abſchreckenden Häßlichkeit dargeſtellt werden darf. Aber darin verſieht es leider die Kunſt der meiſten Darſteller. Der moraliſche-widerwärtige Secretair Wurm ſoll ſich auch gleich als ein, wie mit einem Brandmal gezeichneter Verbrecher präſentiren; da wird denn das ganze Geſicht zu einem Konterfei von Spitzbüberei und Gemeinheit, das auch den dümmſten Menſchen nicht über ſich täuſchen könnte. Wo bleibt denn einer ſolchen Figur gegenüber der Blick tieferer Naturen, wenn ſie ſich auch dem Einfältigſten ſogleich als ſpitzbübiſche Schufte aufdrängen? Aus Wurms Phyſiognomie dürfen freilich kein Herz, kein Gemüth und kein edler Sinn ſprechen, aber ſie darf deshalb kein Abbild der Gemeinheit und Niederträchtigkeit ſein. Das Unheimliche ſoll, wie wir angedeutet, weſentlich im lauernden Blick, in dem Ausdruck eines kalten, berechnenden Verſtandes liegen. Wurm durchſchaut nach den vorſchnellen und unbeſonnenen Aeußerungen der Frau Miller raſch, was hier im Werke und wer ſein Nebenbuhler iſt, er erkennt die Gewalt der Leidenſchaft Ferdinands ganz richtig, er täuſcht ſich keinen Augenblick über den Ernſt derſelben und über die Entſchloſſenheit, ihre Stärke auch durch die That zu bewähren. Von der Tochter verſchmäht und mit ſchneidender Kälte behandelt, vom Vater in aufgeregter Stimmung hart angelaſſen, und in ſeiner ganzen Perſönlichkeit gekränkt; er, der einflußreiche Secretair des allmächtigen Präſidenten, von einem armen, unbedeutenden Muſiker mit rückſichtsloſer Gradheit behandelt und verletzt, und, wie er ſich nach ſeinen Vorſtellungen von der Welt einbildet, nur einem Vornehmeren und Reicheren geopfert, faßt natürlich von dieſer Stunde an den heftigſten Haß gegen die Familie, die ihn grade in dem empfindlichſten Punkte, in ſeiner Perſönlichkeit angegriffen hat, und den Entſchluß, das Band, welches Louiſe und Ferdinand verbindet, es koſte was es wolle, zu löſen. Jetzt macht er den Präſidenten zum Mittel, um ſeinen Haß zu befriedigen, indem er die Intereſſen deſſelben geſchickt mit ſeinem Rachedurſt verbindet und denſelben glauben macht, er gehe ganz und gar nur in ſein Intereſſe auf. Wurm ſpinnt die ganze Intrigue, er iſt ihr Kopf, er entwirft den Plan, berechnet ihre Wirkung und zieht das Facit, welches nach ſeinem Kalkül ſeine Heirath mit Louiſe Miller iſt, die, durch das Werk der Intrigue von dem Major getrennt, die Ehe mit Wurm noch dankbar, als einen erwünſchten Erſatz annehmen müſſe. Wurm und mit ihm der Präſident verſieht es in Etwas nur, Beide bringen das nicht in Rechnung, auf was ſie, ihrer Natur nach, nicht gefaßt ſein können, nämlich die Gewalt einer allen Verhältniſſen und allen Schrecken trotzenden Leidenſchaft. So wenig Marinelli die ſittliche Thatkraft, die ſtark genug iſt, ſich den Lockungen der Sinnlichkeit und den Netzen der Intrigue durch den freiwilligen Tod zu entziehn, in Rechnung bringen kann, weil er dieſen Faktor gar nicht kennt und begreift, eben ſo wenig können Wurm und der Präſident die Kraft der Liebe und die Folgen eines getäuſchten Vertrauens in ihren Kalkül aufnehmen, weil ihnen dies völlig unbekannte Größen ſind. Sie kennen dergleichen wohl aus Romanen, glauben aber nimmermehr an die Wahrheit und den Ernſt einer tiefen Leidenſchaft. Darum gehn Wurm und der Präſident grade durch den Faktor zu Grunde, den ſie nicht berechnen konnten, und der daher ihr Netz durchreißt. Dies iſt eine ächt poetiſche Wendung und eine wahrhafte Schönheit der Tragödie. Der intrigante, berechnende Verſtand wird grade dadurch um den Preis ſeiner Mühen betrogen, daß er kurzſichtig genug iſt, die Gränze ſeiner Verſtandes-Konſequenzen, von einer gegebenen Vorausſetzung aus, für die abſolute Gränze aller möglichen Folgen zu halten, und Gewalten herauf beſchwören hilft, von deren Wirkungen er keine Ahnung hatte.

Doch kehren wir zum Sekretair Wurm zurück. Je mehr der Darſteller demſelben von der nackten Luſt am Böſen und Niederträchtigen nimmt, je mehr er ſeine Handlungen pſychologiſch aus der verſchmähten Neigung, aus der tief gekränkten Eigenliebe, aus der Zurückſetzung gegen den glücklichen Nebenbuhler begreiflich macht, deſto künſtleriſcher wird er wirken; denn er wird die menſchliche Wahrheit auf ſeiner Seite haben. Eine ſchlimme Klippe bleibt hier die Hauptſcene Wurms, in welcher derſelbe der Louiſe Miller den Brief an den Hofmarſchall Kalb diktirt. Sekretair Wurm hat dies Mittel dem Präſidenten an die Hand gegeben; es ſcheint ihm das einzige, um ſeinen Vortheil mit ſeiner Rache für erlittene Kränkung zu vereinigen. In dieſer Scene kann von Seiten des Darſtellers leicht zu viel geſchehn, und er hat daher hier beſonders die Pflicht nicht durch ein Uebermaaß teufliſcher Bosheit widerwärtig und unnatürlich zu werden. Wurm wird mit dem Schein eines innern Antheils an Louiſens Schickſal eintreten; denn er will ja vor Allem den Erfolg dieſes Schrittes ſichern; ſeine kurzen Antworten und Reden werden daher vielmehr den Ausdruck ſcheuer Zurückhaltung und ſelbſt eines Anflugs von Mitleid haben müſſen, als der Bosheit. Denn Louiſe ſoll ja von der Wahrheit dieſes Schrittes überzeugt werden. Daß ſie dem Wurm mißtraut und ihn verachtet, iſt natürlich, daß ſie in der Aufregung ihrer Seele dieſer moraliſchen Indignation auch einmal Luft macht, kann deshalb den Ton der nackten Bosheit bei Wurm in dieſer Scene nicht rechtfertigen. Seine Antworten ſind alle kurz und gewichtig, weil ſie dadurch um ſo tiefer in die Seele dringen, und die Angſt des Mädchens ſteigern. Bei dem Entſchluß aber, den Louiſe plötzlich faßt, ſelbſt zum Herzog zu gehn, wird Wurm einen Moment aus ſeiner Sicherheit heraus geworfen; aber er faßt ſich ſchnell, ſein Verſtand zeigt ihm das einzige wirkſame Mittel, dieſen Entſchluß, der Alles aufs Spiel ſetzen könnte, zu hindern. Man wird ihm in dieſem Augenblicke anſehn müſſen, daß er ſich ſammelt, daß ſein Verſtand eine Gegenmine gräbt. Das erſte Auflachen über den Hoffnungsſtrahl, der Louiſen durchleuchtet, kündigt uns an, daß er den augenblicklich verlornen Faden der Kabale wiedergefunden hat. Ihn ſicher feſtzuhalten iſt jetzt ſeine einzige Sorge. Er wird Louiſen ſcharf beobachten, ſelbſt ein unheimliches Gefühl wird ihn unwillkührlich während der aus der Tiefe der Verzweiflung dringenden Worte derſelben überſchleichen; welches Schritts kann eine ſolche Natur fähig ſein, wer kann den Ausgang der Raſerei berechnen! Wurm hat hier alſo mehr zu thun, als etwa nur den höhniſch lächelnden Böſewicht zu ſpielen. Das iſt ſehr wohlfeil und leicht. Er hat uns ſeine innere Arbeit zu zeigen; uns klar zu machen, wie Alles auf dieſem einzigen Wurf ſteht, wie er ſelbſt des Ausgangs gar nicht ſo unbedingt gewiß iſt, mit welcher Spannung er endlich ſelbſt zu dem boshaften Tone greift, durch welchen Louiſe über das ihr ſelbſt Verderbliche ihres Gedankens belehrt werden ſoll. Dies Mittel verfehlt ſeine Wirkung nicht. Wurm legt abſichtlich eine boshafte Freude an den Tag, damit Louiſe an ihrer Hoffnung ſogleich irre wird und einen Schritt aufgiebt, der nur durch die Aufopferung ihrer Ehre eine Ausſicht auf Erfolg darbietet. Der letzte Sturm erfolgt endlich durch die höchſte Aufregung der kindlichen Liebe in der Berufung auf das zuverſichtliche Wort des Vaters.*) Louiſe giebt nach und ſchreibt den verhängnißvollen Brief. Wurm diktirt ihn, „an den Henker ihres Vaters“, ein Wort, welches der

---

*) Wir meinen die Worte Wurms: „Das mag ihm wohl eine Neuigkeit ſein, dem armen verlaſſenen Mann. Meine Luiſe, ſagte er mir, hat mich zu Boden geworfen! Meine Luiſe wird mich aufrichten. Ich eile, Mamſell, ihm die Antwort zu bringen.“

Erſtere dreimal wiederholt, um die Nothwendigkeit des Brieſes immer von neuem eindringlich zu machen. Und dennoch wankt Louiſe noch einmal, ſie ſteht mit dem Entſchluß auf, nicht weiter zu ſchreiben. Wurm will ſich entfernen; ein einziges Wort vernichtet den Entſchluß Louiſens.*) Dieſe iſt in dem ſataniſchen Netze gefangen. Auch hier ſoll uns Wurm das Bewußtſein ſeiner ſchwierigen Stellung verrathen. Wir wollen den Gedanken dieſes letzten Mittels, das Gebot kindlicher Liebe, für Louiſen das heiligſte, als ein Belieben zu bezeichnen, um dadurch in ihrem Herzen die Empörung dagegen hervorzurufen, auf dem Angeſicht Wurms werden ſehn. Die Schwierigkeit dieſer Scene für Wurm liegt vornämlich darin, daß er ſeine kurzen, immer den wunden Fleck treffenden Antworten nicht als fertige Schlagworte ausgiebt, ſondern ſie durch ſeinen Verſtand während der Situation vor uns erzeugt. Ja, wir wollen Wurm ſogar, bei der ſo feſten Weigerung Louiſens weiter zu ſchreiben, einen Moment in innerer Aufregung ſehn, da das ganze künſtliche Gewebe plötzlich zerriſſen zu werden droht. Es gehört ein großer Schauſpieler dazu, um in dieſer Scene ein wahres pſychologiſches Gemälde zu geben, da Wurm nur mit karger Rede bedacht werden konnte. Den Brief wird Wurm nur mit großer Ruhe, nicht mit dem Ausdruck der Bosheit diktiren. Dies wäre ſogar völlig gegen den Zweck; denn vor Allem will er doch den Glauben an die Wahrheit der ganzen Intrigue ſichern. Der Ton boshafter Schadenfreude würde leicht Alles verderben; Louiſe könnte daran grade plötzlich das Lügengewebe durchſchauen. Daher bedarf Wurm hier der größten, von aller boshaften Färbung entfernten, affektloſen Ruhe, die auch durch die Macht des Kontraſtes am erſchütterndſten wirkt. Aber Wurm darf ſich einen

---

*) Nachdem Louiſe erklärt hat: „Macht was ihr wollt! Ich ſchreibe das nimmermehr!“ greift Wurm nach dem Hute und ſagt: „Wie Sie wollen, Mademoiſelle! Das ſteht ganz in ihrem Belieben.“

Moment nicht entgehn laſſen, uns auch eine menſchliche Regung aufzuſchließen. Er will dieſes Mädchen zur Frau; er ſieht den gegenwärtigen Schritt, zu dem er gerathen hat, ſelbſt als ein Mittel an, dieſen Preis zu gewinnen. Dieſes Intereſſe darf und muß ſogar am Schluß hervorbrechen. Als Louiſe mit gebrochener, hinſterbender Stimme erklärt, nach dieſem Opfer der Pietät zu einer Bettlerin geworden zu ſein, bricht in Wurm die menſchliche Regung hervor;*) er iſt hier aufrichtig und wahr, und er darf von der Gewalt der Situation ſogar erſchüttert ſein. Der Gedanke, jetzt die Schranken hinweg geräumt zu haben, die ihn von der Erfüllung ſeines Wunſches trennten, erhebt ihn einen Augenblick über ſich ſelbſt und öffnet ſein Gemüth dem warmen Strahl des Mitleids. Der Schauſpieler muß dieſen Moment mit einer beſonderen Liebe feſthalten und ausbilden; es iſt ein menſchlicher Zug, der dieſe Seele erleuchtet, welchen die furchtbare Drohung Louiſens wieder zur Bosheit verfinſtert.

Wurms Rolle für die Entwicklung des Dramas geht hiermit zu Ende. Am Schluß aber, nachdem er und der Präſident den Preis aller ihrer Anſtrengungen, aller ihrer Nichtswürdigkeiten eingebüßt haben, und ſtatt erfüllter Hoffnungen zwei Leichen empfangen, bricht in Wurm das Bewußtſein der Schuld in erſchütternder Weiſe hervor. Hierin liegt der eigentliche Triumph der menſchlichen, durch keine Selbſtbelügung ganz abzutödtenden Stimme der Wahrheit. Aus Wurm ſchlägt in dieſer Schlußſcene eine Wildheit heraus, die uns erklärt, wie völlig gebrochen er ſich durch dieſen furchtbaren Ausgang fühlt, wie ſehr er durch die von ihm gar nicht geahndete Macht der Leidenſchaft aus ſeinem

---

*) Wir meinen die Worte Wurms nach der Rede Luiſens, welche ſchließt: „Ich bin eine Bettlerin.“ Wurm erwiedert darauf: „O nein doch! Verzagen Sie nicht, liebe Mademoiſelle! Ich habe herzliches Mitleid mit Ihnen. Vielleicht — wer weiß? — Ich konnte mich noch wohl über gewiſſe Dinge hinwegſetzen. Wahrlich! Bei Gott! Ich habe Mitleid mit Ihnen!“

Gleichgewicht heraus geworfen iſt. So vergeblich mit allen heiligen Geſetzen in Kampf getreten, in ſeiner Liſt und ſeinem ganzen Kalkül zu Spott und Schande geworden zu ſein, dieſer Gedanke erfüllt ihn mit einer Wuth, in der er jede bisherige Rückſicht, jeden Unterſchied der Stellung, ja das Leben ſelbſt für nichts mehr achtet. Es liegt in Wurm eine Art von Genuß in dieſer völligen Gleichſtellung mit dem Manne, von deſſen Wink und Launen er ſich bis dahin abhängig fühlte. Er opfert ſein Leben, um das Leben ſeines vornehmen Genoſſen zu vernichten und darin die Befriedigung ſeiner Herrſchaft über den Böſewicht zu genießen, der dem Geſetz bis dahin unerreichbar war. Daß der Präſident in ſeine Hand gegeben iſt, daß er ihn vor aller Welt rückſichtslos als den ihm ebenbürtigen Buben und Genoſſen der Verbrechen bezeichnen darf, das iſt es, woran ſich ſein Stolz in dieſen furchtbaren Augenblicken weidet. Wurm ſelbſt nennt ſich einen Raſenden. Der Darſteller hat dieſer Raſerei, die ihm den vernichtenden Hohn der brüderlichen Gleichheit mit dem Präſidenten eingiebt, den Ausdruck einer tiefen Zerſtörung ſeines ganzen Weſens zu geben. Wurm will untergehn, aber durch ſeinen Untergang auch noch den großen Verbrecher mit herabziehn. Darin kann allein ein verſöhnendes Element dieſes Charakters liegen. Wir vernehmen zwar aus ſeinem Munde kein direktes Bekenntniß einer Schuld, keinen Laut, aus dem eine ſittliche Zerknirſchung hervorgeht, aber der Darſteller hat das Recht uns in dieſen letzten Augenblicken in den Abgrund innerer Zerſtörung blicken zu laſſen, durch welche er ein ſchuldbeladenes Leben und eine um ihren Preis betrogene ſchändliche Kabale büßt.

Franz Moor zerſtört ſich in wilder Raſerei und in den Schrecken innerer Feigheit ſelber; er zeigt uns die vollendete Niederlage einer eitlen Sophiſtik, welche den Riß einer nichtswürdigen Selbſtſucht in dem urſprünglichſten Grunde aller ſittlichen Ordnung ausfüllen will. Der Mohr in Fiesko zeigt uns den

Untergang einer zum innern Gegenſatz, zum Bewußtſein des Zwieſpalts noch gar nicht fortgegangenen Natur, in welcher das Böſe den Charakter der Frechheit hat, welche uns durch den Humor, in welchem ſie ſich darſtellt, über die moraliſche Indignation hinaushebt, weil wir inne werden, daß wir hier eine ſittlich noch nicht erwachte Natur auf einer untergeordneten Geiſtesſtufe der Menſchheit vor uns haben. Er geht daher auch ohne ein Zeichen des erwachten Zwieſpalts mit dem ungeſchmälerten Ausdruck ſpitzbübiſcher Laune zu Grunde.

Secretair Wurm in Kabale und Liebe iſt weder, wie Franz Moor, eine Abſtraktion des Böſen und eine unnatürliche Geſtalt, noch wie der Mohr in Fiesko das Böſe mit dem Charakter der unbefangenen humoriſtiſchen Frechheit gegen alle Sitte und Geſetz, ſondern er iſt das Böſe auf einem menſchlichen Grunde und aus menſchlichen Affekten erwachſen. Er ſteht daher zwar am meiſten auf dem menſchlichen Boden, aber ohne deshalb furchtbar zu wirken. Wurm iſt das Böſe in ſeiner proſaiſchen, platt gewordenen Geſtalt, das uns weder durch die Gewalt des Geiſtes, noch durch die Größe ſeines Schauplatzes, noch durch die wachſende Kraft der Oppoſition gegen Vernunft und Recht poetiſch berührt.

Jago im Othello.

Jago iſt ein Böſewicht ſo uneigner Art, daß er mit keiner der eben entwickelten Geſtalten verglichen werden kann. In ihm iſt die Nachtſeite unſerer Natur mit einer völlig einzig daſtehenden Kunſt ausgebildet worden. Er iſt weder ein abſtrakt räſonnirender und nur eine Vereinignng von Negationen darbietender Böſewicht, wie Franz Moor, noch ein Geſchöpf von brutaler, ſittlicher Stumpfheit, nur durch den Humor in der Frechheit poetiſch möglicher Menſch, wie Muley Haſſan im Fiesko, noch wie der Secretair Wurm ein proſaiſcher, durch Verſchmähung ſeiner Neigung zur Bosheit aufgeſtachelter Verbrecher. Jago iſt ein Böſewicht, dem die Verwirrung der ſittlichen Verhältniſſe, die Zerſtörung ſittlicher Bande, die Täuſchung des Vertrauens durch ſeine Virtuoſität in der Verſtellung Genuß bereitet, der ſich mit dem Maaß, als ſeine Pläne gelingen, mit der wachſenden Verwirrung, die er um ſich her ſtiftet, mit der Sicherheit in ſeiner Kunſt zu täuſchen, ſteigert, und zu einer Luſt wird, welche ihn weit über das urſprüngliche Ziel ſeiner Rache für erfahrene Kränkung hinausführt. Es iſt bei Jago nicht ſowohl die proſaiſche Luſt, ſich durch ſeine Hinterliſt und Bosheit Vortheile zu gewinnen; dies tritt ſehr in den Hintergrund zurück, ſondern ihn treibt die Luſt an dem Erfolge ſelbſt vorwärts, den er durch ſeine Verſtellung, ſeine ſcharfe Auffaſſung der Perſönlichkeiten, wie durch die Sicherheit ſeiner Kombinationen gewinnt. Darin liegt der Kern dieſer ureignen Geſtalt, darin der Schlüſſel zu ſeiner Entwicklung innerhalb des Dramas.

Mit Mephiſtopheles hat Jago das eine Element der Luſt an der Löſung ſittlicher Bande, an der innern Zerſtörung, welche er bereitet, gemein, aber er iſt wieder dadurch menſchlich, daß der Quell ſeiner böſen Abſicht ein ſogar ſubjektiv berechtigter menſchlicher Affekt iſt, daß er alſo durchaus nicht, wie Mephiſtopheles, die Verneinung und die Zerſtörung, als ſolche, zu ſeinem Princip macht. Denn während Mephiſtopheles von Hauſe aus ein für allemal fertig vor uns ſteht, da er ſich wohl zu mannigfaltiger Thätigkeit ausbreiten, aber nicht eigentlich entwickeln kann, ſo wächſt dagegen Jago weſentlich durch die Macht der Verhältniſſe und durch das Gelingen ſeiner Abſichten. Jago wird dadurch immer kühner und ſicherer gemacht, die Siege ſeiner Verſtellungskunſt treiben ihn weit über ſeinen urſprünglich gefaßten Plan hinaus. Mephiſtopheles, der ſich ſelbſt als das Princip der Verneinung bezeichnet, iſt keiner Entfaltung fähig; Jago hingegen beginnt ſogar ziemlich planlos.*) Nur von dem Gefühl der Rache gegen Othello geleitet, beſchließt er, böſe Saat auszuſtreuen, aber ohne ſich noch des eigentlichen Ziels ſeiner Rache klar bewußt zu ſein. Aber die Verhältniſſe und Situationen treiben ihn raſtlos fort auf der Bahn des Böſen. Ihm ſelbſt wächſt der furchtbare Erfolg ſeiner teufliſchen Verſtellungskunſt gleichſam über den Kopf. Weil die Gewalt der Leidenſchaft die Kataſtrophe herbeiführt, ſo war ſie auch von Jago gar nicht zu berechnen. Derſelbe konnte wohl dem Othello das gährende Gift der Eiferſucht eingeben und ſich an den Qualen derſelben weiden, aber den tragiſchen Ausgang dieſer Leidenſchaft nicht im voraus ahnen, der daher auch gar nicht mit in ſeiner urſprünglichen Berechnung lag. Die Furchtbarkeit der Leidenſchaft zerſtört ſogar alle noch ſo fein geſponnenen Plane Jago's und reißt ihn dadurch ſelbſt in den Abgrund, nachdem er durch ſeine Liſt ſich völlig geſichert zu haben glaubt.

---

*) Wie wenig Jago ſchon von Hauſe aus das aus ſeiner Heimtücke und Bosheit wirklich ſpäter herbeigeführte unſelige Reſultat ſich als Zweck vorſetzt, wie dies vielmehr durch die Jago weit überflügelnde Gewalt der Verhältniſſe und der Leidenſchaft Othello's hervorgebracht wird, beweiſt nichts ſo bündig, als daß Jago, ſelbſt noch im Monolog des zweiten Akts, welcher ſeiner Unterredung mit Rodrigo unmittelbar folgt, in der Wahl ſeiner Mittel ſich an Othello zu rächen ſchwankt, und die Erregung der Eiferſucht des Mohren nur als das zu ergreifende bezeichnet, wenn ihm die Verführung der Desdemona nicht gelingen ſollte. Die Worte ſind:

Jetzt lieb ich ſie (d. h. Desdemona) auch;
Nicht zwar aus Lüſternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinere Sünde mir zu Schulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein freſſend Gift an meinem Innern.
Oder ſchlägt dies fehl, bring' ich den Mohren
In Eiferſucht ſo wilder Art, daß nie
Vernunft ſie heilen kann.

In dieſer durch die Situationen und die Leidenſchaft Othello's bedingten Entfaltung Jago's liegt das hohe *dramatiſche* Intereſſe dieſer Geſtalt, wie in der Virtuoſität ſeiner Verſtellungskunſt und in dem Humor, mit dem er ſich derſelben überläßt, ſein *poetiſches* Intereſſe. Denn Jago iſt ein ſolcher Meiſter der Verſtellung, daß er alle täuſcht; Männer, wie Frauen, die mit ihm Vertrauteſten, wie die Entfernteren. Rodrigo, wie Emilia ſeine Frau, Desdemona, Caſſio und Othello, Alle unterliegen dieſen Künſten; Niemand ahnet den Teufel unter dieſer Hülle. Othello nennt ihn einen Mann von nie geſehener Treue, Caſſio vertraut ſeiner Redlichkeit, Desdemona fühlt ſich zwar von ſeiner frivolen Rede verletzt, zweifelt aber keinen Augenblick an ſeine Gradheit, die eigne Frau, Emilia, obwohl über Jago's loſe Grundſätze nicht im Zweifel, iſt doch weit entfernt in ihm einen Mann von verſtecktem Weſen, oder gar einen hinterliſtigen, ränkevollen Menſchen zu wittern; der zwar ſehr leichtgläubige und freilich nicht eben ſcharfſichtige Rodrigo endlich wird ſo berückt, daß er nach allen Täuſchungen, die er erfahren, dennoch immer wieder Vertrauen zu Jago faßt; ſo ſicher umſtrickt Jago ſeine Opfer. In dieſer Rückſicht iſt Jago eine durchaus einzig daſtehende Geſtalt. In der Ausübung jeder Meiſterſchaft liegt ein Genuß; dieſer entſteht bei Jago, ſelbſt unabhängig von der Befriedigung perſönlicher Rache, durch die Wirkungen, die er hervorbringt. Es liegt darin ein geheimer Reiz für ſeinen Verſtand und ſeinen Witz. Die Kunſt ſelbſt, die er anwendet, ergötzt ihn, er ſieht mit Wonne, wie ſicher er ſeine Opfer umgarnt, wie das Netz ſich immer enger um dieſelben zuſammenzieht. Ja, über dieſe Siege, die er ſeiner Verſtellungskunſt verdankt, vergißt Jago faſt das urſprüngliche Motiv ſeiner Hinterliſt und Tücke; wenigſtens tritt dies gegen die Luſt an den Triumphen ſeiner Verſtellung zurück. Und darin liegt der Reiz, den uns dieſer Böſewicht gewährt. Wir ſchaudern vor dieſer Bosheit, welche ein ſolches Unheil über edle Naturen bringt, aber wir ſind unwillkührlich über die Gewandtheit des Geiſtes, die ſichere Auffaſſung ſeiner ganzen Umgebung, und die Kunſt in der Wahl ſeiner Mittel zugleich erſtaunt und gefeſſelt. Daher kommt es, daß ſich in unſer moraliſches Entſetzen über Jago's Bosheit zugleich ein Genuß unſeres Verſtandes miſcht über die Art ſeines Verfahrens, wie über die erſtaunenswürdige Berechnung ſeiner Wirkungen.

Zwei Motive werden Jago vom Dichter geliehen, um den Antrieb zur Rache gegen Othello zu erklären, erſtlich die erlittene Kränkung, indem Caſſio ihm vorgezogen worden iſt, und dann der Verdacht, daß Othello Jago's Frau verführt habe. Das erſte iſt gewiß. Er glaubte gegründete Anſprüche zu haben Othello's Lieutenant zu werden und ſieht Caſſio nur als einen auf Koſten des Rechts Begünſtigten an; das zweite iſt ihm ſelbſt problematiſch; aber er will ſo thun, als ob es gewiß wäre.*) Jago

---

*) Jago ſagt im Monolog des erſten Akts nach der Unterredung mit Rodrigo:

„Den Mohren haſſ' ich,

räſonnirt ſich daher in dieſen Verdacht ſo hinein, daß er ſelbſt ihn zuletzt für begründet hält.*) Derſelbe will ſich ſo gewiſſermaßen vor ſich ſelbſt rechtfertigen wegen des Bubenſtücks, das er auszuführen beſchließt. Dieſer ſittliche Zorn Jago's über eine durch Othello empfangene Verletzung in ſeiner Ehe dient ſeinem gekränkten Ehrgefühl zu einer Stütze und drückt ſeiner Racheluſt das Siegel eines höheren Rechtes auf. Darum räſonnirt ſich Jago in ſeinem Streben nach Rache ſelbſt in die Wahrheit des Gerüchts hinein, weil ſein Verfahren dadurch erſt in ſeinen Augen den Charakter einer Vergeltung erhält. Es iſt dies ein Zug von großer Wichtigkeit. Shakespeare zeigt uns darin den Menſchen. Jago, ſo ſehr wir uns über ſeine Bosheit entſetzen, ſoll der menſchlichen Motive nicht beraubt werden. Wie anders erſcheint er in dieſer Beziehung als Franz Moor! In ihm erblicken wir nur unnatürliche Nichtswürdigkeit, die uns nur mühſam den Glauben an eine wirkliche Exiſtenz aufdringen kann, während uns Jago, ſo eingeteufelt er auch erſcheint, doch durchaus in jedem Augenblicke eine lebenswarme Exiſtenz zeigt. Wie viel poetiſcher iſt aber Jago auch, als der Mohr im Fiesko!

Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet — möglich, daß es falſch:
Doch ich, auf bloßen Argwohn in dem Fall,
Will thun, als wär's gewiß. Er hat mich gern,
Um ſo viel beſſer, wird mein Plan gedeihn.«

*) In dem Monolog des zweiten Akts nach dem Abgang Rodrigo's berührt Jago noch einmal das Verhältniß Othello's zu ſeiner Frau, und zwar mit größerem Ingrimm, als das erſtemal. Er hat ſich ſeitdem in dieſen Verdacht immer mehr hinein räſonnirt. Er bekennt ſeiner Seits auch eine ſinnliche Neigung zu Desdemona zu empfinden, doch mehr noch:

»Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein freſſend Gift an meinem Innern;
Nichts kann und ſoll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib –

In Jago haben wir einen Mann von den außerordentlichſten Gaben vor uns, die nur durch ſeine frivole Geſinnung und durch das Gefühl perſönlicher Kränkung zu ſo ſchändlichen Zwecken gemißbraucht werden. Am Mohr in Fiesko ergötzt uns wohl der Humor der Frechheit; aber ein höheres pſychologiſches Intereſſe kann er uns nicht abgewinnen, weil er auf einer zu untergeordneten Stufe geiſtiger und ſittlicher Bildung ſteht. Jago iſt dagegen ein Meiſter in der Behandlung der Menſchen, die er mit der gewandteſten Kraft ſeines Verſtandes, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, beherrſcht. Wie viel höher ſteht er endlich durch die Meiſterſchaft in der Beherrſchung und Benutzung der Situationen und durch den Reichthum in der Entwicklung ſeiner Geiſteskraft, als der trockene und einſeitige Secretair Wurm. Richard III. iſt dagegen von Hauſe aus in eine höhere Region geſtellt, als Jago, er iſt, wie wir gezeigt haben, die Nemeſis der Geſchichte, welche ſich ſeines Armes bedient, um die in den Bürgerkriegen ſittlich entarteten Großen zu treffen und ihnen durch ſeine Frevel zu vergelten, was ſie an anderen verbrochen haben. Daher iſt auch Richard nur aus der ganzen geſchichtlichen Bewegung zu erklären, deren Produkt er ſelbſt iſt. Mit Jago hat er die Kunſt der Verſtellung gemein, aber er trägt, der Natur der Verhältniſſe nach, ſtärker auf; ſeine Heuchelei und Verſtellung ſind aus viel gröberen Stoff, als Jago's. An Richards Redlichkeit und Treue glaubt im Grunde Niemand. Anna, ſchon von Hauſe aus auf ſehr lockerem ſittlichen Boden ſtehend, wird durch die Macht ſeiner fortreißenden, ihre Eitelkeit bethörenden Beredſamkeit gewonnen; ſie wird mehr im Sturm erobert, als durch einen ſchlau angelegten Plan. Die meiſten Perſonen aber durchſchauen Richard und werden von einem geheimen Grauen vor ihm erfüllt; aber er iſt verwegener, herriſcher, rückſichtsloſer und gewandter, als alle, darum behauptet er ſich durch ihren Untergang. Aber Richard faßt ſein Schlachtopfer nicht mit der ſichern Kunſt, wie Jago. Ein ſolcher Reichthum pſychologiſcher Kennerſchaft, wie ihn uns Jago darlegt, kann von Richard nicht entwickelt werden, denn die Zeit drängt hier, die Verhältniſſe wollen durch Gewalt und Liſt zugleich beherrſcht ſein, und die großen Züge des hiſtoriſchen Gemäldes laſſen eine ſolche Subtilität in der Zeichnung berückender Heuchelei nicht zu, wie eine Tragödie, welche ganz auf dem Boden einer durch die Intrigue entflammten menſchlichen Leidenſchaft ruht. Richard bewältigt ſeine Opfer mit der Gewandheit und Kraft eines Tigers, Jago umſtrickt ſie mit der Sicherheit und Schlauheit einer Schlange, ſo daß ſie, ehe ſie es ahnden, dem unerbittlichen Feinde Preis gegeben ſind.

Daß grade in Jago ein ſo einzig daſtehender Meiſter der Verſtellung vom Dichter gezeichnet wurde, war aber auch für den Organismus der Tragödie nothwendig. Es wird dadurch ein Doppeltes erreicht. Einmal bildet Jagos außerordentliche Kunſt zu täuſchen zu der großartigen Offenheit und Gradheit Othellos, der Jagos hauptſächlichſtes Opfer iſt, den ſchärfſten Gegenſatz. Weil in Othello kein Blutstropfen Falſchheit und Verſtellung iſt, ſo vermag derſelbe auch, und das weiß Jago ſelbſt ſehr gut, gar nicht bis auf den Grund einer ſolchen Natur, wie Jagos, zu ſchauen. Ferner war es dadurch allein möglich, daß Jago die geheimſten Tiefen der Leidenſchaft Othellos aufwühlen und ihn zur Raſerei der Eiferſucht forttreiben konnte. Jago bereitet das gährende Gift für Othello und berechnet ſeine Wirkungen faſt mit der Sicherheit eines mathematiſchen Kalküls. Die Geſtalt Jagos hat aber ihre Stelle in der Tragödie nur darum, weil, wie wir in unſerer Abhandlung über Othello*) gezeigt haben, in der Ehe Othellos und Desdemonas Elemente liegen, welche dem Gift der Eiferſucht Stoff darzubieten vermögen. Dieſe durchſchaut Jago mit dem durchdringenden Blick ſeines Verſtandes. Dadurch bringt er den in Othello ſelbſt verborgenen Zweifel zum Bewußtſein. So erſcheint Jago gleichſam als der gegenſtändlich gewordene, immer tiefer in Othello eindringende Unglaube des argwöhniſchen Verſtandes gegen das freie argloſe Vertrauen des Gemüths. Darauf beruht die ungeheure Kraft der Wirkungen Jagos. Was derſelbe aus Othello herausarbeitet iſt, dem Keime nach, in dieſer Natur ſchon verborgen. Jagos Kunſt iſt es nur, dieſen Keim zu einer verderblichen Frucht zu erziehn. Das Vertrauen Othellos zu Jagos Redlichkeit iſt gewiſſermaßen die Luft, durch welche dieſe Entfaltung möglich wird. Nun iſt es ſehr tief gedacht und darin liegt die Angel der Tragödie, daß dem Jago, welcher mit ſyſtematiſchem Fortſchritt die Leidenſchaft der Eiferſucht in Othello groß zieht, ſelbſt die Flamme der Eiferſucht über dem eignen Haupte zuſammenſchlägt. So weit ſollte es nach des Böſewichts Berechnung nicht kommen; der Mord an Desdemona erfolgt gegen alle Vorausſicht des ſcharfſinnigen Intrigant. Die aufgeregte Eiferſucht ſoll Othellos Ruhe vergiften; er will ſich an den Qualen des Opfers weiden, aber er will zugleich das Maaß derſelben beherrſchen. Jagos Triumpf iſt, ſich alſo zum Herrn Othellos zu machen, mit den Leiden ſeiner Seele ſpielen zu können. Da zerreißt die über alle Berechnung erhabene Gewalt der gigantiſchen Leidenſchaft das ganze ſo fein geſponnene Gewebe Jagos und bringt ihm ſelbſt den Untergang. Darin liegt eine furchtbare Seite der Tragödie. Die Vernichtung Jagos wird durch dieſelbe Gewalt herbeigeführt, die er in Othellos Seele entzündet und zur Flamme angefacht hatte. Aber dieſe Flamme kann Jagos Verſtand nicht mehr bändigen; ſie ſchlägt gegen alle Erwartung da heraus, wo es Jago nicht geahndet hatte und verzehrt denjenigen mit, der ſie angefacht hat. Hatte doch Jago, um vor jeder Entlarvung ganz ſicher zu ſein, ſogar den Rodrigo getödtet, damit ſein Mund für immer verſiegelt bliebe. Man ſieht, wie Alles, was ſich vermittelſt des Verſtandes berechnen läßt, von Jago in Rechnung gezogen iſt; und nur die Unmeßbarkeit der Leidenſchaft den Bruch in ſeinen Kalkül hineinbringt. In dieſem Untergange Jagos liegt eine erſchütternde Ironie. Dieſer ſo ſcharfſichtige, vorausſehende, berechnende Verſtand wird durch die entfeſſelte Kraft der Leidenſchaft zermalmt, die er lenken zu können wähnte. Von dieſem Augenblick an wird Jago ſelbſt der Wuth überliefert. Seine überlegene Haltung iſt verſchwunden; er ſinkt zum unbeſonnenen, tollköpfigen Wütherich herunter. Jago triſt zornentbrannt ſeine Frau Emilie, um ſie am Bekenntniß zu hindern, daß Jagos Bubenſtück den Frevel Othellos herbeigeführt habe, und bedenkt dabei nicht, daß grade ſein Zorn, der gegen ſeine Frau geſchwungene Stahl, ihn bloß ſtellen und entlarven müſſen. Es iſt, als ob in dieſem Augenblick all ſein Scharfſinn, all ſeine Sicherheit in der Behandlung der Verhältniſſe verſiegt ſind. Der berechnendſte Verſtand wird zum blinden Thoren verkehrt, der ſich ſelbſt an das Meſſer liefert. Nach der Entlarvung ſeiner Bosheit bleibt Jago nur die Verſtockung als einzige Waffe übrig. Mit ihr vertheidigt er ſich gegen die auf ihn losbrechende moraliſche Entrüſtung, um der Beſchämung zu entgehn, ſelbſt das Bekenntniß ſeines Bubenſtücks und der Niederlage ſeines Verſtandes ablegen zu müſſen*)

---

*) Vgl. Cyclus dramatiſcher Charaktere, 1r Bd.

Die Grundzüge Jagos ſind übrigens in der erſten Scene ſchon gegeben. Shakeſpeare leiht ihm, gleich bei ſeinem Auftreten, das Motiv der Rache gegen Othello, wegen unverdienter Zurückſetzung. Ob Jago ſich ſelbſt überſchätzt, ob Othello ein wirkliches Recht gehabt hat, Caſſio vorzuziehn, können wir nicht ermitteln. Daß Jago tapfer iſt, wird auch von Andern zugeſtanden; ſeine Anſprüche auf Beförderung ſcheinen wenigſtens nicht ganz unbegründet. Genug, Jago tritt mit dem

---

*) Nach der völligen Entdeckung des Bubenſtücks, das Jago begangen, ſagt derſelbe Nichts weiter, als die Worte:

»Fragt mich um nichts mehr, was ihr wißt, das wißt ihr.
Von dieſer Stund' an rede ich kein Wort.«

Gefühl einer tiefen Verletzung an ſeiner Ehre vor uns hin. Seine Zeichnung Caſſios darf natürlich nur als der Ausdruck ſeines gekränkten Ehrgefühls genommen werden. In dieſer erſten Schilderung des ihm nach ſeiner Meinung widerfahrenen Unrechts ſehn wir ihn von einem menſchlichen Affekte ergriffen, den wir nicht gradezu verdammen können. Darauf iſt auch in der Darſtellung ein großes Gewicht zu legen. Denn je wahrer uns Jago hier erſcheint, je tiefer dieſe Zurückſetzung von ihm empfunden wird, deſto begreiflicher wird bei Jagos Natur ſein Rachedurſt. Es kömmt aber grade darauf an, der Entwicklung Jagos ſo viel als möglich den Charakter eines nur diaboliſchen Gelüſtes zu nehmen und ihm eine menſchliche Wurzel zu geben. Zugleich giebt uns Jago in dieſer Scene das Bekenntniß ſeines ganzen ſittlichen Standpunkts. Eine ſittliche Macht reſpectirt Jago überhaupt eben ſo wenig, als er anderen eine innere Achtung gegen dieſelbe zutraut. Glaube an Tugend d. h. an freie, uneigennützige Hingebung an die Pflicht iſt ihm fremd. Sein Gott iſt der Vortheil; eine Redlichkeit, welche nicht zugleich dem Individuum Nutzen ſchafft, erſcheint ihm phantaſtiſch, tauſcht ſie gar äußeren Nachtheil ein, thöricht. Er kennt daher nur Scheindienſte, d. h. ſolche, welche dem, der ſie leiſtet, einen Ueberſchuß von Vortheil gewähren, gegen die Mühe, der er ſich unterzog*). Jago weiß ſich zu der Verfolgung dieſes Grund-

---

*) Wir haben hier die wichtige und den ſittlichen Standpunkt Jagos meiſterhaft charakteriſirende Stelle gegenwärtig (Akt 1 Scene 1), wo derſelbe zu Rodrigo ſagt:

„Ich dien' ihm (Othello), um mirs einzubringen; ei, wir können
Nicht alle Herren ſein, nicht kann ein jeder Herr
Getreue Diener haben. Seht ihr doch
So manchen kniegebeugten Schuft,
Der ganz verliebt in ſeine Sclavenfeſſel,
Ausharrt, recht wie die Eſel ihres Herrn,
Ums Heu und wird im Alter fortgejagt.
Peitſcht mir ſolch redlich Volk! Dann giebt es Andre,

ſatzes im Beſitz einer Meiſterſchaft in der Verſtellung; er ſpricht dies ſelbſt mit einer gewiſſen Genugthuung aus, aus der das Bewußtſein der Sicherheit in der Handhabung des Scheins der Offenheit und Redlichkeit hervorleuchtet.*) Der ganze Menſch iſt mit dieſen Zügen im Keime gegeben. Der Darſteller muß ſie uns daher als die Grundſtriche eines Charakters zeichnen. Jago iſt rauher Soldat; feine Sitten ſind ihm fremd; er iſt im Kriegsleben groß geworden. Daher muß ihm eine gewiſſe ſoldatiſche Derbheit geliehen werden. Dieſe giebt zugleich die Folie für den Ton der Treuherzigkeit und Redlichkeit, deſſen er in ſo hohem Maaße mächtig iſt, daß ihn Othello einen „Mann von nie geſehener Treue“ nennt. Dieſer Ton wird wie ein zur andern Natur gewordener klingen, durch den der Schurke gar nicht hindurchblickt. Sagt er ja doch ſelbſt, daß ſein äußres Thun des Herzens angeborne Art nie offenbart. Jago iſt klug, beredt, ſchlau und gewandt, und erſcheint dabei einfach, wahr und treuherzig, vielmehr der augenblicklichen Eingebung folgend, als einer künſtlichen Berechnung. Aber wenn Jago allein iſt, da wirft er ſeine täuſchende Maske ab. Nun tritt der wahre Grund ſeines Herzens hervor. In dieſen Monologen wird ſich daher

---

Die ausſtaffirt mit Blick und Form der Demuth
Ein Herz bewahren, das nur ſich bedenkt;
Die nur Scheindienſte liefern ihren Obern,
Durch ſie gedeihn, und wann ihr Pelz gefüttert,
Sich ſelbſt Gebieter ſind. Die Burſchen haben Witz,
Und dieſer Zunft zu folgen iſt mein Stolz.«

*) An derſelben Stelle ſagt Jago:
»Wenn ich ihm (dem Othello) diene, dien ich nur mir ſelbſt;
Der Himmel weiß es! Nicht aus Lieb und Pflicht,
Nein, nur zum Schein für meinen eignen Zweck.
Denn wenn mein äußres Thun je offenbart
Des Herzens angeborne Art und Neigung
In Haltung und Gebärde, dann alsbald
Will ich mein Herz an meinem Aermel tragen
Als Fraß für Kräh'n. Ich bin nicht, was ich bin!

die ſo lange zum Schweigen verurtheilte, boshafte Natur auch Luft machen. Nur muß dies mit ſolcher Wahrheit und Natürlichkeit geſchehn, daß die Tücke, Hinterliſt und Bosheit als die Grundzüge Jagos erſcheinen und man ſich über die Maske ſeiner Biederherzigkeit um ſo mehr verwundert. Jago hat aber noch eine Seite, welche der Ton verſinnlichen muß, die Frivolität, die überall hervorbricht, ja, die ſelbſt Desdemonas Gegenwart nicht einmal zurückdrängt. Iſt es ja doch die einzige Seite, welche der edlen Frau an Jago mißfällt, der von ſich ſelbſt ſagt: „ich bin nichts, wenn ich nicht läſtern darf.“ *) Jago überläßt ſich ſeiner derben Laune, in der er es mit der feinen Sitte nicht eben ſehr genau nimmt. Der letzte Grund ſeiner frivolen Derbheit liegt in ſeinem Unglauben an weibliche Tugend. Denn während er den Othello als treu, edel und liebevoll bezeichnet, erſcheint ihm eine Untreue von Seiten der Desdemona doch gar nicht unmöglich,**) weil Jago an eine weibliche Treue durchaus keinen Glauben hat. Der Darſteller muß uns daher in allen ſolchen Reden auch die Farbe der frivolen Denkart zeigen, und alle diejenigen Reden, welche einen ſolchen Charakter athmen, mit einem Ton ſprechen, welcher das innige Behagen der ſinnlichen, lüſternen Natur verrathen. Jago glaubt ſelbſt halb und halb an die mit ſo gewandter Beredſamkeit gegen Rodrigo ausgeſprochenen Beſchuldigungen gegen Caſſio und Desdemona, wenngleich er dabei nur den eigentlichen Plan verfolgt, Rodrigo zu ſeinen Zwecken zu benutzen und deſſen Zorn gegen Caſſio zu erregen. Dieſe verſchiedenen Seiten, welche ſich alle in Jago vereinigen, fordern eine große Verſatilität des Tons, um uns die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit dieſes Menſchen zu verſinnlichen. Der Ton ſoldatiſcher Derbheit, des offenen, zutraulichen, von jedem Falſch entfernten Gemüths ſoll mit dem Ton der Lüſternheit, des kecken, leichtfertigen, aller Tugend ſpottenden Sinnes wechſeln und wieder von jenen unheimlich wirkenden Lauten der in ihren Erfolgen ſich genießenden Bosheit unterbrochen werden. Man muß aber auch Jago durch die Macht der Verhältniſſe, durch ſeine Erfolge, wie durch die immer mehr ſich erprobende Kraft ſeiner Verſtellung im Drama wachſen ſehn, und inne werden, daß er viel mehr durch die Gunſt der Umſtände, als durch einen vorausberechneten Plan zu ſeinem teufliſchen Unternehmen hingetrieben wird. Dies Wachſen in der Luſt zu ſchaden, wollen wir nun ganz beſonders in der Verſinnlichung Jagos wahrnehmen. Bis zu einem gewiſſen Zeitpunkt in der Entwicklung der Handlung iſt Jago noch der Herr der Verhältniſſe; er führt ſie zum Theil herbei, zum Theil benutzt er ſie auf das glücklichſte zum Zwecke ſeiner Rache gegen Othello und Caſſio, aber durch die Raſerei der Leidenſchaft in Othello, welche jeder Lenkung, jedes Zügels ſpottet, werden auch ihm die Fäden zur Fortleitung entwunden; er hat aufgehört, der Herr der Verhältniſſe zu ſein, denn ſie ſind mächtiger geworden, als er. Jago ſieht ſich dadurch in ein Verhängniß hineingezogen; er wird auf der Bahn vorwärts getrieben, die er betreten hat; er geht ſie nicht mehr, wie anfangs, als ein freier Mann, der auch einen andern Weg einſchlagen, der nach ſeinem Willen ab und einlenken könnte, ſondern er muß vorwärts, wenn er nicht erliegen und ſelbſt als ein Opfer ſeiner Bosheit durch die Wuth Othellos fallen will. Der Kulminationspunkt ſeiner Entwicklung iſt in dieſer Beziehung die große Scene im dritten Akt, in welcher er dem Othello zuerſt mit einer erſtaunenswürdigen Kunſt das Gift der Eiferſucht zu unheilbarem Verderben einträufelt. Aber mit dieſem in Othellos Gemüth übergegangenen Gift hat auch Jago aufgehört, der Lenker der Dinge zu ſein. Die Leidenſchaft hat die Rolle der Intrigue übernommen, welche fortan die erſtere nur anfeuert, um nicht ſelbſt entlarvt zu werden. Ja, man darf behaupten, daß Jago ſelbſt von dieſer übergewaltigen Kraft der Leidenſchaft in Othello keine vollſtändige Vorſtellung gehabt hat; ſo weit überbrauſt Othellos Wuth alle Schranken. Darum muß Jago nun Gewicht an Gewicht hängen, um nicht ſelbſt als ein Schurke erfunden zu werden. Die Raſerei Othellos macht aber auch Jago kühner in der Wahl ſeiner Mittel. Er ſetzt Alles auf einen Wurf im Vertrauen auf die Leidenſchaft Othellos, die ſeinen Geiſt ſchon verblendet hat. Othello will Proben der Untreue, die Buhlerin Bianka wird herbeigerufen, um in Gegenwart des verſteckt horchenden Othello gleichſam den ſinnlichen Beweis für die Untreue Desdemonas zu liefern. Ein einziger, lichter Augenblick in Othellos von Wuth umnachtetem Gemüthe hätte das ganze teufliſche Lügengewebe Jagos zerriſſen und ihn ſelbſt vernichtet. Ein leiſes Mißtrauen gegen eine ſo ſchamloſe That, wie ſie hier Desdemona zugemuthet wird, durfte nur Othello durchzucken und ihn treiben, ſich ſelbſt von der Wahrheit zu überzeugen, ſo war Jago verloren. Aber darin liegt mit die Größe dieſer Tragödie, daß die Furchtbarkeit der Leidenſchaft jeder verſtändigen Reflexion ſpottet und von einer ſo erſchütternden Wahrheit iſt, daß der Zuſchauer gar nicht die Forderung an den Othello macht, durch ein augenblicklich auftauchendes Mißtrauen dies Truggewebe zu zerſtören. Wir ſind ſo ſicher, als Jago, der ja nur durch die maaßloſe Gewalt der Leidenſchaft in Othello bewogen ein ſo verwegenes Mittel wählen konnte, das freilich, wenn es einſchlug, auch alle weiteren

---

*) In der erſten Scene des zweiten Akts ſagt Desdemona zu Jago: »Was meint ihr Caſſio? Iſt Jago nicht ein recht heilloſer, ausgelaſſener Schwätzer?« worauf Caſſio erwiedert: »Er redet derb, gnäd'ge Frau; der Soldat wird euch beſſer an ihm gefallen, als der Gelehrte.«

**) Jago ſagt in dem ſchon mehrmals berührten Monologe (Akt 2, Scene 1):

»Daß Caſſio ſie liebt, das glaub' ich wohl;
Daß ſie ihn liebt, iſt denkbar und natürlich.
Der Mohr, obſchon ich ihm von Herzen gram,
Iſt liebevoller, treuer, edler Art,
Und wird für Desdemona, denk ich, ſicher
Ein wackrer Ehemann.«

Künſte überflüſſig machen mußte. Rodrigo gegenüber, den freilich endlich ein ſehr begründetes Mißtrauen gegen Jagos Redlichkeit ergreift, zeigt derſelbe zum Schluß noch einmal ſeine volle Stärke in der Kunſt die Menſchen zu behandeln. Mit dem Mißtrauen und dem Aerger des leichtgläubigen Rodrigo ſpielt Jago; er ſetzt demſelben den Humor einer ergötzlichen Frechheit entgegen, der wir ſogar mit einem gewiſſen Behagen folgen, da Rodrigos Zwecke eben ſo niedrig ſind, als ſein Geiſt plump iſt, und derſelbe nur um die Erreichung von Abſichten betrogen wird, welche ſelbſt unſittlicher Art ſind.

König Philipp II. im Don Karlos.

In den Tragödien der erſten Periode führte Schiller den Kampf gegen die Geſtalt der wirklichen Welt und ihrer Verhältniſſe überhaupt, welche als eine den idealen Forderungen widerſprechende, in ſich verderbte und des Untergangs würdige dargeſtellt wurde. Gegen dieſe Wirklichkeit mit ihren Vorurtheilen und ihren Ungerechtigkeiten ſetzte ſich die freie Perſönlichkeit mit ihren Forderungen in Kampf, welche die gegebenen Verhältniſſe und die exiſtirende Welt auf den Kopf ſtellen und ihre Anerkennung durchfechten will. Aber dieſer Kampf gewährte in der Art, wie er geführt wurde, wie in ſeinem Ausgange noch keine poetiſche Befriedigung. Die Wirklichkeit, gegen welche geſtürmt ward, erſchien als eine unwürdige, welche der Vernunft nach dem Untergange geweiht war; ihre Hauptvertreter waren daher auch Individuen, die eigentlich durchaus kein höheres Recht der Exiſtenz haben. Am ſchroffſten ſtellt ſich dies in Kabale und Liebe, der letzten Tragödie dieſer Periode dar. In ihr triumphirt die Wirklichkeit mit der Härte ihrer Verhältniſſe inſofern, als ihre Gegner ohnmächtig an ihr zerſchellen, und damit freilich die Erfahrung ihrer Schwäche machen; aber in dem Siege der wirklichen Verhältniſſe liegt kein Troſt und keine Freude. Bewährt ſich auch, wie in Kabale und Liebe, das Princip der freien Subjektivität, welches ſich als ſolches zur Anerkennung bringen wollte, durch ſeinen Untergang als eine Macht, welche der Herzloſigkeit der exiſtirenden Verhältniſſe und ihren Ränken unerreichbar iſt, ſo lag doch in der letzten Entſcheidung dieſes Kampfes etwas Troſtloſes.

Mit dem *Don Karlos* betreten wir dagegen einen viel konkreteren Boden, den des *geſchichtlichen Geiſtes*, auf welchem dieſer Gegenſatz der früheren Tragödien zwar wieder auftaucht, aber eine andere Geſtalt gewonnen hat. Hier nämlich tritt er als ein *principieller* Gegenſatz des geſchichtlichen Geiſtes auf, als der Kampf eines neu ſich gebärenden, nach Geſtaltung ringenden Principes gegen das alte, noch feſtgewurzelte und im Beſitz der Macht ſeyende Princip. Dieſer Kampf nimmt daher eine viel konkretere Geſtalt an, als in den Tragödien der erſten Periode, obwohl er der allgemeinen geiſtigen Subſtanz nach mit denſelben auf einem Boden ſteht. Im Don Karlos iſt der Kampf der *politiſchen* und *religiöſen Freiheit* gegen den *politiſchen* und *religiöſen Despotismus* die Axe der Tragödie. Der Gegenſatz der freien Subjektivität und ihres Rechts, gegen die beſtehende, vernunftwidrige Ordnung der Dinge gewinnt hier den viel beſtimmteren Charakter des Kampfes der ihrer unendlichen Berechtigung in Staat und Kirche ſich bewußt werdenden Subjektivität gegen den alle freie Regung unter ſeine einförmige Bewegung beugenden Despotismus. Hier erſcheinen daher auch die Vertreter der Wirklichkeit, welche umgeſtaltet werden ſoll, nicht als nackte Böſewichter, ſondern als Repräſentanten eines *geſchichtlichen Princips*. Die Löſung des Kampfes iſt daher auch hier eine inhaltsvollere, troſtreichere. In Don Karlos triumphirt freilich, wie in den Tragödien der erſten Periode, die Macht der wirklichen Welt gegen die Weltordnung, welche ſein *ſoll* und welche ſich an die Stelle der beſtehenden ſetzen will, aber in ihrem Siege iſt nicht nur die Ohnmacht eines abſtrakten Idealismus ausgeſprochen, mag derſelbe als Verſuch erſcheinen, die geſammte Welt nach einem Jünglingsideale umzuſchmelzen, oder als Republikanismus gegen eine deſſelben unfähige Wirklichkeit, oder als der Gegenſatz der freien Neigung gegen die beſtehenden Standesunterſchiede und Familienrückſichten. Im Don Karlos triumphirt nämlich ſelbſt im Untergange das Princip der politiſchen und religiöſen Freiheit inſofern, als es ſich uns als die kommende Geſtalt der Welt, als der neue Frühling des Geiſtes ankündigt, welcher nur noch der Zeitigung harrt. Die junge nach dem Siege ringende religiöſe und politiſche Freiheit geht im Don Karlos nur zu Grunde, weil ſie noch nicht zum Durchbruch reif war, weil ſie ſich alſo zu frühzeitig durchſetzen wollte. Das Princip der alten Welt ſiegt alſo zwar, da es ſeine Exiſtenz behauptet, aber wir gewinnen in dieſem Siege zugleich die Ueberzeugung, daß es, ſchon von dem neuen Geiſte angegriffen, das Scepter nur noch eine kurze Zeit in Händen halten wird, um es dann dem neuen Geiſte zu überliefern. Darin liegt die tiefere Verſöhnung des Don Karlos; deren letzter Grund freilich immer der iſt, daß wir es hier mit einem Ringen des geſchichtlichen Geiſtes zu thun haben, und mit einem Kampfe, der ſich als ein principieller in der Zeit erſcheinender darſtellt, der auf den endlichen Sieg desjenigen Princips hinausweiſt, welches ſich jetzt noch als ein unzeitiges erwies.

Unter den Vertretern des alten Princips, an welchem ſich die aufſtrebende junge Freiheit bricht, nimmt Philipp II. in Don Karlos die bei weitem erſte Stelle ein. Er iſt überhaupt eine der dramatiſchten Geſtalten nicht nur dieſer Tragödie, ſondern unter allen Charakteren unſers Dichters. Grade die Vertreter des Princips, mit welchem der Dichter nicht ſympathiſirt, ſind aus ſeiner Hand als dramatiſche Figuren hervorgegangen, während die Hauptvertreter der religiöſen und politiſchen Freiheit vielmehr rhetoriſche Geſtalten, als wahrhaft individuelle Perſönlichkeiten geworden ſind. Dies ſcheint uns darin ſeinen Grund zu haben, daß der Dichter, indem er die Vertreter des alten Geiſtes und der geiſtigen Tyrannei geſtaltete, ſich völlig ſeiner Subjektivität, ſeiner innerſten Neigungen und Sympathieen entäußern, alſo durch den Akt einer *vollendeten Sebſtverläugnung* dieſe Individualitäten bilden mußte. In die Perſonen aber, welche den Geiſt der Zukunft abſpiegeln, legte der Dichter die tiefſten Sympathieen ſeines Gemüths, in ihnen ſetzte er ſich gewiſſermaßen ſelbſt fort und bildete ſo eine Reihe Geſtalten von geringerer individueller Lebendigkeit und daher auch von geringerer Abgeſchloſſenheit gegen einander.

Man muß bei Philipp II. im Don Karlos, mit dem wir es nun insbeſondere zu thun haben, *zwei Seiten* unterſcheiden, einmal den *hiſtoriſchen Vertreter des ſtarrſten Konſervatismus* in Staat und Kirche und *das Haupt der Familie in ſeinem Konflikt mit Gattin und Sohn.* Beide Seiten vermiſchen ſich offenbar mit einander und ſind zu keiner künſtleriſchen Einheit verarbeitet worden. Denn obwohl der Zwieſpalt des Vaters mit dem Sohne weſentlich in der Entgegenſetzung ihrer politiſchen Principien begründet iſt, ſo erſcheint doch die in dies Verhältniß ſich miſchende Eiferſucht gegen die Königin als ein fremdartiges, die ſonſt großartige Haltung des Königs beeinträchtigendes Element. Philipp II. wird durch dieſe faſt den ganzen dritten Akt ausfüllenden Scenen des Argwohns, der Eiferſucht und der Erbitterung gegen die Gattin zu ſehr in den Kreis des Familienlebens und der Familienintereſſen eingeengt, und die Ausführung der großartigen Kämpfe der politiſchen und religiöſen Principien dadurch offenbar beeinträchtigt. Philipp, der *Gatte* und *Familienvater* läßt den Repräſentanten der Staatsgewalt nicht zu ſeiner vollen Bedeutung und Kraft gelangen. Dies hängt aber weſentlich mit der ganzen Kompoſition unſerer Tragödie zuſammen, welche auch nach des Dichters eigenem Bewußtſein zu oft im Geiſte umgeſtaltet worden iſt, als daß ſie hätte ein künſtleriſch geſchloſſenes Ganzes werden können. In *Philipp*, dem in die Familienkonflikte verflochtenen und ſich daran abarbeitenden Manne ſcheint gewiſſermaßen noch der erſte Entwurf des Don Karlos, wonach es auf ein Familienſtück abgeſehen war, hindurch, der auch durch den ſpäter an ſeine Stelle getretenen hiſtoriſchen Charakter des Werks nicht hat völlig überwunden werden können.

Die Durchführung des Königs Philipp iſt eine der größten Aufgaben der darſtellenden Kunſt und daher auch ſtets eine Aufgabe der ausgezeichnetſten Schauſpieler geweſen. Dies liegt ſowohl in dem Reichthum der Beziehungen, welche dieſer Charakter vor uns auslegt, als in ſeiner feſten, geſchloſſenen Individualität. Er fordert daher auch eine ſeltene Vereinigung von Eigenſchaften von Seiten des Darſtellers. Schon das erſte Erſcheinen Philipps, wie die ganze erſte Scene, in welcher wir den König vor uns ſehen, hat für die volle Verſinnlichung große Schwierigkeiten. Die Aufgabe des Darſtellers eines Charakters iſt nämlich in Betreff ſeines erſten Auftretens um ſo ſchwieriger, je feſter und bedeutungsvoller das Bild iſt, welches die Phantaſie von dem darzuſtellenden Charakter bereits empfangen hat. Je mehr wir auf das Erſcheinen ſelbſt vorbereitet worden ſind, um deſto mehr ſchöpferiſche Kraft gehört dazu, das Bild unſerer Phantaſie vollſtändig zu decken. Dies iſt nun namentlich bei Philipp II. der Fall. Wir haben durch die vorhergehende Scene das ſehr ausgeprägte Bild dieſer Perſönlichkeit empfangen und fordern daher, daß uns das erſte Erſcheinen des Darſtellers eine volle Anſchauung des mächtigen, alle freie Lebensregung unter das Joch ſtarrer Autorität zwingenden Herrſchers gebe. Es wird namentlich an Schröters Erſcheinen gerühmt, daß man ſogleich bei ſeinem Auftreten den mächtigſten Herrſcher der Chriſtenheit in ſeiner ganzen unheimlich wirkenden Gewalt vor ſich geſehn habe. Die erſte Scene Philipps enthält übrigens ſchon im Keime alle die Beziehungen und Grundzüge des Charakters, welche der Verlauf der Tragödie entwickelt. Mißtrauen gegen Gattin und Sohn, Eiferſucht des Herrſchers auf die volle, ungetheilte Ausübung ſeiner Gewalt, endlich ſeine unbedingte Hingebung an die Macht der Kirche. Wir ſehn den König ſchon mit dem Gefühl eintreten, daß in ſeiner Familie eine geheime Oppoſition gegen die Unbedingtheit ſeines Willens und ſeiner Grundſätze herrſche, und mit dem Mißtrauen, das Herz der Königin nicht zu beſitzen. Dieſe Stimmung giebt dem Despoten die düſtere Farbe, welche ſeine erſten Reden, ſein hartes Verdammungsurtheil gegen die Mondecar und ſeine bedeutungsvolle, aber kurze Rede zeigen.*) Hier gilt es den ſeltenen Verein imponirender Majeſtät, düſterer, auf eine verhängnißvolle Entwicklung hinausdeutender Stimmung, zugleich mit der Gluth des Fanatismus in ſcharfen Zügen zu verſinnlichen und den kurzen Reden jenen Charakter zu verleihen, der ſie zu Aeußerungen des wortkargen Despoten erhebt. Es muß hier Alles in der Intenſität der Betonung und in dem über das ganze Gemälde ſich ausbreitenden Grundton liegen. Die ſcharfe Hervorhebung gewiſſer Pointen giebt noch kein Bild Philipps, ſondern ſchwächt nur den Eindruck ſtolzer Majeſtät, unter welcher aber ein Vulkan verborgen iſt.

---

*) Die Fragen des Königs bei ſeinem Erſcheinen müſſen den Ton eines düſteren Mißtrauens zeigen, welches ſich mit der ertheilten Antwort nicht zufriedengeſtellt findet und weiter forſcht. Der Ton wird durch die Ruhe und Gemeſſenheit, welche die ſpaniſche Majeſtät fordert, eine unheimliche Stimmung hindurchſchimmern laſſen, eine Stimmung, welche ſich nur künſtlich hinter der wortkargen Rede verbirgt. Alle dieſe erſten Reden des Königs müſſen ſo geſprochen werden, daß wir aus ihnen inne werden, wie ihr Sinn weiter reicht als die Worte; ſie ſollen uns einen Blick in die aufgeregte Tiefe eines Gemüths thun laſſen, welche durch das anſichhaltende, karge Wort nur künſtlich vor uns geſchloſſen wird. Das Verbannungsurtheil gegen die Marquiſe von Mondecar muß den Ausdruck einer finſtern Strenge athmen, der man es anhört, daß durch ſie noch etwas Anderes getroffen werden ſoll, was ſich hinter dies Urtheil verbirgt. Man muß aus dem Tone dieſes Ausſpruchs ſowohl die Unwiderruflichkeit deſſelben, als einen verhaltenen Zorn heraushören, den das Bewußtſein der Majeſtät, wie des Orts und der Umgebungen nur mühſam niederhält. Daſſelbe gilt auch, natürlich modificirt durch den Inhalt der Rede, von den Stellen, in denen König Philipp ſein Verhältniß zur Königin direkt berührt, wie z. B. in den Worten:

Was der König hat
Gehört dem Glück — Eliſabeth dem Philipp.
Hier iſt die Stelle, wo ich ſterblich bin.

Der ethiſche Accent, mit welchem dieſe Worte geſprochen werden müſſen, ſoll ein Licht auf den ganzen folgenden Konflikt werfen und in Verbindung mit den Worten:

Wenn ich einmal zu fürchten angefangen,
Hab' ich zu fürchten aufgehört —

uns einen Abgrund furchtbarer Gewalten ahnen laſſen, über welchen in dieſem Augenblick noch die ihrer ſelbſt gewiſſe Majeſtät mit ſcheinbarer Ruhe ſchwebt.

Die zweite Scene zeigt uns den König dem Sohne gegenüber. Das tiefgewurzelte Mißtrauen gegen die Geſinnung des Sohnes, durch welchen Philipp die Zukunft ſeiner Principien gefährdet ſieht, nimmt hier den poſitiven Charakter einer unverholen ausgeſprochenen Furcht vor dem Ehrgeiz des Jünglings*) und einer ſtarren Zurückweiſung ſeines glühenden Verlangens an. Die Kluft zwiſchen Vater und Sohn hat ſich dadurch zu einem unausfüllbaren Abgrund erweitert.**)

Der dritte Akt bietet für die Darſtellung des Königs beſondere Schwierigkeiten dar. Er zeigt uns den von Eiferſucht und Mißtrauen hin und her geworfenen, bis zur fieberhaften Aufregung getriebenen Gatten der Eliſabeth, ſchwankend zwiſchen

---

*) Vor Allem in den Worten, mit welchen der König die immer erneuerte, begeiſterungsvolle Bitte des Sohnes, ihm Flandern zu vertrauen, entſchieden abweiſt:

Und zugleich
Mein beſtes Kriegsheer Deiner Herrſchbegierde?
Das Meſſer meinem Mörder?

**) Durch das letzte Wort Philipps, mit welchem derſelbe den Sohn auf die Frage entläßt:

Vater
Unwiderruflich bleibt's bei der Entſcheidung?
Philipp. Sie kam vom König.

Durch dieſes Wort iſt die völlige Entfremdung zwiſchen Sohn und Vater ausgeſprochen und nur noch das Verhältniß des Königs zum Unterthanen geblieben.

Glauben und Furcht, nach Gewißheit verzweiflungsvoll ringend, bald den König mit allem Stolz gegen ſeine Umgebung herauskehrend, bald ihn hinter dem Menſchen verläugnend und dieſen ganzen Kampf endlich in das inbrünſtige Gebet um Wahrheit durch eines Menſchen Mund verſenkend. Dies iſt der Kern des erſten Theils der Rolle im dritten Akt bis zum Monolog, welcher die Begegnung mit Poſa herbeiführt. Wir ſehn den König nach überwachter Nacht brütend über den unſeligen Gedanken der Untreue der Königin; ihn bald verwerfend, bald wieder ergreifend, und endlich in tiefer innerer Zerſtörung dieſen Gedanken mit einer fieberhaften Angſt verfolgend.*) Der König iſt in den erſten Scenen ganz hinter den Gatten zurückgetreten und der principielle Gegenſatz, welcher Philipp von Don Karlos und der Königin trennt, iſt dem tiefen Schmerz über die gekränkte Familienehre gewichen. Dieſe innere Zerſtörung durchläuft in den drei auf einander folgenden Scenen mit Lerma, Alba und Domingo gleichſam drei Stadien der Entwicklung. Sie beginnt, Lerma gegenüber, mit der fieberhaften Stimmung, welche aus dem nächtlichen Brüten über die Untreue der Königin hervorgegangen iſt. Der König erſcheint in dieſer erſten Scene mit Lerma von unheimlichen Gewalten ſeines finſtern Gemüths ergriffen und in ſeiner Rede weit über die Gränzen ſeines Wollens hinausgeriſſen. Dieſe gegen Lerma geſprochenen Reden müſſen daher auch den Charakter eines unfreiwilligen, aus der fieberhaften Ueberreizung ſtammenden Erguſſes erhalten.*) Daß dies die Intention des Dichters iſt, beweiſt der Schluß der erſten Scene mit Lerma, in welchem ſich der König aus ſeinem wachen Traume erhebt und Graf Lerma als König gebietet das Geſprochene zu vergeſſen.**) Alba gegenüber iſt der König ſich ſelbſt zurückgegeben. Er will, er fordert Wahrheit; jede Wendung, welche Alba dem Geſpräche giebt, drückt dem Mißtrauen des Königs gegen die Königin das Siegel der Gewißheit auf. Der fieberhaften Aufregung folgt daher der Zorn über den offenkundigen Betrug der königlichen Gemahlin.***) Die ſchlau von Herzog Alba nach einander zur Beſtätigung des Glaubens gebrauchten Waffen werfen den König in die heftigſte Aufregung, aus welcher er ſich nur mit Mühe am Schluß der Scene zurückruft. Die Verletzung, welche Herzog Alba dem greiſen Gatten zufügen mußte, um die Gewißheit des Königs von der Untreue der Königin zu einer unerſchütterlichen zu erheben, giebt aber den König zugleich ſich ſelber wieder.†) Philipp entläßt den Herzog Alba, deſſen haſtiger Eifer zuletzt den Zweifel an ſeiner Lauterkeit erregt hatte. Domingo erſcheint, um das begonnene Werk zu vollenden. Der König empfängt den Prieſter nicht ohne Mißtrauen, er ahnet, daß er gekommen, um das Wort des Herzogs zu beſtätigen. Der König kann ſogar eine gewiſſe Ironie gegen den prieſterlichen Eifer nicht unterdrücken.*) Der Kaplan hat ſich den giftigſten Pfeil gegen die Königin aufgeſpart; er läßt die Geburt der Infantin als eine furchtbare Beſiegelung der Untreue durchblicken; aber grade dieſer ſo fein zugeſpitzte Pfeil bricht ab. Das Wort, welches gleichſam die ſinnliche Beglaubigung geben ſollte, verfehlt ſeine Wirkung und ſchlägt auf die Bosheit des Urhebers zurück. Der König iſt auf einen Augenblick von der Ueberzeugung eines gegen Gattin und Sohn gerichteten Komplotts durchdrungen; er ſpricht dieſelbe mit ſiegreicher Gewißheit aus.**) Das Truggewebe ſcheint vor ſeinen Augen zerriſſen; ſelbſt der heroiſche Entſchluß des Herzogs, mit ſeinem Kopfe die Anklage zu unterſtützen, trifft auf den

---

*) Gleich in der erſten Scene mit Lerma ſehn wir den König in ſolcher Stimmung, indem er mit verſtörten Blicken die Worte ſpricht:

Schlaf,
Schlaf find' ich in Eskurial. — So lange
Der König ſchläft, iſt er um ſeine Krone,
Der Mann um ſeines Weibes Herz. — Nein, nein!
Es iſt Verläumdung. — War es nicht ein Weib,
Ein Weib, das mir es flüſterte? Der Name
Des Weibes heißt Verlaumdung. Das Verbrechen
Iſt nicht gewiß, bis mir's ein Mann bekräftigt.

---

*) Namentlich die große Rede des Königs gegen Lerma, die mit den Worten beginnt:

Vermählt und könnt es wagen, eine Nacht
Bei Eurem Herrn zu wachen? u. ſ. f.

**) Philipp ſagt am Schluß der Scene zum Grafen Lerma:

Graf! Was Ihr
Vorhin bemerkt, iſt doch wohl wahr geweſen:
Mein Kopf glüht von durchwachter Nacht. — Vergeßt,
Was ich im wachen Traum geſprochen. Hört Ihr!
Vergeßt es! Ich bin Euer gnäd'ger König.

***) Dieſer Affekt bricht namentlich mit den Worten Philipps hervor:

O einen neuen Tod hilf mir erdenken,
Der Rache fürchterlicher Gott! u. ſ. f.

†) Dieſer aus der tief empfundenen Verletzung hervorgehende kalte Stolz, welchen Philipp dem Herzog Alba am Schluß der Scene zeigt, beginnt mit den Worten:

Ihr unterſcheidet ſehr —
Sehr weiſe, Herzog. — Ich bewundre Eure
Beredſamkeit. Ich dank Euch u. ſ. f.

---

*) Gleich nach dem Eintreten Domingo's erwiedert ihm der König auf ſein haſtiges Wort:

Ihre Majeſtät,
Ich darf nicht bergen, daß ich allbereits
Um ein Geheimniß weiß. —
Philipp: Hab' ich denn ſchon
Den Wunſch geäußert, es mit Euch zu theilen?

**) Wir haben hierbei die Rede des Königs gegenwärtig, in welcher derſelbe auf die boshafte Anklage der Königin durch Domingo erwiedert:

Baſtard ſagt ihr? u. ſ. f.

und den Prieſter mit vernichtender Ironie die Lüge des an ihm, dem Könige, einſt geprieſenen Wunders vorwirft:

Was damals Wunder
Geweſen, iſt es jetzt nicht mehr? So habt
Ihr damals oder heute mir gelogen.
An was verlangt Ihr, daß ich glauben ſoll?
O, ich durchſchau' Euch. Wäre das Komplott
Schon damals reif geweſen — ja, dann war
Der Heilige um ſeinen Ruhm.

Zweifel des Königs. Die ſo ſchlaue Kombination und die Kühnheit des Angriffs ſind im Augenblick, wo der Sieg am geſichertſten erſchien, den Gegnern aus den Händen gewunden und der Preis ihrer Anſtrengungen droht da verloren zu gehen, wo ſie ein Recht zu haben ſchienen, nur von Sieg zu träumen. Eine reine, menſchlich ſchöne Stimmung iſt in dem Könige an die Stelle der tiefen Zerſtörung des Innern getreten. Die ganze Reihe dieſer Scenen iſt von einer großen künſtleriſchen Wahrheit und Tiefe. Das Netz, welches ſo künſtlich um den argwöhniſchen, finſtern Monarchen geworfen war, zerreißt im Augenblicke, wo es ſich ganz feſt um ſein Opfer zuſammenziehn ſollte, weil die feine und ſchlau angelegte Intrigue ihre Abſicht verrieth und ſich ſomit ſelbſt zerſtörte. Die Aufgabe des Darſtellers dieſer Scenen iſt es, uns den König aus ſeinem fieberhaften Zuſtande, allmählig zur Sammlung des Geiſtes zurückkehrend, und durch die wechſelnden Affekte des Zorns, der Erbitterung und eines kalten Hohnes hindurch zur Beſonnenheit und dem Gefühl einer rein menſchlichen Stimmung erwachend, zu verſinnlichen.

Im folgenden Monologe öffnet uns zum erſten Male der Menſch im ergrauten Despoten ſein Herz. Er ſehnt ſich nach einem Menſchen und klammert ſich verlangend an den Einzigen, der ſein entbehren konnte.*) Die folgende Scene mit Marquis Poſa hat für den Darſteller des Königs viel größere Schwierigkeiten, als für Marquis Poſa. Denn er hat dem begeiſterten, ſchwungreichen Redner gegenüber das Leben eines geſchloſſenen Charakters zu entfalten. Das Bewußtſein königlicher Würde, die Gewißheit der Unerſchütterlichkeit ſeiner Principien, welche er anfangs mit Kälte und Verachtung des Gegners in kurzen ſchneidenden Sätzen geltend macht, dann, von der furcht-

---

*) Der König ſagt:

Wer mich
Entbehren kann, muß Wahrheit für mich haben

loſen Macht der Wahrheit ergriffen in milder Erwiederung, ohne je die Majeſtät zu vergeſſen, ausſpricht, endlich der Ausdruck freien menſchlichen Vertrauens in Poſa's edle Natur, alles dies zuſammengenommen bildet eine Kette abwechſelnder Gemüthsbewegungen, deren jede aber aus der andern organiſch erwachſen ſoll. Wenn irgend eine Scene, ſo erheiſcht dieſe die höchſte Kunſt eines charaktervollen ſtummen Spiels, welches uns die jedesmaligen verhältnißmäßig kurzen Erwiederungen des Königs, als Ergebniß des vorhergehenden Erguſſes des Marquis Poſa darlegt. Namentlich liegt in der Art, wie ſich die wachſende Begeiſterung Poſa's auf dem Antlitz Philipps reflektirt, eine Haupt-Aufgabe des Königs. Die ſtarren, regungsloſen, nur zum Ausdruck ſtrengen Ernſtes ſich fügenden Züge ſollen in Momenten durch den Strahl der rein menſchlichen Begeiſterung Poſa's erweicht erſcheinen; der Ton des kalten Stolzes und finſterer Verſchloſſenheit wird allmählig von einer früher nie gekannten Milde erwärmt ſein, ohne dabei doch den Charakter der Hoheit im geringſten einzubüßen. Alles dies darf indeſſen nur in zarten Umriſſen gegeben werden, um durch Abſichtlichkeit die Wahrheit nicht zu zerſtören. Denn die Macht eingewurzelter Gewohnheit des Königs kann nicht plötzlich erſchüttert und aus ihrem Gleichgewicht gebracht werden.

Der vierte Akt zeigt uns den König der Königin gegenüber; die einzige Scene, in welcher in Momenten die entfeſſelte Leidenſchaft des erſteren hervorbricht. Der alte Argwohn iſt in dem Könige von neuem aufgetaucht; die Sprache der Unſchuld und Würde, welche die Königin führt, der Stolz der Erwiederung, den ihr das Bewußtſein des Rechts leiht, löſen in dem der Etikette ſonſt ganz gehorſamen Monarchen die Bande derſelben und treiben ihn zu dem Ausbruch eines erſchütternden Zornes. Hier muß die Bewegung, welche dieſer Entfeſſelung vorausgeht, uns die Wahrheit dieſes Ausbruchs verſinnlichen. Denn welche Erſchütterungen des Gemüths müſſen vorausgegangen ſein, um die ſchrankenloſe Gewalt des Zornes in König Philipp begreiflich zu finden. Der Darſteller hat uns daher hier den Ausdruck der Furchtbarkeit zu geben, der uns erzittern macht und uns in eine verhängnißvollſte Zukunft blicken läßt. So wirkt auch dieſes plötzliche Selbſtvergeſſen auf die Königin. Erſt die Ohnmacht der letzteren, welche dieſem Zornesausbruch erliegt, bringt den König wieder zu ſich ſelbſt. Jetzt tritt eine zwiſchen Verwirrung, Scham und Reue ſchwebende Empfindung an die Stelle. Alba und Domingo nähern ſich. Bei ihrem Anblick flammt die Erbitterung gegen dieſe auf, die ihn zu dieſem Selbſtvergeſſen königlicher Würde getrieben haben. Nun tritt die Faſſung und das ſittliche Selbſtgefühl, welches die Königin ſelbſt der Raſerei entgegenſetzte, vor Philipps Seele; er iſt erſchüttert, ſich in ein ſolches Meer des Wahnes geſtürzt zu haben. Da trifft der Ruf des Marquis ſein Ohr. Die ſonſt vertrauten Rathgeber der Krone werden kalt entlaſſen und das tiefbewegte Gemüth des Königs klammert ſich an den Einzigen, den er menſchlich und wahr gefunden hat. Der Marquis nimmt die Binde des Wahns von Philipps Augen; halb beglückt über die Entdeckung, halb zerknirſcht über das Vergangene, öffnet er zum erſten Mal dem Marquis ſein volles, ungetheiltes Vertrauen. Wir ſcheiden von dem Könige, in welchem die menſchlichen Regungen geſiegt haben und der im Begriff ſteht den Mann zum Rathgeber ſeiner Krone zu erheben, mit welchem die Morgenröthe einer ſchönen freien Menſchlichkeit über Spanien anzubrechen im Begriff ſteht.

Erſt im fünften Akt erhebt ſich König Philipp zum vollen Pathos ſeines *politiſchen Princips* und richtet ſich aus der innern Zerſtörung, in welche ihn der freiwillige, durch des Königs Hand vollzogene Opfertod des Marquis verſetzt hat, zum Vertreter des ſtarren Deſpotismus auf, der dem neuen Geiſte kirchlicher und politiſcher Freiheit auch keinen Fußbreit nachzugeben entſchloſſen iſt. Wir müſſen hier zwei Momente in der Entwicklung des Königs unterſcheiden. Zuerſt trifft ihn die Raſerei des Schmerzes und des Zornes, welche Karlos an der Leiche Poſa's gegen den König, wie gegen den Vater kehrt. Der König wird inne, was in Momenten als Ahnung in ihm aufgetaucht war, daß Poſa geſtorben iſt, um die Grundſätze, die er unter der Hut der Freundſchaft in Karlos Bruſt gepflanzt, unter den mächtigen Schutz des königlichen Erben zu ſtellen. Philipp iſt bei dieſem Bekenntniß des Sohnes, daß Poſa den Tod freiwillig für ihn auf ſich herabgezogen hat, tief erſchüttert;*) ſein Geiſt arbeitet heftig, der Erguß des heftigen Schmerzes und der Erbitterung des Sohnes geht faſt theilnahmlos an ihm vorüber; denn er brütet nur über die tiefe Quelle dieſes freiwillig dargebrachten Opfers. Der entfeſſelte Schmerz des Don Karlos hält die Umgebung des Königs in ſchweigendem Staunen; der König aber ſcheint von dem Gedanken ergriffen, daß die junge Freiheit ſchon einen drohenden Aufſchwung genommen habe und ſelbſt ſchon in das Lager der königlichen Umgebung verrätheriſch eingedrungen ſei. Dieſer Gedanke wälzt ſich wie ein glühendes Rad durch Philipps Seele und raubt ihm im erſten Augenblicke alle Beſinnung. Da trifft der fernſchallende Ruf der Empörung zu Gunſten des Don Karlos ſein Ohr und ruft in ihm zwar das Bewußtſein der Majeſtät wieder auf, das jedoch ein Augenblick darauf wieder der aufgeregteſten Phantaſie erliegt.**) Der König ſinkt unter der Laſt innerer Erſchütterung zuſammen. Die ganze Scene iſt für die Darſtellung, wenn ſie den poetiſchen Gehalt ganz wiedergeben ſoll, ſehr ſchwierig. Zuerſt die königliche Milde, dann die Enttäuſchung durch Don Karlos ungeheuren Schmerz, das finſtere Verſinken des Königs in den Abgrund ſeiner Bruſt; das Aufzucken eines Gedankens, der ſein Inneres erſchüttert; endlich die momentane Aufrichtung des Herrſchers, um ſogleich dem Vulkan des Gemüths wieder als Opfer zu fallen.

---

*) Auf die Worte des Don Karlos:

Und wollt ihr wiſſen,
Warum er ſtarb? Für mich iſt er geſtorben

ſagt der König in tiefer Erſchütterung:

„Ha, meine Ahnung!“

**) Wir haben hier die Stelle gegenwärtig, wo der König, gleich nachdem die Nachricht der Rebellion in Madrid erſchollen iſt, aus ſeiner Betäubung erwacht, ſich aufrichtet und mit Majeſtät unter die Granden tretend ſpricht:

Steht mein Thron noch?
Bin ich noch König dieſes Landes? — Nein.

In der zweiten großen Scene des fünften Akts ſehn wir den König noch in tiefer Erſchöpfung und wie in wachem Traume mitten unter die Granden treten. Sein Geiſt iſt nur mit dem Opfertode Poſa's beſchäftigt; das wache Bewußtſein iſt noch nicht wieder zurückgekehrt; der Gedanke des ſchon in die Reihen der Seinen eingebrochenen Geiſtes des Ungehorſams und der Neuerung ergreift ihn geſpenſtiſch,*) bis er davon befreit ſich wieder dem brütenden Sinnen über Poſa's Tod hingiebt. Nun gräbt er ſich in den Eindruck dieſer großartigen Perſönlichkeit hinein;**) er iſt in tiefſter Seele erſchüttert, von der ungeahndeten ſittlichen Größe, die Sonne königlicher Gunſt gegen die Bewahrung des eignen Seelenadels aufgeopfert zu haben. Aber

---

Ich bin es nicht mehr. Dieſe Memmen weinen,
Von einem Knaben weich gemacht. Man wartet
Nur auf die Loſung von mir abzufallen.
Ich bin verrathen von Rebellen.

*) Auf ſolchen Gemüthszuſtand deuten die erſten Worte des Königs, welche er an ſeine getreueſten Diener richtet:

Wer redet hier? Hat man
Vergeſſen wer ich bin? Warum nicht auf
Den Knien vor mir, Creatur? Noch bin
Ich König. Unterwerfung will ich ſehen.
Setzt Alles mich hintan, weil Einer mich
Verachtet hat!

**) Dieſe Stimmung beginnt mit den Worten Philipps:

Er hatte einen Freund, der in den Tod
Gegangen iſt für ihn — für ihn! u ſ. f

das Grübeln über die Größe dieſes Opfers führt auch den König zu der Entdeckung der tiefſten Quelle deſſelben.*) Damit nimmt Philipps Geiſt einen neuen Aufſchwung. Dieſem Gedanken geht er mit der ganzen Stärke ſeines aufgeregten Geiſtes nach; hier begegnet er der Gefahr für das Princip, welches mit ſeinem Leben verwachſen iſt, für welches Blut gefloſſen und Scheiterhaufen errichtet worden ſind. Der Gedanke an dieſe Gefahr giebt dem Könige die volle männliche Kraft zurück; die Sehnen ſeines Geiſtes ſpannen ſich bei der drohenden Erſcheinung, daß dieſer Todte durch den Königsſohn für den Sieg der Freiheit gearbeitet haben könnte.**) Nun fühlt er ſich als den ſtarken Vertreter ſeiner Schöpfung, der er jedes Opfer zu bringen entſchloſſen iſt, ſollte er auch mit dem väterlichen Herzen darüber brechen müſſen. In einen Strom der Rede ergießt er das volle Gefühl ſeiner Kraft und ſeines Entſchluſſes bis an das Ende ſeiner Tage den Despotismus gegen die drohende Macht der jungen Freiheit aufrecht zu erhalten. Eine heroiſche Ruhe iſt mit dieſem Bewußtſein ſeines Wollens in den König zurückgekehrt. Er trifft die folgenden Anordnungen mit der Sicherheit eines unbeugſam Entſchloſſenen und geht der ſo geheimnißvoll ſich ankündigenden Kataſtrophe mit dem durchdringenden Blick in das Gewebe des geheimnißvollen Planes entgegen.*) Die Scene mit dem Groß-Inquiſitor, welche uns ein ſo gewaltiges Bild der despotiſchen Macht der Kirche giebt, zeigt uns den König in dem Kampfe ſeiner perſönlichen Selbſtſtändigkeit mit den unerbittlichen Forderungen der alles überwachenden und alle Verhältniſſe durchdringenden Inquiſition. Man ſieht, wie der Stolz des Monarchen ſich einigemal gegen die Züchtigung des Groß-Inquiſitors aufbäumt, aber nur, um die Gewalt der Inquiſition um ſo ſiegreicher an ſich ſelbſt zu erfahren. Denn dieſer Geiſt, welcher die menſchliche Entwicklung und Regſamkeit unter das eiſerne Joch einer alle Lebensverhältniſſe regulirenden Satzung bannt, erſcheint in dem Groß-Inquiſitor nur in ſeiner höchſten Spitze verkörpert, indem ſelbſt König Philipp als ein dem Gifte der Bewegung nicht ganz unzugängliches Geſchöpf noch ihrer Ueberwachung bedarf. Die Momente, in welchen der Menſch in Philipp den Despoten zurückgedrängt hat, ſind in den Augen des Groß-Inquiſitors gefährliche Regungen, die den Keim einer Emancipation von der Tyrannei der Kirche in ſich bergen.**)

---

*) Dem Könige taucht der wahre Gedanke, welcher Poſa zu der freiwilligen Opferung getrieben, allmählig auf. Dies beginnt mit den Worten:

Und wem bracht er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr!
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben ſtirbt
Ein Poſa nicht. Der Freundſchaft arme Flamme
Füllt eines Poſa Herz nicht aus. u. ſ. f.

**) Wir beziehn uns hier auf die große Rede des Königs, welche mit den Worten beginnt:

Er könnte ſich verrechnet haben. Noch,
Noch bin ich. Habe Dank Natur! Ich fühle
In meinen Sehnen Jünglingskraft. u. ſ. f.

---

*) Der König ſagt die Worte:

„Ich bin lüſtern
Ein Wort mit dieſem Geiſt zu reden“

welche der Darſteller auch mit dem Ausdruck der Ueberlegenheit ſprechen muß, die dem Könige die Durchſchauung der Abſichten des Don Karlos giebt.

**) Wir haben hier beſonders die gewichtigen Worte des Groß-Inquiſitors gegen Ende der Scene gegenwärtig, in welchen er ſich ſtrafend gegen Philipp wendet:

Sie ſind
Durchſchaut — uns wollten Sie entfliehen
Des Ordens ſchwere Ketten drücken Sie:
Sie wollten frei und einzig ſein.
Wir ſind gerochen. — Danken Sie der Kirche,
Die ſich begnügt, als Mutter Sie zu ſtrafen.
Die Wahl, die man Sie blindlings treffen laſſen,
War Ihre Züchtigung. Sie ſind belehrt.
Jetzt kehren Sie zu uns zurück. — Ständ' ich
Nicht jetzt vor Ihnen — beim lebendigen Gott!
Sie wären morgen ſo vor mir geſtanden.

Der König ſcheidet von dem Groß-Inquiſitor als ein vollſtändig bekehrter und in ſeinen menſchlichen Regungen beſiegter. Der Sohn wird der Erhaltung dieſes Geiſtes mit heroiſcher Ruhe als Opfer dargebracht. In dem Bewußtſein dieſer Miſſion ſehn wir Philipp in der letzten Scene des Stücks auftreten. Dieſem Geiſte politiſchen und religiöſen Despotismus gehört die Welt noch an, ihn vor dem Frevel der geſchichtlichen Bewegung zu bewahren iſt die glorwürdige Aufgabe des Königs, welche die alleinſeligmachende Kirche durch ihr Wort beſiegelt.

Antonio Montecatino in Göthe's Torquato Taſſo.

Im Torquato Taſſo hat der Dichter ſein eigenes innerſtes Leben, und was ihn ſelbſt am ſchmerzlichſten bewegt hatte, zur poetiſchen Geſtaltung gebracht. Es iſt der Konflikt der beiden feindlichen Welten des idealen Gemüthslebens mit der Wirklichkeit und ihrer unerbittlichen Ordnung. Je mehr ſich der Menſch ausſchließlich in die erſtere vertieft und gleichſam hineinſpinnt, deſto mehr entfremdet er ſich der wirklichen Welt und muß daher auch die Härte der Realität und ihrer ganzen Herbheit erfahren. Die Idealität des poetiſchen Sinnens und Schaffens muß in ihrer alle Schranken verkennenden Kraft in dem Augenblicke auf die beengende Gewalt der Wirklichkeit ſtoßen, wo die erſtere, aus ihrem rein innerlichen Phantaſiebilde herausgehend, die wirkliche Ordnung der Dinge nach ihrem Maaßſtabe mißt und ihn gewaltſam an den letztern legt. Da kehrt ſich dann die unbeugſame Kraft der Realität gegen die ſchöne, aber ſich ſelbſt und die Welt verkennende Traumwelt, und zwingt ihn zum Bekenntniß ſeiner Einſeitigkeit und ſeines Irrthums. Dieſer Gegenſatz und Kampf des freien, innerlichen Dichterlebens mit der Wirklichkeit iſt ein durchgreifender bei Göthe, der ihn von ſeinen frühſten Schöpfungen an bewegt, und in deſſen immer tieferer und reiferer Löſung ſich die Entwicklung ſeiner Weltanſchauung weſentlich kund giebt.

Dieſer von uns ſo eben angedeutete Konflikt, welcher die Seele und geiſtige Subſtanz des Göthe'ſchen Taſſo bildet, hat die Geſtalten des Taſſo und des Antonio zu Trägern. Mit der Entwicklung des Letzteren haben wir es hier zu thun. Antonio Montecatino, der Staatsſecretair, iſt der Repräſentant der wirklichen, realen Ordnung der Dinge, und jenes Verſtandes, welcher dieſelbe ihrem wirklichen Werthe nach auffaßt. Antonio iſt daher zum Staatsmann gemacht, weil dieſer vor Allem die Natur der wirklichen Verhältniſſe, die konkreten Bedingungen ihrer Exiſtenz und ihrer Geſtalt erkennen und durchdringen ſoll, ſich alſo am wenigſten über die Stärke der in einander greifenden Kette der Wirklichkeit täuſchen darf. Antonio iſt mit dieſem realiſtiſchen Sinne ausgerüſtet, deſſen grade der Staatsmann ſo ſehr bedarf, um die Verhältniſſe zu leiten und zu beherrſchen und die wirkliche Ordnung der Dinge nicht nach dem Maaßſtabe ſeines idealen Gemüthslebens meſſen und geſtalten zu wollen. Antonios wahrhafte Heimath iſt daher der Staat, das Reich ſittlicher Ordnung und Wirklichkeit. Sein Gedeihen gilt ihm Alles, auf ihn bezieht er Alles, was ihm im Leben begegnen, und das Maaß des Nutzens, welches irgend etwas dem Staate zu gewähren vermag, iſt ihm das alleinige Kriterium ſeines Werthes. Auch Kunſt und Wiſſenſchaft gelten ihm nicht ſowohl als Selbſtzweck, als inſofern ſie dem Staate dienen und demſelben zur Zierde gereichen. Von dieſem Standpunkte aus muß ſich Antonio verurtheilend gegen jede Richtung kehren, welche den Menſchen der Wirklichkeit entfremdet und ihn, anſtatt wirkend in den großen Organismus des Staates einzugreifen, einem nur beſchaulichen Leben zuwendet, in welchem er zuletzt den Sinn für die Wirklichkeit und ihre Verhältniſſe einbüßt. Wie dem Antonio der Staat das Höchſte iſt, gewiſſermaßen das vollendetſte Kunſtwerk des menſchlichen Geiſtes, ſo erſcheint ihm auch der Werth des Menſchen und die Anerkennung, die er verdient, von dem Maaße abzuhängen, in welchem er in dieſen geiſtigen Organismus fördernd mitwirkt. In jedem Lohn, welchen eine nur ideale, von der Wirklichkeit entfernende Richtung empfängt, erblickt Antonio daher eine

Ueberſchätzung, durch welche der weſentliche Werth der in die Wirklichkeit eingreifenden Thätigkeit verkannt wird. In dieſer Richtung Antonio's liegt allerdings eine gewiſſe Herbigkeit, eben weil ſie ſich ausſchließend und polemiſch gegen jede abſtrakte Idealität kehrt, welche den Menſchen zur Verkennung ſeines Weſens, wie der realen Welt führt. Da nur das Leben Jeden lehret, was er ſei, ſo muß, auf Antonio's Standpunkt, jede Entfremdung vom Leben, jede ausſchließliche Vertiefung in die Welt der Phantaſie, auch als eine Verirrung angeſehen werden, welche eher eine Zurechtweiſung, als Lob und Bewunderung verdient.

Es iſt natürlich, daß Antonio, von der Wahrheit ſeines Standpunkts erfüllt, auch ſcharf und ſchneidend wird gegen denjenigen, der ihm in ſeiner Verkennung des Gehalts der wirklichen Welt und ihrer Ordnung in einem Wahne befangen erſcheint, in welchem er ſich ſogar jeder Heilung verſchließt. Antonio aber macht ſeine praktiſche Ueberlegenheit und ſeine Welterfahrung um ſo mehr geltend, als ihr Werth ihm unterſchätzt und das nur im Elemente der Idealität ſich bewegende Leben und Sinnen des Dichters ihm überſchätzt zu werden ſcheint. Aus dieſer Auffaſſung ſtammt ſeine bis zur ſchneidenden Bitterkeit fortgehende ſchroffe Haltung gegen Taſſo, durch welche er nicht nur den einſeitigen Idealismus und die Verkennung der vernünftigen Wirklichkeit und ihres Baues, ſondern auch die ungebührliche Verehrung deſſelben bekämpft, in der er eine Verzärtelung Taſſo's und eine Beſtärkung deſſelben in dieſer einſeitigen Richtung erblickt. Indem Antonio von der Wahrheit und Würde ſeines Standpunktes völlig durchdrungen iſt, vermag er auch den Werth der entgegengeſetzten Richtung nicht mit voller Freiheit zu würdigen; er wird vielmehr, ſobald die Verhältniſſe ihn in Konflikt mit Taſſo, als dem Repräſentanten des ſich der Wirklichkeit entfremdenden Idealismus, bringen, bis zur Verletzung ſeines Gegners fortgetrieben, und geräth dadurch ebenfalls in eine Schuld, welche auch der über dieſen Gegenſätzen ſchwebende und ſie in ihrer gegenſeitigen Berechtigung anerkennende Fürſt **Alphons** mit ſchonendem Vorwurf gegen Antonio heraushebt. Der Fortgang der Entwicklung dieſer Gegenſätze aber iſt der, daß während Antonio ſich aus ſeiner Gereiztheit und verletzenden Schärfe gegen Taſſo, wohin er ſich über alles Maaß verloren, zurückruft und in dem milden Tadel des Fürſten, wie in einem klaren Spiegel, ſeine Schuld erkennt, Taſſo dagegen ſich immer mehr in ſich hineinſpinnt, ſich immer mehr der Realität entfremdet und in ſeiner Verkennung der wirklichen Verhältniſſe, wie ſeiner ihm eben ſo liebevoll als ſchonend begegnenden fürſtlichen Gönner bis zur krankhafteſten Verſtimmung und Verletzung aller Schranken fortgeht. Antonio, da er der Mann der klaren Beſonnenheit iſt und nicht in ſubjektiven Stimmungen lebt, muß ſich aus ſeiner Empfindlichkeit und ſeiner ungroßmüthigen gegen Taſſo heraus gekehrten überlegenen Stellung in ſich zurückrufen; Taſſo, der Mann der Phantaſie und nur in Stimmungen lebend, wird, je mehr er die Härte der Wirklichkeit erfährt, ſich auch um ſo leidenſchaftlicher in ſich ſelbſt verſenken und bis zu einem verzehrenden Mißtrauen gegen Alle, die ihm wohlwollen und ihn ehren, forttreiben. Es iſt daher nur eine Konſequenz, die aus der Natur des angedeuteten Konfliktes und ſeiner Repräſentanten folgt, daß Antonio, je klarer er die Verhältniſſe und Individualitäten durchſchaut, je mehr er ſich von der Macht einer gereizten Stimmung befreit, auch mit um ſo überlegenerem Sinne die Verirrung Taſſo's und den unſeligen Wahn deſſelben erkennen und ihm leitend und helfend zur Seite ſtehn wird. Wäre Antonio nur von perſönlichem Affekte gegen Taſſo ergriffen, beſeelte ihn Neid gegen den gefeierten, der Fürſten- wie der Frauengunſt genießenden Dichter, ſo wäre eine ſolche Umkehrung aus dem ſchneidenden Sarkaſmus zum milden und tröſtenden Arzt eine Unwahrheit. Da aber Antonio nur von einer Idee getragen und von einem, wenn auch einſeitigen, doch zugleich berechtigten Standpunkte aus Taſſo entgegentritt, ſo iſt auch die Umwandlung aus ſeiner verletzenden Schärfe in Milde und Wohlwollen gegen den im Innerſten verwundeten Taſſo natürlich, da ſeine Oppoſition nicht der Perſon, ſondern der Lebensrichtung deſſelben und ihrer Ueberſchätzung galt. Antonio's Schärfe gegen Taſſo nimmt daher mit der wachſenden Krankhaftigkeit des Letzteren und ſeiner ſich ſteigernden Verkennung der wirklichen Verhältniſſe ab, indem ſie ſich nur ſo lange herauskehrte, als ihm die Richtung, welche Taſſo repräſentirt, die richtige und klare Auffaſſung der Wirklichkeit zu gefährden ſchien. Während ſich Antonio, der Mann des beſonnenſten Verſtandes, zu einer immer klareren und leidenſchaftsloſeren Einſicht in die Verhältniſſe erhebt, geht Taſſo dagegen in einem immer leidenſchaftlicheren Konflikt mit der Wirklichkeit über und gewinnt durch dieſen ihn zerſtörenden Kampf ein tragiſches Intereſſe. Sobald Taſſo die unerbittliche Macht der Wirklichkeit an ſich erfahren und aus der Weichheit ſeiner idealen Welt heraus und der verwundenden Härte der realen Welt zugeſchleudert worden iſt, alſo auf dem Gipfel der Entfremdung von der Wirklichkeit, iſt es Antonio, welcher mit mildem und troſtreichem Worte den bis auf den Tod im Gemüthe Verwundeten aufrichtet und ihn ſich ſelber wieder zurückgiebt. Durch dieſen Moment iſt auf die Verſöhnung der beiden in den Kampf getretenen Richtungen, als auf das Ziel des Dramas hinaus gedeutet und damit die Auflöſung des ſich der Welt der Wirklichkeit entfremdenden Idealismus verſinnlicht.

Aus unſerer Entwicklung der Grundzüge des Antonio wird klar geworden ſein, daß bei der Darſtellung deſſelben im Sinne der Dichtung Alles auf die ideale Auffaſſung deſſelben ankommt. Sobald man dem Antonio perſönliche Motive und Affekte leiht, zieht man denſelben in eine gemeine Region herab, und vernichtet damit auch die eigentliche Idee des Dichters. Die erſte Scene, in welcher Antonio erſcheint, enthält übrigens ſchon alle Grundzüge des Charakters und kann über die Idee deſſelben keinen Zweifel laſſen. **Antonio** kehrt von einer politiſchen Sendung, die er durch Verſtand und Umſicht zu einem glücklichen Ergebniß ausgeführt hat, zurück zu ſeinem Fürſten und dem durch Frauenſchönheit und Anmuth glänzenden Hof Ferraras. Bei ſeinem Erſcheinen findet er Taſſo bekränzt; er ahndet gleich, daß Taſſo dieſe Gunſt durch Frauenhuld empfangen, daß der Dichter ſich der höchſten Gunſt erfreue,*) welche nur für den Staatsmann und den Förderer der praktiſchen Intereſſen als Lohn aufgeſpart werden dürfe. Dieſe Ueberſchätzung des Dichters gegen den Staatsmann, des im Reich der Phantaſie ſich bewegenden Mannes gegen den Vertreter der Intereſſen der wirklichen Welt ſtachelt Antonio zu einer Gereiztheit an, welche er gegen den Dichter, wie gegen die ihm in ſeinen Augen allzu freigebigen Gönner herauskehrt.**) Antonios Rede iſt faſt durchweg von dieſer Stimmung gefärbt; ſie kehrt die ſtechenden Spitzen mit Abſicht heraus, um dem Dichter, wie ſeinen Beſchützern die Ueberſchätzung einer vom realen Leben abführenden Richtung und Thätigkeit fühlbar zu machen.***) Aber Taſſo ſelbſt ſoll auch durch die Verherrlichung eines großen Dichters ſelbſt indirekt herabgedrückt werden. In dieſem Sinne ſtimmt Antonio das begeiſterte Lob des Arioſt an, von deſſen bezaubernder poetiſcher Kraft und Reichthum er ſich wie ein Verzückter hinweggeriſſen fühlt.*) Dieſe Apotheoſe Arioſts im Munde des Antonio hat einen doppelten Zweck. Einmal will er Taſſo auf ſeinem eignen Gebiete der Poeſie, durch die Verherrlichung ſeines Genoſſen demüthigen, indem er ihn dem Meiſter Ludwig als den unerreichten Künſtler mit faſt trunkenem Entzücken entgegenhält. Dann aber legte Göthe dieſe Schilderung dem Antonio in den Mund, um uns den Staatsmann auch als einen den idealen Intereſſen und Genüſſen durchaus nicht fremden Mann zu zeigen, der nicht etwa aus brutalem Sinn, oder vom Standpunkt einer barbariſchen Lebensanſchauung aus Kunſt und Wiſſenſchaft verwirft, ſondern als ein in die Geheimniſſe der Poeſie geweihter in Taſſo nur ihre falſche Stellung zum Leben bekämpft. Durch dieſe poeſiereiche Schilderung Arioſts werden wir alſo auf den richtigen Standpunkt geſtellt, daß es ſich hier nicht um den Kampf der Roheit und der Barbarei gegen Kunſt und Wiſſenſchaft, ſondern um die Bedeutung und den Werth derſelben in ihrer Beziehung zum Leben und zur ſittlichen Welt handelt. Der Darſteller hat von dieſem Geſichtspunkte aus dem erſten Auftreten des Antonio ſo viel Würde und Adel zu geben, daß ſelbſt die Wendungen einer gereizten Stimmung nicht den perſönlich verletzten, oder gar neidvollen, ſondern nur den von der Hoheit ſeiner Thätigkeit erfüllten Mann zeigen. Das Lob des Arioſt aber ſoll mit einer bis zum Selbſtvergeſſen ſich ſteigernden Begeiſterung geſprochen werden und uns das auch der künſtleriſchen Bildung theilhaftige Mitglied des erleſenen Kreiſes von Ferrara darſtellen.

---

*) Antonio ſagt bei dem Anblick der beiden Bekränzten nicht ohne einen Anflug von Bitterkeit:

Du löſeſt mir ein Räthſel. Zwei Bekränzte
Erblickt' ich mit Verwundrung, da ich kam.

**) Vornämlich in den Worten Antonio's:

Mir war es lang' bekannt, daß im Belohnen
Alphons unmäßig iſt, und Du erfährſt,
Was jeder von den ſeinen ſchon erfuhr.

***) Mit ganz beſonderer Beziehung auf Taſſo's Richtung beantwortet Antonio des Dichters Frage, ob Wiſſenſchaft und Kunſt ſich des Schutzes Gregors zu erfreuen habe, indem er ſagt:

Er ehrt die Wiſſenſchaft, ſofern ſie nutzt,
Den Staat regieren, Völker kennen lehrt;

Und gleich darauf hinzufügt:

In ſeiner Nähe darf nichts müßig ſein!
Was gelten ſoll, muß wirken und muß dienen.

Der zweite Akt zeigt uns Antonio nun in wirklichem Konflikt mit Taſſo. Die gereizte Stimmung in Antonio hat nachgewuchert; er tritt mit Unmuth im Gemüthe und mit dem Bewußtſein, gegen Taſſo im Recht zu ſein vor denſelben hin. Der Dichter, obwohl ihm Antonio's Kälte und Abſicht, ihn zu demüthigen, nicht entgangen iſt, kommt, weil die Fürſtin eine Verſtändigung Beider wünſcht, dem Staatsmann mit dem wärmſten Herzen, der treugemeinteſten Offenheit entgegen und bietet ihm zum Bund der Freundſchaft Herz und Hand.*) Nun kehrt Antonio die zurückweiſendſte Kälte gegen den begeiſterten Jüngling heraus; jede Erwiederung iſt ein Pfeil, der in Taſſos Seele dringt und ihm das Gefühl des Abſtands und der Ueberlegenheit Antonio's aufdrängen ſoll. Antonio's Zurückhaltung und Kälte wächſt mit der Wärme und Hingebung Taſſos. Es kommt daher vornämlich bei den kurzen Reden des Antonio darauf an, denſelben außer und neben ihrem allgemeinen Sinn noch immer die beſondere polemiſche Beziehung auf Taſſo zu geben und ſo dem Tone, welcher uns den Gedanken an den Verſtand bringt, auch noch die Färbung des Gemüths zu verleihen, wodurch die allgemeinen Wahrheiten Antonios noch in ihrer individuellen Beſtimmtheit und Hinweiſung auf Taſſo erſcheinen.**) Dadurch müſſen die Reflexionen und Lebenswahrheiten Antonio's den Ton einer gewiſſen Herbigkeit und Schärfe erhalten, die ſie uns zugleich als Ausdruck einer perſönlichen Erregtheit und einer tiefgehenden Verſtimmung kund geben. In Antonio tritt die ſteigende Abneigung gegen Taſſo durch die ſich immer mehr zuſpitzende Schärfe des Worts hervor, in Taſſo kündigt ſich das Gefühl der immer tiefer dringenden Verletzung durch den Strom der bewegten Rede und durch jene Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks an, welche uns ſeine völlige Verkennung des Orts und der Verhältniſſe begreiflich macht. Aus Antonio's Ton wird man mit dem Momente, wo die Leidenſchaft in Taſſo alle Schranken überſchäumt, wo er den Antonio des ſchimpflichen Neides zeiht, auch den Ausdruck tief empfundener Verletzung heraushören, obwohl er durch ſeinen überlegenen Verſtand und ſeine Beſonnenheit dies Gefühl zu unterdrücken trachtet. Die aufgeregte Stimmung Antonio's faßt ſich in jenen ſchneidenden, die Geringſchätzung gegen die jugendliche Unbeſonnenheit Taſſos, wie gegen ſeine Verkennung der Verhältniſſe herauskehrenden Erwiderungen zuſammen, deren jede ein ätzendes Gift für Taſſo enthält.*) Man wird daher auch

---

*) Antonio ſchließt das begeiſterte Lob Arioſt's mit den Worten:

Vergebt, wenn ich mich ſelbſt begeiſtert fühle,
Wie ein Verzückter weder Zeit noch Ort,
Noch was ich ſage, wohl bedenken kann.

---

*) Gleich die erſte Anrede an Antonio zeigt uns die erhöhte Stimmung Taſſo's:

Schöner ward
Kein Mann mir angekündigt. Sei willkommen!
Dich kenn ich nun und Deinen ganzen Werth,
Dir biet' ich ohne Zögern Herz und Hand,
Und hoffe, daß auch Du mich nicht verſchmähſt.

**) Alle die allgemeinen Gedanken, welche Antonio in dieſer Scene mit Taſſo ausſpricht, ſind durchaus zugleich polemiſche Wendungen gegen die Richtung Taſſo's. Darin liegt ihre ſchneidende Kraft. Nur Einiges als Beleg:

Der Mäßige wird öfters kalt genannt
Von Menſchen, die ſich warm vor andern glauben,
Weil ſie die Hitze fliegend überfällt.

Und beſonders die Hauptſtelle, welche die allgemeinſte Wahrheit mit der ſpeciellſten polemiſchen Beziehung gegen Taſſo enthält:

Es iſt wohl angenehm ſich mit ſich ſelbſt
Beſchäft'gen, wenn es nur ſo nützlich wäre.
Inwendig lernt kein Menſch ſein Innerſtes
Erkennen, denn er mißt nach eignem Maaß
Sich bald zu klein und leider oft zu groß.
Der Menſch erkennt ſich nur im Menſchen, nur
Das Leben lehret jedem, was er ſei.

*) Dieſe verletzende Schärfe und Zurechtweiſung Taſſo's, worin ſich die aufgeregte Stimmung Antonio's Luft macht, beginnt mit den Worten des Letzteren:

Du zeigſt mir ſelbſt mein Recht Dich zu verſchmähn,

und ſetzt ſich nun in den folgenden ſchneidenden Entgegnungen bis zum Erſcheinen des Alphons fort.

in der Art, wie Antonio ſeine zermalmenden Repliken ſpricht, die nur mit Mühe unter die Herrſchaft der Mäßigung geſtellte Stimmung Antonios, alſo das nicht ohne einen innern Kampf bewahrte Gleichgewicht erkennen müſſen. Es iſt dies in der Natur der Situation begründet und zugleich menſchlich wahr. Denn in dem ſcharfen Rückſchlag, welchen die entfeſſelte Erbitterung Taſſo's durch Antonio erfährt, liegt der Ausdruck einer Aufregung, die nur mit Anſtrengung von dem Ausbruch zurückgedrängt wird. Mit dem Eintreten des Fürſten kehrt auch in Antonio die alte gemeſſene Haltung des Staatsmanns zurück, in welche ſich allerdings in einzelnen Wendungen noch ein Anflug von Ironie miſcht, worin ſich das Gefühl der Ueberlegenheit Antonio's kleidet.*) Ja, einmal läßt ſich Antonio von dem raſchen Wort des Gegners zu dem Anlauf eines Wortwechſels verleiten, wovon indeſſen ein einziger mahnender Wink des Fürſten den erſteren ſogleich zur ruhigſten Haltung zurücklenkt. Aber mit dem ganzen Gewicht des Ernſtes ſtellt der Repräſentant der ſittlichen Ordnung und der Achtung vor dem Geſetze die Verirrung und die unbeſonnene Verkennung der Verhältniſſe dar. Nicht der perſönlich verletzte und gereizte Antonio, ſondern der Staatsmann, der Vertreter der auf dem Anſehn des Geſetzes beruhenden Ordnung fordert Taſſo's Beſtrafung. Hier wird der Ton fern von jeder Gereiztheit, jeder leidenſchaftlichen Wallung, oder gar Verbitterung ſein; die lebhafte Rede Antonio's*) darf nur den Charakter eines von Ehrfurcht gegen Ordnung und Geſetz erfüllten Geiſtes athmen. Nur ſo gewinnt dieſe Geſtalt ihre rechte Stellung zur Idee des ganzes Werks.

---

*) Wir meinen ſolche Wendungen Antonio's wie:

Ihn riß der hohe Dichterſchwung hinweg!

Ferner:

Ob ich, mein Fürſt, ob dieſer heiße Kopf
Den Streit zuerſt begonnen! wer es ſei
Der Unrecht hat? iſt eine weite Frage
Die wohl zuvörderſt noch auf ſich beruht.

Endlich:

Nicht ganz, wie ſich's der unbegränzte Sinn
Gedenken mag.

Nachdem ſich Taſſo in der ſchmerzerfüllteſten und gebrochenſten Stimmung als Gefangener entfernt hat, hält der milde Fürſt auch dem, zwar ganz auf dem Boden formellen Rechts befindlichen Antonio den Spiegel ſeiner Schuld vor; er fordert von dem beſonnenen, ſich ganz in ſeiner Gewalt habenden Staatsmanne die Herſtellung des geſtörten Friedens und die beruhigende und verſöhnende Einwirkung auf Taſſo's Gemüth. Für den klaren Blick und den feinen Verſtand Antonio's bedarf es nur ſo zarter Wendung, um aus ihr den Vorwurf ſeiner Schuld herauszuhören.**) Antonio hatte in dem Vorhergehenden ſeinen Standpunkt in ſeiner ganzen Schroffheit gegen die entgegengeſetzte Richtung herausgekehrt. Dadurch hatte er Taſſo aus ſeinem Gleichgewicht geworfen und ihn zu dem Ausbruch wilder Leidenſchaftlichkeit, wie zur Verletzung des Geſetzes getrieben. Wenn Taſſo, durch Antonio's ſtachelnde Rede aufgereizt, die Schranke der Ehrerbietung gegen Sitte und Geſetz überſchritten hatte, ihn alſo die Schuld der Maaßloſigkeit und eines poſitiven Vergehns traf, ſo trift dagegen Antonio, obwohl durchaus im formellen Recht, der Vorwurf einer moraliſchen Schuld, von der Ueberlegenheit ſeines praktiſchen Verſtandes und ſeiner Beſonnenheit einen ſo ungroßmüthigen Gebrauch gemacht, Taſſo zum Aeußerſten getrieben zu haben. Antonio kann ſich daher nur durch Selbſterkenntniß ſeiner Schuld von derſelben reinigen, um dann auch durch die That dieſelbe zu ſühnen. Mit dieſem Bewußtſein, welches ihm durch den das Recht nach allen Richtungen vertretenden, edlen Fürſten vor die Seele gerufen wird, ſcheidet Antonio am Schluß des zweiten Akts von uns,*) um uns von nun an als der milde und verſöhnende Menſch zu begegnen, an welchem ſich der verzweiflungsvolle Freund zuletzt noch vertrauungsvoll aufrichtet.

---

*) Wir meinen die große Rede Antonio's, welche mit den Worten beginnt:

Wie leicht der Jüngling ſchwere Laſten trägt,
Und Fehler, wie den Staub vom Kleide ſchüttelt!

**) Wir haben dabei vornämlich die Worte des Alphons gegenwärtig, die derſelbe an Antonio richtet:

Du wirſt als Freund und Vater mit ihm ſprechen.
Noch eh' wir ſcheiden, will ich Friede wiſſen,
Und Dir iſt nichts unmöglich, wenn Du willſt.

Und beſonders weiter unten die Wendung:

Es ſcheint Antonio,
Du willſt nicht aus der Uebung kommen! Du
Haſt ein Geſchäft kaum erſt vollendet, nun
Kehrſt Du zurück und ſchaffſt Dir gleich ein neues.
Ich hoffe, daß auch dieſes Dir gelingt.

Wir ſehn Antonio wieder im dritten Akt im Geſpräch mit Leonore Sanvitale. Dieſe Scene Antonio's iſt nur der Ausdruck der innerlich vollbrachten Sühne für ſeine Härte gegen Taſſo. Antonio ſteht als ein Mann vor uns, der ſein Verfahren gegen Taſſo und die Gereiztheit ſeiner Stimmung mit Freiheit von ſich abgelöſt hat; er legt uns gewiſſermaßen die Entſtehung und den tiefſten Grund ſeiner Bitterkeit blos und zeigt uns das ganze Geflecht ſeiner Reflexionen. Damit aber hat ſich Antonio auch das Recht erworben, mit freier, leidenſchaftsloſer Strenge die Gemüthsverfaſſung Taſſo's, ſeine immer wachſende Verkennung der Welt, wie der Perſonen, das Brüten über ſich ſelbſt und ſein haltungsloſes Umſchlagen in Extreme, zu richten. Zugleich zeigt uns dieſe Scene mit Leonoren den Staatsmann auch von ſeiner weltmänniſchen Seite durch die Grazie des Ausdrucks, welche er im Geſpräche mit ſeiner anmuthigen, ſchönen Freundin entwickelt. Die ganze Scene muß daher in demjenigen Styl geſprochen werden, welcher uns die geiſtreiche Converſation und den Salont onwahrhaft vornehmer Naturen abbildet, in welchen ebenſo wenig die hohe Idealität des Ausdrucks, als der Zauber der Anmuth verloren gehn darf. Weiter als bis zum Ausdruck ſeiner Galanterie und der graziöſen Huldigung gegen Leonore darf Antonio in dieſer Scene durchaus nicht gehen. Denn es berechtigt nichts zu der Vermuthung, daß zwiſchen Antonio und Leonore irgend ein zärtliches Verhältniß beſtanden habe; auch würde die Exiſtenz eines ſolchen die Einheit des Kunſtwerks entſchieden beeinträchtigen. Wer hier zu viel thut, wer dem Ton ſeiner geſellſchaftlichen Galanterie, in welchen ſich auch an einem ſo geiſtvollen Hofe und bei dem engen Verkehr ſo bedeutender Perſönlichkeiten eine gewiſſe Herzlichkeit einmiſcht, wer dieſem Tone einen noch ſo leiſen Ausdruck der Frivolität leiht, handelt auf jeden Fall gegen den Geiſt des Dichters.

---

*) Auf den milden, ſchon oben berührten Tadel des Fürſten gegen Antonio erwiedert dieſer:

> Ich bin beſchämt, und ſeh in Deinen Worten,
> Wie in dem klarſten Spiegel meine Schuld.
> Gar leicht gehorcht man einem guten Herrn,
> Der überzeugt, indem er uns gebietet.

Antonio hat ſich zum Beweiſe ſeiner völlig wiedergewonnenen Ruhe und Klarheit des Gemüthes dafür erklärt, daß Taſſo dem Hofe von Ferrara bleiben müſſe. Er ſelbſt will ſich zu Taſſo hinbegeben und den erſten Schritt zu einer Verſöhnung mit dem Dichter thun. Leonore hatte indeſſen, vielmehr aus weiblicher Eitelkeit, um ſich allein im Beſitze des Dichters zu ſonnen, als aus wahrem Antheil an Taſſo's Geſchick, dem Dichter die Entfernung vom Hofe zu Ferrara angerathen und durch dieſen Gedanken in Taſſo die leidenſchaftliche Sehnſucht nach einem ſchleunigen Verlaſſen der ſo ſchönen Verhältniſſe entzündet. Dies war der Leonore nur gelungen, weil Taſſo, in ſeiner unſeligen Gemüthsſtimmung, in ſeiner immer weitergreifenden Verkennung der Verhältniſſe und Zuſtände, in dieſem Rathe den ſtill genährten Plan erblickt, ſich ſeiner zu entledigen. In dieſen Gedanken ſpinnt ſich Taſſo mit einer ſo warmen Redſelig keit, mit ſolchem ſich überſtürzenden Eifer hinein, daß er ſich gegen jede entgegengeſetzte Auffaſſung der Dinge verſchanzt fühlt. So trifft ihn Antonio. Derſelbe begnügt ſich nicht mit dem Eingeſtändniß ſeiner Schuld vor dem Fürſten und vor Leonoren, ſondern überwindet ſich auch vor Taſſo zu dem Selbſtbekenntniß ſeines Fehls.*) Mit dieſem Schritte iſt Antonio der ganz und gar ſich ſelbſt zurückgegebene Mann, welcher ſich nun auch das Recht erworben hat, Taſſo rathend und helfend zur Seite zu ſtehn und ihn mild und wohlthuend durch die Ueberlegenheit ſeines klaren, die Wirklichkeit frei und ſicher auffaſſenden Geiſtes zur Verſöhnung mit ſich und mit der Realität zu erziehn.

Dem leidenſchaftlichen, ſelbſtquäleriſchen Taſſo gegenüber iſt Antonio nur der wohlwollende, eindringlich mahnende Mann, welcher den mit der Wirklichkeit zerfallenen Dichter auf ein trübes Erwachen aus ſeiner Traumwelt vorbereitet. Antonio muß in dieſer Scene dem männlichen Ernſt des Tones eine wohlthuende Wärme geben, wodurch wir die Ueberzeugung des innerlich von jeder Verſtimmung befreiten, nur auf das Wohl Taſſo's bedachten, geiſtesklaren Mannes gewinnen.

Die beiden Richtungen Antonio's und Taſſo's trennen ſich mit dem Fortgange des Drama's immer ſchroffer. Während Taſſo ſich immer mehr in ſich hineingräbt und dem Dämon eines ihn verzehrenden, ihn gegen ſeine ganze Umgebung ungerecht machenden Argwohns anheimfällt, erſcheint Antonio immer leidenſchaftsloſer und geiſtig freier. Die völlig ſubjektive

---

*) Bald nach ſeinem Eintritt ſagt er zu Taſſo:

Dann ſag' ich dir von mir: Ich habe dich
Mit Worten, ſcheint es, tief und mehr gekränkt,
Als ich, von mancher Leidenſchaft bewegt,
Es ſelbſt empfand. Allein kein ſchimpflich Wort
Iſt meinen Lippen unbedacht entflohen;
Zu rächen haſt du nichts als Edelmann,
Und wirſt als Menſch Vergebung nicht verſagen.

Auffaſſung der Verhältniſſe Taſſo's wächſt in dem Maaße, als Antonio an objektiver Haltung und Ruhe gewinnt. So vorbereitet betreten wir den unausbleiblichen Konflikt im fünften Akt. In der erſten Scene deſſelben überſchaut Antonio mit der ruhigen Klarheit ſeines Geiſtes den ganzen Vorgang zwiſchen ihm und Taſſo, und giebt uns zugleich mit dem Reiz dramatiſcher Lebendigkeit eine Schilderung der Launenhaftigkeit, das wirkliche Leben in einen Traum verwandelnden Grillenfängerei und der Verſtimmung Taſſo's. Kein Hauch einer Gereiztheit oder einer perſönlichen Abneigung gegen Taſſo entflieht dem Antonio. Durch die Erkenntniß der Schwäche des verfinſterten Dichters blickt zugleich das menſchlichſte und ungekünſteltſte Wohlwollen hindurch. Dadurch iſt Antonio für den Hörer als der natürliche Hort Taſſo's vorbereitet, an den ſich der tief Gefallene, dem blutigſten Schmerze und der zerſtörendſten Verzweiflung Preis gegebene endlich klammert. Die letzte Scene des Kunſtwerks deutet uns in dem Kontraſte zwiſchen dem innerlich aufgelöſten Taſſo und dem ſeiner ſelbſt, wie der Wirklichkeit gleich bewußten Antonio auf die Verſöhnung der beiden Richtungen hin, welche einander bekämpften und ſich dadurch in ihrer Einſeitigkeit darſtellten. Der Gipfel der Entfremdung Taſſo's von der wirklichen Welt, wie ſeines Außer-ſich-ſeins, iſt auch der Anfang ſeiner Einkehr in ſich und ſeines Bruchs mit der phantaſtiſchen Richtung ſeines Gemüths. Taſſo erfährt in dem Augenblicke, wo er der Wirklichkeit ſein ſubjektives Empfinden als Geſetz aufdringen will, wo er die Schranken der Verhältniſſe in trunkener Leidenſchaft zu zerbrechen fortgeriſſen wird, die unerbittliche Macht der Realität und damit den ihn aus ſeinen Träumen furchtbar aufrüttelnden Widerſpruch ſeines Idealismus mit der Ordnung der Dinge. Dieſes Erwachen erſcheint in Taſſo als ein Schrei der Verzweiflung, als das Wehe aus dem Himmel ſeiner Phantaſie der unerbittlichen Härte der Wirklichkeit zugeſchleudert worden zu ſein. Antonio, der mild und tröſtend ſich an ſeine Seite ſtellt, erkennt in dieſen Schmerzen, die Taſſo durchwühlen, die Kriſis dieſer Richtung. Er nimmt daher die Fluth der Schmähungen und der Erbitterung getroſt auf ſich, um durch die ausharrende Beſonnenheit und Milde den Dichter ſich ſelber zurückgeben zu können. Antonio's Aufgabe iſt es, Taſſo durch die edle Ruhe, das ſchöne Wohlwollen eines theilnehmenden Gemüths aufzurichten und dadurch auf die Verſöhnung der einſeitig idealen und realen Richtung, des nur in ſeiner Welt lebenden Gemüths und des ſich nach der Wirklichkeit richtenden Verſtandes, als auf die Wahrheit und das Ziel aller menſchlichen Entwicklung hinzuweiſen. Antonio muß uns in der letzten Scene in ſeinem Ton, wie in ſeinem Geſicht, den von männlicher Rührung bewegten Mann zeigen, der ſich nur die eine Aufgabe ſtellt, Taſſo mit ſich ſelber und mit der Welt zu verſöhnen und dadurch von der Verirrung ſeines einſeitigen, die Wirklichkeit nach ſeiner Subjektivität verkehrenden Idealismus zu heilen.

Für die Idee, welche Göthe durch den Taſſo verſinnlichen wollte, eine Idee, die ihn unabläſſig bewegte und den eignen Kampf des Dichters mit der Wirklichkeit abſpiegelt, konnte ein anderer Verlauf der Entwicklung und eine andere Löſung nicht wohl gefunden werden. Der nur in der Welt der Phantaſie lebende Taſſo konnte, eben weil er ſich nur dem weichen, widerſtandsloſen Elemente ſeiner Stimmung hingiebt, auch zu keinem der Welt und ihren Verhältniſſen trotzenden und ſich auf ſeine Leidenſchaft zur Fürſtin, als auf ſein Recht berufenden Manne gemacht werden. Dazu gehörte die Stärke eines Charakters, welcher, im Bewußtſein der von der Erfüllung ſeiner Wünſche ihn trennenden Schranken, dieſelben zerbricht und mit den Verhältniſſen in den Kampf tritt. Zu einem ſolchen Aufſchwung iſt Taſſo zu ſchwach, zu ſubjektiv idealiſtiſch. Mit einer ſolchen Geſtalt hätte daher das Drama ſeine ganze Einheit verloren und nimmermehr das, worauf es dem Dichter ankam, verſinnlichen können. Grade das gehört mit zu den Tiefen dieſer Kompoſition, den Gegenſtand der Leidenſchaft des Dichters, die Prinzeſſin, ſo organiſirt zu haben, daß es ſchon eine Verkehrung Taſſo's iſt, bei ihr, bei dieſer von Geiſt durchdufteten, ätheriſchen Perſönlichkeit, auf eine Erwiederung ſtarker, fortreißender Empfindungen zu hoffen. Es gehört zu den größten Geheimniſſen künſtleriſcher Kompoſition, die auf einander feindlich oder freundlich bezogenen Individualitäten ſo zu zeichnen, daß daraus nur der vom Dichter dargeſtellte Verlauf hervorgehn kann. Und darin liegt im Taſſo einer ſeiner höchſten Reize, die Geſtalten deſſelben ſo geformt zu haben, daß aus ihrer Organiſation nur dieſer und kein anderer Konflikt, nur dieſes und kein anderes Geſchick erwachſen kann. Man ſtelle ſich Taſſo, bei aller Idealität, aller poetiſchen Begeiſterung, nur von etwas energiſcherer Leidenſchaft, von etwas klarerer Auffaſſung der Realität, die Prinzeſſin von etwas weniger ätheriſcher, etwas weniger unſinnlicher Empfindung vor, und der ganze Konflikt und ſein Reſultat wäre poetiſch unmöglich. Man nehme endlich dem Antonio einen Zug hinweg, entzöge ihm nur Etwas von ſeiner edlen Geiſtesbildung, ſo würde er ſogleich an einen Vertreter der materiellen Intereſſen ſtreifen und ſeine Richtung in eine beſchränkte Oppoſition gegen die idealen Mächte der Kunſt und Wiſſenſchaft überhaupt hinein ſchillern.

Der Tartüffe.

Der Charakter des Tartüffe iſt in ſeiner Darſtellung viel ſchwieriger, als in ſeiner Auffaſſung. Wenn es bei manchen Charakteren vor Allem darauf ankommt ihren Lebensnerv herauszufinden und das Princip ihres Denkens und Handelns klar und in richtiger Beziehung zu den mithandelnden Perſonen aufzufaſſen, und ſich die Darſtellung nach einer ſolchen Erkenntniß mit Nothwendigkeit ergiebt, ſo bietet dagegen bei Andern die Ergreifung ihres Lebensgeſetzes faſt gar keine Schwierigkeiten dar, wohl aber die wahre Verſinnlichung deſſelben. Dies iſt der Fall mit dem Tartüffe. Mit dem Antonio im Taſſo, den wir ſo eben entwickelt haben, war grade das Umgekehrte der Fall. Bei ihm iſt die Auffaſſung ſeines Princips und die Erkenntniß der Stellung deſſelben zum Taſſo, wie zur Idee des geſammten Kunſtwerks das Schwierigſte. Ein Mangel an Einſicht hier, eine Verwechſelung der perſönlichen Stimmung Antonio's mit dem Ausdruck ſeiner geſammten Lebensrichtung muß ſogleich in der Darſtellung ein völlig ſchiefes Bild des Charakters geben. Denn was Aeußerung eines in ſich geſchloſſenen, principiellen Charakters iſt, ſinkt, bei ſolchem Mißverſtändniß, in der Darſtellung zum Ausdruck eines nur perſönlichen Affekts herab. Hat der Darſteller aber einmal das Lebensprincip des Antonio erkannt und in ſeiner Entfaltung und Beziehung zu den übrigen Perſonen, namentlich zu Taſſo und dem Fürſten, klar ergriffen, ſo folgt die dramatiſche Verſinnlichung faſt von ſelbſt, ſobald der Darſteller überhaupt nur im Beſitz eines männlichen, feſten und edlen Tons iſt und, was man bei jedem Künſtler fordern darf, mit dieſem Material ſchalten kann.

Ganz anders beim Tartüffe. In der Auffaſſung möchte ſich nicht leicht Jemand vergreifen. Sein Lebensnerv, die Heuchelei der Frömmigkeit zur Erreichung ſelbſtſüchtiger und unſittlicher Zwecke, liegt zu klar vor uns, als daß man darin fehlgreifen könnte; aber die Kunſt, dies mit Wahrheit zu verſinnlichen, Tartüffe dadurch in das richtige Licht zu ſeiner ganzen gleichſam in zwei feindliche Lager geſchiedenen Umgebung zu ſetzen, iſt von großer Schwierigkeit und gelingt nur den wenigſten Darſtellern.

Es iſt hier nicht der Ort, uns über die geiſtreiche und bis auf den gewaltſamen Schluß ächt künſtleriſche Kompoſition der ganzen Komödie auszulaſſen. Dies würde uns von dem gegenwärtigen Zwecke abführen. Daher beſchränken wir uns auf Andeutungen über die Darſtellung des Tartüffe. Wir haben ſchon oben, bei Gelegenheit des Königs Philipp, die Bemerkung gemacht, daß die Schwierigkeit, durch das erſte Erſcheinen zu wirken, für die Darſtellung des Charakters in dem Maaße wachſe, als derſelbe bereits durch den dramatiſchen Vorhergang lebendig in unſere Phantaſie erhoben worden iſt. Erſcheint er nun gar bis zu ſeinem Auftreten als die Spiralfeder des ganzen Dramas, als die Angel, um welche ſich alle Verhältniſſe und Situationen, alle Sympathien und Antipathien aller anderen Perſonen drehen, ſo ſteigert ſich noch die Aufgabe für ſein erſtes wirkungsreiches Erſcheinen. Dies iſt der Fall bei Tartüffe. Was wir bis zum Anfang des dritten Akts haben vorgehn ſehn, der ganze Verlauf der Handlung war aus Tartüffe's Perſönlichkeit und ſeiner Stellung im Hauſe Orgons erwachſen; er beherrſcht, als der unſichtbare Geiſt, die ganze dramatiſche Bewegung; er ſteht vor unſerer Phantaſie als die unheimlich wirkende Geſtalt, die Zwietracht in die Familie bringt und alles häusliche Glück derſelben zu zerſtören droht; er iſt für uns, und das iſt das

Wichtigſte, bereits ein von der Mehrzahl der Familienmitglieder durchſchauter Heuchler, für zwei dagegen ein Heiliger, dem man nur mit Verehrung begegnen dürfe. Welche Forderung ergiebt ſich daraus für das erſte Erſcheinen des Tartüffe und die Verſinnlichung ſeiner erſten Scene? Tartüffe ſoll als Heuchler vor uns erſcheinen, aber doch als ein ſolcher, der durch ſeine Heuchelei wirklich täuſchen und berücken kann. Dies macht, abgeſehen von allen Andern, ſeinen weſentlichen Unterſchied von dem heuchleriſchen Jago, der Alle täuſcht, der Allen den Glauben an ſeine Biederkeit aufdringt, der, wie aus einander geſetzt worden, von Allen als der derbſte, treuherzigſte Soldat betrachtet wird, während er ränkevoll und im Herzen voller Tücke iſt. Anders Tartüffe. Dieſer täuſcht nur bis auf einen gewiſſen Grad, die Meiſten durchſchauen ſeine Maske. Die Erſcheinung Tartüffe's hat alſo dieſen Gegenſatz, oder vielmehr dieſe entgegengeſetzten Auffaſſungen ſeiner Frömmigkeit und Tugend begreiflich zu machen. Der Tartüffe wird alſo weder wie Jago, der zugleich wirklich ein derber, tapferer Soldat von rohen Sitten iſt und dem aus ſeinem Kriegshandwerk und ſeiner materiellen Lebensanſicht auch der Ton eines derben Humors beiwohnt, die undurchdringliche Maske der Heuchelei zeigen, noch auch ſie ſo loſe tragen, daß Jedweder das wahre Geſicht darunter erkennen kann. Im erſten Falle bliebe es unerklärlich, wie ihn faſt alle Familienglieder durchſchauen, die wir doch nicht grade für auserwählte Menſchenkenner halten dürfen, im zweiten würden uns Madame Perelle und Orgon gar zu einfältig und ſchwachſinnig erſcheinen. Freilich muß man dabei in Anſchlag bringen, daß die Erſteren bei Tartüffe auch ſchon manchen Widerſpruch zwiſchen Wort und That vor Augen haben, aus welchem ſich die Ueberzeugung von ſeiner Heuchelei gebildet hat. Dennoch darf der Ton, in welchem Tartüffe ſeine Frömmigkeit, ſeine Demuth und ſeine ſittliche Strenge darthut, nicht wirklich die volle Wahrheit dieſer Eigenſchaften athmen, ſondern muß uns eine gewiſſe Abſichtlichkeit verrathen. Gleich ſein erſter Ruf an den Diener wird uns im Ton einen leiſen Anflug von erheuchelter Frömmigkeit geben, welche man unter der Decke der erkünſtelten Geſinnung hindurch ſchimmern ſehn muß. Auf das Maaß dabei kommt es natürlich allein an. Nicht minder wird die Lüſternheit in der Anrede an Dorine aus der erheuchelten Sittenſtrenge hervorblicken. Der Blick wird, als von dem Willen weniger abhängig, als der Ton, uns beſonders über die ſinnliche Luſt Tartüffe's belehren, wie ſich denn in der gleichfolgenden Bitte der Dorine, Elmiren eine Unterredung zu gönnen, die Freude an dieſer für Tartüffe's Neigung ſo günſtigen Wendung unwillkührlich hervorbringen wird.

Die erſte Unterredung mit Elmiren muß uns ſowohl den feinen, behutſam auftretenden, als den von einer brennenden, ſinnlichen Neigung zu der ſchönen Frau ergriffenen Mann zeigen. Hier iſt in dem Eingang der Unterredung dem Tone die Farbe der Wahrheit und zugleich eine Mäßigung zu leihen, welche die ſich regende Begierde zügelt. Tartüffe, ohne Argwohn gegen Elmiren, iſt voll Theilnahme, wie voll Wärme und voll Hoffnung nahen Glückes. Darauf hin legt er den Plan der Verführung an. Er ſtrebt zunächſt das Zutrauen der ſchönen Frau zu gewinnen, er will ſie von ſeinem wahren Antheil überzeugen, ihr begreiflich machen, wie ſchmerzlich er es empfunden, mißverſtanden worden zu ſein. Unter dieſer Hülle glimmt aber der Funke der Lüſternheit, der ſich, von dem Anblick und der Nähe Elmirens genährt, immer ſtärker anfacht. Es iſt unerläßlich, daß ſich in den nächſtfolgenden Reden Tartüffe's, verbunden mit ſeiner Gebärdenſprache, die unwillkührlich ihn ergreifende Luſt jenes heimlich ihn verzehrenden Feuers ankündige. Wir wollen Tartüffe in ſeinen Aeußerungen des Entzückens in Elmiren verloren ſehn, ſo daß die ſinnlichen Zeichen, wie das Ergreifen der Hand, das Näherrücken des Stuhls, das Befühlen des Shawls, halb wie unfreiwillige Bethätigungen der ſinnlichen Luſt erſcheinen. Es kommt nun bei der Darſtellung, wie bei der Recitation der ganzen folgenden Stelle beſonders darauf an, der Rede jenen Duft der Lüſternheit mitzutheilen, welche Tartüffe ſo ganz beherrſcht. Der Ton wird bisweilen etwas Verſchwebendes haben und von jenen leichten Hauch begleitet ſein, der uns die innere Bewegung, die in der Tiefe gährende Sinnlichkeit andeutet. Dabei wird aber Tartüffe nicht aufhören, ſich ſelbſt zu beherrſchen, um der Herr der Situation zu bleiben. Aber grade darin liegt der Reiz dieſer Scene und ihr Zauber in einer gelungenen Darſtellung, daß wir Tartüffe gewiſſermaßen von der Macht der Lüſternheit und zugleich von dem Streben, ſich nicht zu verrathen, halb freiwillig, halb unfreiwillig, hin und hergeſchaukelt ſehn. Als Elmire aber die erſte Tartüffe enttäuſchende Rede anhebt, durch welche ihr ganzes bisheriges Verhalten ihm plötzlich als eine angelegte Maske erſcheint, wird Tartüffe im Moment verwirrt ſein und ſich dann, mühſam faſſend, zur folgenden Rede mit ſeiner Wendung einlenken. Man muß ſehn, wie viel dem Tartüffe dabei auf dem Spiele ſteht und der ſich rechtfertigenden Rede ſeinen Eifer, ſich zu reinigen und durch die Schmeichelei Elmiren zu gewinnen, anhören.

Tartüffe hat während der folgenden Scene, wo der entrüſtete Damis ſich als verborgener Zeuge darſtellt, kein leichtes Spiel. Derſelbe wird die ganze Scene hindurch in ängſtlicher Spannung, nur mühſam ſeine innere Aufregung verbergend und das ganze Gewicht des für ihn verhängnißvollen Augenblicks empfindend erſcheinen. Das Verſprechen Elmirens, über den ganzen Vorhergang ein Stillſchweigen zu beobachten, das ſie auch, nach Damis ſtürmiſchem Verlangen, Orgon Alles zu entdecken, nicht aufgiebt, wird Tartüffe zwar eine gewiſſe Zuverſicht zurückgeben, die ihn aber doch nicht ganz ohne Bangigkeit für die folgende Entwicklung läßt. Aber mit dem Erſcheinen Orgons und mit Elmirens Abgang ſehn wir ihn die volle Ruhe wiedergewinnen. Er kennt zu ſehr ſeine Macht über den ſchwachen Orgon und hat ſo eben die Beweiſe erhalten, daß Elmire geſonnen iſt, ihr Schweigen zu bewahren, als daß er von dem leidenſchaftlichen Damis glaubt Gefahr für ſich beſorgen zu dürfen.

Für die folgende Scene zwiſchen Orgon, Damis und Tartüffe kommt es, bei der Darſtellung des Letzteren, vor Allem darauf an, daß er in ſeinem Ton der Selbſtanklage und der Mahnung zur Milde gegen Orgon durchaus wahr und einfach iſt. Wer hier dem Tartüffe etwas von ſalbungsvoller Heuchelei leiht, verfehlt den Eindruck durchaus. Denn der Erfolg dieſer Scene liegt grade in der Virtuoſität, mit welcher Tartüffe hier ſeine Verſtellung übt. Er weiß, was auf dem Spiele ſteht, er wird alſo über alle ſeine Geiſteskräfte gebieten, um den Eindruck der Zerknirſchung, der Demuth und Milde, je nachdem ihm die Aeußerung jeder dieſer innern Bewegungen nützlich zu ſein ſcheint, mit höchſter Treue hervorzubringen. Tartüffe iſt in dieſer Scene vollendeter Schauſpieler, der uns vergeſſen machen ſoll, daß er eine Rolle ſpielt. Er darf bisweilen, wie z. B. bei ſeinem Auftreten, oder in unbewachten Momenten, wo ihn ſeine Sinnlichkeit überraſcht, in ſeinem Tone den Heuchler leiſe hervorblicken laſſen, aber in dieſer Scene ſoll er der Meiſter der Verſtellung ſein. Auch nach dem vollendeten Siege über Damis, wo Tartüffe, nach dem Abgange des Letzteren, mit Orgon allein iſt, muß ſich dieſe Kunſt der Verſtellung fortſetzen. Tartüffe iſt zwar ſeinen Feind los und Orgon iſt in ſeiner Hand, aber der Sieg muß benutzt werden. Beſonders iſt es wichtig, daß uns Tartüffe, als ihm die ſittliche Ueberwachung der Elmire anvertraut wird, in ſeinem Tone durchaus keine Freude verrathe und vorlaut aus ſeiner Maske hervorgucke. Wohl aber darf das Auge Tartüffe's, weil es viel unfreiwilliger die innere Bewegung abſpiegelt, als das Wort, uns in die Gemüthsverfaſſung des Heuchlers blicken laſſen. Namentlich werden wir Tartüffe bei der Erzählung Orgons von dem bei ihm verwahrten Käſtchen ſeines

Freundes Argant, mit kaum zu bergender freudiger Spannung aufhorchen ſehn, weil der Gedanke dabei in ſeiner Seele auftaucht, dies zu einer Quelle des Gewinns für ſich zu benutzen. Den Vorſchlag ſelbſt wird Tartüffe mit dem Tone herzlicher, theilnehmender Freundſchaft machen, welche ſich freut, ſo viele Liebesdienſte einigermaßen vergelten zu können. Es gehört zu den zarten Nüancen, dieſem Ton ein wenig von der unwillkührlich dem Tartüffe überſchleichenden Freude mitzutheilen, gleichſam durch den bewußt gewählten Ton der Freundſchaft jene Farbe der Luſt durchſchimmern zu laſſen, welche in dieſem Moment die Seele des Heuchlers erfüllt. Aber freilich iſt dies Maaß ſehr ſchwer zu treffen. Wir können die Aufgabe für den Darſteller nur andeuten.

Der vierte Akt iſt für Tartüffe der reichſte. Er zeigt uns denſelben in ſeiner Meinung der Erfüllung ſeiner heißeſten Wünſche ſo nah und zugleich ſeinen jähen Sturz, ſeine völlige Entlarvung. Elmire hat die ſchwierige Aufgabe übernommen, dem Tartüffe die Maske abzureißen. Orgon ſoll den Heuchler mit Händen greifen können. Zu dieſem Zweck hat Elmire den Tartüffe zu ſich entbieten laſſen. Sie hat bei dieſer Ausführung dieſes Planes allerdings ein ſchweres Spiel, denn ſie hat den Tartüffe ſchon einmal durch ihre Liſt an den Rand des Abgrunds gebracht. Jetzt ſoll das natürliche Mißtrauen des ſchlauen Heuchlers niedergeriſſen und der Glaube an Elmiren in ihm erzeugt werden. Dieſe Situation giebt das Geſetz für die Darſtellung des Tartüffe im Eingange der Scene. Derſelbe nähert ſich Elmiren mit Feinheit und Galanterie. Die Sinnlichkeit taucht bei dem Anblick der reizenden Frau in Tartüffe auf. Nachdem er ſich auf Elmirens Wunſch überzeugt hat, daß ſie unbehorcht ſind, kehrt er zurück. Tartüffe wird der erſten Rede der Elmire mit Spannung und dem Ausdruck der Ungläubigkeit zugleich zuhören. Wir müſſen ihm anmerken, daß er eine Falle befürchtet. Aus dieſer Beſorgniß muß ſeine erſte kurze Erwiederung erwachſen. Elmire löſt indeſſen mit der gewandteſten Feinheit dieſe Befürchtung auf. Das Spiel Tartüffe's während dieſer Rede hat uns ein Schweben zwiſchen Mißtrauen und Freude auszudrücken. Er horcht in tiefer Spannung auf; die Luſt gewinnt den Sieg; ſeine folgende Rede hebt er mit dem Ausdruck der Zärtlichkeit an. Aber zur vollen Beſiegelung der Wahrheit Elmirens fordert er Beweiſe. Die Entgegnung der Elmire weckt die Sophiſtik Tartüffe's. Durch ſie ſoll das Gewiſſen der ſchönen Frau beſchwichtigt werden. Er wird daher dieſe Reflexion ſehr eindringlich mit dem Tone feſter Ueberzeugung ſprechen, uns aber zugleich die Lüſternheit, die ihn beherrſcht und das Vorgefühl nahen Sieges hindurchſcheinen laſſen. Dieſe Reden dürfen daher keine Spur eines docirenden Tons verrathen, ſie ſind das Produkt der Situation, der von ſinnlicher Luſt beherrſchten Stimmung des Heuchlers, welcher zu ihrer Befriedigung zu dieſen Waffen greift. Tartüffe kann daher nicht geſchmeidig, nicht überzeugend und zart genug in ſeinem Tone ſein. Mit dem Ausdruck heftiger Leidenſchaft küßt er die dargebotene Hand Elmirens. Er iſt auf dem Gipfel ſeiner Hoffnungen. Tartüffe entfernt ſich einen Augenblick, um ungeſtört ſeinen Sieg zu feiern. Entzückt kehrt er zurück. Sein Puls ſchlägt feurig, die Augen glänzen von Lüſternheit, die letzten Worte der kurzen Rede athmen Liebesleidenſchaft. Da trifft ihn Orgons Arm. Der Wuth des Betrogenen folgt das ihn demüthigende Wort Elmirens. Tartüffe ſteht einen Moment vernichtet, faſſungslos, er ſtammelt eine Entſchuldigung; Orgon weiſt ihn heftig aus ſeinem Hauſe. Mit dieſem Worte kehrt die Faſſung wieder. Es weckt augenblicklich den Gedanken der Rache. Der faſſungslos Daſtehende erhebt ſich plötzlich zum Ausdruck der concentrirteſten Bosheit. Das Wort Orgons: „aus meinem Hauſe," muß Tartüffe blitzähnlich treffen; es ruft alle Waffen der Vernichtung gegen Orgon in ihm auf. Tartüffe geht daher plötzlich aus einem Vernichteten in den Ton des Gebieters über, der ſeiner Stellung völlig Herr iſt. Aber in dieſem Moment muß in Ton und Blick die bisher verlarvte Nichtswürdigkeit hervorbrechen. Wir müſſen ein Gemiſch von Bosheit, Schadenfreude und Wuth hören. Der Ausdruck des Geſichts wird jene ſittliche Häßlichkeit zeigen, welcher verworfene Menſchen voll innrer Feigheit ſo nahe an die Gränze des Thiers rückt. Tartüffe's Angeſicht wird hämiſch erſcheinen, wie das eines Affen. In dieſem Augenblick entſpricht er dem Bilde Dorine's, die Tartüffe einen rechten Affen nennt, während ihn Orgon dagegen als einen ſchönen Mann bezeichnet. Es wäre der größte Mißgriff, wollte ein Darſteller den Tartüffe wirklich ſo unſchön, ſo widerwärtig häßlich zeichnen, als ihn uns Dorine durch jene Benennung ſchildert. Mag auch Orgon etwas übertreiben; wir dürfen ihn jedenfalls als einen Mann von wohlgebildetem Aeußern betrachten, der ſich, verbunden mit der Geſchmeidigkeit und Feinheit ſeiner Manieren, leicht Eingang gewinnt. Aber die Nichtswürdigkeit, wenn ſie einmal hervorbricht, ſobald die Verhältniſſe einmal die Verſtellung überwältigen, verzerrt auch plötzlich ſelbſt ein, architektoniſch betrachtet, wohlgebildetes Geſicht.

Am Schluß des *fünften* Akts begegnen wir *Tartüffe* noch einmal. Er erſcheint als ein Triumphirender, um ſich an der Verzweiflung des zu Grunde gerichteten Orgon und ſeiner Familie zu weiden. Dem alten Orgon tritt er mit dem Ton einer boshaften Ironie und Schadenfreude entgegen. Derſelbe verwandelt ſich in der darauf folgenden Rede, nach Orgons Apoſtrophe der Verzweiflung, in den Ton der Biederherzigkeit, welche mit Schmerz einer höhern Pflicht die Pflicht der Dankbarkeit geopfert zu haben eingeſteht. Tartüffe hat mit dieſer Rede den Gipfel der Niederträchtigkeit erſtiegen. Daher ſie auch ſehr angemeſſen unmittelbar ſeiner eignen Vernichtung vorhergeht.

Tartüffe wird die Rede mit einer gewiſſen Salbung ſprechen, der man die Freude anhört, dem Unheil, welches er über Orgon gebracht hat, noch die Maske der Pflichterfüllung und Selbſtüberwindung geben zu können. Der Heuchler darf daher bei ihr nicht, wie früher in den Scenen mit Orgon, ſo ängſtlich beſorgt ſein, den Widerſpruch zwiſchen Geſinnung und Wort gänzlich zu verdecken. Tartüffe iſt jetzt weit entfernt, diejenigen, an welche er ſeine Rede richtet, wirklich von der Wahrheit der erheuchelten Pflichttreue und des erheuchelten Schmerzes überzeugen zu wollen; er bildet ſich nicht ein, Orgon und ſeine Familie dadurch über ſeine Motive zu täuſchen; er findet vielmehr eine Genugthuung darin, ſeiner Rache noch dieſen Hohn einer erheuchelten Großmuth zu leihen und dadurch das Maaß der Kränkung gegen die zur Ohnmacht Verurtheilten zu ſteigern. Wir bezeichneten daher dieſen Moment als die Spitze der Nichtswürdigkeit Tartüffe's, die Form der Heuchelei ſelbſt wieder zu einem Mittel zur Befriedigung der Bosheit zu machen, alſo um ſich für die entlarvte Heuchelei zu rächen, durch die Maske der Heuchelei die Ironie über dieſelbe durchſcheinen zu laſſen. Daraus folgt, daß dem ſalbungsvollen Tone dieſer Rede ſelbſt die Farbe einer gewiſſen Heuchelei gegeben werden dürfe. Die Mimik ſelbſt, das Maaß dieſer Farbe, iſt freilich nicht leicht zu treffen. Der Darſteller ſoll hier zwiſchen den Klippen einer völligen Illuſion der ausgeſprochenen Geſinnung durch die Kunſt der Verſtellung und dem Ausdruck einer plumpen Heuchelei hindurchſteuern. Solche Farben giebt nur die ſchöpferiſche Anſchauung und jenes fein organiſirte Ohr für die zarten Schwingungen der Rede.

Die gewaltſame Zerſchneidung des Knotens, der einzige Mangel des Kunſtwerks, läßt dem Tartüffe weiter keinen Raum zu einer weiteren Entwicklung. Innerlich iſt die Geſtalt Tartüffe's mit dem Moment der Entlarvung durch Orgon eigentlich abgeſchloſſen. Ihm gehört jetzt nur noch das Erſtaunen und der Aerger nach der Nachricht von der durch den König ausgeſprochenen Amneſtie und der ihn, bis auf einen Ausruf, ſprachlos machende plötzliche Glückswechſel. Für den Darſteller liegt hier Alles in der Stärke ſeines mimiſchen Ausdrucks. Er ſoll uns die Wandlungen von dem triumphirenden, höhniſchen Heuchler, bis zu dem in ſeiner eignen Bosheit erſtickenden moraliſchen Feigling zeigen.

Der Prinz in Emilia Galotti und Clavigo in Göthe's Clavigo.

Wenn wir die beiden Geſtalten, den Prinzen in Emilia Galotti und den Clavigo hier zuſammenſtellen, ſo geſchieht dies, weil ſie einmal im Weſentlichen auf gleicher Grundlage ruhen und dann, weil Beide, nach einer Seite hin, für die Darſtellung gleiche Schwierigkeiten darbieten. Beide ſind ſittlich ſchwache, charakterloſe Menſchen. Beide werden, nur freilich je nach den Verhältniſſen, in welche ſie verſetzt ſind und die ſie beherrſchen, ein Opfer ihrer innern Haltungsloſigkeit. Beide verlieren den Preis ihres Strebens und werden durch die Macht des ſittlichen Geiſtes in ihrer Charakterſchwäche vernichtet. In dem Prinzen, wie in Clavigo, erfüllt ſich der Fluch der ſittlichen Schwäche und jener Halbheit, welche weder Kraft zum Guten, noch zum Böſen hat, welche vor der Konſequenz der Willensrichtung zurückbebt und doch den Muth nicht hat, den Willen dem Sittengeſetze zu unterwerfen. Für Beide vollzieht ſich daſſelbe Strafgericht, indem ſie der Macht der Verhältniſſe erliegen, ohne ſich mit dem Bewußtſein tröſten zu können, nur ihr Opfer geworden zu ſein. Aber dieſe Charaktere ſind deshalb nicht unpoetiſch. Nur liegt ihr Schwerpunkt und das Intereſſe, das ſie darbieten, weder in ihrem Principe, noch in der Energie ihres Willens, noch in der Konſequenz und Schärfe ihres Verſtandes, noch in der Gewalt ihrer Leidenſchaft. Die bloße Charakterloſigkeit und ſittliche Halbheit, als ſolche, ſind an und für ſich betrachtet freilich niemals poetiſch, wenn ſie nicht im Kunſtwerk zur Verwirklichung einer ſittlichen Idee verwendet und den Repräſentanten der erſteren ſolche Elemente gegeben werden, durch die ſie uns zu intereſſiren vermögen. Wir können dies Letztere bei beiden Geſtalten dahin beſtimmen, daß die Macht und der Zauber perſönlicher Liebenswürdigkeit ihnen ein poetiſches Bürgerrecht ſichert. Beide gewinnen ſich dadurch, freilich in ſehr verſchiedener Situation und in ſehr verſchiedenem Maaße, da Siege, wo ſie nur auf Haß und Verachtung rechnen dürfen. In dem Zauber ihrer Perſönlichkeit liegt allein das Räthſel ihres Erfolgs und ihrer Macht.

Wir geben zunächſt ein Bild des Prinzen in Emilia Galotti, dem wir gleich einige Andeutungen über ſeine Verſinnlichung folgen laſſen. Der Prinz iſt ein Mann von ſiegreicher, grade für weibliche Naturen gefährlicher Perſönlichkeit. Den Eindrücken der Schönheit lebhaft hingegeben, ſchnell ergriffen von dem Zauber der Anmuth, leicht zur Leidenſchaft entzündet, ohne daß dieſe tiefe, nachhaltige Wirkungen auf ſein Gemüth auszuüben im Stande iſt, kann er gleichwohl denen, welche ſein Gemüth bewegt und ergriffen haben, als ein von ächter Leidenſchaft entzündeter Mann erſcheinen. Dabei wird er unterſtützt von der Anmuth der Rede, der Grazie der Bewegung und von ſo viel Bildung, um den Schein des Geiſtreichen zu erwecken und über das Maaß ſeiner Idealität zu täuſchen. Was bei ihm in der That mehr Aufregung der Sinne und der Aufruhr des Blutes iſt, durch den Zauber weiblicher Schönheit in Bewegung geſetzt, als der ächte Herzſchlag einer tiefen Empfindung, erſcheint bei ihm in ſolcher Hülle leidenſchaftlicher Aufregung, daß man darunter den Vulkan einer nur ſinnlichen Neigung kaum ahndet. Unfähig, wahrhaft zu lieben und ſich ganz an ein Herz aufzugeben, Liebe um Liebe wahrhaft tauſchen zu können, vermag er doch diejenigen, welche ſein Herz augenblicklich ergreift, über die Quelle ſeiner Aufregung, wie über die

Tiefe ſeiner Leidenſchaft, zu täuſchen. Nur ein Raub des Augenblicks kann er dem Neuling den Schein erwecken, als liebe er für die Ewigkeit. Die Elaſticität ſeiner Empfindung, verbunden mit der Gewandtheit und dem Schmelz der Rede und ſeiner vornehmen und zugleich liebenswürdigen Art ſich zu bewegen, macht den Prinzen für weibliche Natur zu einem ſo gefährlichen Mann. Denn ſo tief auch Emilia Galotti den Prinzen ſittlich verachtet, ſo ſehr ſich das ſittliche Bewußtſein der Braut Appianis gegen die Leidenſchaft des Prinzen empört, ſo unfreiwillig erſcheint doch ſelbſt Emilia in ſeinen Zauberkreis gebannt. Sie würde über ſich ſelbſt erröthen, ja ſich ſelbſt verabſcheuen, wenn ſie ſich ganz und gar geſtehn wollte, welch' einen Eindruck die Perſönlichkeit des Prinzen auf ſie gemacht hat. Aber aus ihrer innern Bewegung, mit welcher ſie zum erſtenmal vor uns erſcheint und den Vorgang in der Kirche erzählt, drängt ſich unfreiwillig das Geſtändniß der Gefahr hervor, vor der Emilia zittert. Ihre Flucht aus der Kirche und ihre gewaltige Aufregung ſind zugleich Zeichen, daß ſie vor ſich ſelbſt erzittert und in der Selbſttäuſchung lebt, nur der ſittliche Unwille habe ihr Blut in eine ſolche Wallung gebracht. Ja, daß ſie im dritten Akt dem Prinzen, nachdem dieſer ihr die leidenſchaftlichſte Aufregung, wenn auch im Gewande ſittlicher Scheu, gezeigt, willenlos in das Gemach folgt, iſt ein Zeichen einer ſie ſelbſt unbewußt ergreifenden Schwäche, und ein Sieg der Perſönlichkeit des Prinzen. Daß endlich Emilia in jenem furchtbaren Augenblicke, ehe ſie ſich ſelbſt der ſittlichen Idee zum Opfer bringt, die Gewalt der Verführung anerkennt, ja ſie als eine unwiderſtehliche Macht bezeichnet, iſt das Bekenntniß ihrer Schwäche demjenigen gegenüber, den ſie verachtet, aber dennoch zu erliegen zittert, nicht durch Gewalt, ſondern durch die Uebermacht und den Zauber ſeiner Perſönlichkeit.

In dieſen an den Pforten des Todes geſprochenen Worten legt Emilia indirekt das vor ſich ſelbſt bisher verheimlichte Geſtändniß der bezaubernden Gewalt des Prinzen ab,*) der ſie ſich nur durch den freiwilligen Tod entwinden zu können glaubt. Kehren wir einmal das Verhältniß um. Der Prinz an der Stelle Appiani's hätte wahrlich nicht vor der berückenden Gewalt des ernſten Appiani zu zittern, den Emilia achtet, verehrt, dem ſie mit der ganzen Kraft ihrer ſittlichen Empfindung ergeben iſt, auf deſſen Neigung ſie ſtolz, an deſſen Seite ſie ſich ſtets zu veredeln gewiß iſt, der aber ihre Sinne nie gefangen, nie ihr Blut in Wallung gebracht hat. Der Prinz aber hat Alles gegen ſich, was das ſtarke, ſittliche Bewußtſein Emilia's aufzubringen vermag, und dennoch iſt die Macht ſeiner Perſönlichkeit ſo überwältigend, daß ſie ſich, ihr ſelbſt unbewußt, als eine Macht in ihr Inneres einſchleicht. Der Prinz iſt der Mann, welcher nicht, wie Appiani, dem Ideal ſittlicher Würde, das Emilia in ſich trägt, entſpricht, aber welcher das Weib in ihrem geheimſten Empfinden ergriffen und bisher ſelbſt verborgene Tiefen der Leidenſchaft in ihr aufgewühlt hat. Emilia könnte den Prinzen aus Haß tödten, weil er ſie vor ſich ſelbſt zu erröthen zwingt, aber weder der Tod deſſelben, noch die Ehe mit Appiani, würde ganz die Wunde ſchließen, welche der Zauber dieſer Perſönlichkeit Emilien geſchlagen hat.

Nun einige Andeutungen über die Darſtellung dieſer Rolle. Die Schwierigkeit derſelben liegt darin, daß uns die Perſönlichkeit des Prinzen die Wahrheit des eben Entwickelten begreiflich machen ſoll. Und doch iſt dem Prinzen dazu inſofern nur ein geringer Spielraum gegeben, als er Emilia Galotti nur in einer einzigen Scene ſelbſt gegenüber ſteht, und die Situation hier natürlich nicht die völlige Entfaltung der Leidenſchaft zuläßt. Aus dem, was dieſe Perſönlichkeit uns zeigt, ſoll ſich uns dennoch der Zauber derſelben erſchließen. Schon der Grundton des Prinzen iſt nicht leicht zu treffen. Der Ton des vornehmen Mannes, in ruhiger Rede, ſchließt zunächſt alle ſchweren Accente aus; er fordert die Leichtigkeit des Ausdrucks, dem dabei nichts von ſeinem Gewicht entzogen werden darf. Bei Leſſing hat die Converſation des vornehmen Mannes namentlich die Schwierigkeit, daß ſie das Gedankenvolle nicht einbüßen darf, ohne deshalb ſteif und ſententiös zu werden. Der Prinz in Emilia Galotti bedarf nun beſonders dieſer Vereinigung der Freiheit und des ruhigen, durch keine gewaltſamen Accente unterbrochenen, Fluſſes der Rede und jener Geiſtigkeit, welche uns zugleich den Gedanken, ſeine Zuſammenhänge und Uebergänge, in jedem Augenblicke ganz wiedergiebt. Dies muß durch eine edle, freie Haltung, wie durch die Anmuth der Bewegung unterſtützt werden. Nichts widerſtrebt dem Prinzen mehr, als eine ſoldatiſche Steifheit oder Vornehmigkeit. Dabei darf der Prinz, ſeinen Umgebungen gegenüber, nie die überlegene Stellung, welche ihm die Geſellſchaft giebt, in ſeinem Verhalten vergeſſen; aber ſie muß ihm zur andern Natur geworden ſein. Der Ton des Prinzen wird lebhaft ſein und den Mann abſpiegeln, der ſich den Eindrücken der Sinnenwelt leicht öffnet und in ſeinen Empfindungen ſehr beweglich iſt. Raſch aus einer Stimmung in die andre übergehend, ſoll uns der Prinz zugleich die Ueberzeugung gewähren, daß er vielmehr ein Raub des Augenblicks, als der Mann nachhaltig wirkender und tiefer Empfindungen, iſt. Dieſelben können für den Moment allerdings den Schein einer tiefen Leidenſchaft gewinnen, ohne doch dieſen Charakter wirklich zu haben. Der Ton des Prinzen darf daher bisweilen ein Colorit von Gluth erhalten, das uns die Aufregung, in welche ihn Emilia Galotti verſetzt hat, wiedergiebt. Ein Darſteller, welcher dieſe eben entwickelten Seiten nicht vereinigen kann, wird das Bild des Prinzen niemals decken. Und darum iſt ſeine künſtleriſche Darſtellung eine ſo ſehr ſeltene, weil er aus dem, was ihm vom Dichter gegeben iſt, uns eine durch Liebenswürdigkeit berückende und ſiegreiche Perſönlichkeit darſtellen ſoll.

---

*) Wir meinen die berühmten Worte Emilia's, die ſie zu dem Vater ſpricht, als dieſer ihre Unſchuld über alle Gewalt erhaben nennt. Sie ſagt: „Aber nicht über alle Verführung. — Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt iſt nichts! Verführung iſt die wahre Gewalt. Ich habe Blat, mein Vater; ſo jugendliches, ſo warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne ſind Sinne. Ich ſtehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es iſt das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; und es erhob ſich ſo mancher Tumult in meiner Seele, den die ſtrengſten Uebnngen der Religion kaum in Wochen beſänftigen konnten.“

Im ganzen erſten Akt wird ſich im Weſen des Prinzen jene Spannung der Seele offenbaren, welche ihn überall in ſeinen Reden, ſelbſt wenn dieſelben auch gar keinen direkten Bezug auf ſeine Leidenſchaft haben, als einen in einer ſolchen Befangenen zu erkennen giebt. Der Prinz iſt zerſtreut, brütend, bald mühſam Ruhe erkünſtelnd, bald auch der augenblicklichen Aufwallung ſich ganz überlaſſend. Dem Maler Conti gegenüber ſoll er der wohlwollende, freundliche, gewinnende Schützer der Kunſt ſein, beſonders wenn ſie, wie in dieſem Falle, ſeinen Empfindungen und Stimmungen ſchmeichelt, dabei aber ſelbſt in dem ihn überraſchenden Affekt, edel und gehalten, und ſich augenblicklich aus jeder aufwallenden Empfindung zurückrufend. Marinelli gegenüber iſt er dagegen der Herr, welcher bald ſeiner Stimmung, ſelbſt bis zur Verletzung des Erſteren, freien Lauf läßt, bald ſich wieder vertrauungsvoll in die Arme deſſelben wirft. Hier iſt der Ort, zuerſt die innere Haltungsloſigkeit, die ſittliche Schwäche des Prinzen zu zeigen, in der uns ſchon die folgende Handlung vorgebildet erſcheint. Die Scene mit Camilla Rota endlich ſoll uns den nur mechaniſch bei der gewichtigen, ſeine volle Sammlung fordernden Sache Gegenwärtigen, innerlich aber allein mit ſeiner Neigung Beſchäftigten darſtellen. Das Tempo für die Rolle des Prinzen modificirt ſich natürlich zwar immer nach dem Inhalt des Geſprochenen, aber es muß ſich im Allgemeinen vor allem Ralentiren hüten und weder dem Maler Conti, noch dem geſchmeidigen, horchenden und bedächtigen Marinelli gegenüber jemals ſchleppend werden. Denn es ſoll uns ſtets ſowohl die innere, den Prinzen beherrſchende Unruhe, als auch die Leichtigkeit der eigentlich vornehmen Converſation verſinnlichen.

Der dritte Akt iſt für den Prinzen beſonders ſchwierig. Wir ſehn ihn mit vermehrter Unruhe auftreten. Emilia ſcheint unwiderruflich für ihn verloren. Er iſt in leidenſchaftlicher Aufwallung, die ſich theils im Ausdruck des Schmerzes, theils in dem bald herriſch auffahrenden, bald ſpöttiſchen Tone gegen Marinelli Luft macht. Die Aufgabe des Darſtellers iſt es, uns hier gleich in der erſten Scene die innere Haltungsloſigkeit des Prinzen zu verſinnlichen, zu zeigen, wie die Wellen der Leidenſchaft und Begierde über ſeinem Haupte zuſammenſchlagen und ihm allen Muth des Handelns und alle Selbſtſtändigkeit des Willens rauben. Von nun an erſcheint der Prinz am Gängelbande des Höflings geführt, welcher durch das Schild der prinzlichen Leidenſchaft ſeine Schandthat deckt, nachdem er den Arm des Prinzen zur Ausführung ſeiner Rache bewaffnet hatte. Der Prinz iſt zwiſchen Furcht und Hoffnung geſtellt, ſeine Begierde kämpft mit den ſchwachen Reſten des Gewiſſens. Wir müſſen den Mann vor uns werden ſehn, welcher ein Opfer ſeiner moraliſchen Ohnmacht wird, der, ohne ſelbſt, wie Marinelli, eine Schandthat zu begehen, auf der Bahn ſeiner Leidenſchaft vorwärts gedrängt und über jeden Scrupel ſeines Gewiſſens hinweggehoben wird. In der Scene mit Emilia aber ſoll der Prinz, ſo wenig Spielraum ihm auch zur Darlegung ſeiner Empfindungen geſtattet iſt, den Zauber ſeiner vollen Liebenswürdigkeit vor uns ausbreiten. Er iſt beſtürzt und befangen, aber dieſe Befangenheit ſoll dem Ausdruck ſeiner Neigung einen eigenthümlichen Reiz verleihen. Erſt allmählich ſammelt er ſich zur zuſammenhängenden Rede. Seine Entſchuldigung, ſeine Bitte, ſeine Erklärung müſſen als das unfreiwillige Bekenntniß ſeiner Leidenſchaft ertönen, welche uns durch die zarten Schwingungen der Rede, den Schmelz des Ausdrucks, das Feuer des Blicks, die Anmuth und Zartheit der Bewegung, mit welcher er, halb bittend, halb mit ſanfter Gewalt, die holder Verwirrung Preisgegebene Emilia hinwegführt, verſinnlicht werden ſoll. In dieſem Moment müſſen wir den Sieg des Prinzen begreifen, und aus dieſen verhängnißvollen Minuten den Entſchluß Emilia's keimen ſehn, ſich gewaltſam der Macht des verführeriſchen Prinzen zu entreißen, der ſie einen innern Widerſtand erfolgreich entgegenſetzen zu können verzweifelt.

Die folgenden Scenen bieten, als die Ausführung des immer unſelbſtſtändiger, immer haltungsloſer werdenden Prinzen, keine beſonderen Schwierigkeiten dar. Wir ſehn denſelben gleichſam zum Werkzeug Marinelli's herabgeſunken. Dieſer giebt die Gedanken, entwirft die Pläne und knüpft die Fäden zum Geſpinnſt. Der Prinz iſt auf die Rolle des willenlos Folgenden eingeſchränkt, der er ſich mit ſo viel Schein der Selbſtſtändigkeit und Geiſtesfreiheit wie möglich zu unterziehn bemüht iſt. Nachdem Emilia das ganze tückiſch über ihrem Haupte zuſammengezogene Netz durch die ſittliche That der Selbſtvernichtung zerriſſen und den Prinzen um den Preis alles leidenſchaftlichen Mühens gebracht hat, wird derſelbe uns momentan in tiefſter Erſchütterung erſcheinen. Das übertäubte Gewiſſen erwacht einen Augenblick und flößt ihm jenen Ausdruck ſittlicher Entrüſtung ein, kraft welcher der Fröhner ſeiner Leidenſchaften von ſeinem Angeſicht verbannt wird. Der Prinz ſoll in dieſem Momente bei dem Anblick der ſterbenden Emilia als ein moraliſch Vernichteter erſcheinen, wenn gleich wir ſeiner Zerknirſchung, wie ſeinem Zorn über Marinelli, keine allzulange Dauer vorausſagen mögen.

Clavigo theilt mit dem Prinzen in Emilia Galotti ſowohl die Charakterſchwäche, als die perſönliche Liebenswürdigkeit. Aber die erſtere modificirt ſich bei Clavigo weſentlich. Im Prinzen erſcheint die Charakterſchwäche weſentlich als eigentliche ſittliche Ohnmacht, ſich dem Sittengeſetze zu unterwerfen, als die durch keinen Gegenhalt beſchränkte Gewohnheit, nur der Laune und der augenblicklichen Luſt ſich hinzugeben und jedem Gelüſte die Herrſchaft über ſich zu geſtatten. Im Prinzen wird daher durch den tragiſchen Ausgang die ſittliche Schwäche geſtraft, welche ſich nie zu einem Kampfe mit dem Sittengeſetze erhoben hat und nur in der Befriedigung der Begierde ihre Schranke anerkennt. Indem das Sittengeſetz durch den freiwilligen Tod Emilia's triumphirt, erfährt die ſittliche Schwäche auch in ſich ſelbſt ihre Ohnmacht durch dieſe That, und ſchaut gleichſam ihre eigene Nichtigkeit in derſelben gegenſtändlich an. Anders in Clavigo. Die Schwäche hat hier vielmehr den Charakter der Halbheit, des Schwankens zwiſchen widerſtrebenden Wünſchen, der Ohnmacht, das als recht Anerkannte weder zum Siege bringen, noch es innerlich überwinden und ſelbſtbewußt gegen ein höheres Recht opfern zu können. Hier iſt die ſittliche Schwäche recht eigentlich Charakterloſigkeit, das Unvermögen einer feſten Willensrichtung Daſein zu geben, und ſich gegen den innern und äußern Widerſtand in Einheit mit ſich zu erhalten. Im tragiſchen Ausgange Clavigo's erfüllt ſich daher der Fluch der Charakterloſigkeit, welche in ſich ſelbſt zu Grunde geht. Der Prinz hat an Marinelli den Förderer ſeiner ſittlichen Schwäche, der ſich zum Herrn über den Prinzen macht, weil er ihm den Kopf leiht, um den Launen und Gelüſten ſeines Gebieters freie Bahn zu machen. Marinelli verſperrt gleichſam durch den Verſtand, mit welchem er den Prinzen in ſeiner Schwäche beſtärkt, die ſittlichen Regungen, welche ſich etwa in ihm erheben. Der Tod Emilia's führt daher die Verbannung Marinelli's herbei, weil jenes Ereigniß dem Prinzen die Exiſtenz der ſittlichen Freiheit darthut und das augenblickliche Erwachen des ſittlichen Bewußtſeins im Prinzen und die Anerkenntniß ſeiner Unſittlichkeit auch eine Abkehr von demjenigen zur Folge haben muß, der eine Sammlung des ſittlichen Geiſtes durch ſeine Waffen verhinderte. Umgekehrt iſt Carlos das dem Clavigo gegenſtändliche Bewußtſein der Charakterſtärke, welches in Clavigo die Halbheit aufheben, das Schwanken vernichten und einer einzigen Willensrichtung Halt geben will. Durch ihn wird der Mangel Clavigo's anſchaulich, aber ohne daß Karlos dieſen Mangel wirklich gründlich aufzuheben vermag, weil er die Schwäche Clavigo's nicht entwurzeln kann. Die ganze Organiſation Clavigo's ſpottet dieſes Aufrufs des Karlos, der wohl dem Freunde den Fluch ſeiner Halbheit und Charakterloſigkeit gegenſtändlich machen, aber ihn nicht heilen kann.

Die Rolle des Clavigo bietet für die Verſinnlichung nicht geringere Schwierigkeiten dar, als die des Prinzen. Auch er muß, wie dieſer, den vollen Zauber einer liebenswürdigen Perſönlichkeit voll edler Wärme und herzengewinnender Offenheit über uns ausbreiten. Nur dadurch verſtehn wir die feſſelnde Kraft, welche er über zwei ſo entgegengeſetzte Naturen, über Karlos und über Marie Beaumarchais ausübt. Sowohl ein Verſtandesmenſch, ein Weltmann, dem eine ſehr geringe Mitgift von Gemüth geworden iſt, fühlt ſich durch Clavigo angezogen und in den Kreis ſeiner Perſönlichkeit gebannt, als ihn ein Weſen, das ganz Empfindung iſt, mit Leidenſchaft liebt und ſelbſt nach tiefer Kränkung das Bild des Geliebten nicht aus ihrem Herzen zu reißen vermag. Im Kampf mit den bitterſten Erinnerungen, mit dem Haſſe der übrigen Glieder der Familie, überwältigt er durch ſeine ſiegreiche Perſönlichkeit alle ihn feindlichen Eindrücke und ſchafft ſich aus einem Verabſcheuten in einen heiß Geliebten und wieder Verehrten um. Dem Clavigo muß daher Grazie der Bewegung, wie des Tones in hohem Maaße beiwohnen und ſeine Rede diejenige Wärme und Lebendigkeit athmen, welche als Ausdruck einer Natur von idealer Richtung ſo wohlthuend und feſſelnd wirken. Dabei erſcheint Clavigo ohne Rückhalt und ohne Falſch, denn er iſt der Mann, der dem Zuge ſeines Gemüths folgt und vielmehr ein Raub des Augenblicks iſt, als mit kalter Beſonnenheit über den Situationen ſchwebt. Die Schwäche und Halbheit, die ihn ſittlich herabſetzen und als deren Opfer er mit Recht fällt, verleihen ſeiner Perſönlichkeit zugleich eine gewiſſe Weichheit und etwas Anſchmiegendes, wodurch er die Herzen gewinnt, da ſeiner Elaſticität des Empfindens eine gleiche Elaſticität des Geiſtes entſpricht, ein lebhaftes Ergreifen geiſtiger Intereſſen und eine Kunſt, dem Empfundenen auch ſtets eine edle Hülle zu geben. Daher wohnt dem Clavigo eine gewiſſe Macht der Beredſamkeit bei, die aus dem Gleichgewicht von Gefühl und idealer Bildung, von Einbildungskraft und Verſtand hervorgeht. Dieſelbe würde nur ſcheitern, wo es einen ſtarken Charakter einzuſetzen, tiefe Ueberzeugungen zu vertheidigen, und den Gegnern durch Hoheit des Sinnes und der Zwecke zu imponiren gelte.

Wir knüpfen an dies allgemeine Bild, welches wir von Clavigo entworfen haben, noch einige Andeutungen für die Darſtellung dieſer Rolle an. Gleich die erſte Scene ſoll uns den lebhaften, von Ehrgeiz getragenen, aber zugleich auch von einer gewiſſen Schwermuth beherrſchten Mann zeigen. Die Erinnerungen an ſeine frühere Neigung ſollen wie trübe Wolken vor die Sonne ſeines kühnen, aufſtrebenden Geiſtes treten. Schon hier müſſen wir die Grundzüge eines ſchwankenden, von widerſtrebenden Empfindungen umhergeworfenen Mannes erkennen, der uns gleichwohl durch ſeine edle Bildung und die ſchöne Wärme, welche er allem, was er ſagt, mitzutheilen weiß, lebhaft feſſelt. Wir ſehn dann Clavigo wieder in der verhängnißvollen Scene mit Beaumarchais. Der Dichter ſelbſt hat das Verhalten deſſelben während der ſchönen Erzählung Beaumarchais angedeutet. Die Kunſt des Darſtellers wird darin beſtehn, uns die von der unbefangenſten Aufmerkſamkeit beginnende, in eine tiefe Spannung übergehende und bis zur lebhafteſten Unruhe und Aufregung wachſende Bewegung der Seele ſo zu geben, daß dieſe Uebergänge völlig organiſch aus der Situation erwachſen. Die folgende Unterredung mit Beaumarchais iſt darum in der Darſtellung für Clavigo ſchwierig, weil es gilt, uns einen durch die

Situation überwältigten und außer Faſſung gebrachten Mann zu zeigen, in welchem ſich aber, trotz der ſittlich ſchwachen und des Mannes unwürdigen Poſition, in welche Clavigo ſich verſetzt fühlt, doch eine edle Natur nicht verläugnen darf. Clavigo hat durch die Art, wie er den friedlichen Ausgang von Beaumarchais zu erlangen ſtrebt, wie in dem Bekenntniß ſeiner Schuld und in den Anerbietungen, welche er demſelben macht, ſich als einen durchaus wahren, von Reue ergriffenen Mann zu zeigen, dem es der bitterſte Ernſt iſt, das Verletzte wieder herzuſtellen. Dadurch allein gewinnen wir die Anſchauung, daß die Schritte Clavigo's nicht aus moraliſcher Feigheit ſtammen, ſondern in dem ſittlichen Bewußtſein ihren Grund haben, den ſchwer Gekränkten eine Genugthuung zu geben und ſich ſo für ſeine Schuld zu ſühnen. Clavigo muß ſeiner Demüthigung hier beſonders das Gegengewicht eines edlen Tones, eines aufrichtigen Schmerzes geben, um uns die Ueberzeugung aufzudringen, daß er ſich in dieſer Demüthigung ſelbſt verläugnen und ſeinem Ehrgefühl, als Kavalier, dieſe Haltung abkämpfe. Wir dürfen daher keinen Augenblick die Gewißheit einbüßen, daß es dem Clavigo, als Mann von Ehre, ein Leichteres geweſen wäre, die Herausforderung anzunehmen, als dieſe herabwürdigende Erklärung auszuſtellen. Er kann daher in allem, was er Beaumarchais ſagt, nicht edel genug ſein; auch in der höchſten Aufregung darf ſich der Kavalier nicht verläugnen. Der Ton muß uns daher die Entſchloſſenheit des Mannes von Ehre zeigen, wo Clavigo ſich bewußt iſt, das Aeußerſte gethan, ſich der tiefſten Demüthigung unterzogen zu haben, aber dieſe Gränze nicht weiter zu überſchreiten entſchloſſen iſt.*) Auch den innern Kampf muß er uns geben, welchen ihn die Ablegung der Erklärung koſtet. Ehre und Schmerz werden hierbei in ihm ringen. Beaumarchais verläßt Clavigo. Dieſer erwacht wie aus einem Traum; er iſt erſchüttert und erleichtert zugleich; die entgegengeſetzten Affekte beherrſchen ihn. So trifft ihn Karlos. Die Bewegung eines edlen Affekts, ſeine Schuld einigermaßen geſühnt zu haben, ſchwingt in ihm fort und geſtattet für den Augenblick auch dem Karlos keinen Einfluß. Dieſer iſt ſelbſt von der Verwandlung des Freundes auf das höchſte überraſcht und betroffen. Clavigo ſcheidet innerlich frei und erhoben, feſt entſchloſſen, jetzt durch die Verzeihung Mariens ſeiner aufrichtigen Reue das Siegel aufzudrücken.

---

*) Wir meinen hier die Stelle, in welcher er dem Beaumarchais ſagt: „Gut denn, bis Sie wiederkommen, ſo lange bleibt die Erklärung in Ihrem Portefeuille. Hab' ich meine Vergebung nicht, ſo laſſen Sie ihrer Rache vollen Lauf. Dieſer Vorſchlag iſt gerecht, anſtändig, klug, und wenn Sie nicht wollen, ſo ſey's denn unter uns beiden aus

Der dritte Akt führt uns Clavigo bei Marie Beaumarchais ein. Alle Erinnerungen an die Tage ſeiner Liebe ſind in ihm wach gerufen, ſeine Phantaſie hat dieſelben wieder zu vollen Blüthen empor getrieben. Von dieſen Bildern geſchwellt, betritt er die ihm ſo theuren Räume. In der großen Rede, dieſem Erguß des bewegten Herzens und der aufgeregten Phantaſie, ſoll uns nun Clavigo ſeine bezaubernde Gewalt enthüllen und uns begreiflich machen, wie, auch nach der bittern durch ihn erfahrenen Kränkung, Marie Beaumarchais nur in ihm lebt, wie ſein Anblick, der Schmelz ſeiner Stimme, allen Haß ihres Gemüths zu vertilgen und allen Groll hinweg zu zaubern vermag. Die ganze Stelle iſt eine ſchöne Aufgabe für den Darſteller, um jene Beredſamkeit des Herzens zu enthüllen, welche über weibliche Naturen ihrer Siege ſtets gewiß ſein darf. Der Grundton ſei ſchmiegſam und weich, von einem Colorit von Glut gefärbt, ohne doch der Schönheit eines edlen und männlichen Ausdrucks zu entbehren. Clavigo iſt auch in dieſem Momente ganz wahr, denn er iſt ſtets der Mann des Augenblicks, unter der Herrſchaft jeder Bewegung ſtehend, welche ſein Ge-

---

Leben und Tod geſpielt. Und der das Opfer ſeiner Uebereilung wird, ſind immer Sie und ihre arme Schweſter.“

müth grade ergreift. Aber Clavigo darf uns auch bei dem Anblick der kranken, verwelkenden Marie im erſten Augenblick des Wiederſehns ſeine Erſchütterung nicht bergen, das früher blühende Geſchöpf ſo verwandelt zu ſehn. Er wird von der verwandelten Erſcheinung plötzlich ergriffen ſein, man wird auf ſeinem Geſicht eine Ueberraſchung gewahren, welche die durch die ganze Situation aufgeregte Umgebung Mariens natürlich nicht gewahr wird. Das richtige Maaß iſt hier grade ſchwer zu finden, denn wir müſſen in Clavigo den unwillkürlichen Ausdruck dieſer Enttäuſchung wahrnehmen, der jedoch von der Umgebung ſelbſt nicht bemerkt ſein darf. Aber Clavigo faßt ſich eilig, die Phantaſie gewinnt es über die Wirklichkeit, die Erinnerung an die Vergangenheit breitet ihre Reize wieder vor ihm aus, das Bewußtſein ſeiner Schuld trägt ihn mit kräftiger Hand wieder der alten Empfindung zu, welche er in ſüßer Selbſttäuſchung noch für den Ausdruck gegenwärtiger Leidenſchaft nimmt. Clavigo iſt in trunkenem Selbſtvergeſſen; Entzücken über das wiederhergeſtellte Glück, über die geſühnte Schuld, umſchwebt ihn. So ſcheidet er am Schluß des dritten Akts.

Aber nachdem die Schwingen der erſten Aufregung nachgelaſſen haben, iſt das Bild des hinwelkenden Mädchens, dem er eben Liebe und Treue geſchworen, wieder vor ſeine Seele getreten; er vergleicht es unwillkührlich mit dem Bilde der einſt ſo blühenden Jungfrau. Aber er will ſich vor ſich ſelbſt dieſen ſchroffen Gegenſatz nicht eingeſtehn; er weiſt die Vergleichung aus ſeiner Phantaſie fort, die aber immer wiederkehrt und ſein Gemüth bewegt. Doch kämpft er ſie nieder. Sein ſittliches Bewußtſein und ſeine Ehre gebieten ihm einen ſolchen auftauchenden Zwieſpalt für immer zum Schweigen zu bringen, ja er ruft ſogar alle Bilder des ſtillen Glückes, das ſeiner in dem neuen Kreiſe harrt, in ſich hervor, ohne gleichwohl dabei zu einer innern wahren Befriedigung gelangen zu können. So trifft er Karlos. Wir haben die Fäden des innern Seelenzuſtandes

Clavigo's hier dargelegt, um dem Darſteller die Wichtigkeit des Uebergangs zum vierten Akt für die Verſinnlichung des Charakters anzudeuten. Da in Clavigo ein geheimer Feind nagt, ſo hat derſelbe auch ſeine Munterkeit eingebüßt; er zwingt ſich nur anfangs, **Karlos** gegenüber, zum Ausdruck einer innern Befriedigung. Dieſen Funken der Verſtimmung, der dem ſcharfen Blicke des Karlos nicht entgeht, facht dieſer nun mit ſeiner großartigen Beredſamkeit des Verſtandes zur hellen Flamme an. Hier hat der Darſteller des Clavigo, grade weil ihm nur die Rede ſehr karg zugetheilt iſt, die ſchwere Aufgabe zu zeigen, wie das ſittliche Bewußtſein und die Beſorgniß vor einer unbefriedigten Zukunft, wie Redlichkeit und Ehrgeiz in ihm mit einander ringen, bis der letztere ſiegt. Clavigo wirft dem beredten Karlos, der alle Waffen der Ueberredung allmälig in Bewegung ſetzt, nur einzelne Worte, nur kurze, knappe Wendungen entgegen, aber die Art des Ausdrucks ſoll uns immer gleichſam das Stadium bezeichnen, bis zu welchem Karlos ſiegreich vorgedrungen und die moraliſchen Bedenken Clavigo's niedergeworfen hat. Clavigo iſt theils in ſich ſelbſt verſenkt, theils öffnet er dem Strom der Rede ſeines Freundes ſein Gemüth. Er will zuerſt die andringende Macht dieſer Beredſamkeit zurückweiſen, aber nach jedem Verſuch erliegt er in dieſem Streben, denn dieſer Feind hat in ihm ſelbſt die mächtigſte Sympathie, die endlich erſtarkt dem erſtern die Hand reicht. Clavigo wirft ſich, erſchöpft von dieſem Kampfe, dem ſiegreichen Karlos willenlos in die Arme. So wechſelnd die Bilder ſind, die Karlos alle dem innern Auge Clavigo's vorüberführt, ſo verſatil ſoll auch die Theilnahme des Letzteren ſein. Alle dieſe Betrachtungen und Schilderungen des Freundes, die lebendige Verſinnlichung des Aufſehns, welches dieſe Verbindung in den höchſten Kreiſen erregen wird, die Verachtung, die Clavigo's harrt, die Zernichtung ſeiner ehrgeizigen Hoffnungen, alles dies ſoll ſich unabläſſig auf ſeinem Geſicht abbilden und den Ton der kurzen Reden, die ihm zugetheilt ſind, beleben. Mit dem Schrei der Verzweiflung, der aus Clavigo endlich ertönt, bricht nun die lange zurückgedrängte und verläugnete Stimmung deſſelben unumwunden hervor.*) Er verſpricht, in Alles willigen, zu Allem die Hand bieten zu wollen. Clavigo wird uns von dieſem Augenblick an den Eindruck eines innerlich frei gewordenen Menſchen machen, der zwar beſchämt auf ſeinen Verrath hinblickt, aber doch, ohne ſich ſelbſt zu vernichten, nicht anders handeln zu können überzeugt iſt. Sind aber auch durch den glänzenden Verſtand des Karlos die trüben Wolken gewichen, die ſich über Clavigo gelagert, ſo iſt doch deshalb, nachdem er ſich ſelber zurückgegeben iſt, eine unbefangene Stimmung nicht in ihn eingekehrt. So verlaſſen wir ihn im vierten Akt.

Marie iſt ein Opfer des neuen Verrathes geworden. Clavigo muß das Entſetzlichſte durchleben, dem Trauerzuge der von ihm Geopferten zu begegnen. Dies wühlt alle ſchon niedergekämpften Empfindungen aus ihrer Tiefe in ihm auf. Die Furien der Reue, der Scham und Verzweiflung bemächtigen ſich ſeiner; der Ton der Stimme iſt gebrochen. Man muß dieſen Reden das furchtbare Strafgericht anfühlen, welches die ſittliche Schwäche und die Charakterloſigkeit an ſich ſelbſt erfährt. Phantaſie und Empfindung Clavigo's ſind gleich mächtig aufgeregt; die einzelnen Ausrufe, die kurzen Sätze, der Sprung der Gedanken, ſollen uns die Schauer, die Angſt und das Beben ſeines Innern in ihrer ganzen Stärke verſinnlichen. Clavigo, immer ganz und mit allen Kräften der Seele den Affekten des Moments Preis gegeben, zerſtört ſich in dieſen Schrecken ſeines Innern, welche er jetzt durchlebt, ſelber. Der Todesſtoß Beaumarchais iſt nur das äußere Strafgericht, welches der innern Zerſtörung folgt. Aber die letzten Worte, nur dem Gedanken der Rettung ſeines Gegners und dem Ringen nach Vergebung geweiht, verſöhnen uns mit dem Sterbenden, welcher als ein Opfer ſittlicher Halbheit gefallen iſt, der er ſich im Leben nicht entwinden konnte und welche ihn wie ein tragiſches Verhängniß beherrſchte.

---

*) Dieſer unumwundene Ausdruck der Verzweiflung Clavigo's beginnt mit den Worten: „Rette mich! Freund! mein Beſter, rette mich! Rette mich von dem gedoppelten Meineid, von der unüberſehlichen Schande, von mir ſelbſt — ich vergehe!“

Coriolan in Shakespeare's Coriolan.

Um den Coriolan Shakespeare's und die Geſtalt des Helden der Tragödie zu verſtehn, genügt es nicht, den allgemeinen Standes-Gegenſatz der Patricier und Plebejer, oder des Adels und Volks vor Augen zu haben. Der Kampf dieſer Gegenſätze iſt vom Dichter, vermöge der Intuition des Genies, auf ſeinen tiefſten Grund zurückgeführt worden, den erſt die neuere Zeit durch ihre philoſophiſchen und hiſtoriſchen Forſchungen mit Klarheit in das Bewußtſein gefaßt hat. Man muß daher zum Verſtändniß des Coriolan auf die letzte Wurzel des ariſtokratiſchen Princips zurückgehn. Urſprünglich durchdrangen ſich in ihm der Glanz natürlicher Abſtammung, der Tapferkeit und Tugend ſo, daß letztere nur auf dem Boden der erſtern erblühte. Demnach galt hier die urſprüngliche Einheit der Abſtammung und der Tugend. Das natürliche Element war das nothwendige Gefäß der ſittlichen Thatkraft, und dieſe vermochte man ſich nur als durch die edle Abſtammung bedingt vorzuſtellen. Dieſe Anſchauung war eine ſo durchgreifende, daß ſie ſich auch in der Sprache offenbarte, indem nach dem ältern Sprachgebrauche alle die Prädikate, welche den ſittlichen Werth, die Tüchtigkeit, Tugend und Tapferkeit bezeichneten, zugleich auch die davon untrennbaren Begriffe edler Abſtammung, oder des natürlichen Elements in ſich ſchloſſen, eine Anſchauung, die durch ausgedehnte Nachweiſungen, beſonders Welkers in ſeiner Einleitung zum Theognis, beſtätigt worden iſt. Im Grunde beruht in dieſer Durchdringung des Natürlichen und Sittlichen der ganze Urſprung der Ariſtokratie. Dadurch iſt der Ariſtos eben ſo ausſchließend und ſtolz gegen diejenigen, welchen die in ſeinen Augen abſolute Bedingung der Tugend, nämlich die edle Abſtammung, fehlt. Die Geſchichte kennt daher in Zeiten, in welchen die politiſchen Unterſchiede und die gegenſeitigen Berechtigungen der Mitglieder des politiſchen Gemeinweſens auf natürlichen Unterſchieden beruhen, noch gar keine freie, von der Naturbaſis der Abſtammung unabhängige Sittlichkeit, keine aus der freien menſchlichen Geiſtes- und Willenskraft geborne ſittliche Größe. In ſolchen Staaten, welche man mit einem nicht unangemeſſen gewählten Ausdruck *Naturſtaaten* genannt hat, iſt daher die ſittliche Thatkraft und Größe ein ausſchließlicher Beſitz derjenigen, welche ſich einer edlen Abſtammung rühmen können, alſo ein Privilegium der Geburt. Es iſt daher die Verachtung oder Geringſchätzung der andern Menſchen, welche von den Edlen durch die unausfüllbare Kluft der Abſtammung geſchieden ſind, nur eine Konſequenz, denn den Erſteren kann, nach dieſer Vorſtellung, wahre Tugend und ſittliche Größe doch nicht beiwohnen. Jeder Verſuch, ſich den Edlen gleichzuſtellen, mit ihnen die Güter der Tugend und Tapferkeit theilen zu wollen, erſcheint daher als eine Vermeſſenheit und als eine Ueberhebung, welche in die Schranken zurückgewieſen werden muß. Die Verachtung und der ſchneidende, höhnende Stolz des Edlen werden ſich daher in dem Augenblicke herauskehren, wo der niedrig Geborne dieſe Einheit der Naturbaſis und der ſittlichen Kraft nicht als eine unauflösliche anerkennen will. Denn der Angriff gegen dieſen ausſchließlichen Beſitz erſcheint in den Augen des edel Gebornen als eine Anmaßung und ein Trotz, der nur mit vernichtendem Stolze zurückgewieſen werden kann.

Auf dieſen Standpunkt muß man ſich zum Verſtändniß der Heldengeſtalt des *Coriolan* ſtellen. Darauf ruht die ganze Entwicklung dieſer Tragödie. Coriolan ficht den Kampf der auf dem Bewußtſein edler Abſtammung ruhenden perſönlichen Größe gegen die Anmaßungen der Tribunen und des Volks, in welchen er nur trotzigen Pöbel erblickt, mit dem ganzen Aufwand ſeines Stolzes und ſeiner Leidenſchaft aus. Er iſt der Träger des von uns bezeichneten Standpunkts, nach welchem alle Größe weſentlich durch die edle Abſtammung bedingt iſt, deren Mangel auch die Abweſenheit der ſittlichen Hoheit und Stärke in ſich ſchließt. Coriolan erblickt daher in der Sprache der Tribunen, in ihrem Eifer für die Rechte des Volks nur die Vertheidigung und die Beförderung des Pöbelregiments, welches alle Größe und Würde zu untergraben droht. Derſelbe iſt mit dem ganzen Stolz ſeiner patriciſchen Würde umgürtet; dieſer iſt eins mit ſeinem Leben; darum wird er bei ihm zum Pathos, das ſich vernichtend gegen jede Regung kehrt, von der dieſer Reinheit patriciſcher Größe Abbruch droht. Coriolan iſt bis zur Uebermenſchlichkeit tapfer, dem Vaterlande mit Leib und Seele ergeben, in deſſen Ruhm er ſeinen höchſten Stolz ſetzt, fern von aller perſönlichen Eitelkeit und Ruhmredigkeit, vielmehr ganz und gar ein Mann der That, nicht des Worts. Aber dieſe perſönliche Größe iſt das Erbtheil ſeines Standes, das Vorrecht ſeiner Abſtammung, das Heiligthum des altrömiſchen Adels. Wehe dem, der dieſe Grundlage antaſtet, wer ſich auf ſeine eignen Füße ſtellen und das Adelsregiment, welches die Natur in ihrer Weisheit geordnet, ſchmälern will! Gegen ſolch ein Streben und Anſinnen iſt Coriolans Leidenſchaft entfeſſelt, nicht weil er ſich perſönlich dadurch beeinträchtigt fühlt, ſondern weil er darin einen Riß aller geſellſchaftlichen Ordnung, gleichſam eine Verkehrung des Naturgeſetzes erblickt. Dies giebt dem Charakter des Coriolan dieſe ungeheure Gedrungenheit, dieſe Sprödigkeit und dieſen Trotz, womit er ſich dem Strome der in die feſtgefugte Ordnung eindringenden Volksbewegung entgegenwirft. Daraus erwächſt ihm jene gründliche, bis in das Mark ſeines Gemüthes gedrungene Verachtung des Volkes, das für ſich ſelbſtſtändig etwas ſein will, das ſich erfrecht, die Grundlage einer in ſeinen

Augen göttlichen Ordnung zu erſchüttern. Nur der Patricier iſt werth zu regieren, denn nur die Einheit der edlen Abſtammung und der perſönlichen Trefflichkeit befähigt dazu, die Plebs iſt nur zum Gehorchen berufen, ſie iſt nur eine zu bearbeitende, zu höhern Zwecken zu verwendende Maſſe, weil ſie der unerläßlichen Grundlage edler Geburt mangelt. Aus plebejiſcher Wurzel können, nach dieſer Vorſtellung, ächte Bürgertugend, Thatkraft und Aufopferung für das Gemeinweſen nicht ſtammen; ſie treibt nur Früchte der Selbſtſucht, der Anmaßung und des Verderbens.

In dem angedeuteten Standpunkt liegt auch Coriolans Schuld. Da die ächte Tugend nur auf dem Grunde edler Abkunft gedeihen kann, ſo iſt der Menſch in Coriolan ganz in die Beſonderheit des patriciſchen Standes aufgegangen, oder das Standesintereſſe und Standesbewußtſein fällt bei ihm mit dem menſchlichen Intereſſe und Bewußtſein ſchlechthin zuſammen. Was ſich außer demſelben in Freiheit und ſittlicher Selbſtſtändigkeit behaupten will, iſt in ſeinen Augen unberechtigt und kämpft gegen die göttliche Ordnung an. Daher verletzt Coriolan auch das Menſchliche, welches ſich unabhängig von der Naturbaſis edler Abkunft behaupten will und Rechte in Anſpruch nimmt, welche die Ausſchließlichkeit des patriciſchen Rechts einſchränken. Die Schuld liegt auch hier, wie überall, darin, das, was nur eine Seite des Lebens, nur ein Moment der Wahrheit iſt, für die Totalität zu nehmen und damit andre Rechte zu verletzen.

In Coriolan wächſt mit der Erſtarkung des Gegenſatzes, mit der immer unwiderſtehlicher werdenden Macht der Volkstribunen, der Trotz und der Hohn gegen dieſelben. Wenn ſeine Standesgenoſſen wider Willen und mit innerem Grimm der drohenden Macht des plebejiſchen Standes nachgeben, ſo bricht ſolch ein Verſuch, ſich dazu herabzuſtimmen, an Coriolans ſtarrem Sinn und endet mit einem unheilbaren Bruch. Von ſeinem, gegen alle andern, nicht auf der Grundlage der Abſtammung beruhenden

Rechte und Intereſſen verblendeten Standpunkte iſt es wieder ganz folgerichtig, wenn er an der Spitze des feindlichen Heeres ein in ſeinen Augen verderbtes, der Pöbelherrſchaft überantwortetes Gemeinweſen, welches ſeine Standesgenoſſen nicht mehr zu bändigen vermögen, bekämpft und zu vernichten trachtet. Coriolan zieht rächend gegen ſein Vaterland, welches ihn vertrieben, da er ſeinem Vaterlande, worin die Volksherrſchaft begonnen, nichts mehr ſchuldig zu ſein glaubt. Er zerreißt das geiſtige und ſittliche Band, welches ihn an das Vaterland feſſelt, weil er daſſelbe dem ausſchließlichen Standesintereſſe aufopfert. Das Vaterland hatte für ihn nur ſo lange eine ſittliche Bedeutung, als der patriciſche Stand, d. h. der Stand, welcher die Einheit der Tugend und der edlen Abſtammung darſtellt, ausſchließlich darin herrſchte, es hat ſeinen Werth für ihn verloren, ſobald dieſe Einheit zerſtört iſt und das Volk nicht mehr an die alte Ordnung der Dinge demüthig glaubt. Rom hat aufgehört Coriolans Mutter zu ſein, weil es die in ſeinen Augen nothwendige Grundlage alles ſittlichen Lebens durch die Erhebung des Plebejerthums eingebüßt hat.

Wie Coriolan in ſeinem Pathos den Werth des allgemeinen Menſchlichen verkennt, ſo opfert er durch ſeinen Zug gegen Rom an der Spitze der Volsker demſelben auch die über jedes Standesintereſſe übergreifende Idee des Vaterlandes. Coriolan fühlt ſich aber einem edlen Volsker viel verwandter, als einem nicht patriciſchen Römer, welcher in der edlen Geburt die Grundlage aller höhern Tugenden nicht anerkennen will. Das Band, welches ihn mit den Mitgliedern des gleichen Standes verbindet, iſt ein viel engeres und heiligeres, als dasjenige, welches das gemeinſame Vaterland knüpft. Nur daraus erklärt ſich der Schritt Coriolans in ſeiner Folgerichtigkeit. In dieſer Konſequenz iſt die tragiſche Schuld Coriolans erſt vollſtändig geſetzt. Dieſer Konflikt muß daher auch den Untergang des Helden herbeiführen. Dieſer Untergang iſt vermittelt durch den Sieg der unveräußerlichen Macht des einfachſten ſittlichen Verhältniſſes, welches die Grundlage aller politiſchen Tugend und Entwicklung, kurz aller ſittlichen Güter des Lebens iſt. Nachdem alle Bitten an dem kalten Stolz und der Erbitterung Coriolans geſcheitert ſind, löſt endlich das Flehn der Mutter, aus der das Vaterlandsgefühl in ſeiner vollen, ungebrochenen Stärke ertönt, das Eis der ſtarren Seele. Coriolan beugt ſich den ewigen Geſetzen der Natur, welche der geheimnißvolle Grund aller ethiſchen Verhältniſſe ſind. Ihre Kraft ſchmilzt das Erz ſeines Haſſes, womit er ſich gegen jedes Anſinnen, jedes Flehen umpanzert hatte. Weil in Coriolan überhaupt die Abſtammung, alſo das natürliche Element, die Geburtsſtätte aller ſittlichen Größe iſt, ſo waltet auch in ihm eine unendlich tiefe Liebe und Pietät für ſeine hochgeſinnte, von nicht minderem Stolz, als er beſeelte Mutter. Daß er ihr nachgiebt, ihrem Flehen den Rachedurſt, im Augenblick, wo derſelbe ſeiner vollen Sättigung nahe iſt, opfert, iſt der Beweis der ungeheuren Stärke, mit welcher dieſe erſten natürlichen Bande ihn feſſeln. Aber dieſer Sieg der Mutter über den gegen ſein Vaterland mit ſo unerbittlichem Stolze und Zorn erfüllten Sohn iſt weſentlich ein Sieg des allgemein Menſchlichen über die trotzige Abgeſchloſſenheit des Standesintereſſes. In Volumnia, der Mutter Coriolans, ſiegt nicht die Patricierin über den Standesgenoſſen, ſondern die Mutter über den Sohn, der das Vaterland dem Standesintereſſe opferte. Wenn Coriolan die Tugend und ſittliche Größe von der edlen Abkunft abhängig macht und ſich daher auch von dem derſelben entbehrenden Volke durch eine unausfüllbare Kluft geſchieden betrachtet, ſo erkennt er in ſeiner Unterwerfung unter die rührende Bitte der Mutter unfreiwillig die höhere Macht des über alle Standesbeſonderheit erhabenen rein menſchlichen Verhältniſſes der Familie an, welches dem Patricier, wie dem Plebejer gemein iſt, und an deſſen Stärke ſich der Haß des beleidigten Patriciers bricht. Darin aber liegt die tragiſche Verſöhnung, daß das Pathos des Coriolan an dem tieferen, menſchlicheren Pathos der Mutter ſeine Schranke findet, aber der Vertreter deſſelben zu Grunde geht, weil er in ſeiner Leidenſchaft das Vaterland Preis gegeben und dieſe Mutter ſeiner Größe von ſich geſtoßen hatte. Die Mutter aber verliert den tapferen Sohn, weil auch ſie von derſelben Grundanſchauung ausgehend, wie Coriolan, denſelben in dieſer Geſinnung aufgezogen und beſtärkt hatte. Denn Volumnia theilt den Stolz des Sohnes in ſeinem ganzen Umfange und blickt nicht mit geringerer Verachtung auf das Volk herab, als der Eroberer von Corioli.

Coriolan iſt als Held der Tragödie mit allem Glanz perſönlicher Größe ausgeſtattet worden, denn es kam grade darauf an, zu zeigen, wie dieſe ihn nicht ſchützt vor dem Untergang, da er ein engherziges Princip vertritt, wodurch der Menſch hinter den Genoſſen eines Standes verſchwindet. Die Gegner Coriolans ſtehn ihm daher zwar an perſönlicher Größe nach, aber ſie vertreten doch das höhere Princip, welches die ſittliche Hoheit und die politiſche Tugend nicht von der Abſtammung abhängig macht. Freilich erſcheint das Volk ſelbſt in unſerm Werk als ein ſehr haltungsloſes, nur den unmittelbaren Eindrücken folgendes Weſen, ohne Adel der Geſinnung und ohne Beſonnenheit des Geiſtes, für deſſen Führer wir uns nicht eben beſonders intereſſiren. Aber ſo wenig großartig auch das dem Coriolan feindliche Princip in ſeinen Repräſentanten auftritt, ſo brechen ſich die Wogen ſeines leidenſchaftlichen Haſſes und ſeiner Ungerechtigkeit doch an dem unwiderſtehlichen Geiſte der Bewegung, welcher den Volkswiderſtand gegen Coriolans Privilegium adliger Tugend erzeugt. Es iſt indeſſen nicht zu läugnen, daß in der Zeichnung der Gegner Coriolans vom Dichter für den edlen Coriolan Parthei genommen worden iſt und Göthe nicht Unrecht hat, wenn er ſagt (ſ. W. 45, S. 43): „Durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmaſſe den Vorzug der Beſſern nicht anerkennen will.“ Denn die gering

Charakterſtärke, die moraliſche Haltungsloſigkeit, welche der Menge vom Dichter gegeben iſt, laſſen uns in Coriolan den ſubſtanziellen Kern ſeiner perſönlichen Größe um ſo reiner erkennen. Das haltungsloſe Volk iſt gewiſſermaßen die Folie für Coriolan. Shakeſpeare hat aber den Kampf zwiſchen Coriolan und dem Volke gar nicht in ſeiner eigentlich politiſchen Bedeutung aufgefaßt und dargeſtellt, ſonſt hätte der Gegenſatz gegen das Princip Coriolans ſtärker vertreten ſein müſſen. Daher iſt es auch zu erklären, wie Coriolan zu dem eigentlichen Helden des Dramas werden konnte, deſſen Stolz auf edle Abkunft und Bürgertugend ſich in ſeiner ſchneidenden Schärfe gegen das Volk kehrt, das er hoher Geſinnung für unfähig hält, und der daher auch zu einer ſittlichen Schuld wird, an der er zu Grunde geht. Machte Shakeſpeare den politiſchen Gegenſatz in ſeiner ganzen geſchichtlichen Bedeutung zum Gegenſtande der Tragödie, ſo mußten die Volkstribunen zu bedeutenderen Geſtalten werden; ihnen mußte dann das Bewußtſein der Größe und Berechtigung des politiſchen Princips, welches ſie vertraten, geliehen werden. Dann konnte aber auch nicht der allgemein menſchliche Grund und Boden, das ſittliche Verhältniß der Mutter zum Sohn den Wendepunkt herbeiführen, ſondern der Held mußte an der ſiegenden Macht der Plebs zu Grunde gehn; ihr Sieg mußte als eine höhere Stufe der politiſchen Entwicklung, als ein Fortſchritt in dem Kampf der Plebs um Gleichſtellung mit den Patriciern dargeſtellt werden. Ob dies ohne Nachtheil für die Einheit des Ganzen gelungen wäre, iſt eine große Frage; ob ſich mit einem ſolchen politiſchen Siege der Plebs eine gleiche Verſöhnung mit dem Abſchluß der Tragödie hätte erreichen laſſen, möchten wir bezweifeln; indem dieſer Triumph über Coriolan vielmehr auf einen neuen Kampf und neuen Sieg der Plebs hinausgewieſen hätte. Da der geſammte Kampf der Patricier und Plebejer eine große, in ſich fortſchreitende Bewegung darſtellt, deren Abſchluß erſt mit der völligen Gleichſtellung beider Stände, d. h. mit der

Eroberung des letzten Privilegiums des Patriciats von Seiten der Plebs geſetzt iſt, ſo vermöchte auch nur ein Cyclus hiſtoriſcher Dramen denſelben in ſeiner ganzen Größe abzuſpiegeln.

Wir wenden uns nun zu der ſpeciellen Zeichnung des Coriolan in unſerer Tragödie. Der erſte Akt enthält alle Grundzüge des Helden in der ſchärfſten Ausprägung. Wir ſehn Coriolan zuerſt unter das aufgeregte, durch Menenius Agrippa's Fabel kaum beruhigte Volk treten, das ſich eben erſt fünf Tribunen zu ſeinen Vertretern ertrotzt hatte. Sein erſtes Erſcheinen iſt der volle, ungezähmte Ausdruck der ſtolzeſten Verachtung des Volks, das er frech, geſinnungslos und wetterwendiſch ſchilt. Coriolan ſpart keine Bezeichnung, ſeinen tiefen Unwillen und ſeine Wegwerfung gegen das Volk auszuſprechen.*) Seine Rede iſt ein Schlachtſchwerdt, jedes Wort ein Hieb, der auf die Menge geführt wird. Die Markigkeit des Ausdrucks, der ſich in der Verachtung des Volkes kaum genug thut, zeichnet den ganzen ungemeſſenen Stolz des tapfern Patriciers, der ſich durch eine unausfüllbare Kluft von dem Volke getrennt fühlt. In dieſe erſte Scene muß ſich daher auch gleich das ganze Charakterbild in der Darſtellung zuſammendrängen. Coriolan gehört zu den-

---

*) Hier nur einige Stellen als Beleg. Coriolan ſagt zu den Bürgern:
Ein gutes Wort zu geben, hieße ſchmeicheln
Jenſeits des Abſcheu's. Was verlangt ihr Hunde!
Die Krieg nicht wollt noch Frieden; jener ſchreckt euch,
Und dieſer macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Haſen, wo er Löwen hofft,
Wo Füchſe, Gänſ'! —
Eure Tugend iſt
Den adeln, den Verbrechen niedertreten,
Dem Recht zu fluchen, das ihn ſchlägt. Wer Größe
Verdient, verdient auch euern Haß; und eure Liebe
Iſt eines Kranken Gier, der heftig wünſcht
Was nur ſein Uebel mehrt. Wer ſich verläßt
Auf eure Gunſt, der ſchwimmt auf blei'rnen Floſſen,
Und haut mit Binſen Eichen nieder.

jenigen Geſtalten, die, wie Macbeth und Othello, nur unter der Bedingung einer gewaltigen Tonkraft,*) einer edlen, metallhaltigen Fülle des Organs, vollſtändig verſinnlicht werden können, da Coriolan recht eigentlich die noch ungetrennte gediegene Einheit ſittlicher und natürlicher Elemente darſtellt, jene heroiſche Naturkraft, aus welcher ſich die ſittliche Größe wie eine reife Frucht erhebt.**) Seine Heftigkeit und ſein Zorn werden daher auch immer ein Bild geben müſſen, welches uns an die Helden des heroiſchen Zeitalters erinnert, in welchem die Menſchen kräftiger und gewaltiger waren, wie in der hiſtoriſchen Zeit.

Der volle Zorn Coriolans aber bricht auf die Menge los, als er ſie fliehen ſieht. Die Rede iſt ein Sturm von Schmach, der über die Menge daherfährt; die Sätze ſind kurz und abgeſtoßen, die Vergleiche und Benennungen, womit er die Menge überhäuft, niedrig, den Grimm einer entrüſteten Natur abſpiegelnd.***) Nun tritt Coriolan verwundet und blutbedeckt auf,

---

*) Im erſten Akt (Scene 6) ſagt Cominius in dieſer Rückſicht ſehr bezeichnend:

Der Schäfer unterſcheidet nicht ſo gut
Schalmei und Donner, wie ich Marcius Stimme
Von jedem ſchwächern Laut.

**) Ein ſchönes Bild dieſer Gediegenheit Coriolans, ſeiner Einheit von Geſinnung und Wort, und ſeiner ungeheuren Selbſtſtändigkeit, giebt uns Menenius in den Worten:

Sein Sinn iſt viel zu edel für die Welt,
Er kann Neptun nicht um den Dreizack ſchmeicheln,
Nicht Zeus um ſeine Donner. Mund und Herz iſt eins.
Was ſeine Bruſt nur ſchafft, kommt auf die Zunge,
Und iſt er zornig, ſo vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte.

***) Coriolan ſagt:

Die ganze Peſt des Südens fall' auf euch!
Schandflecke Roms ihr! — Schwär' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abſcheu ſeid,
Eh' noch geſehn, und gegen Windeshauch

um gleich von neuem in die Schlacht zu ſtürzen, durch die Kraft und Begeiſterung der Rede Alles zur Vollendung des Sieges fortreißend. An ſolchen Stellen zeigt ſich die urſprüngliche Gewalt des heroiſchen Menſchen eines mythiſchen Zeitalters; ſo gigantiſch iſt der Ausdruck, ſo ſchmucklos einfach und doch ſo ſinnlich lebendig; fern von aller Kunſt der Periodologie, wie von aller Rhetorik, auch in den Vergleichen ſich nur an das Allernächſte und Gewöhnlichſte haltend, und doch die Phantaſie ſo gewaltig aufregend, weil Alles den Charakter der reinſten Naturwahrheit trägt. Einen letzten Zug zum Bilde des Coriolans giebt uns der Dichter in dieſem Akt, indem er den als Sieger Zurückkehrenden jedes Lob, jedes Wort des Ruhms verſchmähend zeigt, ja das Verdienſt ſeiner Thaten verkleinernd, um nur nicht in den des Helden unwürdigſten Verdacht der Prahlhaftigkeit zu fallen.*) Nichts iſt dieſer einfachen Heldengröße widerſtrebender,

---

Euch anſteckt meilenweit! Ihr Gänſeſeelen
In menſchlicher Geſtalt! Vor Sclaven lauft ihr,
Die Affen würden ſchlagen? Höll' und Pluto!
Wund rücklings, Nacken roth, Geſichter bleich
Vor Furcht und Fieberfroſt.

*) Wir erinnern hier an einige der ſchlagendſten Stellen. Coriolan unterbricht den Titus, der ſich eben anſchickt ihn zu preiſen, mit den Worten:

Still, bitt' ich. Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preiſen,
Kränkt mich, wenn ſie mich rühmt. Ich that ja nur
Was ihr;

Und weiter unten:

Ich hab' ſo Wunden hier und da, die ſchmerzt es
Sich ſo erwähnt zu hören.

Ganz beſonders die Worte:

Genug ſag' ich.
Weil ich die blut'ge Naſe mir nicht wuſch,
Und einen Schwächling niederwarf, was mancher
Hier unbemerkt gethan, ſchreit ihr mich aus
Mit übertrieb'nem, unverſtänd'gem Zuruf,
Als ſäh ich gern mein kleines Selbſt gefüttert
Mit Lob, gewürzt durch Lügen.

als wenn das Wort einmal die That übertönt. Erſcheinen ihm ja doch Tapferkeit und todesverachtende Kühnheit ſo ſehr als Erbtheil ſeiner Natur, daß nur ihr Mangel ihm auffällt und von ihm mit Schmach gebrandmarkt wird. In dieſen Zügen iſt der Held des Dramas im erſten Akt vollſtändig gezeichnet. Seine Tapferkeit, ſeine Wahrhaftigkeit, ſeine imperatoriſche Gewalt ſind eben ſo groß und herrlich, als ſein Stolz, ſein Hohn gegen alles Nichtebenbürtige, verletzend und vernichtend. Der Abſcheu vor aller und jeder Ruhmredigkeit iſt ſo tief in Coriolans Herz geprägt, daß er hierin auch vor dem verſammelten Senat und Volk jede Verherrlichung ſeiner Tapferkeit verſchmäht. Zum Ausdruck der Verachtung des Volks und ſeiner Anſprüche, wie zur Abweiſung jedes ſeine Thaten preiſenden Worts, ſteht ihm eine gleich große Fülle der Vergleiche und Bilder zu Gebote, die um ſeiner Seele Widerwillen recht auszumalen bisweilen aus den alltäglichſten und gemeinſten Vorſtellungen genommen ſind, bisweilen daher ſogar etwas Scurriles haben.*) Die eigentliche Kolliſion mit dem Volke beginnt mit dem zweiten Akt. Coriolan ſoll die Stimmen derjenigen erbitten, welche er gründlich verachtet. Schon das Anſinnen der edlen Patricier regt ihn auf; der ganze Brauch iſt ihm ein Mißbrauch, der Gedanke vor denjenigen ſeiner Thaten ſich zu rühmen, mit welchen er jede Gemeinſchaft verſchmäht, treibt die Scham auf ſeine Wangen.**)

---

*) Wir erinnern nur an die eine Stelle, wo Coriolan, auf den Jubelruf, mit dem ſein Name erſchallt, ſagt:

Ich geh' um mich zu waſchen,
Und iſt mein Antlitz rein, ſo könnt ihr ſehn,
Ob ich erröthe.

In ähnlichem Tone ſagt er im dritten Akt zum Menenius:

Eh' ließ ich
Im warmen Sonnenſchein den Kopf mir kratzen,
Wenn man zum Angriff bläſt; als mußig ſitzend
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören!

**) Coriolan ſagt dem Tribun Sicinius:

's iſt eine Rolle

In ſolcher Aufregung ſehen wir den ſtolzen Mann ſich dem Brauche widerwillig fügen. Aber die Art der Werbung iſt vielmehr ein Hohn, anſtatt der Anerkennung derjenigen Macht, bei der er wirbt. Verachtung auf ſeinen Lippen,*) die Rede wortkarg, weil jeder Laut ihm Verſchwendung ſcheint, Hohn im Blick; die ganze Werbung ein Akt ſichtbaren Zwanges. Shakespeare hat, um die Haltungsloſigkeit des Volks zu zeigen, ſeine raſche Umkehr zur Zurücknahme der ſchon vollzogenen Wahl geſchildert. Erſt die Volkstribunen bringen die blöde Maſſe zum Bewußtſein der erfahrnen Schmach. Nun folgt der Widerruf der Wahl. Mit dieſer Ausſicht eröffnet ſich für die Entwicklung des Helden der dritte Akt, welcher die eigentliche Kataſtrophe darſtellt. Die Volkstribunen verkünden indeſſen die Empörung des Volkes und den Wechſel ſeiner Stimmung in Betreff der Conſulwahl. Nun bricht die mühſam bisher vor den Tribunen noch zurückgedrängte Entrüſtung Coriolans unaufhaltſam hervor. Jeder

---

Die ich erröthend ſpiel'; auch wär' es gut,
Dem Volke dieß zu nehmen.
Und gleich darauf:
Vor ihnen prahlen: Dieß that ich und Das;
Geheilte Schmarren zeigen, die ich bergen ſollte,
Als hätt' ich ſie um ihres Athems Lohn
Allein bekommen. —

*) Wir erinnern dabei nur an einige Wendungen, wie z. B. an den Anfang ſeiner Werbung, welche nicht höhniſcher und verächtlicher gedacht werden kann. Coriolan ſagt zur Plebs:

Was nur ſag' ich!
Ich bitte! — Herr. — Verdammt, ich kann die Zunge
In dieſen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienſt des Vaterlands empfing ich ſie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unſern eignen Trommeln.
Und gleich darauf:
An mich denken! hängt ſie!
Vergäßen ſie mich lieber, wie die Tugend,
Umſonſt von Prieſtern eingeſchärft.

Klugheitsregel ſpottend, tobt der Sturm ſeiner Rede, den nichts ſo anfacht, als der Gedanke an die Wankelmüthigkeit der Menge, über dieſelbe hin.*) Dem felſenſtarken Helden iſt nichts in tiefſter Seele verhaßter, als Geſinnungsloſigkeit; nichts wühlt daher auch ſeine innerſte Natur ſo auf, als dieſe. Sein Zorn kennt keine Gränzen; er trifft die Zahmheit der Patricier nicht minder,**) als den Wankelmuth der Menge. Alles, was das Volk bisher errungen, iſt ihm ein Unrecht gegen das Gemeinweſen, das wieder zurückzunehmen die Vernunft erheiſche.***) Nur

---

*) Wir weiſen nur auf einige der ſchlagendſten Wendungen hin. Gleich in der erſten größern Rede ſpricht Coriolan:

Wir ziehn, ſie hätſchelnd, gegen den Senat,
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir ſelbſt gepflügt, den Saamen ſtreuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, ſie mengten,
Die keine andre Macht und Tugend miſſen,
Als die ſie ſelbſt an Bettler weggeſchenkt.

**) Coriolan ſagt in dieſer Beziehung zu ſeinen Standesgenoſſen:

Du guter, aber höchſt unkluger Adel!
Ehrbare, doch achtloſe Senatoren!
Wie gebt ihr ſo der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächtigem Soll
Frech euren Strom in ſumpf'gen Teich will leiten,
Und eure Macht auf ſich.

***) Vor Allem die prächtige Stelle:

Was nun der Schwur, ſei's göttlich, menſchlich, heiligt,
Beſiegle meinen Schluß. Die Doppelherrſchaft,
Wo dieſer Theil mit Grund verachtet, jener
Den andern grundlos ſchmäht, wo Adel, Macht und Weisheit
Nichts thun kann, ohne jenes Ja und Nein
Des großen Unverſtands — dieß muß verdrängen
Was wahrhaft nöthig iſt, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem. —

Dann weiter unten in derſelben Rede:

Mit Eins reißt aus
Die vielgeſpaltne Zung', laßt ſie nicht lecken
Dieß Süß, was ihnen Gift iſt. Eu'r Entehrung

der Feigheit ſeiner Standesgenoſſen ſchreibt er das abgetrotzte Recht des Volkes zu. Mit dieſer Rede iſt aber der Bruch Coriolans mit dem Volke auch ein unheilbarer geworden. Dieſer Sturm des Zorns hat Coriolans feindſelige Geſinnung gegen Volk und Tribunen enthüllt. Damit aber iſt auch ſeine Schuld geſetzt. Die Erbitterung der Verletzten, die ihn als einen Schaden des Gemeinweſens vernichtet wiſſen wollen, iſt völlig berechtigt. Coriolan aber iſt in ſeiner Leidenſchaft ſo ſehr von dem Recht ſeines Zorns durchdrungen, daß er die Vorwürfe der Genoſſen und der Mutter unbegreiflich findet.*) Das Flehn derſelben beugt endlich ſeinen ſtarren Sinn. Er entſchließt ſich nachzugeben und zum erſten Male gegen ſeine Ueberzeugung ſich zu glatten Reden gegen das Volk zu zwingen.**) Man hört aus den Worten Coriolans die Größe des Kampfes heraus, den es ihn koſtet, ſich zu einer falſchen Rolle zu verſtehn. Der Mann ſoll ſein tiefſtes Innere verläugnen, von dem Menenius ſagt:

Verſtümmelt Weisheit, Recht, und raubt dem Staat
Die Lauterkeit, die ihn verklären ſollte;
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte
Zu thun, weil ihn das Böſe ſtets verhindert.

*) In Bezug auf die Mutter ſagt Coriolan:
Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie ſtets genannt; Geſchöpfe nur gemacht,
Daß ſie mit Pfenn'gen ſchachern baarhaupt ſtehn
In der Verſammlung, gähnen, ſtaunen, ſchweigen,
Wenn einer meines Ranges ſich erhebt,
Redend von Fried' und Krieg.

**) Coriolan ſagt:
Muß ich mit bloßem Kopfe mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen ſtrafen ſo
Mein edles Herz, das hier verſtummt? —
Und ſchließt dieſe Rede mit den Worten:
Ihr zwingt mir eine Rolle auf, die ich nie
Natürlich ſpiele.

„Mund und Herz iſt Eins. Was ſeine Bruſt nur ſchafft, kommt auf die Zunge.“ Coriolan fühlt ſich bei dieſem Gedanken im Innerſten gewendet; es iſt als ob er von ſich ſelbſt ſcheiden, ſein Selbſt gewaltſam tödten muß,*) um den Willen der Flehenden zu erfüllen. Die Vergegenwärtigung der ungeheuren Zumuthung vor den Verachteten zu heucheln, übermannt ihn, er ſtößt, ſchon im Nachgeben begriffen, den tödtlichen Gedanken gewaltſam von ſich. Nur die ernſte, tiefeindringende Mahnung der Mutter löſ't ſeinen Starrſinn auf. Mit einer bittern Ironie über die Verrenkung, der ſich ſeine Seele unterwerfen will, ſchreitet er zu ſeiner Demüthigung.

Die folgende Scene, in der Coriolan vor dem Volke und ſeinen Tribunen erſcheint, iſt höchſt großartig gedacht. Coriolan tritt in großer Aufregung mit den Patriciern ein. Der Widerſtand ſeines Gemüths iſt noch nicht niedergekämpft; er zittert gleichſam vor der Schmach, zu der er ſich fügen will. Man muß ihm den Aufruhr der Seele anfühlen, der in ihm tobt und der ſich gleich in den erſten Worten gegen die beſchwichtigende Stimme des Menenius Luft macht.**) Auch aus den wenigen ruhigen Worten, die Coriolan beim Beginn der Scene auf die Reden der Tribunen erwidert, wird man den Kampf hören,

---

*) Man höre die klaſſiſche Stelle für dieſe Stimmung, wo Coriolan ſagt:

Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geiſt einer Metze. Mein Kriegsſchrei ſei verwandelt,
Der in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknaben Thränen
Verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
Reg' in dem Mund ſich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge ſich
Wie deß, der Pfenn'ge fleht.

**) Auf Menenius Worte: „Sanft, das bitt' ich dich,“ erwiedert Coriolan:

Ja, wie ein Stallknecht, der für lump'gen Heller
Den Schurken zehnfach einſteckt,

welchen ihm die ganze Situation koſtet. Da trifft ihn das Wort des Tribunen Sicinius: Verräther! ein Pfeil, der alle mühſam erkämpfte Mäßigung niederwirft und dem ungezähmten Grimme Raum giebt. *) Vergebens iſt aller Zuſpruch des Menenius. Was kann den Mann, deſſen Herz auf der Zunge wohnt, mehr aus allem Gleichgewicht werfen, als der Vorwurf des Verraths? Die Tribunen wollen den völligen Bruch herbeiführen, darum werfen ſie abſichtlich dem Coriolan dies Wort entgegen, weil ſie wiſſen, daß dies den Feuerbrand ſeines Zornes von neuem anfachen werde. Coriolan aber wirft ſich mit Luſt in den aufgeregten Sturm der Leidenſchaft, welche ſeiner nur mühſam erkünſtelte Ruhe und Milde ein Ende macht.

Coriolan wendet der Vaterſtadt ſeinen Rücken. In dem Abſchied von Mutter und Gattin tritt die Hoheit ſeines Gemüths mächtig hervor. Die Laute des Herzens, das ſich ſeine innere Erſchütterung nicht eingeſtehn will und doch den Schmerz der Trennung nicht verbergen kann, bilden die Kataſtrophe des Helden im fünften Akt herrlich vor. Wir ſehn die heroiſche Faſſung eines großen Charakters, der ſeinen vollen Werth nicht

---

*) Der Sturm der Leidenſchaft bricht in Coriolan gleich aus, nachdem dies Wort ihn getroffen hat. Gleich der Beginn der Rede zeigt die entfeſſelte Wuth gegen das Volk, die er kaum auf Augenblicke niedergekämpft hatte. Der Anfang lautet:

Der tiefſten Hölle Glut verſchling' das Volk!
Verräther ich! Du läſternder Tribun! u. ſ f.

Die Donner der Rede rollen unaufhaltſam fort; die dazwiſchengeworfenen Worte der Tribunen verſtärken nur ihre Kraft. Coriolans Grimm nimmt mit jeder neuen Rede auch einen neuen Anlauf, er kann ſich in den Ausdrücken der Verachtung gegen das Volk kaum erſchöpfen. Die letzte Rede iſt auch die Spitze des entfeſſelten Hohnes gegen die Plebs. Sie beginnt mit den Worten:

Du ſchlechtes Hundepack! Deß Hauch ich haſſe
Wie fauler Sümpfe Dunſt; deß Gunſt mir theuer
Wie unbegrabner Männer todtes Aas,
Das nur die Luſt vergiftet. —

minder kennt, als den Verluſt, den er erleidet. Solche Scenen haben für die Verſinnlichung immer die größte Schwierigkeit, weil ſie gleichzeitig den vollen Ausdruck für die entgegengeſetzte Bewegung fordern. Denn wir wollen die Sammlung und Selbſtüberwindung einer heroiſchen Natur ſehn, in welcher aber doch der gewaltige Schmerz in der Tiefe wühlt. Der Schmerz ſoll ohne Sentimentalität, der Stolz ohne Starrheit erſcheinen. Durch den Ausdruck der Hoheit wird der gebrochene Ton hindurchzittern, der uns das Gefühl des innern Leidens enthüllt. Mit dieſer tragiſchen Wendung des Geſchicks ſchließt die Rolle des Coriolan im dritten Akt.

Der vierte Akt zeigt uns den Helden in Antium vor Aufidius Haus. Er iſt entſchloſſen ſich dem Todfeind als Freund anzubieten. Auch in der ſchlechten Tracht, mitten unter den ihn frech begegnenden Dienern des Hauſes, verläugnet ſich der angeborne Stolz Coriolans nicht. Coriolans Antworten auf die Fragen der Diener haben etwas Derbes und zugleich Epigrammatiſches. Sie ſind Antworten, welche ihm der Stolz und das Gefühl der Verachtung gegen den Fragenden eingiebt. In ihnen offenbart ſich ſowohl die Ueberlegenheit über die Umgebung, wie über die Gefahr ſeiner Lage. Nun erſcheint Aufidius. Coriolan entdeckt ihm, was er in Rom erfahren. Seine Rede iſt der Ausdruck der tiefſten Verachtung gegen den Geiſt Roms, der ihn, den Helden, mit Schmach belaſtet hat.*) Alle Affekte erſcheinen bei Coriolan immer in ihrer höchſten Stärke, in ihrem gedrungenſten Ausdruck; immer iſt der ganze Menſch darin, in dem ſich Gefühl und Reflexion, Leidenſchaft und Verſtand noch gar nicht getrennt haben. Grade dies Ineinander und die gleichzeitig wirkende Kraft dieſer verſchiedenen Seiten des Geiſtes giebt uns die ſo beredte Anſchauung eines heroiſchen Charakters, wie denn jeder Affekt, jede Stimmung und innere Bewegung, in ihrer urſprünglichen, ungetheilten Kraft mächtig iſt und der uns daher auch einen ganz andern Maaßſtab abnöthigt, als die Menſchen, in welchen das hier noch ganz unzerſplitterte Geiſtes- und Gemüthsleben ſchon in ſeine beſondern Momente auseinander getreten iſt.

---

*) Die Rede Coriolans iſt immer die ſtärkſte, gewaltigſte, ſtets der Ausdruck der ganzen ungetheilten Kraft der Leidenſchaft. So ſagt er hier von Rom:

Nur
Der Name bleibt Die Grauſamkeit des Volks,
Ihr Neid, geſtattet von dem feigen Adel,
Die alle mich verließen, ſchlang das Andre.
Sie duldeten's, mich durch der Sclaven Stimmen
Aus Rom geziſcht zu ſehn.

Und weiter unten faßt er ſeine Wuth gegen Rom in die Worte:

Der fünfte Akt zeigt uns den von ſeiner Schuld ergriffenen und ihr erliegenden Helden. Den Kern dieſer Wendung des Geſchicks und ſeine poetiſche Bedeutung haben wir oben bereits entwickelt. Hier nur noch einige Andeutungen über die künſtleriſche Geſtaltung und Darſtellung. Rom iſt durch die Siege Coriolans und ſeinen Zorn in Schrecken geſetzt; das Aeußerſte iſt zu fürchten; Patricier, wie Plebejer fühlen ſich dem Untergange geweiht, wenn es nicht gelingt Coriolan zum Abzug zu bewegen. Die Freundſchaft des Menenius wagt den erſten Angriff auf das verſchanzte Herz des Helden. Des Menenius Anblick und ſein Wort gleiten an der ehernen Feſtigkeit deſſelben ab; er bleibt unbewegt und weiſt den Freund der Jugend, den Gefährten der Schlachten, den geliebten Standesgenoſſen, mit herber Strenge ab, der man die Sicherheit des gefaßten Entſchluſſes anhört.*) Coriolan erſcheint Menenius ge-

---

Denn ich bekämpfe
Mein gifterfülltes Land mit aller Wuth
Der Höllengeiſter.

*) Man hört der Rede Coriolans gar keinen innern Kampf an: ſie iſt ganz der Ausdruck einer in ihrem Entſchluß völlig einigen, vor jeder Einwirkung ſichern Natur. Dadurch iſt die Rede zugleich eine Folie für die

genüber, dem er ſonſt das Herz aufſchloß, kampflos; ein Beweis, wie feſt er ſich in ſeiner neuen Rolle fühlt, wie ſicher er ſich vor jedem Angriff weiß. Jetzt, da er der Freundſchaft widerſtand, hält ſich Coriolan vor jeder Schwäche ſicher. Da trifft ihn der Zug der römiſchen Matronen. Die Mutter, die Gattin, den kleinen Sohn mit ſich führend, und Valeria ſchreiten dem Zuge voran, um das Herz des Siegers zu erweichen. Gleich bei ihrem Anblick kämpft er die Sympathie der Natur in ſich nieder. Aber in dem Kampfe ſelbſt iſt ſchon die Kraft des Feindes ſichtbar, den er zurückwirft.*) Coriolans Gemüth iſt geſpalten zwiſchen Ehrfurcht gegen die Mutter und Feſtigkeit ſeines Entſchluſſes. Doch aus der Art, wie uns der Held die Wirkung der flehenden Mutter, der Gattin und des Sohnes ſchildert, fühlen wir ſchon ſeinen wankenden Trotz vor. Wenn er ſich noch verhärtet gegen die ſtumme Sprache der Liebe, wenn er ihre Gewalt in das Reich des Inſtinkts zurückweiſt, ſo hört man aus ſeiner Rede doch nur die Uebertäubung heraus, in welcher er ſich gegen die Uebermacht wehrt.**) Die Ver-

---

Macht, welche das mütterliche Wort über Coriolan ſpäter ausübt. Er ſagt dem Menenius:

Daß wir einſt vertraut,
Vergifte lieber undankbar Vergeſſen,
Als Mitleid ſich, wie ſehr, erinn're. Fort denn!
Mein Ohr iſt feſter eurem Flehn verſchloſſen,
Als eure Thore meiner Kraft.

*) Man betrachte nur folgende Wendungen des erſten Erguſſes des Coriolan beim Anblick der Frauen:

Fort, Sympathie!
Brecht all' ihr Band' und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrſinn feſt zu bleiben,
Was gilt dieß Beugen mir? Dieß Taubenauge
Der Götter lockt zu Meineid! — Ich zerſchmelze!
Und bin nicht feſtre Erd', als andre Menſchen. —

**) Wir haben dabei beſonders den Schluß der gedachten Rede gegenwärtig, wo Coriolan ſagt:

Nimmer
Soll, wie unflügge Brut, Inſtinkt mich führen;

wirrung, in der ſich der gefaßteſte, der todesmuthigſte Held befangen fühlt, iſt der beredteſte Ausdruck für das beginnende Wanken ſeines felſenſtarken Entſchluſſes. Coriolan iſt erſchüttert, dennoch rafft ſich noch einmal die Stärke ſeines Willens auf, und wirft ſich den flehenden Frauen mächtig entgegen. Er nimmt Aufidius und die Volköker zu Zeugen ſeiner Stärke. Nun beginnt die gewaltige Beredſamkeit der Mutter den Sturm auf das Herz des Sohnes. Coriolan will vor der Gewalt dieſer durchdringenden Töne fliehen,*) die Mutter zwingt ihn zu bleiben und vollendet durch den Strom ihrer, alle Tiefen der Seele erſchütternden Beredſamkeit den Sieg über den Sohn. Coriolan iſt nach dieſer Rede innerlich aufgelöſt; er beugt ſich der ewigen Gewalt des Naturgeſetzes, und bringt ſich ſelber zum Opfer.**) Darin liegt die tragiſche Gewalt dieſer Scene, daß Coriolan, mit dem Bewußtſein, daß dieſer Sieg der Pietät ihm ſelbſt tödtliche Frucht eintragen werde, ſich dennoch der Macht der Pietät beugt. Darin iſt ihre zauberiſche, geheimnißvolle Kraft enthüllt. Der Darſteller hat hier die Aufgabe, uns den von der Gewalt der kindlichen Liebe überwältigten Helden und ſeinen, während der Rede Volumnia's ſchmelzenden Stolz und Trotz zu verſinnlichen.

Ich ſteh' als wär' der Menſch ſein eigner Schöpfer,
Und kennte keinen Urſprung.

*) Coriolan ſagt nach der erſten großen Rede der Volumnia:
Wer nicht will Wehmuth fühlen, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau, noch Kindes Antlitz ſchauen.
Zu lange ſaß ich.

**) Coriolan ſagt:
O Mutter! — Mutter!
Was thuſt Du! Sieh, die Himmel öffnen ſich,
Die Götter ſchau'n herab; den Auftritt unnatürlich
Belachen ſie. — O! meine Mutter! Mutter! O!
Für Rom haſt du heilſamen Sieg gewonnen;
Doch Deinen Sohn — o glaub' es, glaub' es mir,
Ihm höchſt gefahrvoll haſt Du den bezwungen,
Wohl tödtlich ſelbſt.

Die Worte, in welche er nach den erſchütternden Bitten der Mutter ausbricht, ſollen uns das Ergebniß des innern Kampfes und des vergeblichen Widerſtandes gegen die heilige Gewalt mütterlichen Flehens abſpiegeln.

Wir finden Coriolan wieder in Antium; er hat die kühnen Hoffnungen der Antianen, deren Erfüllung er ſo nahe war, durch ſeinen Frieden mit Rom getäuſcht. Sie beſchließen ſeinen Tod. Coriolan erſcheint und verkündigt dem Volk reiche Beute und einen ehrenvollen Frieden als Erfolg des Kriegs mit Rom. Da trifft ihn aus Aufidius Munde der ſchmachvolle Vorwurf der Verrätherei, ein Vorwurf, der ihn jetzt nicht minder empört, als einſt, als er ihn aus dem Munde der Tribunen hören mußte. Wie damals, ſo iſt dies Wort auch jetzt darauf berechnet, den Zorn Coriolans zu entfeſſeln, um ihn dadurch zu verderben. Den offenſten, in Geſinnung und Wort, in Denken und Handeln einigſten Mann kann kein Vorwurf mehr außer Faſſung bringen, als dieſer, und dem Helden kein Ausdruck eine größere Schmach aufdrücken, als der, ſich einen weichherzigen Knaben genannt zu hören.*) Dies Wort zertrümmert alle

---

*) Aufidius häuft gefliſſentlich den ſchmachvollen Vorwurf der Unmännlichkeit und Feigheit auf Coriolan, indem er am Schluß ſeiner Rede ſagt:

Nein, bei ſeiner Amme Thränen
Weint er und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Pagen ſein ſich ſchämten und Soldaten
Sich ſtaunend angeſehn.

Coriolan erbebt bei dieſen Worten und ruft, nur mühſam ſeinen Zorn an ſich haltend: „Hörſt du das, Mars?“ Als ihn aber Aufidius höhnend erwiedert:

O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Thränen! —

da bricht die verhaltene Wuth Coriolans ganz hervor; er greift ſelbſt zu ganz unedlen Wendungen, um ſeinem Zorne Luft zu machen:

Knab'! o Sclave!
Verzeiht mir, Herr, das iſt das erſte Mal,
Daß man mich zwingt, zu ſchimpfen. — Ihr Verehrten
Straft Lügen dieſen Hund; ſein eignes Wiſſen

Schranken in Coriolan. Nun rafft er ſich auf und erinnert in wildem Zorne an die Leiden, welche er, der Adler, den flüchtigen Antiaten einſt gebracht, wie an den Ruhm, den er errungen hat. Da trifft ihn der Todesſtoß, wodurch ſich der Feind für die demüthigende Erinnerung einer Niederlage, wie für die vereitelten Hoffnungen auf Roms Zerſtörung rächt und dadurch zugleich für die Schuld deſſen ein gerechtes Urtheil vollzieht, welcher ſeiner Standesehre und dem Stolz ſeiner patriciſchen Abkunft das Vaterland geopfert hatte.

(Denn meine Striemen ſind ihm eingedrückt)
Schleudr' ihm zugleich die Lüg' in ſeinen Hals.

Coriolan ſtürzt ſich gleichſam in den Affekt hinein, indem er fortfährt:

Reißt mich in Stück', ihr Volſker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab'! — Falſcher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit ſpricht — da ſteht's,
Daß, wie im Taubenhaus der Adler, ich
Geſcheucht die Volſker in Corioli.
Allein ich that es, Knabe!

Der Baſtard Philipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann.

Viſcher hat in ſeinem Plan zu einer neuen Gliederung der Aeſthetik den Baſtard Faulconbridge als Beiſpiel des naiven Humors angeführt, dem zwar ein Bewußtſein des unendlichen Weltwiderſpruchs zu Grunde liege, aber erſt auf dunkle Weiſe. *) Wir finden dieſe Kategorie für den derbgeſunden, kernhaften Faulconbridge ſehr bezeichnend und werden in unſrer gegenwärtigen Charakteriſtik dieſer Geſtalt die Wahrheit dieſer Bezeichnung Viſchers bewähren. König Johann, dem der Baſtard Faulconbridge angehört, entfaltet das Gemälde des ſelbſtſüchtig gewordenen, ſittlich zerfahrenen Staates, welches ſich beſonders in der Perſon des kraftloſen, leidenſchaftlichen, herrſchſüchtigen, aber moraliſch feigen Königs Johann darſtellt. Dieſer ſittlich zerfahrene Staat droht ein Raub der ſelbſtſüchtigen Politik zu werden, welche die ſittliche Schwäche des Königs Johann auszubeuten und ſich zum Herrn Englands zu machen ſtrebt. Die Kirche, von dem Kardinal-Legaten Pandulpho vertreten, iſt nicht minder ſelbſtſüchtig, als Frankreich, das ſich zum Herrn Englands zu machen und die Schwäche deſſelben für ſich zu benutzen trachtet. Auf keiner Seite der um den Preis der Herrſchaft Ringenden iſt ein höheres ſittliches Recht; die Selbſtſucht iſt allein ihr gemeinſamer Boden. Das Recht des Königs Johann auf den Thron iſt ein angemaßtes, das er durch Treu-

---

*) Vgl. Viſchers Kritiſche Gänge (Tübingen bei Fues) Th. 2. S. 354.

bruch und Mord zu ſichern ſtrebt, und dieſes Bewußtſein des Unrechts, die Feigheit ſeines Charakters, es weder durch ſeine Thatkraft vertheidigen, das Recht ſeines Beſitzes durch ſeine Energie nicht bewähren zu können, noch es einzugeſtehn und dem Rechte zu weichen, bringt den Staat ſelbſt in die größte Gefahr, ein Raub auswärtiger Feinde zu werden. Daß König Johann das Verderben über ſich hereinbrechen ſieht, und in ſich keine Waffen findet, es abzuwehren, daß er auf ſeinem angemaaßten Throne zittern muß, und in dieſer Sorge, ſich im Beſitz zu erhalten, zum tückiſchen Meuchelmord ſeine Zuflucht nimmt, daß er die Angſt des Verbrechers durchlebt, ohne eine Frucht ſeines blutigen Vorſatzes zu erndten, daß auch der Anflug der Reue und Scham das Gewollte nicht wieder rückgängig zu machen im Stande iſt, daß er den freiwillig erwählten Tod Arthurs als ſeine That auf ſich nehmen muß, daß er endlich, belaſtet mit dem Bewußtſein der Schuld, verlaſſen in qualvoller Unruhe ſterben muß, alles dies zuſammengenommen bildet das Gemälde des großartigen Strafgerichts, welches der Geiſt der Geſchichte über denjenigen verhängt, der ſeinen Beruf als König, als Menſch, als Vertreter der Selbſtſtändigkeit des Staats und des Volkes geſchändet hat. Aber die Gegner, welche dies zerrüttete Gemeinweſen, das grade in den höchſten Schichten der Geſellſchaft ſittlich ſo angetaſtet iſt, zur Befriedigung ihrer eignen ſelbſtſüchtigen Intereſſen benutzen wollten, haben politiſch kein höheres Recht, als Johann. Ihnen kann daher das von Johann ſo ohnmächtig beherrſchte Land nicht zufallen; auch der junge Arthur und Conſtanze haben kein inneres Recht zu ſiegen; denn die zarte Jugend Arthurs und die Leidenſchaft der ehrgeizigen Mutter geben gar keine Bürgſchaft für eine ſittliche und kräftige Vertretung des Staats. Aber in der Kraft der Nation, in dem geſunden Sinn der unverdorbenen Söhne Englands liegt die Gewähr des Sieges nach außen, wie der Selbſtſtändigkeit des Staats. In dem Kern der Nation ſind die Elemente einer neuen Ordnung der Dinge und einer Erſtarkung nach außen, wie nach innen gegeben. Dieſe ungebrochene, geſunde, von dem Gifthauch der Selbſtſucht noch unberührte Nationalität hat alſo das Recht zu ſiegen und ſich zu behaupten. Sie öffnet uns die tröſtende Ausſicht auf eine Wiederherſtellung des Staats in ſeiner Stärke und Selbſtſtändigkeit, wie auf eine organiſche Entwicklung zu einem reichen Leben; ihr Sieg giebt uns endlich die Beglaubigung, daß das Gift nicht die edlen Organe der Nation ſelbſt angefaßt, ſondern nur die Spitzen derſelben berührt hatte. Darin liegt die Verſöhnung der Tragödie. Das ſiegreiche Erwachen der nationalen, ihres Werths ſich bewußten Kraft iſt die Sonne, welche aus dem düſtern Gemälde der ſich überbietenden Selbſtſucht tröſtend und belebend auftaucht.

Dieſes verſöhnende Element inmitten eines ſo zerfahrenen Zuſtandes, des Kampfs der Selbſtſucht mit der Selbſtſucht, hat der Dichter in der Geſtalt des Baſtards Faulconbridge herrlich individualiſirt. Durch ſeine mütterliche Abſtammung gehört er einerſeits dem Volke, überhaupt den noch unangetaſteten Schichten der Geſellſchaft an, während er durch ſeinen Vater, König Richard Löwenherz, Kühnheit, Ritterlichkeit, Hoheit des Sinnes und Begeiſterung als ſein Erbtheil empfangen und durch die Bewährung dieſer Eigenſchaften den Ruhm ſeiner Abkunft zu beweiſen hat.

Der Baſtard Faulconbridge iſt der Repräſentant des ſittlich geſund gebliebenen, kräftigen, für das Gedeihen des Gemeinweſens der Hingebung fähigen, die ſelbſtſüchtige Politik verachtenden, die Selbſtſtändigkeit der Nation über alles ſetzenden Volkes. In Faulconbridge iſt daher das Bewußtſein über die ſelbſtſüchtige Politik, wie über die Entartung der höchſten Kreiſe der Geſellſchaft lebendig. Aber er ſchwingt ſich durch die unverwüſtliche Kraft ſeines derben, geſunden Humors über den ſittlichen Schmerz hinweg, der ihn bei dem Anblick der Welt, in die er einzugreifen gewieſen iſt, berührt. Faulconbridge hat ſich dieſe

Freiheit des Gemüths und des Geiſtes aber nicht durch harte Kämpfe mit ſich ſelber erarbeitet, ſein Humor iſt nicht einer Vertiefung in ſich abgerungen, iſt nicht das Reſultat einer durch den Gedanken gewonnenen Weltanſchauung, ſondern das Erbtheil einer kräftigen, geiſtigen Geſundheit, welche im Gefühl ihrer eignen Friſche und Fülle auch gewiß iſt, daß ſich der Körper des Staats, daß ſich die Welt überhaupt, ſelbſt wenn ſie noch ſo krankhaft angegriffen ſind, durch ihre unverwüſtliche Lebenskraft doch immer wieder herſtellen. In dem Geſagten liegt der Zauber der Perſönlichkeit des Baſtards Faulconbridge. Sein Erſcheinen, wie ſeine Rede wirken wie ein reinigender Luftzug in der kranken Atmoſphäre, in der wir uns befinden. Faulconbridge iſt ein durch keine Selbſtſucht angegriffener, durch keine krankhafte Vorſtellungen, keine Hirngeſpinnſte in ſeiner ſittlichen und geiſtigen Geſundheit beeinträchtigter Menſch. Er iſt vielmehr ein ganzer, ungebrochner Menſch, voll der geſundeſten Empfindung, von dem offenſten Sinn, der kräftigſten Theilnahme an dem Wohl und Weh der Nation. Sein Humor iſt ein Produkt ſeines derben, kecken, friſchen Naturells, dem nichts mehr widerſtrebt, als Lüge, Selbſtſucht, Schwächlichkeit des Empfindens und Denkens, und der ſich Luft macht, wenn dieſe Elemente auf ihn eindringen. Die Funken, welche ſein Humor ſchlägt, ſind die Laute einer nur ihrer geſunden Naturkraft folgenden Perſönlichkeit, die ſich von der Krankheit ihrer Umgebung mühelos frei erhalten und durch den Ausdruck ihrer kernigen Natur gegen alle Lüge und Unnatur der Menſchen, wie der Verhältniſſe reagirt.

Gleich das erſte Erſcheinen des Baſtards zeichnet uns den ganzen Menſchen. Ein kräftiger Mann von ritterlichem Anſehn, feſtgefugtem Gliederbau ſteht vor uns, der gegen ſeinen ſchwächlichen, winzigen Bruder, eine wahre Ironie auf alle Kraft und Ritterlichkeit, ſein Erbe als Erſtgeborner in Anſpruch nimmt. Philipp Faulconbridge iſt in dieſem Handel vor dem Könige und der

Königin Eleonore eben ſo keck, als unbefangen, von der kräftigſten Naivität, unbekümmert um die Formen der Convenienz, voll des fröhlichſten Muthes durch das Gefühl eigner Kraft. Ein ächter Sohn der Natur, der dem übermächtigen Rechte voller, ſchöner Männlichkeit eines ritterlichen Fürſten ſein Daſein verdankt, giebt er für dieſe Mitgift der Natur willig ſein Erbtheil hin, welches ihm die legitime Geburt geſichert hätte. Dem winzigen, unmännlichen, aber im ächten Ehebett gezeugten Bruder ſich vergleichend, möchte er um irdiſchen Gutes willen ſeinen Urſprung mit dem Sir Roberts nimmer tauſchen.*) Ja er iſt ſtolz auf ſeine Abkunft und ſpricht ſelbſt ſeine Mutter freudig los von einem Fehl, den er nicht ungeſchehn wünſcht. In den Augen dieſes kräftigen Naturſohns war in der Hingebung der Mutter an den ritterlichen löwenkühnen Richard eine höhere Berechtigung, als in der zur Lüge gewordenen Ehe mit dem ſchwächlichen Ehemann Sir Robert.**) In des Baſtards Sinn kommt daher auch gar kein Scrupel, kein moraliſcher Vorwurf über ſolchen Schritt der Mutter Ihm gilt die unverfälſchte Natur Alles. Gegen das, was ihm die Natur verſchwenderiſch zugetheilt hat, gegen die erhebende, befeuernde Gewißheit ſeiner ritterlichen Abkunft iſt ihm jeder irdiſche Gewinſt nichtig. Darin liegt die ideale Seite des Baſtards Faulconbridge. Er will ſich aber auch durch eigne Tüchtigkeit zu dem machen, worauf er durch ſeine Abkunft hingewieſen iſt. Dieſe ſoll ihn beſeelen, auch durch ſeine Thatkraft ſeines Urſprungs würdig zu ſein. Faulconbridge zeigt hierin etwas von der Farbe des heroiſchen Zeitalters. Der Ritterſchlag ſelbſt, der ihn in die Reihe der Ritterbürtigen ſtellt, gilt ihm, als ſolcher, noch weiter nichts. Ja, Faulconbridge hat ſogar den Humor über dieſe ihm gewordene plötzliche Standesveränderung. Sein fröhlicher Sinn taucht dieſe plötzliche Erhebung in die Farbe heiterer Ironie, mit welcher er die Verwandlung, die er in den Augen der Welt erfahren hat, belächelt.*) Aber es miſcht ſich in dieſe ironiſche Betrachtung kein Zug der Bitterkeit, oder Verachtung; er iſt dabei völlig harmlos und wohlgemuth; er ſieht, kraft ſeines geſunden Humors, auf die Schwächen und Kleinlichkeiten der Menſchen, die ſich ihm aus dem Leben darbieten,

---

*) Die Rede des Baſtards, in der er dieſen Gedanken ausſpricht, giebt uns gleich ein Bild dieſes naturwüchſigen Humors:

Ja, Fürſtin, ſäh mein Bruder aus, wie ich,
Und ich, wie er, Sir Roberts Ebenbild;
Und hätt' ich Beine wie zwei Reitergerten,
Und Arme, wie von ausgeſtopfter Aalhaut,
Ein dünn Geſicht, daß ich mit keiner Roſe,
Ins Ohr geſteckt, mich dürfte laſſen ſehn,
Daß man nicht ſchrie: Seht da Drei-Heller gehn!
Und wär' ich dieſes ganzen Landes Erbe:
Ich will von hier nie weichen, gäb' ich nicht
Den letzten Fußbreit hin für dies Geſicht.
Um keinen Preis würd' ich ein ſolcher Wicht.

**) Der Baſtard ſagt recht aus voller Bruſt über den Ehebruch der Mutter:

Es giebt auf Erden losgeſprochne Sünden,
Und eure iſt's;

Und weiter unten:

Ach, Mutter!
Von Herzen Dank ich dir für meinen Vater.

Wer ſagen darf, daß Uebles ſei geſchehn,
Als ich erzeugt ward, ſoll zur Hölle gehn.
Komm, meine Anverwandten ſollſt du kennen;
Sie werden ſprechen, hätt'ſt du Nein geſagt
Als Richard warb, das wäre Sünd' zu nennen.
Ein Lügner wer zu widerſprechen wagt.

*) Der ganze Monolog des Baſtards behandelt dies Thema. Gleich der Eingang ſchlägt dieſen humoriſtiſchen Ton an:

Um einen Schritt zur Ehre beſſer nun,
Doch ſchlimmer um viel tauſend Schritte Lands.
Ich kann ein Gretchen nun zur Dame machen; —
„Habt guten Tag, Sir Richard!“ — „Dank Geſell!“ —
Und wenn er Jürge heißt, nenn' ich ihn Peter:
Denn neugeſchaffner Rang vergißt die Namen. u. ſ. f.

mit dem heiteren Lächeln, welches ihm der Widerſpruch derſelben mit dem wirklichen, ſubſtanziellen Werth der Perſönlichkeit ablockt. Faulconbridge iſt in dieſer humoriſtiſchen Auflöſung naiv, und darum ſo behaglich, weil ſie nur der unverkünſtelte Ausdruck eines glücklichen, geiſtig und phyſiſch geſunden, unverkümmerten Naturells iſt, das ſich durch keinen Schein irren läßt.*)

Im zweiten Akt ſehn wir den Baſtard mitten in die eigennützige, gegenſeitig auf Ueberliſtung ausgehende Politik der feindlichen Mächte geſtellt und ſie, kraft ſeiner unverfälſchten Wahrheitsliebe, mit derbem Spotte geißeln. Der Baſtard erſcheint uns hier, wie auch noch öfter in den ſpäteren Scenen, wie eine Art Chor, der über den Partheien ſtehend ihr Unrecht höhnt, indem er ſich durch die unverwüſtliche Friſche und Unverdorbenheit ſeiner glücklichen Natur über die Kraftloſigkeit einer ſelbſtſüchtigen Politik erhebt und den Eigennutz, den die Welt und die Könige zu ihrem Gott erhoben haben, mitleidig belächelt. Der Baſtard bethätigt aber dieſe ſuperiore Stellung nicht in der Form von Reflexionen und eines moraliſchen Räſonnements, ſondes derbſten, zu den keckſten Farben greifenden Humors.

Der Baſtard beginnt nach der an die Anreden der alten Heroen erinnernde Apoſtrophe der beiden Könige mit dem kriegeriſchen Aufruf zum Kampf. Seine Seele glüht vor Verlangen nach blutiger Entſcheidung; ſeine Rede iſt geharniſcht, und doch der Ausdruck des Ernſtes nicht ohne einen humoriſtiſchen Anflug, durch welchen gewiſſermaßen der Pomp der kriegeriſchen Reden parodirt wird.*) Schon hier beginnt die überlegene, an den antiken Chor erinnernde Stellung des Baſtards. Nach der Weigerung der Bürger von Angers Parthei zu ergreifen und ihrer Erklärung ſich nach dem Ausgang des Kampfs dem Sieger zu überlaſſen, erhebt ſich Faulconbridge zu der feurig ſtolzen Mahnung an die ſtreitenden Könige, gemeinſam gegen das „Pack v. Angers“ die Waffen zu kehren. Auch hier iſt alles von naturwüchſiger Derbheit und Zeugniß der urſprünglichen Kraft eines offenen Sinnes, dem jeder hinterhaltige Gedanke widerſtrebt. Alle Wendungen tragen auch hier den Charakter einer gewiſſen Naivität, welche ſich des ganzen Umfangs ihrer Stärke und ihrer Unbeflecktheit von der Lüge der Großen und ihrer Politik, in welche ſie hineingeſetzt iſt, nicht bewußt iſt. Darum wirkt das derbe, ungeſchminkte Wort dieſer Perſönlichkeit ſo wohlthuend und erquickend, wie ein reinigender friſcher Luftzug! Der Vorſchlag der Bürger von Angers, den Kampf der Fürſten durch die Vermählung der Nichte König Johanns, Blanka mit dem Dauphin Ludwig, zu beenden, ein Vorſchlag, welchen die Fürſten nach einigem Zögern annehmen, weil Jeder dabei zu gewinnen hofft, enthüllt dem Baſtard recht die ſelbſtſüchtige Politik, die nur von Eigennutz beherrſchte Geſinnung der Mächtigen. Er ſieht, wie das Recht des jungen Arthur, für welches Philipp von Frankreich zuerſt in hochfahrender Rede, geſchmückt mit allem Schein eines frommen, gotterfüllten Sinnes, das Schwerdt zu ziehn verſprochen hat, dem Eigennutz geopfert wird, wie der Vortheil der alleinige Gott iſt, dem die Fürſten dienen. Da bricht in dem ſchönen Selbſtgeſpräch zum erſten Mal die Ironie des Baſtards gegen dieſe Verkehrung des Rechts zum Schein, wie gegen die heuchleriſche Politik der Fürſten hervor, aber auch jetzt nicht die kecke Farbe verläugnend, in welche dieſer kräftige Naturſohn auch den Schmerz taucht.*) Seine unverwüſtliche Fröhlichkeit aber erhebt ihn auch hier über den Unwillen, in welchen ihn zunächſt die Erfahrung von der Welt, der er angehört, verſetzt, indem er ſich ſelbſt zugleich nicht beſſer und ſtärker dünkt, als die Andern, welche dem Götzen des Eigennutzes opfern. Aber mitten durch die Ironie über ſeine moraliſche Stärke und über die Abſolution, welche er ſich ſcherzend ſelbſt ertheilt, blickt doch, und darin liegt der Kern ſeines Humors, die unverwüſtliche Stärke ſeiner ſittlich und geiſtig geſunden Natur hervor, die auch einen Fieber-Anfall der Selbſtſucht zu überwältigen vermag. *)

---

*) Der ganze eben beſprochene Humor im Monologe hebt ſich aber am Schluß auch zu einem tiefen Ernſt auf, indem Faulconbridge den Gedanken ausſpricht, daß ſich Niemand dem Geiſte ſeiner Zeit entziehn könne, er aber des Zeitalters Gift einſaugen wolle, um ſich gegen den täuſchenden Schein deſſelben zu ſchützen. Dies iſt der Sinn der Stelle:

Wer nicht nach Wahrnehmung der Sitte ſchmeckt,
Der iſt ja nur ein Baſtard ſeiner Zeit;
Und dies nicht blos in Trachten und Manier;
Nein auch aus innern Kräften zu erzeugen
Süß, ſüßes Gift für des Zeitalters Gaum.
Will ich dies ſchon nicht üben zum Betrug,
So will ich's doch, Betrug zu meiden, lernen:
Mir ſoll's die Stufen der Erhöhung ebnen.

---

*) Wir haben dabei vornämlich die pomphafte Wendung gegenwärtig:

Ha! Nun beſchlägt der Tod mit Stahl die Kiefern,
Der Krieger Schwerdter ſind ihm Zähn' und Hauer;
So ſchmauſt er nun, der Menſchen Fleiſch verſchlingend,
In unentſchiednem Zwiſt der Könige.

---

*) Der Baſtard bricht, ſo wie er allein iſt, in die Worte aus, welche der unmittelbare Ausdruck der Entrüſtung ſind, über die eigennützige Politik, deren Zeuge er ſo eben war:

O Welt! o tolle Fürſten! tolles Bündniß!
Johann, um Arthurs Anſpruch an das Ganze
Zu hemmen, hat ein Theil davon ertheilt;
Und Frankreich, den Gewiſſen ſelbſt gepanzert,
Den Chriſtenlieb' und Eifer trieb ins Feld,
Als Gottes Streiter: da der ſchlaue Teufel
Den Vorſatz Andrer ihm ins Ohr geraunt. —
Der Mäkler, der die Treu' zur Makel macht;
Der Alltags-Meineid, der um Alle wirbt —
Der glatte Herr, der Schmeichler Eigennutz —
Zieht ihn von ſeiner ſelbſtverlieh'nen Hülfe
Von einem wackern ehrenvollen Krieg
Zu einem ſchnöden ſchlechtgeſchloſſ'nen Frieden.

Der Baſtard verliert ſich in dieſer Rede förmlich in die Verhöhnung des Eigennutzes; er kann nicht ſchlagende Wendungen genug finden, um die Selbſtſucht der Politik zu geißeln.

Der dritte Akt der Tragödie führt uns nun in die eigentliche Werkſtatt der entarteten heuchleriſchen Politik. Die mütterliche Wuth Conſtanzens über das neu geſchloſſene Bündniß der Fürſten, das alle Rechte ihres geliebten Arthurs vernichtet, hebt die Bewegung an. Der Zorn Conſtanzens ſteigert ſich mit dem Erſcheinen der handelnden Perſonen. Mitten durch die Ruhe und die ſcheinbare Eintracht der Könige brechen die Donner Conſtanzens und die leuchtenden Blitze des Baſtards, welcher die gleißneriſche, tückiſche Politik in der Perſon des Erzherzogs von Oeſtreich geißelt und ſich dabei für die Schmach, welche einſt König Richard von Oeſtreich durch ſeine Gefangennehmung erfahren hat, Luft macht. Das drollig-derbe Witzwort des Baſtards, gleichſam wie ein Speer gegen Oeſtreich geworfen, **) um die heuchleriſche und ſelbſtſüchtige Politik deſſelben zu treffen, dringt wie ein ſtarker, kräftiger Naturlaut mitten durch die ſich belauernde, gegenſeitig um Uebervortheilung ſchlau ringende Politik und übt einen wahrhaft befreienden Eindruck aus. Mit der Ankunft Pandulpho's ſind wir nun ganz in den Kreis egoiſtiſcher Politik gebannt, welche, auf die Schwäche und den Wankelmuth der Gegner rechnend, ihren Vortheil ſicher verfolgt. Mit dem Erſcheinen des päbſtlichen Legaten ändert ſich daher das ganze bisherige Bild. Der zwiſchen Philipp und Johann geſchloſſene Bund löſt ſich auf; was der Eigennutz knüpfte, trennt auch der Eigennutz. Der feige König Johann ſetzt dem Donner des Vaticans nur das ohnmächtige Geſchrei eines keifenden Weibes entgegen; König Philipp aber gehorcht den Mahnungen der Kirche, weil ſie mit ſeinen Intereſſen zuſammen gehn; auch der Zorn der Conſtanze ſtellt ſich auf Seite Pandulpho's, weil ſie ſo allein wieder eine Ausſicht auf den Sieg Arthurs gewinnt. Genug, die Kirche iſt ätzend zwiſchen dies nur eben geſchloſſene Bündniß getreten und hat es in ein Bild heftiger Zwietracht verwandelt. Nun gilt es, die Ehre der Nation im Kampfe zu wahren, auf welchen man gewieſen iſt. Mit dieſem Kampfe beginnt die ſchöne, thatkräftige Rolle des Baſtards. Als erſte Trophäe iſt ihm der Kopf des Erzherzogs von Oeſtreich gefallen. Faulconbridge's Muth iſt friſch, wie ſein Geiſt heiter; der Kampf giebt ihm erſt die rechte Spannkraft der Seele; denn jetzt gilt es, ſeine ritterliche Abkunft durch die That zu bewähren. Dieſem fröhlichen Muthe gegenüber enthüllt ſich uns das Gegenbild der moraliſchen Feigheit König Johanns. Dort heitere Kampfesluſt, hier heimliches Anſinnen ſchnöden Meuchelmords; dort die friſcheſte Lebenskraft, welche ſich in das kräftigſte, gradeſte Wort des ſaftigſten Humors kleidet, hier die bleiche Farbe der innern Angſt, welche das zweideutige, ſich vor ſich ſelbſt verhüllende Wort emportreibt. Der Baſtard lebt von dem Augenblick an, wo das Vaterland in Gefahr iſt, nur in dieſem Intereſſe. Wo er erſcheint, zeigt er ſich als der furchtloſe, tapfere, mitten in dieſer kranken Zeit geſunde Menſch von offenem Sinn und lauterem Herzen. Mit dem Momente, wo er handelnd eingreift in die Verhältniſſe, wo ihn die heiligen Intereſſen des Vaterlandes erfüllen, tritt der Humor, mit dem er früher, dem Chor gleich, über den Verhältniſſen und Perſonen ſchwebte, mehr in den Hintergrund und wir ſehn den Ernſt ſeiner urkräftigen Natur ſich aus der verſchloſſenen Tiefe vor uns erheben. Bei dem Anblick der Leiche des jungen Arthur übermannt ihn die tiefſte, ſittliche Entrüſtung; er iſt erſchüttert über den Tod des holden Knaben; er kann den Zorn über dieſe That, in der er nichtswürdigen Meuchelmord wittert, und den Gedanken an die Vergeltung, die den Mörder dafür treffen muß, mit nicht genugſam geſättigten Farben malen, den Fluch auf den Thäter nicht ſtark genug herabrufen. Zeigen auch dieſe Wendungen nicht die eigentliche Farbe des Humors, was natürlich die Stimmung des Baſtards und die ganze Situation verbietet, ſo giebt er uns ſeine Entrüſtung doch in Form ſo ſcharfer und draſtiſcher Contraſte, und in ſo ureigner, ſeiner ganzen Individualität entſprechenden Weiſe, daß die Rede dadurch nahe an den Humor ſtreift. *) Aber wie tief und ſchmerzlich faßt er in dem Schluß-Monolog des vierten Akts das Bild innerer Verwirrung, ſittlicher Entartung, der Auflöſung des Gemeinweſens, dem England Preis

---

*) Wir haben dabei den letzten Theil des herrlichen Monologs gegenwärtig, in welchem der Baſtard, indem er ſich ſelbſt dem Eigennutz, dem alle Welt huldigt, dem die Fürſten ſo eifrig dienen, unterthan zeigen will, doch zugleich vermöge ſeiner ſittlichen Tüchtigkeit dieſe Triebfeder des Handelns indirekt ironiſirt. Nur dies iſt der tiefere Sinn der Wendungen, in welche der Baſtard ſcheinbar jene Apologie der Selbſtſucht kleidet.

Und warum ſchelt ich auf den Eigennutz?
Doch nur weil er bis jetzt nicht um mich warb.
Nicht daß die Hand zu ſchwach wär' zuzugreifen,
Wenn ſeine ſchönen Engel ſie begrüßten.
Nein, ſondern weil die Hand, noch unverſucht,
Dem armen Bettler gleich, den Reichen ſchilt.
Gut, weil ich noch ein Bettler, will ich ſchelten,
Und ſagen, Reichthum ſei die einz'ge Sünde;
Und bin ich reich, ſpricht meine Tugend frei:
Kein Laſter geb' es außer Bettelei
Bricht Eigennutz in Königen die Treu',
So ſei mein Gott Gewinn, und ſteh' mir bei.

**) Wir meinen das immer wiederkehrende und jeder Regung Oeſtreichs ſich höhnend entgegenwerfende Schlagwort:

Und häng' ein Kalbsfell um die ſchnöden Glieder.

---

*) Wir erinnern zur Beſtätigung des Geſagten an die Rede des Baſtards gegen Hubert:

Stimmteſt du nur ein
Zu dieſer Gräuelthat, o ſo verzweiſle!
Fehlt dir ein Strick, ſo reicht der dünnſte Faden,
Den eine Spinn aus ihrem Leibe zog,
Dich zu erdroſſeln hin; ein Strohhalm wird zum Balken,
Dich d'ran zu hängen; willſt du dich ertränken,
Thu' etwas Waſſer nur in einen Löffel,
Und es wird ſein ſo wie der Ocean,
Genug um ſolchen Schurken zu erſticken.

gegeben iſt, zuſammen.*) Hier erhebt er ſich wieder ganz zur Bedeutung des Chores, der richtend über den Leidenſchaften ſteht. Faulconbridge erſcheint hier gleichſam als der Geiſt der Geſchichte, welcher über dieſen troſtloſen, aber durch die eigne Schuld des Herrſchers und der Großen herbeigeführten Zuſtand richtet. Doch erfüllt uns auch wieder der klare Blick des Baſtards, wie ſeine ſittliche Entrüſtung mit der troſtreichen Gewißheit, daß, wo ſolcher Sinn im Volke wohnt, auch die Kriſis einer tödtlichen Krankheit glücklich werde beſtanden werden. Mit dieſer Zuverſicht auf einen unverwüſtlichen Kern der Nation, der ſich im Baſtard darſtellt, ſcheiden wir am Schluß des vierten Akts, indem wir aus der politiſchen Zerſtörung dennoch die Ausſicht auf eine Heilung derſelben gewinnen.

Die Schwäche und Unſelbſtſtändigkeit des Königs hat indeſſen den höchſten Gipfel erreicht, indem er ſeine Krone als Lehn vom Pabſte empfangen hat, nur um ſich den Angriff der Franzoſen, die in England bereits vorgedrungen ſind, abzukaufen.

---

*) Faulconbridge beginnt mit dem Ausdruck tiefer Erſchütterung:

Ich bin wie außer mir; mein Weg verliert ſich
In Dornen und Gefahren dieſer Welt.

Dann, ſchmerzbewegt den jungen Arthur betrachtend, mit deſſen Leben der Halt des äußern hiſtoriſchen Rechts für England entſchwunden iſt, geht er zu dem Bilde der innern Zerwürfniß fort, die er in den derbſten Zügen ſchildert

Es bleibt für England nichts,
Als Balgen, Zerren, mit den Zähnen packen,
Das herrenloſe Vorrecht ſtolzer Hoheit.
Nun ſträubet um den abgenagten Knochen
Der Majeſtät, der Krieg den zorn'gen Kamm
Und fletſcht dem Frieden in die milden Augen.

Aus dieſen, in der grellſten, ſelbſt der gemeinen Anſchauung entlehnten Bildern des innern Zerfalls erhebt ſich aber der Baſtard zum Schluß zum Ausdruck eines tiefen Schmerzes, der ſich auch die Größe der Gefahr, in der das Vaterland ſchwebt, nicht verhehlt.

Ich will zum König:
Denn viele tauſend Sorgen ſind zur Hand,
Der Himmel ſelbſt blickt dräuend auf das Land.

Die moraliſche Haltungsloſigkeit Johanns kündigt ſich in nichts ſo ſehr an, als in dem plötzlichen Umſchlagen in Extreme. Er iſt hochfahrend, übermüthig, wegwerfend, ſobald keine Gefahr droht; ſobald ſie aber die Stirne drohend zeigt, feig, nachgiebig und entmuthigt. Derſelbe Fürſt, der ſich früher der freieſten Selbſtſtändigkeit des weltlichen Herrſchers gegen den Kardinal Pandulpho rühmte,*) ſetzt ſich jetzt zu einem Vaſallen der Kirche herab und hebt ſo die Selbſtſtändigkeit des Staats auf. Die Kirche allein gewinnt bei dieſem Handel, weil ſie ſchlauer, als die weltliche Macht verfahrend, ſich zwiſchen die kämpfenden Partheien ſtellt und die Leidenſchaften und Intereſſen jeder derſelben für ſich ausbeutet. Wo wir uns hinwenden, ſtoßen wir auf eine ſelbſtſüchtige Politik, deren Opfer England zu werden in Gefahr ſteht, da ſich hier, noch zur ſittlichen Schwäche des Königs, das innere Zerwürfniß geſellt. Solcher drohenden Auflöſung gegenüber ſtellt ſich im Baſtard Faulconbridge das Bild einer Perſönlichkeit dar, welche Alles, was von moraliſcher Kraft, von nationalem Selbſtbewußtſein, von politiſcher Würde im Volke noch lebendig iſt, in ſich faßt, welche daher als der Träger der unangetaſteten Volkskraft erſcheint. Dies iſt ſeine Stellung vornämlich im fünften Akt der Tragödie. Hier erhebt er ſich zur vollen Energie des Handelns und bildet ſo den eigentlich ſittlichen Halt und Hort Englands. Mit den Gefahren und der innern Zerſtörung, welche England drohen, wie mit der unwürdigen Haltung und Ohnmacht des Königs wächſt Faulconbridge's Muth; ſein Ausdruck athmet immer freier die volle Friſche eines kühnen Sinnes und einer vollen ſittlichen Geſundheit, die ſich auf ihre Stärke verlaſſen darf. Ihm geht es daher vor Allem um die Bewährung der Nationalkraft und der Nationalwürde; ſie iſt das Panier, um welches er die Geiſter mitten in der allgemeinen Verwirrung ſammlet. England ſoll der Selbſtſtändigkeit durch ſich ſelbſt werth ſein, es ſoll den Abzug der Feinde und den Frieden nicht als Geſchenk empfangen. Darum blickt er mit Schaam auf das Bündniß Johanns mit dem Pabſte, darum entrüſtet ſich ſein nationaler Sinn dagegen, und er fordert, daß man ſich durch eigne Kraft, nicht durch die Gnade der Kirche, den Frieden gewinne.*) Der König und der Baſtard gehn von jetzt an in immer divergirendern Richtungen auseinander. Je mehr der König in ſich verſinkt und ſich innerlich verzehrt, je mehr in ihm das Bewußtſein ſeines Berufs der tiefen Zerſtörung des Gemüths weicht, deſto mehr wächſt die Thatkraft und die Kühnheit des Baſtards. Dieſe

---

*) Man vergleiche nur die Worte des Königs, mit welchen er den Vorwürfen und Forderungen des Pabſtes entgegenſchilt. Sie häufen die Ausdrücke der Verachtung (Akt 3, Scene 2).

Ob alle Könige der Chriſtenheit
Der ſchlaue Pfaff' ſo gröblich irre führt,
Daß ihr den Fluch, den Geld kann löſen, ſcheut,
Und um den Preis von ſchnödem Geld, Koth, Staub,
Verfälſchten Ablaß kauft von einem Mann,
Der mit dem Handel ihn für ſich verſcherzt;
Ob ihr und alle, gröblich mißgeleitet,
Die heilige Gaunerei mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papſt nicht kennen
Und ſeine Freunde meine Feinde nennen.

Wer ahndet in dieſem hochfahrenden Tone den ſpäteren Vaſallen der Kirche?

---

*) Hierher gehört die Entrüſtung des Baſtards über das Bündniß des Königs Johann mit dem Pabſte. Er ruft aus:

O ſchmählich Bündniß!
So ſollen wir auf eignem Grund und Boden,
Begrüßung ſenden und Vergleiche machen,
Verhandlungen, Vorſchläge, feigen Stillſtand
Auf ſolchen Angriff! Soll ein glatter Knabe,
Ein ſeidnes Bübchen, trotzen unſern Au'n,
Und ſeinen Muth auf ſtreitbarem Boden weiden,
Die Luft mit eitel weh'nden Fahnen höhnend!
Und nichts ihn hemmen? König zu den Waffen!
Dem Cardinal gelingt wohl nicht der Friede,
Und wenn auch, mind'ſtens ſage man von uns,
Daß ſie zur Gegenwehr bereit uns ſah'n.

Sprache heiterſter Kampfesluſt und kecker Verachtung der früher gedemüthigten Franzoſen hören wir ihn im Lager der Franzoſen führen. Er iſt zufrieden über des Dauphins Weigerung, auf Pandulpho's Verlangen ſein Unternehmen aufzugeben, denn er will den Abzug der Feinde nicht dem Schirm der Kirche, ſondern der Achtung vor der Volkskraft verdanken. Die Anrede des Baſtards giebt uns die Züge des derbſten und keckſten Humors, mit welchem er ſich in Schilderung früherer Ohnmacht und Furchtſamkeit des Feindes gleichſam für die jetzt ſo kraftloſe Stellung Englands rächt.*) Es iſt, als ob er durch das Uebermaaß der Keckheit die innere Schwäche Englands, die unkriegeriſche Haltung des Königs verdecken will. Dadurch entſteht auch die humoriſtiſche Färbung der ganzen Rede, welche auf dem Contraſt der Wirklichkeit mit dem Ausdruck der überſprudelnſten Kühnheit beruht. Der Verfolg der Entwicklung deutet uns den Beginn der ſich wiederherſtellenden Einheit Englands in den zum Gehorſam wieder zurückkehrenden Baronen treffend an. Wir werden dadurch auf die ſpätere Nachricht der Friedensvorſchläge Seitens des Dauphins vorbereitet, und, was beſonders wichtig, auf das ſich wieder rührende Gefühl der nationalen Würde jedem auswärtigen Feinde gegenüber hingewieſen. Dennoch ſcheint Alles einen trüben Ausgang zu weiſſagen. Der König ſtirbt in bejammerungswürdiger innerer Auflöſung durch Gift. Die Nachricht von den ehrenvollen Friedensvorſchlägen des Dauphin trifft ſein Ohr nicht mehr; die ſchmachvolle Preisgebung der Selbſtſtändigkeit des Staats hatte ihn dieſes Troſtes unwürdig gemacht. Mit dem Tode des ſchmachbeladenen Königs, dem Abzug der Franzoſen, der Rückkehr der Großen zum Gehorſam, endlich der Thronbeſteigung des jungen Heinrich, der, noch durch keinen Fehl befleckt, auch jetzt, nach Arthurs Tode, das Recht der Krone für ſich hat, mit allen dieſen Momenten, welche ſich gegen den Schluß zuſammendrängen, iſt die Ausſicht auf eine Wiedergeburt des Staats in ſeiner Würde eröffnet. Unſer Auge erquickt ſich durch dieſe wohlthuende Ausſicht in die Zukunft von dem Anblick der faulgewordenen Gegenwart. Aber die letzte Bürgſchaft, daß alle dieſe Zeichen einer Wiedergeburt nicht lügen, giebt uns die Anſchauung der Volkskraft und ihres nationalen Bewußtſeins, welches ſich in dem Baſtard Faulconbridge zuſammenfaßt und ſeinen poetiſchen Ausdruck gewinnt. Darum ſetzt er, der derbe, geſunde, kecke Baſtard, dem Volke, wie dem Königsgeſchlechte angehörend, und ſo gleichſam auf die Einheit Beider in Geſinnung und Handeln, als auf die Bedingung eines ächten politiſchen Gemeinweſens hinausdeutend, unſerer Tragödie den Schlußſtein. Es iſt ein wahrhaft letztes, verſöhnendes, beruhigendes Wort, das er ſpricht, welches das Geheimniß der geiſtigen und ſittlichen Größe jeder Nation in ſich ſchließt. Faulconbridge richtet ſich daher in dieſer letzten Rede recht eigentlich zu einem Chorus im Sinne der antiken Tragödie auf, der die ganze Bewegung verſöhnend abſchließt.*)

---

*) Wir erinnern dabei an Stellen wie dieſe in ſeiner Rede an den Dauphin:

Die Hand, die Kraft beſaß, vor euren Thüren
Euch abzuprügeln, daß ihr ſprangt ins Haus,
Wie Eimer in verborg'ne Brunnen tauchtet,
In eurer Stallverſchläge Lager krocht,
Wie Pfänder euch in Kiſten ſchloſſ't und Kaſten,
Bei Säuen ſtalltet, ſüße Sicherheit
In Gruft und Kerker ſuchtet, und erbebtet
Selbſt vor dem Schrei'n von eures Volkes Hahn,
Als wär' die Stimm' ein engliſcher Soldat;
Soll hier die Siegerhand entkräftet ſein?

Die abſichtlich gewählten, niedrigen Bezeichnungen für den ehemals beſiegten Feind haben zugleich einen Anſtrich von Prahlhaſtigkeit und Großrednerei, der ſich der Baſtard bisweilen mit Humor überläßt, ohne doch in ſeinem Denken und Handeln jemals eine Hohlheit des Sinnes zu verrathen, der ſich durch das pomphaſte Wort nur übertünchen will.

---

*) Es ſind die berühmten, das tiefſte Nationalgefühl athmende Worte des Baſtards:

Dies England lag noch nie und wird auch nie

Dieſer alle Stadien der dichteriſchen Entwicklung des Baſtards verfolgenden Abhandlung mögen noch einige Andeutungen über die Bedingungen ſeiner Verſinnlichung folgen. Der Dichter hat uns ſchon durch das Erſcheinen des Baſtards und den Streit mit ſeinem Bruder darauf hingewieſen, ihn uns als einen kräftigen Mann von ſtarkem Gliederbau und von kühnem Ausſehen zu denken. Er ſoll an Richard Löwenherz erinnern; er iſt ſelbſt ſtolz darauf; ja, es iſt ihm ſogar nichts widerwärtiger als eine ſo ſpärliche Mitgift der Natur, wie ſie ſein ächter Bruder empfangen hat. Die Phyſiognomie des Baſtards wird uns einen Verein von Kraft, Keckheit und kühnem Trotze zeigen, deren jedes ſich, je nach der Situation, vorwiegend geltend machen ſoll. Der Ton des Faulconbridge muß volle jugendliche Stärke und jene Friſche athmen, die aus dem Gefühl der vollen Naturkraft ſtammt; ein Ton, der bald zum Ausdruck des Trotzes und übermüthigen Hohnes, ſtammend aus der Verachtung der Gefahr, anſchwillt, bald einen Anflug von Uebermuth und von pomphaſter Redſeligkeit des heroiſchen Zeitalters annimmt, bald ſich zum Spott zuſpitzen kann, ohne jedoch jemals den Grundton urſprünglicher Kraft und jener Unbekümmertheit einzubüßen, welche ein Erbtheil kühner, auf ſich ſelbſt ruhender, in ihrer Kraft ſich unbefangen bewegender Naturen iſt. Der Humor des Baſtards fordert daher weſentlich die Farbe einer angebornen Fröhlichkeit und Keckheit, weil er ſtets ein aus dem geſundeſten Naturell ſaftig hervorquellender iſt und weder aus einem innern Widerſpruch ſtammt, von dem ſich der Menſch durch den Humor Luft macht, wie Hamlet, noch jener Aether des Geiſtes iſt,

---

Zu eines Siegers ſtolzen Füßen liegen,
Als wenn es erſt ſich ſelbſt verwunden halſ.
Nun ſeine Großen heimgekommen ſind,
So ruſte ſich die Welt an dreien Enden,
Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Noth und Reu',
Bleibt England nur ſich ſelber immer treu.

welcher auflöſend über den Objekten ſchwebt. So ſoll der Baſtard in allem Wechſel der dramatiſchen Bewegung doch als der eine und ſelbige erſcheinen, bei deſſen Anblick wir uns erholen von dem Unwillen über den elenden Geiſt der Zeit, und der uns durch „die angeborne Farbe der Entſchließung von keines Gedankens Bläſſe angekränkelt“, wie jeder urſprüngliche Ton voller Naturkraft erquickt.

Weibliche Charaktere.

Die Elektra in Sophocles Elektra.

Sophocles hat uns in zwei der herrlichſten Geſtalten die weibliche Größe und ſittliche Energie verſinnlicht, in der Antigone und Elektra. *) Er iſt in der Schöpfung dieſer Geſtalten eben ſo ſehr der Dichter, welcher, wie jeder Poet, das tiefſte Geiſtes- und Gemüthsleben des Zeitalters und des Volks, dem er angehört, ideal dargeſtellt hat, als auch durch dieſes Pathos, weil daſſelbe ein der menſchlichen Natur überhaupt immanentes iſt, ein ewiges Intereſſe befriedigt hat. Antigone und Elektra ſind in Bezug auf die Subſtanz ihres Empfindens und Wollens unter allen Sophocleiſchen Figuren vielleicht diejenigen, welche, wie tief ſie auch in der griechiſchen Anſchauung wurzeln, doch zugleich am freieſten über der nur nationalen Denk- und Anſchauungsweiſe ſchweben, alſo das allgemeinſte menſchliche Intereſſe darbieten. Iſt auch unſere Vorſtellung über die religiöſe Nothwendigkeit der Beerdigung im Intereſſe des Dahingeſchiedenen eine andere, als bei den Griechen, kann alſo dieſelbe Veranlaſſung auch heute nicht mehr ein ſolches ſittliches Pathos aufopfernder Schweſterliebe hervortreiben, ſo iſt doch die ſchweſter-

---

*) Beide Geſtalten galten ſchon den Alten als Gipfel der tragiſchen Kunſt des Sophocles, wie ſie namentlich Dioskorides (Anthol. Pal. VII, 37 extr.) ausdrücklich bezeichnet. Vergl. Bernhardi, Grundriß der Griechiſchen Literatur. II. S. 805.

liche Pietät für den geliebten Bruder, die aufopfernde Hingebung für ſein Wohl ein ewiges, von der Denkweiſe eines beſtimmten Zeitalters unabhängiges Pathos. Der Herzſchlag dieſer weiblichen Geſtalten wird daher ſo lange empfunden werden, als die Pietät in der Familie, dieſe urſprüngliche, aus dem Grunde des natürlichen Verhältniſſes ſich erhebende ſittliche Empfindung, im Menſchengeſchlechte lebendig iſt. Die Kunſt kann daher auch dieſes Pathos in den mannigfaltigſten Formen wiederholen, und unter den verſchiedenſten Bedingungen immer wieder darſtellen, und dennoch darin immer wieder neu und ſchöpferiſch erſcheinen; denn iſt auch die Subſtanz dieſer Empfindung eine uralte, ſo vermag die Art ihres Ausdrucks, die Tiefe, in der ſich dieſelbe vor uns ausbreitet, die Erfindung der Verhältniſſe und Konflikte, unter denen ſie ſich entfaltet, uns doch immer wieder aufs neue zu feſſeln.

In Sophocles hat die weibliche Pietät ihren reichſten und edelſten Ausdruck gefunden; er iſt in demſelben Sinne als ihr Schöpfer zu nennen, als Shakespeare für die Leidenſchaft der Liebe in den Geſtalten Romeo's und Julia's den höchſten dichteriſchen Ausdruck geſchaffen hat. Auch in der Darſtellung einer beſtimmten Leidenſchaft wird ſich in der Geſchichte der Poeſie immer ein Höhepunkt nachweiſen laſſen, auf welchem die Verſinnlichung derſelben den erſchöpfendſten Ausdruck gewonnen hat, welcher dadurch zu einem Typus und gleichſam zum abſoluten Maaßſtab für alle folgenden Schöpfungen der Art geworden iſt. So wie die Idee des Olympiſchen Jupiters und ſeiner königlichen Gemahlin Juno durch Phidias und Polyclet den höchſten idealen Ausdruck gefunden hat, welcher dieſe Göttergeſtalten zum objektiven Typus für alle Zeiten gemacht hat, ſo hat in gleichem Sinne das Pathos der weiblichen Pietät in der Antigone und Elektra des Sophocles die erſchöpfendſte Verkörperung gewonnen. Wir können ſie, nur natürlich modificirt nach der Gattung der Kunſt, welcher ſie angehören, nicht minder als objektiven, uns bei allen ähnlichen Geſtalten als Maaßſtab vorſchwebenden dramatiſchen Typus dieſer Empfindung bezeichnen.

Der Boden der beiden Geſtalten, der Antigone und Elektra, iſt der gleiche; es iſt die Familienliebe, die Pietät, welche zu vertreten recht eigentlich des Weibes Sache und ſeine Ehre iſt. Beide ſind von der Gewalt dieſer einen ſittlichen Empfindung völlig durchdrungen; ſie iſt ihr Leib und Leben. Dadurch tragen ſie die reale Möglichkeit in ſich tragiſche Geſtalten zu werden; deren erſte Bedingung die iſt, erfüllt zu ſein von der Gewalt einer den ganzen Menſchen bewegenden Empfindung. Tragiſch wird die Geſtalt erſt durch den Konflikt, in welchen ſie entweder von Hauſe aus verſetzt iſt, oder in den ſie durch ihr Handeln erſt geräth. Denn durch den Konflikt wächſt die Geſtalt zu ihrer Größe; er iſt der Boden, der ſie trägt und nährt; der Kampf erſt nöthigt ſie ihre Widerſtandskraft und die Energie ihres Pathos zu bewähren. Der Kampf ſtählt daher die tragiſchen Individualitäten und läßt uns die Tiefe ihrer Empfindung ganz erkennen. Wir werden dadurch nämlich erſt inne, daß, ſo ſehr wir auch dem Menſchen die Freiheit des Handelns in Abſtrakto zugeben müſſen, grade diejenigen Geſtalten die ergreifendſte Gewalt über uns ausüben, welche uns ihr Empfinden und Denken mit der Kraft und Unwandelbarkeit einer Naturnothwendigkeit aufdringen. Dadurch aber wirken ſolche Geſtalten furchtbar, daß wir ſie jeder noch ſo wohlgemeinten Reflexion und Mahnung ſpotten und ſich darüber nur zu neuer Thatkraft erheben ſehn. Je mehr wir durch die Art, wie die dramatiſchen Geſtalten ſich vor uns entfalten, die Anſchauung eines Nicht-anders-Könnens, einer zur innern Nothwendigkeit gewordenen freien Selbſtbeſtimmung gewinnen, deſto großartiger, feſſelnder und ihres Gleichen überragender erſcheinen uns dieſelben. Dieſe Gedanken dringen ſich uns bei der Vergegenwärtigung der Antigone, wie der Elektra des Sophocles unwillführlich auf.

Sie ſind die beredteſte Bewährung des Geſagten. Was uns in der Einfachheit ihres Denkens und Handelns, worin wir ſie ſich bewegen ſehn, ſo unwiderſtehlich ergreift und erhebt, iſt, daß wir in ihnen große, über das gewöhnliche Maaß des Menſchlichen weit hervorragende Charaktere vor uns haben, welche eine einzige Idee trägt, deren Bruſt erfüllt iſt von einem einzigen Gefühle, das ſie mit Todesmuth beſeelt und ihr Denken und Handeln in das völligſte Gleichgewicht ſetzt.

Beide Geſtalten, die großen Säulen tiefſter Pietät, theilen außer dieſer gemeinſamen Wurzel, der ſie erwachſen ſind, auch noch das miteinander, daß jede derſelben das Moment der verſtändigen Reflerion und der menſchlichen Beſonnenheit, welche ſich mißbilligend und mahnend gegen jede ausſchließliche Leidenſchaft kehren, in einer beſondern dramatiſchen Figur zur Seite hat. Dies iſt eine weſentliche Schönheit der Kompoſition, weil dadurch die urſprüngliche Kraft des Pathos der Heldinnen weſentlich erhöht wird. Es iſt dies ein Zug von hohem poetiſchen Werthe. Antigone hat die Jsmene, Elektra die Chryſothemis zur Seite, welche Beide dazu dienen, die Unwiderſtehlichkeit und die heroiſche Kraft des Pathos in der Antigone, wie in der Elektra in das volle Licht zu ſetzen. Beide wirken daher weſentlich dazu mit, uns das Maaß für die Energie der Leidenſchaft zu geben, indem ſich daſſelbe durch den Vergleich mit der zwar liebevollen, aber thatloſen Empfindung und der zwar verſtändigen, aber ohnmächtigen Reflerion der beiden Schweſtern, beſonders heraushebt. Durch die der Antigone und Elektra zur Seite geſetzten weiblichen Geſtalten tritt ferner erſt das Uebermenſchliche, d. h. das über das gewöhnliche Maaß des Menſchlichen Hinausgehende, in den Heldinnen der Tragödie in ſeiner tragiſchen Gewalt vor uns hin. Denn Jsmene und Chryſothemis repräſentiren die allgemein menſchliche Betrachtung des Weibes in Bezug auf die ſittlichen Verhältniſſe, in welche Antigone und Elektra verſetzt ſind; ſie ſind der Ausdruck der zwar empfindungsvollen, aber vor dem Aeußerſten der That zurückbebenden weiblichen Natur.*) In Ismene und Chryſothemis ſteht daher das Bewußtſein der Schranke des weiblichen Geſchlechts, wie ſich ſolche nach dem gang und gäben Geſetze darſtellt, lebendig vor uns; ſie ſind die treue und doch ideale Verſinnlichung eines Standpunktes, welcher der tägliche des Lebens iſt, gleichwie das Gemeingut aller gutgearteten weiblichen Naturen, der uns aber weder durch die Größe über uns ſelbſt erhebt, noch uns erſchüttert. Der Standpunkt, welchen Ismene und Chryſothemis vertreten, kann daher niemals eine tragiſche Frucht erzeugen, denn er ſchließt ja, eben weil er ſich ſeiner Schwäche bewußt iſt und vor jedem unmäßigen Handeln eine Scheu hat, auch das Beharren im Widerſtand aus. Ismene und Chryſothemis verhalten ſich daher zu Antigone und Elektra etwa wie nach Plato die menſchliche Beſonnenheit zum göttlichen Wahnſinn. So wenig das Unbedingte, die Idee, durch die nur menſchliche Beſonnenheit, nach platoniſcher Anſchauung, unſer Beſitz wird, ſondern es dazu des überſinnlichen freien Aufſchwungs bedarf, welchen der Philoſoph mit dem Namen des göttlichen Wahnſinns bezeichnet, eben ſo wenig können die menſchliche Reflexion und die menſchliche Beſonnenheit in der Erwägung und Vergleichung der weiblichen Kraft mit ihren Wünſchen, ſich zu einem alle Erwägung abbrechenden, nur von der Idee der Pietät getragenem Muthe der That aufſchwingen. In den Augen der Ismene, wie der Chryſothemis erſcheinen daher Antigone und Elektra als maaßloſe, Unmögliches erſtrebende, die Schranken der Weiblichkeit verkennende Naturen; eine nothwendige Konſequenz, weil jene durch den Standpunkt der verſtändigen Reflexion unfähig ſind, die Tiefe eines Pathos zu begreifen, welches ſich ganz an eine Idee aufgiebt. Dieſer Gegenſatz, welchen der Dichter ſo kunſtvoll und ſo fein in beiden Tragödien gezeichnet hat, der in der Elektra wenigſtens ganz der freien Phantaſie des Dichters angehört,*) iſt zugleich in Betreff des Gedankens ein allgemeiner, durch alle Zeiten durchgreifender und immer wiederkehrender; denn er drückt, wie wir gezeigt, das Verhältniß des endlichen Reflexionsſtandpunkts zur unbedingten Hingebung an die Idee im Gebiete der Sittlichkeit aus. Beide ſind ſchlechthin von einander geſchieden, weil ſie auf ganz unterſchiedenen Grundlagen beruhen; daher auch von der erſteren zur letzteren keine Brücke geſchlagen werden kann. Daraus folgt, daß der Standpunkt, welchen Ismene und Chryſothemis im Gegenſatz zur Antigone und Elektra vertreten, den erſteren nicht etwa als eine Schuld anzurechnen iſt, denn er iſt ein in der verſtändigen und beſonnenen Auffaſſung der Verhältniſſe, in der Vergleichung der individuellen Schwäche mit den Forderungen zur That, alſo im Gefühl des Mißverhältniſſes zwiſchen Wünſchen und Können begründeter. Wer innerhalb des Kreiſes dieſer Reflexionen ſteht, wem ſie als die letzte entſcheidende Kategorie gelten, der iſt dadurch eben unfähig, dieſelbe durch eine alle endlichen Reflexionen überflügelnde Thatkraft zu durchbrechen. Dies Unvermögen iſt daher nicht ſowohl ein ſittlicher Mangel des Individuums, der weſentlich auf dem Widerſpruche ſeines Erkennens und Vollbringens, ſeiner Einſicht und ſeines Wollens beruht, ſondern vielmehr das Reſultat des geſammten Standpunkts, der auf der verſtändigen Reflexion beruht, das in den Augen des Individuums Unmögliche und Unausführbare auch nicht zu wollen. Es folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß, da dieſer Standpunkt der beſonnenen Reflexion ſich nicht zur unbedingten und rückſichtsloſen Anerkennung der zu vollbringenden That erheben kann, er auch in keine tragiſche Schuld hinein zu gerathen vermag. Denn die Schuld iſt das nothwendige Ergebniß des rückſichtsloſen Willens, des alle verſtändigen Reflexionen verachtenden Pathos. Es iſt daher das Vorrecht der Antigone, wie der Elektra, im Gegenſatz gegen Ismene und Chryſothemis, Schuldige zu ſein, weil die Schuld eine Konſequenz ihres ſittlichen Pathos iſt. Die Letzteren gehn rein heraus aus dieſem Streit, ihre Seele hält „ſich rein im reinen Elemente," aber ſie ſind eben darum auch keines tragiſchen Intereſſes fähig; ſie ſind in aller ihrer Schuldloſigkeit doch ein unendlich geringerer Ausdruck der menſchlichen Hoheit und Größe, als die ſchuldigen Geſtalten Antigone und Elektra.*)

---

*) Schon der Scholiaſt hat bei dem erſten Verſe der Chryſothemis die Bemerkung gemacht, daß der Dichter der Antigone und Elektra, als den leidenſchaftlichen Charakteren, die ſanften Gegenſätze der Ismene und Chryſothemis gegenuber geſtellt habe, um durch dieſen Kontraſt das Drama zu heben. Ottfried Müller (Geſchichte der griechiſchen Literatur II. S. 118) bezeichnet die beiden Letzteren als Bilder einer ſanften Weiblichkeit. Dies iſt allerdings wahr, aber der Gegenſatz iſt damit noch durchaus nicht auf ſeine tiefe Bedeutung und ſeinen Gedankengehalt zurückgeführt, wie wir dies oben verſucht haben

---

*) Die Chryſothemis iſt keine durch die Sage uns überlieferte Geſtalt, ſondern nur aus dem Bedürfniß der dichteriſchen Kompoſition hervorgegangen, daher auch weder Aeſchylus in den Choëphoren, noch Euripides in ſeine Elektra dieſe Geſtalt aufgenommen haben.

---

*) Wir können hier nicht weiter eingehn auf den allerdings nicht abzuleugnenden Unterſchied, der, bei aller Gemeinſamkeit des Standpunkts doch zwiſchen Ismene und Chryſothemis ſtatt findet, da dies zu ſehr außerhalb unſerer Aufgabe liegt. Ismene iſt offenbar eine edlere, tiefer empfindende Natur, als Chryſothemis. In Letzterer tritt die Rückſicht auf die Verhältniſſe, in die ſie verſetzt iſt, die Furcht ihre Lage zu verſchlimmern, vielmehr in den Vordergrund. Ueberall durchzieht die Chryſothemis die Beſorgniß, durch Widerſetzlichkeit gegen die Machthaber die Vortheile ihrer Stellung einzubüßen; darum ſieht ſie in dem Thun der Elektra nur ſträfliche Unbeſonnenheit; ja, ſie verſteht ſich ſogar dazu, das von der Mutter ihr aufgetragene Todtenopfer dem Vater zu bringen, ohne die Unſittlichkeit ſolchen Begehrens geltend zu machen. Erſt der eindringlichen Mahnung der Elektra weicht ſie. Aber indem ſie nachgiebt, wie voller Beſorgniß iſt ſie, ob Niemand in der Nähe ſie belauſchen könne. Ja, in dem Augenblicke der höchſten Aufregung, als ſie Spuren des Oreſtes glaubt entdeckt zu haben, iſt ſie ſo übermäßig beſonnen, jeden Laut zu hemmen und nur durch Freudenthränen ſich Luft zu machen. Genug, überall fügt ſich

Es gehört zu den feinſten Zügen dichteriſcher Kompoſition des Alterthums, die beiden, als Folie für die tragiſche Gewalt der Antigone und Elektra dienenden Schweſtern Ismene und Chryſothemis ſo geſtaltet zu haben, daß ſie uns von ihrem Standpunkte aus das Gefühl ihres Rechts aufdringen, indem ſie uns den allgemeinen Gedanken, daß ſie nur Frauen ſind, „ohnmächtig gegen Männer in den Kampf zu gehn“ verſinnlichen. Ihre Schranke erſcheint daher als die Schranke der weiblichen Natur überhaupt, während Antigone und Elektra die Schranke der weiblichen Schwäche durchbrechen und des Ares Kraft in ſich aufnehmen. Die erſteren ſind daher normale Frauen, welche das allgemeine Bewußtſein des Geſchlechts, ſo zu ſagen das Gefühl ihrer Gattung repräſentiren, die Letzteren gehn über das allgemeine Geſetz ihrer Gattung hinaus und ſind dadurch ungemeine, große, furchtbar wirkende Geſtalten.

Der Dichter hat die beiden Jungfrauen, Ismene und Chryſothemis, mit dem vollen Gefühl der Pietät ausgeſtattet; ſie theilen die Empfindung ihrer großartigen Schweſtern ſo weit, daß auch Ismene von der Härte und der Grauſamkeit des Herrſcher-Befehls, Chryſothemis von der Schmach ihrer und der Schweſter Lage ſchmerzlich bewegt iſt; aber im Bewußtſein, daß ſie als Weiber gezeugt wurden und nicht als Männer, bekämpfen ſie die kühnen Entſchlüſſe der Schweſtern. Hätte ſie uns

---

Chryſothemis dem Unvermeidlichen, denn ſie hält Unterwerfung unter die Gewaltigen für die ſicherſte Gewähr, ſich ihre äußerlich erträgliche Lage zu erhalten. Ismene iſt dagegen in ihrer Weigerung von Hauſe aus ſittlich höher geſtellt, als Chryſothemis; ſie beruft ſich auf das Geſetz, dem man Gehorſam ſchulde, und daß es dem Weibe nicht zieme der öffentlichen Gewalt zu widerſtreben. Was ſie aber ganz beſonders höher ſtellt, iſt, daß ſie, nachdem die Schweſter die That bekannt hat, bereit iſt ſich für dieſelbe zu opfern und, obgleich nicht Theilnehmerin der Uebertretung des Gebots, dennoch alle Folgen derſelben mit auf ſich nehmen will. Dieſe Aufopferungsfähigkeit ſtellt Ismene unſerm Gemüth entſchieden näher, als die mehr aus Ruckſicht auf das ihr Nützliche ſich beſtimmende Chryſothemis.

der Dichter für die Geſetze der Pietät nicht warm empfindend dargeſtellt, ſo könnten ſie für die heroiſchen Jungfrauen niemals eine Folie ſein; wir würden uns von ihnen, als nicht weiblich fühlenden, als ſittlich ſtumpfen Individuen abwenden. So aber beſchränken ſie ſich auf den thatloſen Schmerz, auf die Wehmuth der Klage, und ſind eben deshalb die beredten Abmahner von dem Aeußerſten der That, von der rückſichtsloſen Leidenſchaft.

Da die heroiſchen Schweſtern aus dem unabweislichen Pathos heraus handeln, und getrieben durch eine Art dämoniſcher Gewalt dem Zuge ihrer großartigen Natur folgen, unbekümmert um alle Folgen, die ſie treffen können, ſo müſſen ſie ſich auch folgerecht gegen den Standpunkt der nicht heroiſchen Schweſtern leidenſchaftlich kehren. Denn ſie können ihrer Natur nach darin nur den Ausdruck ſittlicher Feigheit erblicken, indem ſie zu ſehr von dem abſoluten Recht ihres Pathos erfüllt ſind, um gegen die Denk- und Empfindungsweiſe der Schweſtern gerecht zu ſein. Die Herbheit, ja Bitterkeit, zu der Beide, Antigone, wie Elektra, gegen Ismene und Chryſothemis fortgehn, iſt nur die Konſequenz eines Pathos, welches an die durch gleiche Pflicht gebundenen auch die Forderung der gleichen Leidenſchaft und der gleichen Rückſichtsloſigkeit ſtellt. Daher ſpricht natürlich aus Antigone's und Elektra's Reden der ſittliche Unwille gegen die Schweſtern, während dieſe den aufgeregten Heroinen, die beſonnene, nur in wenigen Momenten an eine Gereiztheit ſtreifende Mahnung entgegenſetzen. Denn die von dem Extreme der Leidenſchaft und der gefahrvollen That ſich ſcheu abwendenden Jungfrauen können wohl, weil ſie den allgemeinen Boden der Pietät mit den Schweſtern theilen, den Heroismus derſelben als den Ausdruck eines ſittlichen Pathos anerkennen, und dennoch zugleich ihr Verhalten nutzlos und thöricht finden, während umgekehrt Antigone und Elektra ſich von den Schweſtern durch eine tiefe Kluft geſchieden fühlen, weil ſie in der Abmahnung derſelben nur ſittliche Feigheit erblicken.

Dies ſind die aus dem Gedanken des in beiden Tragödien durchgeführten Gegenſatzes ſich ergebenden Konſequenzen, welche für die dichteriſche Kunſt des Sophocles das größte Zeugniß geben, weil ſie beweiſen, daß die poetiſche Kompoſition in der Darſtellnng dieſes Verhältniſſes den Charakter einer innern Nothwendigkeit an ſich trägt. Wir wenden uns nun zur Entwicklung der Elektra insbeſondere. Ihren gemeinſamen Boden mit der Antigone deſſelben Dichters haben wir bereits berührt. Die Verhältniſſe, in welche Beide verſetzt ſind, bedingen ihren Unterſchied. Antigone iſt von Hauſe aus durch den Befehl Kreons, den Bruder, Polyneikes unbeerdigt zu laſſen, auf die Oppoſition durch die That gewieſen; ſie kann nicht zögern und auf Hülfe warten; die That ruht ganz und gar auf ihren Schultern. Sie tritt daher ſogleich mit dem beſtimmten Entſchluß, das Verbot des Herrſchers zu übertreten, vor uns hin; ſie unternimmt die That gleich darauf allein, da Ismene die Theilnahme daran verweigert, und zwar ohne ſich über die Folgen der That zu täuſchen. Sie nimmt dieſelben alſo von Hauſe aus in ihrem ganzen Umfange auf ſich. Sie weiß, daß der Tod ihrer harrt, aber auch, daß ſie nicht anders kann, weil ſie „den Unteren längere Zeit gefallen muß, als den Oberen.“ Antigone kündigt ſich daher gleich durch den beſtimmteſten Willen an; ihre Reden athmen alle den Ton ernſteſter und feſteſter Entſchloſſenheit; ſie hat die Bedenken, die etwa in ihr aufgetaucht ſein mögen, alle ſchon in den Abgrund ihres Gemüths verſenkt. Ihr Pathos ſtellt ſich daher vor ihrer That nur in kurzen, gedrungenen, die Nothwendigkeit ihrer Handlung als unabweisbar und mit Bitterkeit gegen Ismene behauptenden Sätzen dar. Erſt nach vollbrachter That, als es gilt, dieſelbe vor dem Verkünder des Verbots zu rechtfertigen, da ergießt ſich ihr Pathos in den vollen Strom feuriger, großartiger Beredſamkeit. Anders bei der Elektra. Dieſe iſt nicht, wie Antigone, von Hauſe aus auf die Nothwendigkeit einer Tod bringenden That gewieſen, ſondern in die ſchmachvolle Lage einer ſittlich gemißhandelten, von den Mördern ihres hohen Vaters abhängigen, durch die Frechheit der Mutter unabläſſig verletzten Tochter verſetzt. Dies bedingt daher auch eine ganz andere Weiſe ihr ſittliches Pathos zu offenbaren, als bei der Antigone. Elektra iſt im Gegenſatze der Antigone zum Dulden verurtheilt; ihre Hoffnung auf Oreſte's Erſcheinen iſt ihr einziger Halt; mit ihm den Vater zu rächen ihr einziger Troſt. Dadurch erſcheint Elektra vom Beginn der Tragödie an zur Paſſivität des Klagens gewieſen. Soll dieſe Rolle des Klagens und des Verwünſchens aber nicht einförmig und undramatiſch werden, ſo muß dieſem Erguß eine ſolche Energie, ein ſolcher Schwung der Phantaſie gegeben werden, daß wir durch die Macht des Gemüths, welches uns aus dem Erguß ihres Schmerzes entgegendringt, gefeſſelt und aus dem Klaggeſange ſchon die heroiſche Natur heraushören, welche in jedem Augenblicke entſchloſſen iſt, auch das Wort durch die That zu beſiegeln. Dies iſt das erſte Moment, wodurch Elektra, obgleich zunächſt nur auf den lyriſchen Erguß des Schmerzes und des Abſcheues gewieſen und dadurch bei ihrem Auftreten dramatiſch betrachtet im Nachtheil gegen Antigone, uns doch über die bloße Paſſivität des Klagens erhebt. Dazu kommt aber noch, daß Elektra durch den ungehemmten Erguß ihres Schmerzes und ihres Abſcheues gegen die Verbrecher auch einen ſittlichen Muth offenbart. Denn ganz der Willkühr der verbrecheriſchen Herrſcher Preis gegeben, ſetzt ſie gleichwohl ihrer tiefen Empörung, wie ihrem Schmerze keine Schranke, ſie trotzt alſo durch ihre Klagen den Herrſchern, ſie ſpottet gleichſam ihrer Gewalt, indem ſie unerſchöpflich iſt in dem Erguß ihres Wehs, und wenigſtens durch die einzige Waffe, welche ihr vergönnt iſt, ihre rückſichtsloſe Verachtung der Gebieter bethätigen will. Dadurch gewinnen dieſe Klag- und Zornesergüſſe eine ſittliche Bedeutung, die Worte werden zu Thaten, da Elektra ſich durch ſie dem Haſſe der Herrſcher freiwillig ausſetzt.

Dieſe Momente verleihen den lyriſchen Ergüſſen der Elektra einen großartigen, heroiſchen Charakter; ſie brechen wie ein Bergſtrom mit einer durch nichts zu hemmenden Gewalt aus dem Innern hervor und gewinnen ſo den Ausdruck des Dämoniſchen. Elektra kann ſich im Schmerze, wie im Abſcheu gegen die Verbrecher nicht ſättigen; ſie empfindet in den ihr immer von neuem entſtrömenden Fluthen des Leidens ſogar eine gewiſſe Befriedigung; der Schmerz wird ihr Kleinod, das ſie als den einzigen, treu gebliebenen Freund umfaßt; „durch Klagen wird die Klage zum Genuß.“ Die erſten Ergüſſe der Elektra, die wir gleich bei ihrem Erſcheinen vernehmen, machen uns den Eindruck des Uebergewaltigen, das durch keine Reflexion, keine Mahnung, kein Troſteswort gebannt werden kann; es ſind Wogen, welche gegen die Wirklichkeit, in welche Elektra verſetzt iſt, brauſend ſchlagen, ohne ſie erſchüttern zu können. Die Recitation dieſer Lyrik iſt daher ſo ſchwierig, weil ſie uns weſentlich den Eindruck übermenſchlicher, vom Willen gar nicht mehr abhängiger Gewalten des Gemüths geben ſoll. Erſt dadurch gewinnen ſie einen dramatiſchen Charakter. Die Recitation der lyriſchen Ergüſſe der Elektra kann daher nicht großartig und ſchwungreich genug ſein; denn durch ſie müſſen wir das Bild der dämoniſchen Jungfrau gewinnen, „in der Ares wohnt,“ wie in Männern, die uns in den Klagen ſogar die Gewißheit der todesmuthigen That aufdringt. Daß die Erzeugung dieſes Eindrucks auch die tiefe Abſicht des Dichters geweſen iſt, beweiſt die Stellung der Elektra zum Chor in dieſer erſten Scene. Elektra beginnt in anapäſtiſchen Rhythmen, wodurch uns ſogleich das Bild großer Aufregung gegeben wird. Sie faßt darin den Kern ihres Leidens, die Ermordung ihres hohen Vaters zuſammen. Das ganze anapäſtiſche Syſtem iſt das kunſtreiche Abbild des ſich immer neugebärenden Schmerzes, der ſich nicht erſättigt, ſondern nach immer neuen Formen ringt, um das Wehe des Gemüths und den Wunſch nach Rache auszuſprechen. Elektra iſt ſtolz auf ihren Jammer, den ſie nicht hemmen will, weil er ihre einzige Waffe und die einzige Sühne für den grauſamen Mord des Vaters iſt. Der Chor hat der Elektra gegenüber die Rolle des verſtändigen Mahners, des beſchwichtigenden Freundes. Gegen ihn hebt ſich aber grade der Schmerzenserguß der Elektra, als Ausdruck unabweisbarer Nothwendigkeit ab. Das Troſtwort, welches der Chor ihr zuruft, hat ihr Verſtand ihr auch ſchon zugeraunt, aber es treibt ſie eine dämoniſche Gewalt ihren Jammer zu ergießen. Der Chor verhält ſich in dieſem ganzen Wechſelgeſang zu Elektra, wie die verſtändige Reflexion zur Energie der Empfindung. Die erſtere iſt gegen die Gewalt der letzteren immer ohnmächtig, ja, ſie ſinkt ſelbſt zu Gemeinplätzen herunter. Die Wahrheiten des Chors ſind daher nur troſtloſe, allgemeine Reflexionen, welche der Verſtand der Elektra längſt bei ſich anerkannt hat, während ihr Gemüth doch nicht laſſen will und kann, dem Schmerz immer von neuem Geſtalt zu geben. Der Chor iſt daher in dieſem Wechſelgeſang weſentlich die Folie für die dämoniſche Gewalt, welche ſich im Schmerz der Elektra ankündigt. Elektra macht gegen den Chor die Seligkeit ihres Schmerzes geltend; jene Geſtalten unvergänglichen, maßloſen Jammers, die Itys klagende Prokne und Niobe erſcheinen ihr wie durch Schmerz geweihte Götterbilder, an deren Anſchauung ſie ſich aufrichtet, wie an einer Troſt gewährenden Gottheit.*) Der Schmerz der Elektra wird gleichſam zu einem Kultus

---

*) Wir beziehn uns auf die Worte der Elektra:

Doch mir beſeligt das Herz die erſeufzende
Itys, ja, ewig den Itys beklagende,
Trauer nur athmende Botin des Donnerers.
O, wie gleich den Göttern erſcheinſt du mir Niobe, Dulderin,
Du, der im Felſengrabe
Stets Thränen fließen.

Wir citiren die zur Belebung und Beſtätigung der im Texte ausgeſprochenen Gedanken nöthigen Stellen nach der Ueberſetzung von F. Fritze, welche uns grade zur Hand iſt, und größtentheils den Sinn des Originals treu der Klage; ihre Ergüſſe ſind ein Auf- und Abwogen von Schmerz und Rachegefühl. Der erſtere ſteigert ſich zum Ausdruck der Verzweiflung, das letztere zum Fluch gegen die Verbrecher. Der Chor weiſt mahnend endlich darauf hin, daß Elektra durch den maaßloſen Schmerzensruf ihr eignes Loos verſchlimmere, daß ſie die Mächtigen reize; aber ſie beruft ſich, ſolcher Mahnung gegenüber, auf die innere Nothwendigkeit, ihren Schmerzen Luft zu machen, ja, ſie empfindet in dieſer Nothwendigkeit das Geſetz ihres Lebens.*) Elektra ſteht in furchtbarer Einſamkeit mit ihrem Schmerze da; von dem wohlmeinenden, befreundeten Chore in ihrer Tiefe nicht verſtanden und von den verbrecheriſchen Herrſchern durch die ewige Mahnung an den Mord des Vaters zu immer neuem Fluche getrieben. Die Concentration einer einzigen Empfindung iſt vielleicht niemals mit einer ſolchen Gewalt, mit einer ſo aller Beſchwichtigung ſpottenden Energie gezeichnet worden, als in der Elektra. Sie geht nach dem Wechſelgeſang aus den lyriſchen Rhythmen in den Trimeter über. Dies muß auch in der Recitation als eine endlich zur ruhigern Rede abwogende, zur Erzählung ſich endlich ſammelnde Bewegung des Gemüths dargeſtellt werden. Man wird daher in der erſten großen Rede der Elektra unmittelbar nach dem Wechſelgeſang die

---

und klar wiedergiebt. Ueber ſeine Umwandlung des Trimeter in den fünffüßigen Jambus zum Zweck der dramatiſchen Darſtellung iſt hier nicht der Ort zu entſcheiden.

*) Auf die Mahnung des Chors: „O verletze mit Groll nimmer die Mächtigen," erwiedert Elektra:

Mich zwang mein Leid dazu, mein Leid.
Ich weiß! — klar iſt mein Zorn mir.

Und gegen das Ende der Strophe ſagt Elektra, jeden Troſt des Chors abweiſend:

So halte nun, halte den Troſt zurück,
Denn feſt in dem Herzen beſchloſſen ſteht:
Nimmer vergönne vom Leiden ich Ruhe mir,
Und unendlich weint das Auge.

lyriſche Aufregung noch nachſchwingen hören, die ſich nun endlich, aber nicht kampflos, zur Rede ſammelt. Erſt mit dieſer auseinanderlegenden Schilderung des Aegiſthos und der Klytemneſtra, wie der Behandlung, welcher ſie Preis gegeben, und der Frechheit der Frevlerin, iſt das großartige Bild der Elektra ganz vor unſere Phantaſie getreten.*) Es bleibt von nun an durch alle folgenden Scenen in dem Ausdruck ihres koloſſalen Schmerzes und ihrer maaßloſen Aufregung vor unſerer Seele gegenwärtig.

Der Charakter der Elektra empfängt nun durch den Gegenſatz der jetzt auftretenden Chryſothemis, welche Grabopfer aus dem Hauſe trägt, um ſie für die Klytemneſtra dem gemordeten Vater zu weihen, eine neue Beleuchtung. Der Chryſothemis gegenüber ſteigert ſich die Stimmung der Elektra zur heſtigen Oppoſition gegen das zahme Dulden, gegen die Verzichtung auf den offenen Haß, gegen die Beſchränkung der Liebe auf den frommen Wunſch, ohne den Muth der That. Der Standpunkt der Chryſothemis iſt oben bereits nach ſeiner weſentlichen Bedeutung und nach ſeiner gemeinſamen Grundlage mit dem der Ismene entwickelt worden. Hier individualiſirt ſich derſelbe nur nach dem konkreten Verhältniß, in welches ſie verſetzt iſt. Es handelt ſich daher bei der Chryſothemis, nicht wie bei der Ismene und der Antigone, um die Abmahnung von einer Handlung, welche verboten iſt und den Tod bringt, ſondern um eine Abmahnung von dem unabläſſigen Zürnen, welches Chryſothemis unnütz ſchilt und um den Rath, den Schein des Handelns zu vermeiden, alſo ſchweigend den Herrſchern zu gehorchen. Gegen dieſe Mahnung reagiren nun der Zorn und der Abſcheu der Elektra. Gegen die Chryſothemis entfaltet die Jungfrau das ſittliche Recht ihres Zorns gegen die Frevler, ſelbſt wenn er vergeblich iſt, weil ſie nur dadurch in Einheit mit ſich ſelbſt verharren kann. Ihr Zorn iſt die unabläſſige Proteſtation gegen das verübte Verbrechen. Dieſer Affekt iſt aber auch zugleich That, weil er den ganzen Umfang der Folgen auf ſich nimmt, das ruhige Dulden dagegen eine ſtillſchweigende Anerkennung der Verhältniſſe, welches zugleich den Vortheil der Gemeinſchaft mit den Frevlern genießt. Dieſer Gegenſatz der Elektra gegen die Chryſothemis zeigt uns die ſittliche Stärke der Erſteren. Der Chryſothemis gegenüber, welche ſich den Verhältniſſen fügt und dafür ein beſſeres äußeres Schickſal eintauſcht, erſcheint uns die Klage der Elektra, ihr Schmerz, durch den ſie allein ihr Leben empfindet, beſonders großartig und erſchütternd. Der endliche Verſtand und die proſaiſche Reflexion werden ſich auf die Seite der Chryſothemis ſchlagen, weil ſie, geſtellt zwiſchen einen ohnmächtigen Schmerz und die Regel der Klugheit, den Mächtigen nicht zu reizen die Letztere zur Richtſchnur ihres Handelns macht, ohne doch gradezu ihre Geſinnung aufzuopfern. Chryſothemis findet ſich mit dem Schmerze, wie mit der Entrüſtung gleichſam ab; ſie giebt ihnen ſo viel, als es ſich mit der Klugheit verträgt und beſchwichtigt ſich mit der Unmöglichkeit, ſelbſt etwas ändern zu können. Elektra iſt aber dadurch in ihrem Schmerz, wie in ihrem Abſcheu heroiſch, daß ſie, entſagend jedem Vortheil, den das Schweigen gewährt, jede äußere Widerwärtigkeit, jeden Mangel erträgt, nur um ihrem Schmerz freien Lauf zu laſſen. So iſt ihr der Schmerz über den hingemordeten Vater, wie der Abſcheu vor den Frevlern gleichſam zur Religion geworden, die ſie durch jegliche Berührung mit den Letzteren zu entheiligen fürchtet. Dieſer Gegenſatz zwiſchen Elektra und Chryſothemis, der Gegenſatz eines durch Klugheit beſchränkten und eines alle Folgen auf ſich nehmenden rückſichtsloſen Schmerzes, entfaltet ſich nun auch in höchſter dramatiſcher Lebendigkeit durch die Dialektik ſcharfer Antitheſen, welche in dem Wechſel der Vertheidigung und Anklage alle Konſequenzen dieſes Gegenſatzes erſchöpfen. Elektra bewährt den Gedanken, daß die Tiefe des Lebens nach der Größe des Schmerzes gemeſſen werden muß, welchen das erſtere in ſich zu tragen fähig iſt. Da Chryſothemis der Schweſter ein furchtbares Schickſal, das ihrer von den Frevlern harrt,*) drohend zeigt, wofern ſie nicht dem Leid gebiete, ſo gewinnen die Erwiederungen der Elektra durch ſolche Ausſicht um ſo mehr einen heroiſchen Charakter; ihre Entgegnungen ſind Worte erhabenen Trotzes, den ſie der Klugheit entgegen ſtellt. Die Hoheit des Sinns der Elektra übt aber doch auch ſelbſt über die furchtſame Chryſothemis eine gewiſſe Macht aus. Dies iſt der Sieg der höhern großartigen Natur, der ſich bis auf einen gewiſſen Grad die geringere und ſchwächere ſelbſt nicht entziehn kann, ſobald die letztere einmal in den Kreis der erſteren getreten iſt. Das Opfer, welches Klytemneſtra, durch ein Traumgeſicht geſchreckt, dem Grabe Agamemnons zur Abwehr der Gefahr durch Chryſothemis zu bringen beſchloſſen hat, wird durch der Elektra beredtes Wort vereitelt und an ſeiner Stelle das ſchmerzlich ſüße Liebeszeichen der Kinder dargebracht. Da, wo es gilt die Pietät in ihre Rechte einzuſetzen, ſie über jedes Bedenken triumphiren zu laſſen, ſteht der Elektra eine Fülle von Beredſamkeit zu Gebote; ſie gebietet in ſolchen Augenblicken gleichſam über den ganzen Umfang ihrer Geiſteskraft; ihr großartiger Schmerz, die Tiefen ihrer Pietät, reichen ihr die Waffen des Worts, wodurch ſie ſelbſt Chryſothemis rührt und ihren Entſchluß ändert. Ein einziges, den ganzen Menſchen durchdringendes Gefühl übt in tiefen Naturen eine wahrhaft befruchtende Kraft aus. Gedanken und Worte ſtrömen ihnen im Augenblicke aus dem tiefen Schacht der Empfindung zu und bewältigen ſelbſt diejenigen, welche, ſich ſelbſt überlaſſen, auch vor dem geringſten gewagten Entſchluß zurückbeben.

---

*) Der Dichter giebt in dieſer Schilderung der Klytemneſtra mit weiſer Abſicht alle die Züge, welche dieſelbe uns ſittlich recht verächtlich und es begreiflich machen, wie zwiſchen Mutter und Tochter jedes Band zerriſſen, wie alles Unrecht, alle Schuld auf Seiten der erſteren iſt. Beſonders treten die ſchamloſe Frechheit, mit der ſie des Verbrechens ſpottet, und die ſchmachvolle Behandlung der Elektra als Grundzüge hervor. Die ganze Zeichnung der Klytemneſtra iſt überhaupt mit großer Kunſt gemacht und ſowohl auf die Totalwirkung, als auf die Haltung der Elektra vortreflich berechnet. Mit Ausnahme einer einzigen, weiter unten anzudeutenden mütterlichen Regung iſt ſie durchgängig eine herzloſe, verhärtete Natur, in welcher jeder Strahl ſittlicher Scheu erloſchen ſcheint. Auch das Opfer, was ſie dem Apollo zu bringen befiehlt, um ſich von der Angſt des zweideutigen Traumbildes zu löſen, iſt ein Zeugniß ihres frechen, gottloſen Sinnes. Selbſt Chryſothemis geſteht ihre Härte ein, und iſt vor ihr in Furcht, die ſie ja auch der Schweſter einflößen möchte. Alle dieſe Züge zuſammengenommen ſind die beredteſte Rechtfertigung des tiefen Abſcheues, der in Elektra gegen die Mutter lebendig iſt, und welcher durch die Herzloſigkeit der Letzteren immer wieder angefacht wird. Dadurch wird auch der Hohn der Elektra gegen die Mutter begreiflich. Wir beben vor der erſteren nicht, als vor einem entweihten Weſen zurück; was der Fall wäre, hätte der Dichter der Klytemneſtra nur einen Zug ſittlicher Scheu, oder tiefen mütterlichen Empfindens geliehen.

---

*) Chryſothemis entdeckt der Elektra, worauf die Herrſcher ſinnen:

Sie wollen, wenn dies Klagen du nicht ſtillſt,
Dich dahin ſenden, wo der Sonne Glanz
Du nimmer ſchauſt. Lebendig ſollſt du, tief
In dunkler Gruft, von dieſem Land entfernt,
Dein Unglück jammern.

Das erſte Zuſammentreffen der Elektra mit Chryſothemis brachte den Gegenſatz des Standpunkts Beider zur vollſtändigen Entwicklung und dient beſonders dazu uns das heroiſche Princip in dem Schmerze der Elektra darzulegen. Das Zuſammentreffen der Elektra mit der Klytemneſtra, welches demnächſt folgt, hat dagegen die Bedeutung, den Heroismus des Widerſtandes der erſteren auch durch den offen eingeſtandenen Abſcheu gegen die mächtigen Gewalthaber zu bethätigen. Die tragiſche Geſtalt der Elektra iſt damit in ein neues Stadium getreten. Der Schmerz der Elektra wird gleichſam durch das Feuer des Kampfes gehärtet. Die Klagen, welche dieſelbe in der erſten Scene zu ihrer ſubjektiven Genugthuung aus ihrer Bruſt ergießt, welche in der Scene mit Chryſothemis ihre Kraft und Innerlichkeit im Gegenſatz der oberflächlichen, rückſichtsvollen

Trauer, als das abſolute Recht eines tief verwundeten Gemüths offenbaren, bewähren in der Begegnung mit Klytemneſtra ihren großartigen heroiſchen Charakter, indem ſie den Mächtigen ſelbſt ins Angeſicht ertönen und furchtlos der Gefahr des Todes trotzen. Die Scene zwiſchen Elektra und Klytemneſtra, welche, wie wir eben angedeutet, ein weſentlicher Fortſchritt in der Entfaltung des Charakters der Elektra iſt, übt aber inſofern auch eine rückwirkende Kraft auf das Verſtändniß des großen lyriſchen Klaggeſangs der Elektra aus, als ſich dieſer, je weiter wir vordringen, immer mehr als der volle Strom einer großen, von einem einzigen edlen Schmerze beherrſchten, einer einzigen Empfindung geweihten Natur darſtellt. Dies iſt der organiſche Fortſchritt in der Entfaltung ſolcher und ähnlicher Geſtalten, daß ſich der urſprüngliche Ausdruck der Empfindung durch den Fortgang der dramatiſchen Bewegung in ſeiner Aechtheit und ethiſchen Stärke bewährt. Erſt indem wir Elektra in erhabenem Trotze, mit kühnem, vernichtenden Vorwurf, der Klytemneſtra gegenüber ſehn, empfinden wir auch die Threnodien des Anfangs, als den tiefſten Ausdruck einer in ihrer Trauer unbeugſamen, charakterſtarken Natur.

Schon aus der erſten Rede der Klytemneſtra, welche mit harten Vorwürfen gegen Elektra beginnt, erfahren wir, wie Elektra ihrer Verachtung der Machthaber gegen die Mutter kein Hehl habe, ja, daß ſie ſich in immer neuen Vorwürfen erſättigt. Klytemneſtra ſucht dann das Recht ihrer That, als Sühne für die durch den Vater geopferte Tochter, Iphigenia, darzuſtellen. Sie erklärt nur die hartherzige Opferung der Tochter an den Vater gerächt zu haben. Elektra aber faßt die verbrecheriſche That der Mutter nach ihrem rein unſittlichen Grunde auf, ſie zeigt der Mutter, daß nur die frevelhafte Luſt zu Aegiſthos, nicht die Mutterliebe, ſie zu dem Verbrechen getrieben, daß die Opferung der Iphigenia allein durch der Artemis Willen, wegen einer übermüthigen Verletzung der Göttin über Agamemnon verhängt worden ſei. Doch ſtellt ſich Elektra in ihrer Gegenrede auch ganz in den Kreis der Argumente Klytemneſtras, und kehrt dieſelben mit einer furchtbaren Dialektik gegen die Urheberin des Mordes.*) Elektra iſt in ihrer Erwiederung eben ſo ſtreng als kühn, kein Zug kindlicher Regung blitzt durch die finſtere Nacht ihres Unwillens und ihres bitteren Zornes. Jegliches Band zwiſchen Mutter und Tochter iſt zerriſſen.**) Man fühlt es der gewaltigen Rede der Elektra an, daß ſie ſich zu immer neuen Schlägen aufrichtet, und daß ihr Herz ſich in dieſen Strom von Vorwürfen erleichtert. Mit dieſer, die Klytemneſtra zu dem heftigſten Zorne aufſtachelnde Rede hat Elektra das letzte Stadium der Oppoſition gegen den Zuſtand, an den ſie gekettet iſt, erreicht. Das Bild der furchtbaren Einſamkeit ihres gigantiſchen Schmerzes mitten in der Welt der Verbrechen und des ohnmächtigen, ſchlaffen Mitleids hat ſich vor uns erhoben.

Die entſetzliche Kataſtrophe für Elektra naht. Der Erzieher bringt die Nachricht von Oreſtes Tode. Der Schmerz Elektras faßt ſich in kurzen, gewichtigen Sätzen von epigrammatiſcher

---

*) Wir haben namentlich die Worte der Elektra zur Mutter gegenwärtig:

Sieh dich vor, daß du
Aufſtellend ſolch ein Recht den Menſchen, nicht
Dir ſelber aufſtellſt Reue nur und Schmach.
Denn ſo wir einen für den andern tödten,
Stirbſt Du zuerſt, wenn Du Dein Recht empfängſt.

**) Es iſt ein ſchöner Zug des Dichters, daß er der Elektra ſelbſt das Bewußtſein zutheilt, durch ihre Schmähung der Mutter über alles Maaß hinauszugehen, aber durch Werke der erſteren zu ſolchem Thun getrieben zu werden. Sie ſagt zu Klytemneſtra:

So wiſſe denn, daß Scham mich drob erfüllt,
Auch wenn es Dir nicht ſcheint, ich fühle wohl,
Ich handle, wie es meinem Alter nicht
Noch mir geziemt, doch Deiner Feindſchaft Haß,
Und Deine Werke zwingen mit Gewalt
Mich ja zu ſolchem Thun; denn von Verruchten
Lernt ſich gar gründlich die verruchte That.

Kraft zuſammen; er drückt mit zu gewaltiger Laſt auf Elektra, um ſich in einen Strom der Rede ergießen zu können. Der furchtbare Hohn gegen die Mutter, welche durch dieſe Nachricht auf einmal ſich dem Rächer des Frevels entzogen fühlt, *) und der Ausdruck des verzweiflungsvollen Schmerzes ringen in Elektras Worten miteinander. Sobald Elektra ſich allein ſieht, ſpricht ſie ihren unendlichen Schmerz über die ganze Größe ihres Verluſtes mit durchdringender Kraft aus. Der Mutter Nähe ſchien ihr Entweihung einer ſolchen Klage. Nun folgt der Wechſelgeſang Elektras und des Chors. Der Anblick der Klytemneſtra gab der Elektra die Spannkraft, ihrem Schmerze die Farbe des bitteren Hohnes gegen die Mutter zu verleihen. Dem Chore gegenüber äußert ſich der Schmerz der Elektra in ſeiner ganzen auflöſenden Gewalt. Es ſind ſparſame Wehrufe, in die ſich ihr Schmerz zuſammenfaßt, durch welche ſich die Größe deſſelben aber nur um ſo erſchütternder malt. Aber dieſer Abgrund des Schmerzes iſt zugleich auch die Geburtsſtätte der Erhebung. Die unerſchöpfliche Kraft der Elektra bekundet ſich gerade darin, daß ihr ſelbſt der höchſte Schmerz zu einer Quelle innerer Sammlung und eines neuen Aufſchwungs des Gemüths wird. Der Schmerz der Elektra iſt gleichſam der Schooß, aus dem ihr immer ein neues tieferes Leben erblüht, und aus dem jetzt die leidende, dul-

---

*) Auch in der Zeichnung der Klytemneſtra hat uns Sophokles, um die Nachtſeite der menſchlichen Natur doch durch einen Strahl der Menſchlichkeit zu erhellen, dieſelbe einen Moment von dem mütterlichen Gefühle uberraſcht gezeigt, ähnlich dem britiſchen Dichter, welcher der Lady Macbeth bekanntlich mitten in der Ausubung des Verbrechens einen menſchlichen Zug leiht, indem ſie ſagt: „Hätte Dunkan nicht geglichen meinem Vater, wie er ſchlief, ſo hätt' ichs ſelbſt gethan.“ So läßt Sophocles die freche Klytemneſtra nach der Erzählung von Oreſtes Tode ausrufen:

O Zeus, was hör' ich! Nenn' ich das erwünſcht?
Nenn' ich es hart, doch heilſam? — Ach wie ſchmerzlich,
Daß mir der Meinen Tod das Leben wahrt.

Gleich darauf kehrt allerdings der alte freche Sinn zurück, mit welchem ſie den Tod des Sohnes preiſt, weil er ſie von Furcht befreit.

dende Jungfrau ſich zur Heldin aufrichtet. Zum zweiten Mal führt ſie der Dichter mit Chryſothemis zuſammen. Dieſe erſcheint mit der Freudenbotſchaft vom Leben und der Nähe Oreſts. Elektra reißt ſie ſchnell aus ihrer Täuſchung heraus. Aber ſchon in der Art, wie dieſelbe den Tod des Bruders ankündigt, liegt die düſtere Hinweiſung darauf, daß die That, welche früher dem Bruder zugetheilt war, jetzt auf ihre Schultern gewälzt ſei.*) Der Ausdruck gewinnt durch ſeine Kürze etwas Furchtbares. Man ſoll es ihm anfühlen, daß Elektra mit ſich einig iſt, daß ihr der Entſchluß aus der Tiefe des Schmerzes als ein Retter aufgeſtiegen, daß ein Wendepunkt ihres Geſchickes eingetreten iſt. Sie fühlt ſich ſelbſt ſtark genug, das Werk der Rache zu vollbringen, das Oreſt, dem Manne, auszuführen nicht beſchieden war. Chryſothemis ſoll mit der Schweſter Aegiſtos tödten. Wie ſie dem Bruder hülfreiche Hand geleiſtet hätte beim rächenden Mord, ſo ſoll Chryſothemis jetzt der Elektra ein Gleiches thun. Letztere ruft die Theilnahme der Chryſothemis in einer, alle Gründe aus göttlichem und menſchlichem Recht erſchöpfenden Rede auf. Die Größe, ja die Furchtbarkeit des Gedankens, den ſie ins Werk richten will, ſtählt die gewaltige Jungfrau. Mit hoher Geiſteskraft legt ſie das Recht zur That der Chryſothemis in hinreißender Rede an das Herz. Auf der einen Seite gewiſſer Tod, da Aegiſthos ihr Geſchlecht zu eigener Rettung vertilgen müſſe, auf der andern Seite des Vaters und des Bruders Segen bei den Unteren, des Volkes Beifall, und der weithintönende Ruhm für die von dem Schwe-

---

*) Dies liegt ſchon angedeutet in den erſten Worten, in welchen Elektra die Gewißheit von Oreſtes Tode der Chryſothemis verkündigt:

Er ſtarb, Unſel'ge! — Und von ihm entſchwand
Dir jede Rettung; — blick' auf ihn nicht mehr.

Und bald darauf deutet ſie noch beſtimmter auf ihre Abſicht hin, in den Worten:

So ſteht es Dir! — Doch wenn Du mir gehorchſt,
Kannſt Du die Laſt von allem Kummer löſen

ſterpaar vollbrachten That. Chryſothemis beharrt, dieſem Aufruf zum Handeln gegenüber, in ihrer Weigerung, wie Ismene gegen Antigone, indem ſie Weiber ſeien und nicht Männer; alſo Gewalt mit Gewalt zu begegnen, ihnen nicht fromme und nütze. Das Geſetz der Klugheit, in der Ausſicht auf ein wahrſcheinliches Mißlingen der That, und die ſelbſtſüchtige Furcht vor dem eigenen Untergang ſind die letzten entſcheidenden Kategorien der Chryſothemis.*) Dieſer Gegenſatz entwickelt ſich nun, wie in der erſten Unterredung der beiden Schweſtern, zu einem heftigen Kampf wechſelnder Antitheſen, welche die Kluft zwiſchen den Standpunkt der beiden Schweſtern nur noch weiter öffnen.**)

Es iſt hier nun der Ort, den Entſchluß der Elektra ſelbſt Hand an das Werk zu legen, als durchaus in der Natur dieſes Charakters und der ganzen Kompoſition liegend, mit Wenigem nachzuweiſen. Man hat in dieſer Wendung bisweilen eine Verletzung der Weiblichkeit erblicken wollen, ein Vorwurf, der inſoforn ſchon ganz unbeſtimmt iſt, als man dabei ſtillſchweigend das Weſen der Weiblichkeit nach einem ganz ſubjectiven Maaßſtabe mißt. Allerdings iſt es nach der Chryſothemis Standpunkt unweiblich, ſelbſt die Rache zu vollziehen; aber Chryſothemis repräſentirt auch nur das von Rückſichten, ſelbſtſüchtigen Befürchtungen und Klugheitsregeln geleitete Weib, das um jeden Preis ſich erhalten, und ihre Lage ſo erträglich als möglich machen will, ohne doch den Vorwurf der Impietät gegen den Vater geradezu auf ſich zu laden. Elektra erſcheint dagegen von Hauſe aus, als ein das normale Maaß der Weiblichkeit weit überſchreitendes Weſen, welche uns daher durch ſich ſelbſt einen ganz andern Maaßſtab der Beurtheilung aufdringt. Je größer und gigantiſcher uns überhaupt eine Geſtalt entgegentritt, deſto mehr zwingt ſie uns den allgemeinen Maaßſtab der Gattung aufzugeben, und ſie nach ſich ſelbſt zu meſſen. So Elektra. Sie iſt in der ungeheuren Energie ihres Schmerzes, ihrer ſittlichen Entrüſtung, ihrer Reſignation auf jeden Genuß des Lebens, auf jede Verbeſſerung ihres Zuſtandes, wenn ſie ihrem Schmerz nur einen Augenblick Gewalt anthun ſollte, ſo ſehr über ihres Gleichen erhaben, daß ſie jeden nur von der Gattung hergenommenen Maaßſtab zurückweiſt. Aber ſie iſt deshalb nicht Mannweib, kein heroiſches Zwittergeſchöpf, an welche nur darum der Maaßſtab des Weibes nicht gelegt werden kann, weil ſie aufgehört hat, weiblich zu empfinden. Im Gegentheil. Die Wurzeln des Empfindens, wie des Denkens ſind in Elektra durchaus weiblicher Natur. Die Pietät beherrſcht ſie durch und durch; nur die Kräfte, welche dieſe ſittliche Gewalt in ihr aufruft, ſind gewaltiger, ihre Aeußerungen daher leidenſchaftlicher in der Liebe, wie im Haß, im Schmerz, wie im Abſcheu, als bei Andern. Elektra hat in der Energie ihres Empfindens etwas den Elementen Verwandtes; ſo unzerſtückelt, ſo unzerſetzt erſcheint die Lebenskraft, die Pietät, welche ſie treibt. Alle ihre Affekte des Schmerzes, wie des Abſcheu's, gewinnen aber erſt die höchſte Beglaubigung ihrer Wahrheit durch den Muth zur That, durch den freien Entſchluß, ſich ſelbſt an die Ausführung des Rechts zu ſetzen. Elektra iſt aber darin durchaus weiblich, daß ſie von Hauſe aus, dem Manne dies Gebiet des Handelns, den Vollzug der Rache einräumt. Darum harrt ſie ſo ſehnſuchtsvoll des Bruders; weil mit ihm auch der Tag der Rache kommt. Sie hat alſo ſehr wohl das Bewußtſein deſſen, was des Mannes, und was des Weibes iſt. Als ſie ſich aber der einzigen Hoffnung beraubt ſieht, mit ihrem Schmerz und ihrem Haß ganz auf ſich gewieſen iſt, gebiert ihr kühner Geiſt auch den Entſchluß, des Mannes Amt zu übernehmen. Ihrem Gemüthe iſt die Beſtrafung des Frevlers eine abſolute Nothwendigkeit. Nachdem durch den Tod des Bruders das natürliche Organ zur Vollziehung der Rache vernichtet iſt, tritt ſie an ſeine Stelle, weil die Sühne des an den Vater begangenen Verbrechens ihr heilige Pflicht iſt. Gerade daß Elektra entſchloſſen iſt, das Aeußerſte ſelbſt zu vollbringen, daß ſie ſich ſelbſt allen Gefahren der That blosgeben will, beweiſt, daß ihr der Schmerz und die Rache heilig geworden ſind. Erſt der unabänderliche, durch die Gegenrede der Chryſothemis nur noch mehr geſtählte Entſchluß zur That giebt den erſchütternden Klagen der Elektra die höchſte Weihe, weil wir das Wort erſt dann wahrhaft als den tiefſten Ausdruck der Innerlichkeit anerkennen, wenn es ſich durch die That zu bewähren vermag. Wie der Charakter der Elektra angelegt iſt, ſo erſcheint der Akt derſelben, nach der ihr gewordenen Nachricht von Oreſtes Tode, allein die That der Rache zu vollbringen, ein in der Natur derſelben tief begründeter Zug, und nur der nothwendige Ausdruck ihrer großartigen, durch Schmerz geweihten Perſönlichkeit.*) Es iſt ein tiefer Zug des Dichters, daß Elektra, als ſie die Schweſter zur Theilnahme an der That der Rache aufruft, nur des an Aegiſthos zu vollziehenden Mordes gedenkt, nicht aber der Mutter. Dadurch wird einmal der Entſchluß heroiſcher, weil Gefahr bringender, und zugleich menſchlicher. Denn ſo ſehr auch jedes Band der Pietät zwiſchen Klytemneſtra und Elektra zerriſſen iſt, ſo würde es uns doch als ein unweiblicher Zug mehr empören, als erſchüttern, aus der Tochter Munde den Muttermord verkündigen zu hören. Darum vernehmen wir nur des Aegiſthos Namen, als den zum Tode beſtimmten. Ob die Rache auch noch ein anderes Opfer heiſche, wird in ein wohlthuendes Dunkel gehüllt.

---

*) Vor Allem drückt ſie dies in den charakteriſtiſchen Worten aus:

Wer möchte nun, beſchließt er, ſolchen Mann
Zu morden, ungekränkt der Schmach entfliehn?
Sieh zu, daß wir im Leiden größeres Leid
Nicht ärndten, wenn man ſolche Reden hört.
In nichts befreit es, nimmer nützt es uns,
Wenn wir mit edlem Nachruhm ſchimpflich ſterben.

**) Dieſe Kluft in der Lebensanſchauung der beiden Schweſtern, welche ſich in dem ganzen Dialog vor uns aufthut, erweitert der Dichter in den letzten Antitheſen bis zur völligen Aufhebung jeder Gemeinſamkeit der Geſinnung. Chryſothemis ſagt:

Zu prüfen ſcheinſt Du meiner Worte keins!
Elektra: Schon längſt, nicht heut erſt, halt' ich dies für Recht.
Chryſothemis: So geh' ich nun, denn Du bezwingſt Dich nicht,
Mein Wort zu loben, ich — nicht Deinen Sinn.
Elektra: So geh! Denn nimmer werd' ich Dir gehorchen,
Und bäteſt Du mich noch ſo ſehr, denn Thorheit
Verräth es, Eitlem ſelber nachzujagen.

---

*) Selbſt der Chor, obgleich ſeiner Natur nach ſonſt immer dem Extrem abgewandt, und von dem Aeußerſten abmahnend, erkennt nach dieſer Scene zwiſchen Elektra und Chryſothemis die hohe Sittlichkeit und die Größe der Erſtern an, da ſie durch dieſen Entſchluß zur That der Rache

Indeſſen erſcheinen Oreſt und Pylades mit der Urne des todtgeſagten Bruders, eine Scene, welche für Elektra den ungeheuren Umſchwung aus der Nacht des Unglücks zur hellſten Freude vorbereitet. Elektra wird bei dem Anblick der Urne von der höchſten Wehmuth ergriffen, und ergießt dieſen tiefen Schmerz vor uns in die ſeelenvollſten Klagen. Dieſer Erguß hat vorzugsweiſe den Charakter des Elegiſchen. Es iſt nicht, wie bei ihrem erſten Auftreten, jene gewaltige Zornesfluth, die immer

---

bewieſen hat, wie ſie kein anderes Geſetz kenne, als die Ehrfurcht vor Zeus. Es iſt von großer Schönheit in der Compoſition, daß uns unmittelbar nach der Scene, in welcher Elektra ſich ſelbſt zur Vollziehung der Rache geweiht hat, alſo nach einer ſolchen Spannung unſeres Gemüths, der Chor durch ſeine Wünſche, Betrachtungen und Anerkennung der Hoheit der Elektra uns theils beruhigt, theils jede Reflexion, als ob Elektra den Boden des Weibes verlaſſen habe, von uns entfernt. Vor Allem geſchieht dies in den Schlußworten des Chorgeſanges:

In Macht, Reichthum und Glück
Magſt Du über Deine Feinde thronen, wie
Nun Du im Elende darbſt!
Denn wenn auch Leid tief Dich jetzt niederbeugt, o Tochter,
So fand ich ſtets Dich doch dem ergeben,
Was uns erwuchs als höchſtes Geſetz:
Der Götter Ehrfurcht war ſtets Dir heilig.

neu aus dem Gemüth hervordringt, ſondern ein in tiefe Wehmuth aufgelöſter Schmerz; Elektra iſt hier ganz Weib, und vom Weh des Verluſtes durchzittert, welches nur momentan die furchtbare Erinnerung an die Mutter durchzuckt. Man ſieht, daß der Dichter die Elektra alle Scalen des Schmerzes, alle Formen der Klage durchlaufen läßt. Der ſittliche Schmerz iſt die Subſtanz der Elektra, welcher, vermöge ſeiner Kraft, eine Fülle von Aeſten und Zweigen treibt, aber von der Wurzel bis zur Krone in aller Mannigfaltigkeit doch ſtets ein und derſelbige iſt. Dadurch erſcheint Elektra recht eigentlich als das Meiſterſtück des Schmerzes.

Dieſem Erguß folgt der in den lebhafteſten Wechſel der Rede und Gegenrede übergehender, die Spannung des Gemüths herrlich verſinnlichende Dialog zwiſchen Oreſt und Elektra, durch welchen Letztere von dem auftauchenden Zweifel von Oreſtes Tode raſch bis zur ſeligſten Gewißheit ſeiner Gegenwart erhoben wird. Die unzweifelhafte Wahrheit, daß Oreſt vor ihr ſteht, übermannt Elektra; ſie kann ſich jetzt, wie damals, als ſie ſeinen Tod erfuhr, nur zu einzelnen Rufen des Entzückens ſammeln. Die höchſten Spitzen plötzlichen Weh's und plötzlicher Freude üben auf die ſo geiſtesſtarke, des Worts ſo mächtige Elektra, einen überwältigenden Eindruck aus. Auch hierin hat der Dichter nicht vergeſſen, uns die tiefe Wurzel des Weibes zu zeigen. Bald aber ſammelt ſich Elektra zum lyriſchen Erguß ihres Entzückens. In Oreſtes Erſcheinen erkennt ſie das Wallen der Götter. Es iſt, als ob durch des Oreſtes Anblick jeder andere Gedanke, ſelbſt der der Rache, momentan aus ihr hinweggetilgt iſt; ſo ganz und gar lebt ſie nur in ihm und durch ihn. Erſt Oreſtes mahnt ſie vom Ueberſchwänglichen der Rede ab und dringt auf das was Noth iſt zu ihrer Sicherheit.*) Erſt dieſe

---

*) Oreſt ſagt nach dem lyriſchen Erguſſe der Elektra zu derſelben:

Dies Ueberſchwängliche der Rede laß,
Nicht, wie die Mutter frevle, lehre mich,

Mahnung giebt Elektra ſich ſelber wieder. Man ſieht, auch in der Art, wie der plötzliche Umſchwung des Geſchicks von Elektra empfunden wird, iſt ſie ganz Weib, ganz Empfindung. Iſt doch derjenige erſchienen, dem Elektra allein jetzt das Werk der Rache überlaſſen kann. Um keine Seite der pietätsvollen Empfindung der Elektra unberührt zu laſſen, führt der Dichter unmittelbar nach dieſer Scene den Erzieher herbei, zunächſt um die der Freude Hingegebenen zur Vorſicht, wie zur Beſchleunigung der That zu mahnen. Als Elektra in dem fremden Manne den erkennt, welcher den Oreſt nach der Ermordung des Vaters nach Phocis hin gerettet, bricht ein Strom des Entzückens und der Dankbarkeit aus ihr hervor. Man ſieht, welch' einen Reichthum des Gemüths für alle Verhältniſſe der Pietät der Dichter der Elektra zugetheilt hat.

Die furchtbare Kataſtrophe der Rache naht. Die Männer gehn zu ihrer Vollziehung in das Haus. Elektra fleht zu den Göttern um ihren gnädigen Beiſtand, damit kund werde, daß die Götter für ruchloſe That Erwiederung gewähren. Der ganz kurze, nur aus einer Strophe und Gegenſtrophe beſtehende Chorgeſang verſinnlicht die Spannung des Gemüths, und deutet auf den Vollzug der düſtern That hin. Elektra kehrt aus dem Hauſe zurück; ſie iſt in fieberhafter Aufregung; weiß ſie doch was im Werke iſt! Auch ſoll Aegiſthos unvorhergeſehenes Nahen verhindert werden. Da tönt der Schrei im Hauſe. Elektra horcht auf. Alle ihre Nerven ſind geſpannt. Vor ihrem Geiſte ſchwebt nur die tief empfundene Schmach und der am Vater vollbrachte Mord. Aus dieſer aufgeregteſten Erinnerung an den Frevel bricht, gleichſam wie ein dämoniſcher Laut, die grauenhafte Mahnung zur Doppelung des Schlages her-

---

Nicht wie des Hauſes Vatergut Aegiſthos
Erſchöpft, vergeudet, ſinnlos ausgeſtreut.
Durch Worte wird die Gunſt der Zeit verſcheucht.

vor.*) Elektra iſt in dieſem Momente außer ſich. Die höchſte Spannung des Gemüths, die Furcht vor einem Mißlingen der That, das lebendige Gefühl erlittner Schmach, alles dies zuſammengenommen verſetzt die Elektra in einen Zuſtand, aus welchem dieſe über das Maaß der weiblichen Natur hinausgehenden Worte ertönen. Sie müſſen daher wie ein halb unfreiwillig ausgeſtoßener Ruf zu uns dringen. Es iſt ein einziges Wort, in welchem ſich der Dämon der Maaßloſigkeit des Haſſes ankündigt, ohne daß dies dem Charakter der Elektra widerſpricht. Unmittelbar darauf hat Elektra nur den Wunſch, daß derſelbe Schlag auch den Aegiſthos möchte getroffen haben.**) Auch nach der Ankündigung des Oreſt, daß der Uebermuth der Mutter Elektra nicht mehr beſchimpfen werde, erwiedert Elektra nichts. Fern iſt jeder Laut des Schmerzes, wie der Freude. Jener Ruf während der That erſcheint uns nur wie der Schrei einer bis zur dämoniſchen Wuth geſteigerten Natur. Darum ſchließt der Dichter dieſen Abgrund des Gemüths augenblicklich, nachdem er ſich einen Augenblick vor uns geöffnet hat.

Mit Aegiſthos Ankunft, der völlig ſorglos und in der freudigen Gewißheit von Oreſtes Tode erſcheint, kehrt in Elektra die volle Beſonnenheit zurück. Die kurzen, doppelſinnigen Antworten, welche ſie dem fragenden Aegiſthos giebt, ſind der Ausdruck ihrer Ueberlegenheit, mit welcher ſie über der blutigen Kataſtrophe ſteht, denn ihren Worten wohnt die furchtbare Ironie eines Doppelſinns bei, welche den ſorgloſen nur noch ſorgloſer macht, und ihn den Wiſſenden zugleich als das unrettbare Opfer bezeichnet. Ihr Ton wird daher auch etwas von jener Ruhe zeigen, unter welcher ein Vulkan kocht. Dieſe tragiſche Ironie ſteigert ſich noch, als die Thore des Palaſtes ſich öffnen und Oreſt und Pylades neben der verhüllten Leiche der Klytemneſtra erſcheinen. Die Enthüllung erſt reißt den Aegiſthos aus ſeinem Wahne und zeigt ihm auch gleich den Abgrund, der ihn empfangen ſoll. Die beginnende Wechſelrede zwiſchen Oreſt und Aegiſthos unterbricht Elektra, indem ſie zu ungeſäumter That auffordert. Denn jeder Augenblick Aufſchub ſchließt ihr die Möglichkeit einer Vereitelung der Rache ein. Mit Aegiſthos Tod aber wird ihr erſt Linderung ihrer Noth.*) Nach dieſer Mahnung der Schweſter zwingen die Männer den Frevler in das Haus hinein, um ihn dort der verbrecheriſchen Gattin zuzugeſellen. Die Ausführung der That fällt dem männlichen Arm anheim, dem muthigen Weibe bleibt nur der Antrieb zur ſchnellen That. Die Vollbringung der Rache ſelbſt wird unſerm Auge entzogen. Wir ſcheiden nur mit der Gewißheit, daß auch Aegiſthos dem unbeugſamen Geſetze ſittlicher Vergeltung nicht entrinnen könne.

---

*) Wir meinen die furchtbaren Worte der Elektra auf den Ruf der Klytemneſtra: Weh! man erſchlägt mich! „Dopple, wenn Du kannſt, den Schlag!"

**) Klytemneſtra ruft: „Weh mir! noch einmal!" worauf Elektra erwiedert: „Wär' es doch Aegiſthos mit."

Der Charakter der Elektra iſt bei Sophocles zu ſeiner bei weitem höchſten poetiſchen Geltung und ſeiner entwickeltſten Darſtellung gekommen. In den Choëphoren des Aeſchylus iſt Oreſt der Mittelpunkt der Tragödie, nicht Elektra. Hier waltet überhaupt der Gedanke der Blutrache, welche in uralten Satzungen gegründet und die erſte unvollkommene Form iſt, wodurch die Verletzung des Rechts durch eine neue, aber gebotene Verletzung geſühnt wird. Charakteriſtik und dramatiſche Kompoſition erſcheinen in den Choëphoren, dem Kunſtcharakter des Aeſchylus gemäß, in viel größerer Einfachheit, als bei Sophocles. Die ganze Kataſtrophe iſt bei Aeſchylus mehr von ihrer furchtbaren Seite gefaßt, welche ſich ſymboliſch gleichſam ſchon durch den Schauplatz der Tragödie, das Grabmal des Agamemnon, ankündigt, welches uns Sophocles dagegen gänzlich entzogen hat. Auch hat bei Aeſchylus die That der Rache mehr, als bei Sophocles den Charakter einer Naturnothwendigkeit, indem Apollo ſelbſt, der den Mord an dem Gatten rächende Gott, es iſt, welcher die Vergeltung gebieteriſch von Oreſt fordert. Die Vollziehung der Rache weiſt bei Aeſchylus durch die Verwirrung, welche Oreſt nach vollbrachtem Morde ergreift, indem er die Erinnyen, als Rächer des Mutterblutes auf ſich losſtürmen ſieht, auf den neuen Kampf der beiden ſittlichen Gewalten hin, welche in Oreſt's Innerm ſelbſt ſchon ſtreiten; ein Kampf, welcher jetzt durch die göttlichen Vertreter dieſer Mächte geführt wird. Bei Sophocles ſchließt ſich dagegen die Tragödie ganz in ſich ab. Hier erſcheint die Vollbringung des Mordes an den Frevlern als die Eroberung der Freiheit, welche ſich Atreus Stamm nach unſäglichen Leiden endlich erkämpft hat,*) alſo als eine That, welche nicht noch auf eine neue Sühne hinausweiſt. Dies iſt in der ganzen Kompoſition begründet. Vom Standpunkt des Aeſchylus aus, wo Oreſt, als Organ des Gottes, das Werk der Rache ausführt, mit dem

---

*) Es ſind dies überhaupt die letzten Worte, welche Elektra in der Tragödie ſpricht:

Laß ihn nicht mehr reden,
Beim Zeus, o Bruder! — nicht die Worte dehnen!
Warum dem Böſewichte noch die Gunſt
Des Aufſchubs laſſen, wenn er ſterben ſoll!
Nun tödt ihn ſchnell, und wirf ihn Todtengräbern,
Wie Er mit Recht verdient, im Tode vor,
Entfernt von uns. Denn ſo allein nur wird
Mir Linderung von meiner alten Noth.

Man ſieht, der Dichter läßt ganz in Uebereinſtimmung mit der Compoſition der Geſtalt der Elektra dieſelbe mit einer herben Wendung ſcheiden, in der ſich auch im Augenblick vor der That der Zug tragiſcher Furchtbarkeit nicht verbirgt.

---

*) Denn die Tragödie ſchließt mit folgenden Worten des Chors:

O Atreus Stamm, wie erkämpfteſt Du Dir
Nach unſäglichen Leiden durch dieſen Sturm
Mühvoll doch endlich die Freiheit!

Bewußtſein, durch ſeinen Gehorſam gegen Apollo die Erinnyen, die Schützer der auf rein natürlichem Grunde ruhenden ſittlichen Verhältniſſe gegen ſich aufzuregen, iſt von Hauſe aus eine Colliſion gegeben, welche ihre Löſung fordert. Bei Sophocles rächen Elektra und Oreſt nicht nur den Mord des Agamemnon, ſondern den ganzen Umfang der Schmach, den die Geſchwiſter, vor Allen Elektra, erfahren haben. Daher iſt auch hier nicht, wie bei Aeſchylus, Oreſt, der Vollbringer der Dike, der Mittelpunkt, ſondern die gemißhandelte, herabgewürdigte, in ihren heiligſten Gefühlen unabläſſig verhöhnte Tochter. Durch ihre Empörung gegen die wachſende Frechheit der Verbrecher gewinnen wir die Anſchauung einer tiefen, ſittlichen Entartung der Machthaber, welche weit über die an Agamemnon vollbrachte That hinausreicht und daher auch nicht einen gleichen Rückſchlag im Gemüthe des Rächers, wie bei Aeſchylus, fordert.

Während Aeſchylus, ſeinem Plane gemäß, die Elektra gegen Oreſt zurücktreten läßt, da ihm Alles um die Darſtellung der ſittlichen Colliſion zu thun iſt, welche weſentlich in den vom Gott zum Rächer beſtimmten Oreſt fällt, ſo hat Euripides zwar, wie Sophocles die Elektra in ſeiner gleichnamigen Tragödie zum Mittelpunkt gemacht, iſt aber in ſeiner Zeichnung weit hinter der Idealität des Sophocles zurückgeblieben. Um neu zu ſein, blieb dem Euripides nichts weiter übrig, als die tiefen Schmerzen des Gemüths, das Seelenleiden der Sophocleiſchen Elektra durch ein Uebermaaß der äußeren Leiden zu überbieten. Euripides nimmt daher unſer Mitleiden vorzugsweiſe durch den elenden, unwürdigen Zuſtand in Anſpruch, in welchen er die Elektra verſetzt hat. Bei Euripides iſt Elektra die ſchmachvoll erniedrigte Königstochter, indem ſie Aegiſthos aus Furcht einem armen Bauersmann als Gattin zugetheilt hat. Das Bild des äußern Elends und der Noth wird hier zu einem Hauptmotiv für unſere Theilnahme gemacht. Darin aber liegt die Schwäche der künſtleriſchen Kompoſition. Bei Sophocles quillt unſer Mitleiden für Elektra weſentlich aus der Tiefe ihres Schmerzes und aus der ungeheuren Gewalt der ſittlichen Schmach, welche ſie durchleben muß. Der unkönigliche, äußere Zuſtand, in den ſie verſetzt iſt, erſcheint theils nur als ein beiher ſpielendes Moment, theils als eine freiwillig von der Königstochter gewählte Beſchränkung, indem ſie ſich um jeden Preis von der Gemeinſchaft mit den Machthabern fern halten will. Man würde indeſſen ſehr Unrecht thun, wenn man die Kunſt des Euripides gerade nach dieſer, zur Vergleichung freilich ſehr einladenden Tragödie meſſen wollte. Euripides hat unendlich Erſchütternderes, Tragiſcheres gedichtet, als ſeine Elektra. Denn dieſe zeigt uns nur die Vertauſchung der innern Leiden mit den äußern; ſie iſt das Abbild des gemeinen Lebens und nimmt daher vorzugsweiſe auch nur das oberflächliche Mitleid mit dem äußern Elend der Heldin in Anſpruch; während die Elektra des Sophocles ſich allein an unſere ſittliche Natur wendet, ſie aufregt, und alle anderen Waffen verſchmäht, um unſer Mitleid in Bewegung zu ſetzen. In der Vergleichung dieſer beiden Geſtalten beſtätigt ſich augenfälliger, als irgend wo der von Ariſtoteles ausgeſprochene Unterſchied der beiden Dichter, daß Sophocles die Menſchen bilde, wie ſie ſein ſollen, Euripides, wie ſie ſind. Denn die Sophocleiſche Elektra iſt das Abbild einer idealen Natur, in welcher das äußere, ſinnliche Leiden durch das Leiden des Gemüths unendlich überboten und ſo zu ſagen verzehrt wird, die Euripideiſche Elektra dagegen das Abbild der gewöhnlichen Naturen, wie ſie das tägliche Leben bietet, in welchen das Gefühl der äußern Noth das Gefühl für den ſittlichen Schmerz weit hinter ſich zurückläßt. Es liegt außer unſerm Zweck, die weitere Kompoſition der Elektra des Euripides im Vergleich mit der Sophocleiſchen weiter zu verfolgen; es konnte uns hier nur darauf ankommen, den Kern des Unterſchiedes in der Charakterbildung der beiden Elektren anzudeuten.

Conſtanze in Shakespeare's König Johann.

Wie in der eben von uns entwickelten Elektra die Pietät der Tochter und Schweſter das Pathos ihres ganzen Handelns und Denkens bildet, ſo iſt bei der Conſtanze, Arthurs Mutter im König Johann, die Mutterliebe die ſie bewegende Leidenſchaft. Dieſelbe tritt aber nicht in ihrer rein ſittlichen Geſtalt vor uns hin; ſie erſcheint nicht als die durch keine andere Elemente getrübte Pietät, wie in der Elektra die Liebe zum Vater und Bruder. Wir müſſen zum Verſtändniß des Charakters der Conſtanze daran erinnern, was wir oben bei der Entwickelung des Baſtards Faulconbridge geſagt haben, daß der König Johann ein großes Gemälde der ſelbſtſüchtigen Politik ſei, welche die höchſten Schichten der Geſellſchaft ergriffen habe und ſich vor Allen in dem Thun der Herrſcher darſtelle. Dieſes Element des Egoismus ſpielt nun auch in das Pathos der Mutterliebe der Conſtanze hinein und modifizirt weſentlich ihren Charakter. Denn die mütterliche Liebe der Conſtanze zu Arthur iſt vom Ehrgeiz der Fürſtin durchzogen, welche für ſich ſelbſt kämpft und in der leidenſchaftlichen Vertheidigung der Rechte des Knaben Arthur zugleich auch ihren Ehrgeiz befriedigt. Conſtanze iſt inſofern auch in den allgemeinen Strudel der Selbſtſucht hineingeriſſen, welcher die Fürſten und Machthaber alle im König Johann bewegt, als auch ihre leidenſchaftliche Liebe zum holden Arthur nicht frei iſt von einem egoiſtiſchen Charakter. Aber die Art, wie Conſtanze ihre Leidenſchaft vertritt, iſt ſo großartig und erſchütternd, daß ſie dadurch zu einer tragiſchen

Geſtalt wird. Gegen die kalten, ſelbſtſüchtigen Fürſten hebt ſich dieſe rieſenhafte Leidenſchaft herrlich ab. Denn in Conſtanze iſt die volle ungebrochene Naturkraft mächtig, in der alle Seiten des Geiſtes noch in ungeſchiedener Einheit wirken. Gerade in der Stärke, mit welcher die Fürſtin ihre Leidenſchaft verficht, in der jedes Maaßes ſpottenden Gewalt ihrer Empfindung, in der ſich unabläſſig überbietenden Kraft der Rede liegt die ſpecifiſche Schwere, die Ureigenthümlichkeit dieſes Charakters. Dem kalten, herzloſen, berechnenden Egoismus gegenüber, erhebt ſich in Conſtanze die Urgewalt der Leidenſchaft, welche daher auch die Keime ihrer Zerſtörung in ſich ſelbſt trägt. Wir bemerkten bereits in der Entwickelung des Baſtards, daß auch Conſtanze kein vollgültiges Recht zum Siege habe, weil ihr der Triumpf der Rechte des jungen Arthur ſelbſt wieder nur zur Befriedigung des Ehrgeizes gedient hätte, daß uns alſo in der Erhebung des Sohnes der Conſtanze auf den Thron von England durchaus noch keine Verſöhnung und keine Gewähr der Zukunft gegeben wäre, indem dann der Ehrgeiz nur in einer andern Geſtalt die Herrſchaft gewonnen hätte. Darum geht Conſtanze an ihrer Leidenſchaft zu Grunde, weil dieſelbe nicht eine durch und durch ſittliche und berechtigte iſt. Sie reibt ſich durch die Maaßloſigkeit ihrer Leidenſchaft auf, aber ihre Zerſtörung iſt keine Vernichtung einer nur unſchuldig Leidenden, ſondern das Reſultat einer gerade durch die Selbſtſucht ſo gränzenlos geſteigerten Leidenſchaftlichkeit. So durchdringen ſich im Pathos der Conſtanze Recht und Unrecht, und gerade dadurch iſt ſie tragiſch. Wir trauern nicht über das Verſchwinden der Fürſtin, weil ſie durch ihren Ehrgeiz jede ruhige Entwickelung des Staatslebens gehemmt hätte, und dennoch gewinnt die Tiefe des Gemüths, die Größe der Leidenſchaft, welche ſich in rieſigem Wachſen vor uns darſtellt, unſere lebhafteſte Theilnahme. Wir durchleben die alle Kräfte der Seele aufregende Leidenſchaft der Conſtanze mit, wir drücken mit ihr den Fürſten das Brandmal des Treubruchs ihres gegebenen Wortes auf, wir zittern mit ihr für das Geſchick des jungen Arthur, wir lieben mit ihr den holden Knaben, wir theilen ihre Verzweiflung, nachdem er ihr entriſſen und ſich in den Händen ſeines grauſamen Oheims befindet, und dennoch wünſchen wir im Intereſſe des Ganzen, im Intereſſe des öffentlichen Wohls, daß Conſtanze nicht zur Macht gelange; ja wir betrachten ſogar ihr Scheiden als eine Wohlthat für die innere Ruhe und das Gedeihen der öffentlichen Intereſſen. Jede mit einer übermenſchlichen Gewalt auf uns eindringende Leidenſchaft bannt uns unwillkührlich in ihren Zauberkreis und nöthigt uns alle Schmerzen und Schrecken des Innern mit zu durchleben. So wirkt auch Conſtanze weſentlich als eine *dämoniſche* Geſtalt, ausgerüſtet mit einer ungeheuren Gewalt der Empfindung und einer unverſieglichen Kraft der Phantaſie, welche aus der erſtern ſtets neue Waffen ſchmiedet, und einen Reichthum von immer neu ſich drängenden gigantiſchen Bildern ſchafft.

Conſtanze erſcheint vom erſten Augenblick ihres Auftretens an als ein Weib von höchſter Gereiztheit und von ehrgeiziger Spannung. Man fühlt ihrer erſten Rede ſogleich eine ſchmerzlich bewegte Vergangenheit an, welche ſie in dieſen aufgeregten Zuſtand verſetzt hat. Und auch in dieſer Beziehung hat uns Shakespeare den Geiſt der Geſchichte bewunderungswürdig wiedergegeben, indem er, da die früheren bittern Erlebniſſe der Conſtanze außerhalb der Tragödie lagen, dieſelbe doch ſo bildete, daß ſie von Hauſe aus als eine durch Leiden und Täuſchungen mancher Art hindurchgegangene und in gereizten Zuſtand verſetzte Frau vor uns ſteht.*) Conſtanzens erſte

---

*) Was uns die Geſchichte von *Conſtanze* überliefert, zeigt uns eine in Leiden und Unglück großgezogene Frau, bei der uns eine große Aufgeregtheit des Gemüthes ſehr natürlich erſcheint. Geboren 1164 ward ſie ſchon im dritten Jahre von König Heinrich II. von England als Geiſel

Worte begrüßen mit Leidenſchaft das zu Gunſten ihres Sohnes Arthur abgeſchloſſene Bündniß zwiſchen Frankreich und Oeſter-

---

für ihren Vater fortgeführt, ſpäter mit dem ihr ſchon von Jugend an beſtimmten Sohn des Königs Gottfried Plantagenet vermählt. Die Bretagne war indeſſen unabläſſig gedrückt und ausgeſogen worden. Gottfried, der immer die Intereſſen der Bretagne gegen die engliſchen Unterdrücker vertheidigt hatte, ſtarb drei Jahre nach der Vermählung bei einem Turnier in Paris. Einige Monate darauf gebar Conſtanze den Sohn, Arthur genannt. An ihn knüpfte die Bretagne ſchöne Hoffnungen. Nun beginnen aber erſt recht die Leiden der Conſtanze. Auf die Weigerung der Fürſtin ihren Sohn in Heinrichs II. Macht zu geben, brach dieſer verheerend in die Bretagne ein, nahm durch Verrath die Fürſtin und ihre Kinder gefangen und zwang ſie zur Vermählung mit einem ſeiner Günſtlinge, dem Grafen von Cheſter. Ein Jahr ſpäter, gleich nach Heinrichs II. Tode 1189 ward dieſer der Conſtanze aufgezwungene Gatte von den Bretagnern vertrieben. Richard Löwenherz ſetzte vor ſeinem Zuge nach Jeruſalem den jungen Arthur zum Erben aller ſeiner Beſitzungen ein. Sieben Jahre lang herrſchte nun Conſtanze unumſchränkt im Namen des Sohnes; 1196 ward der junge Arthur von den Ständen als Herzog von Bretagne anerkannt; ſie aber theilte die Macht. Richard, zurückgekehrt nach England, war über dieſen Schritt, als einen Gewaltſtreich empört. Durch ſchändlichen Verrath bemächtigt er ſich der Conſtanze auf einer von ihm anberaumten Zuſammenkunft in Pontorſon. Ihr früherer Gatte führte den Streich aus. So ward ſie 18 Monate gefangen gehalten. Ihr Abſcheu gegen den Gatten wuchs. Die Verſuche ihre Freiheit zu erlangen ſcheiterten an dem Starrſinn und Trotz Richards; ja die Bretagne ward von neuem verwüſtet. Der junge Arthur war indeſſen durch einen treuen Diener in die Feſtung Breſt gerettet worden. 1198 ward Conſtanze aus der Gefangenſchaft befreit, ſpäter trennte ſie ſich von dem verhaßten Gatten, und gab ihre Hand dem Grafen Guy von Thouars, welcher ihre Sache tapfer gegen England vertrat Conſtanze ſtellte jetzt den jungen Arthur unter die Vormundſchaft des Königs von Frankreich, welcher die Rechte des jungen Arthur gegen den Oheim Johann zu vertheidigen verſprach. Man ſieht aus dieſem kurzen Abriß der Schickſale dieſer Fürſtin, welch' einen Wechſel des Glücks dieſelbe durchlebt und wie ſehr ihr Gemüth durch die Kämpfe, welche ſie ſchon beſtanden, aufgeregt ſein mußte. Die Tragödie nimmt ihren Anfang von dem Zeitpunkt des zwiſchen Conſtanze und dem König von Frankreich zu Gunſten des jungen Arthur geſchloſſenen Bündniſſes.

reich gegen die Anmaßungen des räuberiſchen Johann.*) Es iſt dieſe erſte Scene der Conſtanze darum für die Darſtellung ſchwierig, weil dieſe uns gleich in der Begrüßung des Bündniſſes das Kolorit von Leidenſchaft zeigen ſoll, aus dem wir die Gewalt der ſpäter hervorbrechenden Affekte ahnen können. Die zweite Scene zeigt uns Conſtanze ſchon in leidenſchaftlicher Bewegung. Sie ſteht dem ihr ſo verhaßten König Johann und ſeiner Mutter Eleonore gegenüber. Schon der Anblick dieſer Gegner, in welchen ſie Räuber ihres Rechts erblickt, ſtachelt ſie auf. Sie hört die Rede ihres Anwalts Philipp mit den Zeichen lebhafter Zuſtimmung und mit dem Gefühl des Stolzes auf ihr Recht an. Auf die herausfordernde Frage der Eleonore an Philipp von Frankreich erwiedert ſie mit kurzem kategoriſchem Wort**) und auf die folgende Schmähung mit einer dieſelbe weit überbietenden Leidenſchaft und Hohn. Die Schranken des Affekts ſind geöffnet. Er kleidet ſich zuerſt in die Farbe bittern Spottes, dann bricht er hervor in ſeiner eigentlichen Geſtalt, den Fluch auf der Gegner Haupt herabrufend.***) Conſtanze muß gleich in dieſem erſten Ausbruch ihrer Leidenſchaft erſchütternd wirken. Freunde und Feinde ſoll ein Erſtaunen ergreifen über ihren losgelaſſenen, entfeſſelten Zorn. Stolz und Mutterliebe treiben gemeinſam dieſen Affekt hervor. Conſtanze iſt ſo geartet, daß ſie ſich im Ausdruck ihrer Leidenſchaft gar nicht genug thun kann; ſie greift immer nach einer neuen ſtärkeren, vernichtenderen Wendung. Ueberall hört man die Stimme einer, in ihren heiligſten Gefühlen, ihren höchſten Intereſſen gekränkten, gemißhandelten Frau.

---

*) Ihre erſte Worte ſind:

O nehmt der Mutter, nehmt der Wittwe Dank,
Bis eure ſtarke Hand ihr Stärke leiht
Zu beſſerer Vergeltung eurer Liebe.

**) Eleonore fragt:

Wen, Frankreich zeiheſt Du der Anmaßung?

worauf Conſtanze mit den Worten einfällt:

Laß mich die Antwort geben! — Deinen Sohn.

***) Dies hebt mit den Worten an:

„Scham über euch!“ und ſetzt ſich bis zu den beſchwichtigenden Worten Philipps: „Still Fürſtin! oder mäßigt beſſer euch“ fort.

Entſetzte uns Conſtanze ſchon im zweiten Akt durch den Ausbruch ihres Affekts, ſo ſteigert ſich derſelbe im dritten Akt zu einem wahren Sturm der Leidenſchaft. Was iſt indeſſen geſchehen? Die Könige von Frankreich und England haben ſich verſöhnt, die Vermählung zwiſchen Blanka von Caſtilien und Louis von Frankreich ſoll dieſe Verſöhnung beſiegeln. Arthurs Rechte ſind alſo geopfert worden. Mit dieſer Gewißheit tritt Conſtanze im Beginn des dritten Aktes vor uns hin. Ihre erſte Rede iſt der Ausdruck wilder Verzweiflung, welche das ſchon Gewiſſe mit ungläubigem Sinn aufnimmt, nur um ſich noch einen Augenblick in ſüßer Täuſchung zu wiegen.*) Die wiederholte Beſtätigung der Verbindung und des holden Arthurs beſchwichtigendes Wort reißen die Mutter zu einem Strom von Leidenſchaft fort, in welchem indeſſen die Mutterliebe hinter den mütterlichen Stolz auf Arthurs ſchöne Bildung verſchwindet und die Selbſtſucht der Mutter das Wort führt.**) Ja, Conſtanze iſt im Ausdruck dieſer Empfindung unerſchöpflich, bis ſie unter ihrer Laſt für den Augenblick erliegt. Conſtanzens ganzes

---

*) Dies iſt der Sinn der ganzen leidenſchaftlichen Rede, mit welcher Conſtanze den Akt eröffnet:

So ſich vermählt! den Frieden ſo geſchworen! u. ſ. ſ.

**) Die ganze Stelle der Conſtanze von den Worten an:

Wärſt Du, der mich beruhigt wünſcht, abſcheulich,
Häßlich und ſchändend für der Mutter Schooß, u. ſ. ſ.

iſt ein entſchiedenes Zeugniß, daß die Mutterliebe in Conſtanze nicht als eine reine, ſo zu ſagen uneigennützige Empfindung, ſondern mit ſelbſtſüchtigem Stolze auf die edle Bildung und Schönheit des Sohnes gemiſcht auftritt.

Weſen, ihre maaßloſe Leidenſchaft und ihr Stolz rauben ihr in den Ausbrüchen des Affekts den tiefen Antheil unſers Herzens über die Verkürzung ihres Rechts; während der holde, friedliche, zarte Arthur gerade in ſeiner, ſo viel Tiefe der Empfindung bergenden Wortkargheit unſere innigſte Theilnahme in Anſpruch nimmt. Wir ſcheuen und entſetzen uns vielmehr vor Conſtanzen, als daß wir mit ihr trauern, denn wir fühlen in dem Sturm der mütterlichen Wuth zugleich auch den Stolz und den Zorn über die Einbuße der Macht, wenn Conſtanze dies auch nicht in direkten Worten ausſpricht. Conſtanze richtet ſich beim Anblick der nun befreundeten Könige wieder auf. Sie donnert den Fluch in ſchwellenden Tönen auf den Tag dieſes Bündniſſes herab;*) auch hier ihre gewaltige Kraft in immer gehäuften Schmähungen gegen die Treuloſigkeit der Fürſten ergießend. Dann begrüßt ſie den Bannfluch Roms auf König Johann, als einen neuen Halt für ihre Rechte, als eine Quelle des Troſtes,**) der ihr endlich durch die Trennung des eigennützigen Bündniſſes wird. Conſtanze bleibt ſich in der Ueberkraft ihrer Affekte immer gleich; ihre glühende Phantaſie wuchert mit der Gewalt der Rede, ſie wirkt als eine das Subjekt unwillführlich fortreißende Kraft; daher die Bilderpracht, welche der üppige Boden ihrer Phantaſie unabläſſig hervortreibt. Dieſe malt ihr das Entzücken der Herrſchaft, wie die Schrecken eines machtloſen Lebens aus; nun ergreift ſie jedes Ereigniß, welches eines dieſer Extreme berührt, mit unwiderſtehlicher Gewalt. Da Conſtanze nur dieſen einzigen Kern des Lebens kennt und empfindet, ſo concentrirt ſie auch auf dieſen einzigen Punkt alle ihre Kraft des Geiſtes und des Gemüths. Sobald dieſe Subſtanz ihres Lebens berührt wird, öffnet ſich augenblicklich die ganze Tiefe ihrer Leidenſchaft und freigebig ſchüttet die Einbildungskraft alle Schätze vor ihr aus, um der erſteren ein königliches Gewand zu geben. Conſtanze ſchreitet in allen ihren Affekten wie eine Heroine einher, welche durch die Intenſität ihrer Kraft und die Fülle der Phantaſie an die Geſtalten des mythiſchen Zeitalters erinnert. Wir trauen der leidenſchaftlichen Frau jede Kühnheit des Entſchluſſes, jeden Heroismus der That zu, ſolch eine Ueberfülle von Phantaſie, Stolz und glühender Leidenſchaft iſt in ihr lebendig. Darum erſcheint ſie uns mitten in ihrer Umgebung wie ein erotiſches Gewächs, das auch durch die kalte Temperatur eines proſaiſchen Egoismus zerſtört werden muß. In dieſer ungeheuren Concentration der Empfindung und der Phantaſie liegt ſchon der Keim der Auflöſung dieſer Natur. In dem Momente, wo die Mutter durch den Verluſt des Theuerſten nicht nur tödtlich getroffen, ſondern damit auch dem Stolz alle Ausſicht auf Befriedigung geraubt wird, muß auch Conſtanze erliegen, denn jeder Halt ihres Lebens iſt von jetzt an gebrochen. So aufgelöſt ſehen wir ſie nach des jungen Arthurs Feſtnehmung durch den tückiſchen, verrätheriſchen Oheim. Nun begegnen wir Conſtanze im Zuſtand tiefer, innerer Zerſtörung, nur den Tod mit ihren Wünſchen umfaſſend,*) den Gram als ihren einzigen Schatz an das Herz drückend und den Stachel der Verzweiflung immer tiefer in den Sitz des Lebens bohrend. Conſtanzens Gemüthszuſtand gränzt an Wahnſinn, ohne doch in den Wahnſinn überzugehen.*) Ja ſie wünſcht den Wahnſinn herbei, um in ihm den holden Knaben zu vergeſſen; dann verſenkt ſie ſich wieder in ſeine Anſchauung, herzt ihren Gram mit mütterlicher Zärtlichkeit, weil er das Einzige iſt, was ſie mit dem holden Knaben vereinigt.**) Es iſt eine große Schönheit der Kompoſition, daß der Dichter die von ſo viel Stolz und Ehrgeiz geſchwellte Fürſtin von dem Augenblicke an, wo ihr der Sohn geraubt worden iſt, nur mütterlich empfinden läßt. Alle Gedanken des Stolzes und der Herrſchaft ſind von nun an in den Abgrund der Mutterliebe verſenkt. Die Phantaſie, welche ſich ſonſt zu ſo üppigen Aeſten und Zweigen ausbreitete, wenn es galt das Recht des Thrones für Arthur zu vertreten, die Verbindung der Fürſten zu verwünſchen, dem Uſurpator zu fluchen, hat jetzt nur noch Bilder für den Schmerz der Mutter. Conſtanze ſcheidet mit dieſem Ausdruck des tiefſten Wehs und der Verzweiflung aus dem Drama. Eine Steigerung des tragiſchen Schmerzes war bei der Natur der Conſtanze künſtleriſch unmöglich und der Dichter hat auch hier wieder ſeine Weisheit darin gezeigt, daß er der verzweifelten Mutter den Anblick des zerſchmetterten Knaben entzogen hat, weil Conſtanzen, nach ihrer ganzen Organiſation, für dieſe furchtbare Thatſache kein Wort mehr hätte geliehen werden können. Wie der griechiſche Maler uns in der Opfe-

---

*) Dies beginnt mit den Worten:

Ein Sündentag und nicht ein Feiertag!

**) Vor Allem in den Worten:

O ſei's erlaubt,
Daß ich mit Rom mag eine Weile fluchen!
Ruf Amen, guter Vater Kardinal,
Zu meinem Fluch; denn ohne meine Kränkung
Hat keine Zunge Kraft, ihm recht zu fluchen.

---

*) Die herrliche Stelle, welche mit den Worten beginnt:

Nein, allen Troſt verſchmäh ich, alle Hülfe
Bis auf den letzten Troſt, die wahre Hülfe
Tod! Tod! u. ſ. f.

---

*) Sie ſelbſt ſagt:
Ich bin nicht toll, doch wollte Gott, ich wär's!
Denn ich vergäße dann vielleicht mich ſelbſt.
Und könnt' ich's, welchen Gram vergäß ich nicht! —

**) Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes:
Legt in ſein Bett ſich, geht mit mir umher,
Nimmt ſeine allerliebſten Blicke an,
Spricht ſeine Worte nach, erinnert mich
An alle ſeine holden Gaben, füllt
Die leeren Kleider aus mit ſeiner Bildung

rung der Iphigenia Agamemnon nur verhüllt gezeigt hat, weil der ſinnliche Ausdruck ſeines Schmerzes, um denſelben gegen die Trauer der Andern, als eine Steigerung darzuſtellen, nur als Verzerrung hätte gebildet werden können, ſo hat uns auch der Dichter nach dem Tode Arthurs den Anblick der Conſtanze entzogen, weil für ſie als Steigerung gegen die frühere Verzweiflung nur der Ausbruch wilden Wahnſinns, oder der plötzliche Tod übrig geblieben wäre. Jetzt fällt Alles in unſere Phantaſie, und wirkt daher wahrhaft künſtleriſch. Denn wir ahnden bereits das Geſchick des jungen Arthur, wir ſind bei den Klagen der Mutter um den gefangenen Sohn ſchon des Geſchicks gewiß, was ſeiner harret, und wünſchen der Conſtanze als einzigen Troſt, die Wirklichkeit dieſes Geſchicks ſelbſt nicht erleben zu dürfen.

Cleopatra in Antonius und Cleopatra von Shakespeare.

Im Julius Cäſar hatte Shakespeare den Verſuch, die Republik wieder herzuſtellen, als einen vergeblichen dargeſtellt, weil dieſelbe nicht mehr im Geiſte der Zeit wurzelte. Seine Tragödie zeigt mit ächt geſchichtlichem Geiſte den Wahn auf, in welchem ſich die Verſchworenen befanden, als ſie in Cäſars Perſon das einzige Hinderniß der Republik erblickten, nach deſſen Hinwegräumung die letztere nur wieder in ihre Rechte eintreten dürfe. Die letzten Akte des Julius Cäſar ſtellen die innere Auflöſung der republikaniſchen Partei mit höchſter Wahrheit dar und ſind das treueſte poetiſche Abbild der Geſchichte, welche durch das Erliegen der republikaniſchen Partei Gericht gehalten hat über die Berechtigung ihrer damaligen Anſprüche. Die Tragödie Antonius und Cleopatra ſchließt ſich an Julius Cäſar an; ſie iſt die natürliche Fortſetzung des letzteren, denn ſie ſtellt uns den Kampf der neuen Elemente dar, welche gegen die republikaniſche Partei ſiegreich geweſen ſind, und ſich jetzt gegeneinander kehren und um die Herrſchaft der Welt kämpfen. Da überhaupt die alte Römertugend erloſchen, die römiſche Würde und Hoheit der republikaniſchen Zeit abgeſtorben war, ſo konnte aus dieſem Geiſte nicht eine neue befruchtende und wirklich umgeſtaltende Idee hervorgehen. Rom war mit einem Worte einer eigentlich geſchichtlichen, inneren Entwickelung nicht mehr fähig; ſeine Bewegung, ſo viel neue Elemente ſie auch enthielt, war vielmehr eine Auflöſung, als eine Entwicklung. Darum konnte auch die

Zeit keinen Römer hervorbringen, welcher eine tiefe, geſtaltende, Keime der Wiedergeburt in ſich tragende Idee vertrat, ſondern die Herrſchaft mußte demjenigen anheim fallen, welcher die gegebenen Verhältniſſe am richtigſten erkannte, am ſchlaueſten benutzte und ſich in der Benutzung am mäßigſten und beſonnenſten bewies. Dies war Cäſar Octavianus. Darum fällt ihm die Herrſchaft der römiſchen Welt anheim, weil er grade diejenigen Elemente in ſich vereint, deren die erſtere jetzt bedarf. Octavian nöthigt uns weder ſittliche Verehrung, noch Bewunderung großer Eigenſchaften ab; aber wir geſtehn zu, daß dieſem herzloſen, ſchlauen Verſtande, dieſer Kunſt in der Behandlung der Menſchen und der Verhältniſſe, und dieſer aus dem feinſten Egoismus erwachſenen Mäßigung unter den damaligen Umſtänden das Recht des Sieges gebührt. Ihm gegenüber tauchen in Antonius Züge der alten Römergröße, Blitze des Genies hervor, wie wir ſie in Octavian vergeblich ſuchen, aber wir ſehn alle ſeine vereinzelten, ſogar großen Eigenſchaften durch kein ſittliches Band verknüpft; ſie können daher auch keine nachhaltigen Wirkungen ausüben, weil ſie nicht die Einheit des Geiſtes und des Charakters miteinander verbindet. Dadurch bietet Antonius das Bild eines ſich ſelbſt zerſtörenden Mannes dar, der willenlos in Extreme geworfen, eben ſo oft unſere Bewunderung der plötzlich auftauchenden Größe, als unſere Verachtung der Unſelbſtſtändigkeit, Unmännlichkeit und des Leichtſinns erregt. Shakespeare iſt auch in ſeinem Antonius und Cleopatra, wie in ſeinem Julius Cäſar der ächte Interpret der Geſchichte, der ihren tiefſten Kern vor uns auslegt, nachdem er ihn von der Schale des Zufälligen und Beiherſpielenden befreit hat.*) Antonius erſcheint uns nun bei Shakeſpeare als der durch die Berührung mit dem Orient verdorbene und ausgeartete Römer, in welchem ſich die Züge orientaliſcher Schwelgerei, Ueppigkeit und innerer Unſelbſtſtändigkeit mit einem Aufſchwung von Größe und Heroismus wunderbar vermiſchen. Wir gewinnen bei ſeinem Anblick daher ſogleich die Ueberzeugung, welche ſich je länger je mehr befeſtigt, daß Antonius Streben nach der Herrſchaft ſcheitern müſſe, weil ihm das alle andern Eigenſchaften erſt bindende Element der Beſonnenheit fehlt. Selbſt ſeine großen Züge ſind daher nur wie Blitze, welche die Nacht der innern Zerfahrenheit nur augenblicklich erleuchten. Der Rückfall in die Schwäche und Haltungsloſigkeit läßt uns das Sporadiſche jener Züge um ſo greller erkennen. Mit ihm auf gleichem Boden ſteht die ägyptiſche Königin **Cleopatra**, dem Antonius wahlverwandt durch ein ähnliches Gemiſch der disparateſten Züge, und recht eigentlich ſein böſer Stern, der ihn dem Untergange entgegenführt. Cleopatra bringt daher in Antonius nur den Wider-

---

*) So oft auch Cleopatra zu verſchiedenen Zeiten von Franzoſen, Engländern und Italienern zu einem tragiſchen Stoff verarbeitet worden iſt, ſo hat doch keiner der Dichter Shakeſpeare in der Auffaſſung und Wahrheit des geſchichtlichen Geiſtes erreicht. Auch hier bewährt es ſich von

---

neuem, daß der größte Dichter ſich dem geſchichtlichen Geiſte am engſten angeſchloſſen, die Geſchichte am wenigſten gemodelt, ſondern nur ihren tiefſten Grund aufgeſchloſſen, ihr geheimſtes Leben an das Licht gezogen hat. Die meiſten Dichter haben die **Cleopatra** zu einer ganz andern Geſtalt gemacht, Corneille hat ſie ſogar zu einem Ideal weiblicher Größe und Tugend erhoben; nur **Shakespeare** iſt in den Schacht der geſchichtlichen Cleopatra herabgeſtiegen und hat ſie zu einem poetiſchen Bilde verarbeitet. Shakespeare hat hier, wie ſo häufig auch in ſeinen Stücken aus der engliſchen Geſchichte, einzelne kleine Züge, welche die Geſchichte überliefert hat, aufgenommen und ſie zu einem dramatiſchen Momente der dichteriſchen Geſtalt erhoben, während er mit voller Freiheit auch andere geſchichtliche Data wieder ganz hat fallen laſſen, ſobald ſie ihm nicht poetiſch fruchtbar erſchienen Die **Cleopatra** iſt ein beſonderes glänzendes Zeugniß, wie ſehr der große Dichter mit der Geſchichte zuſammengehn kann in der Behandlung eines Stoffs, welcher überhaupt dramatiſch darſtellbar iſt, ohne im geringſten ſeine Freiheit einzubüßen, und wie diejenigen Dichter, welche am freieſten, d. h. am willkührlichſten mit dem Charakter geſchaltet haben, faſt auch in demſelben Maaße unpoetiſcher geblieben ſind, als die Geſchichte.

ſpruch aller in ihm vorhandenen Elemente an das Licht und wirft ihn gleichſam in die Extreme hinein, die ihn verzehren.

Cleopatra vereinigt die widerſtrebendſten Elemente und Eigenſchaften in ſich und ſtellt als Weib das Korrelat zu dem in ſich umhergeworfenen, bald von den Tiefen der Sinnlichkeit herabgezogenen, bald ſich zum Heroismus aufrichtenden Antonius dar. Antonius und Cleopatra ſind nicht Individuen, welche man mit der einfachen Kategorie der Charakterloſigkeit abthun kann, wenn man darunter das Schwanken des Individuums zwiſchen entgegengeſetzten Principien und das Unvermögen ſich zur feſten Richtung im Denken und Handeln zu beſtimmen verſteht. Sie ſind vielmehr eine Vereinigung der größten und verächtlichſten, der hinreißendſten und abſtoßendſten Eigenſchaften, denen aber eine geſtaltende Seele, eine ordnende Kraft fehlt, wodurch die erſteren zu verſchiedenen Seiten eines in ſich geſchloſſenen, ſelbſtſtändigen Charakters würden. Inſofern wir aber vom Weibe weniger, als vom Manne eine Einheit ſeines Weſens fordern, weil der letztere ſich erſt aus dem Kampfe und Widerſpruche zu einem Charakter macht, ſo erſcheint uns auch Cleopatra in dieſer Tragödie weniger ſittlich verwerflich, als Antonius, und zur natürlichen Herrſchaft über denſelben berufen. In Cleopatra vereinigen ſich faſt alle Gaben, welche die Natur verſchwenderiſch austheilen kann, aber das Gemiſch der geiſtigen und ſittlichen Eigenſchaften macht, daß auch die erſteren nicht in ihrer ungetrübten Kraft auf uns wirken. In dieſer Miſchung der widerſtrebendſten und verſchiedenartigſten Elemente, welche, ohne ſich zu einer innern Einheit des Charakters aufzuheben, doch ſelbſt in der Regelloſigkeit, in welcher dieſelben in Cleopatra nebeneinander beſtehen, zugleich das Bild einer ganz konkreten Individualität darbieten, liegt etwas Erſtaunenswürdiges und Zauberiſches. Die ägyptiſche Fürſtin, zu deren Füßen Könige, und was noch mehr iſt, die Herren der Welt lagen, erſcheint uns wie eine räthſelhafte Sphinx, das Symbol ihres Vaterlandes indem ſie wie jene das Thieriſche und Menſchliche vereinigt, die niedrigſten, unſittlichſten Elemente mit großen und feſſelnden Zügen ſo wunderbar paart, daß wir durch ſie wie in einem Zauberkreis gebannt werden,*) der uns, je nach den Verhältniſſen, bald ein heroiſches, großartiges, poeſiereiches, bald ein niedriges, falſches, wildes, alle Weiblichkeit verhöhnendes Geſchöpf zeigt. Und dennoch iſt dieſer Kontraſt wieder nicht ſo angethan, daß uns Cleopatra mit moraliſchem Unwillen erfüllte: wir ſehn ſie vielmehr als ein dem Strudel ſo widerſtrebender Mächte willenlos Preis gegebenes, denn als ein zurechnungsfähiges Weſen an. Es iſt mit einem Worte der Eindruck des Dämoniſchen, welchen Cleopatra in uns hervorbringt, und der jeden von der gewöhnlichen Moral entlehnten Maaßſtab zurückweiſt.

In Cleopatra tobt eine ungeheure Gewalt ſinnlicher Glut; das ſiedende Blut, das feurige Temperament ſind das Erbtheil ihrer Abſtammung und des Bodens, der ſie erzeugt hat. Dies nun, verbunden mit der bezaubernden Gewalt höchſter Schönheit und ſinnlicher Reize, hat ihr die Welt ſinnlicher Genüſſe unbeſchränkt geöffnet, in der ſie nach freier Neigung und augenblicklichen Gelüſten jede Frucht bricht, welche ihr behagt. So glühende Sinnlichkeit aber auch in ihr kocht, ſo hält doch der Trieb des Herrſchens der erſteren das Gleichgewicht. Daher genießt ſich Cleopatra ganz beſonders darin, grade kriegeriſche Männer, imperatoriſche Naturen, ſich zu unterwerfen und den ganzen Muthwillen ihrer Launen an ihnen auszuüben. In dieſem Zuge liegt eine Art von Gegengewicht gegen das Verſinken in die ſinnliche Luſt, gegen die Macht der Wolluſt. Daraus erklärt ſich der auf den erſten Anblick ſo räthſelhafte Wechſel ſo widerſprechender Züge, indem wir Cleopatra aus dem Taumel der Liebesleidenſchaft, aus der phantaſiereichſten Sinnlichkeit in den Eigenſinn und die Tyrannei der Laune übergehn ſehn. So erſcheint ſie uns Antonius gegenüber. Verliebt, wollüſtig, von ſchwungreicher Phantaſie, wenn ſie ihn ſich in ſeiner männlichen Kraft vergegenwärtigt, ſchwelgend in ſeinem Anblick, genießt ſie ſich zugleich in dem Triumphe ihn zu dem willenloſeſten Thoren zu erniedrigen, ihn unabläſſig zu reizen, um ihn nur deſto ſiegreicher unterwerfen zu können. Sie ſpannt ihn auf die Folter, um Bekenntniſſe heraus zu locken, welche ihrem Stolze ſchmeicheln, und durch welche ſie ihn zu einem Inſtrumente erniedrigt, das nur den Ton wiedergiebt, den ſie darauf anſchlägt, und überdrängt ihn dann wieder mit trunkenem Entzücken, ja, ſie könnte eine Welt hingeben um einen Blick ſeines Auges, einen Druck ſeiner Hand In dieſer Anarchie der entgegengeſetzteſten Eigenſchaften liegt in Cleopatra das Geheimniß ihres Weſens. Denn das Weſen ihres Charakters iſt es grade, das Widerſprechendſte in ſich zu beherbergen, überzuſchweifen in alle Extreme und in dieſer wunderbaren Oscillation doch immer den Eindruck einer in ſich lebendigen Individualität zu machen, nicht einer nur zufällig vom Dichter zuſammengeſtellten Anzahl von Qualitäten, die ſich, wie an einem ſinnlichen Dinge, gleichgültig gegeneinander verhalten. In dieſen Punkt möchten wir grade die wunderbare Schöpfung dieſes Charakters ſetzen, daß er, wie kein anderer uns bekannter beinah das ganze Reich aller nur erdenklichen Gegenſätze, den raſtloſen Wechſel von Extremen darſtellt, und dennoch nicht ein Complex von Unnatur iſt, daß alſo Cleopatra dadurch nicht zu einem unmöglichen Geſchöpf geworden, ſondern in allem Contraſt den Eindruck einer wirklich lebendigen Individualität macht. Nichts leichter, als eine Fülle von widerſprechenden Eigenſchaften mit einander zu verbinden, deren einziges Band die Willkühr des Dichters iſt, nichts ſchwieriger, als eine ſolche Vereinigung, welche den Eindruck einer wirklichen Perſönlichkeit macht.

---

*) Die einzelnen Prädikate, welche der Cleopatra von Antonius, wie von Andern beigelegt werden, beſtätigen recht das oben Geſagte. In allen dieſen Benennungen: „Zauberin, große Fee, Baſilisk, alte Nilſchlange,“ u. ſ. f. liegt der Eindruck ihrer magiſchen, geheimnißvollen und zugleich unheimlichen Gewalt ausgedrückt.

Ein ungezügeltes, wildes Temperament iſt die Naturbaſis der Cleopatra, aus welchem zunächſt der raſche Wechſel und den Umſchwung ihrer Stimmungen zu erklären iſt. Dazu geſellt ſich eine glühende, Alles ins Ungeheure und Maaßloſe malende Phantaſie, wie ſie dem Orient angehört. Was ihre Einbildungskraft ergreift, wird durch die Stärke, mit welcher ſie es umfaßt und verfolgt, das ausſchließliche Intereſſe, das einzige Gefühl des Augenblicks. In der Elaſticität, Ueppigkeit und Produktionskraft ihrer Phantaſie iſt die Hauptquelle ihrer Schmerzen, wie ihres Entzückens, ihrer Schrecken, wie ihrer Luſt zu ſuchen. Aus der Vermiſchung des wilden, glühenden, ungezähmten Temperaments, welches kein anderes Geſetz kennt, als dem Genuß, der Laune, der Stimmung des Augenblicks zu gehorchen, mit der ins Ungeheure ſchweifenden Phantaſie, hat ſich das jähe Umſchlagen der Vorſtellungen und Empfindungen, und die Maaßloſigkeit in der Aeußerung ihrer Leidenſchaften als Frucht naturgemäß erzeugt. Cleopatra hat in ſich gar keinen Halt, durch welchen ſie ſich aus der Zügelloſigkeit ihrer Natur zurückruft und ſich wieder ſammelt, ſie verficht auch nicht einen beſtimmten, ihr ganzes Weſen aufregenden Zweck, ſie iſt nicht an eine einzige Leidenſchaft hingegeben, welcher alle andern Kräfte des Geiſtes dienſtbar geworden ſind, ſondern ſie iſt durchgängig der Raub des Augenblicks. Aber in der Kraft, mit welcher die momentane Erregtheit ſie ergreift, liegt die feſſelnde Gewalt der Cleopatra. Wir kommen daher bei einem ſolchen Weſen, deſſen Aeußerungen alle eine ungeheure gährende Tiefe der Naturgewalt verrathen, im Augenblick gar nicht zu einer moraliſchen Reflexion über die Maaßloſigkeit ihrer Affekte; Cleopatra trägt uns durch das Vulkaniſche ihres ganzen Weſens gleichſam über die Kritik hinweg, welche unſer Verſtand und unſer ſittliches Bewußtſein an dieſelbe anlegen möchten. Das Recht dieſer Natur iſt die

Gewalt, die ſie ausübt, der Zauber, mit welchem ſie feſſelt, und ihr Gericht iſt die Ruheloſigkeit, die Qual des ungezähmten Naturells und der ungezügelten Phantaſie, kurz das Gefühl der Zerſtörung, dem ſie wie eine Sclavin unterworfen iſt. Ihr Tod endlich, der Akt eines freien Entſchluſſes, um nicht ihre Erniedrigung zu überleben, verſöhnt uns durch den Heroismus, wie durch die Kraft und Schönheit der Phantaſie, welche dieſe Selbſtzerſtörung ausſchmücken, mit dem Leben der Fürſtin und nimmt uns den Stachel des Unwillens gegen eine ſo außerordenttich begabte und ſich ſelbſt zu Grunde richtende Natur.

Ueberblicken wir nur einen Augenblick die ganze Fülle der Affekte und Leidenſchaften, welche das Bild der Cleopatra zuſammenfaßt. Es giebt keinen regelloſeren Verein, kein räthſelhafteres Gemiſch, keine alles verſtändigen Geſetzes mehr ſpottende Anarchie des Empfindens und Denkens, und doch ſteht in jedem Moment ein Geſchöpf aus Fleiſch und Blut vor uns, dem wir dieſen Mangel innerer Einheit als ſeine Subſtanz anfühlen, das ſich in dem großartigſten Schwunge, wie in dem bis zur Roheit fortgehenden Affekt immer als ein und daſſelbige Weſen darſtellt, deſſen Widerſpruch daſſelbe nicht aufhebt, ſondern welches in dem immer wiederkehrenden jähen Umſchlagen in Extreme ſein Geſetz hat. So zeigt ſich Cleopatra als ein Weib, welches in einem Athem kindiſch, eigenſinnig, heftig, höhniſch, wild und wollüſtig erſcheint und in fieberhafter Erregtheit in alle dieſe Stimmungen und Zuſtände übergeht. Ihr Gemüth nimmt alle Farben an, in welche ihre zügelloſe, aber großartige Phantaſie ſchillert. Cleopatra iſt darin ein ächtes Kind des Orients, daß ſie immer ganz in einen Affekt hineingeworfen, ganz in eine Empfindung ergoſſen iſt und im nächſten Augenblicke mit derſelben Energie der entgegengeſetzten zum Raube wird. Das majeſtätiſche Weib, mit dem vollen Bewußtſein ihrer Hoheit, ſinkt auf Momente, wenn die Wuth ſie ergreift, zur Brutalität herunter; ſie paart das ſtolzeſte Selbſtbewußtſein ihrer Schönheit und Macht mit einer ins Kindiſche gehenden Eiferſucht und dem kleinlichſten Neide. Sie iſt von ungezügelter Wildheit und kann doch auch wieder den Schmelz ſüßeſter Zärtlichkeit entfalten; neben dem großartigſten Sinn öffnet ſich ein Abgrund von Falſchheit und Treuloſigkeit. Der koſende Muthwille und die neckiſche Grazie bedecken in Momenten die gährende Tiefe der Leidenſchaft mit Blumen, bis uns plötzlich die Eruptionen dieſes Vulkans zittern machen für Alles, was ihn umgiebt. Ganz dem Affekte hingegeben, vermag ſie ſich doch auch wieder aus dem Affekt zur ſchlaueſten Berechnung zurückzunehmen. Großherzig und rachſüchtig, treulos und doch wieder von leidenſchaftlicher Hingebung, unbeſonnen und von der Gefahr des Augenblicks bis zur Beſinnungsloſigkeit überwältigt, trotzt ſie doch zugleich allen Schauern des Todes und ſtirbt mit der Beſonnenheit und Ruhe einer Heroine, indem ſie mit ſtolzem Lächeln auf den Tod herabſieht. Eine ſo geartete Natur kann ſich uns weniger in einer ſtätigen Entwicklung ihres Pathos vor uns darſtellen, als in einem Reichthum von Situationen, deren jede die wunderbare Regelloſigkeit dieſes Charakters, das Gemiſch von Extremen vor uns ausbreitet. Denn das Erſtere vermögen nur Geſtalten, welche von einer Idee, einer Leidenſchaft getragen ſind, die alle ihre Lebensäußerungen geſtaltet und die Ausbreitung des Charakters zu einem vollen Strome bedingt. Cleopatra feſſelt uns dagegen grade durch den glänzenden Wechſel der Situationen, in welche ſie verſetzt iſt, deren jede nur in anderer und neuer Geſtalt das Schauſpiel des blendenden und verwirrenden Wechſels der Affekte wiederholt. Wie Cleopatra einmal angelegt war, blieb für ihre Entfaltung nur dieſer Weg übrig, den auch wir jetzt noch mit Wenigem zu verfolgen haben.

Gleich die erſten Scenen der Cleopatra zeigen uns das wunderbarſte Gemiſch buhleriſcher Künſte und glühender Leidenſchaft. Die aufgeregte, fieberhafte Natur der Cleopatra kündigt ſich vornämlich auch in den kurzen, raſch abgebrochenen Sätzen und dem

Sprung der Bilder an, welche uns in ihrem jähen Wechſel ganz das Abbild des gährenden Gemüthszuſtandes der Fürſtin ſind. Gleich in den erſten Scenen gewinnen wir ſowohl durch die Worte des Antonius, als des Enobarbus, das Bild der Cleopatra, welches uns die maaßloſe, gigantiſche Leidenſchaft der Fürſtin, wie den Wechſel ihrer Affekte als Grundzug ihres Weſens zeigt. *) Cleopatra will geliebt ſein mit dem gleichen Maaße von Glut, als ſie zu geben fähig iſt. Darum iſt ihr der Gedanke einer weniger leidenſchaftlichen Erwiederung, einer in die Liebe ſich noch miſchenden Reflexion entſetzlich. Ihre Buhlerkünſte ſollen das unzerreißbare Netz weben, um den Antonius unwiderſtehlich zu feſſeln. **) Mit der Wurzel ſoll das Andenken an Fulvia aus ſeinem Herzen geriſſen werden. Der Gedanke des Abſchieds iſt ihr tödtlich; Schmerz und zorniger Vorwurf tauchen abwechſelnd in ihr auf; die Raſerei der Liebe läßt bald zu den Waffen des Hohns und der Ironie, bald zu der ſchwungvollſten Leidenſchaft greifen. Wie ſie ſelbſt in dieſen Extremen umhergeworfen wird, ſo ſoll uns auch die Darſtellung dieſes Charakters in einen Wirbel der Leidenſchaft hineinreißen, in welchem wir über jede verſtändige Reflexion hinausgehoben werden. Cleopatra iſt ein Vulkan, der die verſchiedenſten Subſtanzen aus ſeiner Tiefe ſchleudert, aber alle ſtammen ſie aus dem kochenden Krater, alle ſind ſie der Ausdruck ſeiner furchtbaren Gewalt. Es giebt vielleicht keinen Charakter, welcher zu ſeiner Verſinnlichung eine ſolche Fülle der Phantaſie fordert. So zerfahren Cleopatra auch erſcheint, ſo regellos und bunt ſich ihre Bilder und Vorſtellungen auf einander drängen, ſo muß doch die Leidenſchaft zum Antonius ſtets als das unſichtbare Band erſcheinen, welches ſie miteinander verbindet.

---

*) Gleich in der erſten Scene ſagt Antonius höchſt bezeichnend zur Cleopatra:

Pfui, zankſücht'ge Königin!
Der Alles zierlich ſteht, Schelten und Lachen,
Und Weinen; jede Unart kämpft in dir,
Daß ſie zur Schönheit und Bewundrung wird.

Und Enobarbus zeichnet uns mit ſeinem Humor ihre Künſte, wie die Stärke ihrer Affekte vortrefflich, wenn er bei dem Entſchluß des Antonius, in Eil' abzureiſen, ſagt: „Cleopatra, wenn ſie nur das Mindeſte hiervon wittert, ſtirbt augenblicklich; ich habe ſie zwanzigmal um weit armſeligern Grund ſterben ſehn. Ich denke, es ſteckt eine Kraft im Tode, die wie eine Liebesumarmung auf ſie wirkt, ſo iſt ſie mit dem Sterben bei der Hand.“ Dann weiter unten: „Ihre Leidenſchaften beſtehn aus nichts, als aus den feinſten Theilen der reinen Liebe. Dieſe Ströme und Fluthen können wir nicht Seufzer und Thränen nennen: Das ſind größere Orkane und Ungewitter, als wovon Kalender Meldung thun.“

**) Cleopatra ſagt zu Charmion:

Sieh, wo er iſt, wer mit ihm, was er thut,
(Ich ſchickte dich nicht ab.) Find'ſt du ihn traurig,
Sag' ihm, ich tanze; iſt er munter, meld' ihm,
Ich wurde plötzlich krank.

Antonius iſt von ihr geſchieden. Wir ſehn ſie erſchöpft von der Arbeit ihrer verzehrenden Leidenſchaft in der Mitte ihrer Diener wieder. Sein Bild ſpannt die von Sehnſucht gemarterte Seele zu neuem Schwunge; nun ſchwelgt ihre Phantaſie in ſeinem Anblick, verſchwunden ſind Schmerz und Sorge vor der geiſtigen Gegenwart des Antonius, welche ihre Einbildungskraft ihr vorzaubert. *) Und welch eine üppige Bilderpracht ſproßt

---

*) Wir haben hier namentlich jene Stelle des großartigſten Schwungs gegenwärtig, in der Cleopatra ſich ganz ihrer gluhenden Phantaſie uberlaſſend, ſich den Antonius vergegenwärtigt:

O liebe Charmion,
Wo denkſt du dir ihn jetzt? ſag', ſteht er? ſitzt er?
Wie geht er wohl? Sitzt er auf ſeinem Pferd?
O glücklich Pferd, Antonius Laſt zu tragen!
Sei ſtolz, mein Pferd! Weißt du wohl, wen du trägſt?
Den halben Atlas dieſer Erde, Schild
Und Schutz der Welt! — Jetzt ſpricht er, oder murmelt:
Wo weilſt du, meine Schlang' am alten Nil?
Denn alſo nennt er mich. Jetzt weid' ich mich
Am allzuſüßen Gift! Gedenke mein,
Ob auch von Phöbus Liebesſtichen braun,

aus dem fruchtbaren Boden dieſer glühenden Phantaſie hervor. Cleopatra iſt ganz Leidenſchaft, ganz trunkene, ſchwelgende Wonne. Antonius hat indeſſen ein neues Band mit der edlen, liebenswürdigen Octavia geknüpft. Wir finden Cleopatra wieder in Alexandrien, von ihren Dienerinnen umgeben. Nur Antonius iſt ihr Gedanke; ſeine Abweſenheit dehnt ihr die Zeit, ſie flüchtet vergeblich zur Zerſtreuung; Antonius Bild taucht ihr aus aller Beſchäftigung unabläſſig entgegen. Ein Bote erſcheint, der die Nachricht der neuen Vermählung des Antonius berichten ſoll. Der Anblick des von Antonius Geſendeten gießt neue Kraft in ihre Adern, die Schwermuth weicht plötzlich wieder der maaßloſen Leidenſchaft; *) wir zittern bei dieſem trunkenen Uebermuth der Fürſtin vor dem Eindruck der furchtbaren Nachricht, daß Octavia den Antonius bindet. Bei dieſem Worte ſchlägt die Raſerei der Liebe in die Raſerei der Wuth um, welche zunächſt den unſchuldigen Boten trifft. **) Alles hat wieder den Charakter des entfeſſelten, maaßloſen Affekts. Die Bilder ſind der energiſche Ausdruck der wechſelndſten Kontraſte; dabei gedrungen

---

Und durch die Zeit gerunzelt! Als du hier
Ans Ufer tratſt, breitſtirn'ger Cäſar war ich
Werth eines Königs: Held Pompejus ſtand
Und ließ ſein Aug' auf meine Brauen wurzeln,
Da warf ſein Blick den Anker ein, er ſtarb
Im Anſchau'n ſeines Lebens.

*) Wir erinnern dabei nur an die erſte Anrede des Boten, ein glänzendes Zeugniß ihrer fieberhaften Leidenſchaft:

Antonius todt! —
Sagſt du das, Sclav, ſo mord'ſt du deine Herrin: —
Doch meld'ſt du ihn
Geſund und frei, nimm Gold und hier zum Kuß
Die blau'ſten Adern: eine Hand, die zitternd
Der Kön'ge Lippen küßten.

**) Auf das Wort des Boten: „Fürſtin, er iſt Octavien vermählt,“ erwiedert Cleopatra durch einen Schlag mit den Worten: „Die giftigſte von allen Seuchen dir!“

und immer das Aeußerſte des Affekts abſpiegelnd. Die Anſchauungen ſind theils aus den nächſten, nicht ſelten ſogar gewöhnlichſten ſinnlichen Vorſtellungen entnommen, theils giebt die Natur Aegyptens das Material dazu her. Dieſem Ausbruch der Raſerei folgt eine augenblickliche Erſchöpfung, aus der dann die aus dem Haß gegen die Nebenbuhlerin geborne Nachforſchung der Perſönlichkeit derſelben emportaucht. *) Aus ihrer Beſchreibung will ſie Troſt ſchöpfen, oder verzweifeln. Der Bote wird indeſſen wieder vor die erzürnte Fürſtin beſchieden (Akt 3, Scene 3). Er weiß jetzt, was der Stolz und die Eiferſucht der Cleopatra begehren. Die Fragen derſelben nach der Octavia ſind pathologiſcher Art; aus ihrer Größe, Stimme, Gang, Geſicht, Haar und Stirn will Cleopatra das Maaß ihrer feſſelnden Kraft errathen. Der ſchlaue Bote beantwortet dieſe Fragen, wie ſie die eiferſüchtige Königin in ihrem Herzen wünſcht. Cleopatra iſt über dieſen Verein von Unbedeutendheit und Mängeln entzückt, ihr Dank gegen den Boten iſt ſo verſchwenderiſch, als ihr Zorn es war.

Das Zerwürfniß zwiſchen Antonius und Octavian iſt indeſſen wieder ausgebrochen, ſie ſtehn einander zum Kampf um die Weltherrſchaft gegenüber. Schon in der Verbindung des Antonius mit Cleopatra, in ihrer unſinnigen Theilnahme an dem Kampfe, in ihrem Mangel an aller Beſonnenheit iſt die Entſcheidung des Kampfes gegeben. Die Flucht der Aegyptiſchen Segel reißt den Antonius mit fort. Sobald die Beſinnung des Antonius wiederkehrt, ergreift ihn die Scham über dieſe ſchimpfliche Flucht, er erſcheint ſich ſelbſt als ein in ſich gebrochener

---

*) Aus der Erſchöpfung ſich ſammelnd ſagt Cleopatra zu den Dienerinnen:

Es geht vorüber!
Geh zu dem Boten, mein Alexas, heiß ihn
Octaviens Züge ſchildern, ihre Jahre,
Ihr ganz Gemüth: er ſoll dir nicht vergeſſen
Die Farbe ihres Haars! gieb ſchnell mir Nachricht.

Mann, der zwiſchen Sonſt und Jetzt jedes Band zerriſſen ſieht. *) Der ſcheu ſich nähernden Cleopatra begegnet Antonius ohne Vorwurf. Wir ſehen ihn den Künſten der wollüſtigen Königin aufs neue erliegen. Das Gefühl der Schmach wird durch ein ſchmeichelndes Wort der Cleopatra hinweggeküßt. **) Octavian verſucht indeſſen das Geſchick Beider zu trennen; Cleopatra ſoll durch glänzende Ausſichten bewogen werden, Antonius aufzugeben. Jetzt vernimmt ſie nur die lockende Stimme des Feindes; ja dem Abgeſandten des Siegers reicht die Königin ſogar die Hand zum buhleriſchen Kuß. Da erſcheint Antonius. Der Anblick dieſer Falſchheit, die Gunſtbezeugung an einen Niederen vergeudet, das Gefühl ſeiner Schmach, welche die Künſte der Cleopatra ihm bereitet, alles dies zuſammen treibt ihn plötzlich zu einer furchtbaren Wuth, die ſich gegen den Abgeſandten, wie gegen die gleißneriſche Königin kehrt. Die alte Löwenkraft ſcheint in ihm wiedergekehrt, Cleopatra ſelbſt wagt keine Gegenrede; der ungeheure Sturm ſeiner Seele macht auch ſie verſtummen. ***)

---

*) Man leſe die ganze herrliche Stelle des Antonius (Akt 3, Scene 9), welche mit den Worten anhebt:

Ich ſelber floh und lehrte Memmen fliehn,
Und ihren Rücken zeigen. u. ſ. f.

**) Auf die Bitte der Cleopatra, den ſcheuen Segeln zu vergeben, antwortet Antonius:

Wußteſt du nicht, Egypten,
Mein Herz ſei an die Steuer feſt gebunden,
Und daß du nach mich riſſeſt?

Und am Schluß der Scene ſagt Antonius zur Cleopatra:

Laß keine Thräne fallen; Eine zahlt
Gewinn ſo wie Verluſt; gieb einen Kuß,
Schon dies vergilt mir Alles.

***) Dieſer fortbrauſende Strom der wutherfüllten Rede des Antonius hebt mit den Worten an:

Ihr war't halb welk, eh' ich euch kannte,

und wird nur durch einzelne, ſchüchtern dazwiſchen geworfene Worte der Cleopatra unterbrochen

Erſt ſpät ſammelt ſie ſich zu ſchmeichleriſcher Bitte;*) Antonius Wuth iſt verflogen. Noch ein Schimmer alten Heldenmuths erhellt ſein Gemüth; er eilt hinweg, um wieder zu kämpfen. Aber dieſer Aufſchwung iſt nur ein letztes Auflodern ſeiner Seele. Die Sonne ſeines Muthes blickt noch einmal mit aller Pracht, um dann für immer zu verſinken. Ein gewonnener Vortheil treibt auf einmal die alte Siegeszuverſicht hervor, welche ſich in das majeſtätiſche Gewand der phantaſiereichſten Anſchauung hüllt.**) Die Schwäche ſcheint für immer von Antonius gewichen zu ſein. Aber zum zweitenmal verräth ihn Cleopatra; die Flotte iſt entflohn; wilde Verzweiflung ergreift ihn. Jetzt begegnet er Cleopatra mit der Raſerei eines Vernichteten; die Wuth leiht ihm die Farben für ſein empörtes Gemüth. Da greift Cleopatra zu dem letzten Mittel buhleriſcher Kunſt; die Verkündigung ihres Todes ſoll die tobende Wuth des Antonius beſänftigen. Die Lüge ihres freiwillig gewählten Untergangs ſoll der Cleopatra zeigen, wie viel von Leidenſchaft für ſie der Zorn des Antonius noch unverſehrt gelaſſen hat.

Antonius Schickſal iſt erfüllt. Scham und das Gefühl des Verraths der Cleopatra haben ſo auf ihn eingeſtürmt, daß ſeines Lebens Sehnen reißen; ſeine kühne Phantaſie ſchaut dieſen eignen Umſchwung von Sonſt und Jetzt in großartigen Bildern an;***) der Reſt von Heldenmuth, der ihm blieb, ſoll dazu dienen, ſich ſelbſt zu zerſtören. Da trifft ihn die Nachricht, Cleopatra ſei vom Leben geſchieden, ihr letzter Hauch habe dem Antonius gehört. Dies beſchleunigt ſeine That. Sein treuer Eros aber geht ihm voran im Tode, weil er dem geliebten Herrn den Todesſtoß nicht geben will; Antonius muß ſelbſt Hand an ſich legen. Aber ein Funken Leben glimmt noch in ihm, als er erfährt, Cleopatra habe nur mit der Botſchaft ihres Todes geſpielt. In den Armen der Falſchen und doch ſo glühend Geliebten ſoll dieſer Funke Leben erlöſchen. Antonius wird zum Monumente hingetragen, wo Cleopatra mit zwei Dienerinnen ſeiner harrt. Was von Größe und von ächter Liebe in Cleopatra war, bricht in dieſem Augenblicke hervor.*) Es ſind dies Momente, die uns die Gebrechen der Königin vergeſſen machen, weil ſie durch die ungeheure Gewalt des Schmerzes und des Ueberdruſſes an der Welt die Erinnerung an ihre Falſchheit und buhleriſchen Künſte verlöſchen. Sie verſchmäht Geduld und Ungeduld gleich ſehr. Nur mit ihrer Hand das Haus ihres Lebens zu zerbrechen, erſcheint ihr die eigne würdige Sühne ihres Vertrauens.**) Mit dem Heroismus dieſes Entſchluſſes ſcheidet ſie am Schluß des vierten Akts.

---

*) Dies beginnt mit der auf die Frage des Antonius: „Kalt gegen mich?“ folgenden Rede der Cleopatra:

Ach, Theurer, ward ich das,
Verhärte Zeus mein kaltes Herz zu Hagel;
Vergift' ihn im Entſtehn, und ſend' auf mich
Die erſte Schloſſe. u. ſ. f.

**) Man vergleiche dazu die ganze achte Scene des vierten Akts, welche mit den Worten des Antonius anhebt:

Wir ſchlugen ihn ins Lager. u. ſ. f.

***) Man vergleiche die wunderſchöne Rede des Antonius (Akt 4, Scene 12), die alſo anhebt:

Oft ſehn wir eine Wolke drachenhaft, u. ſ. f.
Am Schluß dieſer großartigen Bilder ſagt Antonius:
Mein guter Freund, ſolch einem Bilde gleicht
Dein Feldherr jetzt u. ſ. f.

*) Als Antonius von der Wache hereingetragen wird, bricht Cleopatra in majeſtätiſche Klagen aus:

O du Sonne,
Verbrenne deine Sphäre! Nacht, ſteh feſt
Auf wechſelnden Weltſüren! O Antonius!
Anton, Anton! O Charmion, hilf, hilf, Iras,
Helft Freunde, unten! Zieht herauf ihn!

**) Sehr ſchön und charakteriſtiſch ſagt Cleopatra:

Geduld iſt läppiſch, Ungeduld ziemt nur
Den tollgewordnen Hunden! Iſt's denn Sünde
Zu ſtürmen ins geheime Haus des Todes,
Eh' Tod zu uns ſich wagt! u. ſ. f.

Dem ſchlauen Octavian liegt Alles daran, die Königin als Zierde ſeines Triumphes zu erhalten. Prokulejus ſoll darum die Milde Cäſars verkündigen, um Cleopatra in Sicherheit zu wiegen und jeden Gedanken an Selbſtmord in ihr zu verſcheuchen. Eben den Prokulejus hatte ihr Antonius als den einzigen bezeichnet, dem ſie trauen dürfe. Da ergiebt ſich Cleopatra, die ſo eben noch in der Selbſtzerſtörung die einzige Größe erblickte, die ihrem Geſchick aufbehalten war, dem Sieger. Die That des Verraths folgt auf dem Fuße; Cleopatra ſieht ſich von Prokulejus und ſeinen Begleitern umringt. Hier iſt der Verrath die Nemeſis des Verraths; Falſchheit würfelt mit Falſchheit, wer es gewinnt. Die Ausſicht auf einen Triumph über Cäſar erſtickt in Cleopatra den heldenmüthigen, ihrer und des Antonius einzig würdigen Entſchluß, ſich ſelbſt mit voller Freiheit und Beſonnenheit den Tod zu geben. Dieſer Akt, welcher damals einen ächt heroiſchen Charakter gehabt hätte, wird jetzt in einen Akt der Verzweiflung verkehrt, dem keine höhere, ſittliche Bedeutung mehr zukommt. Und dennoch flammt die Poeſie der Leidenſchaft noch einmal in Cleopatra auf; ihr feuriger Geiſt ſchaut Antonius in majeſtätiſcher Größe an; wie ein der Welt gebietender Gott ſteht er vor ihr, bald wie Zeus den Weltkreis erſchütternd, bald ganz Großmuth, Güte und Luſt.*) Nun erſcheint Octavian, mit ſanftem Worte die ſtolze Fürſtin über ihr Geſchick täuſchend, um nur jede Gewaltthat zu entfernen. Es iſt ein tiefer Zug des Dichters, daß Cleopatra in dieſer Unterredung mit Octavian die Erfahrung der Falſchheit und des Verrathes an einem ihrer Diener machen muß, welcher, nur um der neuen Sonne zu gefallen, die Königin Lügen ſtraft über die

---

*) Wir haben die herrliche Rede der Cleopatra im Sinn, welche alſo anhebt:

Sein Antlitz war der Himmel; darin ſtanden
Sonne und Mond, kreiſten, und gaben Licht
Dem kleinen O der Erde. u. ſ. f.

Ausſage ihres überlieferten Beſitzes. Ein Strom von Zorn und Schmähung überſtürzt den Falſchen, ſie fühlt ſich tief verwundet über ſo ſchnöden Verrath und ſchaut gleichſam in dieſem Beiſpiel einen Theil ihrer eignen Treuloſigkeit gleichſam gegenſtändlich an.

Die gleißenden Worte Cäſars täuſchen Cleopatra nicht; Dolabella beſtätigt nur die Wahrheit ihrer Ahnung. Nun überläßt ſich ihre Phantaſie ganz der Schmach, die ihrer im Triumphgepränge harrt. *) Auch jetzt malt ihre Einbildungskraft ins Grellſte; die widrigſten Bilder ihrer Erniedrigung drängen ſich vor ihre Seele. Der Tod iſt ihr nun ein ſehr willkommner Gaſt. Schmückt aber auch die Cleopatra nicht die Hoheit einer aus Liebe für Antonius hervorgegangenen Selbſtzerſtörung, ſo liegt doch in der Freiheit des Geiſtes, mit welcher ſie in dieſem Moment den Tod umarmt, auch eine Verſöhnung, und zwar die einzige, der Natur der Cleopatra entſprechende. Als Königin geſchmückt ſchreitet ſie ihrem Untergange entgegen; ihr Stolz fühlt ſich noch einmal befriedigt, indem ſie als Herrſcherin dem Tode ins Auge blickt. Sie erſcheint jetzt nur von dem Bewußtſein ihrer Würde und ihrer Leidenſchaft für Antonius durchdrungen. Was Edles, Großes und Heroiſches in Cleopatra iſt, treibt der Augenblick ihrer Selbſtzerſtörung hervor, welcher ſie gleichſam von allem Schlamm des Lebens reinigt. Der große Dichter hat es verſtanden in dem höchſten, entſcheidenſten Augenblicke des Lebens der Heldin einen Glanz zu leihen, und eine ſo rührende Gewalt, **) die uns das Chaos widerſtrebender, maaßloſer Affekte, welche in dem durch ſittliche Mächte nie gebändigten Buſen wühlten, vergeſſen machen, und uns gleichwohl doch die Sterbende immer in Einheit mit der früheren Cleopatra erſcheinen laſſen. Auch dem gleißneriſchen Octavian gehört eine ſolche Beute nicht. Die Herzloſigkeit und der ſchlau berechnende Ehrgeiz ſind nicht berechtigt, diejenige zu erniedrigen, welche durch die Gluth ihrer Leidenſchaft, die ungezügelten Gewalten ihres Gemüthes und ihrer Phantaſie ſich auf den verſchlungenen Pfaden des Lebens verirrte, aber Größe genug beſitzt, um mit voller Freiheit über die Schmach zu triumphiren, die man ihr zugedacht und durch die Liebe, mit der ſie in den letzten Augenblicken Antonius im Geiſt umfaßt, ihn doch als die Sonne ihres Lebens empfindet, wie oft auch die wechſelnden Wolken ihres Gemüths ihr den warmen Strahl derſelben entzogen hatten.

---

*) Dieſe Schilderung der Erniedrigung, welche ihrer harrt, beginnt mit den Worten;

Nun, was denkſt du, Iras!
Du, als ein fein ägyptiſch Püppchen, ſtehſt
In Rom zur Schau wie ich. u. ſ. f.

**) Namentlich in den an die giftige Schlange gerichteten, ſo unendlich rührenden Worten:

Armer, giſt'ger Narr!

Sei zornig, mach' ein Ende! O könnt'ſt du reden
So hört' ich dich den großen Cäſar ſchelten,
Kurzſicht'gen Tropf.
Und gleich darauf zu Charmion:
Siehſt du den Säugling nicht an meiner Bruſt
In Schlaf die Amme ſaugen?

Die Gräfin Orſina in Leſſings Emilia Galotti.

Göthe hat in ſeinen zerſtreuten Bemerkungen über das deutſche Theater,*) indem er der heroiſchen Geſtalt der berühmten Seilerin gedenkt, in Betreff der Gräfin Orſina geſagt: „Man denke ſich eine ſolche Figur als Orſina und Emilia Galotti iſt ein ganz anderes Stück; der Prinz iſt entſchuldigt, ſobald man anerkennt, daß ihm eine ſolche gewaltſame, herriſche Figur zur Laſt fallen müſſe.“ Dieſe Aeußerung hat ein doppeltes Intereſſe; ſie zeigt uns, einmal, welch ein Gewicht für den Total-Eindruck eines ganzen Kunſtwerks Göthe auf die Perſönlichkeit des Darſtellers und ſeiner Auffaſſung einer wichtigen Geſtalt des Dramas legt, zweitens, welch eine Bedeutung Göthe der Gräfin Orſina in dem Organismus der Tragödie zugetheilt hat. Wer möchte mit dem erſten Satz nicht einverſtanden ſein? Wie viel hängt nicht in der Darſtellung von der Erſcheinung, ja, von dem erſten Auftreten einer dramatiſchen Geſtalt für die Geſammtwirkung ab! Wir empfangen dadurch ſogleich ein Bild, welches wir in das ganze Gemälde einordnen. Hat aber die Gräfin Orſina wirklich die Bedeutung im Organismus der Tragödie, welche Göthe derſelben in den wenigen Worten beilegt, nämlich den Prinzen zu entſchuldigen, daß er ſich einer ſo herriſchen Frau entledigt habe, alſo ſein Verhältniß zu Emilia

---

*) Göthe's Werke 45. S. 29.

Galotti vom ſittlichen Standpunkt aus in ein milderes Licht zu ſtellen? Dient ſie überhaupt nur dem Prinzen zur Folie und zur Rechtfertigung ſeines Leichtſinns? Nach unſerer Auffaſſung der Tragödie, welche wir theils in der Entwickelung des Marinelli, theils des Prinzen ausgeſprochen haben, iſt es gar nicht in der Intention des Dichters, dem Prinzen durch die Geſtalt der Orſina ſittlich aufzuhelfen, und ihn dadurch in ein günſtigeres Licht zu ſtellen. Im Gegentheil! Iſt der Prinz entſchuldigt, wird von ihm die Laſt des Vergehens abgewälzt, wo bleibt dann der eigentliche tragiſche Eindruck des Untergangs der Emilia und die erſchütternde Wirkung, daß der Prinz durch den Selbſtmord der Emilia um den Preis aller ſeiner Wünſche und aller ſeiner durch Marinellis Schlauheit ſcheinbar ſo unfehlbar angelegten Pläne gebracht wird. Ja, wird nicht ſogar die ganze Tragödie entſtellt, wenn wir uns den Prinzen als „entſchuldigt“ denken, wenn wir mit ihm ſympathiſiren, daß er das läſtige Joch der Orſina endlich abgewälzt hat? Nach unſerer Auffaſſung kommt es gerade darauf an, die Launen, die Willkühr der Empfindung, die Unbeſtändigkeit und Frivolität der Geſinnung des Prinzen in ein helles Licht zu ſetzen und ihn, bei ſeiner von uns oben geſchilderten verführeriſchen Perſönlichkeit, dadurch nur um ſo gefährlicher erſcheinen zu laſſen, weil derſelbe gar kein anderes Geſetz kennt, als dem Eindruck des Augenblicks zu folgen. Mögen Herzen darüber brechen, ſittliche Bande zerriſſen werden, gleichviel. Der Prinz kennt nur den Genuß, ſeiner momentanen Leidenſchaft Erwiederung zu erringen. Dagegen ſchwindet ihm jede andere Rückſicht. Der Prinz beurtheilt daher die Verhältniſſe, wie die Perſonen, nur nach der Stimmung des Augenblicks. Was ihm gegolten, wofür er geſchwärmt hat, das kann der nächſte Augenblick ihm werthlos machen. Gerade die Gräfin Orſina beſtätigt das Geſagte. Der Prinz hat ſie leidenſchaftlich geliebt. In dem Rauſche dieſer Empfindung hat er bei dem Maler Conti das

Gemälde derſelben beſtellt. *) Einen Monat früher hätte das Bild an dem Prinzen noch den wärmſten Bewunderer gefunden, welches ihm jetzt nur einen widerwärtigen Eindruck macht. Was dem Prinzen vor kurzer Zeit noch ein Verein von Würde, ſanfter Schwermuth und Anmuth zu ſein ſchien, iſt ihm jetzt, da Emilia Galotti das Bild der Orſina plötzlich verdrängt hat, nur noch ein Verein von Stolz, Hohn und trübſinniger Schwärmerei. Conti hatte das Bild mit den Augen des verliebten Prinzen gemalt und dem Portrait ſo viel Idealität geliehen, als der Künſtler dies überhaupt ſoll, ohne die Aehnlichkeit zu beeinträchtigen. Hat der Prinz nun in ſeiner Schilderung Recht, welche er dem erſtaunten Maler von der Gräfin Orſina entwirft, die ihm noch vor kurzem der Inbegriff aller der Eigenſchaften geweſen war, welche der Maler in dem Bilde ſo glücklich vereinigt hatte? Was die Gräfin Orſina dem Prinzen jetzt iſt, wo eine Andere ſich aller ſeiner Sinne bemeiſtert hat, das iſt ſie in Wahrheit nicht;**) nur die Augen des vom Anblick der Emilia Galotti trunkenen Prinzen ſehen ſie in ſolchem Lichte. Freilich iſt ihm die Gräfin Orſina jetzt ſehr läſtig, denn jede Erinnerung an ſie weckt in ihm das Andenken an die Schwüre der Liebe, welche er ihr geleiſtet, an die Leidenſchaft, welche er ihr einſt geweiht hat. Er will ſich ihrer entledigen und hat den Muth nicht, offen mit ihr zu brechen; er kann nichts, als ſie durch Gleichgültigkeit und ein völlig rückſichtsloſes Benehmen verletzen.

---

*) Wir beziehen uns hier auf die Worte, welche Conti auf die Ausſtellungen des Prinzen am Portrait der Orſina etwas empfindlich ſpricht: „Ach, mein Prinz, wir Maler rechnen darauf, daß das fertige Bild den Liebhaber noch eben ſo warm findet, als warm er es beſtellte. Wir malen mit Augen der Liebe: und Augen der Liebe müßten uns auch nur beurtheilen.“

**) Die Schilderung des der Gräfin Orſina überdrüſſigen Prinzen giebt alſo keinen Falls ein treues Bild derſelben, ſie iſt vielmehr nur der Ausdruck einer durch die Erinnerung an die frühere Geliebte jetzt ſehr widerwärtig berührten Stimmung.

Die Gräfin Orſina iſt unſtreitig eine Dame von großer Tiefe der Empfindung und einer mächtigen Leidenſchaft fähig; nicht minder von ſcharfem, durchdringendem Verſtande. Ihre Hingebung und Gluth für den Prinzen ſind ein neuer Beweis der unwiderſtehlichen Gewalt, welche derſelbe auf weibliche Herzen auszuüben vermag. Gräfin Orſina iſt dem übermächtigen Eindruck des verführeriſchen Prinzen erlegen, der auch ſeiner Seits von den Reizen der Orſina, wie von der Kraft ihrer Leidenſchaft ganz gefeſſelt worden iſt. Aber die Ueberlegenheit des Geiſtes der Orſina über den Prinzen, wie ihre Anſprüche an den vollen warmen Herzſchlag deſſelben, welche er bei dem Mangel an wirklich tiefer Empfindung der Gräfin nicht gewähren konnte, entfremdeten ihn offenbar bald dieſer Geliebten; er fühlte ſich ihr gegenüber nicht mehr heimiſch und frei. Der Prinz fing bald an ſein Auge auf andere Schönheiten begehrlich zu richten. Da erblickt er Emilia Galotti. Ihre hinreißende Schönheit erſtickt im Prinzen die letzten Funken der ſchon verglimmenden Gluth für die Gräfin Orſina. Dieſe iſt über den Sinneswechſel des Mannes, an den ſie noch immer mit großer Liebe hängt, ſchwer verwundet; ſie weiß nicht mit Beſtimmtheit, wer ihr das Herz des Prinzen geraubt, aber ſie fürchtet doch bereits, einer Nebenbuhlerin aufgeopfert zu ſein.*) Ihr hoher Verſtand und ihr weiblicher Stolz wollen über die Leidenſchaft des pochenden Herzens ſiegen, aber vergebens! Sie krümmen ſich unter der Gewalt des Herzens und erkennen widerwillig und immer kämpfend dieſen Gebieter an. Dennoch ringen ihr ſtolzer Geiſt und ihre Leidenſchaft immer wieder miteinander.

---

*) Sagt doch Marinelli ausdrücklich in der erſten Unterredung mit dem Prinzen: „Nicht ſo einer Gemahlin fürchtet die Gräfin aufgeopfert zu ſein, ſondern —

Der erſtere erröthet, den Sieg der letzteren eingeſtehen zu müſſen und rafft ſich aufs neue zuſammen, um der Leidenſchaft dieſen Triumpf nicht zu gönnen. Daher der Zwieſpalt der Orſina, den uns Marinelli gleich in ſeiner erſten Unterredung mit dem Prinzen in den Worten ſchildert: „Sie (Orſina) wollte ſich ganz gelaſſen und kalt ſtellen. Aber mitten in dem gleichgültigſten Geſpräch entfuhr ihr eine Wendung, eine Beziehung über die andere, die ihr gefoltertes Herz verrieth. Mit dem luſtigſten Weſen ſagte ſie die melancholiſchten Dinge und wiederum die lächerlichſten Poſſen mit der allertraurigſten Miene."

Die Eiferſucht hat indeſſen die gekränkte Orſina die neue Leidenſchaft des Prinzen zur Emilia Galotti entdecken laſſen. Mit dieſer Gewißheit im Herzen von einer andern verdrängt zu ſein, zwiſchen Liebe und Stolz kämpfend, betritt die Gräfin das Luſtſchloß des Prinzen Doſalo, in dem Wahne, dort zu der von ihr gewünſchten Zuſammenkunft mit dem Prinzen zu erſcheinen. Der Zufall führt die Orſina in einem verhängnißvollen Augenblicke herbei, wo man Alles um ihre Abweſenheit gegeben hätte, ein Zufall, durch welchen ſich zugleich die verletzende Nichtachtung des Prinzen gegen die Gräfin rächt. Es iſt ein ſehr feiner Zug des Dichters, den Zufall alſo verwendet und ihn einerſeits zu einem Mittel für die tragiſche Entwickelung, andererſeits zu einer Vergeltung der Kränkung, welche die Orſina bereits dadurch erfahren, daß der Prinz ihren Brief nicht einmal geleſen hatte, benutzt zu haben. Auch hier bewährt es ſich wieder, daß der für dramatiſche Bewegung, namentlich in der Tragödie verwendete Zufall nur dann poetiſch iſt, wenn er höhern Zwecken dient, d. h. alſo ſich zum Ausdruck einer durch die Idee des Ganzen bedingten innern Entwickelung aufhebt.

Welch ein Bild ſoll uns nun nach des Dichters Abſicht die Gräfin Orſina darbieten? Wie ſoll ſie wirken? Soll ſie des Prinzen Verfahren durch ihre Perſönlichkeit vertheidigen, oder uns für ſie gegen denſelben bewaffnen? Nur das letztere ſcheint poetiſch gerechtfertigt.*) Die Gräfin Orſina ſoll uns durch eine herriſche, den Prinzen herabdrückende Perſönlichkeit nicht abſchrecken, ſondern vielmehr durch ihre trotz alles Stolzes doch nicht niederzukämpfende Liebe für den Prinzen rühren. Grade indem wir in der Orſina den Stolz vergeblich mit der Liebe ringen, ihre bei allem Aufwand von Geiſtesſtärke dennoch immer wieder hervorbrechende Leidenſchaft für den Prinzen empfinden, verurtheilen wir den Prinzen um ſo entſchiedener; Orſina erſcheint uns dann um ſo mehr als ein beklagenswürdiges Opfer der Frivolität und der Laune ſeiner Empfindung. Durch eine ſolche Auffaſſung dringt ſich uns aber auch die Macht der perſönlichen Liebenswürdigkeit des Prinzen um ſo gebieteriſcher auf. Wir wollen alſo mit der verletzten, tief gekränkten Orſina leiden, und in dieſem Gefühl zugleich den unwiderleglichen Beweis der verführeriſchen Gewalt des Prinzen empfangen. So wird ein doppelter, ganz in der Idee der Tragödie liegender Zweck erreicht.

In dem Geſagten liegt auch, daß die Orſina uns durch ihre Perſönlichkeit noch den Schein jugendlicher Schönheit und weiblichen Reizes gewähren ſoll. Wir müſſen begreifen, wie ſie den jugendlich ſchönen und liebenswürdigen Prinzen noch bis vor wenigen Monaten hat feſſeln können, bis ſie durch den Zauber einer noch jugendlicheren Schönheit und Jungfräulichkeit verdrängt worden iſt. Die Orſina muß allerdings eine ältere, reifere Schönheit ſein, als Emilia Galotti, aber wir wollen ſie doch immer noch von dem Glanze weiblichen Reizes umſtrahlt ſehn. Die Phyſiognomie wird uns in Kummer durchwachte Nächte und doch zugleich einen ſtolzen Geiſt verrathen müſſen, wodurch dem Schmerz der Zug einer zu ſentimentalen und weichen Empfindung genommen, wie die Herbigkeit des Stolzes umgekehrt durch den Ausdruck der Schwärmerei gedämpft wird. Die beredten Augen und Lippen aber müſſen uns alle Töne von dem zitternden Schmerze bis zum Ausdruck des bitterſten Hohnes, von der rührendſten Wehmuth bis zum entflammteſten Rachedurſt abſpiegeln. Die Perſönlichkeit der Gräfin Orſina ſoll uns die nur aus der frivolen Laune und dem Reize ſinnlicher Luſt ſtammende Leidenſchaft des Prinzen zur Emilia Galotti erklären, welche vielleicht in kurzer Zeit nicht minder, als jetzt die Orſina einem neuen Reize aufgeopfert wird. Wirkt die Perſönlichkeit der Orſina dagegen durch den herriſchen Ton, die wilde Leidenſchaftlichkeit, die Härte und den Stolz ihres Weſens abſtoßend, ſo verzeihen wir dem Prinzen nicht nur den Abfall, ſondern wir bleiben auch bei den Leiden der Orſina ungerührt; ja wir dürfen ihr den Vorwurf machen, durch die Gewaltſamkeit ihres ganzen Weſens die Kälte und ſpäter die Verletzung des Prinzen ſelbſt verſchuldet zu haben. Indem wir aber gleich in der Aufregung der Orſina, mit welcher ſie bei ihrem Erſcheinen vor uns hintritt, den Schmerz der nur einer neuen Aufwallung geopferten Geliebten empfinden, werden wir von Hauſe aus auf den rechten Standpunkt geſtellt; wir empfangen dadurch gleich das Bild, welches auch die ſpätern Ausbrüche der Leidenſchaft nicht verwiſchen dürfen. Zu unſerem Intereſſe für die Gräfin Orſina trägt aber weſentlich bei, wenn wir auch den Eindruck der Hoheit ihres Geiſtes empfangen, durch welchen ſie dem Prinzen ſelbſt ſo weit überlegen iſt. Aus dieſer tieferen Geiſtesrichtung ſtammt auch ihre gründliche Verachtung des elenden Hofgeſindes, welches ihr in der Perſon Marinellis, als der Inbegriff von Gunſtbuhlerei, Charakterloſigkeit und ſchurkiſcher Dienſtfertigkeit erſcheint. Jetzt, wo der Gedanke an die ihr widerfahrene Kränkung und die aufgeregte Leidenſchaft die Schranken durchbrochen haben, welche ſonſt die Etikette zogen, läßt ſie ihrer tiefen Verachtung gegen Marinelli freien Lauf, indem ſie ihn als den dienſtwilligen Fröhner und Beförderer aller Launen und Gelüſte des Prinzen behandelt. Es iſt natürlich, daß Marinelli, der früher in der Gräfin Orſina eine Macht reſpectirte, welche ihn heben und ſtürzen konnte, jetzt, wo dieſelbe aufgehört hat, eine ſolche zu ſein, auch in ſeinem Tone eine gewiſſe vornehme Gleichgültigkeit, ein Unbekümmertſein um die Aufregung der Gräfin an den Tag legt. Dieſe Veränderung iſt der Orſina das ſicherſte Zeichen der verſcherzten fürſtlichen Gunſt; ſie treibt ſie daher zuerſt zu jenen Ausbrüchen der Leidenſchaft, in welchen ſich düſterer Schmerz, ſittliche Entrüſtung und die dialektiſche Kraft ihres Geiſtes durchdringen. Ein wunderbarer Verein von Gemüthsbewegungen wirft die Orſina hin und her. Es kommt daher bei der Verſinnlichung darauf an, uns in dieſen einzelnen Zügen das Bild der innern Zerſtörung zu geben, welche ſich vor dem Eingeſtändniß ihrer Schwäche ſchämt, und durch den Prunk dialektiſcher Spitzfindigkeiten *) die Leiden des Herzens abzuwehren und vor Andern zu verbergen trachtet. Jene dialektiſchen Wendungen müſſen daher mit einer ihrer Form widerſtrebenden Bewegung des Gemüths geſprochen werden, aus welcher man die durch den Affekt um ihre Beſonnenheit und ihre geiſtige Herrſchaft gebrachte Frau heraushört.

---

*) Vgl. die geiſtvollen Bemerkungen Seydelmanns über dieſen Punkt, welche ich in „Seydelmanns Leben und Wirken“ mitgetheilt habe S. 207.

Die kurze abweiſende Begegnung des Prinzen erhöht die Verletzung der Orſina. Was ſie ſich bisher uur zögernd und widerwillig geſtanden hatte, tritt ihr nun mit einem Male als Wirklichkeit entgegen, an welcher auch der ſcharfſinnigſte Ver-

---

*) Wir haben dabei beſonders die berühmte Dialektik der Gleichgültigkeit gegenwärtig: „Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe! — Das heißt, Nichts an die Stelle von Etwas. Denn lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall iſt, dem nichts, gar nichts entſpricht. Gleichgültig iſt die Seele nur gegen das, woran ſie nicht denkt, nur gegen ein Ding, das für ſie kein Ding iſt. Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt — das iſt ſo viel als gar nicht gleichgültig.“

ſtand nichts umdeuten kann. Das Gefühl der erfahrenen tiefen Kränkung übt zunächſt eine betäubende Wirkung auf die Orſina aus, welcher eine ſchmerzliche Rührung folgt. *) Dieſe geht dann in Hohn gegen Marinelli über. **) Wie zuerſt der Zufall das herbeigeführt hatte, was gerade vermieden werden ſollte, nämlich die Begegnung des Prinzen und der Orſina, ſo ſchlägt jetzt die ſchlaue Berechnung des Marinelli, die Gräfin über die wahre Lage der Verhältniſſe zu täuſchen, in das Gegentheil um; die Orſina durchſchaut plötzlich das ganze Gewebe der Abſichten und der Verbrechen des Prinzen und ſeines Helfers. Eine wilde Freude bemächtigt ſich ihrer, ſie ſchwelgt einen Augenblick in der Genugthuung, daß die Schlauheit des Marinelli zu Schanden geworden und zur Enthüllung des Verbrechens hat dienen müſſen. Das Gefühl ihrer Schmach iſt ſo hoch geſtiegen, daß ſie weder Hoffnung, noch Furcht kennt und ſelbſt vor der ſtärkſten Anklage des Prinzen nicht zurückbebt. Die Gräfin Orſina iſt durch die Macht der Verhältniſſe und der Situation weit über ihre erſte Empfindung hinausgeriſſen worden. Aus der zwiſchen ſchmerzlicher Rührung und Bitterkeit Schwankenden iſt ein Rache dürſtendes Weib geworden, vor welchem alle Schranken der Convenienz zuſammengeſunken ſind. In einem ſolchen Zuſtande des Gemüths trifft ſie auf den alten Odoardo. Auch jetzt führt ſcheinbar der Zufall, in der That aber eine tiefe Fügung der Verhältniſſe die Begegnung der beiden durch ein und denſelben Mann ſo ſchwer gekränkten Perſonen herbei, eine Begegnung, welche die tragiſche Kataſtrophe ſo weſentlich herbeiführen hilft. Zum zweiten Mal ſchlägt die Berechnung des Marinelli gegen ihn ſelbſt zurück; ſie führt diejenigen nur um ſo raſcher zuſammen, welche der ſchlaue Höfling durch eine freche Lüge auseinander halten wollte. In der Orſina iſt jetzt jede weiche Regung erloſchen; die Wuth des beleidigten Vaters anſchüren, ſich ſelbſt die Ausſicht auf Rache an dem treuloſen Verführer öffnen, iſt der einzige Gedanke, der ſie beherrſcht. Es liegt in dieſen Zügen der Orſina etwas Dämoniſches. Ihre Reden müſſen daher wie Eingebungen höherer Gewalten erſcheinen, bis ſie ſich endlich nach der Gewißheit einer unausbleiblichen Rache der empörten Seele in einem wilden Erguſſe Luft macht. Alles kommt bei der Verſinnlichung darauf an, daß dieſer Strom von Schmerz, Verzweiflung, Wuth und hölliſchen Triumphes als ein unfreiwillig aus den Tiefen ihres aufgeregten Gemüthes dringender erſcheint. Dies iſt nur möglich, wenn ſich in dieſen Ergüſſen des Haſſes und der Rache doch zugleich das Weib nicht verläugnet, wenn alſo die Orſina mehr durch den Sturm der übermächtigen Situationen dazu fortgeriſſen erſcheint. Darum muß die Orſina ſo angelegt werden, daß uns dieſe Affekte weder in Widerſpruch mit derſelben erſcheinen, noch die Weiblichkeit darüber eingebüßt wird. Auch auf den Höhepunkten der Leidenſchaft müſſen wir noch mit der unglücklichen Orſina leiden, welche der Leichtſinn des Prinzen zerſtört hat.

---

*) Nachdem die Gräfin Orſina aus ihrer Betäubung erwacht iſt, fährt ſie mit Rührung fort: „Ich bin beſchäftigt. Ich bin nicht allein.“ Iſt das die Entſchuldigung ganz, die ich werth bin? Wen weiſt man damit nicht ab! Jeden Ueberläſtigen, jeden Bettler; für mich keine einzige Lüge mehr! Keine einzige kleine Lüge mehr für mich“ u. ſ ſ.

**) In den Worten: „Kommen Sie Marinelli! Lügen Sie mir eins auf eigene Rechnung vor. Was koſtet Ihnen denn eine Lüge?“ u. ſ. ſ.

Die Gräfin Orſina hat in dem Organismus der Tragödie eine ſehr tiefe Bedeutung. Durch ſie tritt zuerſt die Macht einer ſittlichen Potenz gegen die Berechnung des ſchlauen Verſtandes in den Kampf. Hat dieſe ſittliche Potenz in der Gräfin Orſina auch noch den Charakter verletzter Eigenliebe und gekränkten Stolzes, ſo wirkt ſie doch inſofern als eine ſittliche Macht, als ſie zugleich für das Recht in den Kampf tritt und denſelben mit der ganzen Stärke der Leidenſchaft führt. Auf die Einmiſchung einer ſolchen Macht iſt Marinelli durchaus nicht gefaßt. An ihr wird er zum erſten Male zu Schanden; er iſt verblüfft, rathlos, ſich ſelbſt in dem Netze fangend, das er der Orſina geſtellt hatte. Wie derſelbe ſpäter, wie wir in dem erſten Bande des Cyclus bei der Entwickelung des Marinelli gezeigt haben, den heroiſchen Entſchluß eines freiwilligen Untergangs nicht in Rechnung bringen kann, weil er eine ſolche Macht weder kennt, noch an ſie glaubt, ſein Gewebe alſo dadurch zerriß; ſo wird auch jetzt Marinelli durch die Gräfin Orſina paralyſirt und in ſeinen Plänen und Projekten gekreuzt. Dieſe Scenen mit der Gräfin Orſina zeigen uns die erſte Niederlage, welche der liſtige Verſtand durch die Macht der Verhältniſſe und der Leidenſchaft erfährt. Die Erſcheinung der Gräfin Orſina löſt das Truggewebe Marinellis auf und befeſtigt gerade in Odoardo die moraliſche Ueberzeugung von dem durch die Leidenſchaft des Prinzen herbeigeführten Mord an Appiani, was um jeden Preis vermieden werden ſollte. Die in Marinellis Augen bedeutungslos gewordene Gräfin Orſina, weil die Sonne fürſtlicher Gunſt ſie zu beſcheinen aufgehört hatte, bewaffnet ſelbſt den Arm Odoardos zur Rache und wird ſo zu einer furchtbaren Macht. Hierin liegt eine tiefe tragiſche Ironie. Daß aber die Gräfin Orſina dazu beſtimmt iſt, dem Zufall die Bedeutung einer höheren Nothwendigkeit zu geben, die Abſicht des verbrecheriſchen Marinelli zu zerſtören und den erſten Rückſchlag gegen die Liſt des Verſtandes zu führen, liegt in ihrem ſittlichen Rechte dem Prinzen gegenüber. Der Schwung, welchen die Gräfin Orſina, halb als ein blindes Werkzeug der Conflikte und halb bewußtvoll der Entwickelung der tragiſchen Kataſtrophe giebt, iſt zugleich die gerechte Genugthuung, welche die Nemeſis dem ſchwergekränkten Weibe gewährt.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Druckfehler und Verbeſſerungen.

Seite 17 Zeile 7 von oben lies ſtatt würde: wurde.
- 18 - 6 - - - - hatte: hätte.
- 48 - 16 - unten - - Oedipes: Oedipus.
- 91 - 14 - oben - - wirren: verirren.
- 134 - 1 - unten - - Muſiker: Muſikus.
- 144 - 6 - - - - ſeine: ſeiner.
- 175 - 9 - - - - ihn: Taſſo.
- 176 - 17 - oben - - begegnen: begegnet.
- 178 - 15 - - - - ungroßmüthigen: ungroßmüthig.
- 181 - 7 - - - - ihn dem: ihm den.
- 191 - 4 - unten - - entzöge: entziehe.
- 196 - 4 - oben - - jenen: jenem.
- 196 - 16 - - muß nach: und, das Wort: ſich wegfallen.
- 214 - 12 - - lies ſtatt den: dem.
- 214 - 12 - unten - - verläugnen: verläugne.
- 236 - 12 - oben - - erkünſtelte: erkünſtelten.
- 226 - 13 - - - - ſeinen: den.
- 237 - 15 - - - - ihn: ihm.
- 288 - 5 - unten - - Wallen: Walten.

Bei dem Verleger dieſer Schrift ſind auch folgende Werke deſſelben Verfaſſers erſchienen:

Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhange wiſſenſchaftlich entwickelt. Gr. 8. 1841. Geh. 2 Thlr. 10 Sgr.

Cyclus dramatiſcher Charactere nebſt einer einleitenden Abhandlung über das Weſen dramatiſcher Charaktergeſtaltung. Der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung zweiter Theil. Gr. 8. 1844. Geh. 1 Thlr. $26\frac{1}{4}$ Sgr.

Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt. 3. und 4. Abtheilung.

III.

Der zweite Theil des Göthiſchen Fauſt nach ſeinem Gedankengehalte entwickelt. Gr. 8. 1840. Geh. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

IV.

Romeo und Julia, der Kaufmann von Venedig, mit beſonderer Beziehung auf die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung entwickelt. Gr. 8. 1842. Geh. 1 Thlr.

Manfred. Eine Tragödie von Lord Byron, in ihrem innern Zuſammenhange entwickelt. Eine Abhandlung zur Philoſophie der Kunſt. 4. Geh. 1844. 10 Sgr.

Gedruckt bei den Gebr. Unger in Berlin.

Jahrbücher

für

dramatiſche Kunſt

und

Literatur

von

Profeſſor Dr. H. Th. Rötſcher.

Erſter Band.

Berlin,
Verlag von Louis Hirſchfeld.
1848.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druck von J. Petsch

Inhalt.

Seite

Vorwort von H. Th. Rötſcher 1
1. Ueber den Urſprung der modernen Bühne von Th. Mundt. Erſter Artikel 8
2. Ueber den Styl des Dramas von Friedrich Hebbel aus Wien 35
3. Ueber die dramatiſche Literatur der Franzoſen von Dr. Bamberg aus Paris 41
4. Wie ſich die rohe Empirie gegen die Wiſſenſchaft verhält, dargeſtellt an dem Entwurf einer praktiſchen Schauſpielerſchule von Auguſt Lewald. Von Th. Rötſcher 52
5. Mittheilungen mehrerer noch ungedruckter Briefe Seydelmann's nebſt Erörterungen von H. Th. Rötſcher 65
6. Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen 78
Göthes Fauſt. Von Dr. Melchior Meyr 78
La Calomnie, Comédie en 5 actes et en prose du théâtre français, par Scribe und ihre Darſtellung durch die franzöſiſche Geſellſchaft in Berlin. Von H. Th. Rötſcher 83
7. Correſpondenz-Nachrichten 88
Aus Königsberg. Ueber Dr. Gottſchalls Blinde von Alcara und deren erſte Aufführung in Königsberg. Ein Brief des Prof. Carl Roſenkranz an den Herausgeber 88
Aus Hamburg von Dr. Carl Töpfer 92
Aus Dresden. Aphorismen über die Dresdener Bühne von Dr. Sch 95
Aus Stettin von Fr. D. 99
Aus Wien von M. H. 102
Aus Copenhagen von Henrik Herz 102
8. Ueber den Urſprung der modernen Bühne von Th. Mundt. Zweiter Artikel 105
9. Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama. Von H. Th. Rötſcher 123
10. Maria Magdalena, ein bürgerliches Trauerſpiel von Fr. Hebbel. Eine Würdigung der Tragödie von Dr. Bamberg in Paris 135
11. Aphorismen über die Tanzkunſt und die Hebung des Ballets von R. 151
12. Erläuterung zweier ſchwieriger Stellen aus Schillers Don Karlos und Leſſings Emilia Galotti von H. Th. Rötſcher 156
13. Pariſer Dramaturgie. Von Dr. Bamberg in Paris 163
14. Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen von Dr. Melchior Meyr 175
a. Othello von Shakeſpeare (Herr Deſſoir, Othello als Gaſt.)
b. Valentine, Schauſpiel in 5 Abtheilungen von G. Freytag.
15. Deſſoir's Gaſtſpiel auf der Hofbühne zu Berlin von H. Th. Rötſcher 182
16. Dramaturgiſche Blätter des Hamburger Stadttheaters v. R. E. Prutz von H. Th. Rötſcher. 183
17. Ueber den gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus, mit beſonderer Berückſichtigung der Schrift von Schömann über dieſen Gegenſtand. Von Dr. Baumann 185
18. Ueber das hiſtoriſche Drama. Von Dr. Melchior Meyr 207
19. Ueber den gegenwärtigen Zuſtand der Bühne. Eine freimüthige Beleuchtung vom praktiſchen Standpunkte aus in aphoriſtiſcher Ungebundenheit. Von W. F. Seidel, Regiſſeur. Erſter Artikel 224
20. Andeutungen über die Nothwendigkeit der Ausbildung des mimiſchen und plaſtiſchen Elements für den dramatiſchen Sänger mit ſpezieller Beziehung auf die Schöpfungen der Frau Schröder-Devrient. (Fortſetzung folgt.) 232
21. Dramaturgiſche Bilder aus Hamburg. Von C. A. Schlönbach 239
I. Die Hamburger Theater.
II. Gäſte auf der Hamburger Bühne.
22. Kritik einer merkwürdigen Aeußerung Fichte's über Göthe's natürliche Tochter, und deren Aufnahme in Berlin, aus dem kürzlich erſchienenen Briefwechſel Schiller's und Fichte's Von H. Th. Rötſcher 249
23. Aus meinem Tagebuch. Von Friedrich Hebbel 256

Seite
24. Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen. Von Dr. Melchior Meyr 259
 a. Goethe's Egmont. (Herr Schneider, Egmont als Gaſt.)
 b. Der Unbedeutende von J. Neſtroy. (Herr Neſtroy, Peter Span, als Gaſt.)
25. Kritiſche Anzeigen 265
 1. Bilder aus dem Schauſpielerleben. Mitgetheilt von Roderich Benedix.
 2. Geſammelte dramatiſche Werke von Roderich Benedix.
26. Statiſtiſche Revue der bedeutenderen Bühnen Deutſchlands während des Monats Juli 1847 von Feodor Wehl 268
27. Die Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur betreffend 272
28. Ueber den gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus, mit beſonderer Berückſichtigung der Schrift von Schömann über dieſen Gegenſtand von Dr. Boumann. (Schluß) 273
29. Die Charaktere in Schiller's Wallenſtein. Vom Profeſſor R. Hiecke.
 1. Wallenſtein 289
30. Wie verhalten ſich Kraft und Erkenntniß im Dichter. Von Friedrich Hebbel 310
31. Erläuterung einer ſchwierigen Stelle aus dem Vorſpiel des Göthe'ſchen Fauſt von Dr. Bollmann 313
32. Beitrag zu der im zweiten Heft der Jahrbücher verſuchten Erklärung der Stellen aus Schillers Don Karlos und Leſſings Emilia Galotti. Ein Brief des Dr. Rauk an H. Th. Rötſcher 316
33. Beitrag zur Beförderung der dramatiſchen Illuſion von K. Gaillard 318
34. Die Oper der Gegenwart. Vortrag zur erſten Tonkünſtler-Verſammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauſes am 14. Auguſt 1847 gehalten von Wolfg. Rob. Griepenkerl, beleuchtet von H. Th. Rötſcher 324
35. Statiſtiſche Revue der bedeutendſten deutſchen Bühnen während des Auguſt 1847 von Feodor Wehl 330
36. Jean George Noverre. Von Dr. E. Zoller 337
37. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders. Von C. Reinhold in Tübingen. (Erſter Artikel) 358
38. Ueber Zufälligkeit und Nothwendigkeit im Drama. An Prof. Rötſcher. Von Dr. Friedrich Zimmermann 376
39. Der Lumpenſammler von Pyat, als Volksdrama. Von Dr. Gumbinner 385
40. Dramaturgiſche Skizzen aus Hamburg. Von C. H. Schlönbach 394
41. Pariſer Dramaturgie von Dr. F. S. Bamberg in Paris. (La Ciguë, comedie en deux actes et en vers par Emile Augier 398
42. Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen. Von Dr. Melchior Meyr 407
 1. Die Banditen. Luſtſpiel in 4 Aufzügen von R. Benedix.
 2. Ein Billet. Original-Schauſpiel in 5 Abtheilungen von Charl. Birch-Pfeiffer.
 3. Die blaue Schleife. Luſtſpiel in 5 Akten von Guſtav Manſen.
43. Die neue Berliner Muſik-Zeitung und Felix Mendelsſohn Bartholdy von H. Th. Rötſcher 415
44. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders. Von C. Reinhold in Tübingen. (Zweiter Artikel) 417
45. Franzöſiſche Kunſtkritiker in beſonderer Beziehung auf dramatiſche Poeſie dargeſtellt von Dr. F. S. Bamberg in Paris.
 1. Philarète Chasles 435
46. F. Hebbel's Trauerſpiel in Sicilien. Eine Würdigung von Emil Palleske in Oldenburg 451
47. Ueber den beſten dramatiſchen Vers. Von E. Salviati 457
48. Vorſchlag zu erhöhter Wirkſamkeit der Bühne nebſt einem Briefe vom Prof. Viſcher in Tübingen. Von Berger 461
49. Bemerkungen über das engliſche Schauſpiel und über die Stellung des Volkes zu demſelben. Von Frederic Mark in London 467
50. Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen von Dr. Melchior Meyr.
 1. Die Braut von Meſſina von Schiller 471
 2. Dorf und Stadt von Charl. Birch-Pfeiffer 479
51. Demoſthenes oder Hellas' Untergang. Trauerſpiel in 5 Acten von Leopold Arend. (Berlin 1848. Verlag v. Louis Hirſchfeld.) 486

Vorwort.

Die Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur ſind aus dem Bedürfniß hervorgegangen, der dramatiſchen Poeſie und ihrer Verſinnlichung auf der Bühne ein eignes Organ zu ſchaffen, welches durch einen Verein von Kräften zur Hebung und Entwicklung dieſer reichſten, mit dem Leben und allen geſellſchaftlichen Zuſtänden am meiſten verflochtenen Gattung der Poeſie beitragen ſoll. Da die Wiſſenſchaft ſelbſt nur ein Faktor des geſammten Lebens iſt, ſo vermag ſie allein nicht einer Kunſt neue Bahnen zu brechen, welche das ideale Abbild des geſammten Lebens iſt. Mit ſolchem Vorſatz würde ſich die Wiſſenſchaft ſchon in einer völligen Täuſchung über ſich und über ihr Verhältniß zum Leben befinden. Wir müſſen dieſe Erklärung voranſchicken, weil es leider immer noch eine Menge Leute giebt, die ſich einbilden, die Wiſſenſchaft befinde ſich in dem Wahne allein vollbringen zu wollen, was nur der Verein aller Momente des Lebens hervorzubringen vermag. Obwohl ſich die Wiſſenſchaft alſo keinesweges überſchätzt, und nicht etwas erſtrebt, was ſie nicht zu leiſten vermag, ſo hat ſie doch auf der andern Seite das Bewußtſein ihres hohen Werthes für die dramatiſche Kunſt und Literatur und der Macht, welche ſie ausüben kann.

Es wird ſich Niemand verhehlen, daß wir in einer Zeit leben, in welcher das inſtinktliche Verhalten, das Produciren aus der bloßen Empfindung und Anſchauung immer ſchwächer geworden und der zerſetzenden Gewalt des Gedankens, der Arbeit der Reflexion gewichen ſind. Es giebt jetzt kein Gebiet des Lebens mehr, auf welchem ſich der Menſch unbefangen der Empfindung hingäbe, in welchem er, wie ſonſt, nur die intenſive Kraft des Gemüths walten ließe. Ueberall regt ſich das Mißtrauen gegen die Unmittelbarkeit der Anſchauung und des Gefühls, überall zweifelt der Menſch, ob das, was ihm, gleichviel woher, als Autorität geboten wird, wirklich für ihn Autorität ſei, überall regt ſich der erhabene Eigenſinn des Menſchen, ſelbſtbewußt in jedem Gebiete ſich verhalten, Alles und Jedes ſich vermitteln und ſich auf freie Weiſe aneignen zu wollen. Was man auch über den Verluſt früherer Intenſität des Empfindens, Anſchauens und Glaubens klagen möge, die Erſcheinung ſelbſt iſt unabweisbar und ein nothwendiges Ergebniß der geſchichtlichen Entwicklung. Es kommt alſo darauf an, dieſe ſo erſtarkte Macht nicht ignoriren oder gar beſeitigen zu wollen, ſondern ſie zu einer wirklich fruchtbringenden Potenz zu erheben. Ein Künſtler, ſei er Dichter oder Darſteller, der ſich heut zu Tage einbildete, ohne kritiſches Bewußtſein, ohne ſeinen Stoff durch die Reflexion allſeitig bearbeitet zu haben, geſtalten zu können, würde ſich in der vollkommenſten Täuſchung befinden. Es kommt alſo vielmehr darauf an, das kritiſche Selbſtbewußtſein noch zu ſteigern, es zu einer Stufe zu erheben, auf welcher es nicht mehr lähmend, ſondern kräftigend auf die Schöpfungskraft zurückwirkt. Nur durch die höchſte Ausbildung des kritiſchen Vermögens und des ſelbſtbewußten Verhaltens läßt ſich auch in der Kunſt in gegenwärtiger Zeit die in alle geiſtige Räume eingedrungene Reflexion wieder der Phantaſie dienſtbar machen und ſo ihre, die Unmittelbarkeit des Empfindens und Anſchauens beeinträchtigende Thätigkeit wieder aufheben. Wer hier auf halbem Wege ſtehn bleibt, der behält deshab doch nicht die intenſive Stärke des Dichtungs- und Darſtellungsvermögens, in der Kraft früherer Jahrhunderte, denn die ganze geiſtige Atmoſphäre hat dieſe Kraft angetaſtet, und er hat auf der andern Seite doch das Inſtrument nicht gefunden, durch welches er ſich auf dieſem Elemente orientiren und daſſelbe beherrſchen kann.

Wie eine halbe Philoſophie, nach Baco von Verulem von Gott abführt, eine ganze aber zu Gott hinführt, ſo führt auch in der Kunſt ein halbes Räſonnement, ein oberfläches kritiſches Verhalten von der Kunſt ab, zerſtört die intenſive Kraft der Phantaſie, ohne den Verluſt auf andere Weiſe zu erſetzen. Ein bis in die Tiefe ſich verſenkendes kritiſches Bewußtſein, ein bis zu den Ideen vordringendes und ſie erfaſſendes Denken befruchtet dagegen die durch die Gewalt der Reflexion zerſetzte Macht poetiſcher Anſchauung und Empfindung. Da alſo die Macht der Reflexion und der Kritik ſchon ſoweit eingedrungen iſt, daß ſie nicht mehr gebannt, nicht mehr die frühere Unmittelbarkeit des künſtleriſchen Schaffens rein erhalten werden kann, ſo bleibt nur der Weg übrig, die Reflexion durch das Denken zu beſiegen, und ſie für die Kunſt in den Dienſt zu nehmen.

Wenn daher die Jahrbücher einer umfaſſenden, alle Fragen, Probleme und Erſcheinungen in der dramatiſchen Kunſt und Literatur ſich unterwerfenden Kritik ihre Schranken öffnen, ſo vollziehn ſie dadurch nur das unabweisliche Geſetz der Gegenwart. Indem ſie die Leiſtungen auf dieſem Gebiete nach den Forderungen meſſen, welche das wiſſenſchaftliche Kunſtbewußtſein aufſtellt, ſo muß die Kritik ſchon dadurch läuternd und befruchtend zugleich auf die künſtleriſche Produktion wirken. Kommt dazu noch eine allſeitige gedankenvolle Beleuchtung großer Kunſtwerke, und die Erörterung aller derjenigen Lebensfragen der dramatiſchen Kunſt, welche ſich aus der richtigen Auffaſſung der gegenwärtigen politiſchen und ſocialen Zuſtände mit Nothwendigkeit hervordrängen; ſo kann eine ſo umfaſſende Beſprechung und Entwicklung unmöglich anders als fördernd auf die dramatiſche Poeſie und die Bühne ſelbſt einwirken und muß das Publikum wieder auf einen Standpunkt führen, von dem aus es das Dargebotene nach einem würdigen Maaßſtabe mißt, das keimende Talent ermuntert, und die mit Prätenſion auftretende Stümperhaftigkeit zurückweiſt.

Indem die Jahrbücher mit dem Willen und Bewußtſein auftreten, in dem Geiſte der Gegenwart zu wurzeln, ohne ſich deshalb dem etwanigen Geſchmack des Tages zu beugen, ſo fordert dieſe Scheidung eine nähere Erklärung. Unter dem Geiſt der Gegenwart begreifen wir die aus der geſammten hiſtoriſchen Bewegung mit Nothwendigkeit hervorgegangenen gegenwärtigen Lebensgeſetze und Aufgaben, welche das heutige Geſchlecht zu erfüllen und zu löſen hat. Der Geiſt der Gegenwart iſt das Product, zu deſſen Hervorbringung alle vorhergehenden Geſchlechter hingewirkt haben, das Ergebniß der Arbeit der Weltgeſchichte. Nur wer die Vergangenheit verſteht, kann die Gegenwart würdigen; nur wer das Lebensgeſetz und die Lebensaufgabe früherer Zeitalter begriffen hat, weiß was der Gegenwart Noth thut und welches ihre Arbeit iſt. Er muß erkennen, daß die dramatiſche Kunſt, als das ideale Abbild des Lebens, ihre eigenthümliche Aufgabe in der Gegenwart hat, da ſie ſelbſt ein Moment des geſammten Lebens iſt. Wer erkennt nicht in der immer geſteigerten, immer lauter werdenden Forderung, daß die dramatiſche Poeſie ſich mit dem hiſtoriſchen Geiſte erfülle, daß ſie gleichſam in verjüngtem Maaßſtabe das Abbild der geſchichtlichen Bewegungen aufrolle, daß ſie ihre Fäden bis zu den kämpfenden Principien der Menſchheit fortſpinne, die Forderung des Geiſtes der Gegenwart, welcher ſich immer mehr an dem öffentlichen Leben zu betheiligen und dem Einzelnen einen immer größeren Antheil an dem politiſchen Wirken zu erringen trachtet, eines Geiſtes, welcher danach ringt, daß auch der Einzelne ſelbſtbewußt in die geſchichtliche Bewegung eingreife, daß alle und jede Thätigkeit in die Thätigkeit für das öffentliche Wohl, für die großen menſchheitlichen Intereſſen münde. Der Geiſt der Gegenwart wird alſo die dramatiſchen Erzeugniſſe der Zeit allerdings auch nach dem Grade der Verwandtſchaft meſſen, welchen ſie mit dem Geiſte der Geſchichte, mit den bewegenden Mächten der Menſchheit darbieten; der Geiſt der Gegenwart wird fordern, daß im Drama die großen Intereſſen der Menſchheit, ihre Kämpfe und das Ringen neuer Principien mit den alten abgelebten Formen eines geſchichtlichen Daſeins pulſiren, daß die Adern des modernen Dramas überhaupt von dem Blute der Geſchichte durchſtrömt ſeien, daß dies ſelbſt in den engern Kreiſen des bürgerlichen Dramas und des Familienlebens noch treibe und dadurch dieſen beſchränkteren Inhalt mit den allgemeinen Intereſſen verknüpfe. Im Geiſte der Gegenwart wurzelt alſo eine Erſcheinung, wenn ſie mit dem weſentlichen Gehalt, den ſubſtanziellen Intereſſen, den Ergebniſſen des geſchichtlichen Geiſtes der Gegenwart innerlich zuſammenhängt, wenn wir durch ſie ein Abbild der Intereſſen gewinnen, welche die Geſchichte ſelbſt erfüllen und geſtalten. Aber von dieſem Geiſte der Gegenwart unterſcheiden wir ſehr wohl den Geſchmack des Tages, als die zeitliche Schlacke, welche das Gold des gegenwärtigen Geiſtes umgiebt. Auch die Schlacken weiſen freilich noch auf das Gold hin: auch die Verzerrungen und Ausartungen des Geiſtes ſind immer noch Formen, durch welche das Urbild des Geiſtes der Gegenwart hindurchſcheint. Dies herauszuheben und von der Ausartung abzulöſen, die Forderung des Tages von der Forderung des geſchichtlichen Geiſtes zu unterſcheiden, das iſt die Aufgabe des Standpunktes, den die Jahrbücher zu vertreten beſtrebt ſein werden.

Es iſt nicht ſchwer zu erkennen, daß wir unter den Erſcheinungen der dramatiſchen Poeſie, welche ſich die Gunſt des Augenblicks erwerben, vornämlich ſolche verſtehen, die von dem Geiſte der Gegenwart den Schein borgen, ſich mit dem Gewande der Freiheit ſchmücken, aber damit nur die Blöße decken, die ſichtbar wird, ſobald man das Gewand nur lüftet. Sie haben mit dem Geiſte der Gegenwart grade ſo viel gemein, wie die Scheinheiligkeit mit ächter Religioſität. Beide übertünchen die Lüge durch die Larve der Wahrheit, die indeſſen vor dem ſcharfen Hauche der Kritik verblaßt. Wer den Geiſt der Gegenwart wahrhaft zum Panier ſeines Wirkens macht, der muß im Intereſſe deſſelben, und um ſeiner freien Entwicklung immer mehr Bahn zu brechen, den Krieg führen gegen diejenige Poeſie und Kunſt, welche von dem Geiſte der Gegenwart nur die Phraſe entnimmt, ſie wie ein Schild aushängt und ſie zum Köder der Maſſen verwendet, alſo auf das oberflächliche Räſonnement, auf die leichte Erregbarkeit der Maſſen, die das Weſen von dem Scheine ſelten zu unterſcheiden vermögen, ſpeculirt. Wer im Geiſt der Gegenwart dichtet und denkt, der zeigt uns den Prozeß des Geiſtes in ſeinem unerbittlichen Geſetze, der beurkundet, ohne deshalb grade den Stoff aus der Gegenwart zu entnehmen, durch die Behandlung deſſelben, daß er vom Geiſte der Gegenwart getragen iſt, daß er durch das Werden der geſchichtlichen, die Einſeitigkeiten auflöſenden Idee, als Ergebniß der ganzen dramatiſchen Handlung, uns wahrhaft erhebt und befreit, daß er die Kluft, die uns von früheren Jahrhunderten trennt, ausfüllt und dadurch dem Zeitalter den Spiegel vorhält. Wer das wahrhaft Menſchliche über das Zeitliche in ſeiner Schöpfung durch die uns immer mehr und mehr in ihren Kreis bannende Handlung triumphiren läßt, wer die Zertrümmerung von Vorurtheilen, von engherzigen, niederdrückenden Satzungen der Geſellſchaft, durch den Sieg des unzerſtörbar Menſchlichen vermittelſt der ganzen Organiſation eines Dramas zeigt, wer uns zwingt mit ihm über dieſen Sieg zu triumphiren, um ſo mehr, je machtvoller und ſtarrer er den Gegenſatz hinſtellt, wer die ringenden Principien eines Zeitalters in ihrer ewigen Bedeutung, oder immer wiederkehrende Faktoren der Geſchichte durch die ineinandergreifende Handlung vor uns werden läßt, und ſo das vergangene Zeitalter indirekt zum Ausdruck der Gegenwart erhebt, der hat im Geiſte der Gegenwart gedacht und gedichtet, dem hat die Kritik das Zeugniß auszuſtellen, daß er ein Sohn ſeiner Zeit, nicht ihr Baſtard iſt. Wer aber die durch die ganze geiſtige Atmoſphäre verbreiteten Reflexionen, die Jedem anfliegen, ja die durch das öffentliche Denken ſoweit ſchon

Form und Geſtalt gewonnen haben, daß der Einzelne ſie mühelos ohne weiteres aufnehmen und wieder in Cours ſetzen kann, wer dieſe ſeinem Stoffe anheftet und mit ihnen ſeine dramatiſche Handlung ausſtaffirt, wer alſo mechaniſch mit den Gedanken verfährt, die nur durch Geiſtes Kraft und Mund zu uns reden ſollen, der gehorcht dem bloßen Geſchmack des Tages, der buhlt durch die Sympathien, welche das einzelne Wort erweckt, um den Beifall der Maſſen, den hat die Kritik grade um ſo ſtrenger zu richten, als er das Gut des Zeitalters vergeudet, unwürdig braucht, den Gegnern einer freien, alle Kräfte entfeſſelnden, alle Vorurtheile zerſtörenden Entwicklung Vorſchub leiſtet und endlich durch den ſich für eine Demonſtration ausgebenden Beifall den Gran von Kraft verpuffen hilft, den die Menge noch etwa hatte. Grade das Leichte, jeder wahren künſtleriſchen Thätigkeit Entbehrende, was in dem Auffaſſen und in der Anwendung der Tages-Parole liegt, bürgt ſchon für den untergeordneten Standpunkt, den ein dramatiſches Werk, das ſich dadurch über Bord zu halten ſucht, einnimmt. Wir haben hier nicht den Grund der Erſcheinung zu unterſuchen, daß die Poeſie und vorzugsweiſe die dramatiſche, ohne einen tieferen, nachhaltigeren Werth oft nur durch das Hauſiren mit den wohlfeilen, dem Stoffe ganz mechaniſch aufgehefteten Phraſen der politiſchen Preſſe, ſich rauſchenden Beifall gewinnt; (ſicher iſt dieſe Erſcheinung ſelber ein Zeichen des Geiſtes der Gegenwart, der ſich Luft zu machen ringt, und ſo lange noch im Staatsleben ſelbſt die Oppoſition nicht als ein berechtigtes Moment organiſirt iſt, ſich ſolche Abzugs-Kanäle gräbt,) aber die Kritik muß ein Bewußtſein über die künſtleriſche Werthloſigkeit ſolcher Beſtrebungen haben, und ihre hohe Aufgabe iſt es, in ſolchen Erſcheinungen die Gränze feſtzuſtellen, wo der Geiſt der Gegenwart wahrhaft pulſirt, und wo der Dichter nur den Schein des erſteren annehmend dem Geſchmack des Tages huldigt. Dieſe Scheidung vermag natürlich nur eine Kritik zu machen, welche durch ihr wiſſenſchaftliches Bewußtſein ſich ebenſowohl als Ergebniß der ganzen vorhergegangenen Entwicklung auffaßt, als auch in Mitten der Gegenwart und kraft der Einſicht in den Geiſt derſelben, frei geblieben iſt von dem Taumel einer um jeden Preis ihre Sympathien ausſprudelnden und in der entzückten Aufnahme derſelben ſich ſelbſt ſchmeichelnden Menge.

Indem die Jahrbücher ſich die Aufgabe ſtellen, aus dem Bewußtſein, welches die Wiſſenſchaft bis jetzt gewonnen hat, den faktiſchen und zeitlichen Zuſtand der dramatiſchen Kunſt an den Forderungen des Geiſtes der Gegenwart zu meſſen, ferner durch umfaſſende Erörterungen aller wichtigen Probleme im Gebiete der dramatiſchen Poeſie und ihrer Darſtellung, wie durch die ſich immer erweiternde Einſicht in den Bau der großen Kunſtwerke und Schöpfungen dem edlen Geſchmack und dem Kunſtſinn eine immer breitere Grundlage zu erobern; werden ſie doch weit entfernt ſein, die Vertretung verſchiedener Richtungen auszuſchließen und ſich gegen die Darlegung mannigfaltiger Geſichtspunkte und Auffaſſungen vornehm abzuſperren. Die gemeinſame Einheit des wiſſenſchaftlichen Bodens und eines geſinnungsvollen

Ernſtes ſchließt den Unterſchied in der Behandlung der Lebensfragen und in der kritiſchen Auffaſſung der Kunſterſcheinungen nicht aus. Ja, uns ſcheint ſich erſt aus der freiſten und unumwundenſten Erörterung intereſſanter Probleme, der dramatiſchen Werke und der Bühnenzuſtände, ſelbſt von ganz verſchiedenen Standpunkten aus, das volle Leben zu erzeugen und eine fruchtbare Wirkſamkeit zu verbürgen. Erſt aus der Mannigfaltigkeit der Anſchauungen wird ſich die volle Wahrheit ergeben, welche ſich niemals in eine abſtrakte Lehre bringen läßt, ſondern ſich immer als eine Totalität der verſchiedenen Seiten darſtellt, deren jede irgend eine Berechtigung hat, inſofern ſie ein Moment des Ganzen iſt. Allem, was in unſerm Gebiete die wiſſenſchaftliche Thätigkeit und den Ernſt der Geſinnung zu ſeiner Wurzel hat, werden ſich die Jahrbücher freudig öffnen und es als einen ſchätzbaren Beitrag zur Entwicklung der dramatiſchen Kunſt und Literatur aufnehmen, ſelbſt wenn die darin niedergelegten Anſichten denen des Herausgebers widerſprechen ſollten. Sind die Erörterungen nur von einem Principe getragen, waltet in ihnen nur der Trieb, ſich an die Sache aufzugeben, ſo verbürgen ſie ſchon dadurch ein Recht der Exiſtenz und eine Seite der Wahrheit, wie wenig auch das Weſen des Gegenſtandes vielleicht dadurch erſchöpft ſein mag. Die Jahrbücher können und werden ſich nicht zum Organ eines an die Spitze geſtellten einſeitigen Princips, einer einzigen Richtung machen; dies würde nur dann ohne Nachtheil für die Sache geſchehn können, wenn in unſerem Gebiete andere, von den unſrigen unterſchiedene Richtungen bewußtvoll von andern Organen vertreten wären. In der politiſchen Sphäre wird eine Zeitſchrift, welche aus dem Schooß einer zu politiſchem Leben fortgeſchrittenen Nation entſpringt, freilich ſich als das öffentliche und laute Denken eines einſeitigen Princips, eines alle Erſcheinungen aus einer Richtung erklärenden Organs darſtellen. Sie hat aber auch ihre nothwendige Korrektur an denjenigen Organen, welche die entgegengeſetzten Principien vertreten. Erſt die Summe aller dieſer Organe iſt der volle und erſchöpfende Ausdruck des geſammten, politiſchen Bewußtſeins. Dies Geſetz des Lebens kann natürlich ſchon aus dem Grunde von unſern Jahrbüchern nicht gelten, weil ſie nicht andere Organe in dieſer Sphäre, welche ein beſtimmtes Princip der dramatiſchen Kunſt und Literatur vertreten und aus ihm die Erſcheinungen beurtheilen, neben ſich haben. Die Jahrbücher ſind alſo von ſelbſt darauf hingewieſen, ſich ſoviel wie möglich als eine wiſſenſchaftliche, aus der Mannigfaltigkeit der Geſichtspunkte und Richtungen ſich hervorbringende Einheit zu begreifen. So ſehr ſie alſo, um der Sache willen, auch der Mannigfaltigkeit der Principien ihre freie Ausbreitung ſichern werden; ſo ſehr werden ſie doch zugleich die Princip- und Geſinnungsloſigkeit von ſich zurückweiſen. Dieſe ſollen und dürfen in einer Zeitſchrift nimmermehr das Wort führen, welche auf der Grundlage des wiſſenſchaftlichen und ſittlichen Ernſtes ihr Gebäude aufrichten zu wollen erklärt. Denn die Princip- und Geſinnungsloſigkeit haben den Faden des geiſtigen und ſittlichen Lebens zerſchnitten, und ſomit jede Gemeinſchaft mit dem

Geiſte aufgehoben. Die Jahrbücher werden daher princip- und geſinnungsloſe Erſcheinungen als für ſie nicht exiſtirend anſehn, und ihnen die Ehre einer Widerlegung, welche immer irgend eine Gemeinſamkeit des geiſtigen Bodens vorausſetzt, in keiner Weiſe gönnen. Möge ſich ſolcher mit der Principloſigkeit frech koquettirende Schlamm in andern, ſelbſt in ſogenannten politiſchen Blättern ablagern; ſo hoch muß ſich der Geiſt ſelbſt achten, dieſen Erſcheinungen durch ein widerlegendes Wort nicht noch das Recht einer Exiſtenz beizulegen. Sie ſind dem Pſychologen allerdings als faktiſche Erſcheinungen ſo intereſſant, wie dem Phyſiologen eine originelle Mißgeburt; aber ſie haben mit dem Leben der Gattung, mit dem Geiſte der Gegenwart nur diejenige Gemeinſchaft, welche die Verkrüppelung noch mit dem normalen Bau hat. Dieſe Princip- und Geſinnungsloſigkeit, welche bloß den Skandal ſucht und im Skandal zum einzigen Genuß ihrer ſelbſt kommt, vermag ſich nur durch das Uebermaaß von Frechheit noch den Schein zu geben, als ignorire ſie die Verachtung, die ſie trifft. In dieſem Wirbel von Frechheit und Gedankenloſigkeit wären ſolche Erſcheinungen nur unfreiwillig komiſche Figuren, die bewußtlos mit der Narrenkappe umherſpringen, wenn nicht der hirnverbrannte, alles geſunden Sinns ſpottende, aus prickelnder Sucht nach Originalität ſelbſt bis zur Verrücktheit ſich ſteigernde Ausdruck ſie zugleich unſers Mitleids würdig machte, und wenn unſer Lachen über die Narrheit nicht durch den Affekt der Verachtung über die gefliſſentliche Abſonderung von aller Vernunft und Sitte unterbrochen würde. Solche Erſcheinungen mögen hiermit ein für allemal mit der Verſicherung abgethan ſein, daß, bis zu welcher Höhe ſich auch die Frechheit und Gemeinheit gegen die Jahrbücher und ihre Beſtrebungen ſteigern mögen, dieſelben doch niemals dem Grad der Verachtung gleich kommen können, welchen wir ihnen entgegenſetzen werden.

H. Th. Rötſcher.

Ueber

den Urſprung der modernen Bühne.

Von

Theodor Mundt.

Erſter Artikel.

1. Das Drama im Verhältniß zur Freiheit und Geſellſchaft.

Die Kunſtformen, welche ſich ein Volk gegründet oder die es in einer beſtimmten Epoche ſeines Lebens vorzugsweiſe ergriffen und ausgebildet hat, werden immer auch für ſein Verhältniß zur öffentlichen Freiheit von entſchiedener charakteriſtiſcher Bedeutung ſein. So giebt es Kunſtformen, die in ihrer Weſenheit durchaus den Zwangsformen des äußeren politiſchen Daſeins entſprechen oder ſich denſelben auch auf dem Gebiet der Kunſt gefügt haben. In dieſer Weiſe ſehen wir z. B. die *Novelle* und das *Sonett* charakteriſtiſch gerade in Italien entſtehen, unter unfreien, kleinlich zerſtückelten, aller großen thatſächlichen Bewegungskraft beraubten Nationalverhältniſſen. Die Novelle giebt in ihrem tendenzmäßig zugeſpitzten ſchillernden und ſchwankenden Weſen am bezeichnendſten den öffentlichen Zuſtand wieder, in dem an die Stelle einer großen zuſammenhängenden und einheitlichen Entwickelung die *Intrigue* getreten iſt und ſtatt der hiſtoriſchen That nur die Begebenheit exiſtirt. So erſcheint bei den Italienern auch das Sonett charakteriſtiſch als dieſe poetiſche Form der Unfreiheit, die aus dem Zwang ſich eine ſelbſtgefällige Spielerei geſchaffen und darum in dieſer dialektiſchen und ſpitzfindigen Weiſe, in der auch die öffentlichen Zuſtände ſich geſtalten, weder der Form noch dem Gedanken genügt, indem beide ſich gegenſeitig verkürzen müſſen, und die Gaukelei dann eben darin beſteht, dieſe beſtändige Verkürzung wie eine Nothwendigkeit zu behandeln. —

Wie aber zu einem freien Staatsleben die *Oppoſition* gehört, durch welche es allein wahrhaft in Action treten, *dramatiſch* werden kann, ſo wird auch nur in würdigen und berechtigten Völkerverhältniſſen von einer wirklich *dramatiſchen* Lebensentwickelung die Rede ſein können. In ſchlechten und entarteten Völkerzeiten giebt es ſtatt des *dramatiſchen Lebens* überall nur *Schauſpielerei*, Schauſpielerei im Leben, im Staat wie in der Kunſt, und während man den Mangel an wirklicher dramatiſcher Kraft in den Zuſtänden beklagen muß, erhält man zugleich Gelegenheit das um ſich greifende Talent dieſer Schauſpielerei zu bewundern, die in allen Richtungen und mit allen Richtungen ſich geltend macht und den geſunden und weſentlichen Kern des Lebens allmählig zerreibt und verzehrt. Wenn daher in unſerer Zeit über den Verfall alles dramatiſchen Lebens Klage geführt wird und mannigfache Strebungen und Richtungen ſich zur Abhülfe dagegen aufgeſtellt haben, ſo werden die letzteren doch nicht eher zu einigem Erfolg vordringen, als bis die Schauſpielerei, die ſich in alle unſere Zuſtände eingefreſſen, daraus vertrieben worden und einer geſunden Lebensentwickelung, einer wirklich dramatiſchen Darſtellung und Selbſthervorbringung des Volksgeiſtes aus ſeinen eigenſten unverfälſchten Mitteln heraus, Platz gemacht hat. So lange in Kirche und Staat nur geſchauſpielert wird, werden wir auch auf der Bühne nur Komödianterei ſtatt großer dramatiſcher Lebensdarſtellungen erblicken. Die Kunſt verfällt in ſolchen Zeiten der bloßen Virtuoſität, in deren Beweglichkeit ſich die ſtockende Thatkraft des hiſtoriſchen Lebens traveſtirt. Virtuoſität und Komödianterei behaupten ihre Herrſchaft durch die kranken und reizbaren Nerven des Jahrhunderts, auf welche ſie ihre Wirkung berechnet haben, und dies paßt zu unſerer Zeit, denn wir leben heutzutage auch ſtaatlich unter der Politik der Nerven, die in einzelnen unberechenbaren Schlagwirkungen mehr überraſcht als befriedigt und keinem zuſammenhangsvollen geſunden Organismus entſteigt. Das ächt dramatiſche Staats- und Kunſtleben eines Volkes muß über dieſen Nerven-Standpunkt hinausgekommen ſein, welches der Standpunkt der bloßen Schauſpielerei, der gefallſüchtigen Lüge und der genialthuenden Verachtung einer ganzen ihr gegenüberſtehenden Welt iſt. —

Das Drama aber, wie es ſich in den Bühnenzuſtänden einer ſolchen Zeit darſtellt, erſcheint mehr wie eine geſellſchaftliche oder vielmehr geſellſchaftsmäßige, denn als eine künſtleriſche Angelegenheit. So hat ſich namentlich das deutſche Theater in einem unglücklichen Zwiſchenzuſtand zwiſchen einer bloßen Geſellſchafts-Angelegenheit und einer Kunſt- und National-Angelegenheit bewegt, was von Einigen als Uebergangsſtufe zu einer höhern Entwickelung des deutſchen Bühnenweſens angeſehen wird, während Andere nur die Halbheit, Charakterloſigkeit und Zerfallenheit aller unſerer öffentlichen Zuſtände darin wiedergeſpiegelt finden wollen. Dies Schwanken zwiſchen künſtleriſcher und geſellſchaftlicher Bedeutung, welches das heutige Theater charakteriſirt, giebt ihm den unruhigen, zerfahrenen, auf nichts Bleibendes ſich anweiſenden Typus, der für eine gediegene Fortbildung der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt nirgend günſtig iſt. Das geſellſchaftliche Bedürfniß, für das in Deutſchland der Salon noch nicht organiſirt iſt, drängt bei uns mehr und mehr in das Theater. Unſere ſogenannten Salons zerfallen meiſtens durch den Mangel an allem Lebensinhalt und an jedem gemeinſchaftlichen Intereſſe, welches die Unterhaltung verbinden könnte. In unſern Mittelſtänden iſt das Eſſen noch immer ein ſtarkes Ferment des geſellſchaftlichen Zuſammenſeins geblieben, und die Geſellſchaft ſteht in dieſen Kreiſen noch höchſtens auf der Stufe eines geiſtreichen Pickenicks. Das Theater aber nimmt mit Bequemlichkeit und Behagen alle die verſchiedenen geſellſchaftlichen Elemente des deutſchen Lebens in ſich auf, und vereinigt ſie zu einer leichten ungezwungenen Miſchung, wie man ſie ſonſt nirgends erblickt. Das Theater, das bis jetzt noch nicht zu einem nationalen Inſtitut hat werden können, iſt immer mehr zu einem geſellſchaftlichen bei uns geworden. Zwar ſind wir noch nicht bis dahin gelangt, daß wir, wie in den Theatern Italiens, während der Vorſtellung geräuſchvolle Converſation machen oder dabei unſern Thee einnehmen, und nur etwa bei der Bravourarie einer beliebten Sängerin zuhören und Beifall ſpenden. Die deutſche Gewiſſenhaftigkeit, die auch überall ihr Geld wieder herausbringen möchte, hält uns bis jetzt noch davon zurück, obwohl wir geſtehen müſſen, daß wir auf dem Wege dazu ſind, und daß namentlich die Richtung, welche die Bühnenkunſt ſelbſt genommen, dieſen mehr und mehr geſellſchaftlichen Anſtrich des Theaters begünſtigt. Die heutigen Italiener, die in Ermangelung eines öffentlichen Lebensinhalts auch keine Geſellſchaft haben, gingen darin voran, aus dem Theater bloß ein geſellſchaftliches Stelldichein zu machen, und darin Kunſt, Mode, Geſelligkeit und Eitelkeit lärmend und prunkend durcheinander zu mengen. Die Franzoſen dagegen, welche das politiſchſte und geſellſchaftlichſte wie zugleich theaterluſtigſte Volk der ganzen Welt ſind, und die, Meiſter ſowohl in der Kunſt des Salons wie in der Kunſt Komödie zu ſpielen, nicht national-gemeinſchaftliche Formen genug finden können, um die ganze Fülle ihres Lebensſtoffes zu bewältigen und auszuprägen, die Franzoſen ſind im Theater auch die aufmerkſamſten und ſtrengſten Hörer, die ſich kein Moment der Darſtellung entgehen laſſen, und ſogar jede falſche Ausſprache eines einzelnen Wortes als ein Vergehen gegen die Nationalwürde rügen. —

2. Die Entſtehung der dramatiſchen Kunſt.

Alle dramatiſche Kunſt nimmt ihren Urſprung aus den religiöſen Cultusformen der Völker. Die Kirche, wie ausſchließend ſie ſich nachher auch ſtets gegen das Theater zu ſtellen ſucht, hat doch immer und überall nur als Theater, in der Form dramatiſcher und theatraliſcher Darſtellung, ihre erſte Herrſchaft befeſtigt. Plutarch, in ſeinem Buch de Musica, will deshalb auch das Wort Theater, θέατρον, von θεός Gott ableiten, um damit die religiöſe und gottesdienſtliche Entſtehung aller theatraliſchen Spiele zu bezeichnen.

Wenn aber das Theater auf θεός, Gott, ſich bezieht, ſo hängt es ebenſo ſehr, und für den Etymologen vielleicht noch wahrſcheinlicher, mit θεάομαι, ſchauen, zuſammen. Das Volk will ſeinen Gott ſchauen, und dies Bedürfniß des wirklichen Schauens, das ſich mit dem bloßen Glauben an einen unſichtbaren religiöſen Inhalt nicht mehr begnügen will, zeigt ſich ſchon gewiſſermaßen wie ein Erwachen des Skeptizismus im Volksgeiſt, und erſcheint als der erſte Drang etwas wiſſen zu wollen von der Wirklichkeit eines göttlichen Lebens. Dieſer Herausforderung des ſkeptiſchen Volksgeiſtes, wirklich einmal etwas von den göttlichen Dingen zu zeigen, haben alle Religionsſyſteme nur dadurch entſprechen können, daß ſie in dieſer großen Verlegenheit ſich die darſtellende Kunſt zu Hülfe gerufen und daß die Kirche ſelbſt theilweiſe ſich in ein Theater verwandelt und das Drama ſelbſt in ihrem heiligen Schooße geboren hat.

Man darf aber nicht annehmen, daß das Volk, welches immer nur von einem Inſtinct für die Wahrheit geleitet wird, in dieſen theatraliſchen Darſtellungen des göttlichen Inhalts, welche die Kirche giebt, etwas Anderes vollbracht ſieht, als eine allmählige Zerſetzung und Auflöſung der religiöſen und kirchlichen Formen, als eine Auslieferung der Prieſtertradition an das immer neu ſchaffende freie Volksbewußtſein. Darum ſehen wir auch, wie in den erſten Theaterſpielen der chriſtlichen Kirche, in dieſen religiöſen und geiſtlichen Mummereien, und ſelbſt in den ernſteſten religiöſen Feſtdarſtellungen, ſich bald auch das komiſche Volks-Intermezzo eindrängt, welches burleske und oft im witzigſten Narrenton gehaltene Jahrmarktsſcenen mitten in die Darſtellung der geheimnißvollſten Lebensmomente Jeſu Chriſti hineinverlegt. Der Volksgeiſt deutet dadurch, freilich oft in unpaſſender und widriger Weiſe, ſein Recht an, ſich in unmittelbare Nähe zu dem Inhalt der Religion zu ſtellen, und ihr den ganzen Muthwillen und die Eigenmacht ſeines irdiſchen Lebens gewiſſermaßen jauchzend entgegenzuſetzen. Und in dieſem Recht beſtärkt und beſtätigt ihn die Kirche ſelbſt durch die dramatiſche und theatraliſche Form, die ſie angenommen, und durch welche ſie bei aller Geſchicklichkeit der Prieſter doch immer bald verrathen muß, daß es jenſeits dieſer Formen noch eine Religion der Wahrheit und des reinen Geiſtes giebt, die man durch die bunten theatraliſchen Spiele des Cultus eigentlich nur verhüllt und umnebelt. Die theatraliſche Kirche, mag ihre Mummerei nun in phantaſtiſchen Prozeſſionen oder im Buchſtaben-Formalismus der poſitiven Glaubensbekenntniſſe beruhn, die theatraliſche Kirche drängt überall ſelbſt ihren Gegenſatz, und ihre Auflöſung in der Religion des Geiſtes, heraus, die wir im Mittelalter ſchon durch die humoriſtiſche Volksoppoſition, die ſich dicht an die heiligen Traditionen ſtellt, angedeutet ſehen können.

Die chriſtliche Kirche hat darin gerade dieſelben Wendepunkte durchgemacht wie das mythiſche Heidenthum. Wie das griechiſche Drama aus dem Dionyſosdienſt, ſo ging das moderne Drama aus dem kirchlichen Dienſt des Chriſtenthums, und aus dem Leben Jeſu Chriſti hervor, welches Clemens Alexandrinus das Drama der Menſchheit (τὸ δρᾶμα τῆς ἀνθρωπότητος) nannte. Der culturbringende, vermittelnde und erfüllende Gott Dionyſos, welcher als der Gipfel der antiken Welt und Kunſtbildung erſcheint, ſtirbt in der antiken Objectivität, die zuletzt als eine aus ſich ſelbſt entgöttlichte und entleerte daſteht. In Chriſtus aber erwacht die unendliche Subjectivität der neueren Menſchheit als eine freie und ſich aus ſich ſelbſt beſtimmende. Das plaſtiſche und lebensvolle, gewiſſermaßen dionyſiſche Princip, welches urſprünglich in der Sendung Jeſu Chriſti liegt, iſt von den Heiden der damaligen Zeit bei weitem richtiger erkannt worden, als von einem großen Theil der ſpäteren Chriſten ſelbſt, die eigentlich nur das Leiden Chriſti und ſeine negative Stellung zur Welt zum Gegenſtand ihrer Religion gemacht haben. Die erſte Bemerkung, welche die Heiden über den erſchienenen Chriſtus machten, war die, daß er auch ein genießender Gott ſei, und weil ſie ſahen, daß er Wein trank, nannten ſie ihn *οἰνοπότης* und riefen: „ſiehe, der Menſchenſohn iſſet und trinket!“ Chriſtus erſcheint auch in den älteſten Kunſtvorſtellungen der erſten Chriſten niemals als der gekreuzigte Gott, und Fr. Münter hat in ſeinem Buch: „Die Kunſtſymbole der alten Chriſten“ (I. 77.) mit ziemlicher Gewißheit gezeigt, daß die Vorſtellung des Gekreuzigten in der ganzen älteſten Kirche durchaus unbekannt geweſen, wie man auch annehmen kann, daß die Kirche nicht vor Ende des ſiebenten Jahrhunderts die Crucifixe gekannt habe.

Dies eigenthümliche Verhältniß ſtellt ſich uns noch beziehungsreicher in der Stellung der erſten chriſtlichen Kirche zum Theater der heidniſchen Völker dar, welches letztere ſich noch lange, bis in die erſten Jahrhunderte des Chriſtenthums hinein, pomphaft und mächtig anlockend erhalten zu haben ſcheint. Man muß es der chriſtlichen Kirche nachſagen, daß ſie zuerſt gewaltige Anſtrengungen machte, das antike Theater, an dem ſie einen gefährlichen Nebenbuhler in der Gewinnung des Volksgeiſtes hatte, zu verdrängen, und beide ſtanden ſich lange in einem durchaus feindſeligen und gereizten Verhältniß gegenüber: das antike Theater, in welchem gewiſſermaßen die fortdauernde Lebenskraft des Heidenthums in letzter Glorie ſich vertreten wollte, und die chriſtliche Kirche, welche trotz aller Verdammungsformeln, die ſie gegen das Schauſpiel ausſprach, doch bald fühlte, daß der reine Geiſt Jeſu Chriſti für die Völker noch nicht anlockend genug geworden war; das antike Theater führte ſeinerſeits in ſeinen eigenen ſceniſchen Darſtellungen den Kampf gegen das Chriſtenthum, und beſonders gab man zu Rom im erſten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung Stücke, in welchen die chriſtliche Religion verhöhnt und beſchimpft wurde. Die chriſtliche Kirche ſollte aber bald auf das Gebiet des Theaters ſelbſt hinübertreten, und ſie lernte zunächſt, dem antiken Theater alle ſeine Vortheile abzugewinnen, was ſie zuletzt in der That dahin führte, daß die äußere Einrichtung des chriſtlichen Kirchengebäudes den räumlichen Verhältniſſen des antiken Theaters, an welche das Volk einmal durch die Gewohnheit gefeſſelt war, anpaſſend gemacht wurde.*)

---

*) Dieſe Idee iſt keineswegs neu und enthielt zuletzt eine ſehr treffende Ausführung von Dr. Alt, in ſeinem kürzlich erſchienenen Werke: „Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältniß hiſtoriſch dargeſtellt.“ (Berlin, 1846. Plahn'ſche Buchhandlung). Der Verfaſſer dieſes ungemein reichhaltigen und die Materialien der geſammten Theatergeſchichte fleißig und anziehend zuſammenſtellenden Buches bemerkt darüber (S. 335): „Je weniger es ſich zu geziemen ſchien, daß der Altarraum, wo die wunderbare und beſeligende Vereinigung Chriſti mit den Gläubigen ſtattfand,

Die altchriſtliche Liturgie ſelbſt, aus welcher alle heutigen noch im Gebrauch befindlichen herſtammen, war nichts Anderes als ein ſymboliſches Drama, in dem der Inhalt der chriſtlichen Religion mit großartigen Effecten in Scene geſetzt wurde, in welchem aber zugleich das Volk ſelbſt, als berechtigte dramatiſche Perſon mitſpielend, einen ſelbſtſtändigen Antheil an der religiöſen Handlung gewann. Das ſymboliſch-liturgiſche Drama des Urchriſtenthums, welches die Kirche zum Mittelpunkt einer großen Volksgemeinſchaft und die Religion zu einer frei aus ſich ſelbſt heraustretenden Volks-Action machte, es ſtellt uns den chriſtlichen Cultus in ſeinen reinſten und älteſten Formen dar, die es ſpäter ſowohl in der römiſch-katholiſchen Kirche ſelbſt, wie auch in der proteſtantiſchen, nur wieder einbüßen, charakterlos verwaſchen und an die abſolute Prieſterformel verfallen laſſen konnte. Man hat in unſerer Zeit auch das Urchriſtenthum wieder zu einem der Stichwörter des Tages gemacht, aber diejenigen, welche bereitwillig verſprechen uns in dieſe erſten geſunden Zeiten der chriſtlichen Religion wieder zurückzuführen, mögen vielleicht nicht bedenken, daß in dieſen Zeiten das Chriſtenthum noch durch und durch Volksreligion war, der Cultus ein frei von aller polizeilichen Dogmatik ſich geſtaltendes Volksdrama, und die chriſtliche Geſellſchaft eine Verwirklichung der chriſtlichen Liebe, die, nach

---

den neugierigen Blicken der zwar vom Beſuch der Kirche nicht Ausgeſchloſſenen, aber zum Abendmahlsgenuß noch nicht Berechtigten bloß geſtellt wurde, deſto eher mußte man darauf kommen, dieſen Raum ſelbſt durch eine Gitterwand und Vorhänge abzuſondern, und die zum Chriſtenthum bekehrten Heiden fanden in überraſchender Weiſe hier faſt dieſelbe Einrichtung wieder, an welche ſie in ihrem Theater gewöhnt waren. Wie dort die Bühne als Schauplatz der auftretenden Götter und Heroen, ſo ſahen ſie hier den Altarraum über den Fußboden der Kirche erhöht. Dort ſtellte in den Tragödien die Hinterwand in der Regel die Vorderſeite des Herrſcherpalaſtes dar; hier erinnerte Alles, namentlich aber ſeit der Zeit des kirchlichen Gebrauchs der Bilder, die an der Altarwand befindlichen Bilder Chriſti und der Jungfrau Maria, daran, daß man ſich den Altarraum als das Heiligthum zu denken habe, wo der König der Könige ſelbſt in unſichtbarer Herrlichkeit thront. Wie ſich dort die „königlichen Thüren“ in der Mitte nur öffneten, wenn der Herrſcher ſelbſt heraustrat auf die Bühne, und wiederum hinter ihm ſchloſſen, wenn er in den Palaſt zurückkehrte, ſo ſtellten hier die „königlichen Thüren“ die ſich bald öffnenden bald ſchließenden Pforten des Himmels dar, während die beiden Seitenthüren rechts und links, wie dort ſo hier, theils für die als Dienerſchaft des Herrn geltenden Prieſter und Diaconen, theils für die gleichſam von fern her und aus der Fremde kommenden Laien beſtimmt waren.“ — Mit den eigentlichen Zwecken, aus denen Dr. Alt ſeine Entwickelungsgeſchichte des Bühnenweſens unternommen, wird man ſich zwar nicht ſo unbedingt einverſtehen können. Er ſtellt nämlich in ſeinem Buch den Gedanken an die Spitze, daß die Geſchichte des Theaters den unwiderſprechlichen Beweis liefere, wie es auch als Kunſtanſtalt nur dann gedeihen könne, wenn es eingedenk ſeines überall nachzuweiſenden religiöſen Urſprunges, auch wieder in allen ſeinen Erſcheinungen und Leiſtungen ſeine Wirkungen auf „jene höhere geiſtige und ſittliche Bildung“ hinrichtet, „die ſich in dem lebendigen und freudigen Bekenntniß zu Chriſto concentrirt.“ Dieſer ſchon oft angeregte Gedanke, dem Theater als einer dritten Bildungsanſtalt ſeinen Platz neben Kirche und Schule anzuweiſen, enthält, wie auch ſchon häufig genug ausgeführt worden, eine Verkennung des Grundweſens der Kunſt, die, wenn ſie auch weſentliche Ideen mit Kirche und Schule gemein hat, doch, je höher grade ihre eigene künſtleriſche Vollendung wird, um ſo entſchiedener mit allen ihren Wirkungen, Zwecken und Mitteln auf der entgegengeſetzten Seite des Lebens liegt. —

den Anſichten der Apoſtel und erſten Kirchenväter, ſogar auf eine Gemeinſchaft des Eigenthums und auf einen, Allen gleichmäßig zuſtehenden Antheil an den Erzeugniſſen des Erdbodens ſich erſtrecken ſollte.

Eine wirklich dramatiſche Handlung iſt immer die, wo alle Theile als gleichberechtigte Träger der ihr eigenſtes Weſen beſtimmenden Idee erſcheinen, und in dieſer Beſtimmtheit zu einer Action gegen einander herausgetreten ſind. Darum verlor das chriſtliche Abendmahl ſeine wahrhaft dramatiſche Bedeutung, ſobald in den ſpäteren Geſtaltungen der Kirche das Volk gewiſſermaßen den Prieſtern weichen und von dem berechtigten Mitgenuß der Communion ausgeſchloſſen wurde, wodurch an die Stelle einer dramatiſchen Handlung der bloß theatraliſche Prunk des Meßſchauſpieles, welches die Prieſter allein beſtritten, eintrat. Die Reformation führte zwar das Volk als den zum Mitgenuß und zur Mithandlung berechtigten Körper des Gottesdienſtes wieder an den Altar zurück und beſiegelte dadurch zuerſt den Beginn einer neuen dramatiſchen Weltepoche, welche ſich mit der Reformation heraufführte. Aber die Lutheriſche Meſſe ſelbſt wurde doch mehr oder weniger nur eine rationelle Abklärung der römiſch-katholiſchen Elemente, und konnte die innere dramatiſche Lebenskraft der urchriſtlichen Liturgie nicht wieder in die Kirche zurückführen.

3. Die Myſterienſpiele in Deutſchland.

Wie die alte chriſtliche Kirche ein wirklich dramatiſches Element in ihrem eigenen Schooße trug, ſo war ſie auch, den ſinnlich verwöhnten Heiden gegenüber, bald immer mehr auf wirkſame theatraliſche Darſtellungsmittel, beſonders bei ihren religiöſen Feſten, angewieſen. Vornehmlich war es die Feier des Oſterfeſtes, die ſchauerlichen Momente der Paſſionswoche, das große geheimnißvolle Charfreitagsdrama und die wunderbare Palmſonntags-Prozeſſion, welche letztere beſonders aus der Mitte der Kirche ſelbſt ein theatraliſches Spiel hervortreten ließ, indem Chriſtus früher an dieſem Tage auf dem ſogenannten Palmeſel reitend dargeſtellt wurde, welches entweder ein hölzerner oder auch ein lebendiger Eſel war, der, mit Kränzen und Blumen geſchmückt, und eine Palme mit der geweihten Hoſtie tragend, eine Puppe auf ſeinem Rücken umherführte, und dieſe Puppe war Jeſus Chriſtus ſelbſt.

Dieſe Oſtergegenſtände ſind auch der Hauptinhalt aller dieſer kirchlich theatraliſchen Darſtellungen und Mummereien, welche in Deutſchland beſonders unter dem Namen der Myſterien, und in dieſem Lande vielleicht früher als anderswo, ihre Ausbildung erhielten. Dieſe bei allen Nationen verbreiteten Myſterienſpiele ſcheinen in Deutſchland ſchon zur Zeit Karls des Großen ſtattgefunden zu haben, und es giebt zwei Handſchriften alter Kloſterſchauſpiele aus dem Jahre 815, wie auch aus dieſer Zeit ein Verbot angeführt wird, wonach bei ſolchen Darſtellungen keine Prieſter- oder Mönchskleidung angelegt werden durfte. Unter den uns bekannt gewordenen Oſterſpielen iſt eins der älteſten und bemerkenswertheſten das ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi, welches in das zwölfte Jahrhundert geſetzt wird, und in dem der römiſche Kaiſer, verſchiedene Könige, die Kirche, die Synagoge und der Antichriſt auftraten. Der Antichriſt macht ſich zum Herrn aller Kaiſer und Könige, die ſich ihm tributpflichtig unterordnen, aber ſeine Macht wird gebrochen, die Monarchen kehren wieder zur Kirche zurück und ſühnen ihren Abfall von derſelben durch den Ausdruck der tiefſten Reue.*)

In die urſprünglich lateiniſche Sprache dieſer Spiele ſcheint ſich bald auch die Volksſprache ſelbſt eingedrängt und damit ihr Recht auf den dargeſtellten Inhalt geltend gemacht zu haben. Inſofern erſcheinen dieſe theatraliſchen Formen der alten Kirche überhaupt als die eigentliche Vermittelung der Kirche mit dem Volksgeiſt. Der lateiniſche Gottesdienſt konnte dem Volke den Inhalt der Religion nur verbergen, und die theatraliſchen Darſtellungen der chriſtlichen Glaubensgeſchichte wurden gewiſſermaßen die erſte, dem Volksverſtand entſprechende Exegeſe des religiöſen Stoffes, welche die Prieſter ſonſt nicht geben konnten und wollten, die ſie aber als theatraliſche Luſtbarkeit unbeſorgt an das Volksbewußtſein auslieferten, wodurch denn Chriſtus und die Apoſtel, ihre Thaten und ihre Leiden, zuerſt in eine warme menſchliche und verſtändliche Nähe gerückt wurden. Man kann daher ſagen, daß das Chriſtenthum in die Welt hineingeſchauſpielert werden mußte, weil es ſonſt durch die Prieſter niemals eine volksthümliche Verbreitung gefunden haben würde. Die lateiniſche Sprache blieb zwar in den Myſterienſpielen gewiſſermaßen die officielle Sprache des lieben Gottes und Jeſu Chriſti ſelbſt, die ſich Anſtandshalber nicht anders als in den Ausdrücken der kirchlichen Vulgata äußern durften, aber auch dieſe beiden erſten Perſonen der Gottheit wurden bald ſo gefällig, der lateiniſchen Vulgata zum Beſten des Volks eine artig gereimte deutſche Ueberſetzung hinzuzufügen. In dieſer Form iſt durchgängig ein Oſterſpiel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts gehalten, welches uns Mone aus einer St. Gallener Handſchrift mitgetheilt hat, und das in einer ſchon ziemlich feſten dramatiſchen Geſtalt in neun Handlungen das Leben Jeſu in ſeinen bedeutendſten Momenten darſtellt. So heißt es z. B. in dem Geſpräch zwiſchen Jeſus und Petrus über die Fußwaſchung:

Petrus. Non lavabis mihi pedes in aeternum.
Herre Meiſter, es ſoll nit ſein.
Daß Du waſcheſt die Füße mein.
Jeſus. Si non lavero te, non habebis partem mecum.
Läſſeſt Du Dir die Füße nit
Waſchen hier zu dieſer Zit,
So inhaſt Du ſicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.
Petrus. Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput.
Herre, die Rede ſoll nit ſein,

---

*) Pezii Thesaur. noviss. anecdot. Vol. II. Part. 3 p. 185.

Waſche nit alleine die Füße mein,
Waſche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich ſo dure werde gebannt. —

Dieſe erſte Volksdramatik der neueren Völker, die wir zuerſt aus einem freien Ineinanderleben von Volk und Kirche heraustreten und auf dieſem Grunde in den Myſterienſpielen ſich geſtalten ſehen, zeigt aber in ihren Formen noch überwiegend einen epiſchen Charakter auf, indem ſie die Handlungen, welche ſie darſtellt, weniger in ihren entſcheidenden thatſächlichen Momenten und in dem eigentlich dramatiſchen Umſchlagen der Charaktere und Verhältniſſe erfaßt, als es ihr vielmehr darauf ankommt, cykliſch und gruppenweiſe eine ganze Reihe von Handlungen und Perſonen vorüberzuführen, die ihre Bedeutung in dem Geſammtverlauf der ganzen Entwicklung und ihren Endpunct in einer letzten ſich anſchließenden Handlung finden. Wir ſehen dies namentlich in jenen Darſtellungen des Neuen Teſtaments bei den großen Paſſionsſpielen und Apoſteldramen, deren Darſtellung oft mehrere Wochen hintereinander dauerte, wie auch bei den Heiligen-Schauſpielen, die immer biographiſch einen geſammten Lebensverlauf zum Gegenſtand haben. Dieſe dramatiſchen Spiele halten darin noch den allgemeinen Charakter des Mittelalters feſt, das eine cykliſche Zuſammenhäufung von Lebensgruppen iſt, die ſich nacheinander abwickeln, wie auch die bildenden Künſte in dieſer Zeit am liebſten Alles gruppenweiſe darſtellen.

In dieſer Art ſind auch die erſten ſceniſchen Einrichtungen des modernen Volksdrama's charakteriſtiſch. Der berühmte Julius Cäſar Scaliger (Poetic. 1561. I. c. XXI.) beſchreibt uns noch die Weiſe der Myſteriendarſtellungen in Frankreich, wie er ſie zu ſeiner Zeit, in der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts, geſehen. Die Perſonen, welche in einem Stück aufzutreten hatten, ſtellten ſich alle zu gleicher Zeit auf der Bühne vor den Zuſchauern auf, und pflegten während der ganzen Handlung nicht abzutreten, auch wenn ſie nichts mehr zu ſprechen hatten, indem die ſchweigenden für abweſend angeſehen wurden. Daſſelbe beſtätigt Riccoboni in ſeiner Geſchichte des franzöſiſchen Theaters, indem er bemerkt, daß das Theater in den Myſterienſpielen Paradies, Hölle, Himmel und Erde zu gleicher Zeit darſtellte und daß dieſe Decoration niemals verändert wurde, wie auch immer die Handlung ſelbſt wechſeln mochte. Die Erde bildete den mittleren Theil zwiſchen Himmel und Hölle und ſtellte bald Jeruſalem, bald das Vaterland irgend eines Heiligen oder Patriarchen vor. Auf die Erde ſah man bald Engel vom Himmel herunterſteigen bald Teufel aus der Hölle heraufkommen, um ihren Einfluß auf die menſchlichen Handlungen zu üben. In eimem mittelniederländiſchen Oſterſpiel, welches Haupt in ſeiner Zeitſchrift für deutſches Alterthum mittheilt, erſcheint Gott Vater hoch oben auf einem Gerüſte in ſchneeweißem Talar, mit langem Silberbart. Unmittelbar zu den Füßen des Himmelsgerüſtes aber gähnte der Höllenſchlund, der durch einen Kaſten vorſtellig gemacht wurde, welcher ſich öffnen und ſchließen konnte, je nachdem die Teufel zur Welt heraufkommen oder, nach verrichtetem Tagewerk, wieder in die Hölle hinabfahren wollten. Der obere Raum des Höllenkaſtens, an deſſen Seite das Gerüſte des Gottesthrons befeſtigt war, repräſentirte zugleich die Erdenwelt. In dem Stücke ſelbſt vermißt ſich Lucifer, ſeinen Thron neben dem Thron Gottes aufrichten zu wollen, in welchem Vorſatz er durch einige aufrühreriſche Engel beſtärkt wird, die aber mit ihm zugleich in die Hölle hinabgeſtoßen werden. Nun erſt ſehen wir Gott Vater mit der Schöpfung des Menſchen ſich beſchäftigen, worauf die Darſtellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradieſe folgt. —

Wenn auch zum Theil bei dieſen Vorrichtungen ſchon kühne Maſchinerien im Werke geweſen zu ſein ſcheinen, ſo ſtellt ſich uns doch darin gewiſſermaaßen der Naturzuſtand der modernen Bühne dar, der in einem ſolchen epiſchen Nebeneinander der Gruppirung freilich noch nicht dieſen dialektiſchen Wechſel der individuellen Momente kennt, in denen ſpäter der ächte Begriff des modernen Dramas ſich beſtimmt, der aber in ſeiner Einrichtung zugleich auf die thätige Mitwirkung der Phantaſie des Zuſchauers rechnet, die hier allerdings ſelbſt die Ausführung der vom Dichter gegebenen Andeutungen unternehmen muß und dadurch leichter in eine ſchöpferiſche Stimmung verſetzt wird, welche den ganzen geiſtigen und künſtleriſchen Eindruck der Darſtellung erhöht.

Obwohl dieſe Theaterzuſtände allerdings manches Widerſinnige mit ſich bringen mußten, ſo waren ſie doch zugleich die erſte kühne Durchbrechung der antiken claſſiſchen Bühnengeſetze, indem ſie Raum und Zeit, an deren Einheit die antike Scene gefeſſelt war, maßlos durcheinanderwarfen, und darin ſchon die ungebundene Vielbeweglichkeit des modernen Volksgeiſtes bethätigten. Auch in Deutſchland waren die erſten theatraliſchen Darſtellungen auf die größte Freiheit und Natürlichkeit der Form berechnet, da die erſten Myſterienſpiele, außer in den Kirchen, größtentheils auf dem Markt und den öffentlichen Plätzen, ohne allen theatraliſchen Hintergrund, ſtattfanden. Im Jahre 1412 wurde zu Bautzen auf dem Markt ein Spiel von der heiligen Dorothea aufgeführt, wobei die Zuſchauer größtentheils auf den Dächern der Häuſer ſaßen und es ſich ereignete, daß das Löbauiſche Haus unter der Laſt einſtürzte und viele Perſonen zerſchmetterte. Vor dem Markgrafen Friedrich von Meißen wurde im Jahre 1322 zu Eiſenach ein Spiel von den zehn Jungfrauen gegeben, welches in dem Thiergarten von den Geiſtlichen und ihren Schülern geſpielt wurde, und wobei die Chronikenſchreiber die Seltſamkeit erzählen, daß, als die fünf klugen Jungfrauen den fünf thörichten kein Oel geben wollten, und letztere bei den Heiligen und der Mutter Gottes vergebens baten und das Urtheil der Verdammniß auf ſich zogen, der Markgraf darüber außerordentlich zornig geworden ſein ſoll, indem er ſagte, daß die chriſtlche Religion nichts tauge, wenn ſich Gott nicht über uns erbarme, und die Fürbitte der Jungfrau Maria und aller Heiligen nichts helfen könne, in welchem Unmuth er vom Schlage getroffen und lahm und ſtumm blieb bis zu ſeinem bald darauf erfolgten Ende. Bei dieſen früheſten deutſchen Darſtellungen ſcheinen jedoch ſchon Larven bei einzelnen Figuren, auch charakteriſtiſche

Koſtüme, die Hof oder Magiſtrat lieferten, und bald auch künſtlichere theatraliſche Maſchinerien in Anwendung gekommen zu ſein. —

Wie es in Deutſchland in früheſter Zeit oft bei ſolchen Myſterien-Aufführungen herging, darüber hat uns das Volksbuch vom Eulenſpiegel (in der dreizehnten Hiſtorie) eine intereſſante Nachricht aufbehalten, die in dieſer Beziehung als eine claſſiſche Stelle angeführt zu werden pflegt. Eulenſpiegel kam nämlich nach manchen Abenteuern zu einem Pfarrer, der ihn zu ſeinem Küſter machte. Von dieſem Pfarrer wird erzählt, daß er ſich ein Kebsweib gehalten, welches einäugig war und auf das Eulenſpiegel einen Groll hatte, weil ſie ihn wegen ſeiner ſchelmiſchen Streiche bei ſeinem Herrn angab. „Während dieſer Zeit nun, heißt es in der Geſchichte weiter, ſollten ſie zur Oſterfeier ſpielen die Auferſtehung unſres Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht leſen konnten, ſo nahm der Pfarrer ſein Kebsweib und that ſie in das heilige Grab, ſtatt eines Engels. Da nun das Eulenſpiegel ſah, nahm er zu ſich drei der einfältigſten Leute, die da zu finden waren, daß ſie die drei Marieen vorſtellten, und der Pfarrer ſtellte Chriſtum vor, mit einem Panier in ſeiner Hand. Darauf ſagte Eulenſpiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr ſuchet, ſo ſollt Ihr ſagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab ſichs dann, daß die Zeit herankam da ſie ſpielen ſollten, und der Engel fragte ſie: wen ſuchet Ihr? Sie antworteten wie ſie Eulenſpiegel gelehrt, und ſagten: wir ſuchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfaffe hören, daß ſein geſpottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte ſie aufſtehn aus dem Grab und den Eulenſpiegel mit der Fauſt ins Geſicht ſchlagen, aber ſie verfehlte ſein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marieen vorſtellte. Dieſer gab ihr wieder eine Maulſchelle, und darauf ergriff ſie ihn bei den Haaren. Das ſah ſein Weib und kam herbeigelaufen und ſchlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe ſah, warf er hin ſeine Fahne und lief herzu ſeinem Kebsweib zu helfen. So gab denn eines dem andern tüchtige Stöße und Puffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenſpiegel ſah, daß ſie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er ſeiner Wege hinaus und kam nicht wieder.“ —

Dieſe Volksfigur des Eulenſpiegel ſehen wir hier nicht ohne Bedeutung in die erſten volksthümlichen Geſtaltungen und Darſtellungen des modernen Drama's eintreten. Das Element des Narrenthums, in ſeinen Berührungen mit dem Chriſtenthum ſelbſt und mit dem kirchlichen Cultus, bildet überhaupt die ſpecifiſche Grundlage für dieſe erſten dramatiſchen Aufführungen, welche den Urſprung der modernen europäiſchen Bühne in ſich bergen. In dieſem Eulenſpiegel ſtellt ſich uns eben dies Element der volksthümlichen Narrheit, welches auch die kirchliche und religiöſe Tradition ergreift, als ein eigenthümliches deutſches Volkselement dar, und zwar ſo, daß dieſe volksthümliche Narrheit zugleich als eine dialektiſche und zerſetzende Kraft mitten in die Volks- und Geiſteszuſtände eindringt, und dadurch zu einem reformatoriſchen Prinzip im Schooße des Volkslebens ſelbſt wird. Bei jenen Myſterienſpielen hatte ſchon in ganz äußerlicher Weiſe der Narr gewiſſe Ruhepuncte und Pauſen der Darſtellungen zu vermitteln gehabt, indem er oft an die blutigſten und ſchauerlichſten Momente der chriſtlichen Ueberlieferungen unmittelbar ſeine Späße anreihte, um zu ſceniſchen Vorbereitungen oder ſonſtigen Uebergängen Zeit zu laſſen. Das Element des Narrenthums miſcht ſich aber bald auch in das innere Leben der Darſtellung ſelbſt ein, und die Entwicklung der heiligſten und geheimnißvollſten Momente nimmt einen närriſchen Charakter an. Man kann ſagen, daß in der Idee der Narrheit ſich der eigentliche geſunde Menſchenverſtand der neueren Völker conſtituirte und ſich dadurch mitten in der Religion und dem kirchlichen Cultus ſelbſt eine Befriedigung erſchuf.

In Deutſchland beſonders ſehen wir das Element der Narrheit ſchon ſeit frühen Jahrhunderten als ein wahrhaft nationales eingebürgert. Es hatte im Volksbuch des Eulenſpiegel eine beſtimmte Perſönlichkeit angenommen, es hatte im Reineke Fuchs unter der Thiermaske ſo ſinnreich die Oppoſition gegen Fürſten und Pfaffen verborgen, in Sebaſtians Brand's Narrenſchiff ſich zu einer großen ſittlichen Geißel über alle Stände und Geſchlechter gemacht; in Joh. Gailer von Kaiſersberg hatte es ſogar die Kanzel des Straßburger Münſters beſtiegen, um dort über die Schiffsladung der Brand'ſchen Narren zu predigen, und Erasmus von Rotterdam hatte in ſeiner berühmten Lobrede der Narrheit (Moriae encomium) dies Element ſchon als ein reformatoriſches aufgegriffen und daraus die eindringlichſte Zeitſatire gegen die dialektiſche Theologie und gegen die Dummheit und Unwiſſenheit der Mönche gemacht. Luther ſelbſt, in der Zueignung ſeiner Schrift „an den chriſtlichen Adel deutſcher Nation“ nannte ſich mit ächtem Welthumor einen Narren, und bezeichnete es als eine Pflicht gegen ſeinen Gott und die Welt, auch einmal, wie er ſagt, „Hofnarr zu werden,“ indem er ſich in dem Augenblick, wo er ſein Reformationswerk gründlicher unternahm, als der wahre Nachfolger jener Hofnarren erſchien, deren Narrheit darin beſtanden, das Selbſtbewußtſein des Volkes und der Machthaber zu erwecken.

Dieſer wehmüthige Drang des Volkes, ſich ſelbſt zum Narren zu machen und aus Allem Narrheit zu weben, iſt die innere Widerſtandskraft, durch welche das Volk den Druck der beſtehenden Verhältniſſe und die Laſt der ihm aufgebürdeten Traditionen erträgt. Wenn es die Traditionen nicht thatſächlich abwerfen kann, ſo macht es eine Narrheit daraus, welche die ideale Vermittelung mit der Wahrheit in ſich trägt. Dieſes volksthümliche Vermittelungsprinzip der Narrheit haben ſelbſt Staat und Kirche im Mittelalter jederzeit bereitwillig anerkannt, indem die Fürſten ſich in ihren Hofnarren gewiſſermaßen eine beſoldete Oppoſition hielten, die ein vollkommen organiſirtes Hofamt geworden war, und die Kirche feierte in ihrer eigenen Mitte das Narrenfeſt, welches in den älteſten Zeiten des Chriſtenthums an den Weihnachtstagen gefeiert wurde, mit Anklang an jene freien December-Saturnalien der Römer, auf welche das chriſtliche Weihnachtsfeſt übergegangen war.

Das Narrenfeſt und die Narrenmeſſe ſcheinen namentlich in Paris mit ſolchen Zügelloſigkeiten, poſſenhaften und üppigen Umtrieben aller Art, die in der Kirche ſelbſt ſtattfanden, gefeiert worden zu ſein, daß Verordnungen der päpſtlichen Legaten zur Regulirung dieſer chriſtlichen Saturnalien ſchon frühe erſchienen. Du Cange (in ſeinem Gloſſar) berichtet uns, daß die Theilnehmer des Feſtes während einer ſolchen Narrenmeſſe in abenteuerlichen Masken herumtanzten, unzüchtige Lieder ſangen, am Altar aßen und poculirten, mit Würfeln ſpielten, Koth oder altes Leder in die Rauchfäſſer warfen und damit räucherten.

In ähnlicher Weiſe wurde auch ein kirchliches Eſelsfeſt gefeiert, das ebenfalls beſonders in Frankreich ſeine Stelle fand und in einigen Städten am Weihnachtstage, in andern zum Andenken an die Flucht Mariä nach Aegypten begangen ward. Es wurde dann eine Eſelin (wahrſcheinlich auch mit ſpecieller Erinnerung an Bileams Eſelin) mit einem Chorrock behangen und in feierlicher Prozeſſion unter zahlreicher Begleitung der Geiſtlichkeit und des Volkes durch die Straßen in die Kirche geführt. Erſt im fünfzehnten Jahrhundert gelang es, in Frankreich namentlich den Anſtrengungen der Sorbonne, dieſe Narrenfeſte wenigſtens aus der Mitte der Kirche ſelbſt zu vertreiben, wodurch ſie aber mit ihrem, Chriſtenthum und Narrheit verbindenden Darſtellungen in die dramatiſchen Volksſpiele ſelbſt übergingen und den Hauptgegenſtand derſelben ausmachten.

An beſonderen Theaterverordnungen für die Kirche fehlte es überhaupt ſchon ſeit den früheſten Zeiten nicht. Ein Verbot dieſer Art gegen die unzüchtigen Poſſenſpiele, die ſich in den chriſtlichen Cultus ſelbſt eingedrängt hatten, findet ſich ſchon in der berühmten Geſetzesſammlung las Partidas, die von dem ſpaniſchen König Alphons X. (ſeit 1252) veranſtaltet worden, und worin zugleich eine Gränze des Erlaubten für die theatraliſchen Aufführungen der Kirche feſtgeſtellt wurde, indem z. B. Darſtellungen von der Geburt Chriſti, von der Kreuzigung und Auferſtehung, nach jener Verordnung zu den vorzugsweiſe verſtatteten und gewünſchten gehören ſollen, „zumal ſich die Leute dabei erinnern mögen, daß ſich das Dargeſtellte einſt wirklich begeben hat.“ —

Durch jene theatraliſchen Aufführungen ſpielte aber die Kirche ſelbſt die Keime ihrer eignen Zerſetzung und Vernichtung mitten in das Volksleben hinüber, und dieſe Saat gedieh reichlich in den Myſterienſpielen, deren Aufführung bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts dauerte, und dann in den Faſtnachtſpielen, in denen vornehmlich das deutſche Volksdrama auf einer beſtimmten nationalen Grundlage ſich fortbildete. Das Drama gewann bei andern Nationen, namentlich bei den Spaniern, bei weitem früher eine kunſtmäßige und feine Ausbildung ſeiner Formen, während es in Deutſchland lange auf dieſem allgemeinen Grunde des wogenden Volksgeiſtes, als ein halb allegoriſcher halb humoriſtiſcher Ausdruck deſſelben, ſich bewegte.

In jenen geiſtlichen Spielen vermiſchte ſich aber die Figur des Narren häufig auch mit der des Teufels. Wie die Fürſten der Hofnarren bedurften, um zu ſich ſelbſt zu kommen, das Volk aber des Narren, um auf ſeine Schulter die Laſt der beſtehenden Traditionen abzuwälzen, ſo bedurfte das Chriſtenthum des Teufels, den zu beſiegen und deſſen Werke zu zerſtören Chriſtus in die Welt gekommen iſt. Er iſt nach der älteſten chriſtlichen und kirchlichen Vorſtellung eine urſprüngliche Weltkraft, die für ſich ſelbſt ſo mächtig werden kann, daß Gott ſelbſt ſich in einen Kampf mit ihr einzulaſſen hat, um ſie wieder ſich zu unterwerfen. Der alte chriſtliche Volksteufel, wie er in den Dichtungen und dramatiſchen Spielen erſcheint, iſt aber auch wieder nur dieſer Narr des Chriſtenthums, in deſſen Behandlung ſich auf die luſtigſte und gemüthlichſte Weiſe eine Zerſetzung der kirchlichen Vorſtellung von dem Böſen vollbringt. Wenn man in neueſter Zeit zum Theil von Staatswegen verſucht hat, den Teufel wieder zu reſtauriren als ein rechtmäßiges und gewiſſermaßen unveräußerliches Beſtandſtück des poſitiven Chriſtenthums, ſo daß es hier und da faſt mit zur Anſtellungsfähigkeit gehört wieder an einen perſönlichen Teufel zu glauben, ſo ſollte man lieber von dem alten chriſtlichen Volksteufel in den Myſterien- und Faſtnachtsſpielen lernen, wie das Volk ein urſprünglich Böſes in der Welt niemals anzuerkennen vermocht hat, ſondern dieſe Idee durch ſeine lächerliche Darſtellung des Teufels und aller ſeiner Genoſſen ſtets auf das Entſchiedenſte verſpottet und vernichtet. Der Volkswitz zeigt ſich nur ſo reich und unerſchöpflich in der von ihm erdichteten Mythologie des Teufels, um durch einen komiſchen Contraſt den Grundgedanken des Volkes, daß in der Welt Alles von Natur gut ſei und daß die Erde überall nur Gott gehöre, deſto ſiegreicher zur Geltung zu bringen.

Eine andere eigenthümliche Weſenheit, welche ſich in den Myſterienſpielen bei allen Völkern bemerklich macht, iſt die in dieſen dramatiſchen Anfängen herrſchende enge Verbundenheit des Tragiſchen und Komiſchen, welche durchaus noch keine entſchiedene Sonderung von Tragödie und Komödie weder innerlich noch äußerlich heraustreten läßt, eine Sonderung, die überhaupt nicht urſprünglich in dem Sinn und der Richtung des modernen Völkergeiſtes liegt, und die erſt ſpäter, bei fortgeſchrittener Kunſtbildung und gewiſſermaßen aus gelehrter Aneignung der antiken Poeſie heraus, aus dieſer auch in die neuere Kunſt wieder hinübergenommen wird. Sämmtliche Myſterienſpiele der modernen Völker gehören ebenſo ſehr der Tragödie wie der Komödie an, worin ſich die unendliche Freiheit und zugleich der vielſeitige Kampf des neuen Weltbewußtſeins zeigt, für welches das Tragiſche und das Komiſche eigentlich nur zwei verſchiedene Ausſtrahlungen einer und derſelben Lebensidee ſind. Der einſeitige Begriff des Tragiſchen, welcher der antiken Welt angehört, iſt durch die abſtracte klaſſiſche Tragödie der Franzoſen in ihrem Ancien Regime zu Grabe getragen worden, und man kann es als die wahre Zukunft der modernen Bühne bezeichnen, daß ſie wieder kühne und große Lebensdarſtellungen ſchafft, in denen alle Tonarten des modernen Geiſtes in freier Lebensform ſich miſchen. Dieſer ächt modernen Miſchung, in welcher das Leben weder ganz als Tragödie noch ganz als Komödie erſcheint, ihr liegt die allgemeine Weltanſicht der neuen Zeit zum Grunde, daß Alles in ſich ſelbſt aufgelöſt und in ſeinen eignen Gegenſatz geſpalten werden müſſe, um ſich in dieſer Zerſetzung als das wahrhaft ideale Daſein zu behaupten. So ſehen wir ſchon die Zerſetzung der kirchlichen und chriſtlichen Formen in der erſten Volksdramatik der neuern Völker, in der dies eben das Charakteriſtiſche und das Hauptmittel der Darſtellung iſt, daß, ſogar mitten in der Leidensgeſchichte Jeſu Chriſti ſelbſt, tragiſche und komiſche Elemente beſtändig ineinander überſchlagen müſſen.

4. Die Fortbildung des deutſchen Volksdrama's durch die Reformation.

Die Reformation war die glückliche und geſunde Zeit des deutſchen Nationallebens, und wenn wir in England, Frankreich, Italien, Spanien ſehen, wie die höhere Pflege der dramatiſchen Kunſt und des Theaters zuerſt von den Höfen und den Fürſten ausgehen mußte, ſo haben wir es in Deutſchland in dieſer Epoche nur mit dem deutſchen *Volke* ſelbſt zu thun, das hier den kurzen Rauſch genießt, über ſein Daſein ſelbſt zu beſtimmen und es zum Gegenſtand ſeiner eigenen Schöpfungskraft zu machen. In dieſem Element erwuchs auch das deutſche Drama zu einem allſeitigen Volksbegriff in unſerer Nation, in dem alle Stoffe und Richtungen des deutſchen Lebens ſich zu einer nationalen Geſtaltung drängten, und Deutſchland würde auch, wie kein anderes Land, ein Nationaltheater und eine Volksbühne haben, wozu in der Reformationszeit die großartigſte Grundlage gelegt wurde, wären nicht jene großen hiſtoriſchen Bewegungen des deutſchen Volksgeiſtes wieder rückgängig geworden, und wäre nicht Deutſchland, nachdem es in der Reformation auch zu einer neuen politiſchen Nationaleinheit angeſetzt hatte, bald darauf doch wieder in dieſe vielen deutſchen Hofhaltungen zerfallen, in deren Intereſſe es lag, dem Volksgeiſt ſeine ſchaffende Eigenmacht zu nehmen und auch das nationale Volksdrama mehr und mehr nach dem bon plaisir der Herrſcher, nach dem was für die Ohren des Hofes taugte, zurecht zu ſtutzen. So werden aus dem Volke Unterthanen und aus dem Volksdrama Hoftheater gemacht. Im Jahrhundert der Reformation aber hatte der productiv gewordene deutſche Volksbegriff in die dramatiſche Kunſt auch die Kämpfe des öffentlichen Lebens hineingeſpielt und das Theater zu einer weſentlichen Bildnerin des reformatoriſchen Geiſtes der Zeit zu erheben geſucht. Der höhere Begriff von dem Volke iſt überhaupt ein Begriff des Proteſtantismus, und wir müſſen grade den proteſtantiſchen Urſprung dieſer Idee allwege feſtzuhalten und zu behaupten ſuchen. Der bekannte K. L. von Haller ſtellte in ſeiner berühmten Reſtauration der Staatswiſſenſchaften den Satz auf, daß eine Nation nichts Anderes heiße, als eine Menge zerſtreuter Leute, welche durch den Staat polizeilich zuſammengehalten würden, was ſich denn eine wirkliche Nation in der That nur aus einer augenblicklichen Zerſtreuung gefallen laſſen könnte. Dieſe Anſicht, die noch heutzutage hier und da nur zu ſehr ihre Geltung ausüben will, ſie erſcheint bereits durch die Bewegungen der Reformation in ihrem innerſten Weſen vernichtet, indem zuerſt in Luther's Bibelüberſetzung das nationale Element, und zwar der eigenſte einheitliche Organismus des Nationallebens, die Sprache, zum eigentlichen Träger der göttlichen Offenbarung gemacht, und darin der Volksgeiſt, als eine in ſich ſelbſt beſtimmte hiſtoriſche und göttliche Macht, als die wahre Bewegungsmacht der Geſchichte anerkannt wird. Wie Luther, als der erſte geiſtige Volkstribun der Deutſchen, ſelbſt ein Mann aus dem Volke und eines Bauern Sohn geweſen, ſo waren es in dieſer Zeit auch vorzugsweiſe arme Leute, Handwerker, Schullehrer und Prediger, welche den dramatiſch gewordenen Volkscharakter der Deutſchen nun auch poetiſch in Scene zu ſetzen ſuchten.

Schon im funfzehnten Jahrhundert hatten Männer, wie der patriotiſche Barbier und Meiſterſänger Hans Volz, Verfaſſer von vier derb witzigen und gemüthskräftigen Faſtnachtsſpielen, die, wie der Dichter ſelbſt, auf proteſtantiſchem Lebensgrunde ſtehen, und Hans Roſenplüt genannt der Schnepperer, der ernſt und ſchwungreich die Hempacher Schlacht beſang, und in zehn Faſtnachtsſpielen ſich mit witzigem Uebermuth erging, das deutſche Volksdrama beſtimmter zu formen geſucht. Beide Männer waren in der deutſchen Stadt Nürnberg heimiſch geweſen, die uns überhaupt in dieſer Zeit als ein eigenthümlicher Mittelpunkt für die Pflege der dramatiſchen Kunſt in Deutſchland erſcheint, und wo auch der große Schuhmacher Hans Sachs als der eigentliche Begründer des kunſtmäßigeren deutſchen Dramas auftritt.

Für die Entwicklung dieſes Dichters und für die der deutſchen Kunſt überhaupt war es aber charakteriſtiſch geweſen, daß dieſelbe in einer ächt deutſchen Bürgerſtadt, in der kein Hofelement einflußgebend werden konnte, geſchah. Es iſt möglich, daß die deutſche dramatiſche Kunſt, wie ſie vorzugsweiſe von Nürnberg ausging, ſogleich einen weltfreieren und darum weniger kleinſtädtiſch eingeengten Charakter entwickelt hätte, wenn Nürnberg etwa Paris, London oder Madrid geweſen wäre. Der Mangel einer großen deutſchen Welthauptſtadt, eines Deutſchland vereinheitlichenden Centralſitzes, war es aber überhaupt, welcher die deutſche Reformation hinderte, in einen großen weltgeſchichtlichen Schwung zu kommen, und dadurch, was ihr ewig gefehlt hat, auch zu einer Thatſache der politiſchen Freiheit für Deutſchland zu werden. Die deutſche Reformation ſelbſt verengte und verkleinſtädterte ſich allmählig, und wie Hans Sachs in ſeinen Studien oft den lieben Gott ſelbſt wie einen guten nürnberger Hausvater reden läßt, ſo zeigten ſich auch die deutſchen Fürſten, welche das Reformationswerk in die Hände genommen hatten, bald nur wie ängſtliche Kleinſtädter der Glaubensfreiheit, indem ſie mit der letzteren einen bürgerlichen Kleinkram anfingen und haushälteriſch beſorgt nur ſoviel davon an ihre Unterthanen abließen, als für den kleinen Hof und Staat ſelbſt nicht gefährlich werden konnte. So verlor das proteſtantiſche Kirchenregiment, welches die deutſchen Fürſten damals aus den

Händen des Volks an ſich genommen, ſofern ſeine hiſtoriſche Größe und Freiheit, und die deutſche Nationalbühne, die auf dem Grunde des ächten deutſchen Volkslebens ſelbſt eine Nationalbühne erſten Ranges hätte werden können, konnte zuerſt ſelbſt von den begabteſten Geiſtern nicht über den Nürnberger Stadthorizont hinausgeführt werden. Bedeutend waren aber immerhin die Anſtrengungen zur Gründung eines deutſchen Volkstheaters, wie ſie in Nürnberg gemacht wurden, wo ſich ſchon frühe eine ſatiriſche Volksbühne gebildet hatte, die ſogar mit einem Chor, gleich dem Theater der alten Griechen, verſehen geweſen iſt, wie denn überhaupt die künſtleriſche, geſellige und geiſtige Ausbildung dieſer Stadt auf einer ſo hohen Stufe ſtand, daß Luther in der Zueignung einer kleinen Schrift („daß man die Kinder zur Schule halten ſoll") begeiſtert ausruft: „Nürnberg leuchtet wahrlich in ganz Deutſchland wie eine Sonne unter Mond und Sternen, und gar kräftiglich alle Städte beweget was daſelbſt im Schwange geht!"

Auf die Form und Geſtaltung der dramatiſchen Arbeiten des Hans Sachs ſcheinen aber Terenz und Reuchlin von beſonderem Einfluß geweſen zu ſein. Die ſchon in ſehr früher Zeit in Deutſchland verſuchten Uebertragungen des Terenz, wie auch die neuere lateiniſche Dramatik, mit welcher Reuchlin beſonders durch ſeine scenica progymnasmata und ſein Drama Sergius vorangegangen war, hatten überhaupt in dieſer Zeit einen bedeutenden Einfluß auf eine kunſtmäßige Entwicklung der deutſchen dramatiſchen Poeſie gewonnen. Die Kenntniß des Terenz, welche der Hervorbildung der Formen der deutſchen Volksdramatik ſo förderlich wurde, erhielt noch einen beſonderen Anhalt durch die Aufführung lateiniſcher Schauſpiele in den Schulen, die hier zu einem eigentlichen Gebrauch geworden war und in einigen Ländern ſogar zur Schulvorſchrift gehörte. Luther ſelbſt begünſtigte dies durch eine Aeußerung in ſeinen Tiſchreden, wo er in dieſer Beziehung ſagt: „Und Chriſten ſollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Buhlerei darin ſein, da man doch um derſelben willen auch die Bibel nicht dürfte leſen. Darum iſts nichts, daß ſie ſolches fürwenden, und um derſelben willen verbieten, daß ein Chriſt nicht ſollte Comödien leſen und ſpielen."

Es bildete ſich dadurch, da man den Terenz natürlich bald durchgeſpielt hatte, eine eigenthümliche lateiniſche Schuldramatik in Deutſchland, welche von Schülern und Studenten, zuweilen wohl auch von den Lehrern und Geiſtlichen ſelbſt geſpielt wurde, und die für die proteſtantiſche Welt, welche kein theatraliſches Kirchengepränge, keinen Bilderdienſt und keine Myſterienſpiele mehr hatte, gewiſſermaßen an die Stelle derſelben zur Befriedigung ihrer Schauluſt zu treten anfing. Das Publikum, welches dieſe lateiniſchen Aufführungen in den Schulen und Kloſterſälen herbeizogen, beſtand bald auch, deutſcher Gemüthlichkeit gemäß, aus den Frauen und Kindern der Lehrer und aus den Familien der Schüler, für welche dann, zum Verſtändniß des lateiniſchen Schauſpiels bald deutſche Prologe und Vorberichte, und auch theilweiſe deutſche Uebertragungen einzelner Scenen eingeſchaltet wurden. Bei dem zumhaften Grundelement, welches den Charakter dieſer Zeit färbte, und worin ſich eigentlich nur die phyſiſche und geiſtige Geſundheit derſelben wiederſpiegelt, konnte es ſelbſt in dieſen lateiniſchen Schulkomödien nicht fehlen, daß ſich die derbſten Dinge einmiſchten. Aber auch die drängenden reformatoriſchen Conflicte der Zeit wurden in dieſe Schulkomödien oft gewaltig hineingeſpielt. So ließ Anton Schorus aus Hochſtraten in Brabant, der Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaften in Heidelberg war, daſelbſt durch ſeine Schüler eine Komödie aufführen, deren Inhalt und Tendenz ihm die bitterſten Verfolgungen zuzog. Es erſchien nämlich in dieſem Stück die Religion ſelbſt, als hülfsbedürftiges flehendes Weib umherziehend und vor den Paläſten der Könige, Fürſten und Großen mit mitleiderregender Stimme Einlaß und Herberge begehrend, aber überall, wo ſie anklopfte, fand ſie nur verſchloſſene Thüren und ſchnöde Abweiſung. Von den reichen und vornehmen Leuten verſtoßen, floh die Religion zu dem niedrigſten Pöbel, zu den Aermſten des Volkes, und dort fand ſie Aufnahme und Pflege, Liebe und Anerkennung. Dieſe Komödie ſcheint in ihrer Zeit ein ſo ungeheures Aufſehen erregt zu haben, daß der Ruf davon ſelbſt bis zu den Ohren des Kaiſers Karl des Fünften gedrungen war, der eine ſtrenge Unterſuchung und Beſtrafung dieſes Vergehens befahl und damit den Churfürſten von der Pfalz Friedrich II. beauftragte. „Was wird man von den Großen denken, ſchrieb Karl V. an den Churfürſten, was wird man denken, wenn es erlaubt ſein dürfte, die Großen als Verfolger der Religion auf dem Theater auszupoſaunen?“ Der Churfürſt, nachdem er ſich die Komödie des Schorus verſchafft, erkannte natürlich auch bald den frechen und gefährlichen Uebelthäter darin, und Schorus konnte ſich nur durch die Flucht retten, einige ſeiner Schüler aber wurden von dem Rector der Akademie ins Gefängniß geworfen.*) Die Tendenz des Schorus'ſchen Stückes würde aber heutzutage, wo die Religion umgekehrt bei den vornehmen Leuten ihren Hauptzufluchtsort gefunden, nicht mehr wahr ſein. Dieſen excluſiven Begriff der Religion kannte man aber zur Zeit des Schorus noch nicht, obwohl ihn Karl V. bereits durch ſein Verbot geltend zu machen ſchien, da es ihn verdroß, daß die eigentlich geſunde Fortentwicklung von Religion und Kirche nur im Volke ſelbſt leben ſolle.

Dieſer Kaiſer wurde überhaupt in dieſer reformatoriſchen Epoche, nicht nur von den Widerſprüchen ſeiner Zeit, die er nicht begriff, und ſeines Charakters, der allen Parteien ſich hingeben wollte, ſondern auch von der theatraliſchen Kunſt der Zeit mehrmals empfindlich behelligt. In dieſer Beziehung iſt eine ihm vorgeſpielte Pantomime ſehr berühmt geworden, welche der Jeſuit Maſenius in dem speculum imaginum veritatis occultae aufbewahrt hat, und die vielleicht eine der erſten Pantomimen war, die in Deutſchland zur Aufführung kamen. Der Inhalt derſelben wird folgendermaßen berichtet: Eines Tages, als ſich der Kaiſer Karl zu Augsburg befand, und mit ſeinem Bruder, dem römiſchen König Ferdinand, bei Tafel ſaß, erſchienen vor ihm einige Schauſpieler und baten um die Vergunſt, den Kaiſer während des Eſſens durch einige Pantomimen ergötzen zu dürfen. Der Kaiſer gewährte ihre Bitte und die Pantomime begann. Zuerſt erſchien ein Mann in der damaligen Tracht eines Doctors; auf ſeinem Rücken ſtand mit großen Lettern geſchrieben: Johann Capnio oder Reuchlin; er trug ein Bündel Holzſcheite, die er hin und wieder auf dem Boden umherſtreute und ſich dann entfernte. Nun trat ein Anderer auf, der die verſtreuten Holzſcheite ſammelte, ſich bemühte die geraden von den krummen zu ſondern und ſie dann alle ordnen wollte. Weil es ihm aber natürlich nicht gelingen konnte, die krummen Scheite gerade zu machen, und alle in gehörige Ordnung zu bringen, entfernte er ſich mit einer Gebärde des Unwillens wieder, und man bemerkte jetzt, daß auf ſeinem Rücken die Worte ſtanden: Erasmus von Rotterdam. — Nun erſcheint ein Mönch, auf deſſen Kutte man den Namen Luther bemerkte. Er trug glühende Kohlen und Brände, legte dieſe unter die von Erasmus aufgeſtapelten Scheite und blies ſo lange hinein, bis das Holz in hellen Flammen aufloderte. Nachdem dies geſchehen, ging er mit vergnügter und ſelbſtzufriedener Miene von dannen. Nach ihm kam ein Mann in kaiſerlichen Gewändern, der, als er die Flammen erblickte, ſein Schwert zog und damit, um die Gluth zu dämpfen, heftig in das Feuer ſchlug. Als er aber nun die Flammen nur noch gewaltiger auflodern machte, entfernte er ſich zornig. Hierauf erſchien ein Geiſtlicher in päpſtlicher Kleidung, der entſetzt den heftigen Fortſchritt der Flamme betrachtete und angſtvoll nach einem Mittel umherblickte ſie zu löſchen. Er gewahrte jetzt in der Ecke zwei gefüllte Eimer die er herbeiholte, um mit der flüſſigen Maſſe, die er über das Feuer ausgoß, daſſelbe zu löſchen. Aber da zeigte ſich, daß die Eimer ſtatt des vermeintlichen Waſſers Oel enthalten, und nun die neu gekräftigte Flamme nur um ſo kräftiger und gewaltiger emporloderte, ſo daß der päpſtliche Repräſentant in Verzweiflung fortlief. Damit endete das Spiel, welches den Kaiſer und ſeinen Bruder durch ſeinen deutlichen und geiſtreich dargeſtellten Sinn dermaßen empört hatte, daß raſch befohlen wurde, die Schauſpieler zu ergreifen und feſtzuhalten, die jedoch plötzlich ſpurlos verſchwunden waren. —

---

*) Vgl. Flögel Geſchichte der komiſchen Literatur Bd. IV. S. 297.

Die Schulkomödien aber, die in Deutſchland einen ſo bedeutenden reformatoriſchen Charakter erhielten, wurden durch einige ausgezeichnete Dichter, die in dieſer Form vorzugsweiſe ihr Talent und ihren Zeiteifer geltend machten, immer reicher angebaut und gaben denſelben zugleich den Anſtoß zu der weiteren freieren Ausbildung dieſer Form. Unter dieſen Dramatikern der Reformationszeit iſt beſonders der ſächſiſche Schulmeiſter und Pfarrherr Paul Rebhuhn zu nennen, deſſen „geiſtlich Spiel von der Gottfürchtigen und keuſchen Frawen Suſannen" (Zwickau 1536) ſchon in einer gewiſſen äußeren Kunſtbildung ſich darſtellt und eine ſtreng bibliſche und chriſtliche Richtung ſeltſam genug mit einer Nachbildung der Formen der griechiſchen Tragödie vereinigt. Das genannte Stück hat ſehr regelmäßig geformte

Chöre, in denen der Dichter oft ganze Odenſtrophen einmiſcht. Paul Rebhuhn ſchrieb ſeine Stücke in deutſcher Sprache und ſoll ſich auch mit einer deutſchen Grammatik, die er vorzugsweiſe aus Luthers Schriften ſchöpfen wollte, beſchäftigt haben. Die achtſülbigen Jamben, die dem deutſchen Drama bis dahin eine klappernde und beengende Eintönigkeit gegeben hatten, verwandelte er in ſeiner Suſanne, wie auch in ſeiner Hochzeit zu Cana in drei, vier- und fünffüßige Jamben und Trochäen, die er nach Erforderniß des inneren Ausdruckes wirkſam abwechſeln zu laſſen verſteht. Einer ſeiner Zeitgenoſſen ſcheint ihm die Suſanne wieder in die einmal volksthümlich beliebten achtſylbigen Jamben umgeſchrieben zu haben, denn in einer neuen Ausgabe dieſes Stückes verwahrt ſich Rebhuhn ausdrücklich dagegen und erklärt die beſtimmten Abſichten, die er mit ſeinem Versbau verbinde.

In Zwickau, wo die Stücke des Rebhuhn gedruckt erſchienen, und in dieſer ganzen Gegend ſehen wir überhaupt die dramatiſche Dichtung der Zeit beſonders lebhaft ergriffen, und Zwickau wetteifert mit Nürnberg in der eifrigen Pflege des Dramas und der Bühne. Charakteriſtiſch iſt dabei dies, daß überall, wo die Reformation und der Proteſtantismus am lebendigſten eindringen, zugleich die Cultur des Dramas und Theaters vorzugsweiſe beginnt, und zwar von Seiten dieſer proteſtantiſchen Schullehrer, Cantoren und Prediger ſelbſt, die alle in dieſer Zeit dramatiſch geſtimmt und begabt erſcheinen und in ihren ſceniſchen Aufführungen die in Handlung getretene Welt des Proteſtantismus dem Volke ankündigen. So war auch Zwickau vorzugsweiſe eine Reformationsſtadt geworden, und hatte von Wittenberg aus die Elemente des Proteſtantismus kräftig aufgenommen, ja ſogar ſchöpferiſch zu entwickeln angefangen. Es ſcheinen in dieſer Stadt eigenthümliche innere Bewegungen ſtattgefunden zu haben, aus denen die Geſchichtsſchreibung noch ein merkwürdiges Zeitbild zu erneuern hätte. Unter Anregung Thomas Müntzers, der ſein früheres Leben in Zwickau zubrachte, regten ſich hier die erſten Keime der Wiedertaufe, und eine ſocialiſtiſche Handwerkerverbindung, an deren Spitze der Tuchmacher Klaus Storch ſteht, zeichnet auf deutſchem proteſtantiſchen Lebensgrunde die erſten Spuren eines auf Gemeinſchaftlichkeit des Eigenthums gegründeten Communismus ab. Die Schullehrer und Prediger von Zwickau aber ſchrieben Dramen und veranſtalteten theatraliſche Vorſtellungen. Beſonders ließ der in Zwickau geborene, nachher in Deſſau lebende Schulmeiſter Joachim Greff regelmäßig alle Sonntage bibliſche Stücke aufführen, deren er ſelbſt eine nicht geringe Anzahl verfaßte, ſo ſeine „Tragedia des Buchs Judith in deutſche Reim verfaſſet“ (gedr. Wittenb. 1536), ſein „Mundus, ein ſchön newes kurzes Spil von der Welt Ardt und Natur“ (Wittenberg 1537). Ein anderer Zwickauer Dramatiker iſt Joh. Ackermann, von dem zwei bibliſche Stücke bekannt ſind, „Spil vom verlorenen Sohn“ (Zwickau 1536) und „Ein Spil von dem frommen gottfürchtigen Mann Thobias (Zwickau 1539). Man kann nicht läugnen, daß der Stand der proteſtantiſchen Geiſtlichen, den wir hier in dem dramatiſchen Geiſt der ganzen Reformationsepoche thätig ſehn, darin auf der weltfreien und lebenskräftigen Höhe ſich zeigt, von der er ſpäter, verſtrickt in dogmatiſchen Satzungsgeiſt und eingeengt durch poſitive Bekenntnißformeln, nur allzuſehr wieder heruntergeglitten.

Dieſe kleinen ſächſiſchen, märkiſchen und thüringiſchen Prediger in der Reformationszeit, denen wir eine ſo reiche Blüthe lebendiger dramatiſcher Dichtung verdanken und die in den von ihnen veranſtalteten Bühnen-Aufführungen in den Kirchen, Schulen, auf den Märkten und auf den Schützenhöfen zum Theil dieſelben Stoffe behandelten, die das Volk in den alten katholiſchen Myſterienſpielen und Moralitäten geſehen, aber mit dem Unterſchiede, daß ſie den Inhalt und die Gegenſtände der Religion, welche die alte Kirche in ihren Myſterien-Aufführungen theatraliſch abgenutzt und zerrieben hatte, in dem freieren Geiſt der neueren Lehre gewiſſermaßen wiedergebaren und neu zuſammenfügten, dieſe proteſtantiſchen Prediger und Theaterdichter waren regſame Männer des Volkes, die noch keine geheimen Conduitenliſten über ihre Abendmahlsgänger zu führen brauchten und darum Zeit gewannen, für das Volk zu ſchreiben und zu dichten.

Das moderne Theater und Drama empfängt überhaupt damals von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit nicht nur dieſen kräftigen Anſtoß ſeiner Erhebung und Bildung, ſondern auch die erſte Anerkennung ſeiner höheren ſittlichen und geiſtigen Bedeutung, die bei den Kirchenvätern und den katholiſchen Theologen noch eine ſo leidenſchaftliche Verkennung gefunden. Wie Luther darüber dachte, indem er meinte, daß, wenn man keine Komödien leſen und ſpielen dürfe, man auch die Bibel nicht leſen könne, haben wir ſchon oben aus einer Stelle ſeiner Tiſchreden erſehen. Er ſelbſt war mit ſeinen Studenten in Wittenberg den Theateraufführungen der Zeit vorangegangen. Nur Calvin, in welchem der Reformationsſtandpunkt ſich in einem engherzigen Purismus der Sitten verknöcherte, verwarf auch Drama und Theater, gegen welche das von ihm zu einer proteſtantiſchen Inquiſition eingerichtete Conſiſtorium zu Genf den ſtrengſten Bann ausſprechen mußte, und es gab in jener ſchweizeriſchen Republik lange keine Schauſpiele. Durch das erſte Syſtem der theologiſchen Moral aber, welches aus der evangeliſchen Kirche hervorging, und das Joh. Conr. Dürr zum Verfaſſer hat (zuerſt 1662 gedruckt) erhielten Drama und Theater eine ganz neue Anerkennung, wie ſie bis dahin noch nie von der Seite der Kirche her ausgeſprochen worden war. Dürr vertheidigt nämlich das Schauſpiel gegen die Anſicht der alten Kirchenväter, und bezeichnet den Stand des Schauſpielers für einen nützlichen und dankenswerthen, weil er ein natürliches Talent zur Darſtellung menſchlicher Sitten, Handlungen und Schickſale und zum lebendigen Ausdruck der Schönheit der Tugend und der Häßlichkeit des Laſters verwende, worin die dramatiſche und theatraliſche Kunſt nicht mehr Tadel verdiene als die rhetoriſche und poetiſche, und er ſetzt den Zweck der Schauſpiele darein, daß ſie, wie er ſich ausdrückte, „Gottes Weltregierung vor Augen ſtellen, Klugheit lehren, zur Tugend ermuntern, vom Böſen zurückſchrecken.“

Den weitern Verfolg ſowie die näheren Angaben dieſer Periode des deutſchen Dramas hat die Literaturgeſchichte zu liefern. Für unſern Zweck konnte es uns an dieſer Stelle nur auf die obigen Andeutungen ankommen.

5. Die Myſterienſpiele der Franzoſen.

Um die Elemente, welche bei dem Urſprung der modernen Bühne beſtimmend und thätig geweſen, vollſtändig zu überblicken, haben wir uns jetzt auch die dramatiſchen Anfänge der andern europäiſchen Nationen, namentlich der Franzoſen, Italiener, Spanier und Engländer, bei denen ſie aus denſelben Urſachen und zum Theil in denſelben Richtungen hervorging, zu veranſchaulichen. Auch bei dieſen Völkern ſehen wir die dramatiſche Form eintreten als den Beginn einer neuen geſchichtlichen Lebensepoche, welche das epiſche Behagen früherer Zuſtände ablöſt und unterbricht, und gewiſſermaßen eine vorhergehende Entzweiung des ganzen Daſeins ankündigt. Der Bruch, welcher mit der beginnenden Geſchichte entſteht, und durch den alle Gegenſätze der Wirklichkeit erwachen, iſt überall der Anfang der dramatiſchen Formen, in welche ſich darum auch die ganze Skepſis des aufgehenden Weltverſtandes, die Zweifel an Religion, Kirche und Staat auf das Schneidenſte hineinſetzen.

Wir betrachten zuerſt die dramatiſchen Anfänge der Franzoſen. Die hiſtoriſche Plaſtik des franzöſiſchen Nationalcharakters läßt uns dies Volk auch vorzugsweiſe als ein dramatiſches und dramatiſch befähigtes erſcheinen. Die erſte Entſtehung des Dramas knüpft ſich auch hier an dieſe freien theatraliſchen Kirchendarſtellungen, welche in dem chriſtlichen Cultus ſelbſt wie auch in der volksthümlichen Anſchauung der Heiligengeſchichte ihren Stoff und ihre Formen empfingen. In einzelnen Theilen von Frankreich war aber ſchon frühe durch die umherziehenden Spielleute, Jongleurs und Troubadours ein dramatiſches und theatraliſches Element gepflegt und ausgebreitet worden. Spuren dramatiſcher Dichtkunſt und eines ziemlich organiſirten Theaterweſens findet man unter den provençaliſchen Dichtern ſchon in ſehr früher Zeit. So wird von Anſelme Faidit, dem Sohn eines Bürgers aus Avignon (um das Jahr 1220) erzählt,*) daß er nicht nur Dichter und Muſiker geweſen, ſondern auch als Komiker und Schauſpieldichter ſich ausgezeichnet habe, wie er denn ſeine Komödien und Tragödien oft für ein Honorar von 3000 Livres verkauft haben ſoll. Auch heißt es, daß er ſelbſt die theatraliſchen Darſtellungen anordnete und alles Geld, welches die Zuſchauer zahlen mußten, einzog, wodurch er bedeutende Summen gewann. Eine Zeitlang ſtand er auch in Dienſten König Richards von England, nachher führte er zwanzig Jahre hindurch ein umherſchweifendes und abenteuerliches Pilgerleben. Auf ſeinen Streifzügen verführte und heirathete er eine Nonne aus Aix in der Provence, Namens Guillaumone de Soliers, die jung, ſchön und geiſtreich war, und ihrem Gatten, deſſen Lieder ſie ſang, bei ſeinen poetiſchen Vorſtellungen half. Da ſie aber ebenſo liederlich war, wie Anſelme Faidit ſelbſt, ſo geriethen beide auch wieder in große Dürftigkeit. Eine Komödie des Anſelme wird unter dem Titel l'heregia dels Preyres erwähnt, welche der Dichter am Hofe des Boniface Grafen von Montferrat zur Aufführung brachte. Auch Petrarcha (im vierten Capitel ſeines trionfo de l'amore) ſpricht von dieſem Dichter, und ſoll einige ſeiner Sachen nachgeahmt haben. —

---

*) Vgl. Beauchamp. Recherches sur les théatres de France I. 19 flgd.

Im fünfzehnten Jahrhundert ſonderten ſich in Frankreich ſchon die einzelnen dramatiſchen Gattungen auf beſtimmten Theatern, deren es vornehmlich drei gab, und unter denen zuerſt das Theater der Paſſionsbrüderſchaft (Confrairie de la Passion) zu nennen iſt. Dies waren zuerſt aus dem gelobten Lande heimkehrende Pilger geweſen, die auf den öffentlichen Plätzen und an den Straßenecken die frommen und bildlichen Eindrücke, die ſie von der Anſchauung des heiligen Grabes mitgebracht, ihren Landsleuten vorſpielten. Dies ſcheint im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert ſtattgefunden zu haben; aber erſt am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bildete ſich daraus eine feſt organiſirte Geſellſchaft, welche jetzt in ihren regelmäßigen Darſtellungen von Myſterienſpielen beſonders auch die Leidensgeſchichte Chriſti aufführte und ſich durch dies Paſſionsſtück (zuerſt 1380 geſpielt) vorzugsweiſe ihren Ruhm erwarb, ſo daß ſie ſich nach demſelben auch den Namen der Paſſionsbrüderſchaft beilegte. Dieſe erſte ſtehende Geſellſchaft in der europäiſchen Theaterwelt erhielt im Jahre 1402 ihr beſonderes Privilegium, durch das ſie ſich förmlich conſtituirte.

Jenes große bibliſche Drama aber, welches die Paſſionsbrüder als das Myſterienſpiel von der Paſſion unſeres Herrn Jeſu Chriſti zur Aufführung brachten, wollen wir hier noch kurz in ſeiner eigenthümlichen Zuſammenſetzung ſchildern. Es ſtellte in dramatiſchen Bildern das Leben des Meſſias von ſeiner Taufe durch Johannes bis zu ſeinem Begräbniß dar, war aber ſo umfangreich, daß ein Tag zur Darſtellung deſſelben nicht ausreichte, und man es in einzelnen Abtheilungen mehrere Tage hinter einander aufführen mußte. Jede ſolche Abtheilung, die auf einen Tag kam, war gewiſſermaßen ein Tagewerk, und hieß demnach Journée, was, nach der Meinung Sismondi's, den Spaniern ſpäter Veranlaſſung gegeben haben ſoll, in ihren geiſtlichen und weltlichen Schauſpielen einen Act oder Aufzug Jornada zu benennen, ohne daß man ſich in Spanien des Urſprungs dieſer Benennung bewußt geblieben.*) Dies große Myſterium von der Paſſion ſcheint nun mit allem Pomp einer Oper dargeſtellt worden zu ſein, und nicht bloß die Chöre, ſondern auch einzelne Scenen wurden geſungen. Im Ganzen traten 87 Perſonen in dieſem Stücke auf, worunter ſich auch die drei Perſonen der chriſtlichen Gottheit, ſechs Engel oder Erzengel, zwölf Apoſtel, ſechs Teufel, Herodes mit ſeinem ganzen Hof und viele andere erdichtete Perſonen aus allen Ständen befanden. Die Teufel ſpielten in den meiſten Scenen die Rolle des Hanswurſtes. Die dramatiſche Entwickelung ſchließt ſich genau an die Lebensmomente des Heilandes an, und man kann der ganzen Anlage wie auch manchen Einzelnheiten einen großartigen und kühnen Geiſt nicht abſprechen, wenn auch die Darſtellung häufig in die geſchmackloſeſten und trivialſten Rohheiten verfällt. Nach einem Prolog, der eine vollkommene Predigt über die Fleiſchwerdung des göttlichen Wortes iſt, tritt Johannes in der Wüſte auf und hält ebenfalls eine Predigt. Darauf ſieht man eine Verſammlung des jüdiſchen Synedriums, in der einzelne Stellen den erhabenſten Schwung des Ausdruckes zeigen, und in den Aeußerungen eines Prieſters eine merkwürdig ausgedrückte Skepſis an der Geburt des Erlöſers ſelbſt wiederklingt, indem er ſich z. B. in folgenden Verſen ausſpricht:

---

*) Vgl. Sismondi histoire de la litterature du midi, T. I. — Das Myſterienſpiel von der Paſſion ſelbſt lernt man in einem Auszuge bei Parfait histoire du théâtre français t. I. kennen.

Premièrement l'empereur sous mains dures
Nous tient subjets, tout le peuple murmure,
Rien n'est en paix, tout est mal gouverné,
Erreurs croissent, la Synagogue endure,
Haynes pululent, et tout mal on procure,
Pourquoi je dis, que Messias n'est pas né.

Oder an einer anderen Stelle äußert ſich Mardochai in dieſer jüdiſchen Rathverſammlung folgendermaßen:

Wann einſt Meſſias, wann der Chriſt regiert,
Dann hoffen wir, daß er uns gubernirt
Mit ſtarker Hand in friedlichem Verein;
Der Scheitel eine goldne Krone führt,
Sein Haus wird ſein mit Ruhm und Glanz geziert,
Und Recht und Friede ſeinem Volke ſein.
Und plagt der Mächtige den armen Mann,
Verbannt den freien Lehnsmann der Tyrann,
Wann Chriſtus kommt, wird Alles ſein geſchlichtet!*)

Hierauf folgt ein Geſpräch Chriſti mit ſeiner Mutter und dem Engel Gabriel, dann kommt die Taufe Chriſti ſelbſt. Intereſſant iſt weniger die Ausführung dieſer Scene, als vielmehr einige dramaturgiſche Bemerkungen und Vorſchriften, die bei dieſer Gelegenheit eingeſchaltet werden. „Hier, ſo heißt es, tritt Jeſus in den Jordanfluß, ganz nackt; und Johannes nimmt Waſſer in die Hand und ſchüttet es über Jeſu Haupt:“

St. Johannes:
O Herr, Ihr ſeid getauft nunmehr.
Ob's gleich nicht Eurer Göttlichkeit

---

*) Nach der Ueberſetzung von L. Hain, in ſeiner deutſchen Ausgabe von Siemondi, Literatur des ſüdlichen Europa I. 451.

Geziemt, noch meiner Einfältigkeit,
Euch ſolchen würdigen Dienſt zu thun;
Doch woll' in Gnaden Gott geruhn,
Das Mangelnde hinzu zu fügen!

„Hier ſteigt Jeſus aus dem Jordanfluß und wirft ſich ganz nackt vor dem Paradies auf die Knie. Nun ſpricht Gott der Vater, und der heilige Geiſt ſteigt nieder in Geſtalt einer weißen Taube auf das Haupt Jeſu, dann kehrt er ins Paradies zurück. Und iſt zu bemerken, daß die Rede Gottes des Vaters verſtändlich und recht nachdrücklich geſprochen werden muß in drei Stimmen, nämlich in einem Discant, einem Alt und einem Baß, wohl übereinſtimmend; und in dieſer Harmonie muß die ganze folgende Clauſel geſprochen werden:

Hic est filius meus dilectus,
In quo mihi bene complacui.
Das iſt mein lieber Sohn,
An dem ich Wohlgefallen habe.*)

So geht es in einem mannigfachen Wechſel von Scenen weiter bis zum Tode Jeſu Chriſti, der in einer Weiſe geſchildert wird, die ins gräßlich Tragiſche hineinſpielt, wozu beſonders auch merkwürdige Teufelsſcenen, die damit in Verbindung geſetzt ſind, beitragen. Wir ſehen hier ein großes Kirchendrama im höchſten Stil und prächtigſter Darſtellung, die zwei Jahrhunderte hindurch, ſo lange die Myſterienſpiele dauerten, nur immer zunahm.

Eins der berühmteſten Myſterienſpiele nach dem von der Paſſion war auch das große Apoſteldrama, (le triomphant mistere des actes des apôtres) als deſſen Verfaſſer die Dichterbrüder Arnold und Simon Greban genannt werden. Dieſes Spiel, das ſich durch luſtige Einmengungen und poſſenhafte Scenen vor allen übrigen pikant darſtellte, wurde in allen Städten unter dem mächtigen Zujauchzen des Volkes aufgeführt, und ſpäter auch mehrmals durch den Druck veröffentlicht. Die erſte Darſtellung deſſelben fand zu Bourges Statt, um das Jahr 1536, woſelbſt man ein eigenes Amphitheater zu dieſem Zweck erbaut hatte und die erſten und angeſehenſten Männer und Bürger der Stadt die Rollen der heiligen Apoſtel zu ſpielen übernahmen. Vierzig Tage waren zur vollſtändigen Darſtellung dieſes Stückes erforderlich, welches in fortlaufenden Bildern die Lebensbegebenheiten der zwölf Apoſtel vor den ſtaunenden Zuſchauern vorüberführte und eine ſolche Wirkung hatte, daß das hingeriſſene Volk in dieſen Darſtellungen die Wirklichkeit ſelbſt zu erblicken glaubte.**) Zu Paris ward es aber beſonders glänzend aufgeführt. Vierzig Tage hindurch verſammelten ſich jeden Morgen Tauſende von Männern auf dem Rathhauſe, um von dort aus in feierlicher Prozeſſion ſich zu dem Schauplatz hinzubegeben. Dem Zuge voran ſchritten ſechs Trompeter in der Livrée des Königs, ihre Tuben und Hornſchnecken mit Bändern und Blumen umwunden. Hinter ihnen ging der Ausrufer der Stadt; dann folgte eine Menge Polizeidiener und Sergeanten. Hinter dieſen ſah man auf ſchönen Pferden die beiden Männer, welche die Proclamation des Myſterienſpiels zu verleſen hatten; ihnen folgten die beiden Directoren und die Entrepreneurs der Myſterien-Aufführung auf köſtlich geſchmückten Pferden, dann kamen vier Geiſtliche auf Mauleſeln, welchen man goldgeſtickte Decken übergelegt, und hinterher in feierlicher Ordnung und im höchſten Staat gingen die Bürger und die Angeſehenſten der Stadt, umdrängt von Zuſchauern jedes Standes und Alters. An jeder Straßenecke hielt man ſtill, und nach den feierlichen Tönen der ſechs Trompeten, nach dem ruhegebietenden Wink des Ausrufers begannen die beiden dazu beſtellten Männer die in zierlichen Verſen abgefaßte Proclamation, durch welche alle Einwohner von Paris, „mit Ausnahme der heidniſchen Lutheriſchen, dieſer esprits diaboliques“ zum Anſchauen des Myſterienſpiels von den Apoſteln eingeladen wurden. —

---

*) Vgl. Sismondi a. a. O. I. 253.

**) Vgl. Beauchamp Recherches sur les théâtres de France I. 265 flgd.

Wie das ganze alte und neue Teſtament auf den Myſterienbühnen abgeſpielt wurde, ſo machten auch die Legenden der Heiligen vielfach den Gegenſtand derſelben aus. Die Dichter ſcheinen ſich aber bei dieſen Heiligengeſchichten eine größere Freiheit der Erfindung genommen zu haben, und ergingen ſich dabei namentlich mit Vorliebe in der Behandlung poſſenhafter und ſchlüpferiger Scenen, wozu ihnen die vielen Verſuchungsgeſchichten der Heiligen reichliche Ausbeute lieferten. So ward in dem Myſterienſpiel von der heiligen Barbara dieſe Märtyrerin zum großen Ergötzen des Volks bei den Beinen aufgehangen, und mußte in dieſer anſtößigen Stellung, die eigentlich alle Myſterien aufhob, dem Tyrannen gegenüber verharren, an den ſie ſich mit den rührendſten Worten wendet, indem ſie ihm das Unanſtändige ihrer Todesart vorhält:

N'as tu point honte ne vergogne
De commettre telle besogne?
De pendre une pauvre pucelle
Par les pieds. C'est chose cruelle!
Hélas! pour l'honneur féminine
Et pour celle qui tant fut digne
De te porter dedans ses flancs,
Tu ne dusses par fausses mines
Commettre cette oeuvre maligne
Par courroux qui te vont en flancs.

Aber der Tyrann, lüſtern und grauſam zugleich, zeigt ſich unerbittlich, und die arme Heilige wird darauf noch mit eiſernen Kämmen gräßlich zerfleiſcht und ſodann an Lampen gebraten, woraus man zur Ermöglichung einer ſolchen Darſtellung allerdings auf eine damals ſchon weit vorgeſchrittene Theatermaſchinerie ſchließen muß.*)

Wie wir es bei den deutſchen Myſterienſpielen bereits bemerkt haben, ſo miſchten ſich auch in den franzöſiſchen die komiſchen und tragiſchen Elemente der Darſtellung auf einem und demſelben Lebensgrunde durcheinander. So ſieht man in einem franzöſiſchen Myſterienſpiel Gott den Vater oben auf ſeinem Himmelsthron während der Kreuzigung und Grablegung Chriſti gemächlich *ſchlafen*, und ein Engel weckt ihn auf mit den Worten:

Père éternel, vous avez tort
Et devriez avoir vergogne.
Votre fils bien aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne.
Gott Vater.
Il est mort?
Der Engel.
D'homme de bien.
Gott Vater.
Diable emporte, qui en savais rien!

In einem andern franzöſiſchen Myſterienſpiel, das Leben und die Wunder der Jungfrau Maria darſtellend, (les Miracles de Notre Dame) kommen unter Anderm folgende Scenen vor: 1. wie die heilige Jungfrau eine Aebtiſſin befreite, die von ihrem Beichtvater ſchwanger war; 2. wie ſie die Salomé ihrer Hände beraubte, weil dieſe damit habe unterſuchen wollen, ob die heilige Jungfrau auch wirklich als Jungfrau geboren habe; 3. wie ſie einem Biſchof Milch aus ihrer eigenen Bruſt in einem goldenen Becher reicht; 4. wie der Kaiſer Julian auf Befehl der Jungfrau getödtet wird, ſein Seneſchal aber Einſiedler wird und ſich ſeine beiden Augen aufreißen läßt, um die heilige Jungfrau in ihrer ganzen Schönheit ſehen zu können, dieſe ihm aber darauf ſein Geſicht wiedergiebt, u. a. m.**) —

Die franzöſiſchen Myſterienſpiele wurden aber durch eine zweite, in Frankreich eigenthümlich erfundene Gattung, die *Moralitäten*, abgelöſt, welche dramatiſche Form wir in dem nächſten Abſchnitt betrachten wollen. —

---

*) Vgl. Parfait histoire du théâtre français I. 297.

**) Vgl. Beauchamp Récherches sur les théâtres de France I. 235.

Ueber
den Styl des Dramas.
Von
Friedrich Hebbel.

Der Dialog iſt leicht! Der Dialog iſt ſchwerfällig! Das iſt das Einzige, was die Recenſenten, und ſelbſt die beſſeren, über den Styl eines Dramas zu bemerken pflegen. Dieſe Bemerkungen zeigen ihre Flachheit aber ſchon durch ihre Allgemeinheit. Denn gingen ſie aus wahrer Sachkenntniß hervor, ſo müßten ſie auf einzelne Scenen, ja auf einzelne Reden, beſchränkt werden, da die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs gar kein characteriſtiſches Kennzeichen eines ganzen Dramas ſein kann, wenn es anders ein ernſtes und ein Dichterwerk iſt.

Unſtreitig iſt die Sprache das allerwichtigſte Element, wie der Poeſie überhaupt, ſo ſpeciell auch des Dramas und die Kritik thut ſchon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil ſie, wenn ſie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht. In der Idee, ſelbſt in den Characteren, verſteckt ſich das Abſtracte ſehr tief und wird um ſo ſchwerer entdeckt, als in dieſem Kreiſe auch das Concreteſte bei ſeiner ſymboliſchen Natur darauf zurückführt, es ſich alſo um die immer äußerſt ſchwierige Ermittelung handelt, ob eine an ſich ſchon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überſchritten wurde, oder nicht. In der Sprache offenbart es ſich dem äſthetiſchen Sinn ſogleich, denn nur durch ſie und in ihr wird die lange adjectivloſe Arbeit des poetiſchen Geiſtes, die in einigen Stadien ſogar mit dem Geſchäft des Denkers, der Thätigkeit des Pſychologen in freilich modificirter Form zuſammentrifft, zur entſchiedenen Dichterthat. Aber allerdings muß man, um ſich an die Analyſe der Sprache wagen und aus ihrer Beſchaffenheit das Urtheil ableiten zu dürfen, den ſpecifiſchen Unterſchied zwiſchen einer Relation und einer Darſtellung erkannt haben und dieſe Erkenntniß ſcheint ſelten zu ſein, ſetzt auch wirklich Manches voraus, was über die Fähigkeit, einen Satz von einer Periode zu unterſcheiden, hinaus geht.

An der Sprache iſt es die wunderbarſte Seite, wie der allgemeine Geiſt des Volks, deſſen Product ſie iſt, und der individuelle, der ſich ihrer zu ſeinen Einzelzwecken bedient, in einander wirken und, ſich gegenſeitig ergänzend und beſchränkend, ein Drittes erzeugen, das Beiden gemeinſchaftlich angehört. Der allgemeine Geiſt und der individuelle ſtehen ſich in dieſem Proceß, wie Zeichner und Coloriſt gegenüber; der Eine zieht die Linien, hält ſich deshalb ſtreng in der Sphäre des Fundamentalen, und trennt, um dieß zu können, alles Begleitende auf's Schärfſte vom Weſentlichen; der Andere giebt die Farben und ſieht ſich hierin eben durch dieſe Trennung, die nicht allein die Eigenſchaften, Zuſtände und Verhältniſſe an ſich von den Dingen abgeſchnitten, ſondern auch für die graduelle Beſtimmung derſelben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelaſſen hat, vorgearbeitet und unterſtützt. Die Sprache erſcheint hiebei als feſt und flüſſig zugleich; als feſt, indem ſie die Ueberſchreitung des nach den ihr zu Grunde liegenden Ur-Anſchauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreiſes, der ſie zur Trägerin einer beſtimmten Nationalität macht, nicht geſtattet; als flüſſig, indem ſie ſich der freien Bewegung innerhalb dieſes Kreiſes, der größeren Vertiefung in dieſe Anſchauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derſelben nicht widerſetzt. Dieß gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Maaß der Enthaltſamkeit, die der allgemeine Geiſt an ſeinem Theil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet, hängt der Werth jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des an ſich relativen, weil climatiſch und ſonſt, bedingten Wohllauts, denn eine Sprache kann äußerſt muſikaliſch und nichts deſto weniger geiſtlos und unpoetiſch ſein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vocal-Fülle ſchmeicheln und dennoch dem Geiſt durch Dürftigkeit des Sinnes und Miſchungs-Unfähigkeit trotzen. Darauf aber kommt es an, daß der Geiſt in der Sprache möglichſt vollſtändig zur Erſcheinung gelange, daß er hier an der Gränze der ſich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten, durchſichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Meſſen ein Zwitter-Medium herausgebracht werde, das doch nicht Muſik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, ſich der Muſik um Einen Schritt zu nähern, mit dem unſchätzbaren Vorzug, den Geiſt mit jeder ſeiner Lebens-Regungen unverkürzt und unverdunkelt in ſich aufzunehmen, bezahlen muß.

Das Leben des Geiſtes tritt nun in doppelter Geſtalt, als Denken und Dichten, in der Sprache hervor. Natürlich iſt dieß ſchon in der Sprachbildung ſelbſt, ſeiner erſten und größten That, zu der alle übrigen ſich verhalten, wie die Kinder zur Mutter, der Fall, und wenn hier die Thätigkeit dieſer beiden Factoren auch unmittelbar zuſammen ging, ſo geſchah das doch nicht auf eine in dem Product nicht mehr zu unterſcheidende Weiſe. Im Gegentheil ſetzen ſich Denker und Dichter nur durch ſtrenge Sonderung der einem jeden dieſer Factoren angehörigen Formen und Zeichen gründlich in den Beſitz der Sprache und verſichern ſich ihrer Kraft, machen aber freilich auch zuweilen, und nicht ſelten zur Unzeit, die Erfahrung, daß der eine hie und da für den anderen, aushelfend oder vorgreifend, eingetreten oder gar, daß die ganze Arbeit, nach irgend einer Seite hin, z. B. ſehr oft, wo die geſpenſtiſch-abſtracte Vorſilbe un ſich aufdringt, zu früh eingeſtellt worden iſt. Hier iſt der

Punct, auf dem der Gedanke an eine Univerſal-Sprache, gegen die ſich die verſchiedenen Nationalſprachen wie eben ſo viele ihr vorhergegangene Exercitien verhielten, deren Zweck auf relative Ermittelungen und Vorbereitungen hinaus liefe, wenigſtens nicht unvernünftig und willkührlich erſcheint. Allerdings deckt in den letzteren immer eine die Lücken der anderen, auch ſind dieſe Lücken ſelbſt durchaus characteriſtiſch, müſſen alſo nicht als rohe Zufälligkeiten betrachtet werden, ſondern als nothwendige Conſequenzen des den ganzen Schöpfungsproceß beherrſchenden Individualiſirungs-Geſetzes, als ſtumpfe Linien an den geiſtigen Phyſiognomien der Völker, die ſich vor dem rechten Auge ganz von ſelbſt in ſprechende an der Phyſiognomie der Menſchheit verwandeln. Aber die Kenntniß der Rahmen erweitert nicht die Spiegel, und die Hoffnung, ſie alle dereinſt näher und näher zuſammen rücken, dann zerbrechen und auf dem Gipfel der Civiliſation in einem einzigen verſchmelzen zu ſehen, ermangelt keineswegs des Fundaments. Denn es handelt ſich hiebei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Weſen der Sache ſelbſt hervorgehenden, ſondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an ſie angeknüpften Gelüſtes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußern Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt ſich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geiſtes begründeten Bedürfniſſes, in jedem Kreiſe, und alſo auch in dem der Sprache, von den niedrigeren Organismen in allmäliger Erhebung zu den höheren und zum höchſten, ſie alle in ſich aufnehmenden, vorzudringen. Auch ſoll, um zu dieſem Ziel zu gelangen, nicht aus dem Stegreife ein Sprung unternommen, es ſoll nur einfach fortgeſchritten werden, da man, wenn kein Stillſtand eintritt, auf denſelben Weg, und ungefähr auch mit denſelben Opfern in Bezug auf das dahinten zu laſſende gar zu individuelle Beiwerk, von der Nationalſprache zur Univerſal-Sprache kommen muß, auf dem und mit denen man von der Individual-Sprache, um die erſten ſtammelnden Verſtändigungs- und Mittheilungs-Verſuche ſo zu nennen, zur Familien-, Provinzial- und National-Sprache kam.

Weiter nun und entſchiedener gehen Denken und Dichten in dem Individuum, das ſich der Sprache zu ſeinen Einzelzwecken bedient, aus einander, doch muß man ſich auch hier keine abſolute Trennung vorſtellen. Der menſchliche Geiſt wirkt immer in ungebrochener Totalität, und wenn er ſich auch gewöhnlich nur mit der einen oder der andern ſeiner Facultäten gegen die Welt heraus kehrt, ſo ſind die übrigen darum nicht minder vorhanden, weil ſie die beſcheidene Arbeit der Ernährung verrichten und auf das Zeugungsgeſchäft Verzicht leiſten. Uns intereſſirt hier vornehmlich der ſpecifiſche Unterſchied, der zwiſchen dem Denk- und dem Dichtungs-Vermögen beſteht; an die höhere Einheit derſelben müſſen wir uns aber auch erinnern, weil Beide eine Seite haben, worin ſie zuſammen laufen und weil gerade dieſe Seite das Hervortreten gewiſſer Zwitter-Erſcheinungen und die Verwechſelung derſelben mit den normalen erklärt, die ſonſt unerklärlich ſein würde. Das Denk-Vermögen bethätigt ſich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philoſophiſchen

Syſtem: das Dichtungs-Vermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduction ſymboliſcher Anſchauungen und gipfelt im geſchloſſenen Kunſtwerk: der Begriff wurzelt aber in der Anſchauung und tritt zunächſt als Vorſtellung auf: die dichteriſche Anſchauung participirt durch ihre ſymboliſche Beſchaffenheit, die ſie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und Beide unterſcheiden ſich ihrer Richtung nach darin, daß der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles Beſondere in's Allgemeine auflöſt, die dichteriſche Anſchauung in eben ſo unendlicher Vertiefung das Allgemeine im Beſonderen aufdeckt. Wenn man dieſes Grund-Verhältniß gehörig erwägt und dabei berückſichtigt, wie ſchwer überall ein Letztes zu faſſen iſt und wie viele Stufen hinauf und hinunter führen, ſo wird man nicht allein die Entſtehung einer ſogenannten poetiſchen Philoſophie und einer philoſophiſchen, bald didactiſchen, bald rhetoriſchen Poeſie begreifen, ſondern es auch natürlich finden, daß Philoſophie und Poeſie in der Regel um ſo mehr anziehen, je weniger ſie ganz ſind, was ſie ſein ſollen. Es wird nicht Alles Philoſophie, was dazu anſetzt, nicht Alles Poeſie oder gar Kunſt, was ſich poetiſch anläßt, und dieß ſchnöde Mittlere, das im Werdeproceß ſtecken bleibt und die rohen Elemente zu wohlfeilem und müheloſem Genuß darbietet, verurſacht alle jene Verwirrungen, die den Künſtler in ſeinem inſtinctiven Bewußtſeyn, den Philoſophen in ſeinem Princip beirren könnten, wenn Beide die Unvermeidlichkeit und Conſequenzloſigkeit derſelben nicht gerade vermöge dieſes Bewußtſeyns und dieſes Princips erkennen lernten.

Die Dichtung erwächſt alſo aus der Anſchauung, ſie hat es mit dem Leben zu thun und iſt deſſen Spitze. Das ſprachliche Product, das entſteht, wenn ein poſitiv individueller Geiſt, (denn negativ individuell ſind alle), den allgemeinen auf die oben entwickelte Weiſe durchdringt und befruchtet, wird Styl genannt: es ſetzt beide Factoren mit gleicher Nothwendigkeit voraus, iſt darum Ausdruck zugleich der Bildung, wie der Artung eines Individuums und kann ſchon deßwegen nicht, wozu die leere Schönſchreiberei unſerer Tage es gern machen möchte, eine beiläufige Eigenſchaft des Nichts ſein, der Zähler einer Null, das Fleiſch einer Luftblaſe. Anſchauungen beruhen, näher oder entfernter, auf Ueberlieferungen der Sinne, der poetiſche Styl iſt daher, dem Grund-Element nach, ein ſinnlicher; er bedient ſich, ſo weit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter, das heißt derjenigen, welche den Dingen nicht, wie die todten, zahlenhaften, willkürlich eingeſchrieben, ſondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden: er reiht ſie ſo an einander, daß ſie ſich durch den Schatten, den ſie werfen, den Glanz den ſie verbreiten, gegenſeitig nach jedesmaligem Bedürfniß des Colorits verdunkeln oder heben: er wird die ihm nothwendige Bildlichkeit aber nie durch die Verſtandes-Operation der Bilderhäufung erreichen wollen, denn er weiß, daß ein ſogenanntes Bild, wenn es nicht aus der Sprache heraus geboren, ſondern mühſam aufgejagt und umſtändlich ausgemalt wird, ſelten etwas Anderes iſt, als eine chineſiſche Laterne, die der banquerotte Poet neben einer grauen Abſtraction aufhängt, um Blödſichtige zu täuſchen. Dieß gilt von aller Poeſie, alſo auch von der dramatiſchen: für dieſe ergeben ſich jedoch in Bezug auf Sprache und Styl noch ganz beſondere Geſetze. Das Drama iſt die höchſte Form der Poeſie und der Kunſt überhaupt, hat aber nichtsdeſtoweniger die Aufgabe, das Leben in ſeiner Unmittelbarkeit zur Anſchauung zu bringen, und den Alles umfaſſenden Verſtand, der ihm im Ganzen zu Grunde liegen muß, im Einzelnen hinter anſcheinender Willkür zu verſtecken: es ſoll eine Welt ſein, keine Uhr. Die Löſung dieſer Aufgabe hängt nun zwar zunächſt von dem Wechſel-Geflecht der Charactere und Situationen ab, von dem Grade, wie dieſe ſich gegenſeitig bedingen und dem Verhältniß, worin ſie zum Ideen-Centrum ſtehen, ſie findet ihre vollſtändige Realiſirung aber erſt in der Sprache. Alles Uebrige mag beſchaffen ſein, wie es will, es iſt bloßer Chylus oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Athemzug; nur durch die Sprache wird es, was es werden ſoll oder kann: Darſtellung oder Relation, die Sache ſelbſt oder ein Bericht über die Sache. Die Darſtellung giebt den Werdeproceß in ſeiner ganzen Tiefe und begleitet Alles, was ſie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfel-Punct, die Menſchen, ihre Neigungen und Leidenſchaften, zum Theil ſogar das Medium, deſſen ſie ſelbſt ſich bedient, die Sprache; ſie führt das Leben in der ihm weſentlichen Geſtalt eines raſtloſen Sich-Umgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt ſich darum auch einen unbedingten Glauben, denn ſie iſt die Probe ihrer ſelbſt. Die Relation dagegen iſt an das Fertige, ſei es auch das Fertige im Werdenden, gebunden, ſie legt das Leben wohl den entſcheidenden Momenten nach aus einander und zieht ein Reſultat, aber ſie dringt nicht in die Uebergänge; deshalb nöthigt ſie uns auch nie ein: So iſt es! ab, ſondern höchſtens ein: So kann es ſein! und es ändert hieran Nichts, ob das Individuum aus ſich ſelbſt ſchöpft oder aus der Welt. Es iſt dieß Alles nicht etwa ſo aufzufaſſen, als ob der auf Relationen beſchränkte Geiſt erſt in der Sprache anfinge, ſich von dem darſtellenden zu unterſcheiden; es wird nur behauptet, daß ſobald er ſich in ihr zu verleiblichen ſucht, jede Täuſchung über die eigentliche Beſchaffenheit ſeines Vermögens aufhört und daß ſie das einzige Kriterium iſt, das niemals trügt. Das Characteriſtiſche des dramatiſchen Relationen-Styls im Gegenſatz zu der Natur der Darſtellung ergibt ſich aus den vorhergehenden Bemerkungen von ſelbſt; er wird immer kurz oder phraſenhaft ſeyn, kurz, weil er meiſtens nur eine oder einige Linien zu ziehen hat, phraſenhaft, weil er hiemit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüßige Schnörkel hinzufügt. Die Kürze iſt ſeine Tugend, man kann ihm kein größeres Lob beilegen, als daß er leicht und gedrungen ſey. Ganz anders verhält es ſich mit der Darſtellung. Bei jedem Schritt, den ſie thut, drängt ſich ihr eine Welt von Anſchauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die ſie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen ſich und heben ſich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgeſponnen wurde, die Empfindung ſpringt um, das Wort ſogar verſelbſtändigt ſich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralyſirt, denn jedes iſt ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkügelchen nach Blutkügelchen, Faſer nach Faſer hinzählt, ſehr wenig am Platz; es handelt ſich um Vergegenwärtigung der Zuſtände in ihrer organiſchen Geſammtheit, nicht blos ihrer Ergebniſſe, wie bei der Relation, und Rauhigkeit des Versbaus, Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerſpruch der Bilder, erheben ſich zu wirkſamen und unumgänglichen Darſtellungsmitteln, wenn ſie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck iſt, als Ungeſchicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erſcheinen mögen. Bei dieſen Andeutungen über das Unſagbare laſſe ich es bewenden, ich habe ſie an den Sprachbildungsproceß ſelbſt anknüpfen zu müſſen geglaubt, weil das Räthſel, das ich einigermaaßen ins Enge zu bringen ſuchte, unmittelbar auf ihn zurückführt und keine einzige Frage anregt, die, wenn überhaupt, nicht dort ihre Erledigung fände. Es ſollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß Shakespeare nicht ohne zureichenden inneren Grund ſeinen Dialog vor ſich herwälzt, wie Siſyphus den Stein, und daß man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueſchen, als auf ein Muſter, zu verweiſen, obgleich dieſer zierlich tanzt und hüpſt, wie der Kreiſel vor der Peitſche des Knaben.

Ueber
die dramatiſche Literatur der Franzoſen.*)

Von

Dr. F. S. Bamberg in Paris.

I.

Vom Weſen des franzöſiſchen Dramas.

Die deutſche Kritik hat ſich bisher mehr mit der dramatiſchen Literatur der Griechen, Engländer und Spanier als mit der der Franzoſen beſchäftigt. Die Zurückſetzung der letzteren erklärt ſich um ſo leichter, als ſie aus der Vorliebe für das engliſche und näher für das Shakespearſche Drama hervorgegangen iſt: indem man ſich mit und nach Leſſing dem geiſtig Verwandteren näherte, glaubte man im Intereſſe eines faſt patriotiſch gewordenen Cultus der Kunſt zu handeln, wenn man den Einfluß der franzöſiſchen Literatur auf die deutſche nicht weiter beförderte.

Leſſing und die *Schlegel* waren es, die in neuerer Zeit für die Kritik des franzöſiſchen Dramas zuerſt den Ton angegeben haben. Zu gebildet um in der Literatur der Griechen nicht einen vollſtändig abgeſchloſſenen dramatiſchen Kreis zu erkennen, hielten ſie die den Griechen nachgeahmte franzöſiſche Tragöde von vorneherein nicht für wahrhaft lebendig und wurden in ihrer Verehrung des antik Claſſiſchen, gegen Einzelnheiten der franzöſiſchen Literatur ungerecht. Dies wird noch erklärlicher, wenn man berückſichtigt, daß das franzöſiſche Drama ſich theilweiſe auch am *ſpaniſchen* herangebildet hat und ſo namentlich auf die Verehrer der romantiſch katholiſchen Richtung den Eindruck einer Copie machte.

Die Irrthümer, die ſich unſere Kritik, in ihrer Beurtheilung des franzöſiſchen Dramas hat zu Schulden kommen laſſen, können nur durch ſtrenge Analyſe der einzelnen Werke in ihr volles Licht geſtellt werden. Es iſt dies nicht der Zweck dieſer Abhandlung, die ſich nur zur Aufgabe geſtellt hat, *das Weſen der dramatiſchen Literatur in Frankreich im Allgemeinen zu entwickeln*. Eine *hiſtoriſche* Darſtellung des Prozeſſes, den der dramatiſche Geiſt in Frankreich durchlaufen

---

*) Dieſer Aufſatz bildet den Anfang eines Cyclus mehrerer Arbeiten über das franzöſiſche Theater, welche nach und nach in den folgenden Heften der *Jahrbücher erſcheinen werden*.

hat, ſo wie Charakteriſtiken und Analyſen der vorzüglichſten Dichter und Kunſtwerke, die wir uns vorbehalten, dürften geeignet ſein, die Anſicht, die hier ausgeſprochen werden ſoll, zu ergänzen und zu belegen.

Eine eigentliche Geſchichte des franzöſiſchen Dramas iſt bisher noch nicht vorhanden, die älteren Werke von Beauchamp, den Brüdern Parfaict und ſelbſt die von le Grand, d'Auſſy, Roquefort und andere, ſind mehr ſtatiſtiſch als hiſtoriſch, und die in neueſter Zeit erſchienene Geſchichte des franzöſiſchen Theaters von Hippolyte Lucas kann, obgleich philoſophiſcher als die früheren, doch keinesweges auf Vollſtändigkeit und noch viel weniger auf eigentlichen äſthetiſchen Werth Anſpruch machen. Von den Verdienſten, die ſich Magnin, Monmerqué, Michel und Andere um die Geſchichte des franzöſiſchen Theaters erworben haben, behalte ich mir bei der hiſtoriſchen Entwicklung des letztern zu ſprechen vor.

Es könnte im erſten Augenblick ſonderbar ſcheinen, wenn man von einer Aehnlichkeit im Charakter der Griechen und der Franzoſen ſpricht. Und doch läßt ſich nicht läugnen, daß beide einen ſcharf ausgebildeten Sinn für die äußere Form mit einander gemein haben. Dieſe Eigenſchaft hat aber ihre Urſache in einer gewiſſen natürlichen Harmonie der Individuen, die eine Nation ausmachen; ſie entſteht aus jenem glücklichen Verhältniſſe der Geiſteskräfte, das uns die Griechen während mehrerer Jahrhunderte als eine mit göttlicher Heiterkeit begabte Nation bewundern läßt.

Hierbei ſoll nun allerdings keinesweges verkannt werden, daß der griechiſche Geiſt bei ſeinem Hange nach Schönheit, den Inhalt doch immer mehr berückſichtigte, als der franzöſiſche. Auch darf man ſich unter dieſer Harmonie der individuellen Naturen keine Indifferenz derſelben gegen das Geheimniß des menſchlichen Geſchickes vorſtellen: eine Harmonie iſt überhaupt nur nach einer Ueberwindung von Gegenſätzen denkbar, und die fabelhaften Völker, welche den Griechen einen ſo heiter geſtalteten Olymp überliefert haben, waren mit den noch chaotiſchen Gewalten deſſelben in titanenhaft tragiſchem Kampfe. Die inneren Mächte zu einem ſolchen haben ſich denn auch auf die griechiſche Nation ſelbſt verebt, und ſo heiter uns die Maſſe des Volkes erſcheint, ſo ernſt treten uns namentlich jene großen Künſtlergeſtalten entgegen, die uns das alte Lied von dem Kampfe mit den unnahbaren göttlichen Gewalten, wie ein Epos ihres eignen Lebens widerholen. Die Harmonie in den griechiſchen Naturen war mehr ein Reſultat der den alten Völkern überhaupt eigenen Naivität, die in den franzöſiſchen wird durch das Gleichgewicht hervorgebracht, die ihr Leichtſinn jederzeit ihrem Verſtande hält. Bei den Griechen war daher die Erſcheinung jener aus ihrer Naivität erwachſen, und darum nur ſolchen Dichtergrößen möglich, die mitten in ihrer zerſtörenden und dabei doch fruchtbaren Skepſis, das Gleichgewicht in der endlich entdeckten Harmonie des Lebens und in der Schönheit ihrer eigenen Natur fanden. Bei den Franzoſen konnte eine ſolche Offenbarung des dichteriſchen Geiſtes von vorneherein nicht ſtattfinden, denn einmal ſchließt ihr praktiſcher Charakter die Naivität faſt ganz aus, und dann haben ſie ſich noch in keinem Weltzuſtande befunden, an welchem ſich die höchſte Tragödie hätte entbinden können. Der zerbröckelnde Charakter ihres Verſtandes hat auf dem Felde der Poeſie nie einen ſo vulkaniſchen Ausbruch zugelaſſen wie die Griechen und in neuerer Zeit die Engländer ihn in den gewaltigen Religionskriſen erlebt haben. Auch iſt nicht zu verkennen, daß die Kämpfe, die das franzöſiſche achtzehnte Jahrhundert gegen den Katholizismus geführt hat, mehr einen politiſchen als einen metaphyſiſchen Zweck an ſich tragen; man glaubt in Frankreich, über den Werth der Dogmen längſt im Reinen zu ſein, und kann ſich nicht genug verwundern, daß die Deutſchen in neueſter Zeit wieder angefangen haben, heftiger über das alte Thema zu debattiren. —

Wir werden in der Folge noch ſehen, wie ſich die Verachtung, welche die Franzoſen mehr oder weniger gegen allen verborgenen Inhalt, gegen alles Theoretiſche überhaupt hegen, in ihrem geiſtigen Leben gerächt hat und noch fortwährend rächt. Die Geſchichte ihrer Poeſie befeſtigt den eben ausgeſprochenen Satz, daß ihr National-Charakter keine Erſcheinung eines naiven, das Schickſal der Menſchheit und näher ſeines Volkes ſich zum Probleme ſtellenden Geiſtes zugelaſſen hat; ſie haben nur disjecta membra poetae und keinen Erben des Prometheus.

In einem Mangel an klaſſiſcher Bildung können die Gründe dieſer Thatſache nicht liegen, denn die Franzoſen haben ſich von jeher viel zu viel mit dem Alterthume beſchäftigt, als daß ihnen die eben berührte Goldader des Dramas theoretiſch unbekannt ſein ſollte. Schon vor Rotrou hat Hardy ein Drama: la Gigantomachie geſchrieben, in welchem er den Kampf der Titanen gegen die Götter darſtellt und in neueſter Zeit hat Edgar Quinet ſogar den Prometheus ſelbſt dramatiſch behandelt. Aber grade das letztere Werk iſt geeignet, den Unterſchied zwiſchen dem Hereingenommenen und dem organiſch Erzeugten in ſeiner ganzen Schärfe darzuſtellen. Das tragiſche Schickſal des Prometheus iſt nicht allein Quinet ſondern auch der franzöſiſchen Nation überhaupt eine Fabel geblieben, und ihre lebendigeren Individuen, Männer wie Descartes, Montaigne, Bayle, haben die Schranke zwar denkend gefühlt, aber nie allgewaltig, als das tragiſche Geſchick der ganzen Menſchheit empfunden. Es genügt nicht, dieſes ernſteſte von allen Verhältniſſen zu durchdenken, es ſoll erlebt werden, und hierzu gehört die höchſte, nur dem ganzen Dichter eigene Lebensgewalt, die Fähigkeit, die inneren Kräfte, mit Gefahr des höchſten Schmerzes, ſoweit auseinanderzuſpannen, daß nur der volle Inhalt des Daſeins, in welchem alle Gegenſätze ſich ausgleichen, und in welchem endlich auch der Dichter den beglückenden. Platz einer lang geſuchten Ruhe findet, ihn wieder zu heilen vermag.

Weder Corneille noch Racine gehörten zu jenen charakteriſtiſch ſchönen Naturen, die jederzeit in der Kunſt mehr geleiſtet haben als die rein harmoniſchen; beide ſtehen dem Univerſum gegenüber nicht erregt genug da, und der Zwieſpalt, den ihnen ihre innere Natur zu überwinden gab, war nicht groß genug, um die höchſte Schönheit erreichen zu können. Die Conflicte, die beide Dichter veranſchaulichen, haben immer nur ein indirektes Verhältniß zu der Stellung, welche der Menſch im Weltall einnimmt, und obgleich das, was ſie darſtellten, mehr oder weniger in ihnen ſelbſt lebte, ſo iſt es doch vielmehr von außen hereingenommen und künſtleriſch verarbeitet als durch den inneren Prozeß von Ideen erzeugt.

Hiermit ſoll die Wahrheit in den Schöpfungen der beiden größten tragiſchen Dichter Frankreichs keineswegs angefochten werden, und wenn es nicht überhaupt ſchon Thatſache wäre, daß der Schöpfungsprozeß in verſchiedenen Geiſtern verſchieden von ſtatten geht, ohne in dem angeführten ſekundären Falle den Schöpfungen den Lebenshauch zu verſagen; ſo würden die Werke Corneille's und Racine's uns nöthigen, dies als Thatſache anzunehmen.

Voltaire war jedenfalls noch weit weniger naiver Dichter als ſeine beiden Vorgänger, allein er gehörte zu jenen ſeltenen Männern, die indem ſie die ungeheure Lücke fühlen, die ihr Verſtand zu Wege gebracht hat, letzteren durch den Herzenswunſch befruchten, daß die Welt für das ihr Geraubte auch wieder entſchädigt werde. Es giebt wenig Erſcheinungen, in welchen ſich die poſitive und die negative Richtung ſo das Gleichgewicht gehalten haben wie in Voltaire, und ſo ſehr ich lächelte, als ich zum erſtenmale vor ſein Grab trat und das ironiſche Geſicht der hinter ſeinem Sarge ſtehenden Statue mit der Leier und der Weltkugel auf letzterem zuſammenreimen wollte, ſo ſehr belehrte mich das tiefere Studium ſeiner Werke, über dieſe in den Emblemen des Pantheons angedeutete Doppelnatur. Der Einfluß Voltair's auf das franzöſiſche Drama iſt noch heute bemerkbar. Trotz der Irrthümer, die er ſich in der Beurtheilung Shakespeare's hat zu Schulden kommen laſſen, war er doch der erſte, der die Franzoſen auf jene große Erſcheinung des Nordens hingewieſen hat. Auch fing er, wie A. W. v. Schlegel dies gebührend anerkannt hat, zuerſt an, die nationalen Vorurtheile über das Drama anzutaſten. Zaire, Mahomet, Tancred, Merope, Brutus, Oreſt u. ſ. w. ſind Stücke, die trotz der großen Fehler, die man mit Recht an ihnen gerügt hat, außerordentliche Schönheiten enthalten. Wie weit indeß Voltaire von der höchſten Aufgabe des Dramas entfernt war, beweiſt unter anderem auch ſeine Abneigung gegen Hamlet, deſſen metaphyſiſche Seite ihm namentlich ganz verſchloſſen geblieben zu ſein ſcheint. Um nicht ungerecht zu werden, muß man indeß doch bemerken, daß ſeiner ganz auf die That angewieſenen Natur (eine Eigenſchaft, die da ſie, wie oben bereits erwähnt, die ſeiner Nation iſt, Göthen das Recht gab, ihn für den größten franzöſiſchen Schriftſteller zu halten) das Tragiſche, das eben in dem durch Reflexion hervorgebrachten Schwanken Hamlets liegt, nicht entgegentreten konnte. Die neuere franzöſiſche Kritik, und namentlich Villemain hat gegen Voltaire eine ganz ungewöhnliche Strenge ausgeübt und Victor Hugo, ſoll wie Alexander Duval ihm nachſagt, ſogar geäußert haben, Voltaire habe in ſeinem ganzen Leben keine zehn gute Verſe geſchrieben.

Molière war unſtreitig in einem viel höheren Sinne Dichter, als die franzöſiſchen Tragiker. A. W. v. Schlegel's Ungerechtigkeit gegen ihn iſt faſt unbegreiflich, und es darf keinen Deutſchen, der nach Paris kommt und ſich Schlegel's Vorleſungen aus einem Leſecabinette leiht, wundern, wenn er überall geſchriebene Randbemerkungen findet, die von dem indignirten Patriotismus der Franzoſen Zeugniß ablegen. „Monsieur de Schlegel“ wird bei dieſer Gelegenheit in der den Franzoſen eignen ſarkaſtiſchen Weiſe angegriffen und von den allzueifrigen, mindergebildeten Verehrern Molière's, trotz ſeiner Gelehrſamkeit für einen Barbaren, mindeſtens für einen Franzoſenfreſſer gehalten. Göthes tiefer Blick hat in Molièr's größter Comödie, dem Miſanthropen, den tragiſchen Werth erkannt: man frage ſich, ſagt er, ob jemals ein Dichter ſein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargeſtellt habe; — dasjenige wird uns darin vor Blick und Geiſt gebracht, was uns oft ſelbſt zur Verzweiflung bringt.

Gewiß, Molière hat aus dem Innerſten heraus gearbeitet: er hat ohne weder zu jenem großen Zwieſpalte noch zu jener glücklichen Stufe zu kommen, von wo aus der Dichter Welt und Menſchen auf tragiſche oder komiſche Weiſe mit dem Schickſale verſöhnt zeigt, das Leben gleichſam in der Mitte beider Richtungen betrachtet. Daher der Ernſt in ſeiner Komik, daher das Komiſche in ſeinem Ernſte. Molière hatte, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, nicht das Glück, wie Ariſtophanes eine diſſolute Geſellſchaft wiederzuſpiegeln, und ſein Verhältniß iſt in dieſer Beziehung daſſelbe wie das Corneille's und Racine's, die, wie bereits erwähnt, den Weltzuſtand ebenfalls nicht in ſeiner Geſammtheit, ſondern nur inſofern darſtellten, als die einzelnen verarbeiteten Ideen ſeiner geiſtigen Entwickelung angehörten und die Träger derſelben, offenbar zum Nachtheile der Kunſt-Wahrheit, die Farbe des Jahrhunderts an ſich tragen. Die ſtrenge Form der ſogenannten klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie hatte, von den erſten Pflegern derſelben an, bereits einen zu großen Widerſtand zu erleiden gehabt, als daß die Franzoſen nicht ſpäter hätten Verſuche machen ſollen, ſie zu erweitern, oder eine andere an ihre Stelle zu ſetzen. Claveret, d'Aubignac, Mairet und Scudéry ſetzten dem armen Corneille mit ihren ſcholaſtiſchen Regeln des Dramas ſo zu, daß er tief bezeichnend von ihnen ſagt „ils se font tout blancs d'Aristote. Jeune homme,“ ſagten ſie ihm, „il faut apprendre avant que d'enseigner, et à moins que d'être un Scaliger ou un Heinsius, cela n'est pas supportable.“ Es handelte ſich um den Cid, in welchem man zum erſtenmale gewagt hatte, die vermeintlichen Ariſtophaniſchen Regeln zu verletzen. Und damit das neue Syſtem um keinen Preis aufrecht erhalten werde, wandte ſich Scudéry mit folgenden Worten an die Academie: prononcez, o mes juges, un arrest digne de vous, et qui face sçavoir à tout l'Europe que le Cid n'est point le chef-d'oeuvre du plus grand homme de France, mais ouy bien la moins judicieuse pièce de Monsieur Corneille mesme, u. ſ. w.

Wer weiß, was geſchehen wäre, wenn man Corneille dieſe Zügel nicht angelegt hätte: aber jene Anforderungen an das Genie waren noch ein Ueberbleibſel des ſcholaſtiſchen Geiſtes überhaupt, den ſelbſt zwei Revolutionen noch nicht völlig aus

Frankreich haben verbannen können. Indeß war das achtzehnte Jahrhundert zu bewegt, als daß ſich nicht auch auf dem Felde der dramatiſchen Literatur eine Umgeſtaltung hätte vorbereiten ſollen. Voltaire machte hier, wie bereits erwähnt, den Anfang. La Chauſſée führte das ſogenannte ſentimentale Drama ein, das ſpäter von Diderot, Sédaine, Beaumarchais und Mercier weiter gepflegt wurde. Diderot wollte ein intimeres Verhältniß zwiſchen dem Volke und dem Theater zu Stande bringen. Sein Einfluß auf die Menge war bedeutender als der Fontenelle's, Perrault's und Lamothe's, die ſchon vor ihm die Nothwendigkeit einer Reform einſahen, aber poetiſch zu wenig begabt waren, um ihrer Lehre durch eigene Erzeugniſſe den gehörigen Nachdruck zu geben. Es iſt hier nicht der Ort zu entwickeln, wie dieſes von den genannten Männern geſchaffene Drama ſich bis auf die neueſte Zeit fortgepflanzt hat. Dahingegen haben wir den Einfluß zu beurtheilen, den es auf den äſthetiſchen Geſchmack der Franzoſen ausübte, und bei dieſer Gelegenheit müſſen wir leider bekennen, daß dieſer, trotz der gewiß edlen Beſtrebungen Diderots und ſeiner Zeitgenoſſen, ein höchſt ſchädlicher geweſen iſt. Dem auf dieſe Weiſe geſchaffenen Genre haben die Franzoſen nämlich unter dem Titel „Drame“ einen Rang zwiſchen der Tragödie und der Comödie angewieſen und die Vorliebe des Volkes für dieſes Genre hat ſich ſeit ſeiner Begründung in dem Maße geſteigert, daß gegenwärtig die ſogenannten Boulevardtheater ausſchließlich von den Vorſtellungen dieſer Thränen- und Spektakelſtücke exiſtiren. Die Form derſelben iſt durchaus gränzenlos und die modernen franzöſiſchen Dramafabrikanten, von denen ſpäter noch die Rede ſein wird, faſſen alles nur Erdenkliche in dieſen unförmlichen Namen.

Nächſt dieſer im Ganzen unbedeutenden und wie geſagt mehr ſchädlichen als nützlichen Erweiterung des franzöſiſchen Theaters, wäre aus dem vorigen Jahrhunhunderte noch das revolutionäre Drama zu erwähnen. Die Tragödien Cheniers behielten zwar mehr oder weniger die claſſiſche Form bei, aber ſie trugen mehr als die früheren den Charakter einer beſtimmten praktiſchen Tendenz. In äſthetiſcher Beziehung haben Charles IX., Henri VIII., Caius Grachus u. ſ. w. eben keinen hohen Werth, aber ſie verdienen hier als Monumente der Verſuche, die man zur Erweiterung der franzöſiſchen Bühne gemacht hat, genannt zu werden. Letztere wurde eine Zeit lang eine Art von Forum, auf welchem die Partheien ihre Ideen dramatiſch darzuſtellen ſuchten. Auch Beaumarchais Comödien beförderten die Gährung in den Geiſtern des achtzehnten Jahrhunderts nicht wenig. Bisher hatte man im franzöſiſchen Luſtſpiel die Thorheiten der Menſchen nur im Allgemeinen dargeſtellt. Im Figaro hingegen handelt es ſich um den Mißbrauch, den ſich der Adel erlaubt, um die Unterdrückung natürlicher Rechte, um ein Erwachen des Volksbewußtſeins überhaupt.

Es läßt ſich nun aber trotz des Verdienſtlichen, das man in den einzelnen Werken der letztgenannten Schule findet, nicht verkennen, daß ihre ganze Richtung dem Weſen der Kunſt nicht entſpricht. Dieſe allzu directe politiſche Abſicht ſetzt die Kunſt zur bloßen Dienerin politiſcher Zwecke herab, während ſie ihre höchſte Miſſion, die Partheien und Gegenſätze mit einander auszugleichen, ohne darum das politiſche Leben auszuſchließen, außer Acht läßt. Der damalige Zuſtand der franzöſiſchen Poeſie iſt nicht ohne Aehnlichkeit mit der politiſchen Lyrik, die ſich in neuerer Zeit in Deutſchland geltend gemacht hat.

Vergleicht man nun die Poeſie des Kaiſerreichs mit der der Revolution, ſo muß man letzterer, trotz der Fehler, die eben an ihr gerügt worden ſind und trotz der Eleganz die das wiederum klaſſiſch gewordene Drama zur Zeit Napoleons zu Eigen hatte, doch den Vorzug geben. Ein Theil der Poeten des Kaiſerreichs iſt mit den neueren Ideen über das Drama, die ſich namentlich ſeit Victor Hugo Bahn gebrochen haben, noch in Kampf getreten. Namentlich hat der nunmehr verſtorbene Alexander Duval, dem Vertreter der romantiſchen Schule, den Handſchuh zugeworfen und gegen die Neuerer mit großer Erbitterung gekämpft. Duval konnte indeß in keiner Weiſe die Sympathie der neueren Generation für ſich erwecken. In den offenen Briefen, die er gegen Victor Hugo und an den Grafen Montalivet, damaligen Miniſter des Innern, über das franzöſiſche Drama richtete, ſetzt er nicht ſowohl die Fehler der romantiſchen Schule als ſeine eigenen, im Ganzen doch nur untergeordneten Verdienſte auseinander. In dem Briefe an Victor Hugo intereſſirt uns namentlich eine Stelle, weil ſie ſo recht geeignet iſt, das mechaniſche Verfahren der Halbdichter ins Licht zu ſtellen. Duval giebt Victor Hugo eine ernſte Lektion und fordert ihn auf anzuhören, wie ein Dichter zu ſeiner Zeit verfuhr, wenn er ein Stück zur Welt bringen wollte. Nach der Wahl des Sujet's, ſagt er, iſt der erſte Zweck des Autors, eine moraliſche Conſequenz aus demſelben zu ziehen; alsdann muß er ſich beſtreben, für das Schickſal ſeines bekannten oder unbekannten, ſchuldigen oder unſchuldigen Helden durch Eigenſchaften, die eben nicht Jeder beſitzt, zu intereſſiren; dann hat er für Nebenperſonen zu ſorgen, die den Charakter der Hauptperſonen hervortreten laſſen und ſeine Leidenſchaften in Bewegung ſetzen; dann müſſen die Perſonen ſich an der Kette einer klaren und doch mannigfaltigen Intrigue entwickeln, dann ſollen alle Charaktere je dem Orte, der Zeit, dem Range und den Umſtänden nach in einem einfachen, natürlichen, energiſchen und „immer eleganten“ Style ſprechen, und endlich müſſen ſie alle zu einer Kataſtrophe kommen, die keinen allzu großen Schrecken oder eine Entwickelung herbeiführt, durch welche die Vernunft oder die Dezenz verletzt werden könnte. — Abgeſehen von dem durchaus untergeordneten Standpunkte, auf welchem ein ſolches Rezept, klaſſiſche Stücke zu ſchreiben, gemacht iſt, (denn der Geiſt eines dramatiſchen Kunſtwerkes iſt nicht nach der Moral zu bemeſſen, die allenfalls daraus gezogen werden kann), nimmt es ſich, einem Manne wie Victor Hngo gegenüber, der von vornherein keine Schranken des Genies anerkennen will, auch noch lächerlich aus. Eine ganz andere Stellung nimmt Duval der romantiſchen Schule gegenüber dann ein, wenn er ihr ein anderes Rezept mittheilt, nämlich das berühmt zu werden und ſich große Erfolge zu verſchaffen. Obgleich ich mit den gewöhnlichen Mitteln, welche die neueren franzöſiſchen Poeten anwenden, um zu reuſſiren, durch Erfahrung, ziemlich bekannt war, obgleich ich wußte, daß ſie für die erſten drei Vorſtellungen das ganze Theater in Beſchlag nehmen, daß ſie die Kritiken über ihre Werke ſelbſt ſchreiben und für Geld drucken laſſen, daß ſie um Aufſehen zu machen liederlich leben u. ſ. w., geſtehe ich doch gern zu, durch Herrn Duval erſt erfahren zu haben, daß ſie Proceſſe anknüpfen, um ſich vor den in Frankreich öffentlichen Tribunalen durch geſchickte Advokaten lobhudeln zu laſſen.

Ich führe dieſe Züge hier an, um darauf aufmerkſam zu machen, daß der in Frankreich nunmehr ſyſtematiſch eingeführte Betrug, den man ſich gegen das Publikum zu Schulden kommen läßt, in der That erſt aus der neueſten Zeit her datirt. Man hintergeht das Publikum und ſo hat zuletzt der verdorbene Geſchmack deſſelben tyranniſch gegen die Autoren ſelbſt auftreten müſſen.

Der Einfluß der Romantik auf die franzöſiſche Poeſie ſchreibt ſich eigentlich ſchon von dem Studium der ſpaniſchen und italieniſchen Literatur her. Daß Voltaire ihn unwillkührlich begünſtigte, indem er ſeine Nation auf Shakeſpeare aufmerkſam machte, iſt oben bereits angedeutet worden. Ducis bearbeitete bekanntlich mehrere Shakeſpeare'ſche Stücke, und führte ſo wenigſtens den Schatten des größten dramatiſchen Dichters in Frankreich ein. Aber da die Franzoſen ſich mit dem Shakeſpeare'ſchen Geiſte nie recht haben befreunden können, ſo würde doch vielleicht keine neue Richtung zu Stande gekommen ſein, wenn nicht bedeutende franzöſiſche Talente ſelbſt, durch die Naturſchilderungen eines Bernardin de Saint Pierre und Châteaubriand aufgeweckt, und durch die Schriften der Frau von Staël und A. W. v. Schlegels geleitet, den alten Damm gewaltſam durchbrochen hätten. Namentlich iſt den Vorleſungen des letzteren ein großer Einfluß auf die Ideen, die dem neueren franzöſiſchen Drama zu Grunde liegen, zuzuſchreiben. So ſehr man ſich in Frankreich auch gegen ſein hartes Urtheil über die vorzüglichſten Erſcheinungen der Nationallitteratur auflehnte, ſo wenig konnte man doch die Ausſprüche zurückweiſen, die er über die ausländiſche Literatur und über das Zurückbleiben des franzöſiſchen Dramas unter der höchſten Aufgabe ertheilte.

Eine Revolution auf der Bühne würde indeß ohne geiſtesverwandte Dichter nicht möglich geweſen ſein. Der erſte, der den Kampf gegen das ältere Drama ſyſtematiſch zu führen begann und jedes ſeiner romantiſchen Stücke mit einer geharniſchten Vorrede begleitete, war Victor Hugo. Ihm ſchloſſen ſich Alexander Dumas, Alfred de Vigny, George Sand, Eugène Sue, Balzac, Soulié und andere an. Das auf dieſe Weiſe entſtandene romantiſche Drama iſt nächſt dem ſentimentalen bürgerlichen das einzige, das von dem ſogenannten klaſſiſchen Corneille's und Racine's weſentlich und dem Principe nach verſchieden iſt. Victor Hugo's Vorrede zu Cromwell kann man als das eigentliche Manifeſt der romantiſchen Schule betrachten, wenigſtens hatte ſich ihr eifrigſter Vertreter vorher nirgends ausführlicher über ſeine künſtleriſchen Principien ausgeſprochen. Dieſe Vorrede übte namentlich auf die jüngere Generation einen bedeutenden Einfluß aus, und das iſt leicht erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Jugend in Frankreich noch fortwährend an den Reſten mittelalterlicher Inſtitutionen zehrt und Ariſtoteliſche und Horaziſche Grundſätze über Poeſie einſaugt. Victor Hugo ſchien ihr die Aera eröffnet zu haben, in welcher ſie die durch die Ueberſetzungen Shakeſpeares ohnehin genährten umfaſſenderen Ideen vertreten glaubte. Die Anhänger des klaſſiſchen Dramas widerſetzten ſich der neuen Lehre um ſo eifriger, als viele von ihnen ihr ganzes Leben dem Cultus der älteren ſtrengeren Tragödie gewidmet hatten. Der Gedanke, daß ausländiſche Ideen eine Literatur umſtoßen ſollten, die, wie ſie meinten, anderen Nationen ſeit zweihundert Jahren zum Vorbilde gedient hatte, war ihnen durchaus unerträglich, und da ſie bei der der romantiſchen Schule allerdings eigenen Formloſigkeit, unſchöne und zum Theil unmoraliſche Elemente in den Kreis des Dramas gezogen ſahen, ſo glaubten ſie die Barbarei ſchon vor der Thüre. Und ihre Beſorgniß war in der That nicht ungegründet, denn ſo ſehr es den älteren franzöſiſchen Dramatikern, ja zum Theil ſelbſt denen des Kaiſerreiches gelungen iſt, den beſchränkteren Kreis ihrer Dichtungen kunſtgemäß zu ſchließen, ſo wenig iſt dies bei den Dichtern der romantiſchen Schule der Fall. Sie hat wohl eingeſehen, daß das ganze Leben für das Drama die Maſſe hergeben kann, daß die Lebendigkeit deſſelben je nach der Größe der in ihm vorkommenden Gegenſätze ab- und zunimmt, aber ſie hat dieſe Gegenſätze nicht überwinden, den höchſten Triumph der Kunſt: das Charakteriſtiſche in das Schöne aufzulöſen, nicht erreichen können.

Ich habe oben bereits angedeutet, daß dieſer letztere Prozeß durchaus von der Schönheit der dichteriſchen Natur abhängig iſt; wo er nicht zu Ende geführt werden kann, hat der Dichter das Maaß ſeiner Kraft jederzeit überſchätzt. Von dieſem Fehler iſt Victor Hugo keinesweges freizuſprechen, und wer nicht eines ſeiner Werke, ſondern mehrere derſelben kennen gelernt hat, wird ſich überzeugen, daß er bei all ſeinem Darſtellungstalente dennoch kein dramatiſcher Dichter iſt. Marion de Lorme, die bereits vor Hernani geſchrieben war, hat faſt einen lyriſch elegiſchen Charakter, und von Hernani ſagt ein neuerer Kritiker mit Recht, daß das Stück mehr einer Ballade als einem Drama gleiche. Lucrezia Borgia und die Burggrafen nähern ſich bereits mehr der tragiſchen Aufgabe, allein die Contraſte, die in ihnen vorkommen, ſind durchaus nicht überwunden, und man kann es der älteren Kritik nicht verdenken, wenn ſie, ohne die Urſache dieſes Hauptfehlers zu kennen, den Stücken Victor Hugo's den Vorwurf der Immoralität gemacht hat. Dieſer Vorwurf iſt um ſo berechtigter als die unüberwundene Diſſonanz im Drama in den meiſten Fällen auf Rechnung der inneren Empörung im Dichter zu ſchreiben iſt. Innerhalb derſelben aber iſt ſeine Weltanſchauung überhaupt eine unmoraliſche und unreife, die nirgends ſo ſehr zum Ausbruche kommt als im Drama, wo der Dichter allezeit gezwungen iſt, wenigſtens ſtillſchweigend ein Reſultat zu ziehen.

Nächſt dieſem Mangel an Gleichmäßigkeit der inneren Kräfte iſt es der Mangel an tieferer philoſophiſcher und äſthetiſcher Bildung, der Victor Hugo hinter der wahren Aufgabe des Dramas zurückbleiben läßt. Wir haben aber ſchon erwähnt, daß ſich die Verachtung der Franzoſen gegen alle umfaſſendere Theorie in ihrem geiſtigen Leben bereits mehrfach gerächt hat und ſehen dieſen Vorwurf durch die Lücken, die wir in ihrem Kunſtgebiete wahrnehmen, vollkommen gerechtfertigt. Die Manifeſte der romantiſchen Schule gaben faſt allen Partheien Veranlaſſung, ihre Principien über die dramatiſche Kunſt öffentlich auszuſprechen und man ſchien bei dieſer Gelegenheit erſt zum Bewußtſein zu kommen, daß es der Nation an aller Kunſtphiloſophie, an aller Anerkennung allgemein haltbarer Geſetze des Schönen fehle. Das Syſtem der Romantiker iſt in ſich ſo wenig abgeſchloſſen und vollendet, daß es den Vertheidigern des klaſſiſchen Dramas ein Leichtes hätte ſein müſſen, das Unhaltbare ihrer auf einzeln aufgegriffenen Grundſätzen beruhenden Lehre nachzuweiſen; aber man kam über die rein empiriſchen Argumentationen nicht hinaus und vermochte ebenſowenig der Gegenrede den Charakter objektiver Wahrheit zu geben, als das Bekämpfte in ſeiner Unhaltbarkeit blos zu ſtellen.

Daß Victor Hugo über die eigentliche Aufgabe des Dramas ſelbſt im Unklaren iſt, beweiſt eben ſeine bereits erwähnte Vorrede zu Cromwell. Er will in ſeiner gewohnten Weiſe vertheidigen, warum er das Häßliche ebenfalls mit in den Kreis des Dramas gezogen habe und ſagt: das Schöne habe nur einen einzigen Typus, während das Häßliche deren tauſend habe. Das Schöne, ſagt er ferner, läßt uns zwar ein vollendetes aber doch nur ein beſchränktes Ganze ſehen, während das Häßliche, als der Theil eines großen Ganzen, das wir nicht faſſen können, ſich nicht mit uns, ſondern mit der ganzen Schöpfung in Eintracht ſetzt. Daher komme es auch, daß das Häßliche uns beſtändig neue aber immer nur unvollſtändige Seiten zeige.

Man ſieht: Hugo kennt nur Schönes, nicht die Idee des Schönen. Denn dieſer ordnet ſich ja ſelbſt das, was er das Häßliche nennt, dergeſtalt unter, daß es erſt in ihr ſeine Ergänzung und Auflöſung findet. Da er erkannt hat, daß das Häßliche nur ein unvollendeter Theil des ſchönen Ganzen iſt, ſo ſollte man glauben, er habe hiermit auch das Weſen der dramatiſchen Form erkannt, das heißt die Nothwendigkeit eingeſehen, daß das Drama, wie der Lebens-Organismus ſelbſt alle Gegenſätze und Widerſprüche auflöſe. Und doch hat ſeine Speculation dieſen Punkt nicht erreicht, er räumt dem Häßlichen, d. h. Widerſpenſtigen eine Stelle im Drama ein, aber er ſtellt weder theoretiſch das Geſetz auf, daß es überwunden werden müſſe, noch überwindet er es in ſeinen Dramen ſelbſt. Daß er den Triumph nicht kennt, den die Kunſt dadurch über die Natur davon tragen kann, daß ſie in einem einzigen ihrer Werke die Harmonie des Lebens zu veranſchaulichen vermag, die zu ihrer Manifeſtation einen ſo ungeheuren Raum und eine ſo unberechenbare Zeit nöthig hat, — das beweiſt er unter Anderem in folgender Stelle: il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier u. ſ. w. Wir kennen die Reſultate dieſer Verachtung einer Kunſtphiloſophie: die geiſtreichen Ideen, die ſeit mehreren Jahrhunderten von der franzöſiſchen Kritik zerſtreut veröffentlicht worden ſind, können unmöglich zu einem rothen Faden zuſammengeknüpft werden, weil ſie unter ſich zu bunt ſind. Dieſe Lücke im ſchönſten Zweige des menſchlichen Wiſſens kann weniger auffallen, wenn man bedenkt, daß die Franzoſen erſt in neueſter Zeit wieder das längſt überwundene Syſtem Descartes als das eigentliche philoſophiſche Evangelium beſchworen haben. Das philoſophirende Frankreich iſt überhaupt noch viel zu wenig in die Tiefen der philoſophiſchen Idee hinabgeſtiegen, als daß es die Schönheit und ihre ſicherſte Heimath, die Kunſt in ihrem vollen Umfange hätte erkennen ſollen. Dieſe zu Anfang dieſes Aufſatzes bereits angedeutete Indifferenz gegen das metaphyſiſche Leben hat die Franzoſen auch von jeher von jenen tiefſinnigen Conceptionen fern gehalten, die wie Hamlet, Fauſt u. ſ. w. das tragiſche Schickſal des Menſchen direkt darſtellen. Sie haben das Hauptproblem des Dramas ſchon darum nicht auf unmittelbare Weiſe löſen können, weil weder das geiſtige Bedürfniß ihre Dichter inſtinktartig dazu trieb, noch ihre Spekulation ſie über den Zweck der Kunſt ins Reine ſetzte.

Die übrigen bereits genannten Romantiker ſtehen Hugo an dichteriſchem Talente jedenfalls nach und haben auf dem Gebiete des Dramas nichts geſchaffen, was uns Veranlaſſung geben könnte, ihre ſpezifiſchen Unterſchiede von den Dramen ihrer Vorgänger auseinanderzuſetzen. Verdienter als ſie hat ſich unſtreitig Scribe um die franzöſiſche Bühne gemacht, was wir uns in einem beſonderen Aufſatze über dieſen ſo fruchtbaren Luſtſpieldichter zu beweiſen vorbehalten.

Charakteriſtiſch für den Zuſtand der franzöſiſchen Aeſthetik iſt der Umſtand, daß ſich die Franzoſen noch gar nicht zum Gattungsbegriffe des Dramas erhoben haben. Sie kennen nur Tragödien, Comödien und ſogenannte Drames, vor denen, da ſie meiſtens das Publikum der Boulevart-Theater entzücken, der gebildete Franzoſe ein gewiſſes Vorurtheil hat. Der bedeutendſte unter den jetzt lebenden franzöſiſchen Aeſthetikern iſt unſtreitig Villemain, an deſſen Lehre ſich die Mitarbeiter an den verſchiedenen Pariſer Revuen angeſchloſſen haben.

Wie ſich die rohe Empirie gegen die Wiſſenſchaft verhält, dargeſtellt an dem Entwurf einer praktiſchen Schauſpielerſchule von August Lewald.

(Wien. Verlag von Wallishauſen 1846.)

Es iſt eine alte immer wiederkehrende Erſcheinung, daß die ſogenannte *Erfahrung*, je entfernter ſie ſelbſt von der Wiſſenſchaft iſt, ſich mit Haß gegen die letztere kehrt und in den Kampf gegen dieſelbe eine Ehre ſetzt. Die rohe Empirie hat den Inſtinkt, daß mit dem Momente, wo ſich die *Wiſſenſchaft* eines Gegenſtandes bemächtigt und ihn zu begreifen angefangen hat, es mit der Berufung auf die bloße Erfahrung, mit der Aneinanderreihung einzelner Beobachtungen nicht mehr gethan iſt, daß der Geiſt ſich dabei nicht mehr befriedigt. Sie rafft ſich daher, um ihre eigne Ohnmacht zu verbergen, zu einer Anſtrengung auf, in der ſie, um mit dem Feinde recht raſch und ſicher fertig zu werden, demſelben Dinge aufbürdet, an welche er, ſchon kraft der Wiſſenſchaft, nie gedacht haben kann, ja die er längſt abgethan hatte. Es hängt mit dieſer Erſcheinung ferner zuſammen, daß die rohe Empirie vor Allem durch ihre Berufung auf *praktiſchen Nutzen* das Publikum günſtig für ſich zu ſtimmen und ein Vorurtheil gegen die *Wiſſenſchaft* zu erwecken ſtrebt, als ob dieſe *unpraktiſch* und daher unfähig ſei, in die Wirklichkeit einzugreifen. Von jeher iſt der Ausdruck: *praktiſch*, *praktiſche Nützlichkeit* u. dergl. das Stichwort der gedankenloſeſten Naturen geweſen, welche ſich vor dem Denken ſcheuten, und hochmüthig auf ihr Verſchmähen begreifender Erkenntniß pochten. Was die rohe Empirie *praktiſch* nennt, iſt aber in der That nur eine planloſe Zuſammenſtellung von Einzelnheiten, ohne leitenden Gedanken, ohne Princip, ohne innere Fortbewegung. *Praktiſch* wird etwas in den Augen der Unwiſſenſchaftlichkeit erſt dadurch, daß es von dem Gedanken entkleidet, daß den Beobachtungen der Nerv, durch welchen ſie mit dem Geiſte zuſammenhängen, durchſchnitten iſt. Das *Unpraktiſche* fängt ihr da an, wo die leitenden Principien, die geſtaltenden Gedanken, kurz wo die Nothwendigkeit der Sache anheben.

Wie ſchon bemerkt, entblödet ſich die *rohe Empirie* nicht, dem *Philoſophen* Behauptungen aufzubürden, rückſichtlich deren man erſtaunen müßte, wie dem Denker ſo augenfällige Irrthümer haben begegnen können. Daß bei dem Unterſchieben ſolcher Gedanken, welche ſchon eine oberflächliche Einſicht abweiſen würde, nicht nur Böswilligkeit und Perfidie obwalten, wollen wir gern einräumen. Die Verblendung, in welcher ſich die rohe Empirie der Wiſſenſchaft gegenüber befindet, macht wirklich beſchränkt, ſo daß die Entſcheidung darüber ſchwer ſein möchte, wo die Perfidie aufhört und die Bornirtheit anhebt.

In allen Zeiten wird es auf dem Gebiete des Geiſtes Marodeurs geben. Zu ſchwach, um dem geſchloſſenen Gange der Wiſſenſchaft zu folgen, ziehn ſie hinterher und entſchädigen ſich für ihr Nachzüglerei durch die Schmähungen, welche ſie gegen die geordnet Fortſchreitenden ausſprechen. Die Nachzügler wiſſen daher auch gar nicht, welche Vortheile von der Wiſſenſchaft bereits errungen ſind und daß das Richtige, Brauchbare, was ſie vorbringen, längſt von der Wiſſenſchaft an dem Ort und an der Stelle, wo es hingehört, ausgeſprochen worden iſt. Es gehört daher mit zu der Praxis der rohen Empirie, die Leiſtungen der Wiſſenſchaft zu ignoriren, obwohl ſie ſich ſelbſt von den Früchten jener inſofern genährt hat, als ſie dieſelben Argumente, dieſelben Beobachtungen, welche die Wiſſenſchaft auf ihrem Gange gemacht und in ihrem gedankenmäßigen Zuſammenhange dargeſtellt hat, ihrerſeits wieder vorbringt, ohne jemals anzudeuten, daß die Wiſſenſchaft dieſe Erſcheinungen bereits aufgefaßt habe.

Dieſe Reflexionen hat das oben angezeigte Buch von A. Lewald in uns erweckt. Als einzelne Erſcheinung iſt es zu unbedeutend, um die Beſchäftigung mit ihm von Seiten einer wiſſenſchaftlichen Kritik zu rechtfertigen; aber als ein Zeugniß des ſich immer und in allen Gebieten wiederholenden Verhaltens der rohen Empirie gegen die Wiſſenſchaft iſt es immer intereſſant, weil es alle Conſequenzen dieſes Verhaltens in ſich faßt. Wir beſprechen daher dies Werk hier nur inſofern, als ſich das oben angedeutete Geſetz dieſes Verhaltens darin darſtellt. Nachdem Hr. Lewald in der Vorrede behauptet, daß die Schauſpieler nichts zu lernen brauchen, und doch ſelber den Zuſtand der Schauſpielkunſt als einen geſunkenen dargeſtellt hat, kommt er auf den Verſuch, welchen wir durch die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, d. h. durch die wiſſenſchaftliche Entwicklung des Weſens dieſer Kunſt in ihrem organiſchen Zuſammenhange gemacht haben, ohne jedoch den Namen des Urhebers dieſer Wiſſenſchaft zu nennen. Er ſagt: „Da wollte ſich die Philoſophie der armen herabgekommenen Kunſt annehmen. Die Thätigkeit des Schauſpielers ſollte aus dem Bereich des inſtinktlichen Verhaltens der vereinzelten Bemerkungen und der zerſtreuten Beobachtungen in den Gedanken erhoben und als ein organiſches Ganzes begriffen werden.“ *) Hr. Lewald fügt hinzu: „Der Philoſoph dachte daran, ſelbſt zu glänzen.“ Nachdem Hr. Lewald in Abrede geſtellt hat, daß auf dieſem Wege ſich die Schauſpieler bilden können, und nachdem er behauptet hat, daß, wenn dieſe Methode ſich Eingang verſchaffte, wir unter den Schauſpielern nur unleidliche Menſchen zählen würden, die außerhalb der Bühne mit ihrem vermeintlichen Wiſſen prunkten, deshalb aber nicht im Geringſten beſſer ſpielten, als ihre gänzlich unwiſſenden Brüder, — greift unſer Verf. zu der wichtigen Wahrheit, die er uns

---

*) Worte aus dem Anfange der Vorrede der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung.

wie ein Meduſenhaupt entgegenhält: „Die Schauſpielkunſt läßt ſich nicht lernen, die Befähigung dazu muß angeboren ſein. Der große Schauſpieler iſt aus keiner Schule hervorgegangen.“

Dies Räſonnement iſt für den Standpunkt der rohen Empirie und der vollkommenen Unwiſſenheit über die Bedeutung und den Zweck der Wiſſenſchaft der Schauſpielkunſt höchſt bezeichnend. Um richtig leſen zu können, was ein Anderer geſchrieben hat, dazu gehört *guter Wille* und *Verſtand*. Der erſtere *will* verſtehn, der letztere *kann* verſtehn. Hr. *Lewald* hat durch die Anführung unſerer Stelle zur Bezeichnung unſeres Standpunkts und durch ſein Räſonnement bewieſen, daß er den Standpunkt der *Wiſſenſchaft* auch nicht im entfernteſten begriffen hat. Ob der Grund ſeines Nichtverſtehens im *Willen* oder im *Denken* liegt, vermögen wir nicht anzugeben.

Die Wiſſenſchaft befände ſich in dem gröbſten Wahne, wenn ſie durch ihre begreifende Thätigkeit unmittelbar praktiſch eingreifen, geſunkene Zuſtände heben zu können meinte. Uns iſt dies *nie* eingefallen. Ja, wir haben dies deutlich genug ausgeſprochen, indem wir in derſelben Vorrede, welcher die von Hrn. Lewald angeführten Worte entnommen ſind, ſagten: „Zum Glück ſind wir, bei der erſtarkten Einſicht in das Verhältniß zu Kunſt und Leben nur auf den ſchwachen Nachhall einer Reflexion gefaßt, welche die wiſſenſchaftliche Erkenntniß einer Kunſtthätigkeit darum für unnütz erklärt, weil ſie niemals einen Künſtler zu bilden vermöge. Niemand giebt dies williger zu, als die *Wiſſenſchaft*, weil ſie ihren Zweck in ſich ſelbſt hat und ſich nicht zu einem bloßen Hebel für die Praxis herabſetzt, obwohl ſie weiß, daß die ächte Theorie die Ausübung der Kunſt unendlich befruchtet.“ Mit Beſchämung müſſen wir jetzt nach mehreren Jahren ſehn, daß wir ein Räſonnement für bereits überwunden und abgethan hielten, welches ſich in Hrn. *Lewald* mit der ganzen Stärke der Prätenſion und des Mißverſtandes wieder hervorthut. Daß man der Wiſſenſchaft, welche der natürlichen Befähigung zur Schauſpielkunſt eine bedeutende Unterſuchung gewidmet, und die Grade der Begabung ſelbſt zu entwickeln verſucht hat, eine ſo abgeſchmackte Behauptung, als ob die Theorie der Kunſt das Talent *überflüſſig* mache, oder es erſetze, unterſchieben würde, ſchien uns bis jetzt unmöglich, bis die rohe Empirie, gegen den klarſten Wortverſtand uns dergleichen aufgebürdet hat.

Wie unterſcheidet ſich nun das Verfahren unſers Autors von dem der *Wiſſenſchaft*? Grade wie ſich die von der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß entblößte *Praxis* und *Routine* von der *Theorie* unterſcheidet. Jede wirkliche Theorie muß ihrer Naturnach unendlich praktiſcher ſein, als eine ſogenannte praktiſche Anweiſung, die nur ein Convolut von Einzelnheiten bildet und aus willkührlich zuſammengetragenen Bemerkungen beſteht. Der Grund iſt der. Die wirkliche Theorie begreift das Objekt in ſeiner *Nothwendigkeit*, ſie faßt ihren Gegenſtand in ſeiner naturgemäßen Entwicklung auf und führt die Erſcheinung auf einfache Geſetze zurück.

Die bloße Praxis tappt in willkührlich aufgenommenen Bemerkungen umher, ohne eine Gewähr zu geben, daß dieſelben auch eine innere Wahrheit haben und aus dem Weſen der Sache ſelbſt folgen. Daher kommt es denn auch, daß die ſich ſo nennende praktiſche Anweiſung eine Fülle von Bemerkungen mit der Theorie gemein hat, eine Menge von Einzelnheiten enthält, welche die Wiſſenſchaft längſt ausgeſprochen hat, nur mit dem Unterſchiede, daß die letztere ſie da einordnet, wo ſie dem Begriffe nach hingehören, daß die Wiſſenſchaft dieſelben wirklich erklärt, die rohe Empirie aber nur äußerlich aufnimmt und in bunter Reihenfolge zuſammenſtellt. Auch hierin entſpricht das Buch des Herrn Lewald ganz dem eben angedeuteten Geſetze. Es hat vor unſerer Wiſſenſchaft der dramatiſchen Darſtellung den Vorſprung einer völligen Ungebundenheit und Regelloſigkeit in der Anordnung und Behandlung des Stoffes. Wenn alſo die Willkühr und die Zufälligkeit in der Aufeinanderfolge den Begriff des Praktiſchen im Gegenſatz des Theoretiſchen begründen, ſo hat die praktiſche Schauſpielerſchule Lewalds dieſen in höchſtem Sinn erfüllt. Die Strenge des Gedankens wird hier Niemand abſchrecken, kein Künſtler ſich durch die Größe des Bildes, welches die Erkenntniß vor ihm aufgerollt hat, eingeſchüchtert fühlen. Er empfängt nur das, was ein gewandter verſtändiger Schauſpieler ſchon ſelbſt gefunden hat. Dagegen wäre auch nichts zu ſagen, wenn ſich das Buch als eine beſcheidene Zuſammenſtellung von Beobachtungen gäbe und nicht die Anmaßung hätte, auf die Wiſſenſchaft vornehm herab zu ſehn, ihr das Verkehrteſte unterzuſchieben und ſelbſt im Einzelnen nichts Anderes zu bieten, als was unſere wiſſenſchaftliche Entwicklung gegeben hat. So werden in vielen Abſchnitten des Buchs des Hrn. Lewald dieſelben Forderungen auch im Einzelnen geltend gemacht, die wir in unſerer Kunſt der dramatiſchen Darſtellung ausgeſprochen und aus dem Prinzip abgeleitet haben. Solch eine Uebereinſtimmung des auf dem Wege der bloßen Erfahrung Gewonnenen mit dem von der Wiſſenſchaft Entwickelten könnte etwas ſehr Erfreuliches haben, wenn der Standpunkt der erſteren ein wirklich unbefangener wäre, ſich für weiter Nichts gäbe als was er iſt, die Wiſſenſchaft nicht meiſtern und der Letzteren Sinnloſigkeiten aufbürden wollte, die nur in dem Kopf des auf die Wiſſenſchaft erboßten Individuums ihren Urſprung haben.

Der höhere Standpunkt vermag überall wohl den untergeordneten zu würdigen, weil der erſtere den letzteren als ein Moment in ſich hat; aber der untergeordnete Standpunkt wird allemal den höheren beflecken und entſtellen, ſobald er ſich herausnimmt ihn kritiſiren zu wollen, weil er gar nicht die Bedeutung deſſelben, kurz ſeine ganze Natur nicht kennt. So wird die wiſſenſchaftliche Erkenntniß gegen den praktiſchen Standpunkt und die fleißige Beobachtung wohl gerecht ſein, weil ſie darin ein unentbehrliches Material für ſich ſelbſt anerkennt und alſo den relativen Werth ſolcher Thätigkeit zu ſchätzen verſteht; aber die ſich gegen die Wiſſenſchaft abſperrende, rohe Empirie muß gegen den Standpunkt wiſſenſchaftlicher Erkenntniß ungerecht werden, weil ſie über eine Thätigkeit urtheilt, deren Natur und Ziel ſie gar nicht kennt. Sie muß aus der Wiſſenſchaft eine Karikatur machen, weil ſie dieſelbe durch ein ihre Züge verzerrendes Glas betrachtet.

Um nun ein Bild von der Weiſe zu geben, wie die ſogenannte praktiſche Schauſpielerſchule ſich zur wiſſenſchaftlichen Begründung der dramatiſchen Darſtellung verhält, genüge es zunächſt, einen Blick auf die ganz willkührliche Folge in der Behandlung der einzelnen Materien zu werfen. Es iſt unmöglich, darin auch nur das geringſte Princip herauszufinden, die Gegenſtände werden abgehandelt, wie ſie dem Verf. grade in die Finger gelaufen ſind. Wahrlich Hr. Lewald wäre noch nicht in Gefahr gekommen, für einen Philoſophen zu gelten, ſelbſt wenn die Anordnung und der Zuſammenhang noch viel weniger willkührlich geweſen wäre, als er es iſt: er würde ſich dadurch noch nicht bei ſeines Gleichen in Verdacht gebracht haben, der Kunſt durch die Philoſophie aufhelfen und das Talent entbehrlich machen zu wollen. Wir unterſcheiden bei dem Standpunkte der Empirie eine rohe und eine ſinnige Empirie. Die erſtere rafft die Beobachtungen und Erfahrungen zuſammen und ſchüttet ſie in bunter Mannigfaltigkeit, wie es grade trifft, vor uns aus; die letztere ordnet dieſelben ſo aneinander, daß ſich darin der Inſtinkt der Vernunft, der Sinn für die Bedeutung des Gegenſtandes und ſeine innere Entwicklung ankündigt. Unſer Verf. ſteht ſo ganz auf dem erſteren Standpunkt, daß er darin ganz folgerecht geweſen iſt, niemals in die ſinnige Empirie, oder gar in eine wiſſenſchaftliche Erkenntniß hinüberzuſchweifen.

Man ſehe auf dieſes Urtheil hin einmal die Zuſammenſtellung des Verfs. an. Er handelt nacheinander: Ueber das Weſen der Schauſpielkunſt, giebt dann einen kurzgefaßten Abriß des Geſchichtlichen, läßt darauf einen Abſchnitt von der Bedeutung des Schauſpielers und von der Befähigung der Schauſpieler folgen. Nach Bemerkungen über die Vorbildung und weitere Bildung des Darſtellers geht er nun über zur Auffaſſung im Allgemeinen und zu den Charakteren, der Darſtellung von Leidenſchaften, von Gebrechen: er handelt dann vom Spiel auf den Effekt und von der künſtleriſchen Ruhe. Nun folgt mit einem Male ein Abſchnitt von dem Erſcheinen auf der Bühne, vom Schminken und vom Koſtüm, von Fremdwörtern und Namen, von ſceniſchen Einrichtungen, vom richtigen Einklange, dann vom Spiel in der Oper, der Poſſe, dem Melodrama, dem Ballet und der Pantomime; endlich vom Verhältniß zur Kritik. Man wird uns ſchwerlich der Ungerechtigkeit beſchuldigen, wenn wir behaupten, daß, hätte der Verf. das Loos über die Folge in der Behandlung der Gegenſtände entſcheiden laſſen, dieſes blinde Fatum kaum eine ſchlechtere Zuſammenſtellung würde haben bewirken können, als der Verfaſſer auf ſeinem rein praktiſchen Standpunkte gemacht hat. Es wäre lächerlich, da das Einzelne kritiſiren zu wollen, wo Alles dem blinden Zufall überlaſſen worden iſt. Aus dieſer völlig willkührlichen Zuſammenſtellung mußte der Nachtheil entſtehn, daß die einzelnen oft ganz wahren Bemerkungen, ſo ſehr ſie auch in vielen Fällen mit Dem übereinſtimmen, was wir ſelbſt in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung gegeben haben, gar nicht Das wirken, was ſie wirken könnten, wenn ſie in organiſche Verbindung mit dem Objekte geſetzt worden wären.

Aber auf dem Standpunkt der rohen Empirie, auf dem ſich der Verf. befindet, kann es nicht fehlen, daß bei vielem Richtigen und Geſunden auch Schiefes und Krankhaftes unterläuft. Hierin rächt ſich die verſchmähte Wiſſenſchaft. Die verachtete Theorie kommt aus einem Winkel plötzlich hervor und ſchlägt der vornehm gewordenen Praxis ein Schnippchen, indem die letztere es durchaus unter ihrer Würde gehalten hat, mit ihr eine Verbindung einzugehn. Wir werden nur im Geiſte des Verfs. handeln, wenn wir einige grelle Mißverſtändniſſe und Schiefheiten, die ſich uns aufgedrängt haben, wie ſie ſich grade darbieten, hier herausheben. Wer den Zufall in der Zuſammenſtellung ſo ſehr zu ſeinem Gott macht, wie Hr. Lewald, wird von uns nicht das Unmögliche fordern, daß wir die willkührliche Aneinanderreihung zu einem vernünftigen Ineinandergreifen zurecht renken.

So leſen wir S. 70 über die Harmonie des Zuſammenſpiels eine ſehr fein und ſcharfſinnig ſeinſollende Bemerkung, die ſo fein iſt, daß die Spitze bricht und die Praxis dadurch geäfft wird. Hr. Lewald ſagt nämlich: Eine andere Sorgfalt für die Bildung des Tons wird durch die Rückſichtsnahme auf die übrigen Schauſpieler bedingt, mit welchen man in einem Stücke beſchäftigt iſt. Da Einklang in Allem ein Haupterforderniß zu dem Gelingen einer Vorſtellung iſt, ſo darf grade in dem Theile, der eigentlich klingt und der die Stimme beherrſcht, nichts Unharmoniſches ſich zeigen. Es thut weh, wenn die Liebhaberin in hohem Discant ſpricht und ihr Geliebter im tiefen Baß: allein auch der Vater darf nicht im tiefen Baß darein reden und ſelbſt der meldende Bediente muß ſich nach der Hauptſache richten. Mit Einem Worte, die Skala muß feſtgeſetzt werden, in der geſprochen werden ſoll und über die hinaus man weder nach unten, noch oben ſchweifen darf, etwa mit Ausnahme einiger Ausbrüche der Leidenſchaft, die außerhalb der Berechnung liegen. In ruhigen Wechſelgeſprächen werde förmlich die Tonart beſtimmt und der Hinzutretende muß gehalten ſein, ſich in dieſe Anordnung zu fügen, bis daß der Wechſel der Form, der Leidenſchaft, des Stoffes, der Bewegung, kurz wie man es nennen will, einen geſchickten Uebergang geſtattet." Dieſe Bemerkung, ſo fein ſie ausſieht, iſt gleichwohl eine reine Chimäre und völlig unpraktiſch. Die Harmonie einer Darſtellung beruht darauf, daß alle Geſtalten des Dramas einmal an und für ſich zu ihrem Rechte kommen und dann ſo ineinandergreifen, daß die durch die Natur der Scene und der jedesmaligen Situation bedingte Wirkung hervorgebracht wird. Dazu müſſen Grundton, Tempo, Action gemeinſam wirken. Die Natur des darzuſtellenden Charakters muß alſo den alleinigen Maaßſtab für den anzuſchlagenden Grundton abgeben. Wie Hr. Lewald die Harmonie faßt, iſt ſie eine roh empiriſche. Danach ſollen die Individuen, in Rückſicht der Stimmregiſter, wie zueinander paſſende Pfeifen ausgeſucht und nebeneinandergeſtellt werden. Wenn alſo die Liebhaberin in hohem Discant ſpricht, ſo ſoll ihr Geliebter nicht in tiefem Baß ſprechen. Schön! Wenn alſo die Liebhaberin einen tieferen Grundton hat, dann iſt der tiefe Baß ihres Liebhabers gerechtfertigt. Aber dieſe Forderung iſt auch, abgeſehn von ihrer innern noch gleich näher nachzuweiſenden Schiefheit, eine rein unausführbare und darum eine Chimäre. Hr. Lewald thut, als ob die Theater die Liebhaber wie die Orgelpfeifen aufgereiht hätten, aus denen man nun, je nach der Stimmſcala der jedesmaligen Liebhaberin, ſich diejenige herausgreifen könnte, die zu jener am beſten paßt. Daß auch bei den größten Bühnen die bedeutenderen Rollen faſt immer nur von einem einzigen dazu geeigneten Schauſpieler dargeſtellt werden, berückſichtigt unſer Verfaſſer gar nicht; er will gleich eine ganze Anzahl von Liebhabern und von Vätern mit verſchiedenen Stimmregiſtern u. ſ. f. bei jeder Bühne haben, die je nach dem Bedürfniß eingeſtellt werden können. Es iſt unglaublich, wie ein Mann, der ſo praktiſch ſein will, wie Hr. Lewald, ſo ganz unpraktiſche Forderungen ſtellen kann. Aber dieſelben ſind auch an und für ſich verkehrt. Es thut dem Verf. nur dann weh, daß der Liebhaber in tiefem Baß ſpricht, wenn die Liebhaberin in hohem Discant redet. Sonſt nicht. Die Vernunft der Sache aber fordert die Erklärung, daß der tiefe Baß überhaupt nicht die Stimm-Region iſt, aus welcher der Ton der Liebe, der Schwärmerei, kurz der Idealität des Jünglings dringt, daß alſo überhaupt ein Romeo, ein Don Karlos u. ſ. f. in tiefem Baß geſprochen, niemals der Natur dieſer Geſtalten entſprechen, niemals dieſe Welt von Empfindungen abſpiegeln kann, mag die dazu gehörende Liebhaberin in einer Stimmregion ſich bewegen, in welcher ſie wolle. Nun müßte, um auch noch außer dem Widerſinnigen der Forderung ihre Unausführbarkeit anzudeuten, nach Herrn Lewald in Romeo und Julia der alte Kapulet ſo oft wechſeln, als die Stimmregion der Darſtellerin der Julia eine andere iſt. Mit jedem Wechſel der erſten Liebhaberin, oder mit jedem Gaſt in dieſer und ähnlichen Rollen, welcher nicht in gleich hoher Stimmregion ſpricht, muß konſequenterweiſe auch der alte Kapulet verändert werden. Hr. Lewald muß alſo für ſolche Fälle an jeder Bühne ein halbes Dutzend Schauſpieler je nach den Stimmregiſtern ſeiner Liebhaberinnen vorräthig haben. — So weit kann eine, die Theorie verſchmähende Praxis führen, indem ſie vor lauter Feinheit und Subtilität ſich überſchlägt und auf den Kopf ſtellt.

Wir ſind es der Stellung ſchuldig, welche die hochmüthige Praxis gegen die Wiſſenſchaft einnimmt, daß wir uns noch nach dieſer oder jener Auffaſſung unſers Praktikers umſehen. Wir ſtoßen auf das Weſen des Individualiſirens! Das iſt ein Thema, wo ſich die Vernachläſſigung der Wiſſenſchaft vornämlich rächen wird. Wie hat Hr. Lewald dieſen Begriff behandelt. Es wäre zu viel verlangt, wenn ſich die pure, reine Praxis zur Entwicklung eines Begriffes herablaſſen ſollte; dergleichen gehört nur dem unfruchtbaren Gebiet der Philoſophie, welche damit der Kunſt aufzuhelfen wähnt. Der baare blanke praktiſche Standpunkt verirrt ſich natürlich auch nicht einmal zu einem Verſuche. Was thut Hr. Lewald! Er giebt uns eine ganze Anzahl von Beiſpielen, wie verſchiedenartig die Menſchen verſchiedener

Stände und Lebensverhältniſſe trinken und eſſen. Man kann ihm zugeben, daß die einzelnen Bemerkungen größtentheils ganz richtig ſind, wiewohl ohne irgend etwas Neues, oder Frappantes darzubieten. Dann geht er zu andern Beiſpielen fort, wie dieſer oder jener Stand ſich in Gang und Haltung zu benehmen pflegt u. ſ. f. Wenn nach dieſer Praxis ſich nun ein Darſteller das Recept für das Individualiſiren holte, ſo würde er uns nichts als trockene Einzelnheiten geben, weil er nach der Darſtellung des Herrn Lewald gar nicht wiſſen würde, was denn mit dieſen Beobachtungen anzufangen, die doch genau beſehn, immer nur Abſtraktionen ſind, welche die Natur des Individualiſirens nur ganz oberflächlich berühren. Freilich iſt in der verſchiedenen Art und Weiſe, wie die Damen, der Handwerker, ferner der Durſtige und der ſchon Befriedigte, der Vornehme und der Geringe, eſſen und trinken, auch eine Art Individualiſirung, eine Beſonderung des Allgemeinen ſichtbar. Aber wie dürftig iſt dieſelbe. Wie viel andere Momente müſſen erſt dazu kommen, um dieſe Beobachtung richtig und anwendbar zu machen. Wenn Hr. Lewald z. B. ſagt: „Die Dame nippt aus dem dargereichten Glaſe, das Bauermädchen thut einen herzhaften Schluck und wiſcht ſich mit der Ecke der Schürze den Mund; der Soldat ſtreicht ſich erſt den Schnurrbart zurecht, der Handwerker fährt zuerſt mit dem Hemdärmel über den Mund,“ ſo kann dies Benehmen in vielen Fällen vorkommen, aber es liegt auch nicht die geringſte Nothwendigkeit darin. Ein Darſteller verfehlt darum noch nicht im geringſten die Natur des Soldaten, wenn er ihn beim Trinken den Schnurrbart nicht erſt zurecht ſtreichen läßt; ja er würde unter Umſtänden ſogar verkehrt verfahren, wenn er ihm dieſe behagliche Bewegung liehe; z. B. da, wo der Affekt, in dem er ſich befindet, oder die Haſt ihn daran gar nicht denken laſſen, wo alſo dieſe zufällige Beſonderheit des Standes entſchieden der Stimmung weichen muß. Hier jene Beobachtung anwenden, hieße die Wahrheit auf den Kopf ſtellen.

Alle dieſe vom Verf. aufgeführten Beobachtungen haben nur eine ſehr untergeordnete Wahrheit und Bedeutung, weil ſie nur zufällige Beſonderheiten dieſes oder jenes Standes ſind, welche erſt dann in das Gemälde aufgenommen werden dürfen, wenn allen andern Forderungen der Charakterdarſtellung Genüge geleiſtet iſt. Es iſt aber ein Beweis roher Empirie, in dergleichen Einzelnheiten das Individualiſiren zu ſetzen. Man ſieht, daß Hr. Lewald davon eigentlich gar keine Ahnung hat. Wie ſollte er auch? Die Wiſſenſchaft kann allein über das Weſen des Individualiſirens und der Kunſt Aufſchluß geben, und dieſe verachtet Herr Lewald. Gewiß wird kein Schauſpieler dadurch, daß ihm das Weſen des Individualiſirens zum Bewußtſein gebracht wird, wirklich ſchon individualiſiren: aber er hat doch durch die Wiſſenſchaft im Verhältniß zur rohen Empirie den Vortheil, daß er durch die Wiſſenſchaft erfährt, worauf dieſes Geheimniß ſeiner Kunſt beruht, welche geiſtige Momente ſich hier durchdringen. Darüber kann aber allein die Wiſſenſchaft belehren, weil ſie vermag, die Prozeſſe des Geiſtes, welche mit größerem oder geringerem Bewußtſein von dem Künſtler ausgeübt werde, begreiflich zu machen, freilich immer nur Denjenigen, welche Gedanken zu vernehmen im Stande ſind.

Alle die vom Verf. angeführten Einzelnheiten treffen, wie geſagt, das Weſen des Individualiſirens durchaus nicht. Denn aus der Anwendung aller dieſer Beobachtungen geht doch nimmermehr ein wirklich individueller Menſch hervor. Und den hat die Schauſpielkunſt zu ſchaffen, und dieſen Prozeß begreift die Wiſſenſchaft, während er der rohen Empirie ein Buch mit ſieben Siegeln iſt. Was heißt denn individualiſiren in der Schauſpielkunſt? Nichts Anderes, als einen vollſtändigen Menſchen, wozu der Dichter das Bild gegeben, in Fleiſch und Blut nachſchaffen. Wodurch gewinne ich aber ein individuelles Leben? Dadurch, daß ich alle Faktoren, durch welche überhaupt ein beſtimmtes Individuum das iſt, was es iſt, in Rechnung bringe, alle in meine Phantaſie aufnehme und durch ihr ſteiges Ineinanderwirken aus dieſer Wurzel einen Menſchen werden laſſe, aus dem Alles, was den Menſchen zu einem beſtimmten Individuum macht, mit einer gewiſſen Nothwendigkeit hervorgeht. Wir ſagen: mit einer gewiſſen Nothwendigkeit, denn alle dieſe Lebensäußerungen ſind doch natürlich ſie mit mathematiſcher Strenge zu berechnen. Eine Individualität wird allerdings um ſo vollſtändiger, um ſo lebendiger vor uns ſtehn, je mehr die Lebensäußrungen derſelben den Charakter einer innern Nothwendigkeit tragen und uns die Ueberzeugung aufdrängen, daß ſie ſämmtlich zu dem Weſen dieſes beſtimmten Individuums gehören. Wie kümmerlich erſcheint dagegen die Beobachtung von Einzelnheiten, wie ſie hier und da in dieſem, oder jenem Stande gefunden werden? Iſt damit irgend ein Princip gegeben? Aber die rohe Praxis hat bei dem Worte Princip nur ein vornehmes Lächeln, weil ſie dabei, ihrer angebeteten Freiheit gegenüber, gleich an Schulzwang und abſtrakte Theorie denkt.

Wie völlig mechaniſch unſer Verf. die Kunſt des Schauſpielers auffaßt, wie ſein auf die begreifende Erkenntniß ſchmähender Geiſt ganz unfähig iſt, den Herzpunkt der Kunſt und die ſchöpferiſche Kraft des Künſtlers zu verſtehen, beweiſt nichts klarer, als die Vorſtellung, welche derſelbe von der Phantaſie hat und von ihrem Werth im Verhältniß zur Beobachtungsgabe Wir müſſen die Stelle wörtlich herſetzen, weil man ſie ſonſt unglaublich finden möchte. Hr. Lewald ſagt S. 57: „Das, was zuerſt im Schauſpieler thätig iſt, um ſeine Gebilde zu beleben, iſt die Phantaſie, eine ſehr untergeordnete Geiſtesthätigkeit. Eine reizbare Phantaſie, durch die der Menſch ſich bis zu einem hohen Grade von Selbſttäuſchung in jede beliebige Seelenſtimmung verſetzen kann, iſt eine ſehr nützliche Eigenſchaft für den Schauſpieler. Man hat der Beiſpiele genug, daß Menſchen ohne alle Einſicht in das Weſen der Kunſt, ohne Scharfblick und Geiſt, blos im Beſitz eines ſchönen Körpers und von einer heißen Phantaſie unterſtützt, wunderbare Wirkungen auf dem Theater erzielten. Der Zergliederung boten ihre Leiſtungen allerdings Blößen, ſie begingen unendlich viele Irrthümer und von einer in ſich abgeſchloſſenen Leiſtung, von einer folgerichtigen Durchführung ihrer Aufgabe konnte überall nicht die Rede ſein, allein der Augenblick mit ſeiner ganzen Mächtigkeit gehörte dennoch vollſtändig ihnen. — Ein Erforderniß von höherem Belange, das dem Schauſpieler dient, iſt die Beobachtungsgabe.“ Hierauf folgt die ſchon oben berührte Erklärung, daß die Beobachtung ganze Stände in ſich aufnehmen, die Verhältniſſe zu anderen Ständen wahrzunehmen ſuche u. ſ. f.

Die Auffaſſung der Phantaſie bei unſerem Verf. erinnert ſehr an die Definition, die einſt Adelung vom Genie gegeben hat. Derſelbe ſetzte das Weſen des Genies nämlich in „merkliche Stärke der unteren Seelenkräfte,“ dachte es ſich alſo ohne die Kraft des Verſtandes. Jean Paul macht dabei in der Vorſchule ſeiner Aeſthetik die Bemerkung: „Wer ſich ein Genie auch ohne Verſtand denken kann, der denkt es ſich eben — ohne Verſtand.“ So ungefähr denkt ſich Hr. Lewald die Phantaſie, die ſchöpferiſche Thätigkeit aller Künſte, die Erzeugerin der höchſten Gebilde. Dieſe Auffaſſung der Phantaſie iſt die natürliche Frucht der rohen Empierie, welche ſich an die Auswüchſe der Phantaſie hält und Erſcheinungen vor Augen hat, welche durch ihre Zügelloſigkeit der Kraft des Verſtandes ſpotten. Dieſe rohen Ausbrüche anmaßlicher Empfindung nimmt unſer Verf. für das Weſen der Phantaſie, welche er als eine untergordnete Geiſtesthätigkeit bezeichnet. Wüßte Hr. Lewald, worüber freilich nur die Wiſſenſchaft belehrt, daß die Phantaſie diejenige Geiſtesthätigkeit iſt, welche das Allgemeine der Gedanken ſtets in konkreter Geſtalt oder als Bild anſchaut, und zwar ſo, daß dieſelbe den allgemeinen Gehalt immer nur in bildlicher Form hervorbringt, ſo müßte er auch wiſſen, daß die Phantaſie eben dadurch der Mutterſchooß der ſchönen Kunſt iſt. Denn die ſchöne Kunſt, in welcher ſich Gedanke und Bild, Allgemeines und Beſonderes ſo durchdringen wie Seele und Leib, iſt ja nur darum ein Geſchöpf der freien Phantaſie, weil dieſe Geiſtesthätigkeit, zwiſchen der Empfindung und dem unſinnlichen Gedanken mitten inſtehend, unabläſſig den Gedanken in ſinnlicher Form anſchaut. Ohne Phantaſie exiſtirt eben ſo wenig eine Kunſt, wie ein Körper ohne Schwere. Die Phantaſie iſt daher nicht, wie Hr. Lewald ſich vorzuſtellen ſcheint, ein beſonderes, bloß neben der Empfindung, dem Verſtande u. ſ. f. beſtehendes Seelenvermögen, ſondern es ſind in ihr, wie in jeder wahrhaften Geiſtesthätigkeit, alle Funktionen des Geiſtes vereinigt; nur die Form, in der ſie erſcheinen, bedingt den Unterſchied von anderen Geiſtesthätigkeiten. Weil die Phantaſie ebenfalls einen allgemeinen Inhalt, kurz den Gedanken in ſich aufnimmt, iſt ihr Werk auch ein Gegenſtand der denkenden Betrachtung. Der Philoſoph nimmt nur dadurch ein Werk der Phantaſie in ſich auf, daß er darin einen allgemeinen Gehalt, einen Gedanken findet. Aber die Phantaſie producirt ihr Werk niemals in unſinnlicher, abſtrakter Form; ſonſt wäre ſie eben reines Denken, ſondern ſie faßt, wie ſchon geſagt, das Allgemeine ſtets in ſinnlicher Geſtalt, als Bild. Darum ſchafft ſie bis auf einen gewiſſen Grad bewußtlos. Denn der Künſtler ſucht nicht erſt zu dem Gedanken die bildliche Hülle, (dies geſchieht nur in der Allegorie), ſondern er ſchaut das Allgemeine immer nur in ſinnlicher Form an. Die Thätigkeit der Reflexion tritt daher in dem Akt der Phantaſie niemals für ſich auf. Daß die Phantaſie ihre Grade hat, beeinträchtigt ihr Weſen nicht: dies bleibt ſich auf allen Stufen der Entwickelung gleich. Je größer der Künſtler, deſto mehr ſtehn in der Thätigkeit ſeiner Phantaſie alle Momente des Geiſtes im Gleichgewicht; je untergeordneter der Künſtler, deſto mehr iſt dieſes Gleichgewicht geſtört.

Nun die Anwendung auf den Schauſpieler. Nur vermittelſt der Phantaſie, dieſer nach Hrn. Lewald untergeordneten Geiſtesthätigkeit, vermag der Schauſpieler eine Individualität anzuſchauen, die beſonderen Lebensäußerungen zu einem Geſammtbilde zu verarbeiten, nur vermittelſt der Phantaſie kann er die Charakter-Maske geſtalten, den Grundton für den Charakter finden und denſelben durch alle Wandlungen feſthalten, nur vermittelſt der Phantaſie ſelbſt erſt die Beobachtungen fruchtbar machen, indem er ſie richtig anwendet und in das Geſammtbild einordnet. Ohne die Phantaſie iſt auch die Beobachtungsgabe unfruchtbar, ein bloßes Agregat von Einzelnheiten; die Phantaſie iſt das einzige Band, durch welches ſie erſt Bedeutung und individuelles Leben gewinnen. Dies lehrt die Praxis, dies begreift die Wiſſenſchaft, weil beide in demſelben Boden des Geiſtes wurzeln. — Wenn es ſich hier nicht darum handelte, der rohen Empirie vor aller Welt ihre Nüchternheit zu zeigen, ſo würden wir über ſo ausgemachte Dinge kein Wort verlieren.

Mit unſerm Verfaſſer iſt es aber nicht beſſer beſtellt, wenn derſelbe ſich einmal einkommen läßt, einen Blick auf die Architektonik eines Kunſtwerks zu werfen. Mann kann dann gewiß ſein, einer Schiefheit oder einem Mangel an poetiſcher Auffaſſung zu begegnen. Wie ſollte dies auf dem Standpunkt des Verfaſſers anders ſein? Wenn er eine richtige, treffende Bemerkung macht, ſo iſt dieſe nicht die Frucht ſeines Kunſtbewußtſeins, ſondern trotz deſſelben der unwillkührlich hervorbrechende Ausdruck des poetiſchen Inſtinkts, der durch den mit Bewußtſein behaupteten Standpunkt roher Empirie doch nicht völlig hat abgetödtet werden können. Aber wir ſind der Wahrheit unſerer erſten Behauptung wenigſtens Einen Beleg ſchuldig. Hr. Lewald ſagt S. 120 von der Scene des Lanzelot Gobbo im Kaufmann von Venedig: „Es iſt nichts als eine erheiternde Ruhe, die ſeine Erſcheinung bezwecken ſoll. Der Darſteller des Gobbo thut Alles dafür, wenn er ſeine närriſchen Worte verſtändlich ſpricht. Einen kompletten Narren zu machen hat er nicht nöthig.“ Alſo Lanzelot Gobbo wäre nur da, um eine kleine Abwechſelung in das Gemälde hineinzubringen! Eine Zeitlang haben wir Porzia, Shylock, Antonio gehört: nun bedürfen wir der erheiternden Ruhe, dazu hat Shakeſpeare den Lanzelot Gobbo hingeſtellt! Iſt etwa die Schilderung der Freier durch Porzia, womit ſich dieſelbe gleich einführt, auch um der erheiternden Ruhe willen da? Hr.

Lewald wenigſtens möchte wohl ſchwerlich einen andern Grund dafür angeben können. Nun geht ja dieſe, aus dem geiſtreichſten Uebermuth ſprudelnde Schilderung der Freier durch Porzia dem Erſcheinen des Lanzelot Gobbo vorher. Alſo für eine Erheiterung war ja ſchon geſorgt. Warum die Doublette? Nach Herrn Lewald hätte alſo jeder andere Spaßmacher dieſelben Dienſte gethan wie Lanzelot Gobbo! Der Dichter iſt wahrlich nicht beneidenswerth, der ſo verſtanden wird. Und nun vollends die gute Regel für den Darſteller des Lanzelot Gobbo! Er ſoll nur ſeine närriſchen Worte verſtänlich ſprechen! Damit wäre dieſem friſchen, gemüthlichen, heitern Burſchen, mit ſeinem ſich und Andere ſo beluſtigenden Humor Genüge geſchehn? Ein kompletter Narr ſoll er nicht ſein, ſagt Hr. Lewald. Nein weder ein kompletter noch ein halber. Wer will ihn denn dazu machen? Lanzelot Gobbo iſt weder ein freiwilliger, noch ein unfreiwilliger Narr; wer ihn ſo auffaßte und darſtellte, würde dieſe Figur auf den Kopf ſtellen. Aber der Schauſpieler ſoll mit dem Lanzelot Gobbo ſchon genug gethan haben, wenn er ihn nur verſtändlich ſpricht! Dazu freilich braucht er auch keinen Gran jenes untergeordneten Vermögens, Phantaſie genannt. Wenn er nur verſtändlich ſpricht, ſo ſpricht er ihn eben — ohne Phantaſie, d. h. er ſagt die Worte in logiſch richtigem Zuſammenhange, aber ohne uns nur im entfernteſten durch ſie das Bild dieſes unverwüſtlich heitern, launigen Naturburſchen zu geben. Um das hinzuſtellen, dazu gehört die ſchöpferiſche Phantaſie, jene Naturlaute zu treffen, welche der friſche, harmloſe Gobbo verlangt; dazu gehört jene Entäußerungsfähigkeit, jenes Vermögen, ſich in eine durchaus andere Geſtalt zu verſetzen. Ein Schauſpieler, der den Gobbo nur verſtändlich ſpräche, würde uns deshalb doch immer noch ſehr anwidern können und beſten Falls höchlichſt langweilen. — Zu ſolchen Auswüchſen kommt die Praxis, daß ſie vor lauter Praxis völlig unpraktiſch wird.

Es iſt als Konſequenz eines die Reflexion zurückweiſenden Mannes anzuſehn, wenn derſelbe der Oper in dem Sinne das Wort redet, daß dieſelbe eine Zukunft habe, in der ſie berufen ſei „dem Volke das zu werden, was den Griechen ihre Tragödie war.“ Damit wäre der künſtleriſchen Entwicklung und dem Fortſchritt der allgemeinen Bildung ein ſehr ſchlechtes Prognoſtikon geſtellt. Könnte die Oper jemals die Tragödie verdrängen, überhaupt an die Stelle des recitirenden Schauſpiels treten, ſo würde dies einen Sieg der Empfindung über den Gedanken und einen entſchiedenen Rückſchritt der Kunſt bezeichnen. So ſehr wir der Meinung ſind, daß auch die Oper ſich mit dem hiſtoriſchen Stoffe ſättigen und die Leidenſchaften, welche Maſſen bewegen, durch den muſikaliſchen Ausdruck verſinnlichen ſoll; ſo ſind wir doch weit entfernt, von ihr zu fordern, was nur die dramatiſche Poeſie leiſten kann, weil dieſe es mit dem geiſtigſten Material zu thun hat, einem Material, welches allein fähig iſt, alle Falten des menſchlichen Herzens, den ganzen Mikrokosmus vor uns auszulegen, und die aus der Reibung der Perſönlichkeiten und aus der bis zur lebendigſten Individualiſirung ſich zuſpitzenden Darſtellung der Menſchen ſich hervorbringende ſittliche Weltordnung vor uns werden zu laſſen. Die Muſik ſoll und wird es immer nur mit dem Ausdruck allgemeiner Empfindungen zu thun haben: will ſie mehr erreichen, ſo wird ſie barock, ohne doch ihren Zweck erreichen zu können. Das Prognoſtiken, welches Hr. Lewald der Oper ſtellt, daß dieſelbe bei uns die Stelle einnehmen werde, welche die Tragödie bei den Griechen einnahm, würde, wenn es einträfe, nur ein Beweis ſein, daß die Menſchheit wieder in ihrer Bildung zurückginge. Der Fortſchritt kann vielmehr vernünftiger Weiſe nur der ſein, daß die dramatiſche Poeſie ſich aus der Umgeſtaltung der Wirklichkeit und aus den Forderungen des weiter gereiſten Geiſtes neu gebäre, und daß die Oper, ſo weit es überhaupt ihr Gebiet zuläßt, ſich mit dem hiſtoriſchen Geiſte durchdringe, ohne deshalb den Boden der Empfindung zu verlaſſen. Ein Drama, welches in der Unmittelbarkeit des poetiſchen Ausdrucks der Leidenſchaften und des urſprünglichen Lebens der Empfindung mit der Energie früherer Zeiten wetteiferte, in denen überhaupt die Reflexion weniger erſtarkt war als jetzt, aber zugleich mit dieſer urſprünglichen Kraft den Weltgeiſt in ſich abſpiegelte, die Bewegungen des geſchichtlichen Geiſtes verklärt darſtellte, ein ſolches Drama allein würde der Zukunft der Weltgeſchichte entſprechen. Nur ein ſolches Drama darf man als die Aufgabe der kommenden Geſchlechter bezeichnen, zu deren Löſung Alles hindrängt; — aber nimmermehr ein hinter der Pracht der Oper und hinter ihrer, die Sinne wie die Empfindung aufregenden Gewalt verſchwindendes Drama.

Wir brechen hier ab. Zur Begründung unſers Urtheils über das Verhältniß des Verfs. zur Wiſſenſchaft iſt genug geſagt worden. Hätten wir in ſeinem Buche nicht eine ganze Gattung bekämpfen wollen, ſo würden wir es ſo ausführlicher Beſprechung gar nicht unterworfen haben. Daſſelbe hat mit dem von uns in ſeiner Armſeligkeit aufgezeigten berüchtigten Buche Hebenſtreits Das gemein, daß es den Geiſt des Fortſchritts läugnet und mit einer Art Naivität ignorirt. Hebenſtreit wollte die ganze Entwicklung der Civiliſation annulliren und den barbariſchen Zuſtand früherer Zeiten in Betreff des Schauſpielerſtandes zurückführen. Lewald will die rohe Empirie auf den Thron ſetzen und kehrt ſich gegen den Fortſchritt der Wiſſenſchaft. Beide Männer gehören der Vergangenheit an, gebärden ſich aber, als ob ihre Vorſtellungen noch völlige Geltung in der Gegenwart hätten. Die Wiſſenſchaft übt daher nicht nur ein Recht, ſondern eine Pflicht aus, indem ſie den einen wie den andern vor die Schranken fordert und ihr Vergehn an dem Fortſchritt des Geiſtes nachweiſt. Vielleicht bewirkt gegenwärtige Kritik wenigſtens, daß die auf ihre vermeinte Praxis bettelſtolzen Leute anfangen, ſich ihres Standpunktes zu ſchämen, indem ſie ſehn, zu welchen unpraktiſchen Reſultaten derſelbe führt. Iſt dies das Ergebniß unſerer Arbeit, ſo iſt ihr Zweck vollſtändig erreicht. Hrn. Lewald hat unſere Kritik nicht bekehren, ſondern demſelben ſeine Stellung zur Wiſſenſchaft nur begreiflich machen wollen.

H. Th. Rötſcher.

Mittheilung mehrerer noch ungedruckter Briefe Seydelmanns.

Die hier folgenden Briefe Seydelmanns verdanke ich der gütigen Mittheilung der Mad. Birch-Pfeiffer. Dieſelben erſcheinen hier zum erſten Male und werden ſicher nicht verfehlen, das Intereſſe, welches jene bedeutende Künſtlernatur und Perſönlichkeit erregt, aufs neue in Anſpruch zu nehmen. Als ich zum Zweck meines Werkes: Seydelmanns Leben und Wirken, an die Freunde Seydelmanns eine Aufforderung erließ, mir Briefe des Dahingeſchiedenen mitzutheilen, um durch deren Benutzung das Bild des großen Künſtlers ins rechte Licht zu ſtellen, erhielt die geehrte Frau, welche mir jetzt die nachfolgenden Briefe freundlichſt übermacht hat, damals keine Kunde von meiner Aufforderung. Die Briefe konnten alſo natürlich in meinem Werke nicht benutzt werden. Da aber einige derſelben die Perſönlichkeit Seydelmanns, namentlich ſein raſtloſes, nach einem vollen Wirken für ſeine Kunſt ringendes Streben ſo ſchlagend ausſprechen, ſo wird ihre Veröffentlichung als eine Bereicherung unſeres Werkes ſicher willkommen geheißen werden. Außer einem an den Gatten der Mad. Birch gerichteten Brief nach München aus dem Jahre 1835 betreffen die übrigen faſt alle die Engagements-Angelegenheit Seydelmanns in Zürich bei der Bühne, deren Vorſteherin damals Mad. Birch war. Der Unabhängigkeitsſinn Seydelmanns, ſeine Abneigung gegen Hofbühnen, deren Schattenſeite er in Stuttgart in ſo hohem Grade hatte kennen lernen, erregten dem Künſtler den lebhaften Wunſch, es einmal mit einer republikaniſchen Bühne zu verſuchen. Jedenfalls bildet dieſer Zeitpunkt, wo Seydelmann ſogar einen Moment entſchloſſen iſt, das vortheilhafte und ehrenvolle Engagement in Berlin gegen eine Stellung in Zürich aufzugeben, eine intereſſante Epiſode ſeines Lebens und giebt uns einen bedeutungsvollen Zug im Bilde ſeiner Künſtlernatur.

Wir laſſen zunächſt den ganz vereinzelten Brief an Herrn Dr. Birch in München folgen: der nur eine neue Beſtätigung von Seydelmanns tiefer Verſtimmung über ſeine Verhältniſſe in Stuttgart giebt, von der wir auch ſchon in unſerem Buche genugſam Zeugniß gegeben haben. An dieſen ſchließen wir die Schreiben an Mad. Birch nach Zürich in chronologiſcher Ordnung.

I.

Verehrteſter Herr und Freund!

Verdammt in Ewigkeit, wegen ſaumſeliger Briefſchreiberei, könnte ich mir nun alle Correſpondenz erſparen; allein Sie ſollen erfahren, daß es auch in der Hölle dankbare Gemüther giebt. Drum ſchreibe ich; wenn auch ſpät!

Sie haben die gute Meinung, welche Sie mir ſo oft über mein Komödienſpiel mitgetheilt, vervielfältigt: wie ſoll ich Ihnen danken? Durch raſtloſes Beſtreben, ſolcher Meinung werth zu werden; und gewiß, es ſoll an meinem Fleiß nicht fehlen! Die Kunſt war mir von jeher eine Geliebte, der ich nicht vom Leibe gehe, bis die letzte Kraft verſiegt. Gott ſei Dank: die Verbindung war bisher geſegnet! Kinder über Kinder, Taufe an Taufe! Alle Augenblicke ſteht das Publikum zu Gevatter; größtentheils freut man ſich über die kleinen Bälger; nur hin und wieder ſchreit der verſchiedene Geſchmack gegen rothe oder blonde Haare, gegen graue oder blaue Augen und will den H . . . . . . dicker oder dünner. Aber das thut nichts! ſie mögen ſchreien — ich? ſchaffe!

Vorgeſtern war „Pfefferröſel.“ Mlle. Schneider ſpielte das Röschen und nicht ohne Beifall. Das Mädchen iſt nicht ohne Talent, aber ſie muß natürlicher werden; bis jetzt iſt Alles noch ſo verzwickt und verzwackt. Das macht aus jedem Redeſatze eine ganze Rolle; und läßt die Töne auf- und niederſteigen, und ſchmunzelt und ſchmollt und lächelt und grollt, als ſollte der ganze bunte Vorrath von fremden und eigenen Federn auf Einmal in die Pilze gehen. Nicht Alle kleidet Alles! Die Hagn iſt eben die Hagn!

Ihre verehrte Frau Gemahlin, der ich mich tauſendmal zu empfehlen bitte, hegt wieder einmal Verdacht gegen mich. Wird denn das nicht aufhören? Ein Spitzbube oder Etwas dem ähnliches bin ich nicht; warum ſoll ich denn nun kein ehrlicher Menſch ſeyn? Bin ich doch langweilig genug dazu. Ob es mir mit dem Guttenberg Ernſt ſei? Gewiß! Eine andere Frage iſt die, ob ich die Titelrolle ſpielen kann. Wir haben den Moritz, den Wallbach: was werden denn dieſe zwei Herren ſagen, wenn ihnen der Seydelmann immer und überall in den Weg tritt?

Herr Graf von Leutrum iſt ja in München; gewiß werden Sie Gelegenheit finden, auch über dieſe Angelegenheit mit ihm zu ſprechen. Wollen Sie mir dann das Reſultat mittheilen, damit ich weiter handle in der Sache?

Ich ſoll, ſagt die Leipz. Theaterchronik, in Ungnade gefallen ſeyn bei Sr. M. dem Könige von Württemberg. Noch nicht! Aber Schufte arbeiten dran. Wir müſſen's eben erwarten. Marr iſt berufen, dem ſchwäbiſchen Publikum den Staar zu ſtechen. Ich will mir die Operation ruhig mit anſehen. Ruhig? — Ja wohl! Sagen Sie mir um Gotteswillen, verehrteſter Herr und Freund! was wollen denn nur meine Collegen mit mir? Bin ich ihnen vielleicht zu honnett? — Iſt mein Frack feiner als der ihrige? — Iſt es mir doch immer, wenn ich mit ihnen „kneipen“ muß, als würden ſie mich hinausſchmeißen! Wer iſt denn nur der Lump? Daß neuerdings eine Verſchwörung gegen mich im Werke iſt, beweiſt die Infamie in der Leipziger Zeitung leider nur zu klar. Vielleicht will Jemand Regiſſeur an meiner Stelle werden? Daß man mich aus dem Sattel heben möchte, leidet keinen Zweifel; man ſpart nichts, um mich zu verdächtigen und ich —? Thue ich denn auf dieſer Welt etwas Anderes als Komödieſpielen? Bekümmert mich denn ſonſt irgend Etwas? Ach nein! Aber —: „Der Jude wird verbrannt!“

Halten mich die Münchner immer noch für den wirklichen Schewa?

Nun empfehle ich mich! Gedenken Sie meiner mit Freundlichkeit! Ich bleibe Ihrer verehrten Angehörigen wie Euer Wohlgeboren dankbarer

Stuttgart, 5. Oktober 1835. Seydelmann.

In dem erſten hier folgenden Briefe vom 6. November 1837 macht Seydelmann ſeinem Grimm über die Verhältniſſe in Stuttgart aufs neue Luft und zeigt der Freundin die auf ſein wiederholtes Dringen erfolgte Entlaſſung an. Man ſieht, daß er nicht ohne Beſorgniß auf Berlin, womit er ſeinen Aufenthalt in Stuttgart vertauſchen will, hinblickt.

II.

Stuttgart, am 6. Novbr. 1837.

Frau Direktorin,

Seydelmann ſpricht; zürnen Sie? Wohl möglich; indeß, lange halten Sie dieſe ärgerliche Empfindung nicht aus und ſo will ich denn getroſt weiter reden. Ehe ich an's Ende komme, lacht Ihr gutes, vortreffliches Herz aus allen Zügen hervor und das thut ihnen gewiß ſo wohl als mir; denn ein Gericht Lachen iſt auf der Tafel einer vielgeplagten Frau Direktrice ſo gut ein Leckerbiſſen als auf dem weit beſcheidneren Tiſche eines ſimplen Regiſſeurs.

Vor Allem: Verzeihung meiner ſaumſeligen Feder! Vermöchte mein armes Herz Briefe zu ſchreiben, ach, Sie wären eine geplagte Frau! Spaß bei Seite: oft, ſehr oft habe ich Ihrer gedacht, und mit dem herzlichſten Danke; denn gewiß trauen Sie mir, bei allem Mißtrauen, das Ihnen gegen mich kann aufgeſchwatzt worden ſeyn, doch nicht zu, daß ich fähig ſei, Beweiſe der uneigennützigſten Zuneigung jemals aus meinem Gedächtniſſe zu verlieren. „Zuneigung!“ Armes Wort! Warum nicht „Liebe!“ — Bin ich ein Mann zum Lieben? —

O ſchnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!

„Die Wittwe“ iſt nun ſchon oft hier gegeben worden und ſtets mit dem Beifalle, welchen die hochbegabte Verfaſſerin und Mlle. Stubenrauch, die talentvolle Darſtellerin der Titelrolle, in Anſpruch nehmen dürfen. Aber welch' eine Anna iſt Mdm. Lange! Reſpekt! — O, Reſpekt!

Auch „Guttenberg“ hat, wie er mußte, ſehr gefallen; aber hier mögen die Künſtler immerhin zwei gute Drittheile des lauthinſchallenden Jubels der Dichterin zu Füßen legen. Dies Stück, ſo gut dargeſtellt als geſchrieben, muß ſich Jahre lang auf dem Repertoir erhalten. Könnt' ich nur auch einmal in einem Ihrer Erzeugniſſe tüchtig mitwirken! Was habe ich mich ſchon bemüht, Ihre „Günſtlinge“ zur Aufführung zu bringen! Aber „unſer Hof und Rußland“ und „Rußland und unſer Hof!" — Gewiß entgeht mir mit dem Potemkin eine Aufgabe, wie ich ſie für meine Gaben in einem anderen Schauſpiele ſchwerlich wiederfinde. Erinnern Sie ſich noch unſerer Geſpräche über dieſes höchſt gelungene Stück? Damals ſchon gingen Sie mit Direktionsgedanken ſtolz einher. Vom Rheine ſollte Ihr Herrſcherruhm erſchallen; nun bricht er aus den Schweitzer Thälern in alle Gauen ein. Sie raſche, kühne, thätige Frau! Nur zu!

Ich war, auf meiner Heimreiſe begriffen, vor einigen Tagen in München. Sie werden beſſer wiſſen als ich, wie es da geht oder ſteht. — Carl Devrient ſpielte als Gaſt. Ich ſah ihn in der Schuld. Madame Fries war Elvira. Mag ſie es denn noch ſeyn? Muß ſie es ſeyn? Warum? Um noch mehr von der Sünde abzuſchrecken? — Mdm. Dahn bemühte ſich als Jerta; — Hölken als Valeros. Devrient's Spiel ſchien mir an Künſteleien zu leiden. Am Tage meiner Abreiſe war er als Wallenſtein angekündigt; ganz Bayern fühlte den Pulsſchlag der geſpannteſten Erwartung; der Boden unter dem Poſtwagen wankte bis nach Neu-Ulm; dort umfing mich die alte, ſchwäbiſche Ruhe. Ach es geht nichts über Ruhe! Und dazu noch ein lebenslängliches Engagement mit 4000 Gulden: will ein Menſchgeborener aus vornehm beachſelzucktem Stande, der, in ſeinem Schimmer, von (ſogenannten) honnetten Leuten — nolens, volens! — geduldet wird, mehr? — o Wahnſinn! Mehr!!! — Zeitungsruhm und Geld — und mehr! Wohl gar noch Achtung von den (ſogenannten) ſehr Honnetten?!

Verehrte Freundin! Ich bin der Stuttgarter Hoftheaterverhältniſſe ledig; ich habe ſie aufgegeben; auf das Nachdrücklichſte, Kühnſte um meine Entlaſſung gebeten und ſie — wie kaum anders möglich! — erhalten. In drei Monden darf ich ſcheiden. Drei Monate! Wie lang! Ich habe dringend um Verkürzung dieſer Friſt gebeten, und hoffe, auch dieſe Vergünſtigung zu erhalten. „Raſender, was thuſt Du?" wollen Sie vielleicht, in zweifelhafter Neigung für mich, fragen? Was ich thue? frage ich, recht langſam. — Recht! Sehr recht! — Ledig will ich ſein der drückenden Verhältniſſe, in die nicht ich — wenn auch viel Andre — paſſen. Sie kennen Stuttgarts Hoftheater hinter den Kuliſſen. Dieſes Terrain's mag ſich bemächtigen, wer mit halbem Talent ganzen Ruhm erreichen will. Ein rechtes Talent benimmt ſich „dumm" auf ſolchem Platze. Ich fühle mich ein rechtes Talent; wenn auch nicht dieſer „Dummheit" willen; und räume gern das Feld. Nicht einmal zum Zuſehen bin ich der ſchickliche Mann; trotz der viertauſend Gulden jährlich bis zum Tode. — „Wohin denn aber, Seydelmann?" höre ich die bekümmerte, (wenn auch kunſtbegeiſterte) Freundin fragen. Nach Berlin. Ach, in dies Wespenneſt? — Ja, in dies Wespenneſt; das aber keinen purpurnen Schutzmantel hat. — Seydelmann! Seydelmann! — Nun? Erſchrecken Sie? Und ſind in der Schweitz? —

Vor einigen Tagen habe ich einen ſehr lieben Brief aus Zürich bekommen.

Wenn ich Zürich als ein Reiſender beträte, dürfte ich unter dem Schirme Ihres Namens ſpielen? Jetzt? —

Mit tauſend herzlichen Grüßen an Ihren hochverehrten Herrn Gemahl, mit der Verſicherung, daß ich Sie innig hochachte, und als eine ſeltene Frau bewundere und verehre, bin ich — auch, wenn Sie mir nicht antworten! —

Ihr dankbar ergebener

Carl Seydelmann.

Schauſpieler zwiſchen Stuttgart und Berlin.

P. s. Gerſtel gefällt mehr in Stuttgart, als Stuttgart — vielleicht — ihm!

Der nächſte Brief aus Stuttgart vom 3. Dezember 1837 zeigt uns Seydelmann in großer innerer Unruhe und Spannung. Die traurigen Erfahrungen, die er an Hofbühnen gemacht hat, ſind in verſtärkter Kraft in ſeiner Seele aufgetaucht. Aus dieſem Mißtrauen, dieſer Scheu vor einem neuen Verhältniß der Art, entſpringt in ihm der Gedanke, es mit einem ſtets nur für die Winterſaiſon dauern-Engagement in Zürich zu verſuchen. Man fühlt dieſem Vorſchlage eine gewiſſe leidenſchaftliche Haſt an; er ſcheint mehr aus dem Affekt einer Seele, welche ſich vor neuen Demüthigungen fürchtet, dieſen um jeden Preis entgehen will, als aus der klaren, beſonnenen Auffaſſung der Verhältniſſe hervorgegangen zu ſein. Daher auch die Antwort der Mad. Birch, die wir, ſo weit es zum Verſtändniß dieſer Kataſtrophe und des folgenden Briefes Seydelmanns nothwendig iſt, hier folgen laſſen, zugleich mit dem Entzücken über den Gedanken, Seydelmann für ihre Bühne zu gewinnen, doch die gerechte Beſorgniß ausſpricht, daß der Vorſchlag Seydelmanns vielmehr der leidenſchaftliche Ausdruck ſeiner Künſtlernatur als das Ergebniß einer reiflichen Ueberlegung ſei, und dem Künſtler vielmehr in ſeinem, als in ihrem Intereſſe die Schwierigkeiten der Ausführung des Planes vorſtellt. Seydelmann antwortet darauf und erklärt zwar, nach Berlin gehn zu wollen, ſpricht aber mit noch viel größerer Energie als im erſten Briefe den Ernſt ſeines Planes aus. Dieſes Schreiben zeigt uns übrigens den ganzen Unabhängigkeitsſinn Seydelmanns und iſt ein ſchöner Beitrag zur Charakteriſtik des ſeltenen Mannes. In dem letzten der in dieſer Reihe folgenden, dieſe Kataſtrophe begreifenden Briefe, will Seydelmann ſich Zürich als einen Zufluchtsort erhalten, wenn er auch in Berlin keine größere Befriedigung gewinnen ſollte, als er in Caſſel, Darmſtadt und Stuttgart gefunden hat.

III.

Nun dauert es mir ſelbſt zu lange!

Ich wollte, liebe, gute Freundin! (iſt es ſo recht?) ich wollte abwarten, daß man mir von Berlin antworte, wann ich dort durchaus eintreffen müſſe; dann hätte ich mich gegen Sie beſtimmt ausſprechen können. Allein dieſe Antwort verzögert ſich; (man will mir zugleich ſagen, worin ich zum Erſtenmale auftreten ſoll.)

Bis ſie nun endlich erfolgt, bleibt Ihnen Zeit genug, ſich über mein Schweigen die wunderlichſten Gedanken zu machen. Dabei käme Seydelmann höchſtwahrſcheinlich ins Gedränge und ſo iſt es denn meine Pflicht, ihm zu Hülfe zu eilen.

In Wahrheit, liebe Freundin, Ihre beiden Briefe haben mich beſchämt: ich muß Sie um Verzeihung bitten! Sie ſind gut, kerngut! Und mich haben eine Menge miſerabler Perſonen zu einem Mißtrauen geſtimmt, das nun — wie Sie ſehr richtig ſagen — das Kind zuweilen mit dem Bade ausſchüttet. Dies Mißtrauen liegt keineswegs in meiner Natur; aber ich bin ſeit fünfzehn Jahren Hofſchauſpieler. Das will was ſagen. Und welche Hoftheater waren meine Schule? Kaſſel! Heſſen-Darmſtadt! Stuttgart! — Das will auch was ſagen. O Freundin, das will ſogar viel ſagen! Und nun komme man und ſchelte mein Mißtrauen! Ich war in jüngeren Jahren der leichteſte, luſtigſte, offenſte Burſch! Jedem Menſchen warf ich mich an die Bruſt, aber — aber — —! Die Polizeibrille, die Sie nun auf meiner Naſe ſehen, hat man mir aufgedrungen!

Und doch iſt meine Menſchenliebe noch nicht ertödtet, denn noch immer werde ich angeführt. —

Ach, dürfte ich mich nur einmal recht traulich ausſchwatzen! Ich athme ſchwer!

Wie gern, mit welcher Freude nehme ich Ihre Vorſchläge an! Aber wie geſagt, erſt muß ich die Berliner Antwort haben. Schmerzlich in der That wird es mir ſeyn, wenn ſie mir die Freude, nach Zürich zu kommen, verſagt. Ich ginge ſo gern in die Berge! Zaubern ſie mir doch mein Vaterland in die Erinnerung zurück!

Freundin! was geben Sie mir, wenn ich in jeder Winterſaiſon als engagirtes Mitglied bei Ihnen ſpiele? Vom Oktober bis April — monatlich, wie viel? Ende Oktober und Ende März ein ganzes Benefiz, zur Erleichterung der Gage. Im Sommer laufe ich in der Schweiz umher.

Der Gedanke iſt gewiß nicht übel, beſonders deßhalb nicht übel, weil er ausführbar iſt. — Dann könnten wir mit einander ſpielen; dann würde ſich Ihre Direktion den Kunſtfreunden, der Kunſtgeſchichte gegenüber, ſicherlich ein ehrendes Denkmal ſetzen und — Ihr Säckel kriegte durch meinen Vorſchlag wahrlich keine Auszehrung. Ich bin billig. Ueberlegen Sie! Proponiren Sie! Friſch, kräftig, genial! Wenn Sie Ihre Bruſt nicht ſchnüren, wird Ihnen die Erklärung leicht.

Fürchten Sie nicht, daß ich faſle! Berühren Sie mich nur am Nerv meines Lebens: Sie ſollen ſich an der Rückwirkung erfreuen.

Sprechen Sie mit Ihrem Herren Gemahl von der Sache; ernſt, wie von einem Geldgeſchäft. Nicht, als ob ich meinte, er wäre ein Mäkler. Er iſt ein Künſtler, durch Geſinnung! Sprechen Sie mit ihm und ſchreiben Sie mir ohne Säumniß. Ich bin keinen Moment ſchwankend in der Wahl zwiſchen künſtleriſcher Freiheit und — anſtändigem Zwang! Ich habe Talent, Geſundheit, Kraft. Soll ich zagen bei dem Gedanken ans tägliche Brod?

Ueberlegen — ſchreiben Sie! Wahr und offen, wie es einer Künſtlerin geziemt! Gegen mein Engagement werden die Züricher wahrſcheinlich ſich nicht auflehnen? Mit herzinnigem Gruß und Kuß für Ihren hochverehrten Herrn Gemahl und Sie,

Ihr aufrichtiger Freund

Stuttgart am 3. Dezember 1837. Carl Seydelmann.

Antwort der Mad. Birch auf den Brief No. III.

Es iſt, als ob ein feindlicher Dämon ſich zwiſchen unſere Briefe lagere. — Mittwoch kam Ihr Brief an. Mittwoch mußte ich plötzlich ſpielen, weil wegen Krankheit die angekündigte Oper nicht gegeben werden konnte. — Donnerſtag legte ſich meine Schweſter ſehr ſchwer krank — und mein Gemüth, das ſo ſehr der Ruhe bedürfte zu einer Antwort auf ſolchen Brief, ſchlägt thurmhohe Wellen, auf denen die Gedanken wie ſegelloſe Böte treiben — dieſe geiſtige Bewegung danke ich hauptſächlich jenem merkwürdigen Brief. — Was ſoll ich Ihnen ſagen? — kann ich anders als Sie fragen: halten Sie mich zum Beſten? Und doch, wenn ich Ton, Wort und Stimmung ernſtlich prüfe, in welchem Ihre verhängnißvolle Frage mich anklingt, ſo kann ich wieder nicht zweifeln — und frage nun mich ſelbſt, ob ich nicht träume, und ob es wirklich noch eine zweite Künſtlerſeele geben könne, in der ganz derſelbe Accord klinge, deſſen Grundton: Freiheit iſt! Ich kanns nicht glauben — ich halte die Idee, ſich bei uns zu engagiren, für eine Blaſe, die Ihre gährende Phantaſie warf und die ſo raſch ſich in nichts auflöſen wird, als ſie, durch irgend eine hypochondriſche Grille hervorgerufen — entſtand! — Was kann ich Ihnen bieten? Die Direktion des Züricher Stadttheaters einem Seydelmann, einem Mann, um den ſich Könige ſtreiten? Ich ſoll proponiren? Wäre ich reich, ſo ſpräche ich — 10000 fl. für die Wolluſt, Seydelmann den ganzen Winter an meiner Bühne beſeſſen zu haben — aber, ich bins nicht — und müßte erröthen, Ihnen das zu bieten was ich Ihnen bieten kann, wenn ſich die Züricher Verhältniſſe am glänzendſten geſtalteten — wie es nur durch Sie geſchehen könnte — Fordern Sie — ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, mein Gewinn ſoll keine Faſer in mir leiten, und nur die Frage: können wir das erſchwingen? ſoll meine Antwort beſtimmen. — Sie haben mir ein ſo offenes, unumſchränktes Vertrauen gezeigt, daß ich herz- und gemüthlos ſein müßte, Ihnen mißtrauen zu können, oder Anſtand zu nehmen, dieſes Vertrauen zu erwiedern. — Daß die Augen meines Geiſtes ſcharf genug ſind, um ſonnenklar alle Chancen erkennen zu können, welche die Zukunft unter ſolchen Verhältniſſen mit ſich führt — darf ich Ihnen wohl nicht verſichern. Sie kennen mich genau genug; ich ſage Geiſt: iſt eine Gabe wie Schönheit; wer ſie erhält, ſoll ſich ihrer nicht rühmen, aber er kann nicht umhin zu fühlen, daß er ſie beſitzt. — Alſo, ohne Wortkram — ich ſehe was kommt — aber dennoch iſt mir der Gedanke ſo reizend, mit Ihnen zwei Jahre zuſammen zu wirken, mich an Ihnen wieder auf eine Stufe zu erheben, von der ich ſchon zurückwünschen beginne im Doppelwerden meines Talentes — vereint mit Ihnen, einen kleinen Kreis von Guten um uns zu bilden, Gutes zu geben und zu wirken — dieser Gedanke überwiegt alles Andere in mir, und läßt mich nur wünschen — es möge Ihnen Ernst und wir im Stande sein Sie zu halten — wir bieten freudig die Hand, und bitten wir sie auch zu unserm eigenen Untergang! — Aber theurer Freund — fragen Sie sich auch ernstlich: können Sie es ertragen, unter der Direktion einer Frau zu stehn? — Nicht weil ich das Recht mir anmaßen — aber ich müßte es behaupten, selbst Ihnen gegenüber — und Sie wissen am Besten, was für eine Verehrung ich für Sie in mir nähre — und was Sie für mich stets sein werden. — Mir ist der Gedanke nicht fremd: mit einem kleinen Kreis — gährend — große Dinge zu fördern, ich trage ihn lange mit mir herum — und zwei Menschen wie wir, denke ich, können Manches, was tausend Andere nie zu Stande brächten — und Birch ist wahrlich, wie Sie sagen, Künstler in der Gesinnung, und für unsere Ideen geschaffen! — Aber ich schreibe diesen Brief wie träumend — und denke immer, ich wache nächsten Morgen auf, und [illegible] schreibt mir: ich scherzte, bin zu mir selbst gekommen, und lache mich selber aus, daß ich einen solchen Brief nach Zürich schreiben konnte. —

Wecken Sie mich bald — wecken Sie mich umgehend — denn ich könnte von der Idee, trüge ich sie lange mit mir herum — mondsüchtig werden.

Wir sind zu jedem Opfer bereit — schreiben Sie schnell, [illegible] — Sie sollen Ihren Mann in mir finden.

IV.

Stuttgart, am 19. Dezember 1837.

„Sie haben mir ein so offenes, unumschränktes Vertrauen gezeigt, daß ich herz- und gemüthlos sein müßte, um Ihnen mißtrauen zu können."

So schrieben Sie mir. Und doch schwanken Sie von Zweifel zu Zweifel. Sie glauben an den Ernst meiner Worte und fragen dann wieder, ob ich Sie zum Besten habe? Sie ergreifen meinen Vorschlag mit glühender Freude und fürchten am Ende wohl gar, meine Annäherung könne mit unlautern Plänen gegen Ihre heutige Stellung verbunden sein. —

Was soll ich auf ein so mißtrauisches Vertrauen erwidern?

Absichtlich habe ich die Beantwortung Ihres Briefes verschoben.

Sie werden jetzt zu vollkommener Ruhe gekommen sein und ich —? Ich bitte Sie, meinen Brief, der Sie

„— herausgerissen aus dieser engen Gegenwart —"

noch einmal zu lesen; denn gewiß, ich weiß Ihnen keine andere Antwort zu schreiben.

Wenn Sie „Liebe zur Kunst" den Nerv meines Lebens nennen, wenn Sie mit dieser Liebe „Haß der Kunstgenossen" in Verbindung bringen, wenn Sie daraus die

Uebereinſtimmung unſerer Denk- und Gefühlsweiſe folgern mögen, ſo weiß ich dem Allem nichts entgegenzuſetzen. Ich glaube, Sie haben Recht! Was könnte uns alſo hindern, einen Bund zu ſchließen, der, in Sachen der Kunſt, nur zu den ehrenvollſten Reſultaten zu führen vermöchte?

Sie halten mich für einen Künſtler. Warum nicht auch fü. einen Mann, im vollen Sinne des Worts? Ich kann mir dieſen getrennt vom andern nicht denken. Freilich macht man der Erfahrungen gar mancherlei; aber zum Mißtrauen, zur Furcht herabſtimmende doch nur mit Künſtlern, die keine Männer — und mit Männern, die keine Künſtler ſind. Ich bin nun einmal ſo ſtolz, mich für eine Ausnahme von der traurigen Regel zu halten, und wenn man, bekannt mit meinem bisherigen Leben, daſſelbe einer Muſterung unterwerfen mag, ſo wird man meinen Stolz gerechtfertigt finden.

Wollen Sie es mit mir wagen?

Einer Schwäche habe ich mich anzuklagen. Ich bin nicht tolerant genug gegen ſüße Schurkerei und vollkommen unbrauchbar zur Intrigue. Ich habe nichts gelernt, was mich, irgend einem Intendanten, einem Theaterdirektor empfehlen könnte, wenn er etwas Anderes von mir erwartet als die Erfüllung meiner Pflicht auf dem offenſten, geradeſten Wege.

Ich gehe nun nach Berlin. Jedenfalls iſt das dortige Hoftheater das letzte, das ich, als engagirtes Mitglied, betrete. Gott verzeihe mir, wenn ich frevle: aber, ich fürchte mehr als ich hoffe. Faſt ſcheint es mir, als wäre ich beſtimmt, den traurigen Beweis herauszuſtellen, daß ein Künſtler, im Dunſtkreiſe einer Hofbühne, am übelſten aufgehoben ſei. Da gilt noch etwas Anderes, als Talent, Fleiß, Ehrlichkeit und verträgliche, beſcheidene Geſinnung. Die knechtliche Demuth iſt es, die den Komödianten empfiehlt und ihn zum Meiſter des Kunſtterrains erhebt! Der Hauch ſchon des wahrhaften Künſtlers iſt — „Demagogie.“

Trauen Sie mir noch nicht?

Ich bin der zahmſte Menſch, dem — Menſchen gegenüber, und wer mir vertraut, mag ruhig ſchlafen.

Ich würde in Verbindung mit Ihnen treten, um dadurch der Sache zu dienen, die unſers beiderſeitigen Lebens Arbeit ausmacht. Ich will Ihnen mein Talent, meine Luſt, meinen Eifer, meinen redlichen Willen zur Benutzung überlaſſen und Sie ſollen deshalb kein Opfer bringen. Geben Sie mir — ich ſpreche ſo mit Ihnen, weil ich wirklich die Befürchtung hege, daß ich auch Berlin finden könnte, wie Caſſel, Darmſtadt und Stuttgart — geben Sie mir eine monatliche Gage, wie Sie ſie mir geben können und nach den erſten vier Wochen meines jedesmaligen Winterengagements ein Benefiz und eines am Schluſſe deſſelben.

Dann können wir „den großartigen Gedanken einer gaſtirenden kleinen Truppe“ zur Ausführung bringen und „Manches möglich machen, was 20,000 Andere in Menſchenaltern nicht zu Stande brächten.“

„Zeig' erſt die That!
Selbſt folgt der Ruhm.“

Nun? habe ich wieder offenherzig geſprochen?

Die auf der Oberfläche herumkrabbelnde Welt ſchilt mich „verſchloſſen, kalt und klug.“ Ja, wenn Vertrauen eine Perle für die — Säue wäre. Pardon!

Ihr Herr Gemahl wollte mir ſchreiben, aber — er hat es eben bleiben laſſen. Ich grüße ihn herzlich! Wie geht's Ihrer verehrten Schweſter? Hoffentlich iſt ſie wieder geneſen! Ich bitte, auch ihr mich zu empfehlen!

Jetzt aber ſchreiben Sie, künſtleriſche Seele, Ihrem Geiſtes- und Gemüthsverwandten und gedenken Sie in den Freuden der Weihnachtstage und des neuen Jahres

Ihres Freundes

Seydelmann.

V.

Stuttgart, am 3. Januar 1838.

Geſundheit, Muth, Glück und recht viel herzinniges Lachen: Dieß, liebe Freundin, iſt's, was ich Ihnen und all' den verehrten Ihrigen von Grund der Seele zum Neuen Jahre wünſche!

Wie geht es der herzguten, vortrefflichen Schweſter?

Schönlein's Weltruhm würde uns Allen noch einmal ſo hell und freundlich ſtrahlen, wenn ſein Eigner nicht mehr erſchiene, ihn an Einem von Ihrer Familie zu vergrößern!

Daß Ihres Herren Gemahls „ſtarke Schultern“ ungewohnte Laſten zu tragen haben, glaube ich gern, da das ganze, liebe Theatergeſchäft nun größtentheils ſeiner Sorge anvertraut iſt.

Sagen Sie mir um Gotteswillen, was wird man, wenn man nur einige Jahre hinter den Couliſſen zugebracht hat? — Dieſer Frage Beantwortung geht nun Ihr biederer, achtungswürdiger Mann auch entgegen und wie viel Geldgewinn wird nöthig ſein, um den Verluſt an Vertrauen und Liebe zum Menſchen nur einigermaßen zu decken! Darum erſcheint mir das Leben eines armen alten Schauſpielers, oder Schauſpieldirecktors, als das ſchrecklichſte! „O hinweg! auf dieſem Wege liegt Wahnſinn.“

Ich bereite nun meine Abreiſe vor. Inzwiſchen habe ich mit dem Ihnen bekannten Grafen Leutrum einen ſehr kurzen, aber nachwirkenden Auftritt gehabt. Der lügenhaften Berichte, von ſerviler Hand in die Welt geſchickt, werden genug zu Ihrer Kenntniß kommen. Laſſen Sie ſich nicht beirren; auch ich werde reden. Bis dorthin ſehe ich dem Erfolge meiner Klage gegen den Hoftheater-Intendanten entgegen. Ihre verehrten Angehörigen kennen die Sache und ſagen, wie mein Anwald: „Eine Magd könne meinen Prozeß gewinnen.“ Wollen ſehen!

In Bezug nun auf unſere Hauptfrage muß ich immer auf mein erſtes Schreiden zurückkommen: Gewiß, gewiß iſt mir's Ernſt, allen Hoftheatern zu entſagen und nicht Höfling, ſondern nur Künſtler zu ſein. Mich wundert nur, wie ich dieſen Täuſchungen ſo lange nachgeben konnte! Thörichtere Hoffnungen habe ich wohl nie gehegt.

Nach Berlin muß ich jetzt gehen. Ich kann mich, ohne das fürchterlichſte Geſchrei hinter mir erhoben zu hören — dieſem letzten Verſuche nicht entziehen. Er wird ausfallen, wie die bisherigen Drei. Aber ſo lange dauern wird er nicht.

Ihr Anerbieten nehme ich an, ſobald ich Berlin auch gefunden habe wie Kaſſel, Darmſtadt und Stuttgart; und dürfte ich es, dem abgeſchloſſenen Contracte gegenüber, wagen: liebſte Freundin, ich käme gleich zu Ihnen, und mit freudigem Herzen!!! Bis zum September, October d. J. wird ſich das Alles gemacht haben. Jetzt Gaſtrollen bei Ihnen zu ſpielen, dürfte unſerem beiderſeitigen Intereſſe zuwider ſein. Komme ich aber im October, dann komme ich friſch der Erinnerung, die man an mich hat, entgegen und die Sache gewinnt ihren ungeſtörten Fluß! Dann trachten Sie, die Schweizer Bühnen von Belang unter Ihren Namen zu bringen, und bauen Sie auf meine treue Geſinnung und Hülfe! Dann wird es uns mit Gott gelingen, unſer Bemühen der Kunſtgeſchichte zu überliefern und Ihre vortreffliche, liebe Schweſter wird ſich am Gelingen erfreuen!

Ich bin mit dem, was Sie mir geboten, vollkommen zufrieden! Und Sie ſollen es mit mir ſein!

Aber: Schweigen bis dahin! Die Welt darf von unſerm Plane, ſoll er nicht gleich erſtickt werden, nichts vorſchnell erfahren.

Vertrauen Sie mir!

Ich bin mit aufrichtiger, inniger Anhänglichkeit Ihr, und Ihrer guten Abſichten treu ergebener

Carl Seydelmann.

Die große, immer wachſende Anerkennung, welche Seydelmann in Berlin fand, das ſich ihm aufdrängende Gefühl, daß er doch hier ein Publikum gefunden, welches ihn nach dem ganzen Umfange ſeines Werthes zu würdigen wiſſe, der Verkehr endlich mit ſo vielen intelligenten Männern, Alles dies machte ihm den Aufenthalt in Berlin, trotz ſo mancher unerfüllter Wünſche und trotz des Hinblicks auf manche troſtloſe Zuſtände der Bühne, doch ſehr lieb und werth. Wir ſehn daher in Seydelmann auch ſpäter nicht mehr den Wunſch rege, Berlin mit einem andern Orte, namentlich mit einem Engagement in der Schweiz, zu vertauſchen. Wir finden dieſe Stimmung denn auch in einem Briefe Seydelmann's aus Berlin an Mad. Birch vom 4. November 1842 wieder beſtätigt. Auch dieſer wird als zum erſten Mal hier veröffentlicht ſehr willkommen ſein.

VI.

Berlin, am 21. November 1842.

Wohlgeborne, ſehr geehrte Frau!

Sie legen glühende Kohlen auf mein ohnehin heiſſes Haupt und mehren meine Schaam.

Ich weiß, es iſt Ihnen dieß Bekenntniß genug. —

Sie wünſchen, daß ich, im nächſten Jahre, Komödie bei Ihnen ſpielen möge. Wie gern thäte ich das! Hab' ich Zürich doch ſo lieb, und daß ich Sie, verehrte Frau, gern — gern wiederſähe, glauben Sie gewiß. Noch kann ich aber nicht erfahren, wie es mit den Urlaubsertheilungen pro 1843 werden wird. Ich zweiſle, ob es Herr von Küſtner ſelbſt ſchon weiß. Wir müſſen uns alſo gedulden.

Welchen Monat halten Sie denn für den beſten zum Gaſtſpiel? Auf wie viel Rollen würd' ich beſtimmt zu rechnen haben, und wie würden wir den Mammon theilen? Bedenken Sie dabei nur hübſch Ihren Vortheil! Ich weiß, Sie ſind künſtleriſch geſinnt — aber, ich bin es auch!

Wo ich nur Gelegenheit fand, hab' ich mich erkundigt, wie es Ihnen geht. Immer hört' ich Gutes und war herzlich erfreut. Wenn ich nun Ihr Mitglied geworden wäre: würd' es auch mir gut gegangen ſein? „Ja!“ Und ich fühl' ein Echo in der Bruſt für dieſes Ja. — Lächeln Sie nicht ungläubig, wenn ich Ihnen ſage, daß ich Ihnen innig ergeben bin! Sie ſind eine gute, liebe Frau, rüſtig im Wollen und im Wirken und ausgezeichnet durch Talent und Bildung vor Tauſenden Ihres Geſchlechts. So habe ich Sie ſtets geſehen; ſo geht alſo meine Erinnerung an Sie mit der freudigſten Achtung Hand in Hand! Und ſo wird es bleiben, ob ich auch ſehr faul im Briefeſchreiben bin.

(Geſchrei von vielen Seiten: Das weiß Gott!)

Wir, Königliche, ſind endlich dabei, Ihre „Eliſabeth“ zu ſtudiren. Seit vielen Wochen prangt ſie in der Reihe von Stücken, deren Darſtellung vorbereitet wird. Frl. Ch. v. Hgn. hatte bis jetzt mit der „Kunſt, zu gefallen“(?) zu thun. So heißt nemlich ein (Schmutz-) Luſtſpiel des überrheiniſchen Mr. Bayard, welches C. Blum für ſeinen Liebling frei bearbeitet hat. Dieſer Liebling ſteckt hier in kurzen Hoſen und benimmt ſich nebenbei wie ein Ausbund von Leichtſinn, Schelmerei und Lügenhaftigkeit und ſonſtiger „Genialität,“ und gewinnt dadurch die Leute. Was für welche —? wurde von der Kunſtverwaltung nicht gefragt, ſonſt dürfte man ſie, ohne Zagen, an die Spitze einer Winkelwirthſchaft degradiren. Die Voſſiſche Ztg. hat das ziemlich freie Opus ſehr beſtimmt zurückgewieſen, obgleich die Darſtellung eine ſehr beklatſchte geweſen iſt. Das Blum'ſche Frei-Korps ſpielte mit. —

„Camoens,“ von Halm; „Erich, der Geizhals,“ von Holtei (der ſeit einem Monat wieder in Berlin iſt und hier überwintern will) und „Othello“ ſtehen nun und wollen Einlaß. Gewiß würde „Eliſabeth“ den Vortritt haben, bliebe Franz Grua „Eduard Courtney“ hier; der aber wartet nur den Fruchtfall ſeiner Gattin ab, um dann auf vierzehn Tage nach Darmſtadt zu reiſen und ſeinen alten Jugendfreunden Etwas vorzuſpielen. Herr von Küſtner iſt darüber in angemeſſenſter Verzweiflung, allein — Franz Grua reiſt. Unter uns: der neue General-Intendant geſteht ſchon ein, daß der hieſige Regentenſtab ein wenig heißer brenne, als der weiland Heſſiſche und Münchneriſche. Kennen Sie, verehrte Frau, Berlin? „Oui. Sehr!“

Mir gefällt es hier. Das Couliſſenleben iſt überall des Teufels und auf ein Bischen mehr oder weniger Feuerluſt kommt es dabei wahrhaftig nicht an; auch wird man die Hölle gewohnt. Außerhalb dieſes tollen Treibens hat man aber in Berlin, was im lieben, großen Deutſchland nicht noch oft zu finden iſt: eine tüchtige Anzahl ausgezeichneter Menſchen, deren Hauch den trüben Dunſtkreis friſch durchzieht. Haben wir hier keine Berge, haben wir doch Geiſt. Was helfen himmelhohe Wände einem Maulwurf?

Herwegh iſt ſeit ein paar Wochen hier. Arnold Ruge führte mir ihn zu. Wer ſähe dieſem tief in ſich gekehrten — faſt ſchüchternen Blicke, dieſem beſcheiden-ſchweigſamen Munde — vom ſchönen, weichen, ſchwarzen Barte wie gehütet und verſchloſſen —, dieſem zarten, mädchenhaften Gliederbau den heldenkühnen Aufruf an die Völker an? Sein ganzes Erſcheinen tönt wie ein Nachtigallenliebeslied und doch wohnen ſtarke, ſcharfe Speere in der zarten Bruſt. — Herwegh hält ſich hier vom literariſch-lauten Markte ſehr zurück; wahrſcheinlich fühlt er ſeinen ſtillen Gottesdienſt durch ihn entweiht; er opfert am Altar der Liebe: Die Tochter eines Hoflief'ranten Siegmund nennt man ſeine Braut. „Siegmund!“ Ein Name voller Attraction und wie gemacht für einen Sänger.

Julius Moſen aus Dresden iſt auch hier, um ſeinen „Bernhard von Weimar“ zur Darſtellung zu empfehlen.

Ein Baritoniſt Piſchek aus Frkft. a. M. ſingt ſehr ſüß und Fanny Elßler kitzelt mit den Zehen unſre ganze Reſidenz.

„Gardiner“ beſchäftigt mich zunächſt. Sie haben mir, verehrte Freundin, die Rolle dieſes herrlichen Pfaffen gleich Anfangs zugedacht; ſie gefällt mir auch, wie das ganze Stück, dem eine warme Theilnahme nicht entgehen kann und ich freue mich auf die Darſtellung! Daß ich redlich bemüht bin, Ihre Intentionen zu erfaſſen und ſie möglichſt wirkſam aus dem Prieſterrocke hervorglänzen zu laſſen, werden Sie glauben. So ſei denn Gott mit uns Allen und erhalte mir Ihr freundſchaftliches Wohlwollen, das ſtets verdienen wird

Ihr Ihnen von ganzem Herzen ergebener

Seydelmann.

Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen.

Königliches Hoftheater.

Im Opernhauſe: Freitag, den 26. März d. J., Goethe's Fauſt. —
Von Melchior Meyr.

Wir gehören nicht zu denen, die der Meinung ſind, der Goethe'ſche Fauſt ſollte überhaupt nicht auf die Bühne kommen, weil dadurch der eigentliche poetiſche Zauber der Tragödie verwiſcht würde. Nach unſerm Gefühl bewährt ſich der Fauſt auch auf der Bühne als die wirkſamſte dramatiſche Dichtung Goethe's und vielleicht als die einzige, die wahrhaft tragiſche Eindrücke hinterläßt. Soll ſie freilich auf die Zuſchauer ihre ganze Macht ausüben, ſo muß ſie in allen Theilen nach ihrem wahren Geiſt und Charakter dargeſtellt werden; und dieß wird unter den jetzigen Verhältniſſen in Deutſchland ſchwerlich zu erwarten ſeyn. In dem durch und durch poetiſchen und vergeiſtigten Stück müſſen auch die geringern Rollen mit Kunſt und Feinheit geſpielt werden; wo gäbe es aber gegenwärtig eine Bühne, an welcher auch die Schauſpieler untergeordneten Ranges geſchult genug wären, ihren Platz im Ganzen gehörig auszufüllen und das Drama künſtleriſch abrunden zu helfen? Dann ſetzt die befriedigende Darſtellung der drei Hauptcharaktere — Fauſt, Gretchen und Mephiſtopheles — ein höchſt ungewöhnliches Maaß von Begabung, von geiſtiger und künſtleriſcher Bildung voraus. Für die Rolle Gretchens können ſich noch am eheſten Schauſpielerinnen finden, die dem Bilde, das wir uns von dieſer Geſtalt machen, nahe kommen oder wenigſtens die Rolle ſo durchführen, daß wir ihre Individualität gelten laſſen und auf die Verwirklichung des Ideals verzichten. Schwieriger iſt Mephiſtopheles zu ſpielen, und am allerſchwierigſten Fauſt ſelber.

Der Goethe'ſche Fauſt iſt nicht der Fauſt der Volksſage. Der Dichter, ergriffen von dem Grundgedanken der Sage, wollte denſelben auf ſeine Weiſe darſtellen und ſchuf einen Fauſt, der nur in einigen äußern Zügen der Reformationszeit angehört, ſeinem wahren Weſen nach aber ein Sohn des achtzehnten Jahrhunderts und ein Spiegelbild des Dichters ſelber iſt. Jene eigenthümliche derbe Kühnheit und poſitive Antichriſtlichkeit des alten Fauſt konnte und wollte der Dichter nicht wieder vorführen; er gab ihm dafür das Titaniſche ſeines eignen Weſens und dazu die Bildung, die Erfahrung, den Adel und die Feinheit ſeines Geiſtes und Gemüthes, wie es ſeine poetiſche Abſicht mit ſich brachte. Der Schauſpieler hat nun die Aufgabe, einen Mann darzuſtellen, in welchem Größe und Zartheit, Stärke und Weichheit vereinigt ſind; der offen iſt für das Edle und Große, für das Süßeſte und Holdeſte im Leben, aber nie die Würde des gewaltigen Geiſtes verläugnet, der ihm von Anfang an gegeben iſt. Dazu wird vor allem hohe Kunſt und Bildung erfordert, dann aber auch eine ſtattliche Figur und namentlich ein klangvolles Organ, damit der Schauſpieler auch in verhältnißmäßig ruhiger Recitation bedeutend erſcheine und nicht nöthig habe zu ſchreien, um nicht matt zu ſeyn. Fauſt muß namentlich auch als Liebhaber überlegenen Geiſt mit Leidenſchaft vereinigen; er darf nicht in Zärtlichkeit aufgehen, er muß von dem Reiz Gretchens innig gerührt ſeyn, aber man muß durchfühlen können, daß er im Grunde doch nur mit ihr ſpielt, daß ihn kein wahrer Ernſt an ſie feſſelt. Der große Charakter, die Geiſtigkeit des Helden muß von Anfang bis zu Ende feſtgehalten werden; ſie muß der Grundton ſeines Weſens ſeyn und die verſchiedenen Stimmungen des Gemüths müſſen natürlich mit ihr verbunden erſcheinen.

Mephiſtopheles iſt, wie es im Prolog heißt, unter den Geiſtern, die verneinen, der Schalk. Mit ſeiner diaboliſchen Natur gepaart iſt der überlegenſte Verſtand, mit dem er die Schwächen der Menſchen ſchadenfroh unterſtützt, um die Betrogenen dem Untergang entgegenzuführen. Die Art, wie er dieſer ſeiner Natur genügt, iſt aber im genialen Sinne fein und humoriſtiſch; er ſtellt ſich nicht häßlich dar und wo er es zu thun ſcheint, zeigt er vielmehr den Humor des Häßlichen; er hat nichts Abſtoßendes für uns und flößt eigentlich auch keinen Schrecken ein; in der Regel auf ſeine Weiſe ergötzlich, fordert er nur hie und da durch ſeine Worte unmittelbar ernſte Empfindungen heraus. Hat er doch auch meiſtens Recht in ſeiner Kritik, wenn auch einſeitig; ſchlägt er doch auch mit der Macht der Wahrheit! Mephiſtopheles iſt in der That ein Kavalier und Weltmann, er trägt ſeine Teufelsnatur nicht unnöthig zur Schau, ſondern verbirgt ſie und gibt ſeinen verführenden Worten das Gepräge der Vernunſt. So muß er nun auch dargeſtellt werden; mit überlegenſtem Verſtand und Humor, mit der Würde dieſes Verſtandes, mit der Würde der Freiheit von Schwächen und der Macht über Menſchenherzen. Er muß immer voller Haltung, in ſeiner Weiſe zierlich und cultivirt ſeyn. Daraus folgt, daß er auch nicht in häßlicher Teufelsmaske erſcheinen darf, daß die Maske, die der Künſtler ſich geben mag, charakteriſtiſch ausgeprägt ſeyn, aber die menſchliche Bildung nicht eigentlich verlaſſen darf. Gerade dadurch wird aber die Rolle ſo ſchwierig; der Künſtler, der auf die Teufelsmaske verzichtet, muß den Teufel um ſo mehr durch den Ernſt des Spiels fühlbar machen; die diaboliſchen Worte, die ihm der Dichter in den Mund legt, müſſen ihm gründlichſt von Herzen gehen.

Gretchen iſt vielleicht die wunderbarſte poetiſche Geſtalt des Dichters, deſſen

Größe, wie man mit Recht bemerkt hat, vorzugsweiſe in Schilderung weiblicher Charaktere beſtand. Unſchuld, klare Friſche, Naivität, herzliche Güte und hingebende Innigkeit ſind in ihr zu bezaubernder Einheit verbunden. Im Himmel des Glücks, in der tiefſten Verzweiflung, in der Nacht des Wahnſinns behält ſie die rührende Schönheit, in glühender Leidenſchaft die naive Lieblichkeit ihres Weſens. Die Darſtellerin dieſer Rolle hat vor allem darauf zu ſehen, daß ſie nicht eine Eigenſchaft der Heldin auf Koſten der andern hervorhebe und nicht z. B. von Anfang an auf leidenſchaftliche Innigkeit den Accent lege, wodurch eben der Innigkeit Gretchens der wahre Zauber genommen, weil die lebendige Verbindung mit dem Naiven und Friſchen in ihrer Natur aufgehoben würde. Überhaupt muß ſie ſich in einem gewiſſen freien Maaß halten, mit ihrer Leidenſchaft nicht entfernt ſchwer werden und Anſprüche machen, ſondern der Glut des Herzens einen verklärten Ausdruck zu geben wiſſen. Die Leidenſchaft darf der klaren Schönheit, aber auch dieſe der Leidenſchaft keinen Abbruch thun: beide müſſen zu lebendiger Harmonie verbunden ſeyn. — —

Man giebt zu, daß dieß Forderungen ſind, deren Erfüllung eine nicht gewöhnliche Begabtheit und Ausbildung in Geiſt und Kunſt vorausſetzt. Die Theorie hat aber Ideale aufzuſtellen, damit die Praxis ihnen nacheifere, ſoweit ſie dieß vermag. Im Leben können wir die mehr oder weniger gelungenen Annäherungen mit Dank aufnehmen, dürfen aber freilich nicht unterlaſſen, bei aller Anerkennung des Geleiſteten, immer wieder auf das Ideal hinzuweiſen.

In der Aufführung am 26. März gab Hr. Grua, wie gewöhnlich, den Fauſt. Geſtehen wir gleich, daß wir wünſchen, es möchte ſich einmal ein andrer Künſtler in dieſer Rolle verſuchen oder die Intendanz möchte, wenn ſich an der hieſigen Bühne keiner dazu findet, für dieſe und verwandte Rollen einen Schauſpieler zu gewinnen ſuchen. Hr. Grua, der in Parthien, die ſeiner Perſönlichkeit entſprechen, ſehr Anerkennenswerthes leiſtet, iſt der Rolle des Fauſt nicht gewachſen. In den erſten Scenen gab er dem Helden eine gewiſſe Mattigkeit und Blaſirtheit, die ihm durchaus nicht gemäß iſt, oder fuhr mit einer Heftigkeit auf, die der Würde eines ſtarken Charakters widerſpricht. Im Geſpräch mit Wagner und Mephiſtopheles zeigte er keineswegs die nöthige geiſtige Überlegenheit. Beſſer war er in entſchieden leidenſchaftlichen Momenten und als Liebhaber, allein auch hier kam die Eigenthümlichkeit Fauſt's nicht zu ihrem Rechte. Wir ſahen nicht Fauſt als Liebenden, ſondern den bloßen Liebenden, wodurch aber nicht nur Fauſt, ſondern auch Gretchen verlor. Denn daß dieſe nicht einem bloßen Liebhaber, ſondern dem Fauſt ſich hingibt, einem Manne, den ſie in dem Liede „Meine Ruh iſt hin" in ſeinen unwiderſtehlichen Eigenſchaften ſchildert, dieß läßt ſie ſelbſt bedeutender erſcheinen und giebt ihrem Verhältniß und dem daraus entſpringenden Leid die tragiſche Würde, die ein bloßes Liebesverhältniß nicht in Anſpruch nehmen kann. — Daß Hr. Grua in dem Monolog, der uns Fauſt in ſeiner edelſten Erhebung zeigen und die Gegenſätze ſeines Weſens gewaltig markiren ſoll, ſeiner Aufgabe nicht Genüge that, glaubt man ohne

Verſicherung; in den beiden letzten Scenen war dieß mehr der Fall, doch ließ er auch hier das höhere Gepräge des Helden vermiſſen.

Hr. Hoppé, der den Mephiſtopheles gab, bewährte auch in dieſer Rolle ſein bedeutendes Talent, hatte ſie aber anders aufgefaßt, als wir es für richtig halten können. Er trat zunächſt mit einer Teufelsmaske auf — einer Maske, die, todtenhaft grau gefärbt, nicht poetiſchen Schauer einflößte, auch nicht humoriſtiſch wirkte, ſondern nur häßlich und widerlich erſchien. Wie hätte aber ein ſo gräuliches Zerrbild von dem Schüler für den Doctor, von den luſtigen Geſellen in Auerbachs Keller, von Martha und Gretchen für einen Kavalier gehalten werden können? Wie konnte Fauſt Gretchen, die von Mephiſtopheles ſich nach und nach angewidert und geängſtigt fühlt, einen „ahnungsvollen Engel“ nennen, da wo nichts zu ahnen, ſondern alles mit Händen zu greifen iſt? Wäre Mephiſtopheles in dieſer Maske mit Fauſt durch die Welt gegangen, ſo wären die meiſten Scenen der Tragödie unmöglich geweſen, ſeine Verführungszwecke wären dem aufrichtigen Teufel allenthalben mißlungen. Dann gab Hr. Hoppé der Rolle einen poſſenhaften Charakter. Allein wie hinlänglich gezeigt — Mephiſtopheles iſt kein Teufel, der die Zuſchauer lachen macht, indem er ſich ſelber Preis gibt; er iſt der Schalk auf Koſten Anderer, welche bloßzuſtellen ſein Zweck, ſeine Luſt iſt. Dürfte er nun die Hände ſchlenkern, den Leib ſchlangenhaft winden, haſtig und fahrig auf- und abgehen und die Worte mit der Nonchalance der Oberflächlichkeit hinwerfen, wie Hr. Hoppé gethan? Der Meiſter, der Sieger — und dieß iſt Mephiſtopheles im erſten Theil des Fauſt — muß ſich eine Haltung geben, wie ſie dem Sieger geziemt: Geberden, die auch nur entfernt an den Hanswurſt erinnern, widerſprechen ſeiner Stellung in der Tragödie und vernichten die Eigenthümlichkeit ſeines Charakters. — Wir heben dieſe Mißgriffe um ſo entſchiedener hervor, als Hr. Hoppé wohl der Mann wäre, den Mephiſtopheles richtig zu geben, wenn er ihn nur richtig auffaſſen lernte. In Momenten, wo der humoriſtiſche Übermuth beſonders deutlich vom Dichter markirt iſt, ſpielte er ſehr wirkſam, was vom Publikum auch anerkannt wurde. Wenn er ſich entſchließen wollte, die Rolle im Sinne der Dichtung aufzufaſſen, ſo müßte er auch in dieſen Momenten (Scene mit dem Schüler, Flohlied, Bericht, wie der erſte Schmuck abhanden gekommen) allerdings noch mehr Mäßigung zeigen und einiges Schnurrige weglaſſen; aber er dürfte überzeugt ſeyn, daß ein Mephiſtopheles, der in den komiſchen Auftritten ſeinen Übermuth und Hohn mehr im Ausdruck der Stimme kund gäbe als in äußerlich poſſenhaften Manieren, in den Scenen mit Fauſt aber in der Würde des machtvollen Geiſtes ſich hielte, einen bei weitem größern und reinern Eindruck machen würde, nicht nur auf die Kenner, ſondern auf die ganze Zuſchauerſchaft.

Am meiſten befriedigte uns Mlle. Stich in der Rolle Gretchens. Sie ſpielte mit warmer, inniger Empfindung und riß zum Antheil hin, wenn man auch in der Gartenſcene mehr Haltung in der Liebesleidenſchaft und im ganzen Auftreten mehr

Friſche und Leichtigkeit hätte wünſchen können. Den „König von Thule“ und „Meine Ruh iſt hin“ trug ſie ſehr gut vor. In dem Monolog vor dem Muttergottesbilde wäre der unterdrückte Laut eines zerbrochenen, zu heimlichem Gebet angſtvoll getriebenen Herzens beſſer geweſen, als leidenſchaftliche Deklamation, wogegen wir in dem letzten Ausruf an der Seite des ſterbenden Valentin mehr den Schrei des Jammers hätten hören mögen. In der Kerkerſcene that ſie nach ihren Kräften das Mögliche und verdiente den Beifall, der ihr zu Theil wurde.

Von den Übrigen gab Mad. Valentini die Martha anerkennenswerth. Hr. Rüthling war als Wagner in Kleidung, Sprache und Geberden nicht Pedant genug. Hr. Hendrichs ſpielte den Valentin mit Nachdruck und Wärme, doch würde die Rolle noch gewinnen, wenn er in Action und Deklamation etwas mehr Mäßigung und gehaltene Kraft zeigen wollte. Hr. Wauer war ein vortrefflicher Siebel und Hr. Schneider ein wackrer Froſch, nur daß er ſich verleiten ließ, das „Ich krieg' ihn ſchon“ in einem gewiſſen läppiſch gedehnten Tone zu ſagen, der nun einmal im Fauſt nicht angeht. Hr. Wiehl gab ſich in der für einen Mann ſchwierigen und und nicht ſehr dankbaren Rolle der Hexe ſichtlich Mühe, kam aber doch nicht in den rechten Klang hinein und hätte namentlich die unſinnigen Formeln mit mehr Ernſt und ſalbungsvoller Wichtigkeit vortragen ſollen. Hr. Bethge hatte die Parthie des böſen Geiſtes nicht richtig aufgefaßt; er hätte dem unglücklichen Gretchen die Worte, die nur ſie hören darf, in gedämpftem, hohlem Geiſterton zurufen müſſen und deklamirte ſie, wie ein menſchlicher Strafprediger! Wir machen ihn darauf aufmerkſam, daß man hier das Beſſere nur zu wollen braucht, um es zu können.

Zum Schluß noch ein kurzes Wort. Unter allen unnützen Dingen ſcheint uns eine Theaterrecenſion, die nicht mit der Sprache herausgeht, die Darſtellenden ſchonen und ihre Fehler vertuſchen will, das allerunnützeſte; auf der andern Seite kann aber der Schauſpieler verlangen, daß ſeine Leiſtung anerkannt, ſein Streben geehrt und unterſtützt werde. Es müßte ſchlimm zugehen, wenn man aus den Beſprechungen, die wir in dieſen Jahrbüchern fortzuſetzen gedenken, nicht ſollte abnehmen können, daß wir die eine wie die andre Aufgabe der Kritik vor Augen haben. Wir werden die erkannten Mängel der Darſtellung ſtets offen als ſolche bezeichnen und unſer Urtheil, wo es irgend erforderlich iſt, mit Gründen belegen: unſre hauptſächliche Abſicht wird aber ſeyn, das wirklich verdienſtliche Spiel hervorzuheben und dem ſtrebenden Künſtler mit Vorſchlägen nach Kräften entgegenzukommen. Dieß iſts, was wir verſprechen. Im Übrigen glauben wir, es ſey die höchſte Zeit, von den Perſonen endlich zur Sache zu kommen und ihr einmal die Ehre zu geben, die ihr gebührt,

Im Schauſpielhauſe: *La Calomnie*, Comédie en 5 actes et en prose du théatre francais, par Scribe, und ihre Darſtellung durch die franzöſiſche Geſellſchaft in Berlin, von H. Th. Rötſcher.

In der Calomnie zeigt ſich Scribe wirklich als ein Künſtler. Es iſt ein Stück von feinem franzöſiſchen Geiſte, das zugleich mit ſeiner Wurzel in ein bewegtes politiſches Leben hineinragt und aus ihm ſeine Nahrung zieht, nicht durch einzelne aufgeheftete Phraſen mit politiſchem Leben koquettirt. Im Luſtſpiel zeigt ſich der große Vorſprung, welchen die Franzoſen vor den Deutſchen voraushaben, indem ſie aus den Wellen eines reichbewegten politiſchen Lebens ſchöpfen können. Wollten die Deutſchen ein nationales Luſtſpiel ſchreiben, ſo müßten ſie die Konflikte, in welche die einer freien Entwickelung widerſtrebenden Einrichtungen des Polizeyſtaates mit dem ſich demſelben entwindenden Geiſte gerathen müſſen und gerathen, komiſch behandeln, d. h. die Verkehrtheiten, in welche die Vernunft und Freiheit durch ſcharf zugeſpitzte Kolliſionen mit der Polizeygewalt verwickelt werden, herauswenden und humoriſtiſch auflöſen. Der Sieg der Vernunft wäre dann ein indirekter, indem wir über die Kontraſte lachen, die der Dichter auf die Spitze getrieben, um dadurch die Lächerlichkeiten, welche ſich aus dem bis zur äußerſten Konſequenz verfolgten Principe ergeben, heraustreten zu laſſen. Aber freilich würde die Zulaſſung ſolchen Luſtſpiels ſelbſt ſchon eine Conceſſion ſein, welche kaum zu erwarten ſteht. Der Quell dieſer Komödie iſt unverſieglich, indem ſich fort und fort Verhältniſſe des ſocialen und politiſchen Lebens herausſtellen, welche mit dem weiter gereiften Geiſt des Fortſchritts in grellem Widerſpruch ſtehen werden und die daher inſofern Stoff für die Komödie darbieten, als dieſe den Gegenſatz, den die Intelligenz zwar überwunden hat, der aber in der Wirklichkeit immer noch als eine faktiſche Macht erſcheint, der Lächerlichkeit Preis gibt und ſo indirekt die Vernunft triumphiren läßt. Jeder derartige Stoff hat aber auch natürlich ſeine ſehr ernſte, tragiſche Seite. Er wird nämlich tragiſch behandelt, wenn der Dichter den Widerſpruch entweder ſo löſt, daß der unterliegende Theil durch die Größe und Geiſteskraft, die er in ſeinem Untergange beweiſt, die tiefe Berechtigung des von ihm vertretenen Princips bewährt und ſo prophetiſch auf den endlichen Sieg deſſelben auch in der Wirklichkeit hinausdeutet, oder daß er auch in der dramatiſchen Entwicklung das höhere Princip durch einen direkten Sieg triumphiren läßt. Komiſch wird dagegen der Stoff behandelt, wenn der Dichter den Widerſpruch eines faktiſchen Zuſtandes mit der über ihn ſchon hinaus gegangenen Vernunft im Kampfe darſtellt und zwar indem er den erſteren nöthigt, ſeine Lächerlichkeit bloszuſtellen und ſich ſo ſelbſt zu vernichten. In dieſem Sinne kann jedes Volk und jede Zeit ihre Komödie haben. Was einem Volke aber gar nicht mehr Objekt, worüber es faktiſch hinaus iſt, das kann natürlich auch kein Stoff mehr für die Komödie bei ihm ſein. Die

Franzoſen und Engländer könnten z. B. die mannigfaligen Verwicklungen der Cenſur mit der Vernunft und Freiheit nicht als Gegenſtand der Komödie behandeln, weil ſie dieſen Zuſtand gar nicht mehr haben: ſie könnten alſo auch über die komiſchen Konſequenzen, über die Lächerlichkeiten, welche ſich aus dieſem Kampfe ergeben, nicht lachen, weil ihnen der Zuſtand ſelbſt ein völlig jenſeitiger iſt. Die Deutſchen dagegen würden bei einer Komödie, welche dieſen Stoff behandelte, mit voller Seele ſein, weil ſie in den komiſchen Kontraſten und in den Lächerlichkeiten, zu welchen die Cenſur benutzt würde, eine Genugthuung und eine Art Befreiung von ihrem faktiſchen Zuſtande empfänden. Wo ein Conflikt gar keine Gegenwart mehr hat, da kann er auch dramatiſch dargeſtellt, nicht wirken.

Nach dieſer Abſchweifung kehren wir zu Scribe's trefflicher Komödie, la Calomnie, zurück. Der Dichter zeigt uns hier die gewaltig wirkende Macht jener Verläumdung, welche aus den unſcheinbarſten Quellen aufſteigend, zu einem Strome anwächſt, deſſen Wogen über den Kopf des Einzelnen zuſammenſchlagen. Hier befindet ſich der Dichter auf einem allgemeinen Boden, er zeichnet uns Zuſtände und Erſcheinungen der Geſellſchaft, welche immer wiederkehren und gerade bei den lebhafteſten und civiliſirteſten Nationen am meiſten zu Hauſe ſind. In dieſer, aus einem Hauch zum Sturm anwachſenden Verläumdung wirkt gewiſſermaßen die mythenbildende Thätigkeit früherer Jahrhunderte fort, in welchen ſich die Geſchichte von der Sage noch nicht geſchieden hatte. Die durch die Geſchichte verdrängte mythenbildende Thätigkeit hat ſich in der proſaiſchen Geſtalt der geheimnißvoll wirkenden Macht der aus einem Nichts ſich rieſenhaft erhebenden Verläumdung in die Geſellſchaft geſchlichen. Die Poeſie der Mythe iſt alſo erloſchen und die Proſa der Verläumdung als ihr unerquickliches Reſiduum geblieben. Die mit Bewußtſein geſponnene Verläumdung, welche durch die Lüge gefliſſentlich den guten Ruf eines Individuums zu untergraben beabſichtigt, ihre Pläne künſtlich anlegt, wäre nicht eigentlich Objekt der Komödie. Über die aus Bosheit, Gewinnſucht oder anderen unlauteren Motiven entſpringende, ſyſtematiſch verfolgte Verläumdung eines Menſchen können wir nicht lachen; nur der Rückſchlag auf das verläumdende Subjekt ſelbſt würde uns erfreuen, aber hier wäre vielmehr der moraliſche Menſch intereſſirt, als unſer künſtleriſcher Sinn befriedigt. Jene unſichtbar fortwirkende Macht der Verläumdung, die, ein Produkt der ganzen Geſellſchaft, ſich an die Ferſen des Menſchen heftet, kann dagegen ſehr wohl Gegenſtand der Komödie ſein. Sie ſtellt uns nämlich dieſe Erſcheinung als ein Gebrechen der Geſellſchaft dar, von deſſen Wirkungen Niemand verſchont bleibt. Es würde aber auch dies aufhören, für die Komödie wirkſam zu ſein, wenn wir dadurch edle Menſchen aufgeopfert, ſittliche Verhältniſſe zerſtört ſähen. Dies hat Scribe auch ſehr wohl gefühlt und von Hauſe aus durch die edle Geſtalt des Miniſters Raymond die Bürgſchaft gegeben, daß dieſer die Nebel, die ſich durch die Verläumdung auf ſeinem Mündel gelagert, wieder erſtreuen werde.

Der Dichter zeigt uns ſehr ſchön in Raymond die einzige Waffe, welche es gegen die aus dem Nichts aufſteigende böſe Nachrede giebt, die unerſchütterliche moraliſche Überzeugung von dem Werth eines Menſchen. Nur ſie vermag der Verläumdung nicht allein Widerſtand zu leiſten, ſondern auch ihren zerſtörenden Wirkungen ihre Kraft zu nehmen. In dieſem Sinne ſehen wir Raymond, der in ſeinem vielbewegten großen Wirkungskreiſe dieſe geheimnißvoll ſchleichende Macht der Verläumdung oft genug erfahren hatte und gegen ſie durch das Bewußtſein ſeiner innern Würde abgeſtumpft war, durch den felſenfeſten, aus der Kenntniß der Perſönlichkeit entſpringenden Glauben an die Reinheit und Tugend der Cecilie von Mornas über die Macht der Verläumdung triumphiren. Es iſt natürlich, daß er Hand und Herz des jungen Mädchens gewinnt, während ſie demjenigen mit Recht entzogen wird, welcher, zu ihrem Gatten beſtimmt, dieſen Schatz einbüßt, weil er der Verläumdung willig ſein Ohr geliehen und der Wirkung dieſes geſellſchaftlichen Gebrechens nicht widerſtanden hatte. In dem meiſterhaft gezeichneten Spießbürger Coquenet löſt ſich die Verläumdung komiſch auf und dieſer Zug des ihn treffenden Rückſchlags der Wirkung der Verläumdung iſt von ächt humoriſtiſcher Kraft. Es iſt ungemein ergötzlich zu ſehen, wie der ſeines Effekts ſichere Coquenet Schritt vor Schritt ſich unbewußt die Mine gräbt, durch die er ſelbſt in die Luft geſprengt wird. Dieſe Züge ſind von ebenſo großer Wahrheit und charakteriſtiſcher Lebendigkeit, wie von wahrhaft komiſcher Kraft. Die ernſte Seite der Calomnie liegt darin, daß dieſe heimlich ſchleichende und den guten Ruf untergrabende Macht ſich an der ſtärkeren moraliſchen Gewißheit eines reinen Charakters bricht, alſo an einer ſittlichen Überzeugung ſcheitert. Die Fäden dieſes Luſtſpiels ſind fein geſponnen, alles Gewaltſame iſt vermieden; die Figuren ſind den Situationen, in welche ſie verſetzt werden, wie dem Zwecke des Ganzen gemäß. Es liegt in der franzöſiſchen Natur, welche ſtreng genommen keinen Humor, ſondern nur Witz hat, daß die ganze Entwicklung und die Auflöſung vielmehr pikant als humoriſtiſch iſt. Der franzöſiſche Verſtand und Witz ſind die eigentlichen Adern unſerer Komödie. Scribe hat übrigens in dieſer Komödie viel Sinn für künſtleriſche Kompoſition gezeigt. Die Ökonomie des ganzen Luſtſpiels iſt ſehr zu loben; die einzelnen Akte ſchließen in der Regel mit einer fein zugeſpitzten Pointe oder einer intereſſanten Situation und ſpannen uns für das Folgende; die Handlung entwickelt ſich ungeſucht, die Figuren ſind ohne alle Übertreibung durchaus wahr gezeichnet und gewähren uns ein ſehr klares Bild des franzöſiſchen Lebens, ohne, daß darüber das allgemein Menſchliche eingebüßt wäre. Der Dialog iſt fein, anmuthig, witzig und lebhaft, kurz wir haben hier eine Komödie der beſten Art vor uns, die ein ſehr gelungenes Bild der Gattung giebt, welche die Franzoſen, vermöge ihres ganzen Naturells, allein hervorbringen können.

Die Darſtellung der Calomnie Seitens der franzöſiſchen Geſellſchaft auf der Berliner Bühne war eine im Ganzen recht gelungene. Die Franzoſen ſind in der Darſtellung der Konverſationsſtücke, in welchen die Zuſtände der Geſellſchaft unſerer Zeit den Inhalt bilden, in der Regel den deutſchen Schauſpielern überlegen. Nicht als ob bei ihnen die Talente reicher geſäet wären, als bei uns. Nein, ſondern weil ſie in Rückſicht der konventionellen Formen, der Leichtigkeit der Konverſation weiter ſind als die deutſchen Schauſpieler. Dies iſt nicht ſowohl die Frucht einer beſſern Schule, einer gründlichern Bildung, als vielmehr ihrer ganzen Volksthümlichkeit. Die Franzoſen, überhaupt mehr geſellſchaftliche Menſchen und von politiſcherem Sinn als die Deutſchen, ſetzen ſich im Schauſpiel in den gewöhnlichen Situationen des geſelligen Lebens auch viel leichter und bequemer fort. Ihr ganzes Leben und Treiben iſt dramatiſcher. Daher iſt die Kluft zwiſchen dem Benehmen im Leben rückſichtlich der Haltung, Bewegung und Rede von dem auf der Bühne viel geringer, als bei den Deutſchen. Es hängt damit auch zuſammen, daß die geſammte formelle Bildung bei den Franzoſen gar nicht ſo gewaltige Abſtufungen und ſo ungeheure Unterſchiede zeigt wie bei den Deutſchen. Dies kommt in der Komödie den Franzoſen weſentlich zu gut. Sie ſind hier durch ihren Volkscharakter und durch ihr ganzes geſelliges Leben den deutſchen Schauſpielern überlegen, die ſich das erſt mühſam erringen müſſen, was Jene gewiſſermaßen ſchon mit der Muttermilch eingeſogen haben. Dazu kommt zweitens die mit der politiſchen Einheit der Nation ſo weſentlich zuſammenhängende viel größere Einheit des mündlichen Ausdrucks, die viel ſtrenger als bei uns feſtgeſtellte und geforderte Muſtergültigkeit der Ausſprache und die Abweſenheit ſtörender Dialekte. Wir können hier nicht weiter ausführen, wie dieſe Erſcheinung mit dem geſammten Zuſtand der Nation zuſammenhängt. Das Faktum iſt aber unbeſtreitbar. Erwägt man dieſe Vorzüge, ſo wird unſer Urtheil gerechtfertigt erſcheinen, daß bei gleichen Talenten für die dramatiſche Darſtellung eine franzöſiſche Komödie von Franzoſen feiner, harmoniſcher und lebendiger gegeben wird, als die Überſetzung oder Bearbeitung derſelben von Deutſchen.

Übrigens zeigte Herr Francisque als Coquenet einen ſehr feinen Sinn für Charakterdarſtellung. Er gab uns ein ebenſo wahres, als fein gezeichnetes Bild des modernen Spießbürgers von Dieppe. Kleidung, Maske, Haltung und Sprache, Alles ſtimmte vortrefflich zu einer Totalwirkung zuſammen. Nichts war übertrieben. Den Preis der Schauſpielkunſt müſſen wir Herrn Francisque in der Darſtellung der Calomnie unbedingt zuerkennen. Nächſt ihm gab die talentreiche Mlle. Rabut eine ſehr gelungene Zeichnung der Herminie de Guibert, dieſer vornehmthuenden, dünkelhaften, von Neugier und Klatſchſucht erfüllten Dame. Namentlich verſteht es dieſe Künſtlerin vortrefflich, die Spitzen in der Rede fein herauszuſchleifen und dem Dialog dadurch einen eigenthümlichen Reiz zu verleihen. Der eigentliche esprit erſcheint uns bei keiner Darſtellerin der Geſellſchaft in der Behandlung der Rede ſo glänzend, wie bei Mlle. Rabut. Herr Saint-Aubin war in vielen Scenen ganz vortrefflich, aber die körperliche Haltung und die Bewegungen ſagten uns für den Miniſter Raymond nicht zu. Wir fanden ihn zu nachläſſig, zu wenig natürlichen Adel in ſeiner ganzen Darſtellung. Wir wollen nicht etwa Gravität oder Steifheit. Bewahre! Sondern jenes aus einer zur Natur gewordenen Vornehmheit ſtammende Abandon, welches die Zwangloſigkeit mit der geſellſchaftlichen Feinheit in ſich vereinigt. Mlle. Garique iſt eine intereſſante Erſcheinung auf der Bühne; die zarten Töne eines verwundeten Herzens ſtehen derſelben auch wohl zu Gebote, aber ihre Rede hat überhaupt zu wenig Modulationen, die Farben vermiſchen ſich zu ſehr. Die Stimme der Mlle. Garique iſt ſehr ſchwach und die geiſtige Herrſchaft über das Material doch nicht von der Art, daß ſie uns über die natürliche Schwäche hinweghebt. Was leiſtete in dieſer Beziehung früher auf der deutſchen Bühne die unvergeßliche Wolff, deren nicht allein ſchwaches, ſondern ſelbſt klangloſes Organ durch den Geiſt ſo unterworfen war, daß es allen künſtleriſchen Abſichten gehorchte. Namentlich wußte Mad. Wolff durch die reiche Nüancirung grade auch im bürgerlichen Schauſpiel und im Converſationsſtück die Hörer fortwährend zu feſſeln. Man vergaß über die Beſchäftigung, welche ſie dem Geiſte bot, die Beſchaffenheit des Materials. Mlle. Garique wird dagegen leicht monoton, ihrer Rede fehlt diejenige Vertheilung von Schatten und Licht, wodurch wir zu immer neuerer Aufmerkſamkeit geſpannt werden. Herr Sainte-Marie ſchien uns als Lucien de Villefranche nicht ganz an ſeinem Platze. Die eigentliche Stärke dieſes Schauſpielers ſcheint uns die Darſtellung blaſirter Menſchen, vornehmer Wüſtlinge vorgerückten Alters zu ſein. So fanden wir ihn in der kleinen Rolle des Marquis in dem Luſtſpiel: Un homme, qui se dérange vortrefflich. Er gab uns das treuſte Bild einer mit allen Genüſſen des Lebens vertrauten, aber nicht mehr recht aufregbaren Natur, welche das Leben auch jeden Moment auf das Spiel zu ſetzen bereit iſt, weil es bereits ausgekoſtet iſt. Die übrige Darſtellung der Calomnie bot uns nichts weiter Bemerkenswerthes dar.

Korreſpondenzen.

I.

Königsberg.

Ueber Dr. Gottſchalls Blinde von Alcara und deren erſte Aufführung in Königsberg.

Ein Brief des Prof. Carl Roſenkranz an den Herausgeber vom 28. Februar 1847.

Verehrteſter Freund!

Als ich Ihre gütige Aufforderung zur Theilnahme an Ihren dramaturgiſchen Jahrbüchern erhielt, hätte ich nicht gedacht, ſobald von Königsberg ſelbſt aus einen Stoff für Dieſelben zu haben. Sonſt kommen die Novitäten gewöhnlich erſt zu uns, wenn ſie auf andern Bühnen ſchon halb antiquirt ſind. Aber Königsberg, das in der That ſich merkwürdig umbildet, iſt nicht nur in dieſem Punct fortgeſchritten, mit den Bühnen der andern großen Städte gleichzeitiger zu leben, es hat auch nun ſelbſt einen Dramaturgen, ſeinen Gutzkow, ſeinen Laube, ſeinen Prutz, ſeinen Hebbel, nämlich den Dr. Gottſchall. Es hat nun auch ſein ſociales Drama, die Blinde von Alcara und es hat ſo gut, als Frankfurt a. M., Leipzig u. ſ. w. den Dichter deſſelben durch Hervorruf anerkannt.

Ueber dies Stück rollten im Publicum vor ſeiner Aufführung die verſchiedenſten, ja entgegengeſetzteſten Meinungen umher. Dr. Gottſchall ſoll der Madame Aſton ein Gedicht: Maria Magdalena gewidmet haben. Ich kenne es nicht; das Publicum hierſelbſt wahrſcheinlich auch nicht; allein die Thatſache reichte bei einem Theil deſſelben hin, das Drama im Voraus als einen Pfuhl von Emancipationsraſereien zu verdächtigen und es als ein Ueberbieten der Clariſſe Harlowe zu fletriren.

Dr. Gottſchall hatte mir einige Wochen vor der Aufführung ſein Drama vorgeleſen. Ich bemerkte darin einen entſchiedenen Fortſchritt des jungen Dichters. Er fing noch als Gymnaſiaſt mit einem patriotiſchen Trauerſpiel aus der Preußiſchen Heidenzeit: Hercus Monte an, das ſchon wieder vergeſſen iſt. Hierauf dichtete er Ulrich Hutten, mit einem Ueberfluß von lyriſcher Rhetorik und einem Uebermangel an Handlung. Dann ſeinen Robespierre, eine Fortſetzung und Nachahmung von Büchners Scenen: Dantons Tod. Selbſtſtändig ſoll er nächſtdem in ſeinem Thomas Münzer ſich gezeigt haben, den ich jedoch nicht kenne. Die Polizei ſcheuet ſich die Aufführung zu genehmigen, weil ſie eine zu lebendige Rückwirkung auf die kirchliche Gährung unſerer Stadt fürchtete. Der Dichter hat ihn daher einem auserwählten Kreiſe von Kunſtfreunden vorgeleſen. Ich war jedoch, daran Theil zu nehmen, durch dringende Amtsgeſchäfte gehindert. Mit der Blinden von Alcara iſt er ganz in das Gebiet der heutigen ſocialen Tendenzſtücke eingetreten und hat ein wirklich objectives dramatiſches Vermögen bewieſen.

Ich ſchrieb ein Paar Worte über das Drama vor der Aufführung in die hieſige Hartung'ſche Zeitung, um wenigſtens dem mißtrauiſchen Theil des Publicums die Angſt zu benehmen, daß es durch die Anſchauung des Stücks ſich moraliſch beflecke.

Das Thema iſt nämlich folgendes. Ein blindgewordenes Mädchen Elvira hat viel von einem jungen tapfern Vaterlandshelden Antonio vernommen und ſich in ihn als in ihr Ideal verliebt. Ein von ſeinen Gläubigern verfolgter Wüſtling Filippo ſucht unter der Maske des Antonio Schutz auf dem Schloß von Elvirens Eltern und benutzt ihre Liebe für Antonio, ſo wie ihre Blindheit, ſie mit Gewalt zu ſchänden.

Dies ſcheußliche Factum liegt jenſeits des Stücks. Elvira verzweifelt. Ihre Mutter klagt ſich an, den vermeinten Antonio auf dem Schloß vor der Verfolgung der Soldaten geſchützt zu haben. Der Vater und der eine Bruder Pedro ſind von der Kunde zerſchmettert. Sie waren abweſend, kamen aber nur, die Klage der Mutter und ihren Ruf um Rache zu vernehmen, denn die Mutter ſtirbt gleich im erſten Act.

Elvire bleibt allein auf dem Schloß unter ſtrenger Aufſicht. Vater und Bruder eilen nach Burgos, wo ſie Antonio finden, der eben vom Gericht wegen einer Anklage auf politiſche Vergehen frei geſprochen. Sie ſetzen in ihm den Ehrenräuber voraus. Pedro fordert ihn zum Zweikampf und fällt in demſelben.

Ein anderer Bruder Carlos iſt auf der Univerſität Doctor beider Rechte geworden, hat ſeinen Doctorſchmaus gefeiert und ſoll Elvira nach des Vaters Geheiß auf dem Schloß hüten. Er trifft ſie, wie ſie im Begriff iſt, ſich in's Meer zu ſtürzen und giebt ihren Bitten nach, mit ihr nach Burgos zu eilen. Sie hatte nämlich gehört, Antonio ſei todt. Da ſie ihn aber lebend weiß, will ſie von ihm die Trauung fordern, um ihm auch nur Eine Stunde angehört zu haben und die Ehre der Familie äußerlich wiederherzuſtellen.

Carlos kommt mit Elvira an, als Pedro ſchon todt iſt. Der alte Graf will nun Antonio verklagen und thut es auch. Er hält den zweiten Sohn vom Duell zurück und Antonio muß ſich vor Gericht ſtellen. Elvira hat dieſen im Gaſthof zu ſich bitten laſſen. Er iſt auch erſchienen, giebt ſich aber für einen Freund Antonio's aus und erfährt nun endlich, weshalb der alte Graf gegen ihn wüthet. Vor Gericht entdeckt ſich durch Confrontation mit Elvira der Irrthum, der ihn für den Thäter gehalten hat. Er geſteht Elvira ſeine ſchnell entflammte Liebe und empfängt ihre Hand.

Im letzten Act geräth er mit dem wüſten Filippo zuſammen, der wieder ein Mädchen verführen will, tödtet ihn im Duell und heirathet Elviren, obwohl der alte Graf ſich, mit ihnen zu leben, nicht entſchließen kann.

Das, wertheſter Freund, iſt ungefähr das Gerippe des Drama's, das nach einer Erzählung Soulie's, gearbeitet iſt, die ich jedoch nicht kenne und worüber ich nur ſo viel gehört habe, daß Gottſchall wenig davon benutzt haben ſoll.

Werden Sie mir nun beiſtimmen, wenn ich der Meinung bin, daß der Dichter die ſociale Dialektik unſers dermaligen Drama's über Hebbel's Magdalena habe hinausführen wollen?

Der alte Graf iſt der Tiſchler Anton; Elvira Clara; die ſterbende Mutter die ſterbende Mutter; Filippo iſt Leonhard, und Antonio iſt der Secretair. Die beiden edlen Brüder allein unterſcheiden ſich von dem Bruder Clara's.

Clara hat ſich aus Verzweiflung dem Leonhard mit Bewußtſein und Willen hingegeben. Sie flehet ihn fußfällig an, ſie zu heirathen. Er thut es nicht. Der Secretair aber urtheilt: darüber kann kein Mann weg. Sie ſtürzt ſich, obwohl das in ihrem Schooß keimende Leben mittödtend, in den Brunnen; der Secretair erſchießt Leonhard im Duell, wird aber auch getroffen und ſtirbt. — Elvira iſt durch Gewalt geſchändet und über dieſen Makel erhebt ſie ſich im Bewußtſein ihrer reinen Liebe zu Antonio, der ſeinerſeits, da ſie auch in Filippo nur ihn geliebt hat, ihr Schickſal zu keiner Schranke für ſeine Liebe werden läßt. Die Richtung auf die Ueberwindung des Anſtoßes, eine Genothzüchtigte zu heirathen — Sie erlauben mir ſchon, das directe Wort auszuſprechen — nenne ich die ſociale Tendenz des Stückes, und weil es Alles in Verſöhnung aufzulöſen verſucht, während bei Hebbel Alles in Selbſtvernichtung und Skepſis zu Grunde geht, nenne ich es die poſitive Antitheſe der Hebbel'ſchen Magdalena. Es gehört zu den ethiſchen Entwicklungskrankheiten unſerer modernen Bühne, zur Romantik Victor Hugo's, verquickt mit Feuerbach'ſchen Dogmen von der Allmacht der Liebe. Der Dichter ſtellt ſeine Heldin erſt auf den antik fataliſtiſchen Standpunct, wo ſie, die ohne eigentliche Schuld iſt, durch ihren Tod doch das Verhängniß büßen will; dann aber führt er ſie auf den modernen Standpunct über, gegen eine reine und freie Zukunft, da doch möglich iſt, die ſchreckliche Vergangenheit fallen zu laſſen. Er hat ein Spaniſches Charakterturnier mit den durchbringenden Waffen Deutſcher Gemüthlichkeit liefern wollen.

Die Sprache iſt vortrefflich, nur zuweilen zu bilderreich, wo man nämlich einfachere Darlegungen erwarten durfte. Für den Schauſpieler ſind faſt nur ſo genannte dankbare Rollen vorhanden. Unſer Fräulein Heyne erntete als Elvira rauſchenden Beifall. Wolf, den Sie ja kennen, ſpielte den alten Grafen mit vieler Durchdachtheit, nur, wie ich glaube, mit einer leidenſchaftlicheren, bewegteren Mimik, als ſie dem Greiſe, dem Spanier und dem Grafen zukommt. Vollmer als Antonio war vortrefflich. Er entwickelte den mannhafteſten Ton als Cataloniſcher Volksheld und den edel ſelbſtbewußteſten in den Scenen mit Elvira, namentlich in dem entſcheidenden Geſpräch im Gaſthaus.

So weit, lieber Rötſcher, habe ich eigentlich nur gelobt. Nun vergönnen Sie mir, da es ſich um einen fleißigen, hoffnungsvollen jungen Mann handelt, in

Ihrem Blatt noch einige Zeilen über die Fehler, die das Stück hat: Fehler, die, nach meiner Meinung, leicht vermieden und mit deren Vermeiden die Wirkung des Schauſpiels unendlich geſteigert werden könnte.

Erſtlich laborirt der Dichter noch, nach Jünglingsart, daran, den Nebenſcenen, welche zur Idee des Ganzen nur ein ſehr relatives Verhältniß haben, zu viel Raum zu geben; ſo gleich im Eingang dem Soldatenhaufen, der den Antonio gefangen nach Burgos führt, denn hinterher kommt nicht eine Spur von Kriegeriſchem vor, wie die Witze des Hauptmanns, die Trommel u. ſ. f. könnten erwarten laſſen. — Ferner iſt der Doctorſchmaus des Carlos zu weit ausgedehnt: nicht weniger die Entführungsgeſchichte der Braut des Trunkenboldes Jacobo im fünften Act. Ich weiß wohl, daß für ſolche Abſchweifungen immer auf Shakespeare's Auctorität verwieſen wird — indeſſen Shakespeare iſt Shakespeare und, daß er gelebt hat, iſt lange her. Der Dichter der Tragödie muß ſich concentriren. Das Untergeordnete muß, ſo viel wie möglich, dem Mittelpunct homogen ſein.

Nun aber die Hauptſache. Emilie Galotti läßt ſich von ihrem Vater wegen der bloßen Möglichkeit ermorden, verführt werden zu können, ſelbſt im Hauſe des Kanzlers Grimaldi. Ponſard's Lucrezia ermordet ſich, nachdem ſie geſchändet iſt. Hier iſt kein ſolches Futurum und das Präteritum bleibt ein Präſens, weil das Stück jeden Augenblick, wenngleich ſehr dunkel und ſtets in ſehr blumenreichen Ausdrücken, darauf zurückweiſt. Dieſe Dunkelheit wird Quell einer Menge von Unwahrſcheinlichkeiten, mit denen unſer Verſtand ſich herumſchlagen muß. Ich will nicht ſo weit gehen, dem Dichter zuzumuthen, das ganze Factum, in dem etwas ſittlich Häßliches, Ekelhaftes liegt, als Motivirung aufzugeben, weil die Eigenthümlichkeit des ganzen Drama's darauf beruhet. Allein ich frage, müſſen die Liebenden ſich heirathen? Iſt es nicht genug, daß ſie zur Aufklärung gelangen? Iſt nicht das Eingeſtändniß ihrer Liebe für ſie Glück genug? Ich gebe für die Proſa die Möglichkeit der Heirath vollkommen zu, allein für die Poeſie iſt es doch eine andere Sache. Filippo könnte ſchon in einem früheren Act fallen, dann wäre der ganze nachſchleppende fünfte unnöthig. Der tragiſche Schluß, die Anerkennung Antonio's und Elvira's als Unſchuldiger, die einander würdig, aber doch durch das Schickſal getrennt ſind, würde dann viel reiner ſein. Das Stück hat etwas Abſinkendes. Der Tod der Mutter und des Bruders wirken heftig auf den Zuſchauer. Beide ſollen Hebel des Gegenſatzes der conventionellen Ehre gegen die vernünftige Freiheit ſein, allein die Steigerung von ihnen fehlt. Vom Gerichtshof zum Zweikampf, nicht von dieſem zu jenem iſt eine Steigerung. Das Ganze beginnt mit faſt antikem Pathos und endet ganz Iffland-Kotzebue'ſch, wenn auch die Sprache des Dichters überall edel und ſeine Intention in ſeinem Sinne ſittlich groß iſt.

Nun, nächſtens werden Sie wohl in Berlin das Stück aufführen und dann ſelbſt urtheilen können. Leben Sie wohl! Ihr ergebenſter

C. Roſenkranz.

II.

Hamburg.

Im März.

Unſere Theater-Verhältniſſe gehen einem Wendepunkte entgegen. Ich würde einen Wechſel der Direktion an ſich nicht mit ſolchem Ausdrucke bezeichnen: hier aber verbindet ſich der Eintritt neuer Direktoren mit einer Umwandlung der Stellung beider Bühnen. Es wird nämlich die Concurrenz aufhören, da der Direktor des Thalia-Theaters fortan als Mitdirektor das Stadt-Theater zu leiten berufen worden iſt. Ob dies für das Publikum von Vortheil oder Nachtheil ſich erweiſen möchte, will ich für jetzt dahin geſtellt ſein laſſen — es iſt ein undankbares Geſchäft, in Theater-Angelegenheiten Orakel ſpielen zu wollen, weil die Beweglichkeit, das Veränderliche dieſer Angelegenheiten oft die zuverläſſigſte Berechnung täuſcht. Es ſei mir nur erlaubt, einen Blick auf Das zu werfen, was wir hatten, um dergeſtalt die eine Linie zu der Parallele zu zeichnen, welche ſich natürlicher Weiſe bei Beſprechung der neuen Entrepriſe darbieten muß. Die Herren Mühling und Cornet waren, ihrer Stellung in der Kunſtwelt nach, allerdings geeignet, an der Spitze eines Hamburger Stadt-Theaters zu fungiren. Herr Mühling, im Bühnenweſen praktiſch geübt, hatte ſich durch ſein Direktorat am Rhein wohlverdienten Ruf erworben. Herr Cornet, als Tenorſänger in der Spiel-Oper eine erſte Stelle in Deutſchland einnehmend, war durch geſchickte Scenirungen als Regiſſeur ebenfalls vortheilhaft bekannt geworden. Bei der Vereinigung dieſer beiden Männer fiel das Schauſpiel Herrn Mühling, die Oper Herrn Cornet anheim. Der Theater-Direktor, vorzüglich, wenn er zugleich Unternehmer iſt, hat ſich ängſtlich vor jeder Gattung von Einſeitigkeit zu wahren. Theater-Direktoren und Redakteure müſſen mit leichtem Herzen zuweilen gegen ihren eignen Geſchmack kochen, wollen ſie dem Publikum genügen und — beſtehen. Jede Vorliebe iſt ein Fehler, ſelbſt die Vorliebe für das Claſſiſche — denn ein Direktor, welcher, einer aus den heterogenſten Beſtandtheilen zuſammengeſetzten Verſammlung gegenüber, zu hoch hinaus will, ſchreckt ab, ſtatt zu belehren; er führt einer großen Anzahl von Perſonen harmoniſche Combinationen vor, die ihn ſelbſt entzücken, weil er Generalbaß ſtudirt hat, die jedoch Ohren, kaum empfänglich für leichte Melodie'n, Langweil verurſachen. Der Zeit greift Niemand vor. Mit der tiefer in das Volk dringenden Bildung wird der Sinn für poetiſche Schönheiten allgemeiner werden; bis dahin dürfen wir die roheren Naturen nicht von der Bühne zurückſcheuchen, eben weil dieſe roheren Naturen nach und nach — aber nach und nach! — abgeſchliffen werden ſollen. Dem Volke gefallen, ohne den Hochgebildeten zu verletzen — dies iſt die ſchwierige Aufgabe für die Leitung einer vom Publikum abhängigen Bühne. Für das Anſetzen einer Antigone, eines Hamlet, eines König Lear, muß er durch zehn poſſenhafte „Bearbeitungen“ um Verzeihung bitten laſſen und dennoch baare Strafe bezahlen. So lange ein Theater Volksvergnügen iſt, muß man abwechſelnden Ton anſchlagen, wie er den verſchiedenartigen Individuen, welche der Begriff „Volk“ umſchließt, angenehm klingt. Durch die Liebe, welche man dadurch im Volke erweckt, wird daſſelbe ſodann veranlaßt werden, willig eine Stufe empor nachzufolgen. Von ſolchem Standpunkt aus betrachtet, haben die Herren Mühling und Cornet den richtigen Weg eingeſchlagen. Sie waren Pfleger des Edlen, aber wußten zu rechter Zeit der Menge zu ſchmeicheln. Ein deutſches Werk ward nicht angenommen, weil es eben ein Deutſches iſt, und ein franzöſiſches nicht abgewieſen, weil der journaliſtiſche Modeton das Kind mit dem Bade ausſchütten und Alles, was aus Paris ſtammt, dem Cataloge „librorum prohibitorum“ überantworten möchte (in der Kunſt iſt ſelbſt der Patriotismus eine Einſeitigkeit!) Die Direktion Mühling und Cornet führte Neuigkeiten vor, von woher ſich dieſe zeigten, ſelbſt ſolche, die von Gegnern herrührten, und behauptete in Auswahl derſelben eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit des Urtheils, die ſich nur in einzelnen Fällen verleugnete, wenn die drohende Concurrenz den Blick auf ſich zog. Mehren jungen Dichtern ward verſtattet, mit ihren Erſtlingen hervor zu treten, und manchem Anfänger in der Schauſpielkunſt die Arena eröffnet. Auch was die Oper betrifft, ging nicht ſelten die Hamburger Stadt-Theater-Direktion den übrigen Bühnen voran. Achtung vor den Producenten von Dramen äußerte ſich nicht allein in wohlklingenden Redensarten, ſondern in thatſächlichen Vergünſtigungen. Schon deßhalb haben die Namen Mühling und Cornet Anſpruch auf einen Ehrenplatz in der Theater-Geſchichte, weil Hamburg zuerſt den Dichtern und Componiſten die Tantième gewährte. Es war dieſe Bekanntmachung ein Glockenruf, der die Schläfer wach rüttelte, ein Ehrenbeiſpiel, dem zu folgen man ſich moraliſch genöthigt ſah. Freilich hat ſich jetzt in der Praxis heraus geſtellt, daß die Tantième-Verhältniſſe noch mangelhaft ſind, daß ſie die Producirenden auf eine unverantwortliche Weiſe begünſtigen, gegenüber Denen, welche producirt haben und Zeuge ſein müſſen von der fortwährenden Aufführung ihrer, mit einem Almoſen honorirten Werke. Es läßt ſich indeß annehmen, daß die Herren Mühling und Cornet auch hierin den erſten Schritt gethan haben würden, wenn ſie die Direktion behalten hätten. Wenigſtens habe ich zu meiner Genugthuung von ihnen die Anerkennung jener Lücke empfangen, und von Erkenntniß einer Unbilligkeit, einer Zurückſetzung derjenigen Autoren, die weſentlich zum Beſtehen aller deutſchen Theater, zur Entwicklung von Talenten und zur Förderung der Kunſtliebe beigetragen, bis zur Abhülfe, iſt bei willenskräftigen Männern kein weiter Weg. Es bringt mehr Ruhm, Gethanes zu belohnen, als zum Thun aufzumuntern, weil das Letzte immer einen Schein von Eigennutz an ſich trägt. Mit dem darſtellenden Perſonale hatten wir Urſache, zufrieden zu ſein. Wenn man auch Anfangs der Befürchtung Raum gab, daß ein Erſparungs-Syſtem Platz greifen möchte, was ſich in unſern Tagen mit der Requiſition von erſten Talenten unmöglich verträgt; ſo zeigte ſich doch bald, daß auch hierin die Direktion den bewährt gefundenen Grundſätzen gemäß zu handeln gedenke. Bei Bühnen iſt nur die Mediocrität theuer; das durch Werth Anziehende wird mit hohem Preiſe wohlfeil bezahlt, weil es viele Einnahmen vergrößert. Einem Ludwig Devrient könnte man zehn tauſend Thaler geben, weil ſein Fallſtaff das Doppelte eintragen würde. Hamburg erhielt unter der Direktion Mühling und Cornet Künſtler erſten Ranges, von denen Manche mit 5000 Thalern bezahlt wurden. In der letzten Zeit ſahen wir freilich verſchiedene Abgänge ungenügend beſetzt, doch müſſen wir den Grund zweifelsohne in der temporären Unmöglichkeit, vollgültigen Erſatz zu finden, ſuchen, nicht in dem Verlangen, den Etat zu beſchneiden. Das Schauſpiel beſaß Fähigkeiten, wie wir ſie bei mancher Hof-Bühne vermiſſen, und die Oper, namentlich in der früheren Periode ihres Glanzes, riß ſelbſt ſo eben von Paris gekommene Fremde zu enthuſiaſtiſchem Beifall hin. Daß man nur beſcheidene Anſprüche an die äußere Pracht zu uns herbringen durfte, verſteht ſich von ſelbſt. Unſer Ballet, obgleich es uns nicht an einigen guten Solotänzern fehlte, blieb ſtets ein Gegenſtand des Lächelns und des Achſelzuckens, beſonders für ſolche Gäſte, welche aus dem Paradieſe für Tanzkünſtler, aus großen Reſidenzen, kamen. Unſere armen Choriſtinnen, contraktlich verpflichtet, Das zu thun, wozu der Juriſt Niemanden verpflichtet ſehen will — das Unmögliche — zu tanzen nämlich, fanden dann gewöhnlich keine Gnade. Auch hinſichtlich der Dekoration hätte in den letzten Jahren mehr geſchehen müſſen. Beinahe keine Novität ging über unſere Bühne, die uns nicht daran gemahnt hätte: welcher große Verluſt uns durch den Abgang des trefflichen Cochi zugefügt worden ſei. Europäiſch berühmte Gäſte betraten unter der Direktion Mühling und Cornet das Hamburger Stadt-Theater: ſie ſahen ſich mit hundert Dukaten, und mehr, honorirt, was gewiß auf ein Privat-Unternehmen ein günſtiges Licht wirft. Da ich mich nicht dazu hergebe, für irgend Jemanden Apotheoſen zu ſchreiben, ſondern nur ein auf Ueberzeugung begründetes Urtheil fällen will, ſo muß ich den abgehenden Herren auch ſagen dürfen, was ich anders gewünſcht hätte. Die Praxis, ein neues Stück abzujagen, bis es erſchöpft zuſammen ſinkt, um es dann für nun und immer dem Grabe der Bibliothek zu übergeben, kann ich nicht billigen. Durch eine ſolche gänzliche Ertödtung jeder Neuigkeit wird der Geſchäftsgang ein Waſſerſchöpfen mit dem Siebe. Man hat nur einige wenige Stücke im Gange, und werden dieſe durch Krankheit oder andere Umſtände behindert, ſo bedarf es des Lernens über Hals und Kopf und der übereilten Proben, um nur ein Surrogat heraus zu bringen. Ein feſtes Repertoire, aus dem Beſten und Wirkungsvollſten, als neu mit Vorſicht aufgefriſcht, — vorausgeſetzt, daß die Beſetzung der Rollen mit Umſicht geſchah, daß die Laſten auf verſchiedene Schultern vertheilt worden ſind, — ſichert vor derlei Verlegenheiten und giebt zugleich dem Theater den Charakter des Künſtleriſch Soliden, einer gewiſſen Stätigkeit, ohne welche ſich kein eigentliches Zuſammenſpielen, wie es die Franzoſen ausüben, denken läßt. Hierin ſind die Herren Mühling und Cornet von unſerer Anſicht abgewichen, haben gewiß auch oft das Unangenehme und für die Kaſſe Nachtheilige von unerwarteten Störungen zu empfinden Gelegenheit gehabt. Im Uebrigen durfte man mit ihrer Leitung zufrieden ſein. Daß ſie zahlreiche

Gegner fanden, wird keine Verwunderung erregen. Der Theater-Direktor müßte alle Stücke annehmen, alle inländiſchen und fremden Journale halten, Allen, die es ſich irgend in den Kopf ſetzen, freie Entree gewähren, Jeden gaſtiren laſſen, alle Empfehlungen berückſichtigen, ſtets Zulagen geben, keine ſchlechten Rollen vertheilen — dann würde er weniger Feinde haben — aber Feinde hätte er doch!

Dr. Carl Töpfer.

III.

Dresden.

Aphorismen über die Dresdener Bühne.

März, 1847.

Gern entſpreche ich Ihrem Wunſche, als Einleitung, gewiſſermaßen als Grundlage für künftige fortlaufende dramaturgiſch-kritiſche Betrachtung, in gedrängter Kürze Andeutungen über unſere Bühnenzuſtände zur Orientirung für die gelehrten Leſer dieſer Zeitſchrift zu geben, zumal ſolche das Verſtändniß nachfolgender Beſprechungen weſentlich zu erleichtern geeignet ſein dürften. Über die Principien, von welchen meine Berichte ausgehen werden, mich weitläufig auszuſprechen, halte ich für ſehr überflüſſig. Einmal werden ſich dieſelben aufmerkſamen Leſern (und nur ſolche kann eine ſo ernſte und gewichtige Zeitſchrift, wie die vorliegende, ſich wünſchen!) ohne Zweifel leicht aus der ganzen Behandlungs- und Darſtellungsweiſe von ſelbſt ergeben. Dann aber ſind dieſelben auch, kurz doch klar, in dem „Proſpectus" ausgeſprochen, und ich meine, bei der hohen Wichtigkeit und Bedeutſamkeit des Gegenſtandes ſeien Wiederholungen, wenn auch in geänderter Phraſeologie möglichſt zu vermeiden, um Raum für anderweitige Ausführungen zu gewinnen. Endlich ſchmeichle ich mir, daß einer großen Zahl Ihrer Leſer wenigſtens die Principien meiner kritiſch-dramaturgiſchen Wirkſamkeit ſeit Jahren ſchon kein Geheimniß mehr ſein dürften. Die Bühne iſt auch mir ein Nationalinſtitut, das — wie es auf einer Seite den Standpunkt der jeweiligen Entwickelung des allgemeinen Geiſterlebens abſpiegelt — ſo auf der andern Seite durch dieſe Entwickelung gleichmäßig fort und fort getragen, entweder verflacht und niedergedrückt oder gehoben und gefördert wird. Sie iſt ein Product ihrer Zeit, und die äußerlich verſchiedenſten Factoren (zunächſt Dichter und Kritiker, Directionen, Künſtler und Publikum) haben den Beruf und die Verpflichtung, die hohe Würde derſelben und ihre mannichfache Bedeutſamkeit für Veredlung des Volkslebens, für Erhöhung des Nationalbewußtſeins, für Pflege der ethiſchen und äſthetiſchen Elemente in der Geſammtheit nicht nur anzuerkennen, ſondern vor allen Dingen dieſe Punkte zu immer lebendigerer Anerkennung nach allen Seiten hin zu bringen, ſomit die weit verbreitete rein ſinnliche Anſchauungsweiſe des Inſtituts in Rede zu

[illegible]

Daß die Dresdener Bühne mit Rücksicht auf die [illegible] Entwickelung einer deutschen Nationalbühne eine bedeutende Stelle einnehme, wer möchte das in Abrede stellen wollen? [illegible] Sie ist eine der ersten Bühnen Deutschlands [illegible] — [illegible] Ich will [illegible] an die Darstellungen von Gutzkow's Uriel Acosta, Laube's Karlsschüler, [illegible] Schiller's Maria Stuart erinnern. [illegible]

Es mag [illegible]

angeſehen wird, ohne daß man ſich weſentlich darum kümmert, ob es überhaupt nur möglich geweſen, daß der Inhaber derſelben ſich die unumgänglich nöthigen Requiſiten dafür erworben. Der Übelſtand aber wird noch größer, wenn dieſes Hofamt ein vollkommen unumſchränktes iſt und wenn jedes Bewußtſein der höhern, nationalen Bedeutung der Bühne, jedes klar erkannte äſthetiſche, oder ſpecieller: dramaturgiſche Princip mangelt und vielleicht die augenblickliche Laune, oder welche untergeordnete Rückſicht immer, an die Stelle ſicher und klar begründeter Haltung, conſequenter Befolgung ethiſcher und äſthetiſcher Grundſätze tritt!

Die Stellung eines Intendanten, dem Hofe, den Künſtlern, dem Publikum, endlich den unabweisbar hervortretenden, durch eine geſinnungstüchtige, ehrliche Kritik zunächſt vertretenen Kunſtanforderungen gegenüber, iſt eine unendlich ſchwierige. Und dies, wie die Überzeugung von ihrer Wichtigkeit und moraliſchen Verantwortlichkeit — mit einiger Empirie und Technik iſt ſehr wenig gethan! — ſollte bei der Übernahme derſelben ſehr vorſichtig machen. Jene Schwierigkeiten darf auch die Kritik nicht verkennen, die wohlmeinende Kritik, die nicht das jämmerliche Geſchäft treibt, Oppoſition nur um der Oppoſition willen zu machen. Jenes Prädicat verdient aber allerdings nur die Kritik, die es mit der Kunſt, mit der fortſchreitenden Bildung, mit der Förderung der Sittlichkeit und Geſchmacksrichtung des Volkes im weiteſten Sinne, wirklich wohlmeint: nicht aber die, von gewiſſen Seiten her oft ſo genannte, deren Wohlmeinen ſich aus gewiſſen Gründen eben nur auf die Directionen oder die Künſtler erſtreckt! Die Kritik wird alſo, ſelbſt wo noch Vieles zu wünſchen übrig bleibt — ſelbſt da, wo, wie hier in Dresden, eine Direction ſich den Anſchein zu geben ſucht, als verachte oder ignorire ſie doch eine ehrliche, unabhängige Kritik (das thut ja dieſer letztern keinen ſonderlichen Abbruch!), ſtets der Bühnenleitung offen und gern ihre Anerkennung zollen und dieſe für ſie auch beim Publikum zu vermitteln ſuchen, wo ſich ein ernſtes Streben nach dem Beſſern offenbart, wo nur der redliche Wille irgend welcher Förderung des Inſtituts zu Tage tritt, wenn dieſer auch nicht allemal die erwarteten reichen Früchte trägt. Geht's doch im Leben nur zu oft ſo! —

Zu dieſen anerkennenswerthen Beſtrebungen zähle ich, außer einer Reihe von Gaſtſpielen auf Engagement zur Ausfüllung der recht empfindlich hervortretenden Lücken des Perſonals (vorzugsweiſe in der Oper), wobei man freilich eine ſpeciellere Kenntniß der vorhandenen oder erforderlichen Kräfte und eine größere Umſicht zur Vermeidung ganz fruchtloſer derartiger Verſuche hätte wünſchen mögen, vor Allem die Gewinnung eines tüchtigen Oberregiſſeurs in der Perſon Eduard Devrients, weil ſich darin die Überzeugung von der ſo lange ſcheinbar gänzlich verkannten Unentbehrlichkeit einer energiſchen, kunſtverſtändigen, praktiſchen Oberleitung zu Tage legte. Welche wichtigen Umſtände überaus ſchnell, wenn auch den Kundigen keineswegs unerwartet, die Löſung dieſes ſo erſprießlichen Verhältniſſes, das binnen kurzer Zeit ſo erfreulich ſich bewährte, herbeigeführt haben, mag hier mit Stillſchweigen übergangen werden. Das Factum gehört der Vergangenheit und ihrer Geſchichte an. — Auch die Berufung Gutzkow's zum Dramaturgen der hieſigen Bühne, nachdem die neue Regie vielfach als durchaus unzulänglich ſich herausgeſtellt hatte, müſſen wir der Direction als ein anerkennenswerthes Factum anrechnen, da wohl anzunehmen ſein dürfte, daß höhere Motive dafür mitgewirkt haben, als etwa das Mitmachen einer jetzt plötzlich ſehr verbreiteten Mode. Ob ein, bühnenpraktiſch nicht durchgebildeter Dramaturg, zumal wenn er ſelbſt dramatiſcher Dichter iſt, ſelbſt bei dem beſten Willen und bei ganz freier Stellung, wirklich recht Erhebliches zu leiſten im Stande iſt, darüber wage ich kein Urtheil, da ein ſolches aprioriſches leicht eine Unbilligkeit werden würde, und genugſam ausreichende Erfahrungen noch nicht vorliegen. Die Inſcenirung der Goethe'ſchen Iphigenia, das Debut unſers neuen Dramaturgen, ließ nicht wenig zu wünſchen übrig! Und das äußerſt mangelhafte, principloſe Repertoir, das ſehr wenig von dem früher in dieſer Beziehung gewohnten ſich unterſcheidet, gewährt wenigſtens keinen Grund zu beſonderer Freude, obwohl man der Billigkeit gemäß nicht in Abrede ſtellen darf, daß der Zeitraum eines Vierteljahrs ein zu beſchränkter iſt, um in ein ſehr verwickeltes und verwirrtes Getriebe vollkommene Ordnung zu bringen. Wir hoffen noch — möge unſere Hoffnung nicht getäuſcht werden!

Für die Kunſtintereſſen und deren wirkſamſte Förderung wird es ſtets ein Übelſtand bleiben, wenn eine Bühne beſtimmt iſt, den verſchiedenartigſten Anſprüchen des Publikums zu genügen, und neben der Wahrung der Claſſicität und der Belebung neuerer und neueſter, aus echter Kunſtanſchauung und Poeſie hervorgegangener dramatiſcher Werke, auch der fadeſten Zeithudlung in erbärmlichſten Poſſen zur Trägerin zu dienen. Leider iſt das — und wohl unabwendbar — auch hier der Fall. Aber wie es eine Unbilligkeit wäre, die einmal jetzt nicht zu beſeitigende Nothwendigkeit dieſes Übelſtandes zu fordern, ſo darf doch jedenfalls von einer intelligenten, von höherer Idee erfüllten Oberleitung mit Recht erwartet werden, daß wenigſtens dabei eine Beſchränkung auf das Unvermeidlichſte, und auch da eine ſtrenge Sichtung ſich offenbare. Daß dieſe beiden Punkte bisher die verdiente und mit Fug zu beanſpruchende Berückſichtigung gefunden hätten, will mir bei der fünfmaligen Wiederholung der „olympiſchen Flüchtlinge“, der viermaligen des „Weltumſeglers“ (dazu noch der „arteſiſche Brunnen“, ſämmtlich von unſerm Localkomiker — höhere Komik iſt ihm durchaus fremd — G. Räder) ſeit etwa zehn Wochen nicht recht einleuchten, zumal — wie ſchon anderweitig einmal bemerkt worden — bei dieſen überaus flachen und werthloſen Producten faſt das geſammte Schauſpiel- (zum Theil auch Opern-) Perſonal beſchäftigt, alſo die Möglichkeit der Vorführung beſſerer Stücke gegeben iſt. Eher noch kann man ein kräftigeres Hervortreten des nationalen Elements anerkennen, inſofern das Bemühen ſich herausgeſtellt hat, eine größere Anzahl deutſcher Originalſtücke im Repertoir zu haben, obwohl der Stücke aus und nach dem Franzöſiſchen — und dazu recht werthloſer — immer noch zu viele ſind, zumal dieſen überdies noch gewöhnlich die Ehre einer möglichſt baldigen Inſcenirung zu Theil zu werden pflegt, was bei deutſchen Originalen ſo wenig behauptet werden könnte, daß in dieſer Rückſicht unſere Bühne eine Zeitlang ſehr in Mißcredit gekommen war. Neuerdings hat man bei ein Paar Anläſſen ſich ermannt und Anderen den Rang abgelaufen. Möge das eine gute Vorbedeutung ſein! Auch die mannichfachen Rückſichten, die bis in die neueſte Zeit hinein die Aufführung ſo mancher Bühnenproducte, wenn nicht gänzlich verhinderten (ich meine nicht künſtleriſche Rückſichten), doch ſie den unbarmherzigen Rothſtift der Theatercenſur oder gar ihre Scheere ſehr empfindlich fühlen ließen, ſcheinen allmählig freieren Anſichten Raum zu gönnen, und ſonach eine ungehemmtere Bewegung anzubahnen, und dieſe Erſcheinung iſt bei einem Hoftheater als eine doppelt erfreuliche zu bezeichnen, beſonders wenn ſie conſequent durchgeführt wird. Man darf da — um doch eine hieher gehörende Kleinigkeit anzuführen — vielleicht hoffen, daß in der Arie des Tuck (Templer und Jüdin) das urſprüngliche: Ora pro nobis! wiederhergeſtelt werde, wie es der Charakter und die Anlage der Compoſition fordert, während man es, geradehin lächerlich, mit einem Ergo bibamus vertauſcht hatte, anderer bei weitem bedeutungsvollerer Änderungen für jetzt nicht zu gedenken.

Ich ſollte nun ohne Zweifel noch über Rollenvertheilung und Beſetzung, über Inſcenirung u. dergl., über den Totaleindruck der Darſtellungen, das Enſemble und die allerdings nicht ſelten virtuoſen Leiſtungen einzelner Künſtler, über Auswahl der Stücke u. ſ. w. Einiges hinzufügen; ſollte die einzelnen hier vorhandenen künſtleriſchen Kräfte in der Kürze charakteriſiren, dann der Haltung des Publikums der Bühne gegenüber gedenken, und auch der mannichfachen von hier ausgehenden Theaterkritiken erwähnen, welche in einzelnen Organen, z. B. der ſogenannten officiellen leipziger, der deutſchen Allgemeinen Zeitung, der Theaterchronik u. ſ. w. nicht ſelten auf eine Höhe der Lobhudelei ſich verſteigen, die von widerſinniger Lächerlichkeit bisweilen gar nicht zu unterſcheiden iſt. Allein das würde ein ſpecielleres Eingehen erheiſchen, als bei dieſen Aphorismen (und nichts weiter ſollen dieſe Bemerkungen ſein) für jetzt angemeſſen wäre. Ich behalte mir das einer ſpätern Gelegenheit vor, und werde mich freuen, wenn ich dann über ſo manche der hier angedeuteten Punkte Günſtigeres zu berichten habe, als dies jetzt zum Theil wenigſtens der Fall ſein könnte.

Dr. J. Schladebach.

IV.

Stettin.

Ende März.

Mit Freuden haben wir die Ankündigung dieſer Jahrbücher begrüßt, denn nun wird wenigſtens für die Intereſſen des Theaters ein Organ vorhanden ſein, das nicht dem ſeichten Geklatſch, faden Geſchwätz, der Lobhudelei, der brutalen Selbſtbeſpiegelung, den perſönlichen Zänkereien und dem täglichen Neuigkeitskram ſeine Spalten öffnen, ſondern offen und unumwunden die Dinge beim rechten Namen nennen wird, unbekümmert, ob der Darſteller auf die Monatsſchrift abonnirt hat oder nicht.

In Nachfolgendem wollen wir uns über das hieſige Theater frei und unparteiiſch auslaſſen. Herr Springer hat während ſeiner neunmonatlichen Directionsführung die glänzenden Erwartungen, welche von vielen Seiten gehegt und die noch von ſeinen Freunden um Vieles vergrößert wurden, nicht erfüllt, außer in Kleinigkeiten, die ſich auf äußere Arrangements, aufgeputzte Stühle, goldbordirte Coſtüme, beſchränken. Die pomphaften, prahleriſchen Redensarten ſind nicht zur Wirklichkeit geworden. Dem Direktor mangelt feſte Haltung und Charakter; wo aber dieſe fehlen iſt keine dauernde Einheit unter den Mitgliedern herzuſtellen, bei ihnen Luſt und Liebe für die große Sache zu erwecken; er müßte, ſelbſt für den Fall, daß ihm momentan Nachtheil erwachſen ſollte, das einmal Ausgeſprochene durchführen, um Charakterfeſtigkeit zu bethätigen; er zeigt ſich viel zu abhängig von ſeinen Freunden, die nur ihr individuelles Intereſſe verfolgen, unbekümmert ob dadurch das Ganze beeinträchtigt wird oder nicht; von der richtigen Verwendung der vorhandenen Kräfte hangt alles ab, ſtets muß das Ganze im Auge behalten, auf die größtmöglichſte Geſammtwirkung hingezielt, die Perſönlichkeiten zurückgeſetzt werden, aber nicht, wie ſo oft geſchieht, auffallende Bevorzugung eintreten. Die Direction entwickelt viel Rührigkeit in der Aufführung neuer Stücke, es wird viel „gearbeitet“, aber es kommt nicht auf das „Wieviel?“ ſondern auf das „Wie?“ an; hier ſieht es freilich ſehr betrübend aus. Die Mitglieder werden mit neuen Rollen überladen, haben nicht die nöthige Zeit ſie allſeitig zu ſtudieren, ſpielen daher auf den Soufleur; ſo Etwas muß aber die Direction nicht blos in ihrem Intereſſe und dem der Darſteller, ſondern auch in dem der Dichter vermeiden. Wir wollen bereitwilligſt anerkennen, daß auf die Scenirung viel Fleiß verwandt wird, überhaupt viel Ernſt für die Sache vorhanden iſt, aber dieſe Eigenſchaften vermögen uns nicht über die Geſtaltungsunfähigkeit, Phantaſieloſigkeit, Nüchternheit und Flachheit hinwegzuheben, wir können nicht an das Dargeſtellte glauben, es erſcheint als leeres marionettenartiges Spiel, ohne Bedeutung, ohne uns einen Augenblick der Alltäglichkeit zu entrücken, ja läßt uns ſelbige vielmehr ſchmerzlicher fühlen. Ein jugendlicher und geſetzter Charakterdarſteller fehlt, früher ſpielte Herr Springer dergleichen Rollen, jedoch mit ſeinem gezerrten, eckigen, eintönigen Weſen ganz unerträglich; jetzt iſt ein Mitglied engagirt worden, das als Tell, Odoardo und in anderen Partien aufgetreten, aber noch viel unerquicklicher iſt; lange Figur ohne Haltung, ſtarker Kopf ohne Ausdruck, tiefes Organ ohne alle Modulation, dazu ein ſtelziger Gang; ſo erſchien Odoardo in weißgrauem Haar mit ganz jugendlichem Gange! — In den meiſten Fällen wird nur das Kleid gewechſelt, eine andere Perrücke aufgeſetzt. Von verſchiedenem Grundton der Rede, Gange, Haltung nirgend eine Spur, geſchweige denn von ſymboliſchen und ethiſchen Accenten! Und doch nennen ſie ſich alle „Künſtler“! ſind aufbrauſend, wenn ſie auf ihre Mängel und Fehler aufmerkſam gemacht werden; durch ein ſolches Komödienſpiel produciren ſie ſich nur als Handwerker, die erſt geläutert werden müſſen, um würdig zu ſein, in die Hallen der Kunſt einzutreten. Der große Leſſing ſagt: „Ich weiß, einem Künſtler, er ſei von meinem oder dem anderen Geſchlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und dieſe beſteht darin, daß ich annehme, er ſei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt; die Kunſt gehe bei ihm über Alles, er höre gern laut und frei über ſich urtheilen, und wolle ſich lieber dann und wann falſch, als ſelten beurtheilt wiſſen.“ Von den Mitgliedern müſſen wir Herrn Seidel, der ſich als ein äußerſt wackrer und gediegener Komiker bewährt, lobend hervorheben. In ſeinen Leiſtungen tritt uns reiche Phantaſie, ungemeine Wandlungsfähigkeit, friſches, kräftiges Leben und Studium, das ſelbſt das Kleinſte mit Fleiß und Sorgfalt behandelt, entgegen. Zugleich iſt er ein tüchtiger Regiſſeur, der Geſchmack mit Kenntniß und Ausdauer verbindet.

Die Oper will durchaus nicht recht in Gang kommen, es treten die bereits oben gerügten Mängel auch hier auffallend hervor, namentlich fehlen den Herren ausreichende Stimmmittel und das Spiel wird von ihnen ſehr vernachläſſigt, zu bequem behandelt, es herrſcht Schwerfälligkeit, Kälte und Farbloſigkeit, die alle Illuſion aufheben. Früherhin hat ſich die Oper nie in einem ſo kläglichen Zuſtand befunden wie gegenwärtig. Jedoch müſſen wir Frl. Kuhn, Frl. Rudersdorff und Hrn. Kosmaly lobend erwähnen. Frl. Kuhn iſt bis jetzt als Agathe, D. Anna, Romeo, Recha, Rebecca, Norma, mit vielem Glücke aufgetreten und hat ſich als eine vielbegabte Sängerin empfohlen, deren Stimme umfangreich, kräftig und voll, viel Innerlichkeit und Ausdruck der Empfindung beſitzt, und deren Spiel, durch intereſſante Perſönlichkeit gehoben, immer einen edlen und wahren Charakter hinſtellt. Frl. Rudersdorff, Schweſter der in Breslau allgemein beliebten Mad. Küchenmeiſter, hat hier die Marie, Julia, Adalgiſa und Suſanne geſungen, darin ein reiches vielverſprechendes Talent offenbart. Ihre Stimme iſt kräftig rund, ſchön und ausgiebig, in ſehr guter Schule — Micheroux in Mailand — gebildet, von ungemeinem Wohllaut und Ausdruck, damit verbindet ſie einen gediegenen Vortrag, reine Intonation, angenehmes Spiel und einnehmende Perſönlichkeit. Beide Damen erſcheinen immer in ebenſo brillanter als geſchmackvoller und kleidender Toilette, und haben ſich vom Publicum der ehrendſten Anerkennung zu erfreuen. Hr. Kosmaly iſt in jeder Hinſicht ein ſehr tüchtiger und gediegener Muſikdirector, der ſich auch als geiſtreicher Äſthetiker — in der Breslauer Ztg. — früher bewährt hat, unter deſſen energiſcher Leitung das Orcheſter Befriedigendes leiſtet, und die Opern, wäre ein beſſeres Herren-Perſonal vorhanden, ſehr gut zuſammen gehen würden.

So bin ich denn am Schluß meines Berichts und werde Ihnen nur wieder einen ſenden, wenn ſich durch bedeutende Anregung Gelegenheit dazu bieten ſollte.

F. T—r.

V.

Wien.

Zwei neue Luſtſpiele von Bauernfeld: „Unterthänig“ und „der Ritter aus dem Stegreif“ ſchritten am 23. März über die Bretter des Hofburgtheaters. Herr Bauernfeld läßt ſich dazu gebrauchen, das Wiener Publikum für alle verſagten dramatiſchen Genüſſe der Neuzeit, als da ſind: „das Urbild des Tartüffe“, die Trauerſpiele von Moſen, „die Karlsſchüler“, „Uriel d'Akoſta“, „die Valentine“ u. ſ. w. (ſämmtlich in Öſtreich von einem theatraliſchen Anathem betroffen) durch einige auf die Bühne gebrachte Phraſen zu entſchädigen, die in Wien nur deshalb für originell gelten, weil ſie dort in keiner Zeitung ſtehn dürfen. Es iſt jedoch keine würdige Aufgabe für einen dramatiſchen Dichter, ſich als Ventil gebrauchen zu laſſen, mittelſt deſſen man dem ſonſt ungeſtillten Drang des Volkes nach öffentlicher Discuſſion auf das Spärlichſte Luft macht. „Unterthänig“ zeigt uns eine engliſche Wittwe, die einen Deutſchen geheirathet hat, der im Begriffe iſt nach Texas auszuwandern. Sie weigert ſich; der Hausdoctor bringt ſie zur Raiſon, und nachdem ſehr viel des ſogenannten Zeitgemäßen über Auswanderung u. dgl. geſprochen worden, kömmt ſie zur Erkenntniß, daß — das Weib dem Manne „*unterthänig*“ ſein müſſe. Wir wünſchten, dieſes Luſtſpiel wäre nach Texas ausgewandert. „Der Ritter aus dem Stegreif“ hat zwar nur *einen* Akt, die darin herrſchende Langeweile jedoch — füllt den ganzen Abend aus.

M. H.

VI.

Copenhagen.

Mittheilung von Henrik Hertz aus Copenhagen über ſein lyriſches Drama: *König René's Tochter*, aus einem Briefe an den Herausgeber dieſer Jahrbücher:

„Herr von Küſtner hat mir Ihre Recenſion von König René's Tochter in der Speneriſchen Zeitung freundlich zugeſtellt. Aus dieſer ſehe ich mit Freuden, daß dieſes Drama nicht nur dem Publikum, ſondern auch den ſtrengen Forderungen eines tiefdringenden Beurtheilers hat genügen können. Sehr ſchön und erhebend iſt Alles, was Sie über die geiſtige Bedeutung des Dramas bemerkt haben und vor Allem theuer iſt mir das unverkennbare Wohlwollen, das in jeder Zeile athmet. — Das Separat-Votum in der allgemeinen Preußiſchen Zeitung habe ich auch geleſen. Dieſer

Reſerent, indem er die *Möglichkeit* des Süjets bezweifelt, *zerreißt* es erſt, zeigt mir dann die todten Theile und fragt, ob dieſe eine dramatiſche Illuſion hervorbringen können. Gewiß nicht! Doch darin liegt ja die wunderbare Macht der Poeſie überhaupt und der dramatiſchen insbeſondere, daß durch ihre zahlreichen Mittel, als da ſind, dichteriſche Anordnung, Vorbereitung und Zuſammenſtellung der Motive, künſtleriſche Beleuchtung u. ſ. f. — das früher Ungedachte denkbar, wahr und wirklich wird. Ich ſage ausdrücklich das *Ungedachte*; denn von dem Unmöglichen iſt, ſelbſt im Wunderbaren, nie in der Poeſie die Rede; auch die Wunder werden von Dichtern in den Bereich des Möglichen gezogen und erſt wenn Keiner an ihnen zweifelt, hat ſich der Dichter ihrer in ſeinem Gedichte wahrhaft bemächtigt. Dann ſind ſie aber wahr und wirklich. Daher wird auch ein poetiſch geſinnter Leſer oder Zuſchauer nicht leicht nach der palpablen proſaiſchen Wahrheit eines Gedichtes fragen, wenn nur die Kunſt des Dichters die in einem Gedichte einzig befugte, die poetiſche zu erſtreben verſtanden hat.

Was ſich ein armer Dichter doch Alles muß ſagen laſſen! Der Reſerent der Preußiſchen Zeitung meint, ich kenne *Leſſing* nicht. Das wäre doch ſchlimm, nachdem ich jetzt gegen die zwanzig Jahre für die hieſige Bühne geſchrieben habe. Es ſcheint aber, daß *er* den alten *Göthe* nicht kennt. Denn es iſt eben von dergleichen Rezenſenten, daß dieſer den Mephiſtopheles ſagen läßt:

Wer will was *Lebendiges* erkennen und beſchreiben,
Sucht erſt den *Geiſt* herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in ſeiner Hand,
Fehlt leider nur das geiſtige Band.

Es iſt doch eine ausgemachte Sache, daß, wie *Martha* in der erſten Scene bemerkt (S. 10—11) — der Blindgeborne nie wird begreifen lernen, daß Diejenigen, mit welchen er lebt, *ſehen*, und ſich eben durch die Sehkraft Da helfen können, wo *er* andere Mittel anwenden muß, und ſich hülflos fühlt. Er kann nur überhaupt erkennen, daß ein Vorzug der Anderen ihm fehlen müſſe. Die Fiction, daß auch das Daſein und die Beſchaffenheit dieſes Vorzuges ihm geheim gehalten worden, frappirt freilich auf der Scene durch ihre Neuheit, liegt aber doch ſo nahe, und iſt von einem ſo reichen, poetiſchen Inhalte, daß man ſich eher wundern muß, warum ſie nicht ſchon früher von einem Dichter iſt ergriffen worden. Dieſe Fiction hat den Vorzug, daß jede durch körperliche Leiden erweckte *falſche* Rührung vermieden wird; denn *Jolanthe* iſt wohlgemuth und thut nicht kläglich, wie die Blinden in Scribe's Valerie, oder in Kotzebue's Epigramm. Nicht *ſie*, ſondern die wunderbare Macht der Natur, die überall Auswege findet und ſelbſt in Mängeln ſich heilig und groß zeigt, bewegt und rührt die Zuſchauer. Behauptet man nun, daß die poſtulirte Unwiſſenheit ihres Zuſtandes einem ſo gebildeten Individuum, wie Jolanthe, ſehr bald müßte kundig und offenbar werden, ſo überſieht man, wie ſie im Drama hingeſtellt worden iſt. Sie ſteht auf dem Übergange vom Kindes-Alter zum reflectirenden

Alter. Der Zweifel hat ſie nur noch leicht berührt. Sie iſt ſo kindlich, arglos und fromm gedacht und ihr Vertrauen zu ihren Umgebungen ſo groß, daß die Replik Marthas in der erſten Scene (S. 12) hoffentlich immer, wenn ſie ſich ſpäter zeigt, wird Beſtätigung finden.

Indem ich obige flüchtige Zeilen niederſchreibe, muß ich es Ihnen, mein hochverehrter Herr, überlaſſen, ob Sie es der Mühe werth finden, bei Gelegenheit einigen Gebrauch davon zu machen.

Ueber

den Urſprung der modernen Bühne.

Von

Theodor Mundt.

Zweiter Artikel.

6. Die franzöſiſchen Moralitäten.

Die franzöſiſchen Myſterienſpiele, die auf dem erſten förmlich organiſirten Theater der ſogenannten Paſſionsbrüder vorzugsweiſe zur Aufführung gekommen, waren durch eine zweite, in Frankreich eigenthümlich erfundene Gattung, die Moralitäten, (Moralités) abgelöſt worden.

Dieſe neue dramatiſche Erfindung ſtammte von einigen Schreibern aus der Advokatenzunft, die la Bazoche genannt wurde und ſich als eine eigene Gilde unter einem beſonderen Oberhaupt, welches roi de la Bazoche hieß, conſtituirt hatte.*)

Die von dieſer Geſellſchaft aufgeführten Spiele boten im Grunde wenig Verſchiedenheit von den Myſterienſpielen dar, indem ſie ganz in der Form derſelben zum Theil den nämlichen Inhalt behandelten, dem ſie nur eine freiere weltliche Darſtellung und in der Regel eine moraliſch-allegoriſche Wendung zu Theil werden ließen, wozu ſie zunächſt ganz äußerlich genöthigt waren, da ſie mit ihren Darſtellungen in das ausſchließliche Privilegium der Paſſionsbrüder nicht eingreifen durften. Derſelbe chriſtliche Theaterapparat, der bei den Myſterienſpielen ſtehend geworden war, mußte auch in der Regel in den Moralitäten erſcheinen, — ſo das hohe Gerüſte, auf dem Gott Vater umgeben von ſeinen Engeln zu ſitzen pflegte, und zu deſſen Füßen die Hölle lag, ferner die Engel und Erzengel, Lucifer mit allen ſeinen Teufeln. Auch ſah man vorn an der Scene wohl eine Niſche mit Vorhängen, die dazu diente, den Zuſchauern gewiſſe Details des Stückes, welche man nicht leicht vorſtellig machen konnte, zu verbergen, wie z. B. die Niederkunft der Jungfrau Maria und der heiligen Anna, und ähnliche geheimnißvolle dramatiſche Momente.

---

*) Die Geſchichte und Einrichtungen dieſer Schreiberzunft, die ſich beſonders unter Philipp dem Schönen zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eigenthümlich ausbildete, hat Parfait in ſeiner Histoire du théâtre français T. I. 78 flgd. umſtändlicher erzählt.

Die chriſtlichen und kirchlichen Vorſtellungen des Mittelalters erhalten jetzt vollends durch eine ins Ungeheuerliche ſich ausbildende theatraliſche Allegorie ihre ſkeptiſche Zerſetzung, worauf es ſeltſamer Weiſe in allem fortſchreitenden Schaffen und Wiſſen der neueren Völker abgeſehen zu ſein ſcheint. In einem dieſer Moralitätenſpiele unter dem Titel: **le bien-advisé et le mal advisé** (der Wohlberathene und der Uebelberathene*) wird der **bien-advisé** von der Madame Vernunft aus wohlmeinenden Abſichten zum Glauben (**la Foy**) hingeführt. Der Glaube ſchenkt ihm eine Laterne mit zwölf kleinen Fenſtern, auf denen die zwölf Glaubensartikel geſchrieben ſtehen, auf jedem Fenſter ein Artikel, und dazu ein brennendes Licht. Der Glaube empfiehlt ihm, dies Licht nie ausgehen zu laſſen, dann würde er die Artikel des Symbols immer richtig verſtehen. Dann ſchenkt er ihm auch noch einen Mörſer mit einer Keule, um damit die guten Werke, **les bonnes oeuvres**, zuzubereiten. Denn die guten Werke, belehrt ihn der Glaube, ſind das Fleiſch, von dem ſich Gut-Ende (**Bonne-Fin**) ernährt. Aus den Thränen der Bußfertigen, heißt es ferner, wird die Sauce zu dieſem Fleiſch gemacht. In dieſer Weiſe geht es mit Perſonification aller chriſtlichen Tugenden und Glaubensbegriffe fort, und der muthwillige Trieb des Allegoriſirens erſtreckt ſich ſogar bis auf Zeitwörter und deren verſchiedene **Tempora**, wie denn hier **Regno, Regnavi et Regnabo**, wie auch ein gewiſſer **sum sine regno** auftreten. Die Seelen dieſer Zeitwörter werden verfolgt von einer beſonderen Sorte kleiner Teufelchen, welche ſich der Verfaſſer dieſer Spiele unter dem Namen **Diablotons** erfunden hat. Der Teufel tritt in dieſen Stücken gewöhnlich mit einer langen rothen Naſe, mit einem Schwanz und geſpaltenen Klauen auf. Dagegen erſcheint das Laſter merkwürdiger Weiſe gewöhnlich als eine komiſche Perſon, in einem buntſcheckigen Narrenkleide und mit einer Peitſche in der Hand.

Einen neuen weltlichen Aufſchwung ſcheinen dieſe Spiele durch den Einfluß Ludwigs **XII.** genommen zu haben, nachdem ſie unter den vorhergegangenen Regierungen theilweiſe wieder beſchränkt und gehindert geweſen. Dieſer König beklagte ſich, daß ihm in ſeiner Zeit Niemand die Wahrheit ſagen wolle und er darum nicht wiſſe, wie ſein Reich verwaltet werde. Da es damals noch keine Zeitungen und keine liberale Tagespreſſe gab, ſo kam er auf den Gedanken, daß die Theater ſich dieſer Aufgabe unterziehen könnten, ihm die Wahrheit zu ſagen und ihn mit vielen Dingen bekannt zu machen, die es ihm ſonſt unmöglich wäre zu hören. Er ertheilte deshalb den Dichtern die Erlaubniß, in ihren Stücken die Mängel und Mißbräuche aller Perſonen ſeines Reiches und Hofes ohne irgend eine Ausnahme, ſelbſt nicht die ſeiner eigenen Perſon, frei zur Darſtellung zu bringen. Dies iſt eigentlich die erſte Anerkennung der höheren idealen Bedeutung des Schauſpiels, welche uns in der Geſchichte begegnet, und die ein guter und geiſtesfreier franzöſiſcher König aus-

---

*) Bei **Parfait, histoire d. th. fr. II.** vollſtändig mitgetheilt.

ſprach, dem bange wurde in der Einſamkeit ſeines abſoluten Herrſchergefühls, der ſich nach freien Menſchen umſah, und dieſelben in einer bereits von den Ideen der abſoluten Monarchie gebundenen Zeit nur durch einen ausdrücklichen Befehl auf dem Theater ſich ſchaffen konnte. Solche Privilegien der Freiheit und Wahrheit hat ſeitdem kein König wieder irgend einem Theater erneuert, obwohl ein ſolches Mitregierungstheater, wie es Ludwig XII. ſich dachte, (eine Idee, die ſpäter gewiſſermaßen an die Idee der conſtitutionellen Kammern überging), auch heut noch den Königen beſſere Dienſte leiſten würde als manche officielle Zeitung oder eine theuer erkaufte Regierungspreſſe, durch welche man Alles erfährt, nur nicht wie es im Lande ausſieht. Die Verfaſſer und Spieler der Moralitäten benutzten aber dieſes neue Privilegium reichlich, und zum Theil auch gegen die Perſon Ludwigs XII. ſelbſt, deſſen Geiz ſie namentlich in mehreren Stücken verſpotteten, was der König mit lachendem Munde hinnahm. Er erlaubte den Spielern der Bazoche ſogar, auf der berühmten Marmorplatte im großen Saal des Königlichen Schloſſes ihr Theater aufzuſchlagen. Auch wurden ihnen häufig vom Parlament beſondere Gratificationen zur Entſchädigung ihres Aufwandes an Garderobe und Schmuck („pour leurs montres et jeux“) verwilligt. Der Muthwillen, mit welchem die Bazoche in das wirkliche Leben hinübergriff, ging auch bald ſo weit, daß die Schauſpieler Masken anlegten, welche die Geſichtszüge bekannter Perſonen, auf welche es abgeſehen war, unverkennbar hinſtellten, und zuweilen ließ man auch geſchriebene Zettel ausflattern oder Tafeln anſchlagen, auf denen der verhüllte Sinn gewiſſer Stellen des Stücks, namentlich aber die cyniſchen und zweideutigen, noch beſſer ins Licht geſtellt wurden. Dagegen ergingen denn mehrfache Parlaments-Verordnungen, durch welche auch ſchon im Jahre 1538 eine gewiſſe Theater-Cenſur eingeführt ward, indem man die Schauſpieler verpflichtete, die Manuſcripte ihrer Stücke vierzehn Tage vor der Aufführung zur Genehmigung einzureichen.

Eines der berühmteſten Moralitätenſpiele war die Verurtheilung des Bankets (la condemnation de banquet, à la louange de diette et sobriété pour le profit du corps humain). Dies Stück behandelt in eigenthümlich durchgeführter Prozeßform einen ſeltſamen Rechtshandel gegen Souper und Banquet, welche beide angeklagt ſind, daß ſie vier Perſonen durch ihre Verlockung getödtet haben. Monsieur Banquet hat nämlich zu einem großen Feſtmahl einladen laſſen, zu dem Schwelgerei, Gutſchmeckerei, Gute Geſellſchaft, Mich zu bedanken, und andere ähnliche Perſonen, geladen und auch erſchienen ſind, während von draußen durch das Fenſter Schlagfluß, Gicht, Kolik und andere Krankheiten dem Schmauſe zuſehen. Gegen Ende der Tafel ruft Souper, der ſich auch ſchon in der Geſellſchaft befindet, jene Krankheiten herbei, welche nun begierig über die Gäſte herfallen, die ſich aber noch ihrer zu erwehren wiſſen. Nach einer augenblicklichen Beſänftigung durch Banket entſteht aber ein neuer Kampf zwiſchen den Krankheiten und den Gäſten, von denen diesmal Schwelgerei, Gutſchmeckerei, Gute Geſellſchaft und Mich zu bedanken todt auf dem Platze bleiben. Die übrig gebliebenen Gefährten wenden ſich klagend an die Erfahrung, und Banket wird von derſelben verurtheilt, gehangen zu werden, welche Sentenz auf der Stelle durch die Diät vollzogen wird, die das Amt des Scharfrichters übt. Souper aber wird verurtheilt bleierne Halbärmel zu tragen, damit er nicht zu viel Schüſſeln auftragen könne, und dem Diner ſoll er, bei Strafe des Galgens, nicht mehr weiter als auf ſechs Stunden ſich nähern dürfen. Man findet den witzreichen Hergang dieſes Stückes auch zuweilen auf alten Tapeten abgebildet.

Eine nicht geringe Anzahl dieſer Stücke hat ſich in verſchiedenen Sammlungen bis auf uns verbreitet,*) obwohl die Namen ihrer Dichter größtentheils verloren gegangen ſind. Unter dieſen iſt jedoch Margaretha von Navarra, des ritterlichen Franz I. Schweſter, in bemerkenswerther Weiſe auch als Verfaſſerin von Myſterienſpielen und Moralitäten zu nennen, während ſie in den Literaturgeſchichten gewöhnlich nur wegen ihres leichtfertigen und ſchelmiſchen Novellen-Heptameron, das ſie dem Boccaccio nachbildete, angeführt wird. Sie ſchrieb aber auch geiſtliche Komödien und Moralitäten, und ſcheint dazu, nach der Erzählung des Brantôme, (Vies des Femmes illustres) beſonders durch das lebhafte Intereſſe, welches dieſe Prinzeſſin an der Bibel genommen, beſtimmt worden zu ſein. Ein Doctor der Sorbonne, Gerard Rouſſel, hatte ſie überredet, die Bibel in franzöſiſcher Sprache zu leſen, und ſie begann eine ſo eifrige und eigenthümliche Beſchäftigung mit derſelben, daß ſie eine dramatiſche Bearbeitung des Neuen Teſtaments unternahm. Sie theilte daſſelbe in vier Tragikomödien (nach ihrer eigenen Benennung) ab, und betitelte dieſelben folgendermaßen: 1. Die Geburt Chriſti. 2. Die Anbetung der heiligen drei Könige. 3. Die Unſchuldigen. 4. Die Wüſte. Dieſe Tragikomödien wurden (wie de Beze in ſeiner Kirchengeſchichte berichtet) in einem eigens dazu eingerichteten Saale des königlichen Schloſſes zu Pau vor dem Hofe aufgeführt, und Margarethe hatte zu dieſen Darſtellungen die beſten Schauſpieler Italiens verſchreiben laſſen. Zugleich ſuchte Margarethe bei dieſen theatraliſchen Aufführungen einer bei ihr immer ſtärker hervortretenden Hinneigung zu den neuen Lehren Calvin's und Luther's Genugthuung zu verſchaffen, indem ſie damit beißende Angriffe auf die Geiſtlichkeit verband. Sie ließ die angeſehenſten Vertreter derſelben oft als Zuſchauer zu ihren Spielen einladen, und die Schauſpieler mußten dann kleine Couplets und Spottgedichte auf die Prieſter in dieſe bibliſchen Tragikomödien der Prinzeſſin einlegen. Es entſtand dadurch allmählig eine tiefe und nachhaltige Erbitterung der franzöſiſchen Geiſtlichkeit, die ſich noch durch einen anderen Umſtand ſteigerte, indem der König, Margarethens Gemahl, unmittelbar nach ſolchen Theater-Vorſtellungen ſich in die Kirche zur Meſſe zu begeben pflegte, als wenn dieſe letztere gewiſſermaßen nur eine Fortſetzung des Bühnenſpiels ſei. Die Prieſter

---

*) Parfait. Histoire du théâtre français und Du Verdier Biblioth. française.

Frankreichs begnügten ſich bald nicht mehr damit, gegen Margarethe von Navarra zu predigen, ſondern ſie brachten es auch dahin, daß ein anderes, ſtark mit proteſtantiſchen Elementen angefülltes Werk der Prinzeſſin, welches ſie in Verſen unter dem Titel Spiegel der ſündhaften Seele (le miroir de l'âme pecheresse, 1533) herausgegeben, von der Sorbonne verdammt und verboten wurde. In dieſem Buch Margarethens war gar nicht mehr von den Verdienſten der Heiligen und von der Kraft des Bluts der Märtyrer die Rede geweſen, und dies empörte die Geiſtlichkeit, die außerdem in dem Collegium von Navarra eine ſatyriſche Komödie gegen die Prinzeſſin aufführen ließ, worin dieſe als eine Höllen-Furie dargeſtellt wurde. Margarethe war jedoch Weib genug, ſich darüber bei ihrem Bruder zu beklagen, und König Franz ließ die Haupt-Acteurs dieſes Schauſpiels ins Gefängniß werfen. So ſieht man auch die erſten proteſtantiſchen Kämpfe Frankreichs mit den Waffen der dramatiſchen Dichtung und des Schauſpiels ſich verfechten, eine dramatiſche Polemik, in welcher die Hauptbewegungen des modernen Geiſtes zuſammenſtoßen. —

Unter den Moralitäten giebt es auch einige, die von durchaus myſtiſcher Haltung ſind und eine Verherrlichung der Grundelemente des Katholizismus enthalten ſollen, obwohl dieſe doch wieder mit mancherlei naiven Erfindungen, die den Ernſt des Ganzen beeinträchtigen, durchwebt erſcheinen. Ein Stück dieſer Art iſt Mariä Himmelfahrt (l'Assomption), in welchem die Höchſt-Vollkommene (Bien-Parfaite), welches die heilige Jungfrau iſt, auftritt und eine ſehr ungezwungene Unterhaltung führt mit dem Höchſt-Gefälligen (Bien-Gracieux), in dem wir einen Secretair des Höchſt-Souverainen (Bien-Souverain), welches Jeſus Chriſtus iſt, kennen lernen. Der Höchſt-Gefällige macht der Höchſt-Vollkommenen ſo viel Complimente über ihre Schönheit, daß ſie endlich zu ihm ſagt: Ach, mein Herr, Sie ſind gar zu gütig mir dies zu ſagen, und man ſieht daran deutlich, daß Sie der Höchſt-Gefällige ſind! — Ich bitte dies keineswegs ſo zu nehmen, entgegnet der Andere, und ich berufe mich hier auf das Zeugniß meines Kameraden, des Höchſt-Tugendhaften (Bien-Vertueux), der ganz daſſelbe wie ich ſagen wird. — Daneben ſteht auch der Höchſt-Natürliche (Bien-Naturel), der ſich ein wenig über alle dieſe Complimente zu langweilen anfängt, und ſich damit ergötzt, an den guten Wein zu erinnern, den er auf der Hochzeit zu Canaa getrunken hat. Es war gar kein ſchlechter Burgunder damals, ſagt er, und ich habe ſtets bedauert niemals wieder eine ähnliche Sorte angetroffen zu haben. Die Unterhaltung bewegt ſich noch eine Zeitlang in dieſem Ton, und das Ganze endigt mit der verherrlichenden Himmelfahrt der Jungfrau, die der Höchſt-Souveraine, begleitet von ſeinem Kammerdiener, dem Höchſt-Triumphirenden, in einem Wagen abholt, um ſich mit ihr zu vermählen und ſie zur Königin des Himmels zu krönen. —

7. Die erſten Elemente des franzöſiſchen Luſtſpiels.

Das Moralitäten-Theater, welches die Schreiberzunft der Bazoche gründete, zeigte die erſten Keime des wirklichen Dramas in ſich auf, und entwickelte dabei auch ſchon eine eigenthümliche Gattung deſſelben, nämlich die Farce, in welcher dieſe früheſten dramatiſchen Dichter ſchon den entſchiedenen Uebergang zur Darſtellung der Wirklichkeit machten. Die Gattung der Farce, welche zuerſt auf dem Theater der Bazoche erſchien, und in der wir das franzöſiſche Luſtſpiel ſeinen Urſprung nehmen ſehen, war in einem beſonderen Stil und Geſchmack gearbeitet, und beſchäftigte ſich ſchon in ſehr lebendiger und ſcharfer Form mit den Mängeln, Zerwürfniſſen und Widerſprüchen der geſellſchaftlichen Welt, mit der Schwäche und Lächerlichkeit der menſchlichen Charaktere. Die Farce begnügte ſich aber dabei nicht immer mit erfundenen Perſonen, ſondern ſie zog bald auch bekannte und angeſehene Perſonen der Geſellſchaft, welche ſogar mit Namen bezeichnet wurden, vor ihr Forum. Wie ſich die Farce innerlich ſchon in den Spielen der Myſterien und Moralitäten geregt, hat ſich bei der Darſtellung der letztern oft genug bemerklich gemacht. Auch hatte man ſchon farcenhafte Zwiſchenſpiele bei den Myſterien-Aufführungen ſelbſt zur Abwechſelung und zur Anlockung des größeren Zuſchauerhaufens eintreten laſſen, welche den komiſchen Titel der Jeux de pois pilés (geſtampfte Erbſen) führten, eine Benennung, die aus der muthwilligen Miſchung des Profanen und Heiligen, worauf es in dieſen Divertiſſements abgeſehen war, entnommen zu ſein ſcheint.*) Als ſich aber die Farce durch die Spieler der Bazoche zu einer ſelbſtſtändigen dramatiſchen Gattung auszubilden anfing, ſchlug ſie ſogleich mannigfache und auch durch verſchiedene Nebenbezeichnungen charakteriſirte Tonarten an.**) —

Eine der älteſten und berühmteſten Farcen dieſer Art iſt der Advocat Pathelin, ein Stück, in welchem der moderne Luſtſpiel-Charakter ſchon in ſehr klarer und feſter Ausbildung ſeines Typus und mit einer gewiſſen Vollendung auftritt. Dieſe Farce hat ſich durch ihre ausgezeichnete komiſche Kraft, durch die dialektiſche Gewandtheit der Darſtellung und durch einzelne köſtliche Späße bis auf die heutige Zeit im ruhmvollen Andenken erhalten, und war auf der franzöſiſchen Bühne noch bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts lebendig geblieben. Eine moderne Theaterbearbeitung davon gab der Abbé Brueys im Jahre 1715, worin als neue Zuthat eigentlich nur eine eingewebte Liebes-Intrigue erſchien, während der Gang der Hauptſcenen und an vielen Stellen ſelbſt der Dialog aus dem alten Stück unverändert beibehalten blieben. In dieſer moderniſirten Geſtalt ging es auch mehrfach über die deutſche Bühne, und beſonders war der Schauſpieler Eckhof als Meiſter Pathelin beliebt, wie auch aus Leſſing's Dramaturgie (I. 110) hervorgeht. Leſſing bemerkt mit Recht, daß ſich Molière dieſes Stückes nicht hätte ſchämen dürfen, obwohl dieſer ſchon ſo trefflich geformte Luſtſpiel-Typus mehr dem alten urſprünglichen Original, als der daſſelbe mehrfach entſtellenden Bearbeitung des Brueys zukommt. Das Stück hatte aber in Frankreich eine ſo populaire Verbreitung gewonnen, daß ſelbſt einzelne Stichworte und Witze daraus ſprüchwörtlich wurden, und Meiſter Pathelin Jahrhunderte hindurch eine Lieblingsfigur des Volkes blieb. Es mußte auch auf daſſelbe einen doppelt ſtarken Reiz ausüben, weil hier ein betrügeriſcher und verſchmitzter Advokat zuletzt durch einen einfachen Mann des Volkes überliſtet wird. Der von Leſſing als bemerkenswerth hervorgehobene Umſtand, daß der in dem Stück vorkommende lächerliche Marquis der erſte ſeiner Art ſei, paßt nur auf die neue Theaterbearbeitung des Brueys, da dieſer Marquis in der alten Farce ſelbſt nicht erſcheint.

---

*) Vgl. Parfait, histoire du théâtre français I. 52. Bouterwek, Geſchichte der franzöſiſchen Literatur I. 117.

**) Es gab die farce joyeuse, histrionique, fabuleuse, enfarinée, morale, recréative, facecieuse, badine, françoise.

Als Verfaſſer dieſes zuerſt auf dem Theater der Bazoche geſpielten Stückes wird von Einigen Pierre Blanchet (geboren zu Poitiers 1459) genannt, der allerdings als Verfaſſer mehrerer Farcen und Satiren in dieſer Zeit vorkommt, doch iſt jene Autorſchaft nur eine Vermuthung des Beauchamps (**Recherches sur les théâtres de France** I. 288), welche ſich ſonſt durch nichts Thatſächliches beſtätigt hat. Die Schreiber der Bazoche ſcheinen es zum erſten Mal im Jahre 1480 auf ihrem Theater geſpielt zu haben. La Caille führt jedoch in ſeiner Geſchichte der Buchdruckerkunſt ſchon eine gedruckte Ausgabe des Pathelin vom Jahre 1474 an. Das Stück wurde in viele Sprachen, auch ins Lateiniſche, überſetzt, und verbreitete ſich überall als ein Gemeingut der europäiſchen Bühne. Es hat offenbar den Grund zu dem eigenthümlichen Luſtſpiel-Dialog der Franzoſen gelegt, und wird auch nach dieſer Seite hin ſtets eine merkwürdige Stelle in der Theatergeſchichte einnehmen.

Die Farce beginnt mit einem Zwiegeſpräch des Pathelin mit ſeinem Weibe Guillemette. Pathelin klagt, daß er in letzter Zeit ſo wenig verdient habe. Seine Advokatenrobe falle ihm in Fetzen vom Leibe, und auch ſeiner Frauen Kleid laſſe ſchon an einigen höchſt bedenklichen Stellen ſehr freimüthige Oeffnungen zu. Schon aus Schamhaftigkeit müſſe er darauf denken, ſich neue Kleider anzuſchaffen. Er verläßt alsdann ſein Weib und geht zum Tuchhändler Guillaume. Pathelin ſagt, er komme nur ihn freundſchaftlich zu beſuchen, und dann bricht er in Thränen der Rührung aus über die merkwürdige Aehnlichkeit des Tuchhändlers mit deſſen ſeligem Vater, der der Weiſeſte der Weiſen, der Edelſte der Edlen geweſen. Der Tuchhändler Guillaume iſt natürlich ſehr gerührt von dieſen Lobeserhebungen, und nun erſt bemerkt Pathelin ganz zufällig ein Stück Tuch, das ihn blendet wegen ſeiner Schönheit. Er ſagt, er habe ſich achtzig Thaler zurückgelegt, um ſich davon eine Leibrente zu gründen, aber dies Stück für ſeinen Leib zu verwenden, ſei die ſchönſte Leibrente. Er handelt alſo mit dem Tuchhändler, und nimmt nach kurzem Handeln das Zeug als ſein Eigenthum unter den Arm. Dann will er bezahlen, und fragt den Kaufmann, ob er ſeine Bezahlung in Gold oder in Münze vorziehe. Der überglückliche Kaufmann erklärt ſich mit jeder Art der Bezahlung zufrieden. Gut, ſagt Pathelin, ſo zahl' ich in Gold! Er langt ſchon in die Taſche, das Gold zu geben, da fällt ihm ein, daß Herr Tuchhändler Guillaume ungebührlich lange ihm keinen Beſuch gemacht habe. Deshalb will er ihn zwingen ihn zu beſuchen. Herr Guillaume ſoll nur in Pathelin's Hauſe ſeine Bezahlung empfangen, und ein Glas Wein, ein wenig Kuchen wird er nicht verſchmähen. Der Kaufmann ſagt natürlich zu, das Glas Wein, welches ihm verſprochen wird, macht ſein Herz hüpfen, und Pathelin geht mit ſeinem Stück Tuch nach Hauſe, um, wie er ſagt, mit ſeiner Frau Alles herzurichten zum Empfange des Herrn Guillaume. Nun theilt Pathelin ſeiner Frau Guillemette ſeinen Plan mit. Das Stück Tuch muß ſie verſtecken, er ſelber will ſich ins Bett legen, und wenn der Kaufmann kommt, ſoll ſie ihn mit einem Glaſe von dem Weine, welcher ſo gut durchſchlägt, empfangen, und erzählen, daß Pathelin ſchon ſeit Wochen krank darnieder liegt. Der Kaufmann kommt endlich, Guillemette empfängt ihn mit einem Glaſe von dem ominöſen Wein, und als der Kaufmann endlich um ſeine Bezahlung bittet, fragt ſie erſtaunt wofür? Für das Stück Tuch, welches ihr Mann heute morgen bei ihm gekauft. Ihr Mann? Das iſt unmöglich, der liegt ſchon ſeit Wochen krank im Fieber, im furchtbarſten Delirium. Guillaume tritt an das Bett des kranken Pathelin, der laut zu phantaſiren beginnt, im Jargon des Pöbels allerlei Unſinn ſpricht, und des Kaufmanns wüthende Frage nach ſeiner Bezahlung mit luſtigen Phantaſieen beantwortet. Indeß beginnt bei dem unglückſeligen Manne der Wein zu wirken, er muß fort, wüthend und fluchend rennt er aus dem Hauſe des kranken Pathelin. Auf der Straße aber begegnet Herrn Guillaume ſein Schäfer, der ihn um einige Hammel betrogen hat. Herr Guillaume fordert ihn vor Gericht, und eilt gleich ſelbſt zum Richter, zu dem er den Schäfer hinbeſcheidet. Dieſer aber klopft bei Pathelin an und bittet ihn, als ſein Advokat ihn zum Richter zu begleiten. Pathelin iſt natürlich längſt von ſeinem Delirium geheilt, ſein Weib Guillemette hat ihm auch ſchon von dem Tuche Guillaume's eine Robe zuſammengeſetzt. Der Schäfer fordert ihn auf, ſeine Sache zu führen, geſteht ihm aber zugleich, daß er Herrn Guillaume wirklich die Hammel geſtohlen. Thut nichts, ſagt Pathelin, wenn Du mich ordentlich bezahlſt, werde ich Deine gerechte Sache führen, und Du wirſt als unſchuldig erkannt werden. Sie dingen nun über die Summe, welche der Schäfer an Pathelin zahlen ſoll, und nachdem ſie handelseinig geworden, ſagt Pathelin, der Schäfer ſolle nun ihm folgen zum Richter, ſich aber wohl hüten, irgend ein Wort zu ſprechen, weil jede unbedachte Aeußerung des Schäfers Alles verderben könne. Pathelin ſchärft ihm daher ein, auf alle Fragen des Richters oder ſeines Anklägers nichts weiter zu antworten, als Bäh! Bäh! Der Schäfer ſagt, dieſe Antwort ſei ihm von ſeinen Schafen her ſehr geläufig, und Beide verfügen ſich zum Richter. Die nun folgende Scene iſt die drolligſte des ganzen Stückes, und von außerordentlich draſtiſcher Wirkung. Bei dem Richter iſt nämlich ſchon Herr Guillaume mit ſeiner Klage gegen den Schäfer. Das Erſcheinen Pathelin's mit ſeiner Robe von Guillaume's Tuch macht den Kaufmann verwirrt, er ſtottert, er verliert die Haltung, er vermengt in ſeiner Rede den Diebſtahl des Schäfers mit dem Betrug Pathelins, er beſchuldigt den Schäfer, ſich aus ſeinen Hammeln ein Stück Tuch geſtohlen zu haben, und klagt Pathelin an, ſein Rock ſei einer von den Hammeln, welche ihm geſtohlen worden. Der Richter entſetzt ſich, und wird zuletzt ſelber verwirrt, indem er auf die confuſe Rede des Guillaume immer nur ſchreiend antwortet: revenons à nos moutons! (um auf beſagten Hammel wieder zurückzukommen — ein ſeitdem gäng und gäbe gewordenes Sprüchwort, deſſen Entſtehung die Franzoſen ſelbſt aus dieſer Farce vom Meiſter Pathelin herleiten).

Der Richter fragt ſodann den Schäfer, ob er bekenne die Hammel geſtohlen zu haben. Dieſer aber antwortet immer nur ſein Bäh! Bäh!, was den Richter nur noch mehr verwirrt macht, und auch zur Folge hat, daß Guillaume immer aufgeregter und verworrener ſpricht. Pathelin allein bleibt ruhig, und aus Guillaume's Verwirrung und Betroffenheit beweiſt er, daß derſelbe eine falſche Anklage vorgebracht, und daß der Anblick des ehrwürdigen Richters ſeine lügenhafte Zunge gelähmt und ihn um ſeine Beſinnung gebracht habe. Dieſe Anſicht leuchtet dem geſchmeichelten Richter ein, Guillaume wird mit ſeiner Klage abgewieſen, und der Schäfer ſowohl als Pathelin freigeſprochen. Wüthend rennt Guillaume fort, und Pathelin, als er mit dem Schäfer allein iſt, fordert von dieſem ſeine Bezahlung. Der aber antwortet immer ſein Bäh! Bäh! Vergebens, daß Pathelin ihm droht und flucht, der Schäfer antwortet immer Bäh! und damit endet das Stück. —

8. Die ſatiriſchen Poſſenſpiele der Franzoſen.

Das dritte Theater in Frankreich ſtifteten die **Enfans sans souci**, die Kinder ohne Sorgen, wie ſich eine geſellſchaftliche Vereinigung junger und reicher Leute aus vornehmem Stande nannte, die ſich vorgenommen hatten, ſich auf Unkoſten der ganzen Welt zu vergnügen, und dazu eine eigene Art ſatyriſcher Theaterſpiele ſich erſannen, in denen freie Darſtellungen aller Welt- und Zeitverhältniſſe beſonders aus dem Geſichtspunkt der Narrheit gegeben und gewiſſermaßen der Kritik des Narren unterworfen werden ſollten. Es dienten ihnen dazu nicht nur die geſellſchaftlichen, ſondern bald auch die politiſchen Zuſtände der Zeit, beſonders aber die Parteizerwürfniſſe unter der Regierung des Königs Carl VI., wo der engliſche Krieg und das ſiegreiche Einrücken der Engländer in Paris auch die inneren Verhältniſſe Frankreichs vielfach geſpalten und zerrüttet hatte. Sie bezeichneten ihre Stücke mit dem Namen der **sotties**, und ſpielten dieſelben auf dem Markt, welchen man die Halle nannte, worin ihre Aufführungen mit den Atellanen-Spielen der alten Römer, die ebenfalls die Form volksthümlicher Narrenſpiele hatten, Aehnlichkeit gewannen. Die Kinder ohne Sorgen verdankten die Privilegien ihrer Geſellſchaft dem König Carl VI., welcher ſie als eine joyeuse institution urkundlich beſtätigte. Sie gaben ihre Vorſtellungen dem Publikum ohne Eintrittspreis, was auch die Bazochiens thaten, während die Paſſionsbrüder für Geld ſpielten und in den Anforderungen an ihre Zuſchauer ſo weit gegangen zu ſein ſcheinen, daß das Parlament, welches überhaupt die polizeiliche Aufſicht über die Schauſpiele hatte, die Verordnung erlaſſen mußte, den höchſten Eintrittspreis nicht über 8 Sous feſtzuſetzen. Die Geſellſchaft der ſorgloſen Kinder aber hatte ein eigenes Oberhaupt an ihrer Spitze, welches den Titel eines Narrenfürſten (Prince des sots) führte, der ſich lange in einem großen öffentlichen Anſehen erhielt, wie man denn von dem Beſtehen dieſer Würde noch um das Jahr 1600 einige Spuren ſieht. Der Dichter Clément Marot gehörte in ſeiner Jugend auch zu den Kindern ohne Sorgen, und hat in einer für ſie gedichteten Ballade von dem ariſtokratiſchen Urſprung dieſer Genoſſenſchaft Zeugniß abgelegt.*) —

Die eigenthümliche Gattung, welche ſich hier ausbildete, kann hinſichtlich ihrer dramatiſchen Form nicht in Betracht kommen, indem das Weſen der Allegorie, die in dieſen Stücken noch dazu eine tendenziöſe und kritiziſtiſche Grundrichtung hatte, die freieren und wirklich ſchöpferiſchen Bewegungen des Dramas hindern mußte. Die in dieſen Narrenſtücken auftretenden Charaktere waren immer nur Perſonificationen von Begriffen, unter denen die Welt ſelbſt die Hauptrolle ſpielte, mit welcher dann alle Narrheiten, Laſter und Mißbräuche der Erde in Berührung gerathen. Vornehmlich aber war es auch die Kirche, welche in den sotties die ſchlagendſten Angriffe erfuhr und gegen welche das auf dieſem Gebiet ſchon früher von der Geiſtlichkeit ſelbſt verſtattete Narrenrecht oft in einer ſehr ſchneidenden Allegorie geltend gemacht wurde. Eine der bedeutenderen Compoſitionen dieſer Art hat den Dichter Pierre Gringore, genannt Vaudemont oder auch Narrenmutter (Mere sotte) zum Verfaſſer, und führte den Titel: le jeu du prince des sots et mere sotte joué aux halles de Paris le mardi gras 1511. Dieſer zu ſeiner Zeit ſehr beliebte Dichter, von dem außerdem noch mehrere Myſterienſpiele und Moralitäten angeführt werden, lebte um das Jahr 1520 als Herold am Lothringiſchen Hofe, und ſchrieb das erwähnte Stück auf den beſonderen Befehl Ludwigs XII., der in ſeinen Streitigkeiten mit dem Papſt Julius II. auch den Dichter zum Kampfe gegen die Uebergriffe Rom's in die Schranken rief.

Dieſe allerdings ſehr merkwürdige Sottie fängt mit dem die Stücke gewöhnlich beginnenden Aufruf (le Cri) an, worin den Narren und Närrinnen aller Gattungen und Stände, allen Prälaten und großen Herren bekannt gemacht wird, daß am Faſtnachtsdienſtag der Narrenfürſt in den Hallen ſpielen werde. Der Narren fürſt erſcheint darauf mit ſeinem vielgeliebten Sohn, dem Prinzen der Heiterkeit, und die großen Herren und Prälaten ſtellen ſich dem Narrenfürſten huldigend vor, wozu ſich auch noch eine Bäuerin unter dem Namen der gemeinen Närrin (sotte commune) hinzufindet. Es fallen in den vorläufig ſich entſpinnenden Geſprächen ſchon einige ſtarke ſatiriſche Aeußerungen gegen die Kirche und ihre ehrwürdigen Vertreter, worauf die Narrenmutter, als Kirche gekleidet, im pontificaliſchen Gewande und die Tiara auf dem Haupt, unten aber im Gewande der Narrheit, erſcheint. Sie iſt von der Närrin Zuverſicht (Sotte fiance) und Närrin Gelegenheit (Sotte occasion) begleitet, und erklärt ſofort in einigen Verſen die Abſicht, mit der ſie auftritt, indem ſie als Kirchenmutter und Narrenmutter zugleich die Prälaten und Fürſten verführen und ſich zur unumſchränkt gebietenden Herrin auch der ganzen Weltlichkeit und Zeitlichkeit machen will. Sie ſagt unter Anderm:

---

*) Vgl. Suard. Melanges de litterature IV. 46.

Je me dis mere saincte Eglise,
Je veux bien qu'un chascun le note,
Je mauldis, anatématise,
Mais sous l'habit pour ma devise
Porte l'habit de mere sotte,
Bien sçay qu'on dit que je radotte
Et que suis folle en ma vieillesse,
Mais grumeler veuil à ma porte
Mon fils le prince en telle sorte
Qu'il diminue sa noblesse.

. . . . . .

Mon medecin juif prophetise
Que soye perverse, et que bon est.

. . . . . .

La bonne foy c'est le vieil jeu.

Nach mancherlei Machinationen gelingt es, die Prälaten zu gewinnen, aber die Fürſten erklären ſich ſtandhaft gegen die von der Kirchennärrin beanſpruchte Vereinigung des Geiſtlichen und Weltlichen unter ihrem Scepter. Die Narrenmutter erläßt einen kriegeriſchen Aufruf an die Prälaten, und es kommt zu einer Schlacht zwiſchen Prälaten und Fürſten, nach deren Beendigung der Narrenfürſt wieder mit ſeinen Begleitern auf der Bühne erſcheint. Er hört von den Anſchlägen der Kirche, und ſeine Vertrauten ſagen ihm, daß er ſich rechtlich und ganz kanoniſch gegen dieſelbe vertheidigen könne. Dem Narrenfürſten iſt aber der Argwohn aufgeſtiegen, daß dies wohl nicht die wahre Kirche ſein möge, und er ſchlägt deshalb vor, vor allen Dingen zur Unterſuchung ihrer Perſon zu ſchreiten. Man reißt ihr die Kleider herunter und ſieht, daß es die Narrenmutter iſt, die man hart zu beſtrafen beſchließt, weil ſie ſich durch Simonie ihrer Kirchenwürde bemächtigt habe.*)

---

*) Vgl. Beauchamp Recherches sur les théâtres I. 300.

Ein mit dieſer Sottie zuſammenhängendes Stück deſſelben Dichters iſt die Moralität von dem halsſtarrigen Mann (**Moralité de l'homme obstiné**), worin die Verwickelungen des Papſtes Julius **II.** mit Frankreich noch entſchiedener zum Gegenſtand der ſatiriſchen Allegorie werden. Das Stück beginnt mit einem Dialog zwiſchen dem franzöſiſchen Volk und dem italieniſchen Volk, die hier in einer Perſonification auftreten, und es werden dabei die bitterſten Klagen und Vorwürfe ausgetauſcht, welche beſtimmte Beziehungen auf die Zeitgeſchichte haben.

Eine in ihrem Jahrhundert ſehr beliebte Farce des Pierre Gringore führt den Titel: **Faire vaut mieux que dire, farce en vers de quatre pieds, 1511.** in der die Frau ſich über ihren Mann beklagt, daß er ihren Weinberg brach liegen laſſe, woraus denn einige ſeltſame Differenzen entſtehn, indem Viele kommen, welche ſich anbieten, denſelben zu bearbeiten, womit ſich auch die Frau zufrieden erklärt. —

9. Die Anfänge der italieniſchen Bühne.

Die Myſterienſpiele, welche auch in Italien als die älteſten dramatiſchen Bildungsverſuche auftreten, hatten in dieſem Lande nicht dieſelbe lebendige Form und Bedeutung gewonnen, wie wir dies in Deutſchland und Frankreich geſehen haben, ſondern dieſe italieniſchen Darſtellungen waren zunächſt nur Fortſetzungen der altrömiſchen Pantomimen, die in Italien unaufhörlich fortgedauert zu haben ſcheinen. Sie beſtanden deshalb urſprünglich nicht in einer durch Wort und Rede laut werdenden dramatiſchen Action, ſondern in ſtummen Spielen, öffentlichen Prozeſſionen und Auftritten vermummter Menſchen, worin aber auch die geiſtlichen Geſchichten und der ganze chriſtliche und kirchliche Inhalt in Scene geſetzt wurden. Riccoboni, der berühmte italieniſche Schauſpieler in Paris, der die Geſchichte des italieniſchen Theaters geſchrieben, ſah noch im Jahre 1690 zu Genua ein ſolches ſtummes Schauſpiel am Frohnleichnamsfeſte. Auf den Gaſſen, durch welche die Prozeſſion ſich bewegte, waren überall Theater aufgerichtet, auf denen durch lebende Perſonen die heiligſten Momente des Alten und Neuen Teſtaments vorgeſtellt wurden. Auf einer ſolchen von den Fiſchern errichteten Bühne ſah man das Meer mit ſeinen Ufern erſcheinen, und Chriſtus befahl durch Gebärden den Apoſteln ihre Netze auszuwerfen. In demſelben Augenblick aber, wo das Sacrament vorbeigetragen wurde, zogen ſie ihre Netze, worin eine Menge der herrlichſten Fiſche ſich zeigte.

Es fehlte alſo in dieſen erſten Spielen der Italiener die Rede, welche in Deutſchland und Frankreich ſchon ſo witzig, gemüthlich und ſkeptiſch zugleich, die kirchlichen und chriſtlichen Vorſtellungen, dieſe urſprüngliche Grundlage aller dramatiſchen Darſtellung, geformt und in eine dialektiſche Bewegung gebracht hatte. Die Italiener waren aber ſchon in ihrer Bildung und Geiſtesanſchauung weit über dieſen Standpunkt der geiſtlichen Volksſpiele hinausgekommen, in denen andere Völker noch gewiſſermaßen auf einem künſtlichen Umwege einem reformatoriſchen Lebensdrang

Ausdruck zu verſchaffen geſtrebt. Italien hatte ſchon Jahrhunderte früher durch gewaltige und hochbegabte Geiſter in der entſchiedenſten und geiſtesmächtigſten Form aus ſeinem eigenen Schooße diejenigen reformatoriſchen Elemente erzeugt, welche ſpäter bei den andern Völkern in Saat aufgehen, für Italien ſelbſt aber verloren bleiben ſollten.

Die Brüderſchaft del Gonfalone, welche ſich im Jahre 1264 in Rom gründete, und die Paſſion Jeſu Chriſti zum ausſchließlichen Gegenſtand dramatiſcher Darſtellungen machte, kann gewiſſermaßen als die älteſte Theatergeſellſchaft der Italiener angeſehen werden, und die italieniſche Kritik, welche Italien gern als die eigentliche Wiege des modernen europäiſchen Drama's anſehen will, hat auf das hohe Alter jener Brüderſchaft oft ein beſonderes Gewicht gelegt, indem daraus allerdings hervorgehen würde, daß bei den Italienern eher als bei irgend einem andern Volke dramatiſche Darſtellungen des bibliſchen Inhalts ſtattgefunden.*) Derſelben frühen Zeit gehört auch die Geſellſchaft Batutti an, welche ſich in Treviſo ebenfalls zur Aufführung der chriſtlichen Paſſionsgeſchichte bildete, und die ſogar nach einer Verpflichtung, welche die Canonici der Kathedrale zu Treviſo übernommen hatten, aus dieſem Capitel jährlich für die Rollen der Maria und des Engels zwei Geiſtliche geliefert erhielt.

Zu welcher Zeit aber die italieniſchen Myſterienſpiele in die wirkliche Natur des Dramas hinübergingen, möchte ſchwer zu beſtimmen ſein. Es ſcheint, daß ſie erſt im funfzehnten Jahrhundert aus einer bloßen ſtummen Repräſentation zu lebendigeren Darſtellungen wurden, in denen dann ebenfalls in burlesker und poſſenhafter Form das Verhältniß des Volkes zu Chriſtenthum und Kirche zu Tage kam. Das älteſte dieſer Spiele iſt Abraham und Iſaac, von Francesco Belcari, welches zuerſt im J. 1449 zu Florenz in der Kirche der Maria Magdalena aufgeführt wurde. Mit altteſtamentlichem Stoff wurden dieſe Spiele figure genannt, Misterj, wenn ſie die chriſtlichen Glaubensgeheimniſſe behandelten, Vangelj, wenn der Inhalt aus dem neuen Teſtament genommen war, essempj, wenn einzelne Thaten der Heiligen, und istorie, wenn deren ganzes Leben zur Darſtellung gebracht wurde. Auch hatten die Italiener Moralitätenſpiele, welche aber bei ihnen Fausti genannt wurden.

Das italieniſche Volk vollbrachte in dieſen Spielen eine allſeitige Traveſtie der Bibel, ſcheint aber dieſe Traveſtie bald der Kirche und den Prieſtern allein überlaſſen zu haben, indem es ſich mit größerer Vorliebe an die altrömiſchen Mimen und Atellanen, die noch immer in Italien aufgeführt werden mußten, hingab. Die italieniſche Malerei hält in dieſer Zeit allein eine ideale Beziehung der Kunſt zu den Geſtalten des Chriſtenthums feſt und ſtrebt, die chriſtliche Mythologie beſonders das Chriſtusideal ſelbſt, in den reinſten künſtleriſchen Formen zu bilden. Das Volk wie die Gelehrten wenden ſich aber in Italien beide gleicherweiſe wieder vom Chriſtenthum ab, mit dem ſie alle weiteren Berührungen gewiſſermaßen ängſtlich vermeiden, und ſuchen ihr Heil von Neuem in der antiken Welt und Kunſt. Aus der Aneignung derſelben geht auf der einen Seite das gelehrte Schauſpiel der Italiener (commedia erudita) hervor, welches mit Ueberſetzungen und Nachahmungen der griechiſchen und römiſchen Dramatiker ſchon frühe beginnt, und zwar größtentheils in lateiniſcher Sprache, in welcher der berühmte Paduaniſche Geſchichtſchreiber und gekrönte Poet, Albertinus Muſſatus (der von 1261—1330 lebte) zwei Tragödien ſchrieb, eine Achilleis und eine Eccerinis, in welcher letzteren er den Tod des Tyrannen Ezzelino von Romano behandelte.

---

*) Vgl. Riccoboni Reflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe (Amst. 1740) p. 10

Auf der Volksſeite aber erzeugte ſich aus der lebendig gebliebenen Berührung mit der antiken Welt das eigenthümliche nationale Volksluſtſpiel, welches ſich in einer durchaus freien Weiſe der Production und Darſtellung ſeit der älteſten Zeit her entwickelte, und unter dem Namen der Commedia dell' Arte die ſtehenden Masken und Figuren des italieniſchen Theaters ganz dem Charakter des Volkes gemäß und doch noch größtentheils nach antiken Muſtern ausbildete. Dieſe Commedia dell' Arte, welche ihre Benennung im Unterſchied von der gelehrten regelmäßigen Komödie gewiſſermaßen zum Spott empfangen zu haben ſchien, wurde von herumziehenden Schauſpielern aus dem Stegreiſe aufgeführt, und erhielt durch eine ſolche freie Production dieſe Grazie des lebendigen und natürlichen Sichgehenlaſſens, welche das italieniſche Volksluſtſpiel immer ausgezeichnet hat.

Die Verfaſſer dieſer Stücke, von denen man nur ſehr wenige gedruckt findet, ſchrieben nur den allgemeinen Inhalt einer jeden Scene nach der Reihe auf, und dies Scenario, wie ein ſolcher dramatiſcher Entwurf genannt wurde, ward auf beiden Seiten der Schaubühne vor Beginn des Stückes angeheftet. Der Schauſpieler, wenn er auf die Bühne trat, überflog mit einem Blick den Inhalt ſeiner Scene, den er dann improviſirend ausführte. Von dieſen Scenarien ſind mehrere durch den Druck veröffentlicht worden, namentlich aber von Flaminio Scala, genannt Flavio, einem berühmten italieniſchen Theaterdirector, welcher im Jahre 1611 ſein Theaterbuch mit 50 ſolcher ſceniſchen Entwürfe drucken ließ. Dieſe Improviſation ſetzte zugleich bei den Schauſpielern ſelbſt eine bedeutende geiſtige Beweglichkeit und bei den Zuſchauern eine ungemeine Hingebungsluſt voraus. Es konnte nicht fehlen, daß bei dieſer Darſtellungsweiſe gewiſſe ſtehende Elemente nöthig wurden, welche zur leichteren Verbindung und Vermittelung des Ganzen dienten, ſowie im alten homeriſchen Volksepos die einzelnen wiederkehrenden Redewendungen die geiſtigen Ruhepunkte der Rhapſoden bildeten.

Es entſtanden für den Dialog dieſer Komödie die ſogenannten Lazzi, welches Späße ſind, die eigentlich nicht zur Sache und zur Handlung gehören, und die von den Schauſpielern, namentlich aber vom Harlekin, bei Stockungen des Geſprächs und zur Ausfüllung einzelner Lücken eingelegt wurden. Nach Riccoboni (histoire du théâtre italien. I. 69.) bedeutet das lombardiſche Wort Lazzi ſoviel als Bänder, Schlingen, und zeigt an, daß die Unterbrechung der Scene durch ſolche Späße eigentlich nur zur weiteren Verknüpfung und Bindung der ganzen Darſtellung, damit dieſe nicht auseinanderfalle, dienen ſolle.

Zu den ſtehenden Figuren der italieniſchen Volkskomödie gehörte aber vor allen Dingen der Harlekin, Arlecchino, dieſer italieniſche Narr, der auch hier als Mittelpunkt und Organ der innerſten Volksproductivität erſcheint, dieſer poſſenhafte Volkstribun, durch den das Volk überall ſeine poetiſche Gerechtigkeit ausübt. Der italieniſche Harlekin, ſo national er ſich auch äußerlich und innerlich geformt hat, iſt aber altrömiſchen Urſprungs, was zuerſt Riccoboni bemerkt hat. Seine Tracht beſteht aus dreieckig zuſammengehefteten Fetzen von rothem, blauem, gelbem und grünem Tuch, einem kleinen Hut, der kaum ſeinen geſchorenen Kopf bedeckt, Schuhe ohne Hacken, und einer ausgekratzten ſchwarzen Maske, die keine Augen hat, ſondern ſtatt deren nur ganz kleine Sehlöcher. Riccoboni findet in dieſer Geſtalt die Tracht der Planipedes aus den altrömiſchen Mimen wieder, bei denen die geſchorenen Köpfe (rasa capita) und die geſchwärzten Geſichter (mimi fuligine faciem obducti) ebenfalls einen Hauptbeſtandtheil der Figur ausmachten. Auch erſcheinen die bloßen Füße der Planipedes, wovon ſie ihren Namen haben (planis pedibus) bei dem italieniſchen Arlecchino wieder, inſofern dieſer, da Beinkleider und Strümpfe bei ihm ein und daſſelbe ſind, jeder anderweitigen Fußbekleidung ermangelt. Die aus hundert bunten Flicken zuſammengeſetzte Harlekinstracht findet Riccoboni in dem centunculum wieder, wie Apulejus in ſeiner Apologie die Tracht des römiſchen Mimen nennt. Die Italiener bezeichnen auch ihren Harlekin, und ſeinen geiſtesverwandten Genoſſen, den Scapin, mit dem Namen Zanni, welches deutlich genug an den römiſchen Poſſenreißer Sannio erinnert, den Cicero de oratore II. 61. folgendermaßen ſchildert: Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? Sed ore, vultu, imitandis moribus, denique corpore ridetur ipso, worin zugleich die gymnaſtiſche Körperbeweglichkeit und Springkunſt, in der ſich der italieniſche Harlekin beſonders hervorthun mußte, bezeichnet zu werden ſcheint.*)

Der italieniſche Arlecchino erlitt aber ſpäter einige Umwandlungen. Der alte Arlecchino war ein muthwilliger und unverſchämter Schalksnarr, der neue wurde dagegen ein einfältiger, naſchhafter und feigherziger Bedienter, der ſich aber für unendlich pfiffig hält und darum die dümmſten Streiche begeht. Der dumme Harlekin bildete ſich endlich in beſtimmter Weiſe zum Pierrot aus, während Harlekin ſelbſt, namentlich in den berühmten Darſtellungen des Dominique zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei der italieniſchen Truppe in Paris, ſeinen witzigen und verſchlagenen Charakter wieder annahm.

---

*) Vgl. Riccoboni histoire du théâtre italien. I. 5.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

den Beinkleidern den Namen der Pantalons verſchafft hat. Anfangs waren dieſe Strumpfhoſen des Pantalone roth; als aber Venedig in den Türkenkriegen das Königreich Negroponte verlor, mußte auch Pantalon Theil nehmen an der allgemeinen Trauer der venetianiſchen Republik, und er erſchien deshalb in ſchwarzen Beinkleidern, die ſeitdem dieſe Farbe behielten, wie auch ſein Oberkleid, ein kleiner kurzer Mantel mit Aermeln und ſchmalem Kragen, genannt die Zimarra, ſchwarz war.*)

Eine der älteſten Masken der italieniſchen Volkskomödie, vielleicht ſchon dem zwölften Jahrhundert angehörend, iſt der Dottore, ein bologneſiſcher Arzt, der auch ſtets in dieſem Dialekt ſpricht und ſich als pedantiſcher Phraſenmacher und Raiſonneur geberdet. Daß dieſe Figur gerade aus Bologna, der hohen Schule der Rechtsgelehrſamkeit, hergeleitet wurde, war ohne Zweifel charakteriſtiſch für die urſprüngliche juriſtiſche Bedeutung dieſer Figur, indem die uralte Spottluſt, mit welcher das Volk ſich von jeher an den Rechtsgelehrten und Advokaten gewiſſermaßen aus einer geſunden und naturrechtlichen Oppoſition heraus gerieben, darin ihren Ausdruck gefunden zu haben ſcheint. Der Dottore trug eine dreiviertel Larve, mit ſchwarzer Naſe und Stirn, und hochrothen Wangen.

Der Militairſtand war durch den Capitano vertreten (auch Spavente, Fracaſſo, Tempeſta genannt), einen großſprecheriſchen, aber dummen und feigherzigen Bramarbas, der ein Italiener oder Spanier ſein kann, und gewöhnlich in der ſchwarzen ſpaniſchen Tracht erſcheint. Seine Feigheit läßt ihn aber in der Regel am Ende des Stücks den Püffen des Harlekin erliegen. Er ging ſpäter zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts in den Scaramuccia über, der aber im Charakter und Koſtüm weiter keine Veränderungen erhielt. Mehr ein Rüpel aus dem Volke iſt der Brighella aus Ferrara, der hier und da auch als Kuppler auftritt, verſchlagen, amoroſo aber auch muthig ſich benimmt, und in einem weißen, mit grünen Bändern verzierten Gewande ſich darſtellt. Andere Masken waren der Giangurgolo und Coviello, zwei calabreſiſche Rüpel und Fant's, Don Pasquale und Gelſomino, das ſüße Herrchen aus Rom, Beltrame, der mailändiſche Einfaltspinſel, und unbeſtimmte Abartungen des Arlechino, wie Truffaldino, Tartaglia, Traccagnino u. a. Dazu geſellten ſich die Amoroſo's und Innamorato's, und die Smeraldina, Colombina, Spilletta und andere, welche die weiblichen Dienerinnenrollen auszuführen hatten. Die Frauenrollen wurden auf dem italieniſchen Theater lange, wie auf dem alten engliſchen, von verkleideten Jünglingen geſpielt, und erſt zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gab es Schauſpielerinnen zur Ausführung der weiblichen Charaktere.

Die verſchiedenen ſtehenden Masken der italieniſchen Komödie pflegten auch in dem Dialekt ihres Orts, dem ſie heimathlich angehörten, auf der Bühne zu reden.

---

*) Vgl. Napoli-Signorelli Storia critica de' teatri. III. 262

[illegible]

Dies dehnte der komiſche Dichter Ruzante aus Padua noch weiter aus, indem er in ſeinen ſechs Komödien, welche er um das Jahr 1530 herausgab, ſämmtliche Sprachdialekte Italiens auftreten ließ, welche unter die verſchiedenen Perſonen ſeiner Stücke vertheilt ſind und worunter man ſogar einer Miſchung des Neugriechiſchen mit dem Jalieniſchen begegnet. —

Der Commedia dell' Arte, die im Volke und in der Freiheit des Volkes ihr Leben hatte, ſtand die gelehrte Komödie der Italiener lange in vereinzelten Verſuchen gegenüber, bis dieſe letztere endlich an den italieniſchen Höfen eine eigenthümliche Pflege und Ausbildung erhielt, und dadurch zugleich der Anfang einer kunſtmäßigeren dramatiſchen Dichtung und Theaterdarſtellung wurde. Jene äſthetiſche Hofwirthſchaft, die ſich in dem neueren Europa zuerſt in Italien organiſirte, gab eigentlich der modernen Theaterkunſt als ſolcher ihre erſte Entſtehung und ihre erſte künſtleriſche und luxuriöſe Ausſtattung. Wir werden unſeren folgenden Artikel mit der Betrachtung über dieſes ſeltſame Phänomen zu beginnen haben. —

Der
Zufall und die Nothwendigkeit im Drama.

Von

H. Th. Rötſcher.

Ueber die Anwendung und die Berechtigung des Zufalls in der dramatiſchen Poeſie herrſchen noch immer ſo verworrene Vorſtellungen, daß es ſehr angemeſſen erſcheint, einmal die äſthetiſche Bedeutung des Zufalls, als Form dramatiſcher Handlung zu beleuchten. Zufällig iſt überhaupt das, was ſo und auch anders ſein kann, was alſo kein Geſetz in ſich ſelber hat; ein zufälliges Sein iſt eine geſetzloſe Exiſtenz. Nothwendig iſt das, was nur ſo und nicht anders ſein kann, was alſo das Geſetz ſeiner Exiſtenz in ſich ſelber hat. Eine Einwirkung, welche nur durch mechaniſche Mittel erfolgt, iſt für das beſtimmte Individuum, welches derſelben unterworfen wird, nur zufällig; nothwendig iſt daran nur das Geſetz der Natur, welches ſich in dieſer Erſcheinung ausſpricht. Der Tod eines Menſchen z. B. durch irgend eine mechaniſche Gewalt, einen Degenſtoß, einen Schuß, den Sturz ſchwerer Maſſen, iſt zunächſt nur nach der Seite hin nothwendig, daß ſich in dieſer beſtimmten Wirkung ein unveränderliches Naturgeſetz darſtellt, zufällig dagegen nach der Seite, daß gerade dieſer und kein anderer Menſch von dieſem Geſetz ergriffen wird. Erſt indem wir uns bei einem ſolchen Faktum in die religiöſe Sphäre erheben und die Idee einer auch auf das Einzelne ſich erſtreckenden Vorſehung geltend machen, verwandelt ſich die Vorſtellung des zufälligen Todes eines beſtimmten Menſchen in die Vorſtellung eines nach einem höchſten Willen, alſo durch einen abſoluten Willen bedingten Todes, nur daß das Weſen dieſes Geſetzes in der religiöſen Sphäre von Hauſe aus als ein unbegreifliches hingeſtellt wird. Vor der religiöſen Betrachtung verſchwindet daher allerdings wohl die Vorſtellung eines durch Zufall herbeigeführten Todes, indem dies Faktum als Ausdruck eines abſoluten Willens bezeichnet wird, aber dieſer Wille wird zugleich auch als ein unergründlicher dargeſtellt. Die Erhebung iſt alſo hier von der Art, daß der Menſch nur die Gewißheit hat, kein Zufall, ſondern ein unerforſchlicher Wille habe hier gewaltet.

Die Wahrheit des Zufalls iſt die Nothwendigkeit, denn jede Exiſtenz, welche den Grund ihres Daſeins nicht in ſich ſelbſt hat, weiſt auf ein durch ſich ſelbſt bedingtes, d. h. *nothwendiges* Daſein hin. Eine Exiſtenz, welche wir als eine *zufällige* bezeichnen, kann uns daher niemals eine Befriedigung gewähren, weil der Geiſt bei ihr nicht verweilen, ſich bei ihr nicht beruhigen kann, ſondern zum Aufſuchen des Geſetzes für die zufällige Erſcheinung, d. h. zur Erhebung in die *Nothwendigkeit* getrieben wird. Die ſittliche Weltordnung kann daher nur als ein in ſich geſetzmäßiges Leben aufgefaßt werden, welches die Bedingungen ſeiner Exiſtenz und ſeiner Entwickelung in ſich ſelbſt trägt.

Jedes *Drama* ſoll uns nun doch von einem beſtimmten Standpunkt aus ein Abbild der *ſittlichen Weltordnung* darbieten, alſo eine in ſich geſchloſſene, das Geſetz ihrer Bewegung offenbarende Welt, welche nicht erſt auf eine noch höhere Ordnung hinausweiſt, ſondern welche ſich aus ſich ſelber erklärt. Nur unter dieſer Bedingung kann uns eine dramatiſche Handlung eine wirkliche Befriedigung gewähren. Läßt uns daher ein Drama im Kreiſe von Zufälligkeiten ſtecken, erhebt es uns nicht durch ſeine Bewegung zur Anſchauung innerer Nothwendigkeit, ſo kann es uns auch niemals ein Bild der ſittlichen Weltordnung geben: es muß uns daher unbefriedigt laſſen, weil unſer Geiſt genöthigt wird, ſich zu einem Sein zu erheben, das auf ſeinem eigenen Grunde ruht, alſo das Geſetz ſeiner Entwickelung in ſich ſelber trägt.

Alles, was in Zeit und Raum tritt, erſcheint unter einer Fülle von Bedingungen und Umſtänden, welche *nicht* den Charakter der Nothwendigkeit, ſondern der *Zufälligkeit* haben. Dieſe Umſtände müſſen aber von dem *Inhalt*, welcher durch ſie offenbar wird, auf das Beſtimmteſte unterſchieden werden. Ohne dieſen Unterſchied würde ſich die ganze Weltgeſchichte in eine unendliche Reihe von Zufälligkeiten auflöſen. Der Verluſt oder Gewinn einer entſcheidenden, die ganzen Weltverhältniſſe umgeſtaltenden Schlacht, herbeigeführt durch den Muth und die Entſchloſſenheit eines untergeordneten Führers, der Tod eines an und für ſich unbedeutenden Menſchen, eine verletzte Eitelkeit bringen Veränderungen hervor, welche unberechenbare Folgen nach ſich ziehen. Aber dieſe beſonderen Umſtände ſind in der geſchichtlichen Bewegung nur die Hüllen, in welchen der Geiſt der Geſchichte einherſchreitet, alſo die Hüllen für die ſich entwickelnde *Vernunft*, für die *innere Nothwendigkeit*, welche der Ausdruck für das durch die ganze Summe aller geiſtigen Faktoren geſetzte Produkt iſt. Gerade die großen Wendepunkte der Geſchichte treten in ſolcher ſcheinbar durch Zufälligkeiten bedingten Geſtalt hervor. Dies iſt ſehr natürlich. Denn gerade in den Wendepunkten der Geſchichte macht ſich der Kontraſt der Zufälligkeit und der inneren durch die geſammte hiſtoriſche Bewegung bedingten Nothwendigkeit am meiſten geltend. Aber auch gerade in den großen Kataſtrophen ſtellt es ſich wieder am augenſcheinlichſten dar, daß die zufälligen Verhältniſſe, unter welchen dieſelben in die Welt treten, ein verſpäteter oder mißverſtandener Befehl, eine zu früh abgebrochene Brücke, der plötzliche Tod eines Königs, ein früher als ſonſt eingetretener Winter u. ſ. f. nur Formen ſind, durch welche ſich die innere Vernunft der Sache darſtellt. Der Geiſt iſt bei dem Hinblick auf dieſe Zufälligkeiten daher auch nicht in ſeinem Vertrauen auf die Nothwendigkeit der geſchichtlichen Kataſtrophe erſchüttert, weil er, beſonders in den gewichtigſten Wendepunkten der Geſchichte ſchon durch die geſammte Stimmung der Zeit, durch eine Menge von Symptomen auf das endliche Hervortreten der Kataſtrophe vorbereitet iſt. Deswegen erblickt er auch in der zufälligen Form, durch welche das durch die ganze geſchichtliche Bewegung Bedingte in die Wirklichkeit tritt, nur eine der mannigfaltigen Weiſen, in denen das Nothwendige ſich Bahn bricht. Zufällig ſind dieſe Formen darum, weil in ihnen ſelbſt kein Geſetz herrſcht, weil ſie nicht durch alle anderen Faktoren bedingt ſind, ſondern weil ſie mit vielen anderen Formen vertauſcht werden könnten. Aber daß dieſe oder jene beliebige Form nur das innerlich Nothwendige enthüllt, nur das ſchon längſt durch die geſchichtliche Bewegung Vorbereitete ausſpricht, das gerade giebt dem Geiſt die Befriedigung, welche er in aller Geſchichte, in allen Prozeſſen des Geiſtes ſucht, nämlich die Darſtellung eines Geſetzes, einer ſittlichen Ordnung.

Sobald wir alſo eine zufällige Erſcheinung nur als Hülle eines nothwendigen Kerns auffaſſen, fühlen wir uns auch über das Reich des Zufalls erhoben. Wir geben beim Hinblick auf eine von uns als zufällig bezeichnete Erſcheinung zwar zu, daß dieſelbe durch viele ähnliche hätte erſetzt werden können, erkennen jedoch, daß ſich in allen ein und derſelbe Geiſt darſtellt. So fühlen wir uns z. B. bei dem Eintritt der Reformation oder der franzöſiſchen Revolution in Betreff der äußeren Veranlaſſungen und des Zuſammenwirkens einzelner Umſtände auf dem Gebiete des Zufalls, denn wir müſſen uns eingeſtehen, daß dieſe Erſcheinungen, dieſe Wendungen nicht nothwendig aus der Natur der Sache ſtammen; wir ſuchen in ihnen vergeblich nach einem Geſetze, aber wir erkennen zugleich, daß die Subſtanz dieſer zufälligen Erſcheinungen eine nothwendige Frucht der ganzen vorhergegangenen Bewegung iſt. Der Zufall enthüllt alſo darin immer nur das Nothwendige und Weſentliche und hebt ſich mithin darin ſelbſt auf.

Auch das Drama kann ſich, ſo wenig als die Geſchichte, dem zufälligen Element entſchlagen, denn es theilt mit der letzteren ſowohl das Erſcheinen in Raum und Zeit, als auch, daß ſeine Bewegung von einem Verein von Umſtänden abhängt, denen wir unmöglich immer Nothwendigkeit zuſchreiben können, bei welchen wir uns alſo ſagen, daß dieſe Wendungen durch manche andere hätten erſetzt werden können. Selbſt Kataſtrophen ſehen wir im Drama, wie in der Geſchichte, durch zufällige Fakta herbeigeführt, welche zu der Reflexion nöthigen, daß an ihrer Stelle gerade das Entgegengeſetzte hätte geſchehen können. Nöthigt uns nun nicht der innere Gang der Handlung zu der Betrachtung, daß der Inhalt, welcher ſich durch dieſe zufällige Form darſtellt, ein durch die ganze dramatiſche Anlage und Entwickelung bedingter iſt, werden wir auf den Zufall fixirt: ſo ſind wir damit auch aus der rein künſtleriſchen Stimmung herausgeworfen und unbefriedigt. Im *Drama* muß daher, weil daſſelbe das Abbild der Geſchichte im höchſten Sinne iſt, der Zufall immer zur Nothwendigkeit aufgehoben werden. Indem wir nur den *Zufall* im Drama rechtfertigen, durch welchen eine ſchon vorbereitete, durch den Gang der Handlung, die Natur der Charaktere und die Geſammtheit der Situationen bedingte Kataſtrophe in's Leben tritt, ſo ſprechen wir damit zugleich aus, daß derſelbe als *Zufall aufgehoben*, daß er nur die Schale iſt, aus welcher die *Nothwendigkeit* hervorbricht.

Der *Zufall*, ſagten wir, darf in der dramatiſchen Poeſie, (denn nur mit ihr haben wir es hier zu thun), niemals für ſich nackt auftreten, d. h. er muß als *Zufall* immer überwunden und zur *Nothwendigkeit* aufgehoben werden. Ein Faktum, das nicht irgendwie ſeiner Zufälligkeit entkleidet und in das Reich der Nothwendigkeit aufgelöſt worden iſt, macht uns daher in der Poeſie den Eindruck des *gemeinen Lebens*, in welchem wir freilich den Zufall ſo oft ganz nackt, ganz unvermittelt auftreten ſehen, ſo daß wir durch ihn, wenn wir nicht zur religiöſen Betrachtung flüchten, durchaus nicht zur Anſchauung eines dadurch herbeigeführten Nothwendigen oder Geſetzmäßigen erhoben werden. In dieſem Sinne ſagt Göthe: (Werke 49. S. 79) „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Geſetz der Natur, noch der Freiheit entdecken, nennen wir das *Gemeine*.“ D. h. ein Zufällig-Wirkliches, welches ſich nicht zur Nothwendigkeit aufhebt, ſich nicht als die Hülle eines Geſetzes darſtellt, iſt aus dem Reich der Poeſie, die uns den Kern, den weſentlichen Gehalt des Lebens darbieten und dadurch die wahrhafte Verklärung und Idealität der Wirklichkeit geben ſoll, entſchieden verbannt. Durch den unvermittelt auftretenden Zufall, durch das zufällig Wirkliche, das ſich nicht zum Ausdruck eines Geſetzes aufhebt, ſind wir alſo aus dem Boden der *Poeſie* auf den Boden des *gemeinen Lebens* verſetzt. Dies iſt ihre *Scheidewand*. Die erſtere macht den Zufall zu einer Form für die Nothwendigkeit, das letztere läßt den Zufall walten, ohne uns darüber hinauszuführen. Wir können das auch ſo ausdrucken. Ein Zufällig-Wirkliches, das ſich nicht für unſere Anſchauung als ein *Mittel* für den Hervorgang des *Nothwendigen* darſtellt, iſt in der Poeſie unſtatthaft. Das Nothwendige kann aber dieſes *Mittels* nicht entbehren, weil es ſich durch eine Mannigfaltigkeit von Einzelnheiten aufbaut. Unpoetiſch iſt alſo ein *Zufall*, der anſtatt ſich als Mittel zum *Zweck* zu erweiſen, für ſich daſteht, ohne *innerlich* auf einen *Zweck* bezogen zu ſein. Da wir es aber hier nicht mit der äußeren Zweckmäßigkeit, ſondern der *inneren* zu thun haben, welche das Geſetz des Lebens iſt; ſo muß der Zweck auch ein durch die ganze Organiſation des Kunſtwerks bedingter ſein, zu deſſen Verwirklichung das einzelne Faktum verwendet wird, welchem daher nur inſofern der Charakter des zufällig Wirklichen beiwohnen darf, als daſſelbe auch durch andere Fakta erſetzt werden kann, niemals aber in dem Sinne, daß die Handlung oder die Kataſtrophe, welche dadurch herbeigeführt werden, dadurch allein bedingt ſind.

Es liegt aber in der Natur der Kunſt, daß der Zufall, deſſen dieſelbe als Hebels zur Fortbewegung der Handlung bedarf, ſich durch den *Verlauf* der *Entwickelung* zur Nothwendigkeit aufhebe und ſich als eins der mannigfachen Mittel erweiſe, deſſen der Zweck bedurfte, um ſich durchzuführen. Denn die Kunſt erzeugt ihren Gegenſtand vermittelſt der *freien Phantaſie*, gleichviel ob ihr Stoff ein hiſtoriſch gegebener, oder ein frei erfundener iſt. Daß die Phantaſie den Gegenſtand ſtets *ganz* erzeugt, und nicht etwa einen Theil als überlieferten Stoff aufnimmt, einen anderen aber ſelbſtthätig bildet, hat aber nur *den* Sinn, daß die Einbildungskraft jeden Zug tilgt, welcher uns nur ein *zufällig Wirkliches* zeigt, indem ſie Alles in ſolche Verbindung und ſolchen Zuſammenhang bringt, daß Jedes ſich durch das Ganze rechtfertigt. Wo wir alſo in einem Drama auf einen Zufall ſtoßen, der Wendungen, Schickſale u. ſ. f. herbeiführt, welche keine andere Wurzel haben, als nur den eingetretenen Zufall, uns alſo nicht über denſelben zur Anſchauung eines Nothwendigen erheben, da iſt der Zufall *unpoetiſch* und *ungerechtfertigt*. Sobald aber das zufällige Faktum, d. h. ein ſolches, welches zunächſt ſeine Rechtfertigung nicht in ſich hat, ſondern äußerlich, d. h. mechaniſch eine Entſcheidung hervorbringt, ſich als ein ſolches erweiſt, welches im Grunde nur das hervorgebracht hat, was die Phantaſie dem ganzen Baue des Kunſtwerks nach forderte, wodurch wir alſo nicht gewaltſam, gegen unſere poetiſche Stimmung berührt werden, da iſt auch der *Zufall* poetiſch, weil er durch das Leben des ganzen Kunſtwerks *überwunden* wird. Ein Zufall, der eine *mechaniſche* Einwirkung bleibt, bringt in die *organiſche* Sphäre eine wirkliche Störung, einen Bruch hinein; die *mechaniſche* Einwirkung muß ſich daher als eine nur *ſcheinbare* erweiſen, indem das *organiſche* Leben des Kunſtwerks dieſelbe aufhebt und zu einem Mittel für ſeine Exiſtenz macht.

Der *Zufall*, welchen die Poeſie zurückweiſt, iſt, wie wir geſehen haben, von der Art, daß er nur als ein nacktes, unvermitteltes Faktum auftritt, welches bloß dazu da iſt, eine Wendung in dem Gange der Handlung herbeizuführen, die ſich aber durch den geſammten Organismus nicht als nothwendig erweiſt. Der *Zufall*, welcher nicht in die höhere Sphäre der Nothwendigkeit erhoben wird, kann nun in der dramatiſchen Poeſie in *doppelter* Geſtalt erſcheinen, einmal im Gebiete der *Subjektivität*, indem er nämlich Entſchlüſſe und Handlungen der einzelnen Individuen beſtimmt, zweitens im Gebiete der *Objektivität*, indem er den Gang der Handlung ändert, eine dramatiſche Kataſtrophe herbeiführt und als ein wirkliches Faktum auftritt, wodurch eine weſentliche Veränderung im Drama bedingt iſt. Der Zufall in dieſer zweiten Sphäre iſt der Zufall im eigentlichen Sinne; ein Faktum, das ſo oder anders ſein kann, aber die ganze Geſtalt der Dinge verändert. Wir ſprechen zuerſt von dem *Zufall* im Gebiete der *Subjektivität*. Dieſen können wir den *pſychologiſchen Zufall* nennen. Der Entſchluß und die Handlung eines Menſchen, welche nicht gerechtfertigt ſind durch ſeine ganze Individualität, erſcheinen als ein *Zufall*, als eine von dem Dichter allein zu ſeinem Zwecke geſetzte *Willkühr*. Wir nennen ſolche Handlungen und Entſchlüſſe *unmotivirt*, wenn ſie durch die Natur der Perſönlichkeit, der ſie geliehen werden, nicht gerechtfertigt erſcheinen. Das Moment des Zufalls ſpielt allerdings auch hier immer noch eine Rolle, ſelbſt wenn die Handlungen des Individuums durch ſeinen Charakter motivirt ſind: inſofern nämlich, als es nicht als nothwendig erſcheint, daß gerade dieſe und keine andere Handlung aus der Individualität hervorgegangen iſt. Nothwendig muß nur der Kreis, ſo zu ſagen, die *Kategorie* der Handlung ſein; freigelaſſen bleibt dabei immer, ob dieſelbe gerade in dieſer, oder in einer anderen Geſtalt auftritt. Daß Siegfried ſeiner Gattin das Geheimniß ausplaudert, iſt inſofern keine nur durch des Dichters Willkühr erfundene, alſo *zufällige* Handlung, als dieſelbe in ſeiner argloſen, zutrauungsvollen, ſich leicht einem geliebten Weſen hingebenden Natur begründet iſt, *zufällig* iſt ſie nur nach der Seite, daß ſich dieſe Natur auch in einer anderen Form, einer anderen Handlung ausſprechen könnte: dieſe müßte jedoch ebenfalls auf dem Boden ſeiner Argloſigkeit und Vertraulichkeit gewachſen ſein, alſo demſelben Kreiſe, derſelben Gattung angehören. Ein Entſchluß, eine Handlung ſind aber nicht mehr zufällig, ſobald ſie in der Perſönlichkeit tief begründet ſind. Der Zufall iſt aufgehoben, ſobald wir anerkennen, daß eine Handlung ihre Wurzel in der Natur und dem Charakter eines Individuums hat. So iſt es z. B. nicht *nothwendig*, daß *Ajax* gerade durch dieſe Art der Raſerei ſeine Ehre als Held verletzt, indem er gegen die Herden wüthet, aber in ſeiner Natur liegt doch die Maaßloſigkeit ſeines Verhaltens, jene bis zur Raſerei ſich ſteigernde Wuth begründet, welche dann freilich mannigfaltige Formen annehmen kann. Daß *Egmont* zurückbleibt und Alba's Ankunft erwartet, iſt in der leichten, argloſen Natur des Helden begründet, welchem Mißtrauen, Argwohn und ein ſcrupulöſes Erwägen der Dinge fremde Tropfen in ſeinem Blute ſind. Daß *Othello* durch Jago getäuſcht wird, iſt in der offenen, geraden, von jedem Falſch entfernten Natur des Mohren begründet. Daß *Thoas* Iphigenien ziehen läßt und ihr nicht etwa die Rückkehr verweigert, liegt in der edlen, wenngleich rauhen Natur des Scythen-Königs, welche ſchon vom Beginn des Stücks an uns dargelegt wird. Daß *Romeo* ſich, nach der Kunde von *Juliens* Tode den Tod giebt, iſt in der Heftigkeit ſeines Temperaments und der Leidenſchaftlichkeit ſeiner Liebe begründet. Wie *Romeo* einmal organiſirt iſt, kann er nicht wohl anders handeln. Sein Entſchluß iſt alſo immer eine relative Nothwendigkeit. Die Handlung eines Individuums wird alſo in der dramatiſchen Poeſie um ſo überzeugender wirken, je mehr ſie die Möglichkeit des Andersſeinkönnens, alſo den *Zufall* ausſchließt, je mehr ſie ſich als eine aus der ganzen Organiſation des Charakters folgende *Nothwendigkeit* darſtellt. Ein Entſchluß, eine That des Individuums ſind mithin im Drama *unkünſtleriſch*, ſobald ſie als *Zufälligkeiten* erſcheinen, welche auch mit anderen Entſchlüſſen und Thaten hätten vertauſcht werden können. Die Poeſie unterſcheidet ſich auch in der pſychologiſchen Sphäre, d. h. in der Zeichnung der Charaktere von dem gemeinen Leben darin, daß hier die Menſchen oft ganz grundlos zu Entſchlüſſen und Handlungen fortgehen, Inkonſequenzen begehen, die uns unbegreiflich ſind, weil uns jeder Zuſammenhang zwiſchen ihrem jetzigen und früheren Thun fehlt, in der Sphäre der Poeſie aber nur die Handlung gutgeheißen wird, deren Zuſammenhang mit der ganzen Lebenswurzel des Individuums wir nachweiſen können. Auch hier ſcheiden ſich das *gemeine Leben* und die *Poeſie* durch das Element des *Zufalls*, das im erſteren heimiſch iſt, während die Poeſie es überwindet. Die letztere hat es mit der pſychologiſchen Nothwendigkeit zu thun, im erſteren liegen Zufall und Nothwendigkeit in beſtändigem Kampfe. Die Poeſie reinigt alſo auch in der pſychologiſchen Sphäre durch die Zeichnung der Charaktere das Leben der Individuen von den Zufälligkeiten ihres Denkens und Wollens, womit ſie im gemeinen Leben noch ſo vielfach verflochten ſind.

Wir wenden uns jetzt zu dem Zufall, welcher durch ſein Eintreten die Begebenheiten und Geſchicke verändert. Wir nannten dieſen Zufall im Gegenſatz zu dem ſo eben behandelten den *objektiven*. Auch er darf, wie wir oben zu zeigen verſucht, in der *dramatiſchen Poeſie* nicht für ſich auftreten, ſondern muß irgendwie als *Zufall aufgehoben* und dadurch zum Gegentheil ſeiner ſelbſt verkehrt werden Die untergeordnetſte Geſtalt, in welcher dieſer *objektive Zufall* auftritt, iſt die, wo er als bloße *Naturmacht* erſcheint, welche das volle, blühende, kräftige Leben dem Untergange weiht. Dieſer Zufall, welchem Jugend, Schönheit und Kraft erliegen, hat zunächſt gar nichts Verſöhnendes; denn er hinterläßt nur den Schmerz und die bittere Empfindung, daß die edelſte, blühendſte Exiſtenz einer rohen Gewalt Preis gegeben iſt, welche ſie hinrafft, während die bedeutungsloſe, mittelmäßige Exiſtenz ruhig daneben fortdauert. Aber als dieſer ſinnloſe Zufall, durch welchen nur das Schöne, Edle hinweggemäht wird, ohne uns eine andere Empfindung als die der Bitterkeit über das ſinnloſe Walten der Naturgewalt zu machen, hat er in der Poeſie keine Stelle. Soll dieſer, als blinde Naturgewalt wirkende Zufall poetiſch brauchbar ſein, ſo muß durch ihn irgendwie auch eine *poetiſche Stimmung* erzeugt werden. Es muß das blühende, ſchöne Leben, welches durch die Naturgewalt hinweggerafft wird, zunächſt als eine aus der Gattung ſich heraushebende Geſtalt erſcheinen, welche durch ihren Glanz und Herrlichkeit den Neid des Schickſals auf ſich zieht, und indem ſie über die Häupter der Anderen emporragt, dem Blitzſtrahl am meiſten ausgeſetzt iſt. Dieſer Gebrauch der Naturgewalt, als des blind wirkenden Zufalls, hat im griechiſchen Alterthum ſeine vornehmſte und durch die ganze griechiſche Weltanſchauung gerechtfertigte Stelle. Hier wurzelt nämlich dieſe Erſcheinung in der Vorſtellung von dem *Neide der Götter*, welche eine über die Gattung des Menſchlichen hervorragende Geſtalt wieder in ihre Schranken zurückweiſen, weil ſie, wenn auch ſittlich durchaus nicht ſchuldig, ſich vermaß, über den Kreis des Menſchlichen, alſo ihrer Gattung hinauszudringen und ſich gleichſam neben die Götter zu ſtellen. Der Tod, der, irgend wie herbeigeführt, ein ſchönes, glänzendes Leben dahinrafft, tritt alſo hier als die unerbittliche Macht der Gattung ein, welche das Individuum wieder zurücknimmt, und zwar um ſo eher, je erhabener daſſelbe über dem Geſetz der Gattung zu ſein, je mehr es den Anſpruch auf ein vollendetes Daſein zu machen ſchien. Jeder Tod, der, ſei es durch Krankheit, Krieg, oder irgend eine andere Form der Naturgewalt verhängt wird über das blühende, hellglänzende, hervorragende Individuum, iſt der Ausdruck eines rohen Zufalls, durch welchen ſich das Geſetz der Gattung vollzieht, daß Alle ſterben müſſen. Um poetiſch wirkſam zu ſein, darf aber die Naturgewalt niemals als ein roher, ſinnloſer Zufall auftreten. Auch hier muß in irgend einer Weiſe der bloße Zufall für unſere Anſchauung zurückgedrängt ſein. Wenn die Naturgewalt ein hohes, glänzendes Haupt trifft, ſo muß in dem hervorragenden Glück und in der glänzenden Stellung des Individuums ſchon wenigſtens der Keim der Ueberhebung über die Gattung gegeben ſein. Das Individuum muß, wenn es gleich auch durch Uebermuth noch nicht poſitiv das Geſetz verletzt hat, doch durch ſeine ſtolze Sicherheit und ſeine ungemeſſene Selbſtgenügſamkeit im Gefühl ſeines Glanzes und ſeines Glückes dazu geeignet ſein, daß an daſſelbe die Mahnung der menſchlichen Schranke ergehe und es durch ſeinen jähen Sturz gewiſſermaßen für Alle als warnendes Beiſpiel gegen ſtolze Sicherheit im Glück und Ueberhebung erſcheine. In dieſer Auffaſſung liegt die Wahrheit der griechiſchen Vorſtellung vom Neide der Götter, welcher ſich gegen hervorragende, beſonders bevorzugte und glückliche Menſchen kehrt. In Griechenland hängt dieſe Anſchauung von dem Neide der Götter mit dem geſammten religiöſen Bewußtſein zuſammen, indem ſich in ſolcher Vernichtung des Hervorragenden und Glänzenden nur das allgemeine Geſetz der Gattung erfüllte, welches den Einzelnen ſich zu beugen und ſeine Schranke anzuerkennen zwingt. Als Neid der Götter erſchien die Vollziehung dieſes Geſetzes der Gattung den Griechen darum, weil ihre Götter menſchlich vorgeſtellt, menſchlichen Affekten unterworfen waren und in einer ſo glanzvollen, hervorragenden Exiſtenz ein Streben erblickten, ſich ihnen gleichzuſtellen und die Schranke zu durchbrechen, welche die Menſchen von den Göttern trennt.

Aber dramatiſch würde doch auch ſelbſt dieſe Behandlung des Zufalls nicht ausreichen. Iſt der Zufall der rohen und blinden Naturgewalt nur durch die Reflexion gerechtfertigt, daß durch ſie die ſtolze Sicherheit und der mögliche Uebermuth einer hochſtehenden Perſönlichkeit getroffen werden ſoll, ſo erſcheint dieſe Ueberwindung des Zufalls doch im Drama zu ſchwach, zu wenig motivirt. Hier im Drama, wo der Menſch mit ſeiner Freiheit auftritt, ſein Denken und Wollen ihm zugerechnet werden, hier muß der Zufall einer ihn treffenden Naturgewalt auch tiefer motivirt, d. h. durch ſeine Schuld gerechtfertigt erſcheinen. Dann iſt

iſt der Zufall in tieferer Weiſe überwunden; nur unter dieſer Bedingung tritt er als eine Gewalt auf, welche ihre Rechtfertigung in der Vernunft hat, alſo als aufgehobener, die Nothwendigkeit als ſeine Wahrheit enthüllender Zufall. Wenn wir z. B. den in Jugend und Heldenkraft ſtrotzenden Percy in Heinrich IV. durch den Zufall des Kriegsglücks niedergeſtreckt ſehen, während Sir John Falſtaff neben ihm ſich ſeines Lebens freut, ſo ſcheint auf den erſten Blick ein blinder Zufall die Looſe alſo geworfen zu haben. Aber in Wahrheit trifft doch den edlen Heißſporn durch den Tod nur das Geſchick, was er ſelbſt heraufbeſchworen hat. Der Keim des Mißlingens der Verſchwörung lag ſchon in ihrem Entwurf und in Heißſporn's aller Beſonnenheit und Mäßigung ermangelnden Perſönlichkeit. Daß er aber durch den Prinzen von Wales fällt, iſt nur der Ausdruck der höheren Berechtigung dieſer ritterlichen und zugleich ſo beſonnenen Natur, welche ſchon dadurch vielmehr zur Herrſchaft berufen iſt, als Percy. Zugleich erſcheint aber der Tod Percy's von der Hand des Prinzen als eine Gerechtigkeit gegen Percy, indem er von der Hand des würdigſten Gegners fällt. Daß Percy erliegt, iſt daher ſowohl in der Natur des ganzen Unternehmens, als in ſeiner Schuld begründet. Die Form des Zufalls, welcher allerdings den Tod Percy's herbeiführt, inſofern dieſer Zweikampf auch, bei demſelben guten Recht des Prinzen, gegen denſelben ausfallen konnte, iſt mithin hier durch den von der Vernunft gerechtfertigten Inhalt überwunden und zum Ausdruck einer inneren Nothwendigkeit gemacht. Dasſelbe gilt von dem Ausgange des Zweikampfs zwiſchen Edgar und dem Baſtard Edmund im König Lear. Hält man ſich nur an die Art, durch welche Edmunds Tod herbeigeführt wird, ſo iſt es allerdings ſcheinbar der Zufall, der dieſen Ausgang bedingt. Wir geben ſogleich zu, daß Edmund eben ſo gut hätte ſiegen können; er konnte geſchickter, ſtärker im Zweikampf ſein als Edgar. Aber dieſe Reflexion kommt darum hier gar nicht auf, weil der Tod Edmund's und zwar durch Edgar's Hand als der Lohn ſeiner Frevel erſcheint und durch die ſittliche Weltordnung gerechtfertigt iſt, welche ſich aus dem Untergang der Schuldigen aufbaut. Alſo auch hier iſt der Zufall überwunden und zum Ausdruck innerer Nothwendigkeit gemacht.

Selbſt tragiſche Kataſtrophen dürfen durch einen Zufall herbeigeführt werden, ſobald wir nur durch die ganze dramatiſche Entwickelung zu der Anſchauung erhoben werden, daß dieſer Zufall nur eine Form iſt, durch welche ſich ein nothwendiger, d. h. durch die Idee des ganzen Drama's bedingter Inhalt darſtellt. Ohne dies werden wir durch das Walten des Zufalls aus der künſtleriſchen Stimmung herausgeworfen. Nur derjenige Zufall iſt daher im Drama zu rechtfertigen, der ſich als eine wirkliche Hülle für eine nothwendige Kataſtrophe darſtellt. Wenn in Romeo und Julia die Kataſtrophe des Todes der beiden Liebenden durch den nicht zu rechter Zeit an den verbannten Romeo gelangten Brief des Mönchs Lorenzo herbeigeführt wird, ſo könnte eine oberflächliche Auffaſſung das tragiſche Geſchick Romeos und Juliens von einem bloßen Zufall abhängig glauben und daraus folgern, daß eine zeitige Beſtellung des Briefes das ganze Schickſal derſelben geändert haben würde. Aber die dramatiſche Gewalt dieſer Tragödie beruht grade darauf, daß wir gar nicht zu einer ſolchen Reflexion kommen, ſondern das Geſchick der beiden Liebenden, als durch den ganzen Konflikt der Handlung, durch den tiefgewurzelten Haß der beiden Häuſer von Hauſe aus bedingt ſehen, daß wir Romeo und Julia, ſelbſt im Moment ihrer höchſten Liebesſeligkeit ſchon durch die furchtbare Gewalt der Wirklichkeit, dem Tode geweiht erblicken. Der Zufall des verſpäteten Briefes enthüllt alſo hier nur das wirklich Nothwendige. Die Form des Zufalls hätte auch ſehr wohl eine andere ſein können, denn dies liegt in der Natur des Zufalls. Dasjenige aber, was durch dieſen Zufall herbeigeführt wird, iſt in ſich ſelbſt begründet, und ſchließt ein Andersſeinkönnen aus.

Wenn ferner am Schluß der Tragödie Paris im Zweikampf mit Romeo fällt, ſo kann dieſer Ausgang, wie bei dem Fall Edmunds durch Edgars Hand, gleichfalls als ein Zufall erſcheinen, denn die Kunſt der Waffenführung hätte auch dem Paris den Sieg verſchaffen können. Aber auch hier enthüllt der Zufall nur das nothwendige, durch das ganze Drama bedingte Schickſal. Wir kommen auch in dieſem Falle darum nicht zu ſolcher Reflexion, weil wir in Romeo denjenigen erkennen, der durch das Recht ſeiner Liebe zum Sieger über Paris berufen iſt, indem der Letztere an dem Recht der freien, innern Neigung gefrevelt hat und aus des Vaters Hand empfangen will, was nur die Liebe zu bewilligen vermag. An der durch die Macht der Liebe geweihten Stätte hat Romeo ein inneres Recht, das Feld zu behaupten und den zierlichen Paris von ſeiner, mit Romeos Schmerz verglichen, proſaiſchen Trauer zurückzuweiſen. Hier hat nur derjenige ein Recht zu ſiegen, der auch den Muth des Todes für ſeine Leidenſchaft hat.*)

Das ſchlagendſte Beiſpiel für die von uns entwickelte Bedeutung des Zufalls im Drama bietet vielleicht Hamlet dar, der dem unpoetiſchen Verſtande daher auch nur ein Komplex von lauter Zufallsſpielen iſt. Die Verwechſelung der Degen, der Irrthum der Königin, welche aus dem für Hamlet beſtimmten vergifteten Kelch trinkt, ſind freilich auf den erſten Blick ſo gut Formen des Zufalls, wie der verſpätete Brief des Lorenzo in Romeo und Julia, denn ſie erwecken ſogleich die Vorſtellung eines möglichen entgegengeſetzten Ausganges. Aber auch in ihnen ſchließt ſich in Wahrheit nur das tragiſche Geſchick, welches die ganze Tragödie vorbereitet hat, vor uns auf. Der Tod des Laertes, wie der der Königin iſt durch ihre tragiſche Schuld bedingt. In der Wahl der Mittel, durch welche der Dichter denſelben herbeiführen wollte, war derſelbe in dem Sinne frei, daß ihm unter einer Menge von Mitteln die Wahl frei ſtand, deren Jedes indeſſen denſelben Charakter der Zufälligkeit gehabt hätte. Aber der Tod des Laertes, wie der der Königin war durch die tragiſche Handlung geſetzt: hier war alſo der Dichter nicht, wie in der Wahl der Mittel frei.*) Alſo auch hier hebt ſich der Zufall zur Nothwendigkeit auf. Wenn wir dagegen in Müllners Schuld auf den Real zurückgewieſen werden, den Hugos Mutter einſt einer Bettlerin verweigert, woran ſich der Fluch der letzteren knüpft, der dann wieder alles andere Unheil nach ſich gezogen hat, ſo befinden wir uns auf dem Boden des reinen Zufalls. Denn hier müſſen wir uns ſagen, ohne dieſen erſten Zufall wäre die ganze Bewegung nicht erfolgt; dieſe wurzelt alſo in einer ganz willkührlichen Annahme. Darum iſt die dramatiſche Entwickelung der Schuld, abgeſehen von allen anderen Mängeln, äſthetiſch verwerflich, weil in ihr der Zufall nicht zur Nothwendigkeit aufgehoben und zu einer der mannigfaltigen Formen gemacht worden iſt, durch welche das Nothwendige ſich darſtellt.

---

*) Man vergl. was ich ausführlicher über dieſen letzten Punkt in der vierten Abtheilung meiner Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt, S. 24 u. 25 entwickelt habe. Gegen dieſe aus der Natur der Sache folgende Entwickelung, die ſich jeder geſunden, poetiſchen Natur von ſelbſt aufdringt, hat Herr Fortlage geltend gemacht, daß der einfache Grund des Todes des Paris der ſei, daß ſobald Romeo durch Paris Hand fiele, die Begebenheit nicht zu Ende ſpielen könne (Jahrbücher f. wiſſenſch. Kritik. Jan. 1845. S. 57). Mit ſolcher Reflexion iſt freilich jede dramatiſche Kataſtrophe dem Zufall Preis gegeben. Auch hier bewährt es ſich wieder, daß die proſaiſche Reflexion des unpoetiſchen und unphiloſophiſchen Verſtandes völlig unfähig iſt, ein Kunſtwerk zu begreifen.

Das von uns dargelegte Geſetz, daß der dramatiſche Dichter niemals bei dem bloßen Zufalle ſtehen bleiben dürfe, ſondern uns durch den Verlauf überzeugen müſſe, derſelbe führe eine durch den ganzen innern Zuſammenhang gerechtfertigte Kataſtrophe herbei, gilt auch von der Komödie, in der der Zufall doch ſeine eigentliche Heimath hat. Hier ſchürzt der Zufall vorzugsweiſe den Knoten, bringt die Verwirrungen hervor, und ſpannt durch neue Verwickelungen. Er iſt recht eigentlich der thätige Werkmeiſter der Komödie. Aber auch hier kann er nur als ſich ſelbſt aufhebender Zufall äſthetiſch wirkſam werden. Der Zufall wird nämlich im Luſtſpiel durch den Zufall wieder aufgelöſt. Dadurch erzeugt ſich die neue Spannung und Verknotung. Das Ziel und der endliche Abſchluß der komiſchen Handlung aber kann nur darin beſtehen, daß aus dieſen ſich kreuzenden Zufälligkeiten ein vernünftiges Reſultat hervorgehe, daß wir uns durch die Auflöſung des Zufalls befriedigt fühlen, indem ſich dadurch ebenfalls eine harmoniſche Weltordnung darſtellt. Indem ſich im Endergebniß dasjenige zuſammenfügt, was innerlich zuſammengehört, das ſich ſcheidet, was nicht mit einander ſtimmt, die Schwächen und Verkehrtheiten durch den Zufall an das Licht geſtellt und vernichtet werden, hebt ſich der Zufall, welcher die Handlung fortleitete, in ſich ſelbſt auf und bringt die Wahrheit ſeiner ſelbſt, das in ſich Nothwendige hervor. Wenn wir genau auf die künſtleriſche Kompoſition derjenigen ſpaniſchen Komödien achten, welche ſich als Verwickelungen des Zufalls darſtellen, ſo zeigen ſie die vollendeteſte Dialektik des Zufalls. Sie thun nämlich dar, wie der Zufall den Zufall aufhebt, wie der eine Zufall den andern weckt und wie ſie ſich gegenſeitig in ihrer Arbeit zerſtören, aber nur um als Endergebniß eine innere Harmonie hervorzubringen. In dieſer Gattung von Komödien, welche man alle mit dem Namen eines Calderonſchen Stücks, die „Verwickelungen des Zufalls“ nennen könnte, hebt ſich die in der Tragödie noch verſteckte Dialektik des Zufalls rein heraus. Denn dieſe beruht eben darin, daß der Zufall, weil er ein geſetzloſes Daſein, die Willkühr der objektiven Welt iſt, ſich zum Gegentheil ſeiner ſelbſt, d. h. zur Nothwendigkeit forttreibe und darin ſeine Endſchaft erreiche. Indem nun der Zufall durch den Zufall paralyſirt wird, iſt es die eigne Natur deſſelben, welche ihn aufhebt. Dieſer Wechſel der Zufälle muß aber ein unſere Vernunft befriedigendes Reſultat hervortreiben, darin liegt der äſthetiſche Abſchluß der Verwickelungen des Zufalls und dadurch ſind dieſelben ebenfalls ein Bild der Weltordnung. Wäre dies nicht der Fall, zerſtörte der Zufall nur den Zufall, wäre das Ergebniß dieſer Dialektik gleich Null, wären wir am Schluß gerade ſo weit wie am Anfang, beſtände der ganze Reiz nur in der Kombination der Zufälligkeiten, ſo würde einer ſolchen Komödie das höchſte Kriterium eines Kunſtwerks, die innere Einheit, immer fehlen. Denn wir müßten uns am Schluß doch ſagen, daß dieſe Verwickelungen nun auch ins Unendliche hätten fortgeſponnen werden können und daß nur die Laune des Dichters und das Bedürfniß das Stück zu beendigen, den Schluß herbeigeführt haben. Damit aber wäre unſer äſthetiſches Bewußtſein immer unbefriedigt. Soll dies in dem Schluß einer ſolchen Komödie wirklich befriedigt ſein, ſo gehört dazu, daß wir in dem Endergebniß nur die, durch die Handlung vorbereitete Harmonie der Verhältniſſe werden ſehen, welche als die eigentlich innere, treibende Kraft in den Verwickelungen des Zufalls pulſirt, und ſich endlich als die Wahrheit des Zufalls erweiſt, nämlich als die innere Vernunft. Dann zerbricht der endliche Abſchluß gewiſſermaßen das ganze Gerüſte, welches zur Aufführung des Gebäudes nothwendig war und zeigt uns das abgerundete Werk voll innerer Ordnung. So muß alſo auch hier auf ſeiner höchſten Spitze der Zufall als Zufall in der dramatiſchen Poeſie überwunden erſcheinen und ſich in das Gegentheil ſeiner ſelbſt, die Nothwendigkeit verkehren. Die dramatiſche Poeſie verſchmäht eben ſo, wie die Philoſophie der Geſchichte, den Zufall, der nicht zum Ausdruck der Vernunft und Nothwendigkeit erhoben wird

---

*) Nach Hrn. Fortlage, dem Apologeten des Zufalls, ſtammt freilich auch dieſer „ganze Komplex von Zufallsſpielen“ im Hamlet nur aus der Laune des Dichters, welcher Komplex daher auch nichts weniger verdiene, als den Namen eines getreuen Bildes der Weltordnung. Aber was wollen wir mit dieſem Kritiker rechten, da derſelbe ſogar die ganz verſchiedene Behandlung der Kunſt in den verſchiedenen Zeitaltern, die auf einer total verſchiedenen Baſis des Geiſtes ruhen, für zufällig erklärt, und unſerer Darſtellung gegenüber, wonach Charaktere wie Richard III. und Macbeth als durchaus der antiken Tragödie und dem Geiſt der alten Kunſt widerſprechend aufgezeigt worden ſind, das naive Bekenntniß ausſpricht, daß ſie alle Beide vortrefflich in die antike Tragödie gepaßt hätten, „wenn ſie ſich grade dargeboten hätten? Es iſt alſo nur ein leidiger Zufall, daß das Alterthum keine Geſtalten, wie Romeo und Julia kennt, keine Ritter, keinen ſtandhaften Prinzen. Wenn ſie ſich dargeboten hätten, würden Äſchylus und Sophokles ſie ſo gut wie Shakespeare und Calderon geſchaffen haben. Warum nicht auch einen Fauſt? Das ſind die Conſequenzen, wenn man in der Kunſtbetrachtung die Philoſophie meint entbehren zu können.

„Maria Magdalena,“

ein bürgerliches Trauerſpiel von Friedrich Hebbel.

Eine Würdigung der Tragödie

von

Dr. Bamberg in Paris.

Das dritte Drama von Hebbel, Maria Magdalena, iſt ein bürgerliches Trauerſpiel, und wie ſein Titel bereits andeutet, gleich den früher erſchienenen Tragödien deſſelben Dichters, „Judith“ und „Genoveva“, ſymboliſcher Natur. Das allgemeine Vorurtheil, das man namentlich in Deutſchland gegen bürgerliche Trauerſpiele hat, beruht nicht allein auf dem Mangel unſerer Literatur an wirklich guten Stücken dieſer Gattung, ſondern auf der dem Menſchen überhaupt angebornen Abneigung: die mangelhaften Formen des Lebens unmittelbar anzuſchauen. Dieſe Abneigung hat ihren natürlichen Grund darin, daß der Menſch ganz offenbar auf den Genuß der Schönheit angewieſen iſt, und wenn man ihm die öden Stellen des menſchlichen Daſeins zeigt, ohne zugleich deren Nothwendigkeit und Verſchmelzung mit dem ewig ſchönen Ganzen zu veranſchaulichen, vor der grauenhaften Vorſtellung zittert: wie vereinzelt und dem Zufall preisgegeben er im Weltall daſteht. Aber das bürgerliche Trauerſpiel ſoll, inſofern es den Namen eines Kunſtwerkes verdient, nicht allein wie jede andere Tragödie veranſchaulichen: wie ſelbſt die mangelhaften Formen des Lebens nur dazu dienen, deſſen Schönheit vor das Bewußtſein zu bringen; ſondern es ſoll dieſen Zweck auch noch grade mit den, dem Bewußtſein am meiſten widerſprechenden Formen des Daſeins erreichen, in der ſprödeſten Schale, deren Löſung mit Wunden iſt bezahlt worden, den heilenden Kern aufzeigen. Das Vorurtheil gegen das bürgerliche Trauerſpiel iſt daher im Weſentlichen ebenſo unberechtigt, als die Scheu, ſich die Gebrechen des Daſeins lebhaft vorzuſtellen, nutzlos iſt. Dieſe ſogenannten Gebrechen ſind darum nicht minder vorhanden und es iſt daher angemeſſen und nothwendig, daß wir unſern feuchten Blick in die minder vollkommenen, dem Genußmenſchen allerdings unbequemen Verhältniſſe des Lebens, ſich durch die von der Kunſt vermittelte Wahrnehmung läutern laſſen: wie dieſe Verhältniſſe ſich in höhere auflöſen und ihre eignen Diſſonanzen nur zur allgewaltigen Harmonie des Lebens verwenden.

Denn nur wer das Leben begreift, lebt wahrhaft: nur wer durch den Kampf ſelbſt, nicht vor dem Kampfe zur Verſöhnung mit ihm gelangt, hat allen Reichthum deſſelben genoſſen. Das Leben iſt in ſeiner unerfaßlichen Breite um den Gemüthszuſtand des einzelnen Menſchen nothwendigerweiſe unbekümmert; es tröſtet daher auch ſelten in dem Maße, in dem es verwundet, und nur Kunſt und Wiſſenſchaft ſind es, die auf idealem und empiriſchem Wege, der im Bedürfniſſe nach Gemüthsruhe erzeugten Idee von der Vernünftigkeit des Lebens beſtätigend zu Hülfe kommen. Daß die Kunſt dieſes beſchwichtigende Reſultat aber nicht erreichen kann, ohne die widerſpenſtigen Elemente des Lebens zur Bewältigung in ihren Kreis zu ziehen, bedarf wohl ebenſowenig eines Beweiſes, als das Axiom, daß ein Sieg ohne Kampf und dieſer ohne ſtreitende Mächte nicht möglich iſt. Den Schmerzen des Lebens ſyſtematiſch ausweichen, oder verlangen: daß keine Diſſonanz in den Kreis der künſtleriſchen Darſtellung gebracht werden ſoll, heißt die Bedingung des höhern Lebens und des höchſten Kunſtgenuſſes vernichten. Der Dichter theilt ſeinen Widerwillen gegen das Unſchöne gewiß mit der ganzen gebildeten Welt; nur unterſcheidet er ſich von gewöhnlicheren Menſchen dadurch, daß er nicht wie dieſe feige vor den Formen flieht, die ihrem nur verſtändigen und keineswegs vernünftigen Bewußtſein widerſprechen, ſondern ſich, da ſie nun doch einmal und zwar als nothwendig vorhanden ſind, mit ihrer Auflöſung beſchäftigt und ihre Uebergänge in ſchönere aufzuweiſen ſucht. Freilich beſteht ſeine Aufgabe theilweiſe nun auch darin: von vorn herein nichts ſo Nacktes und Iſolirtes zur Darſtellung zu wählen, daß er deſſen Verſchmelzung mit dem allgemeinen Lebens-Organismus, der allein alle Gegenſätze ausgleicht, nicht aufzuzeigen vermag; ſo daß wir bei jedem wahren Künſtler von vorn herein hinreichende Garantie für die Form des Kunſtwerkes haben. Bei dem bürgerlichen Trauerſpiele wird dies nur dann der Fall ſein, wenn es Tragödie iſt, d. h. gleichgewichtige und ſich ſelbſt richtende Elemente zu ſeinem Inhalt hat. Nur in dieſem Falle kann dem bürgerlichen Trauerſpiele überhaupt höherer künſtleriſcher Werth zugeſchrieben werden, nur wenn ihm die Darſtellung der niederen, an ſich allerdings untröſtlichen Formen des Daſeins, nicht Zweck, ſondern nur Mittel iſt: auch durch ſie das Walten einer höheren, alle Gegenſätze ausgleichenden Ordnung aufzuweiſen, verdient es unſere volle Anerkennung.

Mit Recht hat ſich die beſſere Kritik gegen eine Gattung von Dramen erhoben, in welchen Nichts als das vielfach geſtaltete Elend des menſchlichen Lebens zur Darſtellung kommt; denn die Kunſt kann ihren Zweck überhaupt nie da erfüllen, wo ſie nur das, was wir im Leben ſelbſt täglich viel natürlicher ſehen, zur Erſcheinung bringt und ſo durch den unaufgelöſten Ausdruck des Unſchönen, ihrem Zwecke gradezu entgegen arbeitet. Die Kunſt hat keine höhere Form als die der Tragödie, und einem Stücke den Rang einer ſolchen zu weiſen, heißt ihm den höchſten Kunſtwerth beilegen. Eine ſchlechte Tragödie iſt daher eigentlich ebenſo ein Widerſpruch als ein ſchlechtes Kunſtwerk, ein ſchlechter Dichter u. ſ. w. Hiermit ſoll keineswegés geſagt ſein: daß eine Tragödie, um dieſen Namen zu verdienen, ganz fehlerfrei daſtehen müſſe, wiewohl ſie dies in einem gewiſſen Sinne auch wirklich iſt; ſondern nur, daß ſie, ſobald ihr dieſer Rang aus wiſſenſchaftlichen Gründen zugeſchrieben werden kann, ein für allemal über den Vorwurf des Schlechten und ſelbſt des Mittelmäßigen erhaben iſt. Die nachfolgende Unterſuchung wird ſich daher zunächſt nach der eben erwähnten Hauptbedingung des bürgerlichen Trauerſpieles umſehen. Auf mißliebige und aus der Luft gegriffene Einwürfe gegen letzteres kann hierbei natürlich ebenſo wenig Rückſicht genommen werden, als auf die beliebte und bequeme Verdächtigung: die ſogenannte wiſſenſchaftliche Kritik grüble und übertreibe, obgleich dieſe Verdächtigung um ſo gefährlicher iſt, als das jederzeit leichtgläubige, größere Publikum ihr gern beipflichtet und nicht bedenkt: daß wer ein Kunſt-Produkt mit Liebe ſtudirt und verſucht hat, ſich ſeinen Entſtehungsprozeß klar zu machen, am Ende mehr davon muß ſagen können, als der blos neugierige Leſer. Auch beruht, und dies ſollte diejenigen, die von den Ergebniſſen der ernſteren Kritik überraſcht ſind, aufklären und beſchwichtigen, die kunſtgemäße Anſchauung und Analyſe eines Werkes, ebenſo auf einer, wenn auch nur untergeordneten Natur-Anlage als das poetiſche Schaffen. Wahre Kunſtwerke ſind immer ſphäriſch abgeſchloſſen, ſie kehren nicht wie Satyren und Epigramme ihre Stacheln nach außen und ſpitzen ihre Reſultate nicht in dürren Sentenzen zu. So wenig aber ein Kenner wahrer Schönheit, die Reize und Tugenden eines keuſchen Geſchöpfes unerwähnt laſſen wird, weil es dieſelben nicht kokettirend zur Schau trägt, ſo wenig wird die Symbolik eines Kunſtwerkes zu ignoriren ſein, weil ſie nicht gleich in deſſen äußerer Handlung ſinnlich erſcheint.

Dieſe einleitenden Bemerkungen werden nicht für überflüſſig gehalten werden, wenn man ſich erinnert, wieviel eine ſeichte Kritik gegen die Symbolik des Dramas gepredigt hat. Wir beſitzen allergings grade von den größten Dichtern keinen Commentar zu ihren Werken, und es wird leichtſinnigen Leuten daher nicht ſchwer zu behaupten; daß der Dichter an die Dinge, die man aus ſeinen Werken heraus lieſt, gar nicht gedacht habe. Der Grund aber, warum wir keine ſolcher Commentare aufzuweiſen haben, kann unmöglich ein bloß äußerer ſein und etwa nur darin beſtehen, daß uns die betreffenden Dokumente verloren gegangen ſind; er liegt vielmehr ganz einfach in der Keuſchheit der künſtleriſchen Natur, der es widerſtreben muß, dasjenige, was ſie mit geſchickten Händen in das Heiligthum der Kunſtform niedergelegt hat, proſaiſch noch einmal breit zuſchlagen. Aus dem eben angeführten Grunde iſt es gewiß auch dem Dichter der Maria Magdalena ſchwer geworden, ein Vorwort zu dieſem ſeinem dritten Stücke zu ſchreiben, und jeder Leſer kann ſich eine Vorſtellung davon machen, wenn er die wenigen Worte, welche Hebbel ſeiner „Genoveva“ vorangeſchickt hat, zur Hand nimmt: jene Scheu, die Darſtellung innerer Prozeſſe zu erläutern, ſpricht ſich deutlich in ihnen aus, und auch das Vorwort zu Maria Magdalena würde ohne äußere Veranlaſſung wahrſcheinlich nicht zu Stande gekommen ſein. Uebrigens wäre es Hebbel ein Leichtes geweſen, das Reſultat des Stückes in dem Stücke ſelbſt zu ziehen, was er aber aus demſelben künſtleriſchen Grunde unterlaſſen hat, aus welchem unter andern auch der Bildhauer, dem Kopfe ſeiner ruhig ſprechenden Statüe keine gläſernen Augen einſetzt. Daß Hebbel's Stück in den deutſchen Journalen bisher noch keine ausführliche, wiſſenſchaftlich begründete Kritik erlebt hat, iſt um ſo mehr zu verwundern, als es neulich in Leipzig mit entſchiedenem Erfolge über die Bretter gegangen iſt. Die Leipziger Preſſe hat allerdings auf ſeine Wichtigkeit hingewieſen, ſich aber auf keine ſpezielle Kritik eingelaſſen und nicht bedacht, daß allgemeine Bemerkungen wenig im Stande ſind, das Publikum über den Werth eines Gedichtes, das in neueſter Zeit ſogar Gegenſtand des Streites geworden iſt, aufzuklären. Bevor wir die Handlung des Stückes mittheilen, möge es uns erlaubt ſein, daß wir den Leſer auf die Gefahr, in ſeinem Urtheile über dieſelbe ungerecht zu werden, aufmerkſam machen. Nur dem Dichter iſt es gegeben, proſaiſche Verhältniſſe, wie die hier vorkommenden, in nicht verletzender Form darzuſtellen, während die trockene Erzählung ſie womöglich noch proſaiſcher erſcheinen läßt, als ſie an ſich ſind. Darum dürfte beim Leſen der Handlung die centrale Idee, auf welche ſich jene proſaiſchen Verhältniſſe beziehen und durch welche allein der Dichter berechtigt iſt ſie dem Publikum vorzuführen, nie außer Acht gelaſſen werden. Grade weil dieſe Idee erſt aus der ſpäter folgenden Entwickelung erſichtlich werden wird, iſt Behutſamkeit bei dem Urtheile über den Inhalt des Stückes rathſam: nicht die äußere Handlung, ſondern das, was an ihr und durch ſie veranſchaulicht wird, iſt hier als Inhalt zu betrachten.

Der Tiſchlermeiſter Anton lebt mit ſeiner Frau Thereſe und ſeiner Tochter Clara ein gottesfürchtiges und zufriedenes Leben. Aber ſein Sohn Carl, welcher der jüngeren, nur im Wechſel und im Schaffen neuer Formen zufriedenen Welt angehörend, ſich in die ſtarren und monotonen Einrichtungen des väterlichen Hauſes nicht ſchicken kann, macht dem ehrlichen Manne aus der guten alten Zeit ernſtlich Sorgen. Carl, obgleich ein Genoſſe unſerer etwas ſtürmiſchen Jugend, iſt der Mutter Lieblingskind: „ſie hat ihn in der Furcht des Herrn aufgezogen,“ dabei aber etwas verzärtelt. Dagegen iſt Anton das Muſter eines biedern deutſchen Handwerksmannes. Sein Vater arbeitete ſich, weil er ſich Tag und Nacht keine Ruhe gönnte, ſchon in ſeinem dreißigſten Jahr zu Tode, ſeine arme Mutter ernährte ihn mit ~~Spinnen~~ ſo gut es ging, er wuchs auf ohne etwas zu lernen und ſeine größte Pein war, daß er ſo ungeſchickt blieb und ſelbſt Nichts verdienen konnte. Gleich nach ſeiner Confirmation trat Meiſter Gebhard, ein ehrſamer Tiſchler, zu ſeiner Mutter in die Stube. Er runzelte die Stirn und verzog das Geſicht, wie er immer that, wenn er etwas Gutes beabſichtigte, dann ſagte er zu ſeiner Mutter: hat ſie ihren Jungen in die Welt geſetzt, daß er ihr Naſe und

Ohr vom Kopfe freſſen ſoll? Und als nun die Mutter das Rad anhielt und hitzig verſetzte: ihr Sohn ſei brav und gut, da ſagte Meiſter Gebhard: nun das wollen wir ſehen, wenn er Luſt, hat kann er gleich, wie er da ſteht, mit mir in die Werkſtatt gehen, Lehrgeld verlang' ich nicht, die Koſt bekommt er, für Kleider will ich auch ſorgen, und wenn er früh aufſtehen und ſpät zu Bette gehen will, ſo ſoll's ihm an Gelegenheit, hin und wieder ein kleines Trinkgeld für ſeine alte Mutter zu verdienen, nicht fehlen. Anton folgte dem Meiſter ohne der Mutter auch nur Lebewohl zu ſagen, und als er am nächſten Sonntag zum erſtenmale auf ein Stündchen zu ihr zurück durfte, gab er ihm einen halben Schinken für ſie mit, rief ihm aber im Fortgehen halbzornig zu: „unter die Jacke damit, daß meine Frau es nicht ſieht."

Dies die Jugendgeſchichte Anton's. Er war längſt Meiſter und hatte ſich durch Fleiß und Sparſamkeit ein Vermögen von tauſend Thalern erworben, die ſeiner Tochter Clara zur Mitgift beſtimmt waren, als er an einem Sonntag Nachmittag einmal ſeinen alten Meiſter Gebhard auf eine Pfeife Taback beſuchen will und den Mann, dem er Alles verdankt, mit einem Meſſer in der Hand trifft, demſelben Meſſer, womit er ihm tauſendmal ſein Weitzenbrot abgeſchnitten, blutig am Halſe und das Tuch ängſtlich bis an das Kinn hinaufziehend. Glücklicherweiſe kann er noch retten und helfen, aber nicht bloß dadurch, daß er ihm das Meſſer aus der Hand reißt und die Wunde verbindet, ſondern er giebt auch „lumpige" tauſend Thaler, die er erſpart hat, her, und das in aller Stille, um den kranken Mann nur zur Annahme zu bewegen. Als der alte Gebhard ſtarb, ſchob Anton, bevor er ihm den Sarg zunagelte, die Verſchreibung unter den Kopf; hätte er ſchreiben können, ſo würde er zuvor ein: „ehrlich bezahlt" darunter geſetzt haben; unwiſſend, wie er iſt, blieb ihm nichts übrig, als der Länge nach einen Riß ins Papier zu machen.

Die bisher dargeſtellten Verhältniſſe gehen dem Drama ſelbſt voran. Clara liebt einen Sekretair, der ſie aber, als er auf die Akademie zieht, ſcheinbar verläßt. Sein Rivale, Leonhard, wird von Clara nicht geliebt, aber deſto mehr von der Mutter, die ihn „ſo geſetzt" findet und überdies wünſcht, daß Clara ſich zu ihresgleichen halte, begünſtigt. Ihre Anhänglichkeit an den Jugendfreund iſt nicht erloſchen, ja ſie erwacht um ſo ſtärker wieder, als der Sekretair von der Akademie zurückkehrt. Dies entgeht dem ſchlauen Leonhard nicht, und kaum ſieht er, „daß die alte Jugendliebe die Augen wieder aufthut," als er ſich auch ſchon bemüht, ſie ſchnell zuzudrücken. Es wird ihm klar, daß er ſich Clara nur durch einen gewaltſamen Akt erhalten, daß er ſie nur durch Verführung an ſich feſſeln kann. Er erheuchelt daher Eiferſucht, ſpricht Verdacht gegen ihre Reinheit aus und bringt nun die wegen ihrer Anhänglichkeit an den frühern Geliebten von aller Welt Verhöhnte um ſo leichter zum Falle, als ſie ſich durch dieſen Bruch an dem Treuloſen gewiſſermaßen rächen zu müſſen glaubt und überdies von Leonhard das Verſprechen der Ehe erhalten hat. Auffallend genug erkrankt Clara's Mutter in jener verhängnißvollen Nacht, wie von unſichtbarer Hand dahin geworfen.

Leonhard, der es mehr auf die tauſend Thaler Mitgift, als auf Clara abgeſehen zu haben ſcheint, hält nun bei Anton wirklich um die Hand ſeiner Tochter an. Den Grundſatz des Alten: Clara nur dem zu geben, „der nicht bloß Liebe im Herzen, ſondern auch Brod im Schranke für ſie habe," wußte er dadurch ſchadlos zu machen, daß er ſich durch Intriguen eine Caſſirerſtelle verſchafft hat. Da er weiß, daß der Tiſchler ſein Geld bei dem, dem Bankerotte nahen Stadt-Apotheker ſtehen hatte, ſo liegt ihm vor allen Dingen daran, ſich zu überzeugen: ob ſein zukünftiger Hausſchatz auch in Sicherheit gebracht ſei. Als ihm Anton nun aber das Schickſal des Geldes, das wir bereits kennen, mittheilt, ſieht er ſich nicht nur gewaltig enttäuſcht, ſondern auch auf das Seltſamſte in die Enge getrieben. Er weiß, daß der Tiſchler ſeine Abſicht auf Clara kennt und kann ſich daher ohne zureichenden innern Grund nicht gut zurückziehen. Da ihm indeß die näheren Umſtände, unter denen Anton das Geld verloren hat, noch unbekannt ſind, ſo glaubt er halb und halb, es ſei nur auf eine Probe abgeſehen und ſchlägt daher auf jeden Fall zu. Noch iſt er von der Szene her, in welcher ihm Anton ſeine und die Geſchichte der tauſend Thaler, die oben faſt wörtlich angeführt worden iſt, erzählt hat, im Hauſe des Tiſchlers, als er aus dem von Clara herbeigebrachten Wochenblatte erſieht, daß die Polizey einen beim Kaufmann Wolfram begangenen Juwelen-Diebſtahl bekannt macht. Dem gegen ſeinen Sohn jederzeit eingenommenen Anton fällt bei dieſer Nachricht ein, daß Carl bei demſelben Kaufmanne vor ein Paar Tagen einen Sekretär polirt hat und wirklich ſind die Juwelen grade aus dem Sekretär verſchwunden. Noch iſt Anton mit ſeiner Frau, die ihm wegen ſeiner Härte gegen Carl Vorwürfe macht, im Streite, als auch ſchon zwei Gerichtsdiener, von denen der eine, Adam, ein perſönlicher Feind des Tiſchlers iſt, eintreten. „Sein Sohn hat Juwelen geſtohlen," herrſcht Adam den Alten ohne Weiteres an, „den Dieb haben wir ſchon, nun wollen wir Hausſuchung halten." Die von ſchwerer Krankheit eben erſt geneſene Mutter fällt bei dieſen Worten todt zu Boden. Für Leonhard iſt der erſchütternde Vorfall die günſtigſte Gelegenheit zum Rückzuge; er entfernt ſich ſchnell und ſchreibt ſogleich einen Brief an Clara, worin er ihr die Unmöglichkeit auseinanderſetzt, ſich mit der Schweſter eines Diebes zu verheirathen. Von nun an nimmt Clara's Schickſal eine furchtbare Wendung. Ihr Vater wird in der Wildheit ſeines Schmerzes finſter und mißtrauiſch, er ſieht ſie mit ſcheelen Augen an und ſchwört, ſich die Kehle abzuſchneiden, wenn auch ſie ihm Schande macht. Indeß ſcheint das dunkle Gemälde ſich wieder freundlicher zu geſtalten. Der angeblich beſtohlene Kaufmann Wolfram ſucht den beleidigten Anton auf, um ihm reumüthig einzugeſtehen, daß ſeine Juwelen ſich wieder gefunden haben: ſeine wahnſinnige Frau hatte dieſelben aus Schadenfreude verſteckt. Anton iſt bei dieſer Nachricht, die Clara aus dem Munde des

Kaufmannes ſelbſt erfährt, abweſend. Während er ſich bei dem Holzhändler im Gebirg aufhält, dem einzigen Manne, dem er, wie er meint, noch wie ſonſt in die Augen ſehen kann, da er ſo taub iſt, daß ihm keiner etwas zu erzählen vermag, hat Clara einen neuen Grad der Folter zu beſtehen. Ihr Jugendfreund, der Sekretair, ſucht ſie wieder auf und hält um ihre Hand an; ſie aber iſt zu edel, ihm ihre Lage zu verheimlichen und verzichtet trotz der aufrichtigſten Liebe zu ihm auf ſeinen Beſitz. Die Ehre Clara's, und im Falle er ſie doch noch heirathete, ſeine eigene Ehre zu wahren, kommt ihm der Gedanke, Leonhard, den einzigen Menſchen, der außer ihm und ihr um die Sache weiß, im Zweikampfe aus der Welt zu ſchaffen, und von dieſem Gedanken erfüllt, verläßt er die Geliebte.

Clara iſt nun nicht mehr Schweſter eines Diebes und darf Leonhard daher dreiſt unter die Augen treten. Dies thut ſie auch, und zwar nicht ſowohl, weil ſie vor unverdienter Schande zittert (denn ſie zittert noch mehr vor dem Nichtswürdigen ſelbſt; ſie verabſcheut ihn); ſondern ihres Vaters wegen, der geſchworen hat, ſich ein Leides anzuthun, wenn ſie ihm Schande macht. Aber Leonhard iſt um's Antworten nicht verlegen: „Hand und Hals ſind nahe Vettern,“ ſagt er, „ſie thun einander nichts zu leide.“ „Heirathe mich, nachher bring mich um,“ fleht die Unglückliche in herzzerreißendem Tone, „ich will Dir für das eine noch dankbarer ſein, wie für das andere.“ Leonhard findet aber nichts natürlicher, als daß ein Mädchen ohne Mitgift ſitzen bleibt, und da er überdies der Nichte des Bürgermeiſters, die ihm ſchon während Clara's Anweſenheit einen Blumenſtrauß ſchickt, ſeine Hand verſprochen hat, und die Worte eines Mädchens, das er ohne allen Beiſtand wähnt, für ihn keine Dolche ſind, ſo läßt er ſie verzweifelter als ſie gekommen iſt, wieder gehen. Er hat aber kaum zu einem kurzen Selbſtgeſpräche Zeit gehabt, als der Sekretär zu ihm hereintritt und ihn nach kurzer Gegenwehr zum Zweikampfe auf's Feld ſchleppt.

Nun tritt auch der ſchuldloſe Carl aus dem Gefängniſſe wieder in das väterliche Haus. Nichts hält ihn mehr an der Hobelbank feſt, es drängt ihn mächtig hinaus in's Weite. Clara, die in ihrer Verzweiflung mit Selbſtmord umgeht, kommt ihm ſonderbar vor. Vom Wein erhitzt bittet er ſie um ein Glas Waſſer, räth ihr aber, ſich am Brunnen in Acht zu nehmen, da ein von demſelben abgelöſtes Brett noch nicht wieder vorgenagelt ſei. Dies ſcheint ihr ein Wink des Todes, dem ſie in heilloſer Verwirrung folgt. Nachdem ſie zum Brunnen gegangen, kommt Anton in ſein Haus zurück und ſpricht ſeinen Sohn mit zärtlichen Worten an. Dieſer aber entdeckt ihm ſeinen Entſchluß zur See zu gehen und der Vater hält ihn auch weiter nicht davon ab. Plötzlich tritt der Sekretär bleich und wankend herein, er hat Clara gerächt, ihr Verführer iſt nicht mehr unter den Lebenden, aber auch er iſt auf den Tod verwundet. Noch weiß Anton nicht was vorgegangen iſt; als der Sterbende ihn aber bittet, ihm ſeine Hand darauf zu geben, daß er ſeine Tochter nicht verſtoßen werde, da geben dem alten Manne die Augen auf. Seinem Schwure getreu und als wolle er ſich davor wahren ihn zu brechen, ſteckt er beide Hände in die Taſchen und verſichert dem Sterbenden, daß er, wie er's vorausgeſagt habe, ſeiner Tochter Platz machen werde. Nun erſt begreift der Sekretär, daß Clara, um ihrem Vater den Selbſtmord zu erſparen, Hand an ſich zu legen beſchloſſen hat. Carl, der in ſchlimmer Ahnung an den Brunnen geeilt war, ſtürzt mit der Nachricht, daß wirklich Jemand darin liege, ins Zimmer, und nachdem er zur Hülfe wieder hinausgeeilt und ſich überzeugt hat, daß es Clara iſt, erfährt ihr Vater und der ſterbende Sekretär, daß ſie nicht in den Brunnen geſtürzt, ſondern wie eine Magd geſehen hat, hineingeſprungen iſt. Anton möchte ſich, da er ſich noch eher über den Verluſt ſeines Kindes als über die Schande tröſten kann, gern überreden, daß es zu dunkel geweſen ſei, als daß man einen Sprung von einem Falle mit Beſtimmtheit hat unterſcheiden können, allein der über ſeine Härte im Sterben noch empörte Sekretär reißt ihn durch die Worte: „denk' er nur an das, was er ihr geſagt hat,“ vollends aus ſeinem Zweifel. Aber auch ſeinen eignen Tod ſieht er als gerechte Strafe dafür an, daß er ſich von einem, der ſchlechter war als er, ſo abhängig machte, und Clara nicht ohne alle Rückſicht auf das liebloſe Urtheil der Welt geehelicht hat. „Er war's nicht werth, daß ihre That gelang,“ ſagt er zu Anton; „oder ſie nicht,“ antwortet dieſer: „ich verſtehe die Welt nicht mehr.“

Unſerem oben angegebenen Plane gemäß, haben wir vor allen Dingen zu unterſuchen, ob das bürgerliche Trauerſpiel, deſſen Handlung wir ſoeben mitzutheilen verſucht haben, ſeine Hauptbedingung erfüllt, d. h. Tragödie iſt oder nicht. Der Künſtler bringt, wie wir wiſſen, eine ſolche nur dann zu Stande, wenn einander widerſprechende Lebensmächte einen Conflict in ſeiner innern Welt erzeugt haben, und er dieſen Conflict nun dadurch ausdrückt, daß er ihn als von denſelben Mächten in der äußern Welt veranlaßt, darſtellt. Die Conflicte, die auf ſolche Weiſe den Schöpfungsproceß des Kunſtwerkes vorbereiten, ſind nun, der Form des Lebens gemäß, entweder ewige oder zeitliche, je nachdem das menſchliche Intereſſe mit der natürlichen, nie zu brechenden, oder nur mit der herkömmlichen und zu überwindenden Schranke in Kampf geräth. Während die Verſöhnung in einer Tragödie, welche einen ewigen Conflict veranſchaulicht, nie vollkommen ſein kann und eigentlich nur in dem Troſte beſteht, den uns die Schönheit der mit dem Geſchicke kämpfenden menſchlichen Natur gewährt, iſt ſie in der einen nur zeitlichen Conflict veranſchaulichenden deſto reiner, da ſie zum Theil in der uns hier eröffneten freundlichen Ausſicht auf Erweiterung der menſchlichen Freiheit beſteht. Den Stoff zu einer Tragödie der letztern Art gewinnt der Dichter nicht wie bei einer der erſteren, aus ſeinem eigentlich nur ſingulären Verhältniſſe zum Ewigen und Unwandelbaren, ſondern aus ſeiner Anſchauung des Weltzuſtandes. Dieſer allein giebt ſeinem Gemüthszuſtande Form, ja, man kann ganz eigentlich ſagen, daß er ihn befruchtet und daß es daher nur natürlich iſt, wenn die durch den Einfluß ſeines Samens erzeugten Geſchöpfe die väterlichen Züge an ſich tragen. Unſeren modernen Tragödien-Dichtern bleibt faſt nur noch die Darſtellung ſolcher zeitlicher Conflicte übrig, denn es giebt eigentlich nur einen einzigen ewigen Conflict, der bereits in Stücken wie Prometheus, Fauſt u. ſ. w. ſo erſchöpfend dargeſtellt worden iſt, daß ſchwerlich höhere Formen für ſeinen Ausdruck erfunden werden können. Uebrigens dürfen ſie mit um ſo ruhigerem Bewußtſein an die Löſung ihrer Aufgabe gehen, als ihnen einerſeits die Lebendigkeit ihrer Tragödien am beſten garantirt iſt, wenn ſie den Gehalt der Periode, in der ſie leben, zum Inhalte des Kunſtwerkes machen, und andererſeits den höchſten Zweck der Kunſt dennoch erreichen können, da die zeitlichen Conflicte, die ſie darſtellen, ſich durch ihre endloſe Aneinanderreihung, wieder zu dem allgemeinen, ewigen erheben und ſo wie dieſer die Unwandelbarkeit des menſchlichen Geſchickes veranſchaulichen. Das vorliegende Stück hat es mit einem ſolchen zeitlichen Conflicte zu thun, der, wie oben bereits angedeutet wurde, ebenſowohl als ſelbſtändig in der äußern Welt vorhanden, als Erzeuger des Eindruckes im Künſtler, wie als dieſer Ausdruck des innern Conflictes in ihm, zu faſſen iſt. Da aber Ausdrücke jederzeit Eindrücke vorausſetzen, ſo werden wir zunächſt letztere veranſchaulichen, und ſo durch den Entſtehungs-Prozeß des Stückes deſſen Idee aufſuchen.

In entſchiedenem Gegenſatze zu dem Prinzipe der Liebe und Verſöhnung, das ſich auf eine ſo erhabene Weiſe im unverfälſchten Chriſtenthume ausſpricht, verfolgt unſere Geſellſchaft nicht allein diejenigen Irrthümer und Fehler der Menſchen, die eine Folge der Gebrechlichkeit unſerer Natur überhaupt ſind, ſondern auch die unter den erleichternden Umſtänden vorkommenden Vergehen mit unerbittlicher Strenge. Ich ſage abſichtlich: in entſchiedenem Gegenſatze, nicht: in entſchiedenem Widerſpruche, da jene Strenge nicht aus einem vorſätzlichen Kampfe gegen chriſtliche Prinzipien hervorgeht, ſondern mehr unbewußt aus Gewohnheit und Vorurtheil geübt wird. Sie erſtreckt ſich, wie wir nicht leugnen können, ſogar auf die Familie des gegen die Einrichtungen und Vorurtheile der Geſellſchaft verſtoßenden Menſchen, ohne daß wir im Stande ſind, ſie durch vernünftige Gründe zu rechtfertigen. Hiermit ſoll unſerer Geſellſchaft nicht etwa ein Vorwurf daraus gemacht werden, daß ſie wirkliche Verbrechen beſtraft, ſondern nur der: daß ſie offenbar zu hart verfährt, wenn ſie in einer Art ſyſtematiſchen Eifers von der Nachtſeite des Lebens, Alles, was ſich in deſſen Strömen und Wellen birgt, unbarmherzig verdammt. Während wir Alle jeden Augenblick die Schwäche unſerer Natur in Bezug auf geſchlechtliche Eindrücke erfahren, verachtet der größere Theil unſerer Geſellſchaft das Weib, deſſen Genuß der ſchmeichelnde und gewandte Mann zu erſchleichen gewußt hat. Bei einem ſo zarten Thema wie dieſem kann man ſich nicht genug vor Mißverſtändniſſen wahren. Sie entſtehen hier um ſo leichter, als die dunklen Farben der Gemälde, die wir aus dieſem Schatten he-

[illegible]

[illegible]

vielleicht ſchon die nächſte, die Lebensanſchauung unſerer Geſellſchaft läutern und ſie den Anforderungen der Natur immer näher bringen wird. Dieſe Stimme des Herkommens durfte aber, wenn ein wahrhaft erſchütternder, ein hochtragiſcher Eindruck hervorgebracht werden ſollte, an ſich nicht unſchön ſein: denn der tragiſche Conflict nimmt in dem Maße an ſittlichem Gehalte zu, als beide Factoren, die ihn bilden, in ihrem Rechte ſind. Anton iſt daher in dem Hebbel'ſchen Trauerſpiele, wenn auch keine ſchöne, ſo doch eine ehrenfeſte, ächt männliche, in ihrem eigenthümlichen Pathos tief berechtigte Natur, deren Schroffheit durchaus nur auf Rechnung der Geſellſchaft kommt, in welcher er lebt.

Nach dieſen Erörterungen können wir bereits einen tiefern Blick in die Idee des Stückes und in die Weiſe des Dichters überhaupt thun. Er veranſchaulicht in Anton die alte, bereits aber unbewußt am Dogma hangende Welt, die mit der neuen, welche ſich beſtrebt ihre Geſetze unmittelbar auf die der Natur zu bauen, ſchon längſt im Kampf geweſen iſt. Das friſche, dem alten Einerlei zuwiderlaufende Streben der neuen Welt, repräſentiren Anton's Sohn, Carl, und der hochherzige, das Vorurtheil theilweiſe wenigſtens mit Füßen tretende Secretair. Clara ſchwebt wie ein lauter Schrei der Natur zwiſchen der Verdammniß, welche die alte und zwiſchen der Verzeihung, welche die neue Welt über ſie ergehen läßt: ſie bildet den Mittelpunkt des Stückes, weil ſie deſſen ſchönſtes Geſchöpf iſt. Weder ſinnliche Luſt, noch ſonſt eine unlautere Macht hat ſie zu Falle gebracht: es iſt ihr aus der unheilvollen Verbindung mit Leonhard ſo wenig Genuß zu Theil geworden, daß ſie ſich dieſelbe unmöglich als Sünde anrechnen kann. Fragt ſie nun nach der innern Nothwendigkeit ihres Unterganges (denn das muß ſie wohl ſchon wegen des jedem Menſchen angeborenen Inſtinctes der Selbſterhaltung), ſo findet ſie ihr Verſchulden nicht gemein genug, als daß ſie dieſe Nothwendigkeit in der Tiefe deſſelben ſuchen ſollte; vielmehr fühlt ſie ſelbige mehr, als ſie ſie einſieht, in der Gebundenheit ihres Herzens an das Schickſal ihres Vaters, der von den dumpfen Ideen einer ſittlichen Geſellſchaft abhängig, geſchworen hat, ſich die Kehle abzuſchneiden, wenn ſie ihm Schande mache. Iſt Clara ihrem Standpunkte gemäß nun auch nicht im Stande, dieſe Ideen mit den Waffen der Vernunft ſiegreich zu bekämpfen, ſo muß doch ihr geſundes Gefühl in furchtbarer Klarheit die Frage ſtellen: warum ſoll, warum muß ich untergehen? Dies ſpricht ſie in der zweiten Scene des dritten Actes in einfachen, aber furchtbaren Worten aus: „Wär's um mich allein," ſagt ſie, „ich wollt's ja tragen, ich wollt's ja tragen, ich wollt's geduldig hinnehmen, als verdiente Strafe für, ich weiß nicht was — aber ich bin's nicht allein, und leichter find' ich am jüngſten Tag noch eine Antwort auf die Richterfrage: warum haſt du dich ſelbſt umgebracht? als auf die: warum haſt du deinen Vater [illegible] [illegible]?"

Dieſer tragiſche Conflict enthält nun aber, trotz des ungeheuren Schickſals, das ſich aus ihm für alle betheiligten Perſonen entwickelt, auch das Moment der

Verſöhnung in ſich. Zunächſt nämlich iſt er, wie bereits erwähnt, an ſich kein ewiger, ſondern nur ein zeitlicher, der mit der Läuterung der Anſchauungsweiſe der Menſchen verſchwinden muß. Eine Läuterung der Ideen findet nun aber, ohne daß der größere Theil der Menſchheit ein klares Bewußtſein davon hat, immer ſtatt, wie Jeder ſich überzeugen kann, der die Lebensanſchauung des heidniſchen Alterthumes mit der chriſtlichen vergleicht. Indeß läutert die Maſſe ihre Ideen weder ganz von ſelbſt, noch geſchieht dies durch das Wirken einzelner Geiſter allein, ſondern dieſe concentriren die in der Maſſe keimenden, dem Fortſchritte huldigenden Elemente zuerſt in ſich, und treten alsdann öffentlich und berechtigt mit der Anforderung auf: das was der Maſſe unbewußt, in der Zeit aufgeht, nun auch wirklich zur Reife zu bringen. In dieſem Falle befindet ſich mehr oder weniger jeder wahre Dichter und Philoſoph, in dieſem Falle befindet ſich auch Hebbel, deſſen Dramen zunächſt nur darum wahrhaft lebendig ſind, weil ſie die reinſten, aber vom Alltagsgeſchrei momentan übertäubten Stimmen der Zeit ausdrücken. Die Anforderung, die Hebbel in dem dramatiſchen Symbole, das wir ſo eben beſprochen, macht, iſt weſentlich eine Anforderung der Zeit: aber nur in dem gebildeten Bürger dieſes Jahrhunderts lebt ſie bewußtermaßen, während ſie im ungebildeteren, der die Quelle ſeiner Unbehaglichkeit ſelten kennt, ſo zu ſagen, nur noch ſchlummert. Ganz gewiß würde es nicht allein menſchlicher, ſondern ſpeziell genommen, auch chriſtlicher ſein, wenn unſere Geſellſchaft die Strenge, welche ſie in ſo vielen Fällen beobachtet, durch eine liebreichere Lebensanſchauung milderte. Hat doch der Stifter der Religion der Liebe, jener Maria Magdalena, wie ſehr ſie auch gefehlt hatte, wegen ihrer moraliſchen Schönheit verziehen und, als jenes noch ſchuldigere, ehebrecheriſche Weib ſich ihm zu Füßen warf, die bedeutungsvollen Worte ausgeſprochen: „wer von Euch ſich ſchuldlos fühlt, werfe den erſten Stein auf ſie.“ Auf das erhabene chriſtliche Beiſpiel anſpielend, hat Hebbel ſeinem Drama den ſymboliſchen Titel Maria Magdalena gegeben, was mehreren von unſeren Kritikern weniger räthſelhaft würde vorgekommen ſein, wenn ſie tiefer in die Idee des Stückes eingedrungen wären.

Die eben angedeuteten moraliſchen Anforderungen des Dichters beſchränken ſich nun aber keineswegs auf dieſen ſpeciellen, in der großen Kette der Lebensverhältniſſe doch nur untergeordneten Fall, ſondern mit der Veranſchaulichung des letztern läßt er das Gebot einer allgemeinen Erweiterung unſeres Horizontes und einer Reinigung unſeres Gemüthes von allen Vorurtheilen an uns ergehen. Wir haben hiermit die Grundidee des Stückes zu erklären verſucht, aber noch keineswegs nachgewieſen, daß es eine Tragödie ſei. Zwar iſt der Conflict, der das tragiſche Schickſal bilden ſoll, bereits zur Sprache gekommen, aber noch haben wir nicht unterſucht, ob er auch wirklich ein tragiſcher iſt, d. h. ob beide Faktoren, die ihn bilden, ſittlich berechtigt ſind. Wir wiſſen aus der Handlung des Stückes, daß der Dichter nicht allein die dogmatiſche, von Anton repräſentirte Parthei, ſondem auch die ſcheinbar unſchuldig leidende: Clara und den Sekretär untergehen läßt. Wir erleben zwar Anton's Ende nicht, aber wir ſehen doch, daß das Geſchick eine furchtbare Strafe über ihn verhängt, ja, daß er das am meiſten zerſchmetterte Individuum des ganzen Dramas iſt. Die Urſache dieſes durchaus nothwendigen Verhältniſſes kann uns keinen Augenblick unklar bleiben. Schon aus mechaniſchen Gründen ſieht ſich der Dichter in die Nothwendigkeit verſetzt, der natürlich berechtigten Macht eine feindliche gegenüberzuſtellen, da wie geſagt, ohne zwei gleichzeitig berechtigte Faktoren gar kein tragiſcher Conflict zu Stande kommen kann. Unſer Dichter fand den zweiten Faktor, wie wir wiſſen, in beſtehenden Satzungen und entwickelte aus der ſich zwiſchen ihnen und den Anforderungen eines fortgeſchrittenen Bewußtſeins entſtehenden Spannung, die mitgetheilte Handlung des Stückes. Aber der blos mechaniſche Grund würde für die Geltendmachung eines ſolchen zweiten Faktors, an deſſen Schroffheit der erſte ſogar untergehen muß, nicht ausreichen, ſondern der Dichter muß nothwendig eine innere Berechtigung dazu haben. Dieſe iſt hier aber auch wirklich vorhanden, denn nicht allein der Dichter, ſondern auch jeder tiefer ſchauende Menſch muß überzeugt ſein, daß Zuſtände und Anſichten, wie ſie in vorliegendem Stücke geſchildert werden, keinesweges zufällig, ſondern in der menſchlichen Natur begründet und Folgen eines in der Entwicklungsgeſchichte ihres Geiſtes nothwendigen Stadiums ſind. Da nämlich der Menſch in das Weſen der Dinge nicht immer einzudringen vermag, oft auch aus Bequemlichkeit auf deren Oberfläche ſtehen bleibt, und da ihm ferner alles nur unter einer beſtimmten Form erſcheinen kann, ſo beobachtet er nichts ſtrenger als dieſe ſelbſt, ſo, daß er ſogar über ſie nicht ſelten das Weſen der Dinge vergißt. Nun iſt allerdings keine Form leichter zu verletzen als die der weiblichen Würde, namentlich in unſeren oft von Egoismus und Eiferſucht beſtochenen Augen. Die Welt betrachtet die Keuſchheit des Weibes wie ein Schloß, das ſie von allen gefährlichen Eindrücken einer verdorbenen Welt abſperrt und meint mit Valentin: „und wenn dich nur erſt Einer hat“ u. ſ. w. Schon dieſe Umſtände erklären theilweiſe, warum der Dichter ſeinem zweiten Faktor wenigſtens momentan ein gleiches Recht mit dem erſten eingeräumt hat. Noch mehr aber wird dieſes Verfahren gerechtfertigt, wenn wir bedenken, daß jene dogmatiſchen Anſichten mehr oder weniger Reſultate einer Religion ſind, die ſeit Jahrtauſenden die Völker bewegt hat. Wir ſahen ſomit deutlich, daß das vorliegende Drama aus dem reinſten ſittlichen Bewußtſein hervorgegangen iſt, daß der Dichter, wenn er auch der Natur der Sache gemäß, auf dem Standpunkte des Fortſchrittes ſteht und den Hebel ſeines Werkes zur ſchneidenden Klinge macht, doch Gericht gehalten hat über alle bei jenem Conflicte betheiligten Perſonen.

Selten dürfte ein Fall ſo geeignet ſein, die poſitiven und negativen Seiten einer dogmatiſchen Religion ſo ſcharf hervortreten zu laſſen als dieſer: während ihr unentſtelltes, vernünftig erhabenes Weſen das natürliche Recht, alſo hier die Unſchuld Clara's, in Schutz nimmt, wendet ſich ihr dogmatiſches, die Lebensanſicht der Geſellſchaft verhärtendes Element, gegen ſie. Dieſes Verhältniß iſt *tragiſch*, weil es natürlich und nur eine Aeußerung des allgemeinen Weltgeſetzes iſt, demzufolge alles Lebendige ſich dialektiſch vernichten muß, ſobald es reif iſt, den Inhalt neuer höherer Formen zu bilden. Und ſo wäre denn nachgewieſen, daß der Conflict hier wirklich ein *tragiſcher* und das Stück, dem er zu Grunde liegt, ſeiner Anlage nach eine *Tragödie* iſt. Ob ſie durch die Art und Weiſe wie ſie ausgeführt wurde, dieſen Rang ihrer *Totalität* nach verdient, kann nur eine ins Einzelne gehende Analyſe entſcheiden. Wir wollen hier nur noch von allen möglichen Einwänden, die allenfalls gemacht werden können, nur eines einzigen erwähnen, obgleich er unſeres Wiſſens, gegen Hebbel's Stück noch nicht öffentlich ausgeſprochen worden, nichts deſto weniger aber ſehr wichtig iſt, da er, wenn er ſich begründen ließe, unſerer Anſicht über das vorliegende Werk ſehr gefährlich werden könnte. Da die Kunſt jedesmal eine leichtere Aufgabe zu löſen hat, wo die wenigſten Diſſonanzen zu überwinden ſind, und da ihr daſſelbe Streben, das wir eben am Menſchen überhaupt wahrgenommen haben: das Streben vor allem die Reinheit der Form zu wahren, eigen iſt; ſo ſind Conflicte, wie der in unſerem Stücke vorkommende, faſt noch gar nicht zu Kunſtwerken benutzt worden. Es fragt ſich nun: ob ſich ſolche Conflicte denn auch wirklich zu Kunſtwerken eignen, und ob die Kunſt überhaupt mächtig genug ſei, Spannungen der Art zu löſen. Die Kunſt wäre nicht, was ſie iſt: höchſter Ausdruck des Lebens, wenn ſie an der Darſtellung dieſer Conflicte ihre Grenze erleben ſollte. Das bloße Bewußtſein: daß die erwähnten Vorurtheile der Natur widerſprechen, iſt ſchon ein Beweis von der Erweiterung unſerer Lebensanſicht, ein in der Entwicklung des menſchlichen Geiſtes nothwendiges Reſultat, das wie die früheren zu ihrer Zeit berechtigten, durch die Kunſt in höchſter Reinheit und Schärfe muß dargeſtellt werden können. Auch hat *Göthe* für dieſe Darſtellungen die Bahn bereits gebrochen und durch das lebendige Beiſpiel ſeiner *Wahlverwandtſchaften* das Kunſtgebiet für ewige Zeiten erweitert. Was wäre auch eine Kunſt, die das, was mit und in der Zeit lebendig geworden iſt und ſich als Markſtein auf dem Wege des Fortſchrittes aufſtellt, nicht wiedergeben könnte? Faßt ſie doch nur inſofern Leben in ſich, als ſie ſelbſt die Bewegung des Lebens darſtellt!

Nachſchrift.

Da eigenthümliche Umſtände die Veröffentlichung dieſes, bereits zu Ende des vorigen Jahres geſchriebenen Aufſatzes verhindert haben, ſo iſt der Verfaſſer deſſelben noch im Stande auf die intereſſante, im May-Hefte der Jahrbücher der Gegenwart erſchienene Kritik über Maria Magdalena von Herrn Profeſſor Viſcher in Tübingen Rückſicht zu nehmen. Weil die hier folgende erſte Hälfte meiner Abhandlung jedoch nicht mehr in meinen Händen iſt, ſo kann ſich dieſe Rückſicht vorläufig nur auf wenige allgemeine Bemerkungen beſchränken. Vielleicht iſt es mir bei der Entwickelung der einzelnen Charaktere dieſer Tragödie, die ſpäter erfolgen ſoll, noch vergönnt, auf die Anſichten des Herrn Profeſſor Viſcher zurückzukommen. Hier möchte ich von deſſen Kritik nur bemerken, daß ſie die ſymboliſche Seite des Stückes ganz überſehen und ſo durch Abſchneidung des die Szene großartig beleuchtenden Ideen-Hintergrundes den Umfang des Ganzen zu ſehr verengert hat. Herr Profeſſer Viſcher glaubte in dem Stücke einen Ueberſchuß von Ideen zu bemerken, aber anſtatt das intime und organiſche Verhältniß zu unterſuchen, in welchem ſich dieſe zu der Handlung befinden, anſtatt den Entſtehungs-Prozeß des Stückes bis zu dem Punkte zu verfolgen, wo es dem Dichter gelungen iſt, eine vollkommene Congruenz von Idee und Bild zu erreichen, betrachtet er, dem Selbſtzwecke der Kunſt indirekt das Wort redend, das Stück nur als ein pſychologiſches Gemälde, und findet dann, daß ihm die zündenden Radien, die es in die Gegenwart hineinwirft und die es erſt eigentlich im höheren Sinne lebendig machen, nachtheilig ſind. Da Herr Profeſſor Viſcher das Stück rein empiriſch auffaßte und die Analyſe deſſelben nicht weit genug fortſetzte, um auf die erzeugende Idee des Ganzen zu kommen, ſo ſchien ihm der eigentliche Niederſchlag des Ganzen ein Ueberſchuß und er nannte das „tendenziöſe Abſicht,“ was ohne der Naivität des Stückes zu ſchaden, in ihm das Symboliſche iſt.

Unerklärlich ſcheint in der Viſcherſchen Kritik Folgendes Er ſelbſt ſagt zu Anfang derſelben, daß das neuere deutſche Drama den bedeutenden Schritt gethan habe, die Idee als treibendes Motiv im Stoffe ſelbſt zu entwickeln, und daß man darüber hinaus ſei, die Lebensfragen der Zeit als Deviſen, Sentenzen u. ſ. w. oben aufzukleben. Setzen wir nun voraus, daß Viſcher, Hebbel nicht denjenigen modernen Dichtern unterordnet, die dieſe Aufgabe erfüllt haben, ſo müſſen wir uns verwundern, warum er ſich ſo große Mühe giebt (ſ. S. 429 und 431.), die tendenziöſe Abſicht des Dichters ſummariſch zuſammen zu faſſen, was Stücken, welche die Idee nicht allein als „treibendes Motiv“ verarbeitet haben, ſondern in denen ſie ſich auch verleiblicht hat, wenigſtens in der Weiſe, wie Viſcher es unternimmt, offenbaren Zwang anthut. Der Dichter, den er in dieſem Punkte angreift, iſt eben viel organiſcher, vielleicht darf ich ſagen, keuſcher zu Werke gegangen: er hat das Reſultat ſeines Stückes nirgends gezogen, ſeine Abſicht nirgends als Deviſe aufgeklebt, ſondern die Idee ſchimmert überall nur ſymboliſch durch. Das Sachverhältniß nun aber iſt, daß das moderne deutſche Drama den von Herrn Prof. Viſcher bezeichneten Schritt im Allgemeinen noch keineswegs gethan hat, und zwar, weil es nicht von lauter Dichtern vertreten wird. Dieſe allein ſind im Stande „die Idee als treibendes Motiv im Stücke zu verarbeiten,“ denn die Elemente des letzteren werden ihnen gleichzeitig mit der Idee von Natur aus gegeben, während die Faiſeurs, die mehr finden als erfinden, der Pikantheit wegen Sentenzen anleimen, die der Kritiker alsdann nur nachzuſprechen hat. In dieſem Falle dürfte man dem Autor allenfalls „didaktiſche Abſicht“ unterlegen, und dieſe würde, obgleich in Hebbel's Stücke nichts der Art vorkommt, doch in ihm vorhanden ſein, wenn es eben nicht mehr enthielte, als Viſcher angedeutet hat. Die von ihm bezeichneten Sentenzen ſind nämlich allerdings im Stücke, aber nur als Theile der Idee, die alles ausgleicht, und ohne welche ſie wirklich einer an ſich unkünſtleriſchen, didaktiſchen Abſicht des Dichters zuzuſchreiben wären. Daß Herrn Prof. Viſcher aber die Idee des Stückes entgangen iſt, beweiſt er dadurch, daß er den Titel: Maria Magdalena für geſucht erklärt. Wenn der Schlußſtein der Hebbelſchen Tragödie auch die ſpitze Form eines Ausrufungszeichens hat, ſo iſt dies dem Dichter darum doch nicht als tendenziöſe Abſicht vorzuwerfen, da er ſich keineswegs zum Apologeten derſelben gemacht hat. Hierzu hatte Hebbel zu genau einen Spruch im Herzen, den Viſcher auch in ſeiner Aeſthetik aufſtellt: „auch das Beſtehende hat ſein Recht“ und übrigens erkennt Viſcher ja ſelbſt an, daß jedes Individuum in der vorliegenden Tragödie ſeine Schuld ſchwer abbüßen muß. Der wahre dramatiſche Dichter iſt, auf einem gewiſſen Punkte angelangt, wie der epiſche gegen die Verhältniſſe, die er darſtellt, indifferent: „ſo iſt's!“ heißt ſein weiſeſter Wahlſpruch.

B.

Aphorismen

über das Weſen der Tanzkunſt und über die Veredlung derſelben.

I.

Andeutungen über den Fortſchritt in der Tanzkunſt.

Je mehr Achtung unſere Zeit den Künſten im Allgemeinen zollt, deſto wünſchenswerther ſcheint es einem mit der Tanzkunſt eng Vertrauten, auch auf dieſe die Aufmerkſamkeit möglichſt zu leiten, da ſie leider den Meiſten des Namens einer Kunſt faſt unwerth ſcheint, und ihr ſowohl ein edles Streben nach Verbeſſerung, als auch endlich das Erringen einer künſtleriſchen Vollendung nicht einmal zugemuthet wird.

Um ſich aber auch von dem Fortſchritt dieſer Kunſt zu überzeugen, werfe man zuerſt einen Rückblick auf die Zeiten Friedrich Wilhelm II., wo ſich noch die Tänzer mit hochbehackten Schuhen auf der Bühne, gleichſam im Schwertritt, abgemeſſen und ſteif umher bewegten, als ſie aus dieſer einſchläfernden Monotonie, durch das Erſcheinen einer ſüdlichen Künſtlernatur, Namens Vigano, zur Ahnung jener Erforderniſſe geweckt wurden, die erſt den Tanz zur Kunſt erheben! — Mit jenem zauberiſchen Weſen — als ſolches bezeichnen alle die aus jener Zeit noch Lebenden, die Vigano — zeigte ſich die Möglichkeit, beflügelten Weſen gleich dahin zu ſchweben, Aug' und Geiſt durch anmuthige, Gemälde nachbildende Stellungen anzuziehen, den ſtumpfen Sinn für wahrhaft Schönes zu beleben, ja ihn ſelbſt zu Schöpfungen in den Geſchwiſter-Künſten anzuregen. Mit Begeiſterung ward ihr nachgeahmt, Toupet, pathetiſcher Reifrock und hohe Hacken verſchwanden, mit ihnen das Pedantiſche, Proſaiſche des Tanzes, und ſo geſchah damals in ihm, die erſte glückliche Reform.

Als dann nach Jahren die mit Geiſt und Einſicht, nach ſtrengen Regeln geordnete, an Erfindungen der Schritte, ihren mannigfaltigen Verkettungen und der Art und Weiſe des Studiums derſelben ſtets ſchöpferiſche franzöſiſche Tanzſchule ſich hierher mehr und mehr verpflanzte, widmeten auch dieſer unſere Deutſchen unermüdet ihren Fleiß und ihre Kräfte, und unter Friedrich Wilhelm III., von Zeit zu Zeit durch die techniſche Virtuoſität ſowohl, als durch die würdevolle Auffaſſung künſtleriſchen Berufs der Pariſer Muſterbilder eines Duport, einer Anathole und Antonin, auf's Lebendigſte angeregt, erfolgte wiederum eine verbeſſernde Umwandlung ihres Kunſtlebens.

Alles ſchätzenswerthen Nachahmungseifers ungeachtet, zeigte ſich doch im Allgemeinen eine zu gewiſſenhafte Beobachtung der Schulgeſetze, des Regelrechten: die Künſtler eiferten, einen gewiſſen Schritt, — deſſen mechaniſchen Kunſtwerth der Schauende nicht einmal ahnen kann — eine gewiſſe Körperwendung oder Stellung, eine Haltung der Arme u. ſ. w., der einſtudirten oder überlieferten Lehre gemäß, mit ängſtlicher Treue wiederzugeben, unbekümmert ob dies ihrem Talente und überhaupt ihrer ganzen Individualität angemeſſen ſei oder nicht. Denn wie der Schriftſteller, bei genauer Kenntniß und Erfüllung grammatiſcher Pflichten, ſich dennoch ſeinen *eigenen Styl* bildet, ſo muß auch jeder wahre Jünger der Tanzkunſt, ſich *die* Art des Tanzes wählen, in welcher er ſeine *Eigenthümlichkeit* durch Kraft, Feuer und Kühnheit, oder durch Anmuth, Weiche und Zartheit, im Einklang mit ſeiner Geſtalt, am günſtigſten zeigt. Auch muß er ferner jene meiſt reizloſen Schwierigkeiten, die eine zu ſichtbare Anſtrengung verrathen, um nicht den Eindruck des Schönen und Wohlfälligen ſeines Tanzes zu vernichten, nur als *Studium, ungeſehn* zu bemeiſtern ſuchen. Vorzugsweiſe gilt Letzteres von weiblichen Weſen, und wurde auch als ſiegende Wahrheit von einer *Marie Taglioni* und einer *Fanny Elsner*, beſonders in *ſpäterer* Zeit, auf's Tiefſte empfunden, da jene ächten Künſtlernaturen, die Pariſer Schule im ganzen Umfange ihrer künſtlichen Technik, gleichſam als den materiellen Theil ihrer Kunſt, glücklich verarbeiteten, um dann aus ihrer eignen reichen Phantaſie, neue, ideelle, ihrer Individualität verwandte, entzückende Gebilde zu ſchaffen, die, weil ſie an und für ſich *ſeelenvoll* waren, auch die *Seele* Anderer zu berühren vermochten.

Gleich intereſſant, aber in ganz anderer Weiſe, erſchien nun jüngſt, die ſich faſt aller Feſſeln der Schule entringende *Fanny Cerrito*, welche ſich die heitere, mehr hüpfende und *leichtere* Tanzart — die Franzoſen nennen dieſe demi Caractère — erwählt hat, und durch geniale Benutzung ihrer natürlichen Gaben, — bald harmlos dahin flatternd wie ein Vogel, bald den Sinnen ſchmeichelnd wie die Verführung ſelbſt — kaum in dem Kunſtkenner, als dem ſtrengeren Richter, den Wunſch aufkommen läßt, die Künſtlerin möchte die ſogenannte Grammatik ihrer Kunſt, ein wenig *gründlicher* und *merklicher* ſtudirt haben.

Durch jene drei unvergeßlichen Geſtalten feiert ſomit der heutige Tanz wiederum einen entſchiedenen Fortſchritt. In *Fanny Cerrito* tritt uns die äußerſte Gränze einer, die ſtrenge Schule durch den Reiz der Perſönlichkeit und durch die glücklichſte Benutzung ihrer individuellen Gaben verlaſſenden Künſtlernatur entgegen. Die Aufgabe aber wird immer ſein, die Schule ſelbſt in dem ganzen Umfange ihrer Technik zur ſichern Grundlage zu machen, auf welcher ſich dann der individuelle Ausdruck der künſtleriſchen Perſönlichkeit um ſo freier und ſiegreicher erheben kann. Die Schule durch die völlige Herrſchaft über dieſelbe vergeſſen zu machen, iſt hier nicht minder das Ziel, als in der Kunſt des Geſanges.

II.

Gedanken über die Bildung des Tänzer's als Künſtler und Menſch.

Mögen die Freunde der Tanzkunſt, welche dieſelbe zu einer wirklichen Kunſthöhe erhoben wünſchen, die wohlgemeinten Anſichten über eine nothwendige Reform unſerer heimiſchen Tanzſchulen von einem mit dieſer Kunſt Vertrauten in dem Sinne aufnehmen, in welchem dieſelbe, lediglich im Intereſſe der Sache geſchrieben worden ſind.

Daß Kinder im zarten Alter von fünf und ſechs Jahren ſchon in die mühevolle Lehre des Tanzes treten, iſt freilich unumgänglich nöthig, weil das Mechaniſche der Kunſt nur die weichen biegſamen Glieder zur Erfüllung ihrer Regelgeſetze bilden kann: jedoch müßte das Erſcheinen der kleinen Weſen auf der Bühne ſelbſt vor ihrem zwölften Jahre nicht geſtattet ſein, da die fremde Zauberwelt mit ihren Klängen, ihrem Licht und Glanz, dem bunten, farbigen Reize und den lieblichen Illuſionen, nur ſchädlich auf die empfänglichen Sinne der Kleinen einwirkt, die Phantaſie anfacht, jeden Lebensnerv überreizt, die Gefühle aus dem ſüßen Schlummer der Unſchuld zu vorzeitiger Reife weckt, und folglich die Blüthe im Keim erſtickt! — Dem Menſchen würde auf dieſe Weiſe ein Vortheil, dem Künſtler nicht geſchadet, und da bei den Leiſtungen ſo kleiner Kinder nur die Dreſſur des Körpers dem Schauenden merkwürdig iſt, ihn aber ſchwerlich jemals das ſeelenloſe Vorbuchſtabiren eingelernter Schritte ergötzen kann, ſo erlitte auch die Kunſt dadurch gar keinen Abbruch. Auch würden zu etwa nöthiger Ausſchmückung und Abſchattirung maleriſcher Gruppen in Opern und Balletten die Kleinſten der reiferen Jugend ſogar Beſſeres und Sichereres leiſten, als die Kinder. — Ferner müßte eine geiſtige und moraliſche Bildungsſchule zum Wohle der Kinder dürftiger Eltern, welche ſich zur Tanzkunſt beſtimmen, als ein weſentlicher, mit dem Königlichen Tanzinſtitute eng verbundener Theil errichtet werden; dann fühlten ſich bemittelte Familien gewiß häufiger ermuthigt, ihre wohlerzogenen Kinder einer Kunſt zu widmen, in der auch ein göttlicher Funke lebt, die aber ebenſo durch den Mangel an Erkenntniß des Sittlichen und Schicklichen von Seiten ihrer Geweihten erniedrigt werden und ihrer edlen Abkunſt unwerth erſcheinen kann, als ſie durch ſittlichen Adel gebildeter Künſtler zu denſelben Rechten wie ihre geachteten Schweſterkünſte erhoben wird. — Auch fordert der Tanz an ſich, mehr noch als jede andere Kunſt, eine durchaus geſunde, kräftige, in ſittlichem Wandel erſtarkte Natur, denn es vermag ſonſt kein noch ſo begeiſterndes Feuer, die verkümmerten Formen welker, ſiecher Geſtalten wohlthuend zu durchdringen. Zugleich gebietet aber auch die Tanzkunſt, als eine ächte Kunſt, Bildung des Geiſtes, denn nur ein zum Bewußtſein geweckter Geiſt vermag Bewegungen und Stellungen, beſonders mimiſcher Art, zu ſinnigen, ſprechenden Formen des Geiſtes zu beleben. —

Natürlicher Weiſe würde bei den viel Zeit erfordernden und ermüdenden Tanzſtudien ſich der geiſtige Unterricht der Zöglinge beiderlei Geſchlechts nur auf das Wiſſenswertheſte beſchränken, und ſo wäre nun erſtlich außer der genauen Kenntniß der Mutterſprache, nur die der franzöſiſchen vor Allen andern rathſam, da alle Schritte und die verſchiedenen Wendungen und Uebungen der Tanzkunſt franzöſiſch benannt, ſich nur ſchwerfällig verdeutſchen laſſen, überhaupt die ganze Lehre in ihrer vollſtändigen Pariſer Färbung leichter faßlich iſt.

Gleichzeitige Erlernung fordert die Muſik; denn je vertrauter die Seele Melodien aufnimmt, je inniger ſchmiegt ſich der Körper ihnen an, und nur in dieſem harmoniſchen Verein berühret der Tanz die Seele! —

Später würden Mythologie und Geſchichte an die Reihe kommen müſſen. Unkunde in dieſen beiden Gebieten raubt dem einſtigen, vielleicht im Uebrigen bedeutenden Talente die ſchöne und ſo nöthige Fähigkeit, das, was es von ſeiner Kunſt in ſich aufgenommen, bedeutungsvoll zu geſtalten und was die Technik gebildet, dann mit Bewußtſein der Natur getreu nach Außen abzuſpiegeln. —

Zugleich dürfte Anſchauung von Gemälden und Statuen beſonders förderlich ſein zur Bildung des Geſchmacks. Studium der antiken Gewänder würde hoffentlich verhüten, das wohlkleidende Peplum und die Tunika der Alten unter Anderem nicht zu ſo ungriechiſchen Luftballons aufgeblaſen zu ſehen, wie es uns jetzt leider die unäſthetiſche Mode auf unſerer Bühne vorführt, und ſo die Freiheit, die der Tanz im Koſtüm erlaubt, ohne allen Schönheitsſinn benutzt. —

Schließlich müßten ſich die Zöglinge in Stunden der Erholung nur mit gediegenen, für ſie gewählten Schriften befreunden. Ein durch ſittliche Schriften zur Erkenntniß des Rechten und Guten gereifter Verſtand und ein für poetiſche Schönheit empfängliches Gemüth werden ſich auch auf der verführeriſchen, theatraliſchen Laufbahn von falſchem Schein und ſchlechten Sitten fern halten, anſtatt durch Unwiſſenheit und ſchlechtes Beiſpiel, in der ſeichten, ſinnlichen Freude entehrender Verhältniſſe, jeden Keim des Beſſern ſammt dem Talent und der Jugend zu vernichten! — —

So, durch die Weiſe der Bildung zu den gleichen Anſprüchen auf Achtung wie andere Künſtler berechtigt, böten ſich dann ſpäter den zu Künſtlern entwickelten Zöglingen der Tanzkunſt, außer dem Wirkungskreiſe der Bühnenſphäre, leichter wohlthuende Annäherungen an die bürgerliche Geſellſchaft dar; dann erſchiene ihre Stellung nicht der Geſellſchaft gegenüber, — wie es leider oft noch jetzt der Fall — als die der Paria unſerer Zeit, welche zu meiden Pflicht und Anſtand gebieten! Dann fühlten nicht mehr manche Ausgezeichnete, — wie es ſolche beiderlei Geſchlechts unter jenen gab und giebt — manche Achtungswerthe, trotz des Bewußtſeins inneren Werthes und ſittlichen, ſtillen Wandels, dennoch den tiefen

Lebensſchmerz, verkannt und vereinſamt ihr freudenloſes Daſein durch's öde Leben zu tragen, beſonders in ſpäteren Jahren, wo die Kunſt dem ſcheidenden Künſtler keinen Erſatz mehr gewährt für das, was er außer ihrem Reich als Menſch gelitten! — —

Möchten ſomit meine Worte bald ihren fruchtbaren Boden finden, der Kunſt zur Förderung und dem Menſchen zur Erringung ſo unſchätzbaren Gutes, wie die Achtung in der bürgerlichen Geſellſchaft.

R . . . .

Erläuterung

zweier ſchwieriger Stellen aus Schillers Don Karlos und Leſſings Emilia Galotti

von

H. Th. Rötſcher.

I.

Erklärung einer Stelle in Don Karlos von Schiller aus der Unterredung der Königin mit dem Marquis Poſa.

(Vierter Akt. Ein und zwanzigſter Auftritt.)

Die Stelle, welche wir einer nähern Erörterung im Folgenden unterwerfen, ſind die Schlußworte der oben gedachten Unterredung zwiſchen der Königin und dem Marquis Poſa, mit welchen die Königin ihn verläßt:

„Gehen Sie!
Ich ſchätze keinen Mann mehr"

Was will die Königin mit dieſen Worten ſagen? Sieht man auf die Wortſtellung im Verſe, ſo ſcheinen ſie nichts Anderes auszudrücken, als: „Von jetzt an werde ich keinem Mann mehr meine Werthſchätzung ſchenken." Und in dieſem Sinn haben wir ſie auch bisjetzt ſtets von der Bühne herab ſprechen hören. Vor Allem berechtigt die Stellung des „mehr" zu dieſer Auffaſſung, da es in der Theſis ſteht und alſo den Accent nicht wohl haben kann. Aber welches iſt der Sinn dieſer Worte? Wie hängt derſelbe mit dem Vorigen und beſonders mit den nachfolgenden Worten des Poſa: „Königin! O Gott, das Leben iſt doch ſchön!" zuſammen?

Wie kommt die Königin dazu dem Marquis zu erklären: „Von jetzt an ſchätze ich keinen Mann mehr? Wodurch hat Poſa die hohe Achtung der Königin eingebüßt, die ſie ihm ſtets geweiht? Diejenigen, welche die Worte in dem von uns angegebenen Sinn verſtehn, können ſich nur an die kurz vorhergehenden Worte der Königin halten:

„Jetzt lern' ich Sie verſtehn!
Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt."

Dann wären die Worte: „Ich ſchätze keinen Mann mehr“ nur die Erklärung, oder vielmehr das Ergebniß des vorigen Ausrufs der Königin. Dieſe würde mit den gedachten Worten Folgendes ausdrücken: Da auch Du, den ich unter allen Menſchen bisjetzt am höchſten ſchätzte, mich getäuſcht haſt, indem auch Du nur um Bewunderung gebuhlt, ſo kann ich nach Dir Niemand mehr meine unbedingte Werthſchätzung zollen. Die Täuſchung, die ich durch dich erfahren, den ich von jeder Selbſtſucht fern hielt, macht es mir fortan unmöglich, jemals wieder ein gleiches Vertrauen zu einem Sterblichen zu faſſen. Die Worte der Königin drücken alſo offenbar den Schmerz aus, daß auch Poſa die Meinung von der ſittlichen, aus völliger Uneigennützigkeit handelnden Hoheit des Geiſtes in ihr getäuſcht habe.

Aber mit dieſer, wie es ſcheint, aus den Worten ſich zunächſt darbietenden Erklärung ſtehen zwei Dinge in grellem Widerſpruch: 1. Die ganze den Worten: „Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt“ folgende Unterredung der Königin mit dem Marquis Poſa, aus welcher die erſtere doch inne-werden muß, daß ſich Poſa jedweden Rückweg abgeſchnitten und daß ſeine freiwillige Aufopferung das einzige Mittel iſt, Don Karlos und mit ihm die Pläne, die Poſa in die Seele des Freundes gepflanzt, zu retten. 2. Noch entſchiedener widerſprechen dieſer Auffaſſung die letzten Worte Poſa's: „Königin! O Gott das Leben iſt doch ſchön!“ Unmöglich kann Poſa im Augenblick, wo er vom Leben ſcheiden ſoll und das ſchmerzliche Bekenntniß der Königin vernimmt, daß ſie nach ihm keinen Mann mehr ihre unbedingte Hochachtung weihen könne, da auch er ſie getäuſcht, unmöglich, ſage ich, kann Poſa darauf in leidenſchaftlichſter Bewegung den Wunſch zu leben ausſprechen. Das Bekenntniß der Königin müßte ihm vielmehr den Abſchied vom Leben leicht machen und die Lebensliebe in ihm erſticken. Denn was kann es Widerſinnigeres geben, als Jemand in dem Augenblick, wo er ſich die höchſte, ſittliche Anerkennung einer hochverehrten Perſon glaubt errungen zu haben, aber von derſelben gegen alle Erwartung, des Buhlens um Bewunderung beſchuldigt wird, den heftigſten Schmerz grade jetzt vom Leben ſcheiden zu müſſen, ausſprechen zu hören. Die letzten Worte Poſa's würden alſo in keiner Weiſe zu dem oben angedeuteten Sinn der Königin paſſen. Oder ſoll Poſa etwa gar durch ſein leidenſchaftliches Wort: „O Gott, das Leben iſt doch ſchön“ ausdrücken: die Verkennung, die ich von dir erfahren, könnte mir das Leben noch werth und theuer machen und mich das Opfer, das ich zu bringen im Begriff ſtehe, ſchmerzlich bedauern laſſen? Dieſe Erklärung legte Poſa eine Albernheit in den Mund. Poſa, der das Leben für ſeine Ideen freiwillig dahin giebt, kann nicht das Opfer ungeſchehen wünſchen, welches er nicht der Königin, überhaupt keiner einzelnen Perſon zu Liebe, ſondern im Intereſſe der Freiheit darbringt. Wie man ſich auch wenden möge, immer bleibt, wenn die bisjetzt immer kritiklos aufgenommenen Worte der Königin den von uns oben angegebenen Sinn haben, Poſa's Schlußwort eine unmögliche und unerklärliche Erwiderung. Und doch ſind jene Worte und dieſe Erwiderung von dem Dichter in den allerbeſtimmteſten Zuſammenhang miteinander geſetzt.

Soll aber etwa die Königin mit den Worten: „Ich ſchätze keinen Mann mehr“ eine hohe Werthſchätzung gegen den Marquis ausſprechen, indem ſie ihm ſagte: Nachdem ich Dich ſo hoch habe verehren lernen, kann ich keinen Mann mehr ſchätzen? Dieſe Deutung wäre noch widerſinniger. Man kann Jemand auf das Höchſte verehren; aber dieſe Verehrung bedingt nicht, außer ihm keinem Andern eine Werthſchätzung zu widmen. Der Affekt der Liebe kann zu der Verſicherung treiben: Nach Dir werde ich Niemand mehr lieben, nimmermehr aber die Verehrung, welche aus der Anerkennung der ſittlichen Erhabenheit des Geiſtes ſtammt, erklären: Nach Dir werde ich niemals wieder für eine ſittliche Größe Verehrung empfinden. Wir haben dieſe Erklärung mit berührt, weil ſie wenigſtens, eine dem Wortverſtande nach mögliche iſt.

Wir wenden uns nun zu der Frage: Welchen andern Sinn haben denn die Worte der Königin und giebt es eine Erklärung, welche alle Schwierigkeiten beſeitigt und die Worte ſowohl mit den vorhergehenden, als den unmittelbar folgenden Poſa's in innern Zuſammenhang bringt? Wir glauben, ja. Wir erklären nämlich die Worte der Königin alſo, daß mehr, obgleich in der Theſis ſtehend, alſo der Wortſtellung nach, nicht den Accent erhaltend, betont werden müſſe, indem es den Sinn von höher habe. Bei dieſem Sinne, den wir ſogleich näher motiviren werden, bleibt nur das einzige Bedenken, daß der Dichter gegen ſeine eigentliche Abſicht, und gegen den Sinn, dem Worte mehr nicht die Stelle gegeben hat, die es, um unſern Sinn auszudrücken, hätte haben müſſen, nämlich, daß Schiller das Wort nicht in die Arſis geſtellt hat. Aber nur von unſerer Erklärung aus löſen ſich alle Schwierigkeiten ganz ungeſucht. Nach unſerer Erklärung iſt der innere Zuſammenhang folgender:

Die Königin, nachdem ſie aus Poſa's Mund erfahren hat, daß er ſich freiwillig für Karlos geopfert habe, ruft im erſten Augenblick der Erſchütterung des Schmerzes aus: „Marquis, Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.“ Die Königin ſieht alſo im erſten Moment in dieſem Opfer mehr ein leichtſinniges Hingeben des Lebens, das Poſa hätte erhalten ſollen, als den Ausdruck ſittlicher Erhabenheit. Sie iſt der Meinung, daß mehr der Gedanke des Ruhms, als eine unabweisliche Nothwendigkeit den Marquis zu dieſem Schritte getrieben habe. Poſa iſt über dieſe Deutung tief erſchüttert. Darauf war er nicht gefaßt, von der Königin ſo mißverſtanden zu werden. Indeſſen hat ſich die Königin geſammelt und richtet nun an den Marquis Poſa eine Reihe von Fragen, durch deren Beantwortung ſie inne wird, daß jeder Rückweg unmöglich, daß dies Opfer alſo zu einer unbedingten Nothwendigkeit geworden iſt. Wer um Bewunderung buhlt, kann ſich auch bei ſeinem Opfer möglicherweiſe noch einen Weg der Rückkehr, noch irgend einen Ausweg offen gelaſſen haben. Dies will die Königin wiſſen. Was erfährt ſie nun durch die raſch einander drängenden, kategoriſchen Verneinungen des Marquis? Nichts Anderes, als daß die That Poſa's eine in ſeinen Augen abſolut nothwendige, durch kein anderes Mittel erſetzbare, unabwendbare iſt. Dieſe Gewißheit, deren die Königin durch die folgenden ſo entſchiedenen Verneinungen des Marquis, inne geworden iſt, hat aber ihr erſtes aus der Ueberraſchung ſtammendes Urtheil: Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt, nothwendig reformirt, denn ſie hat aus den Verneinungen Poſa's erfahren, daß ſie demſelben zu viel gethan, daß der Marquis durch ſein Opfer nicht um Bewunderung gebuhlt, ſondern nur einer unabweislichen Nothwendigkeit zur Rettung ſeiner Ideen gehuldigt hat. Aus dieſer Gewißheit muß alſo dies Bekenntniß einer unbedingten Verehrung vor der ſittlichen Größe des Marquis folgen. Sie verhüllt in tiefem Schmerz über den Verluſt Poſa's das Haupt, aber ſie giebt ihm die beglückende Erklärung, daß ſie höher keinen Sterblichen ſchätze, als ihn, der durch ſeine Aufopferung den glänzendſten Beweis von der ſittlichen Erhabenheit des Geiſtes gebe.

Daraus folgt alſo, daß die Worte der Königin, gegen der Wortdarſtellung, wonach „mehr“ in der Theſis ſteht, alſo geſprochen werden müſſen:

Gehen Sie!
Ich ſchätze keinen Mann mehr (d. h. höher).

Nun gewinnt aber auch Poſa's leidenſchaftliches Schlußwort erſt ſeine volle Bedeutung, während es bei allen anderen Erklärungen der Worte der Königin, ein unaufgelöſter Widerſpruch bleibt. Es iſt nach dem Ausdruck unbedingter höchſter Verehrung, welche Poſa aus dem Munde der Königin vernommen, ſehr natürlich, daß derſelbe in leidenſchaftlicher Aufregung ſeinem Schmerze, von dem Leben ſcheiden zu müſſen, Luft macht. Durch das Wort der Königin iſt ihm das Leben, in dem er ſich von dieſer innigſt verehrten Frau alſo anerkannt weiß, in neuem Glanze erſchienen, der Werth des Lebens, das er zu verlaſſen im Begriff ſteht, iſt plötzlich vor ſeine Seele getreten und die Größe ſeines Opfers erfüllt ihn mit einem augenblicklichen, ſehr berechtigten Schmerze. Wer im Momente, wo er freiwillig das Leben aufgiebt, ſich plötzlich durch eine ſchmerzliche Bewunderung des verehrteſten Weſens beglückt fühlt, in dem regt ſich die ſehr natürliche Empfindung, daß er in ſolchem Augenblick das Leben noch mit Liebe umfaßt und mit Schmerz an den Tod denkt, der ihn aus der beſeeligenden Nähe eines Weſens entzieht, deſſen unbedingter Werthſchätzung er ſo eben inne geworden iſt. Nur durch unſere Deutung löſen ſich, wie wir glauben, alle Schwierigkeiten der Stelle ganz ungeſucht. Es iſt demnach Zeit, daß die Darſtellerinnen der Königin mit der Tradition brechen und die Worte: Ich ſchätze keinen Mann mehr, nicht, wie bisher mehr betonen, ſondern, wie es der von uns entwickelte Sinn der Stelle erheiſcht alſo ſprechen: Ich ſchätze keinen Mann mehr.

II.

Erklärung einer Stelle aus Leſſing's Emilia Galotti in der Unterredung zwiſchen der Gräfin Orſina und dem Marinelli.

(Vierter Akt. Dritter Auftritt.)

Die Worte der Gräfin Orſina in der Unterredung mit Marinelli, welche wir einer nähern Unterſuchung unterwerfen, lauten: „Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe? — Das heißt, Nichts an die Stelle von Etwas. Denn lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall iſt, dem nichts, gar nichts entſpricht. Gleichgültig iſt die Seele nur gegen das, woran ſie nicht denkt; nur gegen ein Ding, das für ſie kein Ding iſt. Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt, das iſt ſo viel als gar nicht gleichgültig.“

Wir müſſen bei der Erläuterung dieſer Stelle einen doppelten Geſichtspunkt unterſcheiden, einmal die Erklärung des Sinns der angeführten Worte ſelbſt und dann die Frage, ob dieſelben eine Wahrheit enthalten, welche Leſſing vertritt, oder ob ſie nur der Gräfin Orſina als ein dramatiſcher Zug angehören. Wir beginnen mit der Erklärung des Sinns. Seine allgemeine Bedeutung kann kaum einem Mißverſtändniß unterliegen. Die ganze Stelle enthält eine Dialektik des Begriffs der Gleichgültigkeit, d. h. ſie will durch eine Reihe von Schlüſſen aufzeigen, daß der Begriff der Gleichgültigkeit ſich ſelbſt aufhebt, indem nichts in der Wirklichkeit demſelben entſpricht. Das Reſultat dieſer Schlußkette iſt daher, daß die Seele ſich nie und nimmermehr gleichgültig verhalten kann, daß ein ſolcher Zuſtand ein unmöglicher, ſich ſelbſt widerſprechender und darum ſich ſelbſt aufhebender ſei. Die Stelle iſt die konſequente Dialektik des Begriffs der Gleichgültigkeit von einer erſten Annahme aus. Dieſe iſt: „gleichgültig iſt die Seele nur gegen das, woran ſie nicht denkt!“ Darauf fortbauend, gelangt die Gräfin Orſina zu dem Endergebniß, daß die Gleichgültigkeit ſich ſelbſt aufhebe. Sie ſetzt dann das erſte Mal für die Worte: „gegen das, woran ſie nicht denkt,“ die Worte: „gegen ein Ding, was für ſie kein Ding iſt,“ und rückt dann den Widerſpruch, der darin liegt, endlich ganz hart zuſammen, aus dem ſie zuletzt das Reſultat zieht. Die Worte: „Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt,“ können nur die Bedeutung haben, den Uebergang zu dem Ergebniß des ſich auflöſenden Begriffs zu bilden, indem ſie den Widerſpruch ganz ſchroff herausſtellen. Paraphraſirt würden dieſe Worte lauten: Wenn die Seele nur gleichgültig iſt für ein Ding, das gar nicht die Bedeutung eines Dinges hat, ſo iſt ſie niemals gleichgültig. Indem ſich die Seele auf ein Objekt bezieht und es zugleich als Objekt aufhebt, ſo iſt damit ein unmöglicher Zuſtand ausgedrückt, dem Nichts in der Wirklichkeit entſpricht. Man darf in den von uns angegebenen Worten durchaus keinen andern Sinn ſuchen als den entwickelten, daß nämlich die Sprecherin den Widerſpruch noch einmal aufnimmt und indem ſie ihn ganz ſcharf hinſtellt, aus ihm den Schluß zieht. Einen neuen Begriff geben die Worte: „Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt,“ nicht, ſie ſchlagen durch die Verbindungspartikel: Und, nur die Brücke zum Reſultat und rücken durch die Auslaſſung der Worte „für ſie“ den Widerſpruch des vorigen Satzes hart zuſammen. Wer darin noch einen beſondern Sinn oder eine tiefe Bedeutung wittert, wodurch ſich dieſe Worte von den unmittelbar vorhergehenden unterſcheiden ſollen, iſt im Irrthum. In die philoſophiſche Sprache überſetzt, wäre ihr Sinn: „Ein Zuſtand, in welchem die Seele gleichgültig iſt für ein Objekt, das ſich als Objekt aufhebt, iſt ein ſich ſelbſt widerſprechender, unmöglicher“ *).

Wir kommen jetzt zu der Beantwortung der ſchwierigeren Frage, ob dieſe Dialektik des Begriffs der Gleichgültigkeit eine objektive Wahrheit iſt. Man wolle ſich erinnern, daß die Gräfin Orſina mehrmals in unſerer Tragödie, als eine Dame bezeichnet worden iſt, welche ſich einem grübelnden Denken hingegeben habe. Marinelli ſagt in der erſten Unterredung mit dem Prinzen von der Gräfin Orſina: „Sie hat zu den Büchern ihre Zuflucht genommen und ich fürchte, die werden ihr den Reſt geben.“ Und der Prinz erwidert darauf: „So wie ſie ihrem armen Verſtande auch den erſten Stoß gegeben.“ Im Verlauf des Stücks, namentlich in der gedachten Unterredung der Gräfin Orſina mit Marinelli nannte der Letztere die Dame nicht ohne einen Anflug von Ironie: eine Philoſophin: offenbar um ihren Hang zur Grübelei und zur Spitzfindigkeit im Denken zu bezeichnen. Dieſen unverkennbaren Zug der Orſina hat uns nun Leſſing, beſonders in unſerer an die Spitze geſetzten Stelle, darlegen wollen. Wir werden daher zu zeigen verſuchen, wie die Worte der Gräfin Orſina, weit entfernt eine wirklich phiſophiſche Wahrheit zu enthalten, vielmehr der Ausdruck eines ſophiſtiſchen Denkens ſind, das ſich in Spitzfindigkeiten gefällt, und daß die Gräfin Orſina, beſonders in den Momenten tiefer innerer Verletzung durch ſolch ſophiſtiſches Raiſonnement ſich zu übertäuben ſucht.

Die erſte Prämiſſe des Raiſonnements der Gräfin Orſina, worauf ſie ihre Dialektik der Gleichgültigkeit aufführt, iſt eine Schiefheit. Sie ſagt: „gleichgültig iſt die Seele nur gegen das, woran ſie nicht denkt.“ Die Sprecherin verwiſcht durch dieſen Satz den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem theoretiſchen und dem praktiſchen Intereſſe, der Beziehung des Gemüths und der Reflexion auf ein Objekt. Gleichgültig iſt die Seele nämlich nur gegen

---

*) Die Darſtellerin der Orſina auf der Berliner Bühne läßt die angegebenen Worte: „Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt“ fort. Sie zerſtört den Sinn der Stelle dadurch freilich nicht, weil in dem nächſtvorhergehenden Satze ſchon der Widerſpruch ausgedrückt iſt und unmittelbar darauf auch der Schluß hätte folgen können. Aber man ſollte ſich doch nicht erlauben, einen Satz Leſſings willkührlich zu ſtreichen, der wenigſtens nicht überflüſſig iſt, da er den Widerſpruch ſchärfer ſetzt und die Spitze mehr vorbereitet.

ein Objekt, das ſie nicht wahrhaft innerlich berührt, das aber darum doch nicht aufhört, ein Objekt zu ſein. Damit iſt auch der Sprachgebrauch in Uebereinſtimmung. Es iſt uns etwas gleichgültig, wenn wir uns auf daſſelbe nicht wahrhaft innerlich beziehn, wenn unſer Gemüth dabei leer ausgeht, obwohl doch immer bei einem ſolchen Verhalten eine Beziehung des Subjekts auf ein Objekt ſtatt findet. Die Gräfin Orſina bringt alſo nur ein ſophiſtiſches Reſultat hervor. Der Begriff der Gleichgültigkeit hebt ſich nur deßhalb auf, weil ſie auf einer ſchiefen Prämiſſe fortgebaut hat. Denn der Geiſt vermag ſich ſehr wohl auf ein Objekt zu richten, ohne daß dies Objekt ihn wahrhaft intereſſirt. Der Zuſtand der Gleichgültigkeit hört erſt da auf, wo ich mich innerlich durch das Objekt angezogen fühle. Wer keinen Sinn für ein Kunſtwerk hat, verhält ſich gleichgültig, und ohne inneres Intereſſe dazu, aber er verhält ſich doch immer zu einem Objekt; nur berührt dies den Nerv ſeiner Seele nicht. Die Natur des Objekthums iſt aber damit nicht aufgehoben.

Es iſt aber ein charakteriſtiſcher Zug der Gräfin Orſina, daß ihr Leſſing dies ſophiſtiſche Raiſonnement in den Mund legt, wodurch er ihren Hang zum Grübeln und Philoſophiren bezeichnet. Nur bleibt ſie darin in der Halbheit ſtecken. Dieſer Hang zum Grübeln iſt aber gewachſen mit dem Mangel an Befriedigung, welche ihr Herz empfangen hat. Ihre Paſſion zu philoſophiren, erſcheint daher zugleich als ein Mittel, das gekränkte Gemüth zu übertäuben. Und dieſe Bedeutung hat unſere Stelle nun ganz beſonders. Indem ſich die Orſina ſelbſt es nicht eingeſtehen will, daß ſie dem Prinzen gleichgültig geworden iſt, überredet ſie ſich durch ihr haſtiges ſophiſtiſches Raiſonnement, daß dem Begriffe der Gleichgültigkeit nichts in der Wirklichkeit entſpreche, daß dieſer Begriff ſich ſelbſt zerſtöre. So erſcheint ihre Sophiſtik recht eigentlich als ein Mittel, die Schmerzen ihrer tiefverwundeten Seele zu übertäuben und ſich von dem entſetzlichen Gedanken zu retten, dem Prinzen wirklich gleichgültig geworden zu ſein. Wir haben alſo in dieſer bezeichneten Stelle einen ſehr feinen charakteriſtiſchen Zug der Gräfin Orſina, und keineswegs eine philoſophiſche Wahrheit vor uns.

Pariſer Dramaturgie.

Von

Dr. F. S. Bamberg in Paris.

I.

Théâtre français.

Racine's Atalie, neu einſtudirt, die Rachel als Atalie.

Die von der romantiſchen Schule und deren Anhängern in neuerer Zeit ſo vielfach angegriffene „klaſſiſche“ Tragödie der Franzoſen, hat in dem Darſtellungstalente der Rachel eine bedeutende Stütze erhalten. Der Kampf zwiſchen blos gedruckten und theatraliſch dargeſtellten Stücken iſt immer ein ungleicher, denn wenn der Geiſt der Wahrheit, der etwa in erſteren waltet, auch nachhaltender ſpricht, als der ephemere Werth der letzteren, ſo wird er vom Geſchrei der lebenden Parthei doch übertäubt und offenbart ſich weniger der Menge, als dem immerhin beſchränkten Kreiſe der Kenner. Franzoſen von ächtem Schlage wiſſen in der Kritik ihrer klaſſiſchen Tragödie Maaß zu halten. Als Organe ihrer Nation und deren Sprache, von der ſie glauben, daß ſie nirgends reiner und ſchöner zum Ausdrucke gekommen iſt, als in den Tragödien des 17ten Jahrhunderts, ahnen ſie, daß ſie das Kind mit dem Bade ausſchütten würden, wenn ſie ſich, wie wir, zuvor den Rahmen der Tragödie typiſch conſtruirten und die Perlen ihrer Literatur in ihn hineinzuſetzen verſuchten. Dieſe Perlen müßten alsdann durchfallen, das äſthetiſche Ungeheuer von Idee würde jene geſchliffenen Produkte des franzöſiſchen Geiſtes verſchlingen, ohne ſeinen eignen Organismus dadurch zu ſprengen.

Atalie gehört zu den vielgeprieſenen Stücken der franzöſiſchen Literatur. Trotz des größten Enthuſiasmus, den Boileau für dieſes Werk hatte, wurde Racine an deſſen Werth irre gemacht und erlebte die Anerkennung deſſelben nicht, die ſpäter in Voltaire's maaßloſem Lobe ihren Gipfel erreichte. Sonderbarerweiſe änderte Voltaire, der den größten Theil ſeines Lebens vor dieſem Stücke ſo zu ſagen auf den Knieen lag, plötzlich ſeine Meinung und griff es durch die gehaltloſeſten Argumente an. Labarpe hat ſich in ſeinem cours de littérature Mühe gegeben, dieſe Angriffe zu widerlegen, und es dürfte wohl nichts geeigneter ſein, die Beſchränktheit des damaligen Standpunktes der franzöſiſchen Kritik heller ins Licht zu ſetzen, als jene Polemik Laharpe's gegen Voltaire. Letzterer ſagt nämlich, er ſehe nicht ein, mit welchem Rechte Joad die Leviten gegen die Königin aufwiegle, der er doch Treue geſchworen habe. Er ſei ihr Unterthan und den franzöſiſchen Sitten und Geſetzen gemäß, ſei es Joad ebenſowenig erlaubt die Königin ermorden zu laſſen, als es dem Erzbiſchof von Canterbury erlaubt geweſen ſei, Eliſabeth hinrichten zu laſſen, weil ſie Maria Stuart aufs Schaffot brachte.

Die Abſurdität des Voltairſchen Argumentes leuchtet ſogleich ein, denn ganz abgeſehen davon, daß Joad, wie übrigens auch Laharpe nachgewieſen hat, durchaus nicht Atalie's Unterthan iſt, berechtigt ihn die Sache Gottes, für die er ſtreitet, Atalie, als die größte Feindin derſelben zu bekämpfen. Mit eben ſo großem Unrechte beruft ſich Voltaire bei dieſer Gelegenheit auf die franzöſiſche Sitte, die zu dem antiken Stoffe, welchen Racine behandelte, ebenſowenig ein natürliches Verhältniß haben kann, als die Alongen-Perrücke zu dem Coſtüme der auf dem Theater des großen und des kleinen Ludwig dargeſtellten Heroen. Anſtatt nun nachzuweiſen, daß Voltaire die Geſetze des Staates mit denen der Kunſt verwechſelt und ein Faktum für unmoraliſch gehalten hat, das ſchon in der Geſchichte, geſchweige denn in der Kunſt berechtigt iſt, giebt ſich Laharpe in einer Art von Unterthanenangſt Mühe, vor allen Dingen zu zeigen, daß Joad kein Rebell ſei. Obgleich er ſpäter ſelbſt auf das Moment der Berechtigung Joads kommt, ſagt er doch, wenn ſich die Sache ſo verhielte, wie Voltaire ſie darſtellt, d. h. wenn Joad wirklich ein Unterthan Atalie's wäre, ſo würde der Inhalt des Stückes im höchſten Grade fehlerhaft ſein; ſein Verfaſſer würde alsdann gegen die erſte Regel des Theaters: nie die Moral zu verletzen, nie Revolution und Verbrechen zu befördern, verſtoßen haben. In dieſen Worten iſt uns die Eſſenz der damaligen franzöſiſchen Theater-Kritik und zugleich auch der Schlüſſel zu dem, uns ſo räthſelhaft ſcheinenden Faktum gegeben, daß Stücke, wie Richard III., Macbeth u. ſ. w., in denen die Naturgewalt allein das Recht zum Angriffe giebt, den Franzoſen lange wie Monſtra vorgekommen ſind. Die revolutionären Elemente haben allerdings auch die franzöſiſchen Anſichten über das Theater erweitert, allein ich glaube mich doch nicht zu irren, wenn ich die jetzigen Anhänger der klaſſiſchen Tragödie im Verdacht habe, daß ſie folgende Bemerkung über Atalie, der man in Deutſchland wahrſcheinlich beipflichten wird, für parador erklären werden. Ich meine nämlich, daß das Stück, weit entfernt dadurch an ſittlichem Gehalte zu verlieren, wenn Joad in ihm als Rebell auſträte, im Gegentheil dadurch gradezu gewinnen würde. Joads That könnte durch dieſen Umſtand nur um ſo größer werden und es iſt gradezu lächerlich, wenn Laharpe ſich Mühe giebt das Wagniß Racine's zu rechtfertigen, daß er durch Prieſterhand Blut vergießen läßt. Die Könige geben ja ſelbſt zu, daß ſie nur Könige von Gottes Gnaden ſind, und ſo durfte ſich Joad allerdings ſchon erlauben, die Intereſſen Gottes über die der Krone zu ſtellen. Voltaire hat übrigens noch andere Ungereimtheiten über Atalie geſagt, die ſich jeder ſelbſt widerlegen kann.

In neuerer Zeit iſt Saint-Beuve dem Enthuſiasmus für Atalie entgegengetreten, er ſagt grade zu, das Werk ſei nicht ſo vollkommen und nicht ſo Schwindel erregend, als man glaube. Racine habe in ihm das Weſen der hebräiſchen Poeſie gar nicht durchdrungen und ſchwanke zwiſchen dem Naiven des Erhabenen und dem Naiven des Graziöſen, ohne eines oder das andere entſchieden zu wählen. *)

Die Wideraufführung von Atalie iſt durch das Mitwirken der Rachel in der Hauptrolle beſonders intereſſant geworden. Die Rachel ſtellt Atalie vielleicht etwas zu jung dar, aber ich fand nicht, daß dieſer Umſtand den Eindruck ſchmälert, im Gegentheil belebt er die Einbildungskraft dadurch, daß wir Atalie's Verbrechen theilweiſe auch aus ihrer Genußſucht ableiten. Die ſchlanke, majeſtätiſche Geſtalt mit dem ſchmalen, ausdrucksvollen Kopfe, der unſtäte und dabei doch gebieteriſche Blick, die freche, von grauen Locken umwallte Stirn, eine unheimliche Lebendigkeit in den Bewegungen, alles das brachte faſt eine dämoniſche Wirkung hervor. Die Glanzpunkte der Rolle waren die Erzählung des Traumes und die berühmte Stelle: Dieu des juifs, tu l'emporte! In der Traumſzene waren beſonders die Worte; „je l'ai vu“ von wunderbarer Wirkung, deren Eigenthümlichkeit ich durch Worte nicht wiederzugeben wüßte.

Das Stück iſt übrigens unter aller Würde in Szene geſetzt worden und außer dem Kinde, einer Schweſter der Rachel, in welchem ebenfalls ein großes Talent aufzuwachſen ſcheint, wurde höchſt mittelmäßig geſpielt. Die Journale haben Ligies als Joad gelobt und dieſer Schauſpieler hat ſich überhaupt einen gewiſſen Ruf zu gründen verſtanden, aber dies verhindert nicht, daß er als Joad ganz unerträglich iſt und die Alexandriner ebenſo monoton deklamirt, wie die meiſten franzöſiſchen Schauſpieler. Wer ſie nicht oft hört, verſteht ſie gar nicht, wenn ſie mit einer Art profaner Salbung zu deklamiren anfangen. Beim Vortrage der Proſa und im ungebundenen Spiele ſind die franzöſiſchen Schauſpieler bei weitem lebendiger. Es will dem théâtre français immer noch nicht gelingen einen tüchtigen, erſten Helden zu gewinnen. Frankreich hat keinen Schauſpieler, der der Rachel an Bedeutung gleich käme. Hierauf hat man ein recht artiges Epigramm gemacht, das ich, da es in Deutſchland wahrſcheinlich noch nicht bekannt iſt, hier mittheilen will:

---

*) Ich habe in den öffentlichen Bibliotheken und Leſekabinetten von Paris noch ſelten ein Buch gefunden, in welchem Racine getadelt wird, ohne daß nicht allerlei geſchriebene Noten zu Gunſten deſſelben am Rande zu leſen wären. In einem Exemplar der critiques et portraits litteraires von Saint-Beuve ſteht an der betreffenden, tadelnden Stelle: la critique d'Athalie est mauvaise, und an einer andern, wo Saint-Beuve ſagt, er vermiſſe im Stücke die hebräiſche Architektur, heißt es: tout cela se voit, quand on veut le voir dans le caractere de Joad. (!)

A Rachel.

— — — — — —
— — — — — —
Melpomène, en secret, accoucha d'une fille,
Et nous donna Rachel.
O Melpomène! écoute!
Il n'est, dit-on, qu'un premier pas qui coûte;
A tes faveurs mettant moins de façon
Fais-nous donc le plaisir d'accoucher d'un garçon.

(Die Chöre ſind bei der Aufführung weggefallen.)

Marion Delorme, Drama in 5 Akten, von Victor Hugo.

(Neu einſtudirt.)

Marion Delorme iſt das erſte Drama, das Victor Hugo gedichtet hat: Cenſurverhältniſſe waren Schuld, daß es erſt ſpäter als der nach ihm geſchriebene Hernani aufgeführt wurde. Vor achtzehn Jahren waren dem Dichter die klaſſiſchen Hallen des Théâtre français noch nicht eröffnet und er mußte ſich, wie die meiſten Anhänger der romantiſchen Schule, mit einem Theater zweiten Ranges, dem Porte St. Martin begnügen. Selbſt das Odéon, das zwiſchen dieſem und dem erſtgenannten in der Mitte ſteht, ſpreizte ſich damals noch, wenn die neue Dichterſchule ihm Stücke anbot, während es jetzt auf ein Stück von Hugo kaum zu hoffen wagt.

Das Théâtre français hat Marion Delorme vor acht Tagen nach ſieben Jahren zum erſtenmal wieder aufgeführt, und uns ſo Gelegenheit gegeben, hier das bedeutendſte Drama der neueren franzöſiſchen Literatur zu beſprechen. Die franzöſiſche Kunſtkritik liegt ſo jämmerlich danieder, daß dieſes Faktum in Frankreich noch nicht einmal anerkannt iſt. Die Nichtigkeit der im Jahre 1831 erſchienenen Rezenſionen über Marion Delorme iſt auch für den damaligen Zuſtand der Kritik maßgebend, und man muß es ſowohl Victor Hugo, als den übrigen Dichtern der romantiſchen Schule Dank wiſſen, wenn ſie ſich in den Vorworten zu ihren Dramen über ihr Prinzip ausgeſprochen haben: ohne ihre fragmentariſchen Entwickelungen würde die Verwirrung unſtreitig noch größer ſein. Nirgends zeigt ſich die Rohheit und Unzulänglichkeit des empiriſchen Verfahrens deutlicher als in dieſem bodenloſen und esprit heuchelnden compte rendu des franzöſiſchen Journalismus. Die frivole Freude, welche die Franzoſen an ſchönen Einfällen haben, legen der weder von Wiſſenſchaft noch von Gewiſſen geleiteten Journalkritik gleichſam die Pflicht auf, Schauſpiele wie Spielbälle zu behandeln, die man nach Belieben bald in dieſe, bald in jene Ecke werfen kann. Aber auch die ernſteren, zur Kritik unſtreitig geſchickten Geiſter Frankreichs, ſcheinen dieſes Geſchäft, wenigſtens in der Weiſe, wie wir es treiben, für abſtrakt zu halten, und treten deshalb mit ihrem Votum größtentheils nur gelegentlich hervor.

Wer ein dramatiſches Kunſtwerk nicht bloß als eine in Scene geſetzte Anekdote, ſondern als Geſtaltung eines Erlebniſſes zu faſſen weiß, dem wird das innere Gemüth, aus welchem Marion Delorme entſtanden iſt, keinen Augenblick verborgen bleiben. Das menſchliche Herz, (und möglicherweiſe auch das des Dichters), kann einem weiblichen Weſen gegenüber in eine Lage verſetzt werden, in welcher es ſeine urſprüngliche, auf Egoismus hinauslaufende Eigenſchaft mehr als je offenbart, ohne daß es in ſeiner Macht ſtände, ſich durch die Regeln der Vernunft aus ſeinem beſchränkten Kreiſe heraustreiben zu laſſen. Bei keinem Verhältniſſe fühlen die Menſchen ſo gleichartig als bei dem, von welchem das Herz unmittelbar ergriffen wird, und wie dieſes Verhältniß der Körpers [illegible] als irgend ein anderes bei allen Menſchen nach einem beſtimmten Typus gebildet iſt, ſo ſcheinen auch die durch daſſelbe veranlaßten Empfindungen und Gefühle, am wenigſten individuelle Verſchiedenheit zu haben. Wir wiſſen, daß der Mann das Weib, das er beſitzt, ganz und rein beſitzen will. Daß es ihm gleichgültig ſei, ob er es rein behält oder nicht, hat noch kein Mann, (wenigſtens keiner, der dieſen Namen verdient), zu behaupten gewagt; über den Fall aber: ob der Mann das Weib rein erhält oder nicht, glauben bedächtige Naturen ſich hinwegſetzen zu können. Ein Zweifel über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer vollkommenen Indifferenz gegen dieſen die Phantaſie [illegible] Umſtand wäre vollkommen unnütz, denn ſo ſehr einer, der eine Herzenswahl ohne ſo entſcheidende That vollbringt, alles Kleinmenſchliche daneben verkommen macht, ſo wenig kann, wer nicht in dem Fall war, voraus ſeine Hochherzigkeit garantiren. Ein Mann kann ſich einmal aus Schwärmerei, die er gar nicht ahnte, allerlei häßliches Gemeines entgegenſtreichen und die Liebenswerthen verlieben. —

Victor Hugo ſcheint (einmal in ſeinem Leben wenigſtens) über dieſen Punkt, über den der Tiſchler in Hebbels Maria Magdalena fällt, wenn auch nicht ganz ſo wie der Dichter es forderte, hinauszugehen, nicht hinweggekommen zu ſein. In der Epiſode von Marion Delorme iſt die Perſon des Dichters vermuthlich hineingelegt, und was uns dabei ganz beſonders intereſſirt, iſt, daß Victor Hugo hier auf einem Standpunkte ſteht, der zu dem, welchen Hebbel in Maria Magdalena einnimmt, den äußerſten Gegenſatz bildet. Klara iſt allerdings keine Marion Delorme und ihr iſt wohl leichter zu verzeihen als der Courtiſane am Hofe Ludwig XIII., allein auch ſie kann durch eine aufopfernde Liebe gereinigt ſcheinen, (wenn doch nur ein Gedicht Gott und die Natur) und der Gegenſtand derſelben, Didier, der Einzige, der ſie für ihr verlorenes Leben zu entſchädigen vermag, könnte ihr ihre Unſchuld erhalten. Hiervon hat aber der Dichter die Unmöglichkeit ſo tief gefühlt, daß wir uns nicht erinnern, dieſes pſychiſche Problem wahrer und naturgemäßer gelöſt zu haben als in folgender Stelle:

Marion.

Du weinſt?

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

---

[1] [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Bonne garde, messieurs! le ministre est puissant:
C'est un large faucheur qui verse à flots le sang.
Et puis, il couvre tout de sa soutane rouge,
Et tout est dit.

Was das Bild von dem Zeitalter Ludwig XIII. ſo lebendig macht, iſt, daß Hugo nicht unterlaſſen hat, im damaligen Adel das innere Moment der Auflöſung zu veranſchaulichen. Die folgende Stelle zeigt das Charakteriſtiſche und das Ritterliche in Saverny in wenigen trefflichen Zügen:

Saverny.
Ah! ma dette est énorme,
Et je la lui paierai, je veux le faire à tous,
De tout mon sang!
Villac.
Marquis, depuis quand payez-vous
Vos dettes?
Saverny.
J'ai toujours payé celles qu'on paie
Avec du sang. Mon sang, c'est ma seule monnaie.

Sehr bezeichnend für dieſen Charakter iſt ferner auch noch der Umſtand, daß er nicht den mindeſten Anſtand nimmt, Didier ſein früheres Verhältniß zu Marion auseinanderzuſetzen; während er andererſeits Kraft genug hat, wenige Minuten vor ſeinem Tode ruhig zu ſchlafen. Ohne weiter einzelne Schönheiten des Stückes zu entwickeln, ſei uns noch erlaubt von den ſprachlichen Eigenſchaften desſelben einige Worte zu ſagen. Beim Leſen des Stückes fällt Einem ſogleich der Unterſchied zwiſchen ſeinen Verſen und denen der ſogenannten klaſſiſchen Tragödie auf. Erſtere leſen ſich, als ob die Sprache dem Dichter zu reich geweſen wäre, um ſie in ſeine gedrängten Verſe bringen zu können, letztere, als ob der Dichter nicht genug Worte habe finden können, ſeine Verſe damit auszufüllen. Hiermit iſt nichts anderes geſagt, als daß der Wortſchwall in dem Drama Victor Hugo's weit weniger vorwaltet, als in den älteren Tragödien. Das öftere Hinübergreifen der Sätze giebt den Hugo'ſchen Verſen Flüſſigkeit und Kürze, und iſt überdies ganz im Charakter der Zeit, die er darſtellt. Die beſtimmte Idee, die man in Frankreich mit dem Worte Tragédie verbindet, unter der man ſich faſt unwillkürlich immer eine Tragédie classique denkt, hat wohl dazu beigetragen, daß Victor Hugo Marion Delorme „Drame" genannt hat. Das Stück iſt aber unſtreitig eine ächte Tragödie. Möchten doch unſere deutſchen Bühnen, anſtatt die verſchiedenen Stücke der Boulevard-Theater aufzuführen, dieſes, wie geſagt bedeutendſte Drama der neueren franzöſiſchen Literatur würdig in Scene ſetzen. Es dürfte ihnen nicht ſchwer werden, die jetzige franzöſiſche Aufführung zu übertreffen, die im Ganzen nur mittelmäßig iſt. Dank der Zenſur ſpielt jetzt Mlle. Mélingue die Marion, Herr Bocage, Beauvallet den Didier. Brindeau ſtellt den Saverny, Geffroy den Louis XIII. und Provoſt den Angely vor.

II.

Odéon (Second théâtre français).

Agnes de Meranie, eine Tragödie in 5 Akten, von Ponſard.

Obgleich dieſes Stück ſchon vor einigen Monaten auf dem Odeon-Theater aufgeführt worden und im Augenblicke bereits wieder vom Repertoire verſchwunden iſt, möge es hier doch eine kurze Beſprechung finden, da es zur Beleuchtung der jetzigen Zuſtände der franzöſiſchen Bühne beſonders Veranlaſſung giebt. Die romantiſche Schule in Frankreich hat ſich das unbeſtrittene Verdienſt erworben, der Naivität und dem Selbſtzwecke der Kunſt das Wort zu reden. Da der Sinn der Franzoſen aber jederzeit auf das Praktiſche und Nützliche gerichtet iſt, und ein Theil der franzöſiſchen Poeten dieſe Richtung in ſeinen Werken entſchiedener hervortreten ließ, als die Romantiker, ſo nannte man die mehr praktiſche Schule: „école de bon sens,“ um ſie von „de l'art pour l'art“ zu unterſcheiden. Die Bildung dieſer beiden Kategorien iſt für die Entwicklung der franzöſiſchen Kunſtphiloſophie von Wichtigkeit: indem man anfängt, den Selbſtzweck der Kunſt als das oberſte Princip anzuerkennen, ordnet man die école du bon sens der naiven Schule unter, und iſt ſo auf dem beſten Wege, ſich bei ſpäterer Kunſtkritik, über den enthuſiaſtiſch nationalen Standpunkt zu erheben. Dieſe Hoffnung wird Jeder theilen, der ſich erinnert, daß die eigentlich klaſſiſche Kunſtſchule Frankreichs eine école du bon sens war. Es iſt mir bisher nicht zu ermitteln gelungen, wer die genannte Kategorie zuerſt in Umlauf gebracht hat; die meiſte Wahrſcheinlichkeit iſt für Janin, wenigſtens war er es, der ſie in letzterer Zeit am häufigſten im Munde führte.

Ponſard, der mit Lucrèce ſo glänzend debütirte, wurde von der Kritik gleichſam zum erſten Repräſentanten der neueren Verſtandesſchule gemacht. Eine gegen Victor Hugo, das Haupt der Romantik, geneigte Parthei, ſchraubte Ponſard übermäßig in die Höhe und machte ihn auf einemmale zu einer Celebrität. Die Académie française ertheilte ſeinem erſten Stücke einen Preis von 10000 Franken und verſprach der Nation auf dieſe Weiſe indirekt einen Dichter. Die Spannung auf Ponſard's zweites Stück: Agnes de Meranie war daher außerordentlich und das ganze ariſtokratiſche, gelehrte und ſchriftſtelleriſche Paris hatte ſich am Abende der erſten Vorſtellung im Odeon Rendezvous gegeben. Das Stück wurde von Anfang bis zu Ende mit dem entſchiedenſten Beifalle aufgenommen und Ponſard's Anhänger wünſchten ihm Glück zu dem neuen Siege. Aber nun erlebte man in Paris etwas in den Annalen des Theaters Beiſpielloſes: alle Journale, die Ponſard perſönlich befreundeten ausgenommen, erzählten dem Publikum Tags darauf wie im unisono: Ponſards neues Stück ſei entſchieden durchgefallen. Bei dieſer offenbaren Entſtellung blieb es denn auch; das Stück erlebte ungefähr dreißig Vorſtellungen, nach denen die romantiſche Schule das Vergnügen hatte, es vom Repertoire verſchwinden zu ſehen.

Agnes de Meranie hat die bekannte Epiſode des vom Papſt Innocenz III. gegen Frankreich erlaſſenen Interdiktes, das durch die Vermählung Philipps II. mit Agnes v. Meran veranlaßt wurde, zum Inhalte. Der dem Stücke zum Grunde liegende Conflict iſt tragiſch, und erregt, da der Kampf zwiſchen Kirche und Staat noch keineswegs zu Ende iſt und in neueſter Zeit wieder die geiſtigen Mächte zu ſeiner Schlichtung in die Schranken gerufen hat, das Intereſſe der Gegenwart im höchſten Grade. Man wußte dem Stücke weſentlich nichts weiter vorzuwerfen, als daß es ihm an Handlung fehle, bedachte dabei aber nicht, daß dies in den meiſten angebeteten Tragödien aus der klaſſiſchen Zeit vielleicht noch mehr der Fall iſt. Ein Meiſterſtück perfider, Oberſtes zu Unterſtem kehrender Kritik gab damals Herr Caſſagnac in der grade in den letzten Zügen liegenden „Epoque.“ Bei dieſem übrigens geiſtreichen Manne, der aus reiner Humanität alle Partheien gleich lieb hat, können ſelbſt unſere kühnſten Kritikaſter und Sachverdreher in die Schule gehen.

Das Stück, das, wenn man den rhetoriſchen Standpunkt, auf welchem es entſtanden iſt, einmal billigt, zu den beſten Erzeugniſſen der neuern dramatiſchen Literatur in Frankreich gehört, hat zwei Hauptfehler. Einmal geht Agnes darin ganz unſchuldig unter, denn wenn ſie Philipp auch ſchon vermählt wußte, ſo hat der damals lebende Pabſt Cöleſtin ſich ihrer Vermählung doch nicht entſchieden widerſetzt und der Erzbiſchof von Paris letztere ſogar ſelbſt vollzogen. Ferner überſah der Dichter, daß hier nicht Agnes, ſondern Philipp das größere tragiſche Schickſal erlebt. Der wichtigen Prinzipienfrage: ob Kirche, ob Staat, gegenüber, iſt das Schickſal der Agnes nur ſekundär, und Philipp der, von ſeinen Vaſallen verlaſſen, Agnes verſtoßen muß, um das Interdikt von ſeinem Lande abzuwälzen, iſt unendlich viel tragiſcher, als Agnes ſelbſt. Würde der Dichter dieſes Verhältniß richtig erkannt haben, ſo hätte er Agnes nicht vor dem letzten Entſchluſſe Philipps aus dem Wege geräumt, (ſie vergiftet ſich), ſondern den König, im Bewußtſein, daß die Zeit noch nicht gekommen ſei, in welcher ein weltlicher Fürſt ſich gegen das Oberhaupt der Kirche auflehnen kann, das verlangte Opfer bringen laſſen. Dies wäre unſerer Anſicht nach tragiſcher geweſen.

Selten wird in Paris ein Stück ſo ungenügend aufgeführt, als es mit dieſem der Fall war. Bocage, der damals noch als Direktor des Odeons fungirte, ſpielte ganz unerträglich ſchlecht. Noch ungenießbarer war die berühmte Mad. Dorval, die ſich billig in den Ruheſtand begeben ſollte. Wie konnte Ponſard wagen, einer ſo ganz verblühten, alle Illuſionen von vorneherein vernichtenden Schauſpielerin, die ungleich beſſere Araldi nachzuſetzen und dafür einen Verluſt von 50,000 Franken riskiren. Alle Welt weiß, daß er, der mit Herrn Bocage gemeinſchaftlich der Araldi die Rolle der Agnes verſprochen hatte, im Unrecht war und eigentlich die im Contracte feſtgeſetzte Strafe von 50,000 Franken hätte zahlen müſſen. Glücklicherweiſe bedachten die Richter, daß der arme Laureat der Académie française fünf mal den Preis von 10000 Franken gewinnen müßte, um Fräulein Araldi zu entſchädigen und ließen daher, auf Unkoſten der verletzten Schauſpielerin, Gnade für Recht ergehen. In neueſter Zeit hat bei uns Wangenheim unter dem Titel: „Herz und Krone“ denſelben Stoff dramatiſch bearbeitet.

Die Alceſte des Euripides, für die franzöſiſche Bühne eingerichtet von Hypolite Lucas.

Die neue Direktion des Odeon-Theaters wollte auf würdige Weiſe debütiren und namentlich der ſtudirenden Jugend, dem Stammpublikum des Odeons, einen Beweis ſeiner Schätzung des Klaſſiſchen geben. Herr Lucas hat ſich als Sündenbock dieſes edlen Opfers brauchen laſſen und Herr Elwart bei der Ceremonie mit ſeiner Muſik aufgeſpielt. Die Bearbeitung des Herrn Lucas iſt an ſich weniger tadelnswerth als der Entſchluß, ſich an eine ſolche zu machen. Es könnte wenig intereſſiren, wenn ich hier alle Veränderungen anführen wollte, die ſich Herr Lucas erlaubt hat und ich will es daher bei dem Bericht der Thatſache bewenden laſſen, daß das Stück allgemein einen lächerlichen Eindruck hervorgebracht hat. Es verſchwand auch gleich wieder vom Repertoir, wozu Elwarts Muſik gewiß nicht wenig beitragen mochte. Die ſceniſche Ausſtattung war unter aller Würde; vortheilhaft zeichnete ſich nur Mlle. Araldi als Alceſte aus. Die Verwaltung des Odeons wird es wohl bei dieſem wiederholten Verſuche, antike Stücke in Scene zu ſetzen, bewenden laſſen. Wenigſtens müßte ſie, um Hoffnungen auf Erfolg zu haben, ganz andere Kräfte aufwenden. Uebrigens hat auch die ungleich beſſer ausgeſtattete Antigone, ſelbſt mit Mendelsſohns Muſik, das Publikum vor einigen Jahren kalt gelaſſen.

Göthe's Egmont, für die franzöſiſche Bühne bearbeitet von Alexandre Rolland.

Die Franzoſen überſetzen Werke aus alten Sprachen beſſer, als moderne Produkte, was unſtreitig ihrem Genuſſe klaſſiſcher Bildung zuzuſchreiben iſt. Unter den Epoche machenden, modernen Literaturen, iſt die deutſche von den Franzoſen bisher wohl am ſtiefmütterlichſten behandelt worden; vor den Schwierigkeiten zurückſchreckend, welche ihnen die Durchdringung der Form darbietet, meinen ſie genug zu thun, wenn ſie ſich eine allgemeine Vorſtellung von dem geiſtigen Gehalte unſerer beſten Kunſtwerke zu verſchaffen ſuchen. Auf dieſe Weiſe kommen ſie ſelten dazu, eine neu aufgenommene Form mit einer gehätſchelten älteren in Kampf treten zu laſſen und ziehen vor, dem gewonnenen fremden Extrakte die einheimiſche Schale zu geben. Es iſt viel leichter, ächte Kunſtwerke willkührlich zu bearbeiten, als getreu zu überſetzen und ein Schriftſteller iſt doppelt im Unrechte, wenn er für die leichter vollbrachte Arbeit einer barbariſchen Umänderung auch noch ein ſchöpferiſches Recht in Anſpruch nehmen will. So glauben auch unſere deutſchen Ueberſetzer franzöſiſcher Stücke dem Publikum zu imponiren und das Anſehen von Fabrikarbeitern von ſich zu wälzen, wenn ſie ihre, größtentheils aus Unkenntniß der Sprache, unexakten Ueberſetzungen mit den Worten: „frei nach dem Franzöſiſchen" in die Welt ſchicken. —

Herrn Rollands Egmont iſt auch »d'après« Göthe, und der Corſaire vom 15. Mai behauptet, daß das Stück ſchlechterdings nicht exakt zu überſetzen geweſen ſei. Göthe's Theater, meint der Corſaire, ſei kalt und abgezirkelt und halte in keiner Weiſe den Vergleich mit den poetiſchen Ausbrüchen der erſten Stücke Schillers aus. „Wo iſt der, der nicht die fünf langen Akte des Taſſo für eine einzige Scene aus den Räubern gäbe." Doch es ſei der franzöſiſchen Kritik zur Ehre nachgeſagt: der Corſaire iſt keines ihrer würdigeren Organe und man könnte ſich ſchon eher mit ihr verſöhnen, wenn man in der „Preſſe" vom ſelbigen Datum aus der geiſtreichen Feder Theophile Gautiers lieſt: Rollands Egmont ſei eine matte und unzureichende Nachahmung des Götheſchen. Gautier ſpricht uns ferner ganz aus der Seele, wenn er behauptet: Rollands Verſe ſeien im ſchlechten Sinne gut gemacht, und der Styl habe etwas von jener falſchen Feierlichkeit, die das franzöſiſche Parterre ſo leicht für Poeſie zu halten geneigt iſt. Gautier verlangt geradezu eine getreue Ueberſetzung in Proſa und nimmt keinen Anſtand, Göthe für den größten Bildner weiblicher Geſtalten zu erklären, der je gelebt hat. Göthes Weiber, ſagt er, ſind keine literariſchen Typen, ſondern lebendige Geſchöpfe, die man im Leben ſchon einmal gekannt zu haben glaubt. Wieviel Zeit wird aber noch vergehen, bevor Urtheile der Art in Frankreich populär werden können!

III.

Théâtre historique.

Bekanntlich hat Alexander Dumas im vorigen Jahre das Privilegium zur Gründung eines neuen Theaters erhalten, das denn auch vor mehreren Monaten als Théâtre historique auf dem Boulevard du Temple eröffnet wurde. Der bekannte Dumas'ſche Roman: la reine Margot, dieſe zehnbändige, frivole Schwindelei, gab zum Einweihungsſtücke den würdigen Stoff her. Herr Dumas brachte in Gemeinſchaft mit Herrn A. Maquet ein Monſtrum zu Stande, das von 6 Uhr Abends bis Morgens 3 Uhr, alſo volle neun Stunden ſpielte. Da dies nun aber dem Publikum doch zu viel zugemuthet war, ſo beſchnitt man das neue Meiſterſtück und ſetzte es auf eine immerhin noch ſolide Dauer von ſechs Stunden. Wir können uns erſparen, den widerlichen Inhalt deſſelben hier mitzutheilen und es bei der Anführung einiger maßgebender Züge bewenden laſſen. Carl IX., dieſes dramatiſch ganz ungenießbare, fanatiſche Ungeheuer, läßt zwei junge Edelleute zum Tode verurtheilen. Vorher jedoch werden ſie (verſteht ſich auf der Bühne) gefoltert. Im Hintergrunde ſitzen die Richter und fragen den bereits Verurtheilten, ob er geſtehen wolle; da er aber hartnäckig leugnet, ſchaffen Henkersknechte die Folterbank herbei, ſpannen den Gefangenen auf und der Scharfrichter fängt an, dem Delinquenten langſam Nägel in die Beine zu ſchlagen. Richter: iſt der Nagel ganz drin? Henker: ich kann ihn nicht weiter hineintreiben, glaube auch nicht, ob Delinquent mehr wird ertragen können. Richter: nun ſo gehöre er fortan dir und dem lieben Herrgott an! Aber kaum iſt der Scharfrichter mit dem Gefangenen allein, ſo fragt er ihn: eh bien! comment nous portons nous, mon gentilhomme? Wunder über Wunder! der Henker hat ſich lederner Nägel bedient und das gottesjämmerliche Geſchrei des Gentilhomme's: au! du ſchlägſt mir das Bein entzwei! war eben nur leidige Verſtellung. Hätte Herr Dumas alle Scharfrichter im Stücke ſo human dargeſtellt, und ließe er nicht gleich nach dieſer Scene den zweiten Gefangenen mit zerſchmetterten Beinen auf die Scene ſchleppen, ſo würden die Einwohner von Monfaucon ſein Bild vielleicht bekränzt haben, aber der unmenſchlich gefolterte zweite Edelmann ſchreit wirklich ſo furchtbar, daß diesmal an eine Applicatur von ledernen Nägeln nicht zu denken iſt. Und dieſes Schandſtück, gegen das ſich billigerweiſe die ganze Preſſe hätte erheben ſollen, war bis vor wenigen Tagen ſeit Monaten das einzige, das auf dem Théâtre historique gegeben wurde. Strebſamen und würdigen Talenten wird es in Frankreich ſchwer, ein Stück auf die Bühne zu bringen, während man Leuten, welche die öffentliche Meinung längſt gerichtet hat, die Verwaltung ganzer Inſtitute anvertraut. Ueber das zweite Stück des Théâtre historique: l'école de famille von Adolf Dumas, in meinem nächſten Berichte.

Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen.

Von

Melchior Meyr.*)

Königliches Hoftheater.

Im Schauſpielhauſe: Sonnabend, den 8. Mai, Othello von Shakeſpeare. (Herr Deſſoir, Othello als Gaſt.)

Welch ein Wunder iſt das Werk des Genius, wie unermeßlich ſind ſeine Wirkungen! Es erquickt die Zeitgenoſſen und die ſpäteren Geſchlechter. Indem es das Herz erfreut, erhebt es den Sinn und bereichert es den Geiſt. Es läßt das Vollkommene ſchauen und reizt und befruchtet die Begabten, das Vollkommene zu ſchaffen; es ruft die edelſten Kräfte des Menſchen zum Genuß, zur Thätigkeit auf. — In der Welt des Wechſels blüht es in ewiger Jugend; das Auge der Menſchen kann ſich im Lauf der Zeiten verändern, die Mitwelt kann Schönheiten an ihm ſehen, welche die Nachwelt nicht mehr oder nicht in ſolcher Friſche mehr gewahrt — das ſpätere Geſchlecht wird dagegen andere um ſo deutlicher erblicken, andere Lichter werden ihm aufgehen und vielleicht wird die geniale Dichtung um ſo reiner genoſſen und gewürdigt, je weiter der menſchliche Geiſt vorſchreitet und je mehr er ſie, im Vergleich mit andern, in ihrer Eigenthümlichkeit auffaſſen lernt.

Solche und ähnliche Gedanken regte die Aufführung des Othello in uns an, der wir beiwohnten, erfüllt von den dramatiſchen Erzeugniſſen des Tages. Die Darſtellung konnte wahrlich nicht zu den vollkommenen gezählt werden, aber welchen überſchwänglichen Eindruck machte das Drama dennoch! Erfahren wir dieß und fühlen wir, was uns die Dichtungen Shakeſpeare's bei ausgezeichneter, harmoniſcher Vorführung auf der Bühne ſeyn würden, ſo müſſen wir um ſo ſchmerzlicher bedauern, daß die künſtleriſche Seite unſerer Bühnen noch ſo geringe Beachtung erfährt, daß noch ſo gar wenig geſchieht, eine Darſtellung, wodurch dramatiſchen Meiſterwerken ihr Recht würde, auch möglich zu machen.

---

*) Aus Mangel an Raum hat in dieſem Heft ſowohl die Kritik des Dr. Meyr, als die des Dr. Gottſchall aus Königsberg über Uriel Acoſta zurück bleiben müſſen, weil beide Arbeiten, da ſie ein und denſelben Gegenſtand betreffen, nicht wohl von einander getrennt werden konnten. Wir werden daher dieſelben zugleich mit unſerm Votum im nächſten Hefte als ein Ganzes geben, wodurch die Leſer der Jahrbücher eine Ueberſicht der verſchiedenen Geſichtspunkte gewinnen werden, aus welchen man die Tragödie Gutzkow's aufgefaßt hat.

H. Th. R.

An „Othello“ nöthigt uns gleich die Expoſition die höchſte Bewunderung ab. Durch den Schmerz des Vaters über die ihm unbegreifliche Liebe der Tochter, durch die warnenden und drohenden Worte, die er dem Helden zuruft, durch die Treuherzigkeit des Mohren, der, jeder Verſtellung unfähig, um ſo leichter eine Beute der Lüge wird, durch die blinde Leidenſchaft Rodrigo's, durch die Plane Jago's, deſſen Genie zum Böſen durch Ehrgeiz und Rachegefühl geſtachelt wird — durch alles dieß iſt die Tragödie vorbedeutet, eingeleitet. Die Verwicklung, von dem ſtaunenerregenden Verſtande Jago's gelenkt und ausgebeutet, folgt natürlich, die Kataſtrophe, nachdem der Sinn Othello's vergiftet iſt, nothwendig. Die Wildheit des Mohren bricht tragiſch groß hervor, das Liebſte vernichtend; aber der Tod der Desdemona iſt dadurch poetiſch verſöhnt und verſchönt, daß ſie eben vor ihrem Ende die innigſte Ergebenheit bewähren darf, daß ſie ihr Blumenleben aushaucht in unendlicher Liebe, betend für den Mörder, der ſelber im tiefſten Weh durch die Erkenntniß ihres Werthes beglückt, ihr nachfolgen kann.

Wir behalten uns vor, dieſe Tragödie ſpäter ausführlicher zu betrachten und auch hervorzuheben, was man etwa in Begründung und Durchführung einzelner Parthien vermiſſen könnte. Für jetzt noch ein Wort über einen höchſt eigenthümlichen Vorzug ſhakeſpeare'ſcher Dichtungen. Es gibt Dramen, und zwar ausgezeichnete, klaſſiſche, die mehr im Entwurf, im Gedanken des Ganzen genial ſind, als im Einzelnen, und die nun auch mehr durch das Ganze wirken, durch den Brennpunkt, in welchen die Strahlen der einzelnen Theile zuſammenlaufen. Der Werth der Theile liegt hier mehr in dem Verhältniß, das ſie zum Ganzen einnehmen, er wird vorzugsweiſe empfunden, wenn ihre Beſtimmung und Wirkung für das Ganze erkannt wird. Anders verhält es ſich mit den Dramen Shakeſpeare's. Hier iſt jede bedeutende Scene eine Welt, und regt eine Welt von Empfindungen in uns an. Ein Quell von Wahrheit und Poeſie ſtrömt uns entgegen, wir ſind erquickt, im Innerſten befriedigt; und ſtaunend ſehen wir uns mit jeder neuen Scene zu neuen Reichthümern geführt, um uns zuletzt umflutet zu fühlen von unendlichem Leben. — Bei Shakeſpeare iſt jedes Wort, jede Wendung genial, aus ſchöpferiſchem Geiſt eben erblüht, in Friſche glänzend: nirgends Routine, nirgends angenommene Ausdrücke und Wendungen, überall die Poeſie unverſieglicher Productivität: eben dadurch ſind die Meiſterwerke des Dichters auf der Bühne ſo unverwüſtlich und wenn ſie irgend mit Kunſt und Wärme dargeſtellt werden, für den ſchlichteſten, wie für den gebildetſten Zuſchauer unwiderſtehlich.

Hrn. Deſſoir in der Rolle des Othello zu ſehen, war uns ein großer Genuß. Ein Künſtler, der gleich beim erſten Auftreten zeigt, daß er von dem Charakter eine beſtimmte Vorſtellung gewonnen und alle Mittel anwendet, ſie lebendig zu geſtalten! Sind nun auch ſeine Mittel nicht ganz ausreichend und könnte man ſeine Auffaſſung zum Theil beſtreiten, ſo verzeihen wir die Mängel doch um ſo eher, als wir fühlen, daß das Rechte oder das Beſſere angeſtrebt iſt, und wir es gewiſſermaßen hinzudenken müſſen; wir freuen uns über das Getroffene um ſo mehr, als wir ſehen, daß es mit Verſtand gedacht, mit bewußter Kraft und Leidenſchaft ausgeführt iſt. Hr. Deſſoir hatte ſehr gute Momente, im dritten und letzten Act ausgezeichnete, und erhielt mit Recht den lebhafteſten Beifall. In ruhigeren Situationen hätte ein geringerer Nachlaß an Kraft eintreten, die phyſiſche Stärke, die dem Helden eigen iſt, hätte gleichmäßiger behauptet werden müſſen. Dieſer Forderung ganz nachzukommen, iſt der Künſtler freilich durch ſeine Natur gehindert; ein andrer Fehler, der uns aufgefallen, gehört dagegen zu den vermeidlichen. Hr. Deſſoir ſpricht gewiſſe Verſe (zumal im dritten Act) plötzlich mit tonloſer Stimme, weil er eben dadurch die momentane Vernichtung des Helden oder die innere Verſtummung, während der Geiſt ſchon auf Rache denkt, am beſten glaubt fühlbar zu machen. Aber die Wirkung entſcheidet gegen ihn: dieſe hergemurmelten Laute machen einen genremäßigen Eindruck, ſie nehmen dem Helden etwas von ſeiner Würde, der Situation etwas von ihrer Größe. — Ein Künſtler wie Hr. Deſſoir wird dieſe Andeutungen verſtehen und wiſſen, was er damit anzufangen hat. Die Kunſt bleibt Kunſt. Sie hat nothwendig ihre Form, ihren Styl, und bringt die tiefſte Erregtheit der Seele eben in dieſem Styl zu poetiſcher Erſcheinung.

Fräulein Stich gab die Desdemona mit Wärme und Empfindung, aber in den erſten Acten mit zuviel Empfindung, mit zuviel weichem und innigem Weſen. Desdemona iſt kein deutſches Mädchen; ſie muß in ihrer Erſcheinung etwas unbewußt Edles, Naturwüchſiges haben und es auch in den zärtlichſten Momenten bewahren. Würde die begabte Darſtellerin in ihrem Spiel mehr an ſich halten und mit der Fülle ihres Herzens weniger verſchwenderiſch umgehen, ſo müßten ihr dieſe und ähnliche Rollen viel beſſer gelingen.

Hrn. Hoppe's Caſſio war vortrefflich, und namentlich der betrunkene und der reuige von größter Wahrheit. Hr. Döring ſpielte den Jago ſehr gut nach ſeiner Auffaſſung, mit der wir aber nicht einverſtanden ſeyn können. Eine in halber Selbſtgefälligkeit lächelnde Miene, eine Art des Ausdrucks, die Lachen erregt, ſcheinen uns dieſem Charakter nicht angemeſſen zu ſeyn. Jago muß ſich das Anſehen eines realen, rechtſchaffenen Mannes und Soldaten zu geben wiſſen und nur gegen Rodrigo mehr herausgehen, ohne jedoch burlesk zu werden. In ſeinen humoriſtiſchen Aeußerungen muß man gleichfalls den Dämon fühlen, der eher Grauen als Lachen erregt.

Im Schauſpielhauſe: Montag, den 17. Mai, Valentine, Schauſpiel in fünf Abtheilungen von G. Freytag.

Freytag wollte in dem Helden ſeines Drama's, Georg Winegg, eine Art modernen Ideals, einen Mann ſchildern, wie man ſie für die gegenwärtige Zeit und ihre geſellſchaftlichen Zuſtände wünſchen müßte. Der Grundzug im Charakter dieſes Mannes iſt die Ritterlichkeit des Muſenſohnes und praktiſchen Philoſophen. Er kommt unter fremdem Namen in ſein Vaterland zurück, aus dem er fünfzehn Jahre früher als Demagog verbannt worden war, um bei einer Dame am Hofe ſeines Fürſten ſich einzuführen, deren Wohl ihm durch eine engliſche Lady, ſeine und ihre Freundin, an's Herz gelegt worden iſt. Gelegentlich nimmt er ſich eines gekränkten Mädchens an, macht gegen einen Höfling und Gecken auf ungewöhnliche Art ſeine Mannheit geltend, nimmt einen humoriſtiſchen Spitzbuben, um ihn zu bekehren, in ſeinen Dienſt auf und bemüht ſich, das Verhältniß Valentine's — eben jener Dame — zu dem jungen Fürſten zu löſen, nachdem er ſich vorher überzeugt, daß ſie den Fürſten nicht liebt und nur aus Ehrgeiz eine morganatiſche Ehe wünſcht, das Glück des Landes aber eine andre Verbindung des Fürſten erheiſcht. Bei dem ſchwierigen Unternehmen, das ihm weiterhin durch die zudringliche Leidenſchaft des Fürſten erleichtert wird, lernt er Valentine achten und lieben; ſeine Liebe wird aber auf eine ſehr wunderſame Probe geſtellt. In Folge einer eigenen Verwicklung befindet er ſich ſpät in der Nacht mit Valentine allein auf ihrem Zimmer, als plötzlich ein Dieb durch das Fenſter einſteigt, gleich darauf aber ein Offizier mit Wachen ſich ankündigt, der von dem Einbruch Nachricht erhalten hatte. Winegg ſieht, daß der Ruf der ohnmächtig Hinſinkenden compromittirt iſt, wenn man ihn in dieſer Stunde bei ihr antrifft, und faßt einen Entſchluß: er nimmt ihr einen Diamantſchmuck ab und — läßt ſich ſelbſt als Dieb feſtnehmen.

Dieß iſt der erſte, Bedenken erregende Punkt. Kann Winegg dieß thun? Kann er um des Rufes der Dame willen ſeine bürgerliche Ehre opfern und ſich als Verbrecher behandeln laſſen? Gab es keine andre Erklärung ſeiner Anweſenheit, womit der gemeinen Auslegung der Welt entgegenzutreten war? Doch wir wollen dem Poeten dieſe Wendung zugeben und annehmen, daß dem heroiſch ritterlichen Winegg eben dieſe Auskunft als die beſte erſcheinen, daß es ihn reizen konnte, für die Geliebte etwas zu opfern, die Laſt des Mißgeſchicks auf ſich allein zu nehmen: — konnte aber Valentine dieſes Opfer annehmen, konnte ſie mit dem Geſtändniß der Wahrheit beinahe zwei Acte hindurch zögern? Dieſe Frage müſſen wir verneinen: warum aber konnte ſie es nicht? Weil die Verhältniſſe gar nicht mehr der Art waren, daß längeres Bedenken bei ihr motivirt geweſen wäre. Der Fürſt hatte die Larve abgenommen und ihre weibliche Würde beleidigt — an dieſem Hofe war für ſie, die Edelgeſinnte, kein Lebensglück mehr zu hoffen: Winegg dagegen hatte ſich als wahrer Freund und Liebender gezeigt, er hatte ihr volles

Vertrauen, ihr Herz gewonnen und ſeine letzte Handlung mußte ſie auf's tiefſte rühren — — hätte ihr nun unter ſolchen Verhältniſſen an ihrem Ruf in dieſem Ländchen mehr liegen können, als an der Ehre des Geliebten? Hätte ſie einen Moment ſich bedenken können, dieſem Fürſten und dieſem Hofe gegenüber die Wahrheit zu ſagen? Wer ſich in die Lage hineindenkt als eine wirkliche, nicht romantiſch erſonnene, wird fühlen, daß ein Zaudern mit dem rechten Entſchluß hier unmöglich war. Hätte ſie gleich alles bekannt, ſo wäre freilich das Stück zu Ende geweſen; wenn es aber der Dichter weiter führen wollte, ſo mußte er auch Motive ſo langen Zögerns erſinnen: er mußte Valentine an den Hof noch mit ſolchen Banden gefeſſelt ſein laſſen, daß ihr Schweigen über die That Wineggs für einige Zeit begreiflich war, die freiwillige Aufopferung ihres Rufes aber um ſo mehr Entſchluß forderte und damit um ſo mehr Wahrheit erhielt.

Demnach kann ſich, wenn wir es ſtreng nehmen wollen, der Grundplan des Schauſpieles nicht halten: es iſt eine von den Erfindungen, wie ſie in Novellen vorkommen, wo der Autor durch ſeltſame Verwicklungen in Spannung verſetzen, durch unerhörte Wendungen frappiren und mit dem Ganzen vorzüglich nur phantaſtiſch beſchäftigen und unterhalten will. Die Hauptperſonen ſind aber in unſerm Drama zu gut für eine Erfindung dieſer Art, ſie ſind ihrer Anlage nach wahr und deshalb muß man auch eine Geſchichte für ſie fordern, worin ſie ſich als wahr erweiſen. — Den fürſtlichen Hof hat Freytag ebenfalls mehr nach gewiſſen ſatyriſchen Traditionen als nach der Wirklichkeit geſchildert. Dieſer Fürſt, dieſer Graf Wöning, dieſer Hofmarſchall von der Gurten u. ſ. w. ſind unſtreitig gar zu unbedeutende Perſonagen, um als Gegenſatz zu Winegg und Valentine gelten zu können: ſie mußten um ſo mehr auch etwas für ſich haben, irgend ein Reiz mußte ſich in ihrer Exiſtenz fühlbar und ſie unſres Intereſſes werth machen, als eben dadurch, daß der Fürſt in ſeiner Weiſe poetiſcher, genialer gehalten war und in ſeiner Umgebung auch ein Paar bedeutendere Perſönlichkeiten ſich fanden, das beſſere Motiv gewonnen wurde für die Handlungsweiſe Valentine's von Anfang an. — Auch an der künſtleriſchen Anordnung und Entwicklung des Dramas hätten wir noch Einiges auszuſetzen. In den erſten Acten gehen die Ereigniſſe ſo raſch an uns vorüber, daß wir, obwohl angenehm dadurch unterhalten, doch nicht recht wiſſen, wie alles gekommen iſt: die Beziehungen der Perſonen unter einander treten nicht beſtimmt und feſt genug hervor, und um ſich alles zurechtzulegen, müßte man ſich erſt etwas den Kopf zerbrechen. Gar zu wenig motivirt iſt der Schritt, den der Fürſt gegen Valentine wagt. Man müßte nothwendig in den Vorſatz mehr eingeweiht ſein, man müßte tiefere Blicke thun in das Herz, das ihn faſſen konnte, um den Ueberfall poetiſch gewichtig zu finden: der Fürſt müßte aber freilich auch während deſſelben mehr Phantaſie und Leidenſchaft zeigen.

Doch genug des Tadels, den wir nur ohne Rückhalt ausſprechen wollten, um das Gute und Vortreffliche in der Dichtung um ſo aufrichtiger anzuerkennen. Denn trotz der gemachten Ausſtellungen iſt dieſe „Valentine“ doch ein ſo anziehendes, in ſeinen ernſten Parthien ſo edel berührendes und ergreifendes Drama, wie wir ſeit Jahren auf der Bühne kein neues geſehen haben. Winegg und Valentine, wie bemerkt, ſind vortrefflich gedachte und angelegte Charaktere. Jener gehört zwar einigermaßen zu den Unwiderſtehlichen, die alles wagen und ſich herausnehmen können, weil der Poet ſchon für ſie ſorgt und den Erfolg für ſie bereit hat (er ähnelt in dieſer Hinſicht dem Rudolph in den Mystères de Paris!); das läßt man aber paſſiren und erfreut ſich an der Ueberlegenheit und Geiſtesgegenwart, die er zeigt, und an den männlichen Worten, die der Dichter ihn von Herzen reden läßt. Sehr glücklich erfunden und durchgeführt iſt der Spitzbube Benjamin. Wer nur davon hört, daß Winegg einen Taſchendieb in ſeinen Dienſt nimmt, um ihn zu beſſern, der kann dieß für ſehr phantaſtiſch erklären; aber Benjamin rechtfertigt den Helden; durch ſeine Offenheit und ſeinen Humor gewinnt er uns wie dieſen und bekehrt ſich vor unſern Augen wirklich: wir müſſen es glauben und uns darüber freuen. — Zu alledem kommt, daß der Dichter von den Effectmittelchen, durch die man heutzutage von der Bühne auf das Publikum zu wirken ſucht, keines anwenden mochte. Der novelliſtiſch pikante Plan iſt ihm durch eine Art von Schickſal zugefallen — er mußte ihn denken: allein er führte ihn aus ohne die Abſicht, eben damit zu blenden und den Sinn gefangen zu nehmen; denn dieſe würde ſich nicht verbergen. Die Aufgabe, die er ſich geſtellt, iſt offenbar: die Reputation in der Welt mit der wahren Ehre, den Schein mit dem Seyn in Conflict treten zu laſſen, damit jene, die Reputation, im Vergleich mit der wirklichen Geſinnung in ihrer Richtigkeit erkannt werde; und ihm ſchien zu poetiſcher Löſung der Aufgabe eben ſeine Erfindung die beſte. Daß ſie ſich nicht als ſolche rechtfertigen kann, glauben wir gezeigt zu haben: dennoch iſt das Drama, wie es einmal iſt, mit Feinheit und Sauberkeit nicht allein, ſondern auch mit entſchiedener Ehrlichkeit durchgeführt; der Dialog iſt nicht nur leicht und eigenthümlich, ſondern namentlich auch geſund und natürlich; und dieſe Geſundheit in der Durchführung eben iſt es, die in dem Drama ſo ſehr anzieht und die ihm, wenn nicht nächſtens dramatiſche Meiſterwerke wie Pilze emporſchießen, wozu aber keine Ausſicht vorhanden iſt, die Theilnahme des Publikums auf längere Zeit erhalten werden. — —

Fräulein Unzelmann debutirte in der Rolle der Valentine mit großem Erfolg. Sie ſpielte mit Empfindung, mit Kunſtverſtand und, was beſonders zu loben, ohne alle Prätenſion. An die Stimme, die zuerſt ſtörend auffiel, hatte man ſich bald gewöhnt, ja man konnte ſich freuen, Geiſt und Herz über einen äußern Mangel ſiegen und für ihn eintreten zu ſehen. Je mehr die Handlung vorſchritt, je mehr gelang es der Künſtlerin, das ſchwache Organ zum Diener ihres Willens zu machen, wozu auch beitrug, daß die zweite Hälfte des Schauſpiels ihrem Naturell mehr zuſagt, als die erſte. Denn die Hofdame, deren Anmuth den Fürſten bezaubert, hätte Charlotte von Hagn, wenn ſie ſich zuſammennehmen wollte, unſtreitig beſſer vorſtellen können, als Fräulein Unzelmann, die ihrer Erſcheinung hier zuviel Ernſt und Gemeſſenheit gab; der innere Kampf des ſtolzen und liebenden, der Entſchluß des edeln Weibes und das Hervorbrechen der innigen, bewundernden Neigung zu dem erwählten Mann fand dagegen in ihrem Spiel einen Ausdruck, wie man ihn ſo wahr und warm von ihrer Vorgängerin nicht hätte erwarten können. — Ob es die Künſtlerin überhaupt in ihrer Gewalt hat, in den weichen Linien zierlicher Anmuth ſich zu bewegen und damit gewiſſe Rollen des Repertoire's auszufüllen, ſteht dahin: wenn es aber nicht der Fall wäre — was ſie gewiß vermag, iſt ſo ſchön und für uns namentlich ſo wünſchenswerth, daß wir der hieſigen Bühne zu ihrer Erwerbung von Herzen gratuliren müſſen.

Die Rolle Wineggs iſt für Hrn. Hendrichs wie geſchaffen, er gab ſie daher auch ſehr gut. Das etwas burſchikoſe Auftreten in dem öffentlichen Garten, die überlegene Kühnheit gegen Valentine, die ſpielende Behandlung der Hofleute — alles das ging ihm ſehr von Herzen und gelang ihm beſonders; auch in den ernſten Scenen verband er mit ſeinem Pathos die erwünſchte Mäßigung und brachte damit um ſo eindringlichere Wirkung hervor.

Hr. Hoppé ſpielte den Benjamin auf eine Weiſe, daß ſeine Bekehrung viel begreiflicher erſchien, als ſeine Spitzbubenſchaft. So gutmüthig, traulich und naiv darf der Taſchendieb ohne Zweifel nicht gefaßt werden; ſeine Umwandlung iſt auch nur dann recht intereſſant, wenn er zu Anfang launiger, kecker und ſo zu ſagen ſchußfeſter auftritt. Daß Hr. Hoppé die Rolle, wie er ſie genommen, gut, ja anziehend durchführte, muß man ihm zugeben; aber Hr. Döring, der den Benjamin bei der zweiten Aufführung gab, hat diesmal den Sieg über Hrn. Hoppé davon getragen.

Deſſoir's Gaſtſpiel auf der Hofbühne zu Berlin.

Obgleich wir ſchon an einem andern Orte (vgl. unſere Kritiken in der Haude und Spenerſchen Zeitung) ziemlich ausführlich das Gaſtſpiel des Herrn Deſſoir beſprochen haben, ſo können wir doch nicht umhin, hier wenigſtens den Totaleindruck, welchen uns die Erſcheinung dieſes Künſtlers gemacht hat, zu ſchildern. Deſſoir hat über zehn Jahre vergeblich danach gerungen, einmal in Berlin gaſtiren zu dürfen; die Ungunſt der Verhältniſſe hat ihm dies ſtets hartnäckig verſagt. Deſſoir fühlte, wie einſt Seydelmann, das große Gewicht eines erfolgreichen Gaſtſpiels auf der Berliner Bühne, weil, trotz vieler Gebrechen und Kläglichkeiten, woran Publikum und Kritik hier vielfach kranken, doch der geſunde Sinn, die Intelligenz und das Verlangen nach einer Veredlung der Bühne im Ganzen ſich doch wieder nirgends mächtiger geltend machen, als in Berlin Herrn Deſſoirs Gaſtſpiel hat dies aufs neue beſtätigt: Derſelbe hat ſich in kurzer Zeit, ohne alle Machinationen, allein durch die ſiegreiche Wahrheit ſeines Spiels, Publikum und Kritik in gleicher Weiſe gewonnen und den Beifall bis zuletzt zu ſteigern gewußt. Herrn Deſſoirs Gaſtſpiel hat uns bewieſen, daß der Sinn für Menſchendarſtellung, wenn auch oft durch die entgegengeſetzte Richtung einer bloßen Deklamation überwuchert, doch bei der Anſchauung eines allein auf Charakterdarſtellung hinzielenden Spieles, wieder erwacht und ſeine Rechte geltend macht.

Es iſt traurig, daß man dem Schauſpieler noch immer das Prädikat „denkend“ als etwas Beſonderes zutheilt, als ob es nicht die erſte natürlichſte Forderung iſt, daß der Darſteller der tiefſten und geheimnißvollſten geiſtigen Lebens-Prozeſſe ein denkender Schauſpieler ſei. Herr Deſſoir verdient dies Prädikat aber in beſonders intenſivem Sinne. Er iſt nicht ein Schauſpieler, dem man die Arbeit der Reflexion anſieht und der deswegen nie die volle Illuſion machen kann, weil wir ihn nicht ganz in die darzuſtellende Geſtalt aufgegangen ſehn, ſondern er hat die Reflexion nur zu einem Mittel gemacht, ſich des Weſens und der innern Zuſammenhänge des Charakters bewußt zu werden; aber er hat auch, die Fähigkeit bewieſen, das Gerüſt der Reflexion abzubrechen und uns den fertigen Bau des Charakters zu zeigen. Herrn Deſſoirs erfolgreiches Streben war in den vier in ſich ſo verſchiedenen Rollen, welche er in Berlin geſpielt hat*), ſtets darauf gerichtet, ein wirklich individuelles Leben vor uns werden zu laſſen. Zu dieſem Zweck nahm er den mimiſchen Ausdruck, wie die Rede in ſeinen Dienſt. Ueberall ging er darauf aus, Beides zum individuellen Ausdruck der jedesmaligen Situation zu geſtalten. Darin lag auch das Feſſelnde ſeines Spiels, ſelbſt in denjenigen Momenten, wo wir, wie in Othello, dem Künſtler noch eine reichere, vollere Naturbaſis gewünſcht hätten. Nur durch ein ſolches Streben, ein individuelles Leben hervorzubringen, wird unſere Phantaſie, welche im Drama wirklich leidende und handelnde Menſchen vor ſich ſehn will, wahrhaft ergriffen.

---

*) Er ſpielte den Hamlet, Bolingbroke im Glas Waſſer, Uriel Acoſta und Othello.

Weil Deſſoir ſich wirklich in das darzuſtellende Subjekt vertieft und aus dem Grunde des Lebens ſchöpft, iſt er auch von einer kleinlichen, koquetten Effekthaſcherei entfernt. Denn dieſe beruht immer darauf, daß gewiſſe Schlagwörter und Pointen von dem Ganzen abgelöſt, von dem Stamm, auf welchem ſie gewachſen ſind, getrennt und vereinzelt herumgereicht werden, um für ſich Aufmerkſamkeit und Gefallen zu erregen. Da ferner Deſſoirs Spiel fern von Deklamation iſt, ſo ruht auch natürlich das ganze Gewicht ſeiner Darſtellung nicht auf einzelnen lyriſchen Ergüſſen, durch welche der Deklamator oft hinreißend wirkt, ohne uns jedoch dabei in die Tiefe eines ſubjectiven Lebens zu führen. Denn der Deklamator unterſcheidet ſich gerade dadurch vom Darſteller, daß der Erſtere es nur bis zum Ausdruck allgemeiner Empfindungen und Stimmungen bringt, der Letztere aber die allgemeinen Empfindungen in den innerlichſten ſubjectivſten Ausdruck einer beſtimmten Perſönlichkeit umzuſchmelzen vermag. Je ſeltener nun überhaupt die Charakterdarſtellung wird, je mehr die bloße Deklamation überhand nimmt, wo man mit guten Tonmitteln und mit einem Maaß lyriſcher Empfindung ſchon genugſam wirken kann, deſto freudiger muß man einen Künſtler begrüßen, der, bei durchaus nicht großartigen Mitteln, nur durch die Wahrheit, Innerlichkeit und individualiſirende Kraft ſeines Spiels, Wirkungen hervorbringt, wie ſie der ſelbſt mit den glänzendſten Mitteln ausgeſtattete Deklamator niemals erzeugen kann. Daß das Publikum Berlins dies ſo warm anerkannt hat, iſt eine Bürgſchaft, daß der Sinn für die eigentliche Aufgabe der Schauſpielkunſt noch keineswegs erſtorben iſt, ſondern nur erweckt zu werden braucht, um ſich wieder ganz der Bedeutung dieſer Kunſt bewußt zu werden. Der Beſitz Deſſoirs wäre für die Berliner Hofbühne auch inſofern ein erheblicher Gewinn, als er die Kraft derjenigen Künſtler unſerer Bühne verſtärken würde, welche, wie Deſſoir, nach Darſtellung individuellen Lebens trachten. Wird dieſer Weg von Mehreren verfolgt, die bedeutende Rollen darſtellen, ſo gewinnt ein Schauſpieler an dem Andern ſeinen Halt, jeder geht ſicherer auf ſeiner Bahn, weil er gewiß iſt, daß auch das Publikum, indem es ſich durch vielfache Wiederkehr des Tüchtigen von dem Werth der Naturwahrheit durchdringt, ſich endlich gewöhnt, die Charakterdarſtellung über jede noch ſo glänzende Virtuoſität der Recitation zu ſtellen.

H. Th. Rötſcher.

Dramaturgiſche Blätter des Hamburger Stadttheaters

von R. E. Prutz.

Wir begrüßen in dem neuen Unternehmen des jetzigen Dramaturgen des Hamburger Stadttheaters, R. Prutz, ein Zeichen, daß der Sinn für eine ernſthafte, würdige Behandlung der Bühne ſich immer lebendiger ausſpricht. Weit entfernt, in den *dramaturgiſchen* Blättern von Prutz etwa eine Beeinträchtigung der Jahrbücher zu erblicken, ſehn wir vielmehr darin eine *Verſtärkung* unſeres Strebens, da wir uns im Weſentlichen, d. h. in dem, was wir zur Hebung der Bühne wollen, mit *Prutz* auf einem und demſelben Boden befinden. Die Offenheit, mit welcher das Programm ſeine Geſinnung ausſpricht, der Ernſt und die Achtung vor der Kunſt, welche darin walten, ſind uns eine ſchöne Bürgſchaft, daß wir in den Hamburger Blättern einen treuen Verbündeten gegen alle diejenigen Mächte haben werden, welche nur zu lange in der Theaterwelt geherrſcht haben und noch herrſchen. Je mehr ſich von kleineren Kreiſen, von einzelnen Theatern aus, ein nobler, nur die Förderung der Bühne wollender Sinn, durch ſolche Organe, wie das von *Prutz* zu werden verſpricht, ausbreitet, deſto entſchiedener werden die unlauteren Faktoren einer armſeligen, feilen Kritik, eines nur den Skandal ſuchenden geiſtloſen Polterns, einer nach der zufälligen Gunſt und nach beſchränkten, elenden Intereſſen, das Repertoire feſtſtellenden Verwaltung weichen müſſen. Hier, wie überall, kommt es darauf an, daß das *Vernünftige*, was im Grunde in jedem geſunden Menſchen ſchlummert, durch das unabläſſig eindringende Wort, zum allgemeinem Bewußtſein, zur *Ueberzeugung* der *Maſſen* erhoben werde. Mit der Ausbreitung der *Wahrheit* in dem Gemüthe der Menſchen muß ſich die *Lüge* endlich beſchämt flüchten, weil man ſie als Lüge erkannte und ihr Angeſicht von dem der Wahrheit hat unterſcheiden lernen.

Obgleich die *dramaturgiſchen* Blätter von *Prutz* zunachſt nur ihren Ausgangspunkt von der Hamburger Bühne nehmen und ihre Leiſtungen vornämlich zum Gegenſtande der Kritik machen werden, ſo iſt doch damit zugleich auch genugſame Veranlaſſung geboten, das *Allgemeine* im Beſondern darzuſtellen und ſogar recht fühlbar zu machen. Knüpfte ſich doch die unſterbliche *Leſſingſche Dramaturgie* zunächſt ganz an das Repertoire der Hamburger Bühne und griff von da aus geſetzgebend in die höchſten Lebensfragen und Probleme der dramatiſchen Kunſt ein! Wir glauben den ſchönen Ernſt des Prutzſchen Unternehmens, dem wir unſere lebhafte Theilnahme widmen und das wir mit größter Aufmerkſamkeit verfolgen werden, nicht beſſer charakteriſiren zu können, als wenn wir auf die Worte ſeines Programms hinweiſen: „In Zeiten allgemeinen Verfalls wird es ſchon immer etwas ſein, dieſem Verfall wenigſtens nach Kräften gewehrt, ihn wenigſtens nicht befördert, ſich ihm wenigſtens nicht wiſſentlich angeſchloſſen zu haben: es wird ſchon etwas ſein, die Reſte der beſſern Vergangenheit, Knoſpen der neuen Zukunft in beſcheidenem Umkreis zu verſammeln und der bedrängten Kunſt zum Wenigſten eine Zuflucht zu ſtiften, wo ſie den Anbruch neuer beſſerer Tage erwarten darf."

H. Th. Rötſcher.

Ueber

dem gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus,

mit beſonderer Berückſichtigung der Schrift von Schömann über dieſen Gegenſtand.

Von

Dr. Boumann.

Da dieſe Jahrbücher nicht die Beſtimmung haben, bloß den vorübergehenden äſthetiſchen Tagesintereſſen zu dienen, ſondern vielmehr zugleich die wiſſenſchaftliche Erkenntniß des Geſammtgebiets der dramatiſchen Kunſt und Literatur fördern und verbreiten ſollen; ſo wird uns hier geſtattet ſein, mit einiger Ausführlichkeit über das in der Ueberſchrift dieſes Artikels genannte Dichterwerk zu ſprechen, das entſchieden die *inhaltſchwerſte* Tragödie des ganzen claſſiſchen Alterthums iſt und deſſen Intereſſe für ein antiquirtes zu erklären nur der ſeichteſte kritiſche Dilettantismus ſich erdreiſten könnte. Allerdings wird Niemand, der eine philoſophiſche Einſicht in die weltgeſchichtliche Entwickelung der Kunſt beſitzt, die Meinung hegen: es gebe an den in der Zeit aufeinanderfolgenden Kunſtformen, namentlich an den einander verdrängenden Formen des Drama's Nichts, das unwiderruflich dem Untergange geweiht ſei, jede zeitlich noch ſo ſehr uns fernliegende Geſtalt der dramatiſchen Poeſie könne durch einen Machtſpruch von bloßem Scheintode zur vollen Wirklichkeit gegenwärtigen Lebens wieder auferweckt werden und habe auf unſere Sympathie dieſelben Anſprüche, wie eine vom Geiſt der Gegenwart neugeborne Geſtalt des Drama's. So Etwas meinen, hieße, über der Einheit der in der Weltgeſchichte hervortretenden verſchiedenen Geſtalten des Drama's den weſentlichen Unterſchied derſelben verkennen. Nicht weniger würde man aber irren, wenn man, über dieſem Unterſchied jene Einheit überſehend, ausſchließlich den heutigen Formen und dem heutigen Inhalt des Dramas ein Recht auf unſer Intereſſe und auf unſre Sympathie einräumen wollte. Dieſer Irrthum wäre am wenigſten in unſrer Zeit zu entſchuldigen, wo wir durch die Philoſophie dahin gelangt ſind, die Allgegenwart der ewigen Vernunft in jeder Geſtalt der Weltgeſchichte, in jeder der nacheinander hervortretenden Hauptformen der Kunſt und beſonders der dramatiſchen Poeſie zu begreifen. Wie aber der Philoſoph und der Geſchichtsforſcher ihren Blick auf eine immer weitere

Vergangenheit ausgedehnt, alle ſchon bekannte Geſchichte von Neuem umgearbeitet und die leitenden Principien aller Jahrhunderte der Geſchichte als Momente der Gegenwart erkannt haben, und wie der große dramatiſche Dichter fähig ſein wird, — Goethe's Iphigenie beweiſt es, — uns ſogar die Geſtalten des grauen Alterthums durch treue Umarbeitung nahe zu bringen; — ſo wird auch das allgemeine gebildete Publicum, da ihm jetzt die Einheit der verſchiedenen Civiliſationen der Völker zu einem Dogma geworden iſt und Nichts, was die Menſchheit betrifft, ihm für etwas uns Fremdes gilt, ſein lebendiges äſthetiſches Intereſſe nicht zur Winzigkeit einer ausſchließlichen Sympathie für dramatiſche Darſtellungen von Zeitereigniſſen und von Zeitrichtungen einſchrumpfen laſſen, ſondern ſeinen Kunſtſinn für die weltgeſchichtlichen Erſcheinungen und Gedanken der fernſten Vergangenheit offen erhalten, mögen dieſe nun von heutigen oder von zeitgenöſſiſchen großen Dichtern dargeſtellt worden ſein.

Nirgends aber in der fernen Vergangenheit tritt die uns ewig intereſſirende Subſtanz des menſchlichen Geiſtes gewaltiger hervor, als in der griechiſchen Poeſie, in der griechiſchen Tragödie; und unter allen Tragödien der Griechen iſt, — wie wir dreiſt behaupten dürfen, — wiederum faſt keine, die, bei aller ihrer durch den Charakter des griechiſchen Geiſtes und durch die Zeit ihres Entſtehens bedingten ſcharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit, doch zugleich einen der Vergänglichkeit des Intereſſes dermaßen widerſtehenden gediegenen Inhalt hat, wie der *gefeſſelte Prometheus des Aeſchylus*. Denn die anderen Dichtungen der griechiſchen Tragiker ſind, wie A. W. v. Schlegel ſchon bemerkt hat, *einzelne* Tragödien; jenes Drama dagegen iſt *die Tragödie ſelber*, weil in demſelben nicht der gegenſeitige Conflict irgend welcher *beſonderen* ſittlichen Mächte, ſondern der *allgemeine* Kampf der *endlichen, irdiſchen* Seite unſrer geiſtigen Natur mit dem **Unendlichen, Ewigen, Göttlichen** in uns, dichteriſch dargeſtellt wird; — ein Kampf, der zwar ſchon im gelöſten Prometheus des Aeſchylus zu einem gewiſſen Abſchluß und Frieden geführt worden iſt, aber erſt in Jeſus Chriſtus als ein vollkommen überſtandener, unbedingt abgeſchloſſener erſcheint und nur durch die ununterbrochen wirkende Macht des Chriſtenthums auf eine, jenem göttlichen Vorbilde entſprechende Weiſe in jedem einzelnen Menſchen, ſowie in der ſich entwickelnden geſammten Menſchheit zum Abſchluß gebracht werden kann. Wir haben es folglich in dem Aeſchyleiſchen Prometheus mit einem Inhalt zu thun, der uns ein vollkommen gegenwärtiges Intereſſe einflößen muß. Das Leiden des gefeſſelten und gekreuzigten Prometheus iſt nicht das uns mehr oder weniger gleichgiltige Leiden eines längſt Verſtorbenen, ſondern das dauernde, immer ſich erneuernde Leiden der *ganzen* **Menſchheit**, die in jenem Titanenſohn ſymboliſch dargeſtellt wird und die täglich an das Irdiſche gefeſſelt, täglich gekreuzigt, täglich der Erlöſung und der Verſöhnung mit der Gottheit bedarf. Prometheus ſelber ſagt: mit einem durch ſeine Bruſt geſchlagenen eiſernen Keil an den Felſen angeſchmiedet, ſolle Er *Jahrtauſende* lang die durch dieſe

Mißhandlung erzeugten Qualen ertragen. Dies vermag er nur um deßwillen, weil er kein einzelnes lebendiges Weſen, — weil er vielmehr die Perſonification eines unvertilgbaren Principes iſt. — Dieſe Allgemeinheit ſeiner Bedeutung erhellt auch daraus, daß ſein ſinnreicher Verſtand die Erfindungskraft eines einzelnen menſchlichen Individuums bei Weitem übertrifft, da Prometheus ſich für den alleinigen Erfinder aller der gewerblichen Künſte erklärt, durch welche das Leben der Menſchen erſt zu einem eigentlich menſchlichen Leben ſich geſtaltet und welche eben deßwegen die dauernde Grundlage aller ſpäteren Civiliſation bilden. Aber nicht bloß wegen ſeines ununterbrochen fortwirkenden erfinderiſchen Verſtandes und nicht bloß wegen ſeines durch alle Zeiten hindurchgehenden Leidens ſteht uns Prometheus ſo nahe; ſondern kraft ſeiner mit der allgemeinen Weltſeele noch in unmittelbarer Einheit lebenden, die fernſte Zukunft ahnenden und nicht auf das Schauen individueller künftiger Lebensverhältniſſe beſchränkten Titanenſeele tritt er mitten in den Kreis unſrer gegenwärtigen allgemeinen Intereſſen herein. Wenn er die emphatiſchen Worte ausſpricht: „Nach Jahrtauſenden wird einſt ein Widerſacher des Zeus ein den Blitz an Zerſtörungskraft übertreffendes Feuer, ſowie ein den Donner der Wolken überdröhnendes Krachen erfinden und das erderſchütternde Schreckniß des Meeres, Poſeidon's dreigezackten Speer zertrümmern; ſo haben wir nur die Wahl, — entweder dieſe Worte für eine völlig ſinnloſes, des Prometheus und des Aeſchylus unwürdiges Gerede aufzugeben, — oder im Gegentheil einzugeſtehen, daß die in dieſen merkwürdigen Worten enthaltene Weiſſagung allerdings nach Jahrtauſenden durch Erfindung des Schießpulvers, der Kanonen und der Dampfſchiffe — und zwar auch inſofern ſich erfüllt hat, als dieſe Erfindungen die entſchiedenen Widerſacher des im Zeus perſonificirten, nur geringen Verkehr mit anderen Staaten und nur eine Kriegführung von Mann gegen Mann kennenden antiken Staates zu nennen ſind. Hoffentlich verſteht ſich jedoch hierbei von ſelber, daß man eine Einfältigkeit beginge, wenn man dem Aeſchylus, ſtatt einer ganz nebelhaften, ſtatt einer ihre Bilder grau in grau malenden Ahnung von jenen Erfindungen, eine beſtimmte Vorſtellung von denſelben zuſchriebe: denn von dem bloß Zukünftigen iſt eine beſtimmte Vorſtellung um deßwillen rein unmöglich, weil Dieſes in ſich ſelber noch keine Beſtimmtheit erreicht hat.

Ehe wir nun näher auf den Inhalt und die Bedeutung des gefeſſelten Prometheus eingehen, können wir nicht unterlaſſen, die Bemerkung vorauszuſchicken, daß wir im Weſentlichen mit den von Schömann in ſeiner Schrift über jenes Drama vorgetragenen Anſichten übereinſtimmen und die Schärfe des Verſtandes bewundern, welche dieſer ausgezeichnete Philologe in dem Erfaſſen und in der Entwicklung der Idee des fraglichen Dichterwerks, in der Darlegung des inneren Zuſammenhangs aller Theile deſſelben mit einander und in der Widerlegung der vielen einſeitigen oder völlig verkehrten Anſichten Andrer über dieſen Gegenſtand beurkundet hat. Das allgemeine Ergebniß der gelehrten Erörterungen Schömann's iſt der Beweis, daß Aeſchylus im gefeſſelten Prometheus nicht, wie gemeint worden iſt, eine „jedenfalls höchſt bedenkliche Anwendung von Götterfabeln zu bloß poetiſchem Zweck, ohne Rückſicht auf religiöſe Bedeutung gemacht, — noch ſich in eine frevelhafte Oppoſition gegen den religiöſen Glauben ſeines Volks geſetzt, — oder eine, wenn auch muthige, ſo doch in Wahrheit troſtloſe Empörung gegen die der Menſchheit durch eine höhere Macht geſetzten Schranken verherrlicht, — ſondern vielmehr auch die Prometheusfabel in keinem anderen Sinne behandelt habe, als in demjenigen, der uns aus ſeinen ſonſtigen Werken anſpricht, in dem Sinne wahrer Religioſität und inniger Ehrfurcht gegen die Götter, und in dem lebendigen Bewußtſein, wie nur in liebender und vertrauender Hingebung an die göttliche Weisheit und Güte der Menſch den Halt und Frieden ſeiner Seele zu finden vermöge. Im Mythus vom Prometheus, von ſeiner Empörung gegen den höchſten Gott, ſeiner Strafe und ſeiner Erlöſung ſeien die Vorſtellungen der Griechen über das Grundverhältniß der Menſchheit zur Gottheit niedergelegt. Aeſchylus habe den bei Heſiod noch in unklarer Form erſcheinenden Kern dieſes Mythus ergriffen und deſſen wahre Bedeutung in einer Weiſe dargelegt, die der Wahrheit ſo nahe komme, wie es überhaupt dem menſchlichen Geiſte, ohne höhere Erleuchtung, ihr nahe zu kommen möglich geweſen ſei."

Dieſe ſeine Anſicht hat Schömann ſchlagend als die einzig richtige erwieſen. Uns aber bleibt nach ſeiner Leiſtung Nichts übrig, als der Verſuch, ſtatt des von jenem Gelehrten vorzugsweiſe feſtgehaltenen religiöſen Geſichtspunktes mehr den philoſophiſchen und äſthetiſchen Geſichtspunkt geltend zu machen und von dieſem aus, Manches noch tiefer zu faſſen, noch genauer zu beſtimmen, als dies auf dem religiöſen Standpunkt geſchehen kann, und zugleich das bloß muthmaßlich Geäußerte zu völliger Gewißheit zu erheben. Dieſen Verſuch wollen wir hier in dieſen Blättern unternehmen.

Um unſeren Leſern das Urtheil über die Bedeutung des gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus zu erleichtern, müſſen wir mit wenigen Worten den Inhalt dieſer Tragödie erzählend angeben. Die Handlung derſelben fällt in die Zeit, wo Zeus die Weltherrſchaft erſt unlängſt den älteren Göttern, dem Kronos und den Titanen, abgewonnen hat. Prometheus gehört zu den Letzteren und war anfangs mit ihnen verbündet; da er jedoch von ſeiner Mutter, Themis, der Bewahrerin der ewigen Weltordnung, belehrt wurde, daß nicht der rohen Gewalt, ſondern der Klugheit zu ſiegen beſtimmt ſei; ſo ſtellt er ſich, ſammt ſeiner Mutter, auf die Seite des Zeus und hilft ihm den Sieg über die Titanen erkämpfen. Deßhalb glaubt er ſich zu der Behauptung berechtigt: Er habe die Herrſchaft des Zeus mitgegründet (V. 306.) und Niemand außer Ihm habe den neuen Göttern ihre Macht und Ehren alle zugetheilt (V. 431—432). Als nun Zeus, nach der Verſicherung des Prometheus, das vorhandene Menſchengeſchlecht vertilgen und ſelber ein neues ſchaffen will, verhindert Prometheus die Ausführung dieſes Vorhabens dadurch, daß er das von ihm dem Hephäſtos entwandte Feuer und mit dem Feuer alle von demſelben abhängigen Künſte den Menſchen mittheilt, die Geiſteskräfte der Menſchen weckt und ſie ſo dem Zuſtande thieriſcher Rohheit und Hilfloſigkeit entreißt, in welchem ſie bis dahin gelebt hatten. Inwiefern Zeus durch dies Thun des Prometheus bewogen worden iſt, von der beabſichtigten Vertilgung des vorhandenen Menſchengeſchlechts abzuſtehen, — ob eigenes Bedenken ihn anders gegen die nun anders gewordenen Menſchen geſtimmt, oder ob eine über ihm ſtehende Macht den Untergang der Menſchen nicht zugelaſſen und inſofern dem Prometheus Recht gegeben hat, — darüber werden wir ſpäterhin zu ſprechen haben. Für jetzt bemerken wir nur, daß Prometheus durch dieſen ſeinen Widerſtand ſowie durch fortgeſetzten Trotz gegen Zeus den höchſten Zorn des Gottes gereizt und die Strafe verwirkt hat, mit deren Vollſtreckung unſre Tragödie beginnt.

Kratos und Bia (Kraft und Gewalt), die ſtets willigen Vollſtrecker der Befehle des Zeus, und Hephäſtos, der Gott des irdiſchen Feuers und aller durch das Feuer wirkenden Künſte, namentlich der Metallarbeit, führen den Prometheus in eine ſkythiſche Einöde. Hier muß Hephäſtos, mit innerem Widerſtreben, den anverwandten und befreundeten Gott mit ſtarken Eiſenbanden und mit einem durch die Bruſt deſſelben geſchlagenen ſcharfen Keile an einen ſchroffen Felſenabhang anſchmieden. Kratos ſagt dabei: dieſe Strafe erfolge, auf daß Prometheus lerne, ſich der Herrſchaft des Zeus zu fügen und die Menſchenvorliebe abzuthun: worin Hephäſtos einſtimmt, indem er zu Prometheus ſpricht: dieſen Lohn verdankſt du deiner Menſchenfreundlichkeit, weil du, ein Gott, nicht zagend vor der Götter Zorn, den Menſchen mehr Ehre zugewandt haſt, als recht war. Prometheus, der in Gegenwart ſeiner Peiniger keinen Laut des Schmerzes von ſich gegeben hat, ruft nach ihrem Abgange die Geiſter der Elemente, des Aethers und der Luft, der Ströme und des Meeres, die Mutter Erde und die allſehende Sonne, — kurz, lauter Naturmächte, zu Zeugen an, wie Schmähliches er, ein Gott, von Göttern erleide. Doch faßt er ſich wieder, weil er das Ende ſeiner Qualen wenigſtens in ferner Zukunft vorauszuſehen glaubt und weil er das über ihn verhängte Schickſal ſo leicht, wie er könne, ertragen müſſe, wohl erkennend, daß die Macht der über die Götter und die Menſchen herrſchenden ewigen Nothwendigkeit unbeſiegbar ſei (V. 103—104). Da nahen ſich mit freundlichem Zuſpruch die Töchter des Okeanos, äußern ihren Schmerz über die Qualen des Prometheus und klagen über des neuen Herrſchers Gewaltthaten gegen die früheren Götter, die er nicht ablaſſen werde zu erniedrigen, bis er entweder ſeinen Grimm geſättigt habe, oder bis er ſelber durch Liſt von ſeinem Thron geſtürzt werde. Auf dieſe Aeußerung erwidert Prometheus: Zeus werde ſeiner noch bedürfen, um den Anſchlag zu erfahren, durch welchen er Scepter und Reich verlieren ſolle; Er, Prometheus werde ſich aber weder durch Bitten noch durch Drohungen von Zeus bewegen laſſen, ihm das Geheimniß dieſes Anſchlags zu verrathen, bevor Zeus ihn aus dieſen Banden gelöſt und ihm für die angethane Schmach Buße gethan habe. Dieſe Worte ſcheinen den Okeaniden doch allzukeck; dieſe Göttinnen ſprechen daher die Furcht aus, daß bei ſolcher Geſinnung Prometheus ſchwerlich Befreiung zu hoffen habe. Prometheus entgegnet: Zeus werde noch ganz ſanftmüthig werden, wenn derſelbe ſo gebrochen ſein werde, wie jetzt Er, der Gefeſſelte; dann werde jener Gott zum Bunde und zur Freundſchaft mit ihm ebenſo bereit ſein, wie Er ſelber. Die Okeaniden dagegen fragen den Prometheus, für welche Verſchuldung Zeus ihn ſo ſchmerzlich und ſo ſchimpflich beſtraft habe. Prometheus erzählt nun die von uns ſchon angegebene Veranlaſſung zu ſeiner Beſtrafung und fügt hinzu, daß ſeine Leiden nicht früher enden werden, als bis es dem Zeus gefalle, daß ſie enden. Darauf richten die Okeaniden an ihn die Frage: ob er nicht einſehe, daß er gefehlt habe; zu ſagen, inwiefern er gefehlt habe, das ſei ihnen keine Freude und für ihn betrübend; darum möge dieſer Punkt unerörtert bleiben und Prometheus nur auf Befreiung von ſeinen Leiden ſinnen. Prometheus, der wie Kratos und Hephäſtos, ſelber ſchon bei dem Herannahen der Okeaniden ſeine Schuld in ſeine zu große Menſchenliebe geſetzt hat, erwidert auf die letzte Frage jener Göttinnen mit kurzem Nachdruck: „Willentlich, abſichtlich (ἑκὼν, ἑκὼν) habe ich gefehlt (ἥμαρτον); nie werde ich dies läugnen; und indem ich fehlte, wußte ich im Voraus, daß ich dafür zu leiden haben würde; doch glaubte ich freilich nicht, daß ich in ſolcher Pein hier würde hinſchmachten ſollen auf der ſteilen Felſenhöhe, an dieſen öden, nachbarloſen Berg gebannt.“ Während alſo Antigone nur ſagt: wenn die Götter billigen, daß ich die mir zuerkannte Strafe erleide, dann werde ich anerkennen, daß ich gefehlt habe (παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες); ſo iſt dagegen bei Prometheus die Bekenntniß ſeiner Schuld, nach ſeiner Verſicherung, mit dieſer Schuld gleichzeitig geweſen. — Als nun Prometheus den Okeaniden verkünden will, welche Leiden ihm noch bevorſtehen, da erſcheint der Vater Okeanos ſelbſt. Auch er gehört den Titanen an, hat ſich aber jetzt der Herrſchaft des Zeus unterworfen und iſt deshalb der Strafe entgangen, die er ſich ſonſt durch ſeine Theilnahme an der That des Prometheus zugezogen haben würde. Er kennt die Urſache des Leidens dieſes Titanenſohnes und naht ſich demſelben in wohlwollender Abſicht; er fordert ihn auf, ſeinen Sinn zu ändern, den Trotz gegen den Uebermächtigen aufzugeben und ſich der neuen Götterherrſchaft gleichfalls zu unterwerfen; dann hoffe er, den Zeus verſöhnen und die Erlöſung des Prometheus erlangen zu können. Dieſer aber verwirft jeden Gedanken an ſolche Verſöhnung: Zeus werde dem Okeanos doch kein Gehör ſchenken, ſondern vielleicht auch gegen dieſen Titanen ergrimmen; ſo wolle er denn das ihm Beſchiedene dulden, bis einſt der Sinn des Zeus ergrimmt zu ſein aufhöre. Nachdem Okeanos, am Erfolg ſeiner Ermahnungen bei Prometheus verzweifelnd, ſich entfernt hat, stimmen die Okeaniden theils über das Leiden des Gequälten, theils über den Sturz auch der übrigen Titanen einen Klaggesang an. Prometheus [illegible] schildert in langer Rede von Neuem die durch ihn den Menschen erwiesenen Wohlthaten und scheint Beruhigung in dem Gedanken zu finden, daß die That, um die er leidet, wenigstens den Menschen vortheilhaft gewesen sei. Dies veranlaßt die Okeaniden, ihn zu ermahnen, er solle nur, nachdem er schon das Wohl der Menschen gefördert habe, sich nicht selber außer Acht lassen; denn sie seien voll der Hoffnung [illegible], daß er einst noch, aus diesen Banden erlöst, nicht weniger mächtig sein werde, als Zeus. Darauf entgegnet Prometheus (V. [illegible]—[illegible]): das [illegible] [illegible] [illegible] habe die das Geschick zu Ende [illegible]; [illegible] nicht [illegible]; sondern erst nachdem er von tausendfacher Qual werde gebrochen sein, werde er seiner Fesseln entledigt werden; menschliche Klugheit vermöge nichts gegen die ewige Nothwendigkeit, welche durch die drei Mören und die rächenden Erinyen bestimmt werde und der auch Zeus unterworfen sei. Über dieses Schicksal [illegible] er sich jedoch gegen die Okeaniden nicht mit völliger Bestimmtheit aussprechen [illegible], weil sein eigenes künftiges Schicksal, seine Befreiung, davon abhänge, daß er, so viel wie möglich, über die Zukunft des Zeus schweige. Nun bricht der Okeanidenchor [illegible] Betrachtung gegen Zeus und die himmlischen Götter aus und sagt dem Prometheus, was [illegible], wie [illegible] [illegible], über den Kratos und den Hephästos [illegible] und was er sich bereits selbst [illegible] hat, daß er nämlich, den Zeus nicht fürchtend, in seinem Eigenwillen (ἰδίᾳ γνώμᾳ) allzu sehr die Menschen liebe. — Jetzt erscheint Io, die Tochter des Inachos. Zeus liebte sie und wollte sie umarmen; weil sie sich aber [illegible], [illegible] er sie dem Zorne der eifersüchtigen Hera. Mit ungewöhnlicher Gestalt, von unaufhörlicher Angst getrieben, muß sie durch Länder und Meere rastlos umherschweifen, und so kommt sie auch zu Prometheus. Sie und Prometheus ergehen sich nun in bittern Klagen über das Schicksal ihres Lebens. Prometheus aber verkündigt ihr, was er zum Theil schon den Okeaniden gesagt hatte, daß auch noch dem Zeus Sturz und Verlust der Herrschaft drohe, daß nur Er ihm dieses Schicksal von Zeus abwenden könne, wenn er aus seinen Banden erlöst werde, und daß diese Erlösung durch einen Nachkommen der Io werde vollbracht werden; zugleich verkündigt er ihr auch ihr eigenes Loos, wie sie endlich nach Aegypten kommen und dort, von einer Verwandlung und von ihrem Wahnsinn befreit, dem Zeus einen Sohn gebären werde, von dessen Nachkommen Einer [illegible] [illegible] vom Schicksal [illegible] [illegible] sei. Io, von neuem Wahnsinnsanfall getrieben, eilt von dannen. Die Okeaniden sprechen darauf den Gedanken aus, daß, wenn ein Gott [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], sie sich ihm nicht zu entziehen vermöchten. Hierauf erwiedert Prometheus: Zeus werde sich einen solchen Ehebund [illegible], der, wenn Er ihn [illegible] [illegible], ihn von dem Throne [illegible] und [illegible] [illegible] machen werde, wie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sei. Solche Lästerung [illegible] die Okeaniden [illegible] Schrecken, er glaubt nicht an

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ſale beſtimmenden Willen der höchſten göttlichen Macht, der Mören und der rächenden Erinyen, unterwirft, ohne auch nur auf die entfernteſte Weiſe dieſen Willen als einen ungerechten zu bezeichnen. Nur [illegible], in der Unwiſſenheit über die wahre Bedeutung des Prometheus und des Zeus, ſo wie in unwiſſenſchaftlichen und verkehrten äſthetiſchen Anſichten befangene, [illegible] in der Tragödie einen grauſamen Tyrannen und eine von dieſem verfolgte Unſchuld [illegible] dem oben geſchilderten angeblichen unmittelbaren Eindruck unterliegen. Wir können daher nicht einräumen, daß „unſre Tragödie ſelber uns auf den Geſichtspunkt ſtellt," welchen die geſchilderte falſche Anſicht von der Bedeutung derſelben veranlaßte. Das Werk ſelber zwingt in jenen Geſichtspunkt nur Diejenigen hinein, welche die eben erwähnte Befangenheit zur Betrachtung unſrer Tragödie ſchon hinzubringen. Wenn der wiſſenſchaftlich gebildete heutige Leſer, gleichwie die Mehrzahl der ehemaligen griechiſchen Zuſchauer, dem gefeſſelten Prometheus auch nicht ſchon die beſtimmte Weiſe des geiſtigen Verlaufs der Befreiung des Gefeſſelten [illegible]: ſo wird er doch durch Nichts in der Ueberzeugung wankend gemacht werden: im gelöſten Prometheus des Aeſchylus habe die Befreiung des Titanen nur dadurch bewirkt werden können, daß dieſer noch im Irdiſchen, Natürlichen und Göttlichen befangene Geiſt zur Erkenntniß des Unberechtigten ſeines Widerſtandes gegen die neuen Götter, gegen dieſe höheren Mächte des neuen ſittlichen Bewußtſeins, gebracht worden ſei. Von dieſer Ueberzeugung aus, haben wir den gefeſſelten Prometheus zu betrachten und die über das Drama verbreiteten falſchen Anſichten zu widerlegen.

Zuvörderſt müſſen wir die Anſicht derjenigen Kritiker berühren, die über das [illegible] in unſrer Tragödie dadurch hinwegzukommen meinen, daß ſie behaupten, ein poetiſches Kunſtwerk habe mit der Religion nichts zu ſchaffen und dürfe nicht vom religiöſen Geſichtspunkt aus beurtheilt werden; namentlich bei den Griechen habe der Dichter das Recht gehabt, die Götter lediglich als Mittel zu poetiſchen Zwecken zu gebrauchen, und beſonders den Athenern ſei das Göttliche weit mehr ein Gegenſtand künſtleriſcher Behandlung und äſthetiſchen Genuſſes, als frommer Verehrung geweſen; die griechiſche Komödie habe ſogar mit den Göttern geſpielt, ſie lächerlich und verächtlich gemacht. Gegen dieſe Anſicht hat Schömann richtig bemerkt, daß von der griechiſchen Komödie auf die griechiſche Tragödie nicht zu ſchließen ſei, daß der letzteren vielmehr eine vom religiöſen Glauben völlig abweichende Behandlung göttlicher Dinge nicht frei geſtanden habe, weil eine ſolche Behandlung dem eigentlichen Weſen und dem urſprünglichen, keineswegs bloß künſtleriſchen, ſondern zugleich religiöſen Zweck der griechiſchen Tragödie widerſprochen haben würde, ſo daß dem Dichter eben ſo wenig erlaubt geweſen ſei, dem Zeus den Charakter eines [illegible] Tyrannen anzudichten, wie dem Bildhauer erlaubt geweſen, der im Tempel aufgeſtellten Bildſäule des Zeus eine Satyrgeſtalt zu geben. Wir fügen hinzu, daß auch Ariſtoteles dem Dichter — und er hat dabei beſonders dem tragiſchen Dichter der Alten — ganz entſchieden das Recht abſpricht, die auf die Götter und die Heroen ſich beziehenden, durch religiöſe Ueberlieferung fortgepflanzten Mythen aufzulöſen, d. h. ihren weſentlichen Sinn zu verändern, den Götter-Heroen weſentlich andre Charaktere zu geben, als ſie in jenen Mythen haben. Zugleich müſſen wir für durchaus grundlos die Meinung erklären, der Gegenſtand und Inhalt der Poeſie, das Schöne, ſei etwas von dem Gegenſtand und Inhalt der Religion, dem Wahren, durchaus Verſchiedenes; wie irreligiös daher auch die Darſtellung des Zeus als eines ungerechten Tyrannen und des Prometheus als eines ſchuldlos Leidenden ſein möge, ſo könne dieſelbe doch nichts deſto weniger, oder vielleicht gerade wegen ihrer Irreligiöſität, nur um ſo mehr ächt poetiſch ſein. Die Kunſt fordert vielmehr, daß die in der Tragödie mit einander kämpfenden Mächte beide einen ſittlichen Mangel haben, beide gegen das abſolute Recht verſtoßen, beide mehr oder weniger ſchwer und mehr oder weniger unmittelbar leiden, und doch auch nicht unberechtigt ſein, wegen ihres Thuns oder Leidens nicht bloßen Abſcheu oder bloßes Mitleid erregen. Dieſe Forderung wird von der Kunſt um deßwillen gemacht, weil durch die Tragödie der Proceß verſinnlicht werden ſoll, vermittelſt deſſen der Eine abſolute Geiſt ſich aus der Zerriſſenheit in ſeine einander entgegengeſetzten Momente zur Einheit mit ſich wiederherſtellt.

Aus dieſer Beſtimmung des Begriffs der Tragödie ergibt ſich aber ferner, daß auch Diejenigen ſämmtlich irren, welche meinen: der Dichter des gefeſſelten Prometheus habe in dieſem Drama, wenn auch keine religiöſe, ſo doch eine ſittliche Tendenz in dem Sinne verfolgt, daß er darauf ausgegangen ſei, ein Bild höchſter männlicher Standhaftigkeit im Erdulden eines unverſchuldeten, von tyranniſcher Willkühr auferlegten Leidens zur Erweckung ähnlicher Geſinnung in den Gemüthern der Zuſchauer hinzuſtellen; — oder er habe lehren wollen, daß, mögen immerhin die Beſchützer des Guten oft der Gewalt des Böſen unterliegen, dennoch der Kampf für Jenes nicht aufgegeben werden müſſe; — oder er habe, wie A. W. v. Schlegel behauptet, den Kampf menſchlicher Freiheit mit den unerbittlichen Naturmächten dargeſtellt, welche, wenn ſie auch äußerlich ſiegen, doch die innere ſittliche Kraft zu brechen nicht vermöchten; — oder endlich er habe, wie Schütz in ſeinem Commentar zum Aeſchylus ſagt, hauptſächlich die politiſche Abſicht gehabt, den Athenern einen gewaltigen Haß gegen die Tyrannei und die größte Liebe zur Freiheit durch ſeine Schilderung des Zeus und des Prometheus einzuflößen. — Wahrlich ein ganzer Haufen von Irrthum und kein Fünkchen Wahrheit. Alle dieſe falſchen Auffaſſungen beſeitigt Schömann durch die mehr vom religiöſen Standpunct als vom philoſophiſchen hergenommene Bemerkung, daß es doch jedenfalls ein ſeltſames Beginnen des Dichters geweſen wäre, ſeine Moral auf Koſten der Religion zu predigen und den höchſten Gott zum Träger menſchlicher Schlechtigkeit zu machen, — oder den, den der Glaube vorzugsweiſe als lebendigen, perſönlichen, nach Motiven der Intelliganz und der Sittlichkeit waltenden Gott faßte, zum Repräſentanten der blinden Naturgewalt zu erniedrigen.

Ebenſo iſt es aber auch ein Irrthum, wenn man die vermeintliche Irreligioſität unſerer Tragödie durch die Behauptung wegzubringen glaubt, die beſtrafte That des Prometheus ſei nach der Darſtellung des Aeſchylus nur dem tyranniſchen Zeus, und nicht zugleich dem Willen der über dieſem ſtehenden weltbeherrſchenden Macht der Mören und der Erinyen zuwider geweſen, dieſe Macht habe vielmehr, wie aus der endlichen Befreiung des Prometheus hervorgehe, ſeinen Zweck, die Veredlung des Menſchengeſchlechtes, gewollt und ſeine im Intereſſe dieſes Zwecks unternommene That gebilligt. Denn, da wir nach griechiſcher Vorſtellung die Geſchicke des Prometheus überhaupt als urſprünglich und ſchließlich durch die Mören und durch die Erinyen beſtimmt anſehen müſſen; ſo iſt umgekehrt aus dem Leiden des Prometheus zu ſchließen, daß dieſe höchſte göttliche Macht ſeine Handlungen auch ſtrafbar gefunden hat, — ſonſt würde ſie jenes Leiden nicht zugelaſſen haben; — ſie würde aber jene Handlungen nicht ſtrafbar gefunden haben, wenn dieſelben nur etwa mit dem Willen des Zeus und nicht zugleich mit ihrem eigenen Willen in Widerſpruch geweſen wären. Allerdings tritt Prometheus durch ſeine That zunächſt dem Zeus entgegen, wird von Dieſem beſtraft und wüthet nur gegen Zeus und gegen die dem Letzteren untergeordneten Götter, nicht aber gegen die Mören und die Erinyen. Indem er jedoch bei ſeiner That ſchon vorausgewußt hat, daß er fehlt und daß er dafür wird büßen müſſen; ſo hat er nothwendig, wenn nicht das klare Bewußtſein, ſo doch das dunkle Gefühl gehabt, daß, da aller Menſchen Schickſal durch die Mören und die Erinyen in letzter Inſtanz entſchieden wird, ſein Leiden auch von ihnen wird gewollt werden und daß daher auch ſie ſeine That mißbilligen. — Erheben wir uns aber aus der Sphäre der religiöſen Vorſtellung in die Sphäre des philoſophiſchen Gedankens, ſo müſſen wir ſagen, daß das von Prometheus vertretene Princip des endlichen Verſtandes zwar zunächſt gegen die noch beſchränkte Geſtalt, welche die unendliche Vernunft in Zeus und überhaupt in den neuen griechiſchen Göttern findet, mittelbar aber auch gegen das abſtract Unendliche gerichtet iſt, das nach der griechiſchen Mythologie noch außerhalb jener Götter zurückbleibt und das auch ſogar bei Philoſophen der neuern Zeit als ein unüberwindliches Reſiduum, als ein niemals von irgend einer Geſtalt der ſich entwickelnden Vernunft völlig erſchöpftes Etwas erſcheint.

Um zu zeigen, wie nothwendig die philoſophiſche Einſicht in das Weſen der griechiſchen Religion und zugleich in die Bedeutung unſerer Tragödie iſt und wie man ohne dieſe Einſicht auf die wunderlichſten Einfälle kommen kann, erlauben wir uns hier noch anzuführen, daß Welcker behauptet hat: Aeſchylus habe, in Oppoſition gegen die unwürdigen, namentlich bei Heſiod in der Prometheusfabel vorkommenden Vorſtellungen von Zeus, dieſe Unwürdigkeit recht grell hervorheben wollen, um ſich eben dadurch recht nachdrücklich gegen dergleichen Vorſtellungen zu erklären und durch

Fortbildung der in der alten Dichtung enthaltenen Züge darzuthun, daß die in ihr erzählte Göttergeſchichte nur als Erdichtung zu nehmen und von dem wirklichen Göttlichen ſcharf zu ſondern ſei. — Noch weiter als Welcker geht auf dieſem Wege Friedrich v. Schlegel, indem er behauptet: Aeſchylus habe nicht bloß gegen ein einzelnes Gedicht, gegen die Heſiodeiſche Theogonie, ſondern gegen die Religion ſeines Volkes überhaupt Oppoſition machen, die neuen Götter als den alten Göttern nur an Schlauheit überlegen, in Bezug auf Erhabenheit des Charakters aber ihnen nachſtehend ſchildern wollen. Jeder einigermaßen tiefe Kenner des Charakters der Griechen wird einſehen, daß Aeſchylus ſo Etwas, wie das, was F. v. Schlegel annimmt, nicht ungeſtraft zu thun hoffen durfte. Auch konnte, wie Schömann bemerkt, Aeſchylus nicht ſo thöricht ſein zu meinen, daß er auf ſolche Weiſe im Stande ſein werde, das griechiſche Volk vom Glauben an die zu freier, ſelbſtbewußter Perſönlichkeit gelangten neuen Götter zum Glauben an die in den alten Göttern dargeſtellten abſtracten Perſonificationen von Naturmächten zurückzuführen. Ueberdies mußte er wiſſen, daß das Heiligthum eines der neuen Götter nicht der rechte Ort, das hier gefeierte Feſt nicht die ſchickliche Gelegenheit, und eine zur Verherrlichung des Feſtes von Staatswegen ausgeſtattete Tragödie nicht das angemeſſene Mittel ſei, um ſein der Staatsreligion feindliches Bekenntniß vorzutragen.

In der That ſtand aber Aeſchylus gar nicht in feindſeligem Verhältniß zur Volksreligion. Seine Werke beweiſen das Gegentheil. Namentlich vom Zeus ſpricht er in mehreren ſeiner Tragödien am geeigneten Ort mit höchſter Ehrfurcht, indem er von Jenem unter Anderem ſagt:

„Ihm vergleichen kann ich Nichts, wenn ich Alles auch erwäg'
Außer ihm ſelbſt.
Wer ehedem gewaltig war im Gefühle ſtolzer Kraft,
Was er war, es ward zu Nichts;
Und wer nach ihm kam, dem Allſieger unterlag auch Der.
Zeus den Obſieger zu preiſen mit freudigem Herzen
Iſt der Weisheit höchſtes Ziel,
Ihn, der zur Beſonnenheit lenkt die Menſchen und aus Leid
Lehre für ſie werden läßt.“

Mit Stellen wie dieſe, namentlich mit den unterſtrichenen obigen zwei Verſen ſtünde die dem Aeſchylus zugeſchriebene Oppoſition gegen die neuen Götter und vorzüglich gegen Zeus in unauflösbarem Widerſpruche. Die dem Prometheus von Aeſchylus in den Mund gelegten gottesläſterlichen Aeußerungen können daher nicht für den Ausdruck der eignen Ueberzeugung des Dichters gelten. Wie hoch auch Prometheus den Werth ſeiner That anſchlagen und wie ſehr er auch über Ungerechtigkeit des Zeus klagen mag, und obgleich Jo in dieſe Klagen einſtimmt: ſo ſind wir doch nicht im Mindeſten gezwungen zu glauben, daß der Dichter die Geſinnung dieſer beiden Leidenden gegen Zeus theile. Die übrigen Perſonen unſerer Tragödie ſtehen theils auf der Seite des Zeus, wie Kratos, Bia und Hermes, theils in der

Mitte zwiſchen beiden Gegnern, wie Hephäſtos, die Okeaniden und Okeanos, voll Mitleid gegen Prometheus, voll Ehrfurcht gegen Zeus. Wie ſchon erwähnt, bezeichnet Kratos gleich in der erſten Scene die Nichtachtung der Herrſchaft des Zeus und die übertriebene Menſchenliebe als die Schuld des Prometheus. Der Ausſpruch des Kratos könnte jedoch parteiiſch ſcheinen. Wie wir gleichfalls ſchon geſehen haben, beſchuldigt aber auch der dem Prometheus befreundete Hephäſtos dieſen Titanenſohn, „den Menſchen mehr Ehre erwieſen zu haben, als recht ſey;“ und erklären ſogar die mitleidsvollen Okeaniden dem Gefeſſelten: „er habe über das Maaß den Menſchen gedient, in ſeinem Eigenſinn allzuſehr die Menſchen geliebt.“ Was aber Zeus betrifft, ſo ſingen zwar die Okeaniden: „Neue Machthaber regieren im Olympos und es waltet da nach neuer Sazung Zeus geſezlos (ἀθέτως): die früher Gewaltigen erniedrigt er nun, ungebeugten Sinnes verfolgt er die Kinder des Uranos und wird nicht raſten, bis ſein Herz ſich erſättigt, oder mit Liſt ihm die ſchwer zu beſiegende Macht geraubt wird.“ Durch dieſe Worte, namentlich durch das Wort „geſezlos“ iſt aber doch das Verfahren des Zeus nicht als ein geradezu ungerechtes bezeichnet; es ſoll nur geſagt werden, daß Zeus nicht nach den alten Geſezen, ſondern nach neuen, von ihm ſelbſt gegebenen regiere, (ἰδίοις νόμοις, wie es V. 402 heißt, und νεοχμοῖς νόμοις, wie unmittelbar vor ἀθέτως V. 150 ſteht). Ohnehin nehmen, wie Schömann bemerkt, die Okeaniden als ſehr untergeordnete Gottheiten keineswegs einen ſie zu einem ganz richtigen Urtheil über Zeus ſonderlich befähigenden Standpunkt ein; weßhalb ihre Aeußerungen über den höchſten Gott faſt Nichts ſind, als Beweiſe der weichen Empfindſamkeit eines zarten, mitleidsvollen Gemüths, das ſich ſogar zu dem Gedanken an die Möglichkeit einer Entthronung des Zeus verſteigt, im Verlauf der Handlung aber dem Schrecken über die von ihnen gemißbilligten Läſterungen des Prometheus Raum gibt und endlich zu der Ueberzeugung von der Undenkbarkeit jener Entthronung gelangt. — Noch weniger aber, als in den Aeußerungen der Okeaniden iſt in Dem, was Okeanos über die Strenge des Zeus ſagt, irgend Etwas enthalten, was darauf hindeutete, Zeus ſei gegen Prometheus ungerecht geweſen. Wie ſchon erwähnt, hat Okeanos, nachdem er früher gemeinſchaftlich mit Prometheus für die Menſchen gewirkt hatte, ſpäter ſeinen Troz gegen den höchſten Gott aufgegeben, der überlegenen Macht und Weisheit des höchſten Gottes ſich unterworfen, durch dieſes ſein ſchlaues Benehmen alſo das fortdauernde widerſpenſtige Verhalten des Prometheus thatſächlich für das unrechte erklärt. Zugleich hegt er zur Gerechtigkeit des Zeus das Vertrauen, daß derſelbe aufhören werde, dem Prometheus zu zürnen, wenn dieſer ſich dem neuen Herrſcher gleichfalls unterwerfe. — Was wir demnach von dieſen in der Mitte zwiſchen Prometheus und Zeus ſtehenden Perſonen über den Lezteren vernehmen, ſtellt dieſen zwar als den, ſeine Gegner mit unerbittlicher Strenge beſtrafenden Herrſcher, aber nicht als ungerecht und ſeine beiden Gegner, Prometheus und Jo, nicht als im Rechte befindlich dar. Somit ſehen wir immer mehr einen

Grund zu der Behauptung ſchwinden, der in „der Intention des Aeſchylus liegende unmittelbare Eindruck, welchen unſre Tragödie auf den unbefangenen Leſer mache, ſei der, daß dem ſchuldloſen Prometheus vom tyranniſchen Zeus das allerſchreiendſte Unrecht widerfahre.“ Wenn ſelbſt ſo viele Kritiker dieſen Eindruck erhalten haben; ſo iſt dies nur ein Beweis entweder ihrer unüberwindlichen Befangenheit, oder wenigſtens eines Mangels an Schnelligkeit im Auffinden der, bei raſcherem und tieferem Nachdenken unmittelbar ſich offenbarenden wahren Bedeutung unſrer Tragödie.

Was aber endlich Prometheus ſelber anbelangt, ſo iſt dieſer, wie ſchon angedeutet, von Aeſchylus keineswegs ſo gezeichnet, daß wir gezwungen würden, ihm gegen Zeus unbedingt Recht zu geben. Denn erſtlich geſteht er, wie wir hier wiederholen müſſen, ganz offen ein, daß er wiſſentlich gefehlt hat. Zweitens aber iſt ſeinen Worten, wenn er über die Ungerechtigkeit des Zeus ſich beklagt, nicht blindlings zu glauben, weil wir, bei aller unſrer Bewunderung ſeines aufopfernden Wohlwollens für die Menſchheit, und bei aller unſrer Achtung vor ſeiner unerſchütterlichen Standhaftigkeit im Ertragen der ärgſten Leiden, doch ſehr bald bemerken, daß er ſich ebenſo ſehr über den Werth ſeiner beſtraften That, wie über die Kraft ſeiner Sehergabe in nicht geringer Täuſchung befindet. Er hat überhaupt ein naives Bewußtſein. Trotz ſeiner Vorausſicht der Zukunft, weiß er eine Zeit lang nicht einmal von etwas ihm ſehr nahe Liegendem, ganz Gegenwärtigem, nämlich von eben dieſer Vorausſicht. Indem er unwillkührlich ausruft: „Wann wird je mir das Ende der Qualen erſcheinen?“ erinnert er ſich erſt plötzlich, daß er die Gabe des Vorauswiſſens der Zukunft beſitzt: daher fällt er ſich ſelber in die Rede mit den Worten: „Doch, was ſag' ich? Weiß ich nicht, was kommen wird, ſchon klar voraus. Nimmer wird ſich mir ein Leid unerwartet nahen.“ (V. 101—103). Leider aber muß er ſehr bald darauf (V. 268—269) bekennen, dennoch nicht vorausgeſehen zu haben, daß er auf dieſer ſteilen, einſamen Felſenhöhe angeſchmiedet werde hinſchmachten ſollen. Ebenſo unklar und voll von Widerſprüchen iſt ſeine Vorherverkündigung ſeines ferneren Schickſals. Das eine Mal hofft er durch Zeus für einen demſelben noch zu leiſtenden rettenden Dienſt erlöſt zu werden, und das andere Mal erwartet er im Gegentheil, daß dieſe Befreiung durch den Beſieger des nach ſeiner Meinung rettungslos verlornen Zeus erfolgen wird. Ueberdies wiſſen wir, was ſchon der griechiſche Zuſchauer ſich ſagen mußte, daß die Prophezeiung des Prometheus: Zeus werde durch einen Nachkommen der Io, durch den Herakles geſtürzt werden, nicht in Erfüllung gegangen iſt, daß Herakles gar nicht als ein Widerſacher des Zeus, wozu Prometheus ihn machen will, betrachtet werden kann, und daß jener Heros keineswegs, wie Prometheus verkündet, „ein den Blitz an Zerſtörungskraft übertreffendes Feuer und ein den Donner der Wolken weit überhallendes Krachen erfunden hat.“ Die Sehergabe des Prometheus darf uns folglich nicht allzuſehr imponiren. Ebenſo wenig aber, wie ſeinen Vorherſagungen, können wir ſeinen Verſicherungen über den Umfang und die Bedeutung ſeiner früheren Wirkſamkeit unbedingten Glauben ſchenken. Sowie er von ſich rühmt, nicht nur, daß „mit ſeiner Hülfe Kronos und die Titanen beſiegt und auf ſeinen Rath in den Tartarus hinabgeſtürzt worden ſeien (V. 220), ſondern daß er die Herrſchaft des Zeus mitgegründet (V. 306), daß er ſogar ganz allein den neuen Göttern alle ihre Macht und Ehren zugetheilt habe (V. 431—432); ſo werden wir durch dieſe, beinahe an Falſtaff erinnernde Steigerung des Selbſtlobs auf der Stelle zu der Ueberzeugung hingedrängt, daß Prometheus ſich weit überſchätzt, weil wir, wenn er ſich nicht überſchätzte, außer Stande ſein würden zu begreifen, warum ein ſo vernünftiges Volk, wie die Griechen, ihm nicht größere Verehrung erwieſen hat, als dem Zeus. Und wenn Prometheus ſpäterhin (V. 918) ſo weit geht zu erklären: „ihm ſei Zeus noch weniger als Nichts;“ ſo ſpringt dem unbefangenen Leſer die Nichtigkeit dieſes Urtheils unmittelbar in die Augen, weil der Alles vorausgewußt-haben-wollende Prometheus in der That ſelber „weniger als Nichts“ wäre, wenn er die das Nichts überſteigende Nichtigkeit des Zeus vorauserkannt und dennoch ſich mit ihr zu verbinden für höchſt weiſe gehalten, dennoch ſie zur Herrſchaft über die Erde zu bringen ſich abgemüht hätte; während umgekehrt, wenn Prometheus mit Recht anfangs den Zeus der Weltherrſchaft würdig gehalten hat und in dieſer ſeiner guten Meinung von Jenem durch ſeine ſelbſtgerühmte Vorausſicht alles Zukünftigen, alſo auch ſeiner jetzigen, von Zeus ihm auferlegten Strafe, nicht geſtört worden iſt, angenommen werden muß, daß er einſt zu ſeiner urſprünglichen Meinung über den höchſten Gott zurückkehren und die auch gegen ihn in ſeiner Beſtrafung von Jenem bewieſene Gerechtigkeit erkennen wird; wozu um ſo mehr Ausſicht vorhanden iſt, als er die gegen ihn von Zeus geübte Strenge nicht für etwas von den Mören und den Erinnen Gemißbilligtes zu erklären wagt, — im Beginn unſrer Tragödie (V. 258) ſeine Erlöſung für durchaus abhängig vom Belieben des Zeus anſieht, — ſogar noch nach der Mitte des Stücks (V. 752) zum Beiſtande des Zeus ſich nicht abgeneigt bezeigt, — und noch ſpäter (V. 831) die einzige Bethätigung eines wohlwollenden Sinnes von Seiten des Zeus wenigſtens in Bezug auf die Jo verkündet. Da aber Prometheus in ſeinen Weiſſagungen und in den Aeußerungen ſeiner Geſinnung gegen Zeus ſich ſo vielfach widerſpricht; ſo hat er durchaus Nichts, was unwiderſtehlich uns mit ſich fortriſſe und uns zur unbedingten Parteinahme für ihn zwänge. Wir bedürfen daher nur einer mäßigen Einſicht in die Entwickelung der griechiſchen Mythologie, um zu erkennen, daß Zeus und alle die übrigen neuen olympiſchen Götter an Weisheit und Tugend unmöglich unter einem Titanen ſtehen können, den wir in unſrer Tragödie durch Zeus zu höchſter Ohnmacht herabgebracht ſehen und in welchem wir eine ſolche Unklarheit des Bewußtſeins und einen ſolchen Mangel an Einheit des Willens entdecken. Prometheus überſchätzt ſich, weil er der Repräſentant des endlichen Verſtandes iſt, der ſeine Schranke zu erkennen und die über ihm ſtehende Vernunft zu begreifen nicht vermag, wenn dieſe ihm nicht zu Hülfe kommt.

Um nun aber das den griechiſchen Zuſchauern ohne Weiteres völlig klar geweſene Verhältniß des Prometheus zum Zeus denjenigen heutigen Leſern, die über dies Verhältniß nur eine unbeſtimmte Vorſtellung haben, ganz verſtändlich zu machen und um zugleich unſere philoſophiſche Beſtimmung des von Prometheus vertretenen Princips empiriſch zu rechtfertigen, müſſen wir den von Aeſchylus im gefeſſelten Prometheus verarbeiteten Mythus ſeinem ganzen Umfange nach kurz betrachten und deſſen Bedeutung feſtzuſtellen ſuchen.

Nach der griechiſchen Mythologie hat, wie auch Schömann bemerkt, eine ſtufenweiſe Entwicklung der Welt aus einem Urgrunde ſtattgefunden, der zwar den Keim zu allem folgenden, ſowohl geiſtigen wie materiellen Daſein enthielt, ſelbſt aber noch etwas in ſich Ununterſchiedenes war. Dies iſt das Chaos. Aus dieſem ſind zunächſt, Gäa und Eros, die Materie und der bildende Trieb, hervorgegangen. Indem der Trieb die Materie in Thätigkeit ſetzt, entwickelt ſich eine Reihe von Schöpfungen in mehren auf einander folgenden Perioden. Gäa läßt den Himmel, das Meer und die Berge aus ſich hervorgehen. Außer dieſen entſtehen Finſterniß und Helle, Nacht und Tag, und zwar wegen ihrer immateriellen Natur, nicht aus der Gäa, ſondern aus dem noch nicht zur Materie entwickelten Reſt des Chaos. Hierauf beginnen die Erzeugungen der vom Himmel (Uranos) umfangenen Erde, — die erſten Beſonderungen der in Beiden eingeſchloſſenen Natur, in denen die Grundkräfte und Grundgeſetze aller künftigen Bildungen verkörpert und perſonificirt ſind. Dies ſind die Titanen. Weil dieſe die Bedingungen der ferneren Weltgeſtaltung vollſtändig enthalten, ſo darf Uranos nicht mehr zeugen. Er wird daher von ſeinen eignen Kindern entmannt, und es beginnt eine neue Weltordnung, die Herrſchaft der Titanen unter dem Kronos. In den Titanen waltet das Allgemeine, das Geſetz nur erſt als blinder Naturtrieb; ſie ſind noch nicht wahrhaft freie, zu klarem Selbſtbewußtſein und wirklich ſittlichem Willen gediehene Perſönlichkeiten; und Kronos, die Zeit, iſt nur die negative Weiſe, wie ſich die allgemeine Natur der Dinge gegen ihre Einzelnheit geltend macht. Erſt in Zeus und ſeinen Geſchwiſtern tritt die ſelbſtbewußte ſittliche Perſönlichkeit hervor und kommt die innere Allgemeinheit des einzelnen Daſeins zu poſitiver Erſcheinung. Nun wird das Reich jener inſtinktartig wirkenden Naturweſen der weiſen Leitung des olympiſchen Götterraths unterworfen, die Titanen werden in den Tartarus verbannt und Zeus führt, da er unter den neuen Göttern die höchſte Intelligenz und Sittlichkeit beſitzt, die Herrſchaft der Welt mit königlicher Macht. Mit der Titanin Themis, dem allgemeinen Naturgeſetz, erzeugt er die höheren ſittlichen Geſetze, Dike, Eunomia und Irene (Gerechtigkeit, geſetzliche Ordnung und Frieden). In ihm lebt das Bewußtſein des Geſammtzwecks der Weltherrſchaft, und er beſtimmt jeder untergeordneten Gottheit das begrenzte Gebiet ihrer Wirkſamkeit. Aber auch Er iſt, als ein gewordener, nicht von Anfang der Welt an exiſtirendes Weſen von einem außer ihm ſeienden Erſten, von der abſoluten Nothwendigkeit abhängig, die ihn und alles Andre hat entſtehen laſſen. Er ſtellt daher die höchſte Form des Göttlichen nur inſofern dar, als ſeine Intelligenz und Sittlichkeit für die Griechen das vollkommene Ideal göttlicher Intelligenz und Sittlichkeit iſt. Abſolut iſt er aber nicht das Höchſte, weil die Unendlichkeit des der Weltſchöpfung zu Grunde liegenden Princips in ihn, den gewordenen Gott, nicht völlig übergegangen iſt. Er hat vielmehr an dieſem Jenſeit ſeine nothwendige, ihm unüberwindliche Schranke. Dieſe Beſchränkung iſt ſeine Möra. Was außerhalb des ihm zugefallenen Gebiets liegt, iſt ihm dunkel, und ſelbſt wie weit die Grenzen ſeines Gebiets ſich erſtrecken, kann er erſt lernen müſſen; wie er denn in unſerer Tragödie als ungewiß über die ihm aus einer Vermählung bedingterweiſe drohende Gefahr dargeſtellt wird. Nur die Mören alles ſeiner Herrſchaft Unterworfenen ſind ihm klar, und ſein freier, ſelbſtbewußter Wille iſt ihr Wille, ſowie ihr Wille ſein Wille iſt; ſo daß, — was wir gleich an dieſer Stelle mit beſondrem Nachdruck bemerklich machen müſſen und was wir von keinem Kritiker bisher beachtet finden, — Prometheus, indem er dem Willen des Zeus Trotz bietet, nicht einem ihm durchaus fremden Willen, ſondern ſeiner eigenen Möra, ſeiner eigenen innerſten Natur, ſeinem eigenen wahrhaften Willen zuwider handelt und eben deßhalb ſeine Beſtrafung nicht von einem ihm ganz fremden Willen, ſondern vielmehr mit Zuſtimmung ſeines, von ihm ſelbſt noch verkannten, erſt ſpäter ihm offenbar werdenden eigenen wahrhaften Willens erfährt, alſo über die Ungerechtigkeit ſeiner Strafe mit Unrecht klagt.

Nach dieſer Betrachtung des Verhältniſſes der neuen Götter zur Welt überhaupt haben wir jetzt zuvörderſt noch das Verhältniß dieſer Götter zum Menſchengeſchlecht kurz zu betrachten. Dem Aeſchylus gelten die Menſchen als weder von den Göttern, noch etwa von Prometheus erſchaffen. Wie ſie entſtanden ſeien, darüber ſagt er nichts. Nur ſoviel iſt dabei gewiß, daß Zeus die Menſchen ſchon vorfindet. Aeſchylus läßt ſie früher ein faſt thieriſches Leben geführt haben, ſo daß nur die Möglichkeit der Entfaltung aller ihrer Geiſteskräfte in ihnen vorhanden geweſen ſei. Schömann äußert nun die ſehr annehmliche Meinung: die erſte Entfaltung des noch nicht wahrhaft ſittlichen menſchlichen Geiſtes wolle die Theogonie in den vier Söhnen des Titanen Japetos perſonificiren. Atlas ſolle die durch Gefahren und Mühſal ihr Ziel beharrlich verfolgende Kraft, — Menötios den ſelbſt die Götter und den Tod nicht ſcheuenden trotzigen Muth der Leidenſchaft, — Prometheus die zweckmäßig handelnde Klugheit, — und Epimetheus die unbedachtſame, zu Leid und Reue führende Thorheit darſtellen. Dieſe ſo in vier Individuen auseinander gelegten Seiten der menſchlichen Natur habe Aeſchylus alle in dem Einen Prometheus zuſammengefaßt, der zugleich der kühne Kämpfer, der leidenſchaftliche Empörer, der kluge und erfinderiſche Denker, aber auch der durch Unbeſonnenheit ſich Leid und Reue Schaffende ſei, — kurz, Prometheus erpräſentire die ſich geiſtig entfaltende, aber noch von den ſittlichen Göttern geſchiedene Menſchheit. — Im Kampf der Götter mit den Titanen tritt, wie ſchon bemerkt, Prometheus auf die Seite der Götter, weil ſein Geiſt ſich über den in den Titanen waltenden blinden Naturtrieb zur Klugheit erhoben hat und den Sieg der neuen Götter vorausſieht, ſein Rath aber bei den Titanen kein Gehör findet. Dabei handelt Prometheus jedoch nur aus Motiven der Klugheit; denn die zur Weltherrſchaft berechtigte höhere intellectuelle und ſittliche Natur des Zeus erkennt er noch nicht: ſein irdiſcher Sinn erblickt in Zeus nur Dasjenige, was er ſelber beſitzt, — die der rohen Naturkraft der Titanen überlegene „Liſt“ (ὡς δόλῳ χρείη κρατεῖν). Darum achtet er ſich dem Zeus gleich. Von dieſem Dünkel ſchreitet er bald zu dem Vorſatz fort, den Rathſchluß jenes höchſten Gottes zu vereiteln, als derſelbe das vorhandene, in faſt thieriſcher Stumpfheit dahinlebende, nicht von ihm erſchaffne Menſchengeſchlecht vertilgen und ein neues ſelber ſchaffen will, von welchem wir annehmen müſſen, daß es ein beſſeres hat ſein ſollen. Der kühne Widerſtand des Prometheus wird ſogar vom Erfolg gekrönt. Nachdem der menſchenfreundliche Titanenſohn das vorhandene Menſchengeſchlecht zu verſtändiger Thätigkeit angeleitet und mit vielfachen Künſten bekannt gemacht hat, verzichtet, der Darſtellung des Aeſchylus zufolge, Zeus auf die von ihm beabſichtigte Vertilgung. Ueber den Grund dieſes Verzichtens ſpricht Schömann nur eine Vermuthung aus, nämlich die, daß Aeſchylus ſich den Zeus als durch eine Schranke ſeiner Macht gebunden vorgeſtellt habe, weil die uranfängliche Nothwendigkeit das Menſchengeſchlecht ſo, wie es iſt, habe werden laſſen, das Beſtehen deſſelben daher ein nothwendiges und berechtigtes ſei: weßhalb Zeus der in dieſer Beziehung ſtattfindenden, einen Augenblick von ihm verkannten Schranke ſchließlich ſich gefügt und das vom Prometheus geltend gemachte Recht des Menſchengeſchlechtes auf Erhaltung anerkannt habe. Nach unſrem Dafürhalten ſind wir jedoch hierbei nicht auf das Feld bloßer Vermuthungen beſchränkt. Vielmehr ſcheint der wahre innerſte Sinn der Aeſchyleiſchen Darſtellung ganz unzweifelhaft zu ſein. Die rohe menſchliche Natur kann nämlich nicht unmittelbar, nicht ohne vorbereitende Bildung, ſogleich zur Höhe des in Zeus perſonificirten ſittlichen und politiſchen Lebens erhoben werden: dieſer Erhebung muß vielmehr die Vertilgung der bloßen Natürlichkeit des Menſchen vorhergehen: gegen dieſe bloße Natürlichkeit hat das Sittliche ein nur negatives Verhältniß. Das zwiſchen dem rohen Naturzuſtande und dem ſittlichen und politiſchen Leben, dem Begriffe nach, in der Mitte Liegende iſt die im Prometheus perſonificirte verſtändige Bearbeitung des Natürlichen, Irdiſchen, Endlichen. Hat die menſchliche Natur dieſe Zwiſchenſtufe erſtiegen, dann ſteht ihr das Sittliche und Politiſche nicht mehr als eine nur negative Macht gegenüber, weil jene Mittelſtufe mit dieſer höheren Stufe der Entwickelung wenigſtens die Form des Denkens gemein hat. Was wir aber hier in philoſophiſcher Weiſe als den nothwendigen Entwicklungsgang des menſchlichen Geiſtes bezeichnet haben, Das erhält in der anthropomorphyſiſchen Auffaſſung der griechiſchen Mythologie den Schein der zwiefachen Zufälligkeit göttlichen Beliebens und menſchlichen Widerſtandes gegen daſſelbe. Es geht dem Zeus, wie dem Jehovah. Gleichwie Dieſer anfangs den Menſchen vom Baume der Erkenntniß Früchte zu eſſen verbietet und nachher, als die Menſchen ſich an dies Verbot nicht gekehrt haben, dennoch doch erfreut ausruft: Adam iſt nun geworden, wie unſer Einer: ſo läßt ſich Zeus, der früher die vorhandenen Menſchen revolutionärerweiſe vertilgen wollte, nach dem vom conſervativen Prometheus bewirkten Fortſchritt der Menſchheit ſehr gern dazu herab, bei ihrer Fortpflanzung in eigener Perſon mitzuwirken.

Aus dem, was wir ſo eben über die innere Nothwendigkeit der von Prometheus hervorgebrachten Erhebung des Menſchengeſchlechts zunächſt zu der erwähnten Zwiſchenſtufe zwiſchen dem rohen Naturzuſtande der Menſchen und dem ſittlichen Leben geſagt haben, ergiebt ſich, daß das Thun jenes Titanenſohnes ein berechtigtes geweſen iſt, weshalb Zeus gegen daſſelbe hemmend einzuſchreiten lange unterlaſſen hat. Das Recht des Prometheus hat ſich aber in Unrecht verwandelt, weil er auf jener Zwiſchenſtufe ſtehen geblieben iſt und das Fortſchreiten der Menſchen zum letzten Ziele ihrer Entwickelung gehemmt hat. Dies hat er gethan, inſofern durch ihn die irdiſche Seite des Geiſtes der Menſchen, auf Koſten des Unendlichen, Ewigen in ihnen, entwickelt worden iſt. Denn, wie er ſelber ſagt, hat er die Menſchen gehindert ihr Schickſal, namentlich ihren Tod vorherzuſehen, und ihnen dafür blinde Hoffnungen eingepflanzt (V. 248 u. 250): er hat alſo den Menſchen geſtattet und ſie verleitet, leichtſinnig in den Tag hineinzuleben, leeren Träumen von Glück ſich hinzugeben, im Genuß des Augenblicks die möglichen und die nothwendigen Folgen ihres Thuns nicht zu beachten und den Gedanken an den, die Nichtigkeit dieſes bloß irdiſchen Treibens brutal aufdeckenden Tod bei ſich nicht aufkommen zu laſſen. Dem Prometheus fehlt noch die Erkenntniß, daß die Beherzigung des Gebots: Bei Allem, was du thuſt, bedenke das Ende, die erſte Bedingung vernünftigen und ſittlichen Lebens iſt. Er kennt nur das memento vivere, nicht das heilſamere memento mori. Daß leben, geſtorben ſein, heißt, und geſtorben ſein, leben, iſt eine für gediegene Sittlichkeit nothwendige Einſicht, von welcher Prometheus noch keine Ahnung hat und zu welcher die Griechen erſt ſpät gelangt ſind. — Außer jenen eben beſprochenen geiſtigen Einwirkungen, hat Prometheus, indem er den Menſchen das materielle Feuer brachte, ſie zugleich in vielen Künſten unterwieſen, welche dem materiellen Leben der Menſchen dienen und bei welchen das Feuer nicht entbehrt werden kann. Ferner hat er die Menſchen über den Lauf der Geſtirne und den Wechſel der Jahreszeiten belehrt, damit ſie danach ihr Thun einrichten können; er hat ihnen Zahl und Schrift gelehrt; hat ihnen die Kraft der Thiere dienſtbar und die Wogen des Meeres ſchiffbar gemacht, hat ihnen Heilmittel verſchafft, die Metalle aus dem Schooß der Erde zu holen gelehrt und die Menſchen in allen möglichen Arten der

Wahrſagerei unterrichtet; ſo daß er mit Einem Wort ſagen zu können glaubt: Er allein habe die Menſchen in allen Künſten unterwieſen (V. 498). Daß aber unter dieſen, von Ihm allein gelehrten „allen“ Künſten, mit einziger Ausnahme etwa höchſtens eines rohen Anfangs von Baukunſt, die eigentlichen Künſte, diejenigen, zu deren Ausübung der bloße Verſtand nicht hinreicht, nämlich die — Bildhauerei, Mahlerei, Tonkunſt und Dichtkunſt, — ſämmlich fehlen, — das iſt ihm in ſeiner Beſchränktheit gänzlich unbekannt. Mit allen ſeinen Wohlthaten hat er nur für die Befriedigung der irdiſchen Bedürfniſſe der Menſchen geſorgt, ſich nur an das endliche Denken gewandt, nur die gewerbliche Thätigkeit, die ἔντεχνος σοφία, wie Plato den Protagoras ſagen läßt, unter den Menſchen verbreitet. Das Sittliche dagegen, oder wie es Plato nennt, — „die politiſche Weisheit“, dieſe höchſte und entwickeltſte Geſtalt des Sittlichen, — die hat Prometheus den Menſchen nicht gegeben und nicht geben können, weil dieſe, wie es im Portageras des Plato weiter heißt, „beim Zeus war und Prometheus in die Burg des Zeus hineinzukommen nicht vermochte“ (Plat. Protag. §. 322.). Nach der alten, zur Zeit des Aeſchylus noch unerſchütterten Vorſtellung der Griechen war nämlich das Sittliche und Politiſche nicht etwas bloß vom endlichen menſchlichen Verſtande Erſonnenes, ſondern etwas von göttlicher Macht Hervorgebrachtes, über die Zufälligkeit der Einſicht und des Beliebens der Einzelnen Erhabenes, — eine Welt, in welcher die innerſte Natur des menſchlichen Geiſtes, ſein unendliches Weſen zur Verwirklichung kommt, und die eben deshalb eine höhere Bedeutung und ein höheres Recht hat, als der Kreis der endlichen Intereſſen, auf welchen die nutzenbringende Verſtandesthätigkeit des Prometheus beſchränkt iſt. Ueber das Endliche erhebt ſich Prometheus nicht durch die Kraft der denkenden Vernunft, ſondern nur durch ſein Weiſſagungsvermögen, — ein Vermögen, das, nach Plato's richtigem Ausſpruch, bloß dem ſchlechten, dem unvernünftigen Theile unſrer geiſtigen Natur, damit auch dieſer einigermaaßen in den Beſitz der Wahrheit komme, verliehen iſt und das, wie Plato gleichfalls lehrt, ſeinen Sitz in der Leber hat, in demjenigen Organe, von welchem wir ſchon am Schluß unſrer Tragödie hören, daß daſſelbe der beſondere Gegenſtand der Rache des über die gotteslaſterlichen Weiſſagungen des Prometheus noch mehr erzürnten Zeus ſein, daß dieſer ſeinen Adler ſenden wird, welcher die Leber des drohenden Wahrſagers zerfreſſen ſoll. Obgleich übrigens Prometheus in unſrer Tragödie ſich noch unfähig zeigt, ſeine Ergrimmtheit gegen Zeus, gegen das ihm unbegreifliche Sittliche und Politiſche zu überwinden und durch das Begreifen deſſelben ſeine gezwungene Abhängigkeit von Jenem zu einer freien Abhängigkeit umzugeſtalten; ſo nimmt er doch andrerſeits gegen den durch ſeine Weiſſagungen offenbar in Furcht geſetzten Zeus eine ebenſo unabhängige Stellung ein, wie die griechiſchen Wahrſager überhaupt, den griechiſchen Staaten, beſonders den Feldherrn gegenüber, behaupteten.

Durch Prometheus ſind aber die Menſchen nicht nur nicht auf das Sittliche hingewieſen, ſondern in Folge der einſeitigen Entwicklung ihrer geiſtigen Natur an dem uneigennützigen Aufſchwunge zum Ewigen, zum Göttlichen verhindert worden. Denn wiewohl Prometheus ſie im Opfern und im Deuten der vorher unverſtandnen Zeichen der Opferflamme unterwieſen hat: ſo opfern ſie doch nur in eigennütziger Abſicht und beugen ſich nur vor der Uebermacht der Götter, nicht vor der ſittlichen Natur derſelben. Prometheus hat ſie, wie Schömann bemerkt, verführt, in der Befriedigung ihrer niederen Bedürfniſſe den ganzen Zweck ihres Lebens und in den Kräften, die dazu verhelfen, ihre Vollkommenheit zu ſuchen, hat ihre Selbſtſucht und das ſelbſtgefällige Vertrauen auf ihren Verſtand geweckt, die Macht der Götter ihnen nur als eine ſchaden oder nutzen könnende dargeſtellt und ſie auf dieſe Weiſe dahin gebracht, die Götter nur als feindſelige, ſchadenfrohe, auf menſchliche Kraft und auf menſchlichen Wohlſtand neidiſche Weſen ſich vorzuſtellen. Daß Prometheus nur ſo auf die Menſchen gewirkt hat, müſſen wir annehmen, weil er nichts Anderes iſt, als der Repräſentant der menſchlichen Selbſtſucht, — weil er zuerſt nur die Liſt (δόλος) als Gottheit verehrt. Seine Schuld beſteht alſo mit Einem Wort darin, den an ſich freien, unendlichen Geiſt an das Endliche gefeſſelt zu haben. Die Strafe, die ihm dafür gleich im Beginn unſrer Tragödie zu Theil wird, iſt daher nur die äußerliche, ſymboliſche Geſtalt ſeiner Schuld.

Was nun aber die Verſöhnung des Beſtraften mit Zeus betrifft, ſo kommt dieſelbe, wie wir aus der Angabe des Inhalts des gefeſſelten Prometheus erkannt haben, in dieſer Tragödie auf keine Weiſe zu Stande, vielmehr ſteigert ſich darin der Zwieſpalt zwiſchen jenen beiden Gegnern fortwährend. Welche Ausſicht Prometheus dennoch auf endliche Erlöſung hat, das iſt natürlicherweiſe in unſerer Tragödie nicht mit dürren Worten geſagt. Wir haben ſchon erwähnt, daß Prometheus ſelber, trotz aller ſeiner Seherkraft, ſein ferneres Schickſal nicht mit völliger Klarheit vorausſieht. Wenn er zuletzt verkündet, daß Herakles den Zeus vom Throne ſtürzen und daß Er ſelber dadurch ſeine Freiheit wiedererlangen werde; ſo wiſſen wir und wußte der griechiſche Zuſchauer, daß dieſe Prophezeiung ſo, wie ſie da iſt, nicht in Erfüllung gegangen iſt und nicht in Erfüllung gehen konnte. Auch die merkwürdigen, an Chriſtus erinnernden Worte, die Hermes zu Prometheus ſpricht (V. 1006—1009):

Und hoffe nicht, das Ende ſolcher Qual zu ſehn,
Bevor ein Gott, ein Stellvertreter deiner Pein,
Erſcheint, bereit in Hades' dunkles Reich hinab
Zu ſteigen und zum finſtern Schlund des Tartarus,

dieſe Worte geben ebenfalls über das fernere Schickſal des Prometheus keine völlig beſtimmte Auskunft. Gleichwohl können wir der Anſicht Schömanns nicht beitreten, daß der Schluß des gefeſſelten Prometheus unbefriedigend ſei. Denn für's

Erſte verlangen wir in dieſem Drama zunächſt durchaus weiter Nichts, als daß Prometheus die verdiente Strafe erleide. Sodann aber ahnen wir auch ſchon, wie, ohne daß Zeus durch Herakles vom Throne geſtürzt würde, die zuverſichtliche Hoffnung des Prometheus, durch dieſen Halbgott befreit zu werden, in Erfüllung gehen kann oder vielmehr in Erfüllung gehen muß. Daß dieſe Ahnung eine durch den Inhalt unſerer Tragödie begründete iſt, haben wir theils ſchon dargethan, theils werden wir es ſogleich noch mehr darthun. Unſere Tragödie enthält daher, wie Schömann verlangt, Alles, was erforderlich iſt, um unſerem, heller als Prometheus ſehenden Blick die Weiſe der Befreiung des Gefeſſelten anzudeuten, — wir ſagen, anzudeuten; denn mehr, als eine verſtändliche Andeutung, zu verlangen, wäre unſinnig, ebenſo unſinnig, als wenn man den Schluß des Königs Oedipus für unbefriedigend erklärte, weil in dieſem Drama noch nicht mit völligſter Beſtimmtheit geſagt ſei, wie Oedipus zum Ziel ſeines Lebens gelangen werde.

(Schluß folgt.)

Ueber
das hiſtoriſche Drama.

Von

Dr. Melchior Meyr.

In der neueſten Zeit iſt mehrfach die Anſicht ausgeſprochen worden, daß das heutige Drama vornehmlich auf Behandlung hiſtoriſcher Stoffe gewieſen, und eben in dieſer Richtung ein Fortſchritt möglich ſey, der zu neuen und eigenthümlichen Schöpfungen führen müſſe. Namhafte Schriftſteller haben das Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte, die Art, wie die früheren Dramatiker hiſtoriſche Stoffe bearbeiteten, in Erwägung gezogen und über die Aufgaben der heutigen Dichtung vortreffliche Andeutungen gegeben. Bei alledem iſt dieſes Thema noch dankbar genug. Welchen Charakter das erwartete Drama haben und wie es von dem bisherigen ſich unterſcheiden, welche Vorzüge ihm eigen, welches höchſte Ziel ihm geſteckt ſeyn werde — alles dieß iſt noch nicht hinlänglich klar und beſtimmt nachgewieſen und macht daher neue Unterſuchungen nöthig. Wir geben hier eine, in der Hoffnung, durch Beleuchtung der weſentlichſten Punkte zur Erledigung dieſer Frage etwas beitragen und wo möglich den poetiſchen Talenten unſerer Zeit nützlich werden zu können.

Hiſtoriſche Dramen im engern Sinne dieſes Wortes, wo es Dramen bedeutet, deren Gegenſtand nicht aus der mythologiſchen und ſagenhaften, ſondern aus der wirklichen Geſchichte genommen iſt, finden oder fanden ſich in der Literatur aller Völker, die es überhaupt zum Drama gebracht haben. Griechiſche und römiſche, ſpaniſche, engliſche, franzöſiſche, italieniſche und deutſche Dramatiker haben eigentlich geſchichtliche Stoffe behandelt und aus ihnen zum Theil ihre vorzüglichſten Dichtungen geſchaffen. — Es erhebt ſich nun die Frage: Wollen wir auf dem Wege, den die bisherigen Dichter in ihren hiſtoriſchen Dramen eingeſchlagen haben, weiter gehen und nur, im Fall es möglich wäre, ihre Behandlungsweiſe vervollkommnen? Werden uns die größten dieſer Dichter in ihrer Auffaſſung und Verarbeitung geſchichtlicher Thatſachen unmittelbare Vorbilder ſeyn können?

Dieſe Frage müſſen wir verneinen: was wir wollen, iſt etwas Neues, und zwar etwas weſentlich Neues. Nicht ſo freilich, daß wir es nicht in einzelnen

Punkten halten müßten, wie unſere Vorgänger es gehalten haben; daß nicht die Art, wie ſie der Aufgabe ihrer Zeit genügten, immer ein leuchtendes Muſter für uns bliebe! Der Unterſchied wird aber der ſeyn, daß wir die Vergangenheit von einem andern Standpunkt betrachten, den Geiſt und das Leben der Zeiten anders auffaſſen, den Kampf der Gegenſätze und die Entſcheidungen der Geſchichte anders beurtheilen und mit alledem auch andere Dichtungen hervorbringen werden.

Die hiſtoriſchen Dramen der neuern Zeit — und nur mit dieſen haben wir uns hier zu vergleichen! — ſind unter ſich ſehr verſchieden, haben aber doch in ihrem Verhältniß zu dem geſchichtlichen Stoff etwas miteinander gemein. In den einen iſt dieſer Stoff mehr vom nationalen Geſichtspunkt behandelt, in den andern mehr vom Standpunkt einer politiſch-religiöſen Parthei; in den einen gibt der Dichter den Perſonen die Denkweiſe ſeiner Zeit und ſeines Volks, in den andern iſt es vorzugsweiſe er ſelber, den wir in ſeinen Charakteren wiederfinden: alle aber ſtimmen darin überein, daß die Geſchichte in ihnen nicht objectiv getreu aufgefaßt und wiedergegeben, daß ihr, wenn wir es recht ſagen wollen, Gewalt angethan iſt. Es wird uns nicht einfallen, den Poeten dieß zum Vorwurf zu machen. Sie waren für ihre Zwecke vollkommen in ihrem Recht; ſie ſind eben dadurch groß geworden, daß ſie den hiſtoriſchen Gegenſtand anſahen und verarbeiteten, wie es ihnen natürlich war, wie ihre Ueberzeugung, ihre Liebe und Leidenſchaft es verlangte; ſie haben eben dadurch, daß ſie ihre Eigenthümlichkeit ſcharf ausprägten, die allgemeine dramatiſche Literatur mit ewig gültigen Dichtungen bereichert. Wenn wir dieſe Dichtungen aber heutzutage recht genießen wollen, ſo müſſen wir abſtrahiren von unſerer Geſchichtsbetrachtung, wir müſſen die hiſtoriſchen Perſönlichkeiten und Verhältniſſe in ihnen nicht ſehen wollen, wie ſie wirklich waren, ſondern wie ſie in dem Poeten ſich ſpiegelten und ſeiner Zeit, ſeiner Nationalität und Individualität nach ſich ſpiegeln mußten: wir müſſen die Dichtungen ſelbſt als hiſtoriſche Denkmale betrachten. Bei den hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's müſſen wir z. B. im Auge behalten, daß es der Engländer, und zwar der Engländer an der Scheide des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts iſt, der die Geſchichte ſeines Landes dramatiſirt. In den franzöſiſchen Stücken, deren Stoffe aus der römiſchen Geſchichte genommen ſind, müſſen wir nicht Römer ſuchen, ſondern Franzoſen oder franzöſirte Römer; ſpeziell im „Mahomet“ von Voltaire nicht das Bild des hiſtoriſchen Religionsſtifters, ſondern den Träger des religiöſen Fanatismus, welchen der Dichter durch ſein Drama bekämpfen wollte. Bei Leſſing's „Nathan“ haben wir zu berückſichtigen, daß der Poet nicht die Abſicht hatte, die Juden, Chriſten und Muhammedaner des zwölften Jahrhunderts vorzuführen, ſondern daß er ſeiner Intention gemäß Perſonen ſchuf, die nach Denkweiſe und Bildung dem achtzehnten Jahrhundert angehören; bei den Dramen Goethe's und Schillers endlich, daß die Dichter ſich mit ihren Lieblingscharakteren identificiren und auch ſonſt das hiſtoriſche Material nach ihren ſubjectiven Zwecken umformen wollten oder mußten, wenn wie bei ihnen auch ſchon das Beſtreben wahrnehmen können, der Geſchichte gerecht zu werden. — In alle dieſe Dichtungen iſt niedergelegt, was der jedesmalige Zeit- und Volksgeiſt, was der Dichter mit ſeinem Genie, ſeiner Erfahrung, ſeiner geiſtigen Bildung Großes und Edles geben konnte; und wer, der Sinn hat für Mannigfaltigkeit, wird ſie anders haben wollen, als ſie ſind; wer wird ſich nicht freuen an dieſen verſchiedenen Auffaſſungen der Geſchichte, deren jede ihren eignen Reiz und Werth hat und zugleich von der Bildungsſtufe des Dichters und ſeiner Nation die beſtimmteſte Anſchauung gibt? Demohngeachtet müſſen wir erkennen, daß dem menſchlichen Geiſt ein höheres Verhältniß zur Geſchichte geboten, der dramatiſchen Dichtung eine höhere Aufgabe geſtellt iſt — die Aufgabe nämlich: die hiſtoriſchen Thatſachen aufzufaſſen in ihrer vollen Wahrheit und zu beurtheilen vom Standpunkte allgemeiner Gerechtigkeit, die ſo aufgefaßten aber darzuſtellen, daß ihre Bedeutung in der Geſchichte und ihr wahres Verhältniß zum Endzweck aller geſchichtlichen Entwicklung erkannt werde; oder mit andern Worten: die Geſchichte ſelber ſprechen zu laſſen, das Große und Herrliche wieder zu erwecken, wie es einſt auf Erden wirklich war, die ewigen Lehren erkennen zu laſſen, die Gott in den Geſchicken der Menſchheit gibt. Dieß eben iſt die Aufgabe unſerer Zeit, das Ideal des hiſtoriſchen Drama's, wie es uns vor Augen ſchwebt.

Wir müſſen erwarten, daß dieß Alles zu kühn klingen und Manchem überſpannt erſcheinen werde; denn heutzutage kann man die Erfahrung machen, daß auch Solche, die das Wort Fortſchritt unaufhörlich im Munde führen, doch an den wirklichen Fortſchritt des menſchlichen Geiſtes nicht glauben, ſondern nur an irgend welche Veränderungen. Dieſe wollen wir hier an die Thatſache erinnern, daß eine Geſchichtsbetrachtung, wie wir ſie dem Dramatiker zumuthen, nicht etwas Unerhörtes, ſondern diejenige iſt, die wir gegenwärtig überhaupt verlangen und erſtreben. Daß ein Standpunkt, von welchem aus die Geſchichte in ihrem Zuſammenhang überſchaut und die einzelnen Thatſachen in dieſem Zuſammenhang, an ihrem Platz im Ganzen erkannt und nach ihrem Werth für das Ganze beurtheilt werden, das höchſte Ziel des menſchlichen Geiſtes iſt, dieß begreift ſich von ſelbſt und wird von Niemand in Abrede geſtellt werden. Aber dieſes Ziel hat die gegenwärtige Menſchheit in's Auge gefaßt und iſt entſchloſſen, ihm immer näher zu kommen; nicht nur die Hiſtoriker wollen dieß, ſondern die Menſchheit will es in ihren geiſtig hervorragendſten Repräſentanten. Wer dann zweifelt, der mache ſich mit den Beſtrebungen und Ergebniſſen der philoſophiſchen und hiſtoriſchen Wiſſenſchaften im weitern Sinne des Wortes bekannt; er vergleiche die heutige Auffaſſung früherer Zeiten mit der Auffaſſung eben dieſer Zeiten im vorigen Jahrhundert; er ſehe, wie die Perſönlichkeiten und Verhältniſſe, die man ehedem von irgend einem Partheiſtandpunkt aus beurtheilte, jetzt gewürdigt werden, und er wird ſich von der Wahrheit unſerer Behauptung überzeugen, wenn er überhaupt in menſchlichen Beſtrebungen das Weſentliche zu erkennen vermag. Die Entwicklung der der Menſchheit im Ganzen zu begreifen, jeder einzelnen Stufe dieſer Entwickelung ihre Ehre zu geben, jede zu beurtheilen nach ihrer Stellung im Ganzen und ihrem Berufe für das Ganze, Vorzüge und Mängel einer jeden in Rückſicht auf dieſen Beruf zu würdigen, dieß iſt der ausgeſprochene Wille der gegenwärtigen Zeit; und ſchon iſt in dieſer Hinſicht Bewundernswerthes geleiſtet worden. Wenn wir nun von dem Dramatiker verlangen, daß er das Leben vergangener Zeiten getreu wiedergebe, daß er den weltgeſchichtlichen Beruf einer beſtimmten Zeit mit ihren beſtimmten Perſönlichkeiten und ihr Verhältniß zu dem höchſten Ziel aller Entwicklung erkennen laſſe, ſo verlangen wir nichts, als daß er der Zeit würdig ſey, daß er die ihm durch ſie geſtellten Aufgaben erfülle, wie die früheren Dramatiker die übrigen erfüllt haben. Mag jeder Dichter dem neuen Ziel nach ſeinen Kräften entgegengehen; entgegengehen aber muß er ihm, wenn er der Zeit genügen, wenn er der Dramatiker der Zeit werden will.

Das hiſtoriſche Drama, das wir wollen, iſt das eigentlich ſo zu nennende, das objective; zu ihm führt der Geiſt der Zeit die Dichter ſelber hin, ſo zwar, daß diejenigen, die mit der Bildung der Zeit Schritt halten wollen, der neuen Aufgabe gar nicht ausweichen können — dieß iſts, was wir bis jetzt gefunden haben. Wenn es ſich aber damit ſo verhält, ſo iſt nicht ſchwer zu beweiſen, daß die Dichter der Gegenwart auch alle Urſache haben, mit ihrem Looſe zufrieden zu ſeyn und das, was ihnen zugemuthet wird, ſelber zu wollen.

Vor allem iſt klar, daß die ſo angeſehene Geſchichte dem Dichter eine unerſchöpfliche Menge neuer Stoffe bietet. In der Entwicklung des Menſchengeſchlechts hat, wie wir darauf ſchon hingewieſen, jede Zeit und jede Nation ihren beſondern Geiſt und Charakter erhalten. Sie hat ihr eignes Leben zu individueller Geſtalt ausgebildet und damit ihre eigene Größe und Würde, ihre eigene Schönheit, ihren eigenen Reiz gewonnen. Sie hat ihre eigenen Tugenden und Gebrechen, ihre eigene Begeiſterung und Seligkeit, ihre eigenen Schranken und Schmerzen. Aus dieſer wunderbaren Mannigfaltigkeit, wie ſie in der Geſchichte vorliegt, kann die heutige dramatiſche Dichtung ihre Gegenſtände wählen; ſie kann das in Sitten und Gebräuchen, in Kunſt, Literatur und Politik ausgeprägte individuelle Leben der Zeiten behandeln und in poetiſcher Verklärung für Alle verſtändlich und erquicklich machen. Die Vortheile, die ihr damit gegeben ſind, leuchten ein. Während die früheren hiſtoriſchen Dramen, in denen die Perſonen, welcher Zeit ſie auch angehören, mehr oder weniger in der Weiſe des Dichters und ſeines Volkes reden, in dieſer Hinſicht eintönig werden mußten, kann die heutige Dichtung, welche die Perſonen nach ihrer hiſtoriſchen Individualität und in der Weiſe ihrer Zeit und Nation reden läßt, die reichſte Mannigfaltigkeit erzielen. Während jene mehr nur die Zeit des Dichters charakteriſiren und nur von ihrer Bildung Zeugniß geben, kann dieſe, zugleich mit der Gegenwart, die ganze Vergangenheit ſpiegeln und der Welthiſtorie eine poetiſche Geſchichte der Menſchheit an die Seite ſtellen, in welcher das Weſentliche, das wahrhaft Große und Schöne in den Thaten und Schickſalen der Nationen reiner und eindringlicher ſich darſtellen wird, als in jener. Damit aber wird ſie gerade den jetzigen Wünſchen und Forderungen des größern Publikums entgegenkommen. In unſerem Volke ſind heute ſchon geſchichtliche Kenntniſſe viel verbreiteter als früher, ein gewiſſer hiſtoriſcher Sinn iſt für die ganze Zeit charakteriſtiſch. Denke man ſich nun, daß der Geſchichtsforſchung und Geſchichtserklärung eine ungewöhnlich große Anzahl gelehrter und denkender Männer ſich widmet, daß die Ergebniſſe der Wiſſenſchaft in Journalen und populären Büchern immer mehr unter das Volk gebracht werden: — wird dieſes, das die Zeiten der Vergangenheit nach ihrer wahren Beſchaffenheit kennen lernt, nicht auch eine entſprechende Behandlung dieſer Zeiten vom Dichter verlangen? Wird das Publikum an der ſubjectiven Schilderung eines hiſtoriſchen Charakters Gefallen finden, von dem es ſchon vorher durch den Geſchichtſchreiber ein richtiges — imponirendes und begeiſterndes Bild gewonnen hat? Wie der erfahrene Mann, der das wirkliche Leben kennen gelernt, von den ſubjectiven Idealen der Jugend ſich abwendet, ſo wird auch das Volk, das die wirkliche Geſchichte kennen gelernt hat, mit willkürlich umgewandelten und einſeitig idealiſirten Geſtalten der Geſchichte, wie ſie heutzutage dem Geiſt der Zeit entgegen geſchaffen werden, nicht mehr zu ſympathiſiren vermögen. Dabei iſt nicht zu überſehen, daß die Eigenart gewiſſer Zeiten die Menſchen ſchon auf's entſchiedenſte angezogen hat und noch anzieht. Erſt war es das Alterthum, das Leben und die Kunſt der Griechen und Römer, wovon die Gelehrten und die gebildeten Stände überhaupt ſich ergriffen, bezaubert fühlten. Später kam das Mittelalter an die Reihe: die Schöpfungen deſſelben übten auf die entſprechend geſtimmte Generation einen unwiderſtehlichen Reiz, dichteriſche Werke, in denen mittelalterliche Zuſtände dargeſtellt waren, entzückten die einfachſten wie die cultivirteſten Geiſter. Die Gegenwart hat nun ein ähnliches Verhältniß zu der Art und Kunſt des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gewonnen; ſie ſieht mit offenem Blick auch die Lichtſeiten einer Epoche, von der früher vorzugsweiſe die Schattenſeiten geſehen wurden: ſie erkennt und empfindet die Poeſie dieſer Zeit. Was zeigen dieſe Thatſachen an? Daß es in Wahrheit die Beſtimmung der Menſchheit iſt, das Leben früherer Zeiten wieder zu leben, daß nicht etwa die Gelehrten dem Volke die Bilder gewiſſer Zeiten aufdrängen, ſondern daß vielmehr dieſem die Neigung dazu gegeben, daß es mit der Fähigkeit, den Reiz jener Zeiten zu empfinden, natürlich begabt wird. Es iſt derſelbe Geiſt, der die Gelehrten, Poeten und Künſtler zur Schilderung ſolcher Zeiten antreibt, und der in dem Volke leidenſchaftliches Verlangen nach dieſen Schilderungen erregt. — Gegenüber ſolchen Thatſachen wird der wahre Dramatiker weder die Vortheile verkennen, die ihm geboten, noch die Pflichten, die ihm auferlegt ſind. Indem der Vorliebe für das Alterthum in der gebildeten Menſchheit die überwiegende Neigung für das

Mittelalter gefolgt iſt und dieſe gegenwärtig vor der Sympathie mit dem achtzehnten Jahrhundert zurücktritt, iſt der Sinn für den Reiz der alten und mittlern Zeit nicht verſchwunden: die Leidenſchaft dafür iſt nur nicht mehr ſo ausſchließlich wie früher, die alte Liebe iſt der Menſchheit geblieben. Führt nun der Dichter ein Lebensbild aus einer dieſer Zeiten vor, ſo kann er ſicher ſeyn, daß das Publikum ſchon für den Stoff ein empfängliches Gemüth mitbringen werde. Dieſe Empfänglichkeit hat er aber ſo zu befriedigen, daß er dem Zuſchauer nicht nur Genuß bereitet, ſondern ihn auch ſittlich kräftigt und ihn zur Höhe richtiger Beurtheilung der geſchilderten Zeit in ihren Vorzügen und Mängeln erhebt. Denn die wirkliche Beſtimmung der Menſchheit iſt nicht, für die verſchiedenen Zeiten und ihre Schöpfungen abwechſelnd zu ſchwärmen, ſondern jede frühere Stufe ihrer Entwicklung gerecht zu würdigen und ihr Leben frei und unbefangen wiederzuleben. Auf die Höhe ſolcher Erkenntniß der Vergangenheit die gebildeten Völker im Bunde mit der Wiſſenſchaft zu erheben und ihnen den freien Genuß des Großen und Schönen dieſer Zeiten zu gewähren, dieß eben iſt die Aufgabe des neuen hiſtoriſchen Drama's.

Was die objective Behandlung hiſtoriſcher Stoffe vor der ſubjectiven voraus hat, wird beſonders deutlich, wenn wir näher auf die beiderſeitige Darſtellung hiſtoriſcher Perſönlichkeiten eingehen. Es giebt noch immer Poeten, die der Meinung ſind, die großen Charaktere der Geſchichte mit ihrer eigenen Poeſie und Philoſophie ausſtatten zu müſſen, indem ſie hoffen, ſie dadurch noch größer und namentlich poetiſcher zu machen. Darin täuſchen ſie ſich aber. Die Heroen der Menſchheit ſind wahrlich nicht darum groß, daß ein ſubjectiver Poet nur [illegible] und ſie verbeſſern können; ſie ſind in ihrer Weiſe ein non plus ultra und ihre Größe beſteht eben darin, daß ſie die beſtimmten Eigenſchaften ihrer Natur und ihrer Zeit überſchwänglich ausbilden, von der ſubjectiven Philoſophie und Poeſie des ſpäter gekommenen Poeten aber nichts in ſich haben. Der Poet, der ihnen Gedanken und Empfindungen anhängt, die ihrer Natur und ihrer Stellung in der Geſchichte nicht entſprechen, verdeckt und verdirbt daher nur dieſe ihre eigenthümliche Größe; er macht ſie bei allen wohlgemeinten Idealiſirungsbeſtrebungen nur kleiner und ſchwächer und nimmt ihnen die Wahrheit und die Conſequenz, die ſie in der Geſchichte haben. Anders der objective Dichter. Auch er idealiſirt; aber nicht ſo, daß er dem hiſtoriſchen Charakter Eigenſchaften leiht, die nicht mit ſeinem Weſen und ſeiner weltgeſchichtlichen Beſtimmung harmoniren, ſondern daß er ſeine wirklichen Eigenſchaften in vollkommenſter Bethätigung erſcheinen läßt. Auch er ſtellt den Helden nicht bloß dar, wie er iſt, ſondern wie er hätte ſeyn können; aber wie er, der Held, mit ſeiner gegebenen Natur, nicht wie der Dichter hätte ſeyn können, wenn er an der Stelle des Helden geweſen wäre. Der objective Poet läßt den hiſtoriſchen Charakter durch Reden und Handeln ein vollkommenes Bild ſeiner ſelbſt und ſeines innerſten Weſens geben, er ſtellt denſelben durch den Glanz und Aus-

[illegible] des Dramas zu einer [illegible], daß wir [illegible] die [illegible]

Man kann nicht oft und nicht eindringlich genug sagen, [illegible] das gewonnen. [illegible] Dramatiker [illegible] Ideal dramatischer Poesie geben?

[illegible] des Dramas [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Wie steht es aber mit der Geschichtsbetrachtung, wie mit der Freiheit des Geistes in jenen Zeiten? Konnten diese Dichter einen Protest gegen jene Schranken machen? Wollten sie es, sollten sie es? Nein. Die Dichter der Gegenwart und Zukunft aber sollen es — ihr Beruf ist, die großen Helden in ihrem großen Wesen zu [illegible]; und die Wahrheit [illegible] werden doch auch wollen und können. — Wie wollte es aber in Abrede stellen, daß sie damit einen Anachronismus machen und über ihre Vorgänger hinaus gehen? Wer wollte läugnen, daß z. B. ein Dichter, der sich ein Ideenkreis des [illegible] Jahrhundert hatte, [illegible] und [illegible] wäre, als einer, der, in [illegible] bürgerlichen Verhältnissen, Gestalten ausbildete, welche „die Gegenwart bewegen"? Mag Schiller's Wallenstein groß und der Wahrheit [illegible] unsterblich sein! Ein Dramatiker, der die Zeiten Wallensteins und Philipps des Zweiten in ihrer ganzen Eigenart auffaßt und poetisch darstellt, wird — unter sonst gleichen Voraussetzungen — Dichtungen hervorbringen, denen weichen die Schillerschen, wie bewunderungswerth sie an sich sein mögen, als erste Versuche im historischen Drama zurückstehen müssen. — Und überall, daß ein [illegible] der die Wissenschaft und die wissenschaftliche Kunst [illegible] hat, diese [illegible] und an der Möglichkeit wirklichen Fortschritts zu verzweifeln. Die Wissenschaft hat Ideale zu stecken und hinzustellen — erhebende und begeisternde Ziele für die schaffenden Kräfte. Mögen diese dem Ideal sich nähern, so weit sie können! Auch [illegible] Leistungen, die nur auf dem Wege nach dem Ziel entstanden sind, sollen uns willkommen sein; wer aber am nächsten kommt, soll den Preis haben! —

Auf den zweiten Einwurf haben wir durch die ganze bisherige Entwicklung uns auch schon durch eine [illegible] Andeutung [illegible]; da man aber — wie uns wohl bekannt ist — gegen Leistungen, die ihn machen, nicht gründlich und erschöpfend genug zu Werke gehen kann, so wollen wir auch die letzten Gedanken anführen, die wir gegen ihre Einsicht [illegible] haben. — Mag man auch sagen und dies Gegner zu — dem Volke liegen jene eigenthümlichen Verhältnisse, jene Begriffe und Kämpfe früherer Zeiten doch zu fern, als daß es für ihre Darstellung auf der Bühne sich von Herzen sollte interessiren können. Was soll dem heutigen Publikum die Geschichte der Griechen und Römer, ja auch die des Mittelalters? Wie es nicht nur gründliche Kenntniß, sondern Geschichtssinn erfordert, solche Stoffe in der verlangten Weise zu behandeln, so erfordert es auch Geschichtskenntniß, genaue Kenntniß der eigenthümlichen Zustände jener Zeiten, die poetische Darstellung zu genießen. Wie kann man aber dies bei dem Volke voraussetzen? Das Volk will Fleisch von seinem Fleisch, Bein von seinem Bein — es will Verhältnisse und Kämpfe geschildert sehen, für die sein Herz auch in der Wirklichkeit schlägt. Götter, Heroen und Helden früherer Jahrhunderte, die es nicht begreift, werden es auch in der Darstellung kalt lassen.

Hierauf erwidert die Bemerkung: Wenn wir verlangen, daß der Dramatiker geschichtliche Stoffe behandle, so wollen auch wir, daß er solche Stoffe wähle, die —

in ſeiner Darſtellung — für das Volk lebendiges Intereſſe haben. Für's erſte wird er daher allerdings auf nationale Stoffe aus der neuern Zeit angewieſen ſein, auf Geſchlechter und Verhältniſſe, die nicht nur in der Erinnerung des Volkes leben, ſondern in der Wirklichkeit noch fortbeſtehen. Daß dramatiſche Dichtungen, in welchen die Kämpfe der Reformationszeit oder des achtzehnten Jahrhunderts meiſterhaft geſchildert wären, auf die jetzige Generation den gleichen Eindruck machen müſſen, wird Jeder ohne Weiteres einräumen. Bei dieſen Stoffen kann aber der Dichter nicht ſtehen bleiben. Es hat zu allen Zeiten und unter allen Völkern Verwicklungen gegeben, welche denen unſerer Zeit analog ſind und die daher, dramatiſch vorgeführt, ebenfalls lebendige Theilnahme bei dem heutigen Publikum finden würden. Wollen die Gegner vielleicht einwenden, dieſe Verwicklungen hängen ſich aus einem Bewußtſein ab und hängen mit Verhältniſſen zuſammen, welche heute in ihrer wahren Beſchaffenheit von dem größern Publikum nicht gekannt wären: eine Darſtellung im Zuſammenhang mit jenem Bewußtſein und jenen Zeitverhältniſſen müßte daher dem Publikum unverſtändlich ſein? Was aber dem Publikum an dem hiſtoriſchen Gegenſtande nicht von vorn herein verſtändlich iſt, das muß der Poet ihm verſtändlich machen; er muß die Weltlage in dem gewählten Zeitraum, ſoweit ihre Kenntniß zur richtigen Auffaſſung des Gegenſtandes nöthig iſt — er muß die Sitten, die Stände, die Mittel der Parteien, die ſocialen Beziehungen der Hauptperſonen u. ſ. w. in kurzen Strichen ſo zu ſchildern wiſſen, daß jeder verſtändige Zuſchauer unmittelbar am Ziel iſt, daß er Partei ergreifen, mit Furcht und Hoffnung ſympathiſiren, von dem tragiſchen Ausgang erſchüttert werden und bei alledem die Lehre erkennen kann, welche durch dieſen Ausgang gegeben iſt. Der Poet alſo muß die Geſchichte kennen; er muß den Geiſt und die Verhältniſſe, wie ſie der betreffenden Zeit eigenthümlich ſind, begriffen und ſich angeeignet haben; je mehr aber er die Geſchichte kennt, je lebensvoller er ſie darzuſtellen weiß, deſto weniger braucht das Volk ſie zu kennen. — Daß aber das Volk gleichwohl immer mehr Geſchichte lernen, daß die Literatur ſeinem Verlangen nach geſchichtlichen Kenntniſſen immer wirkſamer entgegenkommen muß, glauben wir ſchon gezeigt zu haben. Die Gegner werden nur Thatſachen nicht überſehen, die Jedem vor Augen liegen, und in Erwägung ziehen, was daraus ſich ergeben muß. Die Bildung des Volkes durch eine beſſere Erziehung und ſeiner Neigung entſprechende Literatur, iſt ein Gedanke, dem ſchon ausgezeichnete Männer mit Lebhaftigkeit anhingen; man beſpricht und verſucht die dem Volk entſprechende Darſtellungsweiſe, man gründet Bibliotheken für das Volk, man ſchreibt Journale für das Volk. Was könnte aber für daſſelbe anziehender und nützlicher ſein, als hiſtoriſche Darſtellungen? Was könnte den reifen Mann, der das Leben gefühlt hat, mehr erheben als die Schilderung wahrer hiſtoriſcher Verhältniſſe und Entwicklungen? Die Literatur wird alſo dem Volke hauptſächlich auch geſchichtliche Werke bieten und die hiſtoriſche Bildung befördern durch Buch und Vortrag [illegible]. Begreift man die Wichtigkeit, begreift ebenſo die Nothwendigkeit einer [illegible], ſollen die vorzüglichen Männer anregend und ergänzend nach, ſo wird das Volk die vaterländiſche Geſchichte, die Weltgeſchichte nicht weniger ſich aneignen, als es früher ſchon die bibliſche Geſchichte ſich angeeignet hat, und es wird hiſtoriſchen Dramen mit derſelben Theilnahme folgen, mit der es früher den Spielen folgte, die ihm die bibliſche Geſchichte und die Legende der Heiligen vorführten.

Es wäre überhaupt ein großer Mißverſtand, wenn man glauben wollte, die Geſchichte wäre bloß für die Gelehrten da. In der Geſchichte bildet die Menſchheit ſich ſelbſt; ſie verwirklicht die verſchiedenen Möglichkeiten des Lebens und Handelns, um zuletzt auf eine Stufe ſich zu erheben, wo ſie des gemachten Weges mehr und mehr ſich bewußt wird, im Beſitz der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Eine Menſchheit ſich empfinden und ſo die höchſten und geiſtigſten Zwecke ihres Daſeins erfüllt. Die Menſchheit verträgt die ungeheuren Arbeiten der Geſchichte wahrlich nicht, um den geiſtigen Gewinn davon einer kleinen Anzahl von Menſchen zu überlaſſen; den Weg der Geſchichte geht die Menſchheit für ſich ſelbſt, die Früchte deſſelben, welcher Art ſie ſein mögen, müſſen ihr ſelbſt zu Gute kommen. Die Gelehrten, die Männer der Wiſſenſchaft haben nur die Schätze zu heben, welche die Geſchichte vergraben, ſie haben nur den Schacht der Geſchichte auszubeuten und das Erz zu gewinnen für die Menſchheit; die Gelehrten haben die Arbeit, das Volk ſoll die Früchte, den Gebrauch, den Genuß des Erarbeiteten haben. Dieſen Genuß dem Volke immer leichter und vollſtändiger zu verſchaffen, die gewonnenen Schätze immer mehr zu reinigen und zu klären, dem gewonnenen Material immer mehr das Gepräge der Schönheit zu geben und es dem Volk immer anſprechender und genießbarer zu machen, — dies iſt gegenwärtig das erkannte Ziel der Wiſſenſchaft, die ſich überzeugt hat, daß ſie ſelbſt erſt Befriedigung erlangen kann, wenn ſie ihre Stelle im Ganzen der Menſchheit genommen hat und in lebendiger Weiſe wirkt und ſchafft für das Ganze. — Es gilt eine Höhe der Bildung, wo nichts Menſchliches, nichts was Menſchen jemals erfüllt und bewegt, erreicht und begriffen hat, dem Menſchen fremd ſein wird. Iſt der allgemeine Zuſammenhang der Geſchichte erkannt, iſt die Entwicklung der Menſchheit im Ganzen begriffen, dann wird alles Einzelne an ſeinem Ort ſeine Bedeutung haben und als verſtändlich, intereſſant ſelbſt und ergreifend wirken. Dann werden auch die poetiſchen Talente nicht mehr bei einem Theile der Geſchichte verweilen können; ſie werden ununterbrochen von einer Zeit zur andern gehen und eben damit dem Verlangen des herangebildeten Volkes Genüge thun. [illegible] [illegible] [illegible] iſt alle; dem hiſtoriſchen Drama iſt die ganze Geſchichte übergeben. Diejenigen Gegenſtände zu wählen, die der jedesmaligen Stimmung und dem jedesmaligen Bedürfniß des Publikums, auf das gewirkt werden ſoll, am meiſten entſprechen, iſt die Sache des Dichters. Es liegt doch aber zu ſehr im Intereſſe der Kunſt und des Publikums, und zu ſehr in ſeinem eigenen, als daß der wahre Dichter dies willkürlich verkehren und dem Volke nicht geben ſollte, was es gerechterweiſe verlangen kann.

Iſt nach Alledem noch etwas, zu dem gegenwärtigen Thema Gehöriges übrig, das wir nicht beſprochen und in ſeinen Grundzügen wenigſtens erörtert hätten? Das Wichtigſte — könnte man uns entgegenhalten —, nämlich die Frage nach dem Verhältniß der Poeſie zur Geſchichte, die Frage: in wie fern das hiſtoriſche Drama von den geſchichtlichen Thatſachen abhängig, an ſie gebunden iſt, und in wie fern es dieſelben ſeinen Zwecken gemäß auch umgeſtalten kann. Hierüber müſſen wir allerdings noch unſre Meinung abgeben; wir können es aber in Kürze thun, weil die Elemente derſelben auch ſchon in dem Bisherigen liegen.

Soll das hiſtoriſche Drama ſeyn, was ſein Name ſagt, ſo muß es erſtens ein Drama, ein poetiſches Kunſtwerk ſeyn und den Regeln der Kunſt entſprechen, wie jede andere Dichtung. Es muß alſo in ſich übereinſtimmend ſeyn, ein Ganzes, das aus organiſch verbundenen Theilen beſteht, ein Ganzes, in dem kein Zug iſt, der nicht von ihm ſelbſt zur Verwirklichung der Schönheit gefordert wäre. Dann aber muß es geſchichtlich ſeyn; es darf den hiſtoriſchen Gegenſtand nicht alteriren, ſondern muß ein wahres und treues Bild von ihm geben. — Wird es nun dieſer doppelten Forderung auch nachkommen können? Wird nicht die eine mit der andern oft in Widerſpruch treten — und was ſoll der Poet in dieſem Falle thun? Soll er die Geſchichte beeinträchtigen um der Kunſt, oder die Kunſt um der Geſchichte willen?

Wir glauben zeigen zu können, daß der Dichter, wenn er ſeine Aufgabe verſteht, gar nicht in die Lage kommen kann, wo er auf Koſten der Kunſt oder der Geſchichte eine Wahl zu treffen hätte.

Der Dichter, der ein wirkliches hiſtoriſches Drama hervorbringen will, wird vor allem die Thatſachen, die den Inhalt deſſelben bilden ſollen, ſich vollſtändig zu eigen machen. Er wird ihren Urſprung und Verlauf, ſo wie die beſondere Art ihrer Erſcheinung genau kennen lernen; er wird ihren weltgeſchichtlichen Sinn und Zweck erforſchen und ihr eigenthümliches Weſen und Leben vollkommen anſchauen. Iſt ihm der wirkliche hiſtoriſche Stoff zu Poeſie geworden, dann wird er eben dieſen Stoff dramatiſch behandeln, er wird eben aus ihm ſein Kunſtwerk aufbauen, nach einem Plan, den er gleichſam der Geſchichte entnommen hat. Von der Alternative, die dem ſubjectiven Dramatiker ſich darſtellt, wird alſo bei ihm keine Rede ſeyn. Jener, der einen geſchichtlichen Stoff nach einem ſubjectiven Plane bearbeiten will, kann ſich allerdings überzeugen, daß er entweder den Plan des Dramas oder die hiſtoriſche Wahrheit opfern — daß er im Fall er ſeine Idee, welche nicht die Idee der Geſchichte iſt, durchführen will, den Helden und ſeine Umgebung mehr oder weniger umgeſtalten muß. Der ächte Poet will aber nichts Anderes darſtellen, als den hiſtoriſchen Helden und ſein Geſchick; er will eben mit der Geſchichte den Forderungen der Kunſt genügen und eben die wirklichen Facta zur poetiſchen Geſtaltung erheben. — Allein — kann man fragen — wird er dieß auch können? Bieten die hiſtoriſchen Thatſachen ihm ſo Stoff, daß er ſie zu ſeinem Zwecke brauchen kann? Sind die hiſtoriſche Held ſchon der dramatiſche — der tragiſche Charakter, wird die hiſtoriſche Kataſtrophe auch ſchon die poetiſche ſein?

Wer ſolche Fragen ſtellt, den verweiſen wir auf die Geſchichte. Hat er ein Auge, den Begebenheiten auf den Grund zu ſehen und ihren poetiſchen Gehalt zu entdecken, ſo wird er finden, daß die Geſchichte unendlich reich iſt an dramatiſchen Stoffen, an Verwicklungen und Kataſtrophen, die für die Tragödie, das Schauſpiel oder das Luſtſpiel wie gemacht ſind. Die meiſten großen und eindringenden Charaktere der Geſchichte — begreiflicherweiſe vor allen die Männer der That — können Helden eines Dramas werden, das ihren Lebensgedanken, ihre Pläne und Unternehmungen, ihren ſittlichen Gehalt und ihre Mittel für die Menſchheit zur Anſchauung bringt. Gewiſſe Zeiten — wie z. B. die, wo die Gegenſätze in Religion und Politik auf Leben und Tod um die Herrſchaft ringen — bieten vorzugsweiſe Stoffe für die Tragödie und das ernſte Schauſpiel; andere — wie z. B. die neuere Zeit von einer Seite — mehr für die Komödie; in allen aber finden ſich Themata, die in irgend einer Form poetiſch behandelt werden können. Die Bedingung iſt nur, daß der Dramatiker wirklich Dichter und Schöpfer ſei und wiſſe, was er als ſolcher, im Unterſchiede von dem Hiſtoriker, zu thun und zu laſſen hat. Die Geſchichtſchreibung hat den äußeren Thatſachen in ihrer ganz ſtrikten Weiſe zu folgen; ſie hat alles, was überhaupt hiſtoriſch geſchehen iſt, aufzufinden und darzuſtellen; je genauer ſie dieß thut, je lebendiger ſie die Thatſachen entwickelt und mit ihnen die Zeit charakteriſirt, deſto mehr erfüllt ſie ihre Aufgabe. Die Poeſie dagegen hat das Weſen der Zeiten und ihrer Perſönlichkeiten anſchaulich zu machen; ſie hat aus der Geſchichte nur diejenigen Thaten und Ereigniſſe zu nehmen und künſtleriſch zu ordnen, als eine Reihe von Urſachen und Wirkungen darzuſtellen, durch welche jenes Weſen anſchaulich gemacht wird. Sie kann folgerecht auch das hiſtoriſch Geſchehene verändern und ergänzen nach Maßgabe des genannten Zweckes. In allem, was zum Weſen des hiſtoriſchen Charakters gehört und ſeine Stellung in der Geſchichte begründet, muß der Dramatiker der Geſchichte folgen; in allem Übrigen dagegen kann er von ihr abweichen, muß aber durch die Veränderungen ſelbſt auf die Natur und die weltgeſchichtliche Bedeutung des Helden neues Licht werfen. Die Handlungen, wodurch dieſer ſein Geſchick beſtimmt, die großen Wendepunkte in ſeiner Laufbahn, ſo weit dieſe überhaupt dargeſtellt wird, und den Ausgang desſelben muß der Dichter beibehalten; abgeſehen davon kann er aber die Ereigniſſe nach der Forderung des Dramas einrichten — er kann einzelne Begebenheiten näher zuſammenziehen und die Lücken durch Erfindungen ausfüllen. Er kann den Helden Gedanken ausſprechen laſſen, die er gehabt haben könnte, Perſonen in ſeine Umgebung bringen, die in ihr geweſen ſein könnten, und auch ſonſt die Wirklichkeit aus dem Schatze der Möglichkeiten vervollſtändigen — aber alles doch nur ſo, daß der Held und ſeine Zeit in ihrem Weſen auf's treueſte ſich abſpiegeln und die weltgeſchichtliche Bedeutung des erſtern auf's beſtimmteſte ſich fühlbar macht. — Wer wird nun bezweifeln wollen, daß der Dramatiker bei ſolchen Pflichten und Freiheiten poetiſche Kunſtwerke hervorbringen kann? Daß die Geſchichte Stoffe enthält, welche durch die geforderte poetiſche Auffaſſung, Anordnung und Ergänzung zu den lebensvollſten Dichtungen verarbeitet werden können? Das wahre Talent, das den hiſtoriſchen Gegenſtand begreift und Weſentliches und Unweſentliches unterſcheiden kann, wird ſich durch jene Pflichten vielmehr gefördert ſehen: es wird, indem es wirkliche Exiſtenzen poetiſch und zugleich im Lichte ihres Grundes und Zweckes darſtellt, die erhebendſten und zugleich die verſöhnendſten Wirkungen hervorbringen.

Ueber

den gegenwärtigen Zuſtand der Bühne.

Eine freimüthige Beleuchtung vom praktiſchen Standpunkte aus in aphoriſtiſcher Ungebundenheit.

Von

W. F. Seidel,

Regiſſeur.

Erſter Artikel.

Die gegenwärtige Gehaltloſigkeit und täglich ſich mehr verflachende Unbedeutenheit der Bühne iſt ſchon länger unausgeſetzt der Gegenſtand vielfältig lauter Klage, das einmüthige Feldgeſchrei faſt aller Tagblätter, welche erinnern eine Gemeinde zu haben, ganz der eigenen Werthloſigkeit dabei vergeſſen. Weit und breit ſchreit und ſchreibt Alles über den Verfall der Bühne: von allen Seiten will man helfen, will es beſſer verſtehen, traut man ſich die rechte Einſicht, ein reifes Urtheil darin zu, und fühlt ſich berufen an der Bühne zum Retter und Obermeiſter werden zu können! Da treten allerhand Meinungen und Rathſchläge hervor: Was geſchehen müſſe dem wachſenden Uebel heilſam zu begegnen, und manche edle Verſuche werden bereits leichtfertig experimentirt, Directionswechſel und Dramaturgen — der Erfolg wird aufklären, wie aller gute Wille machtlos bleiben, alles Schreiben und Schreien unfruchtbar verhallen wird, was nicht mit voller Sachkenntniß ſich auf praktiſche Erfahrung gründet. Jedoch wird mit Recht, als eine gebieteriſche Nothwendigkeit der Zeit, von der geſammten Intelligenz und allen öffentlichen Organen, eine durchgreifende, zeitgemäße Geſtaltung des kläglichen Bühnenweſens dringend verlangt und erwartet; allein alle Reform wird gedeihlich nur aus dem eigenen Schooße geboren, und ſo kann und will auch die Bühne nur durch ſich ſelbſt wieder zu neuem Aufſchwung und wahrem Kunſtwerth gelangen. Aus der eigenen Mitte ſoll der [illegible] erblühen, denn nur von der Bühne ſelbſt kann das rechte, treffende Wort ausgehen, [illegible] allen Andern, nicht praktiſch Befähigten — es klingt auch ſo geſcheidt [illegible] und [illegible] — darf mehr oder minder [illegible] [illegible] wird. **Immermann** äußerte mir einmal: **Da**, wo zugleich mit der Praxis auch die höhere Einſicht verbunden, ſei es thöricht und anmaßend belehren zu wollen. Der Praktiker habe eben die Praxis und damit das praktiſche Urtheil voraus: ſeine Erkenntniß ſei lebendig grün aus der Sache gewonnen, die bloße Gelahrtheit ſchaue gleich ihm nur theoretiſch aus grauer Ferne dazu. Alſo nur aus dem eigenen Schooße kann und wird ein neues Bühnenleben ſich geſtalten, und bei der politiſchen Wichtigkeit, dem tief in das öffentliche Leben greifenden, allgemeinen Intereſſe der Bühne, und folglich dem moraliſchen Werth des Gegenſtandes, dürfte ſomit, auch vom rein praktiſchen Standpunkte aus, eine unverhüllte Beleuchtung gewiß nicht unzeitig erſcheinen, und ſo ſoll denn — da es zugleich Aufgabe der dramatiſchen Jahrbücher iſt, alle Lebenszweige der Bühne zu vertreten — fern von jeder Partheilichkeit oder irgend perſönlicher Beziehung, nur der Sache geltend, hier ein ſelbſt beherztes Wort frei und offen gewagt ſein. Iſt es zu rechter und gerechter Beleuchtung ein erſtes Bedingniß, unbefangenen Blickes über dem Gegenſtand, über aller Parthei zu ſtehen: ſo kann es doch, nur den praktiſchen Standpunkt im Auge haltend, nicht die Abſicht ſein, überhaupt in dieſen Blättern ein vollkommen geordnetes, gelehrtes Werk liefern zu wollen, was eher den Zweck verfehlen dürfte; ſondern ein allgemein faßliches gutgemeint treues Wort ſoll hier gelten, eine ungeſchminkte Bezeichnung alles Deſſen, wovon die Bühne mehr oder minder leidend ergriffen dem Verfall entgegen geſunken iſt, und bei ſo fortwaltender Bahn- und Planloſigkeit, ohne ſachkundige Aufſicht und Leitung, in der Provinz ganz dem Zufall, der Ungebundenheit überlaſſen, noch immer mehr verſinken muß, wenn nicht bald eine beſſere Einſicht ſich Bahn bricht. Ferner iſt es eine unerläßliche Bedingung, ſoll irgendwie gründlich aus einer offenen Betrachtung wirklich Nutzen hervorgehen können — mit aufrichtiger, lebendiger Wahrheit das Uebel wahr und ſonder Rückhalt zu allgemeiner Kenntniß zu bringen; und ſo mußte demnach, bei gewiß wohlmeinender Abſicht, auch alles in unſer Bereich Gehörende der unverhüllten Schauſtellung entgegengebracht werden, unbekümmert, ob vielleicht hier oder dort manche empfindlich wunde Stelle getroffen werde.

Ueberall, wo der **rechte Ernſt** fehlt, fehlt auch die rechte That- und Schöpfungskraft, wuchert verderbend Unkraut hervor — und ſo wird auch vor allen Dingen zu neuer Erhebung der Bühne — **von allen Seiten** der wahre, belebende Ernſt erforderlich ſein, demnach eine ernſtere Beachtung und Betrachtung, als derſelben bis jetzt noch immer zu Theil wird, namentlich aber von Oben her, vom Staate, wie nicht minder von Seiten des dabei ſo ſehr betheiligten Publikums. Von ſelbſt wird dann die Bühne mit ihren Vorſtänden und Gliedern, mit allem ihrem Triebwerk folgen müſſen, auch mit Ernſt ſich anſtrengend, dem Ernſte zu genügen.

Würde das richtig erkannt, ſo wäre ſchon ein guter Schritt vorwärts gethan. Es würde dann bald Alles ſich ändern; es dürfte dann nicht mehr ſich ſo ganz unbändig und lüſtig umhergetrieben werden; es dürften dann auch nicht leicht ſo viel unvorhergeſehene Zufälle und ſchelmiſche Hinderniſſe, neckiſchen Zerſtörern gleich, das Publikum in den April ſchicken, davon ein Theil erſt mit nicht unbedeutenden Koſten von weit her hergewandert iſt, dieſe oder jene beliebte Schauſtellung zu ſehen und nun ſo empfindlich ſich angeführt findet. Nicht ſo leicht dürfte dann rückſichtsloſe Caprice oder brutaler Dünkel, aller Pflicht und Ordnung Hohn ſprechend, ſich breiten; nicht ſo häufig Krankheits- oder ſonſt Künſtlerlaunen hervorſchießen, während es jetzt wohl vorkommt, daß ein bewährtes Mitglied die angeſetzte Vorſtellung plötzlich verhindert, und noch kurz vor dem Beginn ſich krank melden läßt, — nichts deſto weniger aber denſelben Abend wohlgemuth behaglich bei den Kunſtreitern zuſchaut. — — Ferner dürfte bei Ernſt und Gerechtigkeit, nicht wie dem ein ſo förmliches Haſchen und [illegible] mit der Kunſt, ſelbſt leer, keine Schlechtigkeit ſich hervorwagen, noch belohnter Beifall, Empfang, und Hervorruf „wie eine Kaufwaare ſchamloſe Handgabe,“ und ſchmutzig feile Kritik das lügneriſche Haupt erheben. Alle dieſe Schandflecke dienen nur die Bühne und Künſtler um Anſehen und Ehre zu bringen. Das Publikum, am meiſten dabei betheiligt, ſchadet ſich nur ſelbſt, wenn es, ſein Vergnügen lieber verkümmernd, nicht mit würdiger Haltung den Ernſt begehrt, welchen es für ſein gutes Geld zu fordern berechtigt iſt. Es ſoll und muß darum ſich ſeines Rechtes bedienen, ſoll da, wo es in ſeinen gerechten Anſprüchen ſich beeinträchtigt ſieht, ſeinen Unwillen nicht verhehlen, und Alles, was nicht ſtandhält, noch gerecht waltet, vor ſein Forum zu öffentlicher Verantwortung und Rechenſchaft ziehen. Das Publikum erfüllt damit nur eine erſte Pflicht gegen ſich ſelbſt, wie gegen die Kunſt. — Denn ein Publikum, dem Jedes recht iſt, welches ſtumpfſinnig, ſchläfrig und gleichgültig Alles hinnimmt, was und wie es kommt, ſo gut oder ſchlecht als es will — kann dem Künſtler kein Sporn ſein, ſich groß zu bilden. Die Tüchtigſten laſſen ſich dabei auch ſorglos gehen, und der Fleiß des beſſeren Künſtlers, der noch Selbſtkritik beſitzt, verliert die Luſt, da er weder lohnend, noch irgendwie anſpornend iſt, einer gedankenloſen Menge gegenüber zu ſtehen, welche man nicht recht hoch ſchätzen, nicht für mündig machen kann, und welche ohne Wahl lacht und lärmt, auch bei jedem ungeſchickten Anlaß, bloß zu eigenem rohen Ergötzen: kurz einem Publikum gegenüber — das unter jedem Urtheil zu ſtehen ſcheint. — Ein auffallendes Beiſpiel wäre nicht weit zu ſuchen. — Darum, wenn das Publikum auf Würde und Ernſt zuſchaut — genügt es nur der eigenen Ehre! — Iſt nun gleich — abgeſehen von den Zeitverhältniſſen und der Flüchtigkeit der Gegenwart, welche nirgend mehr einen ruhigen Halt gewinnen mag — die heutige Gleichgültigkeit und Geringſchätzung gegen die Bühne, welche wohl hier beiſpiellos den höchſten Grad erreicht haben dürfte, neben theilweiſer Überſättigung, nur eine natürliche Folge des jetzigen Zuſtandes und ſeiner Zuſtände verſchieden: ſo trägt man doch zum großen Theil ſelbſt die Schuld, weil man eben zu gleichgültig, ohne Ernſt es hat ſo hingehen laſſen — und ſo muß denn auch zu einer Erhebung das wahre Publikum den Anfang machen, und mit lebendig ernſter That vorangehen; dann wird man ſchon von Oben auch zur Einſicht erwachen, und in nicht zu langer Friſt wird ſich ein ganz anderes Bühnenleben und Treiben ankündigen. Es wird das von Seiten des Publikums um ſo mehr eine Pflicht, als die Bühne bei der Hartwilligkeit ihrer meiſten Schickſalslenker nicht ſelbſt zur Beſſerung ſchreitet, was von da her auch weder gewollt, noch gewünſcht wird, denn der alte Schlendrian iſt viel zu bequem, und der gewohnte Schmutz hält zu warm. Durch den Ernſt des Publikums würden unlautere Verwaltungen, eine ſchnöde Büreau- und Beamtenwirthſchaft, nirgend überflüſſiger als bei der Bühne, träge Vorſtände und aller faule Zuſtand endlich verſchwinden müſſen, die dramatiſchen Autoren würden wieder echte Dichtungen und Lebensbilder zu bieten genöthigt ſeyn, und die Kritik aus wahrhafter Erkenntniß hervorgehen. So würde, bei Ernſt, Alles in dem Grade tüchtig ſeyn müſſen — als es jetzt meiſt untüchtig. Giebt es doch wirklich eine Schauſpielkunſt kaum mehr. Darum ſucht man auch die Bühne nur noch wenn eben etwas Neues lockt, um doch wenigſtens mitſprechen zu können — aus herzlich, wahrem Intereſſe ſchwerlich, weil man eben nicht mit dem Herzen, dem vollen Gemüth gefeſſelt wird, ſich nicht durch Seelenleben und Charakteriſtik geiſtig genährt, vom Werth der Dichtung und Darſtellung nicht angezogen und ergriffen fühlt. Bei Jenny Lind freilich — ja! da erwärmte einmal wieder ein edles Gemüth, das reinſte Seelenleben, ein gänzliches Hingeben an die Kunſt, echt dramatiſcher Ausdruck, ohne fremden Effekt: darum feſſelte ſie auch ſo andauernd, darum war der gewonnene Eindruck ein ſo nachhaltiger. Möchte die Wahrheit dieſer ſelbſtgemachten Erfahrung den Kunſtgenoſſen ein Beiſpiel ernſter Nachahmung werden, und bald würde ein warmer, erweckender Hauch die ſtörende Kälte verſcheuchen, eine rege Theilnahme die verödeten Räume neu beleben!

Behält nun eine volkreiche Großſtadt, gar eine mächtige Reſidenz, wo ſo viel Fremde täglich verkehren, immer noch ein kleines Theaterpublikum: ſo liegt das eben in ſolchen örtlichen Verhältniſſen, ſonſt würde man in der ſchönen Jahreszeit, wie ſich augenſcheinlich zeigt, die Bühne eher gänzlich ſchließen können, während ehemals auch bei der drückendſten Hitze und unter viel weniger günſtigen Verhältniſſen der Zuſchauerraum die Zuſchauer nicht zu faſſen vermochte. Doch damals lebte und belebte noch wenigſtens ein begeiſternder Ernſt! Und ſo wird überall nur durch wohlwollenden Ernſt und beſtimmtes Streben ein geſunder Zuſtand und Gedeihen erblühen, während mattherzige Schlaffheit und altersſchwach-ängſtliches Verhalten des Theater-Publikums — das liebe träge Temperiren und Gehenlaſſen — nur verſchlimmern, und endlich zu gänzlicher Auflöſung führen. Darum iſt ein reger Ernſt, eine würdige Haltung, auch beim geſelligen Leben der Kunſt, Schauſpielerthum und die vermittelnde Grundlage, wenn ſich die geſunkene Bühne wieder zu höherer Bedeutung und Geltung erheben ſoll. Dieſe Erhebung der Bühne iſt bei unſern geſammten Zuſtänden wichtig, und darum wohl des ernſten Strebens werth, wenn man nämlich bedenkt, daß die Bühne einen hohen ſittlichen Einfluß auf faſt alle Verhältniſſe ausübt, daß dieſelbe von hoher moraliſcher Bedeutung und eine öffentliche Bildungsanſtalt ſeyn ſoll, eine Eigenſchaft, welche ſie ſelbſt in der Entartung nicht ganz zu verläugnen vermag.

Von ſelbſt folgt daraus, wie bei richtiger Würdigung die Künſtler — welche über ihre Stellung, die ſie eigentlich einnehmen müſſen, noch lange nicht genug aufgeklärt ſcheinen — ſich in höherem Sinne als öffentliche Lehrer begreifen müſſen. Es kann daher nie ihr Amt ſeyn, im bunten Kleide geſchminkt eitel Poſſen zu machen, und gaukelnd, nüchterne Spaßmacher abzugeben bloß zu ſchlechter Unterhaltung einer faden Menge; vielmehr ſoll ſelbſt auch im Scherzſpiele und in der komiſchen Maske, der wahre Künſtler Geſchmack und Sitte läutern. Ein ſo hoher Beruf darf daher nie ſich erniedrigen und um gemeinen Beifall buhlen, ſondern mit geiſtigem Hauch belebend ſoll er die buntgemiſchte Verſammlung zu ſeiner Kunſthöhe hinaufziehen und zu beſſerer Geſinnung. Deshalb ſehe der Künſtler aber ſelbſt auch eben an! — Ein geiſtiges Schaffen und Streben und Aufgehen der Perſönlichkeit in die Kunſt, vertrauter Verkehr mit der Wiſſenſchaft — echte Kunſtbildung, ſind dann unerläßliche Bedingung; denn wer Andern ein ſo erhebendes Organ ſeyn ſoll, muß nothwendig höher ſtehen als dieſe; überhaupt ſchon deshalb, weil es überall der Kunſt vornehmſter Zweck iſt, zu veredeln, mithin zu erheben, weshalb ſie demnach mit jungfräulicher Scheue alles Unedle, Ekelhafte, Verletzende, Niedrige und Gemeine, alle rohe und unzüchtige Gemeinſchaft entſchieden von ſich zu weiſen hat. Möchten doch die Kunſtjünger ihre ſchöne und ſchwere Beſtimmung recht begreifen, ihre Kunſt und ſich ſelbſt achten, beſeelt von dem echten edeln Stolz, welcher ſich auf dem Bewußtſein innern Werthes gründet, und darum unwiderſtehlich wirkt. Nicht von der Menge ſelbſt erringt des Ruhmes Kranz — nur wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan: der hat gelebt für alle Zeiten!

Bei dem gegenwärtigen Zuſtande der Bühne, dem dermaligen, ſchnöden Treiben: als dem gemeinſten [illegible], Hanswurſt, [illegible], [illegible], und was nicht noch Alles! der begehrten einer ſchlüpfrigen, [illegible] Koſt, dem [illegible] und [illegible] — iſt das Schlimmſte, daß dies überhaupt zur Entſittlichung zu führen droht. Denn auch werden nun mehr leichtfertige junge Leute, zum Theil der Schule noch angehörend, [illegible] dazu verführt, welche nun ſo ein Hang zur [illegible], zu jedem [illegible] unwiderſtehlich eingeimpft wird, wodurch ſie für ein ernſter Geſchäft, für eine geordnete Thätigkeit gänzlich verloren gehen müſſen. Man ſehe nur an die bekannten Schauſpielhäuſer an und in einen Theatern, wenigſtens den Königlichen, [illegible] nach, wo ſie nicht ſo warmer Heerd aller [illegible] zu ſeyn ſcheint — und man wird [illegible] dieſelben jungen Leute finden, welche gar [illegible] mehr zu [illegible] ſcheinen, als hier ſich [illegible], [illegible] zu [illegible], und [illegible] auf Lehrer und Kommandos von ihrem angewieſenen Poſten aus einen rechten Beifallsſchrei und Tumult zu erregen — zu Gunſten Dieſes oder Jener — Dichters, oder Gaſtes, welche ſolcher Weiſe ausgezeichnet zu werden würdig ſind. Wie mancher Großjährige ſelbſt vernachläßigt bei ſolcher Beifallsſturmanſtellung ſein gutes Brodgeſchäft, und kommt dann ſo Beifall klatſchend und Bravo rufend zurück! Doch nicht genug, daß ſolch heilloſes Unweſen die Kunſt und Künſtler unausbleiblich verderben muß, und entſittlichend zur Intrigue herausfordert: denn Jeder will es nun dem Andern zuvor thun, noch ungeſtümer behandjubelt, gerufen, und gekränzt werden. — Nein! auch das Publicum, und namentlich derjenige Theil, welcher kein eigenes Urtheil beſitzt, wird ſo, an ſolchem Treiben ſich ergötzend, mit hinabgezogen zur Verwilderung, und der Unfug zuletzt zur Gewohnheit, zur rohen Herzensluſt. Ja! das Wohlgefallen daran, iſt ſchon ein Zeichen von Verſunkenheit. Die Sache hat demnach gewiß eine ſehr ernſte, bedenkliche Seite, welche ſcharf ins Auge zu faſſen eine Nothwendigkeit und Pflicht ſeyn dürfte. Von keiner Seite faſt wird die Bühne und deren Wirkung richtig gewürdigt, dieſelbe noch immer nicht mit gehörigem Ernſt als ein öffentliches Bildungsinſtitut gehegt und gepflegt, ſondern nur eben als eine bunte Ergötzlichkeit und loſe Gaukelei, als ein Luxus- und Modeartikel betrachtet und geachtet, wobei ſie denn, bei ſolch blindem Verkennen ihres wahren Gehalts, ihrer hohen Bedeutſamkeit und tiefen Beziehung zum öffentlichen, allgemeinen Staatsleben, natürlich nicht erfolgreich gedeihen kann. Dabei begeht man einen ſchreienden Widerſpruch. Man widmet der Bühne von keiner Seite eine ernſte, herzliche Aufmerkſamkeit — und klagt ſie doch der Verſunkenheit an! Wie kann aber bei Gleichgültigkeit oder Geringſchätzung irgend Etwas zur Geltung gelangen, vollends zu innerm, ſittlichen Werth erſtarken? — Der Froſt treibt bekanntlich keine Blüthen! — Aller vermehrte äußere Prunk und Aufputz — daß man die Bühne an den Hof geſchmeichelt und mit Orden und Intendanten [illegible] und gepflegt hat, das wachſende Bedürfniß danach, die [illegible] derſelben, indem jedes kleinſte Örtchen, eitel großſtädtiſch ſein Theater zuſammt [illegible] dem Teufel und ſonſt aller Teufelei haben muß — Alles dieß verleiht der Bühne keinen ſoliden, innern Werth und wahren Halt, ſondern muß ihr die höchſte Bedeutung verkümmern, ein Inſtitut zur Bildung und Veredlung der Nation zu ſeyn. Schlimmer Kontraſt! — Man baut mit ſchweren Koſten der Bühne ſtolze Tempel, und läßt ſie darin in jeder Weiſe verkümmern, — in der Provinz nach Umſtänden auch, unwürdig verlumpen betteln und verhungern, beiſpielsweiſe ſelbſt in der nächſten Nähe der ſtolzen Reſidenz, in den freundlichen [illegible] [illegible] oder Schönberg, wobei einem die Haare zu Berge ſtehen! Der äußerlich angehängte Glanz thut es nimmer, er iſt gleichſam nur ein ſchimmerndes Schönpfläſterchen über einer Narbe! Nur im Ernſt iſt Segen! Ein überzeugendes Beiſpiel bietet die Malerei dar, welche im vorigen Jahrhundert, wie jetzt die Bühne, zu faſt gänzlicher Bedeutungsloſigkeit verſunken war — erſt ſeit in neuerer Zeit dieſelbe wieder mit Ernſt als Kunſt geachtet und gepflegt wird — daß sie sich wieder zur Kunst erheben, und tüchtige Meister gebären. Wollten doch, wie für die Malerei, auch zur Erhebung der Bühne sich ähnliche Vereine bilden! Bei sonst recht sachgemäßen praktischem Beginnen können derartige Kunstvereine schon fruchtbar werden, wie es Immermann mit ganz richtiger Einsicht in Düsseldorf schon beabsichtigte; allein nicht Praktiker vom Fach, wohl noch weniger Oeconom und Speculant für den täglichen Betrieb und Fortbestand mußte er mit der praktischen Führung in allerlei Conflikt gerathen, indem er bei nicht gehöriger Fachkenntniß und Erfahrung seine Kraft, wie auch den Ort und dessen Vermögen überschätzte. Sonst war in mancher Beziehung Düsseldorf wohl ein geeigneter Platz, denn darin muß Immermanns klarer Ansicht beigetreten werden: daß nicht eben an den großen Höfen — wo oft zu viel schädlicher Einfluß herrscht — noch in ganz großen Hauptstädten die Kunst am besten gedeiht, sondern viel eher an kleineren Höfen und bedeutenden Mittelstädten die Kunst wurzeln, eine Bühne als wirkliche Kunstanstalt zu wahrem Kunstwerth und neuer Erhebung erblühen kann. Es müßte nur irgendwo geeigneten Orts mit Geist der bedeutende Anfang gemacht werden; baldige Nachahmung würde im lieben Deutschland nicht zu lange auf sich warten lassen. Die Hauptschwierigkeit dürfte nur sein, den praktischen, rechten Führer aufzufinden — denn wenn man da sorgfältigen Blickes umschaut, erscheint der Horizont trübe; überall Eigenmächtigkeit, Unkenntniß, Spielsucht in jeder Rollengattung, oder Geistesarmuth und pedantische Weisheit — Alles der unfehlbare Tod der Kunst und somit der ganzen Sache.

Ihrem inneren Wesen nach gehört unverkennbar die Bühne dem höheren Cultus an, und sollte schon ihrer gegenwärtigen Ausdehnung wegen dieselbe einer durchgreifenden, ernsten Beaufsichtigung gewiß werden, und einen besonderen Theil des Ministeriums des Innern, oder des Cultus ausmachen, so gut wie das Unterrichtswesen, und alle anderen Zweige der öffentlichen Thätigkeit. Kümmert man sich doch mit vollstem Rechte — nur leider noch nicht genug — um die allgemeine Lebensnahrung: Bier, Brod und Fleisch, und Sonstiges, ob alles gesund und gut, während man die geistige Nahrung, wie sie die Bühne gewähren soll, ganz außer Acht läßt. — Wohl eine seltsame Inconsequenz! Was überall Noth, ist die rechte, die ästhetische Censur — ob das, was geistig das öffentliche Leben nährt, auch geistig gesund ist. Durch das Unterlassen solcher Schaustellungen, welche nach dem Urtheil der Regierung einen bösen Geist erwecken oder sonst verderblich einwirken können, ist die Wichtigkeit der Bühne vom Staate selbst unwidersprechlich anerkannt. — Nun, so kümmere man sich doch auch sonst und auf die rechte Weise darum. Dringend nöthig wäre es gewiß; denn wie muß den compilirenden, sogenannten Direktoren die Bühne nicht mehr nur zu schnöder Speculation und zu unreinem Gewinn dienen, wobei die beklagenswerthen Bühnenglieder, denen sich Niemand annimmt, wie nicht minder das Publikum zu Schaden kommen; ein Unfug und Unwesen, das bei rechter Erkenntniß schon allein bemerkbar sein müßte, eine ernste

Überwachung eintreten zu laſſen. Wenn gleich wir längſt ſchmerzlich gewöhnt ſind mit der Bühne ohne jede nähere Kenntnißnahme ihrer Bedeutung verfahren zu ſehen, ſo iſt dennoch eine Verwunderung nicht zu unterdrücken, wenn ſogar die ſchreiendſte theatraliſche Unzucht bewilligt werden kann, womit Kunſt und Bühne vollends zum Bänkelſängergewerbe herabſinken, und — ohngeachtet ſchon mehrfach erlebten derartigen Jammers — in den nächſtgelegenen Brauereien und Schänken Bier- und Tabacksbühnen eigends privilegirt ein proletariſches, kurzes Daſein hinſchleppen dürfen. Auch bei den entſchiedenſten Gegnern der Bühne kann es gewiß nirgend Billigung finden, die Kunſt ſo herabgewürdigt, zu ſolcher Strafarbeit verurtheilt zu ſehen. Wir wollten im Bisherigen zunächſt nur auf den allgemeinen Mangel an Ernſt hinweiſen, unter welchem die Bühnenzuſtände leiden und werden ſpäter verſuchen dieſe ſchwere Anklage auch im Beſondern und Einzelnen zu begründen.

Andeutungen über die Nothwendigkeit der Ausbildung des mimiſchen und plaſtiſchen Elements für den dramatiſchen Sänger mit ſpecieller Beziehung auf die Schöpfungen der Frau Schröder-Devrient.

Es gab eine Zeit, wo ſich der Operngeſang von dem Concertgeſang kaum mehr unterſchied als durch das Coſtüm, wo man ſelbſt das Notenblatt in der Hand der darſtellenden Sänger und Sängerinnen wenig auffällig gefunden hätte, wo man von den Sängern nichts verlangte, als ein genaues Wiedergeben der Noten, wo der Sänger nichts war, als ein durch den Geiſt des Componiſten belebtes Geſchöpf und wo es ſchon zu der größten Bewunderung hinriß, wenn Etwas wie Empfindung in dieſe ſingenden Bäume kam. Wir ſtaunen jetzt, wie ſolche Zeit möglich war, weil man weiß daß wer wahrhaft empfindet, dieſe Empfindung nicht allein durch den Ton, ſondern durch die ganze Perſönlichkeit ausdrückt. Auch die vortrefflichſte, klangvollſte Stimme, verbunden mit der gebildetſten Geſangkunſt, vermag uns doch nicht den Geiſt eines dramatiſchen Kunſtwerkes wiederzugeben und die Tiefen der Seelenzuſtände aufzuſchließen. Dazu gehört jene im Elemente der Mimik und Plaſtik ſich offenbarende Kunſt des Gemüthes, welche die ganze körperliche Erſcheinung des Menſchen in Dienſt nimmt und durch ſie die Empfindungen in innigſter Uebereinſtimmung mit dem muſikaliſchen Ton auszudrücken vermag. Die ſchöne Stimme iſt eine Naturgabe, die Geſangsbildung die Gabe des Fleißes mit dem Beiſtande des Glückes, aber das glückliche Verbinden des Geſammten eines Metallklanges mit geiſtigen Mitteln, im dramatiſchen Sänger erſt offenbart ſich der Genius der Kunſt ſelbſt.

Als die Zeit am meiſten im Argen lag und man überall die ſingenden Menſchen anſtaunte, wie einſt das goldene Kalb in der Wüſte, als man ſie bewunderte und ſich enthuſiasmirte, wo man nur hätte ſtaunen ſollen, in der Zeit, als es faſt nur große weltgeprieſene Kehlen mit ſchönen Tönen und wunderbaren Trillerkünſten gab, als man viele gute Sänger aber faſt keine dramatiſchen Geſangskünſtler hatte, — damals als die ganze Welt den ſchönen Stimmen zu Füßen lag und man nicht wußte was es noch Schöneres geben könne — da trat ein Genius auf, der gewiſſermaßen eine ganz neue Gattung der Kunſt hervorrief, indem er den bis dahin faſt unbekannten dramatiſchen Geſang ſchuf, ein Genius, deſſen begeiſternde

Kraft ſich auch ſogleich auf die ganze Oper äußerte und zugleich die Forderungen des Publikums erhöhte. Es iſt wohl unnöthig noch zu erwähnen, daß es Wilhelmine Schröder-Devrient war, welche Tauſenden die Schuppen von den Augen nahm, indem ſie zeigte daß es wirklich etwas Höheres gäbe als die höchſte Vollendung der Geſangskunſt, nämlich die innige Vereinigung des Dramas mit dem Geſange. Frau Schröder-Devrient war die erſte dramatiſche Sängerin, indem ſie dieſen neuen Zweig der Kunſt zuerſt zum vollen Leben hervorrief und iſt bis jetzt auch die unerreichbarſte Meiſterin in dieſem Gebiete geblieben. Indem ich mich nun zu einigen Bemerkungen über die Bedeutung der Mimik, Geſtikulation und Plaſtik für den Sänger wende, iſt es mir vergönnt, mich ſpeciell auf jene ausgezeichnete Frau zu beziehen, welche durch den herrlichen Verein der genannten Elemente für das geſammte deutſche Opernperſonal immer ein hohes Muſter bleibt.

Mimik — und nun gar Plaſtik? — wozu ſoll uns das, höre ich die ſtimmbegabten Sänger und Sängerinnen ſich uniſono rufen! Die ſo Sprechenden aber haben ſich ſelbſt wohl nie geſehen mit ihrer eiskalten, gezwungenen Miene bei Liebesſcenen, oder in dem wunderlichen Gefuchtel der Arme bei großen Scenen aus der griechiſchen und römiſchen Welt, wo zum Ueberfluß entweder der griechiſche Mantel gleich einem Drachenſchweife nachſchleppt, oder ſich zu einer unäſthetiſchen Wulſt vor dem Leib formirt. Nur wenig Sänger ſind mit einer ſo vollkommenen Stimme begabt, daß der Zuhörer, ihnen gegenüber, Alles vergißt, ſelbſt die Erinnerung daran, daß dieſe unförmliche, oder windmühlenartig bewegte ſingende Maſchine mit ihren ſchönen Tönen doch ein Menſch iſt, von dem man mit Recht die volle Empfindung des von ihm geſungenen Inhaltes in jeder Faſer ſeines Körpers fordern darf. Und wenn nun die zauberiſche Stimme durch den Zahn der Zeit genagt iſt, dann ſieht man nichts mehr als eine Geſangsmaſchine auf den Brettern herumwandeln, deren unbedeutend gewordene Stimme gerade nur noch ſo viel wirkt, daß ſie an vergangene Zeiten erinnert und dem Zuhörer ein mitleidiges Gefühl erweckt, welches ihn hindert den Maßſtab ſtrenger Kritik anzulegen. Den andern Sängern aber rufen die nachgeborenen Kinder einer auch ſchönen Stimme ein ſchmerzliches memento mori zu! Wer aber durch die harmoniſche Ausbildung der Mimik, Geſtikulation und Plaſtik ſich zum wahrhaft dramatiſchen Sänger erhoben hat, der kann bis auf einen gewiſſen Grad ſogar eine Abnahme ſeiner Stimme ertragen, indem er noch immer genug Mittel in ſich hat, ein volles dramatiſches Leben zu erzeugen. Darum auch durfte Frau Schröder-Devrient, welche bis zum Augenblick ihres Abganges von der Bühne noch und ſtets die Zuhörer, trotz ihrer abnehmenden Stimme, noch zur Begeiſterung hingeriſſen und die Maſſen ergriffen hat.

Betrachten wir nun zuerſt den Begriff der Mimik und die Nothwendigkeit derſelben für den Sänger. Die Mimik ſoll uns das von dem Seelenſpiegel des Menſchen Zurückgeſtrahlte erkennen, ſoll uns die Ergänzung zu dem Tone geben, wofür der Ton nicht ausreicht: ſie iſt die Beleuchtung, in welcher wir die ſingeſchöne [illegible] zu betrachten haben. Der Ton iſt die Staffage, die Muſik in der Oper iſt das Colorit. Wo wäre alſo mehr denn in der Oper die Mimik an ihrem Platz. Die nothwendige Dürftigkeit des Textes wird zwar durch den Ton zum Theil ergänzt, aber durch die Mimik erſt wahrhaft überwunden. Die richtige Ausbildung in der Mimik muß daher die Hauptaufgabe für Diejenigen ſein, die auf die Würde eines dramatiſchen Sängers Anſpruch machen. Ich habe mich hier des Ausdrucks Würde bedient, um den Künſtler von dem nur ſtimmbegabten Menſchen zu unterſcheiden. Eine gute Stimme iſt nur ein Naturgeſchenk, ſo wie es die adlige oder fürſtliche Geburt iſt, edle Eigenſchaften können Jedermann zufallen. Wer aber ſeine Stimmmittel durch die Kunſt zu veredeln, und den Empfindungen, durch den Reflex derſelben auf dem Antlitz, die Weihe zu geben weiß, der iſt ein edler Künſtler, ſo wie nur der adlig iſt, deſſen Herz und Geſinnung edel iſt. Nur wo eine ſolche Künſtlernatur nach der Vereinigung des muſikaliſchen Tons, der Geſangsbildung und des mimiſchen Elementes, welche zuſammengenommen für den Ausdruck der Empfindung verwendet werden, ſtrebt, iſt es möglich, daß ein und dieſelbe Stelle des Componiſten in durchaus verſchiedenem, entgegengeſetztem Sinne wiedergegeben wird und beide Male zur höchſten Begeiſterung hinreißen kann. Dies iſt nur dann möglich, wenn ſie durch ein harmoniſches Zuſammenwirken der oben gedachten Eigenſchaften ein wirklich tief empfundenes individuelles Leben [illegible], welches dann auch eine Rede [illegible], ſelbſt wenn wir uns die Auffaſſung und nachträglich nicht [illegible] erklären. Ein Beiſpiel mag das Geſagte erläutern und den Sängern zeigen, wie wenig ſie ſchon gethan haben, wenn ſie nur ſtimmfertig geſungen ohne ihrem Vortrage das Siegel des Geiſtes durch die Mimik aufgedrückt zu haben.

Als die Norma der Schröder-Devrient in der Schlußſcene, nach den, die Gemüther erſchütternden Worten: „Ich ſchuldige Einen [illegible] Unſchuldigen an“ — zu der Erkenntniß des Opfers gekommen iſt, welches ſie bringen muß, um Norma zu ſein, [illegible] durch [illegible] Gebärde ſtolz zurück und ſagt mit einer [illegible] im Blick und Ton, die um ſo erhabener iſt, als man nach dem Vorigen faſt an der Größe der hohen Prieſterin gezweifelt hatte: „ich bin die Schuldige“. Und der triumphirende Blick, den die Sängerin über ſich ſelbſt auf den [illegible], die ſie ſo eben zu ihrem Opfern gemacht hat, wirft — reißt unwiderſtehlich zur höchſten Bewunderung hin. Man ſieht Norma wieder, die man in dem Augenblicke der zu erwartenden [illegible] Klage verloren hatte, man jauchzt der hohen Prieſterin zu, denn jetzt, wo ſie das Wort ausgeſprochen, welches ſie vernichten muß, jetzt fühlt man, mehr durch ihren [illegible] ſtolzen Blick, als durch den Ton, daß Norma würdig war über jene [illegible] Prieſterſchaar zu herrſchen, die ſelbſt jetzt noch nicht an Normas Schuld glaubt, ſondern ihr eigenes Wort zu ihrer Verdammung verlangt, [illegible]: „Norma lügt nie“ die Schuld beſtätigt und ſie ſelbſt dem Untergange weiht. Dieſelbe Scene nun iſt von Jenny Lind ganz anders, [illegible] empfunden und großartig aufgefaßt werden. Sie ſinkt nach der Anerkennung ihrer Schuld vor ihrem Gewiſſen, in ſich zuſammen, und flüſtert unter dem Druck ihres Verbrechens gegen Götter und Menſchen kaum hörbar und knieend „ich bin die Schuldige". Und ebenfalls belohnte ſtürmiſcher Beifall dieſe Norma mit zerknirſchtem Herzen und niedergeſchlagenen Augen, ſo wie die triumphirende Norma der Schröder-Devrient. Zwiſchen dieſen beiden Extremen liegen noch alle die Geſangszufälligkeiten, durch welche die vier Worte ausgedrückt werden können. Ich habe die Norma wohl zwanzig Mal geſehen und bin kaum auf dieſe Stelle, die mich jetzt ſo tief ergriffen, aufmerkſam geworden. Daß mit jenen beiden extremen Auffaſſungen die Schöpfung dieſes Satzes noch nicht abgeſchloſſen iſt, leuchtet ein. Ja wir können uns einen künſtleriſchen Genius denken, der vielleicht nicht nur den Stolz und die Selbſtüberwindung, nicht nur das erdrückende Gefühl der Schuld, ſondern vielleicht auch noch den Triumph der Liebe zu Sever, das Gefühl der Unmöglichkeit ohne Sever leben zu können, in den Ausdruck dieſer Worte hineinlegen könnte.

Die Kunſt der Mimik wird ſich am meiſten in Auge und Mund concentriren. Man beachte beſonders die Kraft des Lugerns und laſſe ihn nicht theilnahmlos bei der Arbeit der Augen, er iſt ein bedeutender Helfer und wird namentlich den Fernſehenden das Verſtändniß des Augenausdruckes erleichtern. Noch weniger aber laſſe man den Mund allein agiren, namentlich wenn er lächeln ſoll: es entſteht ſonſt dadurch der häßliche Stiefbruder des himmliſchen Lächelns, das abſcheuliche Greinen, welches wir leider nur zu oft für den ſchönen Ausdruck des Lächelns nehmen müſſen. Es verhält ſich damit ähnlich, als wenn man in einer Landſchaft das Licht nur durch Weiß hervorzaubern wollte. Doch führen wir wieder die Sänger aus der Theorie zur Praxis. Man ſehe die Schröder-Devrient bei ihrem erſten Auftreten als Lucretia Borgia. Das Geſicht bedeckt die Maske und dennoch weiß uns der freigelaſſene Mund durch ſein Zucken und ſein unabläſſiges Beben den tiefen Schmerz des Wiederſehens auszudrücken. Faſt möchte man ſchon in dieſem halben Geſichte die Mutter erkennen, die in ſich alle die ſüßen Worte der Freude des Wiederſehens hineinſpricht, die nur die Lippe ihrer Schweſterlippe vertrauen darf. Zum ganzen Verſtändniß der Mutterſchaft bringt uns der, durch Furcht umſchleierte Freudenausdruck des Auges. Man ſieht Nichts, als den Augenſtern durch die Maske und dennoch weiß die Künſtlerin darin all die Gefühle zu offenbaren, die ſie im tiefſten Herzen trägt. Wie durch eine Camera Obscura ſehen wir ſie dort aufſteigen und ſich unſerm Herzen mittheilen.

Nächſt Auge und Mund ſind es die Geſichtsmuskeln, welche das Antlitz zum vollſtändigen Seelenſpiegel machen. Hier iſt aber auch zugleich die Klippe, vor welcher Sänger mehr, denn mimende Schauſpieler zu warnen ſind. Macht es bei Tyrannen einen komiſchen Eindruck, wenn ſie jeden Augenblick mit der Mimik wechſeln und gleichſam bei jeder Pauſe ein anderes Geſicht machen, um ſich als „denkende Künſtler" zu zeigen, ſo wird eine ſolche unedle Geſichtsmuskelſpielerei bei dem Sänger, der oft während ganzer Noten dabei zu verweilen hat, um ſo bemerklicher ſein. Noch weniger aber darf der Sänger ſo lange Zeit in dem mimiſchen Ausdruck verharren, als der Ton denſelben zu bedingen ſcheint, es würde der Ausdruck ſonſt ſich immer zur Verzerrung werden. Aber in derſelben Schattirung muß die Färbung ſein, durch welche er ſeinem Bilde Leben giebt. So wie er durch Anſchwellen und Sinkenlaſſen ſeiner Stimme denſelben Ton verſtärken kann und in dieſer Bewegung nur einen Moment höchſte Kraft zeigt, ſo muß die begleitende Mimik in gleicher Art einen Moment des höchſten, geſteigerten Ausdrucks zeigen und dann allmälig wieder in ein ruhigeres Gleichgewicht zurückkommen.

Man muß im Gebrauch der Geſichtsmuskeln ſehr vorſichtig ſein. Zwiſchen beiden den Ausdruck, der durch Augen und Mund (natürlich rechnen wir Augen- und Mund-Muskeln ſchon dazu) hervorgebracht wird, unterſcheiden und dem immer ſpäteren Publikum durch häufiges Herumkommen, als man im gewöhnlichen Leben bemerkt, vortragen, nicht aber mit der Mimik der Augen und des Mundes abwechſelnd ſein wollen; jene ſind die Herren, dieſe die Diener der Mimik. Die Geſichtsmuskeln laſſen ſich viel eher durch ſorgfältige Selbſtbeobachtung und Uebung vorher bilden, als der Ausdruck des Auges und des Mundes. Man hatte früher ſogar Modelle und gleichſam feſte Typen des Geſichtsausdrucks für gewiſſe Charaktere. Ein grauſamer Wütherich wurde gewöhnlich mit gerunzelter Stirn, ein zärtlicher Mann mit hängender Unterlippe, ein ſchmachtender Liebhaber mit nach oben gedrehten Augen gebildet. Ich bin weit davon entfernt, meinen alten Schablonen ganz zu verwerfen, aber alle ſolche Typen haben nur eine ſehr relative Wahrheit, denn der Tyrann wird nicht minder charakteriſtiſch durch die glatte Stirn, den eisfaltigen, nur in den Augenwinkeln lauernden Blick ausgedrückt; ein zärtlicher Mann aber läßt ſich nicht minder durch den leiſen ſchmerzlichen Zug, der durch ein gewiſſes Zuſammenziehen der Augenbrauen entſteht, ſo wie durch einen lächelnden Frohſinn wiedergegeben, und das Sehnen des Liebhabers wird ſich gewiß durch einen leiſen, ſchmerzlichen Zug um den Mund, ein leiſes Rümpfen der Augenbrauen, durch welche das zurückgezogene Auge etwas verſchleiert wird beſſer darſtellen, als durch die althergebrachte Schablone des Liebhabers.

Wir wollen dem Geſagten noch einige Bemerkungen der mimiſchen Kunſt der Frau Schröder-Devrient folgen laſſen, welche von der großen Macht der Mimik für den dramatiſchen Sänger Zeugniß ſein mögen. In der Norma iſt es der einfach empor gerichtete Blick der großen Prieſterin, welcher ſowohl die Verehrung der Gottheit, als auch zugleich einen gewiſſen, durch ihren Fall in ſie verſenkten, Zweifel ausdrückt. Als Adalgiſa der Norma das Geheimniß ihrer Liebe enthüllt, da legt allein die Mimik, mit welcher die Künſtlerin die Worte: „ſo hatte auch ich" begleitete, ihren ganzen Seelenzuſtand in hellem Licht. Jedes Zucken der das Antlitz, halb hoffend, halb fürchtend blickende Auge ſah, welches unverwandt an Adalgiſa's Lippen hing, von denſelben halb angezogen halb zurückgeſtoßen ſchien: aus dieſen Reihen des ſehnlichſten Seelenſchmerzes gewahrte, welche von Norma ſprechen, den erſchütternden Namen Severs zu hören. Und als es endlich ſo weit iſt, als Norma ſtockend — „Dieſer — da“ ruft, — da theilte ſich das ſtarre Entſetzen des Auges dem Zuſchauer unwillkürlich mit, welcher mit Norma zitterte, und die ganze Größe ihres Schmerzes durchfühlte.

Nicht minder groß erſchien der unbeſchreibliche Ausdruck des Geſichtes der Schröder-Devrient als Norma, indem ſie Sever, den Geliebten zur Flucht bewegen will, mit der ganzen Größe des Bewußtſeins ihrer Liebesmacht über den mächtigen Römerführer ausruft: „Verſuch es, entfliehe!“ Hier zeigt ſich wieder die ganze Gewalt der Mimik. Dieſer Ausdruck von Hohn und Verachtung durch das feſt auf Sever gerichtete Auge, mit leiſem [illegible] Lächeln, durch den etwas aufgeworfenen Mund und das dadurch erzeugte Spiel der Mundmuskeln hervorgebracht, offenbarte viel mehr als es die Stimme in dem kurzen Satz vermochte, wie hoch ſich Norma dem liebeglühenden Römer gegenüber achtete. Noch auf einen andern, wenig beachteten Moment der Schröder-Devrient, als Norma, erlauben wir uns die Aufmerkſamkeit hinzulenken. Es iſt nämlich der Augenblick, in welchem die Prieſterin, um noch einen letzten Verſuch zu machen, die Liebe in dem gefangenen, ihrer Rache Preis gegebenen Sever hervorzurufen, durch das „Laßt mich allein“ den Chor der Druiden verabſchiedet. Norma ſteht ganz ſtill und bewegungslos in der Mitte der Bühne, nur durch das ängſtliche Verfolgen der abgehenden Prieſterinnen mit den Augen bemerkt man die innere furchtbare Aufregung, die ſie in dem Vorgefühl der kommenden Scene ergreift. Die Augen wenden ſich endlich in ihren Höhlen, ſie ſprechen zum Theil die Befriedigung aus, daß ſich die [illegible] entfernen, zum Theil ſucht ſie durch das [illegible] Severs Blicke zu vermeiden. Das Auge zeigt bald Haß und Rache, bald leuchtet es wieder in der Hoffnung [illegible], aber doch vielleicht noch wieder zu erlangender Liebe. Auf dieſen Moment lange Zwiſchenſpiel verweilen wir beſonders Diejenigen, die ſich noch immer keinen rechten Begriff von der Bedeutung der Mimik machen können.

Gehen wir nun zu einer zweiten, nicht minder großen, Leiſtung der Schröder-Devrient, zu ihrer Lucrezia Borgia über. Hier ſehen wir ſie auf dem [illegible] Balkone, in welchem das Alterthum alle ſeine Gemälde [illegible], [illegible], indem ſie mit einem [illegible] Tuche [illegible] und [illegible] ſich heftig durch das hohe Gefühl der Mutterliebe. Zweimal [illegible] giebt [illegible] Milderung dem Antlitz der Künſtlerin einen wahrhaft wunderbaren Ausdruck. Das erſte Mal im [illegible] Akt, als ſie vor dem Herzoge in der ganzen furchtbaren Rolle einer beleidigten Frau ſteht, die Rache verlangt und ſich deshalb an einen Mann wendet, den ſie eigentlich verachtet. Während dieſer Bitte macht der Haß, der ihre, den Herzog [illegible] Augen [illegible], einen eigenthümlichen Ausdruck, der ſich aber zugleich ändert, als der Einfall, Gennaro als Angeklagten zu ſehen, ſie durchzuckt. Dieſer mildere Blick, der ſich dann durch die zugleich zuſammengezogenen Brauen [illegible], als könne ſie ihren Augen nicht trauen und [illegible] ihre [illegible] an-zeigen, bis der, von der [illegible], durch die [illegible] der Namen

[illegible]

[illegible]

Dramaturgiſche Bilder aus Hamburg.

Von

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible] —

[illegible] — [illegible] — [illegible] („[illegible]"), [illegible] („[illegible]"), [illegible] („[illegible]"), [illegible] („[illegible]"), [illegible] („[illegible]"), [illegible]

[illegible] — [illegible] — [illegible] — [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] mehr Jude als Mensch, mehr Nathan der [illegible] als Nathan der Weise. Das Ganze erscheint [illegible] in seiner Zusammenfügung und ist in der Harmonie aller Theile, wie in der [illegible] und in der [illegible] der Idee, ein [illegible] Kunstwerk [illegible] — aber immer doch nur Schilderung eines Juden mehr eines Menschen, der den Juden [illegible] hat, [illegible] auch die Idee der Dichtung nicht [illegible]. (Siehe [illegible] I. Th. S. [illegible].) Die Darstellung des [illegible] [illegible] Natur. Nur ein Element ist, [illegible] es ist das Dämonische. [illegible] des Dämonischen [illegible]

[illegible]

Kritik

einer [illegible] Nachricht Fichte's über Goethe's natürliche Tochter, und deren Aufnahme in Berlin, aus dem kürzlich erschienenen Briefwechsel Schiller's und Fichte's *)

Von

H. Th. Rötscher.

[illegible]

[illegible]

---

*) [illegible]

**) [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

„[illegible]

„[illegible]

„[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Iphigenie und Tasso [illegible] Iphigenie und Tasso [illegible] Iphigenie und Tasso [illegible]

[illegible]

[illegible] so hoch stellt, daß er ihn sogar [illegible] und [illegible], [illegible] [illegible], wodurch das Drama von dem rein [illegible] und in [illegible] faßt. Daß die Kunst, um Kunst zu sein, den Gedanken stets in sinnlicher Gestalt, das Allgemeine immer in individueller Form, den Begriff im Bilde darstellen muß, daß sie alle Kunst aufhebt, wenn sie es zum philosophischen Gehalt gewinnt, diese Einsicht war in [illegible] noch nicht lebendig, und sein Urtheil über die romantische [illegible] ist dafür ein glänzender Beleg.

Das historische Schauspiel ist und [illegible] endlich auch in der Beziehung [illegible], als es uns zeigt, wie zu allen [illegible] die Einflüsse des Theaters auf die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] Drama zu [illegible] [illegible] [illegible] Theater in Berlin [illegible] [illegible]. [illegible] die öffentliche Meinung [illegible] [illegible] die öffentliche Meinung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] allgemeinen [illegible] [illegible] [illegible].

Aus meinem Tagebuch.

Von

Friedrich Hebbel.

I.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Kritiken über Berliner Bühnenvorstellungen.

Von

Melchior Meyr.

Königliches Hoftheater.

Im Schauspielhause: Montag, den 1. Juli d. J., [illegible] Egmont. ([illegible], Egmont als Gast.)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Kritiſche Anzeigen.

1. Bilder aus dem Schauſpielerleben. Mitgetheilt von Roderich Benedix. Zwei Theile. Leipzig, Grunow. 1847.

Der Verf. kennt das Theaterweſen im Detail und wäre ohne Zweifel auch im Stande, ſeine Anſichten und Erfahrungen in einem wirklichen Roman zum Beſten zu geben; für dießmal war aber ſein Herz zu voll, um nicht geradezu überzufließen, ſein Lehreifer war zu groß, als daß er die Gedanken erſt kunſtvoll in eine Geſchichte hätte verweben und durch ſie klar machen können, was er dem Publikum zu Gemüthe führen wollte: er wählte den kurzen Weg und erfand eine Geſchichte, die nichts iſt als ein Faden, an dem er ſeine Ideen, Beobachtungen und Vorſchläge aufreiht. Es iſt die Geſchichte eines bemittelten jungen Mannes, der, einem unwiderſtehlichen Hange folgend, Schauſpieler wird und an mehrern Bühnen eine „Künſtlerlaufbahn“ macht, um ſich zuletzt zu überzeugen, daß er — kein Darſtellungstalent beſitze und der Kunſt beſſer auf andere Weiſe dienen würde: eine Wahrnehmung, die ihn denn auch beſtimmt, die Leitung eines Theaters zu übernehmen. Dieſer junge Mann hat das Glück, an den Orten, wo er ſpielt oder Engagement ſucht, in der Regel irgend einen geſcheidten Kunſtgenoſſen zu treffen, der ihm geſprächsweiſe aus dem Schatze ſeiner Erfahrungen und Ideen Mittheilungen macht; und ſo hört er, und hören wir mit ihm, nach und nach alle wichtigen Fragen der Bühne — das Zurechtſtreichen der Stücke, die Rollenſucht der Schauſpieler, die Bildung des Repertoires, die Aufführung fremder Dramen, das Recenſentenweſen, die Hebung der Bühne, die Theaterſchule u. a. — mehr oder weniger ausführlich beſprechen. Sind nun die Gedanken, die hier vorgebracht werden, auch wirklich von Bedeutung, und war es der Mühe werth, ihnen die Geſchichte zu opfern? Allerdings werden über die genannten Fragen, über die Zuſtände und Zwecke der Bühne viel gute und verſtändige Dinge geäußert; manches Thema wird gründlich von ſeinen zwei Seiten beleuchtet und der Schluß dem Leſer nahegelegt. In dieſer Hinſicht verdient das Werk alle Anerkennung. Die Schauſpieler, die von ihrem Metier ſprechen, werden aber hie und da viel zu redſelig; ſie tragen Manches mit Wichtigkeit vor, was ſich von ſelbſt verſteht und äußern ſich über gewiſſe kleine Unbilden, denen der Schauſpielerſtand ausgeſetzt iſt, gar zu lamentabel. Was die Form betrifft, ſo können wir ihr nicht unſern Beifall geben. Wir halten es hier mit dem: entweder — oder! Entweder ſchreibe man einen Roman, wo die Ideen in das Leben der Handlung aufgenommen werden und aus ihr um ſo erquicklicher in die Seele des Leſers überſtrömen: oder man ſchreibe Geſpräche, wo die Gegenſtände in künſtleriſcher Entwicklung nacheinander von verſchiedenen Seiten betrachtet werden — zur Ermittlung eines feſten Endreſultats. Miſchungen, wie dieſe hier, können keine harmoniſche Wirkung machen und laſſen nur bedauern, daß die ſchönen Einzelheiten, die darin vorkommen, nicht beſſer untergebracht ſind. — Von den äſthetiſchen Bemerkungen des Verf. wollen wir zwei mittheilen, die in ſchlichter Weiſe auf Regeln aufmerkſam machen, gegen die eben heutzutage vielfach geſündigt wird. Die erſte geht die dramatiſchen Poeten an und lautet ſo: „Die Unbedeutendheit an ſich iſt ſowohl im Leben langweilig, als für den Zuſchauer auf der Bühne — ſie verliert aber dieſe Langweiligkeit, wenn man ſie belachen kann. Jedes Stück ſoll eine Wirkung machen. Es macht dieſe als Ganzes und nebenbei muß jede auftretende Perſon für ſich eine Theilnahme erregen. Dieſe kann nur darin beſtehen, daß man eine Perſon bewundert, liebt, verehrt — verabſcheut, haßt —, oder verlacht. Das ſind Wirkungen, der Kunſt würdig. Zeichnet der Dichter aber Perſonen, die Verachtung oder Ekel erregen, ſo wird er eine unkünſtleriſche Wirkung erregen, ſo wie er durch Perſonen, die Langeweile machen oder gleichgültig laſſen, gar keine Wirkung hervorbringt, alſo ſeinen Zweck verfehlt.“ Die andere iſt zur Beherzigung der Schauſpieler geſchrieben. „Das Feuer läßt ſich mit Ruhe wohl vereinigen. Die künſtleriſche Ruhe iſt jene Selbſtbeherrſchung, die alle darzuſtellenden Empfindungen noch beobachtet, die mitten in der Aufregung, dem höchſten Feuer die Beſinnung nicht verliert, und in der Darſtellung nie die Grenze des Schönen überſpringt. Wie der feingebildete Mann wohl in Streit gerathen kann, allein im höchſten Zorn ſich nie zu Schimpfreden oder gar zu Thätlichkeiten hinreißen läßt, ſo muß der Schauſpieler alle Aufregung, alles Feuer ſeiner innern Empfindung immer ſo weit beherrſchen, daß ſeine Darſtellung gefällig bleibt. Es iſt der Unterſchied hier, wie zwiſchen einem in geſtrecktem Laufe dahineilenden und einem durchgehenden Pferde Beide ſind in der Entwicklung der höchſten Kraft, alſo im Feuer der Leidenſchaft, allein jenes gehorcht noch dem Zügel, dieſes nicht, und darum macht jenes einen gefälligen, dieſes einen erſchreckenden Eindruck.“ — Wir kennen Dramatiker und Schauſpieler, die ſehr wohl daran thun würden, dieſe Regeln im Auge zu behalten.

---

2. Geſammelte dramatiſche Werke von Roderich Benedix. Drei Bände. Leipzig, J. J. Weber. 1846.

Zehn Bühnenſtücke — ſieben Luſtſpiele und drei Schauſpiele —, die in den Jahren 1836—43 entſtanden und nach Verhältniß ihrer Entſtehungszeit von verſchiedenem Werthe ſind. Die früheſten Luſtſpiele — die Männerfeindinnen und die Sonntagsjäger — verrathen in Entwurf und Ausführung noch ganz den Anfänger. In dem erſten ſind die Thorheiten, die bloßgeſtellt werden ſollen, die

Intrigue und der Dialog ohne alle Wahrheit und Nothwendigkeit. Den beiden jungen Damen, die mit keinem Manne mehr verkehren wollen, iſt es mit dieſer Narrheit ſo wenig Ernſt, daß man durchaus nicht darauf geſpannt ſeyn kann, wie ſie wohl überwunden werden möchte: das Stück iſt aus, ehe es recht angefangen hat. In den Sonntagsjägern lernen wir ein Paar Herrn kennen, die in gewöhnlich erfundener Intrigue ſich mehr albern als ergötzlich zeigen. Das dritte Luſtſpiel — die Mode — iſt ſchon beſſer; die verſpottete Thorheit iſt hier an ſich natürlicher und auch natürlicher behandelt: der Autor läßt ſie aber zuletzt zu einer Höhe ſteigen, wo ſie auf den feinen Sinn auch wieder mehr einen widerlichen als beluſtigenden Eindruck macht. — In dieſen Stücken hat der Verf., wie man ſieht, noch ſehr gegen ſeine eigene Regel gefehlt: ſeine Perſonen ſind nicht bedeutend und doch kann man ſie auch nicht belachen! — Die übrigen Luſtſpiele — Doctor Weſpe, der Weiberfeind, der Steckbrief und der Liebestrank — verrathen aber ohne Ausnahme die größere Ausbildung des Verf. Auch ſie ſind zum Theil auf gemachte Vorausſetzungen gegründet. In dem erſten ſind die Figuren der Eliſabeth, der Theudelinde und des Dr. Weſpe, ſo wie ſie geſchildert ſind, nicht möglich (man kann z. B. wohl ſo eitel ſeyn, wie Dr. Weſpe, aber ſich nicht ſo geben!); in dem letzten iſt die Narrheit Weinhold's eine hergebracht phantaſtiſche Annahme. Dieſe Vorausſetzungen aber zugegeben, ſo hat der Verf. ſie gut ausgebeutet, die daraus hergeleiteten Verwicklungen ſind luſtig und können zumal auf der Bühne herzliches Lachen erregen. Der Dialog iſt in allen dieſen Stücken leichter und gewandter. Man ſieht, daß der Autor ſich überwacht, daß er höhere Forderungen an ſich ſtellt und ſich Mühe gibt, ſie zu erfüllen. Eine gewiſſe Sauberkeit in der Ausführung macht namentlich den Liebestrank anziehend und gefällig. — In den Schauſpielen iſt der Fortſchritt des Verf. eben ſo wenig zu verkennen. Das erſte — das bemooste Haupt — iſt zwar ſo, wie es abgedruckt iſt, gehaltener als das zweite (die Sklaven, in demſelben Jahre geſchrieben); das letzte — der alte Magiſter — ſteht aber entſchieden höher als jenes: die Menſchen ſind hier — wenn wir den abgeſchmackten Baron ausnehmen — ächter und wärmer und namentlich den alten Magiſter muß man lieb gewinnen. — Wenn B. im Vorwort zum erſten Bande ſeine dramatiſchen Werke nur als „Beiträge für die Bühne" gibt, nicht als Dichtungen, die „eine neue Bahn brechen und den Grund zu einem ächten und wahren Nationaldrama legen" ſollen, ſo hat er allerdings ſehr wohl daran gethan. Auf der Bühne haben ſie ſich bewährt: ſie haben die Zuſchauer unterhalten und werden auch die Leſer unterhalten. Aber es ſind durchaus keine poetiſchen Werke — keine poetiſchen Luſtſpiele. Das poetiſche Luſtſpiel muß auf eine wahre Vorausſetzung gebaut ſeyn: es muß die wirklichen Thorheiten und Seltſamkeiten der menſchlichen Natur und der Zeit auffaſſen und ſo darſtellen, daß der Zuſchauer, indem er ergötzt wird, auch einen Blick werfen kann in die Tiefen des Menſchenherzens und in die Wunder des Weltlaufs. Das poetiſche Luſtſpiel muß den Zuſchauer in eine Höhe erheben, wo er die wirklichen

Colliſionen menſchlicher Neigungen und Verkehrtheiten im heiterſten Lichte erblickt, aber zugleich den Grund und Zuſammenhang derſelben entdeckt und die ernſte Frucht der Erkenntniß pflückt. Dann wird das Vergnügen nicht zu Ende ſeyn, wenn das Stück und die Spannung zu Ende iſt: der Zuſchauer wird ſich an den Anſchauungen, die er gewonnen hat, nachhaltig erquicken. Die Luſtſpiele von Benedix machen dieſe Wirkung nicht: die Kritik muß dieß ſagen und die höhere Wirkung verlangen. Sie wird darum gegen Dramatiker wie B. nicht ungerecht ſeyn und gern anerkennen, daß es auch ein Verdienſt iſt, dem Publikum, ſo lange es auf poetiſche Luſtſpiele warten muß, wenigſtens die Zeit zu vertreiben.

Melchior Meyr.

Statiſtiſche Revue der bedeutenderen Bühnen Deutſchlands während des Monats Juli 1847 von Feodor Wehl.

Gegen die Redaktion dieſer „Jahrbücher" iſt von vielen Seiten der Wunſch geäußert worden, daß ſie neben den größeren, meiſt auf dem theoretiſchen Boden fußenden Aufſätzen, eine fortlaufende Ueberſicht des geſammten deutſchen Theaters, wie es in der Wirklichkeit beſteht, beigeben laſſen möge. Da nun aber Correſpondenzen ſich zu dieſem Zweck als unzureichend zeigen, weil darin immer wieder nur untereinander abweichende und das Publikum in ſeinem Urtheile unſicher machende Raiſonnements zum Vorſchein kommen, nirgends aber dadurch ein geſicherter Ueberblick über die geſammte Bühne gewonnen werden kann, ſo hat ſich die Redaktion entſchloſſen, dieſen letzten, aber nicht ganz unwichtigen Theil ihrer „Jahrbücher" in die Hände des Obenangeführten zu übergeben. Derſelbe will hierin nichts, als dürre Reſultate geben. Illuſionen, Wünſche, Träume und Hoffnungen, wie ſie wohl Mancher hegt, der ſich mit dem Theater beſchäftigt, ſollen darin keinen Platz finden. Aus den nackten Thatſachen, mag ſich Jeder ſelbſt ſeine guten oder ſchlimmen Erwartungen herausfolgern. Was uns ſelbſt betrifft, ſo werden wir weder die einen beſtätigen, noch die andern verneinen. Wir werden nichts thun als referiren und zuſammenſtellen: wir werden nicht ſprechen von dem, was war, noch von dem, was wird, ſondern von dem, was iſt.

Das Repertoire der bedeutenderen Theater in Deutſchland von Monat zu Monat überſichtlich zuſammenzuſtellen, ſoll deswegen das Hauptaugenmerk unſerer Aufgabe ſein. Beſonders werden wir darin eine ſtatiſtiſche Ueberſicht der neuen Stücke, der Gaſtſpiele geben. Die Direktionen werden daraus erſehen können, welche dramatiſche Produktionen, und an welchem Orte ſie gefallen oder mißfallen haben; welches Fach dieſer oder jener Schauſpieler ſpielt und wie man hier oder dort eine Tragödie, ein Drama, ein Luſtſpiel, eine Poſſe, eine Oper oder ein Vaudeville beſetzt hat.

Abgeſehen von dieſem praktiſchen Nutzen aber wird dieſe monatliche ſtatiſtiſche Zuſammenſtellung vielleicht auch noch einen moraliſchen Nutzen haben. Sie wird zeigen, welche Bühnenleitung die intelligentere, friſchere, artiſtiſchere, welche die läſſigere und ſterilere iſt. Sie wird durch die That beweiſen, wie ſehr hier die Eine, dort die Andere zu tadeln iſt.

Es möchte vielleicht deswegen keine Thorheit zu nennen ſein, wenn wir uns ſchmeicheln, den guten Eifer, die künſtleriſche Concurrenz durch unſere anſpruchsloſe Zuſammenſtellung in etwas rege zu machen. Die „Jahrbücher" ſind ein Journal, das mit ſchönen Kräften auf den Schauplatz tritt. Die ſprechenden Reſultate darin werden die künſtleriſche Welt nicht gleichgültig laſſen und ohne Zweifel früher oder ſpäter einmal ihren Werth erhalten.

Wenn dieſe Zuſammenſtellung für den Augenblick noch etwas dürftig erſcheint, ſo ziehe man deswegen den Fleiß und die Sorgfalt des Sammlers nicht in Zweifel, ſondern erwäge, daß viele Bühnen für den Moment geſchloſſen und die meiſten Anknüpfungen nicht ſo ſchnell gemacht ſein können, als es im Intereſſe der Sache zu wünſchen wäre. Die folgenden Hefte werden unſern guten Willen und unſere umſichtliche Thätigkeit in ein beſſeres Licht treten laſſen, als es in dem gegenwärtigen der Fall ſein kann. Hoffentlich finden wir überall eine freundliche Unterſtützung unſerer redlichen Abſichten und fügen ſchließlich hinzu, daß uns Zuſendungen welche nur irgend eine theatraliſche Thatſache, die zur Ueberſicht des Geſammtzuſtandes von Intereſſe iſt, berühren, jederzeit unter der Adreſſe: Redaktion der Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur, Berlin, ſehr erwünſcht und willkommen ſein werden.

Das Reſultat unſerer erſten ſtatiſtiſchen Ueberſicht der bedeutenderen Bühnen für den Monat Juli kann eben kein ſehr erfreuliches genannt werden. Die Bühnen behelfen ſich freilich in dieſer Zeit faſt überall mit Gäſten und daher kann die Wirkſamkeit dieſes und des folgenden Monats keinen giltigen Maaßſtab bilden. Dresden hatte 1 Gaſt mit 6 Rollen, 11 Opern, 1 Tanz; Berlin (Hoftheater) 5 Gäſte mit 21 Rollen, 1 Oper, 2 Concerts, 10 Ballets; (das Königsſtädtiſche Theater:) 3 Gäſte mit 27 Rollen, 10 Balletvorſtellungen. Hamburg (Stadttheater): 11 Gäſte mit 42 Rollen, 16 Opern, 2 Tanzdivertiſſements. (Thaliatheater:) 5 Gäſte mit 42 Rollen, 1 Tanzdivertiſſement, 1 Concert, 3 Mal doniſche Spiele, 2 Vorleſungen des Baron Klesheim. Leipzig: 12 Gäſte mit 18 Rollen, 10 Opern, 1 Concert. Breslau: 6 Gäſte mit 26 Rollen, 10 Opern, 3 Ballets. Prag: 5 Gäſte mit 32 Rollen, 3 Opern, 1 Ballet. Neue Stücke wurden ſehr wenige, meiſt kleine alte oder Ueberſetzungen gegeben. Dresden war in dieſer Beziehung am thätigſten. Es gab 4 neue und 1 neu einſtudirtes. Berlin (Hoftheater): 1. (Königsſtädt. Theat.) 2. Hamburg (Stadttheat.) 2. (Thaliatheat.): 3. Leipzig: 2. Prag: 1. Breslau: Keins! Es waren in Dresden: 1. Ein Stündchen in der Schule, n. d. Franz. 1 Akt von W. Friedrich (Gefiel ſehr). 2. Jean Bart am Hofe, Luſtſp. 4 Akte, von C. P. Berger. (Gefiel.) 3. Karl XII. auf ſeiner Heimkehr, Luſtſp. 4 Akte, nach dem Engl. von Töpfer. (Gefiel.) 4. Mary, Max und Michel, Singſp. 1 Akt, n. d. Franzöſ. von Carl Blum. (Sprach an.) Berlin (Hoftheater): 1. Das Verſprechen, Luſtſp. 1 Akt, von Eduard Bauernfeld. (Sprach zuerſt wenig an, machte aber ſpäter, als Frl. Luiſe Neumann die Genoveva als Gaſtrolle gab, Glück.) (Königsſtädt.:) 1. Eine Einladung des Miniſters, Luſtſp. 3 Akte, nach Ifflands „Erinnerung" bearbeitet. 2. Hinüber-Herüber, Poſſe, 1 Akt von Neſtroy. (Gefiel.) Hamburg (Stadttheat.): 1. Das Rendezvous im Paradies-Gäßchen, Poſſe, 2 Akte, nach dem Franzöſ. von B. Berger. (Mißfiel). 2. Der Waffenſchmied, Oper, 3 Akte, von Lortzing. (Gefiel, aber ohne Epoche zu machen.) (Thaliatheat.): 1. Großjährig, 2 Akte, von Eduard Bauernfeld. (Gefiel außerordentlich.) 2. Das

Räuſchchen nach Bretzner. (Gefiel.) 3. Der unbekannte Beſchützer, n. d. Franzöſ. von W. Friedrich, 1 Akt. (Sprach an.) Leipzig: 1. Georgine Sandmann, Luſtſp. 3 Akte, von Gemansky. (Mißfiel.) 2. Ein Stündchen in der Schule, 1 Akt, n. d. Franzöſ. von W. Friedrich. (Mißfiel.) Prag: 1. Halifax, Luſtſp. 4 Akte, n. d. Franzöſ. von G. Kettel.

Dresden gab alſo mit dem neu einſtudirten Stücke, „Romeo und Julia" 15 Akte, war alſo am thätigſten in dieſer Beziehung. Auch iſt „Jean Bart am Hofe" ein neues Stück, das bisher noch wenig größere Bühnen gegeben. Dem Dresdner Hoftheater folgt das Hamburger Stadttheater, das 5 Akte gab, wovon 3 zur Oper gehören. Dieſem das Thaliatheater mit 6 Akten, dann das Leipziger mit 4, das Königsſtädtiſche mit 4, das Prager mit 4, das Berliner Hoftheater mit 1 und das Breslauer mit keinem.

Shakeſpeare führten auf: Dresden 1. (Romeo und Julia.) Berlin (Hoftheat.) 1. (Kaufmann von Venedig.) Hamburg (Stadttheat.) 2. (Lear.) Leipzig 1. (Lear.) Prag 1. (Hamlet.)

Goethe. Berlin (Hoftheat.) 2. (Clavigo. Egmont.) Hamburg (Stadttheat.) 1. (Fauſt.) Leipzig 1. (Fauſt.)

Schiller. Berliner Hoftheat.: 3. (Braut von Meſſina. Räuber. Tell.) (Hamburger Stadttheat.:) 2. (Jungfrau von Orleans. Wallenſteins Tod). Leipzig 1. (Wallenſteins Tod.) Breslau 1. (Wallenſteins Tod.)

Leſſing. Berliner Hoftheat. 1. (Emilia Galotti.) Hamburger Stadttheat. 1. (Nathan.)

Birch-Pfeiffer. Berliner Hoftheat. 3. (Mutter und Sohn.) Dresden 2. (Thomas Thyrnau.) Hamburg. Stadttheat. 1. (Nacht und Morgen.) Leipzig 1. (Eine Familie.) Breslau 1. (Marquiſe von Villette.)

Iffland. Dresden 1. (Der Spieler.) Berlin (Hoftheat.) 1. (Die Jäger.) Hamburg (Stadttheat.) 2. (Die Jäger. Der Spieler.) Breslau 2. (Der Spieler.)

Töpfer. Dresden 2. (Karl XII. auf ſeiner Heimkehr. Der reiche Mann.) Hamburg (Stadttheat.) 1. (Gebrüder Foſter.) Breslau 2. (Gebrüder Foſter. Karl XII. auf ſeiner Heimkehr.)

Gutzkow. Dresden 1. (Uriel Akoſta.) Hamburg (Stadttheat.) 1. (Das Urbild des Tartüffe.) Leipzig 1. (Uriel Akoſta.) Breslau 1. (Uriel Akoſta.)

Laube. Berlin (Hoftheat.) 2. (Die Karlsſchüler.) Hamburg (Stadttheat.) 2. (Die Karlsſchüler.) Leipzig 1. (Die Karlsſchüler.) Prag 1. (Monaldeschi.)

Freytag. Berlin (Hoftheat.) 3. (Valentine.)

Die Dichter rangiren alſo der Zahl ihrer Aufführungen nach: Birch-Pfeiffer 8, Schiller 7, Shakespeare 6, Iffland 6, Laube 6, Töpfer 5, Goethe 4, Gutzkow 4, Freytag 3, Leſſing 2.

Feodor Wehl.

Die Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur betreffend.

Das Erſcheinen des dritten Heftes der Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur iſt durch manche Umſtände verzögert worden, welche außer der Berechnung der Redaction lagen. Mit dem Beginn des zweiten Quartals werden die Monatshefte regelmäßiger aufeinander folgen. Die Verbindung des rein Theoretiſchen und Praktiſchen wird von den Jahrbüchern immer entſchiedener erſtrebt werden, ſo daß die Arbeiten, welche die Erkenntniß irgend eines mit der dramatiſchen Kunſt und Literatur zuſammenhängenden Objectes zum Zweck haben, mit ſolchen Aufſätzen wechſeln, welche ſich unmittelbar an die Praxis wenden und ein direktes Eingreifen in die dramatiſche Kunſt und ihre Darſtellung bezwecken. Das gegenwärtige dritte Heft wird hoffentlich von dem Ernſt dieſes Strebens ein beredtes Zeugniß geben. Indeſſen ſind die Jahrbücher durch reiche und intereſſante Beiträge bedacht worden, welche den lebhaften Antheil der geehrten Mitarbeiter beweiſen und ſicher auch durch die Mannigfaltigkeit des Stoffes, wie durch die Behandlung deſſelben das Intereſſe derjenigen zu erregen nicht verfehlen werden, denen die Entwicklung der dramatiſchen Kunſt und Literatur wirklich am Herzen liegt. Zur Förderung der Erkenntniß mancher durch die Jahrbücher angeregten intereſſanten Probleme, hat die Redaction keinen Augenblick Anſtand genommen, auch ſolchen Beiträgen im Verlauf eine Stelle einzuräumen, welche ſelbſt denen des Redacteurs völlig entgegengeſetzte Geſichtspunkte geltend machen, ſobald ſie nur durch eine gedankenvolle Behandlung und den darin herrſchenden Ton mit dem Geiſte der Wiſſenſchaft und der Sitte verbunden ſind. Es dürfte dem Publikum vielleicht willkommen ſein, am Schluß eine vorläufige Notiz über einige in den nächſten Heften erſcheinende, theils wirklich bereits eingegangene, theils mit Sicherheit in Ausſicht geſtellte Arbeiten zu empfangen. Als Fortſetzungen werden erſcheinen: 1. Der gefeſſelte Prometheus des Aeſchylus in beſonderer Beziehung auf das Werk von Schömann über dieſen Gegenſtand von Dr. Beumann (Schluß). 2. Ueber den Urſprung der modernen Bühne von Dr. Theodor Mundt. (Das alte engliſche Theater im Verhältniß zur heutigen Bühne.) 3. Ueber den gegenwärtigen Zuſtand der Bühne von Seidel (Zweiter Artikel). 4. Andeutungen über die Nothwendigkeit der Ausbildung des mimiſchen und plaſtiſchen Elementes für den dramatiſchen Sänger mit ſpecieller Beziehung auf die Schöpfungen der Frau Schröder-Devrient (Schluß). 5. Aphorismen über das Weſen der Tanzkunſt und über die Veredlung derſelben (Ballet, Pantomime und Balletmeiſter in beſonderer Beziehung auf Noverres Anſichten über dieſen Gegenſtand). 6. Die Fortſetzung der franzöſiſchen Dramaturgie von Dr. Bamberg. 7. Erklärung der Tragödie: Prinz Hamlet von ſeinem Freunde Horatio von Dr. L. 8. Charaktere aus Schillers Wallenſtein von Profeſſor Dr. R. Hiecke. 9. Die Motivirung, beſonders im Drama, Skizze von Sigmund Engländer. 10. Das klaſſiſche oder antikiſirende Princip in dem neuern Drama mit beſonderer Rückſicht auf das Drama der Franzoſen von Dr. K. A. Mayer in Oldenburg. 11. Ueber das Verhältniß der Muſik zum Theater vom Prof. Dr. A. Kahlert in Breslau. 12. Ueber die Entwicklung eines neuen dramatiſchen Styles in Deutſchland von Dr. J. Minckwitz. 13. Dialog über Hebbels Werke, nach einer gemeinſchaftlichen Lektüre derſelben wirklich gehalten von P. 14. Jean George Noverre von Dr. Edmund Zoller. 15. Dramaturgiſche Anweiſung zur Darſtellung antiker Charaktere von Dr. Melchior Meyr. 16. Theater-Monologe von Fr. Dingelſtedt. 17. Von ſittlicher und unſittlicher Art Kritik zu üben, als Einleitung zu einer Phänomenologie der Kunſtkritik von Dr. Bamberg in Paris. 18. Ueber Zufälligkeit und Nothwendigkeit im Drama. Ein Brief an Profeſſor H. Th. Rötſcher von Dr. Fr. Zimmermann. 19. Die Ironie und der Enthuſiasmus als Momente wiſſenſchaftlicher Kritik in beſonderer Beziehung auf die dramatiſche Kunſt von H. Th. Rötſcher. 20. Der Begriff der Expoſition im Drama von Demſelben. 21. Ueber die nothwendige Wirkung des erwachenden politiſchen Lebens in Preußen durch den Landtag auf die dramatiſche Kunſt von Demſelben.

Außer den fortlaufenden Kritiken und dramaturgiſchen Abhandlungen über dramatiſche Darſtellungen auf hieſigen und auf auswärtigen Bühnen, wie über dramatiſche Werke werden auch Werke, welche in ſpecieller Beziehung zur dramatiſchen Kunſt ſtehen, einer ausführlichen Beurtheilung unterworfen werden. Zur Beſprechung ſind uns bereits eingegangen: 1. Shakespeares dramatiſche Kunſt, Geſchichte und Charakteriſtik des Shakespeariſchen Dramas von Dr. H. Ulrici. Zweite umgearbeitete Auflage. 2. Goethe und ſeine Werke von K. Roſenkranz. 3. Prutz Vorleſungen über die Geſchichte des deutſchen Theaters. 4 Ueber den Philoktet des Sophocles von Dr. Zimmermann. 5. Ueber die Vögel des Ariſtophanes in Hinſicht auf Idee, hiſtoriſche Beziehung und komiſchen Charakter von Th. Kerſt. 6. Laubes Werke. 7. Prutz Werke (Leipzig J. J. Weber). 8. Devrient's Werke. 9. Die deutſchen Dichter von Gottſched bis zu Goethe's Tode von Dr. O. L. B. Wolff.

D. R.

Ueber den gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus,

mit beſonderer Berückſichtigung der Schrift von Schömann über dieſen Gegenſtand.

Von

Dr. Boumann.

(Schluß.)

Ueber den *im geløſten Prometheus* des Aeſchylus dargeſtellten Verlauf der Befreiung des gefeſſelten Helden finden wir auch weder in den noch erhaltenen Bruchſtücken jenes Schlußdramas noch ſonſtwo eine ſich über alles Einzelne erſtreckende Auskunft. Wir wiſſen nur, daß im gelöſten Prometheus der Chor aus Titanen beſtanden hat, daß Prometheus ihnen die Marter klagt, die ihm der jeden dritten Tag ſeine Leber zerfreſſende Adler des Zeus zufügt, — und daß Herakles erſchien und dieſen Adler erſchoß. Dieſer Mangel umſtändlicher Nachrichten iſt die Veranlaſſung geweſen, daß die Kritiker ſich den mannigfaltigſten Vermuthungen über die beſtimmte Art überlaſſen haben, wie die Befreiung des Prometheus in jenem Drama motivirt geweſen iſt. Wir erlauben uns, einige dieſer Vermuthungen hier mitzutheilen.

Edgar Quinet iſt der Meinung, trotz aller Kunſt habe es dem Aeſchylus unmöglich ſein müſſen, die Erlöſung des Prometheus auf eine irgend genügende Weiſe zu motiviren, weil das Heidenthum überhaupt nicht im Stande geweſen ſei, den Zwieſpalt zwiſchen dem „Propheten der Zukunft und dem Gott der Vergangenheit,“ — ſo faßt Quinet den Gegenſatz zwiſchen Prometheus und Zeus auf, — einigermaaßen befriedigend zu ſchlichten. Nur durch den Sturz des Zeus habe der gegen denſelben unverſöhnliche Prometheus Befreiung erhalten können; denn, daß entweder Prometheus ſeine, dem Zeus unfehlbares Verderben ankündigende Prophezeiung abſchwöre, — oder daß Zeus, obgleich dies nicht geſchehe, dennoch von ſeinem ſtrafenden Zorn gegen Prometheus zurückkomme, — Beides ſei undenkbar, weil es der Natur dieſer Gegner völlig widerſpreche. So lange daher der „*neue Gott*“ nicht erſchienen ſei, laſſe ſich kein Grund abſehen, warum die Marter des Prometheus aufhören ſolle. *Der den Zeus ſtürzende Chriſtus ſei der einzig mögliche Erlöſer des Prometheus.* Man müſſe daher glauben, daß, wiewohl auch der gelöſte Prometheus des Aeſchylus das Gepräge dieſes Dichtergenies an ſich getragen haben möge, die Entwicklung in dieſer Tragödie doch nicht die Schönheit und die

Natürlichkeit vieler ſeiner anderen Dramen erreicht habe: und man dürfe annehmen, daß eben deßhalb dem nur in wenigen unbedeutenden Bruchſtücken auf uns gekommenen gelöſten Prometheus nicht dieſelbe Aufmerkſamkeit, wie dem gefeſſelten Prometheus, zu Theil geworden ſei. Die Unfähigkeit des Heidenthums zur wahrhaften Löſung des Zwieſpalts zwiſchen Zeus und Prometheus zeige ſich auch auf den antiken Bas-Reliefs, auf welchen die Befreiung des Letzteren dargeſtellt ſei; denn der entmuthigte, reuige, von Herakles befreite Prometheus behalte auf dieſen Bildwerken immer noch an ſeinen Händen und Füßen ein Stück von dem kaukaſiſchen Felſen, an welchen er nach dem unabänderlichen Ausſpruch des höchſten Gottes auf immer habe angeſchmiedet bleiben ſollen; ſo daß nur auf eine ſophiſtiſche, der Einfachheit des Gegenſtandes widerſprechende Weiſe die Befreiung des Prometheus mit der Unabänderlichkeit des göttlichen Ausſpruchs vereinigt werde. —

Offenbar geht Quinet in dieſen ſeinen Behauptungen zu weit. Erſtlich wird nirgends im gefeſſelten Prometheus geſagt: unter keiner Bedingung werde Zeus jemals den Beſtraften begnadigen. Im Gegentheil ſteht dieſe Begnadigung zu erwarten, wenn die Abſicht erfüllt iſt, welche Zeus bei Beſtrafung dieſes Titanenſohnes gehabt hat und die dahin geht, daß Prometheus „lerne ſich der Herrſchermacht des Zeus zu fügen und von der über das Maaß und das Recht hinausgehenden Menſchenliebe abzulaſſen.“ Zweitens iſt ſchon der griechiſche Herakles, — wie wir in dieſem Aufſatz noch zu zeigen haben werden, — durchaus nicht mit Unrecht von den Griechen für einen Erlöſer des Prometheus gehalten worden. Die Befreiung des Prometheus muß nicht für eine nur Einmal und dann ſogleich ganz vollſtändig erfolgte angeſehen werden; und es wäre irrig, zu meinen, die in ihm perſonificirte endliche Geiſtesthätigkeit ſei erſt durch das Chriſtenthum zur Anerkennung, zu ſittlicher Erhebung und zu einer Freiheit der Entwicklung gelangt, im Heidenthum aber an völlig unlösbare Feſſeln abſoluter Unfreiheit geſchmiedet geweſen. Auch können wir nicht mit Quinet in der von ihm erwähnten bildlichen Darſtellung etwas Sophiſtiſches ſehen; vielmehr müſſen wir dieſe Darſtellung für ebenſo ſehr der Wahrheit entſprechend wie geiſtreich erklären, weil in der That Prometheus ſtets ſeiner, gerade zu ſeiner wahrhaften Freiheit nothwendigen Abhängigkeit von Zeus eingedenk bleiben, ſeine gewerbliche Klugheit (ἔντεχνος σοφία) immer unter der Oberherrſchaft des ſittlichen Geiſtes, der politiſchen Weisheit ſtehen ſoll.

Im Gegenſatz gegen die Quinetſche Anſicht iſt von einem Kritiker die Meinung aufgeſtellt worden: die über beiden Gegnern, ſowohl über Zeus wie über Prometheus, ſtehende Macht des Schickſals werde im gelöſten Prometheus entweder Beide oder wenigſtens Einen von ihnen zur Nachgiebigkeit gezwungen haben; Prometheus könne, um nur endlich einmal von ſeinen Leiden befreit zu werden und ohne das höhere Recht des Zeus anzuerkennen, ſich dieſem unterworfen haben; — oder Zeus könne ſeinerſeits bloß aus Furcht vor dem ihm vom Schickſal angedrohten Verluſt der Herrſchaft nachgiebig gegen Prometheus geworden ſein.

Dieſe Anſicht iſt ebenſo im Widerſpruch mit den Geſetzen der tragiſchen Poeſie, wie mit der griechiſchen Religioſität. Denn, wenngleich die Tragödie erheuchelte Harmonieen der Geſinnung darzuſtellen nicht verſchmäht, ſo muß ſie doch dieſen leeren Schein wieder vernichten und ihre höchſte Aufgabe darein ſetzen, nicht nur jede der miteinander kämpfenden tragiſchen Geſtalten als mit dem von derſelben vertretenen Princip im innerſten Gemüth verbunden darzuſtellen, ſondern auch, wenn eine gegenſeitige Verſöhnung der Streitenden dargeſtellt werden ſoll, zwiſchen den Gegnern die nämliche Innerlichkeit der Einheit, wie vorher zwiſchen jedem derſelben und ſeinem ihm eigenthümlichen Princip, als zu Stande gekommen zur Anſchauung zu bringen. Zu dem letztren Zweck iſt erforderlich, daß beide Gegner ſich zur Anerkennung ihres gegenſeitigen Rechts erheben, daß jeder von Beiden alſo auch das dem ſeinigen entgegengeſetzte Princip in ſeine Ueberzeugung und Geſinnung als etwas ihm nicht mehr Fremdes aufnimmt. Es wäre daher den Geſetzen der Tragödie nicht genügt, wenn der Kampf der Gegner durch eine von außen wirkende Macht, durch die bloße Klugheit und Furcht der Gegner gehemmt würde; ſondern der Groll muß auch innerlich überwunden werden, wenn eine echt dichteriſche, ihrem Begriffe völlig entſprechende Verſöhnung unſrem geiſtigen Blick dargeboten werden ſoll. Nicht etwa nur der griechiſchen Religioſität, ſondern auch der Poeſie wäre es deßhalb zuwider, wenn Zeus im gelöſten Prometheus dem früher von ihm Verfolgten Buße gethan und ein Unrecht, das er gegen denſelben gar nicht begangen zu haben überzeugt wäre, ihm abzubitten ſich den Schein gegeben hätte, um von Prometheus das Geheimniß zu erfahren, von deſſen Enthüllung dieſer das Beſtehen der Herrſchaft des Zeus für abhängig hält. Und was Prometheus betrifft, ſo wäre ſein Friedenſchließen doppelt unpoetiſch, wenn er dabei ſeinen Haß gegen Zeus bewahrte und zugleich aus Selbſtſucht die Inconſequenz beginge, nachdem er im Intereſſe der ganzen Menſchheit dem Zeus entgegen zu wirken ſich verpflichtet gefühlt hat, zuletzt nur an ſeine eigene Befreiung denkend, die Menſchen der, nach ſeiner unveränderten Meinung, tyranniſchen Herrſchaft jenes Gottes zu überlaſſen.

Noch Andre endlich haben geglaubt, die Verſöhnung werde im gelöſten Prometheus ohne Einwirkung der äußerlichen Macht des Schickſals, ohne den Einfluß der unwürdigen Motive der Furcht und bloßer Klugheit, dadurch zu Stande gekommen ſein, daß der Dichter dargeſtellt habe, wie der früher, bei der Neuheit ſeiner noch unſichren Herrſchaft, mißtrauiſche, eiferſüchtige und tyranniſche Zeus ſpäter, nach Befeſtigung ſeiner Macht, zu einer milderen Regierungsweiſe übergegangen ſei, ſich über den Neid auf die menſchenfreundliche Wohlthätigkeit des Prometheus zur Anerkennung der Berechtigung des Thuns deſſelben erhoben und daher von ſeinem Zorn gegen ihn abgelaſſen habe; wodurch dann auch Prometheus bewogen worden ſei, gegen Zeus nicht mehr zu wüthen, ſondern ſich der Herrſchaft deſſelben zu unterwerfen.

Dieſer Anſicht widerſpricht aber der Umſtand, daß das am Schluß des gefeſſelten Prometheus dem Helden angedrohte Zerfreſſenwerden ſeiner Leber durch den Adler des Zeus im Anfang des gelöſten Prometheus noch nicht aufgehört hat, hier alſo die Qualen des Geſtraften noch größer ſind als im gefeſſelten Prometheus, der Zorn des Zeus ſich alſo in der Zwiſchenzeit nicht beſänftigt haben kann, — und daß Prometheus ſeinerſeits, weit entfernt, gegen Zeus nun milder geſtimmt zu ſein, vielmehr erſt jetzt im höchſten Grade von dem ſtets ſich erneuernden freſſenden Schmerz über die Nichtbefriedigung ſeines Verlangens nach der Demüthigung des Zeus ergriffen iſt: — denn auch dieſen Sinn wird das Bild von dem Geier haben, der die immer von Neuem wachſende Leber des Prometheus an jedem dritten Tage zerfrißt, wiewohl daſſelbe ſicherlich zugleich die weitere Beſtimmung hat, die allgemeine Natur der nur auf das Endliche gerichteten, von der Befriedigung immer wieder in die Qual der Nichtbefriedigung zuückfallenden Begierde zu verſinnlichen, welche, ebenſo wie das Weiſſagungsvermögen, nach der Anſicht der Griechen ihren Sitz beſonders in der Leber hat.

Doch genug von den falſchen Anſichten über die im gelöſten Prometheus zur Anſchauung gebrachte Befreiung des Helden. Als die einzig wahre Anſicht über dieſen Punkt muß ohne allen Zweifel diejenige anerkannt werden, welche Schömann ausgeſprochen hat, und nach welcher Herakles völlig befähigt iſt, jene Befreiung auf eine Weiſe herbeizuführen, die mit dem Charakter beider Gegner und ſonach mit den Geſetzen der Tragödie im Einklang ſteht. Um zu zeigen, daß Dem ſo iſt, müſſen wir das Weſen des Herakles betrachten.

In dieſem Halbgotte erblicken wir nämlich das griechiſche Ideal eines vollkommnen, alle Tugenden der Frömmigkeit mit dem höchſten Maaße des Heldenmuthes in ſich vereinigenden Menſchen. Schon durch ſeine Entſtehung unterſcheidet er ſich vortheilhaft von Prometheus; er verdankt dieſelbe der Herablaſſung des Zeus zur Liebe einer Sterblichen, der Alkmene; wogegen Prometheus, nach einer Sage, aus der frechen Bewältigung der noch unvermählten Here durch einen Gigantenfürſten entſprungen iſt. Noch mehr aber unterſcheidet Herakles ſich durch ſeine Geſinnung und durch ſein Thun zu ſeinem Vortheil von Prometheus. Während der im Endlichen befangene, das Irdiſche klug benutzende Verſtand des Prometheus, wie die Sage lautet, dem ſittlichen Geiſte der Athene Gewalt anzuthun ſich vergeblich bemüht hat, iſt Athene dem Herakles gewogen. Dieſer zeigt ſich von der „ſittlichen und politiſchen Weisheit" durchdrungen, welche dem Prometheus unzugänglich war. Er weiſt nicht nur den Strömen ihr rechtes Bett an, trocknet Sümpfe aus und bewäſſert dürre Länder, vertilgt nicht nur verderbliche Ungeheuer und ſorgt ſo, wie vor ihm ſchon Prometheus, für das materielle Wohl der Menſchen; ſondern er führt auch, — was Jener nicht gethan hat, — die Menſchen durch Geſetze zu einem ſittlichen Leben und ſtraft die Ruchloſen und Gottvergeſſenen, die Räuber und die Tyrannen. Darum hat er von den Menſchen den Beinamen des Erretters und des Uebelabwenders (des Σωτήρ) erhalten. Bei der Empörung der Giganten, das heißt, rieſiger gottloſer Urmenſchen gegen die Götter, ſtellt er ſich, wie früher Prometheus bei der Ueberwältigung der Titanen, auf die Seite der Götter, denen verkündigt war, daß ſie nur mit ſeinem Beiſtande über die Giganten zu ſiegen vermöchten; welcher Verkündigung der Gedanke zu Grunde liegt: die Gottheit könne nicht von außen her, von einem unbeſtimmten Jenſeit herab, auf unmittelbare Weiſe das Böſe vernichten und ſich dadurch die Herrſchaft der Welt ſichern, ſondern ſie bedürfe dazu der dem menſchlichen Geiſte von ihr ſelber eingepflanzten Kraft der ewigen Vernunft, ſie werde erſt im Menſchen zur Energie des die Weltgeſchichte hervorbringenden unendlichen Geiſtes. Herakles nun iſt das griechiſche Ideal dieſer mit dem Göttlichen ſo untrennbar verbundnen menſchlichen Energie, daß ſie nicht, wie die nur menſchliche Energie des Prometheus, gegen die Gottheit feindlich ſich kehrt, nachdem ſie ihr Ein Mal, in der Beſiegung der rohen Naturgewalt, Beiſtand geleiſtet hat.

Durch dieſe ſeine gottmenſchliche Natur iſt Herakles berufen, der Vermittler zwiſchen Zeus und Prometheus zu werden. Wie nach chriſtlicher Vorſtellung die gottentfremdete Menſchheit nur durch den göttlichen Vermittler Chriſtus mit Gott wieder verſöhnt werden konnte und kann; ſo iſt auch nach griechiſcher Vorſtellung für die nur menſchliche Geiſteskraft der in ſich verſtockten, dem Göttlichen abgewendeten, an das Irdiſche gefeſſelten, von dem nimmer ſatten Geier der Begierden und Leidenſchaften zerfreſſenen Menſchheit, welche wir in Prometheus perſonificirt ſehen, Erlöſung vom Endlichen und Erhebung zum Göttlichen nur dadurch möglich, daß ihr die Anſchauung der an das Göttliche hingegebnen und gerade durch dieſe Hingabe freien und ſtarken wahren menſchlichen Natur dargeboten wird. Dies geſchieht durch Herakles auf eine dem Standpunct des griechiſchen Geiſtes gemäße Art. Wir können daher Schömann im Ganzen nur beiſtimmen, wenn Derſelbe ſagt: dem Prometheus werde durch das Erſcheinen des Herakles die Ahnung aufgegangen ſein, daß Zeus die Menſchheit liebe, daß dieſe durch Zeus zu etwas Höherem gelangt ſei, als wozu Er, der Titanenſohn, ſie haben führen wollen und können. Damit müſſe in Prometheus das freſſende Verlangen nach der Demüthigung des höchſten Gottes erloſchen ſein und dem Wunſche Platz gemacht haben, den Sturz des Zeus abzuwenden. Wenn Prometheus durch dieſe Beſeitigung der dem Zeus drohenden Gefahr zugleich ſeine eigne Erlöſung zu erreichen gehofft habe, ſo ſei darin keine niedrige Selbſtſucht zu ſehen. Zuletzt werde Prometheus, — was zu einem vollkommen befriedigenden Schluß nothwendig ſei, — zur Ueberzeugung von ſeinem Unrecht und von der Gerechtigkeit des Zeus auch gegen ihn gekommen ſein und eben dadurch Befreiung erlangt haben; denn ſowie Prometheus die Gerechtigkeit des Zeus auch gegen ihn anerkannt habe, ſei Dieſer durch ſeine eigne Natur gezwungen geweſen, Jenen zu löſen.

Hierbei müſſen wir jedoch unſererſeits Folgendes, theils berichtigend, theils ergänzend, hinzufügen. Wenn Schömann in den eben angeführten Worten die Vermuthung ausſpricht, erſt am Schluß des erlöſten Prometheus werde der trotzige Titanenſohn zur Ueberzeugung von ſeinem Unrecht gelangt ſein; ſo hat dieſer von uns ſo hoch geſchätzte Kritiker dabei doch wohl überſehen, was in ſeiner Abhandlung nirgends von ihm erwähnt zu finden wir uns gewundert haben, daß, wie wir in dieſem unſren Aufſatz ſchon mehrmals zu bemerken veranlaßt worden ſind, bereits im Beginn des gefeſſelten Prometheus der Geſtrafte offen bekennt: er habe wiſſentlich und willentlich gefehlt, müſſe die dafür vom Schickſal über ihn verhängte, von ihm vorausgeſehene — alſo auch von ihm ſelber gewollte — Strafe ſo leicht, wie er könne, ertragen und werde ſeiner Feſſeln nicht eher entledigt werden, als bis er von tauſendfacher Qual gänzlich gebrochen ſei (V. 265—266. V. 504—506). Zugleich anerkennt Prometheus von Anfang an, daß Zeus nichts weniger als unumſchränkt ſchalten und walten dürfe, ſondern unter der Obergewalt des Alles beherrſchenden Schickſals, der unbezwinglichen Nothwendigkeit ſtehe, die von den Mören und von den rächenden Erinyen beſtimmt werde. Der noch im Endlichen befangene Titanenſohn hat aber über das Unendliche, über das Sittliche und Politiſche, ein ſo unklares, ein ſo beſchränktes Bewußtſein, daß er die beiden Gedanken, — das Verhängtſein ſeiner Strafe vom Schickſal ſelber und die völlig unbeſchränkte Gewalt dieſer höchſten göttlichen Macht auch über Zeus, — in Einen Gedanken zuſammenzuziehen nicht vermag. Darum wüthet er gegen das Werkzeug der Mören und der Erinyen, gegen den auch bei der Beſtrafung des Prometheus ihnen gehorchenden Zeus, während jene höchſten göttlichen Weſen ſelber kein Gegenſtand ſeines Zornes werden. Wollte er conſequent ſein, ſo müßte er, entweder ſowohl vor Zeus wie vor den Mören und den Erinyen dehmüthig ſich beugen, oder ſowohl gegen Dieſe wie gegen Jenen ſich empören. Den letzteren Schritt wagt er nicht zu thun, deßhalb wird er nothwendig zu dem erſteren allmählig hingetrieben. So wenig er aber nur durch Nichtbeachtung ſeines eignen Wohls gefehlt, alſo nur gegen ſich ſelber eine Schuld begangen zu haben meint, da er von Anfang an das Gefühl gehabt hat, daß er der höchſten göttlichen Macht zuwider handelt, deren Willen für einen unvernünftigen und deßhalb unberechtigten, mit Recht von ihm verletzten Willen zu erklären er ſich nie erdreiſtet, — ſo wenig er demnach nur aus Unklugheit gefehlt und gegen jene göttliche Macht keine Schuld auf ſich geladen zu haben glaubt; — eben ſo wenig unterwirft er ſich zuletzt nur aus Klugheit dem jener Macht gehorchenden Zeus als dem bloß Liſtigeren und durch Liſt Mächtigeren. Vielmehr verſöhnt er ſich am Ende mit Zeus, weil er ſchon bei ſeinem Zuſammentreffen mit der Jo die Ahnung hat, daß in dieſem Gott, außer der Klugheit und der Macht, auch die Milde, auch das Wohlwollen gegen die Menſchheit, folglich auch diejenige Geſinnung nicht fehlt, aus welcher allein gehandelt zu haben er ſich rühmt und deren einſeitige Richtung der alleinige Grund ſeiner Beſtrafung iſt. Jene Ahnung aber hat Prometheus, weil er nicht die bloße Abſtraction des endlichen Verſtandes, ſondern der Möglichkeit nach immer ein vernünftiges Weſen iſt und daher auch zur Vernunft, zum Erkennen und

Wollen des Sittlichen und Politiſchen, des von Zeus vertretnen Princips, kommen kann. Seine Verſöhnung mit Zeus wird, der Aeſchyleiſchen Darſtellung zufolge, nur dadurch verzögert, daß er allzu hart von dieſem Gott beſtraft zu ſein ſich einbildet. Einerſeits beklagt er ſich damit aber nur über etwas Quantitatives, folglich über etwas bis auf einen gewiſſen Grad Gleichgiltiges, und andrerſeits muß er in eben dem Grade, wie die Ahnung der höheren Natur des von ihm verkannten und verletzten Sittlichen und Politiſchen zum klaren Bewußtſein in ihm wird, die Uebereinſtimmung zwiſchen der Größe ſeiner Schuld und dem Maaß ſeiner Strafe erkennen, die in der That, — gleichviel ob ſie etwas nur Innerliches, oder zugleich etwas Aeußerliches, Objectives bedeutet, — in jedem Fall, wie ſchon bemerkt, nichts Anderes iſt, als die ſymboliſche Geſtalt des innern Weſens ſeiner Schuld.

Zunächſt muß natürlich der Zwieſpalt zwiſchen dem Princip des Prometheus und dem des Zeus als ein bloß im Inneren des Menſchen vor ſich gehender Kampf zwiſchen der endlichen und der unendlichen Seite ſeiner geiſtigen Natur gefaßt werden. Bei dieſer Auffaſſung erhellt, daß Prometheus ganz allein ſowohl ſeine Feſſelung wie ſeine Entfeſſelung bewirkt, — Jene, indem er ſeinen Sinn ausſchließlich an das Endliche kettet, — Dieſe, indem er ſich zum Unendlichen aufſchwingt. Durch ſeine ausſchließliche Beſchäftigung mit dem Irdiſchen hat er ſich Dieſes völlig dienſtbar machen, ſeine Freiheit gegen daſſelbe bethätigen wollen, iſt jedoch, bei der Beſchränktheit ſeines endlichen Verſtandes wider ſein Erwarten, ſelber dem Irdiſchen völlig dienſtbar geworden und hat alle Feſſeln, welche Dieſes dem Geiſte anlegt, ſchmerzlich empfinden müſſen. Er möchte mit ſeinem endlichen Verſtande ganz ſich in das Endliche, in das Beſchränkte und Beſchränkende verſenken und dennoch mit unbeſchränkter Willkühr über daſſelbe verfügen. Die Widerſinnigkeit dieſes ſeines Verlangens nicht erkennend, wähnt er, nur von einer außer ihm und außer dem Irdiſchen ſeienden Macht gefeſſelt zu ſein, und richtet bloß gegen Dieſe ſeinen blinden Ingrimm. So lange wie er nicht erkennt, daß er ſelber ſich gefeſſelt hat und daß nur in dem das Endliche durchdringenden wahrhaft Unendlichen die vollkommne Freiheit zu finden iſt; — ſo lange bleibt er unfrei. In dieſe Erkenntniß wird aber die von jeher im Prometheus ſchlummernde Ahnung des Unendlichen dadurch verwandelt, daß ihm in Herakles eine an das Unendliche ſich aufgebende und durch dieſe Selbſtaufopferung ihr wahres Weſen und ihre wahre Freiheit gewinnende menſchliche Natur erſcheint, die ihn ſeinen Zorn von außen nach innen, gegen ſich ſelber, zu kehren zwingt und in ihm den Willen erzeugt, auf gleichem Wege, wie jenes Vorbild, nach gleichem Ziel zu ſtreben.

Der Kampf zwiſchen Prometheus und Zeus hat jedoch in der Aeſchyleiſchen Darſtellung offenbar nicht bloß die Bedeutung eines im Innern eines einzelnen menſchlichen Individuums zwiſchen den beiden Seiten der geiſtigen Natur deſſelben obwaltenden Zwieſpalts. Vielmehr weiſen beſonders die vielen Aeußerungen über die dem Zeus drohende Gefahr vom Throne geſtürzt zu werden und in Knechtſchaft zu verſinken, entſchieden darauf hin, daß jener Kampf auch als ein in die objective Welt übergegangener betrachtet werden muß. Wie wir bereits geſehen haben, iſt Prometheus der Repräſentant der geſammten, von dem Göttlichen abgewendeten Menſchheit und zwar — noch beſtimmter — der Repräſentant des „Gewerbeverſtandes" (der ἔντεχνος σοφία), während Zeus ihm gegenüber das Göttlich-Menſchliche, das Sittliche und Politiſche vertritt. Nun hat ſich nach der Darſtellung des Aeſchylus das in Prometheus perſonificirte gewerbliche Bürgerweſen für das geſammte Gemeinweſen gehalten und die Staatsgewalt als etwas nur von ihm Gemachtes, für ſich ſelber Nichtiges behandeln wollen: denn Prometheus ſagt: „Er allein ſei es, welcher den ſämmtlichen neuen Göttern alle ihre Aemter und Ehren zugetheilt habe, und Zeus gelte ihm jetzt für noch weniger als Nichts." Zur Strafe für ein mit ſolchen Aeußerungen übereinſtimmendes Verhalten ſind dem gewerblichen Bürger-Weſen von der Staatsgewalt Feſſeln angelegt worden, damit daſſelbe den Staat als das über ihm ſtehende Höhere verehren lerne. In der Feſſelung des gewerblichen Weſens iſt aber der Staat, — denn die Weltgeſchichte ſchreitet von Einſeitigkeiten zu Einſeitigkeiten fort, — zu weit gegangen; er hat Jenes in einen ſclaviſchen Zuſtand verſetzt. Dieſer Zuſtand iſt unhaltbar. Zeus ſelber, — die an ihre Fehler und Schwächen ungern glaubende Staatsgewalt, — wird doch durch die frechen und unehrerbietigen Prophezeihungen des Prometheus von dem Sturz der Herrſchaft jenes Gottes aus ſeiner ſorgloſen Ruhe aufgeweckt. Prometheus dagegen ahnt die dem Zeus drohende Gefahr, nicht bloß, weil er überhaupt der Weiſſagende iſt, — auch nicht bloß, weil er, wie er ſagt, ſchon zwei göttliche Weltherrſcher vom Throne ſtürzen geſehen hat, — ſondern, weil die Staatsmacht etwas ihm ſchroff Gegenüberſtehendes iſt, deſſen ſchwache Seite aufzuſpüren er ein beſondres Intereſſe fühlt, — und weil endlich jene Gefahr einzig und allein gerade von demjenigen Princip herkommt, welches durch Prometheus vertreten wird, von dem Princip des mit dem Endlichen ſich beſchäftigenden Verſtandes. Zeus wendet aber die ihm drohende Gefahr dadurch von ſich ab, daß er das ihm feindlich gegenüberſtehende Princip mit ſeinem eignen Princip zu einer Macht vereinigt, in welcher das letztere ſich als das obherrſchende erhält. Dieſe den Zeus verherrlichende, nicht ihn ſtürzende Macht wird uns in dem von ihm mit einer Sterblichen erzeugten *Herakles*, deſſen Charakter wir ſchon geſchildert haben, zur Anſchauung gebracht. Auch Herakles iſt, wie Prometheus, nicht nur überhaupt ein Repräſentant der Menſchheit, ſondern kann, wie Jener, ein Vertreter des gewerblichen Weſens genannt werden. Während aber Prometheus, wegen ſeiner Getrenntheit vom politiſchen Leben, trotz ſeiner Philanthropie, eine ſich aufblaſende, alles Höhere verachtende, daſſelbe nicht begreifende, nüchterne, proſaiſche Natur, ein etwas philiſterhaft friedfertiger Held, — ſo zu ſagen, — ein Bürger-Gott iſt; ſehen wir dagegen in jenem frei durch die Welt, durch alle Hinderniſſe und Gefahren ſiegreich hindurchſchreitenden, kriegeriſchen, kampfgeübten Miſſionär des Zeus, im Herakles die gewerbliche Thätigkeit von religiöſem, ſittlichem und politiſchem Geiſt geleitet, geadelt, zur poetiſchen Geſtalt ritterlichen Thuns erhoben, und die ſich durch ihre Ausdehnung verdünnende, lauwarme, verſtändige allgemeine Menſchenliebe des Prometheus zum Pathos der auf Einen Gegenſtand ſich zu concentriren fähigen Geſchlechtsliebe verdichtet.

In dem eben entwickelten Sinne können wir daher behaupten, daß der gefeſſelte und der befreite Prometheus des Aeſchylus die großartigſten bürgerlichen Trauerſpiele ſind, die jemals ein Dichter geſchrieben hat. Es handelt ſich in dieſen beiden Dramen um das Schickſal des geſammten bürgerlichen Gewerbweſens einer beſtimmten weltgeſchichtlichen Entwicklungsſtufe, — um die Erringung eines freien Verhältniſſes des Gewerbweſens zum Staate. Herakles iſt die Perſonification des griechiſchen Ideals dieſes Verhältniſſes.

Wenn nun die im befreiten Prometheus dargeſtellte, auf die angegebene Weiſe ſicherlich auch im Einzelnen motivirte Verſöhnung des Prometheus mit Zeus von Schömann eine „ganze, volle, wirkliche“ Verſöhnung genannt wird: ſo hat dieſer einſichtsvolle Kritiker offenbar damit nicht gemeint, daß zwiſchen dem Göttlichen und dem Menſchlichen, ſo wie zwiſchen der politiſchen Macht und dem bürgerlichen Gewerbweſen keine noch vollkommnere Einheit möglich und nothwendig ſei, als in jener Verſöhnung enthalten iſt. Denn gleich zu Anfang ſeiner Schrift ſagt Schömann, Aeſchylus habe den Mythus von Prometheus (nur) auf eine Weiſe dargeſtellt, welche der Wahrheit ſo nahe komme, wie es dem menſchlichen Geiſte ohne höhere Erleuchtung geſtattet ſei. Die höchſte und letzte Verſöhnung des Göttlichen mit dem Menſchlichen iſt allerdings erſt durch das Chriſtenthum vollbracht worden.

Das Mangelhafte der den Griechen möglichen Verſöhnung jener Gegenſätze liegt aber in der Mangelhaftigkeit der griechiſchen Auffaſſung jener Gegenſätze ſelber.

Auf der einen Seite ſteht, wie wir geſehen haben, ein zwar ſelbſtbewußter ſittlicher, unter Seinesgleichen die erſte Stelle einnehmender, aber nicht von Ewigkeit her exiſtirender, ſondern erſt gewordener und vor ſeinem Sturze banger Gott, der über ſich die unbeſchränkte Gewalt der von den Mören und den Erinyen beſtimmten abſoluten Nothwendigkeit anerkennt, welche ihren unendlichen Inhalt in ſein beſchränktes Weſen nicht völlig hat übergehen laſſen, ſo daß er von ihr keine vollkommne Erkenntniß und zugleich keinen ganz vollkommen ſittlichen Willen haben kann. Die dem Zeus untergeordneten übrigen neuen Götter gerathen in gar keine hervortretende Spannung gegen das Princip, gegen welches der Erſte der Götter in der Prometheusfabel kämpft: die Bändigung des Prometheus liegt ihnen weit weniger ob, als dem Zeus; namentlich ſcheint Apollo ganz gleichgiltig dagegen zu ſein, daß Prometheus in ſeiner Unwiſſenheit die Anmaaßung begeht, ſich für den alleinigen Erfinder „aller Künſte“ auszugeben. — Die über den olympiſchen Göttern ſtehende, gleichfalls in eine Mehrheit göttlicher Mächte auseinandergehende, nur loſe durch ihre Unterſcheidungen in ſich zuſammengehaltene Macht des Schickſals endlich nimmt, da ſie nur etwas abſtract Unendliches iſt, an dem Kampfe zwiſchen Prometheus und Zeus keinen unmittelbaren, ſondern nur einen durch Zeus vermittelten Antheil.

Durch dieſe allſeitige Zerſplitterung des Göttlichen wird die Macht deſſelben geſchwächt und dem Werkzeuge der ewigen Nothwendigkeit ſelber, dem Zeus, die Form der Nothwendigkeit des Willens genommen.

Aber auch die andre Seite des Gegenſatzes, das dem Göttlichen widerſtrebende Menſchliche, gelangt in der Aeſchyleiſchen Darſtellung noch nicht zu völlig abgeſchloſſener Beſtimmtheit und zur äußerſten Spitze der Gegenſätzlichkeit, ſondern leidet ebenſo, wie jenes Göttliche, an Zerſplitterung und ſomit beziehungsweiſe an Schwäche, nämlich an einem Mangel der vollen Energie, deren dieſe Seite überhaupt fähig iſt. Denn, obgleich Prometheus als der Hauptvertreter des dem Zeus widerſtrebenden Menſchengeſchlechts auftritt; ſo wird doch wenigſtens epiſodiſcherweiſe auch die Jo, von welcher wir ausdrücklich noch zu ſprechen haben werden, im gefeſſelten Prometheus uns vorgeführt, weil ſie dem Zeus ebenfalls widerſtanden hat. Ihr Widerſtand unterſcheidet ſich durch die Weiblichkeit ſeiner Form von dem des Prometheus; ſie hat nicht, wie der Mann Prometheus, eine poſitive That dem Zeus entgegengeſetzt, ſondern ſich nur geweigert, die gegen ihre Jungfräulichkeit von jenem Gott beabſichtigte Gewaltthat zu leiden; dafür iſt ſie zwar nicht von Zeus ſelber beſtraft worden; dieſer hat jedoch ihre Verfolgung durch die eiferſüchtige Here zugelaſſen, weil, wie Schömann bemerkt, Jo ſich durch ihre Weigerung dem von der Here vertretenen Princip der Scheidung des Göttlichen vom Menſchlichen unterworfen hat. Obgleich nun aber der Widerſtand des Prometheus von größerer Stärke zeugt, als der Widerſtand der Jo; ſo ſtellt ſich dieſer Titanenſohn doch noch nicht mit völliger Entſchiedenheit auf die äußerſte Spitze des Gegenſatzes gegen das Göttliche. Unbekümmert um das Unendliche im Menſchen, um das Sittliche und Politiſche, ſowie um die ideale Sphäre der freien Künſte, bildet er allerdings ausſchließlich die auf das Endliche gerichtete Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes aus, läßt die Menſchen im Genuß des Irdiſchen ihre Endlichkeit, den Tod vergeſſen, erfüllt ſie mit blinden Hoffnungen, verleitet ſie zu einem Schlaraffenleben, flößt ihnen eitles Selbſtvertrauen ein und entfremdet ſie auf dieſe Weiſe der Gottheit; aber er entfaltet noch nicht die ganze Gott-verhöhnende Bosheit des chriſtlichen Teufels, treibt die Menſchen nicht an, mit endlichem Verſtande das Unendliche erſtürmen zu wollen und die Gedanken dieſes Verſtandes für göttliche Gedanken zu halten. Er hat noch nicht die Vermeſſenheit zu meinen, durch ſeine alleinige Kraft vermöge er, den Zeus vom Thron zu ſtürzen, ſondern er hofft nur, dieſen Sturz durch eine dritte Perſon, durch einen von Zeus ſelber abſtammenden Gott, einſt bewirkt zu ſehen. Der in Prometheus perſonificirte endliche Verſtand wagt alſo noch nicht, ſich ſelber an die Stelle des unendlichen Geiſtes zu ſetzen. Somit entwickelt die menſchliche Seite des Gegenſatzes ebenſo wenig, wie die göttliche Seite, ſchon das Aeußerſte ihrer Energie.

Endlich zeigt ſich auch die in der griechiſchen Mythologie und in der Aeſchyleiſchen Darſtellung zwiſchen jene beiden Seiten des Gegenſatzes tretende Mitte als etwas Mangelhaftes. Denn, abgeſehen von den menſchlichen Gebrechen, mit welchen Herakles behaftet iſt, hat ſein Daſein und ſein Dazwiſchentreten zwiſchen Zeus und Prometheus in der mythologiſchen Darſtellung den Schein der Zufälligkeit, weil die höchſte weltbeherrſchende Macht, die Mören, welche allein das durch ſich ſelbſt abſolut Nothwendige ſind, nicht unmittelbar ſelber im Herakles das Werkzeug der Vermittlung zwiſchen Zeus und Prometheus ſich erſchaffen. Daher ſcheint es auch nicht nothwendig, daß im befreiten Prometheus Herakles für ſich ganz allein die Entfeſſelung des Gefeſſelten bewirkt habe. Es iſt vielmehr ſehr wahrſcheinlich, daß der Lehrer vieler Heroen in allen edlen Künſten, der milde, weiſe, gerechte, dem Herakles befreundete Halbgott Chiron, welchen Apollodor mit der Befreiung des Prometheus in engen Zuſammenhang bringt, im befreiten Prometheus dem Herakles zur Seite geſtanden hat, und daß — ſelbſt wenn Hermes das Erſcheinen eines in den Hades hinabſteigenden göttlichen Ablöſers der Qualen des Prometheus für unmöglich gehalten und nur höhnend davon geſprochen hätte, — dennoch die fragliche Verkündigung des Hermes als ebenſowohl durch Chiron, wie durch Herakles erfüllt im befreiten Prometheus dargeſtellt worden iſt, da Chiron, ebenſo wie Herakles, zwar nicht die nämlichen Leiden wie Prometheus, — die Feſſelung, die Durchbohrung mit einem Keil, und die Zerfleiſchung durch den Geier, — wohl aber ein andres ſchweres, ein ſo unerträgliches Leiden erfahren hat, daß er ſich nach dem Tode ſehnt. Das ſtellvertretende Leiden dieſer beiden Halbgötter hat den Mangel, kein ganz freiwilliges zu ſein. Chiron begibt ſich nicht einmal abſichtlich in die Gefahr verwundet zu werden, und Herakles nimmt ſeine Leiden nur als etwas ſchwer zu Vermeidendes auf ſich; weder er, noch Chiron, beabſichtigt, gerade auch durch ſeine Leiden die Menſchheit zu erlöſen; Chiron ſteigt, wenn nicht ausſchließlich, ſo doch hauptſächlich, in ſeinem eignen Intereſſe, um vom Schmerz ſeiner unheilbaren Wunde befreit zu werden, in den Hades hinab; er opfert ſich alſo nicht aus ſelbſtſuchtloſer Liebe für Prometheus. Ohne Zweifel hat der kerngeſunde, praktiſche Herakles nach der Vorſtellung der Griechen und namentlich des Aeſchylus bei der Befreiung des ſelber überwiegend praktiſchen Prometheus eine bedeutendere Rolle geſpielt, als der vorzugsweiſe mit dem theoretiſchen Gewerbe des Lehrens ſich beſchäftigende, ſchon todtkranke Chiron. Gleichwohl iſt das Mitwirken des Letzteren bei jener Befreiung den Griechen nicht überflüſſig erſchienen, alſo auch die zwiſchen das Göttliche und das Menſchliche tretende Vermittlung, ebenſo wie dieſe beiden entgegengeſetzten Seiten, etwas in ſich Geſpaltenes und durch die Spaltung Geſchwächtes geweſen.

Alle dieſe Mängel der griechiſchen Auffaſſung des Verhältniſſes der Menſchheit zur Gottheit ſind erſt durch das Chriſtenthum vollkommen überwunden worden. Hier iſt es der unentſtandene, ewige, dreieinige, alle in der griechiſchen Mythologie zerſplitterte göttliche Macht in ſich vereinigende Gott, welcher, — als die Zeit erfüllt war, das heißt, als die innere Nothwendigkeit der in der Weltgeſchichte ſich entwickelnden göttlichen Vernunft dazu zwang, als das Prometheiſche im Menſchen zu dem verzweiflungsvollſten Gegenſatz gegen das Göttliche fortgeſchritten war, — trotz ſeines gerechten Zornes gegen die gottentfremdete Menſchheit, dennoch aus unendlicher Liebe zu ihr, ſeinen Einen, mit der ganzen Macht des Vaters ausgeſtatteten Sohn in die Welt geſandt, ihn in Jeſus Menſch werden gelaſſen und durch die allein in Chriſtus auf unmittelbare Weiſe wirklich gewordne vollkommne Einheit der göttlichen und der menſchlichen Natur den Menſchen die reale Möglichkeit gewährt hat, aus der tiefſten inneren Zerriſſenheit, aus dem aufs Aeußerſte getriebnen Gegenſatze gegen die Gottheit ſich zur innigſten und bewußteſten Einheit mit derſelben zu erheben.

Wie aber Prometheus, — wenn wir von ſeiner ihm in der griechiſchen Mythologie zugeſchriebenen zeitlichen und örtlichen Erſcheinung abſtrahiren und unter ihm ganz allgemein das bloß Menſchliche verſtehen, — auf dem religiöſen Gebiet erſt durch das Chriſtenthum von den Feſſeln des Endlichen, dem Principe nach, befreit worden iſt; ſo hat auch in der bürgerlichen Sphäre die in Prometheus perſonificirte, mit dem Endlichen ſich beſchäftigende gewerbliche Thätigkeit in der antiken Welt, wo dieſe Thätigkeit hauptſächlich von Sclaven ausgeübt wurde, bei Weitem nicht die gebührende Anerkennung von Seiten der Staatsmacht gefunden, ſondern ſich mit einer ſehr untergeordneten, für den größten Theil der Arbeiter höchſt drückenden Stellung begnügen ſollen und iſt deßhalb nicht ſelten dem Staate in der feindlichen Geſtalt des Aufruhrs und des Bürgerkriegs entgegengetreten. Das Chriſtenthum dagegen hat in der Lehre von der alle Menſchen gleichmäßig umfaſſenden göttlichen Liebe, von der Gleichheit aller Menſchen vor Gott, von der gleichen Berechtigung Aller zur ewigen Seligkeit, und von der die Menſchen Gott ähnlich machenden allgemeinen Bruderliebe wenigſtens das Prinzip aufgeſtellt, aus welchem, wenngleich erſt ſpät, auch die vollkommene politiſche Befreiung jener Prometheiſchen Thätigkeit hervorgehen muß. Noch lange nach Einführung des Chriſtenthums, noch während des ganzen Mittelalters, — kann man ſagen, — iſt Prometheus faſt überall in Europa mit eiſernen Banden an die Scholle gefeſſelt geweſen. Nur in den Städten hat er damals die von politiſchen Ober- und Untergöttern ihm angelegten Feſſeln abgeſchüttelt und für ſich ſelber in beſchränkter Geſtalt das dem Zeus angehörige Politiſche entwickelt. Durch die im Mittelalter gemachte Erfindung „des den Blitz an Zerſtörungskraft übertreffenden Feuers und des den Donner der Wolken weit überhallenden Krachens“ iſt ein fernerer Fortſchritt zur gleichen bürgerlichen und politiſchen Freiheit aller Menſchen gemacht worden. Aber noch Luther, dieſer die religiöſe Freiheit der Chriſten wiederherſtellende und zugleich erweiternde Herakles, hat den in den deutſchen Bauern auch nach politiſcher Freiheit unbeholfen ringenden Prometheus an die alten Feſſeln hundiſcher Leibeigenſchaft wieder angeſchmiedet zu ſehen verlangt. Und ſelbſt in unſrer Zeit hat die gewerbliche Thätigkeit wohl noch nirgends zum Staate diejenige Beziehung erhalten, welche dem Intereſſe und dem Rechte dieſer beiden einander gegenüberſtehenden Mächte vollkommen entſpricht. Im Gegentheil ſind dieſe beiden Mächte weder mit einander auf eine dem Begriff der Freiheit völlig genügende Weiſe verbunden, noch jede derſelben auf ihrem eignen Gebiet zu einer jenem Begriff völlig entſprechenden Geſtaltung gediehen. In jeder beſondren gewerblichen Sphäre kämpfen die Einzelnen gegeneinander: der Aermere wird oft vom Reicheren in die Feſſeln verzweiflungsvoller Abhängigkeit geſchlagen. Einzelne Gewerbszweige ſtehen einander feindlich gegenüber. Die großen Geſammtkreiſe, in welche ſich die gewerbliche Thätigkeit ſondert, — Ackerbau, Induſtrie und Handel, — verfolgen einander widerſprechende Zwecke und ſuchen ſich gegenſeitig zu feſſeln; und alle dieſe Kreiſe zuſammen pflegen ſich, wie der Aeſchyleiſche Prometheus, dem Staate gegenüber als das Höhere anzuſehen, um deſſentwillen Jener eigentlich nur da ſei. Die Staatsmacht ihrerſeits trägt ſelber zur Verbreitung dieſer Anſicht weſentlich bei, wenn ſie, um ſich auf ihrem eignen Gebiete einige Ruhe zu verſchaffen, die Geiſter von der Behandlung der rechtlichen, politiſchen, ſittlichen und religiöſen Fragen abzulenken und auf die faſt ausſchließliche Verfolgung der materiellen Intereſſen hinzudrängen ſich bemüht. Erſt wenn die Staatsmacht ſich von dieſer ſelbſtſüchtigen Selbſtverleugnung ihres eignen Weſens, wie von jeder andren Selbſtſucht frei macht, und wenn ſie zugleich die ihr gegenüberſtehende bürgerliche Geſellſchaft über jene ſelbſtſüchtigen Beziehungen der einzelnen Gewerbthätigkeiten zu einander und aller zum Staate hinausführt, — erſt dann ſind ſowohl die bürgerliche Geſellſchaft wie der Staat nicht nur in ſich ſelber, ſondern auch in ihrer gegenſeitigen Gebundenheit aneinander vollkommen frei: ſo daß ſowohl Prometheus wie Zeus ſchließlich Recht behalten, — Jener, indem er behauptet: Zeus werde durch einen ſeiner Nachkommen, das heißt, der antike Staat durch den Staat der Zukunft verdrängt werden, in welchem der durch Herakles nur theilweiſe befreite Prometheus vollkommne Freiheit erlangen ſoll; — Zeus dagegen behält Recht, indem er ſein unabänderliches Urtheil ausſpricht, daß Prometheus ewig in den Feſſeln der Obergewalt des Staats bleiben muß.

Nachdem uns die vollſtändige Entwickelung der Bedeutung des Helden im gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus über dies Drama hinaus zu dem befreiten Prometheus deſſelben Dichters fortgeführt hat, kehren wir jetzt zu dem erſtgenannten Drama zurück, welches der Hauptgegenſtand unſrer diesmaligen Betrachtung iſt und in Bezug auf welches wir noch Einiges über das Verhältniß des Chors und der Jo zum Helden zu ſagen haben.

Es fragt ſich zuvörderſt, warum der Chor nicht aus Menſchen, warum nicht aus ſterblichen Weibern, ſondern aus Göttinnen, und warum gerade aus den Okeaniden beſteht. Darauf iſt zu antworten, daß Menſchen in dem dargeſtellten

Zwieſpalt zwiſchen Zeus und dem Vertreter des Menſchengeſchlechts nicht die dem Charakter des griechiſchen Chors angemeſſene Unparteilichkeit zu behaupten im Stande geweſen ſein würden. Aus gleichem Grunde konnten natürlich die dem Zeus zunächſt ſtehenden olympiſchen Götter ebenſo wenig den Chor bilden. Vielmehr mußten dazu untergeordnete Gottheiten gewählt werden, die einerſeits den höheren Göttern Ehrfurcht ſchuldig waren, andrerſeits ein verwandſchaftliches und befreundetes Verhältniß zu Prometheus hatten, und zwar weibliche Gottheiten, weil dieſen das in die Handlung nicht eingreifende leidende Verhalten des Chors noch gemäßer war, als männlichen Gottheiten. Solche weibliche Weſen ſind gerade die Okeaniden, die als Gottheiten der ſüßen Gewäſſer, gleich ihrem mit Prometheus befreundeten Vater Okeanos, dem Menſchengeſchlecht ein Geſchenk bringen, das zu dem Geſchenk des Prometheus, dem Feuer, die directeſte Beziehung hat und das, — wie die Erfahrung unſrer, von der Kraft des Dampfes bewegten Zeit mehr als jemals lehrt, — wenn Prometheiſche Klugheit die Titaniſche Gewalt dieſer beiden Elemente zu einträchtigem Zuſammenwirken zwingt, den Menſchen überhaupt und beſonders ihrer gewerblichen Thätigkeit unberechenbarem Nutzen bringen kann und in Verbindung mit dem Feuer bereits den von Prometheus geweiſſagten ungeheuren Vortheil gebracht hat, daß „das erderſchütternde Schreckniß des Meeres, Poſeidon's dreigezackter Speer faſt ganz zertrümmert“ worden iſt. Wie nahe aber auch die Okeaniden mit Prometheus verwandt ſind; ſo nehmen ſie doch durchaus nicht etwa mit hartnäckiger Einſeitigkeit für ihn Partei; wodurch ſie aus der Rolle des Chors fallen würden. Gemäß der Natur ihres neutralen, aus ſich ſelber nicht zum Unterſchied und Gegenſatz gelangenden weichen Elements äußern ſie vielmehr zwar anfangs die lebhafteſten Gefühle des Mitleids für Prometheus, ſprechen dann aber nicht weniger aufrichtig ihre Ehrfurcht vor Zeus aus und kehren am Schluß des Drama's zum Ausdruck ihrer innigen Neigung für Prometheus zurück, indem ſie ſich bereit erklären, mit ihm ſich in den Abgrund zu ſtürzen.

In Betreff endlich des *inneren Zuſammenhangs der Haupthandlung mit der Epiſode des Erſcheinens der Jo* im gefeſſelten Prometheus haben wir ſchon geſagt, daß in dieſer Tragödie, der zerſplitterten Macht des Göttlichen gegenüber, auch das dieſem Widerſtand leiſtende bloß Menſchliche in *zwiefacher* Form, — in der Geſtalt männlicher Thatkraft und in der Geſtalt jungfräulicher, die gewaltſame Umarmung des Zeus zu leiden ſich ſträubender Sprödigkeit, — dargeſtellt wird. Hätte in der Aeſchyleiſchen Tragödie ſchon die ganze Energie des ſich auf die äußerſte Spitze des Gegenſatzes gegen die Gottheit ſtellenden bloß Menſchlichen zur Anſchauung gebracht werden ſollen und können; ſo würde dieß ausſchießlich in Einem menſchlichen Individuum und zwar in einem männlichen haben geſchehen müſſen. Für den Mangel dieſer in Einem Individuum concentrirten höchſten Energie bietet uns im gefeſſelten Prometheus das Doppelbild des männlichen und des weiblichen Leidens und die Verſchiedenheit des den beiden

Leidenden noch bevorſtehenden Schickſals, namentlich ihrer in Ausſicht geſtellten Erlöſung nicht geringen Erſatz. Das Leiden und die Erlöſung der Jo unterſcheiden ſich von dem Leiden und der Erlöſung des Prometheus dadurch, daß, während Dieſer an das Irdiſche angeſchmiedet, von dem Geier des Grolls gegen Zeus zerfreſſen erſcheint und wegen ſeines thatkräftigen Widerſtandes, wegen dieſes ſeines entſchiedeneren Gegenſatzes gegen den höchſten Gott, nur durch die Vermittlung eines Halbgottes mit Zeus verſöhnt werden kann; Jo dagegen, dem weiblichen Charakter gemäß, eben weil ſie ſich gegen die im Zeus perſonificirte, mit dem wahren Selbſt aller Menſchen einige ſittliche Macht zu verſchließen, ihr zufälliges beſonderes Selbſt in ſeiner Sprödigkeit gegen dieſe Macht zu erhalten verſucht hat, ihr Selbſt, ihre Selbſtſtändigkeit, die Freiheit ihres Selbſtbewußtſeins verliert, der Raſerei zum Raube wird, thieriſche Geſtalt erhält, ruhelos auf der weiten Erde umherirren muß, bis ſie endlich, ohne irgend einen göttlichen Vermittler, auf ganz unmittelbare Weiſe, gleichſam in Folge einer bloßen Naturwirkung Erlöſung von ihren Leiden gewinnt, indem ſie durch ihr raſendes Umherirren völlig ermattet niederſinkt, in dieſem Zuſtande unter Thränen der Wehmuth dem „wohlwollenden Zwange“ der Umarmung des früher von ihr verſchmähten Gottes ſich hingibt und den göttlichen Saamen empfängt, aus welchem Epaphos entſproſſen iſt, — Derjenige, in welchem Prometheus den Ahnherrn ſeines einſtigen Befreiers, des Herakles, im Voraus erkennt (V. 832—855). Jo gilt für das erſte Erdenweib, welches Zeus durch ſeine Umarmung zur Mutter eines Halbgottes zu machen ſich herabgelaſſen hat: und dieſe Umarmung iſt von ihm, wie Prometheus ſelber, ſein ergrimmter Gegner, vorher verkündigt, nicht aus brutaler Luſt, ſondern aus Wohlwollen gewünſcht worden. Mit der Neigung zur Jo beginnt alſo Zeus von der ihm zugeſchriebenen früheren verfolgungsſüchtigen Feindſchaft gegen das Menſchengeſchlecht zu einer daſſelbe erhaltenden und veredelnden Liebe überzugehen und eben dadurch das bloß Menſchliche aus ſeiner Befangenheit im Irdiſchen zu erlöſen. Die letzte und vollkommenſte Frucht der liebenden Herablaſſung des Zeus zu ſterblichen Weibern iſt aber Herakles; in dieſem erſcheint das mit der Jo begonnene Werk der Verſöhnung des Göttlichen mit dem Menſchlichen zu einem ſo vollſtändigen Abſchluß gebracht, wie innerhalb der antiken Welt überhaupt möglich war. Indem uns nun im gefeſſelten Prometheus von dem leidenden Helden ſelber die Ausſicht auf dies Verſöhnungswerk als auf etwas unfehlbar zu Stande Kommendes eröffnet wird: ſo erhält ſchon jener Theil der dramatiſchen Darſtellung des Prometheus-Mythus, wie bereits erwähnt, etwas Befriedigendes, das im befreiten Prometheus für die griechiſche Welt zu etwas völlig Befriedigendem hat werden können. Das Erſcheinen der Jo im gefeſſelten Prometheus iſt aber ſowohl durch die bei allem Unterſchiede ihres Charakters von dem des Prometheus doch vorhandene gegenſeitige geiſtige Verwandtſchaft dieſer beiden Perſonen, als durch die gleiche Schwere ihrer Leiden für ähnliche Schuld gegen

Einen und denſelben Gott und durch die gemeinſame gleich zuverſichtliche Hoffnung auf endliche Erlöſung in Folge Eines und deſſelben Thuns jenes Gottes (in Folge ſeiner Umarmung ſterblicher Weiber) in künſtleriſcher Beziehung um ſo mehr gerechtfertigt, weil Prometheus durch ſeine Sympathie für ſeine Leidensgenoſſin Io bewogen wird zu thun, was er den Okeaniden und dem Okeanos verweigert hatte, — nämlich ſich über ſeine Hoffnung auf den Sturz des Zeus ganz beſtimmt auszuſprechen und noch ſtärkere, noch leidenſchaftlichere Drohungen gegen den höchſten Gott auszuſtoßen; wodurch die nothwendige Kataſtrophe der in Rede ſtehenden Tragödie herbeigeführt wird, daß Prometheus ſich in den gähnenden Abgrund ſeines von den Flammen grimmigen Zornes durchzuckten und vom Sturme der Verzweiflung durchbrauſten Inneren hinabſtürzt.

Ueber die Compoſition des gefeſſelten Prometheus würden wir, da dieſelbe im höchſten Grade einfach iſt, ſelbſt wenn uns hier mehr Raum verſtattet wäre, nur wenig ſagen können. Der Fortſchritt der Handlung in dieſer Tragödie beſteht nur darin, daß der Ingrimm des Geſtraften in ſeinen Aeußerungen ſich fortwährend ſteigert, bis er im durchbohrenden Gefühl ſeiner Ohnmacht verſtummt.

Indem wir dieſen Aufſatz hiermit ſchließen, erlauben wir uns noch den Wunſch auszuſprechen, daß von einſichtsvollen Kritikern und namentlich von dem ausgezeichneten Philologen, an deſſen vortreffliche Abhandlung über den gefeſſelten Prometheus unſere philoſophiſchen Bemerkungen ſich anknüpfen, dieſelben nicht für überflüſſig gehalten werden mögen.

Charaktere aus Schiller's Wallenſtein.

Von

Profeſſor R. Hiecke.

1. Wallenſtein.

Wallenſtein's Charakter möchte ſich am klarſten entwickeln laſſen, wenn man von Max Piccolomini's Anſicht über ihn ausgeht. Zwar könnte dies bedenklich ſcheinen, da offenbar Maxens Vorſtellung von Wallenſtein zu ideal iſt. Theils der Enthuſiasmus des reinen jugendlichen Herzens für eine ſo große, Ehrfurcht-gebietende Erſcheinung, theils der Wunſch und die Hoffnung, ihm durch eine Verbindung mit ſeiner Tochter Thekla künftig noch näher anzugehören, ſetzen den Charakter Wallenſteins für Max in ein Licht, durch deſſen blendenden Glanz alle Flecken und Makel überſtrahlt werden. Ueberdies iſt Max von früheſter Kindheit an von dem ſonſt ſo ſtrengen Manne wie ein Sohn gehalten worden (Wall. Tod, III. 18.), und hat deſſen ganze Stellung nie aus der Ferne, ſondern immer nur aus deſſen nächſter Nähe, gleichſam mit Wallenſtein's eignen Augen geſehen. Was Wunder alſo, daß er ihn mit der liebevollen Partheilichkeit eines Sohnes, mit der begeiſterten Hingebung einer ganz durch ihn herangezogenen[1]) ächt ritterlichen Soldatennatur beurtheilt? Haben wir doch dieſelbe Erſcheinung unbegränzter, blinder Verehrung bei ſo manchen edlen Charakteren aus Napoleons Umgebung wahrnehmen können, welche gleichfalls zwar eine Unzahl von Uebeln, die im Gefolge der unaufhörlichen Kriege ihres Herrn auftraten, ſich nicht abläugnen konnten, aber für jedes derſelben eine vollgültige Entſchuldigung fanden in den vermeinten Menſchheit-beglückenden Plänen ihres Gebieters, die ihnen auch die Heilung der den Völkern geſchlagenen Wunden und einen weitreichenden Segen für die Zukunft zu verbürgen ſchienen. Iſt nun aber der Einfluß partheiiſcher Vorliebe in Maxen's Urtheil auf keine Weiſe abzuläugnen, ſo wird doch gerade weil derſelbe ſo offenbar und klar iſt, die Be-

---

1) Etwas idealiſirend drückt dies die Gräfin Terzky aus mit den Worten: „Du liebſt und preiſeſt Tugenden an ihm, die du in ihm gepflanzt, in ihm entfaltet.“ W. T. V. 3. Vgl. Wallenſtein ſelbſt (W. T. III. 20: „Den Krieg verſtehſt Du, haſt bei mir etwas gelernt.“) Am meiſten aber läßt ſich Maxen's eignen Worten entnehmen, was Wallenſtein für ihn geweſen: „Wohl dem Ganzen, findet Sich einmal Einer, der — — ſich hinſtellt, Wie eine feſte Säul', an die man ſich Mit Luſt mag ſchließen und mit Zuverſicht.“ (Piccol. I. 4.)

richtigung durch Abzug wie durch Hinzuthun leicht und ſicher. Uebertrieben kann jene ideale Vorſtellung ſein und iſt es: eigentlich falſch und unwahr aber kann ſie nicht ſein; denn in einem ſo ritterlich reinen und edeln Charakter wäre ſolche Liebe und Bewunderung gar nicht möglich, wenn ſie nicht durch etwas Aechtes und Großes in Wallenſtein's Weſen hervorgerufen würde.

Von den Stellen, in welchen mit hinreißenden Feuer jener Enthuſiasmus ſich ausſpricht, läßt ſich beſonders an Eine näher anknüpfen, in welcher — richtiger und tiefer, als Max ſelbſt ahnt, — der eigentliche Grund von Wallenſtein's Weſen, Thun und Geſchick mit ſchlagender Kürze ausgedrückt iſt:

„Geworden iſt ihm eine Herrſcherſeele,
Und iſt geſtellt auf einen Herrſcherplatz.“ (Picc. I. 4.)

Unbedingt wahr iſt das Erſte: „geworden iſt ihm eine Herrſcherſeele,“ und dies haben wir zunächſt in's Auge zu faſſen. Was liegt aber nicht alles in dieſen wenigen Worten!

Wallenſtein beſitzt die volle Luſt am Wirken, den heißen Drang, mit gewaltiger Kraftanſtrengung, mit mächtigem Gebote Großes in der äußern Ordnung der Dinge zu ſchaffen. Sagt er doch ſelbſt mit vollſtem Rechte von ſich: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.“ (W. T. I. 7.)

Dieſem Drange entſpricht aber auch die Befähigung zum Wirken, die Kraft des Geiſtes und Willens, deren gerade der Herrſcher beſonders in großen Kriſen des öffentlichen Lebens, bedarf. — Seines Feldherrntalentes — und der Feldherr muß Größe der Perſönlichkeit beſitzen[1]), — braucht nur eben erwähnt zu werden: ohne daſſelbe hätte er ja gar nicht ſo hoch ſteigen können, auch iſt es von ſeinen eignen Feinden und Gegnern (von Guſtav Adolph, wie Wrangel berichtet, W. T. I. 5., von Queſtenberg Picc. I. 2. II. 7.) vollkommen anerkannt. Kühnheit und Furchtloſigkeit hängt weſentlich damit zuſammen.

„In der blut'gen Affaire bei Lützen
Ritt er euch unter des Feuers Blitzen
Auf und nieder mit kühlem Blut,“

ſagt der wohlunterrichtete und wohlweiſe Herr Wachtmeiſter im Vorſpiel (W. L. 6. A.), und dieſe Kaltblütigkeit und Furchtloſigkeit war ſo Staunen erregend, daß der Soldat, und wäre er ſelbſt ſo weiſe und überlegſam, wie der unvergleichliche Wachtmeiſter, ſie nirgends anderswoher, als aus einem feſtmachenden Bündniß mit dem Teufel abzuleiten weiß[2]).

---

[1]) Picc. I. 4: „Im Felde da dringt die Gegenwart — — Perſönliches muß herrſchen, eignes Auge ſehen. Es braucht der Feldherr jedes Große der Natur u. ſ. f.“

[2]) Außer den Worten des zweiten Jägers und des Wachtmeiſters in der angeführten Stelle, womit die des Kapuziners im 8. Auftr. übereinſtimmen, vergleiche man noch die Aeußerungen der beiden Hauptleute in W. T. V. 2. — Im Stücke ſelbſt offenbart ſich dieſe Furchtloſigkeit zugleich mit ſeinem herrſcherlichen Selbſtbewußtſein bei dem ausgebrochenen Aufſtande der Soldaten. (W. T. III. 20.)

Doch damit wäre die Herrſcherbegabung noch keineswegs vollendet und ſo iſt nicht minder wichtig die Schärfe des pſychologiſchen[1]) wie des politiſchen Blickes. Wallenſtein durchſchaut die Lage der Verhältniſſe, die Schwierigkeiten, welche ſie entgegenſtellt, wie die Forderniſſe, welche ſie darbietet (die Macht der Gewohnheit, W. T. I. 4; und dagegen wieder die Lage Böhmens, W. T. I. 5.), und er kennt Werth und Eigenthümlichkeit eines Jeden, mit dem er in Berührung kömmt. Selbſt das Verdienſt des gemeinen Soldaten bleibt ihm nicht verborgen, noch entfällt es ſeinem Gedächtniß. (W. T. III. 15.) Und wie er einen Jeden kennt und genau zu ſchätzen weiß (W. T. II. 3. „Weiß doch, was mir ein Jeder von Euch gilt.“), ſo verſteht er ihn auch ſeiner Natur gemäß zu behandeln.[2]) So viel er aber auch auf Einzelne geben mag, immer iſt er doch im Gefühl ſeiner geiſtigen Ueberlegenheit ſich ſelbſt genug. („Wenn hätte Friedland unſers Raths bedurft?“ ſagt ein gewiß gültiger Zeuge, Octavio in den Picc. V. 1.[3])) — Aber er kennt nicht bloß die Seinen, er weiß ſie auch für ſich zu gewinnen, es verſucht es, den unbedingten Glauben an ſich zu erwecken (W. Lager 6. Auftr.: „Ihm ſchlägt das Kriegsglück nimmer um,“), und weiß ſie zu einer unbedingten Hingebung für ſich zu ſtimmen[4]) und hierbei wird er ganz beſonders durch die hinreißende Macht unterſtützt, womit er über das Wort gebietet.[5])

Dieſer Zauber einer gebietenden Perſönlichkeit prägt ſich natürlich auch aus in der Majeſtät ſeiner äußern Erſcheinung, wie in einer Menge einzelner Züge fürſtlichen Benehmens. Schon die reinen, edlen Züge, wie die Hoheit blickende Geſtalt (W. T. II. 2.) mußten auf empfängliche Gemüther eben ſo anziehend („gelockt von

---

1) Ein paar Nebenfälle: Wallenſtein erkennt bald in dem Bürgermeiſter von Eger den heimlichen Proteſtanten, W. T. IV. 3, wie in Seni's Mahnen, trotz ſeines aſtrologiſchen Aberglaubens, das Partheiintereſſe des Katholiken, W. T. V. 5.

2) So haben die Pappenheimer vor den andern Truppen etwas voraus (W. Lager 11. Auftr. — W. T. III. 15.), und fühlen ſich dadurch hochgeehrt. Mit Begeiſterung hebt dieſen Zug in Wallenſtein Max heraus: „Und eine Luſt iſt's, wie er Alles weckt. — — Jedwedem zieht er ſeine Kraft hervor, die eigenthümliche und zieht ſie groß.“ (Picc I. 4.) Auch erkennt dies Queſtenberg vollkommen an: „Wer ſpricht ihm ab, daß er die Menſchen kenne, Sie zu gebrauchen wiſſe!“ Vergleiche noch Buttler's tragiſch-höhnende Worte: „Ein großer Rechenkünſtler war der Fürſt u. ſ. w.“ W. T. IV. 8. — In Bezug auf Octavio geht Wallenſtein freilich irre, doch weiß er auch hier zu unterſcheiden und überträgt dem Octavio ein gerade mit deſſen Natur übereinſtimmendes Geſchäft (W. T. II. 1 und 3.), ſo wie er auch Illo treffend ſchildert: (Picc II. 6.) „Das Irdiſche, Gemeine magſt du ſchon, das Nächſte mit dem Nächſten klug verknüpfen; darin vertrau' ich dir und glaube dir.“

3) Dieſe Selbſtſtändigkeit behauptet er z. B. auch gegen Illo's und Terzky's Warnungen vor Octavio W. T. II. 3.: „Weiß wohl, ihr wart den Beiden nie gewogen u. ſ. f.“

4) Gerade dem Vertreter edlerer Geſinnung unter jener wilden Soldateska, dem Kuraſſier heißt er ein „Soldatenvater“ W. Lager 11. Auftr.), womit zu vergleichen W. T. III. 15.: „Das höchſte Zutrauen haben wir zu dir u. ſ. f.“

5) Am meiſten hervortretend in den Scenen, wo er Max und die Kuraſſiere zu gewinnen ſucht, und faſt auch gewinnt.

deiner gaſtlichen Geſtalt," W. T. III. 18.) als Ehrfurcht gebietend wirken. Nicht minder imponirend iſt die fürſtliche Gelaſſenheit und Vornehmheit, die ſich ſelbſt in der Haltung gegen ſeine Gemahlin und Tochter (z. B. Picc. II. 2. 3.) nicht verläugnet[1]) Und mit welcher gemeſſenen Hoheit tritt er dem Abgeſandten des Kaiſers gegenüber! (Picc. II. 7.) Aber auch — neben der Faſſung bei weniger empfindlichen Unglücksfällen, wie bei Iſolani's Abfall (W. T. III. 7.), welche Gewalt des Zornes, wenn ſeine hochfliegenden Pläne von einer Seite, von wo er es nicht erwartete, durch Widerſtand durchkreuzt werden (W. T. III. 19, 20.), ein Zorn, den ſelbſt die Tochter im gleichen Falle zu erwarten haben würde („Noch haſt du nur das Lächeln deines Vaters, haſt ſeines Zornes Auge nicht geſehn" Picc. III. 8.); und welch königlicher Stolz in der Furchtloſigkeit gegen die meuteriſchen Truppen, ſo wie in dem Selbſtgefühl, womit er keinen Kampf der Kraft mit der Kraft fürchtet. (W. T. I. 4.) Dazu wieder ſeine mehrfach, z. B. gegen Iſolani (Picc. I. 1.), aber auch wohl ohne beſondere Abſichten, wie gegen die beiden Hauptleute (W. T. V. 2.) an den Tag gelegte Freigebigkeit[2]), die beſonders fürſtlich in der Belohnung Maxen's für die Begleitung ſeiner Gemahlin und Tochter ſich kund giebt[3]). Ferner ſpäter, als er bereits geächtet iſt, doch noch die Gehorſam fordernde Majeſtät des Herrſchers, mit der er Gordon Rechenſchaft abgenommen (W. T. IV. 2.), andrerſeits die vertrauliche und doch an die Höhe des Herrſchers ſich haltende Herablaſſung gegen den Bürgermeiſter (W. T. IV. 3.), und noch ſpäter die nachſichtige Freundlichkeit gegen Gordon (W. T. V. 4. 5.), ſo wie die Großmuth gegen den Kämmerer (W. T. V. 5. am Schluß) — wer könnte in allen dieſen Zügen[4]), wie in den früher beſprochnen bedeutenderen, wer könnte namentlich in der Selbſtgewißheit, welche Wallenſtein gerade im Unglücke (W. T. IV. 5.) offenbart, die *Herrſcherſeele* verkennen? Ja wir werden dieſe ihm um ſo mehr zuſprechen, da alle jene zuerſt aufgeführten großen Eigenſchaften Wallenſtein's noch mit einem ganz eigenthümlichen Charakterzuge verbunden ſind, durch welchen ihnen erſt der Stempel der *Genialität* aufgedrückt wird, mit einem Zuge nämlich nach den Tiefen der Menſchheit, mit einer höchſt reizbaren Empfänglichkeit für tief-ſittliche und religiöſe Anſchauungen, — wie ſich ſelbſt ſpäter noch in der mächtigen Empfindung für die Heiligkeit der

---

1) Dahin gehört auch die ruhige Feſtigkeit und Hoheit, mit der er wiederholt Illo und Terzky zur Mäßigung ermahnt, W. T. II. 3., ſo wie die Zurückweiſung der Gräfin Terzky, W. T. I. 7. (Gräfin: „Ich gab den Böhmen einen König ſchon." Wallenſtein: „Er war darnach") Wenn er denn doch von der Gräfin in derſelben Scene überredet wird, ſo ſpricht dies, ſo bedeutend dieſe tragiſche Ironie iſt, doch nicht dagegen, da ſie dabei an ſeinem eignen Herzen den mächtigſten Bundesgenoſſen hat.

2) Auch von Gordon wird dieſer Zug erwähnt und hervorgehoben: „Denn *königlich* war ſein Gemüth, und ſtets zum Geben war die volle Hand geöffnet." —

3) Von der geiſtesverwandten Gräfin Terzky treffend mit den Worten gerechtfertigt: „Meinem Schwager ziemt's, Sich immer *groß* und *fürſtlich* zu beweiſen." Picc. II. 4.

4) Auch Gordon hat ſie im Auge bei ſeiner rührenden Bitte, W. T. IV. 8.: „An ſeine Größe denkt, an ſeine Milde, An ſeines Herzens liebenswerthe Züge u. ſ. f."

Treue kundgiebt: „die Treue, ſag' ich euch, iſt jedem Menſchen wie der nächſte Blutsfreund u. ſ. f. (W. T. I. 6.) und mit einem ahnungsvollen Bewußtſein höherer Beſtimmung, welches anfänglich der ſolchen Charakteren ſchon von Natur eignen Entſchloſſenheit noch eine Art religiöſen Schwunges mittheilt 1)

So ſehr wir aber mit Max in Wallenſtein den eigentlichen Herrſchergenius bewundern, werden wir, wenn Max hinzufügt:

„Und iſt geſtellt auf einen Herrſcherplatz." —

auch da noch beiſtimmen können?

Dem Anſchein nach freilich müſſen wir es. Kann doch ſelbſt Queſtenberg, nachdem ihm „der Ordnung hoher Geiſt erſchienen, durch die er (der Krieg) weltzerſtörend ſelbſt beſteht" (Picc. I. 2.), und nachdem er den niederſchlagenden Gang durch's Lager gethan, nicht anders als geſtehn (Picc. I. 3.):

„Den Feldherrn hatten wir noch nicht geſehn,
Den allvermögenden, in ſeinem Lager.
Hier iſt's ganz anders.
Hier iſt kein Kaiſer mehr. Der Fürſt iſt Kaiſer."

Allein dieſer Herrſcherplatz, wenn wir ihn auch als einen ſolchen gelten laſſen wollen, iſt doch nur durch Eigenſchaften und Handlungen erworben, welche ſchon dem erſt nach voller Gebühr geſpendeten Lobe weſentlichen Eintrag thun, und vollends die ſpätere Lage Wallenſtein's, gerade dieſer ſein „Herrſcherplatz," enthält Verſuchungen, welche — wie denn gerade dem Drange nach einer großartigen äußern Wirkſamkeit ſolche Abirrung nahe liegt — Stolz, Ehrgeiz, Herrſchſucht, Rachgier, ja ſelbſt Argliſt immer mehr hervorlocken, und überdies jenen tiefen myſtiſchen Zug der Seele in eine aberwitzige Richtung ablenken und im Zuſammenhange damit auch die natürliche Entſchloſſenheit auf eine Zeit lang hemmen und lähmen. So ſind wir von der Betrachtung der großartigen natürlichen Ausſtattung Wallenſtein's zu einem Hinblick auf die negativen, dämoniſchen Seiten ſeiner tiefen Natur, und auf das Zuſammenwirken von äußern Verhältniſſen und innern Neigungen zur Geſtaltung ſeines Lebens und Schickſals hingeführt.

Welches war ſein früheres Leben? Dieſe Frage drängt ſich uns hier zuerſt auf. — Tief ergreifend iſt es, daß gerade kurz vor des Helden tragiſchem Ende (W. T. IV. 2.) der Dichter über dieſe Frage uns Aufſchluß giebt, indem er mit einer ſo einfachen als glücklichen Erfindung den Commandanten der Feſtung, in welcher ihn der Tod ereilt, zu einem Jugendgenoſſen Wallenſtein's macht. — Schon im Jünglinge regt ſich gewaltig ein kühner, auf Großes gerichteter, ahnungsvoller Sinn 2), der ihn den Altersgenoſſen fern rückt und ſich ganz und gar auf ſich ſelbſt zurückziehn läßt: die wunderbare Rettung aus augenſcheinlicher Lebensgefahr beſtärkt

---

1) W. T. IV. 2.: „Und keck, wie Einer, der nicht ſtraucheln kann, lief er auf ſchwankem Seil des Lebens hin."

2) Der frühere luſtige Studentenſtreich (W. Lager 7. Auft.) widerſpricht nur ſcheinbar

ihn in ſeinem Glauben an eine höhere Beſtimmung, die er, ohne auf die Mahnungen Gordon's, der ihm den goldenen Mittelweg preiſt (W. T. V. 4.), zu achten, mit Zuverſicht und immer raſcheren Schrittes entgegeneilt. — Eine ſolchem Streben entſprechende Vermählung, welche jedoch durch den Tod getrennt wird, gründet ſein erſtes Glück. (W. T. V. 3 u. 12.) Zum zweiten Male vermählt iſt er anfänglich noch (W. T. III. 3.):

„Der fröhlich Strebende,
Sein Ehrgeiz war ein mild erwärmend Feuer. —
Der Kaiſer liebte ihn, vertraute ihm,
Und was er anfing, daß mußt' ihm gerathen.“

Aber dies damals noch mit der vollſten Ergebenheit gegen den Kaiſer verbundene ehrgeizige Streben iſt doch nicht möglich geweſen, ohne ein höchſt gewaltthätiges Verfahren im Reiche: ein treuer Fürſtenknecht hat er der Völker Fluch auf ſich gebürdet und den Krieg, der (anfänglich) nur den Kaiſer groß gemacht, die Fürſten zahlen laſſen (Picc. II. 7. W. T. I. 7.), und dies iſt es, was für ihn den erſten, für alle Folgezeit verhängnißvollen Sturz von ſeiner Höhe herbeiführt. Nicht, daß ihm das Unternehmen auf Stralſund mißglückt (W. Lager 8. Auftr.), was ihn allerdings des gehofften Admiralshutes verluſtig macht (W. T. I. 5.), ſondern die Klagen der Fürſten über ſein eigenmächtiges, gewaltthätiges Verfahren ſind der Anlaß dazu. Der Kaiſer theilt durchaus nicht den Unternehmungsgeiſt ſeines Feldherrn, der ihm die unbeſchränkte Herrſchaft erworben hätte (Picc. II. 7.: „Ich hatte, was ihm Freiheit ſchaffen konnte“) und ein weltlicher Richelieu geworden wäre, und da er ihn nicht theilt, ſieht er ſich genöthigt, Wallenſtein fallen zu laſſen und in deſſen Abſetzung einzuwilligen. — Seit dem Unglückstage von Regensburg, wo dieſe erfolgt, iſt ein finſterer Geiſt des Grollens und Brütens über ihn gekommen. (W. T. III. 3.) Der Glanz einer fürſtlichen Hofhaltung auf den großen Gütern, auf welche er ſich zurückzieht, iſt ihm ein Bedürfniß aber kein Erſatz, um ſo weniger, als er für ſeine Perſon aller Schwelgerei, wie allem Geräuſch abhold iſt[1]): fürſtliche Bauten[2]), Andeutungen deſſen, was er im Frieden für Handel und Verkehr im Großen thun würde, ſind eben nur nothwendige Ausſtrahlungen des in ſeinem Innern lodernden Feuers, nicht eine Befriedigung ſeines raſtloſen, in's Ungemeſſene ſtrebenden Thätigkeitstriebes, der, je weniger er jetzt einen entſprechenden Spielraum findet, und je weniger er gerade vom Kaiſer jene kränkende Behandlung verdient hatte (Picc. II. 7.),

[1] Dies Geſchlecht kann ſich nicht anders freuen als bei Tiſch.“ — „Er haßt Geräuſch, wohnt auf dem linken (Flügel) ganz allein“ W. T. V. 2.: „Muß Alles mausſtill um ihn ſein u. ſ. f.“ W. Lager 9. Auft.

[2] Picc. III. 4: „Max ſpricht hier zwar von einer zukünftigen Thätigkeit Wallenſtein's, wie er ſie träumt, aber er kann dies in dieſer Weiſe doch nur, wenn der große Trieb, der prächtig ſchaffende, ſich ſchon in einer ähnlichen Weiſe geäußert hat. Auch der Spott der Gräfin Terzky (W. T. I. 7.) weiſt darauf hin, wenn gleich von ihr natürlich überwiegend die glänzende Hofhaltung erwähnt wird

um ſo mehr einen brennenden Ehrgeiz, eine ungezähmte Herrſchſucht, eine grollende Rachbegier ſich ausbilden läßt. Dabei kann es ſeinem Scharfblick nicht entgehn, daß die Zeit kommen wird, wo man „den Geiſt" wieder anrufen (Picc. I. 4.), wo Er wieder der Unentbehrliche „der Helfer in der Noth" ſein wird. (W. T. III. 13.) Endlich rufen ihn die durch keinen Andern zu hemmenden Fortſchritte des großen Guſtav wieder auf den Schauplatz. Die ausſchweifendſten Bedingungen muß ſich vom ſchwer Gekränkten der gedemüthigte Kaiſer gefallen laſſen: und wenn ihn der Kaiſer zur Uebernahme des Commandos gezwungen zu haben ſcheinen könnte, indem er mit der kaiſerlichen Ungnade droht, wenn ſich der Fürſt des Jammers nicht erbarme (Picc. I. 2.), ſo iſt dieſe Form nichts als eine unwillkührliche Selbſtironie des Kaiſers gegen den Kaiſer, zu welcher ihn der Stolze gereizt, der auch ſpäter, als er den Suys, der des Kaiſers Befehle und nicht dem ſeinigen gehorcht hat, aus ſchuldiger Achtung gegen ſeinen Kaiſer begnadigt (Picc. II. 7.), hiermit der ſchuldigen Achtung weit mehr ſpottet, als ſie wirklich an den Tag legt. Nur auf Bedingungen übernimmt er zum zweiten Male das Commando und gleich die erſte iſt (Picc. II. 7. W. Lager 11. Auftr.) die unbeſchränkte Macht über das Heer des Kaiſers, das er freilich erſt, wie früher ſchon einmal (W. Lager ebend. — W. T. I. 5.), aus dem Nichts hervorrufen, das er erſt ſchaffen und zu einem Ganzen geſtalten muß, aber auch wirklich ſchafft und herſtellt.[1]) Aber welch ein Heer! ein Heer, das großentheils weder durch nationale noch durch religiöſe oder ſittliche Bande an das Kaiſerhaus gefeſſelt[2]), die Verſuchung zum Mißbrauche der ohnehin ſchon zu großen Macht noch näher legt.[3])

Doch hegt Wallenſtein anfänglich noch nicht eigentliche Verrätherabſichten gegen ſeinen Herrn: nur durch Demüthigung, indem er dieſem ſeine Abhängigkeit fortwährend zu empfinden giebt, will er für die frühere Lähmung ſeiner Thatkraft Rache nehmen, und neben dieſer nur moraliſchen Rache iſt es die thatſächliche an den ihm feindlich geſinnten Fürſten derſelben Parthei, die er ſich nicht verſagen kann. Ja er mag, wenn er jene maaßloſen Befugniſſe, durch die er ſchon ganz aus dem Verhältniß eines Dieners heraustritt, ſich vom Kaiſer einräumen läßt, ſich ſogar noch vor ſich ſelber gerechtfertigt fühlen durch den Gedanken, daß Guſtav, welcher

---

[1]) „Ich ſollte aufſtehn mit dem Schöpfungswort u. ſ. f." W. T. III. 13. — „Nun, und wer merkt uns das nun an, daß wir aus Süden und aus Norden zuſammengeſchneit und geblaſen werden ꝛc." W. Lager 11. Auftr.

[2]) Wallenſtein ſelbſt bezeichnet es als den „Auswurf fremder Länder" (W. T. I. 5.) — Der erſte Küraſſier kennt ſelber nicht ſein Vaterland: „Wer ich bin? ich hab's nie können erfahren Sie ſtahlen mich ſchon in jungen Jahren." (W. Lager 11. Auftr.) Nur blinder Gehorſam wurde gefordert: „Das Wort iſt frei, die That iſt ſtumm, der Gehorſam blind. — Dies urkundlich ſeine Worte ſind" (Ebend. 6.), und konnte um ſo ſicherer gefordert werden, weil es ohne Rückſicht auf Stammbaum oder Katechismus (Picc. II. 7.) zuſammengebracht worden, wie denn Wallenſtein gegen Meßbuch oder Bibel (W. T. V. 3.) ganz gleichgültig ſich verhält.

[3]) „Denn ſeine Macht iſt's, die ſein Herz verführt. Sein Lager nur erkläret ſein Verbrechen." (Prolog)

König war in ſeinem Heer, auch nur durch Seinesgleichen beſiegt werden könne. (Picc. II. 7.)

So hat ſich denn nun wirklich der ehemalige „ſchlichte Edelmann“ (W. Lager 7. Auftr.) ſtatt der früheren immer noch beſcheidnen Stellung einen Herrſcherplatz erobert, aber einen Herrſcherplatz, der doch kein anerkannter, noch geſicherter, — ein nur eroberter und ertrotzter, ein doch nicht wirklicher iſt. Dieſe Sellung kann nicht ſchärfer bezeichnet werden, als dies im Stücke ſelbſt geſchieht. Kurz nach jener Aeußerung Maxens, welche wir zum Ausgangspuncte unſrer Entwicklung gewählt haben, wendet Queſtenberg ganz richtig ein:

„Ueber'm Herrſcher
Vergißt er nur den Diener ganz und gar,
Als wär' mit ſeiner Würd' er ſchon geboren.“

Und wenn Max kühn erwiedert:

„Iſt er's denn nicht? Mit jeder Kraft dazu
Iſt er's, und mit der Kraft noch obendrein
Buchſtäblich zu vollſtrecken die Natur
Dem Herrſchtalent den Herrſchplatz zu erobern,“

ſo liegt wieder für den Vertreter des Kaiſers die Antwort nahe:

„So kommt's zuletzt auf ſeine Großmuth an
Wie viel wir überall noch gelten ſollen.“

Doch auch hier hat Max, der begeiſterte Verehrer des Genius, den er arglos auch für einen ſittlichen Genius nimmt, eine neue Erwiederung bereit in der Berufung auf das höhere Recht des höheren Geiſtes:

„Der ſeltne Mann will ſeltenes Vertrauen;
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er ſich ſetzen.“

Die Tiefe und Wahrheit dieſes Ausſpruches wird kein einer höhern Erhebung fähiges Gemüth verkennen, aber iſt er auch überall praktiſch gültig? und war er es hier? — Möglich, daß Max nicht Unrecht hat, daß ein unbedingtes, hingebendes Vertrauen das ſicherſte, ja ein untrügliches Mittel gegen alle Regungen ſelbſtiſchen Ehrgeizes geweſen wäre. Wenigſtens wird der Mangel dieſes Vertrauens die wirkſamſte Handhabe für die Gräfin Terzky (in der Unterredungsſcene, W. T. I. 7.), und Wallenſtein ſelbſt verſichert (Ebendaſ. III. 18.):

„Wär' ich dem Ferdinand geweſen, was
Octavio mir war — Ich hätt' ihm nie
Krieg angekündigt, — nie hätt' ich's vermocht.“

Aber nur die Noth hat Wallenſtein auf ſeinen Poſten geſtellt, wie die Gräfin richtig bemerkt, und die Noth bringt kein Vertrauen hervor. Es hätte alſo das Vertrauen erſt — nicht wiederhergeſtellt, denn auch früher war es bei allen Proben kaiſerlicher Gunſt nicht eigentlich vorhanden geweſen, ſondern — gewonnen werden müſſen, und darum hat ſich Wallenſtein wahrlich nicht bemüht. („Die Proben, geben's," erwiedert Queſtenberg mit Recht auf jene Forderung Marens.) Zwar anfänglich hat er die in ihn geſetzte Hoffnung gerechfertigt, aber nachdem der ſchwediſche König gegen ihn Ruhm und Leben verloren, hat er es nicht laſſen können, durch Preisgebung von Regensburg (W. L. 4. Auftr., Picc. II. 7.) „die Rachgier an einem alten Feinde zu verjüngen," und durch ein auffallendes, mindeſtens räthſelhaftes Beginnen gegründeten Anlaß zum Argwohn und jedenfalls den Einflüſterungen ſeiner nur zu gut unterrichteten Feinde am Hofe 1)), welcher von „Pfaffen und Schranzen" (W. Lager 11. Auftr.) beherrſcht wird und ſpaniſchem und bayriſchem Einfluſſe offenſteht (Picc. II. 2.), vollen Spielraum gegeben. Muß er doch ſelbſt von ſich geſtehn, daß er die kühn umgreifende Gemüthsart zu verbergen nie der Mühe werth gehalten. (W. T. I. 7.) Und unmöglich kann doch Wallenſtein ſeinen Gegnern zumuthen, daß ſie dieſe verdächtigen Handlungen ſo anſehn ſollen, wie er ſelbſt es thut, wenn er ſagt:

> „Wär' ich, wofür ich gelte, der Verräther,
> Ich hätte mir den guten Schein geſpart,
> Die Hülle hätt' ich dicht um mich gezogen
> Dem Unmuth Stimme nie geliehn." (W. T. I. 4.)

Vielmehr, wie ſollten nicht die Freunde des Kaiſers bei Wallenſtein's Macht von ſeinem „ſchlimm verwahrten Herzen" (Picc. I. 3.) Alles befürchten, da ſelbſt in ſeinem eignen Lager diejenigen Soldaten, welche durch vollkommne Hingabe an ſeinen Willen die Berechtigung zur Befriedigung jedes noch ſo brutalen Triebes erkauft zu haben meinen, des Glaubens ſind, daß er ein Reich von Soldaten gründen wolle (W. Lager 6. Auftr.) und da auch Illo vollkommen überzeugt iſt, daß Wallenſtein ſeine alten Plane nicht aufgegeben, vielmehr wachend, ſchlafend mit nichts Andern umgehe. (Picc. III. 1.) Die Gewalt, die ihm eingeräumt war und die er durch die Erweckung des Glaubens, daß er das Glück banne, noch unendlich geſteigert hat, war nun einmal zu groß und ſtand mit ſeiner Dienſt- und Unterthanenpflicht, welche ihn 2)), obgleich er ein Reichsfürſt geworden, doch jedenfalls als Feldherrn des Kaiſers band, in einem ſchreienden Widerſpruch. „Zum Fallſtrick ward ihm ſeine Größ' und Macht, — ſagt treffend Gordon (W. T. IV. 2.) — und dieſe dunkel-ſchreckende Gewalt." Denn ſie trägt eben die Lockung in ſich, den doch nur ſcheinbaren Herrſcherplatz in einen wirklichen zu verwandeln, wozu noch überdies in der allgemeinen Verwirrung und Gährung, wie Buttler richtig erkennt (Picc III. 4. „Es iſt ein großer Augenblick der Zeit, u. ſ. f."), die Möglichkeit gegeben war. Daraus erklärt ſich ſein nunmehriges Handeln und ſein Geſchick, da ihm

---

1) Ein luſtiger Beweis davon iſt die Geſchichte, wie Iſolani in Wien die Remonte für die Regimenter zu betreiben hat. (Picc. I. 1.) Der Hauptgegner Wallenſteins geiſtlicher Seite, Pater Lamormain, iſt wiederholt erwähnt. (Picc. II. 2 und 7.)

2) Das fühlt der Arkebuſier ganz richtig: „Aber er bleibt doch, ſchlecht und recht, Wie wir alle des Kaiſers Knecht." W. Lager 11. Auftr.

das Eine fehlt, wodurch die ſittliche Gefahr ſo zweideutiger Stellung allein zu beſeitigen war, die Demuth nämlich und die Unterwerfung unter den göttlichen Willen, welcher ihm nun einmal bei aller innern Anlage zum Herrſcher doch die eigentliche Stellung eines ſolchen nicht beſchieden hatte. So mag nun immerhin anfänglich die Verſuchung nur in dem Gelüſte beſtanden haben, ſich in ungebändigtem Geiſtesſtolze an dem Bewußtſein ſeiner den Kaiſer ängſtigenden Macht, an der ſeinem ſelbſtiſchen Kraftgefühle ſchmeichelnden Gewißheit, daß er dem Kaiſer recht viel Böſes thun könne, wenn er wolle (Picc. II. 5.) zu weiden, mit dem Gedanken Scherz zu treiben, mit dem Teufel zu ſpielen. (W. T. I. 3.) Beſchloſſene Sache ihn zu verrathen mag es um ſo weniger geweſen ſein, weil er, des tiefern Zuges in ihm nicht zu gedenken, welcher ihn doch vor dem Bruche der Treue ſelbſt ſpäterhin noch ſchaudern läßt (W. T. I. 6.), zu gut die Gefahr und das Mißliche der Unternehmung, den unſichtbaren Bundesgenoſſen auf des Kaiſers Seite kennt. (W. T. I. 4.). Aber andrerſeits lockt auch wieder gar zu mächtig der Ehrgeiz und die gerade ſich bietende Gelegenheit, ihn zu befriedigen. Und überdies beſchönigen ſich für ihn einigermaßen ſeine Pläne durch die Vorſtellung von dem Segen, den er als Friedensſtifter über Europa bringen könne. Freilich ohne den Gewinn der böhmiſchen Krone, auf welche ſich bei der geheimen Mißſtimmung der Böhmen (Picc. III. 5. W. T. I. 5. V. 3.) am erſten Ausſichten eröffnen, ohne dieſen jene Rolle eines Friedensbringers zu übernehmen, würde er nicht uneigennützig genug ſein: das Haus Oeſtreich, deſſen Diener er doch iſt, müſſe die Koſten tragen: aber andrerſeits iſt Wallenſtein auch nicht ſo unpatriotiſch, daß er das deutſche Intereſſe dem ſchwediſchen anders als nur ſcheinbar und vorübergehend zum Opfer bringen würde. So iſt auch dieſes Motiv der Herſtellung allgemeinen Friedens zwar ideal genug, um den Verrath in ſeinen Augen einigermaßen zu beſchönigen, aber doch theils nicht lebendig und ernſt genug, theils auch mit zu ſelbſtiſchen Rückſichten verſetzt, um ihn zu entſchloſſener That anzutreiben, vielmehr gerade nur geeignet zu der Unentſchloſſenheit mitzuwirken, in welche der von Natur ſo Entſchloſſene[1]) verſinkt.

Was bleibt in ſolcher Lage anders übrig, als ſich möglichſt in ſich zurückzuziehn, um ſich, bevor ein beſtimmter Entſchluß gefaßt iſt, in keiner Weiſe zu verrathen, — ſodann der Verſuch, durch die Hinwendung zu einer höhern Macht den Entſchluß zu gewinnen, den er aus ſich ſelbſt zu entnehmen nicht vermag, — endlich die Vorbereitung der Mittel und Wege für den äußerſten Fall?

Dieſes Dreifache finden wir denn auch vor. Freilich entfallen ihm Aeußerungen über ſeine — nicht ſowohl Pläne als Wünſche und Neigungen gegen die, deren Treue er ſich am meiſten verſichert hält: gegen Octavio (nach deſſen Aeußerungen, W. T. V. 1.) ſo wie gegen Max (wie man aus deſſen Worten ſieht, Picc. I. 4. „weil an Europa's großem Beſten Ihm mehr liegt als an ein paar Hufen Landes, die Oeſtreich mehr hat oder weniger,")[1]), endlich gegen Illo und Terzky, gegen letzteren aber ſchon nicht, ohne denſelben, den er doch als Mittelsperſon braucht, über ſeine eigentlichen Abſichten im Dunkeln zu laſſen, ja irre zu machen, mit ihm, wie dieſer ſelber klagt, ſein Spiel zu treiben (Picc. II. 5. IV. 1.), und im Ganzen iſt es doch immer ein räthſelhaftes Schweigen, in welches er ſich hüllt.

---

[1] „Wie anders, da des Muthes freier Trieb zur kühnen That mich zog." (W. T. I. 4)

Auch muß er dies ja, da er von Menſchen wie Illo und Terzky, die er viel zu tief unter ſich ſieht, keinen eingreifenden Rath anzunehmen ſich entſchließen würde[2]), vielmehr einen entſcheidenden Anſtoß, wie bereits bemerkt, nur von einer höhern Macht erwartet. Seltſam beim erſten Anblick, daß Wallenſtein, der gegen den Glauben ſeiner Zeit ſo indifferent iſt, in den Aberglauben derſelben verfällt und mit ſolcher Hartnäckigkeit ſich ihm hingiebt, daß ihm darüber alle Schärfe des Blickes in das menſchliche Herz Octavio gegenüber ſo ganz verloren geht. Woher dieſer ſcheinbare Widerſpruch? Aus der allgemeinen Neigung jener Zeit zum aſtrologiſchen Aberglauben erklärt er ſich keineswegs ausreichend. Denn der große Geiſt iſt weniger gebunden an Zeitvorſtellungen als der gewöhnliche, und Guſtav Adolph war nicht abergläubiſch. Aber dieſer war es eben nicht, *weil er voll Glaubens war*; Wallenſten iſt es, *weil er ohne Glauben iſt und doch zu viel Tiefe der Natur beſitzt, um nicht ein Bedürfniß des Glaubens in ſich zu tragen*. Was er in ſo bedenklicher, verführeriſcher Lage zu thun habe, um nicht zum Verbrechen halb widerwillig hingeriſſen zu werden, auf dieſe Frage konnte er die Antwort nicht in ſeinem gewöhnlichen Menſchen finden, nur aus der Tiefe religiöſen Glaubens war ſie möglich. Aber ſie in dieſem zu ſuchen hätte die Bereitwilligkeit vorausgeſetzt, ſich mit Selbſtverläugnung den Fügungen Gottes, der ihm die höchſte Stellung doch nicht beſchieden hatte zu unterwerfen, dieſe Bereitwilligkeit hinwiederum hätte es gar nicht bis zu ſolcher Gefahr, ſolchem Spiele mit dem Teufel kommen laſſen. Da er nun aber doch, anders als der rohe Illo[3]), eines tiefern Haltes bedarf, ſo muß er ihn in dem Wahnglauben ſuchen und zwar dem Geiſte ſeiner Zeit gemäß in der Aſtrologie. Dieſer hat er ſich zugewendet, als er durch ſeine Abſetzung zur Unthätigkeit ſich verdammt ſah (W. T. III. 3.), aber ihr iſt er auch verfallen, als ihm von neuem der Spielraum der Thätigkeit eröffnet iſt, und ſelbſt ein ganz neuer und höherer verlockend ihm winkt.

Aber auf dieſem Wege kommt ihm keine Entſcheidung und kann keine kommen.

---

[1]) Zu bemerken iſt, daß gegen Max Wallenſtein nur die idealere Seite ſeiner Entwürfe hervorgekehrt hat. In den ſpätern beiden Unterredungen Wallenſtein's mit Max (W. T. II. 2. III. 18.) iſt davon freilich auffallend genug nicht die Rede.

[2]) Wenn Gordon von Illo und Terzky meint: „Sie waren's, die in ſeine ruhige Bruſt den Samen böſer Leidenſchaft geſtreut" (W. T. V. 6.), ſo liegt darin offenbar eine Verkennung von Wallenſtein's Weſen, daher oben von dieſer Stelle kein Gebrauch gemacht werden konnte.

[3]) Zwiſchen dieſem und Wallenſtein hält auch in dieſer Beziehung genau die Mitte die Gräfin Terzky, für deren Charakter der Glaube an Ahnungen und Träume (W. T. V. 3.) von Wichtigkeit iſt

Näher aber rückt ſie, was tief tragiſch vom Dichter gedacht iſt, gerade dadurch, daß er ſie nach beiden Seiten hin ſich offen erhalten möchte. In einer ſolchen Schwebe läßt ſich nun einmal nicht verweilen. Will Wallenſtein ſich die Möglichkeit, die Krone von Böhmen zu gewinnen, neben der des Rücktritts auf des Kaiſers Seite erhalten, ſo muß er auch ſchon Anſtalten treffen, jene Möglichkeit auch in eine Wirklichkeit zu verwandeln und hiermit neigt ſich die Wagſchale nach dieſer Seite hin und verſperrt ſich, wie Wallenſtein zu ſpät (W. T. I. 4.) einſieht, der zweite Weg. So ſucht er, der Unterhandlungen mit den Feinden nicht zu gedenken, Octavio im Voraus zu gewinnen, durch das Verſprechen von Sagan und Glatz (Picc. V. 1.), und ſo ſcheut, immer mehr in Widerſpruch ſich verwickelnd, er, der ſchon aus Stolz, weil die Anwendung von Betrug ein Bekenntniß der Schwäche einſchließt, ſich deſſelben enthalten müſſe, ſelbſt gemeine Intrigue nicht und würdigt ſich zu ränkevoller Heimtücke gegen Buttler herab (W. T. II. 6.), den er auf andere Weiſe durchaus nicht, auf dieſe aber auch ganz ſicher an ſich zu ketten hoffen darf.[1]) Endlich ſieht er ſich ſelbſt genöthigt, um nicht etwa im Momente der Entſcheidung, wenn er in des Kaiſers Gewalt die theuerſten Unterpfänder noch länger läßt, die Hände gebunden zu ſehn, Gemahlin und Tochter unter einem Vorwand in das Lager holen zu laſſen, wohin bereits auch alle Generale des Heeres einberufen ſind. Es geſchieht dies unmittelbar vor einem Verſuche des Hofes, durch welchen Wallenſtein einen Schritt weiter gedrängt wird. Ein ſpaniſch Heer, das ſeinen Befehlen nicht unterworfen ſein würde, ſoll — anſcheinend, um nach den Niederlanden zu gehn, — in das Reich gezogen werden und acht Regimenter von Wallenſtein's Heer ſich mit jenem vereinigen. Selbſt die Soldaten durchſchauen die Liſt (W. Lager 11. Auftr.: „Zum Exempel, da hacke mir Einer von den fünf Fingern, die ich hab', hier an der rechten Hand den kleinen ab“ u. ſ. w.); wie könnte es Wallenſtein entgehn, daß er unter einem unſchuldigen Anſcheine waffenlos gemacht werden ſoll! (Picc. II. 7.) Jetzt mußt er ſich entſcheiden, und ſcheint entſchloſſen, aber nicht ohne Widerſtreben[2]), und ſo, daß der Entſchluß immer noch nicht weiter reicht, als bis dahin weder nachzugeben noch ſich abſetzen zu laſſen. (Picc. II. 6.) Freilich, was bleibt da übrig als Abfall? Und wie iſt dieſer anders möglich, als wenn er auf die verſammelten Generale unbedingt rechnen kann? So willigt er darein, daß Illo ihm eine ſchriftliche Verpflichtung derſelben verſchaffe, aber mag aus einem gewiſſen Schamgefühl von dem anzuwendenden Mittel nichts Näheres hören (Picc. II. 6.) — und ſo greift er auch für ſeine eigne Perſon zur Verſtellung und Lüge, indem er den Officieren die Beſtürzung zu erregen beſtimmte und wirklich erregende Erklärung abgiebt, daß er freiwillig das Commando niederlegen wolle. (Picc. II. 7.)

---

[1]) Auch die Erweckung idealer Vorſtellungen von ſeinen Friedensplänen (die ſich Max dann noch weiter ausſpinnt nach ſeiner, nicht nach Wallenſtein's Natur, der ſich eben in das Privatleben zurückzuziehn nicht vermag, Picc. III. 4. „Kann jetzt ſich ſelber leben und den Seinen ꝛc.“), gehört hierher. Gerade was Max von ihm glaubt, „er iſt wahrhaft, iſt unverſtellt und haßt die krummen Wege“ (Picc. III. 5.), gerade das iſt Wallenſtein nicht, am wenigſten in ſeiner jetzigen Lage.

[2]) Picc. I. 2.: „Die Sonnen alſo ſcheinen uns nicht mehr; Fortan muß eignes Feuer uns erleuchten“ — Etwas ſpäter: „O ſie zwingen mich, ſie ſtoßen gewaltſam, wider meinen Willen mich hinein.“

Dennoch, auch als ſchon die gewünſchten Unterſchriften gewonnen ſind, auf die er aber erſt ſpäter einen prüfenden Blick wirft (W. T. I. 3.), müſſen erſt noch die Sterne befragt werden, ein deutlicher Beweis, wie wenig er durch bloß menſchliche Erwägung der Dinge ſich beſtimmen laſſen möchte. Aber auch als die Sterne zur That treiben (I. 1.), und er ſelbſt meint, daß es nicht mehr Zeit ſei zu brüten und zu ſinnen, ja ſelbſt als die Kunde von des Unterhändlers Gefangennehmung jenen Antrieb verſtärkt, ſelbſt da möchte er noch zurück (I. 2.), ein ebenſo deutlicher Beweis, daß doch auch die Sterne nicht das wahrhaft ihn Beſtimmende ſind. Der ſchwediſche Oberſt, mit welchem die Unterhandlung abgeſchloſſen werden ſoll, iſt eingetroffen; Wallenſtein entſchließt ſich (I. 4.), aber nur um ſofort wieder, Wrangel ſelbſt gegenüber trotz deſſen gegründeter Gegenbemerkung[1]) den Entſchluß von neuem hinauszuſchieben (I. 5.) ja ſogar halb und halb zurückzunehmen (I. 6.), bis der Schwankende endlich, nachdem ſo viele andere Vorſtellungen geſcheitert ſind, von der Gräfin Terzky durch die Vorſtellung, daß er doch nur Nothwehr übe, daß er kein Vertrauen täuſche, ſich beſtimmen läßt, — nicht ohne die Einſicht, daß er doch eigentlich nur thut, was ſein — wenn gleich widerſtrebendes — Herz verlangt und nicht ohne die Ahnung böſen Ausganges. (I. 7.)

Und dieſer iſt auch ſchon vorbereitet — durch ihn ſelbſt, und zwar in doppelter Weiſe, indem er Octavio vertraut hat und indem er dieſem gerade durch die Intrigue, durch welche er Buttler hat ketten wollen, die ſchlimmſte Waffe gegen ſich in die Hände gegeben, ja den künftigen Rächer ſich unwiſſend ſelbſt zur Seite geſtellt hat. Bei der Entdeckung von Octavio's Hinterliſt bricht er erſt zuſammen (III. 9.), aber als noch außerdem die Kunde von dem Verluſte Prag's und von der kaiſerlichen Acht eintrifft, gerade da, als Terzky und Illo von Schrecken getroffen ſind, da erhebt er ſich — denn nun iſt Nothwendigkeit da, nun keine Wahl mehr geſtattet, nun ficht er für ſein Haupt und für ſein Leben (III. 10.) in alter Heldengröße, in alter zweifelloſer Entſchloſſenheit. (III. 10. 13.) Nur aus ſeiner ſchwankenden Lage war jenes Zweifeln und Schwanken hervorgegangen, nun ſich ſeine Lage — wenn auch zum Nachtheil — entſchieden hat, beſitzt er auch ſich ganz wieder, und in dieſer neugewonnenen Freiheit und Sicherheit ſeiner gebietenden Perſönlichkeit auch faſt die Macht die Pappenheimer Cüraſſiere (III. 15.), ja ſelbſt Max (III. 18.) auf ſeine Seite zu ziehn. Selbſt als beides dennoch mißlingt, als er ſpäter ſogar — zum erſten Male — die Erfahrung macht, daß das Antlitz des gefürchteten Gebieters keine Macht mehr über die beſten Truppen hat (III. 22.), ſelbſt da verliert er die Faſſung nicht, und ordnet ſchnell das Nöthige an, für die treu gebliebenen Regimenter (III. 23.) Mit königlicher Majeſtät zieht er ſpäter in Eger ein, gerade jetzt hegt er die kühnſten Hoffnungen (IV. 3.), jetzt vermögen ſelbſt die bangen Ahnungen und Träume der Gräfin Terzky nichts über ihn (V. 3.), nichts das Entzweiſpringen der goldnen Kette, des erſten Zeichens kaiſerlicher Gunſt, die er immer aus Aberglauben getragen (V. 4.), nichts das Unglück verkündende Zeichen am Himmel. (V. 5.) Voll der mildeſten Stimmung gegen alle, die ſich ihm nahen, iſt er zugleich von der höchſten Siegesgewißheit gehoben:

---

[1]) Wall.: Ihr drängt mich ſehr. Ein ſolcher Schritt will wohl Bedacht ſein.“ Wrangel: „Eh man überhaupt dran denkt, Herr Fürſt! durch raſche That nur kann er glücken.“

„Zwar jetzo ſchein' ich tief herabgeſtürzt:
Doch werd' ich wieder ſteigen, hohe Fluth
Wird bald auf dieſe Ebbe ſchwellend folgen." (V. 4.)

Aber eben als er gewiß zu ſein meint, daß die nunmehr entſchloſſen betretene Bahn trotz alles Anſcheins zum höchſten Ziele führen werde, iſt ſie zu Ende. Er fällt und muß fallen, aber in dieſem Gericht über ihn liegt auch die tragiſche Verſöhnung. — Klar iſt die Größe dieſes Charakters, aber auch klar, daß ſie nur eine profane, eine irdiſche iſt. Spricht er doch ſelbſt von ſich: „Mich ſchuf aus göberm Stoffe die Natur, Und zu der Erde zieht mich die Begierde. Dem böſen Geiſt gehört die Erde nicht dem guten." (W. T. II. 2.) Weiß er doch ſelbſt von jenen faſchen verlockenden Mächten: „Nicht ohne Opfer macht man ſie geneigt, Und keiner lebet, der aus ihrem Dienſt die Seele hätte rein zurückgezogen [1])." (Ebendaſ.) Auf ſo gefährlicher Bahn zu wandeln, ohne den ſchweren ſittlichen Fall zu thun, hätte eines Charakters von gleicher Größe, aber größerer ſittlicher Reinheit bedurft, wie ſie wohl nicht ſelten in Jünglings-, ſelten in thatkräftigen und thatendurſtenden Mannesnaturen ſich zeigt.

Eine ſolche Jünglingsnatur iſt aber Wallenſtein vom Dichter zur Seite geſtellt, und hiermit, ſo wie durch das Verhältniß zur Gemahlin und Tochter, noch eine Menge ſecundärer Züge in ſeinem Charakter herbeigeführt, deren Erwähnung wir abſichtlich dem Schluſſe aufgeſpart haben. Dieſe Verhältniſſe, durch welche Wallenſtein, der ſonſt nur den finſtern Zauber des Schreckens über uns üben würde, unſerem Herzen näher gerückt iſt, ſind freilich vom Tadel nicht verſchont geblieben. Indeß ſentimentale Farbe trägt wohl das Liebesverhältniß zwiſchen Max und Thekla, — und dieſe Art der Ausführung, nicht die Einführung des Verhältniſſes ſelbſt, verfällt unrettbar dem Tadel — aber Wallenſtein ſelbſt keineswegs. Der Stellung zur Gattin, welche von dieſer ſelbſt treffend gezeichnet wird, (III. 3.) und welche höchſtens durch eine großmüthige Schonung ihrer Schwäche eine zartere Nüance erhält [2]), nicht zu gedenken, ſo iſt die Liebe zum jungen Freund wie zur Tochter, wie es einem ſolchen Charakter natürlich iſt, immer nur verwachſen mit ſeiner Selbſt-

---

1) Analog Octavio: „Mein beſter Sohn! Es iſt nicht immer möglich, Im Leben ſich ſo kinderrein zu halten, Wie's uns die Stimme lehrt im Innerſten." (Picc. V. 1.)

2) „Kann ſie's vernehmen? Iſt ſie vorbereitet?" (W. T. III. 4.)

ſucht und muß unbedingt zurückſtehen gegen die Letzteren, wo dieſer ein Opfer zugemuthet würde. Das ſchönſte Glück möchte er ſeiner Tochter, in der er mit einem gewiſſen Stolze Züge ſeiner eigenen Großheit wiederfindet[1]), bieten, aber nur ein Glück, das er ſelbſt für ein ſolches anſieht, einen Königsthron[2]), nicht das, welches ſie ſelbſt ſich wünſcht und welches zu gewähren die Verhältniſſe gar wohl geſtattet hätten, den Beſitz ihres durch Geburt, Rang, Verdienſt und fernere Ausſicht zu ſo hohem Anſpruche vollkommen berechtigten Geliebten. Eben ſo durch Egoismus beſchränkt iſt ſeine Liebe zu Max. Mit der Liebe eines Vaters, da ihm ein eigner Sohn verſagt iſt, hat der ſtrenge Mann den zarten Knaben im Lager aufgenommen, ja mit mütterlicher Sorgfalt gepflegt. Ihn hat er nicht reich gemacht, ihn hat er geliebt, wie ein Kind des Hauſes. (W. T. III. 18.) Pappenheim's Küraſſiere haben ungeſtraft nach ihres Führers Tod den jungen Piccolomini aus eigner Macht ſich zum Führer geſetzt (W. Lager 11. Auftr.), was ihnen bei keinem Andern nachgeſehen worden wäre. Aber daß er die Augen zu ſeiner Tochter erhebt, das erſcheint dem Ehrgeizigen doch wie ein halber Wahnſinn[3],) ſo viele Vortheile von dieſer Verbindung für ſeine Pläne denkbar waren. — Und ſo weit entfernt er iſt „wie ein weichherz'ger Vater," was ſich gern hat und liebt, fein bürgerlich zuſammenzugeben, eben ſo weit entfernt iſt er, als Max ihn von ſeinem Vorhaben abmahnt (W T. II 2.), in deſſen ſittlichen Idealismus etwas anderes als eine unreife Jünglingsbegeiſterung zu finden, welche aus der Phantaſie nicht aus den Dingen ihr Maaß und ihre Richtſchnur der Beurtheilung entnimmt[4]). Wie hoch er jedoch Max als Soldaten achtet, das wird ſchon deutlich, als dieſer ſich von ihm losringt, wo er ihn ſogar auffordert ſelbſt einen Gang mit ihm zu verſuchen: („Den Krieg verſtehſt du, haſt bei mir etwas gelernt, ich darf des Gegners mich nicht ſchämen,") und wieviel er ihm geweſen, das tritt nach Maxens Tod und kurz vor Wallenſtein's eignem nicht geahneten Untergange — für uns, die wir dies Ende ſo nahe wiſſen, tief erſchütternd und zugleich verſöhnend — auf das Ergreifendſte und Rührendſte in jener Feier des Abgeſchiedenen hervor, mit deſſen Tod ihm das Schönſte, die alles Glück erſt wahrhaft ſchaffende und mehrende Theilnahme eines jugendlich die Wirklichkeit idealiſirenden Freundes entriſſen iſt. Daß ihm der liebſte Freund gefallen und durch ſeine Schuld gefallen, — dieſer Schlag, der ihm durch keines Glückes Gunſt mehr aufgewogen werden kann, — das gilt ihm für ein Opfer, wodurch gerade das Glück, welches er immerdar für das höchſte angeſehn hat, verbürgt wird:

---

[1]) Picc. III. 3. W. T. III. 4. tritt die Liebe und das herzliche Wohlwollen an der Tochter, W. T. IV. 9. außerdem noch die Achtung vor ihrer Seelenſtärke hervor („Meine Thekla hat ihres Vaters unbezwungnes Herz" „Es iſt mein ſtarkes Mädchen; nicht als Weib, Als Heldin will ich ſie behandeln ſehn."), daher er ihr Verlangen, mit dem ſchwediſchen Hauptmann ſich allein zu unterreden und um ſich in ſeiner Achtung herzuſtellen, gewährt.

[2]) Picc. II. 3. Ja ſie iſt ihm ſogar nur ein lang geſpartes Kleinod, die höchſte letzte Münze ſeines Schatzes, die er nicht niedriger als um ein Königsſcepter losſchlagen will. (W. T. III. 4.)

[3]) „Hofft ſie zu beſitzen — Iſt der Junge toll?" (Ebendaſ.)

[4]) „Schnell fertig iſt die Jugend mit dem Wort u. ſ. w." (W. T. II. 2.)

„Der Neid
Des Schickſals iſt geſättigt, es nimmt Leben
Für Leben an, und abgeleitet iſt
Auf das geliebte reine Haupt der Blitz
Der mich zerſchmetternd wollte niederſchlagen."

Beides, wie hoch ihm der Freund geſtanden und wie gewaltig ihn doch der irdiſche Drang beherrſcht, beides tritt noch in den Worten — den letzten faſt, die er ſpricht — bedeutſam hervor:

„Hätt' ich vorher gewußt, was nun geſchehn,
Daß es den liebſten Freund mir würde koſten,
Und hätte mir das Herz wie jetzt geſprochen,
Kann ſein, ich hätte mich bedacht, — kann ſein
Auch nicht. —

und wenn er dann hinzufügt:

Doch was nun ſchonen noch? Zu ernſthaft
Hat's angefangen, um in Nichts zu enden.
Hab' es denn ſeinen Lauf!

ſo werden wir darin eben ſo ſehr die Conſequenz in der Durchführung dieſes Charakters anerkennen, als ihn glücklich preiſen, daß ihm das traurige Verſchmerzen dieſes Schlages — „denn was verſchmerzte nicht der Menſch?" — erſpart bleibt und daß der Tod ihn in einer unwillkührlich reineren Stimmung ereilt.

Die hier gegebne, abſichtlich ſehr ausführlich gehaltne Entwickelung von Wallenſtein's Charakter wird hoffentlich dazu beitragen, die Ueberzeugung zu wecken oder zu befeſtigen, daß in Conception und Durchführung dieſes Charakters mehr innere Nothwendigkeit, Klarheit und Feſtigkeit herrſcht, als Manche gemeint haben. Allerdings läßt ſich nicht läugnen, daß zu Zweifeln an dieſer Feſtigkeit und Harmonie der Dichter ſelbſt mehrfach Anlaß geboten. Man kann ungewiß ſein, wie es eigentlich mit den kosmopolitiſchen Plänen des Helden ſich verhalten, von denen zu oft die Rede iſt, als daß man ſie überſehe, und nicht oft genug, daß man ſie für durchgreifenden ihn eigentlich beſtimmenden Ernſt halten könnte. Man kann ferner ungewiß darüber ſein, welchen Antheil er ſelbſt an ſeinem Geſchick, und welchen das Schickſal und die Sterne daran haben, von denen er ja in ſeinen eigenen Worten ſein Handeln ſo ſehr abhängig macht, und im Zuſammenhange damit ſteht dann der Zweifel, ob er auch wirklich ein dramatiſcher, ein ſich aus ſich heraus beſtimmender Charakter ſei. Nimmt man nun gar noch hinzu, wie Schiller am Schluſſe ſeiner Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtung ſich über den Charakter des Realiſten im Verhältniß zu dem des Idealiſten erklärt, und wie er in manchen brieflichen Aeußerungen ſeinen Wallenſtein unter die Gattung der realiſtiſchen Charaktere zählt, ſo wie er ſie dort — allerdings keineswegs mit Partheilichkeit für die idealiſtiſchen — ſchildert, ſo kann man um ſo mehr ſich verſucht fühlen, an der dramatiſchen Tauglichkeit dieſes Charakters zum Haupthelden zu zweifeln.

Aber, wenn offenbar der Kritik ihr Recht auch auf dieſe Schöpfung nicht abzuſtreiten noch zu verkürzen iſt, ſo hat doch auch die Kritik, wenn ſie anders wahre Kritik ſein will, ihr Amt auch an ſich ſelber zu üben, und wohl zuzuſehn, daß ſie nicht zu raſch verfahre, und wofern dieß geſchehn wäre, ihr Urtheil zu revidiren. Und dazu ſcheint ſie mir hier volle Urſache zu haben. Freilich erſchwert hat der Dichter ſelbſt die klare Anſchauung, ja ſie zum Theil ſogar irre geleitet. Letzteres in der Einführung der Schickſalsidee, welche allerdings, wie Hoffmeiſter treffend nachgewieſen, ſich erſt allmählig während der Arbeit an dem Stücke eingedrängt, und, da bald vom Herzen, bald vom Schickſal als beſtimmenden Mächten die Rede iſt, zu einem Dualismus im Werke geführt hat, aber — wohl zu merken — nur zu einem Dualismus der Weltanſchauung in den Reden mehrerer der handelnden Perſonen, (der übrigens bis zu einem gewiſſen Grade pſychologiſch motivirt iſt,) nicht zu einem Dualismus in der Führung der Handlung ſelbſt. Eine Schickſalstragödie kann unſer Drama allenfalls zu ſein ſcheinen, iſt es aber in der That auch nicht von ferne, vielmehr wahrhaft nur eine Tragödie der Leidenſchaft des Herzens. Poſitiv einleuchtend ſollte dies die obige Entwickelung machen; die ausdrückliche Widerlegung der entgegengeſetzten Anſicht wäre ohne größere Ausführlichkeit nicht möglich, und muß deshalb einer andern Gelegenheit aufgeſpart bleiben. Doch will ich hier vorläufig wenigſtens darauf aufmerkſam machen, wie in den Aeußerungen dreier verſchiedener Perſonen die Identität von Schickſal und Gemüth, welche Göthe mit Recht gefordert hat, und welche eben hier von Manchen vermißt worden, ſehr entſchieden, und zwar in bedeutungsſchweren Situationen ausgeſprochen:

„O du wirſt auf die Sternenſtunde warten
Bis dir die irdiſche entflieht! Glaub' mir
In deiner Bruſt ſind deines Schickſals Sterne!

ſagt (Picc. II. 6.) der realiſtiſchere Illo zur That drängend zu Wallenſtein, der die, übrigens auch einen Kern der Wahrheit in ſich enthaltende, entgegengeſetzte Anſicht feſthält, daß des Menſchen Thun eine Ausſaat von Verhängniſſen ſei. Dabei ſchließt jedoch Wallenſtein bei der abergläubiſch phantaſtiſchen Form, in welcher ihm die Bedingtheit des menſchlichen Handelns durch eine außer und über denſelben ſtehende Nothwendigkeit erſcheint, die Mitwirkung menſchlicher Freiheit keineswegs ganz aus, da ja der Menſch ſich eben mit der rechten Sternenſtunde in Einverſtändniß ſetzen könne und zu ſetzen habe. („Da thut es Noth die Saatzeit zu erkunden, die rechte Sternenſtunde auszuleſen.") — Und erkennt denn Wallenſtein, nachdem er den unheilvollen Entſchluß, halb widerwillig und doch nur dem Zuge des freilich getheilten eignen Herzens folgend, gefaßt, erkennt er da nicht ſelbſt:

Er kann mir nicht mehr trau'n, — ſo kann ich auch
Nicht mehr zurück. Geſchehe denn, was muß!
Recht ſtets behält das Schickſal. Denn das Herz
In uns iſt ſein gebietriſcher Vollzieher (W. T. I. 7.) —

Endlich geht auch durch die kleinere Tragödie in der größern — durch die Tragödie der Liebe in der des Ehrgeizes — die nämliche Anſicht hindurch. Auf den mahnenden Zuruf der Gräfin (Picc. III. 8.) an Thekla, ihr Schickſal ſei, ſich dem Willen des Vaters leidend zu opfern, erwiedert Thekla:

„Das Schickſal hat mir den gezeigt, dem ich
Mich opfern ſoll; ich will ihm freudig folgen.“

und auf die Entgegnung der Gräfin:

Dein Herz mein liebes Kind und nicht das Schickſal.

erfolgt die neue, bedeutungsvolle Antwort:

Der Zug des Herzens iſt des Schickſals Stimme.

In der That, die Textur des Lebensgeſchickes durch Einſchlag und Aufzug — um uns eines göthe'ſchen Lieblingsgleichniſſes zu bedienen — iſt in unſerm Drama feſt und ſtraff genug: nur wirft der Dichter durch die Art, wie er neben der — auch oft darin wiederkehrenden — deutſchen Bedeutung des Wortes Schickſal die griechiſche mit hereinſpielen läßt, ein falſches Nebenlicht auf die Handlung. Die Gelegenheit, der Nothzwang der Begebenheiten, ſoll und wird Wallenſtein verführen, meint Illo (Picc. III. 1.), und verführt ihn wirklich und muß ihn verführen, da dies Herz nun einmal ſo iſt, wie es iſt.

Kein falſches Nebenlicht, aber vielleicht nicht genug Licht hat der Friedensplan Wallenſtein's. Wenigſtens nicht genug für das augenblickliche Verſtändniß, für welches allerdings der Dramatiker immer zu ſorgen hat. Aber ſieht man ſchärfer zu, ſo iſt Alles klar und beſtimmt. Die oben gegebne Auffaſſung dieſes Punctes muß ich freilich, ſo wie die Entwickelung des eigentlichen innern Zuſammenhanges in Wallenſtein's Handeln, für ſich ſelber ſprechen laſſen, da hier nicht mehr der Raum wäre für eine Beſprechung der zahlreichen Stellen, worin von jenen Plänen die Rede iſt, oder, was noch bedeutender, nicht die Rede iſt. Doch will ich wenigſtens Einiges vorläufig zu meiner Rechtfertigung auch darüber bemerken. Hoffmeiſter und Schwab gehen in dieſer Beziehung nach ganz entgegengeſetzten Richtungen auseinander. Unläugbar trat in Schiller's Geiſtes- und Gemüths-Dispoſition während der ſieben (wenn man will ſogar neun) Jahre, daß er ſich mit dieſem Stoffe getragen, eine große Veränderung ein: der noch im kurz vorher vollendeten Karlos für kosmopolitiſche Zwecke ſogar die Auflehnung gegen den Vater gutheißende Dichter wurde bei höherer Reife conſervativ, und iſt dies in dem Wallenſtein, wie er vorliegt, ganz entſchieden. Aber ſo gewiß und unzweifelhaft dies iſt, ſo wenig darf doch von den Weltbeglückungsplänen Wallenſtein's als von Reſten einer ganz andern, im Sinne des Don Karlos erfolgten, förmlichen Conception des Wallenſtein die Rede ſein. Darin hat Schwab gegen Hoffmeiſter's (übrigens ſehr leſenswerthe) Ausführung Recht. Aber jene Weltbeglückungsidee nun andrerſeits für eine bloße auf Verführung Anderer berechnete (Napoleoniſche) Phraſe im Munde Wallenſtein's zu halten, wie Schwab thut, das verbietet ſchon die ganze Lage der Dinge, da Wallenſtein von einer Verlängerung des Krieges nicht den mindeſten Vortheil haben, die Schweden auf die Dauer im Reiche gar nicht dulden konnte — und überdies verbieten es die Stellen im Stücke ſelbſt, wonach die Schweden dies Verhältniß gar wohl durchſchauen[1]), und Wallenſtein's Stolz ſich gegen ein Verhältniß künftiger Abhängigkeit von den Schweden eben ſo ſträubt[2]), wie gegen den Gedanken einer möglichen Vergebung von Seiten des Kaiſers[3]).

Was ferner Schiller's eigne moraliſche Geringſchätzung ſeines Helden betrifft, ſo iſt dieſe nur ein Beweis, daß er in ſeiner Theorie hinter ſeiner äſthetiſchen Praxis zurück iſt. Wenn auch Realiſt ſeinem Grundweſen nach, greift doch Wallenſtein durch ein ideales, tief in ihm wurzelndes, nicht etwa bloß äußerlich angefügtes Moment in ſeinem Charakter über jene Schranke, wie ſie für die gewöhnliche Wirklichkeit in jener Abhandlung ſehr ſcharf gezogen iſt, über: ja ſelbſt ſein Sternenglaube, nicht etwa bloß ſeine Liebe zu Max, bildet ein ſolches ideales Moment. Auf einen Illo in Wallenſtein's Stellung würde jene philoſophiſche Zeichnung ganz anders paſſen, — wenn ein ſolcher in dieſer Stellung, die nur durch eine ſo hohe, über alles Gemeine hinausragende Begebung zu erreichen war, ſich überhaupt denken ließe.

So iſt alſo der Charakter des Wallenſtein — und es gilt daſſelbe vom ganzen Drama — ein glänzender Beweis von der Genialität ſeines Dichters. Verſteht man freilich unter Genialität nur die ganz frei und ungehemmt wirkende Schöpferkraft, ſo wäre ſie Schiller faſt überall abzuſprechen. Aber wo wäre das Recht zu ſolcher Beſchränkung bei einem Ausdrucke, der ja eben ein Vermögen bezeichnet, das zwar nicht eine bloße Möglichkeit bleiben darf, aber doch ſchon in mächtiger Thatkraft hervortreten kann, auch wenn es nicht mit ſchlechtſinniger Energie ſich geltend macht? Gerade in der von Beſchränkungen, wie ſie nie einen Dichter gehemmt haben, ſich frei machenden, in der wenn auch meiſt nicht zum vollen Siege führende, der Beſchränkung doch auch nicht bloß trotzenden, ſondern gegen ſie übermächtigen Genialität, gerade in ihr beſteht Schillers eigenthümliche Dichtergröße.

---

[1]) Wrangel: „Und liegt zu Boden der gemeine Feind, Wer knüpft die neue Freundſchaft dann zuſammen?“ u. ſ. w. W. T. I. 5.

[2]) „Von dieſer Schweden Gnade leben. Der Uebermuthigen! Ich trüg' es nicht.“ W. T. I. 6.

[3]) „Blut iſt gefloſſen, Gordon. Nimmer kann
Der Kaiſer mir vergeben. Könnt' er's, ich,
Ich könnte nimmer mir vergeben laſſen.“ (W. T. V. 5)

Dieſe Genialität zeigt ſich auch, wenn wir zum Schluß noch auf einige verwandte tragiſche Schöpfungen anderer Dichter einen Blick werfen, wodurch zugleich die Selbſtſtändigkeit und Eigenthümlichkeit dieſes Charakters und dieſer Dichtung noch klarer wird.

Die Parallele mit Macbeth drängt ſich ſogleich auf. Beide ſind verwandte Naturen, und beide ſind auch ähnlich geſtellt. Sie haben kriegeriſches Verdienſt um das Gemeinweſen und haben innern Beruf zum herrſchen, dabei ſind ſie in ſo hohen Stellungen, daß ſie dieſen gerade genug geltend zu machen Anlaß haben, um den ganzen Reiz des Herrſchens zu empfinden und doch nicht hoch genug geſtellt, um wirklich vollkommen dieſem Drange Genüge thun zu können. Ferner bietet ſich Beiden Gelegenheit ſich noch höher emporzuſchwingen, aber möglich wird dies doch nur durch ein Verbrechen. Hier aber ſcheiden ſich beide Charactere. Macbeth läßt ſich zum Verrath überreden, ohne daß ihn irgend etwas von außen dazu genöthigt hätte, Wallenſtein läßt ſich zwar auch durch die der Lady Macbeth entſprechende Gräfin Terzky überreden, aber doch nur, weil er von außen gezwungen wird, da er den Entſchluß zum Rücktritt in das Privatleben zu faſſen moraliſch unfähig iſt: jener wäre, wenn er ſein Verbrechen nicht beging, in ſeiner hohen Stellung verblieben, er wäre, wenn auch nicht dem Namen nach doch der That nach König geweſen, — dieſer hatte ſich, weil er mit dem Gedanken geſpielt, ſo verdächtig gemacht, daß er ſeiner jetzigen Größe ganz entſagen mußte, wenn er der ſittlichen Forderung genügen wollte. So ſteht alſo ſchon darin, wie viel mehr noch in dem Charakter ſeines Verbrechens, der Held einer modernen Zeit uns menſchlich weit näher, als jener dämoniſche einer mythiſchen Urzeit, der ſich immer mehr entmenſcht, während Wallenſtein uns umgekehrt ein immer herzlicheres Intereſſe trotz aller Mißbilligung ſeines Unternehmens abgewinnt. Unentſchloſſen ſind ſie bis auf einen gewiſſen Grad Beide, aber wie leicht und bald läßt ſich Macbeth überreden, wie ſchwer und zögernd Wallenſtein! Der Grund davon liegt ſchon in der bei aller Aehnlichkeit doch auch wieder ganz verſchiednen Weltlage. Dort ein noch nicht zu recht feſter Geltung gekommener Rechtszuſtand, hier ein durch Jahrhunderte langen Beſitz und Gewöhnung der Regierenden und Regierten befeſtigter. — Durch dieſes Zögern und Zaudern aber tritt Wallenſtein in Verwandtſchaft mit einem ganz andern tragiſchen Charakter, mit Hamlet. Beide haben gemein ewiges Wollen und Nichtkönnen, aber mit dem weſentlichen Unterſchied, daß der von Natur willensunkräftige Hamlet durch eine ſittliche Verpflichtung zum Wollen gedrängt wird und trotz der Pflicht die wirkliche Entſchloſſenheit nicht finden kann, dagegen der von Haus aus willenskräftige Wallenſtein aus ſittlicher Scheu in ſeinem Wollen ſich gehemmt und gebunden fühlt: jener will nicht ernſtlich, was er wollen ſollte — dieſer will nicht entſchieden, was er nicht wollen ſollte, und was er doch ſich nicht enthalten kann zu wollen. — Sind wir nun ſonſt bei dem Helden eines Drama Thatkraft und energiſches Wollen zu finden gewohnt und iſt dieſes hier bei dem Helden vielmehr gebunden, ſo eröffnet ſich dadurch noch eine dritte Parallele mit dem Göthe'ſchen Egmont. Aber dieſer will aus Leichtſinn, weil er die ſittliche Verpflichtung zu wollen gar nicht empfindet, das nicht, was er doch wollen ſollte, Wallenſtein kann zu dem Entſchluſſe nicht kommen aus Schwerſinn, weil er bei aller ſittlichen Unreinheit ſeines Strebens doch zu viel ſittliche Tiefe beſitzt, um nicht zu ſehn, daß es Pflicht ſei, das nicht zu wollen, was er doch will. Dabei iſt es nun merkwürdig und ein rechtes Zeugniß von Schiller's ſpecifiſchem Berufe zum Dramatiſchen, wie es doch Schiller gelungen iſt, Wallenſtein zu einem wahrhaft dramatiſchen Helden zu machen, was von Egmont nicht gilt. Dieſer iſt wohl eine des Handelns fähige Natur, nicht aber eine willenskräftige, ein epiſcher Charakter — Wallenſtein aber, bei dem wir trotz ſeiner Unentſchiedenheit die Kraft des Entſchluſſes immer durchempfinden, iſt, wenn auch die Entſchloſſenheit bei ihm momentan gebunden iſt, eine willenskräftige Natur, ein dramatiſcher Charakter.

So ergiebt ſich nun auch das Weſen des ganzen Werkes: es iſt Darſtellung des Ehrgeizes als tragiſcher Macht, wie Macbeth, aber des tragiſchen Proceſſes, in welche ein Ehrgeiz geräth, der objectiv durch die Feſtigkeit, welche dem Weltzuſtande bei aller Erſchütterung deſſelben eigen iſt, ſubjectiv durch die Empfindung von der Schändlichkeit des Verraths in ſich geſpannt und verwickelt wird und erſt, als ſchon Alles ſich gegen ihn erklärt hat, gerade durch die Noth ſeine volle Energie wiedergewinnt, — und gerade in dieſer innern Getheiltheit ſeines Weſens iſt Wallenſtein eine ganz moderne Natur.

Wie verhalten ſich im Dichter Kraft und Erkenntniß zu einander?

Von

Friedrich Hebbel.

Wenn die Poeten unſ'rer Zeit, namentlich die dramatiſchen, das Ziel verfehlen, ſo redet man ſich und ihnen gewöhnlich ein, das rühre daher, weil ſie einen verkehrten Weg einſchlagen, und erſpart ſich die Unterſuchung, ob denn auch von vorn herein die nöthigen Mittel vorhanden geweſen ſind, und ob die meiſten derſelben, wenn ſie ſich auch über die Anlage ſelbſt nicht täuſchten, ſich doch nicht über den Grad derſelben getäuſcht haben. Unſtreitig iſt der Verſtandes-Irrthum, der ſo heraus kommt, auch leichter zu ertragen, als der innere Mangel, der ſonſt eingeräumt werden müßte und darin mag der Grund liegen, warum man ſo hartnäckig an ihm feſthält; in dieſen müßte man ſich ein für alle Mal mit unbedingter Reſignation ergeben, jenem dagegen wäre abzuhelfen, wenigſtens ſcheinbar, da eine Legion mißlungener Verſuche die Befugniß, immer neue wieder anzuſtellen und die Hoffnung, endlich einmal das Rechte zu treffen, nicht ausſchlöſſe, der Tag der letzten Rechenſchaft alſo niemals käme. Aber wenn nun der Beweis geliefert werden ſollte, daß ein ſolcher Irrthum ohne einen ſolchen Mangel auch nur möglich wäre, ſo würde ſich's ſchnell zeigen, welch eine Widerſinnigkeit man behauptet hätte. Denn, daß die ſchaffende Natur auf jeder Höhe, die ſie auf ihrem langen Wege von der Baſis bis zur Spitze zurücklegt, eine Weile ausruht und das hervorruft, was ſie auf ihr ſchon hervorrufen kann, iſt klar, und nicht minder, daß auf dieſe Weiſe in der phyſiſchen, wie in der geiſtigen Sphäre hin und wieder an gewiſſen Punkten mit Nothwendigkeit ein Uebergangsgeſchöpf hervortreten muß, das der Idee nach einer höheren Gattung angehört, als es durch ſeine noch mangelhaften Organe zu realiſiren vermag. Wie könnte ſolch ein Geſchöpf nun aber wohl dem Widerſpruch zwiſchen Wollen und Vollbringen entfliehen? Der fliegende Fiſch wird aus dem leichten Element, in das er hinein ſtrebt, immer wieder in das ſchwerere, dem er ſich zu entziehen ſucht, zurückfallen, die Fledermaus wird niemals Vogel und iſt doch unläugbar mehr, als das Thier, mit dem ſie den Namen theilt, der unzulänglich begabte Dichter zieht im Traum phantaſtiſche Fäden, bringt es aber nie zum

Gewebe und iſt darum das Spiel jedes Windes, der in ſeine luſtige Schöpfung hinein bläſ't. Das Alles iſt einfach: wie jedoch mit entſchiedener Kraft eine unentſchiedene Richtung, mit dem Vermögen für das Beſtimmteſte, worin eine ſolche Kraft eben beſteht, ein unbeſtimmtes Abirren in's Wüſte und Leere hinein vereinbar ſeyn könne, iſt durchaus nicht zu begreifen.

Man wird daher wohl zu der entgegen geſetzten Betrachtungsweiſe zurückkehren und einräumen müſſen, daß der Poet, der den rechten Weg nicht zu finden weiß, ſchon darum nicht der rechte ſeyn kann, wenn damit auch die meiſten unſ'rer ſogenannten Literatur-Hoffnungen wegfallen. Kraft und Erkenntniß bedingen ſich im Dichter, wie überall, gegenſeitig. Die Natur iſt nicht ſo grauſam, dem Individuum, dem ſie die Kraft verſagte, die Erkenntniß aufzudringen, denn ſie würde es dadurch vernichten; ſie iſt noch weniger ſo unverſtändig, dem Individuum, dem ſie die Kraft verlieh, die Erkenntniß vorzuenthalten, denn ſie würde dadurch die höchſten Wirkungen, die ſie durch daſſelbe bezweckt, ſchwächen, ja aufheben. Wo die Erkenntniß mangelt, da gebricht es ſicher an der Kraft, ihr zu genügen, und wo die Kraft ausreicht, da kann es an der Erkenntniß nimmermehr fehlen. Man hat ſich in Deutſchland freilich den Begriff des Naiven, den man noch inſtinctmäßig als die Grundbedingung alles künſtleriſchen Wiſſens feſthielt, auf eine Weiſe zurecht gemacht, die dieſem Axiom widerſpricht, aber das iſt eben ein Unbegriff. Man ſetzt das Naive in einen beharrlichen Zuſtand dumpfer Unbewußtheit, in dem das Schöne nicht bloß empfangen, ſondern auch geboren werde und reducirt ſo die zwei Momente, in die der ſchöpferiſche Proceß zerfällt, ohne daß eins das andere beeinträchtigt, auf einen. Es iſt nun zwar ſeltſam genug, daß ſich dieſe Vorſtellung gerade bei uns feſtſetzen konnte, da wir doch in dem Briefwechſel, den unſ're beiden größten Dichter in der Fülle ihrer Kraft, zu der Zeit, wo ſie ihr Beſtes lieferten, mit einander führten, die ſchlagendſte Widerlegung derſelben haben; oder waren Schiller und Göthe ſich nicht faſt bis zur Durchſichtigkeit klar? Sie ſteht aber offenbar noch bis auf dieſen Tag in Anſehen und der Grund iſt, wie öfter in äſthetiſchen Dingen, in der Verwechſelung der Carricatur mit dem Weſen der Sache zu ſuchen. Es giebt nämlich eine doppelte Naivetät, die triviale, deren ſich der Beſitzer nicht rühmen würde, wenn er wüßte, daß ſie auf lauter Negation beruht, und die echte, die nicht den Geiſt, und alſo auch nicht das von dieſem unzertrennliche Bewußtſein ausſchließt, wohl aber eine beſtimmte Form des Geiſtes, die Reflexion. Beide muß ich etwas näher charakteriſiren.

Die triviale Naivetät wurzelt allerdings, jener Vorſtellung gemäß, im vollſtändigſten Erkenntnißmangel und wird nur durch dieſen, nur durch das, was ihr fehlt, in Thätigkeit geſetzt. In ihr feiert die Natur den poſſirlichſten ihrer Triumphe und erreicht durch Verſagen und Nehmen, was ſie durch Gewähren und Geben nie erreichen wird, unerſchütterliche Selbſtgefälligkeit und unerſchöpfliche Productivität. Ihr beweiſ't die Abweſenheit einer Eigenſchaft immer die Anweſenheit einer andern:

die Leere an allem idealen Gehalt, z. B. die Fülle concreten Lebens. Sie weiß von keinem Geſetz, weil kein Geſetz auf ſie rechnet und kann ſich deshalb auch an keins ſtoßen: ſie ſoll nur ſpielen und ſie ſpielt das Königsſpiel in dem ſchrankenloſen Bereich des Nichts. Deß ungeachtet erlaubt ſich die Natur nicht etwa bloß einen neckiſchen Scherz mit ihr, ſondern erfüllt eine mütterliche Pflicht gegen ſie, wenn ſie das Licht von ihr abhält. Uebergehen konnte ſie ſie nicht, ſie war möglich und darum nothwendig, aber eben weil ſie ihr alle und jede Ausſtattung für That und Wirkung vorenthält, war ſie ihr einen Erſatz in erhöhtem Selbſtgenuß ſchuldig und den hat ſie. Freilich giebt es auch, und das iſt natürlich, da ja jede Stufe weiter führt und alle Uebergänge ſich in einander verlaufen, in dieſer trivialen Naivetät Grade, und es finden ſich Individuen, die zuweilen eine Ahnung des inneren Deficits durchfröſtelt: ſo haben wir jezt in Deutſchland einen erwachten Iffland, der ſicher mehr iſt, wie der frühere ſchlafende und der doch wie weniger ausſieht, weil er ſich ſelbſt bezweifelt. Doch das geſchieht nur in einzelnen ſelt'nen Momenten und von einem Durchbruch der Erkenntniß iſt nicht die Rede, ſie unterdrücken ihn mit Gewalt. Der fliegende Fiſch tröſtet ſich, wenn er wieder herunter taumelt: ich bin Bruder des Adlers und des Leviathans zugleich und die Fledermaus denkt: mir gehört der Tag, wie die Nacht! Dennoch tritt, ſolchen Individuen gegenüber unbedingt die Zurechnung ein, die bei den übrigen, noch unter ſie geſtellten, wegfällt, denn wenn ſie ein mangelhaftes Talent, deſſen Lückenhaftigkeit ſie, ungleich dieſen, ſelbſt fühlen, mit entſchloſſener Reſignation wegwürfen, ſo könnten ſie ſich als Geiſter vollenden und aus den lezten Producenten die erſten Kritiker werden. Sie ziehen vor, ſich und die Welt zu betrügen und büßen als Menſchen, was ſie als Künſtler verbrechen, da äſthetiſche Sünden ſo gut, wie moraliſche, ethiſche Nachwirkungen haben, wenn ſie auch keine criminelle Strafen nach ſich ziehen, ſondern nur innerlich am Kern des Weſens zehren. Hier gilt Schillers tiefer Ausſpruch: „das kleine Ich, was ſich nicht ſo weit zu erweitern vermag, daß es dem Ideal genügt, verengert das Ideal nach ſich!“ Das iſt ein Frevel, aber doch gewiß auch ein Fluch!

Von dieſem Allen trifft nun Nichts die echte Naivetät. Nichts? doch, der Schein, und aus dieſem Schein eben iſt die widerſinnige Vorſtellung, die uns hier beſchäftigt, hervorgegangen. Das werden wir gleich ſehen. Wenn die triviale Naivetät vom Geſetz Nichts weiß und Nichts wiſſen darf, weil ſie eben des Selbſtgenuſſes wegen hervor bringen muß und doch Nichts hervor bringen kann, was vor dem Geſetz Beſtand hätte, ſo iſt die echte, als reinſte Erſcheinung des Genies und als einzige des vollen und ganzen, ſo geſetzmäßig organiſirt, daß das Geſetz ſich ganz von ſelbſt in ihr vollzieht, daß ſie ſich auf daſſelbe nicht erſt zu beſinnen, nicht erſt die Probe zu machen braucht. Bei der einen fällt alſo, wie bei der anderen, das Moment der Reflexion weg: aus den verſchiedenartigſten Gründen zwar, aber was thuts, der gemeine Beobachter findet einen Vergleichungspunct heraus und conſundirt nun nach Luſt und Belieben. Ein Denken, das, wie ſchon A. W. Schlegel bemerkt, nur darum nicht als Nachdenken auftritt, weil es zu ſchnell von Statten geht, iſt ihm überhaupt kein Denken und fällt mit dem trivialen Denkungsvermögen zuſammen; der Blitz iſt kein Feuer, weil er ohne Zündhölzchen zu Stande kommt, Ideen, die wie Goldadern den Berg, das Kunſtwerk in ſeiner Tiefe durchkreuzen, ſich aber nirgends in klingende Sentenzen-Scheidemünzen umſetzen, ſind keine oder doch nur zufällig, ohne Wiſſen und Wollen des Künſtlers hinein gerathen und eher dem, der ſie entdeckt, als ihm ſelbſt anzurechnen, wie dem Erwachſenen die Reflexion über ein Kinderſpiel, dem er zuſieht. Es liegt der ganzen Betrachtungsweiſe offenbar außer der Oberflächlichkeit des Geiſtes auch einige Gemeinheit des Herzens zu Grunde. Man wollte der unbequemen Ehrfurcht vor dem Urſprünglichen, das im Genie zur Erſcheinung gelangt, los ſeyn und erfand ſich deswegen von der Naivetät, die es unzertrennlich begleitet, einen Begriff, der es an ſich zwar in ſeiner Würde und Bedeutung unangetaſtet läßt, den Träger aber, das damit ausgeſtattete und nach der Meinung von ehedem bevorzugte Individuum, noch unter die gewöhnlich begabte Menſchen-Natur hinabdrückt. Wenn ein Kind ſpielend eine Uhr zuſammenſetzte, aber gar nicht ahnte, daß ſich damit die Zeit meſſen ließe, ſondern ſie zum Kegeln benutzen wollte, könnte man ihm das Ding nicht aus der Hand nehmen und es brauchen, das Werk hochſchätzen und doch über das Kind lächeln? Solch ein Kind wollte man gern aus dem Genius machen!

Wir haben uns überzeugt, daß dieſer Urbegriff nur das Weſen der trivialen Naivetät ausſpricht und auf die echte nicht paßt; er kann alſo gegen das oben ausgeſprochene Axiom Nichts beweiſen.

Betrachtung einer ſchwierigen Stelle aus dem Vorſpiel auf dem Theater zum Götheſchen Fauſt von Dr. Bollmann.

Der erſte Prolog der Fauſttragödie beginnt bekanntlich mit einer Aufforderung des Dichters von Seiten des Theaterdirectors, ein Stück zu ſchreiben, das die Menge packe und Wunder wirke auf die verſchiedenſten Perſonen. Der Dichter will davon nichts wiſſen, die bunte Menge macht ihm bang, des Geiſtes Schöpferkraft flieht ihm bei ihrem Anblick und von dem wogenden Gedränge fürchtet er in den Strudel ihrer Thorheit wider Willen geriſſen zu werden.

„Nein," ſagt er, „führe mich zur ſtillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;
Wo Lieb und Freundſchaft unſers Herzens Segen
Mit Götterhand erſchaffen und erpflegen."

Und dann fährt er fort:

„Ach, was in tiefer Bruſt uns da entſprungen
Was ſich die Lippe ſchüchtern vorgelallt,
Mißrathen jetzt und jetzt vielleicht gelungen,
Verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt.
Oft wenn es erſt durch Jahre durchgedrungen
Erſcheint es in vollendeter Geſtalt.
Was glänzt, iſt für den Augenblick geboren:
Das Aechte bleibt der Nachwelt unverloren.“

In dieſem letzten Worte liegen manche Schwierigkeiten, namentlich ſind es die beiden Verſe: Verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt und: Erſcheint es in vollendeter Geſtalt — die unſre Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen werden.

Der Dichter will nichts von der bunten Menge des großen Publikums wiſſen, des Herzens heilig ſtille Räume ſind es, aus denen allein der lebensfriſche Born phantaſievoller Schöpferkraft fließt: im ſtillen Kreiſe von der Hand der Liebe und Freundſchaft gepflegt, erblüht allein die Himmelsblume wahrer Poeſie. — Was in ſolchen Augenblicken, in ſolcher Umgebung ſich den Tiefen des Herzens entringt, was ſich die Lippe nur ſchüchtern vorlallt, ein ſolches Werk, halb mißrathen, halb gelungen, verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt. Bezeichnet des wilden Augenblicks Gewalt hier offenbar nichts anders, als was oben mit der bunten Menge, mit dem den Dichter wider Willen zum Strudel ziehenden Gedränge gemeint war, alſo den nur nach Neuem haſchenden und leicht zu blendenden Geſchmack des großen Haufens, ſo könnte man verſucht ſein, das Wort „verſchlingt“ zu faſſen in dem Sinne, in welchem man zu ſagen pflegt: das Buch iſt bei ſeinem Erſcheinen verſchlungen worden. Der Gedanke der Stelle würde dann etwa dieſer ſein: oft pflegt ein Werk bei ſeinem Erſcheinen von dem leſegierigen und ſchauluſtigen Publikum verſchlungen, aber, da es etwas Unvollendetes iſt, „mißrathen jetzt und jetzt vielleicht gelungen,“ auch eben ſo ſchnell wieder vergeſſen zu werden. Die nachfolgenden Verſe würden ſich dann etwa ſo anſchließen: oft dagegen, wenn es erſt Jahre alt geworden iſt, der Dichter ſich unaufhörlich damit beſchäftigt und daran gefeilt hat, dann erſt wird es zu einem vollendeten Werke und nimmt nun eben auch auf die Dauer einen ehrenvollen Platz ein, denn nur was glänzt, iſt für den Augenblick geboren, das Aechte und Wahre dagegen bleibt auch der Nachwelt unverloren.

Aber ſollte dieſe Erklärung wirklich die Meinung des Dichters und den eigentlichen Sinn der Stelle treffen? Wir glauben ſchwerlich. Nach dieſer Deutung nämlich würde offenbar in den Worten: verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt — eine Anerkennung von Seiten des Publikums liegen; was aber den Dichter veranlaſſen könnte, über dieſe Anerkennung ſich zu beklagen, wie dies in dem Verſe liegt: Ach! was in tiefer Bruſt uns da entſprungen, iſt ſchwer anzugeben. — Dann aber würde der Dichter bei dieſer Auslegung auch ſeinem eignen Werke zu nahe treten, denn nach ſeiner Anſicht iſt es nur das „Glänzende," d. h. das, was Effekt macht, maſſenhaft auf die Maſſe wirkt, was für den Augenblick geboren iſt und vom Publikum gierig verſchlungen wird. Hält er wirklich ſein Werk auch nur für ſolch ein Effectſtück? Unmöglich! Wenn er es auch noch für etwas nicht überall Vollendetes ausgiebt, ſo hält er es doch wenigſtens für etwas, das von „der ſaubern Herren Pfuſcherei" himmelweit verſchieden iſt, denn in ſtiller Himmelsenge, wo nur dem wahren Dichter reine Freude blüht, wo Lieb' und Freundſchaft ſeines Herzens Segen mit Götterhand erſchaffen und erpflegen, da iſt es ihm ja aus tiefſter Bruſt entſprungen.

Nothwendig müſſen wir uns alſo nach einer andern Erklärung umſehn. Nicht die Anerkennung, die ein Werk im Augenblick findet und die ihm nach Jahren zu Theil wird, werden einander gegenüber geſtellt, ſondern das ächte Produkt des wahren Dichters und die blendende Pfuſcherei des ſtümperhaften Dichterlings, das Schaffen aus Freude am Schaffen und um des Schönen willen und das Buhlen um die Gunſt des rohen Haufens bilden den Gegenſatz. — Der Dichter iſt der großen Menge Feind, weil ihr Geſchmack ein falſcher iſt, die das Hohe vom Gemeinen nicht unterſcheiden kann, die den wahren Dichter und ſein ächtes Werk über dem Blendwerk des Handwerkers überſieht und vernachläſſigt. Dieſer Unreife der Menge, dieſem verderbten Geſchmack des Publikum's gilt ſeine Klage. Wer nach Effekt haſcht, meint er, wer das Publikum zu blenden und zu verwirren vermag, der hat es unter dem Hut, aber was der wahren Dichterbruſt entſpringt, was ſich die Lippe nur ſchüchtern vorzuliſpeln wagt, das „verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt." Offenbar können dieſe Worte nun keinen andern Sinn haben, als: das findet bei dem ſeichten Geſchmack des großen Haufens keine Gnade, das geht unter im Strome des Tags, ohne anerkannt zu werden, denn die Maſſe kann man nur mit Maſſe zwingen, und die Produkte des Augenblicks, die dies leiſten, verdrängen nie ächtes Kunſtprodukt. —

Nun gewinnen aber auch die nachfolgenden Worte eine andre Bedeutung, als ihnen vorher geliehen ward: ſie heißen nicht mehr: ein anfänglich noch unvollendetes Produkt gedeiht durch langjährige Feile zur Reife, was ein durchaus nüchterner und trivialer Gedanke wäre, ſondern der Dichter meint, wenn zuerſt wirklich eine wahre Dichtung vor den Fabrikprodukten in den Hintergrund treten muß, ſo dreht ſich ſpäter die Sache doch oftmals um, denn, wenn die Zeit von all jener Pfuſcherei auch nicht eine Spur zurückgelaſſen hat, dann, wenn das Aechte durch Jahre durchgedrungen, d. h. mühſam den Sturm falſcher Urtheile beſtanden, dann erſcheint es in vollendeter Geſtalt. — Offenbar ſteht dieſer Vers dem Sinne nach zu den Worten: verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt — grade im Gegenſatz; bedeuteten jene aber die Verachtung eines Kunſtwerks von Seiten des Publikums, ſo muß in dieſen offenbar die ſpäte Anerkennung liegen, und es bliebe hier nur noch die kleine Schwierigkeit zu heben, in wiefern die Worte: das Werk erſcheint in vollendeter Geſtalt denſelben Sinn haben können, wie: das Werk wird in ſeinem Werthe anerkannt. Doch dies iſt durch Ergänzung von einem Paar Worten leicht zu zeigen. Anfänglich hat ſich ein wahres Dichtwerk nicht immer des Beifalls des Publikums zu erfreuen, Produkte, die dem Geſchmack des Augenblicks ſchmeicheln, verdrängen es; wenn dieſe aber längſt vergeſſen ſind, die ächte Dichtung erſt durch Jahre hindurchgedrungen iſt, dann erſcheint ſie (dem Publikum) in (ihrer) vollendeten Geſtalt, dann erweiſt ſie ſich als etwas Tieferes und Vollendeteres als jene Erzeugniſſe und wird dann auch, wenngleich ſpät, als etwas Wahres und Vollendetes für alle Zeiten anerkannt, denn nur

„Was glänzt iſt für den Augenblick geboren.
Das Aechte bleibt der Nachwelt unverloren.“

Beitrag zur Erklärung der beiden von H. Th. Rötſcher im zweiten Heft der Jahrbücher (S. 156—162.) erläuterten Stellen aus Schillers Don Karlos und Leſſings Emilia Galotti

von Dr. Nauck.

Hochgeehrteſter Herr Profeſſor!

Mit großer Freude habe ich in Ihren dramaturgiſchen Jahrbüchern, Heft II. S. 156—162. die „Erläuterung zweier ſchwieriger Stellen aus Schillers Don Karlos und Leſſings Emilia Galotti“ geleſen, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß derartige Erörterungen ganz im Intereſſe des engeren wie des weitern Leſerkreiſes liegen. Dies iſt auch der Grund, weshalb ich mir die Freiheit nehme, Ihnen einige Bedenken gegen die von Ihnen dargelegte Erklärung mitzutheilen.

Daß die Worte der Königin (Don Karlos, IV. 21.):

„Gehen Sie!
Ich ſchätze keinen Mann mehr,“

nichts Anderes, als die höchſte Anerkennung Poſa's, nicht etwa eine Herabſetzung, ausdrücken können, haben Sie ſehr ſchön nachgewieſen und außer Zweifel geſtellt: aber das will mir nicht in Sinne, daß darum

Gehen Sie!
Ich ſchätze keinen Mann mehr (d. h. höher)

betont werden ſoll. Ihr eigenes Bedenken zwar, daß der Dichter dann gegen den Sinn, oder gegen die Trivialregel, das Wort mehr in die Theſis geſtellt hätte, würde mich nicht ſtören; denn alle die beſten Dichter haben auch in dieſer Beziehung mit genialer Freiheit geſchaltet und nicht ſelten gerade dadurch, daß ſie das Tonwort dahin legten, wo man es nicht erwartete, Effecte erzielt: z. B. „Der ſchadet nicht mehr: ich hab' ihn erſchlagen" — „Das ſei dein Stolz, deß Adels rühme dich" — und, um auch irgend ein Beiſpiel für dieſelbe Tonſtelle, wie hier, zu geben: „Das wir entſchloſſen ſind, nicht zu ertragen!" Aber iſt es wohl denkbar, daß die Königin im Augenblicke des höchſten Affectes, wo ſie von ſchmerzlicher Bewunderung hingeriſſen inne wird, daß keine, keine Rettung des verehrten Mannes möglich iſt, nur die durch und durch kältende Phraſe haben ſollte: „Ich ſchätze keinen Mann mehr?" —

„Ich ſchätze keinen Mann mehr!" In dir geht alles Große und Edele verloren, in dir geht alle Männergröße unter: nur das kann der Sinn ihrer Worte ſein. Es hieße aber die Sprache des Affectes ſchlecht verſtehen, wenn man aus dieſen Worten etwas „Widerſinniges" herausdeuten wollte [1]).

Auch hinſichtlich der zweiten Stelle (Emilia Galotti, IV. 3: „Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe? — Das heißt, Nichts an die Stelle von Etwas. Denn lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall iſt, dem nichts, gar nichts entſpricht. Gleichgültig iſt die Seele nur gegen das, woran ſie nicht denkt; nur gegen ein Ding, das für ſie kein Ding iſt. Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt, das iſt ſo viel als gar nicht gleichgültig.") gelange ich zu dem gleichen Reſultat auf verſchiedenem Wege. Auch mir ſteht es feſt, daß die Gräfin Orſina, „die Philoſophin," den ihr mit Centnerſchwere drohenden Gedanken der Gleichgültigkeit durch eine ſpitzfindige Zerſetzung und Auflöſung des Begriffes ſelbſt zu vernichten ſtrebt. Aber Ihre Erklärung der letzten Worte: „Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt, das iſt ſo viel als gar nicht gleichgültig." — „Ein Zuſtand, in welchem die Seele gleichgültig iſt „für ein Objekt, das ſich als Obſeſt aufhebt, iſt ein ſich ſelbſt widerſprechender, unmöglicher," ſcheint mir doch zu künſtlich. Auch müſſen Sie ſo das nun fehlen laſſen, in welchem, wenn ich nicht irre, gerade der Nerv der Argumentation liegt.

---

[1]) Indem ich dem geehrten Verfaſſer für die Mittheilung ſeines Bedenkens meinen verbindlichſten Dank ausſpreche, den ich nicht beſſer als durch Veröffentlichung ſeines Schreibens glaube ausdrücken zu können, kann ich doch nicht umhin, ſeiner von mir abweichenden Interpretation der Worte: „Ich ſchätze keinen Mann mehr" entgegenzutreten. Herr Dr. Nauck läßt die Königin im Affekte ſagen: „Mit Dir geht Alles Edle und Große verloren." Dies ſoll der Sinn der Worte ſein: „Ich ſchätze keinen Mann mehr." Aber durch dieſe Erklärung wird den Worten immer Gewalt angethan. Spricht die Königin auch im Affekte, ſo kann man den Sinn ihrer Worte doch nicht grade zu gegen den Wortverſtand deuten. Dieſer bleibt aber immer: Nach Dir weihe ich keinem Mann mehr meine Achtung. Aber auch ſelbſt die erhöhte Empfindung darf doch nicht geradezu eine Widerſinnigkeit ausſprechen. Dieſe bleibt es aber immer, wenn man die Königin ſagen läßt: Ich werde nach deiner großherzigen Aufopferung keine ſittliche Größe mehr achten. Die Königin iſt durchaus nicht etwa einem maaßloſen Affekte Preis gegeben. Sie kann daher wohl einen energiſchen Ausdruck für ihre Bewunderung wählen, aber nimmermehr einen, welcher gegen alle Logik verſtößt. Mit dieſer Interpretation ſcheint mir daher auch nicht die Schwierigkeit der Stelle überwunden zu ſein, wenngleich wir durchaus nicht läugnen, daß unſere Auslegung durch die Verlegung des Accents in die Theſis keine apodiktiſche Gewißheit habe. Die Stelle iſt eine von denen, in welchem der Dichter, wie in manchen Stellen des Don Karlos, offenbar den völlig adäquaten Ausdruck für den Sinn nicht gefunden hat.

H. Th. R.

Ich glaubte nämlich die Stelle ſo leſen zu müſſen: „Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding iſt, das iſt ſo viel als gar nicht gleichgültig." Sinn: Wer nur für Dasjenige gleichgültig iſt, was in keiner Weiſe tangirt, alſo Nichts iſt, nun der iſt es eigentlich für Nichts oder gar nicht gleichgültig. Das Sophisma beruht auf die Vertauſchung des ſubjectiven („ein Ding, das für ſie kein Ding iſt"!) und des objectiven („ein Ding, das kein Ding iſt"!) Begriffs der Gleichgültigkeit.

Es könnte vielleicht ſcheinen, als werde dieſe Erklärung durch die Wortſtellung wenig begünſtigt, indem ſo das Zuſammengehörige durch das dazwiſchen geſchobene „gleichgültig" getrennt erſcheint. Aber gerade dadurch tritt, wie Leſſing ſehr wohl wußte, die Bedeutſamkeit der auseinandergeſtellten Begriffe um ſo ſtärker hervor, nach dem Kanon Quintilian's: „Verbum, si in media parte latet, transire intentionem et obscurari circumjacentibus solet."

So empfangen Sie denn, hochgeehrteſter Herr Profeſſor, dieſe Zeilen freundlich, wie ſie gegeben werden, wenn Sie wollen, auch zu gelegentlicher Berückſichtigung.

Cottbus, den 21. Juli.

Beitrag zur Förderung der Illuſion in der dramatiſchen Kunſt

von Carl Gaillard.

Die nachfolgenden Bemerkungen giebt der Unterzeichnete keineswegs für eine abſolute Wahrheit aus; er iſt aber der vollſtändigſten Ueberzeugung, daß dieſe Unterſuchungen zur Förderung der Kunſt beitragen können und, im Falle ſie eine praktiſche Anwendung finden, beitragen werden. Die hohe Stelle, welche die dramatiſche Kunſt unter den Künſten einnimmt, begründet ſich darin, daß in ihr ſich alle Künſte vereinigen und, was für unſere Unterſuchungen von beſonderer Wichtigkeit iſt, darin, daß ſie vor allen anderen am wenigſten der ſymboliſchen Mittel bedarf. Je mehr alſo die Erzeugniſſe dieſer Kunſt zur Naturwahrheit kommen, deſto näher iſt ſie auch ihrem Ziel; je naturwahrer die Darſtellung eines Drama, deſto geſteigerter die Illuſion der Zuſchauer; je größer die Illuſion, deſto größer die Kunſt, durch welche jene erzielt wird. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß hier nur ſolche Zuſchauer gemeint ſind, die auf der Höhe der Kunſt und der Bildung ihrer Völker und ihrer Zeit ſtehen.

Die Illuſion iſt, wenn auch nicht ein Kind, ſo doch ein Zögling der Gewohnheit. Iſt ſie an große Anſprüche gewöhnt, ſo fordert ſie Viel zu ihrer Nahrung; iſt ſie gewohnt, ſich mit Wenigem zu begnügen, ſo befruchtet ſie ſich auch durch Weniges. Es giebt trotz dem Uebelſtände, an die man ſich zwar gewöhnt, die aber doch ſchwer zu überwinden ſind und bei jedem Fortſchritt in der Bildung verlangt dieſe von jeder Kunſt höhere Leiſtungen. Unterwirft nun der kritiſche Verſtand die *Illuſion* der dramatiſchen Kunſt einer Prüfung, ſo fordert er, daß alles das beſeitigt wird, was, als der Illuſion ſchädlich, ausgeſchieden werden kann: er erkennt nur ein Hinderniß an, die Unmöglichkeit in der Beſeitigung eines Hinderniſſes. — Unter dieſen Verhältniſſen haben wir es uns zur Aufgabe geſtellt, in Kürze zu unterſuchen, in wiefern die Illuſion bei Bühnenaufführungen zu fördern iſt, denn *wie wir vorher ausgeſprochen haben, iſt die Förderung der Illuſion zugleich eine Förderung der dramatiſchen Kunſt ſelbſt.*

Bei jeder Unterſuchung hat man zuvörderſt das *Weſen* des Gegenſtandes und dann ſeine *äußere Geſtaltung* feſtzuhalten. *Das Weſen des Dramas* iſt die Dichtung, *ſeine äußere Geſtaltung* iſt die Aufführung, zu der die Dekorationen nebſt den ſceniſchen Einrichtungen, Koſtüme und Requiſiten aller Art gehören. *Wir ſetzen dabei von vornherein als bekannt voraus, daß ohne die innere Wahrheit der Dichtung und ohne die Naturwahrheit der Darſteller keine Illuſion möglich* iſt und *daß die Naturwahrheit die Idealität nicht ausſchließt.*

Es iſt nicht zu leugnen, daß, wenn mit der Einheit der Handlung im Drama ſich auch die der Zeit und des Ortes (Raumes) verbindet, das Drama bei ſeiner Aufführung an Abgeſchloſſenheit in ſich gewinnt, und durch *dieſe* die Illuſion verſtärkt wird. Die Einheit des Raumes beſeitigt natürlich den das Intereſſe der Zuſchauer beeinträchtigenden Dekorationswechſel: die Einheit der Zeit läßt den Glauben an etwas wirklich vor unſern Augen Geſchehendes weit eher aufkommen, als als wenn während einiger Stunden die Handlungen vieler Tage oder gar von Jahren abgeſponnen werden.

Es giebt Stoffe für das Drama, die ſich dieſen drei Einheiten glücklich unterwerfen; andere dulden ſie nicht, und da die Kunſt eine freie iſt, da die Vortheile die beiden Einheiten der Räumlichkeit und der Zeit, beſonders für das ganze Drama, doch nur *mehr* formelle ſind, und durch dieſen Beſchränkungen die Entwickelung der Charaktere und der Handlungen öfter leiden oder gewaltſam herbeigeführt werden mußte, wodurch die Illuſion innerlich verlieren würde, was ſie äußerlich gewinnt, ſo *betrachten wir* die Durchführung der Einheit des Raumes und der Zeit nur als etwas *Wünſchenswerthes*, aber nicht als etwas *Weſentliches*.

Es bliebe nun zu unterſuchen, wie die Vortheile, welche eine freie Entwickelung gewährt, mit jenen zu vereinigen wären, welche aus einer Unterwerfung unter die genannten Einheiten hervorgehen. Jedem Aktſchluß folgt eine Periode, während welcher der Zuſchauer ſich wieder ſammeln kann und nach der er beim Beginn der folgenden Aufzüge ſich ſehr leicht in einen andern Raum, nach einem andern Orte, in eine fortgeſchrittene Zeit verſetzen kann. Alſo Einheit der Handlung für das Ganze, und alle drei Einheiten für jeden Akt. Wir haben für dieſe Form Vorbilde bei Victor Hugo und den franzöſiſchen Neu-Romantikern.

Victor Hugo und ſeine Nachfolger durften, weil die Illuſion der Zögling der Gewohnheit iſt, in der romantiſchen Behandlung des Stoffes weiter gehen als Engländer, Deutſche und Spanier, in der formellen aber mußten ſie ſich viel ſtrengeren Geſetzen unterwerfen. Das franzöſiſche Publikum betrachtete, durch ſeine ſogenannten Klaſſiker daran gewöhnt, die Scene als einen feſten Rahmen für die Handlung und machte in dieſer Hinſicht bei den Opern nur Conceſſionen. Ein Ortswechſel bei offener Scene in einem Drama wäre daher für die Illuſion franzöſiſcher Zuſchauer vernichtend geweſen und würde mithin dem Erfolge der Neu-Romantiker ſchädlicher geweſen ſein, als ihre zuweilen hyperromantiſche Richtung.

Es läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß dieſe aus jenen Verhältniſſen hervorgegangene Form[1]), welche ſo feſt abgerundet iſt, ohne aber der freien geiſtigen Bewegung Feſſeln anzulegen, der Illuſion bei der Aufführung im höchſten Grade förderlich iſt, doch ſoll uns die Form, die eine Nothwendigkeit jedes Kunſtwerkes iſt[2]) nicht verleiten Formen zur Erſtarrung zu bringen, und ſo liegt es nicht in unſerer Abſicht in Betreff des unveränderten Raumes oder Ortes für jeden Aufzug Geſetze aufzuſtellen, wir begnügen uns nur damit, das, was wir als zweckmäßig erachten, der Prüfung zu empfehlen. Ueberdies wird die Illuſion des deutſchen Publikums, der Gewöhnung wegen, nicht in dem Maaße von einem Scenenwechſel geſtört, als die des franzöſiſchen, und das bildet ein wichtiges Moment. Wir werden bei der Beſprechung der ſceniſchen Einrichtungen Vorſchläge bringen, durch welche auch im Wechſel der Räumlichkeit oder des Ortes bei offener Scene, die zwar ſchwerer, aber doch verhältnißmäßig auch zu ſtörende Illuſion deutſcher Zuſchauer zu reeller Befriedigung gelangen kann.

Stärker als auf die Einheit des örtlichen Raumes oder nächſtdem des Ortes, während eines Aufzuges müſſen wir auf die Einheit der Zeit dringen. Während der Dauer eines Aufzuges verſetzt ſich der Zuſchauer viel leichter an verſchiedene Orte, in denen gleichzeitig nach einem Ziele hin gehandelt wird, als daß er ſich in die Sprünge über Tage, Wochen und Jahre fügt. Die Eintheilung der ſpaniſchen romantiſchen Dramen (in drei Jornadas, Tagewerke) deutet auf das von uns ausgeſprochene Bedürfniß in Betreff der Zeiteinheit für den Aufzug hin.

[1]) Durch Concentrirung und Comprimirung des Stoffes zu erreichen.

[2]) Schöne Blumen bilden mit Geſchmack zuſammengeſtellt und gewunden einen Strauß, der einen viel angenehmeren Eindruck hervorruft, als dieſelben Blumen, ohne Auswahl und locker zuſammengeſtellt, ſind die Blumen in beiden Sträußen auch dieſelben, bleibt der Duft auch beiden gemeinſam. Die Form iſt die Geſtalt des Kunſtwerks. Erinnern wir uns der Werke unſeres großen Dichters: „Ein edler Sinn liebt edele Geſtalten.“

Wie wünſchenswerth aber und für ſich ſelbſt ſprechend auch dieſe letzte Forderung iſt, ſo ſtellen wir ſie ebenfalls nicht als eine abſolute hin. Unſer Vorſchlag zur Beſeitigung der die Illuſion ſtörenden Scenenwechſel wird ſogar für Dramen mit Akten, die längere Zeitperioden umfaſſen, Mittel angeben, welche den Widerſpruch mit der Illuſion mildern werden.

Im Vorſtehenden haben wir hauptſächlich die Aufgabe des Dichters verfolgt; gehen wir jetzt an die des Theaters. Wir haben hier hauptſächlich die ſceniſchen Einrichtungen und die Herſtellung der Requiſiten zu unterſuchen.

In den erſten Anfängen des Theaters waren die Dekorationen minder ein Gegenſtand der Illuſion als ein Gegenſtand für die Fantaſie der Zuſchauer. Durch die nothwendige Entwickelung, die ein Naturgeſetz für jedes organiſche Weſen wie für jede Kunſt iſt und bei dem gleichzeitigen Fortſchritt der Malerkunſt und ihrem tieferen Eindringen in die Geſetze der Optik und der Perſpektive[1]), wurden nach und nach Dekorationen hergeſtellt, welche allen Anſprüchen der Illuſion genügen, und den allgemeinen, ja ſelbſt den beſonderen Charakter der verſchiedenen Landſchaften und Architekturen auf das Täuſchendſte wiedergeben. In wie weit die Illuſion an die treue Wiedergabe des Einzelnen und Beſonderen bei den Dekorationen Anſprüche macht, werden wir bei den Koſtümen erörtern. Bei dem jetzigen Stande der Kunſt weiß die Dekorationsmalerei, ſelbſt den verwöhnteſten Anſprüchen der Illuſion gerecht zu werden, aber bei allen Scenenveränderungen, welche ebenfalls ihre innere und äußere Berechtigung haben, und welche unter aufgezogenem Vorhang nicht mit einem Schlage erzielt werden, alſo hauptſächlich bei Zimmern mit Möbeln, und nächſtdem bei Landſchaften mit vielen Verſetzſtücken, tritt eine verletzende Störung für die Illuſion ein; ſtatt der ſchönen Frucht der Arbeit ſieht man den ſchweißtriefenden Arbeiter. *Ein ſolcher Anblick iſt eben ſo widerlich als der Einblick in die Eingeweide eines ſchönen Menſchen wäre.*

Eine Minderung des Uebelſtandes bei Veränderungen, die ſich auf Zimmer mit Möbeln erſtrecken, wäre dadurch zu erreichen, wenn ſtatt der Exekutoren gleichenden oder an Ausräumung der Wohnung erinnernden betreßten Bedienten, die alten Möbel durch die Verſenkungen verſchwänden und die neuen auf demſelben Wege gleichzeitig erſchienen oder dadurch, daß die Möbel nach Art der Verſetzſtücke durch Zugwerk hin- und fortgeſchafft würden; ja ſelbſt ein Stehenlaſſen der alten Möbel in dem neuen Zimmer, würde ſobald jene mit dem Charakter deſſelben in nicht zu großem Widerſpruche ſtänden, für die Illuſion vortheilhafter ſein, als das Erſcheinen der unberufenen, betreßten ausräumenden Bedienten. Jedermann wird uns hierin beiſtimmen, und es iſt zu verwundern, wie man ſich ſo lange mit einem ſo ſchlechten Nothbehelf begnügen konnte.

---

[1]) Aus dieſem Eindringen in die Geſetze der Optik und Perſpektive entſtanden die Dioramen und Panoramen, und es iſt zu erwarten, daß auch dieſe dazu berufen ſein werden, die Bühne zu verſchönen, wie alle Fortſchritte in den Künſten, im Leben, in der Wiſſenſchaft, in der Mechanik, in der Induſtrie u. ſ. w. mehr oder minder zur geiſtigen Erhebung und zu äußerem Schmuck der Bühne beigetragen haben. Mit dieſen Dioramen und Panoramen ſollen in einem Brüſſeler Theater bereits ſehr gelungene Verſuche ſtattgefunden haben.

Haben wir hiermit nur Milderungsmittel für die Scenenveränderungen gegeben, ſo wollen wir dagegen jetzt ein vollkommenes Beſeitigungsmittel darbieten für alle die den Zuſchauer aus dem Himmel auf die Erde hinabwerfenden Scenenveränderungen.

Es iſt kein Grund vorhanden, daß während jeder Scenenveränderung, die nicht auf einen Schlag zu bewirken, nicht ein leichter Vorhang herabgelaſſen wird, der im Gegenſatz zu dem ſchweren gewöhnlichen Vorhange anzeigt, daß es ſich nur um eine Veränderung des Ortes, um einen kürzeren Ruhepunkt handelt.

Bei ſolcher Einrichtung wären eine Menge ſchöner Geiſteswerke unſerer dramatiſchen Kunſt aufführbar, welche die Bühne unter dem Vorwande, ſie ſeien nicht bühnengerecht, abweiſt.

Da die dramatiſche Kunſt dadurch vor allen andern Künſten ſich auszeichnet, daß ſie am wenigſten ſymboliſcher Mittel bedarf und am vollendetſten zu einer idealen Natur wird, ſo muß ſie ſich auch bei den Requiſiten nicht der ſymboliſchen ſondern der natürlichen, und weil ſie einem Kunſtzweck dienen, in möglichſt ſchönen Formen bedienen. Wie ſoll z. B. ein Kampf die Illuſion hervorrufen, in welchem die Gewehre nur angelegt werden? Ein Gewehr, das zum Kampf benutzt, nicht losbrennt iſt kein Gewehr mehr, den Flug der Kugel verfolgt dagegen auch in der Wirklichkeit kein Auge, eben ſo wenig wie man von der Entfernung aus die Tiefe einer Hieb- oder einer anderen Wunde beurtheilen kann. Ueberdies wird der Schuß als eine Möglichkeit, und wegen der Gewöhnung von dem Zuſchauer für die Illuſion gefordert, die Wunde aber nicht, als eine relative Unmöglichkeit. Bei Pelotonfeuern dagegen könnte das Pulver geſpart werden, da der Erfolg des Knalles durch die Entzündung der Zündhütchen von dem reſonnirenden Raum des Theatergebäudes gehoben, erzielt und verſinnlicht werden kann. Entſprechend dieſem Raume eines Theaters oder vielmehr eines Theiles deſſelben, ſeiner Bühne, erweckt, wenn dieſe klein iſt, ein Kampf zwiſchen dreißig Mann dieſelbe Vorſtellung von einem größeren Gefecht, als auf einer großen Bühne ein Kampf zwiſchen hundert Mann, vorausgeſetzt, daß die Arrangements richtig getroffen ſind. Wie das Manöver zur Schlacht, ſo verhält ſich der Kampf auf der Bühne zum Manöver. Lächerlich und illuſionzerſtörend würde es ausfallen, wenn ein ſolcher Kampf mit ſymboliſchen Waffen geführt werden ſollte; alles was real gegeben werden kann, wird von den Zuſchauern real gefordert. Ob ein Degen geſchliffen iſt, ob beſonders Waffen, die nur zum Schmuck und nicht zum Gebrauch dienen ſollen, in wirklich brauchbarem Zuſtande ſind, iſt gleichgültig. Kanonen von Pappe ſieht man allerdings gleich ihren Urſprung an. Was nur äußerlich auf der Bühne wirken ſoll, braucht auch nur äußerlich vollkommen zu ſein, was aber auch aus dem Innern heraus wirken ſoll, muß zugleich innerlich und äußerlich vollkommen ſein.

Während bei den großen Aufzügen und Kämpfen und ausgedehnter Oertlichkeit auf der Bühne ſich die Zuſchauer mit einer Welt im Kleinen verſchmolzen haben, verſchmelzen ſie ſich bei einem Privatzimmer mit einer Welt im Großen, denn ein von allen Seiten geſchloſſenes Zimmer in gewöhnlicher Größe kann auf der Bühne nicht hergeſtellt werden, wenn die Zuſchauer einen Einblick in daſſelbe haben ſollen. Die Illuſion wird erreicht, wenn die Verhältniſſe, gleichviel ob nach einem verkleinerten oder vergrößerten Maßſtabe, nur einander entſprechend ſind, deshalb nehmen wir keinen Anſtoß an den großen Flügelthüren mit den großen Riegeln auf dem Theater, denn ſie ſtehen im Verhältniß mit der Höhe, Tiefe und Breite der Zimmer auf der Bühne. Aus gleichem Grunde fordern wir alle Möbel in Zimmer möglichſt groß und breit, gleichſam als Verbindungsglied in dem Größeverhältniß zwiſchen dem Zimmer und ſeinen Bewohnern. An der beſonderen Stellung der Fenſter nimmt die Illuſion wenig Anſtoß, denn ſie iſt ein Kind der Gewohnheit, das ſich nur dann ſeiner Mutter widerſetzt, wenn es etwas zu beſſern weiß.

Zu den Requiſiten ſind ferner die Koſtüme zu rechnen. Wir fordern, daß ſie den allgemeinen Charakter der Zeit und des Volkes tragen, dem die auftretenden Perſonen angehören. Zu ängſtlich braucht man dabei nicht zu ſein. Bei allen Völkern und zu verſchiedenen Zeiten hat ſich ein beſonderer Typus der Bekleidung gebildet, der als Allgemeines und Bezeichnendes feſtzuhalten iſt. Die kleinen Aenderungen vorübergehender Moden, können hier nicht in Betracht kommen, ihr Mangel ſtört die Illuſion nicht, ihre Wiedererweckung dagegen würde oft viel Unſchönes und Geſchmackloſes zu Tage fördern, vor dem ſich die Bühne als eine Kunſtanſtalt möglichſt zu bewahren hat. — Je entfernter die Zeit, deſto mehr verſchwimmen für unſere Augen die Zuſtände. Es iſt hiermit wie mit der Ausſicht von hohen Punkten auf weite Gefilde. Je näher dem Standpunkt, deſto deutlicher tritt jede Einzelheit, jede Beſonderheit hervor, je entfernter demſelben, deſto mehr verſchwimmt Alles in ein Allgemeines und Unbeſtimmtes. Bei den Dekorationen tritt daſſelbe Verhältniß wie bei den Koſtümen ein; der Bauſtyl iſt der Typus, die Ausſchmükkungen ſind zufällig und zugleich das Beſondere, der Charakter der Vegetation und die Bildung des Bodens ſind der Typus einer Gegend, die einzelnen Blumen, Bäume, Gruppen, Felsbildungen u. ſ. w. ſind das Zufällige und Beſondere. Je näher uns die Architektur und die Landſchaft liegen und das nicht allein im Raume und in der Zeit, deſto mehr Treue im Beſonderen verlangen wir. Und wenn wir unſer Bild wieder aufnehmen, ſo treten uns von einer weiten Ausſicht auch ferner gelegene Gegenſtände durch ihre Größe deutlich entgegen, ein ſolcher Gegenſtand iſt für uns und den Zweck dieſer Zeilen z. B. das Parthenon.

Es iſt auch viel über die auf die Bühne gebrachten Thiere geſagt worden. Wir laſſen ſie unſeren vorher entwickelten Anſichten und dem Zweck des Dramas gemäß da gelten, wo ſie als Requiſiten gebraucht werden, nicht aber als Hebel der Handlung, nicht als Darſteller, die Proben einer höhern Abrichtung ablegen. Leiſten die Thiere mehr, ſo gehören ſie in den Circus, in die Affen- oder Hundekomödie. Künſtlich hergeſtellte Thiere (z. B. die in der Zauberflöte) gewähren einen ſehr kläglichen und lächerlichen Anblick, vorzugsweiſe dann, wenn irgend ein ehrgeiziger Junge in einer Affenhaut oder als Pez ſich hervorthun will, oder wenn der majeſtätiſche, elaſtiſche Schritt der Löwen in ſchwerfälliges Fortſchleppen verwandelt wird. Zur Förderung der Illuſion müſſen derartige Thiere wenigſtens ganz im Hintergrunde, hinter einem zehnfachen Gazeſchleier aufgeſtellt werden. Das einzige Thier, was ſich ſeiner plumpen Formen und ſeines ſchweren Ganges wegen ziemlich täuſchend herſtellen läßt, iſt der Elephant bei den Triumphzügen der Orientalen u. ſ. w., aber beſſer, wenn ein wirklicher Elephant für dieſen Zweck zu beſchaffen iſt. Das gebändigte Roß gehört zum Reiter. Erſcheint ein Reiter auf der Bühne, ſo muß er ein Roß haben. Der Jäger kann von einem Hunde begleitet ſein, denn der Hund gehört zu ihm, aber der Jäger iſt auch ohne Hund ein Jäger und wie oft iſt das Erſcheinen der Reiter auf der Bühne unnöthig!

Indem ich hiermit für diesmal abſchließe, bitte ich Jeden, und was die zweite Hälfte der Unterſuchung betrifft, die Theatervorſtände ganz beſonders, meine Forderung einer reiflichen Prüfung und wo möglich einer durch die That unterwerfen zu wollen.

Die Oper der Gegenwart. Vortrag zur erſten Tonkünſtler-Verſammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauſes, am 14. Auguſt 1847 gehalten von Wolfg. Rob. Griepenkerl, beleuchtet von

H. Th. Rötſcher.

Die uns vorliegende Rede iſt vor einer glänzenden Verſammlung und an einem Orte gehalten worden, wo man ſeit langer Zeit die koſtbarſten Schätze der Muſik zu heben gewohnt iſt. Sie behandelt in großen Umriſſen die Oper der Gegenwart und hat ihre Anſchauungen und Urtheile aus dem Geiſte der Gegenwart geſchöpft. Wir freuen uns der Veröffentlichung dieſer Rede um ſo mehr, als wir uns im Weſentlichen mit dem Verfaſſer auf gleichem Boden befinden und dies, wenigſtens in einem Punkt, in unſerer Auffaſſung der Hugenotten (vgl. unſere dramaturgiſche Skizzen und Kritiken) bereits öffentlich dargethan haben. Herr Prof. Griepenkerl hat, dem Zweck einer Rede entſprechend, nur in großen und allgemeinen Zügen das Bild des Fortſchritts in der dramatiſchen Muſik geben können. Er hat dies Bild mit edlem Feuer und mit einem an dem Geiſte der Gegenwart groß gezogenen Sinn gezeichnet. Möchte es dem geehrten Verf. gefallen, dieſe kühnen Umriſſe in einer umfaſſenderen Arbeit weiter auszuführen.

Der Verf. ſieht das Loſungswort der Gegenwart in dem Ruf nach Wirklichkeit. Sie ſtellt er aber nicht dem Ideale gegenüber, ſondern will vielmehr das Ideale von dem Geiſt der Wirklichkeit erfüllt ſehn, um dadurch dem Bedürfniß der Gegenwart zu entſprechen. Es gab eine Zeit, wo die Kunſt dem Leben noch als ein jenſeitiges Reich gegenüberſtand und man Leben und Kunſt in zwei einander bekämpfende Gebiete geſpalten ſah, wo man ſich auch nur künſtleriſch befriedigte, indem man aus der Enge und Dürftigkeit des Lebens in die reinere Luft der Kunſt flüchtete, weil das Leben allerdings enge und dürftig war, indem die Privatintereſſen und Privatleidenſchaften den Inhalt des Lebens bildeten. Je erfüllter das Leben von dem allgemeinen und öffentlichen Geiſt iſt, je mehr alle Kreiſe des Lebens von dieſem Geiſte durchzogen und getragen werden, je mehr der Einzelne auch im Leben ſich mit den öffentlichen Intereſſen verknüpfen, ſich an den allgemeinen Mächten des Geiſtes betheiligen muß, deſto mehr verſchwindet auch der Gegenſatz von Wirklichkeit und Ideal. Die Kunſt hat je länger je mehr nur die Aufgabe, die Idee der Wirklichkeit rein herauszuheben und ihrem Inhalte die ſchöne Form zu geben. Mit dem Fortſchritt, den der Geiſt der Wirklichkeit machte, mußte ſich auch die Kunſt an dieſelbe mehr und mehr aufgeben; ſie lief ſonſt Gefahr hinter der Gewalt der erſteren zurückzubleiben.

Die Muſik, als die Kunſt der reinen Empfindung, ſcheint ſich dieſem Fortſchritte mehr zu entziehen, als die andern Künſte, namentlich als die Poeſie, doch auch ſie hat der allgemeinen Bewegung folgen müſſen. Mit dieſer Bewegung hat es unſer Verf. zu thun. Derſelbe hebt mit Recht hervor, daß dieſer Fortſchritt in der Muſik weſentlich durch die Hingabe der letzteren an die Poeſie gefördert worden ſei. Er erblickt hierin den Trieb nach Wirklichkeit, die Sehnſucht des Unbeſtimmten nach dem Beſtimmten. Gegen die Unbeſtimmtheit und Weite der Empfindung iſt das Wort, als Ausdruck der Vorſtellung, das Beſtimmte. Indem ſich die Muſik ſo an das Wort hingiebt, gewinnt die Pſyche der erſteren erſt ihren feſtgefugten Leib. Den Anfang dieſer Ineinsbildung des Wortes und der Muſik macht die Kirchenmuſik. Der Verf. nennt ſie die erſte künſtleriſche Verſchmelzung der beiden Künſte. In ihr wird die religiöſe Stimmung durch die Macht des muſikaliſchen Tons in allen den Wechſeln, deren dieſelbe fähig iſt, ausgeſprochen. Das Wort giebt den Halt für den Ausdruck der religiöſen Stimmung ab. Der Uebergang von dem Ausdruck der religiöſen Stimmung aus der Welt der reinen Innerlichkeit in das Reich der Wirklichkeit bezeichnet auch in der Muſik einen nothwendigen Fortſchritt, der ſich in der Compoſition der Oper darſtellt. Dieſe Bewegung tritt in allen Künſten hervor und hat ſeine letzte Wurzeln in dem Streben des Geiſtes nach einem in immer volleren, in immer reiferen Gegenſätzen ſich bewegenden Leben. Je mehr die Wirklichkeit nun als die eigentliche Stätte und Heimath des

Geiſtes erkannt wird, deſto mehr muß auch die Kunſt dieſen Boden betreten und ihre Heimath in dem idealen Abbild der immer reicher ſich entfaltenden Wirklichkeit finden. Daraus folgt mit Conſequenz, daß nicht mehr die Kirchenmuſik, ſondern die Oper der adäquate Ausdruck für das künſtleriſche Bedürfniß der Gegenwart iſt.[1])

Unſer Verf. verkennt nicht, wieviel Gewicht dabei auf die Seite der poetiſchen Grundlage der Oper fällt, denn ſie bietet dem geiſtigen und ſittlichen Gehalt die größeren oder geringeren Intereſſen dar, welche der Komponiſt durch die Kraft des muſikaliſchen Tons zu verſinnlichen hat. Darum gehört es mit zum Weſen des großen Komponiſten ſich an einen Stoff hinzugeben, welcher einem großartigen Schwung der Muſik, gewaltigen und erſchütternden Leidenſchaften Raum bietet Unſer Redner ſieht nun den Fortſchritt der modernen Oper darin, daß dieſelbe ſich immer mehr und mehr mit dem großartigen Inhalte des hiſtoriſchen Geiſtes erfüllt, und dadurch ſich immer enger mit dem Geiſt und den Intereſſen der gegenwärtigen Wirklichkeit zuſammengeſchloſſen hat. Herr Prof. Griepenkerl faßt in dieſer Beziehung drei Momente in der Entwicklung der modernen Oper auf. Gluck betrachtet er als denjenigen, welcher die von der Poeſie gegebenen Vorſtellungen mit den muſikaliſchen Stimmungen in wirklich organiſche Beziehung ſetzte, während die italieniſchen Meiſter die dramatiſche Wahrheit dem Bravourgeſang opferten. Dies letztere iſt im Grunde, und mit geringen Ausnahmen auch noch der Charakter der heutigen italieniſchen Oper. Immer überbietet in ihr der Reiz der Melodie den dramatiſchen Ausdruck. Darin erblicken wir gerade den wunderbaren Genius Mozarts, daß in ihm die beiden Momente des Melodienreizes und des rein muſikaliſchen Zaubers, mit dem des dramatiſchen Ausdrucks zur Ineinsbildung gelangt ſind. Don Juan iſt auch in dieſer Rückſicht der Gipfel des Mozartſchen Genius. Unſer Verf. faßt den Fortſchritt mehr nach der Seite des zum muſikaliſchen Ausdruck gediehenen Inhalts auf. Er ſieht daher auch die Schranke Glucks darin, daß er zur

---

[1]) Schon vor längerer Zeit ſprach David Friedrich Strauß in dem vortrefflichen Abſchnitt ſeiner Dogmatik: Die Kirche in der modernen Welt (II. p. 622) dieſen Gedanken aus, zu dem ſich Prof. Griepenkerl in gegenwärtiger Rede und auch wir von Herzen bekennen. Strauß ſagt ſehr wahr: „Nicht minder hat die Muſik aufgehört, auf dem kirchlichen Gebiet wahrhaft productiv zu ſein. Wie muß der Mendelſohnſche Paulus ſich immer wieder an alte Kirchenmelodien anlehnen, und wie weit ſteht bei aller bewundernswerthen Kunſt dieſes gemachte Werk einerſeits hinter der Grundgewalt Händelſcher Oratorien zurück, deren Idee zugleich das Pathos ihrer Zeit war, andererſeits hinter denjenigen Arbeiten deſſelben Meiſters, in welchem er ſich, wie in der Ouverture zum Sommernachtstraum vom Geiſt der modernen Zeit hat inſpiriren laſſen. Und wo iſt denn bei Mozart in ſeinen eigenthümlichſten Werken eine Spur kirchlichen Geiſtes zu entdecken! Die ſchöne Menſchlichkeit in ihrer Selbſtgewißheit iſt die Seele ſeiner Töne: ihre Leiden und Freuden gehören der dieſſeitigen Wirklichkeit an: die Nemeſis in Don Juan iſt immer eine ſittliche Macht und in den Gebeten und Prieſterchören der Zauberflöte iſt das Göttliche nicht ein äußerlich Vorhandenes, zu dem ſie reden, ſondern das Element der Idee, in dem ſie leben, der geiſtige Rhythmus und Wohllaut, den ſie einathmen und ausſtrömen.

Grundlage ſeiner Intentionen „eine Welt nahm, die ſchon in dem Ozean der Zeit untergegangen, mit dieſem Boden zugleich unterſank.“ In der Revolution Frankreichs, welche alle Lebenskreiſe ergreift, ſieht Herr Prof. Griepenkerl mit Recht auch einen neuen Impuls für die Entwicklung der Oper. Dem vereinzelten Leuchten folgte das prachtvolle Schauſpiel der großen Oper, deren Hauptvertreter Spontini iſt. Mit Recht bringt ihn unſer Verf. in die engſte geiſtige Beziehung zum Kaiſerreiche Napoleons. „Seine Welt iſt die römiſche, nicht wie bei Gluck die fernere griechiſche und ſchon wirft Spontini den Dämmerſchein des chriſtlich Romantiſchen in dieſe. Seine herrliche Julie ſteht Shakespeare näher, als den Römern.“ In Spontinis Cortez ſieht der Redner nun wieder einen Fortſchritt von der Veſtalin. „Hier, ſagt er, handelt es ſich nicht mehr um jene phantaſtiſche Geſtalten einer unchriſtlichen Welt, nicht um abſtrakte Römergröße, auch nicht um die kleineren Verhältniſſe des konventionellen Lebens — über die Brücke aller dieſer Standpunkte hinweg trägt Spontini ſeine Fahne in den Staub der Geſchichte und es iſt die Chriſtenſonne, die über den Trümmern aufgeht, die er zuſammenreißt.“ Den Rückſchritt Spontini's erblickt der Verf. daher konſequenter Weiſe darin, daß er ſich der Wirklichkeit ab und dem Antiken wieder zugewendet habe. „Seine Olympia bezeichnet dieſen Rückſchritt; ja er wendet ſich noch weiter zurück in ſeiner Nurmahal und im Alcidor in eine phantaſtiſche gänzlich unwirkliche Welt. Da richtet ſich der Löwe noch einmal auf und legt ſeine Agnes von Hohenſtaufen in die Wagſchaale, ein Werk von ſtaunenswerthen coloſſalen Maaßen und Maſſen, aber mühſam verdeckt der auf ſeinem hiſtoriſchen Punkte ſchon taumelnde Tondichter durch eine wahre Siſyphusarbeit in der Steigerung aller Mittel wenn nicht die Armuth, ſo doch die überwundene Anſchauung ſeiner muſikaliſchen Intentionen. Spontini hatte ſeine Sendung erfüllt, er hatte dem ſich entwickelnden Opernideal den Boden gemacht, er iſt die nächſte Brücke zu der romantiſchen Richtung. Das Wort „romantiſch“ nicht in dem ausſchließenden Sinne jener blaſſen literariſchen Corporation genommen, ſondern im allgemeinen Sinne, als den Boden der neuern chriſtlichen Zeit.“ Ganz einig mit dem Verfaſſer über den Rückſchritt Spontini's ſeit dem Cortez, wie in der Bedeutung, welche er ſeiner unſterblichen Veſtalin beilegt, einem Werke, das recht eigentlich unter dem Einfluß der imperatoriſchen Gewalt des Kaiſerreichs entſtanden iſt und zugleich auf dem hiſtoriſchen Grunde die ächt menſchliche Kolliſion der freien Neigung mit der dieſelbe ertödtenden Satzung in unvergänglichen Tönen hinzeichnet, können wir doch nicht umhin unſer Bedenken darüber auszuſprechen, daß uns der Verf. ein zu übermäßiges Gewicht auf den Inhalt der Kompoſition, mit einem Worte auf das libretto legt und dagegen die Form der Kompoſition, d. h. das eigentlich muſikaliſche Element in den Hintergrund ſtellt. Es kann, unſeres Erachtens, nämlich eine Oper ſehr wohl dem Inhalte nach, den ſie vor uns enthüllt, den Intereſſen nach, die ſie entfaltet weit mehr dem Boden der Gegenwart, der geſunden hiſtoriſchen Wirklichkeit angehören, als eine andere, und dennoch in *rein muſikaliſcher Beziehung*, in Rückſicht der künſtleriſchen Kompoſition, in der Kraft der muſikaliſchen Charakterzeichnung der letzteren nachſtehen. So weichen wir darin von Herrn Prof. Griepenkerl ab, daß wir zwar mit ihm das höhere *ſtoffartige* Intereſſe des *Cortez* gegen die *Veſtalin* anerkennen, und uns mit ihm hier auf einem reicheren Boden des gegenwärtigen Geiſtes befinden, während wir die rein muſikaliſche Seite, kurz den Genius des Komponiſten, die Kraft Gemüthszuſtände auszudrücken, in der Veſtalin noch höher und gewaltiger finden als in *Cortez*. Mit dieſen beiden Opern ſcheint die eigentlich organiſch fortſchreitende Schöpferkraft Spontini's erſchöpft. Er bietet in ſeinen folgenden Werken nur noch vereinzelte Schönheiten dar, mehr glückliche Vorarbeitungen früherer muſikaliſcher Ideen, als ſelbſtſtändige Gedanken. Nicht daß *Spontini* ſich in *Alcidor* und *Nurmahal* zu einer unwirklichen, nicht mehr gegenwärtigen Welt zurückgewandt, ſcheint uns ſeinen Rückſchritt darzulegen, ſondern daß er ſich als ein von ſeinem urſprünglichen Reichthum heruntergekommner zeigt, der nun zu künſtlichen Effektmitteln greifen muß, um die verſiegte Schöpferkraft zu verhüllen, dies giebt uns den Beweis ſeines Rückſchritts. Kurz, es kann, wie in der Muſik, ſo in jeder andern Kunſt, irgend ein Werk, ſeinem Weſen nach, wenn wir ſo ſagen dürfen, ſchon einer höheren Stufe angehören, das dennoch in *künſtleriſcher Beziehung* unter einem andern Werke ſteht, das einen untergeordneten, weniger ſubſtanziellen geiſtigen Inhalt darbietet, aber eine viel größere Ineinsbildung der Form und des Inhalts, eine viel innigere Durchdringung des muſikaliſchen Ausdrucks und des Wortes, eine viel befriedigendere Erfüllung aller Intenſionen darſtellt. Es giebt daher auch in jeder Kunſt Werke, welche einen ſolchen Uebergangspunkt darſtellen, daß ſie einerſeits zwar einer höhern Stufe, einer reifern Kunſtform angehören, andererſeits aber noch zwiſchen dem Erſtrebten und Ausgeführten eine Kluft darbieten, welche uns nicht zu einem völlig reinen Genuß kommen läßt. Dies Bedenken wollen wir Herrn Prof. *Griepenkerl* in ſeiner Arbeit nicht verhehlen, ein Bedenken, das auf die Faſſung mancher muſikaliſchen Kompoſition nicht ohne Einfluß ſein dürfte, indem wir z. B. dem Beethovenſchen *Fidelio*, obwohl ſein *Inhalt* nur dem engeren Kreiſe der Familie angehört, und nicht in die großen geſchichtlichen Kämpfe hineinragt, und noch mehr dem Mozartſchen *Figaro*, trotz „der baaren und blanken Unſittlichkeit ſeines Inhalts" doch einen *höhern Kunſtwerth* zuerkennen, als den meiſten derjenigen Kompoſitionen, welche einen reicheren, den Intereſſen der Gegenwart verwandteren Inhalt darſtellen.

In der Bedeutung, welche der Verfaſſer dem *dritten* Momente zu *Gluck* und *Spontini* beilegt, als deſſen Vertreter derſelbe *Meyerbeers Hugenotten* anſieht, finden wir uns mit Herrn Griepenkerl ganz in Uebereinſtimmung. Auch uns iſt mit dieſem Werke eine neue Ausſicht auf die Entwicklung der Oper eröffnet, auch wir erkennen es als den Anfang einer neuen Bahn, die fortan nicht mehr verlaſſen werden kann[1]). „Wer darüber hinaus will, muß auf dem Grunde geſtanden haben, auf dem Meyerbeer ſteht, der Boden aber iſt ſchwer erſt zu gewinnen, nur auserleſene Geiſter haben ihn wirklich betreten, ohne von ſeinen Schwankungen niedergeworfen zu werden — dieſer Boden heißt — Weltgeſchichte — Weltgericht." — Möchte es dem Schöpfer der Hugenotten vergönnt ſein durch ſeinen „Propheten" die Bahn, die er ſelbſt ſo großartig angelegt hat, noch zu erweitern und uns in eine noch vollere Strömung des gegenwärtigen Geiſtes hineinzuziehn. Denn nach ſolchen Anbahnungen, nach ſo gewaltigem Schwunge, als die Hugenotten der hiſtoriſchen Oper gegeben haben, iſt auf dieſem Gebiete ein Stillſtand unmöglich. Der Geiſt der Wirklichkeit muß ſich in immer reiferen und reicheren Formen der Kunſt geſtalten. Glücklich der Genius, dem es beſchieden iſt, ſeine eigne Schöpfung, mit der ein neuer Abſchnitt für die Oper begonnen hat, ſelbſt noch zu überbieten und ſo ein doppelt Siegel auf die Nothwendigkeit und Wahrheit dieſes Fortſchrittes aufzudrücken! Wir ſchließen die beredte Darſtellung unſers Verfaſſers mit ſeinen Worten, in denen auch wir mit ihm die Aufgabe aller Kunſt in gegenwärtiger Zeit erblicken: „Der Künſtler ſoll im Stande ſein, das Leben zu geſtalten bis in ſeine feinſten Unterſchiede, bis in ſeine wichtigſten Spitzen und durch alles hindurch ſoll der große Ton unſerer Zeit ein ſtets gegenwärtiges Geläute halten, ſo daß wir nie vergeſſen unſer Zeitbürgerthum."

1) Der Verf. macht den Uebergang von Spontini zu Meyerbeer in ſehr beredter Weiſe, welche wir den Leſern nicht vorenthalten wollen. „Welchen Componiſten nun ſtellen wir nach Spontini in die Perſpective der Entwicklung der Oper; welch ein Componiſt beanſprucht das Recht auf der Hauptangel des aufgeriſſenen Portales unſerer Zeit zu ſtehn? Derjenige Componiſt, der ſolch grandioſer Entfaltung des Weltgeiſtes gegenüber ſich in die flüchtigen Verhältniſſe des kleineren Familien- und Stillleben rettet? Nimmer! Derjenige Componiſt vielleicht, der Pompeji noch einmal heraufbeſchwört, obgleich wir wiſſen, daß es längſt, längſt untergegangen? Nimmer! Vielleicht derjenige Componiſt, der das längſt zurückgebrachte Kreuz, das nun in aller Herzen brennt, noch einmal nach Paläſtina bringt? Nimmer! Vielleicht wer ſich in dieſer ſcharfen Witterung der Zeit ins Mittelalter, in die Sagenwelt flüchtet, zu ſehn, wo die ſchönen Falken, die weißen Zelter und die jagdluſtigen Burgfräulein geblieben? Nimmer! Aber vielleicht der, der mit Regenbogenfarben lichtblaue Sommernachtsträume malt? Nein, nein auch der nicht! — Nun wer denn? Derjenige Komponiſt, der ſich unſerer gewaltigen Zeit gegenüber in dem Waffenſchmucke zeigt, womit wir dieſe Zeit erobert; derjenige Komponiſt, der die Glorie jenes ſittlichen Adels, wie er in der denkbar höchſten Faſſung weltgeſchichtlicher Zuſtändlichkeit das Menſchenthum verklärt uns gezeigt hat — derjenige Komponiſt, der, nachdem er, wie ſeine Vorgänger Gluck und Spontini, in italieniſchen Anſchauungen ſich geſättigt und dann wie dieſe gleichfalls ſich nach Paris gewendet und gleichfalls an dem Keſſel einer Revolution ſein Ideal gekräftigt — derjenige Komponiſt, der gleichfalls nach phantaſtiſchen Trübungen unleidlicher, ſelbſt unſittlicher Art dennoch ein Werk hervorbringt, das heiß herausgeholt aus den Fragen des gegenwärtigen Tages, den eigentlichen Kern der größeſten Beziehungen unſerer Zeit birgt — ein Werk, das in ſeiner Kataſtrophe eine Spitze der dramatiſchen Größe erreicht, wie ſie gar kein Werk dieſer Gattung, es mag Namen haben, welche es wolle, erklommen hat. Ich meine Meyerbeer und die Hugenotten."

Statiſtiſche Revue der bedeutenderen Bühnen Deutſchlands während des Monats Auguſt 1847 von Feodor Wehl.

Indem wir unſere diesmalige Theaterſchau wieder mit: Berlin beginnen, ſo müſſen wir das Hoftheater ſowohl als das Königsſtädtiſche in unſerem heutigen Berichte ihres Fleißes wegen lobend herausheben. Das Erſtere, das in dieſem Monate auch die Oper wieder darbot, bewies in Hinſicht auf Darſtellung größerer Stücke eine ſehr lobenswerthe Thätigkeit. Es widmete Schiller drei Abende (Don Carlos; Marie Stuart; Wallenſteins Tod), Göthe zwei (Iphigenia; Fauſt), Leſſing einen (Nathan), Molière einen (Tartüffe), Charlotte Birch-Pfeiffer einen (Eine Familie), Kotzebue einen (Die Pagenſtreiche), Iffland aber, war auf jeden Fall in der heutigen Zeit zu viel, vier (Die Jäger; Der Spieler (2 Mal); Die Advokaten). Dagegen wurden die Aufführungen neuer Produktionen zu ſehr außer Acht gelaſſen. Das vieraktige Luſtſpiel von Benedix „Die Banditen" die einzige Neuigkeit dieſes Monats, kann dem Range ſo wie den Kräften eines großen Reſidenz-Theaters nicht genügen, um ſo mehr, als die Banditen von Benedix durchaus keinen Fortſchritt ſeines Talentes bekunden und keine längere Dauer auf dem Repertoire verſprechen. Die Herren Döring und Gern erhielten in den Rollen des Amtsſchreibers und Amtsdieners Gelegenheit ſich dem Beifall des Publikums und das Lob der Kritik zu verdienen. Dies iſt aber auch alles, was durch die Darſtellung dieſes Luſtſpiels zu erreichen geweſen, das durchaus höheren Anſprüchen nicht genügt. Nicht viel Beſſeres iſt von dem neueinſtudirten, alten Luſtſpiele „das Räuſchen" zu ſagen, das zwar viel echt komiſche Situationen enthält, aber im Ganzen in unſere Gegenwart doch nicht mehr recht hineinpaſſen will. Hoffentlich werden in der beginnenden Saiſon die Kräfte des Schauſpiels zur Aufführung neuer Schauſpiele verwendet werden. Das ſchon früher angekündigte, aber wegen Krankheit immer wieder hinausgeſchobene hiſtoriſche Luſtſpiel des Barons Guſtav von Putlitz „Adrienne Lecouvreur oder: Die verpfändete Schleife" wird nun doch wohl endlich in Scene gehn. Es bekundet dies Luſtſpiel ein entſchiedenes Talent des Verfaſſers, das gehegt und gepflegt zu werden verdient. Wie wenig dies in Deutſchland geſchieht, iſt bekannt und hat das Schickſal des angeregten Stückes auf's Neue bewieſen. Der Autor, der durch die abtödtende Indifferenz der Bühnen-Verwaltungen und die Mißgunſt der Umſtände, die in unſerem Vaterlande ein Drama faſt immer zu erfahren hat, ganz müde und verdroſſen an ſeiner Schöpfung gemacht wurde, konnte nur durch ſeine Freunde und namentlich durch die liebenswürdige Theilnahme, die Heinrich Laube für dieſelbe bekundete, bewogen werden, nicht ſein ganzes Streben ſchon mit deſſen erſter thatſächlicher Darlegung aufzugeben. Nur auf des Letzteren Anregung entſchloß er ſich das Stück einer gänzlichen Umänderung zu unterwerfen. Wie wir hören ſind nur die drei erſten Akte in der alten Form geblieben.

Die andern beiden Akte haben weſentliche Veränderungen erfahren, die uns zugleich als Verbeſſerungen des Stücks erſcheinen.

In der Oper des Berliner Hoftheaters gaſtirte Frl. Roth aus Hannover mit Beifall. Sie war der einzige Gaſt der Königl. Bühne in dieſem Monat.

Die Königsſtädtiſche Bühne wies deren mehrere auf. Zuerſt Hrn. Sulzer aus Poſen, der nur einmal als Wenzel im „Hinko" auftrat, dann Hrn. Börner aus Hamburg, der nicht ohne Baifall Fauſtin in „Stadt und Land," Röck in „Röck und Guſte," Liborius in „Die Reiſe auf gemeinſchaftliche Koſten" und Kluck im „Feſt der Handwerker" darſtellte. Auch Hr. Neſtroi aus Wien gaſtirte. Da wir von ihm noch in unſerem Berichte über die Hamburger Theater ſprechen werden, ſo fügen wir hier nur bei, daß ſeine Aufnahme eben ſo günſtig wie die in den vorhergehenden Jahren war. Furore aber hat er auch jetzt nicht gemacht. Das neue Stück von ihm „Der Schützling" wurde drei Mal hintereinander mit ihm gegeben, ſeitdem aber nicht wiederholt. Außerdem wurden in dieſem Monate noch neu gegeben 1. „Der Benefiziant in Verlegenheit" Poſſe in 1 Akt n. d. Franz. von Börner (nur zweimal aufgeführt). Etwas mehr ſprach an: 2. „Reich an Liebe oder: Nur zwei Thaler" Luſtſpiel in 1 Akt n. d. Franz. von Börnſtein und 3. „Bär und Baſſa" ebenfalls n. d. Franz. von Blum, das indeſſen keinen beſondern Reiz mehr ausüben konnte. „Georgine Sandmann" Poſſe in 3 Akten von Gomansky fiel durch.

In Braunſchweig ſind von größeren Stücken: „Der Sohn der Wildniß" und „Eine Familie" mit Beifall wiederholt worden. Neu führte man auf „Eine Frau, die ſich zum Fenſter hinausſtürzt," ein Luſtſpiel n. d. Franz., das viel belacht wurde, aber am Schluß ſeiner Frivolität wegen, Oppoſition fand. Die Oper wird hier vorzüglich gepflegt. Man gab die „Hugenotten," „Hernani," „Der Troubadour" mit einer etwas zu rauſchenden Muſik von Fesca. Neu engagirt ſind für jugendliche Liebhaberinnen: Marie Devrient (die Tochter des berühmten Emil Devrient), Frl. Streit, die im Monat September als Jolanthe in „König Renés Tochter" zum erſten Male auftritt und die Pariſer Tänzerin Mlle. Guerinot Gaſtirt hat Frl. Laura Ernſt mit großem Beifall. Sie betrat die Bühne als: Parthenia im „Sohn der Wildniß," als Lucie in „Das Tagebuch," Gretchen in „die Schweſtern" und im „Salonluſtſpiel." Auf beſonderes Verlangen fügte ſie dieſen Rollen noch die Mirandoline und die Guſte in „Röck und Guſte" hinzu. Sie bewies in allen ein hübſches und anſprechendes Talent. Ohne Zweifel würde ſie engagirt worden ſein, wenn das darſtellende Talent des herzoglichen Hoftheaters nicht bereits vollſtändig wäre. Durchaus unvollſtändig aber iſt das des Stadttheaters zu

Bremen. Dieſes weiſt den ganzen Monat über nichts als Gäſte auf. Wir nennen 1. Hrn. Schneider vom ſtändiſchen Theater zu Prag (als Michel Perrin, Franz Moor, Wurm in „Kabale und Liebe" und Dr. Murr in „Die Einfalt vom Lande"). 2. Hrn. Schöpe vom Stadttheater zu Hamburg (als Karl Moor, Baron

Wiburg in „Stille Waſſer ſind tief," Hugo in „Die Schuld," Präſidenten in „Kabale und Liebe," Tell und Ingomar. 3. Mad. Schäfer (nur als Desdemona in der Oper „Othello"). 4. Mad. Lubeck (als Elvira in der „Schuld," Lady Milford und Gertrude im „Tell"). 5. Frl. Krechmar vom Stadttheater zu Riga (als Käthchen von Heilbronn, Sabina in „Die Einfalt vom Lande," Lucie im „Tagebuch," Annette im „Kammerdiener," Precioſa und Caroline in „Ich bleibe ledig"). 6) Hrn. Bernard vom Hoftheater in Neu-Strelitz (nur als Stradella). 7. Frl. Weixelbaum aus Coburg (als Anna in der Oper „Die weiße Dame," Irene in „Beliſar," Jeſſonda, Amine in „Die Nachtwandlerin" und Elvira in „Die Stumme von Portici"). 8. Frl. Lemke (als Bertha im „Tell"). 9. Hrn. Neuendorf aus Köln (als Elwino in „Die Nachtwandlerin," Gennaro in „Lucrezia Borgia"). Der größere oder geringere Beifall dieſer Gäſte iſt ſo ziemlich in der Zahl ihrer Gaſtrollen ausgeſprochen. Hoffentlich gelingt es der Direktion die Lücken ihres Perſonals bald auszufüllen und dann auch daran zu denken, daß in Deutſchland außer Schröder, Kotzebue und Müllner in neuerer Zeit noch andere Dichter exiſtirten und zum Theil ſogar noch exiſtiren.

In Breslau gaſtirten Hr. Beckmann und ſeine Frau mit einem ganz außerordentlichen Beifalle. Sie traten auf in „Fauſt's Zauberkäppchen" als Pimpernuß und Wallraud und in „des Schauſpielers letzte Rolle" als Wall und Nettchen. Das Haus war in dieſen Vorſtellungen trotz der Hitze brechend voll und der Beifall außerordentlich. Nach dieſen gaſtirten die Herren Scholz und Grois aus Wien. Sie ſpielten der Erſtere Fauſtin in „Stadt und Land." Eulenſpiegel von Mollich in „Steinmetz und Zigeuner," Staberle in „die Bürger von Wien," Tallhuber in „die verhängnißvolle Faſchingsnacht." Der Letztere in Sebaſtian, in Hargarz, in Lorenz, außerdem noch als Mathias in „das letzte Fenſterl'e." Der Beifall und Zudrang war hier um Vieles geringer. Zwiſchendurch traten die Herren Pätſch vom ſtändiſchen Theater zu Prag, in die Stelle des abgegangenen Hrn. Hegels engagirt und Schobl vom Stadttheater zu Hamburg ihre Debüts an. Der Erſtere als Graf Irun, Hans Sachs, Don Cäſar in „Donna Diana": der Zweite als Orowiſt in „Norma," Bertram in „Robert der Teufel" und Sir George in „die Puritaner." Beide, und beſonders der Letztere werden hart von der Kritik getadelt, erhielten aber oft den Beifall des Publikums. Ueber ihre Erfolge nächſtens etwas Ausführliches. Hier fügen wir nur noch hinzu, daß das Breslauer Theater gegenwärtig eines der ſäumigſten iſt, die es geben kann. Sein Repertoir zeigt wenig große Stücke, meiſt nur Poſſen und kleine Luſtſpiele. Neu einſtudirt wurde Vieles, aber nichts Erhebliches. Humoriſtiſche Studien, die Baſtille, die Wiener in Berlin, Hans Sachs und die Lichtenſteiner. Neu gegeben wurde ein einziges Stück und dies noch obenein nur wegen der Gäſte Scholz und Grois. Es iſt „Steinmetz und Zigeuner" oder „der Zigeuner in der Steinmetzwerkſtatt" lokales Lebensbild in 2 Akten von Kaiſer, das zwei Mal mit den genannten Gäſten gegeben und nun wahrſcheinlich für immer bei Seite gelegt iſt.

Dresden hingegen hat ſich wieder fleißiger gezeigt. Das dortige Hoftheater brachte von großen Stücken: „der Kaufmann von Venedig“ (neu einſtudirt). Die Karlsſchüler, Egmont, Eine Familie, Kabale und Liebe, das Urbild des Tartüffe, Carlos und Fauſt. Neu wurden gegeben: 1. „der Bankerottirer“ Schauſpiel in 2 Akten von Haake, das leidlich anſprach und 2. „das Sonntagsräuſchchen,“ Originalluſtſpiel in 1 Akt von Floto, das großen Beifall fand und wahrſcheinlich häufige Wiederholungen erleben wird. Daß aber das Reiſewitzer Sommertheater die „Valentine“ gab, welches Stück der General-Intendant von Lüttichau aus ariſtokratiſchen Rückſichten glaubte abweiſen zu müſſen, war für die Hofbühne eine bedeutende Blame. Sie iſt von der oppoſitionellen Kritik auch nicht wenig ausgebeutet worden, wobei denn leider der Dramaturg Dr. Karl Gutzkow am meiſten hat leiden müſſen, wie wohl er alles gethan, was in ſeinen Kräften ſtand, um die Hinderniſſe, welche der Annahme dieſes Stückes entgegenſtanden, zu beſeitigen. Es gelang ihm nicht. Mehr Glück hatten ſeine Bemühungen die Frl. Bayer und Berg der Bühne zu erhalten. Beide ſind neu engagirt. Nicht zu einem gleichen Reſultate ſcheint das Gaſtſpiel des Hrn. Kaiſer aus Oldenburg zu führen. Er gaſtirte bis jetzt als: Shylock, Lamoignon und Mephiſtopheles. Die Kritik erkennt in ihm einen tüchtigen Schauſpieler, in deſſen Darſtellungen aber noch zu ſehr die Abſichtlichkeit bemerkbar ſei.

Auf dem Stadttheater in Frankfurt a. M. fand Frl. Waldhäuſer vom Hoftheater in Stuttgart, außerordentlichen Beifall, welche als Amina in „die Nachtwandlerin,“ als Valentine in „die Hugenotten,“ Iſabella in „Robert der Teufel“ und Marie in „die Tochter des Regiments gaſtirte. Sie iſt eine Sängerin von außerordentlichem Talent und bedeutenden Mitteln, die in Frankfurt ſo große Theilnahme in ihrem Gaſtſpiel erregte, daß ſie nach Beendigung deſſelben auf allgemeines Verlangen die beiden letzten Parthien wiederholen mußte. Neben ihr ſang ein Hr. Eberius aus Wiesbaden den Toni in der „Regimentstochter“ ohne ſonderlichen Anklang zu finden. Lortzings „Undine,“ welche hier mit einer prächtigen ſceniſchen Ausſtattung Mühlendorfers aus Manheim zum erſten Male gegeben wurde, fand den entſchiedenſten Beifall. Desgleichen auch die neue Oper von Schmidt „Prinz Eugen der edle Ritter“ ein Tonwerk von beſonderem Werthe, das in jeder Beziehung Aufmerkſamkeit verdient. Wie wir hören, wird es nächſtens in Manheim und Weimar zur Aufführung kommen.

In Frankfurt brachte das Repertoir außer dieſen beiden Opern-Neuigkeiten noch ein Drama „Die rothe Schleife“ nämlich von Deinhardſtein. Das Luſtſpiel des geſchätzten Autors gefiel und wird wahrſcheinlich noch häufig gegeben werden. Von größeren oder bedeutenden Stücken führte man in dieſem Monate noch auf: „König René's Tochter“ von Hertz, worin beſonders Frl. Hannsmann als Jolanthe vielen Beifall fand, dann „das Urbild des Tartüffe,“ „Uriel Akoſta,“ „die Karlsſchüler“ und „Eine Familie.“ Im Ganzen aber war die Oper überwiegend, wozu wahrſcheinlich das Glück, das Frl. Waldhäuſer gemacht, vieles beigetragen hat.

In Leipzig gaſtirten Frl. Agthe (als Amina, Agathe im „Freiſchütz," Anna in „die weiße Dame" und Myrrha in „das unterbrochene Opferfeſt") mit aufmunterndem Beifalle, Hr. Götze (als Stradella, Elwin in „die Nachtwandlerin," Max, Brown und Murney in denſelben Opern), ebenſo endlich die Herren Genaſt (als Buſch im „Räuſchchen," Tell, Dallner in „Dienſtpflicht" und Götz 2 Mal) und Knorr (als Melchthal und Egmont) ſämmtlich aus Weimar. Herrn Genaſt bezeichnete man als einen guten, routinirten Darſteller, aber ohne Schärfe und Energie, Hrn. Knorr als einen jungen Mann von gutem Organ und ſchöner Figur, deſſen Anlagen jedoch noch ganz unentwickelt ſeien. Günſtiger trat Hr. Wallner aus Petersburg mit ſeinem Gaſtſpiele hervor, das er noch in dieſen Monat hinein als Sebaſtian in „Stadt und Land" und als Keck in „Doktor und Friſeur" fortſetzte. Nach ihm trat Frl. Malvina Erck als Gretchen in „Fauſt," Käthchen von Heilbronn und Einfalt vom Lande auf. Sie gefiel dem Publikum allgemein und wurde ſchon nach ihrer zweiten Rolle engagirt. Mit ihr und den Gäſten gab man von größeren Stücken „das Käthchen von Heilbronn," „Tell," „Hamlet," „Götz" und „Egmont." Neu waren: „König René's Tochter" von Hertz und die komiſche Oper von Adam „die Sennerhütte." Beide fanden Beifall. Das Stadttheater zu Leipzig fängt indeſſen an ſeine ehemalige Bedeutung einzubüßen. Das Repertoir iſt ohne Princip. Man giebt, was gerade in den Wurf kommt. Man tanzt, ſingt und ſpielt bunt durch einander. Leider hat das Theater von der Stadt ſelbſt keine Unterſtützung zu erwarten, da der Stadtrath den von den Stadtverordneten in Vorſchlag gebrachten Zuſchuß abgeſchlagen hat. Es bleibt der Bühne daher nur übrig, fortwährend zu experimentiren.

Dies iſt gegenwärtig in einem faſt noch höheren Grade mit dem Stadt- und Thaliatheater in Hamburg der Fall. Das Erſtere gab im Laufe des Monat Auguſt 15 Opernvorſtellungen, ſo daß für das Drama nur 16 Abende übrig blieben. Dieſe wurden, außer kleinen Stücken, ausgefüllt mit 1. Die Räuber. 2. Die Braut von Meſſina (2 Mal). 3. Emilia Galotti. 4. Die Karlsſchüler. 5. Das Glas Waſſer und 6. Uriel Akoſta, Aufführungen, welche meiſt nur um der Gäſte willen ſtatt fanden. Hr. Hintz von Coburg gaſtirte als Franz Moor und Marinelli. Seine Darſtellungen ſprachen wenig an und beſonders war die zweite eine in jeder Beziehung verfehlte zu nennen. Sein Kammerherr erſchien lakaienhaft, immer verdutzt und ſtets ohne Wirkung. Er wußte nichts zu pointiren und zu nüanciren. Günſtiger erſchien die Darſtellung ſeines Herzog Karl in den „Karlsſchülern." Indeß drang er doch auch hier nicht durch. Ohne Zweifel hat Hr. Hintz Talent, aber es iſt leider in den engen Verhältniſſen eines kleinen Hoftheaters verroſtet: er iſt ſeit dreizehn Jahren herzoglicher Hofſchauſpieler in Coburg. Frau Sophie Schröder, welche die Bühne ſchon lange verlaſſen hat, trat hier noch drei Mal mit vielem Beifall und vor gut beſetztem Hauſe in „die Braut von Meſſina“ als Iſabella zwei Mal und als Claudia in „Emilia Galotti“ ein Mal auf. Außer dieſen gaſtirte auch noch Frl. Dambök aus Hannover, eine junge Schauſpielerin, nicht ohne Talent und von ſchönen Mitteln, die aber ganz ohne künſtleriſche Ausbildung iſt, und, wie wir fürchten, auch bleiben wird. Ihr Spiel zeigt durchaus keine Intentionen und keine Intelligenz. Sie erſcheint wie eine ſchöne Landſchaft bei Nacht, ohne Mondenlicht und Sternenſchein. So fand ſie denn auch im Ganzen wenig Beifall, wenn auch manchen Verehrer. Sie ſpielte die Beatrice in „die Braut von Meſſina,“ die Orſina in „Emilia Galotti,“ die Franziska in „die Karlsſchüler,“ die Königin im „Glas Waſſer,“ die Jüdin in „Uriel Akoſta“ und die Marie Didier in „der Lumpenſammler von Paris.“ Dieſe nach dem franzöſiſchen Stücke von Pyat überſetzte Neuigkeit, gefiel hier, beſonders durch das Spiel des Hrn. Baiſon in der Titelrolle, außerordentlich. Man gab es in der zweiten Hälfte des Monats fünf Mal bei ſtets ſteigendem Zudrange und Beifall. Hr. Baiſon wurde oft mitten in der Scene und an jedem Aktſchluſſe gerufen. Als Uriel Akoſta rief man ihn ſogar zwei Mal hintereinander, Dieſer „Lumpenſammler“ iſt ein Stück dramatiſirter „Mystère de Paris“ das die Verderbtheit der Reichen und Vornehmen ſchildert, indem er die grundehrliche und reſpektable Armuth ihnen gegenüberſtellt. Vor der äſthetiſchen Kritik kann ſich das Stück nicht behaupten, ebenſo wenig ein anderes neues hier gegebenes Stück „die Flüchtlinge;“ es wurde vom Publikum ausgetrommelt und erſchien nicht wieder auf dem Repertoire. Wir erſparen uns deswegen gern einen Bericht darüber. Frl. Babning vom Hoftheater zu Dresden hat hier mit Beifall geſpielt und iſt engagirt worden. Die nächſtdem zu erwartenden Neuigkeiten ſind das Luſtſpiel vom Baron Guſtav von Putlitz „Adrienne Lecouvreur“ oder: „Die blaue Schleife“ (nach der neuen Bearbeitung), „Böttiger, der Goldmacher“ von Dr. Töpfer, „Ein Billet“ von Charlotte Birch-Pfeifer und die Oper von Kücken „Der Prätendent.“

Auf dem Thalia-Theater gaſtirten die Wieneriſchen Komiker Herren Neſtroy, Scholz und Grois. Mit dem Erſteren wurde deſſen Poſſe „Der Schützling“ neu gegeben, die theilweiſe ſehr anſprach, doch auch vielfachen Widerſtand erfahren mußte, was auch dem Darſteller hier und da widerfuhr. Sein Spiel und ſeine Stücke ſind dann und wann gar zu laſciv, was auch von den Herren Scholz und Grois gilt. Indeſſen ſpielten dieſe Gäſte doch meiſt vor gut beſetztem Hauſe. Beſonderes Glück machte Neſtroy als Sansquartier in „zwölf Mädchen in Uniform“ und die beiden Letzteren in „Zu ebener Erde und im erſten Stock.“ Ein aus dem Franzöſiſchen von W. Friedrich überſetztes Luſtſpiel „Nur Hinderniſſe“ gefiel und wurde mehrere Male wiederholt.

Wenig oder gar nichts Neues erſchien auf dem Stadttheater zu Magdeburg. Der Direktor wird mit dem erſten September mit ſeiner ganzen Geſellſchaft auf vier Wochen nach Halberſtadt gehen. Leider iſt das Perſonal noch immer nicht vollſtändig, es fehlt ein Darſteller für tragiſche Väter und eine Darſtellerin für tragiſche Mütter. Denn ein Hr. Körner und deſſen Frau, die für dieſe Fächer engagirt worden ſind, reichen nicht dafür aus. Dagegen ſcheint die erſte jugendliche Liebhaberin, Frl. Wagener, die gewonnen worden iſt, ein hübſches, routinirtes und in ihrem Spiele ſehr natürliches Mädchen zu ſein.

In München gaſtirte Hr. Karl Grunert als Macbeth, Mephiſtopheles, Franz Moor, Shylock und zwei Mal als Cromwell mit entſchiedenem Beifall. Publikum und Kritik zeichneten ihn aus.

Nicht minder widerfuhr dies Herrn Löwe (aus Wien) in Prag, der als Ingomar, Correggio, Götze im „Deutſchen Krieger" wahre Triumphe feierte. Mad. Pollert ſtand ihm als Parthenia, Maria u. ſ. w. auf das glücklichſte zur Seite und theilte den Beifall mit ihm. Ein neues Stück „Ziani," Trauerſpiel in 5 Akten von Franz v. Hermannsthal, das Löwe zuerſt auf die Bühne brachte, fand Anerkennung. Dagegen mißfiel ein anderes „der Thisbruder," Poſſe in 4 Akten von Elz. Die Poſſe ſchließt ſich den Poſſen Raupach's, worin Schelle die Hauptrolle ſpielt, an, hat aber nicht den Humor und die derbe Laune der Raupachſchen. Das Gaſtſpiel der Herren Scholz und Grois liefern hier dieſelben Reſultate, wie an den bereits vorher erwähnten Theatern.

Das ehemals theatraliſche berühmte Mannheim, das jetzt als Glanz und Stolz nur noch den ausgezeichneten Maſchiniſten Mühldorffer aufzuweiſen hat, brachte meiſt nur ältere Produktionen und darunter gehört die größere Hälfte noch obenein der Oper an. Von Schauſpielen „Der Geizige" von Jünger, „Iphigenia" von Göthe und „Der Puls" von Babo. Die Neuigkeiten dieſer Bühne gehörten zu denen, welche von den übrigen Theatern ſchon ſo ziemlich verſchwunden ſind. Wir rechen dahin: „Der Majoratserbe" von der Prinzeſſin Amalia von Sachſen und die Oper „Hans Heiling" von Marſchner. Das einzig Intereſſante war ein Gaſtſpiel der Mad. Deſſoir aus Stuttgart, das aber nur aus zwei Rollen, der Maria Stuart und der Maria von Medecis in den Stücken gleichen Namens beſtand. Die Künſtlerin gefiel ſehr.

In Nürnberg ſehn wir die bunte Wirthſchaft des deutſchen Theaters in vollſter Blüthe. Hier gab man: „Das Intermezzo" oder: „Der Landjunker zum erſten Male in der Stadt," „Des Schauſpielers letzte Rolle" (vielfach wiederholt), „Die Pagenſtreiche," „Einen Jux will er ſich machen," „Das Pfefferröſel," „Das Ehrenſchwert oder: Albrecht Achilles von Brandenburg und die Nürnberger" nach Uechtwitz von Ball (zum erſten Male), „Der Pariſer Taugenichts," „Ludwig der Bayer" in 5 Akten vom Freiherrn von Arnim, „Theodor Körner oder: Die ſchwarzen Jäger," Drama mit Geſang von Priem und ſogar „Dami, der amerikaniſche Affe," welchen letzteren ein Hr. Küſtner dargeſtellt hat, eine ziemliche Rumpelkammer von Stücken.

Das Hofburgtheater in Wien griff nach Beendung ſeiner Ferien das alte Repertoir wieder auf, wir finden: „Der beſte Ton," „Großjährig," „Der Majoratserbe," „Das Käthchen von Heilbronn," „Treue Liebe," „Ein Räuſchchen," „Ein deutſcher Krieger," „Griſeldis" u. ſ. w. Neu erſchienen nur „Vaterliebe" n. d. Fr. und „König René's Tochter" aus dem däniſchen, alſo zwei Ueberſetzungen. Von „Uriel Akoſta," „Die Karlsſchüler," „Valentine" u. ſ. w. iſt keine Rede.

Leider müſſen wir am Schluß unſerer Revue bemerken, daß, ſo viel uns bekannt geworden iſt, keine deutſche Bühne den Geburtstag Göthes (den 28. Auguſt) feierte! Von den größeren Hofbühnen wenigſtens ſteht es feſt! So viel Reſpect ſollte man denn doch an den Tag legen, wenn auch nur um ſich ſelber zu ehren.

Jean George Noverre.

Von

Dr. E. Zoller.

Die Kunſt des Tanzes iſt ein Liebling der modernen Zeit. Sie hat mit der Oper, deren Kind ſie iſt, einen Sieg in der Vorliebe des Publikums errungen, den ihr die Kunſt des Dramas und der dramatiſchen Darſtellung, obgleich dieſe gegenwärtig nach Kräften dem Luxus huldigen und im höchſten Grade gefallſüchtig geworden, nicht ſo bald werden ſtreitig machen können. Die Tänzerinnen ſind die Löwinnen des Tages: man kennt die Namen Elsler, Taglioni, Cerrito beſſer, als die der Heroen unſerer Literatur. Wo ſie auftreten, drängen ſie die Fragen des Tages in den Hintergrund, die politiſchen, religiöſen und ſozialen Parteikämpfe müſſen vor ihnen verſtummen. Was leiſtet aber unſer Ballet für die enormen Summen, die man um ſeinetwillen vergeudet? — wenig oder nichts. Und mit unſerer Theilnahme wird an ſeinem Verderben, nicht an ſeinem Emporkommen gearbeitet. Denn wir intereſſiren uns nicht für die Kunſt des Tanzes an ſich, ſondern für die Künſtlerinnen, für die Ueppigkeit und Frivolität in der Entwickelung ihrer ſinnlichen Reize, durch den wollüſtigen Wechſel des Enthüllens und Verhüllens und ergötzen uns mit ſüßem Behagen an all' den Schamloſigkeiten, denen ſich dieſe Kunſt in neuſter Zeit hingab.

Würden wir uns für ſie ſelbſt nur einigermaßen intereſſiren, ſo könnte ſie nicht ſchon lange und noch gegenwärtig, ja gegenwärtig vielleicht mehr als je, auf ſo gleichgültige Weiſe in dem Syſteme der Aeſthetik behandelt werden. Ich ſage in der Aeſthetik, denn über die Literatur der Tanzkunſt darf man ſich nicht beklagen, ja ſie kann im Gegentheile ziemlich reich genannt werden. Beſonders hat ſich die Geſchichte derſelben vielfacher und meiſt ſehr tüchtiger Bearbeitung zu erfreuen gehabt, wir beſitzen ſogar eine ſo umfaſſende Arbeit, die die Zeit von Apollo bis auf unſre Tage behandelt — Das Werk des Franzoſen Caſtil Blaze.

Bei der Vernachläſſigung unſerer Kunſt jedoch von Seiten der Aeſthetik möchte es endlich an der Zeit ſein, wiederum auf ein Werk in ernſtlicherer und detaillirterer Weiſe aufmerkſam zu machen, der in das Literatur der Kunſt des Tanzes ganz einzig und noch heute nach hundert Jahren unübertroffen daſteht: ein Werk, das

das wunderbare Schickſal hatte, wo die Rede von Tanzkunſt war, genannt und doch von den Wenigſten gekannt zu werden; das Werk eines Mannes, der, während er durch die That ſeine Kunſt reformiren wollte, gerade durch die That ſo wenig und durch die Schrift ſo unendlich viel geleiſtet hat.

Dieſer Mann war Jean George Noverre, der dreiviertel Jahrhunderte die Bühnen von ganz Europa im Bereiche des Ballets durch eigne langjährige Thätigkeit, durch die Schöpfungen ſeiner Phantaſie und ſeine Schüler beherrſchte. — Der von ſich ſagen konnte, „ich bin ein Tanzmeiſter, wie ein Schreibmeiſter.“ — Ehe wir jedoch näher auf Noverre und ſeine Reform des Ballets, ſowie beſonders auf ſeine ſchriftſtelleriſche Wirkſamkeit übergehen, wird es erforderlich ſein, die allgemeinen Grundſätze der Kunſt des Tanzes, die Stellung der letzteren im Syſteme der Aeſthetik und ihre Geſchichte in einigen Umriſſen zu zeichnen, um daraus ſich ein lebendigeres Bild von Noverres Eigenthümlichkeit, ſeiner Stellung und ſeiner Verdienſte ſchöpfen zu können.

Die Tanzkunſt ſtellt das Aufgehen des Gefühls in die Bewegung dar und iſt eine Verbindung der natürlichen Plaſtik mit der Muſik. Als Plaſtik theilt ſie alle Eigenthümlichkeiten mit dieſer, wird aber als natürliche Plaſtik theils ein Weniger, theils ein Mehr als dieſe an ſich leiſten. Die Plaſtik hat das Ergoſſenſein des Geiſtes in den Leib, als das ihm entſprechende Gefäß, darzuſtellen. Daſſelbe iſt die Aufgabe der Kunſt des Tanzes und der Gebehrde. Beide aber unterſcheiden ſich weſentlich durch das Material, in welchem ſie darſtellen und das ihnen einerſeits mit ſeiner Beſchränkung Hinderniſſe in den Weg ſtellt oder ſie anderſeits unterſtützt. Das Material der Plaſtik iſt ein ſchwerer Stoff, der ſie auf einen beſtimmten Kreis von Situationen und Perſönlichkeiten beſchränkt, während das Material des Tänzers der eigene Körper iſt, der niemals einer ſolchen Bearbeitung (wenn ich mich ſo ausdrücken darf) fähig ſein kann, wie der Marmor u. ſ. w. Dadurch haben beide Künſte, Plaſtik und Tanzkunſt im Reichthum ihre Armuth, in der Freiheit ihre Beſchränkung. Ein weiterer Punkt des Unterſchiedes iſt die Farbe. Während die Plaſtik durch den Mangel der Farbe bei ihrem Material eine Menge von Zuſtänden und Affecten, die ihren Ausdruck in Hand, Geſicht und Auge finden, von der Darſtellung ausſchließen muß, erſchließt ſich dies große Gebiet mit ſeinem unendlichen Reichthum und der Fülle ſeiner künſtleriſchen Geſtaltungen für die Kunſt der Gebehrden. — Ferner muß die Plaſtik, da ſie „ihre Anſchauungen in einem dauernd feſten Materiale ſcharf ausgeſchnitten dem Raume übergiebt,“ alles momentane, alles Flüchtige, das Spiel der Miene oder das Mienenhafte, und alle Extreme des Affektes von ſich abweiſen, während gerade keine Kunſt, wie die des Tanzes und der Gebehrde, dieſes flüchtige Spiel der Miene, der raſchen Bewegung des ganzen Körpers, — dieſes Setzen und Aufheben, Poniren und Negiren als Aufgabe ihrer Darſtellung erkennt. Die ſo eben genannten Extreme des Affektes, welche die Plaſtik nicht darſtellen darf, die bis zur Verzerrung und bis zum Unſchönen geben können, haben bekannter Maßen ihre Berechtigung in der Kunſt — das iſt, dem Bereiche des Schönen — nur durch die das Auge wieder verſöhnende Harmonie, welche die Umgebung hervorbringt, indem hier die häßliche Geſtalt oder der häßliche Ausdruck von den übrigen ſchönen Geſtalten und ihrem ſchönen Ausdruck aufgehoben wird. Die ganze ideale Schönheit muß ſich daher in die einzelne plaſtiſche Geſtalt ergießen, die Idealität im Einzelnen und in einem Momente wirklich ideel werden, — das iſt die Aufgabe der Plaſtik. Die Kunſt des Tanzes und der Gebehrde dagegen breitet ſich in einem Reichthum von Geſtalten aus und hat nicht einen, ſondern eine Reihe ſich ſetzender und aufhebender Momente für ihre Darſtellung zu Gebote. Die Plaſtik kennt nur die Ruhe, Tanz und Gebehrde ſind Künſte der Bewegung. Alle Bewegung hat ihren Rhythmus und ſo verbindet ſich leicht, natürlich und gerne — wir möchten ſogar ſagen mit Nothwendigkeit die Kunſt des Rhythmus — die Muſik mit der Kunſt der Bewegung — der Tanzkunſt, welche durch dieſe Stütze andrerſeits die des Wortes entbehren kann. Dieſe Verbindung mit der Muſik bringt ſie aber in eine gewiſſe Abhängigkeit von ihr. Daneben iſt der Künſtler zugleich Kunſtwerk und dadurch unſelbſtſtändig, gegenüber dem objectiv in dem von ihm unterſchiedenen Materiale Schaffenden, was uns zwingt, dieſer Kunſt keine ſelbſtſtändige Bedeutung zuzuerkennen, ſondern ſie als anhängende Kunſt, welche Plaſtik und Muſik verbindet, zu betrachten. Als anhängende Kunſt wurde ſie auch beinahe von allen Aeſthetikern, die ſie einer Berückſichtigung werth geachtet, behandelt, obwohl die Meiſten meiner Anſicht nach den Fehler begingen, ſie nur mit der Muſik in Verbindung zu bringen, während ſie offenbar als natürliche Plaſtik ihre richtigere Stellung im Syſteme der Aeſthetik bei dieſer hat, um ſo mehr, als ihre Mängel und ihre Vorzüge, insbeſondere aber auch ihre Unſelbſtſtändigkeit dadurch mehr lebendig und evident in die Augen ſpringen. — Kant hat die Tanzkunſt als ein Spiel der Empfindungen in Verbindung mit dem Spiele der Geſtalten aufgefaßt, ſomit ſchon die nothwendige Verbindung von Muſik und Tanz angenommen, aber im Worte Styl wohl einen Mangel tieferen geiſtigen Ausdruckes bezeichnen wollen. — Die ſpätere Aeſthetik wußte ihr gleichfalls noch keine Stellung im Syſteme anzuweiſen. Pölitz nennt ſie eine Darſtellung der inneren Gefühle und Leidenſchaften vermittelſt der reizenden Formen des Körpers in rhythmiſcher Bewegung. Die Meiſten haben im Allgemeinen die Kunſt des Tanzes als Appendix der Oper behandelt, von der ſich das Ballet ſelbſtſtändig ausgehoben, aber Tanz und Kunſt der Gebehrde ſtammen ja nicht erſt aus der Zeit der Oper. So Weiſſe, der ſie gelegentlich bei der dramatiſchen Muſik als eins ihrer nothwendigen Beſtandtheile berührt, da er ihre Ausſcheidung als beſondre Kunſt durchaus widerſinnig findet, und ſo iſt ſie ihm auch nur die ebenmäßige Bewegung des Körpers nach dem Takte der Muſik, und ſoll wunderbarer Weiſe die Schauſpielkunſt in der Oper vertreten und dieſe deshalb immer zu begleiten haben. — Hegel behandelt ſie als einen Theil der theatraliſchen Kunſt, die ſich von der Herrſchaft der Poeſie loslöſt und die dasjenige, was mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum ſelbſtſtändigen Zwecke macht und für ſich zur Ausbildung gelangen läßt. Aber in dem Allen zeigt ſich noch ein Schwanken der Beſtimmung, das erſt Viſcher gelöſt hat, indem er die Tanzkunſt eine Verbindung der natürlichen Plaſtik und Muſik nennt, ohne ihr jedoch, wie allen anhängenden Künſten größere Aufmerkſamkeit zu ſchenken. — Iſt der Tanzkunſt ſomit ihr einzig richtiger Standpunkt angewieſen, den wir oben näher bezeichnet haben, ſo möchte es mir noch vergönnt ſein, einige Details zuſammenzufaſſen, die da und dort zerſtreut, aber nirgends genugſam hervorgehoben worden ſind.

Der entſprechende Ausdruck für den Gedanken iſt das Wort: die Tanzkunſt entbehrt des Wortes und ſcheint ſomit mehr eine Kunſt zu ſein, die im Gefühle ihre Quelle hat. Und für den Ausdruck des Gefühles reicht das Wort nicht aus, es bedarf der Bewegung, der Mimik, — welche zuſammen die Kunſt des Tanzes und der Gebehrde bilden. Da aber die Tanzkunſt das Wort ganz fallen ließ und wir in der Muſik eine Stütze ſuchen, ſo bedarf es leidenſchaftlichen, feurigen Ausdruckes, um das, was das Gefühl ſagen möchte, zur Anſchauung kommen zu laſſen. Und wie in der Plaſtik die Idee ſich ganz in die Form ergießt, und in dieſer Idee und Bild in Eins aufgeben, ſo ſchließt die Kunſt des Tanzes und der Gebehrde in Bewegung und Mimik das Gefühl auf und hat keines anderen Ausdrucks mehr nöthig: der ganze Reichthum des Worts und des unendlichen Nachklangs in unſrem Innern wird durch die Größe des äußerlichen Ausdrucks erſetzt, der immer auch ein großartig ſinnlicher ſein muß. Ueber der Sinnlichkeit möchten manche das Geiſtige zu Grunde gehen glauben, aber die Größe der Sinnlichkeit iſt auch Etwas Großes und „nur ſchlechte Menſchen haben ihre Sinnlichkeit verpocht,“ wie Viſcher ſagt.

Das erſte, was von unſerem Gefühle zu Mitbewegung erregt wird, iſt im Aeußern das Geſicht, deſſen Gebehrden der Reflex des Innern ſind. Noverre hat die große Bedeutung derſelben im Beginne des neunten Briefes äußerſt lebendig hervorgehoben, ja der Gebehrde einen noch weit bedeutſameren Ausdruck, als dem Worte beigemeſſen, denn „cette expression est cent fois plus animée, plus vive et plus précieuse, que celle qui résulte du discours le plus vehement. Dépouillé de la pantomine du visage il faut un temps pour articuler sa pensée, il n'en faut point à la physiognomie pour la rendre avec énergie: c'est un éclair, qui part du coeur, qui brille dans les yeux et qui repandant sa lumière sur tous les traits, annonce le bruit des passions, et laisse voir, pour ainsi dire, l'ame à nu.“ Dieſe Mimik, welche gereinigt zur Kunſt der Gebehrde wird, verbindet ſich mit der Kunſt des Tanzes, deſſen Aufgabe die kunſtmäßige, durch den Rhythmus der Muſik geregelte und gehobene Bewegung des ganzen Körpers und beſonders der Füße, Arme und Hände iſt. Dieſe alle müſſen gleichmäßig wirken, weil ſie in der Harmonie des Bildes ſich begegnen und wechſelſeitig für dieſelbe erregt bleiben ſollen. Iſt blos das Geſicht oder nur die Hand, der Fuß, der Arm thätig, ſo wird das Bild alsbald zur Grimaſſe;

wahrer Unſinn gar, wo das Geſicht nicht das Ganze lenkt und als reinſtes Gefäß für den geiſtigen Ausdruck den Geiſt am unmittelbarſten widerſtrahlt. Wo ſich die Arme, die Hände, die Füße loslöſen und für ſich allein handeln wollen, wo die ganze Seele nur in den Füßen liegt, während das Geſicht todt bleibt, — da geſtaltet ſich nirgends ein Bild, und alle Bewegung erſcheint uns nur als widerliche Verzerrung, die, ohne Werth und Bedeutung, nicht anzuregen und zu erfreuen vermag. Denn dieſes Einzelhandeln eines oder mehrer Glieder gehört in das Bereich des Pulcinells, und iſt es ja gerade, was bei dieſem komiſch wirkt. Mit Recht ſagt daher Noverre von den Darſtellungen des Herrn Servanconi: „die Arme ſeiner Acteurs waren nichts weniger, als unthätig; gleichwohl waren ſeine pantomimiſchen Vorſtellungen ſo kalt, wie Eis; denn in ganzen anderthalb Stunden voll Bewegungen und Gebehrden äußerte ſich kaum ein einziger Augenblick, den ein Maler hätte nützen können:“ und an einer andern Stelle: „unter dem Worte Akzion verſtehe ich etwas ganz anderes, als das Umhertaumeln mit Händen und Füßen, das mühſelige Beſtreben, wie ein Wahnſinniger zu ſpringen oder auch eine Seele zu zeigen, die man nicht hat.“ Dieſer Fluß der Bewegung, — bei welcher jeder Theil des Körpers in der ihm entſprechenden Thätigkeit iſt, und deren Zuſammenwirken ein ſchönes harmoniſches Bild giebt, — kann allein die Aufgabe der Kunſt des Tanzes ſein. Der ganze Tanz hat nur zweierlei Bewegungen wie Trahndorff in ſeiner für die Aeſthetik der Tanzkunſt ſo höchſt wichtigen „Lehre von der Weltanſchauung“ treffend hervorhebt und durchführt. Auf dieſen beiden Bewegungen, der horizontalen und perpendiculären, beruhend, beſtimmt ſich der Werth eines Tanzes auch weſentlich nach dem Werth und dem möglichen Reichthum von Darſtellungen und Ausdrucksweiſen der einen oder andern Bewegung. Der perpendiculäre oder Sprungtanz iſt der ärmere, mag aber zuerſt beſprochen werden, da ſich dadurch die Vorzüge des flüchtigen oder horizontalen Tanzes um ſo evidenter erweiſen werden. Die ſenkrechte Bewegung oder der Sprung iſt nur an eine Dimenſion gebunden und hat darum ſchon weniger Mannigfaltigkeit, als die horizontale Bewegung; ferner iſt dieſe die natürlichſte, gemäß dieſem Gebundenſein an die Oberfläche und kann deshalb auch größere Mannigfaltigkeit und Bedeutung entwickeln. Die ſenkrechte Bewegung iſt auf Entfernung von der Oberfläche gerichtet, deshalb unnatürlicher und in weiterer Folge kaum im Stande ein Mannigfaltiges von Erſcheinungen zu geben, obwohl die moderne Unnatur der Armſeligkeit durch jene abſcheuliche geiſtleere, troſtlos dumme und widerſinnige Schnurrzwirbeln einigermaßen nachzuhelfen ſuchte. Auch iſt die horizontale Bewegung die natürlichſte, zugleich die zwangloſeſte, die ſenkrechte hingegen erfordert großen Zwang und Anſtrengung, eine Anſtrengung, die alle Theile des Körpers in Anſpruch nimmt. Als höchſte Bedeutung des Sprunges mag der Aufſchwung vom Irdiſchen angeführt werden. Aber die Schnelligkeit des Falls macht dies ideelle Moment kaum erkennbar. Somit wäre nur noch der Freudenſprung von Bedeutung, allein dieſer iſt vermöge ſeiner Beſchränktheit eine untergeordnete Erſcheinung. In der raſchen Bewegung in die Höhe und wieder herab kann eine Mannigfaltigkeit abſolut nicht möglich ſein, da der Fall allzuraſch wieder negirt und jede horizontale Bewegung durch den Sprung ſogleich unterbrochen und vernichtet wird, — ſo daß der ganze Reiz dieſer Erſcheinung einzig und allein in der Ueberwindung von Schwierigkeiten, nicht im Kunſtwerth liegt. Dieſes Schwierigkeitenüberwinden gehört jedoch in den Bereich der Studien, und ſoll es nicht wagen, als reine Kunſt ſich zu geriren, wie es nur allzuhäufig in unreifer oder überreifer Kunſt geſchieht. Es iſt unmöglich, Seele und Ausdruck in die Bewegung zu bringen, wenn durch das Springen der ganze Leib erſchüttert wird, auch iſt vom Sprunge nur ein leiſer Schritt zu Verrenkungen, die den Kliſchniggs und andern Zergliederern überlaſſen bleiben mögen. Damit iſt ſogleich auch dem Groteſktanz, der auf unſeren Bühnen allzuſehr überhand nimmt, das Urtheil geſprochen, denn dieſe Affenkunſt beruht einzig und allein auf dem Sprungtanz, der hier einzeln ausgehoben iſt und die Prätention voller Bedeutung und Kunſt macht, während er nur künſtlich, aber nie künſtleriſch genannt werden darf. Wer ſich zum Affen herabwürdigt, der mag das mit ſich ausmachen, aber ſeine Poſſen gehören in die Bretterbude, und alſo auf die Bühne, die die Dichtungen unſerer größten Heroen auf ſich verwirklicht ſieht und keinen ſolchen Seiltänzerſchund dulden ſollte. Das Publikum, das daran ſeine Freude hat, würdigt ſich ſelbſt dadurch herab und würde vernünftiger thun, ſich Affen zu halten, die durch ſolche Sprünge wenigſtens ihre Idee beſſer erfüllen, als der Menſch, der zum Thiere wird. — Bei der horizontalen Ausbreitung iſt jede Stellung und jede Bewegung möglich, — der Sprungtanz dagegen kennt nur eine und giebt nie ein Bild, während ſich bei jenem Bild an Bild reiht; die Bewegungen während des Sprunges laſſen nur unbedeutende Verzerrungen zu, die demſelben höchſt äußerlich ſind, während beim horizontalen Tanz alles ein Ganzes bildet. Der ſtörende Sprung führt ferner, wie Trahndorff mit Recht nachdrücklich hervorhebt, nur „zu einem Luxuriren mit der Technik, zu einer Seiltänzerei, wo aller Reiz und alles Intereſſe einzig und allein entſteht durch Gaukelei, d. h. ein mannigfaltiges, oft überraſchendes Spiel mit dem Sehwinkel der Zuſchauer und durch das Staunen über die ungewöhnliche Beſiegung von Schwierigkeiten, welche zu überwinden der Menſch eigentlich kein natürliches Bedürfniß und keinen Beruf hat; ein Staunen, das wächſt, je halsbrechender die Schwierigkeiten ſind.“ — Endlich wird durch den horizontalen Tanz einer größeren Maſſe Bewegender Gelegenheit zur Darſtellung gegeben, während die ſenkrechte Bewegung oder der Sprung den Tänzer iſolirt, da ſelbſt die größte Menge Springender keine Mannigfaltigkeit in den Sprung bringen kann. Auch liegt es in der Aufgabe des Sprunges, ſich aus der Maſſe zu erheben, wodurch der Solotanz entſteht, der aus lauter Sprüngen, verbunden durch horizontale Bewegungen und Stellungen, zuſammengeſetzt iſt; das Ballet verknüpft endlich den Solotanz durch das Eintreten des Chors. Die Frage, ob dieſes Verknüpfen in einem beſtimmten Ballete ein blos äußerliches oder durch die Entwicklung der Handlung nothwendiges ſei, giebt auch den Maßſtab für den Werth oder Unwerth deſſelben ab. Die elenden Tanzdivertiſſements unſerer Zeit, die ſich als Ballete geriren, beſtehen meiſt aus ſolch' äußerlichen Verknüpfungen von Solo und Chor.

Das Ballet, das allein einen Anſpruch auf dieſen Namen machen kann, nimmt die Elemente des Volkstanzes auf, und bildet durch die dazutretende Pantomime ein Drama ohne Worte. Figurirte Tänze, die keinen Charakter, keine beſtimmte Handlung, und keine zuſammenhängende Intrigue haben, ſind eben gleichfalls nichts weiter, als Divertiſſements, die ihre abgezirkelten Bewegungen für Kunſt auskramen. — Die Vergleichung mit Malerei oder Poeſie giebt uns eine Eintheilung für das Ballet an die Hand. Frühere, wie Pölitz, nennen hiſtoriſche, mythologiſche, poetiſche und phantaſtiſche Ballete, die er wiederum nach dem Pathos in heroiſch-tragiſche, idylliſch-ſanfte und komiſche theilt. Wollen wir die Tanzkunſt mit der Malerei vergleichen, ſo werden wir die Ballete nach Hiſtorie und Genre trennen: nehmen wir jedoch die Poeſie als Vergleichungspunkt herbei, ſo werden wir Lyrik, Epik und Drama in demſelben vertreten finden. Als Epik mögen uns jene Darſtellungen der Tänze der Alten erſcheinen, welche Weinleſen, Bachusfeſte u. dergl. zum Gegenſtande hatten. Die Lyrik wird z. B. durch Tänze, wie die Danses à la Rose und diejenigen Compoſitionen, welche irgend eine intereſſante Situation aus dem Leben, beſonders aus dem Leben der Liebe, herausgreifen, und in einen kleinen Rahmen faſſen, repräſentirt. Das Drama endlich bildet das große Ballet, in welchem Kampf, Verwicklung, Colliſion, Intrigue und Auflöſung zur Darſtellung kommen. Hier tritt beſonders die Mimik in ihrer vollen Bedeutung auf, weshalb man auch ſolche Ballete häufig Pantomimen genannt hat. Eine Hauptaufgabe ſolcher Pantomimen iſt die Verſtändlichkeit; an dieſer ſind jedoch die meiſten Ballete, deren Intrigue nicht allzuglatt war, geſcheitert, denn, um die Mimik zu ſolcher Vollkommenheit zu bringen, daß Alles ohne eine Erklärung von Außen ſich durch ſich ſelbſt erklärt, dazu bedarf es einer Maſſe von Bildung, die wohl nur wenigen Tänzern eigen, vielleicht heutigen Tages ganz unmöglich iſt, da unſre Tänzer und Tänzerinnen ſchon als Embryonen die Bühne betreten, der Schule allzufrüh entwachſen, während von einem vollkommenen Tänzer, und beſonders von einem vollkommnen Pantomimen das tiefſte Studium der Plaſtik, Malerei und der Kunſt dramatiſcher Darſtellung, vor allem der Mimik mit vollem Rechte gefordert werden kann, wie dies die Alten ſchon gethan. Vergl. Schinks Dramaturgiſche Fragmente. Graz 1781. I. 65 ff. —

So ſteht der Tanzkunſt ein neues Feld offen, das ſie freilich heutigen Tages nicht benutzt und ſich ſtatt deſſen mit elendem Mährchen- und Feenlande behilft; der außerliche Reiz von Dekoration, Koſtüm und Beleuchtung muß die armſelige Blöße der Erfindung bedecken, die Zerfahrenheit der troſtloſen Divertiſſements in einen ſchwachen Rahmen faſſen und zu einem für kurze Momente täuſchenden Bilde verknüpfen. Schwer wäre es demnach, ſie heute zu einer größeren Bedeutung zu bringen. Eine nationale Bedeutung, wie Tragödie und Komödie in unſerer Zeit bekommen ſollen, werden wir ihr wohl nie zuſchreiben dürfen, obwohl Rauſchenegger auch ſie an der nationalen Bewegung der Kunſt Theil nehmen läßt. Zwar giebt er zu, daß ihre Kräfte nicht zureichen, da ſie im Ausdruck durch ſinnliche Formen mehr auf den Fortgang der Handlung, als auf das innere Leben und die Beweggründe deſſelben angewieſen ſei. Deshalb werde es zu begreifen ſein, daß neben einer nationalen Tragödie und Komödie der dramatiſche Tanz erfolgreicher auf die mimiſche Darſtellung kleiner vaterländiſcher Begebenheiten von beſonderer Friſche und äußerem Leben angewendet werden müſſe. Dadurch erhalte das Ballet eine nationale Bedeutung und bilde auch der Komödie und Tragödie gegenüber eine gewiß nicht unangenehme Erſcheinung.

Nach dem, was ich hier zur Aeſthetik der Tanzkunſt beigebracht, möchte ein kurzer Ueberblick über die Geſchichte derſelben nicht am unrechten Orte ſein. — Die Tanzkunſt der Alten, welche in Verbindung mit dem Gottesdienſte ſtand, war hauptſächlich Reigentanz und hatte ſich offenbar aus feierlichen Zügen entwickelt, welche immer bewegter und lebendiger wurden. Der Tanz war ihnen heilig und die größten Schriftſteller, Philoſophen und Geſetzgeber Griechenlands beſchäftigten ſich mit der Tanzkunſt, ich nenne nur Luzian περι ὀρχήσεως, Plato und Xenophon, Sokrates und Lycurg. Die Chöre griechiſcher Tragödie waren vom Tanz begleitet, und zwar von Reigen- oder Kreistanz; den Tänzerinnen Caramalle und Hellas wurden Denkſäulen errichtet. Natürlich findet man auch ſchon Allegorien religiöſer Art. Bei den Römern artete der Tanz mit allen andern Künſten aus. Die beiden Tänzer Bathyllus und Pylades gelten als die, in welchen die Tanzkunſt die höchſte Spitze der Vollendung erreichte, Auguſtus Zeit als die Glanzperiode derſelben. Pylades tanzte, wenn ich ſo ſagen darf, Hiſtorie, da er die großen Scenen aus der vaterländiſchen Geſchichte, die unſterblichen Thaten der Heroen auf die Bühne brachte, während ſich Bathyllus dem Genre zugewendet hatte, indem er beſonders die heiteren Scenen des Lebens, Scherz, Luſt und Freude in den tauſend reizenden Bildern ihrer Erſcheinung zur Darſtellung wählte. Bathyllus hatte noch die Grenze des Schönen feſtgehalten: nach ihm ging die Kunſt bald zu Grabe und es war erſt der ſpäteren Zeit aufbehalten, ſie wieder neu zu ſchaffen. — Im Mittelalter trat der Nationaltanz, die ganze Tanzkunſt neu geſtaltend und wohlthätig auf ſie wirkend, ein; beſonders gefielen die ſteiriſchen und ungariſchen Tänze. Bei kriegeriſchen Nationen waren hauptſächlich die Waffentänze, Schwert- und Fackeltänze beliebt. Auch Mönche und Nonnen tanzten mit Geſang und Fackeln: bei Einkleidung von Novizen ſah man ſie mit einander tanzen: bei Gelagen erſchienen beide, Mönche und Nonnen und erſtere machten ſich nackt und ſagten: da liegt der Pfaff, hier tanzt der Menſch. Erſt der Zeit der Romantik war es, wie ich oben ſagte, aufbehalten, den Tanz, der auf Geſchlechtsliebe beruht, und den der Orient nicht kannte, weil dort das Weib nicht in ſeine Rechte und Geltung eingeſetzt war, in das Gebiet der Tanzkunſt einzuführen. So entſtand in Deutſchland durch Umfaſſen und Wirbeln der Schleifer oder Walzer. — Der Kunſttanz erblühte erſt wieder im 15. Jahrhundert in Italien unter Papſt Sixtus IV., wo er aus den Feſt- und Ceremonienſpielen ſich entwickelte, welche meiſt nicht über die mythologiſchen Stoffe hinauskamen. Dadurch aber ward die alte Pantomime wieder erweckt und Rinaldo Corſo ſchrieb bereits über die Tanzkunſt. Frankreich und Italien theilten ſich von nun an in die Pflege dieſer Kunſt, Italien den Soccus cultivirend und aus ſtehenden Bildern und Perſönlichkeiten im Volksleben ſich ſeine Masken ſchaffend, während Frankreich dem Cothurne huldigte. Die Portugieſen gründeten das Ballet ambulatoire, die Spanier lernten von den Mauren und die ſüdlichen Völker überhaupt, welche den Kunſttanz mit ihren nationalen Tänzen bereicherten, brachten ein Element in die Kunſt, das ein wirkſames und wohlthätiges Relief für dieſelbe war und blieb. Das Conzil von Trident erließ 1561 eine vollkommene Amneſtie für den Tanz, der neu aufzuleben begann. Im Jahre 1600 richtete Rimezzini für Maria von Medicis in Frankreich ein Ballet ein und fortan ſah man bei allen Hoffeſten allegoriſche Ballete, zu deren Pracht alle Künſte beitragen mußten. Alle Memoiren erzählen von den Balleten am franzöſiſchen Hof, aber immer noch waren es nur Feſte, nicht die ſtehenden Bühnen, welche ſolche Darſtellungen brachten. Erſt im 17. Jahrhundert verband ſich Geſang, Rede und Tanz, und 1660 erſcheint ein Balletmeiſter der Oper — Beauchamp. Aus der Oper entwickelte ſich das neuere Ballet als ſelbſtſtändiges Kunſtwerk und die Pantomime trat wieder in ihre Rechte ein, aber ſie war langweilig, unverſtändlich, ohne Leben, ohne Handlung, das Ganze nur ein Aneinanderreihen, kein Ineinander von Scenen, wo mit Nothwendigkeit die eine die andre bedingt hätte, die Technik außerordentlich ausgebildet, aber auf Koſten der geiſtigen Bedeutung, — kurz ein Zuſtand troſtloſer Halbheit, überreifer Unreife, ein nüchternes Schaugepränge und ein ſteifer Pedantismus abgezirkelter Regeln, ohne freie Bewegung und Entfaltung der ſchöpferiſchen Kraft, — ein Zuſtand, wie wir ihn gerade heute wieder in beinahe ganz ähnlicher Weiſe bei uns vorfinden —; auch unſerm Ballete würde ein Mann Noth thun, der mit ſolchem Diktatorſpruche eine Reformation heraufführte, wie es in der Mitte des vorigen Jahrhunderts dem Manne gelungen iſt, den die vorliegenden Blätter ſchildern ſollen.

Jean George Noverre ward 1727 zu Paris geboren. Sein Vater, ein alter Adjutant der Armee Carl XII., beſtimmte ihn zum Militärdienſte, aber das Genie, das in dem jungen Knaben lag, verläugnete ſich nicht lange, und bald hatte er ſich auch den Unterricht des berühmten Tänzers Dupré zu verſchaffen gewußt. Mit dem glücklichſten Erfolge debütirte er dann vor dem Hofe in Fontainebleau. Von allen Seiten erhielt er die ſchmeichelhafteſten Aufmunterungen und ein Aufenthalt in Paris kurz nach ſeinem Debüt prophezeite ihm die glänzendſte Zukunft. Der große Friedrich und beſonders Prinz Heinrich, ſein Bruder, welche für alles franzöſiſche Weſen und für das Ballet beſonders paſſionirt waren, empfingen ihn mit der größten Auszeichnung an ihrem Hofe. Allein Noverre konnte ſich der Knauſerei nicht bequemen, welche ſeine erhabenen Beſchützer in allen ihren Vergnügungen damals an den Tag legten. Er kehrte nach Frankreich und Paris im Jahre 1749 zurück und komponirte für die Opéra comique ſein „chineſiſches Ballet,“ das jedoch durch ſeine Einförmigkeit und die geringe Harmonie des Coſtümes und der Dekorationen nur geringen Beifall fand. Darauf folgten: Fontaines etc., die Fêtes flamandes, die ſeinen erſten Verſuch zwar übertroffen haben ſollen, die er aber ſelbſt nicht für ſehr bedeutend gehalten haben mag, da ſie in ſeinen Lettres sur la Danse, sur les ballets et les arts. Petersbourg 1803. 4 vol. nicht aufgenommen ſind. Garrik, der keine Koſten für ſein Theater ſcheute und nicht in eitler Selbſtſucht nur die Schauſpielkunſt begünſtigte, ſchrieb an Noverre und bot ihm ein Engagement en blanc an. Noverre ging darauf ein. Die Nähe Garriks und beſonders ſeine Darſtellungen auf der Bühne, die auch den gleichgültigſten Zuſchauer nicht kalt oder theilnahmlos laſſen konnten, ſondern alle zu gleich ſchwärmeriſcher Begeiſterung mit unwiderſtehlicher Gewalt fortriſſen, ergriffen auch Noverre im höchſten Grade. Sie wühlten die Tiefe ſeiner Seele auf, ſchärften und übten das für Alles Große offene Auge des jungen Künſtlers, ſpornten ihn zu eifrigſter Nachahmung an und erregten ſeine Schöpferkraft zu neuer Thätigkeit. Jetzt erſt wußte er, was Mimik war, jetzt erſt lernte er, wie ächt menſchliche Empfindungen und Gefühle ihren wahren Ausdruck finden, die ganze Symbolik der Gebehrde, das große Reich der Pantomime war ihm erſchloſſen und von nun an hatte ſein Streben und ſeine Thätigkeit eine neue Richtung gewonnen, er hatte ſeine Miſſion begriffen. Es war ihm klar geworden, daß der Tanz einer größeren Ausbreitung fähig, wenn man ihn auf das Feld der Pantomime hinüberſpiele, und daß Tanz, ohne die Kunſt der Gebehrde, nur ein leeres bedeutungsloſes Spiel ſei. — Er benutzte bei ſeinen Studien fleißig die Bibliothek Garriks und verſprach ſich großen Beifall von den wahrhaft dramatiſchen Balleten. In ächt patriotiſchem Sinne verlangte er, daß ſein Land die erſten Früchte ſeiner Studien ernte. Die Marquiſe Pompadour bot ihm ihren Schutz an, aber auch dieſe hohe Gunſt vermochte nichts, da die Direction der Opéra ſich weigerte, die Dienſte, ja ſogar die Gratisdienſte eines Mannes anzunehmen, den ſie nur für einen anmaßenden, unruhigen Kopf hielt, der reformiren wolle, wo nichts zu reformiren ſei. Noverre ging niedergeſchlagen über dieſes unverhoffte, und bei der hohen Gunſt der Pompadour beinahe unerklärliche Mißgeſchick nach Lyon, wo er mit der „Toilette der Venus“ die neue Laufbahn eröffnete, einem Ballete, auf das er ſelbſt ſehr großen Werth legte und das er als Muſter im vierzehnten Briefe mittheilt. Darauf folgten die Fêtes du serail, le jugement de Paris und die Eiferſucht im Serail. — In dem erſten dieſer Ballete verſchwanden endlich die Reif-

und Steifröcke, — ein Vorſpiel ſeiner Reformideen, die das Buch ſeiner Lettres darſtellt. Dieſe **Briefe**, das Hauptwerk Noverres, der Schatz reicher Erfahrungen, erſchienen unter dem Titel: Lettres sur la Danse et sur les ballets. Lyon, de la Roche. 1760. 8. Später Wien 1767. 8. Paris 1783. 8. und abgedruckt in ſeinen Werken. Petersbourg 1803. Bd. I. Endlich auch Deutſch unter dem Titel: Briefe über die Tanzkunſt und über die Ballete vom Herrn Noverre. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt (von J. J. C. Bode). Hamburg und Bremen 1769. J. H. Cramer. 8. Letztere Verdeutſchung kommt noch häufig im Handel vor und findet ſich auch auf den meiſten Bibliotheken. Die Ueberſetzung iſt für jene Zeiten ganz vortrefflich und oft von höchſt eigenthümlichen Ausdrucke. — Das Einzelne des Werkes werden wir weiter unten beſprechen.

Das Buch machte ungeheures Aufſehen, beſonders waren die Tänzer von ganz Europa über den Lyoner Balletmeiſter aufgebracht, der plötzlich mit ſeinen Neuerungen von einer franzöſiſchen Provinzſtadt, nicht mal von der Hauptſtadt aus, die ganze Balletwelt reformiren zu wollen wage. Aber was er gewagt, trug zu ſehr den Stempel der Wahrheit und der tiefſten Einſicht in die Eigenthümlichkeiten ſeiner Kunſt, als daß ihm nicht alle großen Geiſter ſeiner Zeit ihren Beifall hätten ſchenken müſſen. Der Herzog Carl von Württemberg ſuchte ein Talent zu gewinnen, das Frankreich vernachläſſigte. In Stuttgart bot ſich ihm die reichſte Gelegenheit, ſein Talent zu entfalten. Mit Freuden verließ er daher ſein Vaterland, um in der Fremde den erſten fruchtbaren Boden zu gewinnen, von dem aus eine Reform ſeiner Kunſt ſich über ganz Europa ausbreiten ſollte. Sein erſter Brief an Voltaire faßt mit kurzen Worten alles zuſammen, was er bereits gethan und was ſeine Tendenz war: Depuis plus de six années, que je me suis attachée a donner une nouvelle forme à la danse, j'ai senti, qu'il était possible de faire des poëmes en ballets: j'ai abandonné les figures symmétriques, j'ai associé aux mouvements méchaniques des pieds et des bras, les mouvements de l'âme, et les caractères variés et expressifs de la physiognomie: j'ai proscrit les masques et me suis voué à un costume plus vraix et plus exacte. J'ai fait revivre l'art de la pantomine si célèbre sous le regne d'Auguste et la nature, que j'ai pris pour guide et pour modèle m'a fourni les moyens de faire parler la danse, de la faire peindre toutes les passions et de la placer au rang des arts imitateurs. Mes éfforts ont été couronnés par les succes les plus flatteurs. Cependant, malgré la réussite de mes ouvrages, j'ai quitté ma patrie avec la resolution de ne plus y exercer mes talens; ils ont été repoussés par les directeurs, aux quels je les offrais même gratuitement. Dieſer Brief iſt vom 1. September 1763. Die Antwort Voltaires vom 11. October deſſelben Jahres lautete: J'ai lu votre ouvrage de génie; mes remerciment égalent mon estime. Votre titre n'annonce, que la danse et vous donnez de grandes lumieres sur tous les arts: votre style est aussi éloquent, que vos ballets ont d'imagination; vous me paraissez si superieur dans votre genre, que je ne suis point du tout étonne, que vous ayez essuyé des dégoûts, qui vous ont fait porter ailleurs vos talens; vous ètes auprès d'un prince, qui en sent tout le prix. Je croix, que votre mérite sera bien senti en Angleterre, parce qu'on y éstime la nature; mais ou trouverez vous des acteurs capable d'executer vos idées. Vous ètes un Promethée; il faut, que vous formiez les hommes et que vous les animiez. Beide Briefe ſtellen Noverres Bedeutung und die Anerkennung, die er fand, ins hellſte Licht. —

Der Herzog von Württemberg hatte damals ein Theater, wie kein anderer Fürſt Europas. Sänger und Tänzer wurden aus Frankreich und Italien zuſammengerufen und mit den ungeheuerſten Gagen bezahlt, wie man ſie heute noch nicht kennt. Equipagen waren zu ihrer Verfügung geſtellt, Diners für neun Couverts wurden jedem aus der Hofküche geliefert. Nach der Aufführung einer Oper theilte der Herzog für 1500 Thaler Geſchenke aus. De la Guepière leitete das Dekorationsweſen, Jomelli dirigirte die Capelle, Metaſtaſio lieferte ihm die Texte zu ſeinen Opern, Noverre war Balletmeiſter, die beiden Veſtris, Baletti, Lezy, Regina glänzten als erſte Tänzer, als Tänzerinnen die Toscani, Nency, Lolli, Camille. An Gallatagen brannten 4000 Kerzen; oft waren zwanzig Maler mit Dekorationen beſchäftigt; der größte Luxus aber beſtand in den Coſtümen, ſo, daß Bocquet, der Coſtümzeichner der pariſer Oper, Kleider für dieſes Theater in Stuttgart machen ließ und alle Jahre zur Zeit des Carnevals ſelbſt dorthin kam. Als Theatermachiniſt war Servanconi angeſtellt, deſſen Biograph ſagt: Mais c'est à Stoutgard pour le duc de Würltemberg, qu'il déploya toute la rigeur de son genie. Pour se former une idée de la magnificense des spectacles, qu'il y représenta, il suffit de dire, que dans un opéra, où l'on voyait un triomphe, il fit paraitre sur la scène plus de quatre cents chevaux, qui exécutérent leurs evolutions avec la plus admirable facilité. In Ludwigsburg, wo dies geſchah, (der Biograph nennt fälſchlich Stuttgart), ſtand dieſes rieſenhafte Theater, in Deutſchland, ja nach dem Theater San Carlo in Neapel, überhaupt das größte in ganz Europa, deſſen Ruine noch jetzt vorhanden iſt. — Hier war nun der rechte Boden für Noverre und ſeine Ballete gewonnen: der Fürſt kam allen ſeinen Wünſchen entgegen, die Größe des Theaters ließ jede Ausbreitung zu, Muſik, Dekoration, Coſtüme unterſtützten und hoben ſeine Schöpfungen, die größten Tänzer ſeiner Zeit ſtanden ihm zu Aufführung ſeiner Ballete zu Gebote und was für ſeine Reformideen das Höchſte war, er mußte durch dieſe Tänzer, wenn ſie einſt das Theater in Stuttgart verließen, auf alle Bühnen Europas wirken, wie ihm dies durch Veſtris ſchon in Beziehung auf die pariſer Oper gelungen, indem dieſer nicht in Stuttgart angeſtellt war, ſondern nur jedes Jahr drei Monate lang als Gaſt an dieſer Bühne zubrachte. — Die übrige Zeit tanzte er in Paris. Veſtris ging auf Noverres Ideen ein und verbreitete ſie bei ſeinen Gaſtſpielen in Wien, Warſchau und anderen bedeutenden Städten. Das Ballet des Herzogs zerſtreute ſich endlich und dreißig Figuranten wurden plötzlich ebenſoviele Balletmeiſter; bereichert durch ſeine Partituren, ſeine Programme und Coſtümzeichnungen, zogen ſie nach Italien, England, Spanien, Portugal und durch ganz Deutſchland; überall ſetzten ſie ſeine Ballete in die Oper, und gaben ſich für ſeine Schüler aus; ihre Copieen mögen freilich manchmal höchſt ſchwache Reproduktionen, häufig ſchändliche Verſtümmelungen geweſen ſein, die Idee war jedoch wenigſtens feſtgehalten und ſo überallhin wirkſam. — Noverre leitete auch die Hoffeſte des Herzogs, für welchen er während ſeines Engagements in Stuttgart eine Menge Ballete ſchrieb. Die bedeutendſten ſind: Les amours de Henri IV., Medée et Jason, Orpheus, Semiramis, Antoine et Cleopatre, la Mort d'Hercule, Psyche, Diane et Endymion, Venus et Adonis, Amide, Les Danaides. Die Wirkung des letzteren Ballets war ſo ſtark, daß viele Zuſchauer, als die Geſpenſter, die Parzen und der Tod erſchienen, aus dem Theater flohen. —

Veſtris hatte Noverres Ballete nach Wien gebracht, und der große Beifall, den ſie fanden, machte den Wunſch rege, ihn ſelbſt zu beſitzen, was ein Engagement zur Folge hatte, das Noverre um ſo freudiger annahm, als ſich der Herzog durch Zahlungsunfähigkeit genöthigt ſah, ſein Theater vielfach zu beſchränken und die Wälſchen zu entlaſſen. Er wurde Direktor des Ballets und der Hoffeſte, ſo wie Tanzmeiſter der Familie Maria Thereſias. Sein Sohn erhielt die Stelle eines Unterlieutenants. In Wien produzirte er ſeine Iphigénie en Tauride, Les Graces, Alceste, Roger et Bradamante, Enée et Didon, Adèle de Ponthieu, Les Horaces und La Mort d'Agamemnon. —

Später folgte er dem Herzog Ferdinand nach Mailand und ſchrieb dort die Ballete Apelles et Campaspe, La Rosière de Salency, La foire de Caire, Ritiger et Wenda, Galeas, duc de Milan, Euthyme et Eucharis, Belton et Elisa, Hymenée et Chryséis. Nachdem ſein Ruf in Italien ſoweit gedrungen war, daß ſich ſelbſt der Papſt bewogen fand, ihn mit dem Chriſtusorden zu dekoriren und auch Neapel ſeine Ballete bewundert hatte, ſchiffte er ſich nach Liſſabon ein, das ihn ſehr günſtig aufnahm, da ſeine Schüler die neue Kunſt bereits auch dorthin gebracht hatten. Darauf ſchlug er zum zweitenmal in England ſeinen Sitz auf, bis er von der Königin Marie Antoinette wieder in ſein Vaterland zurückberufen wurde, wo man ihm die Stelle eines Balletmeiſters und Chefs der Académie royale de musique übertrug. So bewahrheitete ſich an ihm der Spruch: „der Prophet gilt nichts in ſeinem Vaterlande" im vollſten Maße. Frankreich ſah das große Talent verblühen, ja es ſah ſchon die reifen Früchte, aber die harte Mutter verſtieß das Kind und hinaus mußte es wandern und von der Ferne durch Boten und Schüler die Kunſt des Meiſters verkünden laſſen; erſt nach langen Wanderfahrten rief man den Sohn des Landes wieder heim, nachdem ſein Talent ſich reichlich erprobt und alle Welt ihm zugejauchzt hatte. — Aber es läßt ſich nicht läugnen, eine würdige Aufgabe wartete ſeiner. Gluck und Piccini glänzten damals als Sterne erſter Größe: die beiden berühmten Rivalen ſeierten die herrlichſten Triumphe und Noverre ſollte daran Theil nehmen, denn er ward dazu auserſehen, die Ballete für ihre Opern zu componiren. — In dieſer Zeit ſammelte er ſeine Erfahrungen über den Bau von Theatern, welche er unter dem Titel: Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'Opera. Paris 1785. edirte, und die für jeden Baumeiſter von höchſtem Intereſſe ſein müſſen, da ſie von einem Manne kommen, der aus lanjähriger Erfahrung ſpricht und ſagen konnte: J'ai vu tous les théatres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France et du Nord. — Es wird in dieſem vortrefflichen Aufſatze mit feinſter Beobachtungsgabe von allen Intereſſen, ſowohl des Schauſpielers, als des Publikums Rechenſchaft gegeben und ſeine Ideen verdienten deshalb wohl einer Wiederaufnahme in einem Bau-Journale. Die Revolution vertrieb den Mann friedlicher Kunſt nach London, wo er mehre neue Ballete zur Aufführung brachte, ſo beſonders die Noces de Thetis und die Iphigénie en Aulide. Die letzten Jahre ſeines Lebens brachte er wiederum in Frankreich zu: wir finden aber nirgends eigene Notizen über dieſe Zeiten. Daß er jedoch nicht ausgeruht, davon zeugte ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit. Im Jahre 1801 erſchienen ſeine Lettres à un artiste sur les fêtes publiques. Paris. 8. Um dieſe Zeit ging er denn endlich an eine Geſammtausgabe ſeiner Werke, die nach der Widmung an den Kaiſer von Rußland zu ſchließen, auf deſſen Koſten erſchien. Dieſes Werk, das gewöhnlich unter dem Titel Oeuvres, auch in Ebert bibliogr. Lexikon Nro. 14, 949. zitirt wird, hat 4 Bände 4°, deren erſter und zweiter den Titel führen: Lettres sur la danse, sur les ballets et sur les arts par M. Noverre ancien maitre des ballets en chef, de la cour de Vienne et de l'opéra de Paris. St. Petersbourg, imprimé chez Charles Schnorr. 1803. Der erſte Band iſt mit ſeinem Bildniſſe geſchmückt und enthält die Widmung, einen Avant propos und den nur wenig vermehrten Abdruck der Lettres sur la danse, 240 Seiten. Den zweiten Band bilden die Lettres à et de Voltaire, 240 Seiten, von welchen der Theil, der über Garrik handelt, früher ſchon einzeln erſchienen war. Der dritte Banq mit dem Titel: Observations sur la construction d'une salle d'Opéra, et programmes de ballets. Oeuvres de Mr. Noverre. Tome III. St. Petersbourg, chez Ch. Schnorr. 1804. enthält ſeine Observations S. 1—32, S. 33—224 die Programme folgender Ballete: Die Horazier, Euthyme und Eucharis, Medea, Die Grazien, Renaud und Armide, Adele von Ponthieu, Amor und Pſyche, Aeneas und Dido, Hymenaeus und Chryſeis, Der Tod des Herkules, Amor und Venus, Die Liebſchaften der Venus, Apelles und Campaſpe, Das Roſenfeſt von Salancy, Pyrrhus und Polyxena, Orpheus in der Hölle. — Der vierte Band, welcher denſelben Titel, wie der erſte, hat, enthält Question d'un homme de lettres sur la musique, S. 1—6. Reponse en lettres I—XVIII. S. 7—108. Lettres sur les fêtes nationales. S. 109—140. und S. 141—

256. Programme von folgenden Balleten: Der Tod des Agamemnon, Das Urtheil des Paris, Die Danaiden, Die perſiſche Gattin, Alceſte, Belſon und Eliſa, Iphigenie in Tauris. — Aus den an den Titel des dritten Bandes angefügten Worten Oeuvres de Monsieur Noverre mag der Titel Oeuvres von ſolchen dem ganzen Werke beigelegt worden ſein, die es nicht aus eigener Anſchauung kennen. — Seine raſtloſe Thätigkeit ließ ſpäter Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris 1807. 8. 2 Bde., erſcheinen, — das Einzige, was ich von Noverre nicht kenne; jedoch ſcheint es mir, ſoweit ich aus dem Titel und den Worten eines Franzoſen, der von dieſem Buche ſpricht, nicht mehr, als eine dritte verbeſſerte Auflage der Lettres sur la danse zu ſein. — Aeußerſt charakteriſtiſch iſt es für den fleißigen, emſigen und ſeine Kunſt in allen ihren Theilen gründlich durchforſchenden Mann, daß ihm auch hiermit noch nicht genug war, und er die letzten Jahre ſeines Lebens mit der Sammlung des Stoffes zu einem Lexikon der Tanzkunſt verwendete, das jedoch nicht mehr zum Drucke kam.

Er ſtarb im Jahre 1810 am 19. November zu St. Germain-en-laie in einem Alter von 83 Jahren. Sein Bildniß, das zu London 1785 nach dem Leben geſtochen worden und in einem vortrefflichen Kupferſtiche dem erſten Bande der petersburger Ausgabe ſeiner Schriften angebunden iſt, zeigt uns ein angenehmes, freundliches Geſicht, Augen voll Geiſt und Feuer, hohe Stirne und ſtarken Mund, ſcharf hervortretende, nicht gerade griechiſche Naſe und ein volles Kinn. Aus dem Ganzen ſpricht ein tief und fein gebildeter Geiſt, Feuer und Ruhe in edlem Maße in ſich vereinend, — ein Bild, wie es uns ſeine Schriften lebendig vor Augen ſtellen.

Es möchte vielleicht paſſender erſchienen ſein, wenn ich von den Schriften Noverres im Detail ſchon früher im Verlauf der Biographie geſprochen hätte, allein ich wollte dieſe nicht unterbrechen, und zuerſt das ganze Bild des Mannes, dem dieſe Blätter gewidmet ſind, ſchildern und ihn dann noch einmal aus ſeinen Schriften ſprechen laſſen, um ſeine Bedeutung recht kräftig und hell in's Licht zu ſtellen.

Schon der Zeit, dann aber auch vor allem der hohen Wichtigkeit nach, die das Buch einnimmt, nenne ich zuerſt Noverres „Briefe über die Tanzkunſt und die Ballete.“ In den fünfzehn vorliegenden Briefen ſpricht er nicht allein von ſeiner Kunſt, ſondern von den Künſten überhaupt und zeigt in ſeinen Urtheilen den feinſten Takt, eine verſtändige, ſinnige Betrachtungsweiſe und eine liebevolle Hingabe und Empfänglichkeit für alles Große in jeder Kunſt; und obwohl er ſeiner Zeit, wie alle Epoche machenden Männer weit voran war, ſo zahlte er ihr doch wieder in ſo manchen Urtheilen den ſchuldigen Tribut und gerade dieſe Miſchung iſt es, was bei der

Lektüre ſo unendlich wohl thut, da jene immer den Schein einer gewiſſen Naivetät giebt. Es mag mir deshalb vergönnt ſein, aus dem hübſchen, liebenswürdigen Buche kurz alle Hauptpunkte hervorzuheben, die darin behandelt worden.

Der erſte Brief ſchildert die Bedeutung des Ballets und beklagt ſich im Gegenſatze, daß die Balletmeiſter oder die Dichter von Balleten nicht deſſelben Ruhmes ſich erfreuen, wie die übrigen Künſtler. Das einzige Mittel, dies zu erreichen, wäre — die Pantomime, wie ſie zu Auguſts Zeiten geblüht, wiederherzuſtellen. Er habe dieſen Weg gebahnt und ſein Beſtreben ſei von dem Beifall des Publikums belohnt worden. — Den Balleten fehlte es erſtens an Klarheit und Deutlichkeit, die Kunſt des Tanzes ſei heruntergekommen, und ſei nichts mehr, als eine Feuerwerkskunſt, welche die Augen auf kurze Zeit beluſtige. Die Ballete leiden ferner an Einförmigkeit und Langeweile, die nicht ein Fehler der Kunſt, ſondern des Künſtlers ſei. Der Balletmeiſter ſolle vom Maler lernen und beſonders alles todt Symmetriſche vermeiden. Er verlangt dagegen Leidenſchaften mit allen Farben und Schattirungen, Handlung ſtatt ſymmetriſch abgemeſſener Figuren, und giebt hiezu ein Bild, das Leben habe, Nymphen, die von Faunen verfolgt werden, — hier ließen ſich freie Bewegungen und ſpannende Situationen darſtellen und man werde ſo der Natur näher kommen, indem man den Maler nachahme, der jedem Kopfe ſeinen eigenen Ausdruck gebe. Er predige nicht Unordnung, ſondern er wolle, daß auch in der Unordnung noch Ordnung herrſche. **L'art est de savoir déguiser l'art.**

Im zweiten Briefe tadelt er die verwerfliche Eigenſchaft vieler Balletmeiſter, zu verlangen, alle Tänzer ſollen ſich nach ihnen bilden, da dies doch ein Verkennen jeglicher Individualität ſei. Der Balletmeiſter ſoll nur rathend, nicht vorſchreibend auftreten. Etwas abſpringend kommt Noverre weiter auf die Ballete ſelbſt zu reden, von denen er verlangt, daß ſie wirkliche Dramen bilden ſollen. Gemeiniglich zeigen die Ballete, ſagt er, nichts als einen Wirwarr, ein Nebeneinander von Scenen, ungeſchickt verknüpft, geſchmacklos ausgeführt: das Ballet müſſe aber ſeine Einleitung, ſeinen Knoten und ſeine Entwickelung haben. Dazu bedarf es der Pantomime, die Alles, was kalt, monoton ſei und der rührigen Unterredung nahe kommt, von ſich ausſcheidet, — dagegen ſei mit der lebendigſten Bewegung, ohne maleriſchen Ausdruck, gleichfalls nicht gedient. Das Ballet als Kunſt der Bewegung fordere Wechſel, raſches Ineinandergreifen von Situationen, die Handlung müſſe mit großen Schritten fortgehen, gleiches Feuer ſich durch alle Theile verbreiten, und trotz dieſes eigentlich rapiden Charakters die größte Deutlichkeit und in die Augen ſpringende Verſtändlichkeit befolgen, — ſonſt ſei das Ganze nichts als eine leere Tanzübung ohne Bedeutung, ohne Wirkung. Die Technik ſeiner Zeit, ſagt Noverre, ſtehe allerdings auf der höchſten Stufe der Vollkommenheit, aber das ſei nur der Boden, auf welchem aufgebaut werden könne, nichts weiter. Man müſſe mehr vom Tanz wiſſen, als das Alphabet. Ein Mann von Genie verbinde die

Buchſtaben, woraus eine Sprache des Tanzes entſtehe, die dieſen den höchſten Künſten an die Seite ſtellt.

Der dritte Brief behandelt die Harmonie des Ganzen und das Unterordnen des Einzelnen. — Das Ballet fordert, da ihm das Wort fehlt, heftigere Leidenſchaften, als die Tragödie, große, kühne Maſſen, kräftige Charaktere, und lebhafte Contraſte. Das Tragiſche iſt daher das eigenthümliche Feld, auf welchem ſich das Ballet zu bewegen habe: da bei Helden die Leidenſchaften ſtärker hervortreten und da das Ballet hauptſächlich durch die Maſſe zu wirken habe, ſo wird ein geſchickter Meiſter nicht einzig auf die erſten Tänzer ſein Augenmerk richten, denn der Strom der Handlung werde dadurch gehemmt, die Scenen ſtocken und die Ausführung bleibe ohne Wirkung. Alles Ueberflüſſige muß deshalb vermieden und auf ein harmoniſches Geſammtganze hingearbeitet werden, Alles muß Theil am Drama haben, Figuranten dürfen nicht bloße Figuranten ſein, wenn auch die Hauptperſonen hervorragen ſollen, von welchen jede in ihrem eigenthümlichen Charakter markirt gezeichnet ſei. Der Künſtler trete an Gemälde heran und lerne von ihnen weiſe Vertheilung der Theilnahme jedes Einzelnen am Ganzen. Der Tänzer müſſe malen: gewöhnlich glauben ſie, mit dem Fuße ſei's gethan, doch ſo lang der Kopf die Füße nicht lenkt, werden ſie nichts malen, als ihre eigne, froſtige Figur.

Im vierten Briefe ſchildert Noverre den Geſchmack des Publikums am Ballete, ohne daß dieſes nur irgend wie eine Theilnahme verdiene. — Der Geſchmack an Balleten ſei allgemein, alle Regenten unterhalten Tänzer und das Lob und der Beifall des Publikums ſollte aufmuntern; ſtatt deſſen führen ſie zu Eitelkeit und ſchaden den Künſtlern auf unglaubliche Weiſe. — Da die Kunſt der Tänzer, bei aller Unvollkommenheit, auch ohne den Zauber des Ausdrucks, ſo großer Wirkungen fähig ſei: welche Gewalt müßte er haben, wenn der Geiſt ſeine Bewegungen lenkte und ſeine Gemälde von dem Gefühle eingeggben wären. Hier treibt der Enthuſiasmus für ſeine Kunſt unſern Noverre zu weit, wenn er ausruft: „Ein ſchönes Gemälde iſt nur eine Kopie der Natur, ein ſchönes Ballet iſt die Natur ſelbſt —“, denn dieſe Vorſtellung nähere ſich der Wahrheit noch mehr und ſei für den Zuſchauer von noch größerem Intreſſe, da die Handlung durch ſeines Gleichen ausgeführt werde. — Stoff der Darſtellungen ſollen die Leidenſchaften ſein; wenn ſie der Tänzer fühle, werden ſie ſich auf ſeinem Geſichte leicht abſpiegeln. — Es fehle dem Tanze nur noch an einem ſchönen Vorbilde, einem Manne von Geiſt und die Ballete müßten plötzlich etwas anderes werden. Dieſen Mann läßt Noverre eine lange Rede an die Tänzer halten, deren kurzer Sinn etwa folgender iſt: „Entfernet die Grimaſſen und falſchen Empfindungen, befleißigt euch einer edlen Pantomime; die Seele, der Geiſt regiere eure Kunſt; legt die froſtigen Larven ab, die eure Geſichtszüge verfinſtern: werft die großen Perücken von euch, die die Köpfe verunſtalten; ſchafft die ſteifen Fiſchbeinröcke ab, welche die Ausführung alles Reizes berauben, den Stellungen alle Eleganz nehmen und die ſchönen Außenlinien zerſtören, welche die Plaſtik erfordert. Enthaltet euch knechtiſcher Nachahmung; ſeht, was einer Natur taugt, kopirt nicht, lernt die Dichter, die Hiſtorie kennen, wenn ihr Ballete komponiren wollt; aber es glaube nicht jeder Balletttänzer zugleich Balletdichter ſein zu müſſen. Ohne Enthuſiasmus für ſeine Kunſt läßt ſich ohnedies nichts leiſten u. ſ. w." Wenn dies alles recht begriffen wäre, würden ſich die Kunſthandwerker von den Künſtlern ſondern und Staat nnd Kunſt könnten dadurch nur gewinnen.

Der fünfte Brief zählt die Kenntniſſe auf, die man mit Recht von einem vollkommenen Tänzer fordere, die man aber nirgend in einem Einzelnen vereinigt finde. Schon Luzian habe im Weſentlichen dieſelben Anforderungen an ihn gemacht; — Geſchichte, Mythologie, alte Dichter, Mathematik ſeien die Grundſtudien. (Ein großes Unterſtützungsmittel für das Ballet beruhe in dem Maſchinenweſen, welches er ausführlich beſpricht). Ferner gehören Anatomie, Zeichenkunſt, Muſik in den Bereich der Wiſſenſchaften und Künſte, mit denen ſich der Balletkünſtler wenigſtens einigermaßen bekannt gemacht haben müſſe.

Der ſechſte Brief ermahnt den Künſtler, nichts in ſeiner ganzen Umgebung für ſeine Studien unbenutzt bei Seite liegen zu laſſen, beſonders ſtudire er die Natur, in ihren Schönheiten und Unvollkommenheiten, — aber er nehme die Natur nicht auf, wie ſie iſt, — in ihrer Unmittelbarkeit, ſondern er reinige ſie, — denn la nature ne nous offre pas des modèles parfaits; il faut donc avoir l'art de les corriger, de les placer dans des dispositions agréables, dans des jours avantageux, dans des situations heureuses, qui dérobant aux yeux ce qu'ils ont de défectueux, leurs prêtent encore les graces et les charmes, qu'ils devroient avoir, pour être vraiment beaux, — eine Anerkennung des Unterſchieds zwiſchen Natur und Kunſt, die wir trotz ſo weit vorgeſchrittener äſthetiſcher Bildung häufig von Künſtlern und ſogenannten Kunſtkennern heute noch nicht überall beſtätigt finden. — An ſeine Bemerkungen über Natur fügt er eine Abhandlung über die Gewänder und Dekorationen, welche die Kunſt der Bühne erfordere, woran ſich praktiſche Sätze der Erfahrung über das Dekorationsweſen reihen.

Im ſiebenten Briefe behandelt er abermals das nichtsſagende Weſen der Ballete ſeiner Zeit, — das ganze Ballet ſei überhaupt auf einem falſchen Wege. Foſſan der Springer habe allen Tänzern den Kopf verrückt, — on a sacrifié le beau genre au trivial; on a secoué le joug des principes; on a dedaigné et rejetté toutes les régles; ont s'est livré à des sauts, à des tours de force; on a cessé de danser et l'on s'est cru pantomime; pendant que la danse est totalement défigurée par des charges grossières et se borne à des contorsions hideuses. Das Geſicht ſchneidet Grimaſſen und die Handlung, die Anmuth und Reiz zu ihren Begleitern haben ſollte, iſt nichts als eine Folge von Anſtrengungen, die dem Zuſchauer der mühſamen und gezwungenen Arbeit nur Leiden bereiten. Dieſe Manier beherrſche das Theater — ſie beherrſcht es heute noch. Nach dieſen Erörterungen geht er auf das Weſen des Ballets über, behandelt ſein Verhältniß zur Muſik, die Entbehrlichkeit des Wortes und die Aehnlichkeit mit Tragödie und Komödie.

Nach den allgemeinen Begriffen von Ballet geht er im achten Brief auf die Opernballete über, die gewöhnlich nur wie eingelegte Tanzdivertiſſements erſcheinen, während ſie genau mit dem Drama verbunden werden, und zu ſeiner Einleitung, zu ſeinem Knoten und ſeiner Entwicklung beitragen ſollen; dies wird aber ſo lange nicht der Fall ſein, bis alle Künſtler, die für das Theater wirken, gemeinſchaftlich arbeiten; — ſtatt deſſen „bildet ſich der Poet ein, ſeine Kunſt ſetze ihn über den Muſikus hinweg, dieſer glaubt ſich etwas zu vergeben, wenn er den Balletmeiſter zu Rathe ziehe: der Dekorationsmaler ſpricht nur mit ſeinen Gehülfen, der Maſchinenmeiſter, den der Maler verachtet, hat allein über die Veränderungen des Theaters zu gebieten.“ Dieſes zerfahrene Selbſtherrſchen wird weitläufig und treffend geſchildert. Nach vielen Beiſpielen zu den obigen Sätzen geht er wieder auf die Kleidung über, bei der er den Unfug ſeiner Zeit, beſonders die Korbröcke und die Einförmigkeit aller Coſtüme tadelt und die beiden Tänzer Chaſſe und Le Kain und die Schauſpielerin Clairon rühmt, die die erſten geweſen, welche ſich von dieſer Unſitte emancipirten. Am Schluß drückt er noch den Wunſch aus, weniger Feerei, weniger Wunderbares, mehr Wahrheit und Natürlichkeit als Vorwurf für Ballete zu wählen, da dies für uns viel anſprechender ſein müſſe.

Der neunte Brief entwickelt die Wichtigkeit der Gebehrdenſprache. Das Geſicht muß immer bei dem Acteur der Hauptſitz aller Bewegung ſein, da ſich die Seele am feinſten darauf abſpiegelt, — die Maske bleibt immer Unnatur. Dieſe Philippika gegen die Masken jedoch haben für uns keine Bedeutung mehr, da wir ſolchen Unfug nicht mehr kennen; von Bedeutung ſind ſie nur in hiſtoriſcher Hinſicht, ſofern Noverre auch hier reformatoriſch wirkte. Die Kunſt der Gebehrde führt ihn natürlich auf einen Mann, der ſein Vorbild geweſen und dem er das Verſtändniß der Mimik verdankt. Es folgt eine weitläuftige Schilderung Garriks, die von Noverres verſtändiger Auffaſſung zeugt. Die Kunſt der Mimik kann nur bei ruhiger Bewegung in ihrer ganzen Schönheit und Bedeutſamkeit ſich entfalten. Der Sprung, die Erſchütterung, die Anſtrengung vernichtet ſie. Nur die Tänzerin Lany konnte in Augenblicken der heftigſten Eruption noch lächeln. — Wird die Larve abgeworfen, ſo muß die eigne Phyſiognomie in Betracht gezogen werden, die nun entweder für das Komiſche oder Ernſte ſich eignet. Neben der Phyſiognomie hat der Unterſchied des Wuchſes große Wichtigkeit, damit beim Tanze, wie im Schauſpiel und der Oper jeder Einzelne ſein beſtimmtes Rollenfach habe, und das Ganze nicht mehr an der abſcheulichen Charakterloſigkeit leide, die Jeden jeden Charakter ſpielen läßt.

Der zehnte Brief führt den Verfaſſer auf die Aktion, d. i. die Kunſt durch den raſchen Ausdruck „unſerer Bewegungen, unſrer Geſten und der Phyſiognomie dem Zuſchauer unſre Gefühle und Leidenſchaften“ lebendig vor Augen zu führen.

Die Aktion iſt die Pantomime, welche einer größeren Ausbreitung bedürfe, um eine Wirkung hervorzubringen, beſonders müſſe man auf die Führung der Arme, den Port de bras größeres Studium verwenden, denn wie ſchon Dupré ſagt: „Tanzen kann man mit den Füßen, ſchön tanzen nur mit den Armen.“ Aber nicht der Arm allein, auch die Hand müſſe ſo zu ſagen ſprechen. Wo Phyſiognomie, Arm, Hand, Fuß — jedes zum vollendeten Ausdruck des Gefühles beitragen ſoll, da erfordert es einen tief gebildeten und von der Natur reich begabten Künſtler, — wie wir ihn nur ſelten finden. Die Schule vermag viel, aber nicht Alles, ſie kann ihm den Geiſt nicht eingießen, der ihm mangelt, das Gefühl nicht geben, deſſen er entbehrt. Kurz der Tänzer ſoll von ſeinem Pathos durchdrungen ſein, wie der Schauſpieler, — ohne dieſes Durchdrungenſein iſt keine Wahrheit, keine Wirkung möglich. Dazu „iſt es aber nöthig, daß die Tänzer ihre Zeit und ihr Studium zwiſchen dem Geiſt und Körper theilen, denn unglücklicher Weiſe verwende man alles auf den letzteren und verſäume darüber den erſteren. Selten regiert der Kopf den Schenkel und „da Verſtand und Genie ihren Sitz nicht in den Füßen haben, — ſo verirrt man ſich ſehr oft und der Menſch wird nur eine Maſchine und erntet die Bewunderung der Narren, die Verachtung der Kenner.“

Der elfte Brief beklagt das gar zu häufige Vorkommen verfehlter Laufbahnen. Menſchen, die in einem Fache etwas Tüchtiges leiſten würden, drängen ſich unberufen zu einem anderen und bleiben hier, ſo lange ſie leben, Stümper. Die Selbſtprüfung der Tänzer führt Noverre auf die Entwicklung des Unterſchieds zwiſchen Dachsbeinigen und Säbelbeinigen, der zugleich einen Unterſchied der Sphäre jedes Tänzers bedinge.

Der zwölfte Brief beſchäftigt ſich noch mit einigen Details über die Beſiegung gewiſſer techniſcher Schwierigkeiten, die für den Tänzer von großer Wichtigkeit ſind. Am Schluſſe entwickelt er die Bedeutung der Muſik und beſonders des Rhythmus für den Tanz und des Verſtändniſſes deſſelben für den Tänzer.

Der dreizehnte Brief behandelt die Choregraphie, der vier- und fünfzehnte mehre Ballete als Muſter.

Dieſer kurze Umriß möchte nur andeuten, welch' reichen Inhaltes das vortreffliche Buch, das theilweiſe wie für unſre Zeiten geſchrieben ſcheint und darum einer allgemeinen Beachtung und gründlichen Lektüre von Seiten der Aeſthetiker und Künſtler dieſes Faches in jedem Bezuge würdig wäre.

Die übrigen Werke Noverres, die meiſtentheils nur eine weitläufigere Entwickelung des in den Briefen flüchtig Angedeuteten geben, werden daher auch mit einer kurzen Inhaltsangabe hier berichtet werden können.

Die Briefe an Voltaire, welche der zweite Band der petersburger Ausgabe ſeiner Werke enthält, behandeln die Geſchichte der arts imitateurs von den früheſten Zeiten an. Die Vorzeit iſt nur kurz berührt, von Ludwig XIV. an wird er jedoch ausführlicher und behandelt den Gegenſtand beſonders mit Beziehung auf Frankreich-

Eine reiche Quelle für die Geſchichte der Tanzkunſt. Der achtzehnte und neunzehnte Brief enthält die früher ſchon berührten Bemerkungen über Garrik, die auch im Einzeldruck erſchienen ſind.

Die **Observations sur la construction d'une salle d'opéra** habe ich gleichfalls früher ſchon beſprochen: ich möchte daraus nur den einen Gedanken zum Beſten geben, daß er mit beſonderem Nachdruck verlangte, man ſolle die Theater im gothiſchen Style bauen, — ein Gedanke, der uns doppelt frappirt, wenn wir an die Zeit denken, in welcher dieſe Worte geſchrieben ſind. Mitten im Roccocco ein gothiſches Theater!

Die Antworten auf die **Question d'une homme de lettres sur la musique** behandeln zwar in den erſten Bänden die Muſik und das franzöſiſche Theater überhaupt, gehen aber bald wieder auf das Ballet über, wie es zu Noverres Zeiten geweſen.

Die **fêtes nationales** ſind Hoffeſte; ſeine Bemerkungen darüber aus der Erfahrung geſchöpft, da er ſowohl in Stuttgart, als in Wien ſolche Feſte geleitet.

Die Programme ſeiner Ballete können natürlich hier nicht weiter beſprochen werden, da dies zu weit führen würde, und einem ſpäteren Aufſatze aufbehalten werden muß. — Dagegen knüpft ſich zum Schluſſe eine andre Bemerkung von Bedeutung hier an. — Es iſt wirklich wunderbar, — ſo vortrefflich Noverres Anſichten ſind, ſo mächtig er auch durch die Schrift für ſie gewirkt, — ſo haben doch ſeine Ballete keineswegs das Alles geleiſtet, was er von ihnen verlangte: ſie haben theils zu wenig, theils zu viel gegeben. Gewiß zu viel von den Tänzern verlangt, der Gebehrde zugemuthet, was ſie nicht leiſten kann, — „Raiſonnements, lange Reflexionen, ruhige Ueberlegungen der Seele," deren die Gebehrde rein unfähig iſt. — Seine Ballete haben aber jedenfalls den Weg gezeigt, auf welchem fortzuarbeiten iſt — und ſeine Briefe werden ewig ein würdiges Denkmal des großen Mannes bleiben, deſſen Gedächtniß ich durch dieſe Blätter wieder einigermaßen auffriſchen wollte. —

Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer,

den Biographen Schröders.

Von

C. Reinhold in Tübingen.

Erſter Artikel.

Es wird in unſrer nach Neuem, Unerhörtem nnd möglichſt Buntem hungrigen Zeit einer Stimme ſchwer werden, durchzudringen, die es ſich zur Aufgabe macht, an einen Verſtorbenen zu erinnern, deſſen Name in weiteren Kreiſen vornämlich dadurch bekannt wurde, daß er die Biographie eines Schauſpielers ſchrieb, den die gegenwärtige Welt nur noch vom Hörenſagen kennt.

Die Herausgeber der unter dem oben angeführten Titel in Braunſchweig bei Friedrich Vieweg und Sohn, 1847 in zwei Bänden erſchienenen Schrift ſagen im Vorworte ſelbſt, dieſelbe ſei nicht ſowohl der heutigen Leſewelt beſtimmt, die ihr tägliches Brod nach allen Richtungen reichlich zu finden gewohnt ſei, als vielmehr denen, die ſich gern aus dem Kreiſe der materiellen, induſtriellen und gegenwärtigen ſocialen Verhältniſſe, wenn auch nur auf Augenblicke, in eine Vergangenheit zurückverſetzen möchten, die einſt auch eine bewegte Gegenwart war, die gleichfalls ihre Anſprüche auf einen vollkommeneren Zuſtand, als den bisherigen hatte, und ſie zu erreichen ſtrebte, in der Wahl der Mittel aber einfacher zu Werke ging und bei geringeren äußeren Bedürfniſſen, den geiſtigen Anforderungen mehr Raum und Zeit geſtatten konnte.

Der nächſte Zweck ihrer Mittheilungen iſt, den Nachkommen das Gedächtniß eines Mannes zu erhalten, der ſich weder durch große Thaten, bändereiche Geiſteswerke, noch durch ſonſt Aufſehen erregende Begebenheiten ſeines Lebens auszeichnete, deſſen geiſtige Perſönlichkeit aber eigenthümlich war, und gewiß zu denen gehörte, die nicht ohne Einwirkung auf ihre Mitmenſchen geblieben ſind, welchen Wirkungskreis ſie auch in dieſer Welt der Erſcheinungen einnehmen mochten.

Sie tröſten ſich jedoch zunächſt mit den Worten: „Wie es unzähliger großer und kleiner Theile bedarf, um einen Rieſenbau zu vollenden, ſo iſt das Leben einzelner Menſchen, die Betrachtung ihres Strebens, ihrer Wirkſamkeit, ihrer Kämpfe für alle diejenigen von lebhaftem Intereſſe, die ſich gern damit beſchäftigen, den rothen Faden aufzuſuchen, der ſich durch die Geſchichte der geſammten Menſchheit, wie durch das Leben der Einzelnen zieht, deſſen Spur, wenngleich ſie ſich dem äußeren Auge oft ſcheinbar entzieht, von der inneren geiſtigen Sehkraft dennoch verfolgt wird, mit der ſeligen Gewißheit, daß ſein Ende zum Urſprung zurückkehre.“

Allein in der That begegnet das, was uns hier geboten wird, nicht bloß dieſem allgemeinſten und ſublimirteſten Intereſſe, das der Schrift wohl nur wenige Leſer zuführen würde. Vielmehr bietet das Mitgetheilte noch eine Reihe von beſtimmteren und wirkſameren Anknüpfungspunkten dar.

Vor Allem haben die Herausgeber ganz Recht, wenn ſie ſagen: „Es iſt nicht wohl möglich, Schröder zu nennen, Schröder, Deutſchlands Garrick, ohne Meyers zu gedenken, dem Deutſchland jene Mittheilungen über ſeinen größten Mimen verdankt, in welchen ſich die richtige Würdigung des unerreichten Künſtlers mit der hohen Achtung und Verehrung, welche dem ausgezeichneten Menſchen gebührt, ebenſo erſchöpfend, als gediegen ausſpricht.“ Gewiß darf erwartet werden, daß alle Freunde des deutſchen Theaters, die es nämlich in Wahrheit ſind, mit Begierde nach dieſen Mittheilungen über einen Mann greifen werden, der ihnen nicht nur als Schröders Biograph, ſondern auch als Geſchichtſchreiber der deutſchen Bühne werth geworden iſt. In einer ſo armen Literatur, wie es die Geſchichte unſres Theaters iſt, hat eine Schrift, wie die Meyerſche Biographie Schröders einen doppelten und dreifachen Werth, eben weil ſie ſo Vieles Andre erſetzen muß. Obgleich nämlich jene Schrift keinen Anſpruch darauf macht, mehr zu geben, als ihr Titel beſagt, ſo leiſtet ſie doch weit mehr, und leiſtet es gerade in Beziehung auf die für uns wichtigſte Epoche in der Geſchichte des deutſchen Theaters. Und wenn ſchon die geſchichtliche Darſtellung nicht allen den Anforderungen entſpricht, die wir heutigen Tags an eine Geſchichte des Theaters zu machen berechtigt wären, ſo iſt doch nicht zu vergeſſen, daß all' jene allgemeinen geſchichtlichen Notizen in gedachter Schrift nur als gelegentliche Einſtreuungen erſcheinen wollen, daß der Verfaſſer davon unendlich mehr hätte geben können, als er nach dem Plane ſeiner Arbeit zu geben für ſchicklich hielt, und daß wir jedenfalls eine Reihe wichtiger Materialien durch ihn gerettet erhalten haben, die ſonſt wohl ſpurlos verſchwunden wären.

Es ſind jedoch nicht bloß die Theaterfreunde gewiſſermaßen verpflichtet, dem Lebensbilde eines Mannes, dem ſie ſo vielen Dank ſchulden, ihre aufmerkſame Theilnahme zu ſchenken, und um ſo mehr, als die Jugend und Manneszeit deſſelben eben mit der Periode der ſchönſten Blüthe des deutſchen Theaters zuſammenfiel, die jetzt wie eine verſchwundene goldene Zeit hinter uns liegt. Vielmehr reiht ſich die vorliegende Erſcheinung überhaupt jenen ſo bedeutenden und charakteriſtiſchen Zweige unſrer heutigen Literatur an, den wir ſpecifiſch als die Epigonenliteratur bezeichnen können.

Bei aller Theilnahme, die wir den äſthetiſchen Beſtrebungen unſrer Tage ſchenken, und wodurch wir ſie auf einer keineswegs leichten Laufbahn zu ermuthigen und zu fördern ſchuldig ſind, geht es uns mit ihnen doch, wie mit den philoſophiſchen Unternehmungen der Gegenwart. Wir ſind nicht etwa ſatt oder blaſirt, wie es uns die ruhmgierige Ungeduld manchmal vorwirft; aber wir fühlen es allerdings, daß wir eine große Epoche, eine klaſſiſche Periode hinter uns haben, und daß dieſe nahe große Vergangenheit den Beſtrebungen der Gegenwart zu einer unbequemen Folie dient, die wir uns nun einmal nicht hinweg denken können.

Wie groß iſt der Unterſchied, wenn wir die fraglichen Gebiete mit dem der realen Wiſſenſchaften vergleichen! Welches kräftige, vordringende, entdeckungsmuthige Leben pulſirt in ihnen, beſonders wo ſie ſich mit der Praxis berühren! Wie reich ſind die Naturwiſſenſchaften an neuen Erfindungen! Welchen Aufſchwung nehmen die Disciplinen, die Recht und Staat zum Gegenſtand haben! Da gliedert ſich, was unſern Vätern noch ein einfaches Fach war, zu einer Reihe ſelbſtſtändiger Wiſſenſchaften, deren jede ihren eigenen Mann fordert. Da muß die Aufmerkſamkeit immer rege ſein, weil der Stoff täglich wächſt und die Geſtalt der Wiſſenſchaften in ſteter Verwandlung begriffen iſt. Da zeigt ſich jenes friſchkräftige Ringen, jener kecke Stolz, der aus dem Bewußtſein der ſtets offenen Möglichkeit eines rühmlichen Fortſchritts und belohnender Erfolge entſteht. Und dieſem Eifer der Hervorbringung entſpricht die lebhafte Theilnahme des Publikums, das ſich auf einer Bahn mit fortgezogen ſieht, deren Ziel es noch nicht kennt.

Ganz anders iſt es in äſthetiſchen und philoſophiſchen Dingen. Wie ſchüchtern, oder auch mit wie überſpanntem hochmüthigem Trotz treten da neue Beſtrebungen auf! Nirgends zeigt ſich jene ruhige Siegesgewißheit, jene Behaglichkeit mitten im Feuereifer, welche dem Produkte ſeine kernhafte Konſiſtenz, ſeine geſunde Farbe verleiht. Und andrerſeits wie kritiſch, wie eckel iſt der Geſchmack des Publikums! Denn natürlich, — von den goldenen Kälbern, die der Pöbel jetzt, wie immer, anbetet, weil ſie eigens für ihn fabricirt ſind, iſt hier nicht die Rede. Wenn wir noch ſo wohlwollend gegen die Produktion unſrer Tage geſinnt ſind, — eine gewiſſe Unbehaglichkeit auf Seiten der Schriftſteller und des Publikums iſt nicht abzuläugnen, eine Steifigkeit, eine gegenſeitige Genirtheit, die es zu keiner herzlichen Berührung, zu keiner durchſchlagenden Wirkung kommen läßt.

Daran iſt aber eben nur jene Folie ſchuldig. Wir haben nicht bloß Einen großen Dichter, Einen großen Philoſophen gehabt. Es war gleich eine ganze Verſammlung, die ſich auf allen Zugängen des Parnaſſes lagerte, und nun ſuchen wir mit Mühe nach Seitenwegen, auf denen wir auf originelle Weiſe den Berg zu erſteigen wünſchen. Die klaſſiſche Periode hat zu ſehr alle Richtungen vertreten, hat ſich zu ſehr zu einem harmoniſchen Geſammtbilde abgeſchloſſen, ſie iſt als ſolches zu ſehr mit einem zauberiſchen Heiligenſchein umzogen und zu ſehr ein Gegenſtand des Kultus geworden, als daß nicht bei dem Gedanken, mit jenen Heroen zu wetteifern, denen wir Statüen errichten, den producirenden Epigonen ein entnervendes Zagen beſchleichen ſollte. Und nur zu ſehr beutet leider eine wohlfeile Kritik dieſes Verhältniß aus, mit dem ſchlimmſten Erfolge, da ſie den Beſonnenen nur noch mehr lähmt, den Unbeſonnenen aber zur frechſten Ueberreizung eines anmaßenden Selbſtgefühls ſteigert. Beſſer würde es ohne Zweifel der Kritik anſtehen, und mehr Verdienſt würde ſie ſich damit erwerben, wenn ſie, ſtatt in jenes mundgerechte Horn zu ſtoßen, ſich herbeiließe, die Keime des Fortſchritts aufzuſuchen und hervorzuheben, welche denn doch wohl in der jüngeren Literatur liegen könnten! Denn einen Fortſchritt giebt es auch über eine klaſſiſche Periode hinaus, wenn auch nicht in Hinſicht der künſtleriſchen Formvollendung, ſo doch in Anſehung des zur Darſtellung gebrachten Gehalts. Auch eine klaſſiſche Literatur-Periode iſt aber von ihrer Zeit abhängig, deren bewegende Ideen ſie eben aufnimmt und zu poetiſcher Geſtaltung bringt. In dieſen Ideen iſt aber ein Wechſel, ſo gewiß der Weltgeiſt nie ſtille ſteht: und es müßte mit denen, welche unſre, auf ſo vielen Bahnen des Fortſchritts vordringende Zeit bewegen, ſonderbar beſchaffen ſein, wenn ſie nicht wenigſtens dem Roman und dem Drama einen Nahrungsſtoff von bedeutendem Gehalte zuführen ſollten.

Wie dem nun aber ſein möge, ſo läßt ſich nicht läugnen, daß in Beziehung auf künſtleriſche Formvollendung die neuere Literatur noch nichts aufweiſt, was mit den Werken unſrer Klaſſiker rivaliſiren könnte; und, hätte ſie ſich auch des einen oder andern ſolchen Werkes zu rühmen, ſo befände ſich daſſelbe doch immer in dem ungünſtigſten Gegenſatz gegen eine nach allen Richtungen in ſich abgeſchloſſene Literatur, in der das eine Werk das andre trägt, und jedem der Glanz der übrigen und der Schimmer des Ganzen zu Gute kommt.

So darf man es denn auch dem Publikum nicht zu ſehr verübeln, wenn es immer auf's Neue mit Begierde nach Gaben greift, die noch aus der klaſſiſchen Zeit herrühren, wenn es nicht müde wird, wieder und wieder auf den Weimariſchen Muſenhof zurückzukommen, wenn es Jedem willig lauſcht, der ein Anekdötchen aus jener goldenen Zeit beizubringen weiß, wenn ſich eine eigene poſthume Wiederkäuungsliteratur gebildet hat, die Glück macht, auch wenn ſie die ſchmutzige Wäſche jener Heroen aushängt, wenn Biographie auf Biographie und Briefwechſel auf Briefwechſel, Tiſchgeſpräche, und was nicht Alles? erſcheint, wenn ſchwarzſehende Geſchichtſchreiber, die ohne äſthetiſches Syſtem Alles nach ihrem zufälligen Geſchmack aburtheilen, mit ihren auf die jüngere Literatur geſchleuderten Anathemen den größten Beifall finden, kurz, wenn ſich das Publikum in ſeinem Epigonenthum ſo wohl gefällt, als nur immer möglich.

Selbſt die offenkundigſten Lappalien, die unter jener Firma aufgetiſcht wurden, haben dem Publikum ſeinen Geſchmack nicht verderben können: und um der Pietät willen, die ſich darin zeigt, iſt dies nur zu loben, wenn man auch immer wünſchen muß, daß über den Todten die Lebenden nicht vergeſſen werden möchten. In der That giebt doch auch die poſthume Literatur neben vielem elenden Klatſch immer wieder gediegene Stücke, an denen man ſich beſtens erlaben kann. In dieſer Bezielung mag unter Andrem nur auf den jüngſt erſchienenen Briefwechſel zwiſchen Schiller und Körner verwieſen werden, der freilich mehr als Einem der ungeſchickten, beſonders der chriſtenthümelnden und chriſtlichdümmelnden Verehrer des großen Mannes Dementis von der beſten Art giebt.

Zu den gediegenen Gaben aus jener dahin geſchiedenen Zeit gehört nun aber ohne Zweifel auch die vorliegende Schrift.

Zwar führt ſie uns unmittelbar keinen Heroen vor, ſondern einen einfachen, anſpruchsloſen Mann, deſſen Natur in ungleich höherem Grade receptiv, als produktiv war, und deſſen Lebenskunſt darin beſtand, ausgezeichneten Erſcheinungen des Menſchengeiſtes ſich anzuſchmiegen und ihre Quinteſſenz in ſich aufzunehmen. Eben dadurch erreichte er aber eine Höhe und Vielſeitigkeit der Bildung, wie ſie ſelten in ſo reichem Maaße, und noch weit ſeltener in Verbindung mit einer ſo edlen, von allem Schein der Wegwerfung entfernten, Beſcheidenheit angetroffen wird. Wir ſehen zwar ferner unſern Mann nicht mit den höchſten Koryphäen jener goldenen Zeit in nächſter Verbindung, aber er berührt doch mannigfach auch ihre Kreiſe, und in unmittelbarer Berührung finden wir ihn mit einer Reihe ausgezeichneter, zum Theil hoch berühmter Perſönlichkeiten, die uns ſonſt werth ſind und die uns gerade im Umgange mit einem Freunde von ſo wenig ſchroffer, vielmehr anſchmiegſamer Natur mit ihrer liebenswertheſten Seite entgegentreten. Als die Brennpunkte ſeiner freundſchaftlichen Verhältniſſe erſcheinen einestheils, wie zu erwarten, ſein Verhältniß zu Schröder, andrerſeits das zur Familie Heynes, vorzüglich zu dem Forſter'ſchen Ehepaar. Daneben ſehen wir ihn aber auch mit Herder, Schiller, Schelling, Bürger, Göcking, Gotter, Brockhaus, Perthes u. A. in näherer oder entfernterer Verbindung, und gleich am Eingang ſeines Lebens finden wir den Anfänger der großen Epoche, Leſſing, als dominirendes, auf unſern Freund weſentlichen Einfluß übendes Geſtirn.

Mithin wird den Vielen, die ſich gern mit der Erinnerung an jene große Literaturepoche nähren, das hier Gebotene mannigfache Befriedigung zu gewähren nicht verfehlen; und dies um ſo mehr, je mehr ſie bald finden werden, daß die auf Leſſingſchem Fundamente ruhende Anſchauungsweiſe des Mannes, ſein Talent, ruhig zu beobachten und ſcharf aufzufaſſen, die Gediegenheit ſeiner Bildung, und die mit einem Anfluge von feinem Sarkasmus gewürzte Milde ſeines Charakters eine neue und eigenthümliche Abſpiegelung jener intereſſanten Zeit bedingen, deren Art und Weiſe an und für ſich ſelbſt ſchon lebhaftes Intereſſe erregen muß.

Daß durch das hier Mitgetheilte vor Allem die Geſchichte des Theaters viele ſchätzbare Bereicherungen erhält, braucht kaum erſt geſagt zu werden. Daneben ſind es aber vornämlich die Fragen des religiöſen Rationalismus, welche, wie der rothe Faden, durch das ganze Buch laufen und das Nachdenken des Leſers vielfach beſchäftigen werden. Da Meyer ferner ungemein reiſeluſtig und nicht minder leſeluſtig war, ſo kann es nicht fehlen, daß dem Leſer von Zeit zu Zeit eine Menge von Reiſe- und Leſefrüchten begegnen wird, die aus dem Stillleben des Ganzen heraus die mannigfachſten Ausſichten in bewegtern Gebiete hinaus eröffnen.

Immer aber wird doch zuletzt das Hauptintereſſe an der liebenswürdigen Perſönlichkeit ſelbſt haften bleiben, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet; und die Hochachtung für dieſe wird immer mehr ſteigen, je mehr man findet, wie dieſe Wirkung durch die einfachſten Mittel ſich vollbringt, wie ſie ſo ganz ohne Knalleffekt vor ſich geht, und eben und durch die ruhige Ausſtrahlung eines durch eine ſeltene Miſchung liebenswerther Eigenſchaften gewinnenden Charakters entſteht. Man wird die einfachen Schickſale eines Lebens, das reicher an Entſagungen, als an Thaten erſcheint, der ganzen, vorzüglich receptiven, Natur des Mannes angemeſſen finden; aber, je mehr man zugleich den Eindruck erhält, daß dieſe Beſcheidenheit der äußeren Erfolge im auffallendſten Mißverhältniſſe mit dem inneren Werthe des Mannes ſteht, um ſo mehr wird man den Gleichmuth, ja die Heiterkeit bewundern müſſen, womit er dieſes Mißverhältniß ertrug; man wird finden, daß die Tugend weiſer Mäßigung nicht leicht auf graziöſere Weiſe geübt werden kann, als von ihm. Wenn man nur mit intellektueller Neugier an die Lektüre ging, ſo wird man ſich durch dieſelbe unvermerkt ſittlich gefördert finden.

Zur Uebernahme der Pietätspflicht, zur Verbreitung dieſer Erinnerungen an Meyer beizutragen, beſtimmt mich aber noch ein perſönlicher Grund. Im Jahre 1833 hatte ich das Glück, die Bekanntſchaft des damals ſchon 74 Jahre alten Mannes zu machen und, obwohl ſelbſt ein blutjunger Menſch, der dem Vielerfahrenen nichts zu bieten hatte, das reinſte und reichſte Wohlwollen von ihm zu erfahren. Es war dies während des Aufenthalts, den er alljährlich für einige Wochen in Hamburg zu nehmen pflegte, wo ich ihn denn nicht nur zu verſchiedenen Malen in den Häuſern jüngerer Freunde, ſein anmuthiges Erzählertalent entfaltend, ſondern auch häufig genug in dem möglichſt unſcheinbaren Quartier, das er bewohnte, ſein unſcheinbares Pfeifchen rauchend, traf. Die Bekanntſchaft war einfach dadurch vermittelt, daß er von einem jungen Menſchen hörte, der in Hamburg noch Reliquien aus der Schröderſchen Zeit ſuche, und in jugendlicher Uebertreibung eine gewiſſe Art von Götzendienſt für jenen großen Künſtler an den Tag lege. War es nun charakteriſtiſch, daß der alte Herr die Gelegenheit ſich nicht entgehen laſſen wollte, an dem jungen Schwärmer ſeine eigene älteſte und liebſte Liebhaberei wieder lebendiger anzufachen, ſo konnte es freilich für den jungen Enthuſiaſten keinen größeren Gewinn geben, als daß es ihm gelang, den verehrten Biographen Schröders perſönlich, und in ihm die edelſte und inhaltreichſte Reliquie aus der Zeit, für die er ſchwärmte, aufzufinden. Während mir damals Lebrun mit ungemeiner Freundlichkeit über die Theaterzuſtände der Gegenwart Aufſchluß gab und beſonders voll Dienſtfertigkeit war, um mir bei Antiquaren und in Trödelbuden zur Erwerbung merkwürdiger Schriften über das Theater zu verhelfen, ſo ſchloß mir Meyer den reichen Schatz ſeiner Erinnerungen an die verſchwundene goldene Zeit des Hamburger, d. h. des Deutſchen Theaters auf, deſſen Prototyp damals das Hamburgiſche war; und es iſt mir Bedürfniß, meinen Dank dafür hier auszuſprechen, und damit den Manen Meyers ein Todtenopfer zu bringen, das er, wenn er noch lebte, mit demſelben freundlichen Lächeln aufnehmen würde, womit er Alles aufnahm, was unerkünſtelt aus warmer und tiefer Empfindung hervorquoll.

Die Einrichtung der vorliegenden Schrift iſt nun dieſe.

Vorangeſchickt wird eine kurze Lebensſkizze, wie ſie, bald nach Meyers Tode, aus flüchtigen Erinnerungen ſeiner gelegentlich ausgeſprochenen Aeußerungen über ſich ſelbſt, von befreundeter Hand zuſammengeſtellt, und, der Oeffentlichkeit nicht beſtimmt, nur als Handſchrift ſeinen nächſten Freunden mitgetheilt wurde, — „einer leichten Federzeichnung zu vergleichen, die in unſcheinbaren Umriſſen die ganze Perſönlichkeit zuſammenfaßt, und keinen andern Anſpruch macht, als dem Leſer das Intereſſe abzugewinnen, von dem Manne, der ſie bezeichnet, mehr zu erfahren.“

Dieſe Lebensſkizze, die doch wohl mit übertriebener Vorſicht oft in etwas gar zu dünnen Strichen gezeichnet, häufig mehr Reflexion, namentlich apologetiſche Reflexion, als Darſtellung iſt, und ebendeshalb nicht diejenige Anſchaulichkeit und Vollſtändigkeit hat, die auch bei einer ſolchen kürzeren Skizze, ſobald einmal das Intereſſe eines weiteren Leſerkreiſes in Anſpruch zu nehmen beabſichtigt wurde, zu erwarten geweſen wäre, — wird ſofort durch eine Reihe von ſorgfältig ausgewählten Bruchſtücken aus Meyers Korreſpondenz mit verſchiedenen ausgezeichneten Menſchen ergänzt und erläutert. Die Auswahl iſt namentlich auch in ſofern zu loben, als man faſt nirgends ſolche Ingredienzien antrifft, wie ſie in ſo vielen der poſthumen Literatur angehörigen Mittheilungen zum Nachtheil der Sache ſo oft ſich finden. Im Gegentheil dürfte ſie in manchen Beziehungen den Vorwurf allzugroßer Delikateſſe verdienen, und den Wunſch übrig laſſen, daß manche weſentlichen Seiten der Perſönlichkeit Meyers nicht mit dem Schein einer gewiſſen Abſichtlichkeit in Schatten hätten geſtellt werden mögen, da ein Lebensbild, wie dieſes, auch manche derbere Seite zu verbergen keine Urſache, die Verbergung im Gegentheil den Nachtheil hat, daß ſie ſehr leicht den Argwohn erregt, es möchte mehr verborgen worden ſein, als in der That zu verbergen war. Uebrigens iſt anzuerkennen, daß mancher in der Lebensſkizze vertuſchte Streich in den zwiſchen die mitgetheilten Korreſpondenzbruchſtücke eingereihten, großentheils ſehr werthvollen, erläuternden Bemerkungen nachgeholt wird.

Am Ende des zweiten Theils ſind die im Jahr 1822 in dem Leipziger literariſchen Konverſationsblatt (Nr. 253 und 256) erſchienenen: Beruhigungen eines Unwiſſenden wieder abgedruckt.

Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer wurde den 28. Januar 1759 zu Harburg geboren, wo ſein Vater Poſtmeiſter war. Nur drei Söhne blieben von zwölf Kindern am Leben, unter denen er der älteſte war. Sein Vater, der bald nach ſeiner Geburt in Hamburg als Hannöverſcher Oberpoſtmeiſter angeſtellt wurde, war nicht nur ein allgemein geachteter Mann, ſondern auch mit den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen befreundet, namentlich ſtand er in einem herzlichen Verhältniſſe mit Leſſing, und dieſen perſönlich gekannt zu haben, von ihm ſo jung ſchon beachtet worden zu ſein, war eine von Meyers liebſten Erinnerungen: er ſprach nie von ſeinem Vater, ohne Leſſings zu erwähnen, wie er ſich auch beſtändig bewußt blieb, daß dieſes Vorbild von entſchiedenem Einfluß auf ſeine ganze geiſtige Ausbildung geweſen ſei.

Sein Vater war ſehr beleſen und beſaß eine vortreffliche Bibliothek, aus welcher der wißbegierige Sohn ſchon früh ſeine geiſtige Nahrung ſchöpfte. Mit Ausnahme eines Jahres, das er an der gelehrten Schule zu Ilefeld verbrachte, erhielt er ſeine ganze Jugendbildung, ehe er die Univerſität zu Göttingen bezog, in dem Johanneum zu Hamburg. Aber über ſeine akademiſchen Studien ſchweigt die Lebensſkizze. Da er von ſeinem Vater zu ſeinem Nachfolger beſtimmt war, und, nachdem ſich dieſe Ausſicht in Folge von Kabalen zerſchlagen hatte, auf eine diplomatiſche Anſtellung abhob, endlich, nachdem auch dieſer Plan ſich nicht verwirklichen ließ, als Auditor bei der Regierung zu Stade angeſtellt wurde, ſo ſcheint er Jurisprudenz ſtudirt zu haben. Uebrigens iſt aus mehreren der hier mitgetheilten Notizen zu entnehmen, daß das Brodſtudium nur wenig Anziehungskraft für ihn hatte, und daß er ſich vielmehr mit Vorliebe allgemeineren Studien, namentlich dem der Geſchichte, jedoch auch dieſem nicht nach ſtreng wiſſenſchaftlicher Methode hingab, daß ihn überhaupt das konkrete Leben mehr anzog, als die Theorie, daß er, wie die Lebensſkizze ſagt: „aus allen Quellen auf eine ihm eigenthümliche Weiſe zu ſchöpfen verſtand,“ daß überhaupt ſein vorherrſchender Unabhängigkeitsſinn ihm die Vertiefung in eine beſtimmte Wiſſenſchaft kaum erlaubt haben wird. Insbeſondere erfahren wir durch mehrere, noch während der Studienzeit an ihn gerichteten Briefe Gotters, daß „die Luſt und Liebe zum Theaterweſen ſchon damals ſehr ſtark bei ihm hervortrat, und er Zeit fand, neben ernſteren Beſtrebungen ſich der dramatiſchen Muſe zuzuwenden.“

In der That iſt hier nicht bloß von einem oberflächlichen Intereſſe für das Theaterweſen die Rede, wie man es ſonſt bei der Jugend findet. Der junge Mann erſcheint als ein ſchon tief eingeweihter Kenner der dramatiſchen Literatur und der damals unter den hauptſächlichſten Geſellſchaften vorhandenen Schauſpielkräfte. Er iſt ein Bewunderer Schröders, den er noch nicht perſönlich kennt, er überſetzt Dramen aus dem Engliſchen und lernt Spaniſch; er giebt Gedichte in Almanache und ſchreibt ſelbſt Schauſpiele („Ihren Belcour,“ ſchreibt Gotter, „denke ich mir, ohne ihn geleſen zu haben: Sie haben all die Güte und Lebhaftigkeit des Charakters, auch einen guten Theil des Leichtſinns, — brauchten letzterem nur den Zügel ſchießen zu laſſen"), er wird aufgefordert, in Hamburger Theaterangelegenheiten ſeinen Einfluß thätig zu verwenden: Männer, wie Iffland, werden an ihn empfohlen ꝛc. Von wiſſenſchaftlichen Bekanntſchaften kommt nur Heyne und Käſtner vor: es wird vorausgeſetzt, daß die Vorbereitung zum künftigen Staatsmann bei dem luſtigen, jovialen (auch wohl petulanten), herrlichen, für das Schöne begeiſterten Jungen jedenfalls wenigſtens nicht den Hauptgegenſtand ſeines Intereſſes ausmache.

Wir ſehen hier einen Altersgenoſſen von Schiller, begeiſtert für das Theater, produktiv dafür thätig, im Widerſpruche mit dem Berufe, dem er gewidmet iſt, influenzirt von Leſſing, dem Anhänger jener volkserſchütternden Oppoſition, die den Himmel des deutſchen Volksgeiſtes zu reinigen beſtimmt war, ein Kind jener Zeit, in der wir die ſtrebenden Geiſter bald in den Abgrund einer krankhaften Sentimentalität verſinken oder zu einem barocken Humor, dem die Weichherzigkeit aus allen Poren ſchwitzt, ſich kitzeln, — bald zu einer Kraftgenialität, die über die Schnur aller theoretiſchen und praktiſchen Geſetze haut, ſich ſteigern ſehn.

Vergebens ſuchen wir aber bei unſerm Freunde die inneren und äußeren Kämpfe, die in jener Periode eine Epidemie unter allen beſſeren Köpfen zu ſein ſcheinen. Da finden ſich weder ſentimentale Abſpannungen, noch titaniſche Ausbrüche. Vorbereitung auf ein Staatsamt und thätige Hingebung an das Theaterintereſſe gehen ruhig Hand in Hand. Das Widerſprechende ſcheint die ruhige Behaglichkeit des heiteren Jünglings nicht zu ſtören: er weiß noch andre allgemeine Studien, weiß einen umfänglichen Genuß des geſellſchaftlichen Lebens friedlich damit zu verbinden. Seine Fühlhörner ſind nach verſchiedenen Seiten hin empfänglich: aber er eignet ſich vor Allem nur das ihm Gemäße an, und wird nach keiner Richtung hin einſeitig fortgeriſſen, geſchweige, daß er ſich energiſch in irgend eine verrennte.

Eine ſolche Geſtalt fällt gerade in jener Zeit auf, die an Gährungsſtoffen und gewaltſamen Kraftausbrüchen ſo reich war. Und doch gehörte Meyer unfehlbar zu den Reichbegabten unter ſeinen Zeitgenoſſen.

Der vorzüglichſte Grund jener Erſcheinung liegt nun wohl in der Art ſeiner Begabung. Er macht ſich durch verſchiedene Talente bemerkbar, ohne daß ein einziges derſelben diejenige Stärke zeigte, wodurch es die Herrſchaft über die übrigen hätte gewinnen können. Das eine ſcheint je durch das andere aufgewogen und eben dadurch auf ein gewiſſes mittleres Maß gebracht zu ſein. Daſſelbe Gleichgewicht ſcheint unter den verſchiedenen Seelenvermögen unſres Freundes zu herrſchen, deren keines im Uebermaß vorhanden iſt, während zugleich alle bis zu einem gewiſſen Grade ſich entwickeln. Gerade dieſe freundliche, aus dem Gleichgewicht der Kräfte entſpringende Harmonie bildet wohl den Typus dieſer Natur, die eben deshalb in weit höherem Grade receptiv, als produktiv erſcheint.

Vielleicht dürfte aber doch Ein Talent als das hervorſtechende und herrſchende bei ihm bezeichnet werden, ohne daß darin ein Widerſpruch mit dem Vorigen läge. Receptive Naturen, die dies vorwiegend nach beſtimmten Richtungen ſind, werden leicht die Beute mächtiger, dieſen Neigungen entſprechender Einflüſſe, und gerathen unter die Herrſchaft ſpannender oder abſpannender Leidenſchaften, die ſie um den Frieden ihrer Seele bringen. Bei Meyer treffen wir hiervon das gerade Gegentheil an, ohne Zweifel eben darum, weil ſeine Fähigkeiten ſo gleichmäßig vertheilt, ſeine Gaben ſo angenehm gemiſcht waren, und bei allem Vorherrſchen der Empfänglichkeit, doch auch nach mehreren Seiten hin ein gewiſſes Maß der Produktivität nicht fehlte. Eben dies nun gab ihm offenbar jenes, ſein ganzes Weſen durchdringende Gefühl der Behaglichkeit und des Friedens mit ſich ſelbſt. Obgleich eine von Grund aus mehr leidende, als thätige Natur, beſaß er doch gerade in ſeiner harmoniſch ausgetheilten Vielſeitigkeit das wirkſamſte Mittel, um ſich gegen jede Gewaltthätigkeit irgend eines einſeitigen Einfluſſes frei und ſelbſtſtändig zu bewahren.

Dies eben iſt jener unerſchütterliche Unabhängigkeitsſinn, den die Herausgeber als charakteriſtiſch an Meyer hervorheben. Dies läßt ihn ſelbſt (ſ. Schröders Biogr. I. S. 15) ſagen: „Mit Ergebung erkenn' ich, daß Alles, was ich zu denken nicht umhin kann, dem Boden meiner Eigenthümlichkeit nicht ohne fremden Einfluß entwachſen iſt, ſondern dem Beiſpiele und den Lehren meiner Umgebung angehört, inſofern ich ſolche zu begreifen vermocht. Gleichwohl ſteige ich nie in die Tiefen meines Innern herab, ohne deutlich zu fühlen, das Kind lebe in dem Greiſe fort, und habe nicht ſowohl den Kern und die Beſchaffenheit ſeiner Empfindungen, ſeines Willens und ſeiner Abneigung, als deren äußere Schalen gewechſelt." Daher denn auch das Talent der Heiterkeit, welches er ſich in einem Briefe an ſeine Mutter als ſein vorzüglichſtes, wenn nicht einziges, zuſchreibt.

Dieſem Talente war es ganz gemäß, daß er ſich in keiner einzelnen Beſchäftigung ganz verlor, vielmehr deren viele mit mehr oder minder Antheil betrieb, und ohne Zweifel das Beſte, was er perſönlich zu geben hatte, im perſönlichen Umgange mit einer großen Maunigfaltigkeit von Bekannten ausgab. Eben ein ſolcher gleichmäßiger Wechſel zwiſchen Einſaugen und Aushauchen iſt es, was derlei Naturen geſund und friſch erhält, und was ſie zu Zierden der Geſellſchaft macht, während ihre Produktionen leicht kalt laſſen und einen falſchen Begriff von ihrer Perſönlichkeit geben. Gotters Briefe zeigen, wie ſehr man in den verſchiedenſten Kreiſen nach Meyers Umgang verlangte und an ſeiner belebenden Gegenwart ſich zu erlaben trachtete.

Ein ſolches behagliches Leben hat nun freilich etwas Gefährliches, ohne daß es in der Lage, worin unſer Freund ſich befand, geradezu getadelt werden dürfte. Er hatte im vierzehnten Jahre ſeinen Vater verloren, und fühlte ſich durch Wohlhabenheit unabhängig. Wenn er auch während ſeiner akademiſchen Zeit viel verbrauchte, ſo konnte er ſeiner Zukunft mit Behagen entgegenſehen, ohne einen beſtimmten Erwerbszweig mit ängſtlicher Haſt und trüber Reſignation ergreifen zu müſſen. Er konnte dem Zuge ſeiner Natur folgen und ſich in eine Mannigfaltigkeit von Intereſſen ausbreiten, deren Verfolgung ihm eben nur den Vortheil brachte, daß ſie den Reichthum ſeiner Bildung vermehrten, den Kreis ſeiner Ideen und Kenntniſſe erweiterten. Ein gewiſſer Leichtſinn, deſſen er ſich ſelbſt anklagt, iſt von einer ſolchen Lage wohl kaum zu trennen, — und eben darin liegt ihre Gefährlichkeit.

Oft genug beklagt man die harte Jugend, die ſchweren Schickſale, durch welche ausgezeichnete Menſchen ſich haben durchſchlagen müſſen. Männer von Meyers Art würden ſie leicht darum beneiden; und gewiß gab es keinen größeren Kontraſt, als zwiſchen ſeiner eigenen und der Jugend des Freundes, deſſen Leben er beſchrieben hat. Die Leichtigkeit der Exiſtenz, die ſtete Bereitſchaft eines zerſtreuenden Genuſſes, die bequeme, im Augenblick ſtets dankbare Vergeudung des geiſtigen Schatzes in mannigfaltigem gebildetem Umgang, die Sorgloſigkeit einer, den Druck der irdiſchen Schwere nicht empfindenden, nur ſich ſelbſt als Zweck ſetzenden Bildung, — all das hat neben der anmuthigen Lichtſeite auch ſeine Schattenſeite

Es giebt allerdings im Gebiete der modernen Kunſt in Deutſchland Fälle, in welchen die Gefahren einer ſolchen Lage glänzend überwunden wurden; der berühmteſte iſt der Fall Göthes, der neuſte der von Felix Mendelſohn. In beiden waren aber Bedingungen vorhanden, die zu den äußerſten Ausnahmen gehören. So verſchieden hiervon die in der eigenthümlichen Natur unſres Freundes liegenden Gründe waren, die auch ihn vor den Gefahren eines geiſtigen Schlaraffenlebens bewahrten, ſo ſind ſie doch gleichfalls zu den glücklichen Ausnahmen zu rechnen.

Und gleichwohl ſcheint es, daß dieſe glücklich organiſirte Natur noch eines äußeren Sporns bedurft habe, um ſich wirklich und dauernd im Gleichgewichte erhalten zu können. Das Schickſal zauderte nicht, ihm dieſen Sporn zu geben, indem es ihm nach verſchiedenen Seiten hin die Verlockung zum Verluſt ſeiner ſelbſt abſchnitt und ihn nöthigte, ſich frühe in gewiſſe Schranken zurückzuziehen, innerhalb deren er dann ohne Gefahr dem urſprünglichen Zuge ſeiner Natur folgen konnte.

Zunächſt ſehen wir ihn nach Vollendung ſeiner Studien noch abenteuerliche Bahnen verfolgen, wie ſie ganz im Sinne ſeiner noch ungezügelten Ausbreitungsluſt liegen mochten. Er folgt einem Vorſchlag, der ihn nach Petersburg ruft; aber, kaum dort angelangt, erfährt er, daß der Mann, deſſen Hausgenoſſe er zu werden beſtimmt war, in einem Duelle tödtlich verwundet worden ſei: derſelbe ſtirbt denn auch bald darauf in Meyers Armen, der ſofort nach Deutſchland zurückkehrt.

Bereits iſt jedoch ein andrer Faden angeknüpft, der den jungen Kandidaten der Rechte in eine außergewöhnliche Laufbahn zu leiten verſpricht. Geheimnißvoll genug; denn er wird ſogar zum Verſchollenen, und muß durch die Zeitungen zur Heimkehr aufgefordert werden.

Ein älterer Freund pflegte die Sache ſo zu erzählen: Meyer, da er ſich nach vollendeten Studien nach einer Anſtellung umgeſehen hatte, ſei von einem Manne in Hamburg, der dazu beauftragt ſein wollte, als Privatſekretär des Königs von Preußen, Friedrichs II. engagirt worden. Seine ganze Perſönlichkeit, ſeine vielfachen Kenntniſſe, ſeine angenehmen geſelligen Talente, ſein Witz und ſeine Laune, verbunden mit einem feinen Benehmen, qualificirten ihn zu der Stellung, die ihm damals unbewußt zugedacht war. Wie er nun in Berlin ankommt, fährt am andern Morgen der Polizeiminiſter bei ihm vor, bald darauf ein zweiter Miniſter und viele Große des Hofes folgen dieſen. Meyer iſt wie aus den Wolken gefallen. Um Mittag wird er nach Sansſouci, aber nicht, wie Andre, durch den gewöhnlichen Eingang, ſondern durch eine Hinterthüre, auf geheimnißvolle Weiſe zu dem großen Könige geführt. Dort wird er freundlich empfangen, und ihm erklärt, er habe nichts zu thun, als die vornehme Geſellſchaft Berlins zu frequentiren und Alles zu berichten, was er dort höre. Der junge Mann ſtutzt, faßt ſich aber ſchnell, und erwidert dem Könige ſogleich, daß er zwar auf's Dankbarſte ſeine Gnade erkenne, daß es ihm aber unmöglich ſei, dieſe Stelle anzunehmen, da er denen, die ihn mit Güte und Gaſtfreundſchaft aufnehmen würden, unmöglich mit Undank lohnen könne.

Dieſe Geſchichte, — welche die Lebensſkizze übergeht, wie dieſe überhaupt über Meyers Jugend ſehr kurz iſt und die Chronologie zum großen Nachtheil für die richtige Auffaſſung ziemlich verwirrt, — zeigt unzweifelhaft, wie die Herausgeber ſagen: „daß die Rechtlichkeit der Geſinnnng unſres Freundes ſchon aus ſeiner Jugend hervorleuchtet und mit einem Zartgefühl durchwebt war, das wohl nicht immer von denen erkannt ward, die ſich zuweilen durch ſeine loſen, oft profanen Reden unangenehm berührt fanden."

Die Enttäuſchung, die ihm hier wiederfuhr, war aber noch von weiteren Unanehmlichkeiten begleitet.

Vorerſt glaubte er, jetzt nicht in die Heimath zurückkehren zu können, ſondern ſich ſelbſt vor den Seinigen mit einem Dunkel umgeben zu müſſen, unter deſſen Schutze er neue Pläne in der ſchon eingeſchlagenen Richtung anzuſpinnen geſchäftig war. Er ſchreibt in einem Briefe ohne Datum an ſeine Mutter: „Sollt' ich nach Hamburg zurückkommen, und dort mich von Allen verlachen oder, was noch ärger iſt, bedauern zu laſſen? Sollt' ich wieder vergeblich im Hannövriſchen um einen Dienſt anhalten? oder erfahren, daß, wenn man mich vorließe, es nur aus Neugierde geſchähe, um zu erfahren, was ich anderswo nicht ſein wollen? Sollte ich Ihnen immer vor Augen, ohne Geſchäfte und mit dem Bewußtſein, viel gekoſtet zu haben, herumgehen? Sollte jeder neue Tag ſo Gelegenheit geben, daß Sie mir weniger gut würden, und ich die Heiterkeit verlöre, die, ach, ich befürcht' es, vielleicht mein einziges Talent iſt? — Wenn Sie dieſen Brief erhalten, bin ich in Berlin nicht mehr, noch irgendwo, wo Sie mich ſuchen oder finden könnten. Aber, wo ich auch bin, ſo Gott will, geſund und Ihrer nicht durch Liederlichkeit oder ſchlechte Sitten unwürdig."

Er bittet in dieſem Briefe noch die Mutter, den Reſt ſeiner Göttinger Schulden zu bezahlen. Allein während ſeiner Abweſenheit traf ihn eine neue Enttäuſchung. Ein Jahr nach ſeiner Abreiſe von Hamburg erfuhr ſeine Mutter den betrübendſten Glückswechſel. Die ſehr wohlhabende Frau hatte einem Freunde ihres Hauſes einen großen Theil ihrer Kapitalien anvertraut, und glaubte ſich dabei völlig geſichert, als dieſer plötzlich, nachdem ſeine Angelegenheiten in die größte Unordnung gerathen waren, ſich mit dem anvertrauten Gelde nach Amerika einſchiffte, und nie wieder etwas von ſich hören ließ. Ein Oheim Meyers, der Oberamtmann Meyer aus Bremervörde, kam ſogleich nach Hamburg, ſeiner bedrängten Schwägerin und ihren Kindern zur thätigſten Hülfleiſtung. Zwar mußte das Haus, ſowie die herrliche Bücherſammlung des Vaters, verkauft werden. Aber doch gelang es der umſichtigen Thätigkeit des Oheims, etwa noch den vierten Theil des anſehnlichen Vermögens zu retten.

Eben dieſe und andre Unannehmlichkeiten machten es nothwendig, eine Ediktalladung an den Verſchollenen zu erlaſſen. Mit welcher Geſinnung er aber die Nachricht über vorbemerktes Ereigniß aufnahm, das zeigen folgende, an ſeinen Oheim gerichtete Worte: „Ich weiß, daß der Glückswechſel veränderlich iſt, und die Vorſorge keines Menſchen, ſelbſt die liebreiche Vorſorge einer Mutter nicht, Geld und Gut vor Unglücksfällen zu bewahren vermag, denen die wichtigſten Dinge dieſer Welt ausgeſetzt ſind. Bis jetzt bin ich ſo glücklich geweſen, nicht zu wiſſen, wie viel ich deſſen zu verlieren habe. Es ſchien mir, als ob man es mit Fleiß vor mir verhehle; darum habe ich nicht darnach fragen mögen. Sollte ſich eine Veränderung darin zugetragen haben, ſo hatte ich gemeint, nichts dazu thun zu können, weil ich minderjährig bin. Erfordern aber die Geſetze meines Vaterlandes zu gewiſſen wichtigen Vorkehrungen die Einwilligung deſſen, der ſich der Volljährigkeit nähert, ſo gebe ich ſie freiwillig in Alles das, was zum Beſten meiner Mutter und meines Bruders gereichen kann, wenn gleich mein eigenes beſonderes Beſte darunter leiden ſollte.“ Seiner Mutter ſchreibt er: „Geld und Gut kann man wieder erhalten, aber die Geſundheit nicht. Und, da Alles abwechſelt im menſchlichen Leben, ſollte man eigentlich froh ſein, wenn man unglücklich geweſen iſt: denn alsdann iſt die Reihe wieder am Glück.“

Dieſe Unannehmlichkeit kam aber nicht allein. Es geſellte ſich eine andre dazu, die mit der Enttäuſchung in Berlin genau zuſammenhing. Meyers Mutter hatte unter'm 4. Februar 1780, während der Minderjährigkeit ihres Sohnes, einen Schuldſchein mit unterſchrieben, wodurch einem namhaften Manne in Hamburg 3000 Mark Bco. zugeſichert wurden für eine dem jungen Meyer in Berlin zu verſchaffende Stelle. Obgleich nun dieſer, wie wir wiſſen, die Stelle nicht angenommen hatte, ſo hatte die Mutter doch bereits die Hälfte der Summe baar ausbezahlt; der Oberamtmann wollte die andere Hälfte, welche zwar außergerichtlich, aber ſtürmiſch verlangt wurde, unter dieſen Umſtänden und den veränderten Verhältniſſen des Meyer'ſchen Vermögens nicht zahlen, und forderte auch aus dieſem Grunde ſeinen Neffen auf, ſeinen Aufenthalt anzuzeigen.

Meyer ſuchte nun zwar durch ein ſehr ſachgemäßes Pro Memoria den unredlichen Gegner zu bewegen, daß er ſich mit dem bereits gezogenen niederträchtigen Profit begnügen möge, da er dieſen Verluſt als verdientes Lehrgeld ſeiner Leichtgläubigkeit betrachten wolle. Indeſſen wurde doch auf Anrathen des Oheims der unredliche Gläubiger noch mit einer weiteren Summe abgefunden; und, wenn Meyer mit Recht bei dieſer Gelegenheit ausſpricht, daß ihm jener ein ſchlechter Kerl zu ſein ſcheine, ſo ſagt er doch auch aufrichtig genug: „Ich habe dieſe Strafe verdient. Ein ehrlicher Mann, der durch Geld zu ſteigen hofft, ſetzt ſich ſelbſt herunter. Aber ich werde auch dieſen Fehler nicht wieder begehen.“ —

Meyer hatte erſt noch gehofft, in Berlin eine ſeiner Geſinnung mehr angemeſſene Anſtellung erhalten zu können. Nachdem jedoch dieſe Hoffnung fehlgeſchlagen und er mit 250 Thlrn. zur Entſchädigung für aufgewandte Koſten abgefertigt worden war, beſchäftigte er ſich zunächſt mit gelehrten Arbeiten, die ihm nicht nur Geld eintragen, ſondern auch den Weg zu möglichen Bekanntſchaften bahnen ſollte. Zugleich jedoch ſtand er auf's Neue in Unterhandlungen, durch welche er ſeinen Eintritt in preußiſche Dienſte vermitteln zu können hoffte.

„Die Geſchichte dieſer abermals fehlgeſchlagenen Hoffnung,“ ſagen die Herausgeber, „gehört nicht allein weſentlich zu der Geſchichte ſeiner Lehr- und Wanderjahre, ſondern das Geheimniß, womit die Sache betrieben wird, die Wichtigkeit, mit welcher ein Mann von Stande ſich zu umgeben weiß, auch wo er ohne allen Auftrag, ſelbſt ohne Vorwiſſen der Regierung handelt, die Spekulation, welche für ihren Dienſt und für ihre Zwecke die Fähigkeiten eines aufſtrebenden jungen Mannes in Bewegung ſetzt, — dieſe Dinge ſind gar bezeichnend für die Geſchäftigkeit, mit welcher Einzelne bemüht waren, dem ſelbſtherrſchenden, aber alternden Könige die Regierungslaſt zu erleichtern. So beſtätigt ſich auch hier die Wahrnehmung, daß es nicht immer ganz leicht iſt, die Diplomatie eines großen Staats von einer Privatintrigue zu unterſcheiden.“

Der Freiherr von der Horſt hatte i. J. 1774 ſeine Entlaſſung als preußiſcher Miniſter erhalten, damit aber den Gedanken, noch einmal eine politiſche Rolle zu ſpielen, nicht aufgegeben. Der engliſche Botſchafter in Berlin bezeichnet (27. Jan. 1776. Raumers Beitr. S. 293) die Perſonen, welche bei einem bevorſtehenden Regierungswechſel, den der Geſundheitszuſtand des Königs anzudeuten ſchien, die meiſte Ausſicht haben würden, in's Miniſterium einzutreten. Er glaubt, es ſeien diejenigen, welche ſich als Günſtlinge des Prinzen Heinrich betrachten, und unter dieſen namentlich „Herr v. d. Horſt, ein unternehmender Genius, von lebendigen Anlagen, aber ohne alles Urtheil.“

Dieſer Mann ſuchte einen gewandten und zuverläſſigen jüngeren Mann an ſich zu ziehen, der ihm zunächſt durch Lieferung wichtiger Notizen über die öſterreichiſchen Zuſtände und Verhältniſſe an die Hand geben ſollte. Meyer wurde empfohlen und veranlaßt, den Auftrag perſönlich entgegenzunehmen, worauf er wieder nach Wien zurückkehrte, und in dem neuen Dienſte, der ihm vortheilhafte Ausſichten verſprach, zu wirken. Er wurde ein Jahr hindurch von Herrn von der Horſt unterſtützt und lebte zu Zeiten auf ſeinen Gütern bei Osnabrück.

Die Herausgeber theilen einen franzöſiſch geſchriebenen Brief mit, womit Meyer ſeinem Gönner unter andern eine Sammlung von Notizen über die Einrichtung und Beſchaffenheit des öſterreichiſchen Heerweſens vorlegt; desgleichen einen ausführlichen Rapport général (S. 71—94), „der ſich über die öſterreichiſchen Zuſtände mit einer Sachkenntniß und Schärfe des Urtheils verbreitet, die man nach Verdienſt würdigen wird, wenn man die Darſtellung eines ſo viel reiſeren und geübteren Beobachters, wie Dohm (Denkwürdigk. Bd. 2) damit zuſammenhält, und das Zuſammentreffen ſo vieler einzelnen Züge, ſowie die im Weſentlichen übereinſtimmende Auffaſſung der ganzen Richtung Joſephs II. bemerkt. Die Skizze des jüngeren Beobachters iſt wohl pikanter, aber kaum flüchtiger zu nennen.“

„Es war ganz in der Ordnung,“ fahren ſie fort, „daß er damit unter den Auſpicien eines, wie er meinte, einflußreichen Gönners ſeine Sporen verdient zu haben dachte. Ebenſo wird man es in der Ordnung finden, wenn bei dieſer Beſchäftigung kein Arges in ſeine Seele kam. Er betrachtete ſich als dem preußiſchen Staate angehörend, durch ſeine Bewunderung für den König, und durch das ehrenhafte Beſtreben, ſeine Aufmerkſamkeit zu verdienen. Dieſelbe Geſinnung, welche geprüften Männern, wie Joh. Müller und Dohm, die Schriften vom Fürſtenbund eingab, konnte einem jüngeren Bewunderer des Königs jede, auch die geringſte Dienſtleiſtung bei der damals herannahenden Kriſe als ein Werk erſcheinen laſſen, das nicht verſäumt werden dürfe, wo und wie immer der Anlaß dazu ſich darbieten möge. Das Bündniß zwiſchen Rußland und Oeſterreich ſchien den König wieder mit einer ähnlichen Uebermacht zu bedrohen, wie er ſie ſchon einmal im 7jährigen Kriege ſiegreich abgewehrt hatte, zugleich ſchien die Verfaſſung des deutſchen Reichs auf eine Weiſe bedroht, daß ein deutſches Gewiſſen keinen Anſtand nehmen mochte, den König von Preußen als den Vorfechter der beſtehenden Ordnung ſelbſt im glücklichen Widerſtande gegen das Reichsoberhaupt zu begrüßen.“

Der Raum erlaubt nicht, die fragliche Denkſchrift hier aufzunehmen oder auch nur auszuziehen. Ohne Zweifel wird aber der Leſer das Urtheil, welches die Herausgeber darüber fällen, vollkommen begründet, und ſich durch die pikante Darſtellung ſorgſam ausgewählter Beobachtungen auf's Lebhafteſte angezogen finden. Daß der junge Mann damals nicht deutſch, ſondern preußiſch geſinnt war, wird man ihm, in Erwägung der damaligen Zeitumſtände und ſeiner Jugend nicht verargen. Höchſtens wird man ſich darüber verwundern, wie ein und derſelbe einen ſolchen Bericht voll Menſchenkenntniß und Einſicht in die mannigfaltigſten Verhältniſſe abfaſſen, und doch zugleich in Beziehung auf die Geſtaltung ſeines eigenen Schickſals ſo leichtgläubig und ſo leichten Sinns verfahren konnte.

Auch dieſe Unternehmung nämlich blieb ohne Erfolg. Zwar ſuchen die Herausgeber darzuthun, daß der Irrthum des jungen Mannes nicht nur verzeihlich, ſondern auch keine ſolche Unkunde der Verhältniſſe verrathe, wie es auf den erſten Anblick ſcheinen möge: es ſei nämlich in jenen Zeiten nicht ungewöhnlich geweſen, daß wichtige Angelegenheiten in andere, als den hergebrachten officiellen und oſtenſibeln Formen verhandelt worden ſeien, — in welcher Beziehung namentlich an die erfolgreiche Sendung des Grafen Görtz nach Zweibrücken und andre ähnliche Fälle erinnert wird. „Angeſichts ſolcher beglaubigten Thatſachen", ſagen ſie, „wird man kaum ein Uebermaaß von Selbſtgefühl oder von ſanguiniſcher Leichtgläubigkeit bei demjenigen vorausſetzen, der, zum zweiten Male ohne ſein Zuthun aufgeſucht, in den ihm gewordenen geheimnißvollen Aufträgen und Wirken den Ausgangspunkt einer politiſchen Laufbahn einen Augenblick träumen mochte." Allein ſie geben doch zu, daß Meyer in dieſem Falle die Verhältniſſe nicht richtig zu berechnen gewußt, daß allem Anſchein nach der König den Bericht des jungen Kandidaten der Diplomatie gar nicht zu Geſicht bekommen habe.

Bedenkt man nun, daß Meyer durch den oben erzählten Vorgang gewarnt und zu umſichtiger Erwägung der Verhältniſſe beſonders dringlich aufgefordert war, daß auch hier nicht bloß von einem augenblicklichen Traume, ſondern von einer längern Zeit hindurch ſehr gewichtig betriebenen Unternehmung die Rede iſt, ſo wird man in dem Benehmen unſres Freundes zwar allerdings nicht ein Uebermaaß von Selbſtgefühl, dagegen ohne Zweifel denn doch eine ziemliche Portion ſanguiniſcher Leichtgläubigkeit finden müſſen, welche wegzuläugnen, ein verfehltes apologetiſches Beſtreben der Herausgeber iſt.

Gerade dieſer Leichtſinn, deſſen er ſich ſelbſt ſo offenherzig beſchuldigt, iſt einer ſeiner charakteriſtiſchen Züge, die aus ſeinem Bilde nicht verwiſcht werden dürfen, die ihm aber auch in den Augen gerechter Beurtheiler deshalb nicht ſchaden können, weil ſie mit andern auf's engſte zuſammenhängen, wodurch ſie hinlänglich wieder aufgewogen werden.

So ſtellt ſich denn auch hier dem Leichtſinn, womit der nicht gewitzigte Jüngling abermals einem Schattenbilde nachjagt und mit ſeinem Geſchicke Spiel treibt, alsbald die raſche und entſchloſſene Reſignation entgegen, womit er dieſes Spielzeug wegwirft und ſich den Anforderungen ſeiner Lage fügt, wenn ihm gleich, wie ein Brief Schröders andeutet, eine gewiſſe Werther-Stimmung noch eine Zeit lang nachging. Schröder ſchreibt zugleich: „Sie ſind, ſoviel ich weiß, von heftigen Leidenſchaften frei; Sie wiſſen ſich zu beſchränken, und mit wenig Geld das Leben zu genießen." Auch er ſetzt mithin, trotz der Wertherſtimmung ein leichteres Blut in den Adern ſeines Freundes voraus. In der That wartete Meyer von den zwei Briefen des Herrn v. d. Horſt, welche ſeine Illuſion zerſtörten, den zweiten nicht einmal ab. Derſelbe fand ihn bereits zu Hannover, wo er alsbald bei der Regierung zu Stade als Auditor eintrat.

Merkwürdig iſt es immer, daß die Ausſicht auf eine diplomatiſche Laufbahn auch ſpäter noch zu ſeinen Lieblingswünſchen gehörte, wie fernerhin wiederholte Verſuche, derlei Verbindungen anzuknüpfen, zeigen, die aber ebenſo, wie die früheren, ohne Reſultat blieben. Die Herausgeber finden es mehr, als wahrſcheinlich, daß die philoſophiſche Ruhe und die Unabhängigkeit, in welcher Meyer ſeine letzten 40 Jahre verlebte, ihn mit dieſer Wendung ſeines Schickſals vollkommen verſöhnt haben mögen, da ihm, der die Wahrheit niemals dem Schein zum Opfer gebracht habe, das Unbefriedigende ſolcher Verhältniſſe nur zu bald habe einleuchten müſſen.

Ohne die Richtigkeit dieſer Bemerkung für Meyers ſpäteres Alter antaſten zu wollen, wird man doch wohl nicht umhin können, ſein Thun und Treiben in ſeinen jüngeren Jahren eben auf jene Leichtblütigkeit zurückzuführen, die ihn mit ſtets beweglicher Phantaſie abenteuerliche Pläne ausſpinnen und in energiſcher Selbſttäuſchung verfolgen, dieſelben aber auch eben ſo leicht wieder bei Seite legen, und ohne irgend bedeutende innere Kämpfe von einer Lebenslage in die andre übergehen ließ.

Dieſe Leichtblütigkeit entſprang eben aus der eigenthümlichen harmoniſchen Miſchung ſeiner Geiſtes- und Gemüthsgaben, vermöge deren er ſich verſchiedenen Lebenslagen gewachſen fühlen und in ſie finden konnte, ohne zu irgend einer den Zug eines ausſchließlichen Berufs zu empfinden. Er erſcheint von Hauſe aus mehr als eine innerliche, einſaugende, denn als eine äußerliche, nach äußerem Wirken ſich hindrängende Natur. Während er mit vielem Aufwand von Zeit und Geld dem Trugbild einer politiſchen, namentlich einer diplomatiſchen Laufbahn nachjagt, und trotz wiederholter Enttäuſchung immer wieder nachjagt, während dieſes Intereſſe längere Zeit hindurch alle anderen bei ihm zu abſorbiren ſcheint, ſo wirkt gleichwohl in ſeinem tieferen Innern, vielleicht ihm ſelbſt nicht klar bewußt, ein viel mächtigerer Trieb unabläſſig fort: der Trieb, ſich zu bilden, die Schätze ſeines inneren Haushalts zu vermehren, und dieſer Bildung, wie dem aus ihr ſprießenden Genuſſe, die möglichſte Vielſeitigkeit zu geben.

Eben darum ſehen wir ihn denn auch die Enttäuſchungen im Ganzen ſo leicht ertragen und ohne Schwierigkeit in neue Verhältniſſe übergehen, deren Unangenehmes er ſich alsbald wieder zu mildern weiß, indem er von der Vielſeitigkeit ſeiner Gaben und Geſchicklichkeiten erlaubten Gewinn zieht. So erfahren wir denn auch, daß er es zwar zu Stade mit den Pflichten ſeines neuen Amts ernſtlich nahm, daß er ſich aber dieſe ihm „ſo ganz heterogenen Beſchäftigungen" durch Bearbeitung von Theaterſtücken, ſowie durch reiche Geſelligkeit zu würzen verſtand.

Sofern ſie nun aus dem vorherrſchenden, unverwüſtlichen Bildungstrieb entſprang, war jene Leichtblütigkeit, womit Meyer die Entwicklung ſeiner äußeren Schickſale mehr hinnahm, als ſelbſtkräftig förderte, allerdings kein gemeiner Leichtſinn, ſondern vielmehr nichts Andres, als die Quelle jener philoſophiſchen Ruhe, welche ſeine letzten 40 Jahre ſo eigenthümlich auszeichnete.

(Fortſetzung folgt.)

Ueber

Zufälligkeit und Nothwendigkeit im Drama.

An Profeſſor Rötſcher

von

Dr. Friedrich Zimmermann.

In dem zweiten Hefte der von Ihnen redigirten Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur, welche ich, wie jeder warme Freund der vaterländiſchen Dichtung, mit dankbarer Freude und friſchen Hoffnungen für das Heil unſres tief geſunkenen Drama's begrüßt habe, widmen Sie wenige, aber inhaltſchwere Blätter einer das innerſte Leben dieſer Dichtgattung berührenden Frage. Je klarer wir Alle wiſſen, daß im Drama die Poeſie der modernen Zeit vulminirt, deſto dringender mahnt uns die Pflicht, in jede Region deſſelben mit der Kraft des an den Muſtern geweckten Denkens einzudringen und die Errungenſchaft der echten Kenner theoretiſch wie praktiſch wuchern zu laſſen. Ich glaube darum nichts Fruchtloſes zu unternehmen, wenn ich auf den von Ihnen hervorgehobenen und in der Hauptſache erledigten Punkt nochmals hinweiſe.

Mit gewohnter Gründlichkeit der Spekulation ſetzen Sie dem Zufall ſeine Schranke in der künſtleriſchen Nothwendigkeit und geſtatten ihm ſein Walten nur da, wo er dieſe Nothwendigkeit ſelbſt als ſeinen Kern umſchließt. Sie verwerfen den unaufgehobenen Zufall mit ſiegreicher Dialektik ebenſowohl auf dem ſubjektiven, als auf dem objektiven Gebiete. Mittelſt des von Ihnen angezündeten Lichtes iſt es einem Nachfolger gegönnt, in ſehr verſchiedenartigen Epochen der dramatiſchen Literatur eine neue Helle zu verbreiten. Ich wünſche daher, es möchte mir ſogleich ein Anderer dieſe Fackel abnehmen und wie bei dem Prometheiſchen Fackellaufe eine ganze Reihe Wetteifernder dieſelbe von Hand zu Hand wandern laſſen. Ich wünſche, daß Jemand von ihrem Strahle geleitet dem Dämon des Zufalls insbeſondere bei den Griechiſchen Tragikern, bei Shakeſpeare und Calderon nachginge, dann wird ſich der Zufall in den ernſten Stücken des letzteren bald als ein wahrer, bald als ein falſcher Genius kundgeben, mitunter ſeine Nothwendigkeit aus ſeltſamen Hüllen hervorſchauen. Ueberdies hat ſich, meines Wiſſens, noch Niemand über das ſehr ungleichartige Verhältniß, welches zwiſchen Zufall und Nothwendigkeit im Drama einerſeits, im Epos andrerſeits aus dem Begriffe derſelben entſpringen muß, erſchöpfend oder auch nur andeutend ausgeſprochen, da ſich doch ein energiſcher Unterſchied ſchon der iſolirten Reflexion und dem unmittelbaren äſthetiſchen Gefühle bemerklich macht. Um beiſpielsweiſe nur Einen Fall, aber einen recht frappanten anzuführen, ſo beruht es in der Triſtanſage zunächſt auf einem bloßen Zufall, daß Triſtan und Yſolt auf dem Schiffe den unheimlichen Liebestrank genießen, welcher dazu beſtimmt war, die eheliche Treue zwiſchen Marke und Yſolt zu verewigen. Wie fein auch von dieſem verhängnißvollen Momente an Meiſter Gottfried von Straßburg die anwachſende Liebe des jungen Paares zeichnet, immer bleibt das ganze Motiv, alſo auch die ganze durch daſſelbe in Bewegung geſetzte Liebeswelt für das Drama unbrauchbar, und doch muß man jener großen Wendung im Gedichte ihre poetiſche Nothwendigkeit zugeſtehen. Das Epos darf ſich nämlich ſeiner nach außen gekehrten Natur gemäß des Trinkens aus dem Zauberbecher als eines ſprechenden Symbols der unwiderſtehlichen Naturmacht der Sinnlichkeit, welche den ſchönſten Jüngling und das ſchönſte Weib, ungeachtet der früher in Yſolt erzeugten Feindſeligkeit, zu einander zieht und nicht mehr losgiebt, mit demſelben Rechte bedienen, wie es auch ſonſt das wunderhaft erhöhte Natürliche als einen Haupthebel der Begebenheiten verwendet. Das Undramatiſche, näher das Untragiſche jenes dämoniſchen Momentes liegt aber darin, daß der Zufall nicht die Nothwendigkeit einer ſittlichen Tendenz in ſich trägt, daß vielmehr der Geiſt, welcher auch in der leidenſchaftlichen Liebe präſent ſein muß, wenn ſie nicht dem Inſtincte verfallen ſoll, im dunklen Reiche des üppig trachtenden Gemüthes gebunden bleibt; dahingegen die Liebe, wenn ſie zur dramatiſchen Entwickelung gedeiht, nothwendig in das höhere Reich des freien Willens heraufgeſtiegen iſt.

Doch für diesmal ruhe dieſe den Unterſchied des Epos und Dramas betreffende Frage auf ſich; ich erlaube mir nur einige Anwendungen Ihrer Doctrin auf einem Felde zu machen, wo der objektive Zufall ſo gerne irrlichtelirt — ich meine die *Schickſalstragödie*, an welche Sie mehr nur im Vorübergehen ſtreifen. Hierbei erneuert ſich mir der oft gehegte Wunſch, daß ich auf einer alte und neue Zeiten umfaſſenden, ebenſo die Tiefen des philoſophiſchen Gedankens, als die Breite der literariſchen Wirklichkeiten durchmeſſenden Durchdringung des Schickſalsbegriffes fußen könnte. Ich ſetze indeſſen die Anerkennung der unausfüllbaren Kluft zwiſchen dem Aeſchyleiſch-Sophokleiſchen Schickſal, welches der mythiſche Ausdruck für die weltlenkende, weisheitvolle Vorſehung iſt, und jenem abſtracten Schickſal, das nach ſo edlen Vorgängern, wie Schiller's Wallenſtein und Calderon's dämoniſchen Gebilden, bei uns einſt bis zur unausſtehlichen Fratze ſich verzerrt hat, als allgemein voraus, und glaube nicht zu irren, wenn ich im Ganzen den künſtleriſch-nothwendigen und vernunftmäßigen Zufall aus dem Lebensprinzip der Stücke von der erſteren, den willkührlichen und abſtract-harten Zufall aus dem leitenden Genius der Stücke von der zweiten Art herleite. In der Schickſalstragödie iſt die künſtleriſche Nothwendigkeit des formell als Zufall erſcheinenden Ereigniſſes nur alsdann vorhanden, wenn der Zufall als leibhaftiger Vermittler des Schickſalsſchluſſes und der in demſelben offenbarten Idee mit der Wirklichkeit auftritt. Für ein beſtimmtes Stadium der tragiſchen Handlung legt er demzufolge den Schein der Willkühr nur ab, wenn die im dramatiſchen Leben verwirklichte Bewegung der Idee bis dahin gelangt iſt, wo die Handlung dieſe beſtimmte Wendung nehmen muß, welche der oberflächliche Verſtand als bloß vom Zufall herbeigeführt anſieht. Wo dieſe Rechtfertigung des Zufalls gebricht, da hilft auch weder ein verſtandesmäßig calculirter Schein, welcher die Coincidenz des Nothwendigen und Zufälligen hingaukelt, noch eine traumhafte Wichtigkeit, welche dem Zufall kraft vorangehender oder begleitender Ahnungen, Wahrzeichen, im ſubſtantiell religiöſen Glauben nicht begründeter Orakelſprüche u. dgl. geliehen wird, der unberechtigten Haltung des Zufalls auf. Statt einer allgemeinen Ausführung verſuche ich, beide Richtungen der Schickſalstragödie am König Oedipus des Sophokles und an einer Dichtung Calderon's zu veranſchaulichen; doch werde ich bei dem Spaniſchen Meiſter auch über die Marken der Tragödie hinausgreifen. Da es aber außerhalb meiner Aufgabe liegt, die tiefe religiöſe Weisheit, welche ohne Zweifel in den beiden Oedipus des Sophokles ſich offenbart, einer näheren Betrachtung zu unterziehen, ſo halte ich mich hier hauptſächlich an die Gegenſeitigkeit des Zufalls und Schickſals in dem objectiven Abſchluß des König Oedipus als eines ſchönen Organismus, und ſetze die Vernunftmäßigkeit ſeiner Schickſalsfügung voraus, ohne einen Augenblick zu verkennen, daß der König Oedipus bis zur Kataſtrophe zunächſt einen fürchterlichen Riß der ſittlichen Weltordnung enthüllt.

Dieſe bewunderungswürdigſte Schickſalstragödie aller Zeiten verräth die mächtigſte Energie eines ganz in künſtleriſcher Nothwendigkeit als in ſeiner Lebensluft einheimiſchen Genius durch den Tiefſinn, mit welchem derſelbe eine ganze Fülle von Zufälligkeiten überwindet. Als ſeinen äußeren Stoff verarbeitet er wohl die kraſſeſte Schickſalsfabel der altklaſſiſchen Mythologie. Denn gleichwie Oedipus zur Erſchlagung ſeines Vaters und zur blutſchänderiſchen Ehe mit ſeiner Mutter grade durch die Flucht vor dieſen Gräueln geführt wird, ebenſo zieht er durch ſeinen edel-beharrlichen Drang, die Wahrheit in's Licht zu ſtellen, das für ihn Schaudervollſte aus der lange darüber gebreiteten Nacht hervor. An einer einzig ſcharfen Spitze der Wirklichkeit zeigt die im König Oedipus behandelte Schickſalsfabel, daß hienieden weder Glück, noch Weisheit, noch Güte die äußern Lebensgüter, ja — wenn man das friſch hervorgährende Elend für ſich erwägt — daß ſie ſelbſt nicht den Frieden der ſittlichen Exiſtenz ſichern, ſondern daß das menſchlich Wünſchenswertheſte am Abgrunde der Verneinung liegt. So hat gleichſam — damit ich der geiſtreichen Deutung von Laſaulx gedenke — der Name Oedipus ſeinen

Eigner ſtets mit Recht daran erinnert, daß er ein Menſch des Wehes ſei, ohne es ihm je zum Bewußtſein zu bringen. Hier waltet nicht die Gerechtigkeit, welche dem Uebelthäter den Kelch des Frevels an die eignen Lippen hielte. Die allerdings in gewiſſem Sinne von der ſittlichen Weltordnung gebotene Vernichtung des Glückes und Friedens, welche den Oedipus bis zur Selbſtverſtümmelung und Selbſtverwerfung forttreibt, iſt nicht die aus der Ausſaat eines ſündhaften Individuums emporgeſtiegene Frucht. Vielmehr arbeitet ein vom Lichte der Sittlichkeit geheiligter Charakter mit aller Kraft gegen die Störung der ſittlichen Weltordnung, und doch muß er dieſelbe, da ſie wider ſein Wollen und Wiſſen durch ihn erfolgt und zu ſeiner entſetzenvollen Ueberraſchung ruchbar geworden iſt, wie ſein Werk büßen. Wenn die rechtliche, Wahrheit ſuchende Natur des hochſinnigen, von Liebe zu ſeinem Volke tief durchdrungenen, geiſtig eminenten Oedipus bewirkt, daß die grauenvolle Wahrheit ſich dem Schooße des Dunkels entwindet, ſo erkennen wir darin allerdings einen nothwendigen und großen pſychologiſchen Zuſammenhang, aber nur eine partikuläre Gegenſeitigkeit von Charakter und Geſchick. Denn Werkzeug und Spielball des Schickſals zu ſein, hört darum Oedipus nicht auf: ja, die Sache von außen angeſehen, es wirft ihn, je bedeutender die gediegene Schönheit ſeines Charakters iſt und je entſchiedener er das Vernünftige und Sittliche anſtrebt, der blinde Zufall in einem deſto empörenderen Sinne herum.

Das Spiel, welches der Zufall mit dem Oedipus treibt, überhaupt die ganze Tragödie mit der Farbe einer gräßlichen tragiſchen Ironie, die Nothwendigkeit, daß ſich die objektive ſittliche Weltordnung herſtelle, in welcher die Thaten des Oedipus eine zerreißende Diſſonanz geſtiftet haben, und die ſittliche Forderung, daß die Zurechnung nur nach Maaßgabe der inneren Verſchuldung erfolge, ſtehen ſich abſtract gegenüber, ſo daß dieſe Zurechnung von jener Nothwendigkeit tyranniſch uſurpirt wird. Dieſe Ironie legt ſich nicht allein im Gange der Handlung dar, ſie niſtet ſich auch wie ein tückiſcher Wurm in das unbefangene Wort des Oedipus, der ſich ſelber äfft, indem er Hoffnungen auszuſprechen meint, wo er ſich ſelbſt ſein Urtheil ſpricht. Dergleichen Fingerzeige der Kataſtrophe, in welchen Oedipus ganz als der Willkühr des Schickſals verfallen erſcheint, ſind bewunderungswürdige Symptome der Grundironie. Oedipus verfolgt von Anfang an keinen Zweck, der mit der Kataſtrophe in einer ihm irgendwie bewußten Cauſalverbindung ſtände. Sein ganzes, tüchtiges Wollen zerſchellt an einer grauſamen Ironie. Von dieſer Seite nimmt ſich Vieles von dem, was die Kataſtrophe heranzieht, als bloßer Zufall aus, aber wir finden auch ſogleich, daß dieſer nicht nur durch die ſittliche Thätigkeit des Helden herbeigezogen oder wirkſam gemacht wird, ſondern daß er auch einem feſtgefügten Schickſals-Zuſammenhange ſein Daſein dankt, alſo ſich als Zufall aufhebt.

Schon vor dem Anfange der Tragödie begegnen wir einer Anzahl von Zufälligkeiten: daß Oedipus auf ſeiner Flucht von Korinth dem Vater begegnen muß, daß die Unterſuchung über deſſen Tod unterbleibt — wiewohl dies äußerlich vom Dichter ſehr fein motivirt wird und wir keineswegs aufgefordert ſind, mit Ariſtoteles und A. W. Schlegel eine Unwahrſcheinlichkeit zu bemänteln, — daß Oedipus ſich nicht als den Thäter darſtellt, daß er nicht von Jokaſte als Sohn erkannt wird, und daß er folgeweiſe ohne Anſtand das Reich und die Hand ſeiner ihm unbekannten Mutter gewinnt. Alles dies, was natürlich neben der dramatiſch gegenwärtigen Handlung in Anſchlag kommt, trägt bei Sophokles das Gepräge der Wahrſcheinlichkeit: allein es ſtellt ſich doch dem Oedipus als eine Schaar von Zufällen in den Weg. Aus der Sphäre des Zufalls ſteigen dieſe Ereigniſſe in das Bereich der Nothwendigkeit erſt durch die Verkündigung des Orakels, der Tod des Lajos durch die Hand des Sohnes und die Ehe des Oedipus mit ſeiner Mutter ſei ein Muß (vgl. König Oed. V. 761 ff.). An ſich leuchtet freilich die Unvernunft und Abſcheulichkeit eines ſolchen Schickſalsſchluſſes ein; indeſſen würde uns ein tieferes Eindringen in den Geiſt der zuſammengehörigen beiden Oedipus belehren, daß der Dichter im *Ganzen* der Schickungen ſeines Helden von deſſen Geburt bis zur Erhöhung ein heiliges Walten der Vorſehung andächtig erkannte und herausſtellte, und daß hierin alle Schauer unſrer Schickſalsfabel zerwallen. Eben dieſes Letzte, dieſes mildverſöhnende Licht des klaren religiöſen Gedankens, dem ich hier nicht näher trete, verzehrt auch den düſtren Rieſenſchatten des grauſamen Schickſals *im Verlaufe derjenigen Begebenheiten, welche der erſte Oedipus dramatiſch darſtellt.* Doch ſelbſt, ohne uns in den letzten Grund zu vertiefen, ſehen wir bereits im erſten Oedipus das Schickſalsgefüge und ſein Organ, den Zufall, doppelt überleuchtet von einem höheren Geiſte, einmal grade inſofern ſich die verletzte ſittliche Weltordnung durch die Entdeckung der Unthaten und die Buße des ſchuldloſen Frevlers herſtellt, ſodann beſonders, weil in dieſer peinvollen Atmoſphäre des hinter Zufällen fürchterlich heranſchreitenden Schickſals der herrliche Charakter des Oedipus zu Tage kommt und im grellen Lichte der Kataſtrophe ſeine ganze Tiefe ſichtbar werden läßt; denn das Schickſal, weit entfernt ſeinen ſittlichen Werth anzutaſten, dient zu deſſen kräftigſter Bewährung.

Indeſſen dieſer höhere Sinn würde die im Gange der Handlung des Königs Oedipus auftretenden Zufälle noch nicht als künſtleriſch nothwendig rechtfertigen, wären ſie nicht die Zeichen des Schickſals, welches, dem Organismus des Ganzen zufolge, ſeine Blitze aus der düſter drohenden Wolke grade in den Momenten des Einſchlagens herabſenden muß. Tireſias hat ſchon das Entſetzliche ausgeſprochen und dadurch den ſittlichen Standpunkt des Oedipus in der Welt unterhöhlt. Nun läßt ſich die Wahrheit, obgleich ſie in das Bewußtſein des Oedipus noch keineswegs eingegangen iſt, kraft der ſittlichen Nothwendigkeit nur noch eine Weile hinhalten. Jeder nachfolgende Zufall iſt ein Bote der unabwendbaren Gewalt. Jokaſte, in den Streit des Gatten mit dem Bruder ſich einmiſchend, leitet den Funken der Wahrheit an einem unſcheinbaren Faden fort, indem ſie ihr ſelbſt ganz gleichgültig dünkende Nebenumſtände vom Tode des Lajos hinwirft und dadurch in Oedipus den quälenden Verdacht hervorruft, er habe den Lajos (in dem er ſeinen Vater nicht ahnt) getödtet. Es giebt ſchwerlich eine genialere Verkettung des Zufälligen und Kleinen mit dem innerlich Gewichtigſten, als in dieſem Zuſammenhange die Erwähnung des dreifach getheilten Weges, durch welche Jokaſte das bisher völlig ſorgloſe Gemüth des Oedipus in eine wahre Zerrüttung bringt. Die auffallendſte Zufälligkeit aber ſcheint es abzukarten, daß in dem Augenblicke, da Oedipus mit dieſer Seelenangſt ringt und ſich an die Hoffnung, daß der erwartete Hirte, welcher einſt dem unter Lajos Todesgenoſſen angerichteten Blutbade entgangen war, ihm ſeine Furcht benehme, wie an das letzte Zweiglein klammert, daß in dieſem Augenblicke ein Bote mit der Nachricht vom Tode des Polybos zu Jokaſte tritt — des Polybos, welcher den Oedipus von zarteſter Kindheit an erzogen und ihm als leiblicher Vater gegolten hatte. Wie zufällig, äußert Oedipus grade in des Boten Gegenwart die Beſorgniß vor der Ehe mit ſeiner Mutter und veranlaßt ihn dadurch zu der Eröffnung, daß Polybos und Merope nicht ſeine leiblichen Aeltern ſeien. Wie zufällig, verrichtet das Botenamt derſelbe Hirte, welcher den ausgeſetzten Oedipus vor Zeiten aus den Händen eines anderen Hirten von Lajos Hauſe empfangen hatte, und ſo berichtet denn jener weiterhin die Umſtände von der Ausſetzung und Auffindung des Oedipus. Wenn daraus Jokaſte volle Gewißheit ſchöpft, ſo daß ſie verzweifelnd fort und in den Tod ſtürmt, ſo muß doch eine neue Combination des Zufalls wirken, um dem immer noch umdunkelten Oedipus die Blicke zu erhellen. Denn jetzt naht jener vorhin von ihm beſchickte Hirte, der Zeuge von Lajos Tode und zugleich derſelbe Hirte, welcher den neugeborenen Oedipus dem Boten übergeben hatte. Sein zufälliges Zuſammentreffen mit dem Boten räumt der Ergründung einer unverhofften Wahrheit das letzte Hinderniß aus dem Wege, und Oedipus vernimmt das Aeußerſte. Das Alles iſt nicht allein an ſich wahrſcheinlich und mit wundervollem Verſtande vom Dichter verkettet, ſondern die Zufälle erhalten auch die Weihe der höheren Nothwendigkeit durch das apodictiſche Muß der Schickſalswendung, welche ſich dieſer Zufälligkeiten bedient, um an ihnen hervorzuſpringen.

Prüfen wir an der Sophokleiſchen Kunſtweisheit die Manieren, mit welchen Calderon Schickſal und Zufall in Beziehung zu einander ſetzt, ſo entgeht uns nicht, daß er öfter in grillenhafter Willkühr Zufälle als Träger des Schickſals einführt, weil er von einer falſchen und leeren Anſchauung des Schickſals ausgeht, oder doch die wirklich gediegene Schickſalsentfaltung mit verſtandesmäßiger Nüchternheit zu hohlen bedeutend ſein ſollenden Zufällen geſellt. Da es hier nur darum gilt, im ſchärfſten Gegenſatze zu Sophokles die falſche Verwendung des Zufalls im Schickſalsgange zu betonen, ſo muß ich auf die günſtige Beleuchtung ſolcher Stücke Calderon's, in welchen die launenhaften Einfälle des Schickſals von dem ſittlichen Gedanken völlig verzehrt werden (z. B. der vortrefflichen Dichtung „Das Leben ein Traum"), Verzicht leiſten. An den Ausartungen des Calderon'ſchen Schickſales ſchafft hauptſächlich die vorherrſchende Subtilität oder, wenn man lieber will, Sophiſtik dieſes Genius. Ich hebe nur zwei, ſchon oben bezeichnete Richtungen hervor.

Erſtens ſtellt ſich eine rein dämoniſche und phantaſtiſche Willkühr der Wirkſamkeit des Zufalles dar. Seine Wichtigkeit und ſein Einfluß auf die Wendungen des Drama's wurzelt nicht in einer gehaltvollen Satzung des Weltſchickſals, ſondern in einer geſpenſtiſch-myſtiſchen, unvernünftigen Laune, welcher auch die feierliche Verkündigung eines aſtrologiſchen Spruches und der zuſammengreifende Stufengang der Erfüllung keineswegs das Siegel der Nothwendigkeit aufzuprägen im Stande iſt. Dies iſt die Seele der unheimlichen, einſeitig großen Tragödie „Eiferſucht das größte Scheuſal," welche die Freiheit des ſittlichen Geiſtes den Operationen des Verſtandes und der Phantaſie ganz aufopfert. Denn ein markloſes Schickſalsgeſpenſt vernichtet zuerſt die Sittlichkeit eines Gatten, ſodann die Liebe des innig verbundenen Paares, endlich das Leben Beider. Heiberg hat darum die Wahrheit völlig verkannt, wenn er behauptet, das Stück enthalte eine Darſtellung der Schickſals-Nothwendigkeit nach Griechiſcher Weiſe. Aus der Leerheit des Schickſals entſpringt denn auch die Leerheit und tragiſche Rechtloſigkeit der Zufälle als ſeiner Organe. Wir ſehen zu Anfang Mariamne, die Gemahlin des Tetrarchen, in tiefe Schwermuth verſunken. Sie offenbart ihm als Grund ihres Kummers die Weiſſagung eines Sterndeuters, Mariamne werde dem fürchterlichſten Scheuſal als Beute verfallen, der Dolch des Tetrarchen aber dasjenige tödten, was er auf Erden am meiſten liebe. Im Verlaufe der Handlung löſt ſich dieſes leicht begreifliche Räthſel dahin, daß Mariamne dem Dolche des Tetrarchen als Opfer zu fallen beſtimmt iſt, und daß ihn die Eiferſucht dazu hindrängt, den Dolch gegen ſein Liebſtes, obwohl ohne die auf Mariamne gerichtete Abſicht, zu zucken. Zuvörderſt aber ſchleudert der ungläubige Tetrach, um ſein Weib von der Wichtigkeit des ſchreckenvollen Spruches zu überzeugen, den Dolch in's Meer. Da trifft dieſer den Ptolemäus, einen Diener des Tetrarchen, hinter der Scene und verwundet ihn auf dem Meere. Jetzt achtet der Tetrarch den Dolch für ein Wunderwerkzeug und läßt ihn aufbewahren, damit er forſche, was mit ihm zu thun ſei. Die Bangigkeit des Tetrarchen und der Mariamne vor dem Dolche ſpielt weiterhin eine bedeutende Rolle. Nachdem Antonius und Kleopatra, denen der Tetrach anhing, beſiegt ſind, fällt deſſen Bruder in Octavian's Gewalt. Der Sieger verliebt ſich in ein kleines Bild Mariamnen's, das ihm mit andrer Beute abgenommen wird, und läßt eine im Großen ausgeführte Kopie über einer Thüre ſeines Palaſtes zu Memphis befeſtigen. Auch der Tetrach wird ihm vorgeführt. Während er ihm die Rechte küßt, erblickt er das Bild, welches Octavian in der Linken hält. In der Wuth der Eiferſucht ſtößt der Tetrarch, welchen Octavian als einen Verräther bedroht hat, nach dem Abgehenden mit dem Dolche. Aber in dieſem Augenblicke fällt das über der Thüre befindliche Gemälde Mariamnen's zwiſchen Beide herab, ſo daß der Dolch in demſelben ſtecken bleibt. Der Zufall ſchützt alſo nicht allein den Octavian, ſondern präludirt auch ſymboliſch dem Momente, wo ſich die eigentliche Beſtimmung des Dolches erfüllt, er verbrieſt die Gewißheit dieſer Erfüllung im Voraus und zwar noch deutlicher, als dies durch das wunderliche Ereigniß zu Anfang der Tragödie geſchieht. — Der Tetrach wird in's Gefängniß geworfen, Octavian behält den Dolch. Nachher ſchickt der ſeinem Tod entgegenſehende Tetrach einen Vertrauten nach Hauſe zum Ptolemäus mit dem brieflichen Auftrag, er ſolle, ſobald er die Nachricht von ſeinem Tod empfangen habe, die Mariamne aus der Welt ſchaffen. Der Zufall ſpielt indeſſen den Brief in Mariamne's Hände. Im Tiefſten empört über den verbrecheriſchen Argwohn ihres Gatten, bittet ſie ihn zwar bei Octavian, der in Jeruſalem einzieht, vom Tode los, dann aber entdeckt ſie ihm, daß ſie von dem insgeheim wider ſie geſponnenen Anſchlag unterrichtet ſei, verſichert ihn ihres ſtrengen Haſſes, ſagt ſich von der äußeren Gemeinſchaft mit ihm los und verſchließt ihm den Zutritt zu dem von ihr bewohnten Theile des Schloſſes. Rachedürſtend kehrt ſich der Tetrarch gegen den Ptolemäus und nöthigt ihn zur Flucht. Ptolemäus erreicht das Zelt des Römiſchen Herrſchers. Durch das Vorgeben, als ſchwebe die von ihrem Gemahl eingeſperrte Mariamne in Gefahr, bewegt er den Octavian, ihm in Mariamne's Gemach (da er einen Schlüſſel hat) zu folgen. Sie widerſteht Octavians Zudringlichkeit mit würdigem Stolze und entreißt ihm einen Dolch, den ſie gegen ihre eigne Bruſt richtet. Als ſie aber den Schickſalsdolch erkennt, läßt ſie ihn entſetzt fallen und flieht. Das Eintreten des Tetrarchen hemmt ſie. Dieſer zieht gegen Octavian das Schwert, ſie fechten. Inzwiſchen löſcht Mariamne die Lichter. Da nun Octavian ſeinem Gegner das Schwert aus der Hand ſchlägt, ſo geht der Tetrarch mit jenem von ihm gefundenen Dolche auf Octavian los, irrt aber im Dunkel und trifft die Mariamne tödtlich. Ueber ſeinen Irrthum aufgeklärt, ſtürzt er ſich in's Meer.

Es bedarf weiter keines Beweiſes, daß die drei mit dem Dolche ſpielenden Zufälle eitel Spuk ſind. Ebenſo ſehr leuchtet es aber auch überhaupt ein, wie ſeelenlos das Todesgeſchick Mariamne's an den Dolch gebannt iſt. Selbſt das Epos verſchmäht, wo es ſeinen Begriff rein vollzieht, die Motivirung ſeiner Begebenheiten durch ein auf das todte Objekt gelegtes Verhängniß. Wenn aber die nordiſche Heldenſage (vergl. die Lieder der Sämundiſchen Edda und die Volſunga Saga) von dem Verderben erzählt, welches über die Beſitzer des Fafnir-Goldes und des dazu gehörigen Ringes hereinbrach, ſo berichtet ſie wenigſtens einen mythiſch-triftigen Grund davon, nämlich den Fluch des erzürnten Zwerges Andvari, und ſtützt ſich überdies auf eine pſychologiſche Baſis, inſofern das Gold die Gewinnſucht gegen den Beſitzer in der Sage aufreizt. Noch weniger abſtract wird die Vorſtellung von dem einem unbegeiſtigten Gegenſtand anhaftenden Verderben in dem Griechiſchen Mythus vom Halsbande der Harmonia behandelt. Denn Amphiaraos geht nicht zu Grunde, weil ſeine Gattin Eriphyle das Halsband beſitzt, ſondern weil ſie durch die glänzende Gabe verlockt wird, den Seher zur Theilnahme am Thebaniſchen Kriege zu nöthigen und ihn ſomit ſich ſein Todesloos ziehen zu laſſen.

Eine andre Seite ſchickſalsvoller Zufälligkeiten bietet Calderon in ſolchen Stücken, welche ihrem ganzen Organismus nach doch nicht in einer unvernünftigen Schickſalsidee wurzeln. Er deutet nämlich in gleichgültige Vorfälle, ohne daß dieſelben weſentlich die Hüllen eines nothwendigen Momentes der Handlung ſein könnten, grübleriſch eine ſchwerwiegende Bedeutung hinein und geſtattet ihnen folgeweiſe eine Wirkung auf den Gang der Handlung. Insbeſondere hängt er ſich gerne an Orakelſprüche des Zufalls und verknüpft öfter ein zufällig Erklungenes und Gehörtes mit einer Schickſalsfügung. Seine Helden gleichen dann Abergläubiſchen, welche ſich die Karten ſchlagen laſſen oder auf's Gradewohl den erſten beſten Bibelvers als Propheten ihrer Zukunft befragen. Einen ſolchen Sinn ſchiebt der Dichter Aſträus Stimmen aus der Tiefe in der großen Zenobia unter. Doch ich kann den Eigenſinn ſeines Calculs an nichts beſſer aufzeigen, als an dem Gartenunhold (el monstruo de los jardines), einem anmuthigen Schickſalsdrama. Thetis hat ihren Sohn Achilles in eine Höhle verſchloſſen und verwahrt ihn darin vor aller Berührung mit der Welt. Sie will durch dieſe düſtre Anſtalt dem Schickſalsſpruche vorgreifen, welcher den Untergang des Achilles im Kriege verkündigt hat. Allein er wird wider Willen der ſorglichen Mutter an's Licht gezogen, worauf ihn denn die Liebe unwiederbringlich in den Kreis des Lebens lockt. Er hält ſich, als Mädchen gekleidet, am königlichen Hofe zu Scyrus auf und erklärt der Deidamia endlich ſeine Liebe. Ulyſſes, der ihn wachſam belauert, entdeckt ihn und zieht ihn mit ſich fort, indem er ſeinen Kriegsmuth zu entflammen weiß. Die Stimme des Schickſals und der traurige Ernſt der Mutter bilden den erhabenen Hintergrund, gegen welchen das bunte Menſchentreiben um ſo leichter abſticht. Allein Calderon gefällt ſich hier nebenbei in einem mährchenhaften Getreibe des Zufalls. Da nämlich Achilles in ein Mädchenbild verwandelt und dadurch ſeine Spur verwiſcht iſt, hört Ulyſſes zu wiederholten Malen an ſich ihm gleichgültige Worte. Dieſe ſind aber in eigenthümliche Verbindung mit ſeinen Fragen nach Achilles geſetzt, und ſo erhält Ulyſſes deutliche Fingerzeige.

Hier breche ich ab, indem ich den Nachfolgern ein weites und breites Feld der Betrachtung übrig laſſe. Zum Schluſſe erlaube ich mir nur noch den Wunſch an Sie zu richten, daß Sie zu unſrer Belehrung bald wieder auf die obſchwebende Hauptfrage zurückkommen möchten. Ginge derſelbe in Erfüllung, ſo erhielte ich die ſchönſte Gewißheit, den gegenwärtigen kleinen Beitrag nicht ohne Frucht geliefert zu haben.

Ueber

Pyat's Lumpenſammler von Paris, als Volksdrama.

Von

Dr. Gumbinner.

Es hieße ein altes Klagelied, und ſchwerlich nicht mit Ausſicht auf Erfolg, anſtimmen, wenn wir an dieſem Orte den Mangel eines deutſchen Volkstheaters und eines deutſchen Luſtſpiels ausführlicher beſprechen wollten. Es ſcheint, als ob Publikum und Kritik dieſen Mangel nun einmal mit Reſignation ertragen, freilich nicht mit der Reſignation, die dem Manne in dem Bewußtſein nach rühmlichen Kampfe unterlegen zu ſein, ſo wohl anſteht, ſondern mit der Reſignation des Phlegma's, deſſen Wahlſpruch „es iſt ja ſo lange gegangen“ für alle Zeit unerſchütterlich feſt ſteht. Aber wenn auch jener Mangel nun einmal verſchmerzt werden ſoll, ſo iſt der Mißbrauch, uns gradezu das franzöſiſche Volkstheater aufzudrängen, doch ein zu ſtarker, als daß nicht ein lauter Proteſt dagegen eingelegt werden ſollte. Der Geſchmack des Publikums darf nicht verkehrt und mit dieſer Verderbniß nicht zugleich die vielleicht künftige ſelbſtſtändige Entwickelung eines bisher vernachläſſigten Zweiges der dramatiſchen Literatur unmöglich gemacht, oder doch im höchſten Grade erſchwert werden. Wenn der Fortſchritt in der Induſtrie ſich ängſtlich an franzöſiſche „Muſter“ klammert, ſo iſt doch wenigſtens in der Ausführung und vor Allem in der Behandlung des Stoffes das Einheimiſche und Eigenthümliche nicht zu verkennen, und am Ende verliert der Charakter und die Bildung des Volkes dabei nichts; in der Kunſt und Wiſſenſchaft iſt ein ſolcher Weg aber gradezu ein Abweg, deſſen ganzer verderblicher Einfluß ſich vor Allem auf dem Theater, dieſer unmittelbarſten Volksſchule, kund giebt. Können wir — aus was immer für Gründen — kein deutſches Volkstheater erhalten, ſo müſſen wir uns darein finden und die Zeit mit Ballets und italieniſchen Opern oder Reiterkunſtſtücken vertreiben laſſen, nimmer aber ſollen dem Volke, wie einſt den begüterten Ständen die Hofmeiſter, aus Frankreich die Lehrmeiſter und Bildner verſchrieben werden. — Die wohlwollende Kritik, die zur Ermunterung des Schauſpielers oder zur Ermuthigung eines fleißigen Anfänger-Strebens immerhin am Orte ſein mag, würde zu einer Sünde gegen das Publikum werden, wenn ſie zur Beſchönigung und Unterſtützung einer verderblichen Richtung, die kaum noch als eine Kunſtrichtung gelten kann, gemißbraucht werden ſollte, und ſo oft auch in faſt allen öffentlichen Organen kräftige Stimmen gegen jenes Treiben ſich erhoben haben, ſo darf die bisherige Erfolgloſigkeit um ſo weniger von erneuten Verſuchen zurückhalten, als die Gefahr des eindringenden Uebels drohender wird.

Mit dieſen — wir dürfen wohl ſagen — zeitgemäßen Betrachtungen betraten wir das Königſtädt'ſche Theater, um der erſten Aufführung des „Lumpenſammlers von Paris“ beizuwohnen. Wir hatten bis dahin von dieſem Drama nur flüchtige Kenntniß genommen, wie es uns denn eben als ein fremdes Erzeugniß ein nur mehr allgemeines, ein literariſch-hiſtoriſches Intereſſe eingeflößt hat. Mit ſeinem Erſcheinen in einer deutſchen Hauptſtadt, auf einem Theater, das in dieſer Stadt entweder ein Volkstheater oder — überflüſſig ſein muß, nimmt es natürlich unſere Aufmerkſamkeit im höheren Grade in Anſpruch. Der „Chiffonier de Paris“ iſt ein franzöſiſches Volksſtück, und wir haben uns zuvörderſt zu fragen, ob auch ein gutes? und demnächſt: paßt es auch als ſolches auf die deutſche Bühne?

Die erſte Forderung, die wir an das Volksdrama mit vollem Rechte ſtellen, iſt die, daß es auch Drama bleibe und als ſolches poetiſchen Werth behaupte. Der Held eines ſolchen Stückes muß im guten oder böſen Sinne für eine Idee kämpfen, gewiſſermaßen ihr Repräſentant ſein, er muß, wenn er ſiegt, dies durch rühmlichen Kampf, in welchem er ſeine beſte Kraft an die Realiſation ſeines Princips ſetzt, erreichen, und wenn er unterliegt, als das Sühnopfer einer Schuld erſcheinen, möge nun die Schuld in der Verkehrtheit ſeiner Idee oder ſeines Handelns ruhen. Wie nun der Held des Volksſtückes, ſo muß auch die ganze von ihm getragene Handlung eine poetiſch dramatiſche Bedeutung haben, keineswegs aber blos Zuſtände des Volkslebens in nackter, oder allenfalls geſchmückter Wahrheit uns auf der Bühne vorführen. Wie Rötſcher die Aufgabe des hiſtoriſchen Dramas ſo treffend und ſchön darin ſetzt, eine ſittliche Weltordnung vor unſeren Augen entſtehen zu laſſen, ſo ſoll das Volksdrama uns diejenige ſociale Ordnung vorführen, wie ſie, von dem ſittlichen Standpunkte aus, als das Streben und Ringen der Gutgeſinnten zum Heile des Volkes gedacht wird. Mögen wir hierbei auch von einem verſchiedenen Standpunkte ausgehen, ſei er von jener Anſicht, daß das Volksheil in kaſten- und zunftartiger Abſonderung nach Vermögen, Beſchäftigung, Wohnſitz oder gar Glaubensbekenntniß beruhe, oder von der hehren, den Nationalismus vernichtenden, zunächſt durch das Chriſtenthum gebotenen Auffaſſung, in der ganzen Menſchheit nur eine Familie, Kinder deſſelben Vaters zu erblicken, immer hat der dramatiſche Volksdichter eben diejenige ſociale Ordnung, welche ihm zum Heile des Volkes, oder wenn die Handlung nur in engeren Kreiſen ſich bewegt, zum Heile beſonderer Verhältniſſe, als die beſte erſcheint, uns vor Augen zu führen. Ob ſein Standpunkt dann auch der richtige ſei, das hat auf den rein künſtleriſchen Werth ſeiner Arbeit keinen Einfluß, um ſo weniger, wenn er wirklich von der ſittlich lauteren Triebfeder innerer Ueberzeugung, die ſich ſtets in der Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit der Sprache geltend macht, geleitet wird; jedenfalls hat der dramatiſche Dichter in dieſer Beziehung einen ſtrengeren und höheren Richter, als die Kunſtkritik; der Unwille oder das Jauchzen des Volkes wird ihn beſſer als die ſcharfſinnigſte Deduktion darüber belehren, ob er deſſen Leiden erkannt und die Mittel ſie zu heilen gefunden hat. Des Volkes Stimme, die ja Gottes Stimme und ſtets ein unbeſtochener Richter iſt, hat hier zunächſt zu entſcheiden, wie an ſie ja zunächſt appellirt wird. Doch müſſen wir hier, um allen ſpäteren Mißverſtändniſſen und Verdrehungen zu begegnen, von vorneherein bemerken, daß dies eben nur von dem Standpunkte gilt, den der Dichter bei Behandlung ſeines Stoffes einnimmt, keineswegs von dieſer ſelbſt. In dieſer letzteren Hinſicht dürfen wir dem Volke die Entſcheidung nicht anheimgeben, hier hat nicht nur die Kunſtkritik, hier hat auch das politiſche Urtheil, das auf der Wahrheit und der Kenntniß des inneren Zuſammenhanges der ſocialen Verhältniſſe beruht, ein gewichtiges Wort drein zu reden. Der Dichter kann den Beifall des Volkes in vollem Maaße und mit gutem Rechte verdienen, wenn ſein Stück z. B. den Zweck hat, dasjenige ſociale Syſtem darzuſtellen, wodurch dem Pauperismus auf die dem Volke am beſten zuſagende Weiſe begegnet wird, aber die Kritik iſt darum doch auch im vollen Rechte, daſſelbe Stück zu verurtheilen, wenn die Perſonen und die Behandlung keine poetiſche Bedeutung haben, und das moraliſch-politiſche Urtheil darf es verwerfen, wenn die der Handlung zu Grunde liegenden Zuſtände unwahre ſind, zur Aufſtachelung der Leidenſchaften dienen und ſtatt Verſöhnung zu bewirken — was ja doch auch eine Aufgabe des Dramas iſt — nur Ingrimm und Zwieſpalt wecken.

Als franzöſiſches Volksſtück zeichnet der Lumpenſammler von Paris Zuſtände und Charaktere, wie ſie nur in Frankreich, genauer geſprochen, wohl nur in Paris bekannt ſind; das Gewerbe des Helden nicht nur, ſondern auch ſeine ganze Haltung ſind ſpecifiſch franzöſiſch; ſchon der Umſtand, daß ein ehrlicher Proletarier einen gefundenen Schatz der Polizei nicht zur Kenntniß bringt und ein gefundenes Kind nicht beim Revier-Commiſſarius meldet, liegt unſern tüchtigen Proletariern ſo fern, daß ſie den Genoſſen kaum bemitleiden würden, der durch ſolche Polizeiwidrigkeiten ſo vieles Unglück heraufbeſchwört. Indeſſen, der „Lumpenſammler“ iſt ein franzöſiſches oder pariſer Volksſtück und als ſolches um ſo beſſer, jemehr die Zuſtände, auf denen die Handlung beruht, der Wahrheit ſich nähern; ob er aber auch — den nationalen Standpunkt vorläufig obenein als den beſten jedenfalls zugegeben — ein gutes Volksſtück iſt, das iſt eine andere Frage. Gewiß iſt es löblich zu zeigen, daß Reichthum und Tugend nicht immer Hand in Hand gehen, und daß oft unter dem Kittel ein beſſeres Herz ſchlägt als unter dem Fürſtenmantel, es iſt dann auch ganz in der Ordnung, daß das ſchwelgende

Laſter geſtürzt und die niedergehaltene Tugend empor gehoben wird und unter allſeitiger Rührung und Umarmung, ganz wie zu Iffland's Zeiten, der Vorhang fällt. Wir verwechſeln übrigens den Lumpenſammler keineswegs mit dem Iffland'ſchen Familienjammer, der nur Perſonen, Zuſtände aber wenig oder gar nicht ins Auge faßt, wir wollen ſogar jenem einen ganz entſchiedenen Gedanken, welcher gewiſſe bedeutungsvolle Zuſtände charakteriſiren ſoll, gern zuſprechen und wollen in der deutlichen Ausprägung dieſes Gedankens auch die deshalb gerechten Erfolge ſuchen, welche unſer Stück vor dem pariſer Volke gefunden hat — wir meinen die mit der Sittenverderbniß der höheren Stände zunehmende Ueberhebung über die arbeitende Klaſſe, in deren ſaurem Schweiße jene ſchwelgen. Und wenn nun der Dichter darauf ausgeht, dieſen Zuſtand in ſeiner grellſten Nacktheit zu zeigen, ſo iſt ſein Standpunkt ein gerechtfertigter und das Volk daher gleichfalls im Rechte, ihm lauten Beifall zu zollen, aber der Dichter hat damit allein ſeine Aufgabe nicht erfüllt. Fragen wir vor Allem nach der Verſöhnung, die wir am Schluſſe des Stückes mit uns nehmen? Die ernſte Antwort lautet: keine, denn alle die glücklichen Zufälle, durch welche „Vater Jean" endlich zum Siege ſeiner gerechten Sache gelangt, fördern die gerechte Sache des Volkes nicht um einen Schritt. Schmerzerfüllt, vielleicht wuthentbrannt muß das aufgeregte Volk ſich ſagen, dem Einen ſtand ein wunderbares Glück bei „und vielleicht gar" auf der Bühne, da geht das immer ſo recht ſchön, im wirklichen Leben paſſirt doch immer das Gegentheil. Doch, wenn auch der Dichter ſelbſt denjenigen radikalen Standpunkt, auf welchem es vor Allem auf gewaltige Agitation ankommt, als ſein Recht behauptet, welches wir ſchon einmal nicht abſprechen wollen, ſo iſt er doch auch hier kaum auf halbem Wege ſtehen geblieben, er hat das Volk nur erhitzt, ein anderer muß ihn ablöſen und nun zeigen, wie nach der gewaltſamen Aufregung nun auch gewaltſamer Kampf zum Siege führen ſoll, er ſelbſt aber iſt als Volksführer nur Aufwiegler, welcher die That, ſo wie er als Bühnendichter die Verſöhnung ſchuldig geblieben iſt: diejenige Verſöhnung, welche auch wie von dem Trauerſpiel — und ein Trauerſpiel ſind unſere heutigen ſocialen Verhältniſſe denn auch allerdings — zu erwarten berechtigt ſind.

Indem wir jetzt auf die Perſonen und die Handlung näher eingehen, müſſen wir zuvörderſt das Löbliche hervorheben, und hier wollen wir denn gern zugeben, daß der Dichter uns eine treffende und ergreifende Zeichnung des Proletariats, ohne alle Uebertreibung, gewiß noch in ſehr mildem Lichte und ohne allen Beiſatz von Unſchönem geliefert hat. Rühmlich, und in poetiſcher Hinſicht ganz beſonders anerkennenswerth iſt es, daß das entſetzliche Wehe des Proletariats weniger in der äußeren Noth, als in der Verödung des Gemüths erſcheint. Nicht der Mangel des ſchützenden Obdachs, der geſunden Nahrung und Kleidung (denn die zerlumpte Tracht wird von dem franzöſiſchen Dichter nicht gefordert, wurde auch auf der Pariſer Bühne nicht zur Schau geſtellt, obſchon ſie dem deutſchen Schauſpieler nachgeſehen werden muß), ſondern das tiefſte Herzeleid dieſer unglücklichſten Volksklaſſe, der es verſagt wird, dem heiligſten Triebe des Menſchen, der Liebe, zu genügen; dieſer tiefe Seelenſchmerz iſt es, in welchem die ganze ſchreckliche Bedeutung des Proletariats uns vorgeführt wird. Ausgeſtoßen aus der Menſchheit und unter das Thier herabgewürdigt, das wenigſtens ſeinem Inſtinkte folgend ſich der mildern Luft und des Sonnenlichtes freuen darf; erſcheint der Greis, der nimmer einen grünenden Baum geſehen, der bei Nacht im Gaſſenkoth die Mittel ſeines Unterhaltes ſucht, der vor Allem — nicht lieben darf. Der Proletarier darf keine Familie haben! Dieſe furchtbare Wahrheit führt der Dichter uns in den eindringendſten Zügen vor die Seele: der Proletarier hat ja nicht die Mittel ſeine Kinder zu erziehen, zu Menſchen zu erziehen, er müßte ſie ja auch ausſetzen, weil ihnen kein anderes Leben, als ihm dem Vater beſchieden wird, und doch erliſcht der göttliche Funke, der Trieb zu lieben, nicht gänzlich, doch ſiegt die beſſere Natur, die nicht in wilden Menſchenhaß ſich verkehrt, ſondern ängſtlich, gewiſſermaßen mit Aufbietung der letzten Kraft an einen Gegenſtand der Liebe ſich feſtklammert, um ſo Muth für die Fortführung eines Lebens zu gewinnen, das ſonſt unter die dem Lichte wenigſtens zugewandte Vegetation ſinken würde. In dieſer Hinſicht wird uns allerdings eine verſöhnliche, eine poetiſch erhabene Seite des Stückes kund, die jedenfalls die höchſte Anerkennung verdient.

Aber bei dieſer einen Seite, bei der er ſich gleichſam erſchöpft hat, iſt der Dichter denn auch ſtehen geblieben, in jeder anderen Hinſicht dürfen wir ihm nur ein ſehr bedingtes Lob ſpenden. Wir haben ſchon oben gezeigt, daß dem Stücke die eigentliche — wenn wir ſo ſagen dürfen — praktiſch moraliſche Bedeutung fehlt und doch iſt dieſe wohl ſicherlich die höchſte und werthvollſte des Volksdramas. Der Volksdichter, alſo auch der Volksbühnendichter, hat keine andere Aufgabe wie der Volksredner, er ſoll das Volk zur Thatkraft ermuntern, zum Beſſern anleiten, und wenn wir den heutigen Standpunkt einer geläuterten Erkenntniß feſt halten wollen, dürfen wir wohl hinzufügen: auf friedlichem Wege ohne Aufſtachelung der Leidenſchaften. Dieſe „friedliche Agitation“ vermiſſen wir aber in dem Stücke gänzlich, im Gegentheil: der Dichter erregt nur die Leidenſchaften des Volks und dann läßt er es rathlos ſtehen, in Verzweiflung mindeſtens, vielleicht auch in Wuth. Kein Laſter giebt es da, dem nicht die höheren Stände fröhnten, keine Tugend, die nicht die arbeitenden zierte. Auf der einen Seite die ganze Skala von Verbrechen, von dem Mord bis zum frechen Uebermuth gegen ein unbeſchütztes Mädchen, auf der anderen Seite dagegen die lauterſte Sittlichkeit, die den Tod einem Leben des Elends vorzieht und doch dieſes wieder als heiligſte Pflicht bewahren läßt, wenn es gilt dem Mitmenſchen zu helfen. Der Reiche verſtößt das eigene Kind, das ihm unbequem geworden, der Arme erträgt noch härtere Entbehrungen, als ihm ohnehin auferlegt ſind, nur um das fremde Kind zu ſchützen und dem Liebebedürfniß ein Genüge zu thun. Nur Einer aus den höheren Ständen, Heinrich Berville, erſcheint rein in dieſem Pfuhle des Laſters, aber dieſer Eine wird hierzu durch die Liebe zum Proletarier-Mädchen bewogen, ja er wird durch dieſe Liebe, durch die Seelengröße ſeines Mädchens, dem er, wenn auch nur zum Scheine, Entehrung anzubieten nicht erröthet, gewiſſermaßen erſt überwunden und geläutert. Dieſe Gegenſätze, auf dieſe Weiſe dem Volke vor Augen geführt, können niemals heilſam wirken, um ſo weniger, als ſie übertrieben und häufig genug ganz unwahr ſind. Eine ſolche Richtung, die höchſtens in einigen bekannten Ereigniſſen, welche das franzöſiſche Publikum kürzlich erſchüttert haben, eine entfernte Entſchuldigung findet, iſt aber eine verderbliche, wenn ſie Nachahmer finden ſollte, beſonders, wenn ſie dann nicht in geſchicktere Hände kommt. Unſer Dichter Pyat könnte in dieſer Hinſicht bei ſeinem großen Landsmanne Eugene Sue in die Schule gehen: dieſer hat, wie keiner der Neueren, in warmer und beredter Sprache, die Sache des Proletariats geführt, aber er hat auch eine Adrienne de Cardoville zu ſchaffen gewußt, welche mit Begeiſterung „la main glorifiée par le travail“ an ihr Herz drückt. — Und ſelbſt, wenn wir uns die höheren Stände ſo entartet und verderbt denken, wie ſie Pyat uns vorführt, welchen Troſt und welchen Muth ſtößt er denn dem tugendhaften Notharbeiter ein? keinen, er läßt ihn der Verzweiflung zum Raube. Dieſen einen Umſtand feſtgehalten, müſſen wir zugeben, daß „dem Lumpenſammler von Paris“ diejenige Bedingung abgeht, in welche wir das Weſen des Volksdramas ſetzen. Wir müſſen eine ſociale Ordnung in demſelben entſtehen ſehen, oder wir müſſen wenigſtens ihren Mangel fühlend, auf dieſelbe unmittelbar hingeleitet werden. In unſerem Stücke aber können die armen Proletarier nichts weiter als lieben, dulden und klagen. An die Urſache ihres grenzenloſen Wehes, an ihre Vereinzelung denken ſie nicht einmal, viel weniger kann ſich ihnen das Heilmittel darbieten. Die Perſonen zwar ſiegen zuletzt, wie das immer nach dem bekannten Schema des Theaterfamilienjammers geſchieht, aber ihre Sache bleibt nach wie vor mit Füßen getreten, und in dieſem Mangel der Verſöhnung iſt über das Stück nicht nur als Volksdrama, ſondern überhaupt ſchon als Drama das mißbilligende Urtheil zu ſprechen.

Denn wenn wir auch in rein dramatiſcher Beziehung unſer Stück betrachten, ſo vermiſſen wir den leitenden Gedanken, welcher die Handlung trägt: daher fehlt denn auch die eigentliche Spannung des Zuſchauers und nur vorübergehend wird ihm dafür eine gewiſſe Ueberſpannung, in welcher er ſich aber hinlänglich auf den gutherzigen Dichter verlaſſen zu können glaubt, geboten. Solche Ueberſpannung geht mit dem ſogenannten Knalleffect Hand in Hand, ſie iſt ohne nachhaltige Wirkung, weil ſie unnatürlich iſt und in einem unnatürlichen Boden wurzelt. In raſcher Reihenfolge werden uns die verſchiedenſten, in nur lockerem Zuſammenhange ſtehenden, grauſigſten Ereigniſſe bis zum Erſtickungs-Verſuch in Kohlendunſt vorgeführt, und eben ſo raſch folgt ihnen dann die günſtige Wendung. Aber endlich muß doch auch eine ſpannende Kataſtrophe herbeigeführt werden, alle Augen ſind auf den Helden gerichtet: ſchon hat er den gewohnten leichten Sieg in Händen, da geht auch der Vielgeprüfte und Vielbewährte in die Falle, er verfällt in dem Augenblicke, wo man es von dieſem Charakter am wenigſten erwarten ſollte, in daſſelbe Laſter, das er als die Quelle ſeines Jugendunglücks erkannt und längſt geflohen hatte — der Zuſchauer kann da nicht Erbarmen und Theilnahme finden, er wird unwillig und es bleibt ihm nichts übrig, als eben auf den Dichter ſich zu verlaſſen, der überall, wenn's zum Knalleffect kommt, die Stelle der Vorſehung einnimmt. Wenn der Vernünftige und Edle aller Einſicht, alles klugen Vorbedachtes zum Trotz unterliegt, ſo wendet ſich der Hilfe ſuchende Blick jen Himmel, aber ungern miſchen wir die höchſte Weisheit in das Getriebe des Unverſtandes ein. Und jener unverſtändige Akt des Helden ſteht nicht etwa iſolirt da, er iſt ſo zu ſagen das böſe Prinzip des Dichters, durch welches jener eines guten Theils ſeines dramatiſchen Werthes beraubt wird und die ganze Handlung bedeutend an der poetiſchen Bedeutung einbüßen muß. Jean bewahrt trotz der Trunkenheit einen Menſchen vor dem Selbſtmorde, indem er ihn in ſeiner unſittlichen Tendenz als einen Ausfluß der Feigheit erkennt. Wir ſagen zur Ehre des Dichters und ſeines Helden mit Abſicht trotz der Trunkenheit, wir wollen nicht hoffen, daß es durch die Trunkenheit geſchehen iſt und ſo dem Laſter ein Denkmal geſetzt werden ſoll. Aber ganz kann die Befürchtung, daß dem Dichter unbewußt dieſes Denkmal entſchlüpft iſt, doch nicht von der Hand gewieſen werden. Mag man über den Selbſtmord immerhin verdammend aburtheilen, mag man ſogar die rigoröſeſten Anſichten der Religion dabei feſthalten, jedenfalls muß der Lumpenſammler Garouſſe, der in der Verzweiflung Hand an ſich ſelbſt gelegt, im Himmel und auf Erden reiner erſcheinen, als der nachmalige Baron Hoffmann, der am Selbſtmord nur darum verhindert wird, um Verbrechen auf Verbrechen zu häufen und ſo ein Drama zu begründen, deſſen edler Held — ſein böſer Dämon iſt. Ein nüchterner und verſtändiger Menſch, der dieſen Garouſſe in ſeiner innerſten Tiefe erkannt haben würde, hätte ihn zum Guten bekehren oder doch — einen anderen als den religiöſen Standpunkt einnehmend — in den freiwilligen Tod ruhig gehen laſſen müſſen. Wird nun die an ſich edle That des trunkenen Jean zu einem Verbrechen, ſo müßte eine gerechte Vorſehung es auch zumeiſt an demjenigen ſtrafen, der es begangen, nicht aber an demjenigen, der durch Selbſtmord ſich reinigen will und, daran verhindert, in größeres Verderben ſich geſtürzt hat und ſchuldloſe Opfer ſchlachtet. Allein Jean wollte kein Verbrechen begehen, trotz ſeiner Trunkenheit hält das nicht ganz erloſchene beſſere Gefühl die beſſere Einſicht wach; er thut wirklich etwas Gutes, doch nun erwarten wir auch, mit Hinſicht auf eine poetiſche Gerechtigkeit, daß er dem Geretteten fortan als guter Genius zur Seite ſtehen werde: allein das grade Gegentheil geſchieht. Jean büßt ſeine Schuld nicht, ſie kommt ihm nicht einmal zum Bewußtſein, er rettet den Rettungsloſen nur, um ihn ſchuldig werden zu laſſen und ihn zuletzt — der Polizei zu überliefern. Aus dieſem

Grunde fehlt dem ganzen Stück als leitender Grundgedanke jedes ſittliche, alſo auch poetiſche Element, und an dieſem Mangel geht auch der Charakter des Helden zu Grunde, denn auch er wird, wie er die letzte Urſache aller verbrecheriſchen unſer Drama conſtituirenden Handlungen iſt, zuletzt an ſich ſelbſt ſchuldig, indem er in dem Momente, wo die gekränkte Unſchuld auf ihn allein angewieſen iſt, beiläufig auf ganz unbegreifliche und unnatürliche Weiſe in das alte Laſter fällt, um dem Böſewichte wiederum freies Spiel zu laſſen; ſo iſt denn ſein letzter Sieg auch weniger ſein Verdienſt, als das eines humanen Commiſſaire de Police, deſſen kriminaliſtiſcher Scharfſinn wohl ohne Beihülfe des gutmüthigen Jean den Verbrecher entdeckt haben würde. Jean iſt ein ganz ehrlicher, rechtlicher Menſch mit allen Vorzügen und Gebrechen des Alltagslebens, *ein dramatiſcher Held iſt er aber nicht*, er kämpft für keinen Gedanken, er handelt ohne durchgängige Conſequenz und ſelbſt ſeine Gutmüthigkeit wird durch tückiſche Schadenfreude getrübt, die er an einem zwar gefallenen, aber doch an ſich nicht ſchlechten, jedenfalls zum Beſſern ſich wendenden Mädchen ausläßt. Solche Erſcheinungen mögen im wirklichen Leben immerhin durchgehen, die Kunſt aber darf uns nur ſtets eine idealiſirte Natur reproduciren, und das ewige Geſetz der Sittlichkeit, auf welchem das Drama ruhen ſoll, muß den Helden verwerfen, der ſich ſolche Ausbrüche zu Schulden kommen läßt.

Manche Einzelnheit bliebe auch noch zu rügen übrig, doch den uns gebotenen Raum bedenkend, müſſen wir uns darauf beſchränken, auf einige zum Widerwärtigen ſich ſteigernde unſchöne Erſcheinungen kurz hinzuweiſen; dahin gehört namentlich die Erſtickungsſcene im Kohlendunſt, deren Manöver unſerem durch die Schwefelſäuren-Vergiftung verwöhnten Gallerie-Publikum beiläufig ganz unverſtändlich ſein muß und noch ganz beſonders die Art, wie die Fräulein-Mutter uns vor Augen geführt wird. Von den Franzoſen kommt die unüberſetzliche Prüderie her, wir haben ſie ihnen abgelernt, wollen nun aber auch nicht uns von ihnen das entgegengeſetzte Extrem ad oculos vordemonſtriren laſſen

Haben wir aber nachgewieſen, daß „der Lumpenſammler“, trotz mancher Schönheiten weder als Drama von höherem poetiſchen Werthe, noch als Volksdrama von Bedeutung iſt, ſo müſſen wir auch, angeſichts des großen Erfolges, den es in ſeinem Vaterlande gefunden, an uns ſelbſt Kritik üben, da eben jener Erfolg auf den erſten Blick uns anſcheinend auf das Schlagendſte widerlegen möchte. Dem iſt aber nicht ſo, denn nur der dauernde nachhaltige Erfolg bürgt für den inneren Werth eines Kunſtwerkes. Das öffentliche Leben, das in Frankreich über alle Kreiſe ſich ausdehnt, hat namentlich in neueſter Zeit dazu gedient, den Kontraſt zwiſchen den Arbeitenden und Verzehrenden in inhaltſchwerer Bedeutung und ſehr zum Nachtheile dieſer Letzteren ans Licht treten zu laſſen. Die Proletarier-Frage iſt die Lebens-Frage unſerer Zeit, und wenn das, was in allen Zeitſchriften, in allen Romanen wiederhallt, wenn das, was in allen Kreiſen von

Mund zu Munde geht, in irgend welcher Weiſe auf die Bretter gebracht wird, ſo wird es an einer ſchauluſtigen Menge ebenſowenig fehlen, als wenn beiſpielsweiſe bei drohendem Kriege irgend ein fades Soldatenſtück, wenn es nur an patriotiſchen Anſpielungen und Uniformen nicht fehlt, zur Darſtellung kommt. Wenn nun aber auch in Deutſchland, wenn hier in Berlin ein ähnlicher Erfolg ſich geltend macht, ſo ſind dies theils dieſelben Urſachen, theils eben der franzöſiſche Urſprung des Stückes, denn trotzdem, daß, wie wir wiederholentlich gezeigt, ſo manche die Handlung ſtellenweiſe begründende Erſcheinungen der deutſchen Anſchauungsweiſe ganz ferne liegen, trotzdem, daß wir ein ganz ſpecifiſches franzöſiſches Volksleben von dem Baron, der zwanzig Jahre lang als ſolcher vor keiner Behörde ſich zu legitimiren braucht, bis zu dem Lumpenſammler und der Griſette vor uns ſehen — dennoch wird es dem Stücke nicht ſchwer, bei uns ſich einzubürgern, es iſt ja aus Frankreich, von dem alle Luſtſpiele und Rührſtücke herkommen, von wo auch der ewige Jude und Marie Anne herkamen, und das mag genügen. Allein wenn das Volk, durch einen derartigen fremdländiſchen Einfluß verwöhnt, der Fremde ſich auch zuwendet, dann möge man wenigſtens die Zeitungen allein nicht immerfort anklagen, daß ſie ihre Spalten mehr dem Auslande als dem Vaterlande öffnen. Das Volksleben beruht auf dem Nationalismus und wird noch lange auf ihm beruhen, das Volksdrama hält dieſen Standpunkt feſt, und ſo dürfte der Lumpenſammler von Paris, ſelbſt wenn er ein klaſſiſches Volksdrama wäre, doch nicht auf einer deutſchen Bühne ganz paſſend ſein, wie viel weniger in ſeiner wirklichen Geſtalt, in welcher er auch auf dem heimiſchen Boden als der Vertreter einer verderblichen Kunſtrichtung erſcheinen muß.

Wir haben den „Lumpenſammler" auf dem Königſtädter Theater kennen gelernt, und ſo iſt es billig, daß wir auch der Darſtellung mit wenig Worten gedenken.

Die Titelrolle wird von Herrn Gerſtel durchweg befriedigend geſpielt, und namentlich verdient es alle Anerkennung, daß der treffliche Künſtler den ihm urſprünglich ganz fremden Charakter ſich immer mehr und mehr zu eigen gemacht, wie wir denn manches in der erſten Vorſtellung noch Mangelnde kürzlich ſehr glücklich nachgeholt fanden. Herr Gerſtel giebt uns den Proletarier, der von dem Schrecklichen ſeiner Lage ebenſo wie von der Unmöglichkeit, ſie zu verbeſſern, durchdrungen iſt, die gute Anlage dieſes Charakters, die das Verbrechen zurück hält, artet ſehr natürlich in einem gewiſſen ſchmerzlichen Humor aus, der von dem Künſtler ſehr glücklich ſtets am geeigneten Orte wiedergegeben wird. Wenn man hie und da die Mimik abrechnet, ſo iſt auch vor Allem das ſtrenge Maaßhalten, das bei einer an markirten Zügen ſo überreichen Rolle eben nicht ganz leicht iſt, noch ganz beſonders zu loben. Herrn Gerſtel ſteht Frau Schindelmeißer (Marie Didier) und Herr Henſel (Baron Hoffmann) in ihren freilich minder ſchwierigen Rollen würdig zur Seite. Die übrigen Partien ſind theils unbedeutend, theils der Art beſetzt, daß die Kritik lieber ſchweigt. Doch wollen wir gegen Herrn Grimm (Heinrich Berville) nachſichtig ſein. Das Königſtädtiſche Theater giebt einem Liebhaber nicht eben reiche Gelegenheit ſich zu bilden, auch wenn er etwas Tüchtiges zu leiſten vermag.

Dramaturgiſche Skizzen aus Hamburg von C. H. Schlönbach.

Neues an Gäſten, Stücken und Ergebniſſen.

Was ich Ihnen im III. Heft Ihrer Jahrbücher über das zweiſpältige Element der Direction des Stadttheaters ſchrieb, hat ſich nun völlig beſtätigt: die Herren Directoren haben ſich getrennt; d. h. Herr Maurice hat erklärt, daß er mit Herrn Baiſon nicht mehr zuſammen wirken könne und wolle und nach lebhaften Verſuchen der Actionäre, ihn davon zurückzubringen, traten ſie doch endlich ſeinem conſequenten Wunſche bei und nahmen den von Herrn Maurice vorgeſchlagenen Herrn Wurda, — langjähriges Mitglied der Oper hierſelbſt, — als Mitdirektor an. Herr M. wurde von einem reich beſetzten Hauſe mit allgemeiner Herzlichkeit entlaſſen und Herr Wurda ebenſo empfangen. — Es war Herrn M. nicht geſtattet, ſeinen Remplaçant ſelbſt einzuführen, wie ſich das gebührt hätte; ſondern Herr Baiſon übernahm das und die tiefe Stille, womit er dabei empfangen wurde, zeigte deutlich, wie das Publikum jene Taktloſigkeit empfand. So nothwendig nun auch eine Aenderung des früheren Verhältniſſes war, ſo wenig kann die nun ſtattgefundene beſondere Hoffnungen erwecken. Herr Wurda war zwar lange Zeit als Künſtler ſehr verehrt und iſt bis heute als noble, tüchtige Perſönlichkeit allgemein geachtet, von Vielen geliebt; daß er aber die theoretiſche und praktiſche Einſicht, den weiten und ſcharfen Ueberblick des Ganzen und die energiſche Conſequenz eines Direktors und namentlich eines Mitdirektors und ganz beſonders eines Mitdirektors in Hamburg und mit Herrn Baiſon beſitzt: das ſteht noch ſehr in Zweifel und wird von den Meiſten ſogar verneint. Es heißt, daß Herr Dr. Töpfer ihm als Dramaturg zur Seite ſtehn ſoll und würde dies allerdings von beſonderem Vortheil ſein, da T. ein vielerfahrener, praktiſcher und noch rüſtiger, energiſcher Mann iſt: Herr Baiſon will aber die von ihm verlangten 3000 M. S. Gehalt nicht anwenden; und war Herrn Baiſon Prutz zu theoretiſch, ſo iſt ihm Töpfer viel zu praktiſch; d. h. er will ganz allein da ſtehn. Gewiß war Niemand mehr als ich anfangs überzeugt, daß Herr B. auch wirklich Bedeutendes wirken würde, und noch im III. Hefte dieſer Jahrbücher ſprach ich, trotz ſchon vieler unangenehmer Enttäuſchungen, den Glauben aus: daß Herr Baiſon wirklich das Tüchtigſte wolle. Dieſen Glauben habe ich jetzt nicht mehr und ſpreche das ebenſo entſchieden und offen aus, als ich meinen Irrthum offen bekennen werde, wenn ich deſſen überführt bin. — Wir wollen einen Blick auf die bisherige Thätigkeit des Herrn B. im Schauſpiel zurückwerfen. Als bedeutender Schauſpieler, als Verfaſſer dramatiſcher Arbeiten und nach dem, was er für die Regeneration des Schauſpiels öffentlich geſprochen, verſprochen und geſchrieben hat: iſt man gewiß vollkommen berechtigt, faſt ihn nur allein über den Gang des Schauſpiels zur Verantwortung zu ziehn, denn hätte ſein Mitdirektor ihn auf irgend eine Weiſe am Guten gehindert; gewiß würde er mit den Beweiſen dazu aufgetreten ſein; an Gelegenheit ſich zu vertheidigen, hat es ihm bis jetzt durchaus nicht gemangelt. — Schon lange vor Eröffnung des Theaters unter der neuen Direktion, war Herrn Baiſon die Direktion übertragen; von da bis jetzt ſind ein Jahr und ſechs Monate verfloſſen und wir haben im vollſten Sinne des Wortes jetzt noch immer keinen erſten Charakterſpieler; keinen erſten Vater; keinen erſten jugendlichen Liebhaber und keine erſte Anſtandsdame; ſeit Anfang Juli iſt Fräulein Wilhelmi abweſend und haben wir alſo elf Monate lang auch keine erſte Liebhaberin gehabt, wiſſen auch nicht, wenn wir ſie bekommen. — Die Engagements, die Herr B. auf einer eigens dazu unternommenen Reiſe abgeſchloſſen hat, ſtellten ſich alſo heraus: Fräulein Fürſt wurde nach ihren erſten Rollen bei Seite geſchoben, gar nicht mehr beſchäftigt und dann gebeten, mit einer gewiſſen Abſtandsſumme ſich zu entfernen. Durch die Abweſenheit des Frl. Wilhelmi wurde dies rückgängig gemacht. — Eine Schauſpiel-Soubrette Frl. Oſt bekam nach ihren erſten Rollen eine Abſchiedsſumme und ging. Mad. Huber, als Anſtandsdame, durfte nur einmal auftreten (als Lady Milford). Ein jugendlicher Liebhaber, Herr Wisthaler ging durch, weil er den Unwillen des Publikums nicht mehr ertragen konnte. Ein anderer jugendlicher Liebhaber, Herr Härting, kann nur zu Epiſoden gebraucht werden, da er in jeder größeren Rolle an die Worte von Schillers Ferdinand erinnert wurde: „O, dieſes unglückſel'ge Flötenſpiel!“ — Frl. Heyne, die erſte Schauſpiel-Soubrette, hat ſich nicht halten können; ſie nahm ihre Entlaſſung, als eine andere für ſie engagirt werden mußte. — Herr Starke, Bonvivant, obgleich der Beſte von Allen, machte es nothwendig, daß Herr Brüning wieder engagirt wurde und die Herren Stoß und Schwarzbach, Komiker, fühlten ſo ſehr die Unhaltbarkeit ihrer Stellung, daß ſie ihren Abſchied nahmen. Dies ſind die factiſchen Reſultate von Herrn Baiſons Engagementsreiſe. Herr Mendelsſohn hierſelbſt ſchrieb darüber ſehr treffend: „Die neuen Mitglieder erfüllen nur allzuſehr ihre Aufgabe: Herrn Baiſon zur Folie zu dienen.“ — Das, durch Herrn Th. Hagen gemachte, Engagement des Herrn Wilh. Gerſtel, allgemein als das beſte von Allen anerkannt, wurde von Herrn Baiſon gelöſt, weil ſich Herr G. nicht mit 400 Thl. weniger als ihm verſprochen war, gewinnen laſſen wollte. — Im Laufe der Zeit gaſtirten nun auf Engagement mancherlei Kräfte hier: die tüchtigſte und beliebteſte war Herr Gliemann, vom Hoftheater zu Schwerin: — dieſer wurde nicht engagirt; — die ſchwächſte war Herr Schuncke, von Potsdam, der nicht einmal zur bedungenen vierten Gaſtrolle kommen konnte; er iſt jetzt engagirt. — Wieder ein factiſches Reſultat von Herrn Baiſon's Thätigkeit. Das Schauſpiel-Repertoir zeigt an neuen Stücken (Maria Magdalena und die Karlsſchüler mitgerechnet) vom 20. April bis 20. October 26 Acte; macht alſo auf die Woche 1 Act! Davon ſind, in zwei Stücken von Feldmann („Ein höflicher Mann“ und „Der Rechnungsrath und ſeine Töchter“ von Börnſtein und „Die Flüchtlinge“ von Dr. Ringler) 4 Acte ausgetrommelt; fünf Acte nach dem Franzöſiſchen und ſo bleiben — nach Abzug der ſchon älteren Stücke von Laube und Hebbel — drei Acte deutſchen Luſtſpiels, („Geiſtige Liebe von Dr. Lederer“), die das berühmte Hamburger Kunſtinſtitut während eines halben Jahres als neu und annehmbar vorgeführt hat; — die Oper brachte während dieſer Zeit nur zwei neue Piecen (Lortzings Waffenſchmied und Gutenberg von Fuchs), die beide nicht beſonders gefallen haben. Specieller einzugehen, brachte das Schauſpiel vom 1. Sept. bis 15.-Octbr., alſo in 6 Wochen, nur zwei neue, dreiactige Luſtſpiele („Geiſtige Liebe“), während das Thalia-Theater in demſelben Zeitraum acht neue Stücke, in 20 Acten brachte. — Zu all dieſen Factis braucht es keiner weiteren Interpretation; es wird dadurch beſtätigt, was ich oben von der Directionsführung des Herrn Baiſon geſagt habe. — Mit Dank muß indeſſen das neue Engagement des Frl. Jahn aus Caſſel (als erſte Schauſpiel-Soubrette) genannt werden. Das iſt eine Natur, im beſten Sinne; dabei Verſtand, Nobleſſe und eine Anmuth und Grazie, daß ſie auch das Triviale einer Rolle künſtleriſch zu veredeln weiß. — Als ein wackerer Schauſpieler, mit klarem, ſichtendem Verſtande, nobler Haltung und künſtleriſcher Conſequenz muß noch Herr Gliemann aus Schwerin genannt werden. Sein Feld iſt aber nur das der zärtlichen und feinkomiſchen Väter und der mild-ernſten Repräſentanten-Rollen; die ſogenannten ſteilen Charaktere, die dämoniſchen und finſter-gebietenden Naturen bezwingt er nicht; er giebt da unſer Portrait als Charakterbild. — Unſere Oper florirt mit den ſchönſten, meiſt jugendlichen Kräften; die künſtleriſchte Erſcheinung unter Allen iſt wohl der Sänger Dalle-Aſte (ein geborner Italiener, deſſen Vater aus Portugal ſtammte), der ſeine mächtige grandioſe Baßſtimme mit ſeltenem Feuer und Gefühl zu behandeln weiß; — es wird nicht lange dauern, daß er als der beſte Baßſänger Deutſchlands genannt wird. — Sehr bedeutende Kräfte ſind auch Herr Clement und Herr Ditt. — Der Componiſt Kücken befindet ſich ſeit einiger Zeit hier, um ſeine neue Oper: „Der Prätendent“ ſelbſt zu leiten. — Unangenehm iſt das zwieſpältige Element in der Oper-Führung. Die Direction hat zwei Kapellmeiſter (Krebs und Schindelmeißer) engagirt und da dies früher nicht war, ſo herrſcht noch immer ein eiferſüchtiges Rivaliſiren unter Beiden, das ſeinen ſchädlichen, wenigſtens unangenehmen Einfluß bis in die äußerſten

Grenzen des Opernweſens trägt. — Auch in das andere Muſikleben iſt ein unangenehmer Zwieſpalt gekommen und zwar durch Mendelſohns Elias; drei Muſikdirectoren ſtritten um das Recht der erſten Aufführung: Herr Krebs nahm ſich daſſelbe und ſeine Aufführung war ſo außerordentlich, wie man ſeit vielen Jahren nichts Aehnliches hier gehört haben ſoll. Natürlicherweiſe wurde dadurch bei ſeinen Rivalen der Aerger noch größer: man wirft ihm dies und jenes vor; er aber denkt: „Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum.“ — Jenny Lind gab bei ihrer Durchreiſe eine Gaſtrolle (Regimentstochter) bei überfülltem Hauſe und dabei der Direction des Tempels reiner Kunſt Gelegenheit ſich, — mit dem mildeſten Ausdruck bezeichnet, — ſehr tactlos zu benehmen, indem ſie ihren männlichen Mitgliedern den Eintritt in das Parterre, den weiblichen die Theaterlogen verweigerte. — Dies brachte den andern Tag einen allgemeinen Aufſtand dieſer Indignation bei denſelben hervor, die nur durch Herrn Baiſons Abweſenheit und Herrn Wurdas nobler Beſchwichtigung von noch Unangenehmerem abgehalten wurde. — Zum Thalia-Theater übergehend muß ich wiederholt bekennen: daß dieſes Inſtitut die freudigſten Hoffnungen erweckt. — Den Tag nach Herrn Maurice's Entſagung des Stadttheaters wurde derſelbe von überfülltem Hauſe lebhaft gerufen und er verſprach in kurzen Worten: ſeine nun wieder ungetheilte Kraft in erhöhter Thätigkeit dem Thalia-Theater zuzuwenden. Dies auch wirklich zu thun, gebieten ihm Ehre und materielle Berechnung und täuſche ich mich nicht, ſo wird das Thalia-Theater eine der achtungswertheſten Bühnen für Schau- und Luſtſpiel werden. — Ein neues Engagement iſt in dem Darſteller feinkomiſcher Rollen, Herrn Bachmann, gemacht, kein „Blender“, aber ein ſolider, reeller Schauſpieler, bei dem man mit dem Verſtande lachen kann. — Der Pole Daviſon erwirbt ſich ſtets mehr allgemeine Anerkennung und meine früher ausgeſprochenen Erwartungen erweitern und beſtätigen ſich. Er iſt im wahren Sinne des Wortes eine geniale Natur, die man zu den bedeutendſten jetziger Darſteller zählen kann. Eine andere, noch ſehr junge, aber nicht minder ſehr Bedeutendes verſprechende Kraft für jugendliche Helden iſt in dem benachbarten Altona (nach Heine, die einzige Merkwürdigkeit Hamburgs) aufgetreten: es iſt Herr Bürde, Sohn eines Beamten in Berlin, ein Schüler der Mad. Crelinger und Liebling des würdigen Tiek. Ausgeſtattet mit ſchönen äußeren Mitteln, verbindet er feurige Phantaſie und lebhaftes Gefühl mit tüchtigem Fleiß und Verſtande. — Er macht in Altona ſeltenes Glück, Niemand glaubt, daß er erſt 19 Jahr alt iſt. — Die letzten Neuigkeiten (ſeit 1. Sept. bis heute, den 25. Oct.) auf der Thalia-Bühne waren: „Fräulein Gattin“; Luſtſpiel a. d. Franzöſ. von Friedrich. — „Der Lumpenſammler“. „Die Banditen“; Luſtſpiel von Benedix; zu poſſenhaft für ein Luſtſpiel; zu ernſt für eine Poſſe; gefiel im zweiten Act am meiſten. — „Herr Karoline“ und „Ein Landſtand“, Vaudeville n. d. Franz. von Kaliſch; das Letztere mißfiel ganz, das Erſtere gefiel leidlich. „Eigenſinn“, ein kleiner, gemüthlicher, pſychologiſchkomiſcher Scherz, von Benedix, ward als ſolcher gut aufgenommen. „Der Schein trügt" iſt ein ſehr langweiliges Luſtſpiel von J. Bridgmann. — „Die Tochter des Gefangenen", Knalleffect-Schauſpiel n. d. Fr. von Lenz: macht volle Häuſer, weil darin viel zu ſehn iſt. — „Der Börſenſchwindel": Luſtſpiel von Heine (in Dresden); mit guten, dankbaren Rollen, viel Witz, Satyre, nur etwas zu breit gedehnt, gefällt; zur Feier des 18. Octobers: „Georg Waſhington", die Carrikatur eines Schauſpiels, fiel durch und konnte nur bis zum Schluß durch die eigenthümliche Darſtellung Daviſons gehalten werden. — „Der erſte October", ziemlich draſtiſch gehalten, Poſſe von Wilhelmi, gefiel theilweiſe und „Die verhängnißvolle Reiſe", Orig. Luſtſpiel von Nikolaſch, ſoll zweifelhaften Erfolg gehabt haben. — Hoffentlich wird ſich das Repertoir immer mehr verbeſſern. „Die Karlsſchüler" werden jetzt einſtudirt.

Pariſer Dramaturgie von Dr. F. S. Bamberg[1]).

La Ligue,

Komödie in 2 Akten von Emile Augier.

Zum erſtenmale aufgeführt im Odeon am 13ten Mai 1844.

Dieſes Luſtſpiel iſt eines der ſchönſten der franzöſiſchen Literatur, eine wahre Perle, in welcher ſich die beneidenswerthen Eigenſchaften des franzöſiſchen Geiſtes abſpiegeln. Obgleich ſein Verfaſſer jetzt erſt noch dem Jünglingsalter angehört, haben die Rädelsführer der franzöſiſchen Kritik, ſo ſchwach ihre Darſtellung der Vorzüge dieſes Luſtſpiels auch war, ſeine Bedeutung im Allgemeinen doch anerkannt und von dem berühmten Großvater des jungen Dichters, dem Romanſchriftſteller Pigault Lebrun geſagt: er könne es ſich zur Ehre anrechnen, einen ſolchen Enkel zu haben. In Deutſchland ſcheint dieſes Kunſtwerk wenig gekannt zu ſein: ſein Verfaſſer hatte zur Zeit nicht Namen genug, es von ſelbſt einzuführen und unſere Ueberſetzungsfabrikanten bekommen, wenn ſie, was ſelten iſt, für die Widergabe der Freiheiten eines Kunſtwerkes auch geſchickt genug ſind, die Mühe doch viel zu ſchlecht bezahlt, als daß ſie den ihrer Handwerker-Natur ſo widerlichen Aufwand von Sprachkenntniß und Fleiß wagen ſollten. Unter ſolchen Umſtänden und weil ich der Ueberzeugung bin, daß dieſes Stück auch auf der deutſchen Bühne Furore machen würde, glaube ich auf daſſelbe zurückkommen zu müſſen, obgleich dieſe Dramaturgie eigentlich nur die Beſprechung der gegenwärtig auf dem franzöſiſchen Repertoire befindlichen Stücke zum Zwecke hat. Auch wird ſich der Leſer, wie ich

---

1) Wird ſo regelmäßig als möglich fortgeſetzt.

hoffe, überzeugen, daß dieſes Kunſtwerk eine ſo ausführliche Beſprechung als die folgende, wirklich verdient. Ich ſchiebe ihm zu Gunſten willig die in meinem letzten Artikel zugeſagte Kritik der Dumas'ſchen „Ecole de Famille“ noch auf. Da ſich ſeine Handlung größtentheils in komiſcher Dialektik äußert, ſo muß ich letztere mit erſterer zugleich entwickeln.

„Heute Abend nach dem Souper trinke ich Schierling und euch mache ich zu meinen Erben“, ſagt Clinias, der reiche Athenienſiſche Jüngling zu Cleon und Paris, einem lüderlichen, in ſeinem Hauſe breit und lang gewordenen Kleeblatte. „Doch erbt nur Einer, und zwar der, welcher dieſer eben für mich angekauften, ſchönen Sklavin gefällt. Was muß das für eine Freude ſein, zwei ſo elende und abgelebte Kerle wie ihr, um ein blühendes Mädchen herumtanzen zu ſehen; ich ahne ſchon im Geiſte wie ihr, deren Kneipen-Freundſchaft unerſchütterlich ſchien, euch entzweit und einander Schandthaten nachſagt. Durch dieſes ergötzliche Schauſpiel will ich mich lachend an euch rächen, denn

Vous avez surpris mon innocence
Au seuil du bon chemin que déjà je suivais,
Et m'avez sans respect poussé dans le mauvais.
Grâce à vous, ma fierté native s'est flétrie;
Vous l'avez froidement tournée en raillerie,
Et mon honneur, tremblant sous votre cuisant fouet,
A force de se taire est devenu muet!
Grâce a vous, la débauche, effroyable maitresse
Qui vieillit promptement tout ceux qu'elle caresse,
Et ne les lâche plus quand elle les a pris,
Enveloppe mon coeur de ses mille replis,
Et sa séduction, par le dégoût suivie,
Me rend enfin la mort meilleure que la vie.
C'est pourquoi je me venge, autant que je le puis.
Vous avez fait de moi le méchant que je suis;
Ne vous plaignez donc par si, dans ma gratitude,
Je vous veux en mourant léguer la solitude.“

Paris iſt der verſchwenderiſche, um jeden Preis genußſüchtige Lebemann, Cléon der ſchmutzige, an fremdem Tiſche ſich mäſtende Geizhals, dem man nicht einmal die einzige beſſere Eigenſchaft des Libertins, die Generoſität, nachrühmen kann. Beide ſcheinen empört von der Zumuthung des „falſchen Freundes“, ſie haben Ehre im Leibe und werden ſich hüten, ihm zum Bouffon zu dienen. Aber was thut die Freundſchaft nicht! „Mir, ſagt Cléon, iſt das Vermögen des Clinias gleichgültig, aber dir theurer Paris, den die Gläubiger jeden Augenblick einſperren können, kämen die dreihundert Talente, die das dreifache deiner Schulden betragen, prächtig zu ſtatten.“ „Gewiß! Aber es iſt doch gar zu lächerlich, in unſerem Alter die Verliebten ſpielen zu müſſen.“ „Daß ich nicht wüßte! bei Lichte betrachtet, lieber Cléon, wirſt du nicht derjenige ſein, der dem Clinias ſonderlich viel Stoff zum Lachen geben wird. Dein helles Auge, dein freies Weſen" — — — „und du auch nicht, lieber Paris, hab' ich doch meinen Lebtag keinen ſo friſchen Kerl geſehen als dich, weiß der Himmel wie das zugeht, Freund, aber du wirſt älter, ohne zu altern." „Nun ſo könnten wir ja ohne lächerlich zu ſein" — — — „gewiß! das wär' das Allerwenigſte, aber weißt du, Cleon, was mir nicht hübſch vorkommt, das iſt, daß man für Geld Liebe erheucheln ſoll." „Wenn's weiter Nichts wäre, lieber Paris, lieben könnt ich die Hippolyte ſchon: hat ſchwarze Augen" — — — „ſehr ſchwarz, lieber Cleon, Schultern wie Aphrodite"! „Eine Hand wie ein Kind"! „Einen feinen Hals, einen runden Arm." „Einen Wuchs wie eine Nymphe"! „Die ſchönſte Stirn"! „Es iſt doch Jammerſchade ſich ſo was entſchlüpfen zu laſſen"! „Wenn nur der verdammte Stolz nicht wäre"! „Ach, weißt du was, Paris, ich glaube, daß nicht alle Leute ſo ſkrupulös ſind wie wir; wenn man etwas zu beſitzen wünſcht, darf man ſich wenig um die Mittel kümmern, durch die es zu erreichen iſt." „Ganz meine Maxime, lieber Cleon, was ein Freund doch ein koſtbares Gut iſt, komm' in meine Arme, lieber Cleon, und danken wir für unſere Freundſchaft den Göttern."

Nun kommt Clinias zurück, ihren Entſchluß zu hören. „Ich habe immer meinem Freunde Paris gefolgt", ſagt Cleon; „kann ich mich weigern, wenn Cleon einwilligt", ſagt Paris und Clinias ſetzt hinzu: „da ſeht ihr, wie wohl man thut, ſich mit einander zu berathen." An's Werk denn! Hippolyte wird eingeführt und beſchwert ſich über gewiſſe Zumuthungen des Haus-Intendanten. „Ich bin keine gemeine Sklavin, ſagt ſie, Cretenſiſche Privaten haben mich auf Cypern, wo meine Heimath iſt, geraubt und meine Familie würde mich lieber todt als entehrt ſehen." „Du ſollſt unangetaſtet bleiben, antwortet ihr Clinias, und dir unter dieſen beiden Herrn, die einander an Geiſt und Schönheit den Rang ſtreitig machen wollen und gewettet haben, daß deine Wahl den Sieger beſtimmen ſoll, einen ausſuchen." Nun beginnt eine höchſt komiſche Situation, die lebhaft an das bekannte Bild erinnert, auf welchem ein von zwei Roué's umgebenes Mädchen ſich beide Ohren verſtopft und naiv ſagt: „ni l'un ni l'autre." Die Freunde erſchöpfen ſich anfangs in faden Formeln und Betheuerungen, die um ſo komiſcher wirken als man weiß, daß es ihnen um die Gunſt des Mädchens eigentlich nicht zu thun iſt. Die Unſchuld der naiven Hippolyte, die gar nicht begreifen kann, was denn die beiden Kerle eigentlich gewettet haben, giebt der Scene den natürlichſten Reiz. Wie ſich von ſelbſt verſteht, kommen die „Freunde" bald hinter einander und erweiſen ſich gegenſeitig den Dienſt, das Mädchen gegen die ihm gemachten Verſprechen mißtrauiſch zu machen; wie Hebbels Diamant-Jäger können ſie das Kleinod ſchon darum nicht erhaſchen, weil einer dem andern die Schwierigkeit häuft. Die Steigerung in dieſer dem Genie eines Molière würdigen Scene iſt zu ſchön, als daß ich mich enthalten könnte, hier wenigſtens die Spitze davon anzuführen:

Paris.

Fi! la colère est l'arme des vaincus;
Accable-moi plutôt, sans jeter feux et flammes,
Sous un éboulement de grosses épigrammes.

Cléon.

La matière est féconde ...

Paris.

Agite tes grelots.

Cléon.

Je crois ...

Paris.

Sois libéral au moins de tes bons mots.

Cléon.

Sans doute, cher Paris...

Paris.

Tu dois en être riche
Depuis un si longtemps qui tu t'en montre chiche.

Cléon.

A tes dépens on peut rire aussi ...

Paris.

J'y consens,
Puisque tu ne peux rien faire qu'a mes dépens!
Allons, ris si tu peux...

Cléon (zu Hippolyte.)

Ah! tu veux que je rie?
Sachez donc que ce flux de grosse raillerie
Lui vient de Clinias, et qu'il n'est pas confus
De lui prendre les mots dont il ne se sert plus,
Comme un valet galant la défroque du maître,
Voilà mon épigramme, a moi... jai ri!

Paris (bei Seite.)

Le traître!
(laut) Pour les pauvres toujours les riches sont voleurs!

Cléon.

Celui-ci l'appartient... les autres sont meilleurs.

Paris.

Si j'emprunte des mots, tu ne serais que sage
D'emprunter à quelqu'un de moins laid, un visage.
Quels yeux! quel front! quel nez!

Cléon.

(zu Hippolyte) Oui-dà, te crois tu mieux?
Voyez cet Adonis: quel nez, quel front, quels yeux!...

Paris.

Quoi qu'il en soit, Cléon, ménage tes injures.

Cléon.

Est-ce qu'on peut j'amais t'en dire de trop dures?

Paris.

Sais-tu que mon défaut n'est pas d'être endurant?

Cléon.

Sais-tu que ton courroux m'est fort indifférent?

Paris.

Prends garde!

Hippolyte (bei Seite.)

Allons chercher quelqu'un qui les separe.

(ſie geht ab.)

Paris.

Sac d'ecus!

Cléon.

Sac à vin!

Paris.

Vieux ladre, vieil avare!

Cléon.

Vieil ivrogne!

Paris.

Silence! ou je te romps les os.

Cléon.

Va, je ne te crains pas, j'ai bon bras!...

Paris.

Et bon dos!...

Das Schönſte nun aber iſt, daß, als Clinias, der eben eintritt, ihnen ſagt: „So recht, beſtätigt mich immerhin in meiner Menſchenverachtung", die beiden Spitzbuben, die rein des Geldes wegen ſo in Harniſch kamen, ihm vorwerfen, er thue ihnen Unrecht, ihnen einen ſchmutzigen Zweck unterzulegen. „Die Liebe iſt's, die uns das Blut ſo in den Kopf getrieben hat, Hippolyte iſt ſcharmant, vergötterns-werth und was hat es denn Wunderbares, daß wir ſie wirklich vergöttern?" „Zauberei von einem Mädchen! ſagt Clinias, die muß ich mir doch näher anſehen, und wenn ihr Bild wirklich ſo reizend iſt, als ihr es macht, ſo erhält ſie von mir ein Geſchenk." „Was für ein Geſchenk denn"? „Je nun die Freiheit." „Biſt du von Sinnen? die Freiheit? Paris, das macht gleich ein Talent weniger in deiner Erbſchaft!" Clinias nähert ſich nun noch mehr als bisher dem Charakter Timon's von Athen, indem ſeine Rachſucht und Menſchenverachtung hier nunmehr deutlicher zum Vorſchein kommt: er will nämlich Hippolyte zur Sirene machen, in deren Feſſeln die Menſchen verlockt werden ſollen. Ihm ſelbſt waren auf dem finſteren Wege, auf welchem er ſich miſanthropiſch in ſein Inneres zurückzog, die Reize ſeiner Sklavin verſchleiert geblieben und es iſt ganz ſeinem Charakter angemeſſen, wenn er bei der Erheuchelung des Eindruckes, den das Mädchen auf die beiden Cumpane gemacht haben ſoll, auf den Gedanken geräth, ſich ihrer Schönheit als eines zerſtörenden Mittels zu bedienen. Die Sklavin, denkt er, wird ihre Freiheit zur Frechheit benutzen und ſo als Dirne die Söhne achtbarer Familien in ihr Netz ziehen und die Geſundheit ſeiner „lieben" Mitbürger zerſtören; kurz, er befreit ſie, weil ſie gefährlich werden kann: er würde die Peſt befreien, wenn's anginge. Dies ſtellt nun, (wer erkennt hier nicht einen charakteriſtiſchen Zug im Freundſchaftsbündniſſe der Lumpe?) den bindenden Lebensſaft des eben auf den Tod entzweiten Kleeblattes wieder her. Paris verſichert, er habe nur aus Scherz geſchimpft und glaube kein Wort von dem, was er geſagt habe. Cleon verſichert daſſelbe und in der benachbarten Kneipe ſpülen die Freunde jede Erinnerung an dieſen Streit wieder hinweg. Paris zahlt die Zeche; Cleon hat, wie immer, ſeine Börſe vergeſſen. Da der erſte Akt mit der generöſen Offerte des Paris ſchließt, ſo kneipen die Freunde wie ächte Comödianten im Zwiſchen-Akte. —

Der zweite Aufzug beginnt mit einer reizenden Scene zwiſchen Clinias und Hippolyte. Das Mädchen beläſtigt den Jüngling faſt durch die Wärme und Dauer ihres Dankes, ſie iſt reizend naiv, wenn ſie ſagt:

Comme selon nos coeurs tout prend une autre face!
Ce palais, qui m'avait paru triste à l'abord,
Est charmant à présent que j'ai changé de sort;
Et depuis que je peux rentrer dans ma patrie,
Il semble que le ciel d'Athènes me sourie.

Das kommt dem Clinias ſchon ganz artig vor; doch neckt er das Mädchen noch mit dem Verdachte, daß ſie, von ihrer Freiheit Gebrauch machend, vielleicht eines Liebſten wegen ſobald nach Cypern zurückkehren wolle und die Thränen der Mutter nur vorſchütze. Aber ich gerathe in Verlegenheit, wie ich die volle Schönheit dieſer Scene wiedergeben ſoll und muß mich, wenn ich dem Leſer dieſen Zauber nicht vorenthalten will, entſchließen, einen Theil davon anzuführen.

Clinias bittet Hippolyte ihm über ſeine Freunde die volle Wahrheit zu ſagen.

Hippolyte.

Mais ce sont vos amis, cher seigneur, et je tremble...

Clinias.

Parlez d'eux comme si je ne les aimais pas.

Hippolyte.

Pour être franche, alors, je les trouve un peu...

Clinias.

Fats?

Hippolyte.

Non ce n'est pas le point.

Clinias.

Eh quoi donc? malhonnetes?

Hippolyte.

Non, je les trouve un peu... Comment dire...

Clinias.

Un peu bêtes?

Hippolyte.

Non, le terme est trop dur, seigneur; tout leur défaut
Est de ne pas avoir autant d'esprit qu'il faut
Pour en avoir assez; et c'est vraiment dommage,
Car s'ils en avaient plus, ils en feraient usage;
Et ce que l'on regrette en leurs menus propos,
N'est pas le bon vouloir de dire de bons mots.

Clinias.

Fort bien! Et leur visage?

Hippolyte.

En exacte justice,
Il leur a dejà fait, je crois, trop de service
Pour que l'on soit surpris de ce qu'il est usé.

So viel Geiſt und Natur muß ſelbſt einen Miſanthropen wie Clinias bezaubern, er findet, daß er ihr zu Liebe noch bis den andern Morgen leben könnte, dann endlich geſteht er ihr ſeine Neigung. „Iſt denn, fragt Hippolyte ſpitzig, dieſes „je vous aime“! das höchſte Compliment der Athenienſer?“ Als ihr Clinias nun aber auf feine Art ein Concubinat anträgt, zeigt ſich ihr Charakter in ſeiner ganzen Liebenswürdigkeit und Reinheit. Die Zeichnung des Dichters iſt hier meiſterhaft; die erſten Worte, die ſie nach dem Geſtändniß des Clinias ausſtößt, ſind: „Qu'entends-je?“ was bei aller Verletzung ihres ſittlichen Gefühles, doch die angenehme Ueberraſchung verräth; ſpäter ſagt ſie mit Selbſtbewußtſein: „Herr du kannſt deinen Angriff ruhig fortſetzen, denn du weißt, daß Niemand da iſt, mich zu vertheidigen.“ Da ſpitzt Clinias die Ohren und als ſie, ſich mit ſittlicher Stärke immer höher erhebend, von der Schande ſpricht, daß er ſie, die ſie frei und ſein Gaſt iſt, zu beſchimpfen wagt, da erröthet Clinias, da geſteht er, einfältig und feige gehandelt zu haben, da erkennt er, daß das Laſter den Menſchen ſtumpf für die unmittelbare Erkenntniß des Edlen und Natürlichen mache, da, endlich, bittet er das reine, herrliche Geſchöpf um Verzeihung und um die Gunſt, Athen nicht zu verlaſſen, bevor er ſich von ihr nicht auf würdige Weiſe verabſchiedet hätte.

Clinias verbietet nun dem Cleon, ſich gegen das Mädchen frech zu benehmen, aber Letzterer geräth dadurch nicht in Verlegenheit, und da er hört, daß Hippolyte ſittliche Grundſätze hat, ſo eröffnet er dem Clinias ſeinen Entſchluß: ſie zu heirathen. Da ſchießt auf einemmale Paris aus dem Hintergrunde herbei und wirft ſeinem Freunde vor, daß er ſich durch ein Heiraths-Verſprechen von dem Mädchen wolle begünſtigen laſſen. Cleon behauptet aber ſteif und feſt, daß man Unrecht habe, ihn der Gewinnſucht anzuklagen, er befinde ſich nicht in demſelben Falle, wie Paris, der geſchworen habe, Junggeſelle zu bleiben: die Heirath ſei das Aſyl einer honnetten Liebe und eines ruhigen Glückes, und kurz und gut, er wolle das Mädchen heirathen. „Fürchte meine Rivalität nicht, antwortet ihm Paris, das wär' mir eben recht, meine Freiheit für Geld zu verkaufen!“ Clinias kann nun aber den Paris unmöglich ſo ruhig laſſen, er muß ihn, um ſeine Rache lachend fortzuſetzen, aufregen, ihn aufs Neue in die Poſſe hineinſtoßen, und dies gelingt ihm, als er Cleon's honette Abſicht ſcheinbar lobt und den Hageſtolz damit neckt, daß ſich bei dem glänzenden Ankauf, den ſein Freund mache, ſo gar nichts von Neid und Eiferſucht in ihm rege. Da fängt Paris wirklich an ſich zu wurmen und meint, man könne den Cleon unter bewandten Umſtänden nur gleich als Sieger proclamiren: gegen einen Hochzeiter ließe ſich ſchwer ankommen, übrigens könne er, wenn er ſich's recht bedenke, Hippolyte ja ebenfalls heirathen, ja er liebe ſie ſogar, und da bei dieſer Liebe ſein Leben auf dem Spiele ſtände, ſo würde man ihm hoffentlich erlauben, es zu vertheidigen. „So ſei's denn, ſagt Clinias, bewirb dich mit um des Mädchens Hand, da ihr ſie aber beide ſo unausſprechlich liebt, ſo glaube ich, daß der, den ſie erhört, mehr als alle Schätze der Welt beſitzen wird, und es iſt daher meine Pflicht, daß ich den Beſiegten anderweitig entſchädige. So wißt denn, daß nicht der Erhörte, ſondern der Beſiegte, mein Erbe wird.“

Die Meiſterhaftigkeit dieſes Zuges, durch welchen auf einmal das ganze Intereſſe ungewendet wird, braucht nicht weiter in's Licht geſetzt zu werden. Köſtlicher konnte Clinias mit dieſen beiden ganz aus dem Welt-Kleide geſchnittenen Lumpen nicht ſpielen, ſeine Rache konnte ſich nicht komiſcher, ſeine Menſchen-Verachtung nicht harmloſer äußern: durch ſeine Wendung wenden ſich auch die Harlequins um und zeigen uns ihr ſcheckig ſchmutziges Fell von beiden Seiten.

War es bereits komiſch, Cleon und Paris auf eigne Rechnung kareſſiren zu ſehen, ſo iſt es noch viel komiſcher, wenn jetzt Einer aus Angſt: das Mädchen könnte ſich in ihn verlieben, zum Vertheidiger des Andern wird. „Dieſer Cleon, ſagt Paris, iſt ſo dick und häßlich, daß das Mädchen ihn nicht à toute force wird glücklich machen wollen.“ „Sähe nur der Paris nicht gar zu zerlumpt aus, denkt Cleon, warum iſt der Kerl nun nicht beſſer beſtellt!“ „Weißt du was, lieber Cleon, fällt Paris ein, du thuſt mir leid, ich habe dir gegenüber zu leichte Arbeit, wie, wenn ich dir einige Inſtruktionen gäbe, wie du's mit dem Mädchen zu machen haſt, du biſt ohnehin weniger mit Weibern erfahren als ich. Ahme, wenn du kannſt, dieſen leichten Gang nach, laß' jedes Wort langſam aus dem Munde fallen u. ſ. w.“ „Ich will dir deinen Rath durch den meinigen bezahlen, ſagt Cleon, ahme nur mir nach: ich bin ein Mann und vor allen Dingen vermeide, deiner Naſe wegen, dich im Profil anſchauen zu laſſen.“

Nun erſcheint Hippolyte und es beginnt ein Spiel, in dem es heißt: qui perd gagne! Die beiden Helden verlieren dieſen Spruch keinen Augenblick aus dem Gedächtniſſe, denn ſie protegiren ſich gegenſeitig, indem ſie ſich ſchlecht machen: iſt doch, wer den Korb kriegt, der Glückliche. Paris, ſagt, er ſei waſſerſüchtig, Cleon beſtreitet dies und meint, ſein Leblang könne kein Waſſerſüchtiger ſo mager ſein." „Schade, daß ich mager bin, lieber Cleon, ſiehſt du, ein bischen Corpulenz ſtößt Reſpekt ein und zeugt von Geſetztheit; nur die Tugend iſt fett und die ſchlechten Kerle haben gut freſſen und ſaufen, ſie werden es nie." „Dem Cleon, meine Schönſte, dürfen ſie ſchlechterdings keinen Glauben ſchenken, denn es iſt noch gar nicht ſo lange, ſo daß er aller Welt geſchworen hat, ſich aufzuhängen, wenn ſie ihn verſchmähten." Zuletzt glaubt Paris, das Opfer dieſes Spieles zu ſein und verſichert Hippolyte, daß er, lebensmüde wie er ſei, eines ſchönen Morgens doch ſeinen Tagen ein Ende machen und daß ſie daher jedenfalls beſſer thun würde, den Cleon zu nehmen; ohnehin würde Clinias froh ſein, in der Unterwelt Jemand zu finden, mit dem er ſich unterhalten könne. Auf dieſe Weiſe erfährt nun Hippolyte den Vorſatz des Clinias ſich zu vergiften, und ihr erſter Gedanke iſt: „wenn er dich liebte, würde er nicht ſterben wollen." Die Art nun, wie ſie ſich anſtellt den Herzenszuſtand des Mannes, den ſie bereits heimlich liebt, zu erfahren, iſt eben ſo natürlich als geiſtreich. „Jeder der beiden Männer, ſagt ſie, hat ſein Verdienſt, ich bin verlegen, wen ich wählen ſoll. Paris, glaub' ich, würde eine Frau recht glücklich machen." „Was Paris, dieſer Libertin, dieſer Kerl, deſſen Herz ſchon ſeit 20 Jahren erloſchen iſt!" „Iſt Cleon beſſer als er?" „Im Gegentheil ärger; vergiß, was ich zu ſeinen Gunſten geſagt habe und geh' nach Cypern; wenigſtens werden dort andere als ich Zeuge ſein, wenn du Jemand liebſt. Jetzt weiß Hippolyte, woran ſie iſt.

Clinias läßt ſich nun den Giftbecher reichen und in dem Ernſte dieſer Situation bricht Hippolyte endlich mit ihrem Geſtändniſſe hervor. Ueberglücklich wird Clinias dem Leben und der Geſellſchaft wiedergegeben, verläßt aber Athen, um in Cypern das Familienleben kennen zu lernen, deſſen Freuden er bisher noch nicht gekoſtet hat. Bevor er abreiſt, entläßt er in Gnaden ſeine Freunde, die ſich, nachdem ſie einander lange verblüfft angeſehen haben, inbrünſtigſt umarmen.

Man iſt mit dem beſten Willen nicht im Stande, auch nur einen Theil der ſeltenen Reize dieſer Komödie genügend wiederzugeben. Ihr ganzer Inhalt iſt in Vers und Reim ſo kunſtreich aufgegangen, daß man ſeine Theile verwäſſert, wenn man ſie aus ihrem ſchön gefügten Zuſammenhange reißt.

Gegen Clinias verfährt das Schickſal ironiſch: das, womit er in ſeiner Miſanthropie ſpielte, erhebt ſich zu der ihn überwältigenden, zugleich aber auch heilenden Macht. Das Leben führt ihn unter derſelben Form zu ſich zurück, unter der er Abſchied von ihm nahm: es rächt ſich lachend an ihm, wie er ſich lachend an ſeinen Freunden rächte. Hierin iſt das Tiefe und Organiſche dieſer Komödie zu erkennen: aber erſt durch Anlage und Ausführung wird ſie zu einem wahren Kunſtwerke. Die beiden Akte greifen wie zwei vollendete Ringe in einander und geben den Ebenbildern von Oreſt und Pylades, die ſich ja zu Ende derſelben umarmen, ein komiſch typiſches Anſehen.

Weiter wollen wir die Schönheiten dieſes Kunſtſpiels nicht verfolgen. Eine metriſche Ueberſetzung deſſelben, mit der ich ſoeben beſchäftigt bin, werde ich dem Publikum in Kürze vorlegen.

Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen.

Von

Melchior Meyr.

Königliches Hoftheater.

Im Schauſpielhauſe: Mittwoch den 1. September d. J., Die Banditen, Luſtſpiel in 4 Aufzügen von R. Benedix.

Der Autor muß eine eigene Empfindung gehabt haben, als er ein Stück, das ein lachluſtiges, applaudirendes Publikum gefunden hatte, von der Kritik ſo übel aufgenommen und ziemlich allgemein als leer und werthlos bezeichnet ſah. Wem ſollte er nun glauben? Er für ſeine Perſon wird ſich natürlich für das Publikum entſchieden haben. Es kann aber wohl ſein, daß beide Tribunale mit Grund verfuhren und erſt zuſammen die volle Gerechtigkeit übten: daß das Publikum durch ſein Lachen den Spaß belohnte, der dem Verf. gelungen, die Kritik aber durch ihr Verwerfen die Nullität der Unterlage ſtrafte, worauf der Spaß gebaut iſt.

In der That muß es auffallen, was Benedix in dieſem Stücke wieder für Bedingungen nöthig hat, um ſein Publikum zum Lachen zu bringen. Einen Amtmann, der ohne allen Grund, ohne äußern und ohne innern, alſo abgeſchmackt eiferſüchtig iſt und der ſeine Verlobte auf die Probe ſtellen will durch das lahme Mittel eines falſchen Briefs, den er ihr in die Hände ſpielt; eine Braut, die ganz auf dieſelbe Weiſe eiferſüchtig iſt und auf den ſublimen Einfall geräth, mit der Verlobten des Amtmanns in Banditenkleidung auf den Maskenball zu gehen, um ihren Bräutigam unerkannt zu beobachten; einen Amtsſchreiber, der ſich ſo ſehr im Nachtrab der Mode befindet, daß er heute noch für Räuberromane und große Räuber ſchwärmt; einen ditto Amtsdiener, und endlich ein halbes Dutzend Zufälle, ſo recht extra vom

Verf. beſtellt, um den Knoten zu ſchürzen. Wer in der Wahl der Mittel ſo wenig ſchwierig iſt, der muß nun freilich ſeinen Zweck erreichen; aber wie? iſt eine andere Frage.

Abſurde Einbildungen, tolle Mißverſtändniſſe, lächerliche Verlegenheiten werden einem gewiſſen Publikum immer Spaß machen, wenn ſie mit einer gewiſſen Art behandelt und vorgetragen ſind. Der bühnenkundige Benedix weiß dies und ſieht ſich nun vor allem nach Charakteren und Situationen um, womit er dergleichen hervorbringen kann. Daß dieſe Charaktere und Paſſionen auch wahr ſind und etwas bedeuten, läßt er ſich die geringſte Sorge ſein. Genug, wenn ſie ſeinem Zweck dienen und er mit ihnen eine Verwicklung zuwege bringt, die ein Publikum, das nicht nach dem Grund, ſondern nur nach den Reſultaten fragt, wirklich amüſirt.

Ein ſolches Verfahren hat indeß neben den offenbaren Vortheilen auch ſeine entſchiedenen Nachtheile. Wie ſehr eine komiſche Verwicklung, die nicht aus wahren Charakteren und Leidenſchaften ſich ableitet, unter Umſtänden auch amüſiren mag, ſo kann ſie doch keine ſtetige Heiterkeit erregen, weil ſie nicht in ihren Wurzeln und Bedingungen komiſch, nicht ein komiſches Ganzes iſt. Das Flämmchen des Vergnügens ſinkt in dem Zuſchauer, der nicht gerade der kindlichſten Hingebung fähig iſt, immer wieder zuſammen und muß immer wieder angeblaſen werden; ſelbſt das Lachen über die unwahren Verkehrtheiten iſt von einer unbehaglichen Empfindung begleitet, die, wenn in der Handlung irgend ein Nachlaß eintritt, um ſo kritiſcher hervorbricht; und iſt das Stück zu Ende, dann iſt auch aller Spaß aus und man hat nur noch das Vergnügen, mit ödem Kopfe nach Hauſe zu gehen. — Wie ganz anders iſt die Wirkung des ächten Luſtſpiels! Hier wird der Zuſchauer in eine heitre Stimmung verſetzt, die nie abreißt und ſich mit jedem Schritte ſteigert; er lernt das Leben, die Menſchen und ihre Thorheiten kennen, wie ſie ſind, und beurtheilen, wie ſie's verdienen; er gewinnt Einſichten und Anſchauungen, an denen er ſich, wenn das Stück zu Ende iſt, wer weiß wie lange noch erfreuen kann. — —

Über die Darſtellung — Dank ſei es den Charakteren des Stücks! — iſt wenig zu ſagen. Fräul. Unzelmann, die Hrn. Grua, v. Lavallade, und Crüſemann konnten ſich in ihren bedeutungsloſen Parthien (Eliſe — Amtmann Grolsheim — Ferd. v. Eppſtein — Schauſpieler Bellheim) nicht zeigen. Die Rolle Hrn. Döring's (Amtsſchreiber Bröſeldieb) iſt zugleich dankbar und undankbar. Dankbar, inſofern der Schauſpieler in der begeiſterten Verehrung Rinaldo Rinaldini's, Abällino's u. ſ. w. die höchſte Stufe der Narrheit erſteigen darf; undankbar, inſofern er dieſe Narrheit mit der Funktion und Würde des verhörenden Amtsſchreibers zu vereinigen hat. Dies iſt geradezu unmöglich und mußte daher auch Hrn. Döring mißlingen. Am rundeſten und ächteſten war Hr. Gern als Amtsdiener Nachtwacker: wo wäre aber eine Rolle ſo langweilig, die er nicht komiſch zu machen wüßte? Bei ihm und Hrn. Döring mag ſich der Autor für den theilweiſen Erfolg ſeiner Poſſe bedanken.

Im Schauſpielhauſe: Donnerſtag, den 7. October d. J., **Ein Billet**, Original-Schauſpiel in 5 Abtheilungen von **Charlotte Birch-Pfeiffer**.

Wir glauben nicht, daß die Kritik Stücke wie dieſes gebührend auffaßt, wenn ſie dieſelben einer ſtrengen Prüfung unterwirft. Solche Stücke ſind, wie Jeder weiß, nicht geſchrieben, damit der Kenner, von dem Zauber der Poeſie ergriffen, zugleich die treffende Charakteriſtik, die Weisheit der Anordnung und die Feinheit der Motive bewundre, ſondern ganz einfach darauf berechnet, ein wohlwollendes Theaterpublikum in Spannung, in Rührung und vorübergehende edle Aufwallung zu verſetzen. Wozu nun in gründlicher Unterſuchung beweiſen, daß ſie das nicht ſind, was ſie auch nicht ſein ſollen? Wozu beweiſen, daß die Dekoration, die für die Ferne gemalt iſt, die Prüfung in der Nähe nicht aushält, wie das künſtleriſch vollendete Gemälde? Gefragt muß nur werden, ob und wie der Zweck erreicht iſt, den der Verf. ſich vorgeſetzt hat; und dann freilich auch: ob der Zweck ein ſolcher war, den er ſich vorſetzen durfte.

Geben wir uns dem „Billet“ im Sinne des Publikums hin, für das es geſchrieben iſt, ſo fühlen wir uns von der Handlung ruhig angezogen, an einigen Stellen lebhaft erregt und bis zum Ende in einer gewiſſen ernſthaften Neugierde erhalten. Der Eindruck, den wir empfangen, iſt weder ein ſehr hoher, noch ein ſehr tiefer, aber es iſt immer ein Eindruck, wie ihn Mancher, der für die Bühne ſchreibt, nicht hervorzubringen vermag. Dies muß der Verfaſſerin eingeräumt werden.

Auch in dieſer Hingebung und bei dem beſten Willen, das Drama zu nehmen, wie es iſt, fällt uns indeß Mehreres darin auf. Vor allem fühlen wir uns in den Erwartungen getäuſcht, die der erſte Act in uns anregt. Der Herzog von Buckingham tritt in der ganzen Frivolität des Günſtlings und Weiberhelden vor uns hin. Er raiſonnirt: Um Anna Hyde zu gewinnen, würde ich London an vier Ecken anzünden, für ſie würde ich König und Land hingeben u. ſ. w.; er iſt entzückt über die zwei mit A. H. unterzeichneten Billets, worin er zu geheimer Zuſammenkunft eingeladen wird, er ſieht die köſtlichſte Intrigue winken und faßt die ſchönſten Vorſätze, ſie zu ergreifen und auszubeuten. Wie ſehen wir ihn aber in den folgenden Acten ſich geriren? Als den edelſten Cavalier der drei Königreiche. Er nimmt ſich auf's hülfreichſte der Bedrängten an; er macht ihr feierlich den Antrag, ſie als Herzogin von Buckingham gegen ihren Vater und den fürſtlichen Verfolger zu ſchützen und ihr allein zu leben; er faßt ſich, durch ihr Geſtändniß, daß ſie ſchon vermählt ſei, erſchüttert, mit männlicher Würde, führt das begonnene Werk durch und ſucht ſeinen Lohn in dem Bewußtſein der Tugend und nebenbei in der Beſchämung des eiferſüchtigen Gemahls. Das, müſſen wir geſtehen, hätten wir dem Buckingham im erſten Act nicht angeſehen! So hätten wir von dem komödienartigen Anfang nicht in's ernſte Drama und beinahe bis zur Tragödie hin geführt zu werden geglaubt! — Ähnlich ſehen wir uns in der Erwartung getäuſcht, einen hiſtoriſchen König Karl zu ſehen, wie ihn der erſte Act zu verheißen ſcheint. In dem Karl des Schauſpiels iſt nicht eine Spur von Frivolität, aber auch nicht eine Spur von dem Geiſt und dem Humor, durch den jene Zeit ausgezeichnet war. Dieſer König iſt der gutmüthigſte aller Sterblichen. Gleich Buckingham hat er ſich ernſtlich in Anna Hyde verliebt und hegt die Abſicht, ſie zu ſeiner Gemahlin zu erheben: gleich dem Günſtling faßt er ſich mit Würde, als er hört, daß Anna die Gemahlin ſeines Bruders iſt: ja, um den ſtrengen Grafen Clarendon zu beſtimmen, daß er dieſer Verbindung ſeinen väterlichen Segen gebe, erfüllt er die von jenem geſtellte Bedingung und bringt dem jungen Paar und dem Lande das ſchmerzliche Opfer — die Prinzeſſin von Portugal zu heirathen. Wir müſſen entſagen! — ruft der gute König zum Schluß dem guten Buckingham zu.

Auch ohne beſonderes kritiſches Nachdenken können wir ferner ſehen, daß der Schritt Anna's, den berüchtigten Buckingham brieflich um eine geheime Unterredung zu erſuchen, vor dem Befehl ihres Vaters, in drei Tagen ſich zur Heirath mit William Sandwich zu entſchließen, keineswegs motivirt iſt; und auch dann fragt es ſich, ob ein andrer Entſchluß ſich nicht beſſer für ſie geſchickt hätte! In Anna's Verhalten kann uns überhaupt Mehreres unklar erſcheinen. Sie weiß, daß der Herzog von York zur Eiferſucht geneigt iſt — ſchon in Breda, ſagt ſie zu ihrer Amme, habe ſie davon zu leiden gehabt! — und doch ſtellt ſie ſich, wenn der König an ihrem Hauſe vorbeireitet, grüßend an's Fenſter und giebt dadurch dem Argwohn des Herzogs neue Nahrung. Sie erklärt mit Entrüſtung, der Herzog wäre ein Elender, wenn er an ihr zweifelte: und doch zweifelt ſie von Anfang an mehr an ihm, als er an ihr, und in der Folge traut ſie ihm ſogar zu, daß er ſich ihrer durch Mord entledigen wolle. Schon lange, bevor ſie wiſſen kann, daß der Herzog ſie verläugnen werde, ruft ſie prophylaktiſch den Prieſter aus Brabant herbei, der ſie getraut hat, und legt auch darin gegen jenen das größte Mißtrauen an den Tag: ein Mißtrauen, das ſich übrigens, ohne nicht vorherzuſehende Zufälle, nie gerechtfertigt hätte: denn der Herzog liebt ja ſeine Gemahlin, und nur weil er ſie in Folge zufälliger Erfahrungen für untreu und ſeiner nicht würdig hält, verläugnet er ſie. — Doch, wir gehen weiter, als wir der Vorausſetzung nach gehen dürfen. Unſere Meinung iſt dieſe: für das Unterhaltung verlangende Publikum erfüllt das neue Stück der unermüdlichen Bühnenſchriftſtellerin ſeinen Zweck: aber auch für dieſes hätte es in mehreren Punkten beſſer motivirt und im Ganzen gleichmäßiger gehalten werden müſſen.

Bei dieſer Gelegenheit noch ein Wort über die bühnenverſorgende Thätigkeit der Frau Birch-Pfeiffer überhaupt. Daß wir ihre Kunſt nicht überſchätzen, kann man aus dieſer Beurtheilung ohne Zweifel abnehmen. Eben ſo wenig ſind wir aber im Stande, uns gegen ſie zu ereifern, wie die Dramatiker, die bei Verfertigung ihrer Stücke ſo ziemlich nach denſelben Prinzipien verfahren, oder deren gute

Freunde: noch weniger können wir ſie hauptſächlich für den „Verfall des deutſchen Theaters“ verantwortlich machen, wie dies in einigen Journalen lächerliche Sitte geworden iſt. Das Publikum verlangt Unterhaltung, die Bühnen ſind bemüht, ſie zu gewähren, und Frau Birch-Pfeiffer unterſtützt ſie in dieſem Bemühen, ſo gut ſie kann. Was iſt nun — die Forderung des Publikums und der Bühnen vorausgeſetzt — dagegen einzuwenden? „Aber ihre Stücke verwöhnen das Publikum, verderben ſeinen Geſchmack, machen es unfähig, wahre dramatiſche Dichtungen zu würdigen“ u. ſ. w. Das laſſe man ſich die geringſte Sorge ſein! Die wahre dramatiſche Dichtung hat von der Concurrenz mit den Birch-Pfeifferſchen Stücken nichts zu fürchten, und wenn der dramatiſche Meſſias kommen ſollte, den man erwartet, ſo könnte er bei dieſem „verwöhnten“ Publikum dem gründlichſten Erfolg ruhig entgegenſehen. Iſt es aber an dem, daß gegenwärtig ſchon die Birch-Pfeifferſchen Stücke mehr begünſtigt und öfter gegeben werden, als ſie verdienen, ſo iſt daraus vielmehr Andern ein Vorwurf zu machen, als der Verfaſſerin.

Geſpielt wurde con amore und darum auch rund und gut. Den Buckingham gab Hr. Hendrichs vortrefflich, wie man auch nicht anders erwarten konnte; denn wenn dieſer Künſtler auch nicht alle Rollen, die er übernimmt, zu den dankbarſten zu machen weiß, ſo doch jedenfalls die für ihn geſchriebenen. Hr. Grua war ganz der gutmüthige König Karl des Schauſpiels; er hatte keinen Zug vom hiſtoriſchen. Hr. Hoppé bemühte ſich, aus dem Herzog von York einen Charakter zu machen, was ihm auch gelang, aber unſtreitig noch beſſer gelungen wäre, wenn er ſich mehr prinzliche Würde hätte geben können. Die Damen Stich und Viereck (Anna Hyde und Adrienne von Hautencourt), die Herren Rott und Schneider (Graf von Clarendon und Henry Chiffinch) ſpielten, wie man zu ſpielen pflegt, wenn man in einem Drama ſich ganz zu Hauſe fühlt. Ihnen höhere Aufgaben ſtellen zu wollen, kann uns nicht einfallen.

Im Schauſpielhauſe: Sonntag, den 24. October d. J., Die blaue Schleife, Luſtſpiel in fünf Acten von Guſtav Manſen.

Ein erſter Verſuch, der viel Talent verräth, viel Gutes enthält, aber im Ganzen vor ſtrenger Prüfung noch nicht beſtehen kann.

Zunächſt iſt „Die blaue Schleife“ kein Luſtſpiel. — Der Graf Moritz von Sachſen iſt zum Herzog von Curland gewählt. Es iſt ihm ein ſchöner Gedanke, zu regieren und ſein Volk zu beglücken; aber er hat kein Geld, um ſich behaupten und die Anerkennung von Seiten Rußlands erlangen zu können. Seine Geliebte, Adrienne Lecouvreur, Schauſpielerin der comédie française, kommt aus Paris mit ihren Erſparniſſen in Mitau an und hilft ihm aus der Noth, bringt ihm aber zugleich in eine ſehr ernſthafte Klemme. Moritz wirbt um die Hand der verwittweten Herzogin von Curland, die Herzogin iſt jung und ſchön und er ſieht, daß nur ihrem Gemahl der Beſitz des Landes geſichert ſein wird. Auf der andern Seite rührt ihn die aufopfernde Liebe Adrienne's, der ohnehin ſein Herz gehört: er wiederholt ihr das Verſprechen der Treue und läßt ſich von ihr als Pfand derſelben eine blaue Schleife abnehmen. Was wird er nun beginnen? Der ehrgeizige Graf opfert die Liebe der Politik; er verheimlicht die Bekanntſchaft mit Adrienne und hält förmlich um die Hand der Herzogin an. Allein die geiſtreiche Art, mit jener, als er ſie bei der Herzogin trifft, wie mit einer Fremden zu verkehren, und die liebenswürdige Zurückhaltung der Franzöſin, die ſich vor Andern nur witzige, ihm allein verſtändliche Anſpielungen erlaubt, ſollen ihm nichts helfen; dem penſionirten Tänzer Fleury, ihrem Begleiter, löſt der Wein die Zunge und der Kammerjunker von Bieren, der Nebenbuhler des Grafen bei der Herzogin, erfährt alles, was er wiſſen will. Zwar iſt die Entdeckung beinahe zu ſpät: die Herzogin hat ſich für den Grafen entſchieden und ein Schreiben an die Kaiſerin Katharina abgeſendet, worin ſie um Beſtätigung ſeiner Wahl zum Herzog bittet. Bevor aber der Courier in Petersburg eintrifft, ſtirbt die Kaiſerin, und die von Bieren unterrichtete Herzogin verläßt den Grafen ſchnöde. Dieſer kann trotz ſeiner Tapferkeit mit ſeinen wenigen Getreuen gegen die Macht der eindringenden Ruſſen nicht Stand halten und muß zuletzt froh ſein, in den Kleidern des penſionirten Tänzers mit Adrienne entfliehen zu können.

Das iſt, wie man ſieht, kein Stoff zu einem Luſtſpiel. Verlegenheiten dieſer Art, die mit der Verdrängung und Flucht des Helden endigen, können nicht heiter behandelt werden, und höchſtens zu einzelnen komiſchen Scenen Anlaß geben. Genau genommen finden wir aber in der „blauen Schleife“ auch dieſe nicht. Die Ungeſchicklichkeiten des guten Fleury vor der curländiſchen Hoheit können uns kaum Spaß machen, zumal da wir nicht recht begreifen, wie ein ehemaliger Tänzer des Ballets in Paris zu dieſer Maladreſſe kommt. In den Scenen zwiſchen Moritz und Adrienne, zwiſchen dieſer und der Herzogin, zwiſchen dem Grafen und dem Kammerjunker iſt der Dialog geiſtreich, zierlich, pikant, es fehlt nicht an Pointen und treffenden Entgegnungen; aber erheiternd wirken auch dieſe Scenen nicht und nur die Proben ariſtokratiſcher Unwiſſenheit, welche die Herzogin giebt, ſind einigermaßen ergötzlich.

Man könnte nun ſagen: Zugegeben, daß ſich dies alles ſo verhält, ſo iſt damit noch nichts bewieſen, als daß der Autor ſeinem Stück einen falſchen Titel gegeben und ein Luſtſpiel genannt hat, was eigentlich ein Schauſpiel iſt.

Allein das Schlimme iſt, daß der Verf. doch ein Luſtſpiel hat machen wollen, und, indem er dem ernſten Stoff zum Theil ſich fügte, zum Theil ihn nach ſeinem Zwecke modelte, ein Stück hervorgebracht hat, das weder Luſtſpiel noch Schauſpiel iſt. Dem Stoff, zu einem Schauſpiel wie gemacht, iſt auf der einen Seite ſein Recht geworden, auf der andern iſt ihm Unrecht geſchehen, und daß nun das Spiel keine entſchiedene, einheitliche Wirkung machen kann, begreift ſich. Hauptſächlich hat bei dieſem Verfahren die Perſon des Helden gelitten. Moritz von Sachſen tritt würdig auf; er will herrſchen, ſein Volk bilden und glücklich machen; er nimmt daher trotz anfänglichen Weigerns das Geſchenk an, das ihm Adrienne bietet, bewundert ihren Edelmuth und verpfändet ihr ernſtlich ſeine Treue. Allein ohne den geringſten innern Kampf, ohne dieſen Schritt irgend zu motiviren, geht er direct von da zur Herzogin und hält um ihre Hand an! Er täuſcht die beiden Frauen ganz cavaliermäßig und geht erſt mit der Wahrheit heraus, als Bieren ſein Geheimniß ſchon entdeckt hat! — Verlaſſen von der Herzogin, erklärt er in heroiſchen Worten ſeinen Entſchluß, den Ruſſen ſich entgegenzuſtellen und den Poſten zu vertheidigen, auf den er berufen worden. Allein als ihm Fleury ſpäter den Vorſchlag macht, die Kleider mit ihm zu tauſchen und an ſeiner Stelle im Lager zurückzubleiben, geht er ohne Weiteres darauf ein: ohne ſich erſt heldenmäßig zu ſträuben, ohne ſich vor ſich ſelber zu rechtfertigen, ohne in Darlegung der Nothwendigkeit ſeine Würde zu retten! Zum Theil Schauſpiel-, zum Theil Luſtſpielfigur iſt Moritz nun keine von beiden rein und recht. Er gewinnt uns weder durch nobeln Ernſt, noch durch genialen Leichtſinn. Nach dem ernſten Verhalten erſcheint uns das leichtſinnige befremdend, und nach dem leichtſinnigen das ernſte. Nach den tapfern Worten, die er am Schluß des vierten Actes ſpricht, macht ſeine Flucht im letzten einen kläglich genremäßigen Eindruck, obwohl man ſieht, daß er fort muß, und man findet den Helden bedauernswerth, obwohl er mit Adrienne flieht. — Auch andern Geſtalten hat die Luſtſpieltendenz des Verf. geſchadet. Die Herzogin iſt in Folge davon zu unbedeutend geworden, ebenſo der Kammerjunker von Bieren, der ſchon darum zu etwas mehr, als zu einem bloßen Intrigant hätte gemacht werden ſollen, weil er die Ehre hat, der ſiegende Gegner des Grafen zu ſein. — Wenn nun die Heldin ſelbſt auch liebenswürdig gezeichnet iſt, wenn die Handlung bis zum Schluß des vierten Acts ſpannend verläuft und der Zuſchauer allerlei Feines und Zierliches zu hören bekommt, ſo iſt und bleibt die Wirkung im Ganzen doch eine zwieſpältige, unbefriedigende. Das Unternehmen, den Stoff in eine Form zu bringen, der er widerſtrebt, konnte nicht gelingen. Allerdings ſieht man aber, daß dem Verf. ſchöne Erfolge verſprochen ſind, wenn er die für ſeine Zwecke geeigneten Gegenſtände findet.

Wir haben geſagt, der Stoff ſei wie gemacht zu einem Schauſpiel. Erlaube man uns, in wenigen Worten anzudeuten, welchen Gang in dieſem Fall die Handlung zu nehmen hätte. — Moritz von Sachſen iſt zum Herzog gewählt, aber ihm fehlen die Mittel, ſich im Lande zu behaupten. Er wirbt um die verwittwete Herzogin, wird indeß von der ſtolzen Frau hingehalten. Da erſcheint Adrienne mit ihren Erſparniſſen: der Graf glaubt mit dieſer Summe ſeine Zwecke durchſetzen zu können, er nimmt ſie an und giebt Adrienne, von ihrem Edelmuth gerührt, das Verſprechen der Treue, um es zu halten. Bald jedoch überzeugt er ſich, daß er nur durch die Herzogin die Anerkennung von Seiten Rußlands und den Beſitz des Landes erlangen werde. Er muß wählen, und aus männlichen Motiven, die er darlegt, entſcheidet er ſich für die Herrſchaft und erneuert die Bewerbung bei der Herzogin. Während deſſen offenbaren ſich ihm die Charaktere der beiden Frauen. Adrienne, von ſeiner Abſicht unterrichtet, entſagt und unterläßt alles, was ihn hindern könnte, dieſelbe zu erreichen; die Herzogin dagegen, die von ſeinem Verhältniß zu Adrienne hört, enthüllt die ganze egoiſtiſche Härte ihres Gemüthes. Noch iſt der Graf von ihr nicht verabſchiedet, noch hat er die Wahl: er ſieht auf der einen Seite die Herzogin und Curland, auf der andern Adrienne und ſeine Carriere in Frankreich, ſeine Anwartſchaft auf kriegeriſchen Ruhm: und frei, überzeugt, die beſſere Wahl zu treffen, entſcheidet er ſich für Adrienne und Frankreich. — Man giebt vielleicht zu, daß nach dieſer Skizze ein wirkſames Drama mit befriedigendem Schluß zu machen wäre. Daſſelbe könnte freilich nicht den Titel: „Die blaue Schleife" führen, denn eine ſolche würde in ihm nicht vorkommen. Genau genommen ſpielt aber die blaue Schleife auch in dem Luſtſpiel eine nicht ſehr nothwendige und zugleich inconſequente Rolle. Adrienne nimmt ſie dem Grafen ab als Pfand der Treue, als Merkzeichen ſeines Verſprechens. Man erwartet nun, daß ſie dieſem in irgend einem kritiſchen Moment vorgehalten werden und ihn zu einem entſcheidenden Entſchluß beſtimmen oder wie ſonſt immer im Charakter eines Symbols in den Gang der Handlung eingreifen werde. Dergleichen geſchieht aber nicht; die blaue Schleife verſchwindet und erſcheint nur wieder im fünften Act in einer ganz andern Function: an ihr erkennt Moritz, daß auf dem Kahn, der gegen ſeine Verſchanzung heranfährt, Adrienne mit Fleury ſich befindet: ſie giebt ſpäter, als Signal aufgeſteckt, den Zurückgebliebenen den Beweis, daß das abſegelnde Liebespaar gerettet iſt. Da nun aber Moritz Adrienne wohl auch an einem andern Zeichen erkennen und das abſegelnde Paar eben ſowohl ein andres Signal aufſtecken konnte, ſo war die blaue Schleife in dem Stücke überhaupt nicht nöthig. Da Adrienne ſie nicht als mahnendes Pfand der Treue benutzen wollte, ſo brauchte ſie dieſelbe dem Grafen gar nicht abzunehmen. — —

Die Parthie des Grafen ſpielte Hr. Grua in ſeiner Weiſe gut, aber etwas mehr Friſche und Elaſticität wäre ſehr am Platze geweſen. Fräulein Viereck hätte als Herzogin mit mehr Würde auftreten und in Sprache und Benehmen eine *ſchönere* Leichtigkeit zeigen ſollen. Fräulein Stich gab die Heldin mit gewohnter gemüthlicher Empfindung; ihre Adrienne war eine deutſche, keine franzöſiſche, aber um ſo beſſer paßte ſie in ihre Umgebung. Sehr gut ſpielte Hr. Hoppé den Kammerjunker von Bieren; er wußte ſeiner Erſcheinung ſogar eine jugendliche Anmuth zu geben, die wir nicht an ihm zu ſehen gewohnt ſind und die in entſprechendem Maaße auch andern ſeiner Rollen zu Gute kommen würde.

Die neue Berliner Muſik. Zeitung und Felix Mendelsſohn Bartholdy von H. Th. Rötſcher.

In der neuen Berliner Muſik. Zeitung, herausgegeben von Guſtav Bock im Verein theoretiſcher und praktiſcher Muſiker, welche durch den Gehalt ihrer Richtung, wie durch den Ernſt und den Takt in der Behandlung der Themata ſich mit Recht volle Anerkennung gewonnen hat, findet ſich ein mit vieler Wärme geſchriebener Aufſatz von F. Koſſak, der dem Schmerze über den großen Verluſt, welchen die Tonkunſt durch den ſo frühen Hintritt von Felix Mendelsſohn Bartholdy erlitten hat, einen ſehr würdigen Ausdruck leiht. Gehört auch Mendelsſohns Genius der dramatiſchen Kunſt, welche wir für die höchſte Stufe der muſikaliſchen Entwicklung erkennen, nur nach dem geringſten Theile ſeines reichen Wirkens an, ſo iſt ſein Verluſt doch auch für die dramatiſche Kunſt ein höchſt beklagenswerther, und nicht nur deshalb beklagenswerth, weil alle Künſte, und namentlich die lyriſche Kompoſition, der dramatiſchen Kunſt verwandt ſind und in irgend einer Weiſe ſie fördern, ſondern auch, weil aus dem, was der Meiſter auch im dramatiſchen Gebiete geleiſtet hat, einen Schluß zu ziehen vergönnt iſt auf das, womit uns ſein Genius in der Oper wohl noch beſchenkt hätte. Wie ſchmerzlich, daß es dem großen Künſtler nicht vergönnt war, die Oper zu vollenden, zu welcher Geibel den Text gemacht und welche, wie wir hören, bereits bis zum zweiten Akt gediehen war! Wir theilen die Auffaſſung, welche der oben gedachte in der neuen Berliner Muſik. Zeitung vom 10. November erſchienene Aufſatz über Mendelsſohn ausſpricht, wenn es dort heißt: „Die Energie ſeines Innern trug dazu bei, Allem, was aus ſeiner Hand hervorging, eine Weihe zu geben, die es über die Sphäre eines nichts als anmuthigen Sinnenreizes hinausheben mußte. Er beſaß eine ungemein hohe Vorſtellung von dem Weſen der Muſik und ſeine Lebensaufgabe hatte er nach Erringung des Zieles angelegt, das auch einem Beethoven als das Ideal für den Tonkünſtler vorſchwebte. Die Natur giebt jedoch Einem nicht Alles, ſie miſchte dem Verewigten dieſen Hang zur Reflexion bei, der vielleicht ſeinen Grund hatte in der nur großen Geiſtern eigenen Beſcheidenheit und inneren Demuth, mit ſeinen Schöpfungen als Nachgeborner ſo nahe an den unvergleichlichen Werken Beethovens zu ſtehen. Auch er mochte ſich durch die göttergleiche Kraft dieſes Genius in ſeiner Seele eingeſchränkt fühlen. So lag denn auf ſeinem Geiſte ein zarter Duft der Melancholie, welcher ſchon in den erſten Werken des Jünglings, doch zarter weht und ſeine letzten Werke dichter verhüllt; jener Kummer der menſchlichen Seele, ſich in der Erkenntniß des Schönen, Wahren und Guten der räthſelhaften Schranke der Natur gegenüber zu befinden"! Aus dieſer Anſchauung, welche uns die geiſtige Erſcheinung Mendelsſohns ſinnig vergegenwärtigt, dürfte vielleicht auch der letzte Grund ſich entwickeln laſſen, warum Mendelsſohns Genius ihn nicht von Hauſe aus auf die Bahn der dramatiſchen Kompoſition wies, ja warum er die vollſten Kränze des Ruhmes auch für die Folge wahrſcheinlich in der geiſtlichen Muſik, im Oratorium, errungen hätte, in welchem er ſich zu immer rieſigeren Schöpfungen erhob, um endlich in ſeinem „Chriſtus" alle Strahlen zuſammenzufaſſen. Es wäre der Mühe werth zu unterſuchen, wie ſich aus der ganzen ſchöpferiſchen Thätigkeit und Richtung Mendelsſohns, aus ſeinem von dem Verf. des gedachten Aufſatzes ganz richtig herausgefühlten Hang zur Reflexion und dem Zuge der Melancholie, ſein verhältnißmäßig geringerer Anbau der dramatiſchen Oper erklärt und als ein geheimnißvolles Naturgeſetz dieſes Genius darſtellt. Wer dieſen Zuſammenhang aufzeigte und nachwieſe, wie ein die Maſſen fortreißendes, vom Geiſte der Geſchichte getragenes, die großen menſchlichen Leidenſchaften auf dem Piedeſtal geſchichtlicher Kämpfe darſtellendes dramatiſches Tongemälde nicht Mendelsſohns reifſte Frucht hätte werden können, weil es mit den urſprünglichen und ſo wunderbar ſchön entwickelten Keimen dieſes Meiſters unverträglich war, der würde den Freunden des Dahingeſchiedenen den größten Dienſt leiſten, weil man Jemand um ſo höher ehrt, je mehr man bis zu der Wurzel ſeines Lebensgeſetzes vordringt und weil ſich ein Genius um ſo ſiegreicher, als ſolcher, darſtellt, je mehr ſich in ſeiner Entwicklung ein organiſches Wachſen ſeiner eigenthümlichen, ihm eingeborenen Richtung begreiflich machen läßt. Möchte ein philoſophiſcher Kenner der Muſik dieſe Aufgabe löſen!

Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer,

den Biographen Schröders.

Von

C. Reinhold in Tübingen.

Zweiter Artikel.

In Stade wurde Meyer die Zierde verſchiedener geſelliger Kreiſe. Am wohlthuendſten ſcheint ihm aber der Aufenthalt in dem gaſtfreien Hauſe des Amtmanns Hofmeiſter in Agathenburg, eine Stunde von Stade, geweſen zu ſein, wo er namentlich in der liebenswürdigen Gattin des Amtmanns eine Perſönlichkeit fand, die ſein eigenſtes Weſen erkannte. Die Herausgeber theilen eine Reihe von Briefen dieſer Dame an M. mit, welche Mittheilung beſonders dankenswerth iſt.

Wenn nämlich irgend etwas für die Eigenthümlichkeit von Meyers Natur beſonders bezeichnend genannt werden kann, ſo iſt es wohl ſein Verhältniß zum weiblichen Geſchlecht. Die Lebensſkizze bemerkt, bei der beweglichen Gemüthsſtimmung unſres Freundes ſei wohl nicht zu bezweifeln, daß ſein Herz öfters in Feſſeln gelegen habe. Er pflegte jedoch alle Anſpielungen auf eine ernſtere Neigung, oder den Vorwurf, ſich keine Lebensgefährtin erworben zu haben, unter der allgemeinen Entſchuldigung abzuweiſen, er habe ſich nie entſchließen können, um einer Einzigen willen dem ganzen Geſchlechte ungetreu zu werden. Es wird beigefügt: „Eine tiefere Jugendneigung zu einer der bedeutendſten Frauen ſeiner Zeit wurde wohl von ihr erkannt (ſ. unten); auch blieb ihr mannigfach bewegtes Leben immer der Gegenſtand ſeiner wärmſten, ſpäter ſelbſt ſeiner thätigſten Theilnahme."

Es ſcheint, daß Meyer ebenſowenig fähig geweſen ſei, wahrhaft zu lieben, als er fähig war, ausſchließlich in einem beſtimmten Lebensberufe Befriedigung zu finden. Jene tiefere Jugendneigung hat große Aehnlichkeit mit ſeiner Jugendneigung zur Diplomatie. Sie ſcheint nicht aus der Fülle ſeines Weſens gequollen zu ſein, wenn er gleich ſich überreden mochte, daß dem ſo ſei. Die Wahrheit ſeines Weſens tritt in der vorhin angefügten Aeußerung zu Tage;

er konnte ſich nicht einer Einzigen hingeben, weil es ſein Bedürfniß war, das ganze Geſchlecht zu lieben und von jeder Blume Honig zu ſaugen, nur daß wir ihn wohl weniger als einen energiſchen, denn als einen beſchaulichen Don Juan uns zu denken haben. „Man ſpricht von getheilten Herzen,“ ſchreibt er in einem Briefe, „Redensarten! Alle Herzen in der Welt ſind getheilt. Sie wären ſogar etwas ſehr Schlechtes, wenn ſie es nicht wären.“ Die Lebensſkizze ſetzt hinzu: Jugendliche Heiterkeit, unbefangene Natürlichkeit zogen ihn in allen Ständen am meiſten an, und ſo rühmte er ſich ſcherzweiſe oft ſeiner zehntauſend Geliebten.

Je mehr nun zu beklagen iſt, daß eben in dieſem intereſſanten Punkte die vorliegenden Mittheilungen ſich der größten Sparſamkeit befleißigen, um ſo intereſſanter iſt das Wenige, was mitgetheilt wird, und was uns Meyer in verſchiedenen Beziehungen zu liebenswürdigen Perſonen des andern Geſchlechts zeigt.

Hier iſt es zunächſt eine ältere Frau, die „mit ächt weiblicher Grazie des Herzens, mit Wahrheit und Laune, wie mit faſt mütterlicher Ueberlegenheit an den jungen Mann ſchreibt,“ und ohne Zweifel haben die Herausgeber ganz Recht, wenn ſie ſagen, daß eine ſogenannte Correſpondenz den Freund ebenſogut bezeichne, als die Freundin. Dieſelbe ſcheint den Eindruck, den Meyers perſönliche Erſcheinung hervorbrachte, richtig zu ſchildern, wenn ſie ihm ſchreibt: „Ihr Kopf und Ihre Zunge machen, daß man Sie erſt fürchtet, und Ihr Herz, daß man Sie liebt; kein Wunder, daß das Erſte eher erfolgt, als das Letzte.“ Sie rühmt an ihm Geduld, Klugheit und die Gabe ſeiner Verſtellung; ſie erfreut ſich an dem fröhlichen leichten Ton ſeiner Briefe, ohne welchen ſie ihn ſich gar nicht denken mag. Wenn ſie wiederholt über ſeine ſcharfe Zunge klagt, ſo bezeugt ſie doch auch, daß er Recht habe, auf ſeine Meinung für gute Menſchen ſtolz zu ſein. Sie bittet ihn, ſeine Geſundheit zu ſchonen, minder leichtſinnig in Beziehung auf Leben und Tod zu ſein; ſie unterhält ſich mit ihm über die Frage nach der Unſterblichkeit der Seele u. ſ. f. Auch hier mag der Leſer auf die Briefe ſelbſt verwieſen werden! Sie werden ihm die vielſeitige Empfänglichkeit Meyers ſeine Hingebungsfähigkeit, ſeinen Bildungstrieb, ſeine Vorliebe für beſchaulichen Genuß, vor Allem aber die heitere Grundſtimmung ſeines Weſens, die von ihm auch auf ſeine Umgebungen überging, bezeugen.

Indeſſen blieb er nicht lange in der ihm unangemeſſenen Stellung zu Stade. „Ich kann mir Sie,“ ſchrieb ihm Gotter, „unter tauſend Umſtänden lebhaft denken, aber als Auditor in einem hannoverſchen Juſtizkollegium, — da verläßt mich alle Vorſtellungskraft.“ Und gleichwohl erhellt aus den vorliegenden Mittheilungen, daß M. auch in die unangenehme Lage mit Leichtigkeit ſich zu finden gewußt hatte.

Natürlich war es aber, daß ihn ein Brief des alten Heyne in Göttingen angenehm überraſchte und anregte, der ihm eine (freilich einträgliche) Stelle bei der dortigen Bibliothek antrug. Paßte Meyer bei ſeiner ausgezeichneten Kenntniß der neueren Sprachen für die Stelle, ſo paßte die Stelle auch für ihn, da ſie dem eigenthümlichſten Zuge ſeines Weſens Befriedigung verſprach, und neben dem Geſchäfte noch hinlängliche Muße zu literariſchen Beſchäftigungen offen ließ. Meyer hatte ſtets eine Vorliebe für Göttingen behalten, und ſiedelte im Anfang des Jahrs 1785 dahin über.

In Göttingen fand ſich nun bald eine Veranlaſſung, die ihm von den Berufsarbeiten übrig bleibende Zeit noch auf eine andre eben ſo angenehme, als für ſeine finanzielle Lage erſprießliche Weiſe auszufüllen. Die engliſchen Prinzen (die Herzöge von Cumberland, Suſſex und Cambridge) ſtudirten dort, und M. ward ihr deutſcher Lehrmeiſter, wie täglicher Geſellſchafter. Man hörte ihn gern aus jener Zeit erzählen, auf welche leichte und ſpielende Weiſe er ſich dieſen übernommenen Pflichten unterzogen, wie er die prinzlichen Zöglinge auf ihren Streifzügen begleitete, wie er mit ihnen halbe Tage zum Fenſter hinausſchaute und ſich darauf beſchränkte, ſie mit der deutſchen Benennung aller dem Auge ſich darbietenden Gegenſtände bekannt zu machen, wie er alle hübſchen Frauen und Mädchen Göttingens aufgefordert habe, mit den Prinzen nur deutſch zu reden, weil er ſie für beſſere Lehrmeiſter halte, als ſich ſelber, den Ruhm aber alsdann doch davontragen werde. Neben dieſen halbernſt- und halbſcherzhaften Beſchäftigungen blieb ihm aber gewiß ſoviel Zeit und ernſter Sinn, um für ſich und ſeine Folgezeit das Wiſſenswertheſte ſich zu eigen zu machen, wozu hier die beſte Gelegenheit durch Hilfsmittel jeder Art, durch Lehre, Wort und lebendiges literariſches Treiben geboten ward, wobei ihm denn ſein allgemein bekanntes enormes Gedächtniß nicht wenig zu Statten kam.

Geſchichte war und blieb ſein Lieblingsfach, alte wie neue; ſein Gedächtniß bewahrte unzählige kleine Züge und Anekdoten, vielleicht nicht immer ſtrengwiſſenſchaftlichen Forſchungen abgewonnen, allemal aber bedeutend, wenn er ſie erzählte; oft enthielten ſie Erlebtes, öfter Traditionen. Immer bleibt es zu beklagen, daß er nur den Titel als Profeſſor geführt hat, und nie durch öffentliche Vorträge, die bei ihm gewiß der geiſtreichſten Art geweſen wären, ſich Schüler und Zuhörer erwerben konnte. Gebundenſein war indeſſen zu keiner Zeit ſeine Sache, und er wußte es noch im ſpäteſten Alter zu ſchätzen: daß ihm ſeine äußere Lage dieſe Unabhängigkeit immer geſtattet habe, wiewohl er auch zuweilen — wohl nicht ganz im Ernſte — bedauerte, den Staatsdienſt in Stade verlaſſen zu haben, da er dann wohl kein „Herumſtreicher" würde geworden ſein.

Er blieb in Göttingen unter ſolchen Verhältniſſen, d. h. zwiſchen Berufsarbeiten, literariſchen Beſchäftigungen, reichem geſelligen Leben und kleinen Streifzügen ſich theilend, bis zum Jahr 1788. Mit ſchriftſtelleriſchen Arbeiten insbeſondre hatte er ſich ſchon auf der Univerſität aus Liebhaberei beſchäftigt;

namentlich hatte er der von Bertram herausgegebenen Berliner Theaterzeitung verſchiedene Beiträge zugewendet. Seit dem Verluſt ſeines Vermögens war er ſodann auf derartige Arbeiten angewieſen geweſen und hatte nun ſein Talent zu ſeinem Unterhalte benutzt, wobei ihm die vielen, in Wien und in Berlin angeknüpften, Bekanntſchaften mannigfach förderlich geworden waren.

Unter den Briefen findet ſich einer von Bertram, worin dieſer den eben Auditor Gewordenen dringend auffordert, der Theaterzeitung nicht untreu zu werden. Eben wie Gotter, kann er ſich gleichfalls Meyer in jener Stellung nicht recht heimiſch denken, ermuntert ihn aber doch, es damit zu verſuchen und nicht, wie M. im Anfang im Sinne gehabt zu haben ſcheint, Vaterland und Freunde zu verlaſſen und nach Italien zu gehen. „Bisher waren Sie zu ſehr ambulant, gewöhnten ſich dadurch nach und nach an eine Art von Geſchäftsloſigkeit, bei der Sie nie recht zufrieden waren, denn Ordnung und Thätigkeit allein können uns ein vergnügtes Leben gewähren.“ „Wenn Sie mir zuweilen ein Urtheil über dies und jenes Buch zukommen laſſen wollen, ſo werden Sie mich ſehr verbinden. Sie haben eine Eigenthümlichkeit im Vortrag, welche macht, daß man Alles, was Sie ſchreiben, gern lieſt. Wenn Sie wollen, würden Sie herrliche Reiſebemerkungen ſchreiben können.“

Aehnliche Aufforderungen finden ſich von Seiten Göckings behufs ſeines Journals von und für Deutſchland, über welches Journal, als Merkwürdigkeit für unſre Tage, die Aeußerung des Herausgebers hier ſtehen mag. „Ich arbeite zunächſt für den Unterhalt der Familie meines Buſenfreundes G. Dieſer iſt im April an der Schwindſucht geſtorben, hat eine Frau, ſechs unverſorgte Kinder, und weniger als Nichts an Vermögen hinterlaſſen. Ich muß alſo das Publikum per indirectum zum Wohlthäter der Dürftigen machen. Directe — Ach Publikum!“ — Desgleichen bittet Schink (ſ. Schröders Biographie I 377) um Beiträge für ſeine literariſchen Fragmente.

In Göttingen nun wandte ſich Meyers literariſche Beſchäftigung vorzugsweiſe wiſſenſchaftlichen Zeitſchriften, insbeſondre den Gött. Gel. Anzeigen zu. Sein Berufsgeſchäft wies ihn vornämlich an Heyne, der großen Einfluß auf ihn gewann; zugleich diente es als Mittel, ihn mit manchem andern berühmten Manne in Verbindung zu ſetzen oder zu erhalten, ſo namentlich mit Herder, von dem eine Reihe von Briefen mitgetheilt iſt.

Für Meyers Natur wäre es jedoch unmöglich geweſen, ſich ganz in den Geſchäftskarren einſpannen zu laſſen, oder auch in der zunächſt mit dem Bibliothekarberuf in Verbindung ſtehenden wiſſenſchaftlichen Thätigkeit aufzugehen. Seine Geſelligkeit hielt ihm ſtets für die mannigfaltigſten Lebensbezüge offen; insbeſondre verlor er das Theater nie aus den Augen, wie denn z. B. ein Plan zur Bearbeitung ſpaniſcher Bühnenwerke in jene Zeit fällt. Er mußte aber auch während der 3 Jahre, die er in Göttingen zubrachte, durch größere

Ausflüge nach verſchiedenen Seiten hin ſeinen Geſichtskreis zu erweitern, alle Bekanntſchaften aufzufriſchen und eine Menge neuer anzuknüpfen. Darunter finden ſich die bedeutendſten Namen aus den verſchiedenſten Lebenskreiſen, Staatsmänner, Gelehrte, Dichter, Schauſpieler ꝛc. Insbeſondre war er am Weimariſchen Muſenhofe ein gern geſehener Gaſt, und es war namentlich Herder, der ihn dort vorzugsweiſe anzog.

Herder erſcheint in den mitgetheilten Briefen ſehr zu ſeinem Vortheil. Sie ſprudeln von geiſtreicher Laune und haben keinen Beiſatz von Galle. Die Veranlaſſung iſt meiſt eine Bitte um Bücher aus der Göttinger Bibliothek, und dieſe Bitte iſt ſo anmuthig und witzig variirt, daß es eine wahre Freude iſt, auch in dieſer Kleinigkeit den bedeutenden Geiſt zu erkennen. Natürlich fallen dabei mancherlei intereſſante Urtheile über literariſche Erſcheinungen und andre Anmerkungen mit ein, von denen hier nur einige ſtehen mögen, weil ſie für Herder oder für Meyer charakteriſtiſch ſind.

„Mit Ihrem Lobe der Rezenſion meines „Gotts“ bin ich weniger einſtimmend… Was ſind denn das für tröſtliche Wahrheiten, die uns dieſe Idee von Gott rauben ſoll? Ich wollte Eine derſelben wiſſen, aber die Altweibertröſtungen ſind keine Wahrheiten, ſowenig ſie einen vernünftigen Menſchen zu tröſten vermögen werden. Die Leute wollen keinen Gott, als in ihrer Uniform ein menſchliches Gabelthier, dem ſie höchſtens den Reichsapfel in die Hand geben; und dabei verkleiſtern ſie ſich die Vernunft, die einzige hohe Idee wahrzunehmen, die ihnen überall entgegenſtrahlt, an der Alles hängt, und die Alles, was man hoffen kann, giebt, Troſt, Heiterkeit, Wahrheit, Gewißheit, ernſtes, ewiges Daſein. Wer einen Tropfen dieſes Waſſers gekoſtet hat, den wird nicht durſten in Ewigkeit.“ —

„Was macht Ihr Mährchen und Ihre Schauſpiele? Und Ihr Spencer? Und die ſpaniſche Anthologie? Wer hat in den Anzeigen Ardinghello und den Doolin von Mainz recenſirt? Nicht wahr, Sie den letzteren? Es iſt eine wackere Recenſion, der die läppiſche im Merkur weit nachſtehen muß. — Ich habe das Couvert noch einmal aufgeriſſen, um für Göthes Recenſionen Ihnen auf's Beſte und Schönſte zu danken. Es iſt Alles ſo fein gefühlt und geſagt, daß ich nicht umhin gekonnt habe, ſie gleich nach Rom in einer Abſchrift zu ſchicken. Jetzt habe ich ſeinen Egmont und laſſe ihn abſchreiben: ein hiſtoriſches Trauerſpiel, das mich Scene für Scene in ſeiner tiefen, männlich gedachten Wahrheit faſt zu Boden gedrückt hat. Leges et Senties.“ —

„Sie irren ſich ſehr, wenn Sie glauben, daß mir Ihre Recenſion von Ardinghello mißfallen habe. Es war ſo ein lebendiger Funke darinnen, daß ich ſogleich das Buch holen ließ, und Nacht und Tag in Einem Athem fortlas. Hintennach las ich die Recenſion noch einmal, und fand ſie ſo vielſeitig, wahr und treffend, daß ich mir keine beſſere denke. Und ſo ſind mehrere Ihrer Recenſionen, wo ich Sie zu erkennen glaube. Sie verbinden eine Beſcheidenheit mit einem Geſchmack, Gefühl, Verſtand und ſo reicher Kenntniß des Herzens und Lebens, daß ſie oft unter dem gelehrten Kram todter Papierblumen wie lebendige Gewächſe der Natur ſich dem Halbblinden auszeichnen müſſen." —

Ich habe dieſe Monate unglückſelig zu arbeiten gehabt, und ſammle mich jetzt mit Ernſt zum vierten Theil der Ideen. O daß ich bei Ihnen in Göttingen lebte! hier fehlt's mir allenthalben. Ich beſchwöre Sie, lieber Meyer (ſo fängt der Egoismus an), ich beſchwöre Sie bei dem heiligen Kreuz, von dem gehandelt werden ſoll, und bei allen barbariſchen Völkern, die es angenommen haben, unter denen auch die Deinigen waren, Du ungläubiger Hamburger, ingleichen bei allen Heiligen, den St. Ansgarius nicht zu vergeſſen, daß, wenn ich Sie im Drange der Noth und in den Fluthen des Elendes um ein Buch aus Ihrer Bibliothek bitten werde, Sie mir ſolches nicht verſagen, mich auch nicht warten laſſen und alle Unbequemlichkeiten verachten: überzeugt und wiſſend, daß ich die Bitte nicht thäte, wenn ich ſie nicht thun müßte, und ebenſo gewiß, daß ſich alle Märtyrer und Seelen über Ihre Dienſtwilligkeit freuen und Sie dafür mit mancherlei Gutem belohnen werden. Ainsi Soit-il. Amen! Amen!" —

„O brächte ich nach Rom Heynes Kenntniſſe, Heynes Studium mit! Aber das Schickſal hat mir dieſe Zubereitung verſagt. Sie wiſſen, in welchem beſchwerlichen Amte oder vielmehr farrago von Aemtern und furfur von Geſchäften ich lebe... Meine Frau läßt mich gern ziehen; denn ſonſt wäre ich doch verkommen und abgeſtanden, wie ein Fiſch im Trocknen, hinter dem ſchwarzen Schieferdache dieſer Kirche, ja vielleicht bin ich's ſchon jetzt. Alſo hinaus, und laſſet uns friſche Luft ſchöpfen, ſoviel wir noch zu ſchöpfen vermögen! Der Reditus in Orcum findet ſich immer wieder." (Man vergleiche die höchſt intereſſante Schilderung, die Schiller in ſeinen Briefen an Körner über Herder in dieſer Zeit giebt!)

Schon in Herders Briefen iſt mehrfach der Erzvater Heyne und „die Dreieinigkeit" erwähnt, worunter Meyer und das Forſter'ſche Ehepaar verſtanden wird. Die Herausgeber laſſen nun eine Reihe von Briefen Forſters folgen, die zu den werthvollſten Beſtandtheilen der Sammlung gehören. „Es leuchtet daraus hervor, wie innig und warm M. dem Heyne'ſchen Hauſe angehörte. Die wahrhaft väterlichen Geſinnungen des alten Heyne gegen ihn wurden ſchon früher erwähnt. M's. Stellung zu Forſter und Thereſe wird durch die Benennung Aſſad, welche F. ihm giebt, bezeichnet." Forſter ſelbſt drückt dieſes Verhältniß ſo aus: „Das Band, welches uns Drei vereint, kann ſchwerlich von einem Andern recht mitempfunden werden, und iſt daher nur einzig und allein für uns. Lieben wir uns, wie bisher, über Alles, und Einen im Andern, lieben wir uns als Brüder und Freunde unſerer Thereſe, lieben wir Thereſe als das einzige, beſte Weib, welches je die Erde verſchönerte! Wir Beide, von Ihnen getrennt, lieber Aſſad, gedenken Ihrer täglich mit Liebe und zärtlicher Zurückerinneung; es iſt unſer ſüßeſtes, edelſtes und innigſtes Gefühl, ein Gefühl, wobei wir uns mit dem meiſten Selbſtbeifall fühlen und gleichſam vollkommen Eins ſind, wie wir es ohne dieſe Uebereinſtimmung unſrer Seelen nie hätten ſein können! Mein Freund, ich kann mir es ſehr lebhaft vorſtellen, daß auch Ihre glückſeligſten Augenblicke die ſind, wo Sie an uns, als mit Ihnen ſo unzertrennlich und auf eine in der Welt ſo einzige Art verbunden, denken; dann fühlen Sie, daß es zwei Weſen giebt, denen Sie zur Glückſeligkeit nöthig ſind, die Sie lieben als einen Theil ihrer ſelbſt, und die nur im Bewußtſein, daß ſie mit Ihnen vereinigt ſind, ihres Glückes genießen.“

Man wird wohl ſagen dürfen, daß ein Verhältniß von ſo eigenthümlich zarter und feiner Natur, wie es hier angedeutet wird, eben nur zwiſchen dieſen Individualitäten möglich war, und der ſinnige Leſer wird hieraus am beſten die eigenthümliche Natur Meyers und ihren vorherrſchend receptiven und beſchaulichen Charakter herauszufühlen wiſſen. Uebrigens ertragen gerade dieſe Forſter'ſchen Briefe, die von der Reiſe nach Wilna aus an M. gerichtet ſind, keine Auszüge. Sie haben nur als Ganzes ihre rechte Bedeutung, wie ſie denn auch einen Mann, der dies aus Einem Guſſe war, getreulich abſpiegeln. Sie werden jedem Verehrer dieſes vortrefflichen Deutſchen ſehr willkommen ſein. Ihre Bedeutung in Beziehung auf Meyer liegt in dem ſchon Angeführten abgeſchloſſen vor.

Um dieſelbe Zeit, da Herder nach Italien reiſ'te, hatte auch Meyer ſeines Bleibens in Göttingen nicht länger. Schon einmal war er nur durch dringende Ermahnungen Heynes von der Aufkündung ſeines Bibliothekardienſtes zurückgehalten worden. Jetzt aber fiel ihn die alte Luſt, unabhängig zu ſein und zu reiſen, unbezwinglich an. Herder ſchreibt: „Guter, lieber Meyer. Alſo nehmen Sie Ihren Wanderſtab, und ziehen aus dem ungeheuren Haufen gelehrter Auſterſchalen fort. Es iſt hart, aber gut, denn in Göttingen konnte Ihnen doch nimmer eine Morgenröthe aufgehen, und Sie verloren nur Jahre. Gott gebe ſie Ihnen anderswo, und ich hoffe es. Es iſt auf Könige, Fürſten und Prinzen zwar wenig oder nichts zu rechnen; ſo geſund und wohlbehalten ſie an phyſiſchen Kräften mehrentheils ſind, ſo ſind ſie nicht ſowohl an gutem Willen, als am Savoir faire, den guten Willen auszuüben, oft die imbecillſten Menſchen; doch aber hoffe ich von Ihrer Verbindung mit dieſen Götterkindern aus Göttingen her für Sie in England was Gutes. Unterlaſſen Sie ja nicht, mäßig und nüchtern darauf zu denken! Denn, lieber M., die Jahre verfliegen, und es iſt hart, ſich vor dem 35. oder 40. Jahre keine Stelle bereitet zu haben, auf der man zu leben und zu ſterben wünſcht.“

Dieſer gute Rath blieb jedoch ungehört. M. machte einen Ueberſchlag ſeines Vermögens, ſuchte ⅔ deſſelben ſicher zu belegen, indem er vorausſah, daß bei ſeinen beſcheidenen Anſprüchen an das Leben er auf dieſe Weiſe in der Zukunft vor Mangel geſchützt ſein würde; den dritten Theil deſſelben aber verwandte er ganz zu mehrjährigen Reiſen.

Freilich wirkten zu dieſem Entſchluſſe wiederholte Enttäuſchungen mit, die Meyer unterdeſſen in Beziehung auf die Hoffnung einer Laufbahn im geſandtſchaftlichen Fache abermals erfahren hatte. Vergeblich hatte deshalb ſchon i. J. **1781** einer ſeiner beſondern Gönner, der Geh. Kabinetsrath Patje (von dem mehrere intereſſante Briefe, namentlich einer über den Tod und die Todesfurcht, mitgetheilt ſind) ſich an den Miniſter in Hannover gewandt. Ebenſo erwies ſich i. J. **1786** das Gerücht, als ob in Dresden ein Geſandtſchaftspoſten errichtet werden ſollte, als irrthümlich. Im J. **1788** ſcheint ſich Meyer nochmals um eine Anſtellung in Berlin beworben zu haben; oder geſchahen wenigſtens deshalb Schritte für ihn von Seiten ſeiner Freunde, namentlich Körner und des Rittmeiſters Kirchhoff, eines Originals, aus deſſen Briefen einige ergötzliche Stellen beigebracht ſind (namentlich über die preußiſchen Verhältniſſe beim Tode und nach dem Tode Friedrichs II.) Jedenfalls blieb die Verwendung ohne Erfolg. Auch Schröder machte vergebliche Pläne für ſeinen Freund, ihn zum Nachfolger des Profeſſors Duſch in Altona, zum Zeitungsſchreiber ꝛc. zu machen. „So war es denn," ſagen die Herausgeber, „immer auf's Neue daſſelbe neckende Irrlicht; und, wenn wir annehmen, daß auch ſeine Sehnſucht, aus einer für ihn unbefriedigenden äußeren Lage, unverrückt demſelben Ziele zugewendet bleibt, ſo können wir nur die Bemerkung wiederholen, daß es wenigen Menſchen gegeben ſein mag, nach einer unter ſo vielen anhaltenden Täuſchungen verlebten Jugend bis an die Grenze des Lebens die innere Heiterkeit des Gemüthes ſo ungetrübt zu behaupten."

Er machte nun, von einer ſchweren Krankheit glücklich geneſen, größere Reiſen. Er beſuchte England, Frankreich, Italien, und lernte Deutſchland nach allen Richtungen kennen. In allen bedeutenderen Städten verlängerte er ſeinen Aufenthalt, und machte überall die intereſſanteſten Bekanntſchaften, wozu ſeine eigene geiſtreiche Perſönlichkeit, die beſten Empfehlungen aus Göttingen, und in England namentlich ſein früheres Beiſammenſein mit den königlichen Prinzen nicht wenig beitrug. In London insbeſondre war er der tägliche Geſellſchafter v. Burke, Fox, Sheridan, ſowie von andern bedeutenden Männern jener Zeit. In Edinburgh verlängerte er ſeinen Aufenthalt weit über die beſtimmte Zeit, weil er ſich nicht von der Geſellſchaft von Adam Smith trennen konnte, dem er mit der höchſten Achtung und Verehrung ergeben war. Ebenſo ward er in Italien und Frankreich von den Beſten freundlich aufgenommen und gern geſehen.

Auch während ſeiner Reiſen gab er nun zwar die Hoffnung nicht auf, irgendwo ein feſtes Unterkommen zu finden, und die Sorge der Freunde, deren

Briefe dem Wanderer folgten, war fortwährend für ihn thätig. So z. B. machte ihm Schröder den Vorſchlag, unter ſehr annehmbaren Bedingungen einen jungen Kavalier aus Reval auf Reiſen zu begleiten. Allein unter dem betreffenden Briefe ſtand von M's. Hand: Dieſer Brief lag durch eine Verwirrung der Herren H. in Venedig 10 Monate lang bei den Gebrüdern S. in Florenz. Das iſt die Art meines Glückes! — Auch von einer Redacteurſtelle iſt wieder die Rede, wofür jedoch Schröder dem Freunde nicht genug Sitzfleiſch zutraut. Desgleichen iſt Heyne um M's. Zukunft bekümmert. Im Nothfalle, lädt er ihn ein, wieder nach Göttingen zurückzukehren, da er es nicht für unmöglich halte, ihm ſeinen Poſten und ſeine Beſoldung wieder auszuwirken. Indeſſen ſchlugen alle derartigen Bemühungen fehl, und wir erkennen den ganzen Meyer wieder in der Aeußerung: „Wenn ich reich genug wäre, auf den Stufen der Paulskirche (in London) zu betteln, ſo würde ich nie ein anderes Land wieder betreten."

Was nun ſeine Reiſen betrifft, ſo iſt die außerordentliche Magerkeit ſeiner Tagebücher, die faſt nur Namen, ſelten ausführlichere Notizen oder gar Reflexionen enthalten, um ſomehr zu bedauern, als ſeine Briefe aus jener Zeit verloren gegangen ſind. Welchen Werth dieſe Briefe hatten, mag man aus Urtheilen von Männern, wie Heyne, Lichtenberg, Herder ꝛc. ermeſſen. Heyne dankt ihm wiederholt für ſeine intereſſanten Briefe aus England, welche beweiſen, daß er dort ſehr guten Umgang müſſe gefunden haben; er fordert ihn auf, ſeine Briefe an ihn zu ſeinem Tagebuche zu machen. Lichtenberg ſchreibt: „Ich weiß nicht, ob Ihnen mit meinem Beifalle gedient ſein wird; ich gebe ihn indeſſen. Ich habe nicht leicht ein Paar Briefe geleſen, die mir mehr reelle Unterhaltung gewährt haben, als die Ihrigen an mich, und einen von Ihnen an Heyne, den er mir mittheilte. Was ich hier Unterhaltung nenne, iſt nicht das engliſche entertainment, ſondern Geiſtesbeſchäftigung. Als ich Ihren Brief an Heyne las, ward ich ſo fortgeriſſen, als hätte ich in der Zeit nicht gelebt."

Indeſſen haben doch die Herausgeber aus dem wenigen Material, was ſich vorfand noch manches Intereſſante zuſammengeſtellt, woraus hervorgeht, wie ſorgfältig der Reiſende ſeine Zeit anwandte, um den Reichthum ſeiner Kenntniſſe und Anſchauungen möglichſt nach allen Seiten hin zu vermehren. Allerdings feſſelten ihn allenthalben ausgezeichnete Menſchen mehr, als die Schönheit der Gegend, wiewohl er keineswegs unempfänglich für die Reize der Natur war, nur daß ihn auch hier jedes geiſtig bewegliche Element mehr anzog, als das lebloſe, wie er denn insbeſondre dem Seelenleben der Thiere überall nachſpürte. Im Kreiſe menſchlichen Lebens und Treibens entging ihm aber nicht leicht etwas, von Staat und Kirche bis zu den geringfügigſten Erſcheinungen herab.

Seine größte Liebhaberei war nun freilich von jeher das Theater, das er auch ſcherzweiſe „ſeines Vaters Haus" zu nennen pflegte, daher er denn auch an allen Orten mit den Zöglingen Thaliens auf's Vertrauteſte befreundet war und, da dieſe ihrem Berufe zufolge ihren Aufenthalt eben ſo häufig wechſelten, als M. ſelbſt, allenthalben wo er hinkam, ſeine nächſten Freunde fand.

Allein das Theater war ihm der Spiegel der Welt, und der Vertraute Freund der Komödianten war zugleich der Freund angeſehener Staatsmänner und bedeutender Perſönlichkeiten in allen Kreiſen der Geſellſchaft. Wie er, wenn er nach Weimar kam, im Kreiſe der Herzogin Amalie als vorzüglicher Günſtling verweilte, ſo gedachte er auch mit inniger Freude mehrmaliger Unterredungen mit Friedrich d. Gr.; daſſelbe rühmte er von Joſeph II., und mit Heiterkeit erinnerte er ſich der gutmüthigen Treuherzigkeit Georgs III., ſowie der lebendigen Unterhaltung der Königin Charlotte, die ihm die Wahl ihrer deutſchen Lektüre auftrug. Sehr ergötzlich iſt namentlich eine Unterredung mit Georg III., der damals alles Unheil der Welt im Socinianismus ſuchte. „Ich habe," ſagte er, „den Vorſchlag einer Preisaufgabe für den Beweis der Gottheit Chriſti gemacht, und ich bin gewiß, der Beweis muß ſich führen laſſen, wenigſtens erfahre ich auf dieſe Weiſe am beſten, wer am fähigſten ſei, den freigewordenen Lehrſtuhl der Theologie einzunehmen. Mein Konſiſtorium in Hannover ſoll aber die Entſcheidung der Göttinger Fakultät übermachen, damit ich gewiß bin, daß das Buch, welches den Preis gewinnt, auch rechtgläubig ſei. Eine mathematiſche Zergliederung kann davon nicht gegeben werden. Könnte die ſtattfinden, wo bliebe denn das Verdienſt des Glaubens? und, weil das nicht ſein kann, ſo liegt eben darin der größte Beweis für die Gottheit Chriſti. Ich würde ſie verneinen, ſobald ich ſie klar begreifen könnte, denn alsdann würde ich fürchten, ſie ſei Menſchenwerk. Ich höre, daß ein Profeſſor in Halle gegen mich geſchrieben, weil ich dieſe Frage aufgeworfen; ich bedaure den Mann, wenn er nicht glaubt; aber ich glaube und bin glücklich. Es giebt und hat nie Atheiſten gegeben; der verſtorbene König von Preußen machte die Natur zu ſeinem Gott, und Voltaire, der ſchlimmſte von Allen, hat doch nie einen Gott geläugnet." — Uebrigens drängte ſich M. nicht zu den Großen; nur dann, wenn ſie zugleich durch Gaben des Geiſtes und Herzens bevorzugt waren, wußte er ſie zu ſchätzen und ſah es als beſondre Gunſt des Schickſals an, von ihnen beachtet werden zu ſein. „Die großen Herren," ſagt er ſelbſt, „legen einiges Gewicht auf die Leute, die nichts von ihnen begehren, und nur den Menſchen nicht den Stand in ihnen lieben. Es befremdet ſie, daß man ihre Gnade verbittet und bloß ihr ungeſuchtes Vertrauen nicht verſchmäht." —

Als der Glanzpunkt ſeiner Bekanntſchaften in England erſcheint die mit Burke, der den jungen Reiſenden gleich von Anfang an mit großer Theilnahme betrachtete. Gleich nach dem erſten Beſuche führte er ihn zu Sir Joſua Reynolds, und von nun an verging keine Woche, daß M. nicht einen oder mehrere Tage, ſei's in der Stadt oder in Beaconsfield, dem Landſitze Burkes, in deſſen Geſellſchaft zugebracht hätte. Deſſen Haus war zugleich ein Vereinigungspunkt politiſcher und literariſcher Männer (Windham, Sir Gilbert Elliot ꝛc.) Auch in den Buchladen von Debrett, wo die wichtigſten Flugſchriften berathen und verbreitet wurden, wie in Burlington-Hauſe, beim Lever des Herzogs von Portland, alſo recht eigentlich im Hauptquartier der damals noch enggeſchloſſenen Reihen der Oppoſition, war M. eingeführt. Zum Zeichen, wie noch ſo kurze Zeit vor dem Ausbruch der franzöſiſchen Revolution keine Spur von der Meinungsverſchiedenheit bemerkbar war, welche bald nachher in der großen Spaltung der alten Whigparthei heraustrat, erwähnen die Herausgeber, daß M. noch am 6. Febr. 1789 in Burkes Hauſe mit Thomas Payne zuſammentraf. Die Geſellſchaft Burkes hatte großen Einfluß auf die politiſche Anſicht Meyers, und zwar für ſein ganzes Leben. Derſelbe zeigte ſich beſonders in ſeinen Urtheilen über die franzöſiſche Revolution, gegen die er ſtets die Antipathie eines entſchiedenen Tory bewahrte. Einige wenigen Aufzeichnungen im Tagebuch über Parlaments- und Gerichtsſitzungen laſſen gleichwohl erkennen, daß er mitten in der Sache ſtand. Insbeſondere verfolgte er den Kampf um die Regentſchaft und den Proceß von Warren Haſtings. „Bei den Verhandlungen über den letzteren kam ihm (was für M. charakteriſtiſch iſt) auch der Umſtand zu Statten, daß er denſelben nicht, wie denen des Parlaments- den Theaterabend aufzuopfern brauchte." Daß ihn auch Kirchliches intereſſirte, zeigen ſeine Anmerkungen über Prediger, die er gehört hatte, namentlich über Dr. Blair

Der Hauptinhalt des engliſchen Tagebuchs aber beſchäftigt ſich mit dem Theater. Selten verging ein Abend, ohne daß er eins der verſchiedenen Schauſpielhäuſer beſucht hätte. Nicht allein über die Stücke ſelbſt, ſondern über die Vertheilung der Rollen, die Durchführung derſelben, ſelbſt über die Behandlung einzelner Stellen und die Leiſtung eines und deſſelben Schauſpielers in derſelben Rolle an verſchiedenen Abenden hat er ordentlich Buch geführt. Die Sorgſamkeit, mit welcher dies geſchehen iſt, zeigt zur Genüge, daß es ſich für ihn nicht um eine Liebhaberei, ſondern um einen Hauptzweck der Reiſe handelte. Er ſtudirte das engliſche Theater, wie ein Anderer tagtäglich nach dem britiſchen Muſeum wandert, um Handſchriften zu vergleichen, wie ein Dritter die Induſtrie und die Technik in ihren Fortſchritten verfolgt, wo er nur immer Zutritt finden kann, ſie zu beobachten.

Es iſt zu bedauern, daß die Herausgeber gerade in dieſem Punkte, wo es im Tagebuch an Material nicht fehlte, ſo überaus ſparſam verfahren ſind. Sie meinen: nur die Wenigen, welche ein ebenſo lebhaftes und ausgebildetes Intereſſe der Bühne gewidmet haben, würden bei dieſen Aufzeichnungen mit einiger Theilnahme verweilen können, die Mehrzahl der heutigen Leſer aber dürfte kaum einige Neugierde für die Bemerkungen mitbringen, die ein berühmter Mann oder ein allgemeiner Eindruck bei einem ſo geübten Beobachter veranlaßt habe.

Sie haben aber wohl hierin Unrecht, denn diejenigen, für welche das Buch beſtimmt iſt, ſind die Freunde Meyers, und es wird nicht fehlen, daß ſich unter dieſen Viele finden, die ſein lebhaftes Intereſſe für das Theater und ſeine Geſchichte theilen. Dieſe würden denn wohl auch Notizen über verſchollene Stücke und Schauſpieler mit Dank aufgenommen haben, weil ſie, wenn nicht der Stoff, doch die Behandlung, die er von Meyer erfuhr, intereſſirt hätte. Sie ſind aus der Schröderſchen Biographie her gewohnt, dieſe Behandlung auch bei verſchollenen Perioden der vaterländiſchen Theatergeſchichte lehrreich zu finden. Das Wenige aber, was die Herausgeber nun doch glücklicher Weiſe nicht unterdrückt haben, dient nur dazu, die Luſt nach weiteren Mittheilungen rege zu machen. Es ſind Bemerkungen über die Siddons, die Jordan, und Kemble, — Bemerkungen, die uns unſern Freund in ſeiner liebenswürdigen Eigenthümlichkeit, ſeinem Schwanken zwiſchen Kenner und Liebhaber, ganz vergegenwärtigen. Sie zeichnen ſich meiſt durch prägnante Kürze aus, und ſagen mit Wenigem viel. Von beſondrem Werthe iſt, daß M. im Stande war, ſtets Parallelen zwiſchen der engliſchen, und der franzöſiſchen und deutſchen Art und Weiſe des Spiels zu ziehen. Er bemerkt bei mehreren Veranlaſſungen, daß die Vorſtellung derjenigen nicht gleichkommen, die er in Hamburg geſehen habe.

Uebrigens iſt aus Schröders Briefen zu erſehen, daß Meyer ſeine Liebhaberei für die Bühne nicht bloß als Zuſchauer und Kritiker bethätigte, ſondern daß er ſich auch zu eigenen Produktionen oder auch wohl zu Nachbildungen engliſcher Muſter anregen ließ. Mit Vorliebe war er insbeſondre dem kleinen engliſchen Luſtſpiele zugethan. „Solche Stücke," ſagte er, „muß der Fremde ſehen, um der engliſchen Bühne Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen: die Wahrheit, das Leben, womit ſie gegeben werden, gewähren einen wirklichen Genuß, während das deutſche Theater dergleichen gering hält und vernachläßigt."

Daß nun aber gleichwohl das Studium des Theaters, wenn auch eines der vorzüglichſten, doch nicht das einzige Intereſſe war, welches ihn beſchäftigte, das erhellt auch aus den Briefen, die ihm ſeine engliſchen Freunde nach ſeiner Abreiſe vom engliſchen Boden ſchrieben, und von denen hier Auszüge mitgetheilt ſind. Sie handeln vorzüglich von dem Eindruck, den die franzöſiſche Revolution in England hervorbrachte. Merkwürdig iſt die Stelle: „die Engländer ſind getheilter Anſicht, — die Hochkirchlichen meiſt alle für den König, die Presbyterianer bis auf den letzten Mann Demokraten. Die Schweizer, die ich kenne, den alten R. ausgenommen, Demokraten. Die Franzoſen, mit Ausnahme von zwei oder drei Handelshäuſern erſter Größe, Demokraten. Die Deutſchen, wenigſtens diejenigen, welche ich kenne, haben keine eigene Meinung." Als Seitenſtück dazu dient eine Aeuſſerung, welche Lichtenberg bei Gelegenheit von geheimen Geſellſchaften in einem Brief an M. macht: „Mir ſchaudert die Haut, wenn ich ſehe, wie unſre Nation, oder wenigſtens ein Theil derſelben, den man äußerlich für reſpectabel hielt, wieder mit Nürnberger Waare ſpielt, ſobald er ſich von der Kontrole der Publizität frei glaubt.“

Am 10. Okt. 1780 ſchied M. von England und wandte ſich, abgeſchreckt durch die Revolution, zunächſt nicht nach Frankreich, ſondern nach Italien. Ein vortrefflicher Brief von Herder konnte ihm dabei als Wegweiſer dienen, den auch heute noch Jeder beachten mag, welcher Italien zu bereiſen gedenkt. M. ging erſt nach Venedig, und dann nach Rom, wo er bei den Kardinälen Borgia und Buoncompagni die freundlichſte Aufnahme, an Zoega den trefflichſten Führer, und bei dieſem und Angelika Kaufmann ſtets alle deutſchen und nordiſchen Künſtler und Reiſenden verſammelt fand. Rom war ſo beſucht, als jemals: die Begleiter mehrerer deutſchen Fürſtenſöhne und anderer hohen Herrſchaften vermehrten die Zahl der intereſſanten Fremden, zu welchen Hirt, Schweinitz, Einſiedel u. A. gehörten. Unter den in Rom heimiſchen Deutſchen ſchloß ſich M. am vertrauteſten dem Maler Müller an. Er machte von Rom aus zwei größere Ausflüge, den einen nach Zürich, den andern nach Neapel, die gleichfalls reich an Ausbeute für ihn waren.

Das Tagebuch über die italieniſche Reiſe iſt nun freilich wieder dürftig. In Beziehung auf das Theater erwähnt es zwar ſtets die Vertheilung der Hauptrollen; aber ſo ſehr, wie in England, herrſchte dieſes Intereſſe hier nicht vor. Die bildende Kunſt und das Alterthum theilten ſich in den Antheil, der ſonſt der Bühne vorzugsweiſe gewidmet war. Daß Meyer die öffentlichen Zuſtände auch in andern Beziehungen nicht unbeachtet ließ, erräth man ſelbſt aus den, wenn gleich ſeltenen Spuren des Tagebuchs, das italieniſche Gerichtsverhandlungen erwähnt, Bemerkungen über Zeitungsweſen, Prozeſſionen und Anderes enthält. Ein eigenthümlicher Zufall war, daß er in Neapel am 28. Januar ein als Original angekündigtes Schauſpiel zu ſehen ging, in dem er aber alsbald eine Nachbildung der Minna von Barnhelm erkannte, ſo daß er, wie er ſagt, gerade an ſeinem Geburtstage das Vergnügen hatte, mit einem Stücke von Leſſing regalirt zu werden.

Nach 16monatlichem Aufenthalt in Italien wandte er ſich ſofort über Lyon nach Paris. Nachdem ihm in Lyon das franzöſiſche Theater gar nicht hatte munden wollen, fand er ſich in Paris über Erwarten befriedigt. Die große Oper nennt er unvergleichlich. Das Nationaltheater läßt ihn keine Worte finden, von dem Spiele zu reden; „es iſt die Natur und die Kunſt, beide auf ihrem Höhepunkte. Die opera folie beleidigt ihn nur durch die wenig großmüthige Verhöhnung einer niedergeſchmetterten Parthei. Talma findet er als Heinrich VIII. ſehr gut für einen Tyrannen, als Cid ganz vortrefflich. Er macht gute Bemerkungen über die nationale Eigenthümlichkeit des Luſtſpiels, und berichtet, daß er in Paris das Luſtſpiel in einem Grade von Vollkommenheit dargeſtellt geſehen habe, wovon er bisher keinen Begriff gehabt. — Weniger erwünſcht waren ihm die Zeitereigniſſe, die er zum Theil mit Ironie in ſein Tagebuch verzeichnet; ſie waren ihm ſchon dadurch widerwärtig, daß ſie häufig ſeinem Vergnügen am Theater in die Quere kamen, ſei es nun, daß gar nicht geſpielt, oder daß die Vorſtellung unterbrochen wurde.

Unerwartet für ſeine Freunde, kam Meyer aus Frankreich nach Deutſchland zurück. Man hatte geglaubt, daß er in Italien ſeinen bleibenden Wohnſitz nehmen werde. Einer ſeiner Freunde (Tatter) ſchreibt: „Ich hatte über Sie zwei Pläne im Kopfe: nach dem einen gab ich Ihnen ein Vermögen, hinlänglich, um, bis ſich in Italien ein feſtes Etabliſſement fände, nicht ganz übel und eingeſchränkt leben zu können; und jenes dachte ich mir, entweder als Bibliothekar bei einem Kardinal, und von da in dem Vatikan, oder als Sekretär bei einem Fürſten, der einen Mann von Kopf und deutſcher Ausbildung brauchte. Hiernach würde künftig Italien Ihr Vaterland; aber für das verlaſſene ſorgten Sie durch den Schatz Ihrer dort erworbenen Kenntniſſe, öffneten dieſen Vorrath von Zeit zu Zeit als deutſcher Schriftſteller, und warteten den gewiß nicht ausbleibenden Ruf zur Rückkehr ab.“ — Allein er kam, wie geſagt zurück, und das Tagebuch ſagt: Ici finit la grande et terrible histoire de mes voyages; car je suis rentré dans ma patrie, ne sachant qu'y faire etc.

Er traf im J. 1791 in Hamburg ein, blieb aber, zu Schröders Mißvergnügen, daſelbſt nicht, ſondern wählte Berlin zum Aufenthalte. Es findet ſich keine Andeutung über ſeine eigentlichen Verhältniſſe daſelbſt. Gewiß iſt, daß ihn ein immer reges Intereſſe für den preußiſchen Staat auch jetzt wieder nach deſſen Hauptſtadt zog; doch hat es nicht den Anſchein, als hätte er ſich wieder um irgend eine Anſtellung, am wenigſten im diplomatiſchen Fache, bewerben wollen. Er war dort literariſch beſchäftigt, wozu ſich hier vielfache Gelegenheit darbot. Er arbeitete für kritiſche Zeitſchriften, war auch eine Zeitlang Theilnehmer an der Redaction des Archivs der Zeit. Schon bisher war er eifriger Mitarbeiter am Muſenalmanache geweſen; im J. 1793 gab er nun in Berlin eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel: Spiele des Witzes und der Phantaſie heraus.

Hinſichtlich ſeiner dichteriſchen Hervorbringung ſagt die Lebensſkizze mit Recht: „Bei eigener leicht erregbaren Empfindung, die oft, wenn er aus Klopſtock oder andern Dichtern ſeiner Zeit vorlas, unaufhaltſam hervorbrach und faſt ſtörend einwirkte, fehlte es ihm doch wohl an der rechten Auffaſſung des Lyriſchen, was auch ſeine eigenen Gedichte darthun, die zum Theil mehr didaktiſcher Art und den Alten nachgebildet ſind.“ Von Bürger wird zwar den Gedichten M's. mannigfaches Lob geſpendet. Doch hat er auch Manches auszuſetzen. So ſchreibt er, daß er zwei Zeilen in dem ſiciliſchen Liede: Wohin? mit aller Mühe nicht leſen könne, und ſetzt hinzu: „Wenn Ihr Euch immer ſchlicht und klar, wie andre Menſchenkinder, ausdrücktet; und nicht bisweilen dem Sprachgebrauche ſo impertinente Rippenſtöße gäbet, ſo hätte es keine Noth: man hälfe ſich dann allenfalls durch Rathen aus dem Zuſammenhange. Es ſoll mir aber lieb ſein, wenn Ihr etwas Klareres und Natürlicheres in der Sprache andrer deutſchen Menſchenkinder dafür ſubſtituiren wollt.“ Und ein ander Mal: „Wenn Apoll Euch nur die Gnade erzeigen wollte, Euch einmal Eure Dunkelheiten, die hauptſächlich von den Gedanken und Vorſtellungen, bisweilen auch von allzuſtarken Ellipſen herrühren, abzugewöhnen!“ — Auch wird **Bürgers** Lob dadurch einigermaßen verdächtig, daß er wiederholt ſehr aufrichtig geſteht, wie viel ihm daran liege, von **Meyer** recenſirt zu werden.

Daß aber M. ein erwünſchter Recenſent war, erhellt aus dem Eifer, womit ſich außer **Bürger** auch Andre, z. B. **Alxinger**, um ſeine kritiſche Thätigkeit bewarben. „Gott verzeihe mir,“ ſchreibt **Bürger**, „die ſündliche Begierde. Ich will und muß von Euch irgendwo, ſei es auch, wo es wolle, recenſirt und — auf eine nicht ſo gemeine Alltagsart gelobt ſein. Ich ſchmeichle mir, daß Eure Recenſion an Originalität, Kunſt und Schönheit ſoviel, als das Gedicht ſelbſt, werth ſein werde. Verbrennt aber um des Himmelswillen dieſen Brief, damit es nicht dermaleinſt offenbar werde, was für drollige Hechte wir ſind!“ **Meyer** ward (ſ. die Lebensſkizze), und wohl nicht ganz mit Unrecht, beſchuldigt, daß er in ſeinen Kritiken beſtändig gelobt, ſelten getadelt habe. Er ſelbſt erwiderte auf die ihm deshalb gemachten Vorwürfe, er habe niemals gegen ſeine Ueberzeugung gelobt, was zu tadeln geweſen wäre, aber er ſei ſich wohl bewußt, öfters den Tadel verſchwiegen zu haben, wo Andere dieſen lieber, als das Lob, geſpendet hätten. Sicherlich kann dieſe Ausrede, wenn ſie auch gewiß aus der nicht tadelnswerthen Eigenſchaft des Herzens, nicht wehe thun zu wollen hervorging, den Kritiker von Profeſſion nicht rechtfertigen.

Es offenbart ſich aber hierin ein tiefgehender Charakterzug **Meyers**, die mit der Vielſeitigkeit und Gewandtheit ſeines Geiſtes zuſammenhängende Schmiegſamkeit deſſelben unter fremdes Urtheil, das ihm leicht über die Gebühr imponirte. Es iſt abermals die vorherrſchende Receptivität, das weibliche Element, was hier bezeichnend in ihm hervortritt. So erſieht man z. B. aus einem Briefe **Heynes**, daß dieſem gegenüber M. ſich über **Bürger** ohne Verblendung muß ausgeſprochen haben. Die apologetiſchen Herausgeber bezeichnen aber M's. Verhältniß zu **Bürger** ſo: „M. konnte wohl äußerlich in **Bürgers** Derbheiten einſtimmen, oder vielmehr den Schein auf ſich laden, im Grunde des Herzens tadelte er ihn aber und fällte gewiß ein ſehr richtiges Urtheil über den Freund, auf den er wohl nicht einzuwirken vermochte. Das war überhaupt **Meyers** Sache nicht; er achtete jede Individualität zu hoch, ſelbſt die ihm widerſtrebende, um ſich ihr entgegenzuſtellen oder einen Einfluß auf ſie zu erſtreben; ſo war ſein Verhältniß von jeher mit allen ſeinen Freunden; obgleich niemals ein Freiheitsapoſtel, achtete er in dem Einzelnen die Freiheit ſo hoch, daß er ſich nirgends einen Eingriff erlaubte, und aus dieſem Grunde gewiß auch kein guter Lehrer der Jugend geworden wäre."

Es leidet wohl keinen Zweifel, daß die Herausgeber hier, wenn auch in beſter Meinung, den richtigen Geſichtspunkt verſchleiern, da die gedachte Eigenheit Meyers offenbar weniger aus einem aus freiem Entſchluſſe gefaßten Grundſatze, als vielmehr aus einem Triebe ſeiner Natur hervorging, der ihm, imponirenden, oder überhaupt energiſchen fremden Perſönlichkeiten gegenüber, kein ſelbſtkräftiges Entgegentreten erlaubte, ſondern ihn nöthigte, entweder denſelben ſich anzuſchmiegen, oder zurückgeſcheucht ſich auf ſich ſelbſt zurückzuziehen.

Das Richtige iſt ſehr mild in einer Warnung Heynes angedeutet, wenn dieſer an M. ſchreibt: „So gar ſchlecht brauchen Sie von ſich nicht zu denken, und können es auch nicht, ohne in den Verdacht einer falſchen Beſcheidenheit zu gerathen; es dürfte auch üble Folgen für Ihre Beurtheilung haben, wenn Sie nicht wagen wollten, ſelbſtſtändig nach Ihrer eigenen Einſicht und nach Ihrem Gefühle zu urtheilen. Sie dürfen ſich nur gegen das Einzige verwahren, daß Sie ſich nicht durch fremde Begeiſterung in Entzücken ſetzen, durch fremdes dreiſtes Urtheil nicht blenden laſſen. Die Natur gab Ihnen Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne, Edle und Große, Sie urtheilen treffend und richtig, ſo lange Sie für ſich urtheilen, und nicht zu gutherzig ſind, Anderen auf ihr dreiſtes Wort mehr, als ſich ſelbſt, zu glauben. Sie haben eine Mannigfaltigkeit und einen Umfang von Kenntniſſen, mit denen Sie überall ſich Achtung, und bei Kennern Bewunderung erwecken müſſen. Sie ſind Meiſter vom Ausdruck, wenn Sie ihn nur nicht ſuchen, und die Gedanken fließen Ihnen zu, wenn Sie ſie nur in den natürlichen Kanälen herfließen laſſen, und nicht erſt mühſam Brunnen graben. Mit einem Worte, Sie dürfen nur das ſein, was Sie ſind, wozu Sie Natur geſtempelt, Kultur gebildet hat, ſo ſind Sie als Menſch, Schriftſteller, Geſchäftsmann, überall einer der wenigen ſchätzungswerthen Sterblichen. — Ihr Urtheil über Bürger iſt ſo treffend, ſo aus tiefſter Einſicht und Wahrheit geſchöpft, daß ich unmerklich auf dieſe Gedanken geleitet ward. Sie können mehr, als Reinhard, für uns Deutſche werden, wenn Sie ihn nicht nachahmen, ſondern Ihren Gang für ſich gehen wollen. Blicke und Ueberſichten der italieniſchen Literatur, bald alter, bald neuer, Detail und Auszüge einzelner Dichter und Proſaiſten, Ueberſetzung hervorragender Stellen, — wie viel können Sie nicht leiſten! Nur leiſten Sie das, was Ihnen Ihr Genius eingiebt, nicht wohin fremdes Urtheil leitet! Zur Poeſie, als Kenner, haben Sie das glücklichſte Gefühl und feinen Scharfſinn; dabei ſollten Sie ſtehen bleiben und Ihr Talent geltend machen." —

Uebrigens iſt gerade die Mittheilung der Bürger'ſchen Briefe mit all' ihrer humoriſtiſchen Derbheit und erſtaunlichen Offenheit ſehr dankenswerth. Eine Stelle daraus lautet ſo: „Man iſt hier nicht mehr ſo ruchlos, als da Ihr noch da waret. Nein, das Reich Gottes iſt vielmehr nahe herbei kommen. Der Same, den die Geſellſchaft zur Beförderung reiner Lehre und Gottſeligkeit im lieben deutſchen Vaterlande ausſtreut, wird hoffentlich auch hier bald bekleiben und einen gedeihlichen Sprößling des preußiſchen Religionsedikts hervorbringen. Denn bereits ſoll ein gottſeliges Komite ernannt und damit beſchäftigt ſein, zu unterſuchen, woher es wohl komme, daß der Gottesdienſt in der Univerſitätskirche ſo ſparſam beſucht werde. Ich denke, mit Recht wird Euer gepredigtes Evangelium als eine der vornehmſten Urſachen obenan geſtellt werden. Laßt Euch nur nicht wieder in Göttingen ſehen! Denn ſogar Käſtnern iſt ſtatt des Witzes die Andacht in den Kopf getreten, daß er gegen uns mit Flegeln um ſich wirft.“ —

Auch mit Schiller kam M. durch ſeine belletriſtiſchen Beſchäftigungen in Verbindung, und dieſer läßt ſich darüber mit dem ganzen, ihm eigenen Wohlwollen aus, indem er vorzüglich die Originalität in der Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe M's. rühmt. Indeſſen traten die ſchönwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen mehr und mehr hinter geſchichtlicher und politiſcher Schriftſtellerei zurück, die er freilich niemals im großen Styl betrieb. Daß er ſelbſt über das Maaß ſeines poetiſchen Talents ſich klar wurde, geht aus einem Briefe Beckers hervor, der ihm übrigens falſche Beſcheidenheit vorwirft und ihn über die Kälte des Publikums zu tröſten ſucht.

Seine hiſtoriſche Schriftſtellerei ſchloß ſich gern den Zeitereigniſſen an und kleidete ſich ſtets in den journaliſtiſchen Zuſchnitt. So ſchrieb er Briefe über Necker, einen Ueberblick über die Urſachen der franzöſiſchen Revolution, u. dergl. Dieſe Beſchäftigung brachte ihn in eine angenehme Verbindung mit Frau v. Blumenthal, einer Nichte Ziethens, welche eine Lebensbeſchreibung ihres Oheims verfaßt hatte, und das Manuſkript von M. kritiſch durchgegangen zu ſehen wünſchte. Die naive Tüchtigkeit und naturgetreue Wahrheit der weiblichen Feder erregten ſein ganzes Intereſſe, und er unterzog ſich der verlangten Arbeit mit ſolcher Theilnahme, daß man hie und da ihn ſelbſt für den Verfaſſer des Buches hielt. Mit Rührung wird man die Briefe der originellen, gefühl und kraftvollen, tiefbeſcheidenen und herzlichdankbaren Frau, und mit wahrem Genuß den überaus feinen Brief leſen, welchen Meyer an ſie ſchrieb.

„Berlin,“ ſchreibt jedoch M., „iſt nie der Ort nach meinem Herzen geweſen. Nur literariſche Verhältniſſe, die ich bis jetzt nicht ganz vernachläßigen durfte, und der Krieg, welcher jede andre Stadt Deutſchlands, wo ich jene pflegen konnte, zu einem minder ſchicklichen Aufenthalte für mich machte, nebſt einer gewiſſen Portion Trägheit, hielten mich ſolange hier zurück.“

(Schluß folgt.)

Franzöſiſche Kunſtkritiker,

in beſonderer Beziehung auf dramatiſche Poeſie,

dargeſtellt von

Dr. F. S. Bamberg

in Paris.

I.

Philarète Chasles.

Längſt haben die Franzoſen angefangen in Kunſtſachen ihren Geſichtskreis zu erweitern, und wenn ſie ſich auch noch zu keiner Philoſophie der Kunſt nach unſerem Sinne erhoben haben, ſo enthält ihre Literatur nunmehr doch das Material dazu, und ſie würden wohl im Stande ſein Syſteme aufzuſtellen, wenn ſie der Theorie überhaupt nur holder wären.

Unter den Männern die in neueſter Zeit dazu beigetragen haben, die franzöſiſche Nation mit ausländiſchen Kunſtwerken bekannt zu machen, nimmt Philarète Chasles einen der erſten Plätze ein. Uns Deutſche muß dieſer nicht nur ungewöhnliche, ſondern im tieferen Sinne geiſtreiche Mann, doppelt intereſſiren, da er als Profeſſor am College de France über deutſche und engliſche Literatur lieſt, und ſo vom höchſten franzöſiſchen Catheder herab, ein gebildetes Publikum über unſer geiſtiges Dichten und Trachten belehrt. Ein günſtiges Schickſal hat ihn früh nach England gebracht, wo er ſich am nordiſchen Genie heranbildete. Dieſem Umſtande iſt es zuzuſchreiben, daß er von allen Kritikern derjenige iſt, der, obgleich ganz Franzoſe, fremde Kunſtwerke am wenigſten als ſolcher beurtheilt.

An dieſem Orte kann es unſere Abſicht nicht ſein, Philarète Chasles ſeiner geſammten ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit nach zu beurtheilen; es ſoll hier nur von einem Theil ſeiner neueren Schriften geredet werden, und zwar von demjenigen, der ſich vorzüglich mit Kunſt-Kritik und näher mit der des Dramas beſchäftigt. Unter dem Titel „Studien“*) veröffentlicht Chasles ſeit einiger Zeit in **12 Bänden Kritiken** über Kunſtwerke und Zuſtände, die zu dem Intereſſanteſten gehören, was die neuere franzöſiſche Literatur aufzuweiſen hat.

Wir wollen hier die Studien über Spanien, und über den Einfluß der ſpaniſchen Literatur auf Frankreich und Italien beſprechen, weil ſie meiſtentheils dramatiſche Kunſtwerke zu ihrem Gegenſtande haben. Chasles handelt zunächſt vom ſpaniſchen Genie im Allgemeinen, und bekämpft die über daſſelbe ergangenen falſchen Urtheile, namentlich die Sismondis, der das ſpaniſche Drama, bald vom franzöſiſchen, bald vom rein rationaliſtiſchen Standpunkte aus verdammt hat. Dieſe Berichtigung iſt dermalen in Frankreich ſehr verdienſtlich**), denn noch hat ſelbſt die gebildete Klaſſe dort theils keine rechte Vorſtellung vom ſpaniſchen Drama, theils urtheilt ſie über das, was ſie von demſelben kennt, nach vorgefaßter Meinung, wie Sismondi. Es giebt überhaupt vielleicht keine zweite gebildete Nation, die im Ganzen ſo unfähig wäre, ſich in partikuläre, nationale Zuſtände zu verſetzen, als die franzöſiſche. Auch das alte Drama würde ihm weniger zugänglich ſein, wenn die vom Mittelalter noch herrührende klaſſiſche Bildung ſie für die in demſelben veranſchaulichten Zuſtände nicht empfänglich gemacht hätte, und wenn dieſe Zuſtände nicht, als von Leidenſchaften und Charakteren gebildet dargeſtellt würden, die entweder mit den Typen ihrer eigenen Nationalität Verwandtſchaft, oder ſo allgemeine Motive haben, daß jedes menſchliche Herz Antheil an ihnen nimmt. Dieſe Ausſchließlichkeit hat das Gute an ſich, dem allgemein Menſchlichen ein höheres Intereſſe zuzuwenden als dem rein Nationalen; da erſteres aber in der Literatur derjenigen Völker, die überhaupt den Namen einer Nation verdienen, jedesmal in nationalem Gewande gehüllt iſt, ſo bleibt der Sinn egoiſtiſcher Völker für dieſe individualiſirte Allgemeinheit in der Regel verſchloſſen und hindert ſie ſo an der wahren Kritik, deren eigentliche Aufgabe iſt, das Allgemeine im Beſonderen zu entdecken und bloszuſtellen. Den Franzoſen ſagen darum Stücke, in denen der Heroismus in ganz allgemeiner Form auftritt, mehr zu als die, in denen er ſich bei einer mit fremder Sitte zuſammenhängenden Gelegenheit äußert, und ich zweifle, ob ſie im Stande ſind, z. B. die Schönheiten von Kleiſt's Prinzen von Homburg vollkommen zu würdigen.

---

*) **Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la litterature espagnole en France et en Italie. Paris chez Amyot.** Berlin in Commiſſion bei Behr.

Etudes sur l'Antiquite.

Etudes sur le Moyen Age.

Etudes anglaises (le XVIII siecle en Angleterre.)

Nächſtens werden die Studien über Italien und Deutſchland erſcheinen.

**) Für Deutſchland iſt dies ſeit dem Erſcheinen des in jeder Beziehung vortrefflichen Werkes von Schack: Geſchichte der dramatiſchen Literatur in Spanien, nicht mehr nöthig. D. R.

Chasles gehört zu denjenigen wenigen Franzoſen, die ſich durch innere Anlage und durch Studium zu einem allgemein gültigen Kunſtrichterthum emporgeſchwungen haben, und die Art wie er Sismondis Urtheil über das ſpaniſche Drama richtet, giebt ſogleich einen Beweis davon. Das 18. Jahrhundert, ſagt er, hat mit einer lebhaften Reaktion gegen die Ideale und den Enthuſiasmus, der vorhergehenden Jahrhunderte angefangen. Voltaire, das mächtige Organ dieſer Bewegung, riß eine Menge gewaltiger oder ſtreng logiſcher Geiſter mit ſich fort, die ſeine Theorie überall wie eine Flamme hintrugen. Man braucht die Unfruchtbarkeit dieſer Prinzipien nicht erſt nachzuweiſen. Als Bürgen hat ſie in der Geſchichte Sismondi, in der Philologie Volney, im Drama Marie Chenier und Dubelloy, im Roman Lemontey und tauſend andere. Dies kann Niemand verwundern: die Negation iſt immer unfruchtbar.

Sismondi lehrt, daß man ſich im ſpaniſchen Drama brav todt ſchlage, daß der Geiſt der Inquiſition in ihm wehe, daß ſeine Heroen oft Räuber wären, daß die Myſterien des Chriſtenthums in ihm dargeſtellt würden, daß der Dichter zuweilen den Mord durch das Symbol und die Ergebung heilige, und daß alles dies zuſammen eine abſcheuliche Moral zu Wege bringe, deren Anwendung gefährlich ſei und ein böſes Beiſpiel abgebe; ſo daß das ſpaniſche Drama den Tadel des Philoſophen und den Zorn des tugendhaften Mannes überhaupt verdiene.

Der Haupt-Irrthum Sismondis, ſagt Chasles, beſteht nun in der Verwechslung der Kunſt und der Moral, deren Weſen, obgleich ſie zuſammen beſtehen können, doch verſchieden iſt, Man ſieht, daß wenn die Kritik in Frankreich auf dieſe Weiſe ausgeübt wird, es mit dem bisher ſo beliebten und für einzig richtig gehaltenen Maßſtab der Moralität bald ſein Ende haben wird. Sismondis, ſagt Chasles weiter, mußte bei der Lektüre Calderons unheimlich werden. Zwiſchen ſeinen regelmäßig conſtruirten Fenſtern und den weißen Alpen erhebt ſich auf einem Male eine blutige Prozeſſion und zieht mit dem Crucifix an der Spitze vorüber; dann kommen bewaffnete Räuber, die ihren Roſenkranz abbeten, heilige Jungfrauen, die der Henker gekreuzigt hat; Mönche mit hohlen Augen, deren Gebet Gewiſſensbiſſen ähnlich ſieht; junge Ritter in großer Menge, die mit ihren Dolchen ſpielen und keinen Tag ohne Abentheuer, Beichte und Duell leben; dann einige Araber mit Adleraugen und krummen Säbeln, beladen mit Ketten, oder vom san-benito bedeckt und alle jene Geſtalten, welche die ſpaniſchen Maler mit dem erhabenſten Genie, mit einer faſt ſchreckbaren Gewalt dargeſtellt haben, was freilich erſt etwas ſpät anerkannt worden iſt. Ich habe dieſe Stelle hier angeführt, weil ſie das Eigenthümliche im Talente Chasles bezeichnet: er iſt ein kritiſcher Maler. Die Werke und Zuſtände, die er beleuchten will, reproducirt er auf dem Wege der Reflexion, und vertheilt Schatten und Licht auf ſo geſchickte Weiſe, daß ſein Tadel ſich oft nur in ſtillem Dun ſel äußert. Dabei laufen zuweilen kleine Zeichnungsfehler mit ein, wie in dem eben angeführten Beiſpiele, wo die Mauren Waffen und Ketten zugleich tragen.

Chasles ſetzt das ſpaniſche Drama in ſeiner Geſammtheit über das italieniſche und ſelbſt über das engliſche, und zwar nicht ſeinem philoſophiſchen Gehalte nach, ſondern als Drama an ſich. Nach einer kurzen Unterſuchung, welchen Platz das ſpaniſche Drama in der Literaturgeſchichte einnimmt, theilt Chasles ſeine Studien über Calderon mit und würdigt einleitungsweiſe auch die Verdienſte der Schlegel um die katholiſche Poeſie der pyrenäiſchen Halbinſel. Ihr Commentar, ſagt er, iſt indeß eher eine Aureole, als eine Scholie. Sein Hang, den Leſer durch ſinnliche Darſtellung anzuregen, läßt Chasles das Porträt Calderon's nach Moritz Retſch beſchreiben. Der Leſer ſoll dadurch gleich auf die Eigenthümlichkeit dieſes katholiſchen Genies vorbereitet werden; ein gravitätiſcher, durch Homogenität und Zartheit der Umriſſe prächtiger Kopf, mit einer mehr hohen als breiten Stirn, ſtrem, Beſchäftigung verrathendem Auge und einer zerſtreuten und träumeriſchen Haltung; ein Kopf, der nicht ohne phyſiognomiſche Aehnlichkeit mit dem Shakſpeares iſt und etwas von der Naſe und dem graziöſen Oval im Geſichte Racini's hat. Man iſt verſucht, ihn für einen Heiligen zu halten, der ſein Leben unter den Mauren eines Kloſters in Toledo zugebracht hat; und wenn man gar ſein Mönchskoſtüm, mit der Medaille an ſeinem Halſe, ſein glückſeeliges und ruhiges Weſen und ſeine großen, mehr nach innen, als nach außen, gerichteten Augen betrachtet, ſo iſt man im Stande ihn für kein Genie zu halten. Er ſieht ſo ruhig aus.

Wie lange iſt es her, daß man in Deutſchland darüber aufgeklärt iſt, worin eigentlich das poetiſche Genie beſtehe? Vor weniger noch als hundert Jahren, ſtellte man ſich das poetiſche Genie als ein momentanes Beſeſſenſein vor und hielt es dem exaltirten Poeten zu Gute, wenn er, Dank dem Weine und ſeiner ihn ſelbſt belügenden Phantaſie, Tiſche, Bänke und Gläſer zerſchlug. Chasles kennt dieſe poetiſchen Beſtien wie einer, und bereitet ihnen eine Kritik, ganz wie ſie dieſelbe verdienen. Des edlen **Marc de Lasphraise**, Kapitäns und Poeten, der ſeinen Schnurrbart ſo ſchön in die Höhe ſtrich, wenn er Verſe an ſeine Kirchen-Venus machte, des **Messire Dubertas le Garçon**, der ſeine Möbel entzweiſchlug, wenn er einen Sturm in Hexametern ſchrieb, des „kläglichen Neuerers" Jodell, dem zu Ehren man im **Auteuil** bei Paris einen Thesbiſchen Bock opferte, denkt er nur flüchtig. Er iſt übrigens überzeugt, daß man Montaigne z. B. die Thüre gewieſen haben würde, wenn er an dem Jodelliſchen Opfer hätte Theil nehmen wollen. Solche und ähnliche Ironie wendet Chasles an vielen Stellen meiſterlich an und mit ihrer Hülfe ſetzt er mehreren „berühmten" Menſchen einen Leichenſtein, deſſen Inſchrift das Monumentale deſſelben mehr als aufhebt. Am ſchlimmſten kommt Marino bei ihm weg.

Shakſpeare, ſagt Chasles, giebt uns das Ideal der Beobachtung, wie ſie einem praktiſchen und poſitiven Volke eigen iſt. Seine Dramen enthalten zuweilen Geſtalten, die nur zum Philoſophiren da ſind, wie Jaques in: was ihr wollt, und der Eremit in Romeo und Julie. Ihre Stimme iſt die Shakſpeare's ſelbſt, der, nachdem er die Seele des Menſchen auf das ſorgfältigſte zergliedert, das Leere unſerer Wünſche und das ſchreckliche Ende unſerer durch Maßloſigkeit verzehrten Leidenſchaften dargeſtellt hat, ſchwer und erhaben aufſeufzt.

Ich kenne kein franzöſiſches Urtheil über Shakſpeare, das dieſem an Gedrungenheit und Schönheit gleichkommt, es ſpricht das Weſen der Shakſpearſchen Natur, die handelnde und leidende Seite ſeines Genies mit ſolcher Beſtimmtheit und in ſo inniger Weiſe aus, daß man über den kritiſchen Beruf ſeines Verfaſſers keinen Augenblick mehr in Zweifel ſein kann.

Dieſe ſo ſchmerzvolle und tiefe Klage, fährt Chasles weiter fort, findet man bei Calderon nicht. Er repräſentirt nicht allein den Süden, ſondern auch ſeinen Glauben. Ueber ſeinem Haupte öffnet ſich beſtändig der Himmel, Engel ſingen, und eine Liebes- und Ruhmes-Sonne erwartet die Auserwählten. Calderon war Soldat und wurde Prieſter. Heute ſchreibt er ein Drama ſchrecklicher Eiferſucht, etwas noch furchtbareres als Othello und morgen die Exaltation des Kreuzes; heute beſtellt der König bei ihm ein Myſterium, einen heiligen Akt, und morgen eine Komödie mit Helm und Schwert. Calderon häuft Handlung auf Handlung, Ereigniß auf Ereigniß, Liebe auf Liebe, Intrigue auf Intrigue. Er iſt nie traurig, nie ſchwebt graugeflügelte Melancholie über ſeine Scene, ſeine Palette kennt das Blaß des Trübſinns nicht; ſein Pinſel verachtet es. Er iſt heiter und glänzend, ſeine Werke überſprudeln von Leben. Calderon ſchafft, ohne viel Reflexionen zu machen, und ſingt und handelt zugleich, indem er vom lyriſchen Erguſſe und der dithyrambiſchen Leidenſchaft zum bewegten Conflicte der Handlung fortſchreitet. Die Zauber Welt, deren König er iſt, durchläuft er gleichſam nur mit Federſtrichen, mit einer außerordentlichen Schnelligkeit und Schöpferkraft. Sein Rhythmus iſt ſeinen Gedanken angemeſſen, ſein Stoff des Arbeiters würdig: eine ſchnelle Prozeſſion achtfüßiger Verſe durchfliegt, wie Pfeile, wie Wolken durchbrechende Vögel den Raum; ohne Schwierigkeit unterhalten dieſe Verſe ungeheure Perioden, wunderbare Erzählungen, großartige Beſchreibungen, ſie reißen in ihrem Gange, oder beſſer, in ihrem Höhenfluge, gewaltſam mit ſich fort. Der Reim kommt oder kommt nicht; man nimmt ihn, wo er willig iſt; iſt er ſpröde, ſo läßt man ihn aus. Dieſe Bewegung verträgt ſich gut mit den häufigen Evolutionen der ſpaniſchen Cavaliere, mit dem beſtändigen Klingklang ihrer Degen, mit der Unordnung ihrer Intriguen, die einander im Dunkel begegnen, mit dem ungeheuren Spektakel eines Imbroglio, das ſich im Augenblicke auflöſt, wo alle Welt um Nachſicht bittet, wo Schauſpieler und Zuſchauer, müde vom Handeln und vom Anſchauen deſſelben, endlich der Ruhe bedürfen. Zuweilen ſtellt der Dichter ſeinen Flug ein. Mitten in den Criſen großer Leidenſchaften, beginnt eine furchtbare Ruhe; der achtfüßige Vers wird beſeitigt, eine Hymne erhebt ſich und der Rhythmus der Ode, ein gemeſſener, ſchwerer und ſkandirter Vers drückt die ſchmerzvolle Bewegung des Handelnden aus.

Dieſe Art der Kritik hat ihre eigenthümlichen Schönheiten, ſie dringt nicht, wie unſere neueſten wiſſenſchaftlichen Beurtheilungen von Kunſtwerken, in das organiſche Nervengeflecht derſelben, ſondern ſie zieht aus dem Vorgefundenen Reſultate, ſie ſchreibt ein ſinnreiches, nicht ſelten erſchöpfendes Wort, auf das Geſtell der von ihr betrachteten Geſtalt. In Deutſchland haben die Schlegel in dieſer Weiſe Kritik geübt.

Chasles analyſirt drei Dramen von Calderon, und zwar drei von den weniger bekannten. Er geht dabei von dem Grundſatze aus, daß ſich die Eigenthümlichkeit großer Künſtler nicht grade immer in ihren Meiſterwerken am deutlichſten ausſpricht. Das erſte dieſer drei Stücke, **a segreto agravio segreta venganza**, hält er für dasjenige, in welchem das nationale Genie am reinſten zum Ausdrucke kommt. Bewundernswürdig iſt die Art und Weiſe, wie er die Handlung des Stückes mittheilt; ſelbſt die, welche letzteres nicht geleſen haben, müſſen, wenn ſie ſeine Skizze ſtudieren, eine lebendige Vorſtellung davon bekommen. Dahingegen kritiſirt er das Stück im Ganzen ſehr wenig, er ſieht ſeine Schönheiten und ſpricht von ihnen, als müſſe ſie der Leſer ebenfalls ſehen.

Das zweite Stück, die Macht des Kreuzes, entrollt er vor ſeinem Leſer erſt nach einer Einleitung, die auf die Eigenthümlichkeit deſſelben vorbereiten ſoll. Er kennt die Vorurtheile des franzöſiſchen Publikums und jene falſchen Kunſtrichter, die ſeine Kurzſichtigkeit eher befördern, als heilen, und darum glaubt er, es bevorworten zu müſſen. Dieſe Kurzſichtigkeit, ſagt er, hat von jeher unſeren Genüſſen Punkte und Komma's geſetzt, und jene Antipathieen und Vorurtheile erzeugt, die uns verhindert haben zu verſtehen, zu fühlen und zu lieben. Als beſtändige Negation iſt die Kritik nur von beſchränktem und zweideutigem Werthe; als Strahl aber, der die geiſtige Welt beleuchtet, das ſittliche Leben der Nationen aus den Tiefen der Vergangenheit emporſteigen läßt, und die Geſchichte der Thaten durch die Geſchichte der Seelen erklärt, iſt ſie die auf dem höchſten Punkte der Erkenntniß aufgeſtellte Leuchte: Wiſſen, Macht und Prophezeihung zugleich.

Die Skizzirung dieſes zweiten Drama's iſt wiederum vortrefflich und das, wenn auch nur kurze Urtheil, vollkommen richtig und beſtimmt. Dieſes Werk Calderons, ſagt Chasles, wird als Monument einer fanatiſchen Geſellſchaft bleiben, wenn alle andern ſpaniſchen Bücher längſt einen gemeinſamen Schiffbruch werden erlitten haben. Die glänzende Anerkennung der hiſtoriſchen Rolle der Kunſt, die wir hier bei Chasles antreffen, iſt uns ein neuer Beweis für die Vielſeitigkeit ſeiner Bildung. Wenn das Wort Unſterblichkeit kein bloßer Schall iſt, ſagt er, ſo gehört ſie den Künſten an, und der Poeſie, der Spitze aller Kunſt.

Sie iſt es, welche die Spur der Generationen auf dieſer wandelbaren Erde erhält, und mitten unter verſchwundenen Dynaſtien und Myriaden verlorener Könige Namen, das Vergangene wiederſagt und es in einem einzigen Werke concentrirt. Wie Hamlet, das Drama des Zweifels und des nördlichen Schmerzes, nur in England nach Luther hat entſtehen können, ſo konnte die Macht des Kreuzes, das Drama des ſüdlichen Symbols und des unbedingten Glaubens, nur zwiſchen den Pyrenäen und Gibraltar, entſtehen, wachſen und reifen.

Das dritte Stück, das Chasles zur Analyſe gewählt hat, iſt el Magico prodigioso, der Calderonſche Fauſt. Don Diego de Ochoa behauptet in ſeinem Tesoro del Teatro español, daß dieſes Stück dem Götheſchen Fauſt in keiner Weiſe ähnlich ſähe, beweiſt dadurch aber nur, daß er weder das eine, noch andere recht verſtanden hat. Beide Stücke ſahen einander allerdings nicht ähnlicher, als die Jahrhunderte, in denen ſie entſtanden ſind.

Chasles ſetzt nun die Entwicklung der Eigenthümlichkeiten des Calderonſchen Dramas, im Gegenſatze zu dem Shakspear's, Schillers und Göthes fort. Wie wir ſehen werden, bleibt er auch hier ſeiner mehr concipirenden und vergleichenden, als eigentlich zerſetzenden Manier getreu. In Shakspeare, ſagt er, iſt, wenn auch kein ſyſtematiſcher Skeptizismus, ſo doch auch keine feſtſtehende Anſicht der Dinge, (une absence de parti pris sur toutes choses) und dies macht die Lectüre ſeiner Dramas beſonders anziehend, ſelbſt wenn man die Poeſie ſeiner Gemälde, die Feinheit ſeiner Zeichnung und die Tiefe ſeiner Beobachtungen des menſchlichen Charakters nicht verſteht. Schiller verſucht uns auf andere Weiſe; ſeine ſtolze Seele iſt voll naiven Glaubens an der individuellen Kraft des Menſchen. Göthe'n, der weder Katholik noch Proteſtant iſt, ſehen wir mit einer unpartheiſchen Leichtigkeit begabt, welche der allgemeinen Indifferenz blaſirter Gemüther zuſagt. Er zeichnet und colorirt auf den Mauern des Gefängniſſes, das man die Welt nennt, köſtliche Figuren und Schauſpiele.

Shakspeare's Drama iſt weit, fein ironiſch und beobachtend; Schillers, erhaben, edel heroiſch und voll von der Göttlichkeit des Menſchen; Göthes, breit, leicht, liebenswürdig und indifferent. Wir verſtehen ſie heut zu Tage von verſchiedenen Seiten alle drei; denn wir ſind ſkeptiſch, ſtolz und lebensüberdrüſſig.

Ueber die Auffaſſung Shakspeare's möchte ich mir hier eine Bemerkung erlauben. Das ſkeptiſche Element iſt ihm allerdings nicht abzuſprechen, aber Chasles ſcheint zu viel Skepſis in ihm zu ſehen wenn er ſagt: in Shakspeare ſei absence de parti pris sur toutes choses. Ich bin vom Gegentheil überzeugt, und halte Shakspeares Weltanſchauung für eben ſo feſt und unerſchütterlich als die Calderons. Nur iſt Calderon durch Geburt und Bildung ein glücklicheres Gemüth geweſen als Shakspeare und da ſeine innern Gegenſätze nie ſo gewaltig waren als die des letzteren, ſo erreichte er ſein Gleichgewicht auch auf weit kürzerem; wir könnten, um uns dem Bilde des Kreiſes zu nähern ſagen, auf weniger krummen Wege. Shakspeare hat dieſe von ſeinem Geiſte in doppeltem Sinne beſchriebene krumme Linie, trotz ihrer Größe aber doch zu einem künſtlichen Erdkreis zuſammengeformt, und dies konnte ihm eben nur durch die Form ſeines Gemüths gelingen, die er im Anſchauen des Feſten und Ewigen, mitten im furchtbaren Kampfe und Wechſel der Erſcheinungen, erreicht hatte. Demjenigen der außerhalb des Shakspearſchen Ideenkreiſes ſteht, kommt es vor, als krümmen ſich deſſen einzelne Punkte gar nicht, ſo groß ausgeſponnen ſind ſie, und nur wenn man, durch fortgeſetzte Analyſe in den Kreis hineintritt, ſieht man auch dieſen mächtigen Horizont ſich ſchließen, und ein parti pris sur toutes choses, das den Dichter ſelbſt in jene große tragiſche Situation verſetzt, die er von ſeiner inneren Welt, zerſplittert, in die der Kunſt übertragen hat.

Dieſe Betrachtung führt uns zu einer anderen, Calderon betreffend. Eine Menge Kunſtrichter und unter anderen auch Chasles, halten Calderon für einen dogmatiſchen, ja fanatiſchen Apologeten des Catholizismus. Dagegen wäre nun eigentlich Nichts einzuwenden, wenn dieſem Urtheil nicht die falſche Vorſtellung zu Grunde läge, als habe ſich das Dogma in Calderon ohne vorangegangenen, inneren Kampf feſtgeſtellt. Auch Chasles ſcheint in dieſen Irrthume befangen zu ſein. Er ſagt das Calderoniſche Drama iſt tief und ſtreng katholiſch, es iſt es unter Verläugnung alle anderer Prätention mit ernſter und leidenſchaftlicher Begeiſterung. Calderon, ſagt er weiter, hat ſeine Theorie nicht erfunden, er wandelt auf dem Grabe Chriſti umher, und lebt unter dem glänzenden Lichte eines Glaubens, das nicht allein tröſtend ſondern auch verzehrend iſt. Der Catholizismus war für Calderon alles: Vaterland, Glaube, Philoſophie. Der **Magico prodigioso**, den er Tragödie betitelt hat, iſt nichts weiter als ein Myſterium. Wer nicht Catholik iſt für den hat das ſpaniſche Drama keinen Sinn.

Was meinen die Herren vom proteſtantiſchen Norden zu dieſem Urtheil? Schätzen ſie, die ſie den abſolut dogmatiſchen Standpunkt überwunden haben, Calderon weniger hoch? Gewiß nicht, und ſie hätten auch kein Recht dazu. Denn die Form in welcher uns Calderon ſeine Weltanſchauung mittheilt, kann die Reſultate derſelben nicht aufheben, und dieſe ſind ganz dieſelben, wie bei dem andern dramatiſchen Dichter. Es kommt weſentlich auf eins heraus, ob der Dichter den letzten Punkt auf ſeinem Gedankenwege als Idee oder als Glaubens-Dogma in ſeinem Gemüthe aufſchlägt, und wenn ſeine Ausdrucksweiſen, das heißt die Formen ſeiner Kunſt dadurch auch verſchieden werden, ſo ſagt er unter dieſen Formen doch weſentlich ein und daſſelbe. Calderon kann ohne die tragiſche Erfahrung, daß ſeine Vernunft Grenzen habe und daß ſeine Kraft der Weltkraft gegenüber ohnmächtig ſei, eben ſo wenig zum Dogma gekommen ſein, als das Dogma ſelbſt, ohne daß ihm dieſer Prozeß vorangegangen ſei, überhaupt entſtanden iſt. Der erſte Chriſt hat dies mit dem Dichter gemein gehabt.

Nur aus dieſer Geneſis des Calderoniſchen Dogmas, nur aus der Verwurzelung dieſes nie zu löſenden, ſondern höchſtens durchzuſchneidenden Knotens, mit den tauſendfältigen Verhältniſſen des Lebens, erklärt ſich ſeine Fähigkeit, in ſo vielfacher Geſtalt und in immer neuen Erfindungen wieder zu erſcheinen. So fruchtbar das Dogma ſein kann, wenn man es von innen heraus erzeugt, ſo unfruchtbar iſt es wenn es von Außen diktirt wird, wie die Maſſen dies genügend beweiſen. Wenn es, wie Chasles ſagt, „Moderne“ giebt, die Calderon nicht mehr verſtehen, ſo iſt dies weniger, wie er meint, weil ſie durch tauſend verſchiedene Urſachen dem Glauben entrückt ſind, ſondern weil ſie aus Mangel an innerem Leben oder an Bildung, die Fähigkeit nicht haben, ſich die durch individuelle und ſoziale Zuſtände bedingte Verſchiedenheit der Ausdrucksweiſe eines Reſultates vorzuſtellen, das, es mag erſcheinen wie es will, doch nur nach einem mächtigen, inneren Lebenskampfe gewonnen worden iſt.

Daß das im 18. Jahrhunderte gegen den Feudalismus und Catholizismus gerichtete Frankreich, der ſpaniſchen Literatur abhold ſein mußte, iſt ganz natürlich, und Chasles hat ganz recht, wenn er ſagt, man dürfe ſich nicht verwundern wenn, während man auf dem Revolutionsplatze die blutigſten Tragödien nicht auf ſondern vollführte, die der Kunſt, wie z. B. Carl IX, Eiſeskälte hauchten.

Den dogmatiſchen Charakter der älteren Kunſt leitet Chasles ganz richtig von dem feudaliſtiſchen Beſtreben unſer Vorfahren nach Centraliſation ab. Wir bauen, ſagt er, ein paar hundert kleine Häuſer, und dieſe zweihundert kleinen Häuſer enthalten ein Paar tauſend kleine Wirthſchaften: unſere Vorfahren bauten dagegen eine Kirche.

Intereſſant und trefflich iſt was Chasles vom Calderoniſchen Teufel im Gegenſatze zum Göthiſchen bemerkt. Es iſt immer wieder dieſelbe, dem Wahlſpruche nicht unähnliche Art des Kritiſirens. Wir machen das anders: anſtatt zu ſagen, die Sache iſt ſo und ſo, ſagen wir, die Sache iſt darum und dadurch ſo und ſo: wir knüpfen am Organismus des Stückes an und folgen den Schritten ſeines Meiſters, wir reproduziren das Ganze durch das Einzelne, Chasles reproduzirt nur die Summe, und er hat ſo unrecht nicht, da er weiß, daß ſeine Landsleute ſich über uns verwunden, weil wir, anſtatt: eins, niederſchreiben: einmal eins iſt eins. Hören wir zum Belege Chasles. Der ſpaniſche Teufel, der Demonio, lacht nicht, der deutſche, Mephiſtopheles, lacht beſtändig. Der ſpaniſche zittert jedesmal vor Furcht, wenn man den Namen Jehova ausſpricht, der Göthiſche Teufel ſcherzt leichtfertig über ſeinen Meiſter. Der eine geſteht murrend die göttliche Einheit, die Allmacht des erhabenen Monarchen, gegen den er ſich zu empören gewagt hat; der andere hat Fortſchritte gemacht; er iſt mönchiſch, paradoxal, epigrammatiſch: er hat Bayle geleſen und es fehlt ihm nicht an guten Gründen gegen Gott. Gebt ihm ein Staatskleid und eine goldene Tabatiere ſo habt ihr den Marquis d'Argens. Bei dem furchtbaren

Hauche des Calderon'ſchen Dämons hingegen, erheben ſich Stürme, Winde entfeſſeln ſich, die Erſcheinungswelt wird erſchüttert und alles bevölkert ſich mit Fantomen. Göthes Teufel iſt ſcherzhafter und eine gutmüthigere Haut, er hat ſich nach und nach inſtruirt und raffinirt, er amüſirt ſich an kindiſchen Neckereien, an armſeligen Mirakeln, an unſchuldigen Phantasmagorieen. Unter ſeinem Zauberſtäbchen läßt er wenig erſchreckliche Wunder und kleinliche Eskamotagen entſtehen. Der ſpaniſche Teufel gleicht dem Kardinal Richelieu, der deutſche dem Herrn von Maurepas. Der erſtere iſt ein König der Unterwelt, der letztere ein Figaro, der war ein Despot, der andere ein Intrigant.

Dieſes Urtheil würde namentlich in Bezug auf Mephiſtopheles ſehr modificirt worden ſein, wenn Chasles es verſucht hätte, die ganze Geſtalt organiſch nachzubauen: er hätte das Barocke-Element alsdann gerechtfertigter gefunden und wer weiß ob ihn der komiſche Cynismus des Mephiſtopheles nicht noch mehr erſchüttert hätte, als der offene Ernſt des immerhin mehr allegoriſchen Dämons des Calderon.

Der Magico prodigioso und das Leben ein Traum, ſind von allen Stücken des Calderon am meiſten geeignet, die oben über ihn aufgeſtellte Anſicht zu rechtfertigen, und der Umſtand, daß er den direkteſten aller tragiſchen Stoffe, ich meine die Fauſtnatur, bearbeitet hat, hatte Chasles allein ſchon auf die tragiſche Seite des Calderonſchen Lebens verweiſen müſſen. Auch darf es uns, da Chasles den wahren Sinn beider Fauſttragödien ſonſt ſo treffend aufgefaßt hat, billig Wunder nehmen, daß er den eigentlichen Unterſchied zwiſchen beiden nicht angegeben hat: dürfen wir es in aller Kürze wohl für ihn thun? Mit einigem Recht ſogar, denn wir werden durch dieſes Hinabſteigen zu einem einzelnen Werke Calderons unſere Anſicht über die Geburtsgeſchichte ſeiner Muſe, erſt recht belegen können.

Mephiſtopheles führt Fauſt ſinnlichen Genüſſen zu und obgleich Fauſt wirklich genießt, wird ihm dies nicht als Sünde angerechnet. Ihn des Genuſſes wegen zu beſtrafen, dazu war ſein Schöpfer zu viel von dieſer Welt und er geht in ſeiner großen egoiſtiſchen Weiſe ſogar ſo weit, ihn den Klauen des Teufels zu entreißen, obgleich er im Genuſſe zerſtörend war. Cypriano, der Fauſt des Calderon, genießt nicht, die herrliche Juſtina wird, als er ſie eben umarmen will, unter ſeinen Händen zum Skelett, und unſichtbare Stimmen rufen ihm zu: „ſo vergehen die irdiſchen Genüſſe!“ Während Göthe alſo die irdiſche Natur aufrecht erhält und der Teufel bei ihm von vorneherein der Gefoppte iſt, da der Menſch, der trotz ſeiner höheren Beſtimmung doch auf irdiſche Genüſſe angewieſen iſt, unmöglich untergehen kann, wenn er, obgleich ſündig im Genuſſe, noch ein weiteres Streben hat: vernichtet Calderon die irdiſche Freudenwelt, und verweiſt den Menſchen auf die Gewährerin der himmliſchen, die chriſtliche Religion. Wenn dies nun für den Zuſchauer auch wie dogmatiſch geſchieht, ſo iſt der Akt des Dichters ſelbſt darum doch ſchon viel weniger dogmatiſch, denn er vernichtet die ſinnliche Welt nur weil er ihre Nichtigkeit eingeſehen und erlebt hat und ſymboliſirt ſo in der Bekehrung Cypriano's zum Chriſtenthume, den nach ſeiner Ueberzeugung einzig weiſen Akt des Menſchen, unter dem Schirm von Glaube und Liebe ſein Gleichgewicht zu ſuchen. Der einſtmalige Soldat Calderon mag einſt wie Cypriano und der deutſche Dichter Fauſt Heide geweſen ſein; dies gereicht ihm jetzt zu doppeltem Ruhme, denn man wird ſo leicht kein wahrer Chriſt. Dieſer Umſtand möge die Franzoſen, von denen Chasles ſagt, daß Calderon ihrer Geiſtesrichtung Gewalt anthue, einigermaßen mit ihm ausſöhnen. Der Mann gehörte auch nicht zu den Blinden.

Am ausführlichſten behandelt Chasles in ſeinen Studien, Alarcon, dieſen bis auf die neueſte Zeit ſo wenig bekannten großen Künſtler, um welchen ſich unter andern auch Adolph von Schack in ſeiner vortrefflichen, noch nicht genug anerkannten Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien, deren Würdigung wir uns vorbehalten, doch verdient gemacht hat. Die biographiſchen Notizen, die Charakteriſtik ſeines Genies und ſeiner Werke, die Betrachtungen über die Umbildung des gothiſchen und nordiſchen Genies in der ſpaniſchen Literatur, die Verbreitungsgeſchichte des ſpaniſchen Geſchmackes in Europa, die Beſchreibung der 40 Jahre von 1620--1660 in Frankreich, die der Weiber und der Romane der damaligen Zeit, dann der Fingerzeig auf Cellot, Voiture, Balzac, Saint-Amand und Corneille, die ſich in jenem ſpaniſch-franzöſiſchem Zeitraume wunderlich herumtummeln, alles dies iſt wiederum vortrefflich und eines wahren Talentes würdig.

Alarcon's Verdad Soſpechoſa iſt bekanntlich früher andern ſpaniſchen Dichtern zugeſchrieben worden, denn das Publikum, das dieſer ſonderbare Mann in der Vorrede zu ſeinen Werken nur immer ſchlechthin das Rindvieh nannte, kümmerte ſich wenig um ihn. Von dieſem Stücke das man am beſten mit dem deutſchen Sprüchworte überſetzen könnte: „Wer einmal lügt dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit ſpricht,“ ſagte Moliere, obgleich er es nur nach der Bearbeitung des Corneille kannte, daß er, wenn er es nicht geleſen hätte, vielleicht nie Luſtſpiele geſchrieben haben würde. Chasles analyſirt und vergleicht es mit dem Menteur des Corneille, der faſt wörtlich überſetzt und nur einige feine Züge hinzugefügt hat, wie z. B. in der Erzählung von der heimlichen Hochzeit, bei der Stelle:

Un soir que je venais de monter dans sa chambre.

das charakteriſtiſche:

(ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre
oui, ce fut ce jour-là que je fus attrapé.)

Dahingegen läßt Corneille unbegreiflicherweiſe die wundervolle Stelle nach der Hochzeitsgeſchichte aus: „Das ging ja prächtig; der Alte geht überzeugt von der Wahrheit deſſen was ich ihm weis gemacht habe fort. Ah! Ah! das Lügen iſt unnütz! ah! die Lüge trägt nichts ein! Sich mit ſo viel Aufmerkſamkeit zuhören zu ſehen, iſt das nicht köſtlich? Eine Heirath hintertreiben die man im Magen hat, iſt das kein Vortheil?"

Bei einer allgemeinen Anerkennung des ungeheuren Einfluſſes der ſpaniſchen Literatur auf die franzöſiſche, die um ſo lobenswerther genannt werden kann, als ſie unter den Franzoſen ſelten iſt, macht Chasles darauf aufmerkſam, daß das franzöſiſche Theater mehr als 200 Dramen beſitze, die ſämmtlich aus dem Spaniſchen kommen. Die Werke von Montfleury, Scarron, Dufresny, Deſtouches und ſelbſt einige von Moliere haben ſpaniſchen Urſprung.

In Los Favoris, dem erſten Stücke, das Alarcon dem „Rindvieh" darbot, ſtellte er ſich ſelbſt, und zwar unter ſeinem eignen Namen vor, fremd, arm und vom Schickſal geſchlagen. Chasles giebt den Inhalt ſeiner vorzüglichſten Stücke flüchtig an und theilt unter andern eine Scene aus dem Examen der Freier mit, die ganz allerliebſt iſt. Einige Stücke, wie die Intrigue der Melilla und das bekanntere, der Weber von Segovia, analyſirt Chasles wiederum mit vielem Geſchick, und beſchließt die erſte inhaltreiche Hälfte ſeines Buches mit allgemeinen Betrachtungen, von denen wir hier nur einiges erwähnen wollen.

Der eigenthümliche Umſtand, daß die verſchiedenen Nationen alle nur einen Glanzpunkt gehabt haben, in welchem ihr Drama in wahrer Blüthe ſtand, und der Verfall des Theaters, der dieſer Glanzperiode in der Regel zu folgen pflegte, bringt Chasles zu der etwas gewagten Bemerkung, daß das Drama auch ohne Theater beſtehen könne. Er ſagt dies namentlich von dem der nordiſchen Völker, da deſſen metaphyſiſche Seite mehr die Lektüre als die ſceniſche Darſtellung in Anſpruch zu nehmen ſcheint. Für letztere iſt das ſpaniſche Drama geeigneter, es iſt mehr in Fresken gemalt und wirkt in ſeiner raſchen, ganz auf Ausdruck berechneten Bewegung mächtiger auf die Sinne. Für Stücke wie Figaro, Cid, Rodogune, Heraklius, iſt die Realität des Kommens und Gehens der Schauſpieler, ihr Accent und die ſceniſche Bewegung überhaupt nöthig. Die letztgenannten Stücke ſind übrigens gleichſam Reſumé's des ſpaniſchen Theaters, das erſte für die komiſche, das zweite für die leidenſchaftliche und die beiden andern für diejenige Gattung, in welcher das Intereſſe der Situation vorherrſcht.

Aus den übrigen Studien über Spanien und ſeine Einflüſſe, haben wir hier nur noch von denen zu ſprechen, die ſich mit der dramatiſchen Poeſie beſchäftigen. Die vortreffliche Kritik Marino's, Theophils, Saint Amant's und mehrere andere geiſtreiche Darſtellungen von Perſonen und Zuſtänden müſſen wir hier übergehen. Vorzüglich intereſſirt uns die früher bereits im Journal des Debats veröffentlichte Abhandlung: des Plagiats faussement imputés à Pierre Corneille, in welcher Chasles nach dem Vorgange Viguier's zeigt, daß Corneille die Spanier ſtudiert, und daß die Spanier ihn überſetzt haben. Das Ta lent Chasles tritt in dieſem Aufſatze wiederum ſehr günſtig hervor, er ſtellt ſeinen Gegenſtand mit ſo viel Leichtigkeit, ſo klar und lebendig dar, daß er, ohne den anekdotiſchen Stoff Viguiers anzuführen, mit ſich fortreißt und überzeugt. Viguier hat ſich mit ſeiner Arbeit um Corneille ein reelles Verdienſt erworben und da man in Deutſchland, theilweiſe auch durch Angabe A. W. Schlegels, Corneille immer noch des Plagiates beſchuldigt, ſo will ich Viguiers und Chasles Reſultate hier mittheilen. Scudery war bekanntlich der erſte, der Corneille in dieſem Punkte angriff. Dann kam Voltaire, La Harpe, Sismondi und andere und machten Corneille Rodogune, Heraclius, Horace, den Menteur, den Cid und die Fortſetzung des Menteur ſtreitig, ſeiner Jugendſchriften nicht zu gedenken, die ihm ebenfalls nicht gehören ſollten.

Das wahre Sachverhältniß iſt nun aber folgendes: man weiß, daß Corneille einige Jahre nach Calderon, **1606** geboren iſt, alſo in jener glorreichen Zeit, während welcher Spanien für ganz Europa den Ton angab. Der junge Corneille befand ſich Spanien gegenüber in derſelben Lage, in der Shakespeare **1575** ſich Italien gegenüber befand. Niemand konnte ſich damals dem allgemeinen Einfluſſe entziehen. Corneille machte, bevor er noch mit dem Spaniſchen vertraut war, ſchon Imbroglios in Hardy's und Lope's Manier, wie Melite, Clitandre, die Wittwe, die komiſche Illuſion u. ſ. w. Später wurde Corneille mit den Werken Guillen de Caſtro's und Alarcon's bekannt und nachdem er zwiſchen **1634** und **1636** den Cid des erſteren geleſen hatte, beſchäftigte er ſich, wahrſcheinlich mächtig angezogen von dieſem Stoffe, aber durch Guillen's Stück wenig befriedigt, mit den alten Romanzen vom Cid. So entſtand ſein eigenes Drama, in welchem er das ganze Intereſſe in die Liebe ſetzte, und ſich zur Aufgabe ſtellte, das Gefühl für Ehre die äußerſte Leidenſchaft in zwei jungen Gemüthern beherrſchen zu laſſen. Bei Corneille findet ein wahrer Kampf zwiſchen Liebe und Pflicht ſtatt, während bei Guillen das Gefühl der Ehre und nicht das der Liebe den erſten Platz einnimmt. Guillens Stück iſt eine dramatiſche Chronik des Cid, Corneille's eine Tragödie. Wo iſt alſo hier Plagiat? Guillen hat doch ſein Süjet eben ſo gut den alten Romanzen entlehnt als Corneille. Was geſchieht nun aber, nachdem alle Welt die beiden herrlichen Geſtalten des Cid und der Ximene bewundert hatte? Diamante überſetzt Corneilles Stück in's Spaniſche, ſchiebt einen Hanswurſt ein, der die Hauptperſonen mit Calembours amüſirt und ſtellt ein im ganzen miſerables Drama her, das aber darum doch **35** Jahre nach dem Erſcheinen des franzöſiſchen Cid, für deſſen Urbild ausgeſchrieen wird. Voltaire gab ſich alle mögliche Mühe, Corneille ein Plagiat aufzuladen, Don Ochoa, Sismonde und andere beteten ihm nach.

Chasles ſtellt nun die Frage auf, woher denn dieſe Animoſität Voltaire's gegen Corneille eigentlich komme; Neid kann es kaum allein geweſen ſein, denn Voltaire hob Racine in demſelben Maße in die Höhe, in welchem er Corneille verdammte. Voltaire, der die Sitten des Mittelalters lächerlich machte, mußte der Cid überhaupt zuwider ſein. Dieſer Demagog in Manſchetten hatte einen natürlichen Widerwillen gegen den Schwung zu einem ultra-katholiſchen Ideal. Dazu kam, nächſt einigen andern unſaubern Motiven, die von Leſſing ſchon ſo unerbittlich ins Lächerliche gezogene Sucht Voltaire's, in allen Dingen gelehrt zu erſcheinen. Seine Angriffe waren um ſo perfider als Corneille ſeine Quellen offen und ehrlich genannt hatte.

Daſſelbe that er bei dem Menteur, den er nie für etwas anderes als für eine Ueberſetzung ausgab. Aber dieſes ſollte nun mit aller Gewalt ſein zweites Plagiat ſein, und auch ein drittes und viertes wurde ihm zugeſchrieben. Seinen Heraklius der 1647 fertig war, benutzte 1664 der alte Calderon, bei der Wiederaufnahme der früheren Idee das Leben ein Traum und ſchaltete die Hauptfigur in ſein En esta vida u. ſ. w. ein. Voltaire überſetzte nun Calderons Stück und wollte ein neues Plagiat Corneilles nachweiſen, bewies aber eigentlich nur, daß er kein Spaniſch verſtand. Sein viertes Plagiat ſollte Rodogune ſein. Fontenelle erzählt, daß Corneille dieſes Stück im Hotel Rambouillet vorgeleſen habe, und daß Gilbert, Reſident der Königin Chriſtine, die Zwiſchenzeit vor der Veröffentlichung benutzte, ſelbſt eine Rodogune herauszugeben. Was thut nun Voltaire? Er ſagt Fontenelle erzähle uns Geſchichten; es ſei unwahrſcheinlich, daß ein Geſandter ſich ſo etwas Gemeines habe zu Schulden kommen laſſen.

Es hat nichts Auffallendes, ſagt Chasles bei dieſer Gelegenheit ſchließlich, daß das Genie den um ihn herangeſammelten Stoff benutzt und verarbeitet. Shakespeare hat dies ſo gut gethan wie Corneille und Calderon. An der Atmoſphäre die ihn umgab, hat Corneille ſeine Kraft geübt, mit den Vedas und Confucius konnte er ſich freilich nicht einlaſſen. Warum haben Hardy, Garnier, und alle die andern Zeitgenoſſen Corneilles aus dem was ſie umgab nichts zu machen gewußt? Weil ſie eben ſo ſchwach waren, als Corneille ſtark.

Chasles reichhaltige Studien über Spanien ſchließen mit einer intereſſanten Abhandlung über Gozzi, deſſen Theater er ſeines ſpaniſchen Elementes wegen in dieſen Kreis ziehen zu können glaubte. Gozzi, ſagt unſer Verfaſſer, hat mit Alarkon und Cervantes die chevalereske Ader, den Glauben an Loyalität, die Huldigung der Ehre und heroiſche Größe gemein, die ſich bei ihm mit Feenmährchen und populären Geſtalten vermiſcht. Von allen dramatiſchen Dichtern hat Gozzi allein den Geiſt des Arioſt und Cervantes in ein dramatiſches Gewand gehüllt. Gozzi iſt ein ſekundärer Ariſtophanes, deſſen Theater mehr ein Phänomen als ein Modell genannt zu werden verdient. Schließlich will ich hier noch einer Shakespeare betreffenden Arbeit erwähnen, die Chasles im vorigen Jahre im Journal de Debats veröffentlicht hat, und die betitelt iſt:

„Michel Montaigne et Jaques Amyot. étudiés et traduits par Shakespeare."

Der betreffende Aufſatz (S. das Journal des Debats vom 14. October und 7. November 1846) iſt durch das Werk J. F. Payne Colliers über Shakeſpeare veranlaßt worden. Den Bemühungen dieſes engliſchen Gelehrten iſt es nämlich gelungen über den Bildungsgang des größten dramatiſchen Dichters einige ſehr intereſſante Fakta zu entdecken, und dieſes theilt uns Chasles in jenem Aufſatze mit. Shakeſpear war 22 Jahr alt, als er 1586 ſeine Kunſtſtudien begann. Faſt um dieſelbe Zeit, 1588, veranſtalte Montaigne die ſchöne Ausgabe ſeiner Eſſais in 4., die bekanntlich viermal ins Engliſche, dreimal ins Deutſche und zweimal ins Italieniſche überſetzt worden ſind. Es iſt wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare Montaigne durch die Ueberſetzung Giovanni Florio kennen gelernt hat, der obgleich Italiener von Geburt, das Engliſche vortrefflich ſchrieb, und als Edelmann der Gemahlin Jaques I. bedeutenden Einfluß auf die Verbreitung der Eſſais in England hatte. Die Stücke welche Shakeſpeare vor dieſer Epoche, d. h. vor 1607 ſchrieb, 1596 die böſe Sieben, 1597 die luſtigen Weiber, 1598 der Dreikönigs Abend, 1599 viel Mühe um Nichts, haben mehr oder weniger einen ruhigeren und heiteren Charakter; die Liebe, ſociale Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten bilden die Hauptthema. Von 1609 ab, ändert ſich mit einemmale Shakeſpeare ganze Richtung, ſeine Dramen bekommen alle jene tiefe metaphyſiſche Seite, die ſie von dem ſüdlichen Schauſpiele ſo charakteriſtiſch unterſcheidet. Schon Julius Cäſar der 1607 erſchien enthielt die tiefſte Philoſophie der Menſchheit, gemiſcht mit ſanfter Ironie und zärtlich frommen Weſen. Weder Hamlet, noch Lear, noch Macbeth, überhaupt keines der Dramen, die das eigentlich Charakteriſtiſche Shakeſpeare enthalten, erſchienen vor 1603 und man kann ſich dieſen Umſtand nur aus dem Einfluſſe den Montaigne und Plutarch, der des erſteren Steckenpferd iſt, auf Shakeſpeare ausgeübt haben, erklären. Dies wäre indeß eine bloße Vermuthung, wenn nicht ein faſt unumſtößlicher Beweis dafür da wäre, nämlich ein Exemplar der Eſſais von Montaigne mit Noten von Shakeſpeares Hand und ſeinem Namen „William Shakeſpeare." Dieſes Exemplar wird heute noch im brittiſchen Muſeum aufbewahrt, und bildet ein würdiges Seitenſtück zu dem Exemplar des Sophokles mit Noten von Racine.

Durch Montaigne wurde Shakeſpeare auf das Studium der großen geſchichtlichen Charaktere „de ces ames d'élite, d'un si haut étage," wie Montaigne ſagt, hingewieſen. Da er nach Ben Johnſons Ausſage kein Griechiſch verſtand, ſo benutzte er wahrſcheinlich die 10 oder 12 Jahre vorher ſchon erſchienene engliſche Ueberſetzung des Plutarch von North, die er früher nicht gekannt zu haben ſchien. Es iſt wirklich belegend für dieſe Angaben, daß Coriolan, Cleopatra und Cäſar von 1604 bis 1608 erſchienen ſind. Die Daten ſind ſämmtlich exakter, als die früher in Umlauf geſetzten, denn Collier hat ſie nach den alten Theater Regiſtern mit großer Mühe feſtgeſtellt.

Im Shakeſpeare finden ſich nun grade die originellſten und fruchtbarſten Ideen Montaignes wieder, diejenigen, die auch Paſcal und Rouſſeau begeiſtert haben, und die man im „Sturm“ z. B. wahrnehmen kann.

Man ſehe in den Essais Liv. I., cap. 30, des cannibales, wo Montaigne über Plato's Republik und die Utopiſten ſcherzt und unter andern ſagt, die wahre Utopie finde ſich bei den Wilden, folgende Stelle: „La il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat, ni de superiorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauverté, nuls contrats, nulles successions, nuls partages, nulles occupations qu'oysives, nul respect de parenté, que commun, nuls vetements, nulle agriculture, nul metal, nul usage du vin et de bled; les paroles mesme, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouyes.“

Was thut nun Shakeſpeare mit dieſer Stelle? Er erfindet einen alten Miniſter und Staatsrath, einen Träumer im Genre von Thomas Morus oder Malesherbes, den er mit ſeinem Könige Schiffbruch leiden und auf eine öde Inſel werfen läßt. Gonzalo hält den Augenblick für günſtig, ſeine Utopieen auszuführen und bittet ſeinen Monarchen, ihm die Inſel zu ſchenken, um ein vollkommenes Gemeingut, eine vortreffliche Republik herzuſtellen, wo ſich das Gleichgewicht durch das Naturgeſetz erhält, wo alle Welt glücklich und ruhig lebt. Dort wird man weder den Mißbrauch, noch die Wiſſenſchaften, noch die Zahlen kennen, und nun folgen 20 Linien des oben angeführten Gedankens, Phraſe für Phraſe, Wort für Wort: nul nom de magistrat (no nam of magistrate, (nul usage de service) no use of service) u. ſ. w.

Auch in Hamlet, Othello und Coriolan finden ſich Montaigniſche Gedanken, in Hamlet z. B. namentlich eine Stelle über die Freundſchaft.

Shakeſpeare verließ ſomit, als ihm die tiefere Seite ſeiner Kunſt aufgegangen war, ſeine frühere italieniſche Manier, die gekreuzten Reime, die Sonette, die Marinoſche Weiſe ganz, und ſtudirte außer Montaigne die aventure marveilleuse von Pierre Boaiſtueau, die Reime von Chaucer und Gower, die Utopien von Thomas Morus und die ſkandinaviſchen Chroniken. Er arbeitete Hamlet drei Mal um, veränderte Othello, vergrößerte König Lear um ein Drittel und zeigte ſich von nun an überall als der denkende, mit ſich ſelbſt kämpfende Künſtler. Collier hält dafür, daß viele von ihm in ſeiner Jugend umgearbeiteten Stücke unter ſeine Dramen gar nicht aufgenommen worden ſind, wie Locreine, das Trauerſpiel in Yorkſhire, Arden von Feverſham, die indeß nur Fragmente von ihm enthalten. An Titus Andronicus ſoll Shakeſpeare auch mit keiner Zeile Antheil haben, es müßte denn der Teller voll abgeſchnittener Ohren, oder die ſelbſt abgebiſſene, einem anderen ins Geſicht geſpieene Zunge ſein. Auch iſt außer allem Zweifel, daß Intermezzo's, welche die Schauſpieler zur Ergötzung des Publikums eingeflochten hatten, vom Souffleur-Kaſten in die Ausgabe ſeiner Werke wanderten.

Vor 1580 hätte Shakeſpeare übrigens mit dem beſſeren Theile ſeines Theaters gar nicht auftreten können, denn der Geſchmack des Publikums war zu barbariſch. Zu einer Zeit, zu welcher man Menſchen auf der Bühne zerriß und Weiber ihre Kinder kochen und eſſen ließ, nannte man den Anfänger Shakeſpeare, den „*ſanften*“ und ſeine Sonetts „*Zucker-Sonetts*.“

Reſumiren wir unſer Urtheil über Chasles, ſo haben wir zunächſt von ihm zu ſagen, daß er nicht ſowohl ein kritiſch *zerſetzendes*, als ein kritiſch *darſtellendes* Talent hat. Letzteres beſitzt er in ſeltenem Umfange, und ſein Wiedergeben von Zuſtänden, Handlungen und Charakteren iſt ſo lebendig und ſo voll Farbe, daß man in und mit ihnen empfinden muß. Er hat für ein und denſelben Gedanken hundert Ausdrücke, von denen er die Hälfte hintereinander mittheilt. Mit einander verglichen, iſt einer ſchwächer oder ſtärker, genauer oder ungenauer, richtiger oder unrichtiger, als der andere, aber zuſammengenommen wirken ſie vortrefflich und verfehlen ſelten ihren Zweck. Man könnte gegen dieſe Manier einwenden, daß ſie der Oekonomie der Conception, die Chasles doch mehr eigen iſt, als die Analyſe, widerſpricht, aber die Einzelnheiten oder beſſer die Vereinzelungen ſind ſo ſchön, daß man ihm dieſen übrigens nur formellen Widerſpruch gern nachſieht.

Die wiſſenſchaftliche Form Chasles ſpricht ſich in einem beſtändigen Streben nach Vergleichung der verſchiedenen Literaturen und ihrer einzelnen Werke aus. In dieſer Aufſuchung der organiſchen und nothwendigen Einflüſſe zeigt ſich das Kernhafte ſeiner nordiſchen Bildung, und der eine ſüdliche Phantaſie und Wärme für die Auffaſſung des Schönen zu Gebote ſteht. Auch als Lehrer iſt Chasles bedeutend zu nennen: ſein Auditorium iſt eines der glänzendſten im Collège de France.

F. Hebbel's
Trauerſpiel in Sicilien.
(Erſchienen in Webers Novellen-Zeitung.)

Eine Würdigung
von
Emil Palleske in Oldenburg.

Hebbel hat in ſeinem neuſten Werke die furchtbaren Conſequenzen, welche ſich aus dem Mechanismus des Polizeiſtaates ergeben, darzuſtellen gewagt. Ich ſage: gewagt! Denn allerdings iſt die ſcharfe Schneide, zu welcher der menſchliche Sinn auf Seiten der verwahrloſten, geſindelhaften Maſſe ſowohl, als auf Seiten der polizeilichen Gewalt, geſchliffen wird, ſo gefährlich, von ſo bitterer criminaliſtiſcher Wirklichkeit, daß es ein Wagniß, wenn nicht eine Unmöglichkeit iſt, dies Nebeneinander äſthetiſch zuzubereiten. Gar ein Drama daraus zu ſchaffen, in welchem unmittelbar ſinnlich die Degenſpitze der Themis als das Werkzeug verruchten Mordes gebraucht wird, dies Drama in allen Theilen die Gründe, Wirkungen, fernen und nahen Verwandtſchaften, kurz eine Dialektik des polizeilichen Getriebes darſtellen zu laſſen, muß wenigſtens höchſt kühn erſcheinen und das Lob um ſo begründeter, daß es dem Dichter mit ſeinem Problem gelungen ſei.

Denn dies ganze bezeichnete Gebiet neigt an ſich wegen der Verwickelung kleiner Nebenumſtände, wegen der auftretenden Gewöhnlichkeit der Menſchennatur und namentlich des durchaus herzloſen, aller Innerlichkeit baaren büreaukratiſchen Elements zur Novelliſtik: und wenn auch jeder Stoff dramatiſch iſt, der einen Proceß in ſittlicher Sphäre, d. h. einen Kampf und einen entwickelten Gegenſatz mehrerer kräftiger und im beſten Fall gleichberechtigter Faktoren enthält, ſo kann das ſpecifiſch Dramatiſche deſſelben ſehr wohl in die Darſtellung hineinragen (Wahlverwandtſchaften), ohne deßhalb zum eigentlichen Drama, das will ſagen: Bühnenſtück zu taugen. Dieſer verlangt von Anfang bis zu Ende Proceß, hat, wie dieſer, ſeine Epochen, keine Pauſen und ausruhenden Erholungen, wie das Epos, ſondern es iſt ein Einathmen und Ausathmen, bei welchem ſowohl der Organismus ſelbſt, als die ihn umgebende Athmosphäre, eine weſentliche Veränderung erleiden. Es können und müſſen deßhalb bei längern Stücken Zwiſchenakte eintreten, bei den Epochen ein nicht bloß von dem materiellen Theil bedingten Abſchnitt, ſondern durch die ſtarke Erregung des innern Proceſſes bei den Zuſchauern gebotene Pauſen, die um ſo nöthiger ſind, je mehr der Ideenhintergrund des Stückes zum Ueberſchauen und Nachdenken einladet. Schwieriger in Bezug auf dieſen Ideenhintergrund, ſomit auf die Totalwirkung des Stückes hat es der Dichter, wenn die Enge des immer halb durch den Zufall geſchenkten, dem Genie freilich beſonders glücklich zugetheilten Sujets nach dem Anekdotenhaften, Novelliſtiſch-Skizzenhaften drängt und dennoch um einen Mittelpunkt die ſchweifenden Lichter vereinigt werden müſſen, weil die dialektiſche Form des Drama's, die gleichſam im Sujet ſchlummert, von den Ideen, welche den Dichter erregen, durchaus zu ihrer vollendeten Verleiblichung gefordert wird. In einem Akte ließ ſich das vorliegende Süjet erſchöpfen; daß es zum Drama paſſe, beſtimmte der Dichter nach den vorwaltend dialektiſchen Element ſeines Problems oder, da alſo nicht beim Schaffen getrennt werden kann, der Dichter wußte den engen, kurzen Verlauf des Stoffs durch reiche, gedankenſchwangere Ausführung aufzuwiegen; er benutzte gleichſam jedes Fleckchen Land und die Frucht davon iſt: bei vollkommener Lebendigkeit der Figuren die vollkommene Tränkung und Sättigung deſſelben mit dem Problem, das heißt mit andern Worten: eine äſthetiſche Wirkung im Allgemeinen.

Im Beſondern haben wir dieſe nachzuweiſen. Hebbel hat zum Schauplatz Palermo genommen. Ein Wald bei der Stadt iſt die Scene. Bekanntlich iſt Italien das Land der Spitzbuben und der Polizei, wie ſein kalter Verwandter im Norden: Rußland. Das neapolitaniſche Gebiet beſitzt nach glaubwürdigen Berichten (vergl. Stahr's Italien) ſolche Virtuoſen beiderlei Gattung, daß die eine oft in den Kleidern der andern ſteckt, ohne im Mindeſten ſittliche Schwierigkeiten zu überwinden zu haben. Ja, das Duanenweſen iſt eine ſanktionirte Ehe zwiſchen Spitzbubenzunft und Beamtenthum, da die Soldaten und Unterbeamten ganz niedergeſchlagen ſind und zornig erſt auf ihre Pflicht pochen, wenn ſie auf ehrliche Foreſtiere treffen, die keine Beſtechungsverſuche machen. Es liegt etwas Komiſches in dieſem ſich ſelbſt vernichtendem, hinfälligen Polizeiweſen, aber es wird tragikomiſch, das will ſagen: furchtbar komiſch, komiſch der Form nach und furchtbar in den Wirkungen, ſobald ein Beamtencharakter die volle Bedeutung der polizeilichen Souverainetät mit Bewußtſein und perſönlicher Genugthuung fühlt. Geſchweige des jeſuitiſchen Anſtrichs, den das Verfahren ſolcher Charaktere bekommt, indem ihnen zu ihrem Zwecke alle Mittel heilig ſind, und geſchweige der grenzenloſen Willkühr, die in die Hände eines ſolchen Inquiſitors gelegt werden muß, ſobald einmal das ganze Inſtitut nothwendig iſt, ſo hat außerdem die beamtliche Unterdrückung der ächt menſchlichen Regungen des Mitleids, der Anerkennung des Menſchen im Verbrecher, eine ſolche Macht des Beiſpiels, daß dieſe Grundpfeiler aller Humanität bedenkliche Erſchütterungen in der Meinung der dienenden Subjekte bekommen und deshalb auf der andern Seite das Verbrechen, die Verwilderung mit der Herzenshärtigkeit auf der einen Seie ſteigt. Einen ſolchen Charakter — wie billig, nimmt der Dichter einen ſchneidenden, einzelnen Fall, weil ſich nur in der höchſten Steigerung der Erſcheinungen ihr Weſen offenbart — hat Hebbel uns in dem Podeſta Gregorio vorgeführt. Dieſer verſtockte Alte, der nach ſeinem eignen Geſtändniß als Jüngling ſelten „Neigungen erweckte,“ hat ſein Leben daran geſetzt, das Surrogat der Liebenswürdigkeit, Geld und außerdem noch eine Stellung zu erlangen, die ihm den möglichſt ausgedehnten Gebrauch deſſelben, die Macht als ſolche, verſchaffen kann. Dieſer Charakter wächſt in verſchiedenen Spielarten im ganzen modernen Europa, aber ſchwerlich wird er ſo von der Luft eines wüſten Glaubens, einer verwahrloſten Nation, kräftiger genährt und gepflegt, zu einem Krokodil unter den Fröſchen großgezogen, als in Italien. Er iſt ein Sohn unſrer Zeit; die pſychologiſche Ausmalung, die er von ſich ſelber mit großer Befriedigung giebt, iſt ergreifend; dieſe Menſchen dürfen noch ihre Macht, ihre Despotie geſtehen; die Spitze egoiſtiſchen Kitzels bereiten ſie ſich, aber in dieſem Uebermuthe erwecken ſie in uns das Gefühl des Mitleids und einer dämoniſchen Angſt, die ſie zur Tragödie beſonders qualificiren. Er, der Alte, hat freilich die Küſſe und Freuden der Jugend hinter ſich, unwiederbringlich hinter ſich; der Umweg, den er machen wollte, um ſich gewiß zu verſchaffen, was ihm perſönliche Liebenswürdigkeit nicht geben konnte, da er keine beſaß, hat ihn an ein Ziel geführt, aber an welches? Er ſieht drüben am andern Ufer die heſperiſchen Früchte blinken, aber er kann ſie nicht eſſen, ſein einziger Genuß iſt, Andre davon abzuhalten und die Früchte für ſich — verfaulen zu laſſen. Er ſagt, daß, wenn er taub wäre, er ſich eine Kapelle der beſten Virtuoſen, wenn er blind wäre, einen Saal voll Rafael's halten würde; und wie viele giebts, die die objektive Macht des Schönen dadurch raffinirt genießen, daß ſie ſie nicht genießen, ſie für überflüſſig erklären und in heroſtratiſchem Ehrgeiz zerſtören! Dieſer Zug wiederholt ſich im Mechanismus und in der durch ihn herabgewürdigten Menſchheit durch's ganze alte und moderne Europa. Die Tragödie, welche Nero behandelte, würde hierauf das Hauptgewicht legen müſſen. So denkt nun Gregorio auch das Unerkaufbare, die Gunſt des Weibes, mit Geld zu kaufen; ein ſchönes, in ſtiller Eingezogenheit erzogenes Mädchen, ein Strahl des Lichts und der Liebe in die dunkle Weltordnung, eine Blume an Einfalt und friſcher Jugend, Angiolina reizt ſeine Genußſucht. Hier iſt der Punkt, wo nun der Dichter im Sinne der höchſten Komödie die Löſung giebt. Angiolina hätte durch Selbſtmord oder Flucht ſich dem Podeſta entziehen können. In ihrem Willen liegt wenigſtens die letztere und dazu hat ſie noch dringendere Veranlaſſung durch eine glühende, treue Neigung zu Sebaſtiano, welcher von ihrem Vater mit ſeinen Werbungen abgewieſen, ja ſelbſt verſchmäht und auf gehäſſige Weiſe verſtoßen iſt. Die Flucht wird gelingen, die heimliche Vermählung des jungen Paars wird eilig Nachts vollzogen werden, zu einem Stelldichein iſt ein Kreuz im Walde beſtimmt worden. Mit ihrem Schmuck, dem Angedenken von Mutter und Vater verſehen, eilt das Mädchen dorthin. Angſt vor dem harten Vater beflügelt ihre Schritte. Das Gewiſſen hält ſie auf — aber ſollte es Sünde ſeyn, dem Spieler zu entfliehn, der ſein eignes Kind gegen eine vom Podeſta entliehene Summe zum Pfand geſetzt hat? Nein, nein! Sie wird des Himmels Fluch für ihre Ehe mit Sebaſtiano nicht verdienen. Der Geliebte iſt noch nicht an dem verabredeten Ort. Wenn er nur nicht zu ſpät kommt! Denn ſieh, aus dem Gebüſche treten dem Mädchen zwei Geſtalten entgegen. Sie haben das Mädchen behorcht, ſich im Einklang mit ihren Verhältniſſen für Boten und Helfer des Anſelmo, des Vaters, ausgegeben und berauben ſie zuerſt ihres Schmuckes, dann — ihres Lebens! Wohlan Herr Podeſta! Da liegt Ihr unberührtes, theuer erkauftes Liebchen! Und wer hat Ihnen den Dienſt geleiſtet. O Witz über Witz! Ihre eignen Werkzeuge. Freilich Sie bedürfen dieſer Werkzeuge, denn das Böſe muß man ewig wie ein Unkraut ausjäten, wenn man polizeilich verfährt, während das Gute wie eine Hand voll Saamen über den Acker fliegt. Dieſe Werkzeuge heißen Ambroſio und Bartolino zwei Landſoldaten, welche ſo eben bei einbrechender Nacht ihre Wache im Walde verlaſſen, als Angiolina ſich naht. Daſſelbe Ding, wofür Gregorio Alles kaufen will und aus erklärlichen Gründen auch Alles feil hat, das Gold, reizt die guten Soldaten, die pflichtgemäßen Soldaten, die Diener der Gerechtigkeit, dem Gregorio ſein Mädchen zu erſtechen. Hebbel ſagt im Prolog zum Diamant:

Ich ſoll, wohin kein Schickſal reicht,
Den Zufall führen, daß er zeigt,
Wie, wenn der Menſch ſo ſehr verſtockt,
Daß er den Funken nicht mehr lockt,
Der Blitz in ſein Metall noch ſchlägt,
Und durch ſein Geld ihn ſelbſt erlegt.

Da dieſer Dichter eine durch und durch geſetzmäßige Natur iſt, ſo bildet jedes neue Werk ein Correlat zu einem frühern oder folgenden, und erſt die Geſammtheit ſeiner Lebensſymbole werden die Größe und Tiefe, die Präciſion und den Schwung dieſes Geiſtes offenbaren, wo die Kritik jetzt nur erſt hinweiſen und andeuten kann. Hebbel muß ihr in dieſem Beſtreben auch verzeihen, wenn ſie nicht Alles richtig auffaßt. So iſt mir z. B. die ganze Schurkenuniverſität Algier mit der Kriegswirthſchaft im Hintergrunde als eine nothwendige Perſpektive des dargeſtellten Gegenſtandes erſchienen. Denn der Krieg nur als eine Operation der Kabinette, als bloßes Eroberungs- und Diplomatengeſchäft iſt nach außen daſſelbe, was nach innen der Mechanismus des Beamtenthums, und Bonaparte's öfteres Hineinblitzen in die Flanerien des Ambroſio iſt von charakteriſtiſcher Wirkung.

Wir müßten das Stück ausſchreiben, wenn wir die meiſterhafte Weiſe der Symboliſirung in der ganzen Handlung verfolgen wollten. Die Furcht des Bartolino, ob ſein Gefährte am Ende ſelbſt Mörder und Räuber ſei, die Frage des Schülers in der Schurkerei an den Meiſter, wie wohl einem Mörder zu Muthe werde, und ob das Gewiſſen ihn nicht plage, — überhaupt die Individualiſirung des Problems in dieſen beiden Subjekten, die Beweglichkeit, welche das Geſpräch dadurch bekommt, daß der eine der Schüler, der andere der Lehrer iſt, — das ſind alles wahre Genieblitze. Die tiefſte Natur menſchlichen Handelns wird uns eben in der That ſelbſt, dem Kern des Drama's, veranſchaulicht. Gedanke und Idee umarmen ſich hier, das Einzelnſte des Ganzen wird Ausdruck des Allgemeinſten. Nämlich Ambroſio beruhigt den Bartolino damit, daß Mörder und Räuber auch wie andere Menſchen ſchlafen und eſſen, und daß man das Gewiſſen, wie einen Bandwurm, abtreibe durch das, was es anekelt. Alſo ein Mord — die Nabelſchnur iſt nicht unterbunden worden — ein Sprung aus dem warmen Waſſer in's kalte; fährt's Meſſer in den Baum, in's Menſchenfleiſch fährt's noch leichter! Der Bartolino ermuthigt ſich denn auch durch das Andenken an dieſe Schlächterei von Algier und mit dem Ausruf: Hei, Kinderköpfe! ſticht er auf Angiolina los. Aber Ambroſio hat ſich verrechnet. Dies iſt die Stelle, wo ſo oft Rechnungen angewandt und von der Praxis des organiſchen Geiſteslebens über den Haufen geworfen worden ſind. Zwar weiß der Erzſchurke nichts mehr vom Gewiſſen, das Kriegeshandwerk hat ihn abgeſtumpft; ich muß unwillkührlich an Shakespeare's Jago denken; er ſieht auch zuletzt, als Alles entdeckt iſt, nur die mechaniſch juriſtiſche Folge des Mordes, den Wiedermord, als das: „verſteht ſich von ſelber" ein und nimmt's kaltblütig. Er hat Abſtraktionsvermögen und das iſt in ſolchen Dingen gefährlich. Ambroſio abſtrahirt denn auch vollſtändig davon, daß er der Thäter ſei, und ſchiebt vielmehr die That auf den zu ſpät kommenden Geliebten Sebaſtiano, welchen — und dies iſt ein neuer trefflicher Zug! — theils aus Liebesverzweiflung, theils aus nur zu genauer Kenntniß der ſchnellen Proceduren, Alles über ſich ergehen läßt, was der hinzugekommene Podeſta über ihn verhängen wird. Dieſer hat nämlich die Flucht des Mädchens erfahren und iſt mit dem Vater ihrer Spur gefolgt. Da kann der Bartolino ſich nicht halten. Die unſchuldige Verdammung, welche dem Sebaſtiano bevorſteht, ergreift ihn. Er verſchnappt ſich, ein Bauer, welcher auf einem nahen Baume geſeſſen und die That mitangeſehen, bringt den Wagen vollends in Gang und das Geſtändniß des Ambroſio folgt: er habe die That allein begangen, Bartolino ſei zu feig dazu. So genießt auch Ambroſio, der Gregorio im Kleinen, nicht ſein Verbrechen, ſondern ſein eigener Schüler verräth ihn. Ueber der Leiche verſöhnt ſich dann der unglückliche Anſelmo mit Sebaſtiano und eine auflöſende, zerſchmetterte Stimmung, unglückliche Gemeinſamkeit im Verluſt quillt aus der Seele dieſer Beiden wie ein warmer Blutſtrom, der das eiſige Herz des Gregorio vielleicht erweichen mag, dem Vater das Leben zu laſſen, welches er durch einen blutigen Rath, dem Sebaſtian von wegen des Podeſta ertheilt, verwirkt hat.

Wir haben ſo das Stück aus ſeinen innern Elementen, natürlich nur lückenhaft und als eine Aufforderung zur genauen Lektüre deſſelben, aufgebaut. Es fängt bei Hebbel mit dem Geſpräch zwiſchen Ambroſio und Bartolino an. Dieſes iſt ein Muſter in einer ſehr ſchwierigen Gattung. Hegel's bekannter Vorwurf der Trivialität, welcher Göthes Götz (Anfang) mit Recht trifft, ja ſich ſogar auf einzelne Shakeſpeareſche Witze ausdehnt, mußte hier vermieden werden und auf der andern Seite durfte auch die Charakteriſtik der gewöhnlicheren Subjekte nicht durch zu große Vertiefung leiden. Beides hat Hebbel wohl in Acht genommen. Seine Menſchen ſind auch hier wieder „wie ein erleuchtetes Alphabet dem, welcher die Natur verſteht;" die hier gegebenen Buchſtaben ſetzen ein leſerliches, tiefſinniges Wort zuſammen. Eine andre Klippe, die ſehr nahe lag, iſt eben ſo glücklich vermieden. Einer ſo troſtloſen, herben Polizeigewalt gegenüber pflegt die Maſſe feig, gemein und ſklaviſch zu werden. Aber Italiens Volksnatur iſt unverwüſtlich. Das wußte auch Shakeſpeare, daß ſie wegen ihrer Schnelligkeit der Lebensäußerungen, ihres Feuers und ihrer Naivität wegen ſich beſonders zu dramatiſchen Conflikten eignete, und ſo geben dieſe liebenswürdigen Eigenſchaften der ſüdlichen Menſchheit auch den Perſonen unſres Stückes einen ähnlichen ideellen, hochpoetiſchen Reiz, welcher die Robert'ſche Genremalerei auszeichnet. Der Vers iſt natürlich und alle die Ausläufer der Form, Expoſition, Lokalfarbe, Kataſtrophe und Löſung laſſen nichts zu wünſchen übrig. Für das größere Publikum wäre es zu bedauern, wenn das Trauerſpiel in Sicilien nicht baldigſt, gleich den übrigen Werken unſres Dichters, beſonders gedruckt würde. Eine genaue und würdige Aufführung auf dem Theater würde gewiß das Urtheil der Kritik beſtätigen. Wenn der rechte Sinn mit dieſem Worte verbunden würde, hätte Hebbel das Stück „eine Tragikomödie" betiteln können.

Ueber
den beſten dramatiſchen Vers.

Von

C. von Salviati.

Weder unſere Kritiker, noch unſere Dichter haben dem dramatiſchen Verſe bisher diejenige Aufmerkſamkeit geſchenkt, die er verdient. Aus dieſem Grunde will ich im Folgenden — mehr als Andeutungen vergönnt mir der Raum vor der Hand nicht — den wichtigen Gegenſtand anzuregen verſuchen.

Die Frage nach dem ächten und beſten dramatiſchen Verſe ſetzt ſchon die Bejahung der anderen Frage voraus, ob überhaupt der Vers für den Dramatiker der Proſa vorzuziehen ſei? Seit Leſſings „Nathan,“ Schillers „Carlos“ und Göthe's „Iphigenie“ iſt hierüber kein Zweifel mehr; ja man könnte meinen, auch die Frage nach dem beſten dramatiſchen Verſe ſei durch das Beiſpiel eben jener großen Dichter, indem ſie jeder für ſich und übereinſtimmend auf den fünffüßigen Jambus verfielen, ebenfalls erledigt. Dem iſt aber in der That nicht ſo. Die auf's Neue praktiſch angeregte Frage von der Zweckmäßigkeit der Proſa fürs Drama, die Monotonie der meiſten anderen in fünffüßigen Jamben geſchriebenen Stücke, die geſunkene Deklamationskunſt unſerer Schauſpieler ſind ebenſo viele Gegenbeweiſe.

Für den Vers überhaupt entſchied ſich Schiller, und ſeinen Anſichten beitretend auch Göthe, weil (Nr. 377 ihres Briefwechſels) „das Allgemeine, Reinmenſchliche ſich im Rhythmus ausdrückt.“ „Er bildet,“ heißt es weiter, „die Atmoſphäre für die poetiſche Schöpfung; das Gröbere bleibt zurück und nur das Geiſtige kann von dieſem dünnen Elemente getragen werden.“

Dieſem Geſichtspunkte geſellen ſich gleich berechtigt diejenigen Forderungen zu, welche das Weſen des Drama's und der Sprache und endlich das Bedürfniß der Schauſpielkunſt mit ſich bringt. Einem Theile nun zwar von dieſen Forderungen thut der fünffüßige Jambus ſchon Genüge, keineswegs aber allen und darum glaube ich, daß die Offenbarung des alleinigen Weges zur dramatiſchen Seligkeit noch nicht vollendet iſt.

Bernhardi, den man wohl noch immer citiren kann, empfiehlt zwar auch noch (Sprachlehre 2. Thl. S. 390) den fünffüßigen Jambus für's Drama, aber nur als Hauptvers und zwar wegen der Menge von Freiheiten, die er geſtattet.

Die Möglichkeit ſolcher Freiheiten verlangt nämlich das Weſen des Drama's auf das Allerentſchiedenſte. Das Drama iſt ein Mikrokosmus voll göttlicher Mannigfaltigkeit. Die Geſetze aber, unter welche ſich eine Unendlichkeit der Geſtalten und Erlebniſſe fügen ſoll, müſſen groß und weit ſein. Darum halte ich den immer gleichfließenden, um jeden Preis regelmäßigen, fünffüßigen Jambus für eben ſo ſehr oder wenig dramatiſch, als jeden anderen ſtreng regelmäßigen Vers. Wie ſollte auch derſelbe genügen, um dem Charkter, der Stimmung, der Leidenſchaft, den Gedanken und der Situation ſich ausdrucksvoll und vor allen Dingen natürlich anzuſchmiegen? Nur einen freieren Vers kann die fruchtbare Dichterkraft, indem ſie den großen Kampf zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit immer auf's Neue durchkämpft, auf den alten Grundlagen und mit den einfachſten Mitteln auch immer jeden Augenblick neu und eigen wieder erſchaffen.

Es kommt hinzu, daß, ſo ſehr ſchon das Weſen des Drama's Mannigfaltigkeit und Reichthum an wechſelnder Bewegung gebietet, dies in noch beinahe höherem Grade eine Forderung der Schauſpielkunſt iſt, wiewohl es vielleicht auf den erſten Blick nicht ſo ſcheint: denn unſere Schauſpieler lieben den fünffüßigen regelmäßigen Jambus und finden einen freien Rhythmus nicht nur unbequem, ſondern ſchlechthin unbrauchbar. Das ſind aber nur unſere Schauſpieler: die Männer von **1770—1790**, die Fleck, Schröder, Brockmann u. ſ. w. dachten anders und wiederſetzten ſich entſchieden der Einführung des regelmäßigen fünffüßigen Jambus, weil ſie von daher den Verfall der Schauſpielkunſt fürchteten. Als aber jener Vers dennoch auf die Bühne kam, da waren ſie diejenigen, welche ihn ſo ſprachen, wie wir ihn jetzt ſelten hören, fern von dem Leiern und Skandiren, wie von jenem widerwärtigen Singſang, welcher nur zu bald das Spiel ſelbſt bis auf den Gefrierpunkt der Gewöhnlichkeit herunterdrückt.

Die Möglichkeit, allzuleicht in dieſen Fehler zu verfallen, muß den Schauſpielern abgeſchnitten werden, und dies kann nur durch einen Vers gelingen, welcher ſich nicht ſo von ſelbſt ſpricht und nicht das Ohr, in dem er es einſchläfert, allzunachſichtig macht. Man könnte es doch einmal genau unterſuchen, ob der regelmäßige fünffüßige Jambes denn ſo unendlich viel beſſer iſt, als der mit Schimpf und Schande aus dem Drama verjagte Alexandriner. Sollte aber die angerathene Beweglichkeit nicht jenem Allgemeinen und rein Menſchlichen, zu deſſen Ausdruck der Rhythmus beſtimmt iſt, Eintrag thun? Gewiß nicht: denn die Schiller'ſche Forderung geht nur auf Einheit, nicht auf Einförmigkeit. Es muß jedes Drama auf einem beſtimmten Rhythmus, als Grundton, ruhen, und ihn feſthalten, aber wohlverſtanden nur als Grundton. Wie es nicht verlangt und nicht erreicht werden kann, daß im Drama gleichſam jeder Tritt und Schritt, für ſich genommen poetiſch ſei, aber das ſein kann und ſein muß, daß das Ganze poetiſch ſei und die einzelne Handlung und Situation im Lichte und Zuſammenhange des Ganzen poetiſch werde, ebenſo verhält es ſich auch mit der Sprache im Drama. Auch der Vers darf niemals mehr ſein wollen, als nur ein Mittel zum Zwecke.

Läßt daher die deutſche Sprache nur überhaupt die Bildung eines ſolchen freien Verſes zu, ſo dürfte ſich nichts Weſentliches gegen den Gebrauch einwenden laſſen und ich glaube, daß dem ſo iſt, wenn man, in die Spuren des großen Britten und der einheimiſchen größten Dramatiker tretend, von dem jambiſchen Rhythmus ausgeht. Die verlangte Freiheit aber entſtände dadurch, daß der Dichter, an dieſen Rhythmus, nur als Grundton gebunden, ſich erlauben dürfte, vom Dimeter bis zum Tetrameter zu greifen, und zum Zwecke des dramatiſchen Ausdrucks an die Stelle jedes einzelnen Jambes einen verwandten Versfuß zu ſetzen. Der Hauptvers könnte dabei immerhin und müßte wohl auch der fünffüßige Jambes bleiben. Dies wäre mein Vorſchlag für den Dialog. Für den Monolog, welcher in unſerem Drama, das von den Alten den Chören zugewieſene lyriſch-didaktiſche Element aufzunehmen beſtimmt iſt, würde ich gar keinen beſtimmten Rhythmus, nicht einmal als Grundton, anrathen.

Der Genius unſerer Sprache, wie er überhaupt auf den Jambus verweiſt, iſt auch der freieſten Behandlung deſſelben höchſt günſtig und läßt namentlich auch die Auflöſung des Jamben in verwandte gleichzeitige Versfüße und Rhythmen, wie: Anapäſten, Dactylen, Spondeen, Tribrachen ꝛc. überall zu. Wer freilich noch immer nach den Geſetzen der griechiſchen und römiſchen Gramatiker die widerſtrebende deutſche Sprache preſſen und verrenken will, wird gegen dieſe Behauptung ein Dutzend Einwendungen bei der Hand haben. Man wird ſich aber von dieſer Vermengung unſerer Metrik mit der griechiſch-römiſchen freihalten, wenn man nur den einzigen Umſtand bedenkt, daß unſere Länge und Kürze, dem philoſophiſchen Charakter der Sprache gemäß, hauptſächlich von dem logiſchen und Begriffsgehalte der Sitten abhängt. Die Verslehre von Moritz, der Leitſtern Göthe's, wie er ſelbſt von ihr ſagt, war auf die Bedeutung der Sylben gegründet und Göthe hat doch wohl Vers und Sprache nicht verdorben. Was wäre auch geworden, wenn unſere Dichter ſich an den Fanatismus der Leute hätten lehren wollen, die da Miene machten, einen ganzen Vers zu verwerfen, wenn ein einziger Versfuß unter ihrem Mikroskope nicht ganz unzweideutig erſchien? Selbſt die dipodiſch meſſenden Griechen und Römer ließen doch in dem erſten, dritten und fünften Fuße ſtatt des Jambus gleichzeitige Füße zu und für die freie Komodie beſaßen ſie nicht nur den freien Ariſtophaniſchen Vers, ſondern behandelten den Jambus bald ſo frei, daß Horaz (Epist. ad Pis.) ſich zufrieden erklärte, wenn nur die letzte Dipodie den reinen jambiſchen Rhythmus behalte. Ich dächte, wir könnten, da uns nichts zwingt, dipodiſch zu meſſen, unbedenklich einen Schritt weiter gehen.

Die Freiheit in der zu wählenden Fußzahl, um noch von dieſer kurz zu reden, begünſtigt ungemein die Natürlichkeit und Kürze in den Uebergang von der reinen Idealität zum Realen, wo dieſer nöthig wird. Sie wird zugleich dazu dienen, die künſtliche Gewohnheit, welche aus den Redeſtücken zweier Perſonen einen Vers bildet, der doch nicht gehört wird, mehr und mehr zu entfernen.

Es iſt endlich auch literar-hiſtoriſch kein Sprung, mit welchem wir zum freien Verſe gelangen. Für den Monolog haben wir die Vorgänge von Schiller und Göthe in den lyriſchen Monologen ihrer Hauptſtücke: Taſſo, Iphigenie, Wallenſtein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Meſſina ꝛc. Im Dialoge ſind zwar bei dieſen Meiſtern die Anfänge dieſer Art ſeltener, dafür aber ſtrebten offenbar andere Dichter dahin: Hebbel nach ſeiner ganzen Natur im Extreme, mit Maaß Heinrich von Kleiſt, was jedoch auch ihm vielfach den Vorwurf eines mißlungenen Versbaues eingetragen hat, nicht minder ſodann Werner, Grillparzer, Müllner, Houwald, Raupach, Schütz (im Lacrimas) u. Andere, oft an Formloſigkeit ſtreifend, es iſt wahr, aber doch nicht ohne Berechtigung, denn ein ſo verbreitetes, gemeinſames Streben in einer Richtung kann weder bedeutungslos noch zufällig, noch ſchlechthin verdammenswürdig ſein.

Von dieſem Geſichtspunkte ausgehend habe ich auch in einem eigenen, zunächſt an die Bühnen verſendeten Drama: „Die Tochter der Republik“ den Jambus frei zu behandeln verſucht. Die bei einem in dieſer Richtung gemachten erſten Verſuche nothwendig hervortretenden Mängel möchte ich unter den Schutz des Götheſchen Wortes ſtellen, nämlich „daß die Poeſie nicht für's Auge gemacht ſei,“ weßhalb denn manche Stellen ungelenker auf dem Papiere ſich ausnehmen, als ſie aus dem Munde gehen.

Vorſchlag

zu erhöhter Wirkſamkeit der Bühne, nebſt einem Briefe vom Prof. Viſcher in Tübingen.

Von

Bergen.

Damit man das Folgende richtig beurtheile, einige Worte als Einleitung.

Nach einer Aeußerung Viſcher's macht es mißtrauiſch gegen den Künſtler, wenn er äſthetiſche Abhandlungen mit in den Kauf giebt. Und ſo fühle auch ich es ſehr wohl, indem ich hier zum erſten Male mit meinem Namen in die Oeffentlichkeit trete, mit dem ich ſo gern das alleinige Geſchäft des Künſtlers verbände, daß ich ihm hierdurch eigentlich eine Art Makel aufheſte; denn es iſt mit der Jungfräulichkeit eines Mannes eine eigene Sache. Allein — warum ſollte man nicht für ſich und ſeine Kunſtgenoſſen mit der linken Hand ein Licht aufſtecken dürfen und mit der rechten ruhig darunter fortarbeiten können? Sollte es etwas linkiſch geſchehen, nun! ſo iſt vielleicht eine kräftigere oder ſichere Hand — eine Rechte — bereit zuzugreifen und entweder es hochzuhalten, daß wir alle dabei unſere Arbeit verrichten können, oder zu ſorgen, daß Jeder, dieſer ſein Lämpchen und jener ſeinen Leuchter, daran ſich anzünde. Was ich etwa dabei einbüßen ſollte, wenn ich mir hierdurch die Zukunft erſchwere, das möge den Andern zu gute kommen und durch ſie der Kunſt! ſo wird es nicht ganz verloren ſein. Es gilt eine Sache, herrlich genug, als daß man nicht wacker darum kämpfen und ſich am Ende mit irgend einem Preiſe begnügen ſollte. Denn ich meine, die Bühne iſt des Penthathlon, der Fünfkampf der Künſte und wer darin etwa den vollen Sieg erwürbe, hätte eine fünffache Krone zu gewärtigen. — Hierauf zur Sache ſelbſt!

Es iſt wohl von denen, die ſich bei der Bühne betheiligen, kein Wort öfter ausgeſprochen oder vernommen worden, als das Wort „bühnengerecht"; und dennoch hat man es bis jetzt ſorgfältig vermieden, zu fragen oder zu beantworten, was denn eigentlich bühnengerecht ſei. Der mitzutheilende Vorſchlag ſoll wo möglich dieſe Frage anregen, oder vielleicht ein Mittel an die Hand geben, ſelbſt bühnengerecht zu werden. Und das Letztere wäre gewiß das wünſchenswertheſte. Der Vorſchlag iſt einfach der: man ſolle Bühnenſtücke nicht drucken laſſen. Das iſt das Ganze. Doch ehe man darüber vorſchnell abſpreche, hören wir das Urtheil eines unſerer erſten jetzt lebenden Aeſthetiker darüber. Dies nöthigt mich indeſſen, erſt noch auf eine kleine Abhandlung über dieſen Gegenſtand (wiewohl ungern) zurückzukommen, zu deren Verfaſſer mich zu bekennen, mir ſchon aus dem oben erwähnten Grunde ſchwer wird: ſie heißt: Die Bühne oder dramatiſche Kunſt*) und behandelt das hier zu Erörternde ſchon einmal; und ich würde überhaupt es nicht wieder aufnehmen, wenn ich nicht in jenem Urtheil eine beſondere Veranlaſſung und in dieſen Jahrbüchern einen der Sache würdigeren Ort als bisher gefunden hätte. Die Veranlaſſung iſt ein Brief Viſcher's, worin er willig und ſorgfältig auf die Sache eingehend, ſeine Anſicht ausſpricht und mich auffordert, von ihr aus die Sache noch einmal aufzunehmen. Ich ſage dem verehrten Aeſthetiker dafür meinen herzlichſten Dank und, eröffnet er mir die freudige Ausſicht, daß ich durch weitere Ausführung des von ihm Aufgeſtellten zu ſeiner Belehrung etwas würde beitragen und mir ſeinen Dank verdienen können, ſo möge er mir dieſelbe Ausſicht gönnen, wenn ich erkläre, daß ich ſeine Behauptung in dem nicht beiſtimmenden Theile zu widerlegen Willens bin. Ich laſſe den Brief ſelbſt, weil er das hierher Gehörige auf die beſte und bündigſte Weiſe gleich mit ausſpricht, hier folgen.

„Ihre Schrift hat mir ſchon vor längerer Zeit ein Buchhändler zur Einſicht geſchickt, ich that damals ein paar Blicke hinein, dachte, das iſt intereſſant, das muß man leſen, kaufte ſie, legte ſie aber zurück, um ſie vorzunehmen, wenn ich in der Vorleſung über Aeſthetik an das Drama käme, denn ich muß meine Zeit ſehr eintheilen. Ungeleſen ſtand ſie alſo noch in der Bibliothek, da erhalte ich Ihre gütige Zuſendung mit dem Briefe; nun habe ich das Ganze durchgeleſen und ſpreche, Ihrer Erlaubniß gemäß, meine Anſicht aus.

Ich bin mit Ihrem Reſultat, Ihrer praktiſchen Forderung, nicht mit Ihrer Begründung einverſtanden. Sie wollen die dramatiſche Kunſt als eine dritte, ſelbſtſtändige über die bildenden Künſte (Raum) und über Muſik und Poeſie (Künſte der Zeit) ſtellen, als die Kunſt, welche in Zeit und Raum zugleich darſtelle und alle anderen Künſte organiſch vereinige. Allein zu einer organiſchen Einheit fordere ich — im Kunſtgebiete — Produktion durch Eine und dieſelbe künſtleriſche Perſönlichkeit. Sie werden mir die Architektur und Muſik hier nicht als Einwendung vorführen, denn wohl fallen hier Entwurf, Compoſition und Ausführung, Exekution an verſchiedene Perſonen auseinander, weil aber in dieſer Trennung der erfindende Künſtler doch die Seele, das Subject des Ganzen bleibt, ſo wird das Weſen dieſer Kunſtgattungen ganz auf dieſen, auf ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit begründet, und ich benutze dies gerade gegen Ihre Anſicht von der dramatiſchen Kunſt: denn ſo wenig wir neben der Architektur und Muſik als erfindender, componirender Kunſt noch zwei andere Künſte, welche das Erfundene dem Auge und Ohre heimlich überliefern, zählen dürfen, eben ſo wenig neben der dramatiſchen Poeſie eine dramatiſche Kunſt. Hier werden Sie mir ſogleich einwerfen: in der dramatiſchen Kunſt ſei ja der ausführende Künſtler, der Schauſpieler, der Muſiker, der Decorateur ungleich ſelbſtthätiger als der Steinmetz und Zimmermann in der Baukunſt, der Muſikant und Virtuos in der Muſik. Wohl dies, aber es bleibt doch dabei, daß der Schauſpieler das Bild, das er in Sichtbarkeit übertragen ſoll, vom Dichter erhält, im Weſentlichen alſo, wie genial er übrigens ſein mag, nur reproductiv ſich verhält. Zu dem gebraucht er als Darſtellungsmittel den eigenen, für Zwecke der Perſönlichkeit unabhängig von ſeinen Rollen gebildeten Leib, und daher bleibt die Schauſpielkunſt in alle Ewigkeit nur eine der „anhängenden" Künſte. Der Beiſtand des Muſikers (von der Oper iſt nicht die Rede) iſt nur ſecundär, einleitend, zwiſchenſpielend. Der Decorateur iſt vollends ſehr untergeordnet. Alles geht poſitiv vom Dichter aus: es iſt Poeſie, in Sichtbarkeit übertragene Dichtung. — Sie ſagen: „Zeit und Raum." Allein die Poeſie ſelbſt, ohne ihr Gebiet zu verlaſſen, iſt dieſe Vereinigung. Leſſing's Sätze ſind nicht ganz richtig. Die Poeſie führt der inneren Vorſtellung Handlungen vor: Figuren, die ſich im Raume, wiewohl nur dem inneren Auge, bewegen. Die Muſik iſt bloße Zeitkunſt; die Poeſie baut, bildet, malt, Alles zwar nur für die Vorſtellung, aber wenn der nur innere Raum, auf dem ſie ihre Geſtalten handeln läßt, zu einem ſinnlich greiflichen wird durch die Bühne, ſo iſt dies nur Execution deſſen, was in der Poeſie an ſich, nur erſt geiſtig, ſchon vorhanden iſt. — Dieſe Innerlichkeit, Geiſtigkeit iſt aber auch ein Mangel in der Poeſie. Hier kommen wir zur Hauptſache. Sie laſſen ſich durch dieſen Mangel beſtimmen, die ſinnliche Ausführung des dramatiſchen Gedichts als eine neue ſelbſtſtändige Kunſt zu ſetzen; ich verfahre umgekehrt. Ich ſage: dieſer Mangel iſt eingetreten erſt durch Vertrocknung, Mechaniſirung des Lebens; urſprünglich kennt die Poeſie ſelbſt dieſen Mangel und exiſtirt gar nicht anders als in dem ſinnlichen Elemente, das ihn ergänzt. Das epiſche Gedicht ſoll vom Rhapſoden vorgetragen, das lyriſche geſungen werden, das dramatiſche gar nicht vorhanden ſein außer für die Bühne, und alle drei ſind langweilig, weil ſie aus dieſem ſinnlichen Elemente, das zu ihnen urſprünglich gehört, ſich losgeſchält haben. Hegel macht zur Bühnenkunſt einen Sprung, weil er nicht von vorne herein bei aller Poeſie das ſinnliche Element als organiſch nothwendig mitaufnimmt und mitführt.

---

*) Von C. Händen, Berlin 1845 bei Schröder.

Alſo — wie ich meine: das bühnenhafte Stück iſt Poeſie und das nicht bühnenhafte iſt unächte Poeſie. Die dramatiſchen Producte, die nicht geſpielt werden können, ſollen nicht ein Unterkommen in der Poeſie finden, ſondern ſie ſollen aufhören. (Daß man nebenher tolerant ſein kann, verſteht ſich; aber

Göthe's Fauſt z. B. iſt gerade als Poeſie gut durch die Theile, die ächt dramatiſch ſind, er iſt durch das Fragmentariſche, das nicht Darſtellbare gerade als Poeſie auch mangelhaft.) Wir haben vergeſſen, daß die klaſſiſchen Dramen vergangener Zeit, ganz nur für die Bühne beſtimmt, erſt nachher gedruckt wurden.

Ich komme demnach auf anderem Wege ganz zu Ihrem Reſultate. Wir ſollen dramatiſche Gedichte nicht mehr für den Druck, nur für die Bühne machen, weil ſie — nach meiner Begründungsweiſe — als Poeſie ſelbſt, wenn ſie nicht in dieſem Elemente empfangen werden, ſchlecht, unächt, abſtrakt ſind; weil wir, obwohl ein gedrucktes Drama auch wohl ein gutes Bühnenſtück ſein kann, uns von einer Laſt eingeriſſener, idealiſtiſcher Rederei, Innerlichkeit, Philoſophie durch eine ſtrenge Kur befreien müſſen

Ich glaube nun, daß Sie der Wirkung Ihres Axioms geſchadet haben durch die Art Ihrer Begründung Sie überraſcht, ohne zu überzeugen, ſie iſt ſchwierig und unpopulär. Hätten Sie mit der Friſche und Geſundheit, die aus Ihrer Schrift ſpricht, die Sache von vorne anders angegriffen, die Unlebendigkeit unſerer gedruckten, nach Druckerſchwärze riechenden Poeſie an der Wurzel gepackt, ſo wären Sie alle den Vielen, die ſich ſcheuen, zu bekennen, da ihnen alle Poeſie langweilig geworden iſt, weil ſie doch eigentlich Sinn der Schönheit in ſich fühlen, willkommen geweſen. Hätten Sie nicht Luſt, die Sache in dieſem Sinn noch einmal aufzufaſſen? Uns die Laſt von der Seele zu nehmen, daß wir noch meinen, uns ſtellen zu müſſen, als mögen wir Gedichte leſen, da wir in Wahrheit dabei gähnen? Alle Gedichte nämlich: Lyrik wie Drama — Epos nicht minder, oder richtiger, ein Epos können wir ſchon deßwegen nicht mehr haben, weil keine Rhapſoden mehr denkbar ſind, der Roman aber iſt und bleibt ein Zwitter.

Was die Ausführung Ihres Gedankens, abgeſehen von der Begründung, betrifft, ſo meine ich, die unterſcheidenden Merkmale des ächt bühnenhaften Stücks und des abſtracten (das Sie in die Poeſie retten wollen, ich nicht) ſollten vor Allem gründlicher, ausführlicher erörtert ſein. Außer Fauſt führe ich noch Iphigenie und Taſſo von Göthe an. Ich behaupte, ihre dramatiſchen Mängel ſind eben poetiſche. Die Lahmheit der Handlung drückt uns im Leſen, wie in der Aufführung.

Gern hätte ich Ihrem Wunſche entſprochen, öffentlich von Ihrer Schrift *) zu ſprechen. Allein mein Bischen übrige Zeit iſt für die Jahrbücher der Gegenwart beſtimmt, und da bin ich mit anderen verſprochenen Arbeiten in der Schuld. Wären Sie geneigt, noch etwas über den Gegenſtand zu ſchreiben, ſo könnten Sie vielleicht meine hier mitgetheilte Meinung zum Ausgangspunkte nehmen und, wenn ich Sie überzeugt habe, ergänzen — wo ich Ihnen dann gewiß für vielfache Belehrung und Berichtigung dankbar würde — wenn ich Sie nicht überzeugt habe, widerlegen.

---

*) Von der Sache.

Ich danke Ihnen herzlich für Ihr Vertrauen, für die anziehende friſche Lectüre, die Sie mir bereitet und bleibe u. ſ. w.

Tübingen, den 26. Juli 1847. Fr. Viſcher.“

Mit dem alſo, was für uns hier die Hauptſache iſt (oder zu ſein ſcheint), mit der Forderung Bühnenſtücke nicht drucken zu laſſen, iſt, wie wir ſehen, Viſcher vollkommen einverſtanden, und der, welcher einer Autorität zu folgen gewohnt iſt, wird ſeine Sachen nicht drucken laſſen. Wem aber eine Autorität nicht genügte, auch dieſe ſo wichtige nicht, der müßte, daß wir jetzt keine gedruckte Bühnenſtücke mehr mögen, ſchon durch die einfache Thatſache ſich belehren, daß nach den gedruckten Quittungen, welche die Intendanz der Königl. Schauſpiele zu Berlin auf die eingereichten Stücke vertheilt, jährlich dreihundert Werke für die dortige Bühne eingehen, — gewiß alſo doch ein ſehr erfreuliches Reſultat für die aufgeſtellte Anſicht, wenn man damit die geringe Anzahl der im Buchhandel jetzt erſcheinenden Stücke vergleicht; und daß die Buchhändler ſo ſchlecht ihren Vortheil verſtehen ſollten, glaube ich nimmermehr; denn daß ſie allein es ſind, oder durch ſie das Publikum, das gedruckte Bühnenſtücke verſchmäht, ſieht man daraus, daß die wenigen Stücke, welche gedruckt werden, entweder ſelbſt vorher auf der Bühne Glück gemacht hatten, oder — und dies iſt bei weitem häufiger der Fall — Autoren zu Verfaſſern haben, die ſich anderswo einen Namen oder ſonſt die Gunſt und das Vertrauen des Buchhändlers oder des Publikums erworben hatten. —

Nicht alſo auf das bloße nicht gedruckt werden kam es hier an, ſo ſehr ich auch übrigens in der noch entſchiedeneren Weiſe, mit der *Viſcher* *alle* gedruckte Poeſie (Lyrik, Epos und Drama) zurückweiſt, mit ihm übereinſtimme. Vielmehr durch das nicht drucken laſſen *bühnengerecht* zu werden, das war die Abſicht. Auch dies erkennt *Viſcher* an, und nur daß vor Allem gründlicher und ausführlicher erörtert werden müſſe, was bühnengerecht *ſei*, darauf dringt er. Allein, ich meine, das wäre nicht einmal nöthig. Ließe man nur erſt ganz entſchieden alle gedruckte Kunſt fahren, verlöre ganz aus dem Gedächtniß, daß es hinfort noch dergleichen geben könne und dürfe, und hätte dann nur die Bühne und nichts weiter vor Augen: man müßte am Ende dahin kommen, bühnengerecht zu werden, und man würde ſicher auf einem geraderen Wege dahinkommen, als wenn man ſich erſt rechts und links den Weg durch Principien verbaut. Man iſt eigentlich — in *einem* Sinne — ſchon bühnengerecht, wenn man der Bühne gerecht iſt; gewiß aber ungerecht iſt man ihr, wenn man ihr das entziehen will, was ihr allein gebührt, wenn man Bühnenſtücke will drucken laſſen. Und das Andere — das bühnengerecht im andern Sinne — wird auch ſchon kommen. Man „befreie ſich nur durch eine ſtrenge Cur,“ man wage es, mit Energie auf ein Element der künſtleriſchen Mittheilung ſich zu beſchränken, und am Ende muß man es dahin bringen, durch dies eine Inſtrument ſich ausdrücken und verſtändlich machen zu können. Die menſchliche Natur und vor Allem eine Künſtlernatur, iſt etwas erſtaunlich Bildſames; erinnere man ſich doch der Art und Weiſe, wie ſo manche bedeutende Künſtler von ſtrengen oder ſcheinbar tyranniſchen Vätern zu dem erzogen ſind, worin ſie nachher Großes geleiſtet haben; es wurde ihnen ein Inſtrument in die Hand gegeben und ſie damit allein gelaſſen, daß ſie ihren Schmerz, ihre Freude, ihre Ahnungen, kurz alle ſie beſtürmenden Empfindungen ihm allein einhauchen und ſo ausſtrömen mußten; und am Ende gewannen ſie an dieſem Inſtrument, ſei es Meißel, ſei es Pinſel, ſei es, welches es wolle, das geliebte Organ ihres — Herzens nicht allein, ſondern — ihres Geiſtes, und eine Quelle dauernder Freuden ſtrömte ihnen daraus hervor. Entgegnet man mir aber etwa: Du haſt ſehr idealiſtiſche Begriffe von unſern Bühnenzuſtände, ſo antworte ich: ich weiß es wohl! mögen ſie ſein wie ſie wollen, auch auf einer halb zerbrochenen Geige läßt ſich's ſpielen lernen; und je mehr man zu überwinden hat, deſto ſtärker wird die Kraft — das iſt eine bekannte Sache. Man übe alſo dieſe ſtrenge Pflicht des harten Erziehers an ſich ſelbſt und harre des Erfolges. Ich wüßte wirklich beim beſten Willen für energiſch geſtimmte Charaktere nichts mehr zu ſagen. —

Aber der Zwang, ſelbſt der durch ſich ſelbſt auferlegte, iſt nicht Jedermann's Sache; Viele folgen nur, wenn ſie einſehen, weshalb ſie folgen ſollen, und gewiß Niemand wird ſie tadeln. Für dieſe muß der Grundſatz motivirt werden können, und deshalb werde der Verſuch gemacht, theoretiſch zu entwickeln, was bühnengerecht ſei. Jedoch dies an und für ſich und ohne Weiteres zu erörtern, ſcheint mir erſtaunlich ſchwierig, vielleicht für jetzt ſogar ganz unmöglich; und dieſe Forderung Viſcher's, inſofern ſie mich betrifft, iſt unerfüllbar. Sollte es einem Andern leichter dünken und er es unternehmen wollen, ſo wird er gewiß für Alle eine höchſt dankenswerthe Arbeit unternehmen. Hier ſei nur eine kurze Andeutung noch erlaubt, wie ich der Sache beizukommen verſucht habe.

Läßt ſich die Frage, was iſt bühnengerecht, nicht gleich ganz löſen, ſo gelingt es vielleicht, wenn man ſie ſich zertheilt. Daher löſe man ſie auf und frage, was iſt gerecht und was iſt Bühne? — Gerecht — das iſt leicht zu beantworten: gerecht iſt, was den Geſetzen entſpricht, bühnengerecht alſo, was den Geſetzen der Bühne entſpricht. Was aber iſt Bühne? Und da hatte ich behauptet, die Bühne oder die dramatiſche Kunſt ſei die Verbindung der bildenden und redenden Künſte. Und dies will Viſcher nicht zugeben, er ſagt, die Bühne ſei nur die in das ſinnliche Element getretene Poeſie. Dagegen läßt ſich aber Folgendes ganz in aller Kürze erwidern. Auch ich gebe zwar zu, alle Künſte (und daher auch die Poeſie) müſſen durch das Element der äußern Sinne wirken; ſo aber wirken auch gleicher Weiſe alle Künſte auf einen innern Sinn; auf ihn wirken die bildenden durch das Auge, die redenden durch das Ohr, — ſollte nun nicht eine Kunſt, die durch das Auge und das Ohr auf den innern Sinn wirkt, eine Vereinigung jener beiden Kunſtgattungen ſein? Und iſt dies nicht die Bühne? iſt nicht ſie es allein von den Künſten, die durch das Auge und das Ohr wirkt? Und da dies keinem Zweifel unterliegt, ſo meine ich, daß, während ein Werk der bildenden Künſte dem Auge und ein Werk der redenden Künſte dem Ohre genügen müſſe, habe ein Werk der Bühne dem Auge und dem Ohre zu genügen. Und das iſt bühnengerecht.

Die weitere Wiederlegung Viſchers, weil ich mich damit werde an einen engern Kreis von Leſern wenden müſſen, ſei einem folgenden Aufſatze vorbehalten.

Bemerkungen

über das engliſche Schauſpiel und die Stellung des Volkes zu demſelben.

Von

Frederic Marc in London.

I.

Wenn der deutſche Schauſpieler Charakteriſtiſches zuſammenfaßt und an dem gegebenen Material, d. h. an ſich ſelbſt zu einem harmoniſchen Ganzen zu geſtalten ſtrebt, und zwar ſo, daß ſich in der eigenthümlichen Verwendung der Mittel ſowohl, wie in der ſchöpferiſchen Kraft der Künſtlerberuf bekundet; ſo wird ihm in der Regel von Solchen, denen (ohne daß ſie es wiſſen) eine flache Manier für das Ziel der Kunſt gilt, und zu welchem überall eine große Anzahl ſelbſt der auf höhere Bildung Anſpruch Machenden gehört — der Vorwurf gemacht: er outrire. Es ereignet ſich dann häufig, daß ihm noch zur Laſt gelegt wird, er haſche nach dem Beifall der Ungebildeten, die ſich ohne Reflexion von dem Eindrucke hinreißen ließen. Schreiende Farben gefallen allerdings dem Kinde; aber für Wahres und Falſches hat oft das Kind, gleich der von nachgeplappertem Vorurtheil freien Maſſe, ein richtigeres Urtheil als der eingebildete Verſtändige. Solches Publikum drängte ſich bisher nach dem abgelegenen Theater „Sadlers Wells,“ wohin ſich Shakeſpeare vor der faſhionablen Welt ſeither hatte zurückziehen müſſen, bis man in neueſter Zeit wieder anfing, ihm an den bedeutenderen Theatern die Thore zu öffnen. Obwohl Schauſpieler wie Phelps, die zu den beſten in England gerechnet werden, in jenem Theater auftreten, waren die Logen doch meiſtens leer und ſelbſt das Parterre bot ein äußerſt buntes Gemiſche. Ref. fand das Benehmen des Publikums der ernſten Tragödie durchaus würdig und erinnert ſich nicht durch Rohheit bekundende Zeichen des Beifalles oder Mißfallens unangenehm berührt worden zu ſein: er fand im Gegentheil ein in England nirgends gefundenes Urtheil und größere Empfänglichkeit bei blitzſprühenden Stellen. — Als „Ineland“ ſeine Nachahmungen Shakespeares als aufgefundene Werke des großen Dichters in die engliſche literariſche Welt einführte, da geriethen alle gebildeten Zirkel in Bewegung, man war entzückt über die im Schutte entdeckten Edelſteine. Viele gelehrte Kritiker erklärten die Werke für ächt, und wollten die ganze Seele des unſterblichen Barden darin entdeckt haben. Da kam, um die Freude der tonangebenden Welt zu krönen, der Vortigern zur Aufführung, wurde aber von den „Göttern und Anverwandeten“ uniſono verurtheilt. Der Betrug wurde bald entdeckt und die Kompromittirten ſchwiegen, um die Sache in Vergeſſenheit zu bringen. — Es ſoll mit dem Geſagten nicht die Meinung angedeutet ſein, als ob der Geſchmack der untern Klaſſen für dramatiſche Kunſt edler ſei als der der obern; das Gefühl der erſteren iſt aber jedenfalls unverdorbener. — Wenn nun Outriren ſo ſicher, wie Manche glauben, zum Beifall der minder gebildeten Maſſe führte, dann müßten die engliſchen Schauſpieler vom Beifall erdrückt, die ſorgenvollen und häufig zahlungsunfähigen Theaterunternehmer Millionäre werden, hier, wo die Exiſtenz der Theater lediglich von der Gunſt des größeren Publikums abhängt, wo die Behörden nichts für dieſelben thun; denn die in England allgemeine Manier dramatiſcher Darſtellung iſt ganz und gar in jeder Hinſicht outrirt. Ein vornehmer, kunſtliebender Engländer, mit dem Ref. ein deutſches Hoftheater beſuchte, wo gerade Hamlet gegeben wurde, äußerte auf Befragen, die Schauſpieler ſpielten eigentlich gar nicht, ein einziger ausgenommen. Da die guten deutſchen Schauſpieler ſo viel als möglich ihre Subjectivität, mehr oder minder gewandt, den Rollen unterzuordnen ſuchen, dafür aber mit dem Beifall der das „Natürliche“ Fordernden, aber das Uebertriebene Schmähenden belohnt werden; ſo erſcheint das Urtheil des Engländers keineswegs abſurd, der an eine im entgegengeſetzten Extreme liegende Manier gewöhnt war. Es ergiebt ſich hieraus, daß Deutſchland eher wahre dramatiſche Künſtler erzeugt, als England, und daß in letzterem das Darſteller und Publikum verderbende Miasma weit weniger Hoffnung zuläßt, wiewohl ſich ſtets einzelne Talente auch hier zu relativ anerkennungswerthen Leiſtungen erheben werden. Für neue Bahnen brechende Genies iſt die Zeit, iſt die Bildung des engliſchen Publikums nicht reif.

Daß ſich die dramatiſche Kunſt in England in einem ſehr geſunkenen Zuſtande befinde, wird von allen Seiten anerkannt, die Urſache dieſer Erſcheinung aber in Umſtänden geſucht, die nur damit zuſammenhängen z. B. in dem Mangel bedeutender Talente, darin daß die tonangebenden Coterien dem Drama ihre Unterſtützung entziehen, oder auch in der über alle Begriffe gehenden Vernachläſſigung der Nebenrollen. Der geſunkene Zuſtand iſt aber vielmehr das Reſultat der eigenthümlichen politiſchen und religiöſen Entwicklung Englands. Schwerlich ahnte dem großen Shakespeare, wie die leidigen puritaniſchen Halbſtrümpfe noch ſeinem Theater mitſpielen, wie ſie noch nach Jahrhunderten, in unzähliche Sekten zerſpittert, ſeinen Gottestempel für eine Werkſtatt des Teufels ausſchreien und einen großen Theil des Volkes abhalten würden zur Erhaltung deſſelben beizutragen. Kein Ereigniß, keine Parthei hat übrigens nachtheiliger auf das engliſche Theater gewirkt, als jene politiſche Phalanx, die ſich zur Zeit der Reformbewegung bildete und der ſich nach dem Durchgehen der Reformbill Alles anſchloß, was ariſtokratiſche Prätentionen machte. Die Hochkirche übernahm hinſichtlich des engliſchen Theaters die Rolle der Gelbſtrümpfe und wurde dabei natürlich von den ſonſt demokratiſch geſinnten puritaniſchen Sekten unterſtützt. Die Ariſtokratie, die ſonſt noch, zur Zeit des Prinzregenten, das Drama unterſtützte, beſchränkte ſich nun auf die italieniſche Oper. Es galt nun der Grundſatz: die Theater haben einen unmoraliſchen Einfluß (die italieniſche Oper natürlich ausgenommen). Wäre die religiöſe und allgemeine Bildung des Volkes eine andere geweſen, hätten die Einflußreicheren Selbſtgefühl genug gehabt, nicht in jeder Hinſicht der herrſchenden Klaſſe entgegenzukommen, das Theater hätte nicht ſo ſehr leiden können. Jene aus Verehrern Shakespeares beſtehende Coterie, die manchmal von ſich ſprechen machte, vermochte gar wenig; in der letzteren Zeit kann ſie nicht einmal eine mäßige Summe zuſammenbringen, um Shakespeares Geburtshaus anzukaufen, obwohl Prinz Albert an der Spitze der Subſcribenten ſteht. Mit der neuſten politiſchen Wendung der Dinge ſcheint eine beſſere Zukunft für das Schauſpiel überhaupt und auch für das klaſſiſche Drama angebrochen zu ſein: ſchon iſt letzteres nicht mehr nach dem Theater „Sadlers Wells" verwieſen; bedeutende, namentlich weibliche Talente machen ſich geltend, z. B. Miß. Nisbet am Haymarketheater, einzelne Geiſtliche der Hochkirche erklären ſich für das Theater, und die Königin Victoria ſcheint ſich neuerdings ganz beſonders für die engliſche Bühne zu intereſſiren.

Die Kritik zeigt hin und wieder der Bühne gegenüber eine auf Wiſſenſchaftlichkeit deutende Färbung und von Tage zu Tage wächſt der Einfluß deutſcher Wiſſenſchaft. Dieſe aber in ihrer gegenwärtigen Geſtaltung, namentlich in ihrem Verhältniſſe zur Kunſt, iſt dem gebildeten Engländer, mit ſehr wenigen Ausnahmen, ein Buch mit ſieben Siegeln; einzelne Ueberſetzungen und deutſchen Federn entfließende, aber keineswegcs beliebte Kritiken, dürfen hier nicht irre führen. Carlisle hat ſich in dieſer Beziehung ein ſehr großes Verdienſt erworben, aber auch ſeine Werke ſind nur einem kleinen Publikum theilweiſe genießbar, einem viel kleineren nur wirklich verſtändlich. Friedrich Schlegel heißt die äußerſte Marke, wohin ſich ein deutſcher Schriftſteller wagen darf, der vor der Hand bei dem engliſchen Publikum Eingang zu finden hofft. Im Ganzen aber ſteht die Kritik in Kunſtſachen, in ſo fern ſie ſich nicht zum feilen Organ beſtimmter Koterien hergiebt, über dem Publikum. „Jellien," ein glücklicher, alle Klaſſen anziehender Spekulant in großen Inſtrumentalkonzerten, Komponiſt ohne Werth, aber nicht ungeſchult als Dirigent, fand bisher unter Anderem vielen Beifall mit muſikaliſchen Spielereien: nicht das Publikum, ſondern die Kritik (Muſical Herald) war es, die ihn neulich davon abbrachte z. B. unter der Bühne Kugeln in einer Tonne rollen zu laſſen, wo in ſeiner Schweizerquadrille ein Lawinenſturz gemalt werden ſoll. Was ſoll man zu der äſthetiſchen Bildung eines Theaterpublikums ſagen, das, aus der höchſten Ariſtokratie ſowohl, wie aus allen andern Klaſſen beſtehend, ſich zuerſt eine Symphonie Beethovens gefallen läßt und gleich darauf eine von Klappern (Knabenklappern von Holz) begleitete Quadrille Jelliens mit Entzücken hinnimmt? Ob ſich auch dieſes Jahr in dem glänzenden Coventgarden-Theater der in einiger Entfernung von den Muſikern erhöht angebrachte Kaſten befindet, wo Jelliens Echo thronte, iſt dem Ref. unbekannt. Nun hat aber England ein muſikaliſch gebildetes, mit dem großen nicht zu verwechſelndes Publikum: ein ſolches fehlt der Kunſt dramatiſcher Darſtellung. Wie könnte es anders ſein?

Kritiken über Berliner Bühnenvorſtellungen.

Von

Melchior Meyr.

Königliches Hoftheater.

Im Schauſpielhauſe: Sonnabend, den 13. November d. J., Die Braut von Meſſina, Trauerſpiel in 4 Abtheilungen von Schiller.

Aus der Abhandlung: „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie" können wir entnehmen, daß Schiller in der „Braut von Meſſina" ein poetiſches Werk par excellence — eine Tragödie ſchaffen wollte, die, von der wirklichen Welt rein ſich abſchließend, in poetiſcher Freiheit auf einem idealen Boden ſtände, dabei aber doch auf dem feſten und tiefen Grunde der Natur, auf der Wahrheit ſelbſt ruhte. Der Verſuch, die Wirklichkeit zu verlaſſen, ihre Geſetze zu ignoriren und dennoch ein Werk hervorzubringen, das als Ganzes Realität hätte und mit der Natur übereinſtimmte, iſt ihm indeß nicht gelungen. Seine Dichtung — von einer Seite betrachtet eine großartige Kompoſition — iſt keine verklärte Wirklichkeit, keine höhere Natur, ſondern im Weſentlichen eine Fiction, ein phantaſtiſches Gewebe ohne innere Wahrheit.

Vor allem iſt dies an der Fabel der Tragödie nachzuweiſen.

Der Fürſt von Meſſina ſieht im Traume aus ſeinem hochzeitlichen Bette zwei Lorbeerbäume wachſen, und zwiſchen ihnen eine Lilie, die zur Flamme wird, welche die Zweige, das Gebälk ergreift und das ganze Haus verſchlingt. Ein ſternekundiger Arabier, über den Sinn des Traumes befragt, erklärt: wenn die Fürſtin Mutter würde von einer Tochter, ſo würde dieſe ſeine beiden Söhne tödten und ſein ganzer Stamm würde durch ſie vergehen. Die Fürſtin gebiert wirklich eine Tochter und der Vater befiehlt, ſie in's Meer zu werfen. Allein die Mutter hat, während ſie dieſelbe unter dem Herzen trug, einen andern Traum gehabt, der ſie beſtimmt, die Neugeborene zu retten. Sie ſah ein Kind, ſchön wie Liebesgötter, im Graſe ſpielen, dann einen Adler und einen Löwen die friſchgejagte Beute in den Schooß des Kindes legen und frommgepaart zu ſeinen Füßen ſich niederſchmiegen: und ein Mönch, den ſie um Auslegung des Traumes anging, deutete ihr denſelben: ſie würde einer Tochter geneſen, die der Söhne ſtreitende Gemüther in heißer Liebesglut vereinen würde. „Dem Gott der Wahrheit mehr vertrauend, als dem Gott der Lüge" — wie ſie ſelber ſagt — läßt die Fürſtin die Gottverheißene heimlich in ein abgelegenes Kloſter bringen und dort erziehen. Allein der „Gott der Lüge" hat durch den Arabier die Wahrheit verkündet, der „Gott der Wahrheit" dagegen die Fürſtin durch die doppelſinnige Auslegung des Mönchs getäuſcht. Die herangewachſenen Brüder ſehen, jeder für ſich und jeder ohne Wiſſen des andern, die Schweſter, die ſie nicht als ſolche erkennen; jeder entbrennt für ſie in leidenſchaftlicher Liebe; und dies eben iſt die Liebesglut, in welcher die Tochter ſie vereinen ſollte! Als aber der Jüngere die Erwählte einſt in den Armen des Aelteren erblickt, erſticht er dieſen, und dann, nachdem die Wahrheit ihm kund geworden, ſich ſelbſt.

Zunächſt erhebt ſich die Frage: wodurch hat die fürſtliche Familie dieſes Schickſal verdient? Was iſt der Grund und der Zweck eines ſo grauſamen Verhängniſſes? — Schiller hat gefühlt, daß er zur Erklärung deſſelben etwas beibringen müſſe, daß er es nicht überhaupt unmotivirt laſſen dürfe; wie hat er aber motivirt? Er läßt den Chor am Schluß der erſten Abtheilung gelegentlich ſagen: des alten Fürſten eheliches Gemahl ſei durch einen Raub in ein frevelndes Ehebett geriſſen worden, ſie ſei des Vaters Wahl geweſen und der Ahnherr habe im Zorne den Mutterſchooß verflucht, der nun auch nur den Haß und den Streit habe gebären können. Und die Fürſtin ſelbſt läßt er in der letzten Abtheilung ſagen: ein Frevel habe ſie in dies Haus geführt, ein Frevel treibe ſie hinaus; mit Widerwillen habe ſie's betreten, mit Furcht bewohnt, und mit Verzweiflung räume ſie es, aber alles dies erleide ſie ſchuldlos. Dieſe Reden ſind nicht ganz klar, und man ſieht wohl: der Dichter wollte nicht mit der Sprache herausgehen, er wollte nicht ſagen, in wie fern die Fürſtin die „Wahl des Vaters" war und welchen beſtimmten Frevel der Fürſt verübte, bei dem die Gattin ſchuldlos blieb; er wollte nur „Gräuelthaten ohne Namen" Verhältniſſe, die in gewiſſem Sinn an die des Oedipus erinnerten, romantiſch ahnen laſſen. Gerade dadurch hat er aber den Zweck der Motivirung verfehlt: er hat uns nicht mit einem Frevel bekannt gemacht, den wir ſelber unerbittlich beſtraft ſehen wollen, er hat uns nicht durch beſtimmte Darſtellung der Gräuelthat in einen Affect verſetzt, wo wir das verhängte Leid ſelber verlangen müſſen. Wenn wir mit dem Schickſale der Fürſtenfamilie ſympathiſiren ſollen, ſo müſſen wir in ergreifendem Momente von einer That erfahren, die unſer ſittliches Gefühl dermaßen verletzt, daß wir nur durch eben dieſes Schickſal zufriedengeſtellt werden können. Die beiläufigen und unbeſtimmten Worte über den von dem alten Fürſten begangenen Frevel ſind aber nicht im Stande, uns gegen die Familie zu erregen, wir können daher auch in dem Untergange des Hauſes nicht verdiente Strafe, ſondern nur blinde Geſchicke ſehen.

Allein geſtehen wir es nur: die Geſchicke, wie der Dichter ſie erſonnen, konnten unter den angenommenen Verhältniſſen auch nicht wahrhaft motivirt werden, weil ſie gar nicht möglich ſind. Die Tragödie ſpielt trotz der Beziehungen auf die „Götter“, wovon ſpäter zu reden, in entſchieden chriſtlicher Zeit — im chriſtlichen Mittelalter. Wie wäre in dieſer Zeit eine göttliche Macht zu denken, die einen Traum ſendet, der von einem ſternekundigen Arabier richtig gedeutet werden kann, und einen andern, den ein heiliger Mönch auch richtig, aber täuſchend auslegt? Wie wäre eine Macht denkbar, welche die Liebe einer Mutter benutzt, um ihren Kindern und ihr ſelber Verderben zu bereiten: eine Macht, welche die unerkannte Schweſter zum Ziel glühender Leidenſchaft der Brüder werden läßt, damit die „Orakel“ in Erfüllung gehen? Iſt aber keine Macht anzunehmen, die ſo verfahren und ſolche Schickſalsfäden ſpinnen kann, ſo iſt dieſes Verfahren ſelbſt eine phantaſtiſche Erfindung und die Tragödie ohne innere Wahrheit. In der That hat Schiller auch ſeine Fabel nicht in dem Stadium der Zeit gewonnen, in welche er die Dichtung verlegte, er hat ſie der griechiſchen Schickſalsfabel nachgebildet und auf einen Boden verpflanzt, wo ſie keinen Sinn hat. Wir können hier auf die griechiſche Schickſalstragödie nicht näher eingehen, daher nur ſoviel: Die Griechen hatten eine Macht, von der ſie die Schickung, welche die Tragöden behandelten, religiös annehmen konnten; und in der Sophoklei'ſchen Tragödie wird das Leid des Oedipus heiliger Verſöhnung zugeführt. Die Macht, die den Helden in prüfendes Unheil verſtrickte, ſchenkt ihm nach Duldung und Buße ein ſeliges Ende. In der Schiller'ſchen Tragödie wird aber durch das grundloſe Geſchick auch nichts erreicht und nichts bewieſen. Daß der Ausgang den Satz beſtätigt: „Die Orakel *ſehen* und treffen ein“, wird man in chriſtlicher Zeit nicht für einen großen Erkenntnißgewinn achten; das ſchließende Wort aber: „Der Uebel größtes iſt die Schuld“ wird durch die Tragödie nicht klarer, als es ohnehin iſt.

Eben ſo wenig wie die Fabel der Schiller'ſchen Tragödie kann auch die Art, wie der Dichter in ihr die Religionen vermiſcht und den Chor behandelt hat, die prüfende Kritik beſtehen. Daß er ſich mit Vermengung der chriſtlichen, altgriechiſchen und mauriſchen Religion eine ſchwer zu rechtfertigende Freiheit genommen, hat er ſelbſt gefühlt. Er meint aber, der Schauplatz der Handlung ſei Meſſina, wo dieſe drei Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen ſprachen; und dann — fügt er hinzu — halte er es für ein Recht der Poeſie, die verſchiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem Alles, was einen eigenen Charakter trage, eine eigene Empfindungsweiſe ausdrücke, ſeine Stelle finde; unter der Hülle aller Religionen liege die Religion ſelbſt, die Idee eines Göttlichen, und es müſſe dem Dichter erlaubt ſein, dieſes auszuſprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemſten und treffendſten finde. Dagegen iſt zu bemerken: Die Perſonen der Tragödie ſprechen einmal wie wirkliche alte Griechen, das andere Mal wie wirkliche gläubige Chriſten; einmal ſo, als ob es außer ihrem Heidenthume kein Chriſtenthum — das anderemal, als ob es außer ihrem Chriſtenthum kein Heidenthum gäbe: und dies iſt eine reine Unmöglichkeit. In Uebergangszeiten kann eine Vermengung der Religionen ſtattfinden; die Anhänger der neuen Religion können noch von Vorſtellungen der alten beherrſcht ſein, können ſich noch unter Umſtänden an die alten Götter wenden. Aber dann werden die Religionen nicht ungekränkt und in Harmonie nebeneinander beſtehen, ſie werden ſich widerſprechen, und neben dem neuen Glauben wird der alte als verhältnißmäßig falſcher, nicht als gleichberechtigter ſich darſtellen, deſſen man ſich zur Abwechslung eben ſo gut wie des neuen bedienen kann. Die „Braut von Meſſina" ſpielt nun aber in einer Zeit, wo das Chriſtenthum ſchon lange die herrſchende Religion iſt, in einer Zeit, wo man nach dem heiligen Grabe und nach Loretto pilgert, um Vergebung für ſeine Sünden zu erlangen, wo man glaubt, daß die Frommen reichen Vorrath an Verdienſt haben, von welchem den Schuldigen mitgetheilt werden kann u. ſ. w. — in dieſer Zeit können Perſonen von beſtimmtem katholiſchen Glauben unmöglich von den „Göttern" reden, als von wirklichen herrſchenden Mächten, die in das Schickſal der Menſchen eingreifen und zu denen man in Ehrfurcht emporblicken müſſe: das Chriſtenthum ſchließt hier wirkliche heidniſche Religioſität aus; und wenn auch noch Reſte des Heidenthums im Volke ſich erhalten haben, ſo können dieſe neben dem Chriſtenthum doch nur als abergläubiſche, phantaſtiſche Vorſtellungen behandelt werden. — Was der Dichter weiter zur Rechtfertigung ſeines Verfahrens anführt, daß nämlich die Poeſie das Recht habe, die verſchiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem Alles, was einen eigenen Charakter trage, eine eigene Empfindungsweiſe ausdrücke, ſeine Stelle finde, beruht auf einer Täuſchung. Die Poeſie hat nicht das Recht, Unverträgliches in allem Ernſt als verträglich darzuſtellen; ſie hat nicht das Recht, Perſonen, die nicht möglich ſind, als wirklich vorzuführen. Wenn die Poeſie Katholicismus und griechiſchen Götterglauben vermiſcht, wie Schiller es gethan, ſo iſt die Miſchung nicht höhere, ideale, poetiſche Natur, ſondern Unnatur, und die Menſchen, die zu beiden Religionen mit gleichem Pathos ſich bekennen, haben nicht die Religion ſelbſt, welche unter der Hülle aller Religionen liegt, ſondern ſie haben gar keine Religion.

Der Chor in der „Braut von Meſſina" iſt, wie der Dichter ſelbſt ſagt, theils „wirkliche Perſon und blinde Menge", theils „ideale Perſon"; er handelt theils leidenſchaftlich mit, theils ergeht er ſich in allgemeinen, moraliſchen und poetiſchen Betrachtungen. Dies iſt ebenfalls eine unmögliche Verbindung. Dieſelben Perſonen, welche als Glieder verſchiedener Parteien ſich bekämpfen und in denen alle Leidenſchaft der Partei fortglüht, können ſich nicht zu einer Art antiken Chors zuſammenſtellen und „zwiſchen die Paſſionen mit beruhigender Betrachtung treten". Wenn ſie es thun, werden nach den leidenſchaftlichen Worten die ruhig betrachtenden und nach den ruhig betrachtenden die leidenſchaftlichen nicht als Wahrheit auf uns wirken können. Es iſt allerdings nicht zu leugnen, daß der Dichter viel Kunſt daran gewendet hat, die Uebergänge zu motiviren; den Grundwiderſpruch auszugleichen, iſt ihm aber nicht gelungen und konnte ihm nicht gelingen. Beſonders ſtörend wirkt es nun, wenn dieſer Chor ſich als blinde Menge mißhandeln laſſen muß, während er von ſchönen Betrachtungen und frommen Ermahnungen überfließt. Als im erſten Akt Iſabella mit den beiden Söhnen hereintritt, verkündet der Chor in hochpoetiſchen Worten ihren Preis; die Fürſtin ſagt dagegen zu den Söhnen:

O dieſe wilden Banden, die euch folgen,
Die raſchen Diener eures Zorns – ſie ſind
Nicht eure Freunde! Glaubet nimmermehr,
Daß ſie euch wohlgeſinnt zum Beſten rathen!

und weiterhin:

Lernt dies Geſchlecht, das herzlos falſche, kennen!
Die Schadenfreude iſt's, wodurch ſie ſich
An eurem Glück, an eurer Größe rächen

Und was ſagt der Chor zu der Rede, die großentheils aus Schmähungen auf ihn beſteht? Er ruft aus:

Ja, es iſt etwas Großes, ich muß es verehren,
Um einer Herrſcherin fürſtlichen Sinn:
Ueber der Menſchen Thun und Verkehren
Blickt ſie mit ruhiger Klarheit hin! — ? —

Als die Fürſtin ihre Verſöhnungsrede geendet hat, ermahnt das „herzlos falſche Geſchlecht" die Söhne, auf ſie zu hören; und als ſie nach verzweifelnden Worten abgeht, ruft er aus:

. . . zum Himmel erheb' ich die Hände:
Ihr ſeid Brüder! Bedenket das Ende!

Und was ſagen die Brüder, nachdem ſie ſich verſöhnt, um ihre bisherige Feindſchaft zu erklären? Daß alle Schuld auf die Diener fiele; daß dieſe böſe Worte hin und wieder getragen und mit falſcher Deutung jede That vergiftet hätten; daß ſie, die Herren, die Verführten, die Betrogenen wären!! Dies erregt geradezu Indignation. Denn wir — Zuſchauer oder Leſer — können uns nicht einreden, dieſer Tadel gelte dem Chor nur als blinder Menge, als welche er ihn auch verdiene; wir ſehen Männer, die ihren Gebietern unbedingt ergeben ſind und in ernſten, pathetiſchen Worten ſo eben zum Frieden ermahnt haben, als herzloſe, ſchadenfrohe, giftig verläumderiſche Kreaturen behandelt: dies müſſen wir für durchaus ungerecht und das Benehmen der beiden jungen Herren bei dieſer Gelegenheit für kläglich halten.

Ueberhaupt haben wir gegen die Helden der Tragödie noch andere, weſentliche Einwendungen zu machen. Ihre Feindſchaft wird von Iſabella dargeſtellt als entſtanden aus Nichts, aus unbedeutendem Knabenzwiſt, der ſich in's Jünglingsalter grundlos fortſetzte und nach dem Tode des ſtrengen Vaters endlich in blutige Befehdung ausbrach. Eine ſolche Feindſchaft iſt möglich, wir wollen dies zugeben: aber ſie kann dem Zuſchauer kein tragiſches Intereſſe einflößen, weil ſie als fortgeſetzter Knabenzwiſt ohne weitere reale Motive immer etwas Knabenhaftes an ſich hat. Zwiſchen Manuel und Ceſar kann ſie aber nicht einmal als möglich gedacht werden. Es ſind dies im Uebrigen zwei ſo warme, ſchwungvolle, gutmüthige Naturen, daß wir ſie eines vom Knabenalter bis zum Momente der Verſöhnung ſtarr fortgeſetzten Haſſes durchaus nicht fähig halten können. Eben darum können wir aber auch Ceſar die That nicht zutrauen, durch welche das Geſchick der Familie ſich erfüllt, nnd wir müſſen ſagen: auch in dieſer Beziehung iſt die Tragödie auf eine Unmöglichkeit geſtellt. Man vergegenwärtige ſich die Situation. Manuel trifft in dem Garten, wohin er Beatrice gebracht, die Ritter Ceſars mit den ſeinen im Streite. Er weiß nicht, daß Ceſar Beatrice liebt, daß er ſie hier entdeckt und die Ritter zu ihrem Schutze dagelaſſen hat; er glaubt, daß ſie nur aus Parteihaß Streit begonnen und heißt ſie den Ort verlaſſen, weil er mit Beatrice ſprechen will. Die Ritter gehorchen ihm und melden das Vorgefallene ihrem Gebieter. Ceſar kommt herbei, ſieht Beatrice, die ſo eben dem Geliebten durch ihre Geſtändniſſe die Ueberzeugung gegeben, daß ſie die Tochter Iſabella's iſt, an Manuel geſchmiegt, und ohne dieſen zur Rede zu ſetzen, ohne ein Wort der Erklärung von ihm und von ihr zu verlangen, ſchilt er ihn falſche Schlange, tückiſchen Lügner, und erſticht ihn. Wir fragen: Kann ſo der Ceſar handeln, wie wir ihn bis hierher kennen gelernt — der zwar etwas raſcher und feuriger als Manuel, aber zugleich edel und loyal gehaltene Jüngling, der den Verräther, welcher ſich in den Tagen ihrer Feindſchaft erbot, jenen zu ermorden, ſtreng beſtrafte? Kann er einen Bruder, den er achten und lieben gelernt, ſo ohne alle Umſtände niederſtoßen? Mußte die räthſelhafte Meldung der Ritter ihn nicht höchſt begierig machen, den nähern Zuſammenhang zu erfahren, und konnte er da zum Morde ſchreiten, ohne an den Bruder und die Geliebte auch nur eine Frage zu richten, ohne ihm oder ihr eine Silbe der Erwiderung zu gönnen? Man wendet viel leicht ein, das ſei eben die Leidenſchaft, die ſo blind ſich ſelber genüge! Allein eine Leidenſchaft, die ſo handelt, iſt eine abſurde Leidenſchaft; der Mord des Bruders iſt in dieſem Falle die Handlung eines Wahnwitzigen, die nicht tragiſch imponiren kann, die wir nicht mit poetiſchem Schauer betrachten, ſondern mit peinlicher Empfindung, weil ſie nicht geſchehen muß, weil ſie keine tragiſche Nothwendigkeit, ſondern ein unſeliger Zufall iſt. Der Dichtung freilich iſt ſie nothwendig, weil ohne ſie Ceſar von Manuel erfahren hätte, daß Beatrice ihre Schweſter iſt, und die Orakel alsdann nicht in Erfüllung gehen konnten; aber in dem Charakter Ceſars und in der Situation iſt ſie nicht begründet, und allein dadurch konnte ſie tragiſche Nothwendigkeit erlangen.

Wir glauben, damit bewieſen zu haben, daß die „Braut von Meſſina“ keine innerlich echte Tragödie, kein auf dem feſten Boden der Natur und der Wahrheit ruhendes Werk iſt. Schiller wollte mit ſagenhaften, phantaſtiſchen Mitteln eine hiſtoriſche Handlung conſtruiren, eine Handlung, die als wirklich geſchehend vorgeführt wird, und für die wir uns als ſolche intereſſiren ſollen — dies konnte ihm nicht gelingen. Davon abgeſehen, verleugnet er aber auch hier weder ſein dichteriſches Genie, noch ſeine hohe künſtleriſche Fähigkeit. Das Material, mit dem er baut, kann ſich nicht rechtfertigen; geben wir es ihm aber zu, ſo iſt der Aufbau der Dichtung meiſterhaft. Auf den Zuſchauer, der Alles für wahr hinnimmt, der ſich niemals fragt, ob das, was geſchieht, auch wirklich geſchehen konnte, auf den Gläubigen, dem Dichter unbedingt ſich Hingebenden macht dieſe Tragödie — wir können hier aus eigner Erfahrung ſprechen — einen ungeheuren Eindruck: und auch derjenige, der die Mängel mehr oder weniger deutlich fühlt, wird von dem Schritt und Gang der Handlung edel angeſprochen, und in den Scenen, die mit dem Hereintragen des Sarges beginnen, tragiſch ergriffen werden; Iſabella wird ihm groß, Ceſar im letzten Akt bedeutend erſcheinen, und das Schlußbild — die Kapelle mit den Särgen von Candelabern umgeben — wird auch auf ihn einen hochpoetiſchen Eindruck machen. — Die Braut von Meſſina iſt das Werk eines großen Dichters — Niemand kann dies läugnen wollen: aber in ihrem Weſen iſt ſie ein Irrthum, und wir müſſen dies erkennen und erklären, denn nur um dieſen Preis haben wir den Fortſchritt. Die erkannte Schiller'ſche Tragödie ſagt uns: von hier aus führt kein Pfad zum Ziele dramatiſcher Dichtung: wer zum wahren Ideal gelangen will, nehme den Weg durch die Wirklichkeit, durch Natur und Geſchichte! —

Da die Stärke dieſer Tragödie hauptſächlich in der Form, in der höhern Haltung der Sprache, in dem prächtigen äußern Aufbau liegt, ſo fordert ſie mehr als irgend eine andere Dichtung Schillers eine würdevolle und harmoniſche Darſtellung. Hier muß Alles einen großartigen Zuſchnitt haben — Deklamation, Action, Stellungen: die geringſte Rolle darf nicht ohne den Styl des Cothurns — das Ganze muß ein Kunſtwerk ſein. Je näher die Darſtellung dieſem Ziele kommt, deſto mehr werden auch die Mängel der Dichtung durch ſie verhüllt werden, deſto leichter wird es dem Zuſchauer, zu glauben, es müſſe Alles ſo ſein, deſto gewaltiger wird die Tragödie wirken.

Der diesmaligen Aufführung kann man eine ſolche gleichmäßig grandioſe Haltung freilich nicht nachrühmen; allein wenn wir billig ſein wollen, können wir ſie unter den gegenwärtigen Verhältniſſen auch nicht verlangen. Ohne einen fähigen Dramaturgen, der ſich mit den Künſtlern über die Aufgaben beſpricht, ihnen die nöthigen Anweiſungen giebt und die Proben leitet, iſt die rechte Darſtellung ſolcher Stücke — ein Wunder, das ſich vielleicht einmal ereignet, auf das man aber nicht rechnen kann.

Von den einzelnen Leiſtungen war die bedeutendſte die Iſabella der Mad. Crelinger. Wir würden gewünſcht haben, daß die Künſtlerin ſich in den ruhigern Momenten der erſten Akte noch mehr ſtetige Kraft zugemuthet und bei der Wiedererzählung der Träume im letzten Akt weniger raſch (etwas raſcher als gewöhnlich iſt richtig!) geſprochen hätte; denn dies würde mehr im Charakter des Cothurns geweſen ſein. Von dieſer kleinen Ausnahme abgeſehen, war ſie aber in den bewegten, leidenſchaftlichen Momenten ganz die heroiſche Geſtalt des Dichters. In der Scene, wo die Fürſtin, das Ungeheure ahnend, das Tuch vom Sarge aufhebt und den todten Sohn erkennt, war ihr Spiel erſchütternd; hohe Trauer, edle Milde ſprach aus ihr, als ſie, wiederkehrend, in bereuender Mutterliebe den Fluch zurücknimmt und den ihr gebliebenen Sohn anfleht, zu leben. — Fräulein Stich gab die Beatrice ſo gut, als ſie ſolche Rollen überhaupt geben kann; ihr Streben, ſich ſelbſt zu übertreffen, verdient Anerkennung. — Hr. Hendrichs hat alle Naturgaben, die Rolle Ceſars auszufüllen, er ſpielte ſie auch mit Kraft und Aufſchwung, hätte ſie aber noch mehr im Geiſte der Dichtung durchgeführt, wenn er einige Naturſchnörkel weggelaſſen und im Gebrauch ſeiner Stimme nicht ein- oder zweimal das hier gebotene Maaß überſchritten hätte. In Stükken, wie dieſes, darf natürlich niemals geſchrieen werden, auch die leidenſchaftlichſten Worte müſſen vom Darſteller noch beherrſcht ſein und den Stempel der Kunſt an ſich tragen. Die Herren Rott und Franz (Cajetan und Bohemund) deklamirten wirkſam; beſonders gelangen Hrn. Rott die Schlußreden des dritten Aktes.

Im Schauſpielhauſe: Freitag, den 19. November d. J., Dorf und Stadt, Schauſpiel in 2 Abtheilungen und 5 Acten, mit freier Benutzung der Auerbachſchen Erzählung: „Die Frau Profeſſorin,“ von Charl. Birch-Pfeiffer.

Der außerordentliche Beifall, den dieſes Drama gleich bei der erſten Vorſtellung gefunden hat und noch immer findet, kann uns nicht wundernehmen. Es iſt in ſeiner erſten Abtheilung dramatiſirte Dorfgeſchichte und hat alle Anziehungskraft der Erzählungen, in denen deutſches Volksleben treu und zugleich poetiſch geſchildert iſt. Wir ſehen Menſchen von individuellem Gepräge; Menſchen, die der Natur nahe ſtehen, aus denen die Kraft und Friſche der Natur, aber in Formen ſpricht, wie ſie der beſondere Stammgeiſt geſchaffen und erhalten, in deren Leben der Reiz der Natur mit dem Reiz althergebrachter Sitte ſich verbindet. Dieſer Dialect, dieſe Manieren, dieſe Redeformen, Sprichwörter und Lieder ſind die Zeichen, durch welche ein deutſcher Stamm ſein eigenthümliches Weſen, ſein Gemüthsleben und ſeinen Humor offenbart, die uns ahnen laſſen, was er in Luſt und Leid lebte und ſtrebte; und indem wir mit wackern, liebenswürdigen Perſönlichkeiten bekannt werden, iſt es nicht nur die Poeſie ihrer Individualitäten, die wir empfinden, ſondern auch die Poeſie des größern Ganzen, dem ſie angehören; und nicht nur ihre natürliche Tüchtigkeit und Anmuth wirkt auf uns, ſondern auch der Zauber des geiſtigen und gemüthlichen Elements, in dem ſie leben. — In der zweiten Abtheilung iſt ländliche Art und Sitte in Colliſion gebracht mit ſtädtiſcher Bildung. Nachdem der empfängliche Zuſchauer an dem poetiſchen Leben des Dorfes ſich erquickt hat, ſieht er das lieblichſte Geſchöpf, die Zierde des Dorfes in eine Sphäre verſetzt, für die ſie nicht geſchaffen iſt. Er ſieht Anſprüche an ſie geſtellt, denen ſie nicht genügen kann, ſieht ſie neben feingebildeter Weiblichkeit verlieren, ſieht ſie verkannt und zurückgeſetzt. Die Glückliche, deren ſchöne Freude er theilte, wird für ihn ein Gegenſtand innigen Mitleids, ſein Intereſſe für ſie kann aber dadurch nur erhöht werden und er muß ſich daher erfreut und befriedigt fühlen, wenn er ſie das Herz des geliebten Mannes zuletzt doch wieder gewinnen und glücklich werden ſieht. — Ein Drama, in welchem auf ein Gemälde, das wirkliches deutſches Volksleben wiedergibt, ein ſo realer und allgemein verſtändlicher Conflict folgt, welches zarte Herzen, die das Glück des Liebespaars zu dem ihren gemacht, mit tragiſchem Ausgang ſchreckt und doch mit Verſöhnung und Wiedervereinigung endet, ein ſolches Drama muß natürlich einem Publikum gefallen, das ſich vor allem an die Sache, an den Gegenſtand hält, das ſich vom Guten ergreifen läßt, aber auch vom Schein des Guten, und das, wenn der Inhalt ihm zuſagt, es mit der Form und der künſtleriſchen Löſung der Aufgabe nicht ſo genau nimmt.

Sehen wir zu, was die Kritik von dem Urtheil des Publikums beſtätigen kann, ſo iſt es vor allem die Aufnahme der erſten Abtheilung. Das dramatiſche Gewebe derſelben iſt einfach, aber die Menſchen können ſich in den Situationen zeigen und ihren Charakter entfalten. Die Scenen zwiſchen dem Lindenwirth und Balder, zwiſchen dieſen beiden und Lorle, zwiſchen Lorle und Bärbel leiten die Handlung gut ein. Wir ſehen, wie es mit dem Herzen des ſchönen Dorfkindes ſteht: ſehen, daß ſie den Maler Reinhard nicht vergeſſen kann, der früher bei ihnen gewohnt und ſie ſchöne Lieder gelehrt hat. Die Ankunft Reinhards mit dem Collaborator iſt nun entſcheidend: wenn er erklärt, er ſei hier, um das Altarbild zur neuen Kirche zu malen, wenn er Lorle bittet, ihm zur Maria zu ſitzen, wenn dieſe erwidert, ſie wolle erſt darüber mit ſich zu Rathe gehen und den andern Tag ihm die Antwort ſagen, ſo wiſſen wir, was kommen wird. Der zweite Act bringt alles, was wir erwarteten: das Hervorbrechen der Neigung Lorle's, das freudige Erkennen dieſer Neigung durch Reinhard, die Erklärung und die Verlobung. Die Hauptperſonen fahren fort, liebenswürdig zu ſein und uns durch Enthüllung ihres Charakters, ihres Gemüthes Freude zu machen: wir fühlen uns abwechſelnd erheitert und ergriffen und finden uns in die ſchönſte Stimmung verſetzt, die der Handlung ſelbſt wieder zu Gute kommt. Denn wenn Lorle, bevor ſie mit ihrem Geſtändniß herausrückt, den Vater bittet, das Licht auszulöſchen, damit dieſer ihre Verlegenheit nicht ſehe, ſo könnte man das etwas raffinirt finden; aber man ſagt ſich dies erſt, nachdem man ſich daran ergötzt hat. Hie und da können wir fühlen, daß die Verfaſſerin rühren wollte: aber wir erfahren zugleich, daß ſie ihren Zweck erreicht. Kurz wir ſind gewonnen, wir glauben der Darſtellung, und wenn ſie zum Schluß gebracht iſt, müſſen wir uns geſtehen, daß wir nicht leicht eine friſchere und gemüthlichere Idylle auf der Bühne geſehen haben.

Keineswegs ſo gut gelungen iſt die folgende Abtheilung, worin Colliſion und Verſöhnung geſchildert ſind. Daß die Verfaſſerin es nach dieſen beiden Acten überhaupt zur Verſöhnung kommen läßt, zeugt von richtigem Tact; denn wenn das Stück tragiſch, mit einer Trennung Lorle's von Reinhard enden ſollte, mußte es von vorn herein anders angelegt ſein. Reinhard durfte in dieſem Fall nicht als die wackre, freie, Zutrauen erweckende Künſtlernatur auftreten, ſondern wir mußten in ihm hinter gewinnenden Eigenſchaften einen ungenügſamen, unruhigen, ſelbſtſüchtigen Charakter erkennen, dem Treue und Ausharren in prüfenden Verhältniſſen nicht zuzutrauen iſt. Wir mußten ſehen, daß Lorle nur in ſeine beſtechende Außenſeite ſich verliebt, daß ſie vorübergehende romantiſche Erregtheit für wahre Liebe nimmt, daß ſie ſich täuſcht; wir mußten mitten in ihrer Glückſeligkeit über die Erklärung des Geliebten und die Einwilligung des Vaters ihr Unglück fühlen, in die Freude der Familie mußten die Schatten des tragiſchen Ausgangs fallen. Dann würde der Gang des Drama's der ſein, daß Reinhard in der Stadt ſich zeigte, wie er wäre, daß Lorle ſein wahres Weſen kennen lernte und, nachdem der letzte Reiz der Täuſchung geſchwunden, mit Feſtigkeit den Entſchluß der Trennung faßte und ausführte. Sie müßte hier aber auch, bei aller anfänglichen Verblendung über Reinhard, ſo gehalten ſein, daß wir ihr dieſen Entſchluß zutrauen könnten: und ſie müßte ihn ſo ausführen, daß in der Stärke, die ſie bei dieſer Gelegenheit zeigte, die Verſöhnung gegeben wäre: daß der Zuſchauer nicht blos das traurige Schauſpiel einer getrennten Ehe und zerſtörten Glücks hätte, ſondern daß er in der Trennung die Strafe des Unwürdigen, die Befreiung der Getäuſchten erblicken könnte, und dieſe, wenn ſie zum Vater zurückkehrte, ſich nicht unglücklich denken müßte. Allein eine ſolche Aufgabe hat die Verfaſſerin ſich nicht geſtellt, und ſie hat wohl daran gethan; denn die poetiſche Löſung derſelben wäre über ihre Kräfte gegangen. Sie ſchildert Reinhard in der erſten Abtheilung ſo, daß wir ihn lieb gewinnen und über das Glück Lorle's uns freuen; ſie durfte hierauf wohl eine Störung des Verhältniſſes eintreten, mußte aber dieſe Charaktere die Probe beſtehen und aus dem Kampf mit den Verhältniſſen ſiegreich hervorgehen laſſen. Die Idylle, voll Liebe und Liebesluſt, durfte nicht unvorbereitet in ein tragiſches Gemälde umſchlagen; Reinhard, wie wir ihn kennen gelernt haben, konnte ſein liebendes Weib nicht wirklich verrathen und unglücklich machen, er konnte und durfte nicht untergehen.

Allein wenn die Verfaſſerin Recht hat, mit einer Verſöhnung zu ſchließen, ſo können wir doch die Art, wie ſie die Entfremdung der Gemüther und die Wiedervereinigung herbeiführt, nicht gut heißen.

Reinhard hat, bevor er Lorle zum zweitenmal wiederſieht, die ſchöne, geiſtvolle und kunſtſinnige Gräfin Ida von Felseck, ſeine Schülerin, geliebt, ſich aber ſtolz, wenn auch mit Schmerz von ihr losgeriſſen, als er ſich von ihr ſeines Standes wegen verſchmäht glaubte. Nachdem er beinahe zwei Jahre mit Lorle in der Reſidenz gelebt, kehrt Ida von Reiſen zurück, und der Profeſſor Reinhard kann es nicht vermeiden, mit ihr zuſammen zu kommen. Er muß nun gewahr werden, daß ſie nicht glücklich, daß er ihr nicht gleichgültig iſt! Er muß zwiſchen ihr und Lorle Vergleichungen anſtellen! Schon vorher hat dieſe ſeinen Anſprüchen nicht genügt; er hat ſie nicht in Geſellſchaft gebracht, weil er ihres Mangels an Bildung ſich ſchämte; er hat ſein Atelier ins fürſtliche Schloß verlegt und pflegte nur des Abends zu ihr zurückzukehren. Nun muß er denken, daß Ida, die er in Kunſt und Geiſtesbildung fortgeſchritten wiederfindet, die Seine hätte werden können! Er muß weiterhin erfahren, daß Lorle in ihrer naiven Beſchränktheit unverbeſſerlich beharrt, während jene bei einer Zuſammenkunft mit ihr Gelegenheit findet, überlegenen edeln Sinn und tiefes Gefühl zu offenbaren! Seine erſte Leidenſchaft iſt in aller Stärke wieder erwacht, es kommt zwiſchen ihm und Ida zur Erklärung; und was muß er von ihr hören? Daß ſie ihn geliebt, daß er ſie mißverſtanden habe! Allein Ida will ſeine Ehe nicht ſtören, will keine Reue in ihm erregen; nachdem ſie ihr früheres Verhalten gegen ihn gerechtfertigt, ſpricht ſie aus, daß ſie den Standesunterſchied für eine unüberſteigliche Schranke halte, daß ſie ihm dennoch nie ihre Hand gereicht hätte, und ſagt hierauf ihrem Vetter, der um ſie geworben, daß er ihre Verlobung bekannt machen könne. Reinhard muß glauben, daß dies nur großmüthiges Vorgeben und edle Reſignation ſei; in Verzweiflung über ſein Unglück folgt er der Einladung des Präſidenten von Felseck, der dieſe ihm ſehr erwünſchte Verbindung ſeiner Nichte mit einem Champagnergelage feiern will, und kommt — ſpät in der Nacht — berauſcht nach Hauſe. Unterdeſſen iſt aber auch mit Lorle eine Veränderung vorgegangen. Schon bei ihrer Zuſammenkunft mit Ida hat die Verwirrung Reinhards den Argwohn in ihr erregt, daß er die Gräfin liebe; durch den Collaborator iſt dieſer Argwohn beſtätigt und das frühere Verhältniß Reinhards mit Ida ihr bekannt geworden, und zwar in derſelben Nacht, in der ſie auf dieſen wartet. Als ſie ihn nun wankend ankommen und nach einigen reſignirten Reden auf ſein Zimmer gehen ſieht, faßt ſie den Entſchluß, ihn für immer zu verlaſſen.

Dies iſt der Stand der Dinge, nachdem der fünfte Akt ſchon lange geſpielt und man nur noch zwei oder drei Scenen zu erwarten hat. Wie man ſieht, hat die Verf. die Gatten ſo weit auseinander kommen laſſen, daß man die Ehe ſchon für getrennt anſehen muß. Reinhard iſt nur noch der unglückliche Liebhaber Ida's, er hat ſeines Weibes völlig vergeſſen; und Lorle weiß, daß ihr ſein Herz nicht mehr gehört, ſie fühlt, daß ſie ihm nicht genügt — ſie hat entſchieden. Wie fängt es die Verf. nun an, zwei Herzen, deren Bund ſchon zerriſſen iſt, wieder zu verſöhnen und zu vereinigen? Man höre!

Lorle ſchreibt, als ſie allein iſt, einen Brief an Reinhard, worin ſie ihm ungefähr ſagt: ſie gehe zum Vater und trenne ſich von ihm — um ſeinetwillen; denn ſie wiſſe nun, daß ſie ihn nicht glücklich gemacht habe, ſie wolle aber, daß er glücklich ſei, darum entſage ſie ihm. Sie kann jedoch das Haus nicht verlaſſen, ohne vorher ein Abſchiedslied zu ſingen, das Reinhard kennt, das ſie geſungen, als er ſie malte. Da hört ſie dieſen plötzlich ihren Namen rufen; ſie erſchrickt, will fliehen und fällt bewußtlos nieder. Reinhard kommt ins Zimmer, eilt auf ſie zu und ruft Bärbel herbei; dieſe erſcheint, beruhigt ihn, findet, während er mit Lorle beſchäftigt iſt, den für ihn beſtimmten Brief und übergibt ihm denſelben. Erſt betroffen, dann gerührt ſagt nun Reinhard zu ſeinem Weibe, die ſich wieder erholt hat: er könne ſich nicht von ihr trennen; er liebe ſie, wie er ſie nur jemals geliebt; ſie ſolle zum Vater gehen, aber er wolle mit ihr gehen und künftig nur ihr und ſeiner Kunſt leben. Lorle vertraut ihm und der Bund iſt wieder geſchloſſen.

Erwägt man die Schwierigkeit der Aufgabe, ſo muß man der Verf. einräumen, daß dieſer Schluß geſchickt darauf berechnet iſt, den Zuſchauer zu überraſchen und den überraſchten momentan zu befriedigen. Die bekannten Töne des Abſchiedsliedes müſſen allerdings Reinhard an die Zeit des Glücks und der Liebe erinnern; der Schreck beim Anblick des ohnmächtigen Weibes muß ihn nüchtern machen, und aus dem Briefe muß er ſehen, daß er ein vortreffliches Herz verlieren ſoll, das ihn immer noch liebt. Wenn wir nun aber zugeben, daß alles ſo habe kommen können — was verbürgt uns die Dauer dieſer Verſöhnung? Hat Reinhard ſich ſo gehalten, daß wir ihm vertrauen, daß wir glauben können, er werde Lorle nun glücklich machen, er werde auf dem Dorfe beim Lindenwirth ſich ſelber glücklich fühlen? Was wird er dort für eine Exiſtenz haben und was wird unter den Verhältniſſen, die ihn erwarten, aus ſeiner Kunſt werden? Auf dieſe Fragen wird die Verf. keine genügenden Antworten geben können. Die Verſöhnung der Gatten iſt ein Werk exaltirter Empfindung, deſſen wir nicht ſicher ſind: der Schluß des Drama's iſt kein befriedigender Abſchluß der Handlung.

Schöne, rührende Scenen enthält auch dieſe zweite Abtheilung und auf das Publikum übt ſie kaum geringere Wirkung, als die erſte. Sie iſt bei dem nachgewieſenen Mangel und bei einzelnen Mißgriffen, auf die wir nicht weiter eingehen, doch wenigſtens ein plauſibles Surrogat für das, was eigentlich hätte gegeben werden ſollen. Den äſthetiſchen Sinn kann ſie aber als Ganzes nicht erfreuen, wie die erſte: man wünſcht ſie anders.

Unſere Meinung iſt, daß Reinhards Leidenſchaft für die Gräfin als ein Irrthum behandelt werden mußte, über den er durch ein prüfendes Ereigniß aufgeklärt und von dem er gründlich geheilt wird. Behält man die Charaktere und Beziehungen im Auge, ſo wird ein ſolches Ereigniß nicht ſchwer zu erfinden ſein; wir ſetzen es voraus und geben in allgemeinen Linien den Verlauf an, den die Handlung zu nehmen hätte. — Nachdem Reinhard in der Stadt ruhig und glücklich mit Lorle gelebt, ihren Mangel an Bildung, an Sinn und Intereſſe für ſeine Beſchäftigung mitunter zwar unangenehm empfunden, aber nachgeſehen hat, kommt Ida von Reiſen zurück und er trifft mit ihr zuſammen. Der Künſtler ſieht Jugend, Schönheit, Feinheit, Cultur des Geiſtes, Kunſtſinn und Kunſterfahrung in bezauberndem Verein, und muß wahrnehmen, daß ſie ihn nicht vergeſſen hat! Er iſt geblendet, hingeriſſen. Eine Zuſammenkunft Ida's mit Lorle giebt der erſtern Gelegenheit, alle ihre Vorzüge auf Koſten der letztern zu entwickeln; Reinhard fühlt ſich in dieſem Moment unglücklich, an Lorle gefeſſelt zu ſein. Aber dieſe liebt ihren Mann wahrhaft, die Neigung der Gräfin zu Reinhard iſt nicht viel mehr als ein Spiel der Phantaſie; und wie die feine Bildung Gelegenheit fand, die bloße Naivität in Schatten zu ſtellen, ſo findet die wahre Liebe Gelegenheit, über die blos romantiſche Empfindung zu triumphiren: ſie beſteht die Probe, welcher dieſe erliegt. Reinhard erkennt den Unterſchied äußerer und innerer Vorzüge, erkennt Lorle's herrliches Gemüth, erkennt ſeine Leidenſchaft als phantaſtiſchen Irrthum und kehrt reuig, in neuer, ſittlicher Liebe zu ſeinem Weibe zurück, die ihm verzeiht, weil ſie die Wahrheit ſeiner Liebe fühlt, weil ſie ihm vertrauen muß. Hat eine ſolche Verſöhnung ſtattgefunden, dann können ſie miteinander zum Vater gehen und ſpäter wieder in eine Stadt ziehen: wohin ſie kommen, ſind wir ihrer ſicher, und dies um ſo mehr, als wir nicht zweifeln können, daß die liebende, glückliche Frau eines Künſtlers, ein Weſen, das vermöge ſeiner Zartheit und ſeelenvollen Lieblichkeit ohnehin mehr für die Stadt als für das Dorf beſtimmt zu ſein ſcheint, mit der Zeit auch wohl ſo viel Cultur annehmen werde, als ſie für ſtädtiſchen Umgang und zur Befriedigung Reinhards nöthig hat. — —

Wir haben das Drama bis jetzt genommen und beurtheilt, wie es iſt und auf der Bühne ſich darſtellt; nun liegt uns auch ob, zu unterſuchen, wem wir es eigentlich verdanken.

Die ächte ſchwäbiſche Idylle, Charaktere wie den Lindenwirth, Lorle und Reinhard konnte man, nach ihren bisherigen Leiſtungen, nicht für ein Werk der Frau Birch-Pfeiffer halten. In der That hat ſie nicht nur dieſe Charaktere und ihre weſentlichen Beziehungen aus der Novelle ſich angeeignet, ſondern auch ganze Geſpräche mit allen naiven Ausdrücken und Scherzworten. Aus der Novelle iſt der Empfang des Malers und ſeines Freundes durch den Lindenwirth, das Geſpräch zwiſchen ihnen, die Einladung, die Reinhard durch den Dorfſchütz an die Bauern beſtellen läßt, der Tadel ſeines Benehmens durch Lorle, und außer andern Heiterkeit erregenden Ausdrücken der „Kohlebrater" und Lorle's: „Machet mir keine Flattuſen". Dann im zweiten Akt die Scene zwiſchen Reinhard vor der Staffelei und Lorle, die ihm ſitzt, die Liebeserklärung, die Scene, wo der Lindenwirth das Licht auslöſchen muß, und die Strafrede, die er an den Maler hält, weil er nicht darnach frage, was Lorle mit bekomme. Daß in allem dem eben der Kern der Idylle beſtehe, ſieht Jeder; unſere Anerkennung der erſten Abtheilung iſt daher hauptſächlich eine Anerkennung Auerbachs. Allein, wir würden ungerecht ſein, wenn wir überſehen wollten, was die Verfaſſerin des Drama's dabei gethan hat. Ihre Veränderungen und Ergänzungen in der erſten Abtheilung ſind meiſt ſehr paſſend. Vor allem war es ein guter Gedanke, die Magd Bärbel zur Baſe zu erhöhen und ihr Erlebniſſe mitzutheilen, die ſie zur Vertrauten Lorle's geſchickt und für den Zuſchauer intereſſant machen. Auch der Collaborator hat in der erſten Abtheilung (in der zweiten geben wir ihn Preis!) eine für den dramatiſchen Zweck nicht ungünſtige Umwandlung erfahren. Von den Scenen vor der Ankunft Reinhards iſt namentlich die zwiſchen Lorle und Bärbel ſehr glücklich und durchaus nöthig, um den folgenden die rechte Bedeutung zu geben. Der Abſchluß des erſten Aktes durch die Erklärung Lorle's, daß ſie wegen der Bitte Reinhards erſt mit ſich zu Rathe gehen wolle, iſt geſchickt. Im zweiten Akt ſind die erſten Scenen (zwiſchen Lorle und dem Collaborator, zwiſchen dieſem und Reinhard) wieder gut als Einleitung zu den folgenden, und was die Verf. in dieſen von dem Ihren hinzugethan hat, harmonirt mit dem Entlehnten. Es mag ſein, daß man beim Leſen des Drama's auf einzelne Reden ſtößt, die ſtreng genommen nicht zum Koſtüm paſſen; von der Bühne herab iſt uns nichts als naturwidrig aufgefallen. Mit einem Wort, die Veränderungen ſind hier ſo, daß man ſieht, die Verfaſſerin iſt von der Poeſie der Erzählung ergriffen und dadurch befähigt worden, über ſich ſelbſt hinauszugehen. Nachdem Auerbach A geſagt, konnte ſie ſo ſagen: der Geiſt der Novelle kam über ſie und gab ihr gute nicht nur, ſondern poetiſche Gedanken ein. — In der zweiten Abtheilung iſt nur das Geſpräch Lorle's mit dem Fürſten beinahe Wort für Wort aus der Novelle. Die Scene in der Lorle wegen öffentlicher Begrüßung des gemeinen Soldaten Balder von Reinhard angefahren wird, iſt der entſprechenden in der Erzählung ähnlich, aber für den Zweck des Drama's gemildert; die Veranlaſſung Reinhards iſt anders motivirt. Von den eigentlichen Veränderungen, welche Frau Birch-Pfeiffer hier vorgenommen, ſind die bedeutendſten: einmal, die Verwandlung der Gräfin Ida — bei Auerbach nur eine vorübergehende, ſpätere Bekanntſchaft Reinhards — in eine Hauptperſon; dann der „gute Ausgang“. Die Hervorhebung der Gräfin iſt an ſich zu loben; aber wenn die Verf. ſie in angezeigter Weiſe ihrem höchſt unbedeutenden Vetter die Hand reichen und damit ſie als die Geopferte erſcheinen läßt, die ſich zu bloßer Convenienzehe gedrängt ſieht, ſo iſt dies ein Fehler. Ueber den Ausgang haben wir uns erklärt. Die Novelle ſchließt mit einer Trennung. Reinhard kommt in ihr nach und nach moraliſch zurück und wird ſeines Weibes unwürdig; dieſe ſieht, daß ſie ihm nichts mehr iſt, und verläßt ihn, um im Dorfe bei den Ihrigen zu leben. Wenn wir offen reden wollen, ſo können wir auch damit keineswegs einverſtanden ſein. Wir glauben wohl, daß Auerbach den Gedanken gehabt hat, ſeinen Helden von vorn herein als eine Natur zu ſchildern, die an ihrer phantaſtiſchen Wildheit zu Grunde gehen muß; allein er hat dieſem Gedanken nicht poetiſch Folge gegeben; ſein Reinhard benimmt ſich (wenn wir ein paar Kleinigkeiten ausnehmen, die wir ihm nicht einmal ernſtlich zutrauen können!) bis zur Trauung mit Lorle ſo, daß man ſich für ſein Glück intereſſirt und auf einen tragiſchen Ausgang nicht gefaßt iſt. Auf dem Dorfe iſt er ein liebenswürdiger Menſch und Künſtler; in der Stadt iſt er das Gegentheil eines Künſtlers — ein Menſch, der nur darum verkommt, weil nichts an ihm iſt. Der Autor fragt ſelbſt einmal: „Warum konnte er nicht glücklich ſein?“ Auch wir fragen uns das, und haben keine andere Antwort darauf, als: weil es der Autor ſo haben will; denn eine innere Nothwendigkeit, daß Reinhard, wie er zuerſt auftritt, ſpäter ſo werde und ſo ende, iſt nicht vorhanden. Nach unſerm Urtheil ſtellt ſich die erſte Hälfte dieſer Erzählung Auerbachs den ſchönſten ſeiner Dorfgeſchichten an die Seite; einzelne Parthieen darin ſind von bezaubernder Lieblichkeit; die zweite dagegen, obwohl nicht arm an einzelnen feinen Zügen und Beobachtungen, iſt im Ganzen ein Irrthum des Verfaſſers. Wenn er ſeinem Liebespaar zuerſt ſo wohl wollte, ſo durfte er es ſpäter auch nicht in dieſer Weiſe fallen laſſen, er mußte vielmehr durch ſeine Erzählung den Satz veranſchaulichen, daß ächte Naturen durch äußere Mißverhältniſſe zwar für eine Zeit ſich entfremdet, aber nicht für immer getrennt werden können, ſondern über ſie triumphiren müſſen. Wollte er aber zeigen, daß der Bund entgegengeſetzter Naturen und Bildungsſtufen, wenn ſie nichts von einander annehmen, ſich nothwendig löſen müſſe, ſo mußte er von vorn herein zugleich mit der Leidenſchaft, die zum Bunde führt, auch den unaufheblichen Gegenſatz dieſer Naturen fühlbar machen. — —

Ueber die angeregte Frage des Plagiats und die geſetzlichen Beſtimmungen, die hier zu wünſchen wären, behalten wir uns eine Erklärung vor, und begnügen uns für jetzt, das Verhältniß des Schauſpiels zur Erzählung mit Unparteilichkeit dargeſtellt und beurtheilt zu haben.

Geſpielt wurde vortrefflich. So lange wir die Darſtellungen beurtheilen, haben wir keine geſehen, in der ſo viele Rollen gleich gut wären durchgeführt worden; keine, die ſo ſehr lebensvolle Harmonie geweſen wäre, wie namentlich die der erſten Abtheilung.

Fräulein Stich hat in der Parthie des Lorle alle Mittel und brachte ſie alle zu ſchönſter Anwendung. Sie war ganz dieſe Geſtalt, ſie lebte und webte in der Rolle, jedes Wort kam aus dem Herzen; aber zugleich waltete ein Geiſt der Kunſt in ihrem Spiel, welcher Natur und Wahrheit zu Poeſie verklärte. Als Dorfkind war ſie in der naiven Art, wie ſie ihr Gefühl verrieth, und in der Freude ihres Herzens die lieblichſte Erſcheinung. In den ernſten Scenen der zweiten Abtheilung war ihre Haltung edler und ſanfter, ihr Spiel voller Seele und ihr Leid um ſo rührender, je ſchöner ſein Ausdruck war. Die ächte Empfindung, mit der ſie die Rolle erfaßt hatte, bewährte ſich in jedem Moment und ließ ſie im ſchwierigſten das Rechte treffen. — Frau Birch-Pfeiffer ſtand ihr als Bärbel ſehr wacker zur Seite. Sie blieb genau im Charakter der tüchtigen, in ihrer Art erfahrenen, anhänglichen und aufrichtigen Baſe und zeigte im zweiten Act nicht mehr Weichheit, als ſie durfte. — Ausgezeichnet gab Hr. Döring den Lindenwirth in ſeinem väterlichen Stolz, ſeiner Gutmüthigkeit, ſeiner Autorität und ſeinem Humor. An dieſem Bilde war jeder Zug ächt, und hie und da ein mäßiger Strich ins Komiſche ſchadete nichts; denn eben indem wir über den Lindenwirth lächeln, finden wir ihn liebenswürdig. Nicht minder gelang Hrn. Hendrichs die Rolle des Reinhard. Wie er daher kommt mit dem Collaborator, frank und frei, und den Lindenwirth begrüßt, wie er die Bauern einladen läßt, wie er von dem Tadel Lorle's ſich getroffen fühlt und über ihre Anmuth erſtaunt — alles das wird nicht leicht Einer beſſer darſtellen. In der Scene, wo es zwiſchen ihm und Lorle zur Erklärung kommt, offenbarte er überſtrömendes Gefühl; den Tadel des Lindenwirths nahm er mit gefälliger Heiterkeit auf und in den folgenden Acten möchte er nur ein und das andremal zuviel geſpielt und namentlich im Mienenſpiel mehr gethan haben, als recht iſt. — Sehr gut, überraſchend gut wurde endlich die Gräfin Ida von Fräulein Viereck gegeben. Ihre Haltung hatte in den erſten Scenen ihres Auftretens ſo viel Nobleſſe, ſie erſchien in ſtillem Leid ſo intereſſant, daß man gleich für Lorle fürchten mußte. In der Scene mit dieſer und ſpäter mit Reinhard war ihr Spiel von ergreifender Innigkeit, und im ganzen Drama fiel ſie nur ein paarmal in den kalten, manierirten Ton, den ſie ſich leider in ruhigem Dialog zuweilen geſtattet. Würde ſie dies vermeiden, würde ſie jeden Ton, jede Bewegung zu beſeelen ſuchen — und wir haben ſchon geſagt, daß ſich hier mit entſchiedenem Willen viel mehr ausrichten läßt, als man glaubt! — ſo würde ſie dieſe Parthie ohne Tadel durchführen und auch andre ihrer Rollen ſehr verbeſſern.

Die Uebrigen hatten Aufgaben, aus denen nicht viel zu machen war, und die Löſung war entſprechend. Hr. v. Lavallade gab den Collaborator in der erſten Abtheilung lebendig genug, er hätte ihn aber mehr als Mann und eigenthümlichen Charakter halten ſollen. Hrn. Bethge's Bemühungen, einen ſchwäbiſchen jungen Bauern und Soldaten vorzuſtellen, ſind anzuerkennen, doch wollte ihm der Dialect nicht beſonders vom Munde gehen. Vortrefflich ſprachen dieſen, ſoweit er vom Drama gefordert iſt, Hr. Döring, Frau Birch-Pfeiffer und Fräulein Stich, die als geborne Berlinerin hier alles Mögliche leiſtete.

Demoſthenes oder Hellas' Untergang. Trauerſpiel in fünf Acten von Leopold Arend. (Den Bühnen gegenüber als Manuſcript.) Berlin, Verlag von Louis Hirſchfeld. 1848.

Demoſthenes in ſeiner geiſtigen und ſittlichen Größe, in ſeinem Leben voller Glückswechſel, in ſeinem Kampf gegen Macedonien und in ſeinem Untergang, der die Bedeutung eines untergehenden Volkes hat, mag dem Dramatiker ein ſehr lohnender Vorwurf dünken, und iſt es unſtreitig, wenn es gelingt, den Stoff zu bewältigen und zu einem poetiſchen Werke zu verarbeiten. Aber darin liegt die Schwierigkeit. Demoſthenes will den Verfall Griechenlands aufhalten, er will es vereint und mächtig wiſſen; allein dem Volke iſt nicht mehr zu helfen, der macedoniſche Gegner iſt ihm zu ſtark, der patriotiſche Führer muß vor ſeinen Feinden aus der Vaterſtadt und aus dem Leben ſcheiden. Wie ſoll nun einer Dichtung, welche ein ſolches Leben und ſolchen Untergang vorführt, das Erhebende gegeben werden, ohne welches eine wahre Tragödie nicht zu denken iſt? Worin ſoll das Gegengewicht beſtehen, welches das irdiſche Leid aufwiegt — der geiſtige Gewinn, der ein verſöhnendes Licht darüber wirft?

Arend hat die Schwierigkeit ſeiner Aufgabe gefühlt und ihr auf ſeine Weiſe zu begegnen geſucht. Er ſagt im Vorwort: „Wurde dem Demoſthenes kein anderer Erfolg, als der Troſt des Todes, ſo mußte ihm dieſer die Seligkeit gewähren, die er als Preis für ſeinen Hochſinn verdient hatte, und zwar den Triumph ſeiner Menſchenkraft über die Macht ſeines Schickſals, dann aber nothwendig die Ahnung:

Demoſthenes fällt dem Opfer eines Wahns.
Die Welt, ſie wird einſt meine Thaten richten
Und richtend meinen großen Zweck verſtehn:
Dann leb' ich ihr und ihr galt auch mein Tod.

Der Verfaſſer war demnach auf ein Gegengewicht, wie wir es verlangen, bedacht; und in der That iſt in der Tragödie auf das Geſchick des Helden ein verſöhnendes Licht geworfen durch die Stärke, mit der er es erträgt; auf ſeine letzte Stunde durch den Traum, der ihm die Bilder theurer Dahingeſchiedener zeigt; auf ſeinen freiwilligen Tod durch den ausgeſprochenen patriotiſchen Zweck: ſeinen Mitbürgern eine Schmach zu erſparen. Dennoch iſt es dem Verf. nicht gelungen, den Thatſachen, die den Verfall Griechenlands beweiſen, der Noth und dem Tod ſeines Helden alles Niederdrückende zu nehmen und ſeinen Stoff in reine tragiſche Poeſie zu verklären. Was er gethan, reicht mehr nur für einzelne Momente hin, als für das Ganze. Das Leben und Wirken des Demoſthenes iſt nicht ſo dargeſtellt, daß wir eine vollkommene Anſchauung ſeines Werthes als Menſch, Redner und Staatsmann erhielten, daß ſeine Bedeutung in der Geſchichte uns klar würde, daß wir die Einſicht gewönnen, warum er untergehen und dem macedoniſchen Helden weichen mußte. Wir fühlen uns in gewiſſer Weiſe noch materiell bedrängt und nicht entſchieden auf den Standpunkt geſtellt, wo uns das größte Unglück durch den Sinn, den wir in ihm entdecken, durch das Heil, womit wir es zuſammenhängen ſehen, erhebend erſcheint.

Dies iſt's, was wir hauptſächlich gegen eine Dichtung einzuwenden haben, die ſonſt von Talent für das höhere Drama und von ernſtem dichteriſchen Streben zeugt. Schon daß der Verf. von dieſer hiſtoriſchen Geſtalt ſich begeiſtern ließ und es unternahm, ihre Größe darzulegen und auszulegen, ſpricht für ihn und ſeine dramatiſchen Zwecke. Er bringt auch wirklich große Züge des Mannes vor die Seele des Leſers, und wenn gegen das Ganze unſre Einwendung ſtehen bleibt, ſo ſind ihm einzelne Scenen ſehr gut gelungen. Wir finden in ſeinem Trauerſpiel treffende Reden, Schilderungen und kurze Ausſprüche, die nur aus der Tiefe eines edlen Dichtergemüthes hervorgehen konnten.

Wir ſind übrigens der Anſicht, das Ganze würde ſehr gewinnen, wenn der Verf. die minder bedeutenden Scenen, die er zur Rundung des hiſtoriſchen Gemäldes für nöthig hielt, ſtreichen wollte, und freuen uns, zu hören, daß eine ſolche Operation beſchloſſen iſt. Trifft der Dichter das Entbehrliche, weiß er das Nothwendige glücklich zu verbinden und das Ganze dadurch ſpannender zu machen, ſo wird ſein Demoſthenes eine gute Acquiſition ſein für deutſche Bühnen, denen hier dann wieder einmal eine Tragödie geboten wäre mit heroiſchen Charakteren und mit der Sprache des Cothurns.

Jahrbücher

für

dramatiſche Kunſt

und

Literatur.

Redigirt vom

Profeſſor Dr. H. Th. Rötſcher.

Jahrgang 1848.

Berlin und Frankfurt a/O.
Druck und Verlag von Trowitzſch & Sohn.

1848.

[illegible]

Inhalt.

Seite

1. Plan zur Errichtung einer Theater-Schule für darſtellende Künſtler. In hohem Auftrage ausgearbeitet von H. Th. Rötſcher 1
Vorwort zur Entſtehung des Planes.
    I. Bedürfniß einer Schauſpielerſchule.
    II. Die Aufgabe der Schule.
    III. Bedingungen zur Aufnahme in die Theaterſchule.
    IV. Ausführliche Entwickelung der durch den Zweck der Theaterſchule bedingten nothwendigen Gegenſtände des Unterrichts und die Stufenfolge derſelben.
    V. Der Beſuch der öffentlichen Bühne von Seiten der Eleven.
    VI. Dauer des Lehrkurſus und Vertheilung des Stoffs.
    VII. Die äußeren Bedingungen der Aufnahme der Eleven.
    VIII. Trennung der Geſchlechter im Unterricht.
    IX. Disciplin des Inſtituts.
    X. Zeit der Aufnahme für die neuen Mitglieder und der Anfang der Kurſe.
    XI. Aeußere Erforderniſſe der Theaterſchule. Die Räume.
    XII. Das Lehrer-Perſonal.
2. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders. Von C. Reinhold (Köſtlin) in Tübingen 29
3. Kritiſche Erläuterungen über die bühnengerechte Darſtellung von Shakeſpeare's Romeo und Julie, von H. Th. Rötſcher. Hervorgerufen durch K. Gutzkow's Schreiben über dieſen Gegenſtand im Dresdener Album an H. Th. Rötſcher 46
4. Ueber das wahre hiſtoriſche Drama. Von Dr. Melchior Meyr. Mit beſonderer Berückſichtigung der Anſichten Schiller's und Leſſing's über das hiſtoriſche Drama 57
5. Erläuterung einer leichten Stelle aus Goethe's Fauſt zur Berichtigung verkehrter Erklärung. Von Dr. Rauck 74
6. Dramaturgiſche Mittheilungen aus London. Von Frederic Marc in London 75
7. Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet," von ſeinem Freunde Horatio. (Erſter Abſchnitt) 81
8. Aphorismen über das Weſen der Tanzkunſt und über die Veredlung derſelben. Ballet, Pantomime und Balletmeiſter, in beſonderer Beziehung auf Noverre's Anſichten über dieſen Gegenſtand. Von H. R... 104
9. Der Begriff des dramatiſchen Originalwerks und das Recht, ſeine Grenzen geſetzlich feſtzuſtellen, kritiſch unterſucht von H. Th. Rötſcher 111
10. Beitrag zur Feſtſtellung des Begriffs des Bühnengerechten. Von E. Palleske in Oldenburg 118
11. Iphenia. Tragödie in fünf Akten von Carl Zwengsahn. (Als Manuſcript gedruckt.) Von H. Th. Rötſcher 121
12. Dramaturgiſche Beiträge von Emil Palleske in Oldenburg 130
    I. Gutzkow's und Laube's Verdienſte um die gegenwärtige Bühne.
    II. Wie ſoll ſich der dramatiſche Dichter gegen die Kritik verhalten?
    III. Vorſchlag an die Redaktion der Jahrbücher.
13. Dramaturgiſche Aphorismen von H. Th. Rötſcher 140
    I. Ein Gedankenſtrich in Leſſing's Nathan den Weiſen. (Akt 2 Scene 5. Nathan und der Tempelherr.)
    II. Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwiſchen König Philipp und Marquis von Poſa im dritten Akt des Don Karlos.
    III. Ein Stoff für eine Tragödie, vorgeſchlagen von Börne.
14. Maria Magdalena von Friedrich Hebbel. (Zum erſtenmal in Berlin gegeben auf dem Königsſtädtiſchen Theater am 27. April 1848.) Von H. Th. Rötſcher 145
15. Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet," von ſeinem Freunde Horatio. (Zweiter Abſchnitt. Schluß) 155
16. Mittheilungen aus meinem Tagebuch. Von Friedrich Hebbel. Gedanken beim Wiederleſen des Käthchen's von Heilbronn von Heinrich von Kleiſt 192
17. Die Aufführung der Maria Magdalena von Hebbel auf dem Hofburgtheater in Wien im Mai 1848, von Siegmund Engländer in Wien 195

Seite.

18. Mittheilungen aus dem eben erſchienenen dritten Theile der Geſpräche Eckermann's mit Goethe (Geſpräche mit Goethe in den letzten Jahren ſeines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Dritter Theil. Magdeburg, Heinrichshofen'ſche Buchhandlung. 1848) über dramatiſche Literatur und das Theater. Mit erläuternden und kritiſchen Bemerkungen von H. Th. Rötſcher 200
   - Einleitung.
   - I. Zuſammenhang Shakeſpeare's mit ſeiner Zeit. Vortheile des poetiſchen Schaffens früherer Zeiten im Gegenſatz der unſrigen.
   - II. Ueber die philoſophiſche Methode, ein Kunſtwerk zu behandeln, wie ſolche zuerſt in Hinrichs aufgetreten.
   - III. Goethe's Urtheil über eine berühmte Stelle der Antigone des Sophokles. Auffaſſung und Kritik dieſer Stelle.
   - IV. Ueber das Sittliche und rein Menſchliche der antiken Tragödie, mit beſonderem Hinblick auf die Antigone des Sophokles. Die Charaktere des Kreon und der Ismene.
   - V. Die Schwierigkeit der Darſtellung der Iphigenia.
   - VI. Das Verhältniß des Künſtlers zur Natur. Kühnheit des Dichters durch die Situationen gerechtfertigt. Beiſpiele.
   - VII. Ueber die poetiſche Generation und die Frage nach der Idee des Dichters.
   - VIII. Verſchiedene Stufen der dichteriſchen Productivität. Anwendung auf den Begriff des Genies und Talents.

19. Wiener Theaterberichte. Von Siegmund Engländer in Wien 221
20. Ein Beitrag zu der von H. Th. Rötſcher im zweiten Heft des erſten Jahrgangs (p. 156) verſuchten Erklärung der Worte der Königin in Don Karlos zum Marquis Poſa: „Ich ſchätze keinen Mann mehr," von Wilh. Aug. Wohlbrück, Regiſſeur des Rigaer Theaters 229
21. Ueber den Ton des Euripides mit beſonderer Beziehung auf den Ion von Schlegel. Von G. F. Schömann in Greifswalde 231
22. Freytag's Graf Waldemar und die Darſtellung deſſelben in Stuttgart. Von Dr. Edmund Zoller 273
23. Noch ein Wort über Graf Waldemar von Freytag und die Darſtellung deſſelben auf dem Königlichen Theater zu Berlin, von H. Th. Rötſcher 282
24. Ein deutſches Herz. Trauerſpiel in fünf Akten von Gotthold Logau. (Manuſcript zur Verſendung an die Bühnen beſtimmt.) Von Dr. Melchior Meyr 288
25. Gedanken über die Aufgabe des deutſchen Drama's nach der Befreiung Deutſchlands. Von *** in London 292
26. Dramaturgiſche Mittheilungen aus London. Von Frederic Marc 297
   - I. Das Athenäum und die Jahrbücher.
   - II. Neuere zur Aufführung gekommene Bühnenſtücke.

27. Julius Cäſar von Shakeſpeare und die Darſtellung deſſelben auf der Königlichen Bühne zu Berlin. Von H. Th. Rötſcher 302
28. Der Prinz von Heſſen-Homburg von Heinrich v. Kleiſt äſthetiſch gewürdigt. Von Dr. Bamberg in Paris 310
29. Das klaſſiſche oder antikiſirende Princip in dem neueren Drama, mit beſonderer Rückſicht auf das Drama der Franzoſen. Von Dr. K. A. Mayer in Oldenburg. Erſter Artikel: Das klaſſiſche Princip im Drama bei den Deutſchen, Engländern, Spaniern und Italienern 332
30. Zur Würdigung dramatiſcher Muſik. Mozart's Opern. Kritiſche Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem franzöſiſchen Originale überſetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfaſſer; von Dr. Kahlert. Beurtheilt von H. Th. Rötſcher. (Erſter Artikel) 346
31. Andeutungen über die dramatiſche Compoſition der Weber'ſchen Opern. Von Dr. Lindner 363
32. Fragmente eines dramatiſchen Gedichtes: Judas Iſcharioth (noch ungedruckt); mitgetheilt von H. Th. Rötſcher 366
   - I. Einleitung in das Gedicht. Die Behandlung des Stoffes.
   - II. Der Gang des dramatiſchen Gedichts und die Fragmente.

33. Das klaſſiſche oder antikiſirende Princip in dem neueren Drama, mit beſonderer Rückſicht auf das Drama der Franzoſen. Von Dr. K. A. Mayer in Oldenburg. Zweiter Artikel (Schluß): Das klaſſiſche Princip im Drama bei den Franzoſen 391
34. Kritiſche Beleuchtung des Hoftheaters zu Stuttgart. Von Dr. Eduard Zoller in Stuttgart 414
35. Ungedruckte Briefe Seydelmanns. Mitgetheilt von H. Th. Rötſcher 429
36. Die Bedeutung des Jago in der Oekonomie der Tragödie Othello von Shakeſpeare. Von Emil Palleske in Oldenburg 444
37. Die Zukunft der deutſchen Bühne. Von v. Bergen 446
38. Zur Würdigung dramatiſcher Muſik. Mozart's Opern. Kritiſche Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem franzöſiſchen Originale überſetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfaſſer; von Dr. Kahlert. Beurtheilt von H. Th. Rötſcher. Zweiter Artikel (Schluß): Don Juan 455

Plan zur Errichtung einer Theaterſchule für darſtellende Künſtler,

im

hohem Auftrage ausgearbeitet

von

H. Th. Rötſcher.

Vorwort.

Zur Entſtehung des Planes.

Ich übergebe hier den, in Folge einer an mich ergangenen amtlichen Aufforderung, welche durch eine Allerhöchſte Kabinets-Ordre veranlaßt worden war, von mir ausgearbeiteten Plan zur Errichtung einer Theaterſchule der Öffentlichkeit. Dieſer Entwurf erſcheint hier in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, ohne daß von meiner Seite irgend eine Veränderung damit vorgenommen worden iſt. Ich habe mir zum Zweck der Veröffentlichung den folgenden Plan von dem Miniſterio des Unterrichts, wo er bisher lag, zurückerbeten, da der Gegenſtand das allgemeinſte Intereſſe ſo lange beſchäftigt hat und ſicher geeignet ſein dürfte, auch heute noch die lebhafte Aufmerkſamkeit aller Freunde der dramatiſchen Kunſt in Anſpruch zu nehmen. Da dieſer Plan, obwohl er in allen ſeinen Grundzügen nach vielſeitiger Prüfung gebilligt worden iſt, doch ſeiner Verwirklichung noch immer nicht ſo nahe iſt, ſo ſcheint es um ſo zweckmäßiger, denſelben der Öffentlichkeit zu übergeben und dadurch auch die mannigfachen ſchiefen und unreifen Vorſtellungen, die man ſich nicht ſelten, zum Theil ſelbſt gegen beſſeres Wiſſen, über das Weſen dieſes Entwurfs auszuſprechen gefiel, durch die That zu widerlegen. Vielleicht iſt dieſe Veröffentlichung auch im Stande, die Nothwendigkeit und Dringlichkeit, ein ſolches Inſtitut für darſtellende Künſtler zu errichten, recht evident zu machen und den unberechenbaren Gewinn für die Ausübung der dramatiſchen Kunſt darzulegen.

Zur Geſchichte dieſes Planes nur folgende Bemerkungen. Herr Geheimerath L. Tieck, welchem, kraft einer Allerhöchſten Beſtimmung, der Auftrag geworden war, mich zur Ausarbeitung des gedachten Planes aufzufordern, hatte zugleich meinen Entwurf mit ſeinem Votum zu begleiten. Ich hatte die große Freude, daß L. Tieck meinen Plan in allen Punkten billigte, ihn für höchſt zweckmäßig und praktiſch ausführbar erklärte und ſich in ſehr entſchiedener Weiſe für den Gedanken ausſprach, ein Königl. Inſtitut zur Bildung darſtellender Künſtler zu begründen. Zu meinem ganzen Plan machte L. Tieck nur einen einzigen Zuſatz, nämlich den, daß die männlichen Eleven alle einen, etwa auf die Dauer von acht Wochen feſtgeſetzten Kurſus im Exerciren durchmachen ſollten, ſowohl um dadurch überhaupt an Haltung zu gewinnen, als auch beſonders, um in militairiſchen Rollen ſich mit dem natürlichen Anſtand, welche dieſe Rollen fordern, bewegen zu können. Niemand wird die Zweckmäßigkeit dieſer durch L. Tieck meinem Plane gewordenen Ergänzung verkennen.

Nach dem zuſtimmenden Votum L. Tieck's wurde der Plan in den beiden Miniſterien des Unterrichts und des Königl. Hauſes, unter welchem letzteren die Königlichen Schauſpiele ſtehen, discutirt. Auch hier ward dem Plane die freundlichſte Aufnahme und die entſchiedenſte Billigung. Ich darf hierbei nicht verſchweigen, daß der General-Intendant Herr v. Küſtner, welcher in ſeiner Stellung natürlich gehört werden mußte, ſich ſowohl in den Konferenzen, welche ich mit demſelben über die Ausführbarkeit des Entwurfs hatte, als auch in ſeinem Votum an das Miniſterium des Königl. Hauſes mit eben ſo viel Wärme als Entſchiedenheit für die Verwirklichung des von mir ausgearbeiteten Planes ausſprach. Inzwiſchen war auch, einer hohen Verfügung zufolge, der Koſtenanſchlag für das Inſtitut von mir gemacht, und nach einer Konferenz mit Herrn Geheimerath L. Tieck bis in das geringſte Detail feſtgeſtellt worden. Auch dieſer rein materielle Theil erfuhr in den beiden Miniſterien die volle Billigung. Da ich nicht im Beſitz des Koſtenanſchlags bin, ſo vermag ich auch nicht die Spezialia mehr anzugeben, deren Veröffentlichung auch hier an dieſem Ort nur ein geringes Intereſſe darbieten dürfte, wo es ſich nur um die Mittheilung des geiſtigen Organismus und der leitenden Prinzipien meines Planes handelt. Nur ſo viel kann ich ſagen, daß nach genauſter Erwägung aller Bedürfniſſe des Inſtituts der Koſtenanſchlag die Summe von jährlich 5000 Thlr. nicht überſtieg, eine verhältnißmäßig ſehr geringe Summe, wenn man den Zweck und die Dringlichkeit des Bedürfniſſes eines ſolchen Inſtituts erwägt, das auf die Erhöhung des künſtleriſchen Genuſſes und die Bildung einen ſo weſentlichen Einfluß auszuüben beſtimmt iſt.

Wann die Verwirklichung des Planes zu erwarten iſt, vermögen wir nicht anzugeben, da uns darüber keine weitere Kunde geworden iſt. Des Königs Majeſtät, obwohl, wie wir wiſſen, der Begründung des gedachten Inſtituts ſehr geneigt, hat die Errichtung deſſelben noch vertagt. Die innere Nothwendigkeit der Sache bürgt uns indeſſen dafür, daß die Errichtung eines ſolchen Inſtituts doch nicht in allzu ferner Zukunft liegen dürfte.

I.

Bedürfniß einer Schauſpielerſchule.

Der Schauſpielkunſt iſt es bis jetzt bei uns noch nicht ſo gut geworden, als den andern, namentlich den bildenden Künſten, daß der Staat ſelbſt durch eine Bildungsanſtalt den einzelnen Individuen die Gelegenheit zu einer gründlichen Vorbereitung in der Ausübung ihrer Kunſt geboten hätte. Und doch hat dieſe Kunſt, ſchon weil ſie Kunſt iſt, d. h. die Unterwerfung eines Materials fordert und einer bedeutenden Technik bedarf, um die Anſchauungen der Phantaſie auszuführen, darauf einen gegründeten Anſpruch. Indem der Staat ſelbſt ein Inſtitut zu dieſem Zwecke gründet, erklärt er, daß auch dieſe Kunſt, welche aus einem ſo tiefen Bedürfniß des Geiſtes hervorgegangen iſt und die öffentliche Theilnahme in ſo hohem Maaße in Anſpruch nimmt, nicht minder ſeiner Pflege werth ſei; er nimmt ſie alſo in den Kreis derjenigen Künſte auf, für welchen er dem Einzelnen die Mittel bietet, ſich, nach Maaßgabe ſeiner individuellen Begabung, auszubilden.

Das Bedürfniß nach einem Inſtitut zur Bildung darſtellender Künſtler hat ſich von Tage zu Tage geſteigert, es iſt in der Gegenwart faſt ein unabweisbares geworden. Wir können hier nicht die Gründe entwickeln, welche jetzt Theaterſchulen viel nothwendiger erſcheinen laſſen, als früher; es hängt dies mit der veränderten geſellſchaftlichen Stellung der Schauſpieler und der jetzigen Handhabung und Geſtalt der Kritik auf das engſte zuſammen. Der Quell der Schöpfungskraft, der den Schauſpielern aus ihrer frühern Abgeſchloſſenheit zuſtrömte, indem ſie gleichſam einen kleinen Staat im Staate bildeten, in welchem ſich noch manche poetiſche Elemente der Geſellſchaft ablagerten, dieſer Quell iſt verſiegt. Was der Schauſpieler in geſellſchaftlicher Stellung gewonnen hat, iſt mit einem Verluſt poetiſcher Anregungen, welche ihm ſein früheres Leben ohnſtreitig darbot, erkauft worden. Denn es iſt ein durchgreifendes Geſetz in der Entwickelung des Geiſtes, wie der geſellſchaftlichen Einrichtungen, daß der Vortheil, der aus der Erſtarkung einer Seite und eines Lebenselementes erwächſt, von der Schwächung eines andern Lebenselementes begleitet wird.

Die Kritik, welche früher eine geſchloſſene Phalanx hervorragender Intelligenzen bildete, auf welche der Schauſpieler mit Scheu hinblickte, nach deren Anerkennung er geizte, von deren Beifall ſelbſt das Urtheil und die Zuſtimmung der Maſſen abhängig war, iſt zerſplittert und aus ihrer früheren Gediegenheit größtentheils in eine oberflächliche Schönrednerei übergegangen, vor welcher der Schauſpieler auch keinen beſondern Reſpekt hat. Was nach dieſer Seite hin die Maſſen an Bildung gewonnen haben, indem eine Fülle von Ideen, welche früher nur das Eigenthum hervorragender Geiſter waren, in das allgemeine Bewußtſein übergegangen iſt, hat die Kritik auf der andern Seite an ihrer ſtrengen Haltung, ihrer Intenſität und vor Allem an der Achtung gebietenden Stellung, welche ſie den Schauſpielern gegenüber früher einnahm, eingebüßt.

Endlich dürfen wir uns nicht verhehlen, daß durch die Erſtarkung des in alle Räume dringenden kritiſchen und zerſetzenden Denkens auch die dichteriſche Anſchauung, die Produktionskraft der Gegenwart überhaupt geſchwächt worden iſt. Die Begeiſterung, deren der Schauſpieler ſo ſehr bedarf, iſt, wie die energiſch wirkende Kraft des Augenblicks, deren Eingebungen ſich in früheren Zeiten der Schauſpieler viel vertrauungsvoller überlaſſen durfte, gar ſehr geſunken.

Dieſe unleugbaren Veränderungen in der Stellung der Schauſpielkunſt, welche ſich Jedem aufdringen, der Lebenserſcheinungen aufzufaſſen vermag, bedingen aber grade mehr als je die Nothwendigkeit der Schule, welche durch eine ſyſtematiſche Entwickelung aller zur Ausübung der Schauſpielkunſt gehörigen Elemente den Individuen das Maaß erringbarer Technik giebt, durch welches dieſelben befähigt werden, zur Darſtellung eines dichteriſchen Kunſtwerks auf gebildete Weiſe mitzuwirken.

II.

Die Aufgabe der Schule.

Die Schule kann das Talent und das Genie nicht erzeugen: ſie kann aber das reichbegabte Individuum zur Entfaltung ſeiner Kraft bringen und es vor Abwegen bewahren. Sie erleichtert ihm den Weg zur Meiſterſchaft, indem ſie der Überkraft des genialen Menſchen das Bett gräbt, in welches ſich ſeine Begeiſterung frei ergießen kann. Dem minder begabten Individuum iſt die Schule dagegen das einzige Mittel, wodurch es erzogen wird, um als ein gebildetes Mitglied in die dramatiſche Darſtellung eines Kunſtwerks einzugreifen, welche nichts ſo ſehr fordert, als ein Zuſammenwirken, einen glücklichen Verein von Kräften, deren jede ſich im Intereſſe und zum Vortheil des Ganzen beſchränkt. Während daher die Schule bei dem Reichbegabten die Überkraft zu mäßigen und ſeine ſchöpferiſche Macht und Begeiſterung unter die Herrſchaft der Beſonnenheit ſtellen wird, ſo vermag ſie, durch eine geordnete, alle Elemente der dramatiſchen Darſtellung entwickelnde Thätigkeit auch dem weniger Veranlagten diejenige künſtleriſche Bildung zu geben, welche uns wenigſtens in jedem Augenblicke fühlbar macht, daß wir uns nicht der rohen Natur, ſondern der Kunſt gegenüber befinden.

Aber die vornämlichſte Aufgabe der Schule wird es ſein, durch ihre Thätigkeit in den Einzelnen den Sinn für die Darſtellung eines Ganzen zu erzeugen, ohne welchen, bei allem Talent im Einzelnen, doch ein wahrhafter

Kunſtgenuß unmöglich iſt. Indem die Schule ihre Mitglieder unabläſſig gewöhnt durch die Bearbeitung aller beſondern Elemente der Schauſpielkunſt, ihr inneres Verhältniß und die Bedeutung ihres Zuſammenwirkens aufzufaſſen, ferner durch die praktiſchen Übungen den Geiſt der Einzelnen ununterbrochen auf die Hervorbringung eines abgerundeten Ganzen richtet, ſo bringt ſie zuletzt dieſen Geiſt in den Einzelnen ſo zur Herrſchaft, daß ihnen die rohe Willkühr, das eitle Hervordrängen der Darſteller zuletzt unwürdig erſcheint. Die Schule vermag, und hierin ruht ihre eigentliche Schwerkraft, den künftigen Darſtellern einen ſolchen ſittlichen Ernſt einzuhauchen, daß derſelbe gleichſam zu einer Macht der Gewohnheit wird. Denn ſittlich iſt jeder Ernſt, durch welchen der Einzelne ſich im Intereſſe eines Ganzen und einer Geſammtheit freiwillig beſchränkt, weil ihm das Ganze mehr gilt, als die Befriedigung ſeiner Eitelkeit.

Zur Erzeugung dieſer Stimmung wird nun eine wohl organiſirte und geleitete Theaterſchule weſentlich mitwirken, ja, ſie iſt, unter den gegenwärtigen Verhältniſſen, bei der oben angedeuteten Stellung der Schauſpieler zum Leben und zur Kritik die einzige Macht, von der eine Erhebung ausgehen kann. Dadurch vermag aber die Schule zugleich eine gewiſſe Bürgſchaft für eine beſſere Zukunft der Schauſpielkunſt zu gewähren, daß durch ſie der Sinn für das Hervorbringen eines künſtleriſchen Ganzen genährt wird, und allgemeiner werden muß. Daß die Wirklichkeit hinter dieſer hohen Aufgabe der Theaterſchule im Einzelnen oft zurückbleiben wird, raubt dem Zwecke derſelben um ſo weniger von ſeiner Wahrheit, als derſelbe wenigſtens auf keinem andern Wege ſicherer zu erreichen iſt.

III.

Bedingungen zur Aufnahme in die Theaterſchule.

Die dramatiſche Darſtellung verwirklicht ihre Anſchauungen vermittelſt der Geberde und der Rede. Die ſinnliche Geſtalt und der Ton ſind alſo der Stoff, der bearbeitet und begeiſtigt werden ſoll. Beide müſſen daher wenigſtens die allgemeinſten, unerläßlichſten Bedingungen darbieten, um zum idealen Ausdruck dichteriſcher Gebilde verwendet werden zu können. Die erſte unerläßliche Bedingung zur Aufnahme in die Theaterſchule wird alſo ein wohlgebauter Körper und ein natürlich gutes ſonores Organ ſein. Die unproportionirte, oder gar mit einem in die Augen fallenden Mangel oder Gebrechen behaftete Geſtalt, wie der ganz klangloſe, oder von einem Dialekt völlig beherrſchte Ton ſchließen Beide gleich ſehr von der Aufnahme aus, weil ſie dem Unterricht jeden Boden entziehen, auf welchem derſelbe ſeine Früchte treiben kann. Nur eine ganz eminente Begabung, namentlich für das Komiſche, würde in einzelnen Fällen eine Ausnahme zu machen gebieten, welche indeſſen nur die Nothwendigkeit der Regel beſtätigte.

Faſt in keiner Kunſt täuſcht man ſich leichter über die Ächtheit eines Talents, als in der Schauſpielkunſt, weil hier eine gewiſſe Elaſtizität des Empfindens, eine erhöhte, bei jugendlichen Naturen ſo oft ſich kund gebende lyriſche Stimmung, verbunden mit glücklichen Mitteln, das von der Phantaſie Aufgenommene mit Wärme wiederzugeben, ſo oft ſchon für die Bürgſchaft eines innern Berufs zum Schauſpieler genommen wird. In den meiſten Fällen zeigt ſich jedoch dieſe für eine ächte Begabung genommene lyriſche Begeiſterung ſpäter nur als eine Erregtheit jugendlicher Phantaſie, welche, ſobald ſie ihr natürliches Feuer zu verlieren anfängt, ſogleich die ganze Dürre im wirklichen Geſtalten dramatiſcher Charaktere zeigt. Man wird daher auch bei der Aufnahme der Eleven in den ſeltenſten Fällen, bei allem glänzenden Schein, die Exiſtenz eines wirklichen Talents diviniren können.

Gleichwohl ſcheint es bei der Aufnahme unerläßlich, daß, außer den angegebenen Bedingungen, ohne deren Erfüllung auch die Entwickelung eines Talents nicht möglich iſt, die ganze Erſcheinung des Menſchen, die Art allgemein menſchliche, vom Dichter ausgeſprochene Empfindungen vorzutragen, eine gewiſſe Bürgſchaft für ſeine ideale Richtung gebe. Ohne nicht wenigſtens eine edle Wärme, eine angeborne in Phyſiognomie, Ton und Ausdruck ſich ausprägende edle Natur zu verrathen, dürfte dem Einzelnen die Aufnahme in das Kunſtinſtitut nicht bewilligt werden. Der Stempel des Gemeinen in Phyſiognomie, Ton und Ausdruck ſchließt entſchieden aus, denn dies läßt ſich durch keine Kunſt erſetzen. Denn der Schauſpieler iſt ja vorzugsweiſe auf die Wirkungen ſeiner edlen Perſönlichkeit gewieſen, Phyſiognomie und Ton ſind ja der Stoff, mit welchem er beſonders ſchalten muß. Kündigen ſich dieſe ſogleich als unedel an, ſo rechtfertigt eine ſo widerſtrebende Naturſeite der Kunſt die Zurückweiſung von der Ausbildung in derſelben. Ein mangelhaftes, ſchwaches Organ läßt ſich theils durch Studium und Übung ſehr verbeſſern und ſtärken, theils zu einem beſtimmten Rollenkreiſe oft ſehr glücklich ausbilden: die unedle Perſönlichkeit, der gemeine Ton laſſen ſich aber niemals zu einem edlen Ausdruck umprägen.

In Betreff der Kenntniſſe dürfen zur Aufnahme nur diejenigen gefordert werden, welche die Grundlage jeder allgemeinen Bildung ſind und als unentbehrliche Bedingung erſcheinen, einem zuſammenhängenden Vortrage mit Nutzen folgen zu können. Man darf für die männlichen Eleven gewiß nicht etwa den Maaßſtab einer beſtimmten Klaſſe des Gymnaſii, alſo etwa von Tertia, oder Sekunda in dem Sinne anlegen, daß man die Summe aller derjenigen Kenntniſſe fordert, welche zur Reife für eine ſolche Klaſſe gehören. Das Weſentliche wird vielmehr das Maaß der *formellen Bildung* ſein, welche der Aufzunehmende ſich erworben hat, weil ſie vornämlich eine Grundbedingung für den Künſtler iſt. Namentlich wird eine gewiſſe Bildung und Freiheit im mündlichen und ſchriftlichen Ausdruck in der Behandlung ſolcher Aufgaben, welche in den Kreis der Auffaſſung des Aufzunehmenden liegen, als Hauptforderung an die Spitze geſtellt werden müſſen. Daſſelbe gilt in

Betreff der aufzunehmenden Elevinnen. Auch hier dürfte ein mit Nutzen beſuchter Unterricht in den Gegenſtänden, welche die öffentlichen Töchterſchulen lehren, ausreichend ſein. Die Fertigkeit und Leichtigkeit im Ausdruck, alſo das Maaß der *formellen Bildung*, muß auch hier vor Allem entſcheiden. Denn Lücken in den poſitiven Kenntniſſen können viel eher durch Privatfleiß nachgeholt werden.

IV.

Ausführliche Entwickelung der durch den Zweck der Theaterſchule bedingten nothwendigen Gegenſtände des Unterrichts und die Stufenfolge derſelben.

Das Ziel des Schauſpielers iſt die künſtleriſche Verſinnlichung menſchlicher, vom Dichter geſchaffener Charaktere; die höchſte Aufgabe der Schauſpielkunſt iſt die poetiſche Darſtellung eines dramatiſchen *Ganzen*, ſo daß wir durch ſie ein mit Freiheit hervorgebrachtes, mit der Kraft edler Naturwahrheit und Idealität zugleich auf uns wirkendes Kunſtwerk in ſeiner Entfaltung vor uns werden ſehen und in ſeiner Einheit genießen.

Der Stoff, deſſen ſich unſere Kunſt zur Verwirklichung ihres Zweckes bedient, iſt die *menſchliche Geſtalt* und der *Ton*. Durch ihre Begeiſtigung wird erſt die dramatiſche Darſtellung in demſelben Sinne, in welchem der bildende Künſtler den Marmor beſeelt und zum Ausdruck ſeiner Anſchauungen erhebt. Die menſchliche Geſtalt und der Ton, welchen wir vorfinden, müſſen daher in der Schauſpielkunſt zu Organen veredelt und erhoben werden, durch welche ein dichteriſcher Geiſt und eine edle Perſönlichkeit zu uns ſprechen. Aller Unterricht und alle Bildung des Darſtellers hat alſo zur Aufgabe, einerſeits die gegebene Geſtalt zum künſtleriſchen Ausdruck aller durch ſie darſtellbaren menſchlichen Empfindungen und Zuſtände zu erheben, andererſeits den gegebenen Ton zu einem edlen Träger aller menſchlichen Stimmungen und Leidenſchaften zu geſtalten. Aus dieſem Zweck ergeben ſich die *Disciplinen*, welche ein Inſtitut zur Bildung dramatiſcher Künſtler zu lehren hat, wie der innere Zuſammenhang, in welchem ſie untereinander ſtehen, mit *Nothwendigkeit*.

Da der Körper der eine Stoff iſt, durch welchen der Schauſpieler wirkt, ſo muß er dem Geiſte dienſtbar gemacht werden, um ſeine Intentionen ausdrücken zu können. Der dramatiſche Darſteller muß daher gewiſſermaßen zum zweiten Male von ſeinem Körper Beſitz ergreifen. Die Aufgabe des Darſtellers iſt daher, eine ſo freie Herrſchaft über ſeinen Körper zu gewinnen, daß er denſelben mühelos zu einer edlen Darſtellung von Seelenzuſtänden verwenden kann. Daraus folgt, daß ein *gründlicher Tanzunterricht* eine unerläßliche Disciplin unſers Bildungsinſtituts iſt. Der Zweck dieſes Tanzunterrichts kann aber natürlich nicht ſein, den Zöglingen Virtuoſität im Tanzen zu geben, oder eine Reihe von Tänzen einzuüben. Da man bei der großen Mehrzahl der Aufzunehmenden vorausſetzen darf, daß ſie einen gewöhnlichen Tanzunterricht zum Zweck des geſelligen Verkehrs bereits empfangen haben, ſo wird der Unterricht hier, ganz von vorne beginnend, nach ganz andern Geſichtspunkten erfolgen, und ganz andere Aufgaben löſen müſſen. Das Ziel des Tanzunterrichts im Inſtitut muß es ſein, dem Körper eine edle Haltung, einen freien, ungezwungenen Gebrauch der Glieder zu verleihen, und die Anmuth der Bewegung zu befördern. Der Leiter dieſes Unterrichts muß daher ein Bewußtſein über den Zweck deſſelben haben, um eine verſtändige Stufenfolge der Übungen vorzunehmen. Hier ſoll alſo der Körper dazu geſchult werden, alle die Erſcheinungen des täglichen Lebens, wie etwa das Gehen, Stehen, Niederſetzen, Aufſtehen, ferner das ganze Reich konventioneller Formen ſo auszudrücken, daß wir auch in dieſen Äußerungen die Anſchauung eines edlen, gebildeten Geiſtes gewinnen, welcher mit Sicherheit und völlig zwanglos dieſe Formen beherrſcht. Der Tanzunterricht kann daher nicht genug bis auf die Elemente der Körperbewegung zurückgehen und muß den ganzen Kreis aller hierher gehörigen Erſcheinungen durchlaufen. Für die Eleven wären Übungen im Fechten und gymnaſtiſche Übungen, um deren Körper Elaſticität und Energie zu verleihen, zweckmäßig. Indeſſen könnten dieſe ſehr wohl dem Privatfleiß derſelben überlaſſen werden, da ſich ihnen dazu außerhalb des Inſtituts genugſam Gelegenheit bietet. Anders iſt es mit dem Tanzunterricht, als Disciplin, weil derſelbe von einem ganz beſtimmten Geſichtspunkte aus und zu direkter Förderung des künſtleriſchen Zwecks ertheilt werden muß. Derſelbe bildet daher eine weſentliche Disciplin des Inſtituts, wogegen Fecht- und Turnlehrer nicht gleich nothwendige Glieder der Schule ſind, da dieſe Übungen, ſo wünſchenswerth ſie auch immer zur Ausbildung des Körpers an und für ſich ſind, doch auch außerhalb des Inſtituts mit Erfolg betrieben werden können.

Der künftige Darſteller ſoll aber auch durch die Anſchauung der Bilder ſchöner Menſchlichkeit mit den unvergänglichen Formen höchſter Idealität bereichert und dadurch mit jenem Schönheitsſinn für plaſtiſche Geſtaltung erfüllt werden, daß er ſo edle Formen und Gebilde auch, wo es gilt, durch ſeine Körperlichkeit, ſo weit dies überhaupt möglich iſt, aus der freien Phantaſie erzeugen kann. Nun ſind dieſe Ideale höchſter Schönheit und edelſter Menſchlichkeit nirgends zu einer ſolchen Vollendung gediehen, als in Griechenland. Die plaſtiſchen Geſtalten ihrer Götter und Heroenwelt ſind die vollendetſten Gebilde eines idealen, von der Schönheit, Anmuth und Hoheit menſchlicher Geſtalt erfüllten Sinnes. An ihnen muß daher der Darſteller ebenfalls groß gezogen werden. Dies bedingt theils eine zuſammenhängende Entwickelung des ganzen Kreiſes griechiſcher Plaſtik, theils daraus ſich ergebende praktiſche Übungen, welche wir gleich näher berühren werden.

Das erſtere geſchieht durch die Kunſtmythologie, welche als eine durch die Aufgabe des künftigen Darſtellers gebotene und durch nichts Anderes erſetzbare

Disciplin erſcheint. Ihr Zweck iſt natürlich nicht, mythologiſche Forſchungen, oder kritiſche Unterſuchungen über das Weſen und die Entſtehung der Mythen zu geben. Dieſe müſſen als etwas völlig außer dem Geſichtskreiſe der Zöglinge Liegendes durchaus fern gehalten werden. Die Kunſtmythologie hat dagegen die Aufgabe, den ganzen Kreis der Götter- und Heroenwelt, kurz alle menſchlichen Zuſtände, welche die Griechen zum Gegenſtand plaſtiſcher Darſtellung gemacht haben, in alleiniger Beziehung zu der ſinnlichen Geſtaltung zu entwickeln. Dies kann natürlich nur mit Nutzen an der Hand von Abbildungen gelehrt werden, wozu theils Umriſſe, theils Gipspaſten dienen, die mit geringen Koſten beſchafft werden können. Hier ſchließt ſich nun dem Zögling das ganze Reich der höchſten ſinnlichen Schönheit, Anmuth und Würde auf, hier gewinnt er eine Überſicht aller der Formen, welche die Meiſter plaſtiſcher Kunſt zur Verſinnlichung aller menſchlichen Zuſtände von der erhabenſten Ruhe bis zu den erſchütternſten Affekten in unvergänglicher Schönheit geſchaffen haben.

Dieſe Disciplin der Kunſtmythologie muß aber zugleich den Übergang zu praktiſchen Übungen bilden. Es genügt dem künftigen Darſteller nicht, die Anſchauung aller der plaſtiſchen Bildungen der Alten gewonnen zu haben, er ſoll ſie auch, ſo weit dies überhaupt möglich iſt, durch ſeine Geſtalt reproduciren. Dadurch gewinnt der Zögling nicht nur an Sinn für plaſtiſche Schönheit, ſondern er lernt auch ſeinen Körper ſelbſt zu einem Stoff zur Verſinnlichung der edelſten Affekte und Seelenzuſtände machen. Nun muß ſich natürlich mit dieſen Übungen die Kunſt der Gewandung verknüpfen, welche nur an den großen Muſtern der Alten zu lernen iſt. Sie iſt dem Schauſpieler ſo unerläßlich, daß, ohne dieſe Fertigkeit mit den antiken Gewändern umzugehen, um ſie mit Freiheit zu edlen Formen zu verwenden, eine künſtleriſche Darſtellung von Werken, welche uns nach Griechenland und Rom verſetzen, unmöglich wird. Daß Geſtalt und ein angeborner Schönheitsſinn auch hierbei einen großen Unterſchied in der Reproduktion der antiken Formen und in der Behandlung des Gewandes hervortreten laſſen werden, iſt natürlich. Aber auch der wenig Veranlagte wird doch durch dieſe mit der Kunſtmythologie, als theoretiſcher Disciplin, in Verbindung geſetzten praktiſchen Übungen über die rohe Natürlichkeit hinweggehoben.

Dieſe Praxis muß entweder unter Anleitung eines mit der Kunſt der Gewandung vertrauten und von plaſtiſchem Sinne erfüllten Schauſpielers, oder in Ermangelung deſſen von einem tüchtigen Bildhauer oder Maler geleitet werden. Daß ſie als eine von der Kunſtmythologie getrennte Stunde in den Unterrichtsplan gehört, verſteht ſich. Wir haben hier nur den innern Zuſammenhang der Kunſtmythologie mit dieſen Übungen aufzeigen und ſogleich die praktiſche Seite jener Disciplin hervorheben wollen. Die unmittelbare Beziehung derſelben auf die ſinnliche Geſtalt begründete auch die Stellung, welche wir ihr hier im Organismus angewieſen haben. Alle drei Gegenſtände des Unterrichts, der Tanz, die Kunſtmythologie und die Übungen im plaſtiſchen Ausdruck und der Kunſt der Gewandung haben die Bildung des Körpers, alſo des einen Materials des Schauſpielers, zu ihrem Zweck. Darin liegt ſowohl der Zuſammenhang derſelben, als ihre Unentbehrlichkeit. Außer der Geſtalt iſt der Ton das Material, durch welchen der Darſteller ſeine Anſchauungen verſinnlicht. Der Ton muß daher, wie die Geſtalt, begeiſtigt und fähig gemacht werden, den poetiſchen Gehalt auf eine entſprechende Weiſe zurück zu ſpiegeln. Dies bedingt die Disciplin, deren Zweck die Bildung des Tones iſt.

Der Unterricht muß hier bis zu den Elementen zurückgehen. Nichts rächt ſich, ſelbſt bei bedeutenden Darſtellern, empfindlicher, als eine Vernachläſſigung in dieſen Elementen. Die Unterweiſung hat mithin auf die Bildung des artikulirten Tons zurückzugehen und denſelben zu einer vollendeten Reinheit zu erheben. Der Schauſpieler ſoll uns ein Muſter der Ausſprache ſein. Von ſeiner Ausſprache dürfen wir daher mit Recht die Entfernung aller ſtörenden, unorganiſchen Elemente fordern. Dieſe iſt aber nur durch eine allſeitige Unterwerfung des Materials, d. h. des artikulirten Tons möglich. Der erſte Gegenſtand dieſer Disciplin, welche die Kunſt des dramatiſchen Vortrags zu ihrer höchſten Aufgabe hat, iſt mithin, auf die Bildung der Elemente, der Conſonanten, Vokale und Diphthongen zurückzugehen und ſowohl ihr inneres Verhältniß zu einander, in Bezug auf den Tongehalt, als ihre vollgültige, reine Ausſprache und ihre Bedeutſamkeit für die Kunſt der Rede zu entwickeln und praktiſch zu machen. Hier darf dem Individuum Nichts erlaſſen werden; auch der geringſte Mangel muß gründliche Abhülfe finden. Demnächſt wird die Modulation des Tons nach der Seite der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche und die Bildung des Portaments für die Rede an die Reihe kommen. Gleichzeitig mit Entwickelung der Bedeutung der genannten Elemente müſſen dieſelben auch an einer Reihe zweckmäßig ausgewählter Beiſpiele gründlich geübt und den Zöglingen Übungsaufgaben zur Erlangung einer vollſtändigen Herrſchaft über das Material geſtellt werden. Endlich wird das Geſetz des Athemnehmens für die Rede, nebſt Übungen, ſich die Vortheile der Kunſt des richtigen Athemnehmens anzueignen, den elementariſchen Theil des mündlichen Vortrags beſchließen. Alle hier zur Sprache gebrachten Gegenſtände haben nur die Bildung des Materials der Rede zu ihrem Zweck. Die verſchiedenen Muſterſtücke, welche der Unterricht für die einzelnen Zweige deſſelben behandelt, dürfen daher hier nur nach dieſer elementaren Seite hin in Betrachtung kommen, ſo viel andere Geſichtspunkte ſie auch ſonſt noch darbieten.

Von dieſen unerläßlichen, aller höhern Unterweiſung in der Kunſt des dramatiſchen Vortrags zum Grunde liegenden Elementen darf der Unterricht erſt zu der künſtleriſchen Bildung des Vortrags im engern Sinne fortgehen. Dieſer zerfällt in einen doppelten Theil; erſtens die Bildung des Vortrags der ungebundenen, zweitens der gebundenen Rede. Es iſt für den künftigen

Darſteller von der höchſten Wichtigkeit, daß er ſich ſtufenweiſe aller Formen der Proſa, wie der Poeſie ſo bemächtigt, daß er dieſelben künſtleriſch durch den Ton zur vollen Anſchauung bringen kann. Der Unterricht hat mithin von dem einfachen Satz der Proſa auszugehen und nach Entwicklung und Übung des logiſchen Accents zum Vortrage der Periode von ihrer einfachen Geſtalt an bis zu ihren verſchlungenſten Formen fortzugehen, und namentlich den Sinn für den Rhythmus der Proſa, für die Vertheilung von Schatten und Licht in den verſchiedenen Schwingungen des Tons bis zum künſtleriſchen Ausdruck reichgegliederter Perioden auszubilden. Die zu dieſem Zwecke zu wählenden Muſterſtücke müſſen die mannigfaltigſten Formen des Styls darbieten. Sie werden von der einfachſten Erzählung an bis zu den verſchlungenſten Perioden aus der Sphäre der Beredſamkeit aufſteigen und ebenſowohl den verſchiedenen Charakter der Gattung, der geſchichtlichen Erzählung, des Mährchens, des Romans, des eigentlich Didaktiſchen und der Beredſamkeit, als die individuelle Charakterverſchiedenheit des Styls berückſichtigen, um den Sinn für den Vortrag dieſer mannigfaltigen Formen zu ſchärfen. Das Ziel dieſes Theils des Unterrichts iſt mithin, den Eleven zum Herrn des Vortrags über die mannigfaltigen Geſtalten der proſaiſchen Rede zu machen und den Takt für die feinen Unterſchiede in der Recitation der mannigfaltigen Style auszubilden. Das Drama in Proſa gehört unſerer Stufe noch nicht an, weil hier alles noch den Charakter der Vorbereitung zum eigentlich dramatiſchen Vortrag hat.

Der zweite Theil dieſes Unterrichts hat den künſtleriſchen Vortrag der Poeſie zu ſeinem Gegenſtande. Auch er hat, als zur dramatiſchen Darſtellung vorbereitend, den Vortrag aller weſentlichen Formen der Poeſie auszubilden. Vom Epos beginnend, wird der Unterricht zunächſt die verſchiedenen Geſtalten deſſelben, alſo des klaſſiſchen, romantiſchen und idylliſchen Epos, in ihrem eigenthümlichen, auch eine verſchiedene Recitation bedingenden Charakter zur Anſchauung bringen und durch Übungen den Vortrag derſelben zur Fertigkeit erheben. Dann hat der Unterricht ſich zu der Lyrik in ihren mannigfaltigen Formen zu wenden und den Vortrag ſowohl der verſchiedenen Gattungen der Lyrik, als der mannigfaltigen, immer einen individuellen Ausdruck bedingenden Geſtaltungsweiſen der einzelnen Dichter zu leiten. Dies Gebiet iſt für den künftigen Darſteller beſonders fruchtbar, weil er hier an Kunſtwerken in engeren Rahmen und von weniger reicher Gliederung, als das Drama iſt, ein Ganzes künſtleriſch durch die Recitation wiedergeben lernt und der Sinn und Takt für die zarteren Nüancen des Tonausdrucks durch den Reichthum der Formen, welchen die lyriſche Poeſie nach der Seite der Gattungen, der Zeitalter und endlich der einzelnen Dichter darbietet, ungemein geſteigert werden kann. Als ergänzender Theil des Unterrichts für den Darſteller muß aber auch die Metrik hier ihre Stelle finden. So wenig die Kunſtmythologie mythologiſche Forſchungen und Controverſen mitzutheilen hatte, eben ſo wenig darf die Metrik, welche eine Disciplin für den künftigen Darſteller bilden ſoll, ein Syſtem der Metrik, welches bis zu den principiellen Fragen aufſteigt, entwickeln. Die Metrik, ſo weit ſie in den Kreis des Inſtituts gehört, hat nur die Grundzüge derſelben, namentlich der deutſchen Metrik und der zur Recitation des Dramas, wie der Lyrik unentbehrlichen Maaße zu ihrem Gegenſtande, welche aber weſentlich immer in Bezug auf den verſchiedenen Charakter der Rhythmen und auf das dadurch bedingte Geſetz ihrer Recitation, wie auf den innern Zuſammenhang der Maaße mit dem Inhalt der Poeſie betrachtet werden müſſen. Die Metrik, ſo weit ſie hier Objekt iſt, ſoll alſo vornämlich, außer der unentbehrlichen Kenntniß und der Fertigkeit im richtigen Vortrage der verſchiedenen Versmaaße, den Sinn für den Charakter der mannigfaltigen Rhythmen und für ihre künſtleriſche Wirkung ausbilden. Für die Wiederbelebung der antiken Tragödie iſt dies namentlich unerläßlich und erſpart bei einem Verſuche, das eine oder andere Werk einzuſtudiren, eine unſägliche Mühe, welche ſich doch, da nicht alle Lücken in den Kenntniſſen ausgefüllt und die mangelnde Sicherheit in der Recitation in der Kürze nicht erworben werden können, niemals vollſtändig belohnt.

Nach dieſem weſentlich vorbereitendem Kurſus folgt der zweite, welcher den eigentlich dramatiſchen Vortrag zum Gegenſtande hat. Da hier Alles darauf ankommt zur Charakterdarſtellung zu erziehen, mithin alle bloße Deklamation fern zu halten und vor der Abirrung in ein hohles Pathos zu ſchützen, ſo wird der Unterricht hier am zweckmäßigſten mit dem Leſen von Dramen, welche in Proſa geſchrieben ſind, beginnen. Hier beſticht und blendet der Glanz der Form, der Schwung des Rhythmus nicht; das Individuum iſt daher viel ſicherer, ſich nicht über die Wahrheit ſeiner Recitation zu täuſchen und iſt weit mehr auf ſeine eigne Kraft gewieſen. Es ſcheint daher völlig gerechtfertigt, wenn dieſer Unterricht mit den beſſern bürgerlichen Dramen von Schröder, Iffland u. ſ. f. beginnt, weil hier gerade der Mangel der Idealität den Zögling nöthigt, dieſelbe durch ſein inneres Leben zu erſetzen und individuelle Menſchen zu produciren. Auch in dieſem zweiten Kurſus des dramatiſchen Vortrags iſt eine Stufenfolge unerläßlich. Vermittelſt derſelben ſoll allmälig der ganze Kreis dramatiſchen Lebens durchwandert werden. Der Unterricht wird alſo mit der Recitation einzelner abgeſchloſſener Scenen beginnen, welche vom Lehrer ſo zuſammengeſtellt werden müſſen, daß dadurch eine ganze Reihe menſchlicher Situationen und Affekte durchlaufen wird. Durch dieſe Aufgaben gewöhnt ſich nun der Eleve, was er bisher noch nicht zu verſuchen Gelegenheit hatte, mannigfaltige, an verſchiedene Individuen vertheilte Empfindungen und Seelenzuſtände in ihrer individuellen Beſtimmtheit aufzufaſſen, durch den Ton wiederzugeben und ſicher die Übergänge zu treffen. Die hier zur Übung im dramatiſchen Vortrage ausgewählten Scenen werden nun natürlich aus den verſchiedenſten Dramen entlehnt ſein. Denn der Zweck iſt, den dramatiſchen Ausdruck durch eine große Fülle von menſchlichen Situationen zu bilden und dem Individuum jene dem Darſteller ſo nöthige Beweglichkeit zu geben, augenblicklich durch den Ton verſchiedene individuelle Zuſtände an die Seele zu bringen.

Dieſem zur Übung im dramatiſchen Vortrag ausgewählten Cyklus einzelner Scenen folgt nun das Leſen ganzer Dramen, als die Spitze des dichteriſchen Vortrags. Hier ſoll der künftige Darſteller allein durch die Macht des Tones, ohne Beihülfe jeder andern ſinnlichen Illuſion, wirken und die Charaktere durch die Kunſt des Vortrags im Elemente der Phantaſie zur Anſchauung bringen. Der ganze bisherige Unterricht hat im Grunde den dramatiſchen Vortrag als ſeine Frucht zu erzeugen, und hat, wie das Drama ſelbſt das Epos und die Lyrik vorausſetzt, auch den epiſchen und lyriſchen Vortrag zu ſeinen Vorſtufen. Sie ſind gleichſam die Propädeutik für den dramatiſchen Vortrag. Der Kurſus, welcher die Bildung des Tons und die Ausbildung der Redekunſt zu ihrer Aufgabe hat, ſchließt ſich alſo naturgemäß hiermit ab.

Dieſem Kurſus gehört aber, als ergänzender Theil, weſentlich die geſchichtliche Entwicklung der dramatiſchen Kunſt und ihrer Verſinnlichung durch die Bühne an. Der Darſteller muß den Reichthum ſeiner Kunſt in ſeiner hiſtoriſchen Entfaltung kennen lernen. Dies leiſtet die Disciplin, welche die dramatiſche Poeſie in ihrem innern Entwicklungsgange zum Gegenſtande hat. Lebendig für den Zweck des künftigen Darſtellers kann dies nur gelehrt werden, wenn dem Bilde, welches der Lehrer von dem Reichthum der dramatiſchen Poeſie und den hiſtoriſchen Bedingungen der Entſtehung ihrer verſchiedenen Geſtalten bei den einzelnen Völkern giebt, Anſchauungen entſprechen. Denn bei dieſem Unterricht kommt es ſtets darauf an, alles nur Abſtrakte zu vermeiden und den Zögling unabläſſig mit der Fülle lebendiger Geſtalten zu bereichern. Dieſe Disciplin wird daher von dem größten Nutzen ſein, wenn der hiſtoriſchen Entwicklung ſtets die Veranſchaulichung der Dramen zur Seite ſteht, welche als Repräſentanten der verſchiedenen Völker und Zeitalter betrachtet werden dürfen. Damit verbindet ſich nun eine durch Zeichnungen unterſtützte Auseinanderſetzung der bei den einzelnen Völkern und zu verſchiedenen Zeiten herrſchend geweſenen Formen des Theaters und der Kunſt der Verſinnlichung, nebſt der Entwicklung der Vortheile und Nachtheile derſelben für die Kunſt ſelbſt.

Mit dieſen Disciplinen und den entwickelten ſtufenmäßigen praktiſchen Übungen in der Unterwerfung des Körpers und des Tons ſchließt ſich der Kurſus der dem Inſtitut nothwendigen Unterrichtsgegenſtände ab, welche als unentbehrliche Vorſtudien für den darſtellenden Künſtler dargelegt worden ſind und in untrennbarem Zuſammenhange mit der Schauſpielkunſt ſelbſt ſtehen. So wichtig für die allgemeine Bildung auch manche andere Disciplin iſt, ſo wünſchenswerth es auch dem Schauſpieler ſein muß, ſich vielſeitig zu unterrichten, ſo hat der eigentliche Plan für ein Inſtitut doch nur diejenigen Disciplinen und Elemente auf zunehmen, deren organiſcher Zuſammenhang mit dem letzten Zweck des Inſtituts nachgewieſen, deren Unentbehrlichkeit und Unerſetzbarkeit alſo aus der Aufgabe der Schauſpielkunſt abgeleitet werden kann. Wer wird leugnen, daß dem Darſteller eine Kenntniß des innern Baues ſeiner Mutterſprache, ihrer Literatur, der Geſchichte, ferner fremder Sprachen, namentlich der franzöſiſchen und engliſchen in hohem Grade wichtig und wünſchenswerth iſt. Aber man muß hierbei ſehr wohl unterſcheiden, was *dem Schauſpieler als ſolchem nothwendig* iſt und was ihm in ſeinem Streben nach einer höhern allgemeinen Bildung, welches er mit allen Künſtlern theilt, überhaupt erſtrebenswerth ſein muß. Alle diejenigen Gegenſtände, welche nur eine entferntere Beziehung zu ſeiner eigentlichen Kunſtthätigkeit und nur die Erweiterung ſeiner allgemeinen Bildung zum Ziele haben, erhalten daher in dem Plan eines die Bildung des Schauſpielers direkt bezweckenden Inſtituts *keine nothwendige Stelle*. Dadurch würde ſich der Plan nicht nur ſehr leicht ins Gränzenloſe verlieren und aller innern Abgeſchloſſenheit entbehren, ſondern auch durch die viel umfaſſenderen Lehrkräfte, welche das Inſtitut dann forderte, die Ausführung deſſelben bedeutend koſtſpieliger werden. Sobald man den Cyklus der Unterrichtsgegenſtände nicht auf die mit der Schauſpielkunſt in direktem Zuſammenhange ſtehenden Objekte beſchränkt, liegt die Gefahr der Abirrung in das Unbeſtimmte ſehr nahe. Denn die oben genannten Gegenſtände laſſen ſich mit gutem Recht noch durch manche andere vermehren, deren Kenntniß dem nach vielſeitiger Bildung ſtrebenden Geiſte nicht minder wichtig ſein wird. Für dieſe Disciplinen, wie z. B. Geſchichte, deutſche Sprache und Literatur reicht aber in jetziger Zeit, bei der Fülle vortrefflicher, auch dem Nichtgelehrten zugänglichen Werke in dieſen Gebieten, die Privatthätigkeit vollkommen aus, ſobald dem Individuum nur die Mittel und Wege zu der zweckmäßigen Beſchäftigung mit den gedachten Gegenſtänden an die Hand gegeben werden. Dies iſt allerdings die Sache des Leiters des Inſtituts.

Nach dieſer Andeutung über die Begränzung der vorbereitenden Unterrichtsgegenſtände wenden wir uns zu den *nothwendigen Übungen und der Methode für die eigentliche Praxis der dramatiſchen Darſtellung*. Sie hat, gleichwie der dramatiſche Vortrag, *mit der Darſtellung einzelner Scenen* zu beginnen, um durch ſie zunächſt theils die ſo wichtigen Elemente der Erzählung und des Converſationstons in ſeinen mannigfaltigen Abſtufungen, theils die Situationen des gewöhnlichen Lebens bis zu der Darſtellung der abgemeſſenen, konventionellen Formen und der Repräſentation einzuüben. Dann würden Scenen folgen, durch welche eine Reihe ächt menſchlicher Zuſtände und Affekte in einer gewiſſen Abgeſchloſſenheit und in mannigfaltiger Nüancirung verſinnlicht werden. Hier, wie beim dramatiſchen Vortrag, hat das in Proſa geſchriebene Schauſpiel und Luſtſpiel den Anfang zu machen, weil der Zögling vor nichts ſo ſehr bewahrt werden muß, als frühzeitig ſich dem pathetiſchen Vortrag hinzugeben, wodurch er ſo leicht die edle Naturwahrheit einzubüßen Gefahr läuft. Scenen aus dem bürgerlichen Schauſpiel von Iffland, Schröder, ſpäter von Leſſing und Goethe werden dazu hauptſächlich ausgewählt werden müſſen. Dieſen müſſen ſich dann Scenen in Verſen anſchließen und hier darf nun ein ganzer Kreis von höchſter Mannigfaltigkeit folgen, in welchem die ganze Scala von den die Würde und Idealität des Vortrags, wie die edle Haltung ſo bildenden Scenen der griechiſchen Tragödie, bis zu dem Ausdruck eines derben und kecken Humors ihre Stelle finden muß. Auch hier hängt ſehr viel von einer geiſtreichen und zweckmäßigen Wahl der Scenen ab, da durch dieſelbe ſowohl die größte Fülle verſchiedenartiger Zuſtände, als ein Reichthum des dramatiſchen Ausdrucks unterſchiedener Zeiten und Völker zuſammengefaßt werden ſoll. Es verſteht ſich, daß die Darſtellung dieſer Scenen zugleich zur Vergegenwärtigung des früher Gelehrten und zur Erweiterung der Einſicht in die dramatiſche Kunſt benutzt werden muß.

Dieſem Cyklus von Scenen folgt nun die dramatiſche Darſtellung ganzer Werke. Auch hier wird das gute Converſationsſtück und das bürgerliche Schauſpiel den Anfang zu machen haben, dem dann Werke von größerem Umfang, reicheren Charakteren und höherer Idealität folgen. Die Methode dieſer Übungen, der eigentlichen Werkſtatt des Schauſpielers, wird der Natur der Sache nach folgende ſein.

Eine gründlich geleitete Leſeprobe wird den Anfang machen. Sie bietet zugleich dem Leiter des Unterrichts Veranlaſſung, ſowohl über das vorliegende Drama im Allgemeinen, als über das Verhältniß der einzelnen Charaktere zu einander und das Geſetz ihrer Verſinnlichung die nothwendigen Erläuterungen zu geben und den Eleven zu einer klaren Auffaſſung aller Momente eines Charakters hinzuführen. Auch dürfte es zweckmäßig ſein, unabhängig von dem grade darzuſtellenden Drama, den Zöglingen derartige Aufgaben zu ſtellen und die Zergliederung einzelner Charaktere, mit beſonderer Beziehung auf die dadurch bedingte dramatiſche Darſtellung, von ihnen zu fordern. Sie gewöhnen ſich dadurch, nicht einem bloßen Naturalismus, einer nur unbeſtimmten Empfindung zu huldigen, ſondern ſich das innere geheimnißvolle Weſen einer lebendigen Geſtalt zum Bewußtſein zu bringen.

Die Leſeprobe hat den dramatiſchen Vortrag des darzuſtellenden Werkes zur Reife zu bringen, ſo weit dies natürlich auf dieſer Stufe möglich iſt. Dieſes Stadium darf alſo nicht eher verlaſſen werden, als bis die Einzelnen mit ihren Rollen im Elemente der Rede völlig ſicher geworden und das richtige Verhältniß des Tons aller Figuren getroffen worden iſt. Da der höchſte Zweck aller dramatiſchen Darſtellung immer nur durch Harmonie der verſchiedenen Kräfte erreicht werden kann, ſo muß bei der Bildung der Schauſpieler Alles darauf hinarbeiten, den Sinn für ein künſtleriſches Ineinandergreifen, für ein ächtes Zuſammenſpiel auf alle Weiſe zu beleben. Dies iſt aber nur erreichbar, wenn die Schüler an ihren eignen Leiſtungen ſchon den Genuß eines in ſich zuſammenſtimmenden Ganzen erfahren.

Der mit kritiſcher Aufmerkſamkeit auf alle Einzelnheiten ſorgfältig geleiteten Leſeprobe eines Dramas folgt nun die dramatiſche Darſtellung ſelbſt. Hier muß die in alle Beziehungen und Verhältniſſe des Werkes eindringende, auch die untergeordnetſten Rollen zu ihrem vollen Rechte bringende Verſinnlichung die Aufgabe ſein. Was einſtudirt wird, ſoll ſo aus der Hand der Eleven hervorgehen, daß wenigſtens jede Nachläſſigkeit, jede leichtſinnige Behandlung des ſcheinbar Unbedeutenden daraus verbannt erſcheint. Das Maaß des Talents, mit welchem eine Darſtellung erfolgt, kann natürlich nicht berechnet werden, weil auch die geiſtvollſte Leitung, der einſichtsvollſte Unterricht nie etwas geben können, wozu der Keim nicht ſchon gelegt iſt: aber diejenige Einheit, welche aus der richtigen Einſicht in die einzelnen Charaktere, aus der fleißigen, ſorgfältigen und ſinnvollen Vorbereitung, aus der lehrbaren Technik gewonnen werden kann, muß hier erzielt werden. Da die Leſeproben das Bild des Ganzen bereits in der Phantaſie erzeugt und den dramatiſchen Vortrag bis zu einem gewiſſen Grade abgeſchloſſen haben, ſo kann ſich die Darſtellung ſelbſt nun der Ausarbeitung aller übrigen Seiten zuwenden. Nach dem vorausgegangenen ſorgfältigen Memoriren, wodurch das Material ſo in den Beſitz des Darſtellers kommen muß, daß es ihm in jedem Momente völlig zu Gebote ſteht, wird die Leitung der Darſtellung ſich auf alle Momente, welche zur künſtleriſchen Verſinnlichung des dramatiſchen Werkes gehören, zu richten haben. Außer der Anordnung des Sceniſchen hat die Gruppirung in jeder Scene, die Übereinſtimmung der Geberde und des Worts, das richtige Ineinandergreifen aller einzelnen Perſonen, der aus der jedesmaligen Situation hervorgehende Antheil jeder Figur an der Handlung die Aufmerkſamkeit unabläſſig zu feſſeln. Dieſe Übungen haben, außer daß ſie die ganze bisherige Technik gewiſſermaßen zuſammenfaſſen und die Anwendung alles bis dahin Gelernten und Angeſchauten fordern, vorzugsweiſe den Zweck, die Einzelnen zur Durchführung eines Charakters anzuleiten. Es kommt daher vornämlich darauf an, daß ſich die Darſtellenden nie damit begnügen, einzelne aneinandergereihte Scenen mit ihren ſcharfen Pointen vor uns hinzuſtellen, ſondern ein lebendiges, organiſches Ganze vor uns werden zu laſſen. Man muß alſo dahin wirken, ſtets alle Gemüthsbewegungen und Lebensäußerungen jeder einzelnen Geſtalt in ihrem innern Zuſammenhange zu einer ſolchen Verſinnlichung zu bringen, daß gleichſam jeder folgende Auftritt wie ein Ergebniß der geſammten vorhergehenden Handlung erſcheint. Hier iſt mithin der Ort, wo dem jungen Darſteller begreiflich werden muß, daß er da, wo der Dichter einen Charakter entweder nur karg bedacht und die Grundzüge nur angedeutet hat, oder gar von der Wahrheit und der urſprünglichen Anlage abgeirrt iſt, den Dichter ergänzen ſoll. Denn der Darſteller kann nicht früh genug inne werden, daß er immer einen ganzen Menſchen vor uns hinſtellen, niemals Rollen deklamiren ſoll. Dieſer Sinn, das eigentliche Geheimniß aller Darſtellung, kann nur dadurch geweckt werden, wenn ſich bei dieſen theatraliſchen Übungen die Kritik des Leitenden, nachdem alle andere Seiten bereits ihre Erledigung gefunden haben, darauf wendet, zu zeigen, wo der pſychologiſche Zuſammenhang zerriſſen, wo die Naturwahrheit zerſtört, wo die Deklamation an die Stelle des individuellen Lebens getreten iſt. Darum iſt es ſo wichtig, alle die zur dramatiſchen Darſtellung im Inſtitut gewählten Stücke mit der eindringendſten Gründlichkeit, der allſeitigſten Sorgfalt einzuſtudiren. Denn jedes mit Berückſichtigung aller Seiten einſtudirte Drama trägt der geſammten künſtleriſchen Bildung einen unberechenbaren Gewinn ein. Die Zöglinge dürfen bei ihren dramatiſchen Darſtellungen durchaus *nicht in ein abgegränztes Rollenfach gedrängt werden*, ſelbſt wenn ſie das Talent vorzugsweiſe dem einen oder andern zuweiſt. Es kommt vielmehr auf eine *vielſeitige Ausübung der Kunſt* an, um dadurch eine gewiſſe Verſatilität zu gewinnen, ſich in die verſchiedenſten Individualitäten raſch und ſicher hineinzufinden. Daher dürfen auch den Einzelnen *ſelbſt ihrem Naturell widerſtrebende Aufgaben* zugetheilt werden, um ſie an die Überwältigung ihrer natürlichen Individualität und an die Darſtellung einer ihnen wirklich fremden Lebensbewegung zu gewöhnen. Daß indeſſen die höchſten Aufgaben der Tragödie und Komödie hier noch fern gehalten werden müſſen, leuchtet ein. Es würde dadurch leicht eine Überreizung und jener Hochmuth entſtehen, der ſich kein Gebiet mehr verſchloſſen glaubt, weil bereits Alles genoſſen worden iſt. Die großartigſten Aufgaben der dramatiſchen Poeſie müſſen den Eleven als das Ziel des künftigen Darſtellers vorſchweben und von ihnen mit jener ſittlichen Scheu betrachtet werden, welche in ächten Künſtlernaturen der Gedanke an die höchſten Aufgaben immer erzeugt.

Die Darſtellung der Dramen geſchieht *in der Regel ohne Koſtüm*. Abgeſehen davon, daß die Beſchaffung der Garderobe, wenn man ſie den Einzelnen überläßt, für dieſelben zu koſtſpielig ſein und denſelben eine ergiebige Gelegenheit für die Befriedigung der Eitelkeit darbieten würde, ſo bringt auch die Darſtellung in Civil den großen Vortheil mit ſich, daß jeder Einzelne verſuchen muß, *was er ohne alle ſinnliche Beihülfe, ohne die Unterſtützung der Illuſion, nur durch die Kraft ſeiner Phantaſie vermag*. Es gehört bekanntlich zu den Seltenheiten, daß ſich Schauſpieler mit Anſtand, Feinheit und Würde in Civil auf der Bühne zu bewegen verſtehen, eine Erſcheinung, deren Gründe wir hier nicht zu entwickeln haben. Um ſo wichtiger iſt es, gerade dieſe ſchwächſte Seite der Darſteller auf alle Weiſe zu heben. Es verſteht ſich, daß die jungen Darſteller ſich bei den in bürgerlicher Kleidung ſtattfindenden Aufführungen mit derſelben Sorgfalt in Haltung, Gang und Bewegung zu zeigen haben, als ob ſie im Koſtüm ſpielten. Denn hier ſind nicht, wie bei den öffentlichen Bühnen, die Proben von der eigentlichen Darſtellung geſchieden. Jede Probe im Inſtitut muß daher mit der Strenge einer öffentlichen Aufführung verfolgt und in allen Beziehungen, wie eine ſolche, behandelt werden.

Da indeſſen der Schauſpieler an die Öffentlichkeit gewieſen iſt, ſo ſcheint es zweckmäßig, von Zeit zu Zeit gut einſtudirte und mit Sicherheit geſpielte Dramen auch vor einem gewählten, zu dieſem Zwecke eingeladenen Kreiſe darzuſtellen. Solche Aufführung wird dann in dem angemeſſenen Koſtüm erfolgen. Zugleich dienen dieſe Darſtellungen dazu, die Zöglinge in der Bildung der Charaktermaske zu üben und ihnen einige Fertigkeit in der Kunſt des richtigen Schminkens zu erwerben. Bei der Charaktermaske aber muß vor Allem der Geſichtspunkt feſtgehalten werden, daß ſie durch die freie Phantaſie, alſo von innen heraus zu erzeugen iſt, indem die Kunſt des Schminkens nur das Fixiren und ins Licht ſtellen kann, was ſchon vermittelſt der innern Anſchauung hervorgebracht iſt. Man muß daher die Zöglinge frühzeitig daran gewöhnen, daß ſie der Phyſiognomie denjenigen Ausdruck geben, den das Weſen des Charakters fordert. Denn auch die Kunſt des geſchickteſten Schminkers bringt nie eine wirkliche Charaktermaske hervor, wenn ihr nicht die Arbeit der Phantaſie vorangegangen iſt. Zweckmäßig ſcheint es bei den Darſtellungen des Inſtituts die übrigen nicht beſchäftigten Eleven als Zuhörer zuzulaſſen, weil ſie dadurch ſelbſt lernen und zugleich ein für die Spielenden ermunterndes Element ſind, welches gleichſam das Publikum vertritt. Die Zöglinge während der Zeit ihrer Lehrjahre im Inſtitut, zu kleinen Rollen auf der königlichen Bühne zu verwenden, halten wir für unzweckmäßig, weil der Zögling dadurch ſehr leicht in eine völlig ſchiefe Stellung kommen und für das Inſtitut ſelbſt mancher Nachtheil daraus erwachſen kann.

V.

Der Beſuch der öffentlichen Bühne von Seiten der Eleven.

Der Beſuch der öffentlichen Theater muß, ſo viel dies überhaupt möglich iſt, mit Umſicht geleitet werden. Die Zöglinge, deren Zweck die Schauſpielkunſt iſt, müſſen mit anderm Sinne und zu anderm Zweck das Theater beſuchen, als die große Maſſe. Die bloße Ergötzung und die Befriedigung augenblicklicher Luſt ſollen hier als Motive des Beſuchs gänzlich verbannt ſein. Der künftige Schauſpieler ſoll dem Schauſpiel mit dem Ernſt beiwohnen, mit welchem der Maler und Bildhauer, Werke der Malerei und der Skulptur betrachtet. Aus dieſem Grunde iſt es wichtig, daß den Zöglingen nur für ſolche Werke der freie Beſuch des Theaters gewährt wird, aus deren Darſtellung für ſie ein Gewinn zu erwarten iſt, indem ſie das nur ſtoffartige Intereſſe bereits überwunden haben und ihre ganze Aufmerkſamkeit der Darſtellung widmen können. Um nun den Beſuch des Theaters wirklich fruchtbar zu machen, ſcheint es ſehr zweckmäßig, wenn über die von den Eleven beſuchten Vorſtellungen derjenigen Werke, mit welchen dieſelben vertraut ſind, oder welche ſie vielleicht gar ſelbſt einſtudirt haben, eine in alle Einzelnheiten eingehende Kritik vom Leiter des Inſtituts hervorgerufen wird. Dieſe ſoll ſich nicht, wie eine gewöhnliche Theaterkritik, mit allgemeinen Phraſen begnügen, ſondern eine gerade in das Detail eindringende ſein. So kann ſie einen außerordentlichen Nutzen gewähren, denn ſie belebt eben ſo ſehr den Sinn für das Tüchtige und Geſunde, kurz für edle Naturwahrheit, als ſie von der Unnatur, dem Unedlen, der hohlen Deklamation, dem geſpreizten Pathos zurückſchreckt. Daß dies nur durch eine ſich in das Beſondere vertiefende Kritik geſchehen kann, leuchtet ein. Durch dieſe Thätigkeit wird nun die kritiſche Aufmerkſamkeit der Eleven geweckt; ſie gewöhnen ſich daran auf alles, was zu ihrer Kunſt gehört, aufzumerken und ihr Gehör auch für alle Schwingungen des Tons zu ſchärfen. So kann jede von den Eleven beſuchte Vorſtellung des Theaters eine rückwirkende Kraft für ihre Entwickelung gewinnen. Aus dem Geſagten erhellt, daß ein häufiger Beſuch des Theaters, namentlich ohne Auswahl, durchaus nicht im Intereſſe und Zweck des Inſtituts liegen darf. Der Ernſt der Sache, wie der künſtleriſche Sinn werden gleich ſehr dadurch beeinträchtigt. Der ſparſam ausgewählte Beſuch der öffentlichen Theater muß alſo als Prinzip von Seiten des Inſtituts feſtgehalten werden. Zur Durchführung deſſelben wird ſchwerlich ein anderes Mittel übrig bleiben, als den freien Theaterbeſuch der Zöglinge nur auf ſolche von Seiten des Direktors ausdrücklich empfohlene Vorſtellungen zu beſchränken, dieſe aber durch eine eindringende Beſprechung aller bei der Darſtellung zu berückſichtigende Momente fruchtbar für die Bildung der Eleven zu machen.

VI.

Dauer des Lehrkurſus und Vertheilung des Stoffs.

Der Kurſus des Inſtituts wird am zweckmäßigſten, auch analog den Kurſen für die Eleven anderer Kunſtinſtitute auf drei Jahr feſtzuſtellen ſein. Das erſte Jahr gehört dem eigentlich propädeutiſchen Unterricht an. Hierher fällt der Tanzunterricht mit allen auf die körperliche Bildung bezüglichen Übungen. Dieſer wird, wie wir es angedeutet, ſehr wohl in wöchentlich zwei Stunden den Kreis ſeiner Aufgaben beſchließen können. Zweitens hat die Kunſtmythologie, der wir oben ihre Bedeutung, als Disciplin zur Veredelung des plaſtiſchen Sinnes angewieſen haben, hier ihre Stelle. Auch ſie kann ſehr wohl in einem Jahre in dreiwöchentlichen Stunden abgehandelt und anſchaulich gemacht werden. Bei dieſem Gegenſtande wird der Beſuch des Muſeums von den Eleven als eine willkommene Hülfe benutzt und die dem Darſteller beſonders wichtigen und bedeutſamen Werke im Unterricht an geeigneter Stelle beſprochen werden müſſen. Drittens gehört dieſem Kurſus der ganze propädeutiſche Unterricht in der Kunſt des mündlichen Vortrags an. Derſelbe wird, wie wir es oben angedeutet, von den einfachſten Elementen beginnend, durch alle Gattungen der Proſa und der Poeſie bis zum dramatiſchen Vortrag fortgeführt. Er iſt alſo im Verhältniß zur letzteren weſentlich elementariſch, indem er alle Elemente, welche zur Bildung der Redekunſt gehören, in ſtufenmäßiger Folge entwickelt und unabläſſig mit praktiſchen Übungen verbindet. Da dieſer Unterricht recht eigentlich die Baſis für den künftigen Darſteller bildet, inſofern er durch das Wort wirken ſoll, ſo kann er nicht gründlich und umfaſſend genug betrieben werden. Ihm müſſen daher wenigſtens ſechs Stunden wöchentlich gewidmet ſein. Derſelbe gewährt aber auch den Vortheil, für die allgemeine Bildung des Eleven beſonders fruchtbar gemacht werden zu können, da derſelbe hier in alle Formen der Rede eingeführt und mit den Muſtern in allen Gattungen der gebundenen, wie der ungebundenen Rede vertraut wird. Sehr zweckmäßig läßt ſich daher auch dieſe Disciplin mit der Anleitung zu den Privatſtudien der Eleven verbinden, indem denſelben immer an der geeigneten Stelle diejenigen Bücher bezeichnet werden, wodurch die Erweiterung der hiſtoriſchen Kenntniſſe in den einzelnen Gebieten gewonnen wird. So läßt ſich mit dieſem Unterricht ſehr wohl die Anleitung zur Kenntniß der Literaturgeſchichte, beſonders der deutſchen nach der Seite hin, wo ſie dem Künſtler beſonders wichtig iſt, verknüpfen, wie mit der Kunſtmythologie die Anleitung zur umfaſſenderen Kenntniß der alten Geſchichte und ihrer Kultur. Da dieſer ganze erſte Kurſus weſentlich einen propädeutiſchen Charakter hat, ſo gehört es ihm auch beſonders an, die Privatſtudien ſo zu leiten, daß ſich die Zöglinge auch mit denjenigen Objekten des Wiſſens, welche, wie wir eben ausgeführt, nicht direkt zur Bildung des Darſtellers, ſondern zur allgemeinen Bildung überhaupt gehören, mit Nutzen beſchäftigen. So gut auf den gelehrten Schulen in den obern Klaſſen die Privatlektüre in den alten Sprachen geleitet wird und ſich der Lehrer durch Prüfung verſichert, ob und in welchem Maaße ſich die Schüler mit den ihren Privatſtudien zugewieſenen Schriftſtellern beſchäftigt haben, eben ſo dürfte ſich auch hier ſehr wohl die von dem Lehrer angeordnete Privatthätigkeit einer Kontrolle unterwerfen laſſen.

Endlich gehört dem erſten Kurſus noch als ergänzende Disciplin die Metrik an, für deren Behandlung wir eben bereits die durchgreifenden Geſichtspunkte feſtgeſtellt haben.

Der zweite Kurſus hat nun die eigentlich zur Schauſpielkunſt direkt vorbereitenden Gegenſtände zu ſeinem Inhalt. Ihm gehören, nach der Seite des Körpers, als Material die Elemente der Geberdenſprache an. Der Unterricht wird hier, von den leichteſten Aufgaben anhebend, dann den Kreis der einfachen und zuſammengeſetzten Affekte in einer zweckmäßigen Aufeinanderfolge mannigfaltiger Scenen durchlaufen. Die Aufgaben bilden theils Scenen aus wirklichen Dramen, welche nur nach der Seite des mimiſchen Ausdrucks behandelt und dargeſtellt werden, theils eine Reihe vom Lehrer eigends dazu entworfener Scenen, mit beſonderer Beziehung auf die in der Kunſtmythologie zur Anſchauung gebrachten, plaſtiſchen Darſtellungen. Auch gehört hierher die Übung in der Kunſt, die antiken Gewänder edel zu handhaben, und ſie zu richtigem und ſchönem Ausdruck von Gemüthszuſtänden zu verwenden.

Die Hauptdisciplin dieſes Kurſus iſt natürlich diejenige, welche die Bildung des dramatiſchen Vortrags zu ihrem Zweck hat. Sie reiht ſich unmittelbar an den propädeutiſchen Unterricht, welcher die verſchiedenen Formen der Proſa und der Poeſie, als Vorſtufen des Drama's, umfaßt. Mit dem dramatiſchen Vortrage verbindet ſich eine den Übungen vorausgehende Entwickelung des Drama's und ſeiner verſchiedenen Geſtalten. Wie dieſe Übungen ſtufenweiſe folgen, und in einander greifen müſſen, iſt bereits oben angedeutet worden. Den Übungen im dramatiſchen Vortrag und der damit zu verbindenden Entwickelung der verſchiedenen Formen des Drama's müſſen, gleichwie dem propädeutiſchen Unterricht des erſten Kurſus, wenigſtens 6 Stunden wöchentlich gewidmet ſein. Der Lehrer wird auch hier Aufgaben zum Selbſtſtudium ſtellen und darüber Rechenſchaft fordern. Denn es kommt gerade hier eben ſo auf ſehr vielſeitige Übung, als auf eine ſtete Überwachung derſelben an, damit ſich die Eleven nicht, was ſo leicht geſchieht, in eine Manier der Recitation verirren und ſich ſpäter ſchwer abzuſtreifende Mängel einſchleichen. Darum kann dabei nicht genugſam darauf hingearbeitet werden, daß der Schüler ſich ſelber hören und den Ausdruck ſeiner Rede mit den Forderungen eines edlen, naturgemäßen Vortrags vergleichen lerne.

Dem zweiten Kurſus gehört nun ferner, als ſelbſtſtändige Disciplin, eine zuſammenhängende Darſtellung der dramatiſchen Kunſt und Literatur, auf welche wenigſtens wöchentlich 6 Stunden zu verwenden ſind. Die Methode, dieſe Disciplin für den Zweck des Inſtituts zu behandeln, iſt oben bereits entwickelt worden. Dieſer Gegenſtand bietet nun beſonders eine ergiebige Quelle dar, um durch richtige und umſichtige Anleitung der Privatſtudien dem Eleven einen großen Reichthum dramatiſcher Literatur in hiſtoriſcher Entwickelung in ihrem innern Zuſammenhange zugänglich zu machen. Denn der Vortrag des Lehrers kann ſich natürlich nur auf wenige Dramen beſchränken, welche als Repräſentanten einer Zeit und eines Volks zur Veranſchaulichung geleſen werden. Auch hier wird eine Beſprechung über das von den Eleven privatim Geleſene die Überzeugung gewähren, in wie weit ſie ſich daſſelbe fruchtbar gemacht haben.

Überhaupt wird bei der ganzen Methode des Unterrichts der Geſichtspunkt vorwalten müſſen, die Eleven vielfach im mündlichen Ausdruck zu üben. Die Wiederholung des Vorgetragenen, wie die für den Privatfleiß ihnen beſtimmten Aufgaben werden vornämlich auch zur Bildung des mündlichen Ausdrucks dienen, wobei nicht nur die Diktion, ſondern auch die Art des Vortrags einer ſteten Kritik zu unterwerfen iſt, da ſich der Schauſpieler nie in ſeiner Rede vernachläſſigen, ſondern jede Gelegenheit zur Bildung eines edlen Ausdrucks benutzen ſoll.

Der dritte Kurſus hat nun die reine Praxis zu ſeiner Aufgabe. Alle theoretiſchen Entwickelungen werden ſich hier an die dramatiſchen Übungen knüpfen, deren Weſen und Stufenfolge wir oben bereits angegeben haben. In dieſem Kurſus ſoll nun der Eleve das bisher Überlieferte und Geübte in ſteter Durchdringung aller Seiten der dramatiſchen Darſtellung anwenden, eine gewiſſe Sicherheit in der Ausübung ſeiner Kunſt und vornämlich den Sinn für ein künſtleriſches Zuſammenſpiel, für die Harmonie der Darſtellung gewinnen. Es kann dem Inſtitut nicht Zweck ſein wollen, Meiſter aus ſich hervorgehen zu laſſen; eben ſo wenig als die Akademie der Künſte ſchon große Maler und Bildhauer entläßt. Was für den Maler und Bildhauer die durch das Studium der Antike und der unſterblichen Meiſterwerke ſeiner Kunſt in Italien zu gewinnende freie Praxis iſt, das iſt für den ſich ſelbſt überlaſſenen Schauſpieler die öffentliche Bühne, mit allen ihren Leiden und Freuden, mit ihrer Spannung und dem ehrgeizigen Streben, welches ſie in dem Schauſpieler erregt. Bildet den jungen Darſteller aber auch erſt die öffentliche Bühne durch Kämpfe und Reibungen und unter der ihn ſtets begleitenden Kritik der Maſſen, wie der Preſſe, worin roher und gebildeter Geſchmack, Unwiſſenheit und Einſicht ſich in dem bunteſten Wechſel durchdringen, ſo hat der in dem Inſtitut Erzogene in der Bildung, die er dort gewonnen, in dem idealen Sinne, der in ihm angeregt worden, in der Veredlung ſeines Geſchmacks einen Gegenhalt gewonnen, der ihn die unlauteren Elemente der gemeinen Wirklichkeit abwehren und ihn in der Verworrenheit der Tagesurtheile im Rechten beharren läßt. Das Inſtitut iſt ſo weit entfernt, frühreife Treibhauspflanzen erzeugen zu wollen, welche, ſobald ſie die öffentliche Bühne betreten, ſich fertige Darſteller dünken, daß es vielmehr nur die Kraft entwickelt, ſich auf dem Boden der öffentlichen Bühne unter Kampf zu der Löſung der höchſten Aufgaben heranzubilden.

VII.

Die äußern Bedingungen der Aufnahme der Eleven.

Da das Inſtitut ſeinen Mitgliedern die großen, unberechenbaren Vortheile gewährt, den unvergänglichen Grund einer künſtleriſchen Bildung zu legen und zugleich ihre Laufbahn durch ein unter günſtigen Verhältniſſen beginnendes Engagement bei größern Bühnen zu erleichtern, ſo darf auch für dieſen Unterricht ein nicht ganz unbedeutendes Honorar gefordert werden. Die Summe von 10—12 Friedrichsd'or für das Jahr wird, ſobald man ſie mit den Honoraren vergleicht, welche die jährlichen Kollegia einem Studirenden koſten, und die Ausſichten erwägt, welche ſich den Zöglingen des Inſtituts eröffnen, ſehr bald nach dem Abgang aus demſelben eine nicht unbedeutende Gage zu beziehen, durchaus nicht zu hoch erſcheinen. In keinem andern Lebensberuf bietet ſich dem Individuum ſo ſicher die Ausſicht auf einen baldigen Gehalt dar, als in dem des jungen Schauſpielers. Denn jedenfalls werden größere Bühnen ſich gern aus Mitgliedern des Inſtituts ergänzen, weil dieſe unabhängig von dem Maaße des beſondern Talents, durch ihre vielſeitige Übung und den gebildeten Sinn immer eine gewiſſe Bürgſchaft für ein ſicheres und künſtleriſches Eingreifen in die Darſtellungen gewähren. Dieſes Verlangen der Direktionen, die Mitglieder aus den Zöglingen des Inſtituts zu ergänzen, wird ſich aber mit den Reſultaten, welche die Schule gewährt, immer ſteigern. Denn auch hier wird die Zeit erſt die Früchte reifen können. Lehrer und Lernende müſſen ſich erſt gegenſeitig in ihre durchaus neue Aufgabe hineinleben.

Bei einer ſich entſchieden ankündigenden Begabung und der Nachweiſung der fehlenden Mittel, um das Honorar zu zahlen, dürfte daſſelbe wohl, wie dies ja auch auf der Univerſität geſchieht, geſtundet werden, indem der Zögling einen Revers ausſtellt, in welchem er ſich verpflichtet, den Betrag zurückzuzahlen, ſobald er einen Gehalt von 600 Thlr. bezieht. Dieſe Zurückzahlung würde dann auf drei Jahr zu vertheilen ſein. Da nun in der Regel die Zöglinge bald nach der Entlaſſung aus dem Inſtitut eine ſolche Gage erhalten werden, beſonders da diejenigen, welche die Wohlthat des Stundens genießen, als die talentvolleren vorausgeſetzt werden müſſen, ſo wird man viel eher, als bei den Studirenden auf eine Rückzahlung rechnen dürfen. Auch giebt die angegebene Gehaltsſumme ſchon eine gewiſſe Sicherheit, daß die zur Nachzahlung Verpflichteten einer ſtehenden Bühne und keiner wandernden Geſellſchaft, als Mitglieder, angehören, das Honorar alſo, ohne beſondere Schwierigkeiten eingezogen werden kann. Unter ganz beſondern Umſtänden, deren Erwägung natürlich der Behörde überlaſſen bleiben muß, dürfte vielleicht auch der eine oder andere als Freiſchüler in das Inſtitut aufzunehmen ſein.*)

---

*) Dieſer einzige Punkt erfuhr zufolge der Discuſſion, welche er hervorrief, eine Veränderung, die praktiſcher erſcheint, als unſer Vorſchlag. Als Maximum wurde nämlich vorläufig eine Anzahl von dreißig Eleven feſtgeſtellt. Der Aufzunehmende ſollte eine jährliche Summe von hundert Thaler für den Unterricht zahlen, gewiß nicht zu viel, verglichen mit den Koſten, welche die Ausbildung anderer künſtleriſcher oder praktiſcher Thätigkeiten in Anſpruch nimmt. Wir hatten eben die jährliche Summe nur auf 12 Friedrichsd'or feſtgeſtellt, ſchloſſen uns aber ſehr gern dem Vorſchlage an, dieſe Summe auf hundert Thaler zu erhöhen. Dabei ſollen aber für entſchieden begabte und unbemittelte Eleven fünf Freiſtellen beſtehen. Der Vorſchlag der Stundung, die wir nach Analogie der Studenten-Verhältniſſe gemacht hatten, wurde beſeitigt, da man bemerkte, wie ſchwer, ja in vielen Verhältniſſen unmöglich die Eintreibung der Schuld bei Schauſpielern ſei, die heute hier, morgen da engagirt ſind, heute in dieſem, morgen in jenem deutſchen Staate leben. Dagegen war man nicht abgeneigt, noch einer kleinen Anzahl von talentvollen Eleven einen Theil des Honorars zu erlaſſen, ſo daß alſo die Anzahl der Eleven auf dreißig angeſchlagen, davon die fünf talentvollſten und zugleich die wenigſt bemittelten den Unterricht ganz unentgeltlich empfangen, fünf andere, auch begabte und in beſchränkten Verhältniſſen lebende, den Unterricht zur Hälfte frei erhal

Was das zur Aufnahme feſtzuſtellende Alter betrifft, ſo ſcheint es am zweckmäßigſten, die männlichen Eleven nicht vor dem vollendeten ſechszehnten, die weiblichen nicht vor dem vollendeten funfzehnten Jahre aufzunehmen.

VIII.

Trennung der Geſchlechter im Unterricht.

Daß die Geſchlechter in allen denjenigen Unterrichtsgegenſtänden, welche es geſtatten, getrennt gehalten werden, iſt zweckmäßig. Bei den eigentlich praktiſchen Übungen der Schauſpielkunſt ſelbſt iſt dies natürlich unmöglich. Freilich werden durch dieſe Trennung ungleich größere Lehrkräfte erfordert, wodurch die Koſten natürlich nicht unbedeutend vermehrt werden. Es wäre daher zu erwägen, ob nicht durch eine ſorgfältige Aufmerkſamkeit, und dadurch, daß man das Zuſammenſein der Eleven und Elevinnen ganz eigentlich nur auf die Zeit des Unterrichts beſchränkte, der gemeinſchaftliche Unterricht beider möglich gemacht werden könnte, beſonders da doch die ſpätern praktiſchen Übungen im dritten Kurſus dieſe Gemeinſchaft nothwendig fordern.

IX.

Disciplin des Inſtituts.

Es liegt in der Natur des Inſtituts, daß es ſich im Allgemeinen für Übertretungen der Geſetze des Anſtandes, wie für Vernachläſſigung und Unfleiß nur wenig auf Strafen einlaſſen kann. Da man bei den Aufzunehmenden eine entſchiedene Neigung zum Berufe und die Luſt möglichſt bald etwas Tüchtiges zu leiſten vorausſetzen darf, ſo wird gewiß der Vorwurf grober Vernachläſſigung und Faulheit den Einzelnen ſelten gemacht werden können. Wenn mehrfach wiederholte Rügen fruchtlos erſcheinen, oder gar der öffentliche Anſtand und die Sitte verletzt werden, ſo bleibt die Entlaſſung aus dem Inſtitut als die einzige Strafe übrig, wie dies ja auch bei faſt allen, auf eine ganz beſtimmte Lebensthätigkeit vorbereitenden Anſtalten der Fall iſt. Da der Schauſpieler weſentlich durch ſeine Perſönlichkeit wirkt, ſo iſt ganz beſonders darauf zu achten, daß von ihm auch in allen Lebensbeziehungen der höchſte Anſtand und die feinſte Sitte beobachtet werden. Jede Vernachläſſigung der Art muß, als

---

ten ſollten. Man ſprach mit Recht übrigens den Grundſatz aus, in der Ertheilung dieſes Beneficiums, ſowohl in der Prüfung des Talents, als der materiellen Mittel der Aufzunehmenden ſehr ſtrenge zu ſein.

den Beruf des darſtellenden Künſtlers beeinträchtigend, entſchieden gerügt werden. Denn nichts rächt ſich beim Schauſpieler empfindlicher, als eine Vernachläſſigung der guten Sitte und des Anſtandes. Man wird einem ſolchen auf der Bühne nur zu bald den Zwang anmerken, den er ſich für den Augenblick anthut, und ihm niemals glauben, wenn er ſich auf der Bühne mit edlem Anſtand bewegen will. Daher darf den Eleven Nichts nachgeſehen werden, was in der äußern Haltung und in der ganzen Art des Benehmens gegen den Ton der feinen Geſellſchaft verſtößt. Denn derſelbe ſoll ihnen zur zweiten Natur werden.

X.

Zeit der Aufnahme für die neuen Mitglieder und der Anfang der Kurſe.

Da wir einen dreijährigen Kurſus für den Geſammt-Unterricht der Eleven als zweckmäßig dargeſtellt haben, ſo ſcheint es auch am angemeſſenſten nur jährlich neue Mitglieder aufzunehmen, wovon nur unter beſonderen Umſtänden Ausnahmen zu machen wären. Auch iſt es wohl für den Unterricht am erſprießlichſten, wenn derſelbe, nur mit Ausnahme der Sonn- und Feſttage, ununterbrochen bis zum Schluß jedes Kurſus fortertheilt wird und man alſo alle Ferien an den Schluß deſſelben verlegt. Dazu würden die beiden heißen Sommermonate: Juli und Auguſt, in welchen auch faſt alle kleineren Bühnen geſchloſſen zu ſein pflegen, ſich am beſten eignen. Mit dem 1. September nähme alſo jedesmal der neue Kurſus ſeinen Anfang, in welchen dann die neuen Mitglieder, welche für fähig zur Aufnahme erklärt worden ſind, eintreten.

XI.

Aeußere Erforderniſſe der Theater-Schule. Die Räume.

Zunächſt bedarf das Inſtitut natürlich eigene Räume. Ob dazu Zimmer im Akademiegebäude disponibel ſind und zu dieſem Zweck überwieſen werden können, vermögen wir nicht zu beurtheilen. Die nothwendigen Räume wären etwa folgende: drei bis vier geräumige Zimmer für den eigentlichen wiſſenſchaftlichen Unterricht, ein kleiner Saal für den Tanz-Unterricht und die dramatiſchen Vorübungen; (40 Fuß Länge und 25 Fuß Breite würde genügen;) endlich, ein kleines Theater mit dem nothwendigſten Theater-Apparat. Es würde vortheilhaft ſein, wenn der Saal in ſolche Verbindung mit dem Theater geſetzt werden könnte, daß derſelbe zugleich den Zuſchauer-Raum bildete.

Zur Anſchaffung der unentbehrlichſten Bücher für die Bibliothek würde eine jährliche Summe von 50 Thlrn. genügen.

XII.

Das Lehrer-Perſonal.

An der Spitze des Inſtituts ſteht ein Direktor, welcher den Geſammt-Unterricht und das Ineinandergreifen der einzelnen Disciplinen leitet und den ſittlichen Geiſt des Inſtituts überwacht. Er wird zugleich den Unterricht in den wiſſenſchaftlichen Disciplinen ertheilen. Daß ein Schauſpieler nicht wohl eine ſolche Stellung einnehmen kann, leuchtet ein. Denn es wird dazu eine umfaſſende wiſſenſchaftliche, namentlich eine mit dem Geſammtgebiet alter und neuer Kunſt vertraute äſthetiſche Bildung gefordert, welche man faſt niemals bei einem Schauſpieler vorausſetzen kann. Auch iſt es auf jeden Fall ein Vortheil, wenn der Leiter der Anſtalt durch ſeine eigene Thätigkeit keinem Konflikte mit dem Theater ſelbſt ausgeſetzt iſt. Dazu kömmt noch, daß, da der Unterricht in den Disciplinen nicht, nach Art des Univerſitäts-Unterrichts, in bloßen Vorträgen beſteht, ſondern weſentlich auf einer lebendigen, die Eleven unabläſſig anregenden Wechſelwirkung zwiſchen Lehrer und Lernenden beruht, dazu eine didaktiſche Fertigkeit erforderlich iſt, welche ein Schauſpieler, der ſolcher Thätigkeit bisher ganz fern geſtanden hat, ſchwerlich beſitzt. Gründe genug, welche einen darſtellenden Künſtler von der Leitung des Inſtituts ausſchließen. Dem Dirigenten würde nun außer der ſittlichen Überwachung des Ganzen und der Leitung der Privat-Studien, wie wir ſie oben angedeutet haben, der bedeutendſte Theil des wiſſenſchaftlichen Unterrichts zufallen. Auch würde er in Betreff der aufzunehmenden Eleven die entſcheidende Stimme haben und die etwa anzuſtellenden Lehrer der vorgeordneten Behörde präſentiren. Er würde namentlich den ganzen propädeutiſchen Kurſus übernehmen, und die Disciplin der dramatiſchen Kunſt und Literatur, nebſt der damit zu verbindenden Geſchichte des Theaters. Der eigentlich wiſſenſchaftliche Unterricht muß bei den Elevinnen, ſobald man die Trennung derſelben von den Eleven feſtſtellt, ebenfalls von einem Manne ertheilt werden, weil Frauen ſehr ſelten einen in ſich zuſammenhängenden und auf der Wechſelwirkung beruhenden Unterricht mit wirklichem Nutzen geben können. Dagegen dürften die praktiſchen Übungen der Elevinnen, ſowohl in den Anfängen der Geberdenſprache, in der Kunſt die antiken Gewänder zu brauchen, als in der Kunſt der Rede von einer einſichtsvollen und tüchtigen Darſtellerin geleitet werden können.

Für die Leitung der eigentlich dramatiſchen Übungen iſt die Mitwirkung eines gebildeten und einſichtsvollen Schauſpielers nothwendig, dem vorzugsweiſe das Gebiet der Technik im engeren Sinne zufiele, während der Dirigent die eigentlich geiſtige Einheit des Werks, welche bereits in den Lehrproben zur Anſchauung gekommen ſein muß, zur Darſtellung bringen würde. Dieſen Andeutungen zufolge würden die unumgänglich nothwendigen Lehrkräfte für das Inſtitut folgende ſein müſſen:

1. Der Dirigent, welcher den größten Theil des wiſſenſchaftlichen Unterrichts des erſten und zweiten Kurſus ertheilt. Da er das ganze Gebiet nicht bewältigen kann, ſo muß ihm ein wiſſenſchaftlich gebildeter Äſthetiker, der zugleich Lehrtalent beſitzt, zur Seite ſtehen, welcher mit dem Erſteren gemeinſchaftlich den wiſſenſchaftlichen Unterricht übernimmt. Dieſem könnte dann etwa die Kunſtmythologie und die dramatiſche Kunſt und Literatur zugewieſen werden, während der Direktor den ganzen propädeutiſchen Unterricht in der Redekunſt und die Bildung des dramatiſchen Vortrags leitet.

2. Ein Tanzlehrer, und, wenn die Mittel dazu ausreichen, für die männlichen Eleven ein Fechtlehrer, der auch die beſonders zur Ausbildung des Körpers zweckmäßigen gymnaſtiſchen Übungen leitet.

3. Eine Lehrerin zur Leitung der praktiſchen Übungen in den Anfängen der Geberdeſprache und der Redekunſt, wie in der Kunſt der Gewandung für die Elevinnen.

4. Ein darſtellender Künſtler für die Technik in den praktiſchen Übungen der Schauſpielkunſt. Derſelbe könnte noch, wenn er dazu geeignet iſt, die Übungen in den Anfängen der Geberdeſprache und in der Kunſt der Gewandung bei den männlichen Eleven leiten. Sonſt bliebe der letztere Theil einem einſichtsvollen Maler oder Bildhauer überlaſſen. — Sollte das Inſtitut ſpäter nach einem erweiterten Plane eingerichtet werden, indem diejenigen Lehrgegenſtände, welche wir, als nicht unumgänglich nothwendig zur Ausbildung der Zöglinge, nicht in unſern Kreis hineingezogen, ſondern der Privat-Thätigkeit überlaſſen haben, in den Kurſus aufgenommen werden, ſo würde dadurch folgende Vermehrung der Lehrkräfte entſtehen:

1. Ein Geſanglehrer, welcher den mehrſtimmigen Geſang in zwei wöchentlichen Stunden für Eleven, wie für Elevinnen leitet. Dieſe Geſang-Übungen können natürlich nur den Zweck haben, den Sinn für Rhythmus und für das Ineinandergreifen der Stimmen auszubilden, wobei eine große Rückſicht zur Schonung der Stimme für die eigentliche Redekunſt angewendet werden muß.

2. Ein Lehrer für das Engliſche und Franzöſiſche (jedes in zwei bis drei wöchentlichen Stunden), in welchen vornämlich die praktiſche Fertigkeit und Geläufigkeit im Überſetzen und das richtige laute Leſen in dieſen Sprachen geübt werden müßte.

3. Ein Lehrer für den eigens für den Darſteller berechneten Geſchichtsunterricht, der mit Vorwaltung des biographiſchen Elements und mit ſteter Berückſichtigung der Charakter-Entwickelung der geſchichtlichen Individuen ertheilt werden muß, wie für eine Kulturgeſchichte mit beſonderer Beziehung auf die Entwickelung der Menſchheit in äſthetiſcher Beziehung. Für dieſe beiden Disciplinen würden vier Stunden wöchentlich ausreichen. Wir haben aber dieſe Objekte darum nicht in den oben von uns aus dem Zweck des Inſtituts abgeleiteten

Kreis der Lehrgegenſtände aufgenommen, weil wir ſie durchaus nicht für nothwendig integrirende Theile halten und die Beſchäftigung mit denſelben, wie wir gezeigt, dem Privatfleiß überlaſſen werden darf. Die Koſten für das Inſtitut werden dadurch um wenigſtens 1200 Thlr. jährlich vermindert.

Wir haben uns in unſerer Darſtellung auf das Unentbehrlichſte beſchränkt. Rechnet man bei einer Zahl von zwanzig Eleven ein durchſchnittliches jährliches Honorar von 1000 Thlrn. Gold, ſo würde der Staat durch einen jährlichen Zuſchuß von etwa 4000 Thlrn. bis höchſtens 5000 Thlr. ſich ein Inſtitut ſchaffen, welches eine Bürgſchaft für die Regeneration der dramatiſchen Darſtellung gewährte und zu einem Seminarium für eine, auf Intelligenz, ſittlichen Ernſt und Talent ruhende deutſche Schauſpielkunſt erſtarken würde.

Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer*), den Biographen Schröder's.

Von

E. Reinhold (Köſtlin) in Tübingen.

Wir wenden uns in dieſem Aufſatz zu der letzten und in Bezug auf die dramatiſche Kunſt intereſſanteſten Lebensepoche Meyer's. Das Vermögen deſſelben hatte ſich durch den Tod ſeines Bruders Albrecht verdoppelt. Der bisher mit der Verwaltung ſeines Vermögens betraute Freund machte ihm nun (im Jahr 1797) den Vorſchlag, daſſelbe durch den Ankauf von Grundbeſitzthum ſicher zu ſtellen, da die unruhige Zeit, Meyer's wandernde Lebensweiſe, und ſeine gänzliche Unbekanntſchaft mit der Verwaltung größerer Kapitalien auf jede andere Weiſe ſeine Zukunft gefährden konnten. Er war es zufrieden, und, da ſich der Plan im Hannöverſchen nicht verwirklichen ließ, ſo wurde für ihn das adelige Gut Groß-Bramſtedt in Holſtein, früher der gräflich Stolbergiſchen Familie gehörig, — 7 Meilen von Hamburg, 2 Meilen von Neumünſter, auf dem Wege nach Kiel, unweit Glückſtadt, — erſtanden.

Durch dieſen Ankauf wurde ſein bewegtes Wanderleben (im Jahr 1796 war er nochmals, in Geſchäften des Grafen Schlaberndorf, nach Paris gereiſt) in eine äußere Ruhe verkehrt, worin er die zweite Hälfte ſeines Lebens, verſchieden genug von der erſten, verweilte. Zunächſt freilich war ihm das Land fremd: weder die Gegend, noch der Wohnort ſelbſt konnten den mindeſten Reiz für ihn haben; aber (ſagt die Lebensſkizze) mit der ihm eigenen philoſophiſchen Ruhe, mit welcher er überall im Leben den Fügungen des Schickſals ſich unterworfen, und nie mit eigenem Willen ſich — gewiſſermaßen Bahn brechend — je dagegen aufgelehnt hat, ſah er nun auch in dieſer Beſtimmung Anderer über ſeine Zukunft jene unſichtbare Leitung: er folgte ihr ohne Widerſtreben, wußte ſich mit allen Unbequemlichkeiten, welche dieſe neue, ihm ganz fremdartige Lebensweiſe nothwendig für ihn herbeiführen mußte, zu verſöhnen, und gewiß hat der König von Dänemark nie einen getreueren Unterthan gehabt, als ihn. Die Haupteinkünfte des Gutes beſtanden in halbjährigen baaren Hebungen, welcher Umſtand wohl den Beweggrund zu dieſem Ankauf gegeben hatte, da Meyer ſich nie mit dem Landbau befaßt haben würde. Die Bewirthſchaftung des Gartens und des Wenigen, was zum Lebensunterhalt gehörte, ward einem Verwalter übergeben, der mit ſeiner Frau, während einer langen Reihe von Jahren, die treuen Hausgenoſſen, ſpäter die umſichtigen und liebevollen Pfleger Meyer's waren.

---

*) Wir haben bereits in den von uns redigirten Jahrbüchern die beiden erſten Artikel des intereſſanten Aufſatzes von E. Reinhold über Meyer mitgetheilt und wollen unſern Leſern dieſen letzten Abſchnitt um ſo weniger vorenthalten, als derſelbe durch die immer engere Beziehung zu Schröder und durch ſeinen immer bewegteren Antheil an der dramatiſchen Kunſt beſonders feſſelnd iſt und auch unabhängig von den beiden erſten Abſchnitten ein ganz ſelbſtſtändiges Intereſſe darbietet. Wenn uns in den beiden erſten Mittheilungen vornämlich die reichen Beziehungen Meyer's zu ſo vielen bedeutenden Menſchen in und außer Deutſchland, die ungemeine Verſabilität deſſelben bekundeten, ſo zeigt uns dieſer Artikel Meyer in ſeiner eigenſten Geiſteseigenthümlichkeit und bietet beſonders dem Freunde der Schauſpielkunſt durch ſo manche tiefe Urtheile, unter welchen das über E. Devrient's Gaſtſpiel in Hamburg 1816 beſonders bedeutend erſcheint, ein mannigfaches Intereſſe dar.

D. R.

Anfangs konnte er ſich indeſſen an die Einſamkeit nicht ſogleich gewöhnen. Nachdem er ſich dort eingerichtet, d. h. ſeine Bücher hingeſchafft hatte (denn jeder andern Art von gemüthlicher Behaglichkeit hat jenes alte, halb verfallene, halb unausgebaute Schloß ſtets ermangelt), ſetzte er noch eine Zeitlang das Wanderleben fort, kehrte aber in immer kürzeren Zwiſchenräumen zur neuen Heimath zurück, und beſchränkte zuletzt dieſe Ausflüge auf einen halbjährig regelmäßigen Aufenthalt von ſechs Wochen in Hamburg, denen er noch jezuweilen einen Abſtecher nach Breitenburg, bei Itzehoe, zu dem Grafen Konrad von Ranzau hinzufügte.

Wie ungern ihn ein großer Kreis bedeutender Menſchen aus Berlin ſcheiden geſehen hatte, erhellt aus den Briefen der Frau Unger, die ihm noch längere Zeit hindurch über dortige Zuſtände, Perſönlichkeiten und Erſcheinungen (z. B. über die Gebrüder Schlegel, Woltmann, Reichardt, Iffland, Fleck, die erſten Aufführungen der Pikkolomini ꝛc.) Nachrichten zuſandte, die man mit Intereſſe leſen wird.

Zu Anfang des Jahrhunderts, als Meyer zuerſt ſeinen feſten Wohnſitz in Bramſtedt aufgeſchlagen hatte, und ſeine Muße literariſchen Arbeiten und Beſchäftigungen widmete, beginnt eine neue Folge ſeines Briefwechſels mit Schröder. Schon in Wien hatte er mit dieſem vertraute Freundſchaft geſchloſſen: der erſte Schauſpieler Deutſchlands hatte in dem geiſtreichen Kritiker und Dilettanten den Mann gefunden, von dem er ganz verſtanden ward, ſowie auch Meyer's perſönliche Bekanntſchaft mit den erſten Bühnenkünſtlern des Auslandes nicht wenig dazu beitrug, ſeine Unterhaltung für Schröder zu der anziehendſten zu machen. Zugleich fanden aber höhere Eigenſchaften des Geiſtes und Herzens gegenſeitigen Anklang, und beide Männer umſchlang noch ein Band, die Freimaurerei, welcher Schröder mit ganzer Seele zugethan war, die aber Meyer größtentheils nur von der geſchichtlichen, doch auch von der Seite rein menſchlichen Wohlwollens intereſſirte. (Alle Geheimnißkrämerei war ihm dabei zuwider; daß in der Maurerei der Menſch nur den Menſchen ſieht, war ihm das Höchſte in der Sache; und auch hier bewährte ſich ſein milder Sinn, als er einſt ſagte, er habe niemals bei der

Ballotage eine ſchwarze Kugel gegeben, wenn er gleich oftmals geſehen, daß dem Bunde kein ſonderlicher Gewinn durch den Aufzunehmenden erwächſt, indem er gedacht habe: dient er nicht der Maurerei, ſo dient ſie vielleicht ihm). So war denn Meyer in Hamburg Schröder's täglicher Geſellſchafter, und brachte oft längere Zeit in ſeiner Zurückgezogenheit in Stellingen bei ihm zu. Gegen ihn ſchloß ſich der verhaltene, Wenigen zugängliche Mann aufs Unumwundenſte auf, und ließ ihn die tiefſten Blicke in ſein reiches Gemüth thun. Zwar war es ihnen nicht vergönnt, was Schröder ſo oft gewünſcht hatte, dauernd zuſammen zu leben: aber das bei weitem ſchätzbarere Gut einer unveränderten geiſtigen Übereinſtimmung und gegenſeitigen Anerkennung bei aller Verſchiedenheit des Alters, der Stimmung und der Anſichten, blieb den Freunden bis zu Schröder's Tode, und trug ſeine Früchte auch über das Grab hinaus.

Auch in dieſem Verhältniſſe indeſſen wird es Niemanden verwundern, Meyer als den ſich anſchmiegenden, Schröder als den tonangebenden Theil zu finden. Reichhaltige Auszüge aus dem Briefwechſel, diesmal vorzugsweiſe aus Meyer's Briefen, ſtellen dies klar genug heraus.

Um jene Zeit beſchäftigte ſich Schröder faſt ausſchließlich mit einer Geſchichte der Freimaurerei, einer Arbeit, welcher Meyer die größte Hochachtung zollt. Er reiſte nach Berlin, um Bekanntſchaften zu machen und Archive zu durchſtöbern: er projektirte eine Reiſe nach England zu gleichem Zwecke, auf der ihn Meyer begleiten ſollte, die ſich aber durch die ungünſtigen Zeitläufte zerſchlug. Längere Zeit nun beſchäftigt ſich der Briefwechſel faſt ausſchließlich mit dieſem Intereſſe Schröder's. Ihm lag namentlich daran, die von Logen anderer Konſtitution, ſowie von einzelnen Mitgliedern des Ordens feſtgehaltene orthodoxe Meinung, daß die Freimaurerei eine Überlieferung aus grauer Vorzeit, oder auch aus den Verbrüderungen der Templer hervorgegangen, und ſpäter mit den Roſenkreuzern in Zuſammenhang geweſen ſei, auf geſchichtlichem Wege zu widerlegen. Er fand bei Meyer, der dieſelbe Anſicht hegte, die willkommenſte Theilnahme. Meyer's Bibliothek war ſehr bedeutend, und beſtand, abgeſehen von ihrem Reichthum an dramatiſcher Literatur, namentlich aus den werthvollſten hiſtoriſchen und philoſophiſchen Werken, beſonders auch aus einem großen Vorrath mitunter ſeltener Kirchenväter.

Dieſen Vorrath öffnet nun Meyer dem Freunde mit unerſchöpflicher Dienſtfertigkeit; gelte es ein poſitives, oder auch nur ein negatives Reſultat, ſo läßt er ſich's nicht verdrießen, ganze Folianten für ihn durchzugehen, und die Erfunde ſeiner Lektüre ihm mitzutheilen, die er auf's Scharfſinnigſte zu kombiniren weiß. Gern erſpart er dem Freund mühſame Nachforſchungen in Werken, worin er wenig finden würde, und zeigt ihm die fruchtbare Literatur an. Beſonders bemüht iſt er, gewiſſe jeſuitiſche Beſtrebungen aufzudecken, die unter dem Deckmantel der Freimaurerei und ähnlicher Verbindungen ſich einſchleichen wollen. Seine Anſicht ſpricht er ſchließlich ſo aus: „Wer den Geiſt und die Anſprüche der Schule zur Maurerei bringt, der wird ſo wenig, wie Feßler u. A., begreifen lernen, daß eine Geſellſchaft aus allen Völkern, Ständen und Religionen gewiſſe, dem aufgeklärten deutſchen Philoſophen wünſchenswürdige Zwecke und Forderungen gar nicht betreiben kann, wenn das ohnehin lockere und zarte Band der Brüderſchaft nicht darüber zerreißen ſoll, — daß die Freimaurerei in ihrem erwünſchteſten Erfolg nur Vorarbeiterin der Aufklärung, nur Schule der Duldſamkeit und Geſelligkeit zu werden vermag, und daß, wer mehr von ihr im Ganzen begehrt, das Ganze in Gefahr ſetzt, zu zertrümmern, um ein Ideal zu erreichen, das nur eine einzelne Loge, und auch dieſe nur auf eine Zeitlang erreichen kann, und das ja keiner einzelnen Loge verwehrt iſt, ſobald ſie ſolches nur nicht zur allgemeinen Richtſchnur erheben will.“ (Vergl. Schröder's Biogr. II. 1. gegen das Ende.)

Zwiſchen die gelehrte Korreſpondenz finden ſich dann freilich auch Nachrichten über Meyer's häusliches Leben, Klagen über die Zeitereigniſſe, beſonders ſehr heftige über Napoleon, Rathſchläge in Bezug auf körperliche Leiden des Freundes, hie und da auch frohe Meldungen über Zuwachs, den Meyer's dramatiſche Bibliothek erhalten habe, Bemerkungen über Herder, Heinſe u. A., Nachrichten über einen Beſuch Baggeſen's u. A. dergl. eingeſtreut. Allein weitaus vorherrſchend iſt das von Schröder angeregte Intereſſe. Dabei mag als charakteriſtiſch angeführt werden, daß Meyer, wo er einmal von denen ſeines Freundes abweichende Anſichten vorträgt, ſich deshalb recht eigentlich bei ihm entſchuldigt, worauf Schröder antwortet: „Wie können Sie glauben, mein liebſter Meyer, daß Verſchiedenheit in unſeren Meinungen mich je von Ihnen entfernen könnte! — — Obgleich mich das lange Regieren und an der Spitze Stehen wohl hätte verderben können, ſo gehört es doch gewiß zu dem wenigen Guten, das ich beſitze: zu wiſſen, was mir fehlt, und Widerſpruch ertragen zu können. Stoßen Sie ſich alſo nicht daran, wenn mir bei meiner Flüchtigkeit im Schreiben (mein großer Fehler) ein Ausdruck entwiſcht, der rechthaberiſch klingt!“ — Sehr bezeichnend für ſein ganzes Weſen ſpricht ſich aber Meyer's Hingebung in folgenden Worten aus: „Ich würde beneidenswürdig glücklich ſein, wenn es mir jemals gelänge, irgend etwas, nicht bloß zur Beförderung Ihrer literariſchen und patriotiſchen Bemühungen, ſondern Ihres perſönlichen und eigenthümlichen Wohlſeins beitragen zu können. Denn ich kann Ihnen nie vergelten, was Sie für meinen Kopf und mein Herz gethan haben; und es iſt nun ſeit 26 Jahren kein Tag vergangen, daß ich Ihrer nicht in ſtiller dankbarer Liebe gedacht habe. Weil aber die Worte der Freundſchaft durch den Mißbrauch der Menſchen entweiht ſind, ſo muß ich mich ihrer um meiner Ehre willen enthalten, und mir oft Zwang anthun, kalt zu ſcheinen, damit ich nicht in Verdacht der Unwahrheit gerathe.“ —

Mit der gleichen Hingebung ſehen wir aber Meyer alsbald einem andern Intereſſe ſeines Freundes folgen, und dies Mal freilich einem ſolchen, das an und für ſich ſchon Meyer's ganzes Herz für ſich hatte. „Das Theater,“ ſchreibt

Schröder, (im Jahre 1807) hat nun die Freimaurerei gänzlich bei mir verdrängt.“ Schröder lebte den Winter in Hamburg und beſuchte fleißig das Schauſpiel, das aber in jeder Rückſicht ſein Mißfallen hervorrief. Er glaubte, durch eine beſſere Wahl der Stücke der Bühne aufhelfen zu können, und unternahm mit demſelben raſtloſen Fleiße, womit er ſeine Geſchichte der Freimaurerei vollendet hatte, die Bearbeitung engliſcher und franzöſiſcher Bühnenſtücke, die unter ſeiner Hand zu deutſchen Originalen umgeſtaltet wurden. Hier, wie dort, benutzte er des Freundes vielſeitiges Wiſſen, ſeine an Ort und Stelle gewonnenen Einſichten, vor Allem ſeine umſichtige, verſtändige Kritik.

„Man muß ſich wieder einſchießen,“ ſchreibt Meyer, „wenn man ganz aus der Übung gekommen iſt. So geht mir's mit dem Theater.“ Gleichwohl ſchweben ihm ſchon allerlei engliſche Stücke vor, die zur Bearbeitung geeignet wären, und er bittet Schröder um einige Bände ſpaniſcher Dramen, um nachzuſehen, ob ſich nicht etwas Brauchbares darin finde. Noch mehr, er läßt ſich alsbald zu eigener Produktion anregen, und überſchickt ſchon im Februar 1807 ein Nachſpiel. „Eigentlich,“ ſchreibt er, „bin ich der Dichtkunſt ganz entfremdet, und gehöre einzig dem Studium der Geſchichte und einiger Anfangsgründe der Philoſophie und Naturkenntniß, welches alle meine Augenblicke ſo reichlich ausfüllt, daß ich in meiner Einſamkeit nie eine Anwandlung von Langeweile empfinde. Ich fühle aber wohl, wie ſehr es mir an eigentlicher gelehrter Grundlage und Hilfskenntniſſen gebricht, um in den erwähnten Fächern jemals etwas zu leiſten, oder auch nur für mich ſelbſt genügende Fortſchritte zu machen. Kann ich Ihnen alſo zu gegenwärtigen Abſichten wirkliche Dienſte leiſten, ſo iſt mir das nicht nur um Ihretwillen lieb, ſondern auch am Ende um meinetwillen. So taug' ich doch zu Etwas!“

Zwar drückt er ſich nun ſelbſt über ſeine poetiſche Begabung ſehr beſcheiden aus. Er glaubt, daß er nie werde ein eigenes Stück ſchreiben können, das dem großen Publikum gefalle, wie er überhaupt in der Welt kein Glück habe machen können: nur als entremets bietet er ſeine Beiträge an, weil ja doch auf einer großen Tafel viele Gerichte erſcheinen müſſen, wenn auch nicht von allen gleichviel gegeſſen werde. Gleichwohl ſcheint er einen ſolchen Grad von Theilnahmloſigkeit des Publikums, wie er ihn zu erfahren hatte, ſelbſt nicht erwartet und ſchmerzlich empfunden zu haben.

Ihm, — ſagt die Lebensſkizze, — dem Freunde und Kenner des Theaters, wie es nicht leicht einen zweiten gab, war es nicht vergönnt, ſeinen Schau- und Luſtſpielen dasjenige Leben einzuhauchen, welches Minderbegabten bei höchſt mittelmäßigen Produktionen zu Gebote ſtand, und das allein auf die Menge wirkt und ſie ergreift; ſeine Stücke gingen ſelten über die Bretter und ließen kalt. Dasjenige, welches er ſelbſt für ſein gelungenſtes hielt, — der Abend eines Morgenländers — wurde, ehe er es drucken ließ, einem kleinen gewählten Kreiſe vorgeleſen (und Meyer las gut), aber es ließ die Zuhörer kalt, und iſt nie zur Aufführung gebracht werden. Von der Peinlichkeit dieſes Leſeabends, wovon ihm erzählt worden, nahm Gries, der noch dazu Meyer's lyriſche Sachen ſehr werth hielt, Gelegenheit zu folgenden Worten: „Meyer's Schauſpiele waren mir ſehr intereſſant, wenn auch hauptſächlich als Beſtätigung der alten Erfahrung, daß Theorie und Praxis oft himmelweit aus einander liegen. Man braucht nicht viele Seiten in Schröder's Leben geleſen zu haben, um überhaupt zu ſehen, daß Meyer die tiefſten Tiefen der Dramaturgie gründlich erforſcht hat. Um ſo unbegreiflicher iſt es, wie er hat glauben können, daß das erſte dieſer Stücke, unter irgend welchen Bedingungen, jemals auf der Bühne gefallen würde. Pſychologiſche Entwickelung der Charaktere, moraliſche Geſinnungen, Kunſt des Dialogs ſind es nicht allein, die das Gelingen eines Schauſpiels verbürgen. Das weiß der verehrte Mann ſehr wohl; aber er vergaß es, menſchlicher Weiſe, in ſeiner eigenen Sache." — „Es muß," ſchreibt er ſelber im Jahre 1814, „eine Kälte in mir liegen, die keine Funken herauslocken kann."

Gleichwohl arbeitet er mit großer Luſt und Liebe an dieſen Stücken; er ſagt, ſie haben ihm im Traume keine Ruhe gelaſſen. Er ſendet ſie an Schröder, um ſie zu beurtheilen, und günſtigen Falls auf die Bühne zu befördern. Und doch geſteht er zu gleicher Zeit, ſeine Einbildungskraft ſei aufgetrocknet, kritiſche Arbeiten allein ſcheinen ſeinen Kräften noch zu entſprechen! Schröder befand ſich hier offenbar nicht in der angenehmſten Lage. Allein gerade hier zeigt er ſich als ächter Freund. Er lobt an den Stücken, was zu loben iſt, muſterhaften Dialog, zarte Behandlung, Angemeſſenheit der Sprache für die Individuen u. ſ. w., aber er ſpart auch den ſchärfſten Tadel nicht. Gleichwohl weiſt er den Freund nicht zurück; er ſchlägt ihm Änderungen vor, er ſetzt ſich entgegen, als Meyer, entmuthigt, die Stücke ſogleich in den Buchhandel geben will, er meint, Zugſtücke würden ſie wohl nie werden, dagegen wohl bei gehörigem Spiel den beſſeren Theil des Publikums nicht unbefriedigt entlaſſen, und dem Theater Ehre machen. — Wie manche unſerer heutigen Hiſtrionen, die ſich als Beſchützer des dichteriſchen Talents öffentlich auspoſaunen laſſen und privatim das Gegentheil thun, dürften ſich ein Beiſpiel an dem Manne nehmen, dem ſie die Schuhriemen aufzulöſen nicht würdig ſind!

Bei Gelegenheit einer Kritik Schröder's ſchreibt übrigens einmal Meyer, ganz in ſeiner launigen Weiſe: „Daß Sie meinen getauften Juden nicht erwähnen, der ſich ſeines Judenthums ſchämt und doch weder der Zudringlichkeit, noch, wenn er in Hitze geräth, dem Jargon entſagen kann, thut mir weh. Ich hatte zur Unterhaltung des Zuſchauers gerade am meiſten darauf gerechnet. Er iſt, bei Gott, nicht engliſchen Urſprungs, ſondern gehört mir ganz. Ich habe ihn auf Koſten meines Beutels und meiner Geduld ſehr theuer kennen gelernt, und Sie müßten mir wenigſtens 3000 Thlr. Honorar für das Stück geben, wenn Sie mir für den Schlingel geben wollten, was er mich koſtet."

Fruchtbarer war jedenfalls eine andere Unterſtützung, welche er Schröder's Unternehmungen angedeihen ließ. Als nämlich dieſer den im Jahre 1811 zur

Ausführung gekommenen Entſchluß faßte, die Leitung des Hamburger Theaters wieder zu übernehmen, wußte er den getreuen Freund für eine Reiſe durch Deutſchland im Sommer 1810 zu gewinnen. Er vertraute ſeinem Scharfblick und Urtheil, was jetzt für ihn das Wichtigſte bei der neuen Unternehmung war: die Erwerbung fremder Künſtler für die Hamburgiſche Bühne. Meyer's Tagebuch und ſeine Briefe an Schröder, die ſich erhalten haben, geben nun die umſtändlichſten Nachrichten über die verſchiedenen Theater Deutſchlands und ihre Mitglieder; und leider haben auch hier wieder die Herausgeber in der Auswahl ſich nur allzu ſparſam bewieſen.

Dies iſt um ſo mehr zu bedauern, als ſie ſelbſt verſichern: Die muſterhafte Genauigkeit ſeiner Angaben über die Talente und Fähigkeiten des Künſtlers, über den Charakter und die Sitten des Menſchen, kurz über Verhältniſſe jeder Art, vorſehend, berechnend, kombinirend, eingehend in die größten Kleinigkeiten, ſtempeln dieſe vortrefflichen Berichte zu einem ſchätzenswerthen Beitrage für jede umſtändliche Geſchichte der deutſchen Schaubühne.

Gleich in Bremen traf er mit Iffland zuſammen. „Mir ward der herzlichſte Empfang. Ein großes Gefolge iſt um ihn verſammelt. Seine Frau, ſein Sekretär, ſeine Bedienten haben ihn von Berlin begleitet. Dazu ſind aus Hannover gekommen ſeine Schweſter, ihr Sohn, ihre Tochter und eine Tochter ſeines Bruders. Er wird belagert von Verwandten aus der Nachbarſchaft, die mit leeren Händen kommen, und mit vollen zurückgehen. Er allein unterſtützt ſeine zahlreiche Familie, und die Familie ſeiner Frau. Er wird hier vergöttert; Einladungen, Beſuche reißen ſich um ihn, dreizehn Meilen in der Runde ſtrömt Alles herbei. Er iſt ſehr beſcheiden, und wacht über ſich im Geſpräch und Genuß. Den angenehmen, frohen Geſellſchafter findet man nur unter vier Augen, und in den flüchtigen Augenblicken, die er im Kreiſe ſeiner Familie zubringt.“ — Bald nachher klagt er, daß er keinen Theaterfreund gefunden habe, der den Schmidt'ſchen Almanach geleſen oder auch nur geſehen hätte. „Nicht einmal Iffland! Warum ſag' ich: nicht einmal? Als ob der jemals etwas Anderes läſe, als ſeine Stücke!!“

In Frankfurt traf er Seckendorf (Patrick Peale), den er an Geiſt und Kenntniſſen hoch über die Händel ſetzt, und einen höchſt gebildeten, genialiſchen, für ſeine Kunſt glühenden Mann nennt. „Doch fürcht' ich, es iſt das Leiden Chriſti auf eine andere Manier. Denn auch er hat ſich nach Gemälden und Statuen gebildet, auch er ſchwärmt für Religion und Poeſie.“

In Mannheim ſah er den Don Karlos vorſtellen. „Eßlair's Poſa iſt faſt mein Ideal dieſes Charakters. Ein ſchöner, großer, vollkommen wohlgebildeter Mann, der mich an Reinicke erinnert. Er beſitzt natürlichen und erworbenen Anſtand, und iſt mit Recht der Günſtling der feinen Welt. Er ſtudirt, er hat Eifer für ſeine Kunſt, er denkt, und iſt nicht überſtudirt. Er iſt die glänzendſte Erſcheinung, die mir auf meiner Reiſe vorgekommen. Seinem Poſa gab er einen philoſophiſch ſchwärmeriſchen Anſtrich, ohne mit dieſer Philoſophie prahlen zu wollen. Seine Stellung, die Haltung ſeines Körpers war ungezwungen, vernachläſſigt ſogar, dennoch edel. Sein männlich weiches Organ gehört zu den ſeltneren; nur zuweilen ſchien es ihm an Raſchheit zu fehlen, was aber die Schuld ſeiner Mitſpieler ſein kann.“

In Lauchſtädt fand er die Weimariſche Truppe, konnte ſich jedoch mit der Art ihres Spiels nicht befreunden; er fand mehrere Darſteller ohne Mark und Leben, ſtatuenartig und kalt, und ſetzt bei: „ich vermuthe, ſie nennen das plaſtiſch.“

Das Tagebuch enthält jedoch außer dem auf das Theater Bezüglichen noch vieles Andere. Die Kunſtgenüſſe in den verſchiedenen Städten, die reichen Naturſchönheiten im Süden von Deutſchland, die Fortſchritte der Wiſſenſchaften traten ihm überall entgegen und wurden lebhaft erfaßt; die Leiſtungen der Künſtler zogen ihn an; ſo erwähnt er beſonders Dannecker, Weinbrenner, Haldenwang, Schönberger; er gedenkt des Hofraths Böckmann und ſeines phyſikaliſchen Kabinets. Vorzüglich war es aber wiederum das Zuſammentreffen mit ſo vielen bedeutenden Menſchen, was dieſer Reiſe den größten Reiz für ihn verlieh. Unter den neuen Bekanntſchaften, die ihn vorzugsweiſe feſſelten, iſt beſonders die von Schelling zu erwähnen, mit dem er in Stuttgart zuſammentraf, und von dem ſich ein Brief mitgetheilt findet.

Die Kriegsperiode von 1812—1814 ſcheint auch auf den Briefwechſel mit Schröder einigermaßen ſtörend eingewirkt zu haben. Meyer war in dieſer Zeit ängſtlich, verſtimmt, das Schlimmſte befürchtend; er entbehrte in ſeiner Einſamkeit den Gedankenaustauſch mit unterrichteten, der Weltbegebenheiten kundigen Männern, und mußte auf ſeine periodiſchen Ausflüge nach Hamburg verzichten. Er ſchreibt an Schröder einen Brief, den dieſer des baarſten Egoismus anklagt; eben dadurch erhält aber Meyer Gelegenheit zu einer Rechtfertigung, die einen tiefen Blick in ſein Gemüth thun läßt. „An der Theilnahme menſchlich geſinnter Herzen hab' ich nie gezweifelt, und Ihrer Worte dazu nicht bedurft. Wer kann an der meinigen zweifeln, wenn die Tiefe meines Grams mich verſtummen läßt? . . . Wodurch ich mir ſelbſt und der Gegenwart zuweilen entfliehe, antiquariſche und kritiſche Unterſuchungen aus der Philoſophie und Geſchichte jeder Art, Nachſpürungen und Nachbildungen fremder Träume und Hypotheſen, oder Ausbildung eigener theoretiſcher Grillen, — das hat für Sie, den praktiſchen Philoſophen, kein Intereſſe; und, wenn es hätte, findet es ſich beſſer und angenehmer in jedem nicht ganz ſchlecht geſchriebenen Buche. Was ſoll Ihnen das? Freuden habe ich alſo nicht für Sie, und mit meinem Kummer bin ich geiziger, als mit meinem Leben. Heißt Ihnen das Egoismus, ſo muß ich es mir gefallen laſſen. Es thut mir weh. Denn Ihre gute Meinung von mir hätte ich nicht gern verloren. Aber ich muß ertragen, was nicht zu ändern iſt.“

Übrigens glichen ſich ſolche vorübergehenden Mißſtimmungen ſchnell wieder aus, und die Korreſpondenz dauerte in alter Herzlichkeit bis zu Schröder's Tode fort. Den tiefſten, begeiſterndſten Eindruck machte auf Meyer die Erſcheinung von Göthe's: Wahrheit und Dichtung, woraus er Schrödern, gegen ſeine Gewohnheit, die auf ihn bezügliche, anerkennende Stelle abſchreibt. Auch jetzt finden wir ihn wiederholt mit Arbeiten im Intereſſe des Freundes beſchäftigt. „Sie wiſſen wohl," ſchreibt er, „daß ich Ihnen zu Rath und That immer bereit bin. Aber freilich taug' ich nicht zu Arbeiten aus friſchem Zeuge, ſondern bin höchſtens, wo kein beſſerer zu haben iſt, ein erträglicher Altflicker." — Und ein ander Mal: „Können Sie Gebrauch von meiner Arbeit machen, ſo werd' ich ſtolz darauf ſein; können Sie es nicht, ſo betrachten Sie ſolche als meine Beſtimmung über dieſen Gegenſtand! Aber, mein geliebter Herr und Meiſter, ungeachtet ich mich für Ihren rechtgläubigſten Jünger und Anhänger, für den treuſten Befolger Ihrer Grundſätze halte, ſo weiß ich doch auch, daß mir meine angeborne, dicht an Indifferentismus ſtreifende Toleranz immer in den Nacken ſitzt, und daß ich in Abſtufungen von Ihnen abweiche, die mir unmerklich und unbedeutend ſcheinen, die Sie aber ſtrenger und ſchärfer in's Auge faſſen. Ich kann, um ein Beiſpiel aus meiner geliebten Kirchengeſchichte zu entlehnen, faſt nicht umhin, mein Verhältniß zu Ihnen mit dem des Melanchthon zu ſeinem Luther zu vergleichen."

Je trüber nun ſeine Äußerungen über die politiſche Lage und über ſeine Geſundheitsumſtände werden, um ſo heiterer ſticht (im Jahre 1816) ein Bericht hervor, den er mit dem alten Feuer ſeiner Theaterliebe an Schröder über Devrient's Gaſtſpiel in Hamburg erläßt, und der dem Theaterfreund um ſo werther ſein muß, je weniger ſchriftliche Denkmale über die Wirkſamkeit dieſes genialen Künſtlers vorhanden ſind.

„Devrient iſt etwas kleiner, als ich, ſchlank, brünett, mit ſchönen durchdringenden Augen, mit einem überaus verſtändlichen, angenehmen Bariton, oder eigentlich tiefen Tenor, und beſitzt mehr Gewandtheit, Lebendigkeit und Theaterfeſtigkeit, als ein Schauſpieler, den ich kenne. Sein Spiel iſt natürlich, raſch und aus Einem Guß. Sicherlich belebt ihn mehr Natur, als Kunſt. Er kann einen Charakter falſch verſuchen, übertreiben, manieriren, — aber er wird ihm treu bleiben von Anfang bis zu Ende, und nie aus ſeiner Rolle fallen, um Wirkung hervorzubringen. Im Gegentheil glaube ich bemerkt zu haben, daß ihm der nicht glänzende Theil eben ſo wichtig iſt, als der glänzende, und daß er ſich nie erlaubt, die Purpurlappen anzubringen, mit denen Iffland ſo auffallend ſeinen oft abſichtlich zu ſchlecht gewählten Bettlermantel verbrämte. Auch habe ich ihn bis jetzt noch nicht auf dem deklamatoriſchen Predigertone ertappt, auf dem langſamen Augenaufſchlagen, auf dem heuchleriſchen Anſtrich eines Stillen im Lande, ohne welche es für Iffland keinen Ausdruck der einfachen Redlichkeit gab. Mit Einem Worte: er iſt kein Nachahmer Iffland's, und ſoll ſich auch Fleck's nur dunkel erinnern, welchen nachzubilden ihm ſeine Perſönlichkeit nicht geſtattete. Das hieſige Publikum iſt einſtimmig in ſeiner Bewunderung. Ich ſelbſt bin geneigt zu glauben, daß ihm nichts, als Ihre Anleitung abgeht, um in einem gewiß nicht eingeſchränkten Fache alle gerechten Forderungen des Kunſtrichters zu befriedigen.

Daß er zu ſeinem erſten Auftreten den Franz Moor gewählt, mißfiel mir durchaus. Der Charakter iſt ein Zerrbild, und meiner Meinung nach voller unvereinbarer Widerſprüche. Daß der Böſewicht mit dem Heuchler oft davonläuft — gut! Aber wie paßt ſich zu dem philoſophiſchen Schurken der Dummkopf, der Feige, der ekelhafte Liebhaber? Devrient hielt ſich hauptſächlich an den Böſewicht und den Feigen, daher ihm die Scenen mit Hermann, und beſonders der ganze letzte Aufzug vorzüglich gelangen. Er quälte uns nicht mit unendlichen Vorbereitungen, wie Iffland, und ſpielte um eine gute halbe Stunde kürzer. Die deklamatoriſchen Stellen ſtreiften bisweilen an Geſang, doch überſchrie er ſich nie, und brachte die meiſte Wirkung durch ſeine leiſe, kaum gehobene, immer verſtändliche Sprache hervor. Geſicht und Geſtalt ließen nichts zu wünſchen übrig. — Sein Schewa im Juden war vortrefflich und erinnerte mich lebhaft an Mendelſohn. Immer blieb er der Jude, der faſt gemeine, doch nie unwürdige, komiſch, ohne lächerlich zu ſein. Die witzigen, ſcharfſinnigen Lehren, die er zu ſagen hat, wirken durch ſich ſelbſt, ohne daß er Gewicht darauf zu legen ſchien. Nie iſt mir das: Peragit tranquilla potestas, quod violenta nequit auffallender geweſen. Denn neben ihm zerſchrie und zerſchlug ſich Coſtenoble, ohne Beifall erlangen zu können. — Das Vorzüglichſte, was ich bis jetzt noch von ihm geſehen, iſt unſtreitig Kotzebue's armer Poet. Wir haben immer über ihn gelächelt, und doch wuchs unſere Liebe und Achtung für ihn mit jedem Wort. Hat er Gewalt genug über ſich, durch den Namen Trauerſpiel nicht irre gemacht zu werden, und Lear's kränkliche Geiſtesabweſenheit mit der Beſcheidenheit wieder zu geben, womit er die Ohnmacht des armen Poeten darſtellte, ſo wird ſein Lear wenigſtens einen Auftritt entfalten, dem ich ohne Mißbilligung zuſehen kann, was mir bei Fleck und Iffland nicht hat gelingen wollen. — Die Drillinge hat er ſehr ſcharf, bis zur Karrikatur, geſondert. Vielleicht muß dem ſo ſein, aber das hätte auch einem Andern gelingen können. Was ihm ſo leicht kein bloß komiſcher Schauſpieler nachſpielen wird, iſt die Rolle des gebildeten Ferdinand. Ich wünſche keinen beſcheidenen Liebhaber im Luſtſpiel liebenswürdiger vorgeſtellt zu ſehen." —

Der Verluſt Schröder's (3. September 1816) war der erſte und hauptſächlichſte, den Meyer erfuhr, und nur die Größe deſſelben half ihn überſtehen. Meyer blieb der treue Freund und Rathgeber der Wittwe, und half thätig bei allen Angelegenheiten, die ſie durch ihn zu erledigen wünſchte, ſo wie er auch gleich nach Schröder's Tode, nach deſſen Wunſch und ihrer Zuſtimmung, aus ihren Händen alles auf das Leben des Freundes Bezügliche empfing. Die Beſchäftigung damit, welcher er ſich ſogleich widmete, gab ſeinem Schmerze eine Richtung, die wohlthuend auf ihn zurückwirkte: er ſtellte ſich die Aufgabe, kein Wort zu ſagen, das er nicht unter Schröder's Augen zu äußern ſich getraut hätte. Über die Grundſätze, die ihn dabei leiteten, ſpricht er ſich in einem Briefe an die Wittwe auf eine, ſeine Eigenthümlichkeit ſehr bezeichnende Weiſe aus. Mit dieſem Todesfalle ſchließt ſich ein Abſchnitt in Meyer's Leben.

Die Biographie nahm ihn drei Jahre hindurch in Anſpruch, während deren er auch ein Bändchen Schauſpiele (bei Hammerich in Altena 1818) zum Druck beförderte. Wiewohl nun jenes Meiſterwerk größtentheils unverkauft blieb, ſo waren doch die Kenner einſtimmig im Preiſe deſſelben. Was aber dem Verfaſſer beſonders wohlthat, das war die ihm unerwartete, begeiſterte Zuſtimmung aus Kreiſen, in welche er ſein Buch gar nicht gedrungen glaubte. So beſonders ein hier mitgetheilter Brief von Rehberg, und ein Schreiben der Wittwe Heyne's, das ihn ſo lebhaft erregte, daß ſeine Erwiederung noch ein zweites, — durch die Art, wie darin von Heyne's Leben und Tod die Rede iſt, — tief rührendes Schreiben der würdigen Frau hervorrief. In die heiterſte Stimmung verſetzte ihn ein anonymer Brief, den er um dieſelbe Zeit erhielt, und worin ihm gleichfalls von einem Alten auf enthuſiaſtiſche Weiſe für die Biographie gedankt wird.

„Immer noch," heißt es darin, „ſteigt im Leſen meine Freude, mein Erſtaunen. Aus ſolcher Jugend, ſolchen Verhältniſſen tritt ein ſolcher Charakter hervor! Ihr Pädagogen, die ihr aus jedem Klotz einen Sokrates ſchnitzeln könnt, und wiederum in jedem Engel den Keim zum Böſewicht entdeckt, — ſeht hier die Kraft und Würde des menſchlichen Geiſtes, wie er im angebornen Adel, ſiegreich ſich emporhebend, aller Bande und eurer armſeligen Schneiderkünſte ſpottet! Welch' ein Mann! Der Stand, der Beruf, welchen Vorurtheil oder richtiges Gefühl mit dem Stempel der bürgerlichen Unehre und der moraliſchen Erniedrigung zeichnete, — dieſen füllte Schröder mit einer Größe der Geſinnung, einer Hoheit des Gemüths aus, die uns Bewunderung und Ehrfurcht abzwingen; und das Ganze ſeines Lebens durchdringt die Seele mit jener erhabenen tragiſchen Empfindung, wie ſie die Biographieen des Plutarch erregen . . . Der Ernſt und die Wehmuth, womit jene Darſtellung den Geiſt erfüllt, wird auf die anmuthigſte Weiſe durch die Bekanntſchaft mit dem Erzähler gemildert, deſſen Individualität, ſo ſehr er auch bemüht iſt, ſie in den Hintergrund der Schaubühne zu ſtellen, nicht unbemerkt bleiben kann, und zur Heiterkeit und behaglichſten Theilnahme ſtimmt. Vor Allem muß man ihn lieben wegen der reinen, frommen Liebe zu ſeinem Freund und Meiſter, die er ihm freiwillig giebt als das Beſte, was er zu geben hat, ohne ihm ſein Selbſt hinzugeben. Dieſe Liebe iſt die Freude des Naturkindes an den Schöpfungen des Genie's, die Freude des guten Menſchen am moraliſch Edlem und Großem; und kein weltliches Band, kein Bedürfniß der Eitelkeit oder der Schwäche feſſelt den Schüler an den Meiſter. Dieſer Sohn der Wüſte gehört zu der ſehr kleinen Vetterſchaft des Huronen und unſeres W. Heinſe. Er iſt durch die ganze philoſophiſch-poetiſch-artiſtiſche Kultur unſeres Jahrhunderts gegangen, hat das Beſte davon ſo mit ſich verſchmelzen, und giebt es mit ſo unnachahmlicher Naivetät zurück, daß es ausſieht, wie lautere Naturgabe, bloßer geſunder Menſchenverſtand.“

Muße zu literariſchen Arbeiten hatte er ſeither genug bei der einſamen, zurückgezogenen Lebensweiſe, die er mit Unterbrechung weniger Wochen auf ſeinem alten Schloſſe zu führen pflegte. Er benutzte ſie namentlich auch zu Überſetzungen aus allen Sprachen, beſonders dramatiſcher Werke. Seine ausgezeichnete Bibliothek aus allen Fächern des Wiſſens, die er noch im hohen Alter fortwährend vervollſtändigte, entſprach jedem augenblicklich gefühlten geiſtigen Bedürfniſſe. Übrigens hat er außer den ſchon bisher namhaft gemachten Büchern, wozu noch fünf oder ſechs Hefte: Beiträge für das deutſche Theater (Berlin, bei Unger) kommen, nichts Größeres geſchrieben, wohl aber eine Menge von Recenſionen, gelehrten Anzeigen oder anderweitigen kleineren Aufſätzen (beſonders in Bertram's Journal für Literatur und Theater, in den Blättern für literariſche Unterhaltung, den kritiſchen Blättern der Börſenhalle u. ſ. w.). Er ſchrieb nur aus Liebhaberei, ohne auf's Geld zu ſehen, und ſelbſt ſeinen Recenſionen iſt oft anzumerken, wie der Gegenſtand ſeine tiefſte Seele ergriffen hatte. „Eine ſolche Beſchäftigung,“ ſagte er ſelbſt, „iſt David's Harfe für mich, die den ſchwermüthigen Geiſt Saul's beſchwichtigt.“ Er ſelbſt hat ſeine zerſtreuten Blätter nie geſammelt, er wußte bei vorkommenden Gelegenheiten kaum nachzuweiſen, wo dies oder jenes aufzufinden ſei, und beſaß ſelbſt nicht einmal ein Exemplar ſeiner Beiträge für das Theater. Eine wiederholte Aufforderung ſeiner Freunde, Denkwürdigkeiten ſeiner Zeit zu geben, lehnte er ſtets mit der Verſicherung ab, daß ihm nichts Beſonderes begegnet ſei. Er pflegte zu ſagen, daß er ſeine Verleger in Verlegenheit ſetze, und hielt deshalb auch ein zweites Bändchen lyriſcher Gedichte vom Drucke zurück. Auch verſicherte er oft mehr als Einen Roman erfunden und bis in die kleinſten Nebenumſtände, mit allen dazu gehörenden Gedichten, ausgeführt, aber niemals niedergeſchrieben zu haben; er fügte dann hinzu, dieſe Romane ſeien das Beſte, was er gemacht, und nur die Achtung für ſeine Freunde habe ihn von der Veröffentlichung derſelben abgehalten, da ihr Urtheil und ihre Meinung von ſeinem ſittlichen Charakter jedem noch ſo glänzenden Autorruhm vorzuziehen geweſen ſei.

Eben dieſe literariſchen Beſchäftigungen ſeiner ſpäteren Jahre erhielten ihn denn auch, oder ſetzten ihn in Verbindung mit verſchiedenen ausgezeichneten Perſönlichkeiten der Buchhändlerwelt, wie Perthes, Beiſer, Göſchen, Brockhaus u. ſ. w., die ſich ſämmtlich mit dem achtungsvollſten Eifer um ſeine Theilnahme an ihren Inſtituten bewarben. Intereſſant ſind namentlich die Briefe von und an Brockhaus, in den erſteren beſonders die Klagen über die Scheußlichkeiten der Cenſur und der geheimen Polizei. Daß Meyer denn doch kein politiſcher Quietiſt war, geht aus dem hervor, was er gegen ſeinen Korreſpondenten ausſpricht: „Glauben Sie doch nicht, daß ich von Fürſten und Staatsmännern mehr halte, als Sie! Aber von unſeren Leuten halte ich weniger. Ich habe mit Händen gegriffen, daß es ihnen nur an Macht und Gelegenheit fehlt, noch deſpotiſcher und verfolgender zu ſein, als jene." Übrigens bekannte er ſich allerdings als politiſcher Gegner von Brockhaus, und rechnete es ihm daher, wohl über die Gebühr, doch an, daß er ihm ſeine Zeitſchriften fortwährend (doch auch nicht ganz ohne Ausnahmen) offen erhielt. „Brockhaus' Tod," ſagt er, „würde mich um den einzigen Buchhändler und Herausgeber bringen, der nicht verſchmäht, etwas von mir zu drucken. Muß der brauchbare und thätige Mann darum ſterben, ſo will ich lieber verſtummen, als ſoviel Unglück durch meine Geſchwätzigkeit zu verſchulden. Er hat ſich gegen mich ſehr großmüthig bewieſen. Ich kann ihn nur mit Voß in Berlin vergleichen. Aber auch der ſtarb, als er ein Herz zu mir gewonnen. Ich müßte mich für die Peſt meiner Gönner halten, wenn ich abergläubiſch wäre. Die mich nicht mögen und verwerfen, gedeihen, durch Gottes unerforſchlichen Rathſchluß, überaus wohl."

Der Briefwechſel mit Beſſer und Perthes bringt manche intereſſante Urtheile Meyer's über literariſche und politiſche Erſcheinungen, namentlich über den griechiſchen Befreiungskampf, in welchem er auf die Seite der Türken tritt. Er enthält unter Anderem einen ſchönen Troſtbrief Meyer's an Perthes beim Tode ſeiner Frau, worin er ſagt: „Wohl haben Sie das Unerſetzliche verloren; und ich ahne, daß die Pflichtgefühle des Vaters allein vermögend ſind, Ihren Kopf und Ihre Thätigkeit aufrecht zu erhalten. Die feſte Überzeugung, daß ich einer ſolchen Obliegenheit nie gewachſen ſein würde, hat mich früh beſtimmt, dem ehelichen Verhältniſſe zu entſagen. Denn ich getraute mir eben ſo wenig, eine unbefriedigende Gefährtin zu erdulden, als eine befriedigende zu entbehren."

Hauptſächlich drehte ſich aber dieſer Briefwechſel, an den Aufſatz: Beruhigung des Unwiſſenden — anknüpfend, um Meyer's religiöſe Überzeugung. Er hatte dieſen Aufſatz entworfen, um ſich ſeiner bei gleichgeſinnten Freunden als Leitfadens der Unterhaltung bedienen zu können. Es ſollte keine Herausforderung, keine Widerlegung, und am wenigſten Belehrung darin liegen: Meyer wollte ſich dadurch nur vor der Unannehmlichkeit bewahren, irgendwo geſucht zu werden, wo er ſich nicht befände.

Die Lebensſkizze, die auch hier ihren apologetiſchen Charakter nicht verleugnet, beklagt, daß Meyer's religiöſe Überzeugung vielfach verkannt und mißverſtanden worden ſei, giebt jedoch zu, daß er ſelber die Veranlaſſung dazu gegeben habe. „Wenn er gleich," ſagt ſie, „nicht zu den dogmatiſch Rechtgläubigen irgend einer Konfeſſion gerechnet werden kann, ſo wäre es dennoch großes Unrecht, ihn — wie er zwar ſich ſelbſt nannte — einen Heiden ſchelten zu wollen; er war, nach unſers göttlichen Herrn und Meiſters Ausſpruch: „an ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen," — gewiß zu denen zu zählen, die dieſer einſt zu den Seinen rechnen wird. Alle, welche ihn näher gekannt haben, müſſen es bezeugen, daß er frömmer war, als er ſelbſt von ſich glauben machen wollte, gewiß frömmer, als

Mancher, der ſich ſo nennt. „Ich bin auf meine Weiſe auch eine Art Myſtiker,“ pflegte er im engeren vertraulichen Kreiſe wohl zu ſagen, wenn er, wie es öfter geſchah, den Gegenſtand der Unterhaltung auf die höhere Überzeugung hinüber ſpielte. Mit der wärmſten Beredſamkeit war er ſich dann ſeiner Abhängigkeit, ſeines Verhältniſſes zur Gottheit bewußt, und pries die auch von ihm in vielfachen Begegniſſen des Lebens bewährt erfundene Kraft des Gebets: aber, wie er ſich ſelbſt nicht an die beſtehende Form der Kirche band, war er duldſam für jede abweichende Überzeugung Andersdenkender. Bei vorkommenden Partheiungen neigte er ſich indeſſen gewöhnlich zur orthodoxen Seite, wenn auch dabei immer konſequent bevorwortend, daß er ſelber nichts glaube, — ſo in der Stolberg-Voßiſchen Streitſache. Daß ſein Standpunkt nicht der des Rationalismus iſt, geht aus dem Aufſatz: Beruhigung ꝛc. deutlich hervor; wohl aber herrſcht darin die Anſicht des reinen Deismus.“

Meyer ſelbſt erklärt ſich in ſeinen Briefen an Brockhaus und Perthes in folgender Weiſe: An den erſteren ſchreibt er (i. J. 1821): „Herzlichen Dank für alles Überſandte! Aber wie kommen Stimmen der Andacht zu mir? Die Propheten zu Saul! Fremde Andacht hat mir von jeher Langeweile gemacht; ich habe mich daher augenblicklich von ihr getrennt, und große Ehre, Freude, hoffentlich auch Nutzen bei einem vierzehnjährigen Mädchen damit eingelegt, deren Glück mir am Herzen liegt. Ich ehre das Kreuz der Chriſten; ich liebe und vertheidige, die daran glauben; aber ich nahe mich ihm nicht. — Schauſpiele, erzählende Dichtkunſt, Kritik und Geſchichte in allen ihren Zweigen, vorzüglich kirchliche, ſind die einzigen Gegenſtände, worüber ich etwas zu denken weiß. Sonach erregt auch Philoſophie und Dogmatik meine Aufmerkſamkeit; denn ich werde nie aufhören, zu erſtaunen, wie Männer von Kopf auf der Grundlage geringen menſchlichen Wiſſens ein zuſammenhängendes Syſtem deſſen erbauen können, was nicht zu wiſſen iſt.“ — Desgleichen: „Ich habe mich (in dem überſchickten Aufſatze über Jeſuiterei) ſtreng an meine heidniſchen Grundſätze gehalten. Was ich an der chriſtlichen Religion gut heiße, würden Ariſtoteles und Cicero an ihr gebilligt, würden Plinius und Voltaire und Friedrich II., ſogar Leibnitz nicht verworfen haben.“ —

An Perthes ſchreibt er: „Wahrlich, wahrlich, ich ſage Euch: ich bin kein Chriſt, und kann nie auf dieſen Namen Anſpruch machen. Ich ehre den Sokrates des Morgenlandes. Er hat Größeres gethan, als der Grieche, und Wunderbareres, da er unter einem ſo verworfenen Volke aufgetreten. Aber meine hiſtoriſchen und antiquariſchen Erfahrungen verbieten mir durchaus, mehr, als einen Menſchen in ihm zu erkennen: Vieles glaub' ich mit ihm, Einiges anders, — an ihn glaub' ich ganz und gar nicht. Ich glaube, das Beſte für ihn geleſen zu haben, und mit ungetheiltem Vergnügen; ſehr Weniges wider ihn, gewiß nicht das Beſte, und zum Theil mit Unwillen, und dennoch weiß ich es nicht. Er iſt und wird nicht der Gott, den ich anbete, welchen Platz er in ſeiner Haushaltung auch bekleiden mag.

Ich kenne nur den Vater, ich gehe gerade zum Vater, und der Vater wird mich nicht verſtoßen. Auch glaub' ich an kein anderes geoffenbartes Werk, als an das große Buch der Natur. Ich finde in den Lehren aller Religionen nichts Ehrwürdiges, was nicht auch dieſes mir ſagte, und alles Unbegreifliche, zum Theil Ungereimte nicht, was die Offenbarungen mir aufbürden wollen. So ſteht die Sache. Ich kann nicht anders. Und in dieſen kindlichen, beſchränkten Geſinnungen ſeh' ich dem Tode mit der Ruhe entgegen, mit welcher der Sohn auf dem Schooße des Vaters entſchlummert. Er kann mich nicht hart erwecken wollen. Er ſelbſt hat mir das Maaß meiner Begriffe zugewogen. Möglich am Ende, daß Jeſus, einige morgenländiſche Begeiſterung und den Wunderglauben abgerechnet, faſt gedacht, wie ich. Gewiß, daß Paulus, der ihn nicht gekannt, aus der Religion Jeſu ein ganz anderes Ding gemacht, als der Weiſe gewollt, deſſen Boten er ſich nannte. Gewiß, daß Johannes und Jakobus und Petrus, viel nähere Freunde des Verſtorbenen, eine ſehr verſchiedene Sprache führen. Aber Paulus Syſtem hat den Sieg davon getragen. Das allein heißt Chriſtenthum, und mit dieſem Chriſtenthum habe ich nichts zu ſchaffen. Ich verkenne ſeinen Werth nicht. Auch ſo iſt es die Religion der Freude, und die beſte unter den unbegreiflichen. Mosheim u. A. ſind ehrwürdig und glücklich in ihrer Überzeugung. Sie wiſſen Manches zu erklären, was mir, dem Ungläubigen, dem Heiden, ewig ein Räthſel bleibt. Aber ich beneide ſie darum nicht. Soll ich denn Alles erklären? Daß mir die Pflicht des ehrlichen Mannes in keinem Verhältniß ungewiß bleibe, daran iſt gelegen, dazu reicht meine Beſonnenheit hin; und wenn ich fehle, ſo iſt dieſer Fehler nicht zu ſchwer für die Macht, die den Bau der Welten trägt. Im Übrigen, ſelbſt wegen meiner Fortdauer, wegen meiner künftigen Modifikation, vertraue ich der Weisheit, deren kleinſtes Werk an Vollkommenheit alle menſchliche Vorſtellung übertrifft. — Meine beſten Tage ſind dahin, vielleicht ſtehen ſchlechtere bevor, der Lebende iſt tauſend Wunden ausgeſetzt; doch wenige reichen hin, um mich zu tödten, und die nahe Freiheit ſtärkt den Sinn des alten Mannes. Ich haſſe alle Heuchelei; darum ſchreib' ich Ihnen ſo gerade. Sie ſind der Freund, mir die Hand zu drücken, obgleich der Weg uns ſcheidet. — Ob wir uns wiederſehen? ob wir uns erkennen? Herzen, wie die unſrigen ſind nicht gemacht, einander fern zu bleiben, wenn auch ihre Hülle ihnen nicht erlauben ſollte, einen ehemaligen Bekannten zu ahnen." (1812). — „Sie werden (in meinem Aufſatze) finden, daß ich gerungen habe, nicht abſprechend und anmaßend zu ſcheinen, ſondern jeder fremden Überzeugung die nämlichen Rechte und Befugniſſe auch wörtlich eingeräumt habe, die ich ihr in meinem Herzen niemals abgeſprochen. Einen friedlichen Nachbar meiner Art könnt ihr, denk' ich, in dem Vorhofe der Heiden, an der Schwelle Eures Tempels ſchon dulden. Ich habe durchaus nichts geſagt, was ich nicht redlich meine. Ich habe geſprochen, wie zu meinem Gewiſſen und vor Gott." (1821). — „Erſt ſeit den letzten Wochen habe ich mich daran gemacht, Kant's Philoſophie aus ſeinen eigenen

Werken zu ſtudiren, und zu meinem Erſtaunen gefunden, wie viel beſſer und höher er iſt, als ſein Ruf. Kein Mann verliert ſo ſehr, als wenn man ihn nur aus den Berichten und Bemühungen ſeiner Schüler kennt. Auch die Beredſamkeit ſeines Herzens, wovon dieſe keinen Begriff haben, iſt klaſſiſch. Er hat bewieſen, was ich nur vermuthete. Ich könnte für jede meiner Überzeugungen ſein Anſehen entbehren. Aber es iſt recht gut, daß ich auf unerkanntem Wege zu ihnen gekommen bin. Deſto ſeliger iſt der Ausſpruch: Nunquam aliud natura, aliud sapientia dixit. Was er ſich mehr zu behaupten getraut, wohin ich ihm nicht folge, das beruhe auf ſich. Ich glaube nicht, daß je ein menſchlicher Geiſt weiter gedrungen iſt." (1821). — „Die ſchlichten Chriſten werden nun und nimmer meine Gegner ſein, ſo wenig als ich der ihrige. Sie ſind vielmehr meine natürlichen Bundesgenoſſen. Sie gehen nur weiter als ich, wohin ich nicht zu folgen vermag, und ohne Neid und Vorwurf im Lager der Heiden ruhig zurückbleibe. Sie können mich höchſtens bedauern."

Man erkennt wohl auch hieraus, welchen großen, vielleicht nicht immer deutlich bewußten, Einfluß Leſſing's Denk- und Sinnesweiſe auf Meyer gehabt habe.

Schon um die Zeit von 1814 fühlte Meyer, daß er alterte. Er ſchrieb damals, in Beziehung auf einen geiſtig und körperlich ſchwächer werdenden Freund: „Der Arme! So werden wir, wenn wir alt werden. Es iſt nicht Stumpfheit des Willens bei ihm, ſondern der Nothwendigkeit. Die Puppe ſpinnt ſich ein und erſtarrt, ehe ſie ſtirbt. Nicht alle Geiſter werden, wie Reimarus, bis an das letzte Ziel ihrer Tage von einem Engel gefächelt, nicht alle haben ſeine Umgebungen. Ich bitte Dich, denke nicht ſchlechter von mir, wenn Du auch mich erſtarren ſiehſt! Der, den Du kannteſt, iſt ſchon nicht mehr; und der, den Du jetzt noch kennen magſt, wird auch bald aufhören zu ſein. Erinnere Dich des Geweſenen, der ſich eben ſo wenig erſchaffen hat, als die Welt! Wir betreten ſie als Thiere, und verlaſſen ſie als ſolche. Der Himmelsfunke leuchtet ein Weilchen, und verglimmt, ehe wir uns umſehen."

Gleichwohl lebte er ſeitdem noch 26 Jahre, und ſetzte bis gegen das Ende ſeine periodiſchen Beſuche in Hamburg fort. Dieſe regelmäßige Erfriſchung that ihm geiſtig und körperlich wohl; er benutzte zugleich dieſe Zeit, um allen neueſten Erſcheinungen der Literatur zu folgen; doch waren es hauptſächlich die engliſchen, periodiſchen Schriften, Lebensbeſchreibungen oder Reiſen, auf welche er ſein Augenmerk richtete; aus dem Gebiete der Belletriſtik ließ er ſich jetzt lieber erzählen, und konnte ſich nicht immer mit den Erzeugniſſen des jüngſten Deutſchlands befreunden; doch wußte er den Edelſtein jedesmal zu erkennen, wenn ihm auch die moderne Faſſung nicht behagte.

Seit er ſich in Bramſtedt eingeniſtet hatte, nennt er ſich mit Vorliebe einen holſteiniſchen Bauer. Während der Kriegszeiten wurde ihm freilich der Aufenthalt oft genug durch Einquartierungen, Fuhren und andres Ungemach verleidet, und er war herzlich froh, wenn er nur ſein Studirzimmer frei behielt. Allein auch im Frieden hat er über die Inſekten, die ihn quälen (Bauern, Advokaten, Prozeßakten, Rechnungen und Kommiſſionen) manchmal zu klagen. „Bedauern Sie mich, lieber Schröder! Ich will allein ſpazieren gehen, im Beda leſen, und die Großmuth unſers Herrn preiſen, der Fliegen bei Tage, Motten in der Nacht und Finanzmänner zu allen Zeiten über uns ſchickt.“ — Gegen ſeine Untergebenen war er wohlwollend, freundlich und duldſam; den geſunden Menſchenverſtand und das warme Herz wußte er überall herauszufühlen. Auf dieſe Weiſe war er in ſeiner Einſiedelei nicht einſam: er durfte nicht entbehren, was ihm höher ſtand, als bloße Bildung; er ſelbſt aber erhob die Menſchen zu ſich, indem er ihr Vertrauen zu gewinnen verſtand, ihren Vertreter und Vermittler machte, und ſein perſönlicher Einfluß blieb nicht ohne günſtigen Erfolg für ihre Veredelung, wie für die beſſere Geſtaltung ihrer bürgerlichen Verhältniſſe. Die Gerichtsbarkeit ließ er durch Männer vom Fach, die ſeine geprüften Freunde waren, verwalten, während er ſelbſt dem Geringſten unter ſeinen Bauern zu jeder Zeit willig Gehör lieh, um entweder durch guten Rath ihren Klagen abzuhelfen, oder ihre Streitigkeiten zu ſchlichten. Über ihre in den ſchlimmen Zeiten wahrſcheinlich oft läſſigen Zahlungen pflegte er ſich auf ſeine Weiſe dahin zu äußern: „Wer mir zahlen kann und will, bringt ſeinen Zins ſelber; wer nur die Hälfte bezahlen will, ſchickt das Geld durch ſeine Frau; und, wer gar nichts geben kann, läßt ſich durch ſeine Töchter entſchuldigen.“ —

Seine Unterhaltung — fährt die Lebensſkizze fort — war geiſtreich und lebendig: ſein reger Sinn verbreitete ſich über alle menſchlichen Zuſtände, ſelbſt wenn ihre Natur der ſeinigen fremd bleiben mußte. Er erzählte vortrefflich, nicht dramatiſch, aber überzeugend, und galt in ſeinen früheren Jahren für einen der beſten Erzähler unter ſeinen Zeitgenoſſen. Er ſelbſt hörte Andern nur gern zu, wenn er aus des Redners Munde Belehrung irgend einer Art ſchöpfen konnte. Die meiſten Erzähler aber machten ihm Langeweile, und nur, wenn man ihm Geſpenſtergeſchichten gut vortrug, war er ein dankbarer Zuhörer. Eine Unterhaltung dagegen, in welcher gegenſeitige Meinungen beſprochen, abgewogen und berichtigt wurden, war niemals ſeine Sache, und, wer ſich darauf einlaſſen wollte, mit ihm zu diſputiren, mußte wenigſtens eine eben ſo gute Lunge haben, als er ſelbſt, und durfte dennoch nicht darauf rechnen, ihn von einer einmal gefaßten Anſicht abzubringen; ward ihm die Unzulänglichkeit derſelben auch faktiſch bewieſen, ſo pflegte er, indem er die Sache fallen ließ, halblaut hinzuzufügen: „ich habe doch Recht.“

Solche Schroffheiten waren die natürliche Folge ſeines zurückgezogenen Lebens. Er erſchien ſelbſt ſeinen Freunden, wie eben von Schröder angegeben wurde, manchmal als Egoiſt, was er auch in gewiſſem Sinne war, ſofern er eben zu den beſchaulichen, in ſich einen Mikrokoſmus ausarbeitenden, die Ataraxie Epikurs als höchſtes Gut erſtrebenden Naturen gehörte. Aber er war kein Egoiſt im ſchlimmen Sinne, daher auch ſeinen Freunden ſtets lieb und werth. Um ſo gewiſſer ſtimmten ſie darin überein, daß Meyer ein liebenswürdiger Sonderling ſei. „Mein vieljähriger Freund," ſagt Perthes, „war ein Mann reichen Geiſtes, ausgebreiteter Kenntniſſe, redlich und wohlgeſinnt, aber ein höchſt ſeltſames Original, von welchem ſich viel erzählen ließe." Desgleichen ſchreibt Baggeſen, er halte zwar Meyer eben nicht für einen großen Dichter, — „allein er bedeutet ſehr viel als geſelliger, und was noch mehr iſt, als ungeſelliger Menſch. Es iſt der erſte Menſch, den ich kennen gelernt, der eine ſanfte und ruhige Originalität hat." Die Herausgeber führen Einiges in dieſer Beziehung an, was bezeichnend iſt: Es war eine ſeiner Eigenheiten, daß er den Mangel als ein Geſpenſt anſah, von dem er einmal verfolgt werden könnte. Er waffnete ſich dagegen auf merkwürdige Weiſe, indem er jedes Bedürfniß ſeiner immer höchſt einfachen Einrichtung ſicher zu ſtellen ſuchte. Bücher waren ſeine Hauptausgabe, ſein Steckenpferd, worauf er zu jeder Zeit viel Geld verwandte; ſein Buchhändler ward allemal im Voraus mit Geld verſehen, und er verdoppelte die Summe, wenn er einmal größere Aufträge gab. Die Furcht, nicht auszureichen, gab ihm das Anſehen übergroßer Sparſamkeit, obgleich er großherzig wegſchenkte, wenn er Andere vom Mangel bedroht ſah. Wer ihn gekannt, wird ſich der großen Einfachheit ſeiner äußern Erſcheinung erinnern; dennoch war ſeine Garderobe reichlich beſtellt, und man fand einen ungewöhnlich großen Vorrath an Wäſche in ſeinem Nachlaß, ſogar an thönernen Tabackspfeifen, um ein Paar Dutzend Jahre damit zu verſorgen. Seine eigenen Bedürfniſſe waren in jeder Hinſicht die allereinfachſten; ſeinen Leuten aber durfte es an Nichts fehlen, ſie waren durch ſeine Sorgfalt beſſer eingerichtet, als er ſelber, und die Vorräthe der Haushaltung mußten immer, trotz der Beſcheidenheit ſeiner Tafel, auf's Reichlichſte beſtellt ſein.

Manche ſeiner oben mitgetheilten Äußerungen tragen einen elegiſchen Anſtrich: aber ſie ſind nur die Folie, um den Grundton ſeines Weſens, die unverwüſtliche Heiterkeit ſtärker hervortreten zu laſſen. „Du weißt," ſchreibt er, „daß der Scherz mein eigentliches Element iſt, daß ſelbſt mein tiefſter Ernſt immer das Bedürfniß hat, ſich in Scherz zu kleiden." Nirgends erſcheint ſeine gemüthliche Schalkhaftigkeit anmuthiger, als in dem von den Herausgebern mitgetheilten Gevatterbriefe. Kann er es doch nicht laſſen, der Wittwe Heyne's, mitten unter den ernſteſten Äußerungen tiefer Theilnahme, zu ſchreiben, vielleicht werde er auch noch einmal in ſeinem Alter dazu kommen, nach Göttingen zu pilgern, wär' es auch nur, um mich nebenher zu unterrichten, ob ſie noch ſo treue Köchinnen und ſo hübſche Kammermädchen haben, als vormals."

Von einem ſchlagartigen Zufall, der ihn i. J. 1835 betraf, erholte er ſich wieder, und kam im Herbſt, wie gewöhnlich nach Hamburg, jedoch nicht, ohne ſeine Freunde durch ſeine Hinfälligkeit zu überraſchen. Kräftiger kehrte er i. J. 1836 und im Frühling 1837 nach Hamburg zurück; im Herbſte deſſelben Jahres aber wurde ſein Zuſtand ſchwächer, und dieſer Beſuch war der letzte. Einige ſeiner Bekannten, die der Zufall durch Bramſtedt führte, fanden ihn noch i. J. 1839 heiter und freundlich auf gewohnte Weiſe, aber körperlich ſchwächer, und das Gehen fiel ihm ſchwer. „Das Alter,“ ſchrieb er, „iſt eine Krankheit, von der man nicht geſundet. Werden nach dieſem Erdenleben die Geiſter derer, die ſich liebten, ſich nicht wiederfinden und erkennen, ſo hol' der Teufel die ganze Unſterblichkeit! Ich hoffe Beſſeres, denn ich glaube an Gott.“ — Im letzten Sommer konnte er auch ſeinen Garten nicht mehr beſuchen: ſeine Eigenheiten und alten Gewohnheiten verſchwanden leiſe. Unter großen Schmerzen blieb er ſehr ruhig, und gebrauchte keine Arznei. Er blieb immer freundlich und bei vollem Verſtande bis an ſein Ende. Am 1. September war er Morgens 2 Uhr noch auf, und ſprach klar und beſonnen mit ſeiner Umgebung: dann verlangte er, wieder zu Bett gebracht zu werden, und fragte nach der Uhr. Als man ihm ſagte, es ſei bald drei, erwiederte er: „ſo will ich warten bis 4 Uhr, und dann einſchlafen.“ — Um 4 Uhr entſchlief er ruhig und ſanft, um nicht mehr zu erwachen.

Kritiſche Erläuterungen
über die
bühnengerechte Darſtellung von Shakespeares Romeo und Julie
von

H. Th. Rötſcher.

(Hervorgerufen durch K. Gutzkow's Schreiben über dieſen Gegenſtand im Dresdener Album an H. Th. Rötſcher.)

Gutzkow hat ſich in einem intereſſanten Aufſatz in dem Dresdener Album von 1847 über die bühnengerechte Darſtellung von Shakespeares Romeo und Julie verbreitet. Der Verfaſſer hat mich beehrt, ſeine Auseinanderſetzungen in Form eines Briefes an mich zu entwickeln, indem ich in dem vierten Bande meiner Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt über die Inſcenirung von Romeo und Julie einzelne Andeutungen gegeben und mich wiederholentlich gegen die Goetheſche Bearbeitung von Romeo und Julie erklärt habe. Ich bin dem geehrten Verfaſſer für die anziehenden Mittheilungen, welche derſelbe über die Inſcenirung der herrlichen Liebestragödie gemacht hat, ſehr dankbar. Gutzkow ſtellt ſich, die künſtleriſche Bedeutung des Werkes nicht weiter erörternd, ſogleich auf den Standpunkt des praktiſchen Dramaturgen. Auf dieſen müſſen wir ihm folgen. Er hat dabei vor Allem die dramatiſche Wirkung vor Augen. Mit Recht tritt er in vielen Punkten der üblichen Bearbeitung entgegen, welche z. B. die Balkonſcene in den erſten Akt verlegte, während ſie der ganzen Entwickelung der Tragödie nach ſicher in den zweiten Akt gehört, wohin ſie auch das Original und die Schlegelſche Übertragung gelegt haben. Auch eifert Gutzkow gewiß mit Recht gegen eine zu häufige Verwandlung der Scenen. Nichts kann ſtörender ſein, nichts die poetiſche Illuſion mehr aufheben. Die vielen, oft raſch auf einander folgenden Verwandlungen der Scene bei Shakespeare erklären ſich zum Theil aus der einfachen Struktur der Bühne ſeiner Zeit, wo dergleichen Verwandlungen gar nicht wirklich vorgenommen wurden, ſondern der Phantaſie allein überlaſſen ward, ſie ſich vorzuſtellen. Die Andeutung vertrat die Stelle der Ausführung. Ich glaube, wir müſſen uns in gewiſſem Sinne ebenfalls zu dieſem Grundſatze bekennen, und auch der Phantaſie Manches zu ergänzen überlaſſen. Wenn z. B. hier und da im Macbeth die Überſchrift einer Scene lautet: „Ein anderer Theil des Schlachtfeldes“, ſo bedarf es deshalb ſicher keiner Verwandlung. Wer Shakespeare genießen will, dem kann man wohl ſo viel Einbildungskraft zumuthen, um ſich bei ein und derſelben Decoration in verſchiedene Räume zu verſetzen, welche doch den weſentlich gleichen Inhalt umſchließen.

Gutzkow will den Dichter dem „modernen Volksbedürfniß" zugänglich machen. Von dieſem Geſichtspunkte aus rechtfertigt er etwanige Veränderungen. Er erklärt ſich allerdings gegen Mißhandlung des Textes zu willkührlichen, außer dem Intereſſe des Gedichtes liegenden Zwecken. Gewiß fordert Gutzkow mit uns auch die höchſte Vorſicht und Scheu, als Grundſatz für etwanige Textesveränderungen. Dieſe können, unſeres Erachtens, nur Statt finden, wenn wir dadurch einem größeren Übelſtande entgehen und durch Unterlaſſung einer Veränderung eine weſentliche Schönheit des Gedichtes in der Darſtellung einbüßen würden. Nicht ſo kann ich mich mit dem Gedanken einverſtanden erklären, daß die Aktſchlüſſe „der Willkühr völlig freigegeben" ſeien. Indem Gutzkow fortfährt: „Man ſoll ſie dahin werfen, wo es das fortſchreitende Intereſſe des Gedichtes bedingt", ſo ſcheint dieſer gewiß ſehr richtige Grundſatz die erſte Behauptung gewiſſermaßen umzuſtoßen. Denn wenn der Sinn des Drama's, ſeine innere Bewegung die Haupthalte, gleichſam die Epochen, d. h. die Aktſchlüſſe bedingt, ſo iſt auch eben der Willkühr nicht gar zu viel Spielraum gegönnt. Wir wollen daher auch in den Aktſchlüſſen die Willkühr ſo viel als möglich durch die Nothwendigkeit verdrängt wiſſen, wir wollen in denſelben das Gefühl eines Abſchluſſes gewinnen, der uns in uns ſelbſt zurückruft und uns zu neuer Sammlung und Spannung nöthigt. Da wird man denn finden, daß die meiſten Aktſchlüſſe des Originals auch mit der jedesmaligen Natur und dem Bau des Drama's am meiſten übereinſtimmen, und daß ſie in der Regel auch am meiſten dramatiſche Kraft haben. Wenn aber Gutzkow hinzufügt: „Iſt es möglich, dies Intereſſe mit dem des Darſtellers, mit dem volleren Austönen ſeiner Virtuoſität zu verbinden, ſo geſchieht dem Dichter vom heutigen Standpunkt nur ſein eigenſtes Recht", ſo erregt uns dieſer Ausſpruch einiges Bedenken. Wir meinen, daß die Geltendmachung der beſonderen Virtuoſität des Darſtellers gar keinen irgend leitenden Geſichtspunkt abgeben dürfe, ja gar keine Berückſichtigung verdiene, wenn es ſich um das Geſetz des Aktabſchluſſes handelt. Die Virtuoſität verdient dabei um ſo weniger irgend eine Berückſichtigung, je bedeutender, je großartiger und vollendeter in ſich das Kunſtwerk iſt, zu deſſen Verſinnlichung ſie mitwirkt. Wir ſind leider in der modernen Schauſpielkunſt ſo ſehr in das leidige Virtuoſenthum verſunken, daß wir dadurch den Genuß eines in ſich geſchloſſenen Ganzen immer mehr einbüßen. Wir haben daher vielmehr die Aufgabe, das Hervortreten des Virtuoſenthums auf alle Weiſe zu hemmen, als ihm in irgend einer Weiſe Vorſchub zu leiſten. Je mehr ſich Momente, namentlich Aktſchlüſſe, in einem Drama finden, in denen dem Darſteller Gelegenheit geboten wird, als Virtuoſe, d. h. als einzeln Wirkender herauszutreten und den lauten Beifall der Hörer zu gewinnen, deſto verführeriſcher wird eine ſolche Gelegenheit ſein, dieſen einzelnen Momenten vorzugsweiſe die ganze Kraft zuzuwenden, ſie zum Mittelpunkt der Darſtellung zu machen und durch ihren Erfolg ſich für die andern, dem lauten, rauſchenden Beifall ſich entziehenden Theile ſeiner Rolle ſchadlos zu halten. Es liegt ſehr nahe, daß der darſtellende Virtuoſe ſich ſolchen Aktſchluß zum Loſungswort für den Aufruf ſeiner ganzen Kraft auserſieht, und dagegen die übrigen Scenen mehr oder weniger zurückſetzt. Er weiß, daß die Maſſe ſolche Vereinzelung nicht rügt und ſich eben nur an die großen Schläge hält, welche den Sieg entſcheiden. Er denkt: „Ce sont les gros bataillons qui decident la victoire." Je mehr nun in unſerer Zeit durch das Virtuoſenthum der Schauſpielkunſt die Durchführung eines geſchloſſenen Charakterbildes leidet, welche eine über alle Theile ſich gleichmäßig ausbreitende Sorgfalt fordert, um ſo mehr wird es zur Pflicht, in keiner Weiſe ſolchem Streben irgend Vorſchub zu leiſten. Wir möchten daher gerade in einem Werke Shakſpeares dem Geſichtspunkt, inwiefern ein Aktſchluß zugleich eine Beifalls-Erndte für den Darſteller zu gewähren vermag, nicht die geringſte Berückſichtigung gönnen.

Wir kommen zu Romeo und Julie, indem wir in unſeren Erörterungen den dramaturgiſchen Anſichten Gutzkows in der Folge nachgehen, wie derſelbe ſie uns dargeboten hat. Daß Gutzkow aus den Figuren die Lady Montague ausgeſchieden hat, iſt ſicher zu billigen. Man vermißt ſie nicht: ja ihr Erſcheinen in der Tumultſcene kann eher ſtörend wirken. In der erſten Scene, dem Hader der Bedienten, läßt Gutzkow den Benvolio, mit deſſen Erſcheinen wir in die ariſtokratiſche Region verſetzt werden, von drei Gefährten begleitet ſein und theilt dem Tybalt die gleiche Anzahl zu. Der Zweck iſt, der Scene dadurch ſo viel als möglich den Charakter eines Partheikampfes zu geben. So wahr gewiß dieſer Geſichtspunkt iſt, ſo glaube ich, wird er doch durch den andern aufgewogen, nicht eine zu große Regelmäßigkeit und Abſichtlichkeit in dieſe Gruppe zu bringen. Dies aber möchte doch wohl der Eindruck ſein, wenn wir Benvolio von drei Gefährten begleitet und gleich darauf Tybalt mit eben ſo vielen Genoſſen auftreten ſehen. Man fühlt ſolchem Erſcheinen gleich die Abſicht eines regelmäßigen und vorbereiteten Kampfes an: wie ſollte ſonſt Jeder ſich eine gleiche Anzahl Kämpfender mitbringen? Es iſt aber keine Beſorgniß vorhanden, daß nicht auch ohne dies das Bild des Partheikampfes vollſtändig hervortrete. Die Scene beginnt mit dem Streite der Bedienten aus beiden Häuſern. Sie zeigt uns, ſo zu ſagen, die Vorhalle des Haſſes der Familien Montague und Capulet. Darauf erſcheint Benvolio, dem Streit Einhalt zu thun. Mit ihm kündigt ſich ſogleich, auch ſchon durch die gebundene Rede, das idealere Element an. Seiner Natur nach tritt Benvolio beſchwichtigend auf: ihn treibt nur die äußerſte Nothwendigkeit zum Kampf. Wozu ihm alſo gleich drei Kampfgefährten zutheilen? Tybalt aber hat ſeine Herzensluſt daran; er iſt der Raufer der Familie, der Händel ſucht.

So zeigt er ſich gleich bei ſeinem Auftreten; er fordert wild und trotzig den friedlichen Benvolio zum Kampfe heraus, den auch jetzt Benvolio noch ablehnt und endlich nur der Nothwehr gehorcht. Erſt nachdem dieſe Beiden handgemein geworden ſind, ſtürmen von beiden Seiten die Anhänger der beiden Häuſer herbei, der Kampf wird allgemein und nur das Erſcheinen des Prinzen ſetzt ihm ein Ziel. Seine Rede giebt uns die Gewißheit, daß die bürgerliche Ruhe Verona's durch und durch erſchüttert iſt. Nun würden wir durch das Einſchreiten Benvolio's mit drei Gefährten, gefolgt von Tybalt mit gleicher Anzahl, eine Symmetrie erhalten, welche uns gerade dem Eindrucke einer aus dem unſcheinbarſten Anfange ſich anballenden kämpfenden Menge zu widerſtreben ſcheint. Wir büßen aber dadurch auch den Gegenſatz Benvolio's und Tybalt's ein, der auch in dieſer kleinſten Scene ſehr beſtimmt durchgeführt wird. Gerade das plötzliche Eintreten des auf Beruhigung bedachten Benvolio, das ebenſo plötzliche Eintreten des händelſuchenden Tybalt und die gleich darauf von beiden Seiten heranſtürmenden Maſſen, zeigen uns, wie der kleinſte Funken hinreicht zur Feuerbrunſt des Straßenkampfes. Gerade die ſymmetriſch vertheilte Anzahl der Streitenden, wobei noch außerdem, wie wir bemerkten, auch Benvolio's Perſönlichkeit beeinträchtigt wird, zerſtört eher das Bild allgemeiner Gährung, als daß ſie demſelben aufhilft.

Die nächſtfolgende Scene bis zum Schluß des Aktes läßt Gutzkow im Ballſaal des Hauſes Capulet ſpielen, um der Scene eine größere Einheit zu geben. Über den Zweck einverſtanden, erſcheint uns aber die Verlegung des ganzen Dialogs zwiſchen Merkutio, Romeo und Benvolio in den Ballſaal doch ſehr bedenklich. Abgeſehen davon, daß der ganze Eingang dieſer vierten Scene zu dieſem Zweck geändert werden muß, iſt auch die Erzählung von Frau Mab, wie der ziemlich lange Dialog gerade im Ballſaal nicht recht angemeſſen. Uns will nämlich der ganze Ton dieſer Scene, Merkutio's Humor und ſeine Verſpottung Romeo's, wie des Letztern Liebes-Melancholie zu dieſem Ort nicht paſſen. Auch hat es etwas Störendes, während der im Hintergrunde tönenden Ballmuſik, von drei im Vordergrunde ſtehenden und von der übrigen Geſellſchaft iſolirten Männern einen ſo weit ausgeſponnenen Dialog zu hören. Dieſe, doch nur unter dem Schutz der Maske ſich einſchleichenden Perſonen, müſſen dem Geiſt der Situation nach mitten in dem belebten Feſte erſcheinen und dürfen uns den Gang der ſo drängenden Handlung jetzt nicht unterbrechen. Auch verlieren wir dadurch die erſte bedeutungsvolle Begegnung zwiſchen Romeo und Julie, die doch wohl nur beim Eintritt des Erſteren ſtattfinden kann, indem Julie ſich ſo eben an der Hand ihres Tänzers zur Theilnahme an einem Tanze anſchickt. Iſt dieſe Begegnung aber ſchon erfolgt, dann ſtört die ganze Unterredung mit der Erzählung der Frau Mab offenbar die dramatiſche Empfindung, und die ſchwermüthige Stimmung Romeo's paßt nicht mehr. Wir müſſen unmittelbar nach der Begegnung Romeo's und Juliens die begeiſterungsvolle Rede des Erſteren vernehmen, die uns ſogleich ſeine plötzliche Umwandlung ankündigt und damit das Verhängnißvolle dieſer erſten Berührung vorbildet. Sollen aber die drei Männer eintreten und ihren langen Dialog mitten in dem bunten Feſte führen, ehe Julie und Romeo einander begegnen, ſo ſcheint uns dies auch nicht im Geiſte der Situation zu ſein. Die ganze Unterredung, beſonders aber der Schluß, die Verahnung Romeo's vor einem Verhängniß, wollen uns in dem Ballſaal nicht paſſen. Der ganze Dialog ſcheint uns außerdem in mancher Wendung die Nacht als den ihm eigenthümlichen Rahmen zu fordern, daß man denſelben nicht gegen die Helle eines glänzenden Ballſaales vertauſchen darf, ohne den Charakter der Scene zu verletzen. In dieſem Falle, glauben wir, darf der Einheit der Scene zu Liebe das höhere Recht des poetiſchen Eindrucks nicht aufgegeben werden. Wir müſſen die drei Scenen aus einander halten: 1) das Zimmer im Hauſe der Gräfin: das erſte Auftreten Juliens, die hier das Bild kindlichſter Unbefangenheit giebt; 2) die Scene zwiſchen Romeo, Merkutio und Benvolio mit Fackelträgern auf der Straße, ganz in der Nähe von Capulets Hauſe; 3) der Ballſaal in Capulets Hauſe, welche der in die Mitte der belebten Verſammlung tretende und ſeine Gäſte ermunternde alte Capulet beginnt. Während der Rede Capulets treten die drei genannten Perſonen ein, und in dieſem Augenblick treffen ſich die Blicke Romeo's und Juliens, welche Letztere eben zum Tanz antreten will. Der Übelſtand des Scenenwechſels iſt hier nicht ſo groß, um ihm irgend eine poetiſche Wirkung aufzuopfern.

Gutzkow hat im Verlaufe ſich noch über einige ſceniſche Veränderungen ausgeſprochen, über welche wir unſere Meinung abgeben wollen. Er will zu Anfang des zweiten Akts, wo Merkutio und Benvolio den Romeo ſuchend auftreten, keine eigene Dekoration geſtatten, ſondern läßt den Akt mit der aufgeſtellten Staffage zur Balkonſcene beginnen. Romeo ſpringt von außen herein über eine Mauer im Hintergrunde und ſchlüpft dann nach rechts vom Zuſchauer weg. Unmittelbar darauf ertönen die Stimmen ſeiner Freunde, Merkutio wird an dem Gitter, das auf einem Unterbau von Stein angebracht iſt, in ſeinem weißen Domino ſichtbar und ſpricht ſeine ſcherzhafte Beſchwörung von da herab in die Scene hinein. So Gutzkow's Anordnung. Wir können uns auch damit nicht ganz vertragen. Es giebt unſeres Erachtens kein gutes Bild, wenn wir die beiden Freunde Merkutio und Benvolio während der ganzen Scene hinter dem Gitter erblicken. Romeo müßte ſich, wenn die Dekoration ſchon den Balkon zeigt, auf welchem Julie erſcheint, entweder, dem Zuſchauer ſichtbar, auf der Scene irgend wo verborgen halten, was eine lächerliche Poſition giebt, indem wir die Freunde hinter dem Gitter Romeo rufen und beſchwören hören, oder Romeo hat ſich unſerem Anblick, indem er in die Couliſſe geſchlüpft iſt, entzogen. Dann hat aber gleich nach der Entfernung der beiden Freunde ſein Hervortreten, um ſich dem Balkon zu nähern, etwas Seltſames und Unmotivirtes. Denn Romeo ſpringt nicht über die

Mauer, um den Freunden zu entfliehen, ſondern weil ſein Herz ihn drängt, Julien aufzuſuchen. Nun erweckt aber ſein Hervortreten nach der Entfernung der Freunde vom Gitter jedenfalls die Vorſtellung, als ob er ſich ihnen nur habe entziehen wollen und nun, vor ihnen ſicher, ſich dem Balkon nähere. Dies aber giebt eine ſchiefe Anſchauung. Wir glauben, daß die Anordnung im Geiſt der Situation keine andere ſein darf, als dieſe: Romeo erſcheint und ſpricht aufgeregt die beiden Verſe:

Kann ich von hinnen, da mein Herz hier bleibt?
Geh froſt'ge Erde, ſuche deine Sonne.

Gleich darauf ſchwingt er ſich links vom Zuſchauer über die Mauer. Nun treten Merkutio und Benvolio auf und ſpähen nach ihm. Benvolio hat ihn offenbar noch die Gartenmauer erſteigen ſehen: er ſagt es ſelbſt. Beide wenden ſich alſo mit ihrer Rede nach der Seite zu, wo Romeo herübergeſprungen, und entfernen ſich dann, nach vergeblichem Verſuch ihn aufzufinden. Nun muß eine Verwandlung eintreten, die am leichteſten durch die bloße Wegnahme der vordern Dekoration bewirkt wird. Jetzt wird der Garten mit dem Balkon ſichtbar. Romeo erſcheint von dem Zuſchauer rechts und ſpricht eilig die erſten Worte: „Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt.“ Bei dieſen Worten erſcheint Julie auf dem Balkon. Romeo erblickt ſie und fährt dann in ſeiner Rede fort. Durch dieſe Anordnung wird jeder Übelſtand vermieden und Alles hat einen ganz natürlichen Verlauf. Die Verwandlung der Scene kann unmöglich ſtören, da ſie ſehr leicht und raſch vor ſich gehen kann, ſobald nur die Dekoration der erſten Scene ziemlich weit vorgerückt iſt, dem Nichts widerſtrebt, ſo daß ſich nach ihrer Entfernung gleich der Garten mit dem Balkon präſentirt. Dies geht um ſo eher, da wir uns den Balkon und Julie auf demſelben jedenfalls mehr im Hintergrunde denken müſſen.

Gutzkow hat noch eine Veränderung vorgenommen, durch welche er gegen die bisherige Tradition in die Schranke getreten iſt. Dies würde uns eher ein günſtiges Vorurtheil erwecken. Wir wollen nur prüfen, ob er auch die Wahrheit der Poeſie für ſich hat. Gutzkow faßte die Schwierigkeiten ſehr ſcharf ins Auge. Er erklärt ſich zunächſt entſchieden gegen die Weglaſſung der vierten Scene des dritten Akts. Und wir glauben mit vollem Rechte. Dieſe Scene erſcheint uns unbedingt nothwendig, denn erſt durch ſie, in welcher der alte, ſtarre Capulet dem Grafen Paris die Hand Juliens zuſagt, wird deren Geſchick tragiſch; wir empfinden um ſo mehr den Schmerz der Trennung der Liebenden vor, als wir eben erfahren haben, welch ein Verhängniß ſich über Julien durch den Willen des Vaters zuſammenzieht. Alſo gegen den Wegfall dieſer Scene ſind wir eben ſo entſchieden, als Gutzkow. Es entſteht durch das Streichen dieſer Scene noch ein anderer Übelſtand, den Gutzkow ebenfalls hervorgehoben hat, daß man dadurch nämlich gezwungen iſt, Romeo in der dritten Scene abgehen zu laſſen, um ihn uns unmittelbar darauf nach der Verwandlung ſchon in einem längeren innigen Zwiegeſpräch mit Julien vorzuführen, und dadurch wird ſicher alle Illuſion verſpottet. Der in inniger Umarmung und im Geſpräch mit Julien erblickte Romeo, nachdem er unmittelbar vorher den Lorenzo verlaſſen hat, läuft Gefahr, uns ein Lächeln abzunöthigen. Ein Aktſchluß iſt aber vor der Abſchiedsſcene der Liebenden gar nicht zu machen. Alſo ganz einig mit Gutzkow in der Forderung, die vierte Scene unangetaſtet zu laſſen, fragt es ſich nur, ob die Abneigung Gutzkows vor einer nochmaligen Verwandlung ſeine Anordnung der beiden Scenen rechtfertigt. Er will folgende Einrichtung: „Nach Lorenzo's Tröſtungen an den verzweifelnden jungen Ritter verwandelt ſich die Scene in jenen Vorſaal des erſten Akts im Hauſe Capulets. Schon ſind wir gewöhnt, das Zimmer links für Juliens, das Zimmer rechts für das ihrer Eltern anzunehmen. Der alte Capulet, Paris und die Mutter kommen hinten aus dem Geſellſchaftszimmer. Paris empfiehlt ſich: der Graf und die Gräfin laſſen ſich von Bedienten vorleuchten und gehen rechts in ihre Zimmer. Die Bühne wird dunkel. Aus der Thür, die zu Juliens Kammer führt, tritt Romeo mit Hut und Mantel. Sie nehmen ihren ſich immer wieder verzögernden Abſchied und Romeo ſteigt das Fenſter hinunter. Julie, im Begriff in ihr Zimmer zurückzukehren, ſchon vorher von der Amme gewarnt, wird jetzt von der Gräfin aufgehalten, die im Nachtkleide auftritt und ſich wundert, daß ſie noch wache. Später kommt der alte Capulet hinzu und das Ganze, ſagt Gutzkow, behält bis zum Aktſchluß einen fügſam in einander gehenden Zuſammenhang, der ohnedies durch dies Kommen und Gehen, dies Hereinrufen, dies Wechſeln von Nacht und Licht und das allmälige Eintreten des Tages etwas Lauſchigeres und Geheimnißvolleres enthält, als wenn ex abrupto mitten in der Nacht die Eltern Juliens Kammer öffnen, um ſie um drei oder vier Uhr mit ihrer bevorſtehenden Vermählung bekannt zu machen.“ Wir können uns mit dieſer Auffaſſung und Anordnung nicht befreunden. Auch wir ſind mit Gutzkow dafür, „alles Attitüdenweſen, alle lebenden Bilder und die Abhängigkeit von Stahl- und Kupferſtichen und Stickmuſterzeichnungen aufzugeben und dieſe Abſchiedsſcene in den Lauf der dramatiſchen Handlung aufzunehmen.“ Geſchieht dies aber nicht, wenn wir der urſprünglichen Anordnung folgen, wonach Romeo und Julie ihr letztes ſchmerzliches Lebewohl im Zimmer der erſteren auszuſprechen? Ich glaube, daß unſere Phantaſie vor Allem zu dieſer Abſchiedsſcene einen traulich heimiſchen Ort fordert. Nichts ſcheint dem ſo zu widerſtreben, als ein Vorſaal, ein Ort zum Durchgang beſtimmt, mit dem ſich die Vorſtellung eines mannigfaltigen Verkehrs verbindet, welcher das Gegentheil aller Abgeſchloſſenheit iſt. Zu dieſer Abſchiedsſcene aber fordern wir vor Allem eine räumliche Umgebung, welche die Vorſtellung einer mehrfachen möglichen Unterbrechung nicht geradezu hervorruft, wo wir bei jedem Wort der ſchmerzlich Ergriffenen durch den Gedanken an die offenbare Unvorſichtigkeit und die ängſtliche Lage der Liebenden geſtört werden.

Aber die Situation der Liebenden ſelbſt ſcheint uns auch der Anordnung Gutzkows zu widerſprechen. Nehmen wir an, Romeo und Julie ſind bereits aus der Letzteren Zimmer herausgetreten. Romeo mit Hut und Mantel, als ein Scheidender. Für dieſe Lage, verbunden mit dem offenen, allen Hausbewohnern zugänglichen Ort, wäre der Abſchied der Liebenden, ihr immer neuer ſchmerzlicher Erguß, ihre wechſelnde Ermuthigung offenbar viel zu gedehnt, und daher unnatürlich und undramatiſch. Der Anfang der Scene: „Willſt du ſchon gehn?“ deutet allerdings auf ein Losreißen Romeo's aus einer länger gepflogenen Unterhaltung. Deshalb vermögen wir aber nicht in der ruhenden Gruppe einen Widerſpruch mit jenen Worten und die Aufführung eines lebenden Bildes zu erkennen. Uns erſcheint die Situation gerade ſo eben ſo wahr, als poetiſch. Nach tiefer, gegenſeitiger Verſenkung der Liebenden mahnt ſich Romeo plötzlich, dem Abſchied ein Ziel zu ſetzen. Julie hält ihn umfaßt und, nur ihrer Sehnſucht nach Romeo gehorchend, bittet ſie ihn, zu bleiben. Welch' anderes Bild kann dem entſprechen, als die ruhige Gruppe der Liebenden: Julie, Romeo umfaſſend und mit ſchmerzlichem Liebesblick an ihm hangend? Wer ſoll da an die Aufführung eines lebenden Bildes denken? Aber auch die folgenden Scenen ſcheinen uns durchaus nicht zum vorgeſchlagenen Vorſaal zu paſſen. Was ſoll die Gräfin Capulet denken, wenn ſie Julien anſtatt in ſpäter Nacht in ihrem Zimmer zu finden, hier im Vorſaal erblickt? Sollte ihr da kein Wort der Verwunderung, des Argwohns entſchlüpfen? Sicher. Die Gräfin Capulet wundert ſich aber nicht, daß Julie noch wach iſt: wenigſtens liegt dies durchaus nicht in ihrer Frage: „Tochter, biſt du auf?“ Julie iſt auch nur über ſo ſpäten Beſuch der Mutter überraſcht, welcher ihr Ungewöhnliches zu verkündigen droht. Nur dies ſprechen die Worte Juliens aus. Auch drückt die Gräfin bei ihrem Eintritt nicht die geringſte Verwunderung über Juliens ſpätes Wachen aus. Sie findet den Schmerz über Tybalts Tod, der ihr den Schlaf raubt, wenn auch unmäßig, doch nicht unnatürlich. Man ſieht aus der darauf folgenden Ankunft des alten Capulet, daß beide Gatten nichts Eifrigeres zu thun haben, als ſo ſchnell wie möglich Julien die Vermählung mit Graf Paris anzukündigen: daß ſie mit dieſer Kunde nicht glauben genugſam eilen zu können. Alles dies in dem Vorſaal verhandeln zu laſſen, ohne die Verwunderung der Gräfin und nachher des Grafen, wie Julie in ſo ſpäter Nacht gerade in den Vorſaal komme, wäre höchſt ſeltſam. Genug, die Situation der Liebenden, die Forderungen unſerer Phantaſie, ſie in einem traulich geſchloſſenen Gemach vor uns zu ſehen, das Erſcheinen der Gräfin Capulet, der Inhalt der folgenden Unterredung, die Abweſenheit jedes Erſtaunens über Juliens Aufenthalt in dieſem Vorſaal ſo ſpät in der Nacht, alles dies ſcheint uns eben ſo gebieteriſch das geſchloſſene Gemach Juliens als Rahmen für dieſe Scenen zu fordern, als den offenen Vorſaal dafür als unſtatthaft zurückzuweiſen. Da nun aber keinenfalls die vierte Scene, die Werbung des Grafen Paris beim alten Capulet zu ſtreichen iſt, ſo bleibt nichts übrig, als auch hier ſich der kleinen Unbequemlichkeit einer Verwandlung zu unterziehen, um die höhere Forderung an die poetiſche Wahrheit zu retten. Auch dieſe Verwandlung vollzieht ſich ſehr leicht, wenn man das Zimmer in Capulets Hauſe nur durch eine Dekoration von dem Zimmer Juliens trennt. Nach Hinwegnahme derſelben ſehen wir Romeo und Julie in der Letzteren Gemach ſitzen. Alles Andere bleibt dabei unverändert Es ſcheint uns im Sinn der Dichtung unmöglich, auf die Veränderung der Scene hier zu verzichten.

Mit Recht nennt es Gutzkow eine Barbarei, zu Anfang des vierten Akts, um vier oder fünf Uhr Morgens, den Bruder Lorenzo und ein paar Minuten darauf ſogar den Grafen Paris auf Juliens Kammer zu prakticiren. Dieſe Scenen können einzig und allein in Lorenzo's Zelle ſpielen. So will es der Dichter und der Geiſt der Dichtung.

Wir ſind in unſeren Bemerkungen allen ſpeciellen Vorſchlägen und Anordnungen des geehrten Dramaturgen kritiſch gefolgt. Die Bewunderung der Dichtung, die Wichtigkeit und die Bedeutung angemeſſener ſceniſcher Einrichtung für ein dramatiſches Werk und die Hochachtung gegen den Ernſt und die Gewiſſenhaftigkeit, mit welchen Gutzkow ſich der Inſcenirung der herrlichen Tragödie unterzogen, endlich die Ehre, die derſelbe dem Kritiker durch ſeine freundliche Zuſchrift erwies, alles dies forderte uns auf, ſeiner Auseinanderſetzung gründlichſt zu folgen, um auch unſerer Seits dazu beizuſteuern, ein ſolches Kunſtwerk dem Publikum in der würdigſten Geſtalt vorzuführen.

Ueber das wahre hiſtoriſche Drama,

mit

beſonderer Berückſichtigung der Anſichten Schiller's und Leſſing's über das hiſtoriſche Drama.

Von

Melchior Meyr.

Der im dritten Hefte der Jahrbücher befindliche Aufſatz, in welchem wir über ein hiſtoriſches Drama im eigentlichen Sinne des Wortes unſere Gedanken ausſprachen, hat neben mancher Beiſtimmung auch Einwendungen erfahren, die uns nöthigen, auf dieſes Thema wieder zurückzukommen. Wir müſſen ſuchen, Mißverſtändniſſe zu heben, die laut geworden ſind, und uns mit Autoritäten zu vergleichen, die man uns entgegengeſtellt hat. Indem wir dies thun, können wir freilich nicht erwarten, daß wir diejenigen, die an unſern Forderungen ein für allemal Ärgerniß genommen haben, überzeugen werden; dies iſt aber auch nicht unſere Abſicht. Wir ſchreiben für Strebende, die ihren Geſichtskreis erweitern wollen; wir ſchreiben ſpeziell für productive Naturen, die auf ähnlichem Wege ſind und ſich theoretiſche Unterſuchungen auch allein wahrhaft zu Nutze machen können. Dieſen das Ziel immer klarer hinzuſtellen und ſie für ihre Aufgaben zu begeiſtern, iſt unſere Hauptabſicht. Dabei können wir uns der Hoffnung hingeben, daß die geſchwornen Gegner des hiſtoriſchen Drama's in nicht allzu ferner Zeit ſich durch das widerlegt ſehen werden, wodurch ſie allein ſich widerlegt ſehen können — durch die That.

Das auffallendſte der Mißverſtändniſſe, die wir in Bezug auf unſere Arbeit hören mußten, beſteht in der Annahme: wir wollten das Drama auf die von uns verlangte Behandlung hiſtoriſcher Stoffe beſchränken, andere Producte als nicht mehr zeitgemäß discreditiren u. ſ. w. Dies iſt ſo wenig der Fall, daß wir durchaus nicht begreifen, wie man es aus unſerm Aufſatz hat herausleſen können. Wir ſind gegen die Behandlung keines Stoffes, der poetiſch behandelt werden kann. Wenn der Dichter mit ſeinem Werk zu erheitern, zu ergreifen und eine Wahrheit anſchaulich zu machen vermag, ſo kann er allgemein menſchliche, ſagenhafte und mythologiſche Gegenſtände bearbeiten; er kann in humoriſtiſchen Dramen mit der Geſchichte ſpielen; er kann ernſte Stoffe aus der Geſchichte nehmen und ſie verändern und mit ſeiner Dichtung etwas Anderes demonſtriren, als die Geſchichte demonſtrirt hat: wie es ſein poetiſcher Zweck erheiſcht. Der dramatiſchen Poeſie dies verwehren und ihr die Gebiete verleiden wollen, denen ſie bisher ihre Stoffe entnahm, wäre eine Verkehrtheit auch nach unſern Begriffen. Wir wollten aber in unſerm Aufſatz gerade das Gegentheil: wir wollten den Kreis der dramatiſchen Poeſie nicht verengern, ſondern erweitern, wir wollten ihr ein neues Gebiet bezeichnen, auf dem ſie die reichſte Ausbeute machen kann. Wir wollten beweiſen, daß durch poetiſche Darſtellung des wirklichen hiſtoriſchen Stoffes Dichtungen entſtehen von eigenthümlichſtem Werthe; daß ein hiſtoriſches Drama, wie wir es verlangen, an der Zeit ſei, daß die Menſchheit dazu begabt und vorbereitet ſei und es immer mehr werde. Von *ſubjectiver* Behandlung hiſtoriſcher Stoffe wollten wir die Talente nur in ſo fern abziehen und auf die von uns charakteriſirte *objective* hinweiſen, als die dramatiſche Poeſie ſelber dadurch auf eine höhere Stufe erhoben werden muß. Wir wollten die Übelſtände, die mit der *ſubjectiven*, und die Vortheile, die mit der *objectiven* Behandlung verbunden ſind, nur zu dem Zweck hervorheben, daß die ſtrebenden Talente das *Beſſere* wählen können. Dies iſt die Tendenz unſeres Aufſatzes. Ihr gegenüber wird man nun allerdings noch bezweifeln können, ob das, was wir für das Beſſere erklären, auch wirklich das Beſſere ſei; aber man wird kein Recht haben, zu ſagen, wir wollten nur dieſe Darſtellungsweiſe gelten laſſen und nicht auch, ſo fern poetiſche Werke dabei entſtehen können, die bisherigen.

Ein anderes Mißverſtändniß war, daß man glaubte, wir wollten mit unſern Forderungen die Freiheit der Poeſie im Verhältniß zum Stoffe beeinträchtigen und dieſe zur Dienerin der Geſchichte machen. Allein auch davon iſt vielmehr das Gegentheil wahr. Wir wollen gerade, daß die Poeſie die Herrin der Geſchichte ſei, daß ſie dieſelbe in Beſitz nehme und gebrauche zu ihren eigenſten Zwecken. Wir verlangen freilich, das hiſtoriſche Drama ſoll ein treuer Spiegel der Geſchichte ſein: aber es ſoll dies nicht ſein um der Geſchichte, ſondern um ſeiner ſelbſt willen: darum, weil es um ſo poetiſcher, gewaltiger und nachhaltiger wirken muß, je treuer es das Weſen und Leben der Geſchichte darſtellt. Wenn die Dichtung in ihrem eigenen Intereſſe und zu ihrem eigenen Vortheil im Weſentlichen ſich an die Geſchichte hält — wird man ſie eine Dienerin der Geſchichte nennen können? Eben ſo wohl könnte man ſie, wenn ſie die Züge der Natur treu wiedergiebt, eine Dienerin der Natur nennen. Allein die Poeſie iſt eben da am freieſten und mächtigſten, wo ſie am treueſten iſt; ſie genügt eben da ſich ſelbſt am meiſten, wo ſie dem Object am meiſten genügt; ihr höchſter Triumph iſt gerade, die Wirklichkeit zu verklären und ein Bild zu geben, das zugleich Abbild und Urbild der Wirklichkeit iſt.

Dieſe und andere Mißverſtändniſſe glauben wir übrigens am beſten beſeitigen zu können, wenn es uns gelingt, die Entſtehung eines hiſtoriſchen Drama's in unſerm Sinne zu ſchildern und die Vorzüge namhaft zu machen, durch welche ſich daſſelbe vor den übrigen auszeichnet. Wir verſuchen dies, indem wir die im erſten Artikel hierüber gegebenen Andeutungen weiter ausführen.

Am Schluſſe dieſes Artikels betrachteten wir das Verhältniß der Poeſie zur

Geſchichte und ſtellten feſt, daß die Poeſie im Unterſchiede von der Hiſtorie das Weſen der Geſchichte zu verſinnlichen habe, und zwar in Reden und Handlungen, durch welche daſſelbe am eigenthümlichſten und vollkommenſten ſich darlegt. Wer ein hiſtoriſches Drama hervorbringen will, wird daher in den geſchichtlichen Thatſachen vor allem den weſentlichen Inhalt zu erkennen ſuchen und ihn darauf anſehen, welche Kunſtform er verlangt, ob die der Tragödie, des Schauſpiels oder des Luſtſpiels. Er wird forſchen, was die Geſchichte mit dem Helden, mit ſeinen Plänen, Kämpfen und Thaten gewollt, was für ein Urtheil ſie durch den Verlauf ſeines Lebens und den Ausgang ſeiner Unternehmungen über ihn gefällt hat. Sodann wird er in dieſem Leben die dramatiſchen Momente aufſuchen, durch welche er den Charakter des Helden, ſein Thun und Leiden, ſeinen Werth und ſeine welthiſtoriſche Beſtimmung am beſten und wirkſamſten zur Anſchauung bringen kann. Dieſe dramatiſchen Momente finden ſich in dem Leben jedes hiſtoriſchen Charakters, der ein großes Ziel verfolgte, kämpfte und ſein Ziel entweder erreichte oder dem Schickſal erlag. Es findet ſich hier ein Anfangspunkt, der den Keim des Fortganges und des Endes in ſich trägt; ein Anfangspunkt, aus dem ſich die Colliſion, der Kampf und ſeine Schwankungen natürlich entwickeln, um zur nothwendigen Kataſtrophe zu führen. Mit dieſem Punkte, der ſchon die Entſcheidung bedingt oder auf ſie deutet, wird der Dichter ſein Drama beginnen; er wird aus ihm die Verwickelung entſtehen laſſen und dieſe zur Löſung bringen, ſo daß das Ganze als ein in ſich harmoniſches, lebendiges Kunſtgebilde ſich darſtellt. — Der Dichter hat dabei alle Freiheit, die er zur Ausführung eines poetiſchen Werkes haben muß. Nachdem er aus dem hiſtoriſchen Leben frei die dramatiſche Idee gewonnen, wählt er aus der Reihe der geſchichtlichen Thatſachen diejenigen, welche die Handlung bilden ſollen, nach der Forderung der Idee. Die ſpeziellen Thaten und Ereigniſſe, aus denen ſich das Leben des Helden zuſammenſetzt, ſind für ihn bloßer Stoff, welchen er benutzt, und welcher der Idee und dem Entwurf des Drama's ſich fügen muß. Iſt aber die Idee der Geſchichte gemäß, dann wird ſie auch gerade die bedeutungsvollſten hiſtoriſchen Facta heranziehen und das Drama ſelbſt wird das wahre poetiſche Bild der Geſchichte ſein. Im Beſitz der Idee iſt der Dichter nicht nur frei gegen das hiſtoriſche Material — frei, die einzelnen Thatſachen in Scene zu ſetzen, oder nur zu erwähnen, oder ganz zu ignoriren —: er kann und ſoll auch Perſonen und Verhältniſſe, wie ſie unter den gegebenen Vorausſetzungen möglich waren, hinzudichten, ſoweit es die Idee geſtattet und ihre poetiſche Darſtellung nicht dadurch getrübt wird. In keiner Weiſe iſt er alſo gehindert, ein dichteriſches Werk hervorzubringen. Er entnimmt der Geſchichte einen wahren dramatiſchen Plan; er entnimmt ihr und der Phantaſie das Detail, ihn lebensvoll auszuführen; er erhöht das individuelle wirkliche Leben in allen ſeinen Richtungen zu individuellem poetiſchen Leben und erfüllt damit, indem er ein wahres Gemälde der Geſchichte giebt, auch alle Forderungen wahrer Kunſt.

Um ſich vorzuſtellen, wie der Dichter auf dieſem Gebiete verfahren und was er leiſten kann, muß man ſich vergegenwärtigen, wie reich die Geſchichte an dramatiſchen Motiven iſt. Wir finden in ihr eine unzählige Menge von Perſönlichkeiten, die mit Leidenſchaft ein Ziel verfolgten und in Kämpfe verwickelt wurden, die entweder zum Sieg oder zum Untergang führten. Dieſe Perſönlichkeiten hat der Dichter ſo darzuſtellen, daß in ihrer Laufbahn eine gewiſſe Nothwendigkeit wahrzunehmen iſt, daß man ſieht, wie aus ſolchen Urſachen ſolche Wirkungen hervorgehen mußten, daß man im Ausgang das Urtheil der Geſchichte, das Gericht Gottes erkennt. Iſt nun aber eine ſchönere Aufgabe für dramatiſche Poeſie zu denken, als dieſe? Eine ſchönere Aufgabe, als große Charaktere in ihrer Leidenſchaft und Begeiſterung vorzuführen und zugleich den Werth und Zweck dieſer Begeiſterung anſchaulich zu machen? Eine ſchönere Aufgabe, als an welthiſtoriſchen Beiſpielen darzuthun, wie die Stärke und Tugend ihren Lohn, die Schwäche und Sünde ihre Strafe finden muß, und durch den Ausgang erhebend fühlen zu laſſen, wie ſich der geſchichtliche Charakter mit dem, was er gewollt und gethan, zu ſeiner Zeit, zur Menſchheit, zum Ideal der Menſchheit, zu Gott verhält? Aber allerdings, um dieſer Aufgabe gerecht zu werden, muß der Dichter begabt ſein, die Poeſie der Wirklichkeit zu empfinden. Er darf nicht gefangen ſein von dem, was man hergebrachter Weiſe für poetiſch hält, er muß alles Leben als Poeſie auffaſſen, er muß jede Tugend und Stärke, jeden Beweis von ſittlicher Kraft im politiſchen und religiöſen Leben der Völker dichteriſch anſchauen und darſtellen können. Wer dies nicht vermag, wen männliche Pläne und Thaten kalt laſſen, für wen die Kämpfe der Parteien und Völker und die Entwicklungen der Menſchheit nichts Begeiſterndes haben, wer in der Geſchichte nur ein Gewebe von proſaiſchen Staatsaktionen ſieht, der kann begreiflicherweiſe kein hiſtoriſches Drama hervorbringen, das zugleich ein poetiſches Product iſt. Wer aber das, was die Menſchheit und ihre hiſtoriſchen Vorkämpfer gethan und gelitten, begreift und innig wieder empfindet, für wen der Adel eines Gemüthes, das einer Idee ſich weihte, größern Zauber hat, als die Leidenſchaft, die auf Genuß gerichtet iſt, wer in der Geſchichte eine Kette von Beweiſen menſchlicher Kraft und Tugend ſieht, der wird in Bearbeitung hiſtoriſcher Stoffe poetiſche Werke im größten Style ſchaffen und neue, ungeahnte Wirkungen hervorbringen.

Sehen wir zu, in wie fern das hiſtoriſche Drama, das wir verlangen, neu ſein und in wie fern es neue Wirkungen hervorbringen wird!

Zunächſt wird es neu ſein dadurch, daß es ein poetiſches Bild giebt individuellen hiſtoriſchen Lebens. Bis jetzt iſt dies nur ſtück- und andeutungsweiſe geſchehen. Der Reiz, welcher dem eigenthümlichen Leben einer Zeit und eines Volkes innewohnt, hat allerdings auch frühere dramatiſche Dichter angezogen; allein die gewonnenen Anſchauungen wurden von ihnen zur Ausführung ſubjectiver Zwecke verwendet, ſie wurden in ein Ganzes verwebt, deſſen Grundidee nicht die Idee der

Geſchichte war. Das eigentliche hiſtoriſche Drama faßt dagegen den Geiſt der gewählten Zeit in ſeiner Wahrheit auf und ſchildert das Leben derſelben als die natürlichen Offenbarungen dieſes Geiſtes. Es wird eben dadurch der wahre poetiſche Spiegel der Geſchichte. Die Bilder des Schönen und Großen einer Zeit erſcheinen in ihm nicht vereinzelt, ſondern in harmoniſcher Verbindung; ſie erſcheinen in ihm nicht als blos äußerlicher Schmuck, ſondern als die nothwendigen poetiſchen Blüthen der Zeit. Der Zuſchauer ſieht das Leben der Geſchichte rein, und ſoweit es der Zweck des Drama's erlaubt, vollſtändig in den Rahmen eines Kunſtwerks gefaßt.

Dann wird das eigentliche hiſtoriſche Drama neu ſein dadurch, daß es die wirklichen Urtheile der Geſchichte erkennen läßt. Die früheren Dramatiker hatten ſtrenggenommen in Behandlung geſchichtlicher Stoffe keinen andern Zweck, als ihre eigenen Anſichten über Welt und Weltlauf poetiſch darzulegen. Sie nahmen eine beſtimmte Begebenheit aus dem Zuſammenhang der Geſchichte heraus und accomodirten das hiſtoriſche Material ihrer ſubjectiven poetiſchen Idee. Das Urtheil, das ſie durch den Gang und Ausgang ihres Werks über den Helden, ſeine Partei und Gegenpartei ausſprachen, war im beſten Fall nur dem der Geſchichte ähnlich: in der Regel war es ein anderes. Das wirkliche hiſtoriſche Drama entſteht aber gerade dadurch, daß der Poet an der Geſchichte und ihrer Entſcheidung ſelbſt ſich entzündet und nichts anderes darſtellen will, als die hiſtoriſchen Geſchicke des Helden. In ihm faßt der Poet die Begebenheit im Zuſammenhang mit Vergangenheit und Zukunft, an ihrem Platz im Ganzen der Geſchichte auf und ſucht eben dieſe ihre Stellung und ihren welthiſtoriſchen Sinn und Zweck anſchaulich zu machen. Wenn ihm dies gelingt, ſo erkennt der Zuſchauer in dem echten Leben die reine Idee, das reine Urtheil der Geſchichte; er ſieht die hiſtoriſche Wirklichkeit verklärt im Lichte der Wahrheit.

Was die dramatiſche Literatur dadurch, daß die Dichter das Leben und die Entſcheidungen der Geſchichte in den Kreis ihrer Darſtellung ziehen, an Inhalt gewinnen muß, erkennt Jeder. Bis jetzt herrſcht, was den Inhalt betrifft, in unſern dramatiſchen Dichtungen eine gewiſſe Einförmigkeit. In den meiſten iſt ein Liebesverhältniß entweder ſelbſt Mittelpunkt der Handlung oder mit dieſem aufs engſte verbunden; Liebesverhältniſſe ſind auch in Handlungen verflochten, wo ſie keineswegs nöthig wären, ja, wo ſie die Wirkung des Ganzen nur ſchwächen. Der Grund iſt: man hält die Liebe der Geſchlechter für vorzugsweiſe poetiſch und glaubt ohne ſie die zärtlichen Herzen nicht zufriedenſtellen zu können. Allein poetiſch iſt alles Leben, wenn es mit dem Auge eines Dichters angeſehen wird: „da wo ihr's packt, da iſt es intereſſant,“ heißt es im Vorſpiel des Fauſt mit Recht. Was in der Wirklichkeit erfreut, begeiſtert und erſchüttert, wird und muß es auch auf der Bühne, wenn es in der Dichtung dieſelbe Stellung und Bedeutung erhalten hat; wo in der Wirklichkeit zur Ergötzung und Erhebung der Menſchen kein Liebesverhältniß nöthig iſt, da iſt auch in der Dichtung keines nöthig. Das wahre hiſtoriſche Drama wird dies beweiſen. Der Dichter, der ein Herz für wirkliches Leben hat, wird an geſchichtlichen Begebenheiten ſich entzünden und ſie darſtellen, wie ſie ihn entzündeten. Die Geſchichte bietet ihm aber die mannigfaltigſten Beiſpiele von Leidenſchaften und Tugenden, die zu kämpfen und ſich zu bewähren hatten: Beiſpiele von Patriotismus, Glaubenstreue, Aufopferung, Gatten- und Kindesliebe, Freundſchaft, Ehrgeiz, Parteiſinn, Ritterlichkeit u. ſ. w., die überhaupt in dramatiſche, oder ſpeziell tragiſche Conflikte kamen. Indem er nun dieſe Stoffe bearbeitet, indem er den Kampf und die Bewährung des Patriotismus, der Glaubenstreue u. ſ. w. in dem eigenthümlichen Gepräge einer beſtimmten Zeit und Nation darſtellt, wird er Dichtungen hervorbringen, die auf edle Gemüther den tiefſten Eindruck machen und die dramatiſche Literatur eben da bereichern, wo ſie es bedarf. Die Bühne wird dann nicht mehr beinahe ausſchließlich für Liebesgeſchichten da ſein, ſie wird alles, was im Leben groß und gut, edel und gewaltig iſt, verherrlichen und auch in dieſer Hinſicht ein wahrer Spiegel des Lebens werden. Die Liebe ſelbſt wird nichts dabei verlieren. Das hiſtoriſche Drama wird in große geſchichtliche Handlungen freilich kein Liebesverhältniß einflechten, wenn dieſes nicht zum Thema nothwendig gehört: aber es wird auch die Liebe ſchildern, wie ſie in verſchiedenen Zeiten und Völkern ſich offenbarte, es wird die Stimme der Natur hören laſſen in den eigenthümlichen Formen der Geſchichte und damit auch in die Sphäre der Liebesdichtung Mannigfaltigkeit und Friſche bringen.

Wir ſtehen nicht an, zu behaupten, daß die Bühne erſt durch das hiſtoriſche Drama eine wahre Schule der Bildung werden und ihre ſegensvollſten Wirkungen äußern kann. Das bisherige Drama bringt im Weſentlichen allgemeine Wahrheiten zur Anſchauung: es ſchildert vorzugsweiſe den Menſchen, die menſchliche Natur, wie ſie ſich in Luſt und Leid, in Liebe und Haß offenbart. Das hiſtoriſche Drama ſchildert die Menſchheit: es ſtellt uns ihre Beſtrebungen, Kämpfe und Kataſtrophen vor Augen: es zeigt uns, wozu die Völker und ihre großen Perſönlichkeiten in verſchiedenen Epochen berufen waren, wie ſie ihren Beruf erfüllt und was ſie gethan haben, die Menſchheit ihrem Ziele näher zu bringen: es führt eine Entwicklung vor, die wir fortſetzen müſſen, läßt uns an den Intentionen und Geſchicken der Vergangenheit die Pflichten der Gegenwart erkennen, begeiſtert uns durch die Tugenden der Vorfahren zur Ausführung der uns zugetheilten Arbeiten, läßt uns Blicke werfen in die göttliche Weltregierung und erfüllt uns durch alles das mit Vertrauen auf Gott und die Zukunft der Menſchheit. Die dramatiſche Dichtung, auf dieſer Höhe angelangt, bringt alſo das lebende Geſchlecht zum Bewußtſein der Stellung, die es im Entwicklungsgange der Menſchheit einnimmt und verſetzt es mitten in den Ernſt einer Wirklichkeit, von der es ein Theil iſt. Sie gewährt nicht nur generelle Erkenntniſſe, ſondern mit dieſen zugleich die ſpeziellen; ſie zeigt nicht nur, daß aus ſolchen Urſachen ſolche Wirkungen hervorgehen müſſen, ſondern zugleich, daß aus ſolchen Urſachen in Wahrheit ſolche Wirkungen hervorgegangen ſind: ſie ſtellt die Thaten Gottes in der Geſchichte vor uns hin und öffnet uns den Sinn für die Gebote Gottes in der Gegenwart. Sie giebt uns nicht bloß allgemeine Regeln, an denen wir uns theoretiſch ergötzen können, — ſie weiſt uns auf beſtimmte Ziele, auf beſtimmte Pflichten hin und drängt zur Erfüllung derſelben. Der Zuſchauer, der ſich durch ein kunſtvolles geſchichtliches Gemälde poetiſch erhoben fühlt, ſieht ſich zugleich hiſtoriſch und philoſophiſch aufgeklärt und erkennt nicht nur, wie er handeln kann, ſondern auch, daß er handeln muß. Die Thaten, die er vorgeführt ſieht, werden ihn zu Thaten begeiſtern, zur Fortſetzung des von den Vätern Begonnenen, zur Löſung der Aufgaben, die der Gegenwart geſtellt ſind.

Wer den Ernſt der Zeit begreift — und dies wird uns gegenwärtig nicht ſehr ſchwer gemacht —, der wird ſich überzeugen, daß das Theater ſich ſolcher Wirkungen fähig machen muß, wenn es im Leben der Völker überhaupt noch etwas bedeuten ſoll. Die Kunſt iſt heutzutage mehr als jemals aufgefordert, ihre Stellung zu nehmen in der wirklichen Welt und mit ihren eigenthümlichen Mitteln, in voller Selbſtſtändigkeit, die Entwicklung der Menſchheit zu fördern. Dichteriſches Spiel — und wäre es das ſchönſte — kann uns allein nicht mehr zufriedenſtellen: die Poeſie kann ſich nicht mehr dabei begnügen, über die Wirklichkeit hinwegzuflattern, ſie muß dieſe ergreifen und ſelbſt in die Region des Lichtes erheben. Das iſt es auch, was der Gegenwart allein die wahre Ehrfurcht vor der Poeſie wiedergeben und erhalten kann. In Zeiten, wo Geiſt und Kraft der Menſchen von den gewichtigſten Intereſſen in Anſpruch genommen ſind, wo um die größten Güter der Menſchheit gerungen wird, da mag man wohl ausruhen bei ſanften und heitern Bildern der Kunſt, und der Poeſie dankbar ſein, die uns auf Momente der rauhen Wirklichkeit entrückt. Entſchiedener jedoch wird man verlangen, das, was die Gemüther bewegt, auch auf der Bühne zu ſehen, ſeine Liebe, ſeinen Glauben, ſeine Hoffnung hier wieder zu finden. Die wahre Dichtung wird aber nicht blos der Sympathie des Tages entgegenkommen — ſie wird im Bunde mit der Wiſſenſchaft den Beſtrebungen des Tages die erſprießlichſte Richtung geben, ſie wird die Gegenwart aufklären und warnen durch die Geſchicke der Vergangenheit und ihren Sinn, ihre Kraft hinzulenken ſuchen auf die höchſten Ideale der Menſchheit. — —

Wer auf wiſſenſchaftlichem Wege eine Ueberzeugung gewonnen hat, für den giebt es kein erwünſchteres Geſchäft, als mit den Anſichten früherer Zeiten ſich zu vergleichen. Iſt er im Recht, ſo wird er zeigen können, daß die überlieferten Sätze, die ihm widerſprechen, ihn nicht widerlegen, daß ſie eine Wahrheit enthalten, die zu ihrer Zeit geſagt werden mußte, um die entgegenſtehende falſche Meinung zu entkräften: daß aber von ihnen aus ſelbſt wieder ein Fortſchritt nothwendig iſt, der ihre Beſchränkung aufhebt. Er wird in der früheren Anſchauungsweiſe den beſtimmten Keim der jetzigen entdecken und nachweiſen können, daß die erſtere zu der letzteren ſich entwickeln mußte, daß dieſe nur die Conſequenz des Beſten iſt, was früher gefunden und erkannt war.

Wir verſuchen uns hier mit den Autoren auseinanderzuſetzen, deren Ideen unſerer Anſicht vom hiſtoriſchen Drama vorzugsweiſe entgegengeſtellt worden ſind — mit Leſſing und Schiller.

Die Ausſprüche Leſſing's über dieſen Gegenſtand finden ſich in der Hamburgiſchen Dramaturgie, die Schiller's in den Briefen an Körner. — Wir beginnen mit den letzteren, da wir hoffen, in Beleuchtung der Leſſing'ſchen Sätze unſere Unterſuchung am Beſten zum Abſchluß zu bringen.

Schiller war durch die Art ſeines Geiſtes und Gemüthes überhaupt auf Philoſophie und Geſchichte gewieſen, und damit als Schauſpieldichter auf das hiſtoriſche Drama. Er hat in dieſem auch ſein Beſtes geleiſtet: bei weitem die meiſten und bedeutendſten ſeiner dramatiſchen Dichtungen, diejenigen, die den nachhaltigſten Beifall gefunden haben, ſind hiſtoriſche. Demohngeachtet ſcheint er in ſeinen Briefen an Körner der Bearbeitung hiſtoriſcher Stoffe nicht das Wort zu reden, ſie vielmehr zu widerrathen. Leicht iſt aber darzuthun, daß er nichts gegen unſere Anſicht beweiſt. Die Stellen, worin er ſich über hiſtoriſche Stoffe ungünſtig erklärt, ſind zu widerlegen, und zum Überfluß widerſpricht er ihnen an andern Orten ſelber.

Die Hauptſtelle, welche die Behandlung hiſtoriſch-politiſcher Stoffe bedenklich erſcheinen laſſen will, ſteht in einem Briefe Schiller's vom 28. November 1789. Der Dichter ſchreibt ſeinem Freunde vom Wallenſtein und ſagt hier unter anderem: „Der Stoff iſt, ich darf wohl ſagen, im höchſten Grade ungeſchmeidig für einen ſolchen (poetiſchen) Zweck: er hat beinahe Alles, was ihn davon ausſchließen ſollte. Es iſt im Grunde eine Staatsaction, und hat, in Rückſicht auf den poetiſchen Gebrauch, alle Unarten an ſich, die eine politiſche Handlung nur haben kann: ein unſichtbares, abſtractes Object, kleine und viele Mittel, zerſtreute Handlungen, einen furchtſamen Schritt, eine (für den Vortheil des Poeten) viel zu kalte, trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch dieſe bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetiſchen Größe zu treiben: denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeſchicklichkeit. Die Baſe, worauf Wallenſtein ſeine Unternehmung gründet, iſt die Armee: mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vor's Auge und nur mit unſäglicher Kunſt vor die Phantaſie bringen kann: ich kann alſo das Object, worauf er ruht, nicht zeigen, und eben ſo wenig das, wodurch er fällt: das iſt ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiſer. — Auch die Leidenſchaften ſelbſt, von denen er bewegt wird: Rachſucht und Ehrbegierde, ſind von der kälteſten Gattung. Sein Charakter endlich iſt niemals edel, und darf es nie ſein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erſcheinen. Um ihn nicht zu erdrücken, darf ich ihm nichts Großes gegenüberſtellen; er hält mich dadurch nothwendig nieder. Mit einem Worte: es iſt mir faſt Alles abgeſchnitten, wodurch ich dieſem Stoffe nach meiner Art beikommen könnte — von dem Inhalt habe ich faſt nichts zu erwarten, Alles muß durch eine glückliche Form bewerkſtelligt werden —

und nur durch eine kunſtreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer ſchönen Tragödie machen."

Dieſe Sätze beweiſen, daß Schiller den geſchichtlichen Stoff ſeines Wallenſtein nicht ſo anſah und behandelte, wie er behandelt werden muß, wenn ein wirkliches hiſtoriſches Drama entſtehen ſoll. Ihm ſtellte die Geſchichte materiell, in ihrer äußerlichen Überfülle ſich dar, in der ſie poetiſcher Behandlung widerſtrebt; wollte er nun doch ein poetiſches Werk hervorbringen, ſo mußte er nothwendig eine andere Geſchichte erfinden, und konnte in ſie von der wirklichen nur die zuſagenden Elemente nehmen. Die Aufgabe iſt aber, zuerſt den weſentlichen Inhalt der Geſchichte in's Auge zu faſſen, und zu ſehen, ob nicht in ihr ſelbſt der Plan des Drama's liegt. Iſt dies der Fall, ſo wird der Dichter den Plan ausführen, mit den gewählten und ergänzten Mitteln der Geſchichte: wo nicht, ſo kann dieſer Stoff zu einem hiſtoriſchen Drama nicht benutzt werden: der Dichter muß ihn liegen laſſen, oder zu anderm Zweck ausbeuten, wenn ſeine künſtleriſchen Principien dies zulaſſen. In der Regel wird aber der dramatiſche Plan von demjenigen, der zu ſuchen verſteht, in der Geſchichte ſelbſt gefunden werden.

Eine Staatsaction, eine politiſche Handlung iſt an ſich nicht weniger ein Gegenſtand für's Drama, als jeder andere. Hat der Dichter in ihr den dramatiſchen Plan entdeckt, ſo wird er in der Ausführung das unſichtbare Object ſichtbar machen, aus den kleinen und vielen Mitteln die entſcheidenden auswählen und in die Dichtung verflechten, die weſentlichen der zerſtreuten Handlungen zuſammenbringen, die kalte und trockene Zweckmäßigkeit poetiſch beleben, und mit alledem ein künſtleriſches Ganze herſtellen können, ſo gut wie bei jedem andern Sujet, das Anfang, Mittel und Ende hat. Was den Wallenſtein betrifft, ſo iſt ſeine Geſchichte durch die neuere Forſchung bekanntlich viel mehr aufgehellt, als ſie zu Schiller's Zeit war, und dadurch für neue Bearbeitung zubereitet. Nehmen wir aber den Stoff, wie er Schiller ſich darſtellte, ſo können wir keineswegs zugeben, daß er für einen poetiſchen Zweck im höchſten Grade ungeſchmeidig war. Warum ſollte z. B. die Armee nicht in ihrer Stimmung für und gegen Wallenſtein charakteriſirt werden — warum ſollten in einzelnen Scenen Repräſentanten derſelben ihren Geiſt und ihre Leidenſchaft nicht ausſprechen können? Schon Wilh. Schlegel hat bemerkt, daß Shakeſpeare eben mit ſolchen einzelnen Scenen die geforderte Wirkung hervorbrachte; und in der That hätte Schiller keinesweges nöthig gehabt, die Armee zum Gegenſtand eines beſondern Spieles zu machen. Der Zuſchauer begnügt ſich mit Repräſentanten und ſymboliſchen Mitteln; er glaubt dem Dichter, er verlangt hier keine gründliche Ausarbeitung, am Beſten wirkt auf ihn pars pro toto. Gegen Schiller's Gründlichkeit bei Bearbeitung des Wallenſtein hat auch der Erfolg entſchieden. Die Bühnen geben nur Wallenſtein's Tod; dieſer muß der Hülfe des „Lagers" und der „Piccolomini" entbehren, er muß für ſich allein alle Wirkung machen, und wirkt doch in großartiger Weiſe.

Es leuchtet aber ein, daß der Eindruck noch bedeutender und entſchiedener ſein müßte, wenn das Weſentliche der drei Stücke in eines wäre zuſammengedrängt worden. — Daß die Rachſucht und die Ehrbegierde Leidenſchaften von der kälteſten Gattung und keine Objekte für dramatiſche Darſtellung ſeien, müſſen wir läugnen. Vermag der Dichter den Rachſüchtigen und Ehrgeizigen ſo zu ſchildern, daß wir in ihm eine Macht wahrnehmen, die ihn unaufhaltſam dem vorgeſetzten Ziele zuführt, vermag er ihn als individuellen Menſchen und als Natur zu halten, ſo wird er eben mit ihm den Zuſchauer ergreifen und erſchüttern. Wenn der Held nun aber nur furchtbar und nicht eigentlich groß erſcheint, ſo wird das der Dichtung nicht ſchaden. Furchtbarkeit iſt zu dramatiſcher Wirkung vollkommen hinreichend; Größe im Schilleriſchen Sinn braucht keinesweges mit ihr verbunden zu ſein. Der Dichter, der einen furchtbaren Charakter darſtellt, hat auch nicht nöthig, ihm etwas Großes gegenüber zu ſtellen: — er hat ihn nur poetiſch wahr zu ſchildern, er hat nur die Geſchichte ſelbſt in großem Sinne zu nehmen, und durch ſeine Dichtung menſchliche Leidenſchaft und göttliches Gericht im rechten Verhältniß vorzuſtellen; er hat ſeine eigene Größe nur zu beweiſen durch Verklärung der Geſchichte und die erhabene Wirkung nur hervorzubringen durch das Ideal, an welchem der Held gemeſſen erſcheint. Daß er durch Alles das nicht niedergehalten wird, kann er erfahren. Will er aber einen großen Mann zeichnen, ſo bietet ihm wieder die Geſchichte Charaktere, wie ſie größer keines Dichters Geiſt erdenken kann.

Wie bekannt iſt, und wie auch aus dem genannten Briefe hervorgeht, machte Schiller gerade zu der Zeit, als er den Stoff des Wallenſtein angriff, einen Fortſchritt zu mehr objectiver Poeſie. Er nennt ſein Verfahren beim Wallenſtein ſelbſt objectiv: er ſagt: „ich mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Local und dem ganzen Zuſammenhange der Begebenheiten ſchöpfen;“ und: „ich ſuche abſichtlich in den Geſchichtsquellen eine Bewegung, um meine Ideen durch die Umgebung ſtreng zu beſtimmen und zu verwirklichen; dafür bin ich ſicher, daß mich das Hiſtoriſche nicht herabziehen oder lähmen wird.“ Zeigt dies aber, daß Schiller den Vortheil hiſtoriſcher Treue auf ſeine Weiſe erkannte, ſo weiß man doch, wie weit er noch entfernt geblieben iſt von wahrhaft objectiver Darſtellung. Er befand ſich in einem Uebergangsſtadium und charakteriſirt daſſelbe auch durch ſchwankende Ausſprüche. In demſelben Briefe, wo er es der Geſchichte Dank weiß, daß ſie ſeine Ideen beſtimme, beklagt er, daß „ihm zu dem objectiven Verfahren das lange und freudloſe Studium der Quellen ſo unentbehrlich ſei;“ und in einem ſpätern heißt es: „Vor der Hand bin ich der hiſtoriſchen Sujets überdrüſſig, weil ſie der Phantaſie gar zu ſehr die Freiheit nehmen und mit einer faſt unausrottbaren proſaiſchen Trockenheit behaftet ſind.“ Beide Stellen zeugen dafür, daß Schiller nicht eigentlich im Stande war, die Poeſie der Wirklichkeit zu empfinden. Wer dies vermag, dem wird das Studium der Quellen nicht eine freudloſe Arbeit ſein, ſondern eine ſehr anziehende, und die hiſtoriſchen Sujets werden ihm nicht als mit unausrottbarer proſaiſcher Trockenheit behaftet, ſondern voller Saft und Leben erſcheinen. Iſt denn in der Entwickelung der Völker, in den Kämpfen der Parteien, in den Thaten großer Männer nicht eben das lebendigſte Leben? Aber allerdings, wer es zur poetiſchen Darſtellung benutzen will, muß den Ariadnefaden der Idee beſitzen, der ihn ſicher durch den Wuſt der äußeren Facta und Beziehungen zum Weſentlichen leitet; und dieſes Weſentliche, das geiſtig begriffene und beherrſchte Leben muß ſich ihm als Poeſie darſtellen. — Trotz dieſer und ähnlicher Urtheile konnte Schiller doch nicht von der Geſchichte abkommen. Als er den Plan zum Tell entwarf, ward ihm klar, daß er aus künſtleriſchen Gründen „ſo viel als mögliche örtliche Motive nehmen müſſe." Er machte die hierzu nöthigen Studien, und dies lohnte ſich auch: der Tell iſt, trotz einzelner Mängel, die reichſte und ergreifendſte Dichtung Schiller's, namentlich auch darum, weil ſie am meiſten Wirklichkeit enthält.

Daß Schiller unſre Anſicht nicht widerlegt, glauben wir hiermit gezeigt zu haben. Er hat Recht, wenn er das unmittelbare geſchichtliche Material für proſaiſch und künſtleriſcher Behandlung widerſtrebend erklärt. Wäre in der äußern Geſchichte nicht ein ewig Wahres — der Geiſt und die Poeſie der Geſchichte, ſo müßte man ihre Stoffe allerdings entweder unbenutzt laſſen, oder umwandeln, und zur Ausführung ſubjectiver poetiſcher Zwecke verwenden. Allein die Geſchichte iſt eben kein Aggregat bloß zufälliger Thatſachen ohne Sinn und Zweck; ſie iſt ein Ausdruck des Geiſtes, ſie verläuft nach Geſetzen, ſie ſtrebt nach einem beſtimmten Ziele hin; und dieſe geiſtige Geſchichte in ihren geſetzmäßigen Offenbarungen iſt der größte und günſtigſte Gegenſtand für dramatiſche Dichtung — weil ſie an ſich dramatiſch iſt. Schiller ahnte das, als er ſah, daß ſeine poetiſchen Ideen gerade durch die Geſchichte ſtreng beſtimmt und realiſirt werden konnten: er hat auch einmal, in der Beurtheilung des Goethe'ſchen Egmont, nachgewieſen, daß die Kataſtrophe des Helden in der Geſchichte beſſer motivirt iſt, als im Drama. Zur vollen Erkenntniß drang er aber nicht durch; er nahm aus der Geſchichte ſtets nur dramatiſche Einzelnheiten, nie ein ganzes Drama, er blieb im Weſentlichen ſubjectiver Dichter. Daß wir weit entfernt ſind, ihm dieſe ſeine Eigenthümlichkeit zum Vorwurf machen zu wollen, haben wir ſchon erklärt. Niemand kann unſern großen Poeten für ihre Leiſtungen, auch auf dieſem Gebiete, dankbarer ſein, als wir. Sie thaten das Ihre; thun wir das Unſre!

Wenn wir von Anſichten ſprachen, in denen zugleich eine zeitgemäße Wahrheit gegeben, und der Keim ſpäterer Erkenntniſſe enthalten iſt, ſo hatten wir beſonders die Leſſing'ſchen im Sinne. Die betrachteten Schillerſchen Äußerungen ſtehen in vertraulichen Briefen, die raſch hingeſchrieben ſind, und nicht mehr durchgeſehen und verbeſſert werden konnten; wir dürfen daher nicht ſagen, daß wir in ihnen die ganze Meinung Schiller's beſitzen. Leſſing kam dagegen bei ſeinen dramaturgiſchen Unterſuchungen zu wiederholten Malen in den Fall, über das hiſtoriſche Drama ſich zu erklären, er konnte die verſchiedenen Ausſprüche mehr gegen einander abwägen, und ſeine vollſtändige Anſicht darlegen. Dies hat er, ſoweit er dazu veranlaßt war, mit der Klarheit und Schärfe gethan, die ihn überhaupt charakteriſirten, und auf der einen Seite die Rechte der Poeſie gewahrt, auf der andern aber anerkannt, was der Poeſie in hiſtoriſcher Wirklichkeit geboten iſt, und was das Genie daraus zu machen vermag.

Es kam damals vor, wie es heut zu Tage noch möglich iſt, daß man von dem dramatiſchen Dichter verlangte, er ſolle ſich auch in äußerlichen, unweſentlichen Dingen an die Geſchichte halten. Man verglich die Dichtung mit der Hiſtorie, man rechnete nach, ob die einzelnen Thatſachen auch wirklich in der erſtern ſo geſtellt waren, wie in der letztern u. ſ. w. Voltaire ſelbſt that dies. Er hielt Thomas Corneille, der die Geſchichte des Grafen Eſſex zum Gegenſtand einer Tragödie gemacht hatte, den Umſtand vor, daß die Königin Eliſabeth, als ſie den Grafen hinrichten ließ, acht und ſechzig Jahre alt geweſen ſei, alſo nicht mehr verliebt habe ſein können, wie ſie im Stück dargeſtellt werde: er machte ähnliche Einwendungen gegen die Rodogune des Peter Corneille. Gegen ſolche hiſtoriſche Controle erklärt ſich nun Leſſing entſchieden, und ſucht ſeinerſeits zu beſtimmen, in wie weit der Dichter an die Geſchichte gebunden ſei, und in wie weit nicht. Im 23. und 24. Stück der Dramaturgie ſagt er hierüber:

„Sind es die bloßen Facta, die Umſtände der Zeit und des Orts, oder ſind es die Charaktere der Perſonen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber dieſe als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere ſind, ſo iſt die Frage gleich entſchieden, wie weit der Dichter von der hiſtoriſchen Wahrheit abgehen könne. In Allem, was die Charaktere nicht betrifft, ſo weit er will. Nur die Charaktere ſind ihm heilig: dieſe zu verſtärken, dieſe in ihrem beſten Lichte zu zeigen, iſt Alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf: die geringſte weſentliche Veränderung würde die Urſache aufheben, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führen: und nichts iſt anſtößiger, als wovon wir uns keine Urſache angeben können. Wenn der Charakter der Eliſabeth des Corneille das poetiſche Ideal von dem wahren Charakter iſt, den die Geſchichte der Königin dieſes Namens beilegt: wenn wir in ihr die Unſchlüſſigkeit, die Widerſprüche, die Beängſtigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein ſtolzes und zärtliches Herz, wie das der Eliſabeth, ich will nicht ſagen, bei dieſen und jenen Umſtänden wirklich verfallen iſt, ſondern auch nur verfallen zu können vermuthen laſſen, mit wahren Farben geſchildert finden: ſo hat der Dichter Alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, unterſuchen, ihn vor den Richterſtuhl der Geſchichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl ſolcher Perſonen, über welche die Geſchichte ſelbſt in Zweifel iſt, mit Zeugniſſen belegen zu laſſen: heißt ihn und ſeinen Beruf verkennen. Die Tragödie iſt keine dialogiſirte Geſchichte; die Geſchichte iſt für die

Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewiſſe Charaktere zu verbinden gewohnt ſind. Findet der Dichter in der Geſchichte mehrere Umſtände zur Ausſchmückung und Individualiſirung ſeines Stoffes bequem: wohl, ſo brauche er ſie. Nur daß man ihm hieraus eben ſo wenig ein Verdienſt, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache!"

Was in dieſen Stellen Wahres enthalten iſt, leuchtet auf den erſten Blick ein und braucht nicht weiter erörtert zu werden. Die Forderung, wonach der Dichter an die einzelnen Facta der Geſchichte gebunden wäre, iſt in der That ohne Sinn. Derjenige, der ihr nachkommen wollte, könnte nun und nimmermehr ein Drama hervorbringen, er könnte nun und nimmermehr die Forderungen der Kunſt erfüllen. Dagegen zu proteſtiren und die Freiheit der Poeſie zu vertheidigen, hat daher Leſſing vollkommen Recht. Wenn er aber ausſchließlich die Charaktere für unantaſtbar erklärt, und dem Dichter erlaubt, in Allem, was dieſe nicht betreffe, von der hiſtoriſchen Wahrheit ſo weit abzugehen, als er wolle, ſo verfällt er ſelbſt in einen Irrthum, der mit ſeinen eigenen Gründen widerlegt werden kann. Wie wir ſahen, erklärte ſich Leſſing für die Unverletzlichkeit der Charaktere: weil die geringſte weſentliche Veränderung die Urſache aufheben würde, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führten, und weil nichts anſtößiger ſei, als wovon wir uns keine Urſache angeben könnten. An einem andern Orte (im 33. Stück) bemerkt er über dieſelbe Frage: „Die Charaktere darf der Dichter wohl in's Licht ſtellen, aber nicht verändern: die geringſte Veränderung ſcheint uns die Individualität aufzuheben und andere Perſonen unterzuſchieben, betrügeriſche Perſonen, die fremde Namen uſurpiren und ſich für etwas ausgeben, was ſie nicht ſind . . . . Der Dichter ſollte ſich, im Falle, daß er andere Charaktere, als die hiſtoriſchen, oder wohl gar dieſen völlig entgegengeſetzte wählt, auch der hiſtoriſchen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Perſonen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Perſonen nicht zukommende Charaktere andichten." Damit ſagt Leſſing etwas unbeſtreitbar Wahres. Diejenigen, die mit den Perſönlichkeiten der Geſchichte nach Willkühr glauben verfahren und z. B. den edlen Charakter als gemeinen, den gemeinen als edlen hinſtellen zu können glauben, ſind durch ſeine Bemerkungen widerlegt. Allein wir fragen: Denkt man bei dem Namen eines hiſtoriſchen Helden nur an die Eigenſchaften ſeines Geiſtes und Gemüthes, und nicht auch an die weltgeſchichtlichen Thaten, die er gethan? Denkt man bei Friedrich dem Großen nur an das Maaß von Muth, Verſtand, Seelenſtärke u. ſ. w., das er beſaß, und nicht auch an die Stellung, die er einnahm, und an die Kämpfe, durch die er ſie ſich erworben? Dürfte ein Mann, der alle Charaktereigenſchaften Napoleons beſäße, aber die Schlachten von Marengo und Auſterlitz, von Leipzig und Waterloo nicht geſchlagen hätte, den Namen Napoleon führen? Dürfte er ihn führen, wenn er dargeſtellt wäre als Überwundener bei Auſterlitz, als Sieger bei Leipzig? Es iſt klar, dieſelben Gründe, die gegen Veränderung der Charaktere ſprechen, gelten auch gegen Veränderung der weltgeſchichtlichen Thaten und Schöpfungen der Charaktere. Legt man dieſen andere Thaten bei, ſo hebt man ebenfalls die Urſache auf, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führen: man ſchiebt ebenfalls betrügeriſche Perſonen unter, die fremde Namen uſurpiren und ſich für etwas ausgeben, was ſie nicht ſind: — Eines iſt mithin ſo verpönt wie das Andere.

In unſerm erſten Artikel ſagten wir: „In allem, was zum Weſen des hiſtoriſchen Charakters gehört und ſeine Stellung in der Geſchichte begründet, muß der Dramatiker der Geſchichte folgen: in allem Übrigen dagegen kann er von ihr abweichen, muß aber durch die Abweichungen ſelbſt auf die Natur und die welthiſtoriſche Bedeutung des Helden neues Licht werfen.“ Wir können dieſen Satz nun ſo ausdrücken: Der Dichter hat unter den Handlungen und Beziehungen ſeines Helden die hiſtoriſch weſentlichen und unweſentlichen zu unterſcheiden. Die erſtern muß er reſpektiren, er darf an ihre Stelle nicht andere, von ihm erſonnene ſetzen, weil in dieſem Fall der Name des Helden eine Lüge wäre. Die letzteren kann er verändern, ſofern durch die Veränderung auf die erſtern und den Charakter des Helden überhaupt kein falſches Licht geworfen wird. Es iſt ihm unverwehrt, eine dramatiſche Handlung zu erfinden, in welcher der Held eine ſeinem Charakter gemäße Rolle ſpielt, die er nicht wirklich geſpielt hat: nur darf das; was der Held ſagt und thut, gegen die welthiſtoriſchen Fakta nicht verſtoßen: dieſe muß der Dichter unverändert ſtatuiren und das Drama gleichſam zwiſchen die Säulen der Geſchichte bauen. Mit einem Wort: die Erfindung muß mit der hiſtoriſchen Überlieferung weſentlich harmoniren: ſie darf dieſe nicht verſchieben und trüben, ſondern muß ſie bereichern.

Wer wird läugnen wollen, daß auch höchſt wirkſame Dichtungen entſtehen können, wenn die Handlung auf ſolche Weiſe erfunden wird? Dieſe Dramen würden ebenfalls hiſtoriſche ſein, in ſo fern die Zeit, ihre Art und Sitte treu darin geſchildert wäre und überdies die hiſtoriſchen Männer — ſei es, daß ſie als Hauptperſonen oder nur als beihelfende, die Kataſtrophe der Hauptperſonen entſcheidende aufträten — in ihrem wahren Geiſt und Charakter handelten. Allein dem Stoffe nach wären es doch nur Dramen geringerer Gattung; Dichtungen, die ſich mehr in der Sphäre des Privatlebens hielten, hiſtoriſche Genreſtücke. Die großartigſten Wirkungen wird der Dichter immer nur hervorbringen, wenn er die Helden in ihren weltgeſchichtlichen Thaten und Schickſalen zum Gegenſtand der Darſtellung wählt. Dieſe Thaten kommen, wie gezeigt, dramatiſcher Behandlung auf's günſtigſte entgegen, ſie ſtellen ſich ſelbſt dramatiſch dar — wenn der wahre Dichter ſie betrachtet.

In wie fern hiſtoriſche Thatſachen Stoff ſind für den Dramatiker und wie ſie zu einem poetiſchen Werke verarbeitet werden können, hat Leſſing ſelbſt auseinandergeſetzt, in ſeiner Kritik der Rodogune. Hier eben iſt es, wo er den Gedanken einer ſpätern Zeit ausſpricht, ohne indeß die weitern Conſequenzen daraus zu ziehen. — Der Zweck Leſſing's bei dieſer Kritik war, das Urtheil zu widerlegen, welches der Dichter ſelbſt über die Rodogune gefällt hatte: daß ſie nämlich von allen ſeinen Stücken das gelungenſte ſei. Er erzählt nun zunächſt die geſchichtlichen Facta, auf welche die Tragödie gebaut iſt, zeigt dann, wie das Genie und wie auf der andern Seite der bloß witzige Kopf dieſen Stoff behandeln würde, und liefert endlich den Beweis, daß die Rodogune in der That mehr das Werk des letztern als des erſtern iſt. Nach Referirung und Entwicklung der Fakta ſagt er:

„Was fehlt der hiſtoriſchen Handlung noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts: für den Stümper alles. Da iſt keine Liebe, da iſt keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter, wunderbarer Zwiſchenfall; alles geht ſeinen natürlichen Gang. Dieſer natürliche Gang reizt das Genie: und den Stümper ſchrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beſchäftigen, die in einander gegründet ſind, nur Ketten von Urſachen und Wirkungen. Dieſe auf jene zurückzuführen, jene gegen dieſe abzuwägen, überall das Ungefähr auszuſchließen, alles, was geſchieht, ſo geſchehen zu laſſen, daß es nicht anders geſchehen können: das, das iſt ſeine Sache, wenn es in dem Felde der Geſchichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtniſſes in Nahrungen des Geiſtes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, ſondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche geht, wenn er ſich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgeſpart bleiben ſollten, hält ſich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß ſie zugleich geſchehen. Dieſe miteinander zu verbinden, ihre Fäden ſo durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere geſtürzt werden: das kann er, der Witz: und nur das. Aus der beſtändigen Durchkreuzung ſolcher Fäden von ganz verſchiedenen Farben, entſtehet denn eine Contextur, die in der Kunſt eben das iſt, was die Weberei Changeant nennet; ein Stoff, von dem man nicht ſagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb iſt; der beides iſt, der von der einen Seite ſo, von der andern anders erſcheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.“

Daraus erkennen wir: Leſſing ſieht in dem geſchichtlichen Stoff einen natürlichen Gang, von dem eben das Genie angezogen werde. Er ſetzt die Aufgabe des Dramatikers, der auf dem Felde der Geſchichte arbeitet, darein, die Wirkungen auf ihre Urſachen zurückzuführen, das Ungefähr aus der Entwicklung zu verbannen und dieſe ſo vor ſich gehen zu laſſen, daß man zuletzt ſich ſagen muß: es konnte nicht anders kommen. Gerade das iſt aber auch unſere Meinung. Wir ſehen nur in den meiſten hiſtoriſchen Stoffen den natürlichen Gang, der das Genie reizen muß, und wir glauben, daß der Poet, der zu beleben und zu motiviren weiß, aus allen dieſen Stoffen poetiſche Werke ſchaffen kann. Der Poet, wenn er dieſen Namen verdienen ſoll, muß motiviren — er muß für Colliſionen und Entwicklung

Gründe finden und dieſe als lebendig wirkende fühlbar machen, er muß aus dem Anfangspunkt Mittel und Ende mit Nothwendigkeit hervorgehen laſſen können: das iſt ſein Beruf. Wie er dabei zu verfahren hat, ſchildert wieder Leſſing, in derſelben Kritik, unübertrefflich, indem er in Bezug auf die Verbrechen, die in der Geſchichte der Rodogune vorkommen, ſagt: „Der Poet, unzufrieden, ihre Möglichkeit blos auf die hiſtoriſche Glaubwürdigkeit zu gründen, wird ſuchen, die Charaktere ſeiner Perſonen ſo anzulegen: wird ſuchen, die Vorfälle, welche die Charaktere in Handlung ſetzen, ſo nothwendig einen aus dem andern entſpringen zu laſſen: wird ſuchen, die Leidenſchaften nach eines jeden Charakter ſo genau abzumeſſen: wird ſuchen, dieſe Leidenſchaften durch ſo allmälige Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichſten, ordentlichſten Verlauf wahrnehmen: daß wir bei jedem Schritte, den er ſeine Perſonen thun läßt, bekennen müſſen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenſchaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, ſelbſt gethan haben: daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Ziels, vor dem unſere Vorſtellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigſten Mitleids gegen die, welche ein ſo fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtſein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Blute noch ſo weit von uns entfernt zu ſein glaubten.“ — Das ſind Worte eines Mannes, der die feinſten Geheimniſſe der Poeſie kennt, der ihre Aufgaben in klarſtem Lichte vor ſich ſieht! Wer wollte nun aber bezweifeln, daß der Dichter, der ſo zu verfahren im Stande iſt, wie Leſſing es beſchreibt, hiſtoriſche Stoffe in Poeſie werde verklären können? Wer wollte glauben, daß der Macht der Poeſie an der wirklichen Geſchichte eine Gränze geſetzt wäre? Leſſing verlangt von dem Dichter, daß er unwahrſcheinliche Fakta ſo müſſe behandeln können, daß ſie als natürliche erſcheinen. Die Fakta der Geſchichte ſind aber in der Regel an ſich ſelbſt ſo gut und ſo augenſcheinlich motivirt, daß der Dramatiker die wirklichen Gründe der Begebenheiten nur hervorheben und poetiſch entwickeln darf, um den Zuſchauer vollkommen zu befriedigen. Der Dichter, der ein wahres hiſtoriſches Drama ſchaffen will, ein Drama, das eine beſtimmte hiſtoriſche Begebenheit an ihrem Platz in der Geſchichte, in Verbindung mit Vergangenheit und Zukunft darzuſtellen hat, gewinnt eben dadurch ganz neue und eigenthümliche poetiſche Motive. Er kann nicht nur zeigen, daß aus den Anfängen und nächſten Vorausſetzungen der Handlung die Colliſion und die Kataſtrophe hervorgehen mußten, er kann auch fühlen laſſen, daß die ganze Handlung im Entwicklungsgeſetze der Menſchheit begründet iſt, daß ſie von der Geſchichte gewollt war und als ein Schritt weiter erſcheinen muß zu dem Ziele der Menſchheit hin. Wie unendlich viel er damit gewinnt, wird Jedem klar werden, wenn ſich ihm eine Reihe wahrer hiſtoriſcher Dramen zur Betrachtung bietet. Die hiſtoriſchen Stücke, die man uns bis jetzt geboten hat, ſind mit äußerſt wenigen Ausnahmen nur Werke des witzigen Kopfs. Iſt es nicht, als ob Leſſing bei der

Schilderung, die er von dem Verfahren des bloßen Witzes und ſeinen Reſultaten giebt, eben dieſe Stücke vor Augen gehabt hätte? Iſt es nicht das offenbare Beſtreben der Autoren, Begebenheiten, die nichts miteinander gemein haben, als daß ſie zugleich geſchehen, zu verbinden und ihre Fäden ſo durcheinanderzuflechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere geſtürzt werden? Sind nicht die Produkte durchaus einem Stoffe gleich, von dem man nicht ſagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb iſt: ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder? Solche Spielwerke können aber der gegenwärtigen Zeit nicht lange mehr genügen: der Ernſt der Generation wird mit Nothwendigkeit das *hiſtoriſche Drama* rufen, das ihm allein gemäß iſt.

Es wäre eine eigne Betrachtung werth, genauer nachzuweiſen, in wie fern das wahre hiſtoriſche Drama durch neue Mittel auch neue Wirkungen hervorbringen und in wie fern die Theorie der dramatiſchen Dichtkunſt dadurch erweitert werden muß. Wir behalten uns dieſes Thema für gelegene Zeit vor und ſchließen mit dem Wunſche, daß unſere Unterſuchung vor Allen denen nützlich werden möge, für die ſie eigentlich geſchrieben iſt — den *produktiven Talenten*!

Erläuterung einer leichten Stelle aus Goethe's Fauſt zur Berichtigung verkehrter Erklärung von Dr. Nauck.

Fauſt.

Ich bin ihr nah', und wär' ich noch ſo fern,
Ich kann ſie nie vergeſſen, noch verlieren;
Ja, ich beneide ſchon den Leib des Herrn,
Wenn ihre Lippen ihn indeß berühren.

Mephiſtopheles.

Gar wohl, mein Freund! Ich hab' euch oft beneidet
Um's Zwillingspaar, das unter Roſen weidet.

Zu dieſer Stelle bemerkt Herr Joſ. Kehrein in ſeinem Commentar zu Goethe's Fauſt (in Viehoff's Archiv, 1. Jahrg., 2. Heft, S. 83) Folgendes: „Welches *Zwillingspaar* iſt hier gemeint? Fauſt und Gretchen? Scheint nicht zu paſſen wegen *euch*, und doch muß es am Ende ſich darauf beziehen in dem Sinne: Ich habe dich oft beneidet, daß ihr wie ein verliebtes Paar unter Roſenlauben ſitzt und girrt."

Man ſieht alſo, daß ſich Herr Kehrein zu der Annahme entſchließt, Mephiſtopheles habe hier den Fauſt per Ihr angeredet und ihn als einen mit Gretchen unter Roſen *Weidenden* um ſich ſelbſt beneidet!

Die Sache iſt einfach. Wie in andern Stellen, ſo bekundet der Teufel auch hier eine große Bibelkenntniß, und auch hier muß die Schrift dem „Schalk" für die Nichtswürdigkeit ſeiner eignen Gedanken das Wort leihen. Man vergleiche nur das hohe Lied, Kap. 4, V. 5: „Deine zwo Brüſte ſind wie zwei junge Rehzwillinge, die unter Roſen weiden," und man wird nicht länger zweifeln, was das für ein Zwillingspaar iſt, um welches der „Kuppler" den Fauſt zu beneiden verſichert.

Dramaturgiſche Mittheilungen
aus London.

Von

Frederic Marc
in London.

I.

Guſtavus V. Brooke.

Zu Ende des vergangenen Dezembers fing ein bisher dem Londoner Publikum wenigſtens unbekannter Schauſpieler, Namens Brooke, in dem Olympic-Theatre, einem Theater zweiten Ranges, Aufmerkſamkeit zu erregen an: Zeitungen brachten kleine Notizen, ungläubige Gentlemen verfügten ſich dahin, wenigſtens ihre Neugier zu befriedigen und ein eigenes Urtheil zu gewinnen, die öffentliche Meinung ſtimmte ſich immer günſtiger und am 3. Januar wurde angezeigt, Brooke werde als Othello auftreten. Ein auserleſenes Publikum füllte das Theater, alle hieſigen Kritiker von Bedeutung, z. B. Oxenford, Albert Smith, Horace Mayhew, Reach, Hazlitt, nebſt vielen andern, ſo wie die erſten Schauſpieler, wurden in den Logen bemerkt. Der Künſtler hatte keine kleine Probe zu beſtehen, auch das Andenken Edmund Kean's in dieſer Rolle war bei Vielen noch lebendig. Brooke war ſich deſſen offenbar faſt zu ſehr bewußt, wenigſtens in den erſten Acten davon befangen; im dritten, vierten und letzten Acte aber riß er die Zuhörerſchaft zu einem ſeit lange bei dramatiſchen Vorſtellungen unerhörten Enthuſiasmus hin.

Ref. hat in einem früheren Berichte wenigſtens annäherungs- und andeutungsweiſe verſucht, die im engliſchen Schauſpiel und namentlich in der Tragödie herrſchende Manier zu charakteriſiren; er hofft künftig Gelegenheit zu finden, dieſelbe mehr zu veranſchaulichen.

Da die Erſcheinung Brooke's für die engliſche Bühne ein merkwürdiges Ereigniß iſt und, wie wir hoffen, ein Wendepunkt werden möge, ſo iſt wohl hier der Ort, die Zuſtände, aus welchen Brooke ſich emporgehoben, näher in's Auge zu faſſen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß Spiel und Deklamation, die ſich gegenſeitig ergänzen müſſen, nicht weſentlich von einander abweichende Wege verfolgen können, und daß, wenn die Deklamation, ſtatt von allgemeinen Umriſſen aus in's Detail zu zeichnen, ſich dafür in einem an ſchlechte Kanzelredner erinnernden Singſang bewegt, ſie nicht von ſchönem Spiel begleitet ſein könne. Eine ſolche Deklamationsform findet der angehende engliſche Schauſpieler zunächſt für das ernſte Drama vor und gewöhnt ſich unwillkührlich daran. Er fühlt nun die Nothwendigkeit zu nüanciren und folgt, was noch ſchlimmer iſt, dem Gebrauche bei Steigerungen in Extravaganzen auszubrechen. Da läßt ſich denn die Leidenſchaft bald ziſchelnd und ſchnaubend, bald tiegerartig knirſchend und ſchreiend vernehmen: erſt ſucht ſie ſich in den höchſten Fiſteltönen Luft zu machen, dann ſpringt ſie in die tiefſten Bruſttöne hinab, beginnt zu trillern, zu zittern, hinzuſterben, zugleich ſinken Haupt und Hände und die Arme ſchütteln ſich im Takte mit der tragiſchen Melodie, dann ſpringt wohl der ſinkende Held auf, faltet die Arme, macht lange, gewaltige Schritte, bleibt dicht vor der anzuredenden Perſon unbeweglich gerade ſtehen und ſtößt in abgebrochenen Lauten, Athem ſuchend, ſeine Gefühle aus. — Selbſt im Spiel der beſſern Mimen, Macready nicht ausgenommen, werden ſonſt anerkennungswerthe Züge grell und unſchön. — Den im Leben allem Geſtikuliren höchſt abholden, ſelbſt auf der Rednerbühne damit äußerſt ſparſamen Engländer muß eine outrirte Deklamationsweiſe zu einem Spiele bringen, welches für Karrikaturen eine unverſiegbare Quelle bietet. Referent hat Engländer darüber klagen hören, daß nicht alle längere Monologe Shakeſpeare's gekürzt würden, denn man glaube eine Predigt zu hören: in Monologen geben ſich die Extravaganzen von ſelbſt und jener oben erwähnte Singſang gleitet in herkömmlichem Schlendrian dahin. Dieſer iſt wohl ein altes Erbſtück des engliſchen Theaters; zu jenem Unweſen aber ſcheint der geniale Edmund Kean vornehmlich Veranlaſſung gegeben zu haben. Iſt ſchon ohnehin in keiner Kunſt das Nachahmen ſo gefährlich wie in der dramatiſchen, ſo vereinigten ſich in vorliegendem Falle ſeit jener Zeit alle Umſtände, es verderblich zu machen. Kean's Othello galt bisher für ein unübertroffenes Meiſterſtück; die Pointe ſeiner Darſtellung war der an's Grauenhafte grenzende Ausbruch einer wilden Mohrennatur. — Als Ref. Brooke im Anfange dieſer Rolle ſprechen hörte, fühlte er ſeine Hoffnungen herabgedrückt: er vernahm zwar eine ſchöne, klangvolle Stimme ſo gut deklamiren, wie je in einem engliſchen Schauſpiele, aber — er war in ſeinen Erwartungen zu weit gegangen, hatte zu viel verlangt, denn Brooke iſt aus engliſchen Schauſpielern der Gegenwart hervor gegangen. — Er intonirte ſeine Rede an den Dogen:

„In Demuth drum mich neigend dem Senat,
Verlang' ich Sorg' und Schutz für mein' Gemahl, u. ſ. w.

auf eine Weiſe, die nichts weniger als Devotion verrieth: im Gegentheil war die Sprache der Art, daß ſie allein durch einen würdeloſen Senat, durch einen Barbarigo, der eher einen verkleideten Beſenbinder als einen Senator darſtellte, gewiſſermaßen gerechtfertigt ſcheinen konnte. Brooke's Haltung und Spiel war dabei höchſt würdevoll, nur däuchte es uns unpaſſend, wenn auch hergebracht und mit der Deklamation im Einklang, daß er Desdemona um den Leib faßte und ſo auf den Dogen zuging; die Geſchichte Venedigs iſt ihm wahrſcheinlich ziemlich fremd.

Im Fortgange der Handlung überraſcht Brooke die an frühere Darſtellungen dieſer Rolle in engliſchen Theatern Gewöhnten durch eine hier völlig neue Auffaſſung, ein Abgehen von allem Vorhergegangenen, ein reformatoriſches Umſtürzen, das, ſo weit es geht und gehen konnte, in der That die höchſte Bewunderung verdient. Wenn er auch noch hie und da in oben gerügte Extravaganzen verfällt, ſo geſchieht dies doch nur in ſehr gemilderter Form, und zwar ſo, daß ein Spiel möglich wird, das in jedem Zoll den Helden und zugleich in jedem Schritt den Mohren verkündet. An vielen Stellen iſt ſeine Sprache hinreißend, z. B. wenn er ſagt: „Damn her, lewd minx, oh damn her, und am Schluſſe das fool, fool, fool! — Er giebt zwar der Natur des Mohren in heftigen Momenten den gehörigen Ausdruck, aber nie ſo, daß man den Helden oder den Mann vergißt, der ſich in den höchſten Würden und Kreiſen eines geſitteten Volks bewegt. Indem ſo die gewaltige Leidenſchaft durch ein noch ſtärkeres Gegengewicht gezügelt erſcheint, verliert ſie keineswegs an Wahrheit, aber das Bild des Mannes gewinnt um ſo mehr an Schönheit. Jede Situation Brooke's iſt durchdacht und ſchließt ſich abgerundet und, wie aus einem Guſſe, an die nächſtfolgende an. Ausſtellungen, die in Brooke's Darſtellung Othello's zu machen wären, fallen weniger ihm, als den Zuſtänden der Bühne und ſtereotypen Situationen zur Laſt, denen ſich die Phantaſie des Künſtlers, wie produktiv er auch ſein mag, nicht ganz entſchlagen kann. Zu dieſen letzteren war unter anderem die Scene zu rechnen, wo Brooke an's Proſcenium tritt und unbeweglich hinausſchauend, wehmüthig, träumenden Blicks den Monolog ſpricht:

> O nun, auf immer
> Fahr' wohl, des Herzens Ruh'! fahr' wohl, mein Frieden! u. ſ. w.

Hierzu kommt noch, daß Brooke's Mitſpielende ſo ſchlecht ſind, daß er gar nicht zu ihnen zu gehören ſcheint. Die Desdemona war der Art, daß Ref., ſtatt bei der Kataſtrophe von Mitleid ergriffen zu werden, eher einige Befriedigung empfand, daß Othello ihr ein Ende machte. Jago zeigte ſich als einen tölpelhaften Banditen: von dem liſtigen, geſchmeidigen, aber äußerlich treuherzigen Böſewicht war keine Spur zu entdecken; wo Othello fragt: „iſt er nicht ehrlich"? (ein Glanzpunkt in Brooke's Darſtellung) berechtigte nichts im Spiele jenes Jago zu dieſer dringenden Frage. — Caſſio war ſo ganz ohne Würde, daß für die Lacher in der Scene ſeiner Trunkenheit, wo er übrigens mit einiger Gewandtheit ſpielte, kein beſonderer Reiz übrig blieb. Rodrigo war, (wie gewöhnlich), ein läppiſcher, einfältiger, lächerlicher Schwächling, und das iſt er nicht. — Am erträglichſten ward die Rolle der Emilie geſpielt.

Hoffentlich wird Mr. Brooke*) bald jenes Theater verlaſſen und in anderer Umgebung unſere Hoffnungen rechtfertigen.

---

*) Er iſt ein Dreißiger, von mittlerer Größe, aber ſchön gewachſen und hat ein regelmäßig geformtes, ausdrucksvolles Geſicht.

II.

Macready.

Da dieſer berühmte Schauſpieler in dieſem Augenblick nicht auftritt und wir eine Beſprechung ſeiner Leiſtungen gern an eine Darſtellung knüpfen möchten, ſo wollen wir erſtere noch verſchieben, aber die Gelegenheit nicht vorübergehen laſſen, auf ein eigenthümliches Verdienſt dieſes Künſtlers aufmerkſam zu machen.

Viele Dramen Shakespeare's wurden von je her in England mit bedeutenden Änderungen, theils ſceniſcher Natur, theils in willkührlichen Weglaſſungen, Abkürzungen und Hinzufügungen beſtehend, gegeben. Bei dieſem Werke, den Dichter für Sitten und Geſchmack ſpäterer Zeit neu zu modeln und zuzuſtutzen, haben ſich unter vielen Anderen Garrick, Nahum Tate und Cibber in trauriger Weiſe ausgezeichnet. Nicht dadurch, daß Macready für die brittiſche Bühne eine neue Bahn gebrochen, ſondern durch ein unabläſſiges Streben die Werke jenes Genius unverdorben der engliſchen Bühne wieder einzuverleiben, dadurch erwarb und erwirbt er ſich um dieſelbe ein unſterbliches Verdienſt. Vor einer Reihe von Jahren ſchon brachte er im Coventgarden-Theater Richard den Dritten in ganz veränderter Form, d. h. ganz ſo, wie ihn Shakespeare geſchrieben, und zwar nach vielen mühſeligen Kämpfen, auf die Bühne. Später erwarb er ſich gleiches Verdienſt um die Aufführung des „Sturms", Heinrich des Fünften, des König Lear und anderer Dramen. Vor einiger Zeit ging er noch weiter und brachte im Haymarket-Theater „der Widerſpenſtigen Zähmung" mit der zur Zeit Shakespeare's gewöhnlichen Scenerie zur Aufführung. Können wir auch nicht ſolchen Verſuchen, als zu weitgehend, völlig beipflichten, überzeugt, daß Shakespeare manches anders würde eingerichtet haben, wären ihm ſceniſche, den unſrigen gleichende Mittel zu Gebote geſtanden: ſo müſſen wir doch geſtehen, daß die reiche, jetzt übliche Scenerie in ernſten, gehaltvollen Stücken häufig ſtörend wirkt, und andererſeits iſt ein geſteigertes Bedürfniß glänzender Ausſtattung der Art eben kein günſtiges Zeichen der Zeit, wie dies auch aus der Geſchichte des Verfalls der antiken Bühne genugſam erhellt. Bei der beſagten Aufführung von „der Widerſpenſtigen Zähmung" wandelte ſich die Scene nur einmal und zwar im Anfange. Die darauf folgenden Ortsveränderungen wurden durch an die Tapete gehängte Tafeln bezeichnet. So ſtand auf der erſten Tafel: **Padua, a Public Place**, hierauf auf der zweiten: **Before Hortensius House**. u. ſ. w. Es ſcheint wohl ſonderbar, aber es war wirklich der Fall: die Zuſchauer ſchienen nichts zu vermiſſen und ſpendeten, da leidlich geſpielt wurde, reichlichen Beifall. —

Da hier gerade von Shakespeare's Werken die Rede iſt, ſo fügen wir eine den Freunden der engliſchen Literatur vielleicht nicht unwillkommene Notiz bei.

Aus den Unterſuchungen des Mr. Collier in den „**Shakespeare Society Papers**" ergiebt ſich, daß vor der Ausgabe in Folio von 1623, nicht zwanzig, ſondern nur ſiebenzehn Dramen des Dichters, und zwar in Quarto, gedruckt exiſtirten. Sie erſchienen in folgender Ordnung: Romeo und Julie 1597; Richard der Zweite 1597; Heinrich der Vierte, erſter Th. 1598; Verlorene Liebesmüh' 1598; Viel Lärm um Nichts 1600; Sommernachtstraum 1600; der Kaufmann von Venedig 1600; Heinrich der Vierte 2ter Th. 1600; Heinrich der Fünfte 1600; Titus Andronikus 1600; die luſtigen Weiber von Windſor 1602; Hamlet 1603; König Lear 1608; Troilus und Creſſida 1609; Perikles 1609; Othello 1622.

III.

Neueſte aufgeführte Original-Bühnenſtücke.

Als die Theater von Covent-Garden und Drury-Lane das Monopol für das klaſſiſche Drama verloren, oder, beſſer geſagt, los wurden, zerſtreuten ſich die beſſeren Schauſpieler über die Theater Großbritannien's und ſelbſt Amerika's. Schon in jener Zeit und namentlich ſeit das klaſſiſche Drama wieder in Aufnahme zu kommen anfing, bemühten ſich die Schauſpieldirektoren wenigſtens einen Schauſpieler von Namen für ſich zu gewinnen, der dann „Stern" genannt wurde. Dieſe Sterne ſtehen gegen einander in Oppoſition und es dürfte ſchwer fallen, mehrere in einem Inſtitut zu vereinigen. Der Stern iſt der „**Magnus Apollo**" ſeines Theaters, er iſt allgewaltig, Alles muß ſich ihm fügen, ſein Wort entſcheidet über die Annahme eines neuen Stückes, und ihm zu Liebe bringt der Direktor blutenden Herzens die ſchwerſten Opfer. So brachte Macready vor Kurzem, am Prinzeß-Theater engagirt, mit vielem Aufwande ein Schauſpiel auf die Bühne, das aber nur einige Wiederholungen erlebte. Wir wollen mit wenig Worten davon Kenntniß geben. Es exiſtirt ſeit längerer Zeit im Drucke ein Gedicht dramatiſcher Form von Tailor, unter dem Titel „Philip of Artfelde." Es verräth einiges Talent im Dramatiſiren, und enthält hin und wieder ſchöne lyriſche Stellen. Der Vorwurf dazu ſcheint den den Dramatikern höchlich zu empfehlenden Darſtellungen des Chronikenſchreibers Froiſſart entnommen, und betrifft die Revolte und den Kampf der Bürger von Gent gegen den Grafen von Flandern, Louis de Male. Ein leider nicht in dem Gedichte durchgeführter Gedanke ſcheint dem Verfaſſer vorgeſchwebt zu haben, nämlich, wie politiſche Unternehmungen an dem Verkennen gegebener Zuſtände und an dem Mangel gehöriger Berückſichtigung derſelben ſcheitern. Macready benutzte mit despotiſcher Willkühr den erſten Theil des Gedichtes, [illegible] es nach Gutdünken zu einem Ganzen zu, ſtrich das Beſte, bedachte die Nebenrollen ſo wenig wie möglich, reduzirte die Mitſpielenden faſt alle zu Statiſten, zeigte, mit einem Worte, den Dichtern, wie man für ihn ſchreiben müſſe. Das Publikum ließ ſich Macready's Spiel und ſein Panorama einige Male gefallen, und hatte dann genug.

Im Sadlers Wells-Theater kam neulich ein Drama zu mehrmaliger Aufführung, das ſchon darum Erwähnung verdient, weil es einen Geiſtlichen der

Hochkirche, den Ehrw. James White, zum Verfaſſer hat. Derſelbe zeigt dramatiſches Talent, was aus der Art der Zuſammenfügung und wie er manche Einzelnheiten zeichnet, hervorgeht; aber zum Dramatiker fehlt noch viel — ſehr viel! Es mangelt nicht an geſchickter Verkettung der Ereigniſſe, die Sprache iſt ſchön und korrekt, und doch erhebt ſich das Stück wenig über einen dramatiſirten Roman. Die Charaktere ſind nicht falſch motivirt, aber weder genetiſch, noch in dem Verhältniſſe zu ihren Gegenſätzen ſo entwickelt, daß dadurch auf dem Gebiete vorhandener, aus der allgemeinen Lage der Dinge entſpringender Verhältniſſe, die hinreißende, gemütherſchütternde dramatiſche Nothwendigkeit erzeugt würde. — Der Gegenſtand des Drama's iſt die Ermordung des Herzogs von Buckingham durch Felton. Der erſte Auftritt zeigt den Herzog, von ſeinen Gäſten umgeben, deren Einer dem durch Ausſchweifungen völlig abgeſpannten Günſtlinge den Beſitz eines ſchönen Landmädchens, Lilian's, der Tochter des John Saville, vorſchlägt. Nun erſcheint Felton, und verlangt in einer Unterredung mit dem Herzog Belohnung für erworbene militäriſche Verdienſte, wird aber mit Hohn abgewieſen. Hierauf eröffnet ſich eine Scene bei dem Hauſe Saville's, der in Gefahr iſt, ſeine Güter an den raubſüchtigen Herzog zu verlieren. Letzterer kommt in verſtellter Flucht in den Garten, bittet um Schutz und giebt ſich für den Bruder des Herzogs aus. Er beſtärkt Lilian in ihrem Vorſatze bei dem Herzoge für ihren Vater eine Bitte einzulegen, und ſie verläßt in der Begleitung des Verräthers heimlich das väterliche Haus. Felton begegnet ihnen, entdeckt den Verrath, ein Zweikampf erfolgt, und Felton eilt, obwohl verwundet, Saville von dem Vorgefallnen in Kenntniß zu ſetzen.

Dieſer eilt ſeiner Tochter nach, und ſteckt ihr, da der Herzog mit offener Gewalt zu Werke geht, ein Fläſchchen mit Gift zu. Unterdeſſen haben die Freunde Saville's von dem Könige den Befehl erlangt, das Mädchen frei zu laſſen, doch der ſtolze Günſtling zerknittert das königliche Sendſchreiben. Im Begriffe, Lilian zu zwingen, trifft ihn der Dolch Felton's, aber er kommt zu ſpät, denn ſchon hat Lilian das Gift genommen.

Die Charaktere des ſtolzen, wüſten, unbeugſamen Herzogs — des ehrlichen muthvollen, aber gebeugten Vaters — des düſtern, fanatiſchen Puritaners — ſind günſtig gewählt: einzelne Scenen, wie die, wo der Vater zuletzt vor dem Herzoge auf die Knie ſinkt, und jene, wo er ſein todtes Kind in den Armen hält und nicht glauben will, daß es todt iſt, ſondern darauf beſteht, es ſchlafe, ſind ergreifend; die Schauſpieler, namentlich Phelps, thaten ihr Beſtes: Eines nur fehlte dem Stücke, nämlich der dramatiſche Genius.

Eine gleich vorübergehende Erſcheinung war im Haymarket-Theater ein Schauſpiel „Family Pride", von Sulivan, der ſich durch mehrere Stücke einen Namen gemacht hat. Die erſten Acte des hier genannten zeichnen ſich durch Witz, Humor und vor Allem durch Züge echter Poeſie aus: um ſo mehr iſt der Mangel künſtleriſcher Vollendung zu bedauern. Das Stück Schauſpiel endet damit, daß der Held ſich entſchließt, mit ſeinem komprimittirten und darum entlaſſenen Erzieher nach Auſtralien auszuwandern, ein Entſchluß, der den Knoten löſt, und die ſtolze Mutter erweicht.

Theaterunternehmer, wie Phelps und Webſter (letzterer vom Haymarket-Theater) erhalten, im Durchſchnitte, mehr als eine dramatiſche Production täglich zur Einſicht. Bulwer und Talford ſchweigen.

Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet“

von

ſeinem Freunde

Horatio. *)

Erſter Abſchnitt.

Einleitung.

Die Tragödie vom Prinzen Hamlet machte bei ihrem Erſcheinen auf der engliſchen Bühne die ganze Senſation ihres Werthes: der Dichter und ſein berühmter Schauſpieler Burbadge ſuchten durch eine ſchöne Darſtellung die großartige Dichtung dem Verſtändniſſe des Publikums näher zu führen. Ganz England widerhallte von dem Lobe dieſer Compoſition. Ludwig Tieck ſagt: „Wie Buonarotti's jüngſtes Gericht in Italien, verdrehte dies Werk eine Zeitlang alle Köpfe in England.“

Mit dem Zurücktreten des Dichters verlor ſich der beſſere Geſchmack überhaupt und das Verſtändniß dieſes Stücks insbeſondere; einzelne ſchöne Stellen blieben im Munde des Volkes, doch der Enthuſiasmus für die Dichtung ſchwand, oder er ward durch die Ausſprüche der Kritiker und Interpenten beinahe gewaltſam ertödtet.

In Deutſchland lenkte nach den Vorarbeiten Eſchenburg's, Leſſing's, Wieland's ꝛc. für das Studium des Dichters überhaupt, Goethe zuerſt im Wilhelm Meiſter die beſondere Aufmerkſamkeit auf die Bedeutung, wie auf die Schwierigkeiten des Hamlet; der Plan dieſes Stückes wird von ihm für den großartigſten erklärt,

---

*) Wir übergeben hier den Leſern den erſten Abſchnitt einer intereſſanten Abhandlung über Shakeſpeare's Hamlet, welche von einem Manne herrührt, der, obgleich einer praktiſchen Lebensthätigkeit angehörend, doch aus freier Neigung und Begeiſterung dem Studium dieſer tiefſinnigſten Tragödie mehrere Jahre ſeines Lebens gewidmet hat. Sind wir auch mit der Auffaſſung des geehrten Verfaſſers nicht durchweg einverſtanden, ſo erkennen wir doch ſehr gern die anregende Kraft ſeiner Arbeit und die Fülle feiner und ſcharfſinniger Bemerkungen an, welche dieſelbe im Einzelnen darbietet. Wir dürfen uns daher verſichert halten, den Leſern der Jahrbücher durch Mittheilung dieſer Abhandlung eine ſehr willkommene Gabe darzubringen, da es immer von höchſtem Intereſſe und von großem Gewinn iſt, ein ſo unerſchöpfliches, tiefſinniges Kunſtwerk, wie Shakeſpeare's Hamlet, auf's neue beleuchtet und ſich in dem Geiſte eines ſcharfſinnigen Mannes und begeiſterten Verehrers des britiſchen Dichters abſpiegeln zu ſehen. Es gewährt heut zu Tage eine beſondere Freude, Zeugniſſe eines Kunſtverſtandes zu empfangen, der ſeine Ehre darin ſetzt, ſich in den geheimnißvollen Bau eines großen Kunſtwerkes zu vertiefen und allen Verſchlingungen und Fäden, die der ſchaffende Genius des Dichters geſponnen hat, nachzugehen. T. R.

der je erſonnen worden. Nach ihm beſchäftigten ſich mit dem Studium deſſelben Schlegel, Tieck, Fr. Horn, Gans, Boerne, Ulrici, Rötſcher u. A.

In England, wo die deutſchen Arbeiten ſeit Leſſing ꝛc. Aufmerkſamkeit erregten und anregend wirkten, haben ſich in den letzten fünf Decennien die berühmteſten Autoritäten mit der Erklärung des Hamlet beſchäftigt: ſo Coleridge, Hazlitt, Sir Henry Halford, Night ꝛc., doch iſt auch damit das Verſtändniß nicht zum Abſchluß gekommen. In einem ſonſt trefflichen Aufſatze der Edinburgh Review von 1840, deſſen Verfaſſer das Beſte geleſen, was man in Deutſchland, England und Frankreich über das Werk geſchrieben, wird es noch immer das moderne Räthſel der Sphinx genannt.

Die Tragödie, ſo genußreich in ihren Details, iſt in ihrem Zuſammenhange dunkel, es giebt viel zwiſchen den Zeilen zu leſen und die Erörterungen zum Aufſchluſſe des Planes und der Charaktere ſind zu ſparſam, zu ſinnig und verſteckt eingeſtreut: wer nicht mit Sorgfalt das Einzelne lieſt, gelangt zu keinem Verſtändniſſe des Ganzen, denn jedes Wort faſt gehört wie ein Glied zu dem großen Organismus. Schon die oberflächliche Lectüre bietet eine Menge Schönheiten dar, die größeren hält die Beſcheidenheit des Dichters förmlich hinter dem Texte verborgen und der Leſer muß ſie, wie der Taucher die Perlen, aus der Tiefe des Grundes mühſam an's Licht führen.

Shakespeare dachte nicht eine Fülle ſchöner Details unter einander zu gruppiren, ohne einen leitenden Gedanken, der ſie zu einem Ganzen ordnete. Der Dichter des Lear, Romeo, Macbeth wollte ſein Meiſterſtück machen und den Umfang ſeines Genies in einem Gemälde ſeiner Zeit bekunden. Die Quinteſſenz ſeiner Welt- und Menſchenkenntniß, ſeiner Philoſophie, Religion und Kunſt ſollten in einem Werke niedergelegt werden, welches er zum Organon aller Tragödien beſtimmte. Der Hamlet iſt ſein Vermächtniß dramatiſcher Theorie und Praxis: ſeine Lehren über die Tendenz des Trauerſpiels, den Zweck des Schauſpiels, die Kunſt des Schauſpielers, ja ſelbſt über die Feinheiten der dramatiſchen Form und des Styls ſind darin niedergelegt und durch die Ausführung des Ganzen ſelbſt praktiſch bewahrheitet. Es ward ein Lieblingsſtück der Jahrhunderte, ein Prüfſtein für die Schauſpieler und ein Räthſel für die Kritiker.

Als Prinz Hamlet ſtarb, ſagte er zu Horatio ſeinem Freunde:

Ich bin hin
Du lebſt, erkläre mich und meine
Sache den Unbefriedigten.

Der Prinz befürchtete das Mißverſtehen ſeiner Handlungsweiſe; nicht mit Unrecht; Einige wünſchten ſie energiſcher, Andere edler, und da Kenner ſelbſt tadelten ohne genauere Kenntniß des Zuſammenhanges, verbeſſern wollten, wo es zu lernen galt und hinein laſen ſtatt heraus, blieb dieſelbe natürlich dunkel und das Stück, wie der Dichter ſich ausdrückt: „Kaviar für das Volk.“ Es iſt endlich Zeit, daß Horatio ſeine Pflicht erfülle.

Tendenz.

Ob Shakeſpeare den Ariſtoteles oder die antike Tragödie gekannt, iſt zweifelhaft: er verfolgt indeſſen keine andere Tendenz und man kann wohl behaupten, ein neuer Ariſtoteles würde für die moderne Tragödie von jenen Regeln, die der alte Philoſoph aus der antiken Tragödie abſtrahirt, nur die unweſentlicheren, nach den Werken des Shakeſpeare ummodeln.

Goethe ſagt von Shakeſpeare: „Seine Werke ſind keine Gedichte, man lieſt in ihnen, wie in den aufgeſchlagenen Büchern des Schickſals." In der That, wenn die antiken Trauerſpiele große Familien-Panoramen ſind, ſo kann man die Shakeſpeare'ſchen Welt-Panoramen nennen, die wie die guten griechiſchen Tragödien unter das Dominium eines weiſen Schickſals geſtellt ſind. Shakeſpeare hat keine andere Tendenz als Äſchylus und Sophokles, er will wie jene den Willen des Menſchen im Kampfe mit ſeinem Geſchicke zeigen und den Sieg des letzteren über die Fehler des erſteren feiern und dieſe Tragödie, wie jede andere des Dichters, unterſcheidet ſich von der antiken nur dadurch, daß jener Kampf auf einem größeren Schauplatze und in durchgebildeteren Verhältniſſen durchgeführt wird, ſonſt paßt die Charakteriſtik des inneren Getriebes, wie ſie K. O. Müller von den Werken des Äſchylus und Sophokles giebt, ganz auf die Shakeſpeare'ſchen Tragödien und insbeſondere auf den Hamlet, wenn er über den Prometheus des Äſchylus ſagt:

> „Die kämpfenden Gewalten erheben ſich immer mächtiger, die Gegenſätze ſcheinen immer ſtraffer geſpannt und doch findet die über dem Ganzen waltende göttliche Leitung der Dinge den Weg, um Ordnung und Harmonie wieder herzuſtellen, in der jede der kämpfenden Partheien ihr inneres Recht erhält. Der Streit mit allen ſeinen Leiden erſcheint dann ſelbſt als heilſam, wie ein Gewitter, das eine ſchwüle Temperatur in friſche Luft verwandelt."

Ebenſo wenn er von den Werken des Sophokles ſpricht:

> „In allen Stücken deſſelben herrſchen ethiſche Ideen, die indeß auch eines religiöſen Fundaments nicht entbehren, indem es immer der Hinblick auf die Gottheit iſt, wodurch dem menſchlichen Thun in allen Dingen das rechte Maaß gegeben wird."

Man erzählt, Napoleon habe zu Goethe geſagt:

> „Hinführo werde die Politik die Stelle des Schickſals in der Tragödie übernehmen."

Dieſe Äußerung iſt hier und da bewundert worden und doch iſt ſie falſch. Napoleon's Worte ſtellen dieſe Lehre geradezu auf den Kopf: denn Politik iſt im Gegenſatz des Schickſals vielmehr ein Inbegriff egoiſtiſcher Zwecke; das Schickſal dagegen die Vernichtung der ſelbſtſüchtigen Zwecke und Intereſſen. In einer Welt voller Sokratiker hört die Tragödie auf, denn dieſe bewegt ſich eben nur auf dem Terrain leidenſchaftlichen Willens einer und der Macht der Fügungen andererſeits; ihr Wahlſpruch heißt: „Der Menſch denkt, Gott lenkt." Der tragiſche Held geht unter im Intereſſe irgend eines höhern ſittlichen oder politiſchen Princips, das er verletzt hat:

dieſe höhern ſittlichen oder politiſchen Principien will uns der Dichter anſchau
Wir ſollen nicht tragiſche Helden, ſondern Zuſchauer durch die Tragödie werden.

Wie eine höhere Macht über das Leben, ſo waltet der Dichter über ſei
Schöpfung: er übt in ſeinem Microcosmus eine analoge Juſtiz, wie jene im
Macrocosmus. Schickſal iſt ihm eine Kette von zufälligen, nicht vorherzuſehenden, [illegible]
verknüpften Ereigniſſen, welche der Politik des Helden geradezu entgegenſteh
wenn ſie auch mit derſelben durch mannigfache urſächliche Beziehung in Verbindun
ſtehen: in jenen zufälligen Ereigniſſen zeigt er die Macht der Geſammtheit über
die übergreifenden Abſichten des Einzelnen, oder die Herrſchaft der Vorſehung, welch
der Politik des Helden entgegentritt und ſich ſtatt ſeiner nach dem Regulativ der
ewigen Gerechtigkeit die oberſte Leitung der menſchlichen Dinge vindicirt.

Daſſelbe wollte der Dichter im Hamlet darthun und drückt ſeine Anſicht in
den ſinnigen Worten aus:

Will' und Geſchick ſind ſtets im Streit befangen,
Was wir erſinnen, iſt des Zufalls Spiel,
Nur der Gedank' iſt unſer, nicht ſein Ziel.

Aber der Hamlet löſt nicht bloß dieſe Aufgabe aller Tragödien, er erfü
auch, der Lehre des Dichters gemäß, den beſonderen Zweck aller Schauſpiele, Spieg
des Zeitalters zu ſein: Shakeſpeare ſagt Act 3 Scene 1:

> „Der Zweck des Schauſpiels, ſowohl Anfangs als jetzt, war und iſt, der Nat
> gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schma
> ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſein
> Geſtalt zu zeigen."

Dieſer geſchilderte „Körper der Zeit" iſt im Gewande der Mythe ein Stü
moderner Staats- und Sittengeſchichte von Wittenberg, deſſen Ruhm damals den No
den erfüllte, mit dem Glanze einer neuen Religions- und Bildungs-Epoche beleuchte

Der Dichter wollte das Leben ſeines Jahrhunderts auf die Bühne bringe
ſein Theater iſt diesmal die ihn umgebende Welt, aus ihr wählte er einen gro
Kreis und ſtellte ihn mit allen Chicanen des Himmelſtrichs und Zeitalters dar. D
ſinnige Erfindung des Planes geht Hand in Hand mit der Wärme begeiſterter Au
führung, und mit einer nie gekannten Geſchicklichkeit iſt die feine Diplomatie mode
nen Hoflebens in die tiefſten Momente der Poeſie hineingewebt; die ewigen Tö
des Herzens klingen durch die Schminke moderner Converſation, und hinter de
Incarnate der Zeit erkennt man die ewigen Typen der Natur; die däniſche Myth
dient als bloßer Rahmen. Der Anachronismus, dieſes Erbtheil aller dramat
ſchen Dichtung, die Lehren der Gegenwart unter der Hülle der Vergangenheit z
verbergen, iſt durch die deutliche Stellung Wittenberg's in den Vordergrund der zeitgen
ſchen Ereigniſſe, für die tragiſchen Bühnen beinahe zur Regel erhoben. Der Dic
ter wollte ſeinen engliſchen Zuſchauern in dem vis-a-vis Dänemark wie in ein
Spiegel ein Bild ihres Denkens, Lebens und Treibens vorführen. Aus dem engl

ſchen Zeitalter des däniſchen Nachbarlandes ſollte das Bild der engliſchen Gegenwart reflectiren.

Dieſe Abſicht des Dichters wird durch eine Menge Züge und Einzelheiten beſtätigt, welche jener Epoche angehörten und die erwachende allgemeine Bildung im Norden begleiteten. Wir ſtellen hier einige ſolcher Züge zuſammen. So wird in der Unterredung zwiſchen Laertes und dem Prieſter auf die religiöſen Anſichten der Laien und Prieſter angeſpielt.

Prieſter (von Ophelien).

Ihr Tod war zweifelhaft
Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
So hätte ſie in ungeweihtem Grunde
Bis zur Gerichtstrompete wohnen müſſen.
Statt chriſtlicher Gebete, ſollten Scherben
Und Kieſelſteine auf ſie geworfen werden.
Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz;
Und das Beſtreuen mit jungfräulichen Blumen,
Geläut und Grabſtätte.

Laertes.

So darf nichts mehr geſchehen?

Prieſter.

Nichts mehr geſchehen.
Wir würden ja der Todten Dienſt entweih'n,
Wenn wir ein Requiem und Ruh ihr ſängen
Wie fromm verſchiedenen Seelen.

Laertes.

Legt ſie in den Grund
Und ihrer ſchönen unbefleckten Hülle
Entſprießen Veilchen! Ich ſag dir harter Prieſter,
Ein Engel am Thron wird meine Schweſter ſein
Derweil du heulend liegſt.

Auf die Kenntniſſe der Autoren in den höheren, und der Bibel in den niederen Kreiſen deutet das Wort des Todtengräbers:

Was? Biſt ein Heide?
Wie legſt du die Schrift aus?

Das Spötteln des Volkswitzes über die philoſophiſchen und logiſchen Spielereien des damaligen Converſationstons reflectirt uns ein anderes Wort des Todtengräbers: „Denn dies iſt der Punkt, wenn ich mich wiſſentlich ertränke, ſo beweiſt es eine Handlung, und eine Handlung hat drei Stücke, ſie beſteht im Handeln, Thun, Verrichten. Ergo hat ſie ſich wiſſentlich ertränkt.“

Die neue Art der Kriegsrüſtung:

Marcellus.

Warum wird Tag für Tag Geſchütz gegoſſen
Und in der Fremde Kriegsgeräth gekauft?
Warum gepreßt für Werfte, wo das Volk
Den Sonntag nicht vom ſauren Werktag trennt?

Das Werben der Truppen für Brod und Koſt, die regelmäßigen Schildwachen mit Parole und Ablöſung vor den königlichen Schlöſſern und die Schweizer wachen im Innern: die Neigung zu Fechtübungen und die Formen des Duells mit ſeinen Richterſprüchen, die Univerſitäten, die Luſt an theatraliſche Vorſtellungen, das Herumziehen der Schauſpielertruppen und deren bekannte Streitigkeiten während Shakespeare's Leben; Alles dies wird in den Kreis des Gemäldes gezogen; auch der Kanzleiſtyl der Diplomatie:

Hamlet.

Die ernſtliche Beſchwörung von dem König,
Wofern ihm England treu die Lehnspflicht hielte,
Wofern ihr Bund blühen ſollte, wie die Palme,
Wofern der Fried in ſeinem Aehrenkranze,
Stets beider Freundſchaft bindend ſollte ſtehn,
Und manchem wichtigen Wofern der Art.

Die ſchwarze Kleidung der Wittenberger Studenten und die Eleganz der vornehmen Franzoſen, die Gaſtrollen, welche der Normanne Lamord mit ſeinen Reiterkünſten in England gab, die Neigung zum Wahnſinn und Selbſtmord, die Klöſter, das Glockengeläute und Requiem-Singen bei Begräbniſſen, das Beſtreuen der Gräber mit Blumen, das Schreiben von **Billets-doux**, die Blumenſprache, das Schminken, die gepufften Roſen auf den gekerbten Schuhen, die Narren bei Hofe und im Theater, die Hanswürſte, die Marionetten, die Pantomimen, das Elfenfahn, das Hexenzaubern, das Geiſterwandeln, das Blindekuhſpiel, die Ducaten, der Rheinwein, die Galgen, Bordelle, Syphilis ꝛc. — Aus allen Stücken Shakespeare's reflectirt mehr oder weniger der Geiſt ſeiner Zeit, der Hamlet iſt das Bild ſeiner Zeit ſelbſt.

Um Dänemark, dem Schauplatze mit ſeiner Eilandsnatur, ein dem engliſchen analoger Boden, gruppiren ſich Frankreich, Deutſchland, England, Norwegen, Polen und die See. Kriegs- und Friedensſchlüſſe, Geſandſchaften, militäriſche Märſche, Seereiſen verbinden jene Länder unter einander und geben dem Ganzen den Character eines modernen Staats- und Völkerlebens, das der nordiſche Himmel überwölbt und der brittiſche Ernſt durchſchauert.

Unglückliche Zerwürfniſſe in einer mächtigen Königsfamilie und deren endlicher Untergang bilden den Kern des großen Zeitgemäldes. Inmitten derſelben ſteht Prinz Hamlet: an Ritterthum und Bildung die Zierde des ſiebzehnten Jahrhunderts, kämpfend für ſein gekränktes Recht. Ihm gegenüber ſteht der König Oheim, ein Fürſt im Sinne des Machiavelli, ſeinen Raub vertheidigend.

Im Kampfe beider ſind die „eignen Züge der Tugend" dem „eignen Bilde der Schmach", die Schwächen des vortrefflichen Menſchen den Vorzügen des Elenden, die Zaghaftigkeit eines frommen Gewiſſens der Entſchloſſenheit verbrecheriſchen Ehrgeizes gegenübergeſtellt.

Dieſer Wechſelkampf iſt die Seele des tragiſchen Contrefey der Epoche. Verhüllte und unverhüllte Abſichten verfehlen ihr Ziel. Zwiſchen „die entbrannten Degenſpitzen" des königlichen Mörders und des prinzlichen Rächers drängen ſich Schuldige und Unſchuldige; das Schickſal täuſcht die Abſichten Aller; es ſchreitet über die Leichen der Guten und Böſen und führt die menſchlichen Verirrungen in das ewige Geleiſe des Rechts zurück.

Epitome.

Dem berühmten Könige Hamlet von Dänemark verführt ſein Bruder Claudius das Weib, raubt ihm heimlich das Leben, täuſcht das Reich über die Todesweiſe und verdrängt deſſen Sohn von der Thronfolge. Das Verbrechen wird durch die Hölle verrathen: der Geiſt des Gemordeten fordert ſeinen Sohn zur Rache auf: dieſer ſucht den geheim geübten Frevel an das Tageslicht zu ziehen.

Dies gelingt doch nicht vollkommen, er ſelbſt befeſtigt ſeine moraliſche Ueberzeugung: dem Reiche bleibt die Mordſchuld des Königs ein Geheimniß.

Der Prinz ſucht nichtsdeſtoweniger Rache an dem Oheim: dieſe mißlingt im günſtigſten Momente, er tödtet den Kanzler ſtatt des Königs und muß als Blutſchuldiger das Vaterland meiden.

Der Oheim, welcher ſich durch den Neffen entlarvt fühlt, will ihn im fremden Lande hinrichten laſſen: der Prinz durchkreuzt dieſe Abſicht und erzwingt ſeine Rückkehr.

Mörder und Rächer treten von Neuem gegenüber, jener für ſeine Krone, dieſer für ſein Recht: da führen Zwiſchenereigniſſe ein Duell und durch dieſes eine Kataſtrophe herbei, die uns zweifelhaft läßt, ob wir mehr die Fügungen des Lebens, oder die Weisheit des Dichters bewundern ſollen.

Oheim und Neffe fallen, ihr Ziel verfehlend, auf demſelben Platze, das mächtige Königshaus erliſcht und ein norwegiſcher Prinz erndtet unerwartet die Früchte dieſes tragiſchen Familienzwiſtes.

Acte.

Sie ſind urſprünglich vom Dichter ſo eingetheilt, daß jede erſte Scene dem ihr folgenden Acte zur Introduction dient.

Im erſten oder Introductions-Act wird durch den Geiſt des Gemordeten das Verbrechen des regierenden Königs enthüllt: militairiſche Wachtpoſten leiten mit der Geiſtererſcheinung des alten Helden den Act ein.

Im zweiten oder Eſpionnerie-Act ſucht der König die Verſtellung des Prinzen und der Prinz die Verbrechen des Königs zu enthüllen. Eine Spionſcene beginnt den Act.

Im dritten oder Demaskirungs-Act wird durch die kleine theatraliſche Vorſtellung der König für den Prinzen und der Prinz für den König entlarvt. Comödianten „die nichts geheim halten können“ introduciren den Act.

Im vierten oder Inquiſitions-Act fordert der König Rechenſchaft vom Prinzen.

der Prinz von ſich ſelbſt und Laertes vom Könige. Eine Inquiſitionsſcene durch Roſenkranz und Güldenſtern beginnt den Act.

Im fünften oder Tribunals-Act feiert das ſiegende Schickſal ſein „ſtolzes Leichenfeſt“: der Act wird von Todtengräbern eingeleitet.

Expoſition.

Erſter Act.

In Dänemark herrſchte der mächtige und fromme König Hamlet mit der ſchönen Gertrude in dreißigjähriger beglückter Ehe. Während ſeiner Regierung beſiegte er die Engländer, Norweger und Polen und ward durch ſeine Thaten hochberühmt.

An demſelben Tage, an welchem er vor dreißig Jahren den alten König Fortinbras von Norwegen beſiegte und ein Königreich gewann, ward ihm ein Sohn geboren. Dänemark war ein Wahlreich. Dieſelbe Familie hatte bereits dem Lande fünf Könige gegeben. Den einzigen Sohn in jeder Beziehung wahlwürdig für die Thronfolge ausz[illegible]en, ließ er ihn in allen Eigenſchaften eines ritterlichen Prinzen und allen Tugenden eines frommen Chriſten erziehen und ſandte ihn zur Vollendung ſeiner Studien mit Horatio, einem gelehrten Offizier, nach Wittenberg, der berühmten Univerſität für Religion, Philoſophie und Moral.

Indeſſen buhlt Claudius, des Königs Bruder, um die Gunſt der ſchönen Königin; in dieſer Bewerbung begünſtigt, vergiftet er den Bruder in Abweſenheit des Sohnes; der Mörder täuſcht das Reich mit einer Schlangenfabel, gewinnt die Großen durch den vielgeſchäftigen Polonius, ſeinen nunmehrigen Kanzler und Freund, und verdrängt den jungen Hamlet von der Thronfolge. Die trauernde Königin wird als Gemahlin heimgeführt, Krönungs- und Hochzeitsfeſt kaum zwei Monate nach der Beſtattung des Monarchen zu gleicher Zeit gefeiert, und die Gefahren, welche der veränderten Reichsherrſchaft durch den jungen kriegeriſchen Prinzen Fortinbras von Norwegen drohen, auf diplomatiſchem Wege beſeitigt.

Alles am Hofe jubelt, der Prinz Hamlet allein iſt traurig. In der nächſten Anwartſchaft auf die Krone erzogen, zum Antritte der Regierung von Wittenberg heimgekehrt, ſieht er ſich nicht blos verdrängt, er fühlt ſich auch durch das ſchnelle Krönungsfeſt des Oheims und den Hochzeitsſchmaus der Mutter, ſo kurz nach dem Tode des trefflichen Vaters, beſchämt und gekränkt.

Hamlet.

Wirthſchaft, Horatio, Wirthſchaft! Das Gebackene
Vom Leichenſchmaus gab kalte Hochzeitsſchüſſeln.
Hätt' ich den ärgſten Feind im Himmel lieber
Doch getroffen, als den Tag erlebt, Horatio.

Um ſeine Anſprüche betrogen, in ſeiner Bedeutung am Hofe erniedrigt, muß er, wie ſehr ihm das Herz bricht, dem Oheim huldigen, ſein Elend dulden und ſchweigen; ſeine Betrübniß ſpricht ſich in dem berühmten Monologe des erſten Acts aus:

O ſchmölze doch dies allzufeſte Fleiſch u. ſ. f.

Dem täglichen Verdruſſe aus dem Wege zu gehen, will er zurück nach Wittenberg; die vereinigten Bitten des Königspaares, nunmehr für ihn Befehle, nöthigen ihn zu bleiben, man will den vielfach Gekränkten zur beſſeren Aufſicht in der Nähe ſehen und ſich den Schein liebreicher Fürſorge geben.

König.

Was Eure Rückkehr
Zur hohen Schule in Wittenberg betrifft:
So widerſpricht ſie höchlich unſerm Wunſch.

Dem bacchantiſchen Leben des Hofes abhold, in der Blüthe ſeiner Jugend, mit dem Reichthum ſeiner Kenntniſſe, ohne eine ſeinem Range oder ſeinen Fähigkeiten angemeſſene Beſchäftigung, ſucht er im Umgange mit der bezaubernden Ophelia, der Tochter des Staats-Kanzlers, Zerſtreuung und Erheiterung.

Anmerkung. Viele Interpreten glaubten, das Verhältniß Hamlet's zu Ophelia datire von früherer Zeit, das iſt ein Irrthum. Keine Stelle ſpricht dafür, daß er ſie ſchon vor ſeiner Reiſe nach Wittenberg kannte. Polonius ſagt ausdrücklich zur Tochter:

Ich höre, daß er Euch ſeit *Kurzem* oft
Vertraute Zeit geſchenkt.

Die ſchöne Ophelia kommt ihm freundlich entgegen, er fühlt ſich beglückt in ihrer Nähe, beſchenkt ſie, macht ihr Anträge ſeiner Zuneigung:

Ophelia.

Er hat ſeither Anträge mir gethan
Von ſeiner Zuneigung.

hält, wie ſie ſelbſt dem Vater ſagt, „in aller Ehr und Sitte“ um ihre Liebe an,

Ophelia.

Er hat mit ſeiner Lieb in mich gedrungen
In aller Ehr und Sitte.

und beglaubigt ſein Wort

Ophelia.

Beinah' durch jeden heiligen Schwur des Himmels.

Doch auch dieſe Hoffnung wird vernichtet und der ſchon ſo Unglückliche von Neuem gekränkt. Laertes, ihr Bruder, von Frankreich zur Huldigung des neuen Königs heimgekehrt, bemerkt das Verhältniß und warnt vor ſeinen Schwüren.

Laertes.

Bedenk was deine Ehre leiden kann,
Wenn du zu gläubig ſeinem Liede lauſcheſt.
Fürcht es, Ophelia! fürcht es, liebe Schweſter,
Und halte dich im Hintergrund der Neigung;
Fern von dem Schuß und Anfall der Begier.
Das ſcheu'ſte Mädchen iſt verſchwenderiſch noch,
Wenn ſie dem Monde ihren Reiz verhüllt.
Selbſt Tugend nicht entgeht Verläumdertücken.

Zu dieſer Warnungspredigt kömmt Polonius, der Vater: er befragt die Tochter näher über ihr Verhältniß zu dem Prinzen, und da ſie ihm von Liebe, Anträgen, Schwüren ꝛc. ſpricht, wird ſein Mißtrauen reger und er verbietet förmlich jeden fernern Umgang mit demſelben.

Polonius.

Und was Prinz Hamlet angeht, traut ihm ſo:
Er ſei noch jung und habe freieren Spielraum,
Als Euch vergönnt mag werden. Kurz, Ophelia,
Traut ſeinen Schwüren nicht, denn ſie ſind Kuppler u. ſ. f.

Anſtatt nach dem Geſetze wahrer Liebe und echter Leidenſchaft, ähnlich einer Julia, Desdemona ꝛc., der Stimme ihres Herzens zu folgen und den heiligen Schwüren des redlichen Prinzen zu vertrauen, gehorcht ſie dem alterſchwachen Vater, weigert, ohne ſich zu erklären oder zu entſchuldigen, dem Prinzen den Zutritt, weiſet ſeine Boten und Briefe zurück, ohne daß er zu dem ungeziemenden Betragen auch nur die leiſeſte Veranlaſſung gegeben.

Polonius.

Sagt, gabt Ihr ihm ſeit Kurzem harte Worte?

Ophelia.

Nein, beſter Herr, nur wie Ihr mir befahlt,
Wies ich die Briefe ab und weigert
Ihm den Zutritt.

Man hat das ſpätere Betragen Hamlet's gegen ſie vielfach getadelt, jedoch nicht erwogen, inwiefern ſie durch ihr, von Rückſichten diktirtes Benehmen die erſte Veranlaſſung zu ſeiner Kränkung gegeben.

Schon um die Zeit der Krönungs- und Hochzeitsfeier des neuen Königspaares, während man im Schloſſe Bacchanalien feierte, hatte ſich eine Geiſtererſcheinung des alten Heldenkönigs auf der Terraſſe vor dem königlichen Schloſſe gezeigt; die Schildwache meldete es den Offizieren, dieſe zeigen es dem Horatio, dem Freunde des Prinzen, an. Dieſer überzeugt ſich ſelbſt von der Wahrheit und Geſtalt der Erſcheinung, glaubt, daß ſie dem Staate beſondere Gährung verkünde und räth, die Neuigkeit dem Prinzen zu melden; des unkriegeriſchen Königs wird nicht gedacht: er iſt der Held der Truppen nicht, ihn bewachen Schweizer.

Horatio.

Laßt uns die Wache aufbrechen, und ich rathe:
Vertrauen wir, was wir die Nacht geſehn,
Dem jungen Hamlet; denn bei meinem Leben,
Der Geiſt, ſo ſtumm für uns, ihm wird er reden.

Die Erſcheinung findet den Prinzen in vorbereiteter Gemüthsſtimmung; er hatte in ſeinen Leiden Muße gehabt, über ſein Schickſal nachzudenken; der plötzliche und ſonderbare Tod des Vaters während ſeiner Abweſenheit, die heuchleriſche Trauer der Mutter, die überaus raſche Vermählung, das ewige Lächeln des Königs, alles war auffallend und Verdacht erregend.

Hamlet.

Meines Vaters Geiſt in Waffen!
Es taugt nicht alles: ich vermuthe was
Von argen Ränken. Wär die Nacht erſt da!
Bis dahin ruhig, Seele! Schnöde Thaten,
Birgt ſie die Erde auch, müſſen ſich verrathen!

Kein Menſch auf Erden konnte ihm Auskunft geben über das, was während ſeines Aufenthalts in Wittenberg in den geheimen Gemächern des Hofes ſich zugetragen: ſeine ganze Seele iſt geſpannt, um die Verbrechen, die ſein prophetiſches Gemüth ahndet, zu enthüllen. Hamlet geht um die zwölfte Stunde mit Horatio und Marcellus auf die Terraſſe und der Geiſt erſcheint.

Der Geiſt will nicht in Gegenwart von Horatio und Marcellus ſprechen, er hat ein gefährliches Geheimniß zu enthüllen, er winkt dem Prinzen an einen mehr entlegenen Ort.

Der Prinz gehorcht trotz des Widerſtandes ſeiner Begleiter, der Geiſt beginnt ſeine Enthüllung.

Die Verkündigung, wie der Oheim die Mutter zu blutſchänderiſchem Ehebruch verführt, den Vater eigenhändig vergiftet und das Reich mit einer Fabel vom Schlangenbiß getäuſcht, ſtimmt zu Hamlet's Ahnungen: er kennt nunmehr die Intriguen, welche ihn ſeines höchſten Erdenglücks beraubt und in Betrübniß und Elend geſtürzt und wird zu deren Rächer aufgefordert.

Geiſt.

Haſt du Natur in dir, ſo leid es nicht.
Laß Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutſchuld und verruchte Wolluſt ſein.

Die Aufgabe iſt entſetzlich, er ſoll den Tod des Vaters mit dem Morde des Oheims ſühnen: er fühlt die ganze Bedeutung dieſer Aufforderung und gelobt Gehorſam.

Bis hierher war das Verſtändniß des Stückes klar, nun beginnen die Räthſel. Wilhelm Meiſter konnte ſich in dem folgenden Betragen Hamlet's nicht zurecht finden; er meint, die Aufgabe des Geiſtes ſei dem Helden zu ſchwer, und der Dichter habe ſchildern wollen: „Eine große That auf eine Seele gelegt, welche der That nicht gewachſen ſei.“

Das iſt, wie die Folge lehren wird, eine Tendenz wie ſo manche andere, die dem Dichter untergelegt wurde; man verſtand das Betragen des Prinzen und die Schwierigkeit ſeiner Poſition nicht, und vergaß, daß einem böſen Geſchicke gegenüber kein tragiſcher Held ſeiner Aufgabe gewachſen iſt.

Der Prinz hatte Rache gelobt, wie ſollte er dazu gelangen? Die Ausſage der Erſcheinung ſchien Glauben zu verdienen; doch ein Geiſt war auch damals immer nur ein Geiſt. Er konnte auch eine Geburt der Hölle ſein, konnte lügen und die Leidenſchaften des edlen Prinzen, Herrſchſucht, Ehrgeiz ꝛc. zu verbrecheriſchem Morde aufſtacheln und ihn zum Verderben täuſchen.

Die Meiſterſchaft des Dichters hat die Erſcheinung des alten Königs mit einer Wahrheit geſchildert, daß man ſie für die Perſon der beleidigten Majeſtät ſelbſt, deſſen Ausſage für unzweifelhaft wahr hielt und den Sohn tadelte, welcher mit der ihm auferlegten Rache zögerte. Doch für den Prinzen iſt dieſe Erſcheinung einſtweilen nur ein Phantom, dem zu Liebe er nicht unbedachtſamer Weiſe Königsmörder werden will, und für den Dichter iſt die Bühne des Schauſpiels die Bühne des Lebens.

Die däniſchen Großen hatten dieſen König geſetzmäßig gewählt; alle Welt hält den ewig lächelnden Claudius für einen freundlichen, guten Monarchen: Niemand wußte oder ahnte etwas von den dem Prinzen enthüllten Freveln. Wie durfte der Prinz, trotz aller Liebe, der er ſich erfreute, auf die abentheuerliche Angabe eines Geſpenſtes hin, den Oheim mit dem Leben ſtrafen wollen? Da man jene Schlangenfabel vom Tode des Bruders, die der König erdichtet, im Lande für Wahrheit hielt, ſo hätte man die wahrhaften Angaben des Geiſtes für eine böswillige Erdichtung gehalten: denn ſo mächtig war der Glaube jener Zeit an Geſpenſter nicht mehr, daß man auf deren Angabe Könige morden und deren Krone ſich aneignen durfte. Die Mahnung zur Rache war leicht, doch die Ausführung trägt eine ſchwere Verantwortlichkeit in ſich, ſie involvirt einen Königsmord und der Dichter legte das Schwert der Nemeſis in die Hand eines frommen und beſonnenen Prinzen.

So laſſen ihn Überlegung und Vorſicht dem Oheim gegenüber die Verkündigung des väterlichen Geiſtes in Schweigen hüllen. Ein Wort, eine Sylbe von dem, was des Vaters Geiſt ihm enthüllt hat, würde ihm unzweifelhaft das Leben koſten. Der Mörder des Bruders würde auch des Neffen nicht ſchonen.

Wie ſoll der Unglückliche aber bei Hofe erſcheinen und unter dem Drucke eines ſolchen Bewußtſeins dem Oheim ſeine Gemüthsſtimmung verbergen?

Er iſt zu ſchmerzlich hintergangen, zu tief empört, um ſeinen Seelenzuſtand mit einem diplomatiſchen Lächeln zu verdecken: ſeiner Mienen, ſeiner Blicke nicht ſicher, bedarf er einer Hülle, eines Vorwandes, ſein Leben zu ſchützen, ſeine Abſicht zu verbergen und ſeiner Eſpionnerie nachzuleben. In ſeiner unglücklichen Lage wußte er keinen andern Plan, als ein wunderliches Weſen anzulegen und den Idioten zu ſpielen.

In dieſer Maske wird er nachforſchen, ob jene verkündeten Verbrechen wirklich begangen worden, ob ſie conſtatirt und der König dem Lande gegenüber entlarvt und geſtraft werden könne. Bis dahin gehört die Rache ins Gedenkbuch. — Er nimmt gegen Horatio und Marcellus, deren Neugier im hohen Grade geſpannt iſt, ſofort ein fremdes Weſen an und weiht ſie nur ſo weit es ihm erforderlich erſcheint in das Geheimniß der neuen Rolle ein. Horatio erfährt die nähern Motive ſpäter; Marcellus niemals. Es gilt, den zweideutigen Bemerkungen vorzubeugen, welche ſie aus Abſicht oder Unvorſichtigkeit über ſein ſpäteres Betragen fallen laſſen könnten; über das Wenige, das ſie etwa vermuthen, müſſen ſie mit dem fürchterlichen altdäniſchen Eide auf das Schwert Verſchwiegenheit geloben.

Er wird Verſtellung gegen Verſtellung, Intrigue gegen Intrigue ſetzen: Geiſt und Herz ſind ihm eingeengt, die Maske wird ihnen freiern Spielraum gewähren: er kann ſich ungezwungener bewegen, dreiſter horchen, Bemerkungen über ſein und ſeines Vaters Schickſal hören, dem Könige verkappte Wahrheiten ſagen und den kriechenden und ſchmeichelnden Hofſchranzen mit dem verdienten Hohne begegnen.

Mit Vorſicht wird er ſich vor einer Beraubung ſeiner Freiheit ſichern, und falls er auf dem Wege zur erſehnten Rache verunglücken, oder ſich verrathen ſollte, wird ihn ſeine Unzurechnungsfähigkeit in der neuen Rolle, gegen jede peinliche Anklage ſicher ſtellen.

Wie lange Hamlet dieſe Wahnſinnsrolle ſpiele, wo er ſie abbreche und wieder aufnehme, ja wo die Rolle endlich mit ihm zu ſpielen beginne, wird die folgende Erklärung darthun: doch wie beziehungsreich oft ein einzelnes Wort oder eine kleine Phraſe zum Verſtändniſſe des Zuſammenhanges ſei, kann nur in der ſpeciellen Erklärung des Stückes durch begleitende Anmerkungen genügend dargethan werden.

Zweiter Act.

Ophelia hatte auf Befehl des Vaters ihr Betragen gegen Hamlet, wie ſchon erwähnt, plötzlich geändert: der Prinz kann ſich wohl erklären weshalb: es wäre ihm auch ein Leichtes, das Mißverſtändniß ſeiner Abſichten aufzuklären, doch nun die Aufforderung des Geiſtes an ihn ergangen, ſoll jede andere Leidenſchaft ſeiner übernommenen Pflicht weichen, ſeinem Schwur getreu.

> Und dein Gebot ſoll leben ganz allein
> Im Buche meines Hirnes, unvermiſcht
> Mit minder würd'gen Dingen.

Es war ſein Plan, ein „wunderliches Weſen“ anzulegen: es fehlte an einem Vorwand: nun wird er ihr tactloſes Verfahren benutzen, aus Liebe wahnſinnig zu erſcheinen. Er entſtellt ſein Außeres, dringt, noch aufgeregt von dem Schrecken der Geiſternacht in ihr Zimmer und giebt mit halb ernſtem, halb verſtelltem Pathos die erſte Probe ſeiner unglücklichen neuen Rolle.

Polonius.

Wie nun, Ophelia, was giebt's?

Ophelia.

O, lieber Herr, ich bin ſo ſehr erſchreckt!

Polonius.

Wodurch, in's Himmels Namen?

Ophelia.

Als ich in meinem Zimmer näht, auf einmal
Prinz Hamlet mit aufgeriſſenem Wamms,
Kein Hut auf ſeinem Kopf, die Strümpfe ſchmutzig
Und losgebunden auf dem Knöchel hängend:
Bleich wie ſein Hemde, ſchlotternd mit den Knieen,
Mit einem Blick, von Jammer ſo erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelaſſen
Um Gräuel kund zu thun — ſo tritt er vor mich.

Polonius.

Verrückt aus Liebe?

Ophelia.

Herr, ich weiß es nicht,
Allein ich fürcht' es wahrlich.

Seine Abſicht iſt erreicht, ſie hält ſich für die Urheberin ſeines Übels. Polonius beſtärkt ſie darin und bereut ſeinen Argwohn.

Polonius.

Es thut mir leid, daß ich mit beſſrem Urtheil
Ihn nicht beachtet. Ich ſorgt', er tändle nur
Und wollte dich verderben.

Der geſchäftige Kanzler wird dieſe Veränderung ſofort dem Könige mittheilen und ſo erfüllen, was der Prinz beabſichtigte.

Polonius.

Gehn wir zum König, komm.
Er muß dies wiſſen, denn es zu verſtecken
Brächt' uns mehr Gram, als Haß, die Lieb entdecken.

Der König, mit ſeinem böſen Gewiſſen, iſt begierig, die Urſache dieſer Gemüthsveränderung zu erfahren. Polonius hatte dieſelbe noch verſchwiegen: er wußte nicht, wie man es bei Hofe aufnehmen würde, und mochte nicht, daß ſeine Tochter die Schuld ſo großen Unglücks trage; erſt ſpäter, da er die Seelenangſt des hohen Paares bemerkt, ſcheint ihm die Mittheilung jener Liebesangelegenheit ein wahrer Linderungsbalſam.

Trotz ſeiner Macht jede offene Frage fürchtend, organiſirt der König ein förmliches Eſpionnerie-Corps für den Prinzen. Der zweite Act beginnt mit der Sendung Reinhold's nach Paris als Einleitung. Zur Rolle eines Spions, welche dem Reinhold für Laertes übertragen iſt, braucht der König Roſenkranz und Güldenſtern, Hamlet's Jugendfreunde, Polonius, Ophelia, ſein ganzes Hofperſonal, ja zuletzt die Königin ſelbſt gegen den unglücklichen Hamlet.

Er ſagt zu Roſenkranz und Güldenſtern, die eiligſt herbeigerufen werden:

Wir wünſchen nicht nur ſehnlich, Euch zu ſehen,
Auch das Bedürfniß Eurer Dienſte trieb
Uns zu der eil'gen Sendung an. Ihr hörtet
Von der Verwandlung Hamlet's ſchon.

. . . . Ich erſuch Euch Beide,
Ihr wollet hier an unſerm Hof verweilen
Auf ein'ge Zeit, um ihn durch Euren Umgang
In Luſtbarkeit zu ziehn, und zu erſpähn,
Soweit der Anlaß auf die Spur Euch bringt,
Ob irgend was, uns unbekannt, ihn drückt,
Das offenbart, zu heilen wir vermöchten.

Um dieſe Zeit ſind die Geſandten, welche der König zur Abwehr des unternehmenden jungen Fortinbras nach Norwegen geſchickt hatte, mit befriedigenden Nachrichten heimgekehrt; der Kampf um die Krone, der auswärts abgethan iſt, beginnt auf dem eignen Heerde.

Die frohe Botſchaft hat das Königspaar heiter geſtimmt und Polonius findet das Terrain zur Vervollſtändigung ſeiner früheren Mittheilung günſtig.

Polonius.

Und jetzo denk' ich . . . .
. . . . daß ich ausgefunden,
Was eigentlich an Hamlet's Wahnwitz Schuld.

Hamlet hatte, um den klugen Kanzler über ſeine Rolle auch durch ein ſchriftliches Dokument zu täuſchen, ein dieſem Zwecke entſprechendes **Billet-doux** an Ophelien geſchrieben. Dieſes lieſt Polonius in alterſchwacher Selbſtgefälligkeit zum Beweiſe ſeiner Angabe dem Königspaare vor.

Wenn ſich Polonius auch über den Zuſtand des Prinzen irrt, ſo weiß er doch von ſeinem Standpunkt aus die Entwickelung des Wahnſinnes dem Königspaare recht plauſible zu machen.

Der König, dem ſchwer zu durchſchauenden Prinzen nicht trauend, wünſcht eine ſorgfältige Prüfung.

König.

Wie läßt ſich's näher prüfen?

Polonius, welcher bemerkt, daß man das Verhältniß zu ſeiner Tochter nicht gerade perhorrescirt, verſpricht ein **Rendez-vous** zwiſchen Beiden zu veranlaſſen.

Polonius.

Ihr wißt, er geht wohl Stunden auf und ab
Hier in der Gallerie.

Königin.

Das thut er wirklich.

Polonius.

Da will ich meine Tochter zu ihm laſſen.
Steht Ihr mit mir dann hinter einem Teppich.
Bemerkt den Hergang.

Er ahnt die wahre Urſache von Hamlet's kummervollem Spiele nicht, die Verbrechen des hohen Paares ſind auch ihm ein Geheimniß.

Wie Polonius die Liebe, ſo nehmen Roſenkranz und Güldenſtern den Ehrgeiz zum Texte ihrer Nachforſchungen bei dem Prinzen.

Hamlet.

Worin habt Ihr, meine guten
Freunde, es bei Fortuna verſehen, daß ſie
Euch hierher in's Gefängniß ſchickt?

Güldenſtern. In's Gefängniß, mein Prinz?

Hamlet. Dänemark iſt ein Gefängniß.

Roſenkranz. So iſt die Welt auch eins.

Hamlet. Ein ſtattliches, worin es viele Verſchläge, Löcher und Kerker giebt. Dänemark iſt eins der ſchlimmſten.

Roſenkranz. Wir denken nicht ſo davon, mein Prinz.

Hamlet. Nun ſo iſt es keins für Euch, denn an ſich iſt nichts weder gut noch böſe. Das Denken macht es erſt dazu. Für mich iſt es ein Gefängniß.

Roſenkranz. Nun ſo macht es Euer Ehrgeiz dazu, es iſt zu eng für Euren Geiſt.

Hamlet. O Gott, ich könnte in einer Nußſchaale eingeſperrt ſein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten — wenn nur meine böſen Träume nicht wären.

Güldenſtern. Dieſe Träume ſind in der That Ehrgeiz, denn das eigentliche Weſen des Ehrgeizes iſt nur der Schatten eines Traums.

Hamlet. Ein Traum iſt ſelbſt nur ein Schatten.

Roſenkranz. Freilich, und mir ſcheint der Ehrgeiz von ſo luftiger und loſer Beſchaffenheit, daß er nur der Schatten eines Schatten iſt.

Hamlet. So ſind alſo unſere Bettler und unſere Monarchen und geſpreizten Helden der Bettler Schatten. Sollen wir an den Hof? denn mein Seel', ich weiß nicht zu raiſonniren.

Hamlet, auf jedes liſtige Ausborchen des Königs gefaßt, durchſchaut deſſen Machinationen und iſt auf ſeiner Hut. Wie Polonius an dem Gängelbande ſeiner vorgefaßten Meinung irre geleitet wird, ſo werden Roſenkranz und Güldenſtern als Spione erkannt, verhöhnt und dupirt.

Hamlet. Ihr ſeid willkommen, aber mein Oheim Vater und meine Tante Mutter haben ſich geirrt.

Güldenſtern. Worin mein theurer Prinz?

Hamlet. Ich bin nur toll bei Nord-Nord-Weſt, wenn der Wind ſüdlich weht, weiß ich einen Kirchthurm von einem Leuchtphal recht gut zu unterſcheiden.

Als bekannten Freund des Theaters haben ſie ihm, auf Geheiß des Königspaares: „ihn zu Luſtbarkeiten anzutreiben“, Schauſpieler zugeführt. Dieſe müſſen, ſeiner Gemüthsſtimmung entſprechend, etwas von einer Ermordung der Pyrrhus deklamiren. Der ergreifende Pathos des einen Schauſpielers führt ihn zum heftigen Tadel gegen ſich ſelbſt: er vergißt, daß er nichts von des Königs Schuld wiſſe, als was ihm der Geiſt mitgetheilt. Dennoch ſchreibt er die Verzögerung der Rache nur ſeiner Träumerei und Trägheit zu und tobt gegen ſich mit der leidenſchaftlichen Heftigkeit, welche redlichen Seelen in der Selbſtanklage ſo eigen iſt.

Hamlet.

O welch ein Schurk und nied'rer Sclav bin ich.
Iſt's nicht erſtaunlich, daß der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenſchaft vermochte, ſeine Seele
Nach eig'nen Vorſtellungen ſo zu zwingen,
Daß ſein Geſicht von ihrer Regung blaßte,
Sein Auge naß, Beſtürzung in den Mienen,
Gebrochene Stimme, und ſeine ganze Haltung
Gefügt nach ſeinem Sinn. Und alles das um nichts.
Und ich:
Ein blöder, ſchwachgemuther Schurke, ſchleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sachen fremd,
Und kann nichts ſagen, nichts für einen König.

An deſſen Eigenthum und theuerm Leben
Verdammter Raub geſchah.

Der ſchöne Ausdruck der Leidenſchaften, die Kraft und Mimik deſſelben Schauſpielers erinnern ihn daran, wie er gehört:

Daß ſchuldige Geſchöpfe,
Bei einem Schauſpiel ſitzend, durch die Kunſt
Der Bühnen ſo getroffen worden ſind
Im innerſten Gemüthe, daß ſie ſogleich
Zu ihren Miſſethaten ſich bekannt.

Er hatte in ſeiner Wahnſinnsrolle doppelt nachzudenken, er mußte ſich der Nachforſchung des Königs erwehren und zugleich Belege für deſſen Frevel ſuchen; das erſtere iſt bis jetzt gelungen, nicht ſo das letztere. Noch war er nicht im Stande, beſtätigende Spuren jenes am Vater verübten Verbrechens zu entdecken, denn es war zeugenlos und ſo ſchlau geübt, daß kein Verrath möglich war. Daher zweifelte er denn auch faſt an der Ausſage des Geiſtes, und bedachte, wenn dieſer ihn irre leitete, wenn „ſeine Einbildungen ſich ſo ſchwarz wie Schmiedezeug Vulcan's erwieſen“, wenn der König unſchuldig wäre, wie er einen voreiligen Mord vor ſeiner Seele, wie vor dem däniſchen Volke rechtfertigen ſollte. Bevor er mit ſeiner Ehre und mit ſeinem Gewiſſen ein ſo gefährliches Spiel treibt, will er ſeine Ahnungen durch eine Prüfung beſtätigt und den Mörder ſo entlarvt ſehen, daß der Schritt zur Rache durch ſich ſelbſt dem Lande gerechtfertigt erſchiene. Er ſpricht zwar, als wäre es ihm blos um die eigne Überzeugung zu thun, doch er handelt mit einer Sorgfalt, als wenn ganz Dänemark ſein Thun beobachtete.

Hamlet.

Sie ſollen was
Wie die Ermordung meines Vaters ſpielen
Vor meinem Oheim: ich will ſeine Blicke
Beachten, will ihn bis ins Leben prüfen.
Stutzt er, ſo weiß ich meinen Weg. Der Geiſt,
Den ich geſehen, kann ein Teufel ſein:
Der Teufel hat Gewalt, ſich zu verkleiden
In lockende Geſtalt: ja, und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie
Täuſcht er mich zum Verderben. ich will Grund
Der ſicherer iſt. Das Schauſpiel ſei die Schlinge,
In die den König ſein Gewiſſen bringe.

So wenig der Prinz hinter die Vergehungen des Königs, ſo ſchwer kann dieſer hinter die Verſtellung des Prinzen kommen. Beide belauern ſich einander, doch ohne Erfolg. Der König fragt ſeine Spione.

König.

Und lockt ihm keine Wendung des Geſpräches
Heraus, warum er die Verwirrung anlegt,
Die ſeiner Tage Ruh' ſo wild zerreißt
Mit ſtürmiſcher, gefährlicher Verrücktheit?

Roſenkranz.

Er giebt es zu, er fühle ſich verſtört.
Allein wodurch, will er durchaus nicht ſagen.

Sie können keine Auskunft geben, ſie waren zu ſchnell durchſchaut worden.

Polonius hatte verſprochen, zur nähern Prüfung des Prinzen ein **Rendez-vous** zwiſchen dieſem und ſeiner Tochter zu veranſtalten. Der König will deren Unterhaltung in Geſellſchaft ſeines Kanzlers behorchen.

Weder der König noch die Königin ſcheinen einer Verbindung des Prinzen mit Ophelia abgeneigt, wenn nur deſſen Heilung dadurch herbeigeführt und ihrem kranken Gewiſſen Ruhe verſchafft würde.

Königin.

Was Euch betrifft, Ophelia, wünſch ich nur,
Daß Eure Schönheit der beglückte Grund
Von Hamlet's Wahnſinn ſei: dann darf ich hoffen
Daß Eure Tugenden zurück ihn bringen,
Auf den gewohnten Weg, zu beider Ehre.

Hamlet kommt; er iſt heimlich herbeſtellt und weiß nicht weswegen. Wir belauſchen ihn bei dieſer Gelegenheit in ſeinen Betrachtungen, er reflectirt über den Selbſtmord. Schon früher war ihm das Leben eine Laſt, jetzt noch mehr: wenn er ohne Rache bliebe, wenn auch die problematiſche Schauſpielprobe ihn im Stiche ließe, wenn er ſeine Ahnungen und ſeinen Kummer in ſich begraben und ſein Leben unter der Aufſicht des Uſurpators noch Jahre lang hinſchleppen müßte, wo gäbe es einen ſchöneren Zufluchtsort, als im Tode.

Der berühmte Monolog, über den ſoviel geſprochen worden, iſt nur die ſchöne Apologie eines frommen Gewiſſens, das im Kampfe mit dem Geſchicke das Leben mit ſeinen Leiden lieber trägt, als feige von ſich wirft.

In der ſcheinbar ganz allgemeinen Betrachtung faßt er die Leiden ſeiner eignen bedrängten Stellung zuſammen.

Die ſchwermuthsvolle Frage des Selbſtmordes, vorzugsweiſe häufig von den *Engländern* erwogen, iſt von Helden, Philoſophen und leidenden Seelen in verſchiedenem Sinne behandelt worden. Der ritterliche Prinz, eben ſo fern von Feigheit als von überreiztem Muthe, beantwortet ſie von dem Standpunkte ſeiner *religiöſen* Bildung aus:

Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode,
Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wand'rer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Getragen, als zu unbekannten fliehn.
So macht Gewiſſen Feige aus uns allen,
Der angebornen Farbe der Entſchließung
Wird des Gedankens Bläſſe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen — Still.

In dieſen Reflexionen überraſcht ihn die reizende Ophelia. In ſeiner ernſten Stimmung der Täuſchung unfähig, vergißt er einen Augenblick die Wahnſinnsrolle und empfängt ſie eben ſo zuvorkommend als freundlich:

Die reizende Ophelia. Nymphe, ſchließ
In dein Gebet all' meine Sünden ein.

Sie fragt:

Mein Prinz, wie geht es Euch ſeit ſo vielen Tagen?

Hamlet.

Ich dank Euch unterthänig, wohl.

Nach dieſer erſten Begrüßung ſeit langer Zeit bittet ſie ihn, die Andenken, welche ſie früher empfangen, zurückzunehmen.

Ophelia.

Mein Prinz, ich hab von Euch noch Angedenken,
Die ich ſchon längſt begehrt zurückzugeben:
Ich bitt' Euch, nehmt ſie jetzt.

Er will von dieſer unpaſſenden Bitte nichts hören und überhört den Inhalt derſelben auf das zarteſte.

Hamlet.

Nein, ich nicht.
Ich gab Euch niemals was.

Sie iſt auf Vernunft nicht vorbereitet, und verſteht den feinen Sinn dieſer Weigerung nicht. Anſtatt, wie er andeuten will, von dieſem Thema zu ſchweigen, dringt ſie mit unzarten Wendungen wiederholt und faſt gewaltſam auf die Zurücknahme.

Ophelia.

Mein theurer Prinz, Ihr wißt gar wohl, Ihr thatet es,
Und Worte ſüßen Hauch's dabei, die reicher
Die Dinge machten. Da ihr Duft dahin,
Nehmt dies zurück: dem edleren Gemüthe
Verarmt die Gabe mit des Gebers Güte.
Hier, gnädiger Herr.

Das erſcheint ihm ſonderbar. Sie, die dem edlen Prinzen ohne Rückſprache, ja ohne Entſchuldigung die Thüre verſchloſſen, macht ihm jetzt Vorwürfe wegen ſeiner „verarmten Liebe" und ſpricht von einem „Duft der Geſchenke", welcher durch ſeine Schuld verloren ſei. Er iſt der Gekränkte und Ophelia ſpielt die Gekränkte.

Die Familie des Polonius iſt ſchön, er ſelbſt hatte den Cäſar geſpielt, Laertes wird von Osrick als ein Mann von einem glänzenden Äußeren geſchildert und Ophelia gilt als Muſterbild weiblicher Grazie. In den Gemüthern dieſer Familie iſt es nicht ſo fein beſtellt; es läßt ſich auch darin die Familien-Verwandtſchaft erkennen. Wir wiſſen, was wir vom Vater zu halten haben, wir erfahren ſpäter, wie Laertes ſich gegen Hamlet beträgt und lernten ſchon aus der Antwort, welche Ophelia dem warnenden Bruder gab, weß Geiſtes Kind ſie ſei. Schon früher hatte ſie ſich gegen die Schwüre des Prinzen „des Vaters Lehren zu Nutze gemacht", heut verbirgt ſie ſeine Geſchenke unter einem Gebetbuche, um „mit der Andacht Mienen und dem frommen Weſen den Teufel ſelber zu überzuckern", denn mit der Rückgabe der Andenken iſt es kein Ernſt; es fehlte ein neuer Anknüpfungspunkt für das Rendez-vous, und in Ermangelung feineren Tactes nahm ſie dieſe Rückgabe der Geſchenke zum Vorwande; ſie will, nach der Politik des Vaters, „mit dem Lügenköder den Wahrheitskarpfen fangen".

Jetzt, wo das Königspaar einer ſolchen Verbindung nicht ganz abgeneigt ſcheint, iſt ihr die Erforſchung des Prinzen nur eine Nebenſache: ihr Hauptzweck iſt, ihn wieder zu gewinnen: ſie erwartet eine neue Erklärung und zweifelt kaum, die zurückgebrachten Geſchenke als neue Angebinde wieder zu empfangen.

Der Prinz weiß, in welchem Irrthum ſie über ſeinen Gemüthszuſtand lebt: er hatte ihn ſelbſt hervorgerufen, doch neue Unzartheiten konnte er weder erwarten, noch ertragen. Das wenig rückſichtsvolle Verlangen, er ſolle die Angedenken, welche ſie einſt mit der zarteſten Neigung vom Prinzen empfangen, jetzt, von ihrem und des Vaters Verdacht entweiht, wieder zurücknehmen, kränkt und befremdet ihn. Hinter dem Schein übergroßer weiblicher Zurückhaltung und Strenge müſſen andere Abſichten verborgen ſein. Was kann Ophelia wollen, als den Prinzen entweder erforſchen, oder das frühere Verhältniß wieder anknüpfen? Vor dem erſteren wird er ſich zu ſchützen wiſſen und zu dem letzteren hat er keine Neigung. Er will in ihren Umarmungen nicht den gemordeten Vater, die geſchändete Mutter und, was man bei Hofe wünſcht, die verlorene Krone vergeſſen: er hat ſeine urſprünglich ſo innige Neigung zu Ophelien zu bemeiſtern gewußt: die Liebe iſt ihm jetzt ein bloßer Vorwand ſeiner Wahnſinnsmaske: er hätte vielleicht, wenn Ophelia jene Veranlaſſung nicht gegeben, ihrem Umgange nur eine Zeit lang entſagt, um der Aufgabe des Geiſtes nachzukommen; doch nun ſie ihn täuſchen will, ſoll ſie ſelbſt getäuſcht werden.

Hamlet darf Ophelien freilich ſein verletztes Gefühl über die Rolle, zu der ſich dieſelbe herbeigelaſſen hat, nicht gar zu deutlich und unumwunden fühlen laſſen. Er hatte die Maske des Wahnſinns angelegt und muß den Hof und ſeine Umgebung noch eine Zeit lang täuſchen: darum ändert er, wie früher gegen Roſenkranz und Güldenſtern, den Ton der Unterhaltung und geht, ſo wenig ſie es merkt, in die feinſte Ironie über, die wir jemals auf der tragiſchen Bühne kennen gelernt haben.

Er macht Anſpielungen auf ſie, ihren Vater, den König und die Königin, ſagt ihr die verdienten Wahrheiten, doch ſo verkappt, daß ſie ihn nach wie vor ihretwegen für wahnſinnig hält.

Anſtatt auf das Verlangen, die dargebotenen Geſchenke zurückzunehmen, einzugehen, fragt er, ihre Moral-Floskeln parodirend:

Ha, ha! Seid Ihr tugendhaft?

Ophelia.

Gnädiger Herr?

Hamlet.

Seid Ihr ſchön?

Sie weiß ſich nicht in dieſe Fragen zu finden:

Was meint Eure Hoheit?

Hamlet. Daß, wenn Ihr tugendhaft und ſchön ſeid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen müſſe.

Ophelia. Könnte Schönheit wohl beſſern Umgang haben, als mit der Tugend?

Hamlet. Ja freilich: denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit ſich ähnlich machen kann. Dies war ehedem paradox, aber nun beſtätigt es die Zeit.

Dann fügt er hinzu: „Ich liebt Euch einſt.“

Sie antwortet unüberlegt: „In der That, mein Prinz, Ihr machtet mich's glauben.“

Darauf giebt er ihr in einer abſichtlich dunkel gehaltenen Wendung zu verſtehen, daß er es urſprünglich nicht gar zu aufrichtig mit ihr gemeint, daß ihn die Begierde geleitet, nicht die Liebe, und daß die Tugend den alten Adam nicht in einen Heiligen zu verwandeln vermocht.

Die Ironie iſt um ſo feiner, als er ſich ſelbſt für den leichtſinnigen Verführer ausgiebt, für welchen ihn die Familie des Polonius bei ſeinen früheren Werbungen hielt.

Hamlet. Ihr hättet mir nicht glauben ſollen. — Denn Tugend kann ſich unſerm alten Stamm nicht ſo einimpfen, daß wir nicht einen Geſchmack von ihm behalten ſollten. Ich liebte Euch nicht.

Weit entfernt, ihn zu verſtehen, erwiedert ſie unbedachtſam: „Um ſo mehr wurde ich betrogen.“

Hamlet beharrt in demſelben Tone, ſich ſelbſt zu dem erniedrigend, wofür man ihn hielt, und giebt ihr den Rath, lieber in ein Kloſter zu gehen, als ſolchem Sünder zu trauen: „Geh in ein Kloſter. Warum wollteſt du Sünder zur Welt bringen?“

Dann fragt er: „Wo iſt Euer Vater?“

Ophelia. Zu Hauſe.

Hamlet. Laßt die Thür hinter ihm zuſchließen, damit er den Narren anders nirgend ſpielt, als in ſeinem eignen Hauſe. Leb wohl.

Eine Anſpiegelung, die ſich zugleich auch auf den Rath des Vaters an die Tochter bezieht, dem Prinzen die Thür zu verſchließen.

Nach ſolchen Äußerungen zweifelt Ophelia nicht mehr an ſeinen vollkommenen Wahnſinn und ruft aus: „O hilf ihm.“

Sie begreift ihn um ſo weniger, je tiefer und ſinniger er auf die Verhältniſſe und Zuſtände anſpielt: er aber benutzt dieſen Irrthum, ſich ſeiner Bitterkeit noch mehr zu entledigen. Er war trotz der reinen Abſichten, die er für ſie hegte, verläumdet worden, und ſie hatte dieſen Verläumdungen Glauben geſchenkt. Dahin deuten die Worte: „Wenn du heiratheſt, ſo gebe ich dir dieſen Fluch zur Ausſteuer: ſei ſo keuſch wie Eis, ſo rein wie Schnee; du entgehſt doch der Verläumdung nicht.“

Sie fleht den Himmel für ſeine Geneſung an: „Himmliſche Mächte, ſtellt ihn wieder her!“

Doch ſie ſelbſt bedarf derſelben, ſie bedarf der ſittlichen Läuterung für die mancherlei Schleichwege der Koketterie, durch welche ſie ſich von dem ewig einfachen und wahren Wege der Natur entfernt hat.

Hamlet. Ich weiß auch von Euren Malereien Beſcheid, recht gut. Gott hat Euch ein Geſicht gegeben, und Ihr macht Euch ein anderes. Ihr ſchlendert, Ihr trippelt und Ihr liſpelt, und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen und ſtellt Euch aus Leichtfertigkeit unwiſſend. Geht mir! Nichts weiter davon! Es hat mich toll gemacht. Ich ſage, wir wollen nichts mehr von Heirathen wiſſen: wer ſchon verheirathet iſt, Alle, außer Einem, ſollen das Leben behalten; die übrigen ſollen bleiben wie ſie ſind. In ein Kloſter! Geh!

Dieſe Scene gehört, wie das Verhältniß des Prinzen zu Ophelia überhaupt, zu den ſchwierigſten des ganzen Stückes. Jedes Wort Hamlet's tönt aus der tiefſten Seele und iſt wahr; es kömmt nur hier, wie in dem ganzen Stücke, darauf an, daß man ſich ganz in ſeine Lage hinein denke und die Verhältniſſe zu den ihn umgebenden Perſonen genau erwäge, um es ſo zu finden und die Feinheit und Tiefe des Dichters zu verſtehen.

Die beſte Anleitung zum Verſtändniſſe dieſes **Rendez-vous** giebt ſchon die Überſchrift eines Kapitels in der Chronik des alten **Saxo Grammaticus**:

„How Hamlet counterfeited the madman.“

Sie liefert wenigſtens den wichtigſten Geſichtspunkt, aus welchem die Scene zu betrachten ſei; die Einzelheiten gehören den vom Dichter hinzu erfundenen Verhältniſſe an und finden in der obigen Expoſition die wichtigſten Momente zu ihrem Verſtändniſſe.

Es iſt noch hinzuzufügen: wenn Hamlet Ophelien geißelt, ſo gilt das blos ihrem Verkennen ſeiner Aufrichtigkeit, ihrem Mißtrauen gegen ſeine heiligen Schwüre, ihrer Ziererei, Hinterliſt und thörichten Einbildung, er ſei lediglich aus Liebe zu ihr verrückt geworden. Er haßt ſie darum nicht, oder beleidigt ſie mit kaltem Blute; ſeine Kränkungen kommen aus einem gekränkten Herzen, und wenn ſein Betragen dennoch allzurauh erſcheint, ſo vergeſſe man nicht, daß ihn, den ſchon ſo Unglücklichen, die erſte Zurückweiſung und die Zumuthung in Betreff der Geſchenke wirklich ſchmerzten, ferner daß ſeine Schärfe und Bitterkeit durch die Maske des Wahnſinns gemildert erſcheinen.

So glücklich ſich Hamlet der bisherigen Eſpionnerie erwehrte, ſo wenig konnte er ſich vor dem Könige ſchützen, der, kein Mittel ſcheuend ihn zu erforſchen, mit ſeinem Kanzler dieſem Geſpräche zugehorcht hatte. Es iſt gelungen, dem verſchwiegenen Prinzen tiefer in die Karten zu ſchauen; das Geſpräch klang nicht nach Liebeswahnſinn und der Verdacht, daß er dieſen blos angelegt, iſt ſo ziemlich beſtätigt. Warum? weiß der König freilich ſelbſt nicht; er täuſcht ſich noch gern mit dem Glauben, der Prinz wiſſe nichts von ſeinen Freveln und ſein Leiden ſei nur ein Brüten des Ehrgeizes. Nichtsdeſtoweniger will er den Grübelnden aus ſeiner Nähe entfernen und ihm anderswo Beſchäftigung und Zerſtreuung verſchaffen.

König.

Aus Liebe? Nein, ſein Hang geht dahin nicht,
Und was er ſprach, obwohl ein wenig wüſt,
War nicht wie Wahnſinn. Ihm iſt was im Gemüth,
Worüber ſeine Schwermuth brütend ſitzt;
Und wie ich ſorge, wird die Ausgeburt
Gefährlich ſein. Um dem zuvorzukommen,
Hab ich's mit ſchleuniger Entſchließung ſo
Mir abgefaßt. Er ſoll in Eil nach England,
Den Rückſtand des Tributes einzufordern.
Vielleicht vertreibt die See, die neuen Länder,
Sammt wandelbaren Gegenſtänden, ihm
Dies Etwas, das in ſeinem Herzen ſteckt,
Worauf ſein Kopf beſtändig hinarbeitend
Ihn ſo ſich ſelbſt entzieht. Was dünket Euch?

Polonius beharrt auf ſeiner Meinung; er hatte die Beweiſe aus erſter Hand empfangen und verſtand den feinen Sinn des heutigen Geſpräches nicht, doch tritt er mit der gewöhnlichen Devotion dem königlichen Plane bei und räth nur, vor der Abreiſe des Prinzen noch die Königin-Mutter in die Spionnerie zu ziehen; er erbietet ſich wiederum zu horchen und ſpricht vom Einſperren des Prinzen, falls auch die Mutter nicht den näheren Grund ſeines Wahnſinns zu erforſchen vermöchte.

Polonius.

Ich will, wenn's Euch beliebt,
Mich ins Gehör der Unterredung ſtellen.
Wenn ſie es nicht herausbringt, ſchickt ihn dann
Nach England, oder ſchließt ihn irgendwo
Nach Eurer Weisheit ein.

König.

Es ſoll geſchehn.
Wahnſinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn.

(Schluß folgt im nächſten Heft.)

Aphorismen über das Weſen der Tanzkunſt

und über die Veredlung derſelben.

Ballet, Pantomime und Balletmeiſter, in beſonderer Beziehung auf Noverre's Anſichten über dieſen Gegenſtand.*)

Wie ſich Verfaſſer dieſes früher zu dem Verſuch gedrungen fühlte, die Aufmerkſamkeit der Leſer dieſer Blätter der Tanzkunſt und ihren Künſtlern zuzuwenden, ſo regt ihn wieder zu gleichem Zwecke eine innere Nothwendigkeit an zur näheren Beleuchtung der Erforderniſſe eines Balletmeiſters, der Pantomime und der Ballette. — Welchen bezaubernden Einfluß aber Ballette, als Schöpfungen talentvoller Künſtler, ausüben können, lehrt ſchon der berühmte, in ſeinem Fache ausgezeichnete und in der Kunſtwelt als Autorität geltende Pariſer Balletmeiſter Noverre in ſeinem 1760 erſchienenen, die Kunſt adelnden Werke: **Lettres sur la dance etc.** Der Verfaſſer dieſes hofft, durch eine zahlreiche Auswahl vieler Anſichten, Urtheile und gediegenen Wahrheiten dieſes Meiſters, auf den die Aufmerkſamkeit neuerdings wieder durch den intereſſanten Aufſatz von E. Zoller (im 5. Heft der Jahrbücher): „J. G. Noverre" hingelenkt worden iſt, den Freunden des Ballets, denen eine Hebung deſſelben im Intereſſe der Kunſt am Herzen liegt, einen Dienſt zu erweiſen. „Ein ſchönes Gemälde iſt nur Nachbildung der Natur, ein ſchönes Ballet iſt die Natur ſelbſt, durch alle Reize der Kunſt verſchönt! Wenn einfache Bilder den Menſchen zur Illuſion verlocken, wenn ihn der Zauber der Malerei hinreißt, ihn der Anblick eines Gemäldes rührt, wenn ſeine getäuſchte Seele durch dies Blendwerk lebhaft bewegt wird, wenn Farben und Pinſel durch die Hand eines geſchickten Malers ſeinen Sinnen in dem Grade die Natur vorſpiegeln, daß ſie ſpricht, er ſie hört, ihr antwortet, wie werden ſich dann Empfindung und Entzücken beim Anblick einer noch getreueren Vorſtellung, bei einer durch ſeines Gleichen wiedergegebenen Handlung ſteigern? Welche Macht üben nicht lebende und wechſelnde Bilder auf ſeine Einbildung aus? — Nichts intereſſirt den Menſchen ſo, wie der Menſch ſelbſt!"

Die Sphäre nun, in welcher das Ballet den Deutſchen am meiſten anſpricht, bleibt entweder die ideelle, mit ihrem zarten Gewebe poetiſcher Gebilde,

---

*) Vgl. die beiden erſten Artikel im zweiten Heft der von mir redigirten Jahrbücher.
H. Th. M.

wie das Ballet „die Sylphide" und „die Willis", oder die Sphäre einer derben Realität, welche, wie in „Robert und Bertram", markige, erheiternde Wirklichkeit, in vollſaftigem Colorit deutlich abſpiegelt. Erſteren Gebilden geſtattet er gern eine zarte, elegiſche Färbung, würde ſich aber nicht leicht von ſo hoch-tragiſchen Stoffen angezogen fühlen, wie die von Noverre geſchaffenen und zum Theil ausgeführten Compoſitionen ſind, als: „die Horacier, Agnes und Dido, Alceſte, Iphigenia auf Tauris, Hercules' Tod, Medea u. m. a.", unter denen beſonders letzt Genanntes in Paris, Wien, Warſchau ꝛc. ſich eines glänzenden Erfolges erfreute, und die Zuſchauer ſowohl erſchütterte als rührte, recht zur Beſtätigung des von ihm in ſeinem Werke ausgeſprochenen Grundſatzes, „daß die dem Ausdruck des Tanzes ſich am meiſten eignende Art (genre) die tragiſche ſei, da ſie große Gemälde, edle Situationen und glückliche Theater-Coups darbiete; ferner weil die Leidenſchaften der Helden ſich ſtärker und beſtimmter zeichneten, als die gewöhnlicher Menſchen, auch jene ſich leichter nachahmen ließen, und ſo das Spiel der Pantomimiſten wärmer, wahrer und verſtändlicher würde."

Der Begriff des Kunſtwerthes eines Ballets iſt jedoch beim Norddeutſchen nicht hinlänglich zur gehörigen Reife getrieben worden, ſo daß er es kaum für würdig hielt, ſich durch ein Ballet erſchüttern und rühren zu laſſen. Und geſtattete er ihm auch wirklich dieſe Macht, ſo geſchehe es nur ungern, denn bei ſeiner überhaupt ernſteren, tieferen, nachhaltigeren Auffaſſung jedweden Gegenſtandes, und ſeiner leicht zu weckenden Erinnerung eigener trüber Erlebniſſe bei Aufführung trauriger Scenen, ließe ein ſolcher Abend eher eine wehmüthige oder unbehagliche Stimmung in ihm zurück, als eine wohlthuend erheiternde, belebende, wie ſie ſtets der Franzoſe empfindet, wenn er irgend etwas in ſeiner Art Merkwürdiges, oder als Kunſt Bewunderungswerthes genoſſen hat, ohne der flüchtigen Rührung eines Moments nur im Geringſten zu gedenken. — Auch wird den Deutſchen die Erſcheinung eines würdigen, bärtigen Greiſes, — bewege er ſich ſeinem Alter nach noch ſo angemeſſen, feierlich und maleriſch im mimiſchen Tanze eines heroiſchen Ballets, — immer eine komiſche dünken; ſchwerlich dürfte ihm der Mentor im Ballet „Télémaque", nach damaligem Noverre'ſchen, franzöſiſchen Geſchmack modellirt, das heißt in pathetiſchen, tanzverwandten Stellungen, gezeigt werden, ohne ſein Lachorgan zu bewegen. Ferner ſträubt ſich ſein Gefühl gegen Benutzung bibliſcher Stoffe oder großartiger, unglücklicher Weltereigniſſe zu Balletten, und ſo möchte wiederum ein Noverre'ſcher, auf franzöſiſchem Boden erzeugter Grundſatz wie folgender, auf deutſchem ſchwerlich Wurzel faſſen: „Maler und Balletmeiſter ſind Herr, ſich nach Willkühr alle große Gemälde, welche die Natur ihrem Pinſel unterwirft, zu wählen und gleicherweiſe alles, was ihnen die heilige Schrift, Dichtung, Mythologie und Geſchichte Angenehmes, Ernſtes und Tragiſches darbieten. Die Malerei, des Vorzugs genießend, den das Genie heiligt und die Phantaſie billigt, malte die Peſt von St. Roche, die Ermordung der Unmündigen, St. Barthelemi, und ſicher werden uns ſo kühne Pinſel auch unſere Revolution verführen! Da nun ein Balletmeiſter ebenfalls Maler ſein muß, ſo genieße er vollſtändig deſſelben Vorrechts!" — Hingegen kann dem franzöſiſchen Meiſter vollſtändig beigepflichtet werden, wenn er ſagt: „Ein wohlgeordnetes Ballet iſt ein lebendes Bild der Leidenſchaften, Sitten, Gebräuche, Ceremonien und Trachten aller Völker der Erde: demgemäß muß es in jeder Art pantomimiſch ſein und durch's Auge zur Seele ſprechen. Jedes Ballet-Sujet muß eine Anlage, einen Knoten und eine Auflöſung haben. Sind unſere Ballette matt, monoton, ſchleppend, ſind [illegible] jeder Intenſion, jeden Ausdruck und Charakters baar, ſo iſt dies weniger die Schuld der Kunſt, als die des Balletmeiſters, der wohl nicht wußte, daß der Tanz, mit Pantomime verbunden, eine nachahmende Kunſt iſt!"

Man wähle außer den mythologiſchen Gegenſtänden zu Ballets Stoffe aus Dichtungen, anmuthigen Sagen, bekannten Luſtſpielen oder intereſſanten Romanen, wie ſchon der Glöckner von Notre-Dame das recht verſtändig geordnete Ballet „Esmeralda" in's Leben rief und Byron's herrliche Dichtung The Corsair das geiſtvolle Ballet „der Seeräuber". Auch dürfte wohl eine gewandte Meiſterhand zur Abwechſelung aus Shakespeare'ſchen Luſtſpielen Ideen ſchöpfen, z. B. aus den luſtigen Weibern zu Windſor, wo der ſprudelnde Humor eines Falſtaff in pikant-mimiſchen Tänzen und Geberden gewiß recht Ergötzliches, kernhaft Komiſches bieten könnte: und wäre nicht ſchon aus dem Sommernachtstraum eine Oper entſtanden, ſo reichte ſein poetiſches Gewebe ebenfalls die ſchönſten Fäden zu ſinnigem Ballette dar! — Bei ſolchen Arbeiten müßte der Balletmeiſter begreiflicher Weiſe, und wie auch Noverre fordert, „das Genie des Dichters mit dem des Malers vereinen, das Eine zur Empfängniß, das Andere zur Ausführung! Aber leider," — klagt er an einer andern Stelle, — „leider findet man ſelten Balletmeiſter, welche fühlen! Wenige ſind vorzügliche Schauſpieler und beſitzen die Kunſt, durch Geberden die Bewegungen der Seele zu malen! denn iſt die Geberde nicht das Werk der Seele und der treue Dolmetſcher ihrer Empfindung?"

Was nun in dem früheren Artikel in den Jahrbüchern Verfaſſer dieſes über die geiſtige Bildung der Tanzkünſtler ausſprach, findet hier im Betreff der Balletmeiſter in gleicher Weiſe ſeine vollgültige Anwendung. Der Balletmeiſter muß, außer allen ſonſtigen Kenntniſſen, auch im Zeichnen eine gewiſſe Gewandtheit beſitzen, denn nur mit Hülfe der Zeichnenkunſt vermag er ſchöne und richtige Gruppen, Stellungen und Gebehrden zu bilden: dazu ſammle er dann ſtets die der Natur abgelauſchten Wahrheiten, aber nicht immer unter heimathlichem Himmel: fremde Natur, fremde Nationen, die prächtige, feierliche Majeſtät des Nordens, oder der weiche, wonnevolle, farbige, ſonnenhelle Süden, müſſen mitunter in ihren eigenthümlichen Reizen die Phantaſie des ſchaffenden Künſtlers mit friſchen Lebenskräften durchſtrömen und begeiſtern!

So bedarf er auch in der Muſik noch tieferer Kenntniſſe als der Tänzer, denn eine ſolche führt ihn leichter zu richtiger Wahl derſelben. Wie unumgänglich nothwendig dieſe iſt, erklärt wieder Meiſter Noverre treffend mit den Worten: „Gute Wahl der Muſik iſt beim Tanze eben ſo weſentlich, als die der Worte und die Wendung der Phraſen bei der Rede; iſt die Muſik gleichförmig und geſchmacklos, ſo formt ſich das Ballet nach ihr und wird kalt und ſchleppend; gute Muſik muß malen, ſprechen, dann wird der Tanz, indem er ihren Tönen nachahmt, das Echo, das alles wiederholt, was ſie ausſpricht!“ Auch kann ein ſo muſikaliſch gebildeter Balletmeiſter ſelbſt erfundene Melodieen, als ſeinen mimiſchen Dichtungen gleichſam wahlverwandt, dem Muſiker zur Bearbeitung mittheilen und verſtändlich machen, gleich dem talentvollen Noverre, der auch in dieſer Beziehung wieder als treffliches Vorbild in folgender Mittheilung glänzt: „Oft rief ich erſt die Muſik zu Hülfe, wenn mein Ballet ſchon in meinem Geiſte lebte; dann erbat ich mir vom Muſiker, indem ich ihm die verſchiedenen Züge des Gemäldes, was ich ſkizzirt hatte, vorlegte, eine jeder Situation, jedem Gefühl entſprechende Muſik. Statt Schritte nach Arien zu ſchreiben, dichtete ich, ſo zu ſagen, den Dialog meines Ballets und ließ zu jeder Phraſe und zu jedem Gedanken die Muſik ſetzen. Auf dieſe Weiſe dictirte ich ſelbſt an Gluck die charakteriſtiſche Muſik zu dem Tanze der Wilden in Iphigenia auf Tauris; die Schritte, Geberden, Stellungen, der Ausdruck der verſchiedenen Perſonen, die ich ihm vorzeichnete, verliehen dieſem berühmten Componiſten den Charakter dieſer ſchönen Tondichtung!“

Gleicherweiſe ſoll der Balletmeiſter Tänzer — wenigſtens geweſen — und vollendeter Pantomimiſt ſein; auch müßte der oft genannten Autorität zufolge, „eine der Tanzſchule verſchwiſterte Lehre zur Übung der Geberden und des Ausdrucks für die mimiſchen Tänzer, ſogar für die Figuranten errichtet, und die Schüler verpflichtet werden, von den vielen Stunden, die ſie den Beinen und ihren mehr oder weniger ſchnellen Bewegungen opfern, regelmäßig einige dem Studium der Leidenſchaften zu widmen, damit ſich ihre Seele mit ihnen tief durchdringen und ſich üben lerne, dieſelben dann durch Geſtikulation und Phyſiognomie energiſch wieder auszudrücken; denn ohne dieſes Studium iſt die Pantomime ſtets matt.“

Wie macht ſich dieſe Wahrheit auch leider oft bei unſeren Bühnen geltend! Welch' ein Gewinn für das Ballet, erhöben alle Künſtler des Tanzes die Pantomime zu ihrer eigentlichen Bedeutung! Erkenneten alle ſie „als reine Gefühls- und Empfindungskunſt der Seele an“, dem Schauenden ſo verſtändlich wie möglich durch Geberden und Mienen ausgedrückt! Betrachteten alle ſie mit Noverre's tiefem Kennerblicke, wie er in folgenden Zeilen kund giebt: „Wohl vermag die Pantomime eine Menge Dinge nur anzudeuten; doch giebt es in der Leidenſchaft einen Grad des Ausdrucks, den Worte nicht erreichen, oder beſſer, für den ſich keine Worte mehr finden; da ſiegt der mimiſche Tanz. Da wird ein Schritt, eine Geberde, eine Bewegung, eine Stellung zum Wort, und ſagt was nichts anderes auszudrücken vermag! Je heftiger die Gefühle, die man zu ſchildern hat, je mehr verſtummt die Rede! Selbſt ein Ausruf, — gleichſam der Gipfelpunkt, den die Sprache der Leidenſchaft zu erreichen vermag, — wird ungenügend, und dann erſezt ihn die Geberde!“ — Wie würde ein Noverre den [illegible] Ausdruck in den Zügen mancher Tänzerin tadeln, und [illegible] daß der mimiſche Ausdruck im Tanze immer dem Charakter des Tanzes [illegible] ſchnellen oder langſamen Bewegungen, — ſelbſt in nicht mimiſchen Tänzen, — entſpräche! Dann tönte ein ſchmelzendes, elegiſches Adagio, eine [illegible] nicht mehr als unpaſſendes Obligat zu dem grimaſſenartigen, [illegible] einer Tänzerin, das beſſer als krampfhafte Muskelverzerrung [illegible]

Ferner iſt Beleſenheit für den Balletmeiſter von höchſter Wichtigkeit! So oft wie möglich eile er aus dem proſaiſchen Alltagsleben, — das den Künſtler [illegible] der oft zum trivialſten Philiſter ſtempelt, — in die Welt der Dichter, und [illegible] der Dichter, abermals dem geiſtreichen Franzoſen gleich, der das Sujet zu ſeinem Ballet „die Grazien“ aus deutſcher Quelle, der Wieland'ſchen Dichtung „die Grazien“ ſchöpfte, und ſich darüber in der Vorrede wie folgt ergeht: „Dem Geſchmack, dem Genie und der Anmuth dieſes glücklichen [illegible] werde ich das Gelingen meiner Compoſition zu verdanken haben, welche nur, wie ich bekennen muß, eine leichte Skizze oder eine ſehr unvollkommene Nachbildung des Originals zeigt! Doch iſt ja nicht Jedem vergönnt, mit den Grazien zu [illegible] und mit dem Amor zu ſcherzen. Gleich Wieland, müßte man der Freund, der Vertraute und der Liebling der Muſen ſein. — „So unvollkommen mein Werk aber auch ſein mag, ſollte es dennoch in den Augen der Deutſchen und der [illegible] Welt nicht als ein Verdienſt meinerſeits gelten, die Bilder dieſes reizenden [illegible] vermehrt zu haben? Denn ſo untergeordnet auch Copieen des [illegible] Correggio, Albane und Titian ſein mögen, deuten ſie doch den Geſchmack und die Verfahrungsweiſe der berühmten Maler an. Der Biene gleich, ſammelte ich aus allen Blumen, und nachdem ich in den Gärten Anakreon's und Ovid's Honig eingeſammelt, durchflattere ich auch noch die Gärten Wieland's und Geßner's!“

Schließlich muß der Balletmeiſter unpartheiiſch die ſeiner Verwendung zu Gebote ſtehenden Talente, jedes in ſeiner Art, vortheilhaft benutzen, [illegible] ſten Geltung verſchaffen. Zu dieſem Zwecke iſt Abwechslung der [illegible] und auch einzelner Tänze ſelbſt in Opern unumgänglich. Wie manchem Tänzer, dem das Genie der Grazie abgeht, was ſo Wenigen in hohem Maße verliehen iſt, würde doch eine mannigfaltige Behandlung des Ballets vielleicht Gelegenheit geben, ſein Talent zum Dämoniſchen und Grotesken zu entfalten, vorausgeſetzt, daß er bei vielleicht eigenthümlicher Härte und Schärfe, doch auch die für gute grotesken Charaktertänze erforderliche Macht beſitze, durch Feuer und Präciſion der Bewegungen und Schritte, durch kühne Schwungkraft und [illegible] durch ein glückliches Geſchick zum Pirouettiren, zu bewirken, was dort, gleichſam als Symbol einer ſich im wilden Wirbel entladenden Wuth oder ungeheuren Luſt, [illegible] den wäre, als im höheren, edlen Tanze, aus dem es als ſeelenloſe, weiblicher Anmuth beſonders feindliche Schwierigkeit durchaus verbannt bleiben müßte.

Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß ſich ein tüchtiger Ballet-Componiſt allerdings in vollſter Kraft der Jahre befinden muß, damit in ihm noch die volle Friſche der Kunſtbegeiſterung lebendig iſt, aber keineswegs im Jünglingsalter, weil er in ſolchem Alter mehr von Eitelkeit und Ehrgeiz geleitet, als durch eigentliches Verſtändniß der Kunſt und Liebe zu ihr getrieben, dem ſo ſchwierigen Beruf eines Balletmeiſters in den wenigſten Fällen volles Genüge zu leiſten vermag. Dieſe Überzeugung beſtätigt auch Noverre's folgende Ermahnung: „Und ihr wollt Ballette ſchaffen und hoffet, daß es euch nach zweijährigem Figuriren unter einem talentvollen Manne gelingen werde? Wagt den Verſuch erſt, wenn ihr ſelbſt Talent beſitzt! Ohne Feuer, ohne Geiſt, ohne Einbildungskraft, ohne Geſchmack und Kenntniß ſchmeichelt ihr euch, Maler zu ſein? Ihr wollt nach Mythologie, Geſchichte, nach Dichtern componiren und kennt ſie nicht? Befleißiget euch ihres Studiums: laßt eure Ballette Gedichte ſein: lernt die Kunſt, eine ſchöne Wahl zum Sujet zu treffen. Unternehmet nie große Zeichnungen, ohne vorher den Plan zu überdenken; ſetzt eure Gedanken auf's Papier, überſetzt ſie hundert Mal: theilt euer Werk in Scenen: jede muß anziehen und nach und nach in ruhiger Folge zu glücklicher Löſung führen. Meidet ſorgfältig alles Schleppende: gleichzeitig bedenkt, daß Gemälde und Situationen die ſchönſten Augenblicke der Compoſition bilden. Der Tanz eurer Figuranten muß ſprechen und malen! Auch ſie ſollen Mimen ſein und ſich in jedem Augenblick der Leidenſchaft angemeſſen metamorphoſiren! Sind Geberden und Phyſiognomie im Einklang mit ihrer Seele, wird ſich auch der Ausdruck der Empfindung aus ihnen entwickeln und euer Werk beleben. Seid von eurem Stoffe durchdrungen: denn, iſt eure Einbildungskraft lebhaft von dem Gegenſtande berühret, den ihr malen wollt, ſo liefert ſie die richtigen Züge, Gebehrden und Schritte. Seid ihr ergriffen und erfüllt von glänzenden Vorbildern, dann zeigen eure Gemälde Wahrheit und energiſches Feuer. Steigert die Liebe zur Kunſt bis zur Begeiſterung! Nur ſo lange das Herz bewegt, die Seele lebhaft ergriffen, die Einbildung durchglüht iſt, gelingen theatraliſche Schöpfungen! Bleibt ihr aber im Gegentheil lau, fließt das Blut ruhig durch eure Adern, iſt das Herz eiſig, die Seele unempfindlich, dann entſagt dem Theater! Verlaßt eine Kunſt, die für euch nicht geſchaffen wurde und widmet euch einem Fach, in welchem eine bewegte Seele unnöthig iſt, das Genie nichts zu ſchaffen findet und man nur der Arme und Hände bedarf! — Auf dieſe Weiſe bliebe die Bühne von unzähligen ſchlechten Tänzern und Balletmeiſtern befreit und Schmieden und Läden füllten ſich dann mit einer großen Menge von Arbeitern, dort dem Nutzen der Geſellſchaft förderlicher, als ſie es ſonſt ihrer Unterhaltung und ihrem Vergnügen geweſen wären.“

Zum Schluſſe dieſer Blätter wünſcht der Verfaſſer, daß, ſo oft er auch bisher aus vollſter Seele mit Meiſter Noverre freudig übereinſtimmte, er jedoch nicht veranlaßt ſein möchte, jenes ſcharfſinnigen Mannes Vergleich, in Beziehung auf den Tanz damaliger Zeit, auf den Tanz unſerer jetzigen Kunſtgeneration vollſtändig anzuwenden. Noverre ſagt: „Der Tanz erſcheint einer ſchönen, lieblich gezeichneten Statue gleich, welche ſowohl durch ihre Umriſſe und durch ihre anmuthigen Verhältniſſe, als durch den Adel ihrer Stellungen glänzt, der aber eine Seele fehlt! Die Kenner betrachten ſie, wie Pygmalion ſein Werk betrachtete, hegen das gleiche Verlangen und wünſchen innigſt, daß Empfindung ſie belebe, Genie ſie durchleuchte und der Geiſt ihr die Macht des Ausdrucks lehre!“

H. N....

Der

Begriff des dramatiſchen Originalwerks

und das

Recht, ſeine Grenzen geſetzlich feſtzuſtellen,

kritiſch unterſucht

von

H. Th. Rötſcher.

Der Erfolg, mit welchem das von Madame Birch-Pfeiffer nach der Novelle von Auerbach: „die Frau Profeſſorin“ bearbeitete Schauſpiel: Dorf und Stadt, auf faſt allen deutſchen Bühnen gegeben worden, und der Ertrag, welcher daraus der Verfaſſerin erwachſen iſt, hat auch eine wichtige theoretiſche Frage angeregt, die es ſicher werth iſt, der Kritik unterworfen zu werden. Wir meinen, die Frage nach dem Weſen eines dramatiſchen Originalwerks und die damit zuſammenhängende Rechtsfrage nach dem Maaße der Belohnung, auf welche eine nach einem Dichterwerk, ſei es Roman oder Novelle, bearbeitetes Drama Anſpruch zu machen hat. Wir ſehen diesmal durch den materiellen Gewinn, welcher der Verfaſſerin von Stadt und Dorf geworden iſt, eine Principienfrage hervorgerufen, die früher, im Angeſicht ſo vieler ähnlichen Bearbeitungen, immer geruht hatte. Wem iſt es z. B. eingefallen, nach dem Erſcheinen von Hermann und Dorothea von Dr. Töpfer, das ſich doch, namentlich in Berlin, einer ſo glänzenden Aufnahme erfreute, den Bearbeiter deswegen anzugreifen, oder ihm das Recht ſeines Honorar's zu beſtreiten? Wer hat damals gefordert, daß er es mit dem alten Göthe theilen müſſe! Freilich gab es damals noch keine Tantieme: man gönnte dem Verfaſſer des Schauſpiels Hermann und Dorothea ſein Honorar, wahrſcheinlich weil es nicht überſchwenglich war, und mit ſeiner Arbeit in keinem Mißverhältniß zu ſtehen ſchien. Und doch wird Niemand in Abrede ſtellen, daß das gedachte Schauſpiel ſicher auf nicht mehr Originalität Anſpruch machen darf, als Stadt und Dorf, daß das Kunſtwerk, das ihm zur Grundlage gedient, ein noch unendlich reicheres, bedeutungsvolleres iſt, als: „die Frau Profeſſorin“. Iſt unſer Gewiſſen nun ſeitdem ſcrupulöſer geworden, iſt ſeitdem das Rechtsbewußtſein ſo gewachſen, oder der äſthetiſche Verſtand ſo erſtarkt, daß man ſolche Anſtrengungen macht, die Grenze zwiſchen dem Originalwerk und der Bearbeitung, und danach den materiellen Lohn für jede der beiden Kategorien feſtzuſtellen? Vortheil bringt es jedenfalls, daß die Principien Frage angeregt worden iſt, wenngleich die Veranlaſſung dazu bei den Meiſten nicht ganz lautern Urſprungs ſein mag. Aber wie oft iſt der geſchichtliche Fortſchritt in ſeinem Urſprunge durch ſehr ſelbſtſüchtige Motive bedingt, wie oft bedient ſich der Geiſt zu ſeiner Entwickelung eines Anſtoßes, der wenn ein höheres Ergebniß erſt erreicht worden iſt, ſeinem ſittlichen Werthe nach als ſehr untergeordnet betrachtet wird.

Es handelt ſich alſo zunächſt um die richtige Begriffsbeſtimmung eines dramatiſchen Originalwerks. Wir wollen dabei von der Beſtimmung ausgehen, die ſelbſt ein dramatiſcher Dichter und ſcharfſinniger Mann, Karl Gutzkow, in einem Artikel der Allgemeinen Zeitung (No. 29, Beilage zum 29. Januar 1848) aufgeſtellt hat. Wir dürfen dieſen Ausgangspunkt um ſo eher nehmen, als der gedachte Artikel ganz beſonders den Zweck verfolgt, das geiſtige Eigenthum des dramatiſchen Dichters ſicher zu ſtellen, und die Grenze eines Originalwerks und einer bloßen Bearbeitung zu fixiren. „Ein Originaldichter,“ ſagt Gutzkow, „iſt ohne Zweifel derjenige, der ſich entweder ſeinen Stoff ſelbſt erſindet, oder ihn von der Geſchichte und Anekdote ſo übernimmt, daß er auf keiner bereits vorhandenen künſtleriſchen Formirung derſelben fortarbeitet.“ Und weiter unten: „Originalwerk iſt nur die Dichtung, die nach einem rohen Stoffe, nicht aber nach einem ſolchen bearbeitet iſt, an welchem ſchon eine andere Dichterhand ſchöpferiſch geſtaltend thätig war.“ Was iſt hiernach das Kriterium des dramatiſchen Originalwerks, welches ſich auf einen gegebenen Stoff ſtützt? Derſelbe ſoll noch nicht künſtleriſch formirt ſein; das dramatiſche Werk hört, nach dieſer Begriffsbeſtimmung auf, ein Originalwerk zu ſein, wenn ſein Stoff einem Kunſtwerk entnommen iſt, wenn ihm ein ſchon künſtleriſch behandelter Stoff zu Grunde liegt. Ganz damit in Übereinſtimmung beſeitigt Gutzkow den Einwand, daß auch Shakespeare den Stoff ſeiner herrlichſten Schöpfungen Novellen entnommen habe, indem er ſagt: „Man kennt doch wahrlich jene Novellen, nach denen Shakespeare arbeitete. Es ſind Anekdoten, die im Verlauf von fünf Minuten erzählt ſind, und mit wenig Ausnahmen, nirgendwo eine andere, bereits dichteriſche Behandlung, verrathen, als die des erzählenden Volksmundes.“ Auch Shakespeare rettet, wie man ſieht, nur der noch nicht künſtleriſch bearbeitete Stoff, dem man ſeinen Dramen entlehnt hat, die Ehre des Originaldichters. Man wird den Verfaſſer wenigſtens keiner Inkonſequenz zeihen. Wir wollen ſehen, ob dieſe Beſtimmung wirklich die Kritik aushält. Zunächſt fällt es ſchon auf, daß hier der Begriff des Originalwerks allein abhängig gemacht wird von dem mehr oder weniger künſtleriſch geſtalteten Stoffe, dem es ſeinen Urſprung verdankt. Es kann natürlich Niemandem einfallen, den Begriff des dramatiſchen Originalwerks davon abhängig zu machen, daß der Stoff ein ſelbſterfundener, nur der freien Phantaſie des Dichters entſprungener ſei. Es fiele damit die geſammte Geſchichte, die Sagenwelt, kurz, jede Überlieferung als Quelle eines dramatiſchen Originalwerks fort, und wir dürften die großen griechiſchen Tragiker eben ſo wenig als Shakeſpeare, Schiller und Göthe in ihren herrlichſten Schöpfungen Originaldichter nennen. Darauf den Begriff des Originaldichters einzuſchränken, kann alſo keinem geſunden Sinne einfallen. Sollte denn aber die rohere, oder geſeiltere Geſtalt des Stoffs, aus welcher der dramatiſche Dichter ſchöpft, wirklich ein Kriterium ſeiner Originalität abgeben können? Uns bedünkt immer, daß das Weſen des Originalwerkes nur in ſeiner eigenen künſtleriſchen Kompoſition gefunden werden kann, daß nur das Maaß ſeiner künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit, mit welcher es uns entgegentritt, die innere Geſchloſſenheit deſſelben, in der alle einzelne Bogen und Strebungen zur Vollendung des Ganzen beitragen, einzig und allein demſelben den Charakter der Originalität zu vindiciren vermag. Erklärt ſich ein dramatiſches Werk aus ſich ſelbſt, liegen alle Faden ſeiner Entwickelung in ihm, bedürfen wir zu ſeinem Verſtändniß und zu ſeinem Genuß gar keines außer demſelben liegenden Stoffes, am wenigſten des Werkes, woher es ſeinen Urſprung genommen hat, ſo haben wir ein Originalwerk vor uns, d. h. ein Werk, welches das Gepräge der ſchöpferiſchen Thätigkeit des Künſtlers trägt, der Stoff deſſelben mag ſchon einmal von künſtleriſcher Hand geſtaltet worden ſein, oder nicht. Es kann alſo unmöglich das Moment einem dramatiſchen Werke den Charakter der Originalität entziehen, ob ſein Stoff aus einer anecdotenartigen, nur die Tradition des Volksmundes verrathenden, oder einer künſtleriſch ſehr ſchön geſtalteten Novelle geſchöpft iſt, ob die nackte Sage, oder die durch das Epos künſtleriſch geſtaltete Sage ſeinen Stoff bildet. Daß ein Dramatiker ſeinen Stoff aus der Ilias und Odyſſee, oder aus einem der indiſchen Epopöen, oder aus einer ſchön gerundeten Novelle von L. Tieck ſchöpft, kann ſeinem Drama eben ſo wenig den Charakter des Originalwerks entziehen, als ihm die Benutzung eines nur rohen, künſtleriſch noch gar nicht geſtalteten Stoffs ſchon den Werth eines Originalwerks verleihen kann. Nicht dadurch ſind die Shakeſpear'ſchen Dramen Originalwerke, weil ihr Stoff anecdotenartigen Novellen ohne künſtleriſches Gepräge entlehnt iſt, ſondern weil ſie dem höchſten Geſetze dramatiſcher Kompoſition entſprechen, weil wir bei ihrer Leſung oder Anſchauung nur mit der dramatiſchen Handlung, ihrer Motivirung und ihren Charakteren erfüllt und gar nicht mehr an den Urſprung des Werkes erinnert werden, deſſen wir auch zu unſerem Verſtändniß gar nicht bedürfen, weil der Dichter Alles innerhalb der dramatiſchen Bewegung erklärt und motivirt hat. Und wenn Shakeſpeare einen Stoff einer künſtleriſch ganz vollendeten Novelle entlehnt hatte, ſo wäre ſein Werk deshalb nicht minder Originalwerk, ſobald er es nach dem Geſetz dramatiſcher Kompoſition zu geſtalten gewußt hatte. Vergegenwärtigen wir uns einmal einen Abſchnitt der Geſchichte, der vorzugsweiſe dramatiſch iſt, in dem die Bedingungen dramatiſcher Bewegung und Spannung, wie der Charaktere ſchon alle gegeben ſind, denken wir uns dieſen Stoff bereits von der künſtleriſchen Hand eines Geſchichtsſchreibers geſtaltet, ſollte der dramatiſche Dichter, welcher ihn ſich wählte, darum auf den Ruhm, ein Originalwerk geſchaffen zu haben, verzichten, weil der Stoff nicht mehr als ein roher vor ihm lag, ſondern ſchon zu einem hiſtoriſchen Kunſtwerke geſtaltet war? Wer will ſich denn vermeiſen, hier die Grenze feſtzuſtellen!

Man ſieht, daß auf dieſem Wege auf keine Weiſe eine feſte Beſtimmung über das Weſen des dramatiſchen Originalwerks und damit auch nicht über das Maaß ſeines Lohnes von Seiten der Theaterdirektionen feſtgeſtellt werden kann. Wo zum Vortheil dramatiſcher Dichter Tantiemen eingeführt ſind, kann alſo der Anſpruch an dieſelben unmöglich dadurch bedingt werden, daß nur das nach einem rohen Stoffe bearbeitete Drama dazu berechtigt ſei, das nach einem ſchon künſtleriſch geſtalteten Werke geformte Drama denſelben einbüßt, weil dies kein Originalwerk mehr ſei. Man wird die völlige Unbeſtimmtheit und Haltloſigkeit der obigen Forderung begreifen, wenn man ſich vergegenwärtigt, wie nach dieſer Beſtimmung die Entſcheidung über das dramatiſche Originalwerk zuletzt wieder von dem Urtheil über den künſtleriſch geſtalteten Stoff abhängt, aus welchem der dramatiſche Dichter geſchöpft und den er bearbeitet hat. Es muß folgerechter Weiſe zu dieſem Zwecke alſo erſt feſtgeſtellt werden, ob die Novelle, oder der Roman, oder die Erzählung, welche dramatiſirt worden, an und für ſich einen künſtleriſchen Werth habe. Denn wer wird nicht zugeben, daß in einer Novelle oder einem Roman von ſehr untergeordnetem Werth, von ſehr rohem Gepräge, ſich gleichwohl die Elemente zu einem vortrefflichen Drama finden können, und doch haben wir hier immer ſchon einen Stoff vor uns, an welchem eine andere Dichterhand ſchöpferiſch geſtaltend thätig war. Wie weit dieſe Hand wirklich künſtleriſch geſtaltet hat, wie weit der Begriff der Novelle oder des Romans erfüllt worden iſt, können wir aber doch wohl nicht erſt feſtſtellen wollen, um unſer Urtheil über das dramatiſche Originalwerk zu begründen? Und doch müßte nach den obigen Argumenten die Entſcheidung, ob demſelben der Charakter eines Originalwerks beizulegen iſt, oder nicht, in letzter Inſtanz wieder von der Frage nach dem künſtleriſchen Werthe des Werks abhängen, aus welchem der dramatiſche Dichter geſchöpft hat! Man ſieht, in welche Irre man hineingeräth, wenn man hier ein äußerliches Kriterium fixiren und davon das Recht der Tantieme abhängig machen will!

Sagt man aber etwa: ein dramatiſches Werk hört auf ein Originalwerk zu ſein, wenn es ganze Stellen aus dem von ihm bearbeiteten Stoffe wörtlich in daſſelbe aufgenommen hat, ſo überſieht man wieder, daß auch dies gar kein Kriterium iſt und ſein kann. Wird man es einem Dichter verargen, wenn er bei der Behandlung eines hiſtoriſchen Stoffes ſeinem Drama ganze Stellen aus der geſchichtlichen Überlieferung einverleibt? Würde ein Drama, das z. B. den Pericles zum Helden machte, aufhören, ein Originalwerk zu ſein, wenn der dramatiſche Dichter die herrlichen Denkmäler des Pericleiſchen Geiſtes, welche uns erſt die künſtleriſche Hand des Thucydides in ſeinen dem Pericles zugetheilten Reden vermittelt hat, benutzt, ja oft ſogar wörtlich in ſeinem Werke einverleibt hätte.? Würde das dramatiſche Werk darum auf den Ruhm eines Originalwerks verzichten müſſen, wenn die bewunderungswürdige Leichenrede des Pericles bei Thucydides, die doch wahrlich ein ſehr künſtleriſch geſtalteter Stoff und keinesweges nur getreue Wiedergabe des wirklich Geſprochenen iſt, in ein Drama, welches den Pericles behandelt, hineingezogen wäre? Würde ein dramatiſcher Dichter im Grunde etwas Beſſeres thun können, würden Schiller und Göthe, ja würde Shakeſpeare davor zurückgeſchreckt ſein? Wenn der Held eines Drama's, ja wenn überhaupt irgend eine Geſtalt des Drama's durch geſchichtliche Tradition in ſeinen Grundzügen bereits ſo charakteriſirt worden iſt, daß auch die Kunſt nichts Bezeichnenderes, nichts Erſchöpfenderes zu erfinden vermag, als die Überlieferung, ſo wird kein Dramatiker ſich ſcheuen, dieſelbe ſeinem Werke einzuverleiben, aus Furcht, deswegen den Ruhm und die Rechte eines Originalwerks einzubüßen. Wer hat Göthe's Clavigo ſchon deshalb die Originalität abgeſprochen, weil viele Stellen deſſelben, ja, gerade einige ſeiner vollendetſten Scenen, faſt wörtlich den Memoiren Beaumarchais entlehnt ſind? Oder gehört nicht etwa die Erzählung des Beaumarchais im zweiten Akt zu den herrlichſten Zügen des Dramas? Und iſt ſie nicht gerade faſt wörtlich jenen Memoiren entnommen? Aber wir werden bei der Leſung oder Anſchauung des Clavigo nicht daran erinnert, wir empfinden nur die Macht der Handlung, die Wahrheit der Situationen und der Charaktere, und das macht den Clavigo zu einem Originalwerk, daß es ſich vollſtändig aus ſich ſelbſt erklärt, daß der Genuß an ſeinem Baue, ſeiner ganzen Organiſation durch gar keine Beziehung auf den Stoff bedingt iſt, aus welchem er geſchöpft iſt.

Wir haben im Bisherigen alle die Kriterien ſich auflöſen ſehen, welche den Begriff des dramatiſchen Originalwerks von der Beſchaffenheit des mehr oder minder rohen, mehr oder minder künſtleriſch geſtalteten Stoffes abhängig machen wollen, auch geſehen, wie ſelbſt die wörtliche Entlehnung von Stellen aus dem bearbeiteten Stoffe dem Drama noch durchaus nicht den Charakter des Originalwerks und alſo auch nicht den Lohn der Tantieme entziehen kann.

Allerdings werden ſich die kunſtloſeren Stoffe, die zu ſelbſtſtändigen Kunſtwerken noch nicht verarbeiteten Novellen, Erzählungen u. ſ. w. in der Regel zu dramatiſcher Bearbeitung beſſer eignen, als Kunſtwerke dieſer Gattung. Der Grund iſt der: die kunſtloſer behandelten Stoffe bieten dem dramatiſchen Dichter ein reiches Feld der Erfindung dar, er kann hier viel mehr ergänzen, die Fäden der Handlung ſelbſtſtändiger ſpinnen, die Motive freier geſtalten, während in einem wahrhaft künſtleriſch geſtalteten Stoffe die Handlung, die Charaktere, die Motive bereits erſchöpfend herausgearbeitet ſind, und der Erfindung ein viel geringeres Feld überlaſſen iſt. Da nun die Novelle, der Roman, das Epos von ganz anderen Geſetzen der künſtleriſchen Compoſition beherrſcht werden, als das Drama, ganz anderen Bedingungen der Geſtaltung des Stoffes unterworfen ſind, ſo wird in der Regel ein

Drama, welches aus einem ſehr ausgearbeiteten Werke der epiſchen Poeſie, oder der poetiſchen Erzählung geſchöpft iſt, einen geringeren künſtleriſchen Werth haben, als ein ſolches, welches einen weniger künſtleriſch geſtalteten Stoff der gedachten Gattung zur Grundlage hat. Denn im erſteren Falle wird der Dramatiker in ſein Werk viele Elemente hineinnehmen müſſen, welche wohl im Roman und in der Novelle ihre ganz richtige Stelle haben, dort ihre volle Wirkung ausüben, die ſich aber den Geſetzen der dramatiſchen Kompoſition eben deshalb nicht fügen. Je vollendeter z. B. eine Novelle iſt, deſto mehr wird jedes einzelne Glied derſelben dem Geſetze der Kompoſition für dieſe Gattung entſprechen, deſto ſchwieriger alſo wird ſeine Umbildung zur dramatiſchen Bewegung halten, deſto mehr wird man alſo die Fugen und Riſſe ſehen, welche der dramatiſche Bearbeiter nicht zu verdecken vermocht hat. Aber freilich hängt dies immer von der ſchöpferiſchen Kraft des Dichters ab. Sie kann auch das Widerſtrebende bewältigen. Niemals aber wird ſich von Hauſe aus die Grenze feſtſtellen laſſen, wo in dramatiſchen Werken, welche aus poetiſchen Werken einer andern Gattung geſchöpft ſind, der Begriff des Originalwerks anfängt. Nur die äſthetiſche Kritik wird in jedem einzelnen Falle entſcheiden können, wie vielen oder wie geringen Anſpruch das Drama auf künſtleriſchen Werth hat oder nicht, mit welchem Recht es ſich alſo Originalwerk nennen darf. Denn hat es künſtleriſchen Werth, iſt es ein das Geſetz ſeiner Gattung erfüllendes Werk, ſo iſt es auch Originalwerk, es mag den Stoff geſchöpft haben, woher es immer ſei, es mag ihm ein roher oder ein ſchon künſtleriſch geformter Stoff zu Grunde liegen. Fällt aber dies Urtheil nur dem äſthetiſchen Gewiſſen anheim, ſo iſt klar, daß die Entſcheidung, ob ein nach einem ſchon geformten Stoffe geſtaltetes Drama ein Originalwerk ſei oder nicht, gar nicht in das Gebiet des Rechts fallen, daß alſo gar nicht durch irgend ein poſitives Geſetz feſtgeſtellt werden kann: hier iſt die Grenze, wo der Lohn der Tantieme anhebt, hier hört ſie auf, und es tritt nur eine Honorarzahlung oder irgend welche andere Entſchädigung des Dichters ein. Eine Direktion, welche ſich anmaßen wollte, das Urtheil darüber durch irgend ein äußerliches Kriterium feſtzuſtellen, würde eine Tyrannei gegen die Kunſt begehen, ſie würde ſich da, wo jede Beſtimmung flüſſig iſt, wo jede feſtgeſetzte Schranke ſich durch die Kritik derſelben aufhebt und aufheben muß, zum Geſetzgeber über das Maaß des künſtleriſchen Genius machen, und dadurch eine wahre Barbarei und höchſte Rechtsverletzung begehen. Die Feſtſtellung einer ſolchen Grenze, ſcheinbar im Intereſſe des Rechts und zur Wahrung des dichteriſchen Verdienſtes, würde die Proklamation des ſchreiendſten Unrechts ſein, weil es das äußerlich fixiren und einem todten Buchſtaben unterwerfen will, was nur das Reſultat der äſthetiſchen Kritik in jedem einzelnen Falle ſein kann. Die ganze Entſcheidung der Frage, wo beginnt der Begriff des Originalwerks, mithin auch der Anſpruch auf die Tantieme bei Werken, welche nach andern, ſchon künſtleriſch geſtalteten Stoffen bearbeitet ſind, gehört alſo gar nicht in das

Gebiet des Rechts, ſondern der äſthetiſchen Kritik und kann immer nur für jeden konkreten Fall erfolgen. Kein Gerichtshof aber darf ſich anmaßen, darüber eine geſetzliche Beſtimmung feſtſtellen zu wollen. Ob es billig ſei, daß der dramatiſche Dichter, der ſein Werk nach dem Dichterwerke eines noch lebenden Autors geſtaltet hat, mit dem Letzteren ſich wegen des Ertrages ſeines Stückes vergleiche, iſt eine Frage, die uns hier gar nichts angeht, und welche auch, weil ſie allein in das Gebiet der Billigkeit und nicht des Rechts gehört, auch nach keinem Principe gelöſt werden kann. Uns kam es bei unſerem Aufſatze einzig und allein darauf an, das Recht kritiſch zu unterſuchen, ob auf dem Wege der Geſetzgebung etwa der Begriff des dramatiſchen Originalwerks und danach der Anſpruch auf die Tantieme feſtgeſtellt werden könne. Die Bearbeitung der Auerbach'ſchen Erzählung durch Mad. Birch gab dazu nur die äußere Veranlaſſung. Unſere Aufgabe war es, die mit ſo großer Sicherheit ausgeſprochenen Grundſätze und Behauptungen durch ihre eigene Dialektik ſich auflöſen zu laſſen, und den als ſo unzweifelhaft bezeichneten Rechtsboden durch die Kritik dieſes Rechts in einen gar ſehr zweifelhaften übergehen zu ſehen.

Beitrag
zur
Feſtſtellung des Begriffs des Bühnengerechten

Von
Emil Palleske
in Oldenburg.

Im ſechsten Hefte der Jahrbücher wurde der Vorſchlag erörtert, daß die dramatiſchen Dichter ihre Werke zu ihrer eigenen und der Hebung der Bühne nicht in Verlag geben, ſondern ein für allemal nur durch das Organ der ſceniſchen Darſtellung zum Publikum reden laſſen möchten.

Ich übergehe die Befürchtung des Verfaſſers, als könne die dichteriſche Potenz durch äſthetiſche Abhandlungen geſchmälert oder verdächtigt werden. Von Sophocles, der über ſeine Kunſt ſchrieb, bis auf Leſſing und die neueſten Dramatiker, wird ſolche Beſorgniß hinlänglich durch glänzendes Beiſpiel entkräftet. Es kommt nur darauf an, ob der ganze Vorſchlag praktiſch und irgendwie im Intereſſe der Bühnen, wie der dramatiſchen Kunſt ſei. Was Viſcher in ſeiner entſchiedenen Weiſe dazu ſagt, mag der Begründung nach richtiger ſein, als was Herr von Bergen darüber zu Anfang geſagt hatte. Aber ſchwerlich bringt es die Weiſe des kurzen Prozeßmachens in dieſen Sachen weiter. Der dramatiſche Prozeß eines Volkes iſt im Gegentheil nicht gründlich und lang genug zu führen, ſo lange nicht das Genie alle weiteren Unterſuchungen der Art unnöthig macht. Findet aber auch dieſes ſolche Unterſuchungen nicht vor, ſo wird es immer mit den Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welche Schiller und früher ſchon Shakeſpeare hinderten, ein völlig gebildetes Organ für ihre Poeſien ſo zu gebrauchen, wie es der Majeſtät der Poeſie allein würdig iſt. Der Souffleur und Regiſſeur dürfen nichts von dem Dichterwerke fort- oder hinzu zu nehmen haben, wenn es der Bühne und jener Majeſtät zugleich entſpricht.

Ich glaube, daß der Begriff des Bühnengerechten vollkommen klar und einfach iſt. Nicht blos die Darſtellbarkeit, wie Hebbel in dem Vorwort zur Maria Magdalena die Forderung der Bühne charakteriſirt, ſondern das die Darſtellung Bedingende und Erzwingende wird dem Drama innewohnen müſſen. Wenn der innere Schauſpieler, der innere Regiſſeur, eben ſo viel bei dem Stücke gethan hat, als der Dichter, wenn die Luſt der theatraliſchen Darſtellung, die in jedem natürlichen Menſchen ſchon lebt und wirkt, mit der Luſt poetiſchen Schaffens Hand in Hand gegangen iſt, ſo wird das Drama von ſelbſt bühnengerecht ſein, da der innere Schauſpieler im Dichter die nothwendigen Schranken der Außenwelt erziehend und maaßgebend entgegenhalten wird. Daß aber der innere Schauſpieler und Regiſſeur in unſern Dramatikern gebildet werde, dafür kenne ich andere Mittel, als ein ſo negatives, äußerliches, wie der Verlag oder Nichtverlag mir zu ſein ſcheint, nämlich: gründliches Studium der Bühnen aller Zeiten, der äußern Materialien, welche unſre techniſche Vervollkommnung in Dekorationen, Maſchinerien darbietet oder darbieten kann, — eine, wenn es ſein kann, mehr als declamatoriſche Ausbildung durch Vorleſen, Darſtellen, Beobachtung deſſen, was unmittelbar den Schauſpieler wirkſamer macht, als den Leſer, ja ſelbſt wirkſamer, als die gewöhnliche Wirklichkeit, und ſchließlich ein liebevolles Auge für Alles, was in der Malerei, Sculptur, im Leben ſich durch äußere Form und Bewegung ſtark einprägt und bedeutſam wirkt. Dies und noch vieles Andre, vor Allem die Luſt am Theater, wird das Verlangen nach dem Bühnengerechten viel eher befriedigen, als der gemeinſame Schwur, nichts zu leſen, und nichts für's Leſen zu ſchreiben.

Es liegt in jenem Vorſchlage aber noch ein Nachtheil geradezu, der weniger für das große Publikum, als für den Künſtler ſelbſt unbequem werden muß. Wir ſtehen durchaus in der Kindheit der Bühnenkunſt. Alles, was da geweſen iſt, ſcheint nur dazu gedient zu haben, uns das Verlangen nach einer ſchönen Vergangenheit zur Anfeuerung für eine ſchönere Zukunft tief in die Seele zu drücken. Äußerlich hat es uns ſchöne Theater, vortreffliches Couliſſenmaterial hinterlaſſen, aber ſo wie die Idealität aus den Höhen des Parnaſſus wie ein Fremdling herunterſtieg, ſo iſt ſie noch nie ganz einheimiſch auf der Bühne geworden, iſt zum Theil wieder in die Lectüre zurückgekehrt, und mit der erneuten Realität unſrer Zeit, mit dem vertieften ſocialen und politiſchen Leben wird auch erſt eine ganz neue, viel ſchwieriger zu erringende Idealität geſchaffen werden müſſen, die nicht halb in der Literatur, halb in der Bühne ſtecken bleibt, ſondern ſich mit und aus der realen Bühne entwickelt. In ſo fern ſind alle Rufe nach Bühnenſtücken gerecht. Allein wo iſt dieſe vollkommen reale Bühne, die mit einiger Berechtigung nur ſich zur Richterin über die Idealität der Kunſt aufwerfen kann. Es iſt keine da. So wenig als eine Einheit in der Bildung des Publikums iſt, ſo wenig iſt eine Einheit zwiſchen der idealen Kunſt und der realen Bühne. Darum, weil die Bildung des einen Theils theatraliſche Effecte, die andere den einzigen Effect der Schönheit verlangt, bereiten die Bühnenſtücke, zwiſchen zweien Herren in der Mitte ſtehend, für jeden etwas zu, und verderben zum Theil die Schönheit, zum Theil die Effecte. (Wie ganz anders iſt das ſchon in Frankreich, wo ein klaſſiſches Luſtſpiel: la cigue, im Theatre français oft hintereinander geſpielt werden kann, ohne in einem oder dem andern Theile zu ſündigen). Die Literatur dagegen hat wenigſtens kein Publikum, das ihr gebietet. Es iſt noch immer die Freiſtatt für die Schönheit, der feſte Punkt, von wo aus die Majeſtät der Poeſie gegen die Rohheit oder Geſchmackloſigkeit kämpfen kann. Dieſer Boden muß im Intereſſe der Kämpfenden feſtgehalten werden, bis allmälig eine Verſöhnung eintritt: die Deſertion wäre hier durchaus ſchimpflich. Wer z. B., der ſich mit dramatiſcher Kunſt beſchäftigt, möchte die ganz unberechenbaren Wirkungen aufgeben, welche ein den Bühnen noch nicht genehmes Drama, wie die Maria Magdalena von Hebbel zur Zeit auf ihn ausgeübt hat. Wer möchte darum, weil die Bühnen den Papſt nicht darſtellen dürfen, den Sixtus V. von Minding ſo lange entbehren, bis unſere Cenſurverhältniſſe für's Theater ſich geändert haben? Das wäre eine Geduldprobe, die zu dem einen Nachtheil den größeren hinzufügen würde. Und möchte man die Iphigenie nicht leſen, weil ſich Viſcher dabei langweilt? Man ſchütte doch ja nicht das Kind mit dem Bade aus. Autoritäten gelten im Gebiete der Kunſt nichts, ſobald ſie nicht aus dem Weſen der Kunſt hervorgehen, und ſollte ſich die Poeſie der Gegenwart an Autoritäten anlehnen, welche mehr als einmal der berechtigten Fortbildung derſelben mit dem kritiſchen Veto entgegengetreten ſind? So wenig das lyriſche Gedicht, welches den Geiſt in der Einſamkeit ſammelt, und aus dem lauten Treiben des Marktes herausrettet, biegſam und jugendlich erhält, darum aus den Büchern verbannt werden darf, weil es den mit Arbeit überhäuften Mannesſinn nicht zu ſättigen vermag, ſo wenig kann man denjenigen, welche nicht im Stande ſind — und wie viele ſind das! — den Genuß Dramen zu leſen, aus einem Princip verkümmern, das in einer idealiſtiſch erträumten Zukunft kaum ſeine Berechtigung durchführen wird, für die Gegenwart aber ganz unhaltbar iſt.

Alſo, wer gute Dramen ſchreibt, welche die Bühne verſchmäht, wer wahrhaft begabt iſt, ohne der Bühne die richtigen Conceſſionen machen zu können, der laſſe drucken, ſo viel er kann. Wir werden ihm dankbar ſein, deſto mehr, je fruchtbarer ſeine nicht regelrechten Werke auf denjenigen wirken, welcher einſt die Regel zu beſeelen vermag.

Tiphonia.

Tragödie in fünf Akten von Carl Zwengſahn.

(Als Manuſcript gedruckt.)

Von

H. Th. Rötſcher.

Die Tragödie Tiphonia exiſtirt bis jetzt nur noch als Manuſcript gedruckt und iſt, ſo viel wir wiſſen, auch noch nicht zur Aufführung gekommen. Wenn wir die öffentliche Aufmerkſamkeit auf dieſes Werk hinlenken, ehe daſſelbe ſich von der Bühne herab an das Publikum wendet, ſo leitet uns dabei nur der Wunſch, dieſem Werke, das ſich ſo entſchieden aus der Maſſe neuerer Dramen heraushebt, eine ausgedehnte Theilnahme zuzuwenden. Wir dürfen dies um ſo eher und mit um ſo beſſerem Gewiſſen thun, als wir durchaus keine Ahnung haben, wer eigentlich unter der Myſtification, mit welcher ſich der Pſeudo-Verfaſſer: Carl Zwengſahn eingeführt hat*), verborgen ſei. Uns kümmert dies auch gar nicht, denn wir haben es nur mit dem vorliegenden Werke zu thun. Daſſelbe lernten wir zuerſt kennen, als die General-Intendanz in Berlin uns um ein beſonderes Votum über die gedachte Tragödie erſuchte. Wer viel dramatiſche Werke leſen muß, an wen oft die Aufforderung ergeht, ein Gutachten über den äſthetiſchen Werth eines dramatiſchen Werkes abzugeben, der wird begreifen, daß er eben nicht Urſach hat, mit allzu großen Erwartungen an ein neues dramatiſches Erzeugniß der Gegenwart heranzugehen. Das Meiſte, was bis jetzt durch unſere Hände gegangen iſt, erhebt ſich in keiner Weiſe über die Mittelmäßigkeit, eine bei der Kunſt mehr als in jedem anderen Gebiete mit Recht verrufene Kategorie. Die Schwungkraft des Dichters aber, von der wir uns ſchon bei Leſung der erſten Scenen der Tiphonia getragen fühlten, verſetzte uns ſogleich in eine erhöhte Stimmung. Nach vollendeter Kenntnißnahme des Werkes erklärten wir uns in einem motivirten Votum entſchieden für die Aufführung der Tiphonia auf der königlichen Bühne, die auch bereits vorbereitet wird.

---

*) Auf dem auf dem Titelblatt befindlichen Fragment der Zueignung nennt ſich nämlich der Verfaſſer: „Carl Zwengſahn in Oedermiehl. Entworfen 1648." Weiter unten heißt es: „Die Bedeutung dieſes von des Verfaſſers Hand niedergeſchriebenen Fragments wird durch die ſpäteren Nachträge einleuchtend werden. Ausgemacht iſt, daß Carl Zwengſahn in Deutſchland, und zwar in dem Bereiche des gegenwärtigen Großherzogthums Heſſen geboren iſt. Ueber ſeinen Todestag herrſcht noch das undurchdringlichſte Dunkel. Obſchon der angegebene Ort „Oedermiehl" ſich auf keiner Karte Deutſchlands vorfindet, ſo können wir doch ſchon jetzt mit Beſtimmtheit ſagen, daß wir im Stande ſein werden, ſpäter die gewiſſeſte Aufklärung darüber zu geben. Carl Zwengſahn lebte gegen die Mitte des Jahrhunderts in Paris, wo er Rue de Richelieu Nr. 71 wohnte." Die Myſtification iſt indeſſen ſo heiter gehalten, daß ſie dadurch ſchon auf jeden Schein der Wahrheit verzichtet. Auf der Rückſeite des gedruckten Manuſcripts lieſt man die Worte: „Geſehen und verglichen: Paris und Leipzig im Januar 1848. Der Allerhöchſte Bevollmächtigte." und darunter das Facſimile: „M. L. Hoffmann", natürlich eine zweite Myſtification.

Indem ich auf die Tiphonia hinweiſe, fällt es mir nicht ein, dieſelbe für ein vollendetes dramatiſches Kunſtwerk auszugeben, ſondern weſentlich nur darauf aufmerkſam zu machen, wie ſehr dieſe Tragödie über die meiſten Erzeugniſſe der Gegenwart hervorragt und wie ſchöne Hoffnungen ſich an den Dichter derſelben knüpfen.

Es tritt uns als der erſte, in jetziger Zeit ſchon hoch anzuſchlagende Vorzug der Tiphonia entgegen, daß ſie, obgleich eine Verherrlichung der politiſchen Freiheit, dennoch dieſen Zweck nicht auf dem Wege der gewöhnlichen Tendenz-Dramen verfolgt, nämlich durch eine Reihe mehr oder minder glücklich angewendeter Schlagwörter, ſondern durch die Handlung ſelbſt und durch die Charaktere. Tiphonia iſt aus dem edlen Metall der Freiheit ſelbſt herausgearbeitet und hat das Gold derſelben nicht etwa nur ſtellenweiſe auf unedle, gemeine Metalle aufgeſetzt. Tiphonia, Königin der Markomannen, hält, von Herrſchſucht und Ehrgeiz getrieben, ihren Vater, den König Ralph, der ſein Volk frei und glücklich gemacht hatte, der ſtolz darauf war, der König eines freien Volkes zu ſein, in Gefangenſchaft. Ralph iſt über die Geſinnung der Tochter getäuſcht worden; denn nur weil er ihr den hochherzigen Sinn für ſeine Schöpfung und Liebe zur Freiheit zutraute, überließ er ihr die Krone, um einer friſchen Kraft von hohem Geiſte die Befeſtigung ſeines Gebäudes zu übergeben. Tiphonia aber, zur Herrſchaft gelangt, hält den Vater in harter Gefangenſchaft und überläßt ſich, was ſie bisher dem Vater klüglich verborgen gehalten hatte, dem hochfahrendſten Sinne despotiſcher Launen, befangen in dem Wahne, zum Genuß des Selbſtgefühls nur durch Ausübung unbeſchränkter Macht zu gelangen, durch Unterdrückung jeder freien Regung ihres Volkes und durch Verbannung ihrer Empfindung für die Mächte des Gemüths. So hat ſich Tiphonia ſelbſt übertäubt, und ihre großen Eigenſchaften nur zur Unterdrückung der Freiheit ihres Volkes benutzt. Auf der einſamen Höhe der Herrſchaft allein zu ſtehen, Niemanden einen Antheil an ihrer Macht zu gönnen, das erſcheint ihr als die beneidenswertheſte Stellung auf Erden, welche ſie ſich um jeden Preis erhalten müſſe. Isko, der regierende Fürſt der Wenden, der von Liebe und Bewunderung für den kühnen Geiſt der Tiphonia erfüllt war, langt im Herrſcherſitz Tiphonia's an, in der Abſicht, um ihre Hand zu werben. Dort erfährt er zuerſt die Umwandlung der Tiphonia, die Gefangenhaltung ihres königlichen Vaters und den Druck, unter welchem das Volk ſeufzt. Er will dieſen Boden ſogleich wieder verlaſſen, wird aber durch den Reichsmarſchall Dulgirock von ſeinem Entſchluſſe zurückgebracht, indem dieſer ihm die offene Empörung gegen die Königin als die einzige Löſung aus dem gegenwärtigen Druck des Vaterlandes ankündigt, wenn es ihm, dem Fürſten, nicht gelingen ſollte, eine friedliche Umgeſtaltung der Verhältniſſe herbeizuführen. Iſko läßt ſich beſtimmen zu bleiben und beſchließt, die neue Herrſcherin auf dem eigenen Boden ihres ſtolzen Selbſtherrſcherthums anzugreifen, um ſie ſo durch die Conſequenzen ihres eigenen Prinzips in den Kampf mit ſich ſelbſt hineinzureißen und innerlich zu brechen. Wie Don Ceſar in Donna Diana dem Stolz der Fürſtin durch größeren Stolz begegnet und ſo den Wahn der Prinzeſſin von innen heraus zerſtört, ſo will Iſko den Herrſcherſtolz und die Wahnidee Tiphonia's, nur durch Verbannung der freien, ſchönen, menſchlichen Empfindung ſich zum vollen Bewußtſein ihres Werths und ihrer Kraft zu bringen, durch Überbietung dieſes Wahnes zerbrechen. Er geht alſo auf dieſen Wahn ein, übertyrannt die Tyrannei Tiphonia's, zeigt ihr, wie wenig folgerecht ſie noch ihr neues Lebensgeſetz befolge und daß ſie es mit allen ſeinen Conſequenzen adoptiren müſſe.

König Ralph verzehrt ſich indeſſen in ſeiner Gefangenſchaft über die Zerſtörung ſeines Werkes durch Tiphonia; er iſt innerlich zerriſſen, daß die Tochter die heiligſten Bande der Natur ſo mit Füßen getreten, das urſprüngliche Geſetz der Menſchheit alſo verhöhnt habe. Der Narr verſucht vergeblich, das tiefverwundete Gemüth des Königs zu erheitern. Indeſſen hat Tiphonia ſich durch Iſko beſtimmen laſſen, noch heut den König an den Hof zu rufen, um ſelbſt Zeuge der Vernichtung ſeines Werks und der neuen Herrſchergröße zu ſein. Iſko hatte ſie überredet: den Vater fernzuhalten ſei Schwäche, im Gefühl des Rechts und der Kraft müſſe man ihn nöthigen, als Zeuge der neuen Ordnung zu erſcheinen. Tiphonia wird dadurch beſtimmt, den Vater Ralph aus ſeiner Gefangenſchaft an ihren Hof zu verſetzen. Iſko, die Maske tyranniſchen Gemüthes feſthaltend, begleitet ſie und muß auch dem erſchütterten König gegenüber, dem des befreundeten Iſko Ankunft wie ein erſter Sonnenblick erſcheint, ſeine kalte, finſtere Haltung bewahren. König Ralph erfährt in dieſer Zuſammenkunft die tiefſte Demüthigung: aller Glaube an die Macht uralter Bande der Natur, wie der Freundſchaft wird in ihm zerſtört: in furchtbarer Erſchütterung der Seele bleibt er, nachdem Tiphonia und Iſko von ihm geſchieden ſind, zurück.

Indeſſen iſt Ralph an den Hof verſetzt worden, wo die Willkühr herrſcht. Aber der alte Sinn, die alte Liebe zum Volke ſind im Könige nicht gebrochen. Er fühlt in ſich die Kraft, ſich wieder zu alter Stärke aufraffen zu können. Die bevorſtehende Hinrichtung eines Ehrenmannes, der ſich nicht in die despotiſchen Launen gefügt hat, ſammelt indeſſen Volksſchaaren auf den Markt um das Gerüſt. Die noch nicht ganz niedergetretene Liebe zur Freiheit bricht in den Maſſen wieder hervor; Ralph hört ſeinen Namen nennen, er iſt dem Volke das Symbol der Freiheit. Der Ruf dringt an ſein Ohr, der alte Sinn erwacht, Ralph ſtürmt hinaus, um ſelbſt an der Spitze des Volkes für ſeine Rechte gegen die Willkühr zu kämpfen. Doch auch Tiphonia kann ſich auf der einſamen Höhe ihrer Willkührherrſchaft nicht erhalten: ſie fühlt ſich von einem innern Widerſpruch ergriffen, deſſen tiefſten Grund ſie ſelbſt nicht ahndet. Da tritt Isko zu ihr heran, um den Bruch des Gemüthes zu erweitern, in den Tiphonia zwar noch unbewußt, aber doch ſchon hineingerathen iſt. Isko zeigt ihr den Gegenſatz der Willkühr, der Herrſcherlaune und der geſetzmäßigen Bewegung, wie ſie ſich in der Natur abſpiegelt: er treibt Tiphonia in ſich hinein, indem er ſie mit bitterm Hohne gegen die ewige Geſetzmäßigkeit der Natur erfüllt, der ſie nicht gebieten könne, an der ſie vielmehr wie er ihre Schranke finde. So macht er ihr die Willkühr des Geiſtes, der ſie ſich hingegeben, gegenſtändlich. In dieſem Augenblick dringt Jubelgeſchrei an das Ohr der Königin: man hört: „Hoch König Ralph! Hoch Isko!“ rufen. Tiphonia wird den König Ralph hoch zu Roß gewahr, vom Volke dicht umdrängt. Da erhebt ſich ihr kühner Sinn, es gilt die Herrſchaft, die ſie nicht laſſen kann, noch will. Sie eilt hinaus zum Kampfe und will das faſt Verlorene mit kühnem Muthe wiederherſtellen, das Schwert ſoll zwiſchen ihr und König Ralph entſcheiden. Der Marſchall Dulgireck, der von Anfang an ſich von dem Sinn der Tiphonia abgewendet hatte und ſchon zur offenen Empörung entſchloſſen war, iſt in ihre Hand gefallen: er hat für König Ralph und die alte Freiheit gefochten. Aber er hat den Muth der Wahrheit nicht verloren. Ihn ſetzt er der Königin ſtolz und kühn entgegen. Tiphonia vernimmt die Sprache der freien Überzeugung von einem Manne, deſſen Haupt dem Tode verfallen iſt und der es willig der Freiheit zum Opfer bringt. Dulgireck zeigt ihr, wie ſie auf ihr erhabenes Geſchick verzichtet, ihre große Aufgabe verkannt, wie ſie alle freien Herzen ſich entfremdet und nur feile Diener dafür eingetauſcht hat. Die Rede eines dem Tode Geweihten verfehlt ihre Wirkung nicht, zumal da Isko's Unterredung ſchon das ſtarre Eis tyranniſchen Sinnes zu brechen begonnen hatte. Ihr Glaube an die Macht ihrer Herrſchaft iſt nur noch ein Wahngebilde, das ſie ſich vorgaukelt. Das ewige, unzerſtörbare Recht weiblicher Naturen, ſich geliebt zu wiſſen, pocht mahnend an ihre Bruſt. Wer hat einen größeren Anſpruch darauf, als Isko, zu deſſen Herrſchergröße und Herrſcherſtolz ſie ſchwindelnd emporſchaut. Nur ihm kann ſie, wenn ſie untergeht, ihr Werk zur Vollendung hinterlaſſen. Man ſieht, Tiphonia iſt bereits gebrochen. Isko hat nur noch den letzten, ſtärkſten Streich zu führen. Er zeigt ihr das Unwürdige menſchlicher Neigung und Liebe, zeigt ihr, wie die einſam thronende Herrſchergröße ſich ſolcher Regung verſchließen müſſe, wie die Liebe nur der Ausdruck der Schwäche und nur ohnmächtigen Naturen eigen ſei. Darum verſchmäht er ſie, weil ſie der großen Aufgabe, in einſamer Höhe zu thronen, unberührt von menſchlicher Neigung und Liebe, nicht gewachſen ſei. Tiphonia bleibt mit dem Gefühl, ihr wahres höheres Selbſt zerſtört zu haben, in furchtbarer Einſamkeit zurück. Aber der Bruch ihres Innern iſt erfolgt, ſie fühlt ſich von ihrer Höhe, die ſie mit Verläugnung freien menſchlichen Empfindens behauptete, herabgeſtürzt; aber zu ſtolz und zu ſchuldbewußt, um ſich durch den bloßen Widerruf des Despotismus ſühnen zu können, ſucht ſie die Sühne nur in dem Tode. Sie nimmt

Gift, das ihr die geſchäftigen Diener auf ihren Wink reichen, in dem Wahne, es ſei für Jöko beſtimmt. Den treuen Dulgirock hat ſie freigelaſſen und ſich mit Krone und Scepter geſchmückt um als Königin zu ſterben. In einem Selbſtgeſpräch giebt ſie ſich ganz an den Geiſt ewiger Gerechtigkeit und Liebe auf und ſchreitet als eine innerlich Gereinigte zum Tode.

König Ralph iſt vom Volke wieder feierlich und jubelnd als der Vertreter der alten Freiheit begrüßt worden. Die alte Kraft iſt ihm wiedergekehrt, er fühlt ſich ſtark genug, das Gut der Freiheit ſeinem Volke zu ſichern. Tiphonia, die Bekehrte, erſcheint, den Tod im Herzen. In der wiedergewonnenen Tochter empfängt König Ralph eine Sterbende, die nur noch lebt, um Jöko, den ſie liebt, von dem Irrthum zu befreien, in der Ausübung der Tyrannei den Werth des Lebens zu ſetzen. Sterbend erfährt ſie, daß er nur ein kühnes Spiel geſpielt hat, um ſie zu heilen.

Dies iſt der Inhalt und innere Zuſammenhang der Tragödie. Man wird die Originalität in der Auffaſſung und die dramatiſche Bewegung darin unmöglich verkennen. Die Charaktere grenzen ſich ſcharf gegen einander ab, die Rede iſt körnigt und ſchlagend, und trotz des lyriſchen Elements in unſerer Tragödie doch voll individueller Lebendigkeit. Man ſieht allerdings, daß der Dichter der Tiphonia von der Lyrik herkommt, gleichwohl hat das lyriſche Element das dramatiſche Leben nicht unterworfen. Doch würden wir im Intereſſe der Darſtellung rathen, die lyriſchen Stellen zu kürzen. Die Tiphonia, auf deren Bedeutung wir im Bisherigen hingewieſen, iſt jedoch nicht ohne Mängel. Irren wir nicht, ſo haben wir hier einen Dichter vor uns, der den Boden dramatiſcher Poeſie noch nicht allzu oft betreten hat und ſich hier erſt völlig heimiſch machen muß. Iſt dies der Fall, ſo dürfen wir an den Dichter der Tiphonia um ſo größere Erwartungen knüpfen. Um unſerer Anerkennung der Tiphonia um ſo mehr Eingang zu verſchaffen, wollen wir wenigſtens einige der Mängel des Werkes andeuten. Als Hauptmangel dürften wir es wohl bezeichnen, daß der Dichter die hiſtoriſchen Verhältniſſe, in welche er uns durch die Namen der Stämme: Markomannen und Wenden verſetzt, mit der dramatiſchen Handlung in gar keine innere Beziehung gebracht hat. Sie ſind nur der ganz äußerliche Rahmen des Drama's. An ihrer Stelle könnte der Name jedes andern Volksſtammes ſtehen. Ob es Wenden und Slaven ſind oder Markomannen und Germanen iſt für unſere Tragödie völlig gleichgültig. Abſichtlich hat der Dichter die Handlung in das graue Alterthum zurückverſetzt, um nicht durch die beſtimmten geſchichtlichen Verhältniſſe zu ſehr gehemmt zu ſein. Dennoch aber können wir dieſe völlige Zuſammenhangsloſigkeit zwiſchen der dramatiſchen Handlung und den geſchichtlichen Namen der Stämme nicht rechtfertigen. Für den Verfaſſer ſind dieſelben offenbar nur allgemeine Völkernamen, mit welchen er indeſſen viel entwickeltere politiſche Zuſtände verbindet, als in uns die Bezeichnung der Markomannen und Wenden erweckt. Doch ſind auf der andern Seite auch die politiſchen Zuſtände, in welche uns die Tiphonia verſetzt, nicht eben allzu beſtimmt. Wir haben ein *freies Volk* vor uns, das ein König frei gemacht hat und das nachher um ſeine Freiheit betrogen worden iſt. Wir geſtehen, uns hierin auf ganz unbeſtimmtem Boden zu bewegen. Welche Freiheit hat der Dichter hier vor Augen gehabt? Eine beſchränkte Monarchie in unſerm modernen Sinne, und in der Regierung der Tiphonia eine abſolute Monarchie, hervorgegangen aus der Vernichtung der Verfaſſung? Die Handlung läßt uns darüber in völliger Unklarheit, und doch können wir uns den Zuſtand kaum anders vorſtellen. Darauf paſſen aber freilich die Namen *Markomannen* und *Wenden* gar nicht. Genug, wo wir hier fragen, immer ſtoßen wir auf die größte Unbeſtimmtheit. Hält man ſich an die Namen der Stämme, ſo paſſen die vorausgeſetzten politiſchen Zuſtände nicht, hält man ſich an dieſe, ſo widerſprechen die Namen der Stämme. Man ſieht, der Dichter hat ſich hier in einer der dramatiſchen Poeſie nicht günſtigen Abſtraktion bewegt. Und hierin möchte die wundeſte Stelle der Tragödie zu finden ſein. Verwandt damit iſt ein *zweiter* Punkt, nämlich die Vorausſetzung der Handlung, auf die uns der Dichter ſtellt. Wir finden nämlich die Abdankung des Königs Ralph zu Gunſten der Tiphonia nicht motivirt. Ralph iſt kein König Lear, der aus Schwäche ſein Reich aufgiebt, und damit eine, zwar aus Liebebedürftigkeit ſtammende, aber doch den Keim des Wahnſinns in ſich tragende Erklärung ſeiner Töchter über das Maaß ihrer Liebe verbindet. Ralph fühlt ſich ſtark und kräftig, er ergreift ſpäter wieder die Zügel des Staats und ſtellt ſeine geſtürzte Herrſchaft wieder her. Warum ſollte er ſeiner Schöpfung unthätig zuſehen? Wie hat ferner Tiphonia ihren Vater ſo täuſchen, wie ihre Verſtellung ſo ſyſtematiſch fortführen können, um zu ihrem Ziele zu gelangen? Können wir uns Ralph ſo kurzſichtig vorſtellen, daß er dies Spiel nicht durchſchaut, oder Tiphonia ſo heuchleriſch, daß ſie ſich niemals vergeſſen, ihre tyranniſche Gemüthsart *immer* unter dem Schein der Liebe zur Freiheit verborgen hat? Denn nur unter dieſer Vorausſetzung war die Abtretung der Krone an die Tochter von Seiten Ralphs möglich. Man ſieht, daß der Boden der Vorausſetzung unſerer Tragödie ſehr unſicher iſt, daß wir hier, wir mögen uns wenden, wie wir wollen, auf keine unſerer Fragen eine befriedigende Antwort empfangen. Von dieſer, vor die Tragödie fallenden Vorausſetzung aus, die freilich auch in das innere Getriebe der Handlung hineinſpielt, iſt die folgende Entwicklung konſequent und ſchön.

Endlich hat uns bisweilen ein Anklang an Shakeſpeare geſtört, und namentlich an tragiſche Verhältniſſe, die dort höchſt motivirt ſind, hier dagegen der Motivirung entbehren, und die uns um ſo ſchwächer erſcheinen, je mehr ſie an Shakeſpeare erinnern. Wir meinen damit hauptſächlich das Verhältniß des Königs Ralphs und beſonders die Geſtalt des *Narren*, der dem Shakeſpeare'ſchen Narren im Lear entſchieden nachgebildet iſt, aber ohne deſſen tragiſchen Humor, und ohne daß ſeine Beziehung zu Ralph bedingt iſt, wie die des Narren zum König Lear.

So viel zur Würdigung der Tragödie Tiphonia, die es um ſo würdiger iſt, die Aufmerkſamkeit des Publikums zu feſſeln, als ſie bei der uns überfluthenden Maſſe dramatiſcher Erzeugniſſe, welche uns nicht ſelten die ärgſten Stümper, die talentloſeſten Menſchen mit einer Prätenſion darbringen, die nur noch von der Armſeligkeit des Produktes ſelbſt überboten wird, wie ein Troſt erſcheint, indem ſich an den Verfaſſer ſchöne Erwartungen knüpfen. Wir mochten deswegen die Schwächen des Werkes um ſo weniger verſchweigen. Um eine Anſchauung von der poetiſchen Kraft des Dichters der Tiphonia zu geben, laſſen wir hier den Abdruck einer Scene folgen, die uns beſonders dazu geeignet ſcheint. Es iſt die neunte Scene des dritten Akts, in welcher der Wendenfürſt Jsko zuerſt mit dem Schein der Bewunderung vor der Ausübung ihrer Herrſchergewalt zur Tiphonia tritt und ſie nachher durch Hinweiſung auf die ſchöne Geſetzlichkeit der Natur im Unterſchiede von der tyranniſchen Willkühr die Ohnmacht der letzteren empfinden läßt und ſo die Fürſtin, obwohl ſie ſich jetzt noch gegen Jsko's Rede ſträubt, doch zum erſtenmal zu einer Einkehr in ſich treibt.

Dritter Akt. Neunte Scene.

Tiphonia. Jsko.

Jsko (tritt raſch ein).

Fürwahr, erhab'ne Fürſtin, Ihr ſeid raſch!
Mit Staunen füllet mich das düſtere Gebäude,
Das auf des Marktes Mitte ſich erhebt.
So lob' ich mir die Übung des Geſetzes.
Anklage, Todesurtheil und Vollzug
Sie fallen nieder auf das Haupt des Schuld'gen
Gleich einem dreigezackten Blitzesſtrahle!
Bei Gott! ſo weit ſind wir bei Uns noch nicht!
Und einem Schüler gleich muß ich verſtummen
Vor meiner Lehrerin erhab'ner Größe.
Ein Beiſpiel gebt Ihr meinem eignen Volke,
Denn in dem Schwerte, das Ihr heute ſchwinget,
Wird es erkennen ſeinen eignen Herrn.

Tiphonia.

Verbunden müſſen ſich, die hier ſich gleichen,
Wenn ihre Macht mit Glück beſtehen ſoll.
Der Strom, der hier aus ſeinen Ufern ſchwoll,
Kann leicht des Nachbars Eigenthum erreichen.

Jsko.

So iſt es! leider iſt die Macht des Fürſten
Noch viel zu ſchwach für ſeine ird'ſche Größe!
Seht, wenn ich's offen Euch geſtehen ſoll,
So will des Unmuths Laſt mich oft erdrücken,
Wenn ich bedenk', wieviel der Himmel noch
Von ſeiner Macht an Uns verleihen konnte.
Wie? oder hat die ſchaffende Natur
Nicht mehr Gewalt, als ihr mit Rechten zukommt?
Geht nicht die Sonne unter, ohne daß wir
Es ihr verbieten können? Sproßt nicht auf dem Felde
Die Wurzel, ohne daß ſie uns gefragt?

Nein! nein! noch fehlt gar viel an unſrer Macht!
Und klein erſchein' ich mir, wo groß ich ſcheine!

Tiphonia.
O fahret fort! Ihr ruft den Stolz zurück,
Der mich ſo eben zu verlaſſen drohte,
Denn während Ihr mich lehrt, was uns noch fehlt,
Erkenn' ich wieder, was wir ſchon beſitzen.

Jolo.
Oft, wenn ich ſinnend vor der Blume ſtand,
Die ohne mein Geheiß herangeblüht,
Erſtand in mir die kummervolle Frage:
„Wer iſt der Fürſt, der Dich in's Leben ruft?
„Wie kommt es, daß nicht Ich Dir kann gebieten:
„Steh' auf, du Blum'! entfalte Deine Blüthen!
„Woher hat Jener eine Macht genommen,
„Die mir nicht an der Wiege zugekommen?
„Sein Wille öffnet Deinen ſtolzen Kelch,
„Sein Wille läßt Dich blühen und verwelken,
„Der Meine ſchwindet in ein Nichts vor Ihm
„Und ich bin hier ein Herrſcher doch, wie Er?!
„Wie kommt es, daß ich mächt'ger Fürſtenſohn
„Mich ſchwach und klein vor einer Blume fühle??"

Tiphonia (ſinnend und mit geſenktem Haupte).
Ja, ja! 's iſt wunderbar!

Jolo.
Dann, Königin, —
Verzeiht, wenn ich Euch meine ganze Schwäche
Vor Augen lege, — dann befiel mich oft
Der Eiferſucht gewaltſam finſtres Toben,
Und aus dem Auge, das ich wild erhoben,
Fiel mit des Unmuths namenloſer Pein
Mir eine Thräne in den Kelch hinein!
Und wär' ich nicht geſtützt von meinem Ruhme,
Der mich erhebet ſtolz und freudetrunken,
Ich wäre weinend in die Knie geſunken,
Und hätte mich gebeugt vor einer Blume!
Doch, — ich vergeſſe mich, ich ſeh' Euch trüb' geſtimmt —

Tiphonia.
Ein wunderbar Gefühl habt Ihr erweckt,
Das nie zuvor in ſolcher Kraft ich kannte,
Nicht weiß ich, iſt es Unmuth, iſt es Pein,
Doch fühl' ich plötzlich eine inn're Leere,
Mir iſt, als ob ich klein und nichtig wäre,
Und Euer Bild drang tief in's Herz mir ein!
Vor meinem Blick erſtehen Eure Blüthen,
Und lächeln Hohn der ſtolzen Königin.
Ja! mein gefangner, ſchwerbetäubter Sinn
Verwirret ſich —

Jolo.
Das wolle Gott verhüten!

Tiphonia.
Doch, doch, mein Fürſt! Ein unbekanntes Drängen
Belaſtet mein ergriffenes Gemüth.
Ich ſuche ſie, — ich möchte ſie ergründen,
Die Blume, die ſo kühn vor Euch erblüht.

Mein Stolz erſchrickt, — ich möchte ſie beneiden
Um ihren Werth, — — zerknittern möcht' ich ſie — —
Und dennoch möcht' ich wieder keine von Beiden!
Fürwahr, mein Fürſt! **Dies** fühlt' ich **nie!**

Joko.

So freilich ging es mir! Ihr ſprecht, was Ich empfunden!

Tiphonia.

Ein Widerſtreit erwacht in meinem Innern,
Deß Allgewalt ich nie vorher geahnt.
Mir iſt, als hättet Ihr durch Euren Zweifel
Dem meinen einen neuen Weg gebahnt!
Erröthen fühl' ich mich vor meinem Schwanken,
Und dennoch find' ich kein genügend Licht!
Ich haſche nach dem fliehenden Gedanken,
Und mein bewegter Geiſt erreicht ihn nicht.
So wär' es Trug, was ich ſo lang' beſeſſen?
Wie? Eure ſtolze Blüthe ſagte mir:
Dein Glanz iſt Irrthum! Deine Macht vermeſſen,
Und Du biſt ſchwächer als die Blume hier!
Nein, Fürſt! und wär' es Wahrheit, was Ihr ſprachet,
So darf und ſoll es uns nicht Wahrheit ſein!
Ich will nicht forſchen nach des Räthſels Deutung,
Und minder noch mir ſelbſt ein Räthſel ſein!

Joko.

Dann um ſo beſſer. Euer kalter Muth,
Er wird auch mich auf meiner Bahn beſtärken.

Tiphonia.

Soll ich vor einem Hirngeſpinſt erbeben,
Weil es mein Geiſt mir nicht erklären mag?

Joko.

Recht habt Ihr, Fürſtin! Nur die bleiche Furcht
Läßt ſich von einem blinden Schreckbild leiten.
Wer ſo, wie Wir, die Zügel weiß zu lenken,
Den kümmert jene dunkle Allmacht nicht.
Laßt uns an jene Blume nicht mehr denken.
Uns gilt es gleich, durch wen ſie tritt an's Licht.
Mag ſie dahier wem immer angehören,
Wer läugnet, daß auch ich ihr Herrſcher bin?
Schaff' ich ſie nicht, kann ich ſie doch zerſtören!
Und das allein genügt uns, Königin.

Tiphonia.

Endlich, mein Fürſt! nun erſt kenn' ich Euch wieder!

Joko.

Verwünſchter Traum! — Und dennoch theuer mir,
Da er mich inniger an Euch gefeſſelt.
Ihr brachtet mich zurück zur alten Bahn,
Und Euer Muth entreißt mich meinem Wahn.

Dramaturgiſche Beiträge

von

Emil Palleske

in Oldenburg.

I.

Gutzkow's und Laube's Verdienſte um die gegenwärtige Bühne.

Es iſt noch nicht lange her, daß es um die Bühne ausſah, wie in der Politik in der Zeit nach dem Wiener Congreſſe. Große Erinnerungen mit einer troſtloſen Gegenwart. Große Thaten und keine Früchte. Die Dioskuren Schiller und Goethe, zum Theil auf den Brettern verboten, glänzten nur am Himmel der Literatur als unerreichbare Größen. Seit 1840 etwa treten, früher ſchon verkündigt, beſtimmte Anfänge hervor. Die Literarhiſtoriker hatten einen Augiasſtall gereinigt, und die jungen Schriftſteller, auf dem Gebiet der Novelliſtik und des Romans erzogen, bemächtigten ſich der gebotenen Räume, um das alte Paradies von vorn anzufangen, trotzdem die Hiſtoriker dabei blieben, daß es ein Augiasſtall ſei, der nicht von der Sonne einer neuen Zeit beſchienen ſei

Gutzkow ſchien das ſociale Thema, das in der ganzen Literatur vorlag, von der Bühne aus variiren zu wollen, und ein richtiger Takt leitete ihn, für dieſen compakteren, zur Dialektik des Drama's geeigneten Stoff das Feld zu beackern, das der Romantik der Fouqué's, Tieck's und Schlegel's durchaus nichts eintragen konnte. Gutzkow war der ſich geſtellten Aufgabe darum nicht gewachſen, weil er ſie ſich mehr aus einer Mode, als aus Begeiſterung geſtellt hatte. Die Mode änderte ſich. Die politiſch pathetiſche Tendenz in der Lyrik griff über alle vorliegenden Sympathien hinaus und wirkte in einem Band Gedichte ſtärker, als alle Dramen der neueſten Zeit zuſammengenommen. Die religiöſen Sekten nahmen ein eben ſo großes Intereſſe in Anſpruch, und die erweiterte Bruſt der Menſchheit ſtieß offenbar andere Athemzüge aus, als in den immerhin engen Bauch der ſocialen Clarinette paßten. Poſaunen, wie die der Engel in der Offenbarung Johannis, ſchreckende, richtende, heroiſche Poſaunen wären die Inſtrumente für die jetzt Mode gewordene Muſik. Die feingeſplitterten, feingeſchichteten Formen der kleinen bürgerlichen Schauſpiele, der Tendenzcomödien reichen nicht mehr aus, und da ſich die Zeit nichts vormachen laßt, ſo hat ſich bis jetzt das deutſche Volk die Gutzkow'ſchen Stücke vorſpielen laſſen, aber zu einem Heroen, zu ſeinem Dichter hat es ihn nicht gemacht, obgleich er Examina im Uriel und Wullenweber abgelegt hat, die allem Anſcheine nach ihm nicht leicht geworden ſind.

Laube hat einen viel conſequenteren Weg gemacht. Im Monaldeschi betrat er ſogleich das Gebiet der großen Gegenſätze, die in der Zeit lagen, die zum echten Drama führen können; aber offenbar mit der Abſicht, heroiſche Statuen zu bilden, ging er im Struenſee, wie im Monaldeschi in die intereſſanten Volten des Abenteurers über und kam höchſtens bis zur heroiſchen Phraſe, nicht bis zum heroiſchen Charakter. Charakteriſtiſch iſt es, daß die weiblichen Geſtalten bei beiden Dichtern ganz die Kehrſeiten der Männer ſind, geniale, lüſterne, haltloſe und der abenteuerlichen Potenz ganz hingegebene Geiſterchen. In den Karlsſchülern riß ihn der Stoff mit fort, und an der Figur des ſittlichſten, begeiſtertſten aller Dichter, die je gelebt haben, richtete er ſich auf zu einer äſthetiſchen Ahnung deſſen, worauf es auf der Bühne eigentlich ankommt. In ſeinem neueſten Stück, das ſich wieder in ſeinem nüchternen Realismus hält, der für das Theaterſtück ſehr wirkſam iſt und leicht verführen könnte, an die Unwirkſamkeit einer idealeren Behandlung zu glauben, ſind die beiden Gegenſätze zwiſchen altem und neuem Recht. Vater und Sohn als Träger ihrer Zeit ſo würdig wie möglich gehalten. Aber anſtatt der wirklichen tragiſchen Löſung nimmt eine Familienſcene die Fäden der dramatiſchen Entwickelung auf, und die Anerkennung der gegenſeitigen Vorzüge muß entſchädigen für die Übereinſtimmung in den Principien, die überhaupt zwiſchen Friedrich und ſeinem Vater unmöglich iſt. Das iſt, wenn auch eine ausgebildete, doch noch immer die Gattung des alten Diderot'ſchen Rührſtücks. Nur ſind die Elemente großartiger, inſofern große Namen den Empfindungen der handelnden Perſonen Glanz und Größe verleihen. Vergleicht man aber die aus den innern Quellen des Menſchen ſtrömenden Poeſieen Schiller's, ja ſelbſt Kleiſt's (Prinz von Homburg), mit dieſen Bearbeitungen der Geſchichte, ſo muß man zugeſtehen, daß, was das Theaterſtück gewonnen, das Drama verloren hat.

Aber bei alledem haben dieſe beiden Männer ſich Verdienſte um die Bühne erworben, die in unſrer Zeit, wo der gemäßigte und theilweiſe Fortſchritt ſchon laute Anerkennung verdient, ſehr viel, in einer ſpätern, wo die Kunſt mit einem glücklicheren Geſchlechte geboren werden wird, vielleicht ſehr wenig ſagen, wenn ſie nicht ganz als unnöthig erſcheinen. Eine ſchnellere Circulation zwiſchen Bühne und Publikum iſt erſt wieder eingetreten ſeit Gutzkow's Urbild des Tartüffe und Laube's Karlsſchülern. Die Behandlung naheliegender Ereigniſſe, das Wagniß, einen allgemein beliebten Dichter, deſſen Portrait ſich jedem eingeprägt hat, auf die Bühne zu bringen, die Gegenpartei in ihrer ganzen, kernigen Gebundenheit darzuſtellen, das Recht mit objektiver Strenge vor dem Publikum auf beiden Theilen zu erörtern —

das iſt Alles ein unabweisbarer Freiſchein. [illegible] in [illegible] neuem Drama „Friedrich“ iſt eine Freiheit, mit dem Ort und der Zeit zu ſchalten, vermöge welcher für gleichzeitige und längſtverfloſſene Ereigniſſe die [illegible] [illegible] entſtehen. Und in gewiſſer Weiſe müſſen es die Dichter des [illegible] gleich thun. Die Sinnlichkeit betrügen, um ſeine Zwecke durchzuführen, die Sinne gefangen nehmen, um den Geiſt zu erſchüttern, zu lenken — das iſt für die Bühne ein [illegible], das nur noch zu erlaubt iſt, weil es zu ſelten angewendet wird. Damit iſt der Einfluß der Franzoſen, an welche ſich beide Schriftſteller anlehnen, begreiflich und wohlthätig geweſen.

II.

Wie ſoll ſich der dramatiſche Dichter gegen die Kritik verhalten?

Unſtreitig hat Niemand mehr von der Kritik zu leiden und zu profitiren, als der Bühnendichter. Einmal, weil ſeine Werke dem größeſten Publikum, dann weil ſie dieſem nur vorübergehend, und durch das Mittel des Schauſpielers und endlich mit dem Anſpruch vorgeführt werden, daß man ſie nicht obenhin, ſondern gründlich mit ganzem Herzen und klarem Verſtande anſchaue. Die Urtheile fallen dann von dieſen verſchiedenen Geſichtspunkten aus auch ſehr verſchieden, und die Erfahrungen älterer und jüngerer Künſtler in dieſem Punkte zuſammen zu ſtellen, die Scheinkritik von der echten und wahren zu ſichten, und für unſere Verhältniſſe einen Grundſatz hinzuſtellen, möchte keine überflüſſige Aufgabe ſein.

Körner und Schiller haben über Kritik und die Stellung des Dichters zu ihr in ihrem Briefwechſel manches Tröſtliche hinterlaſſen. Namentlich weiß jener treueſte Freund des großen Dichters ihn für die Tauſend ſchiefen und harten Urtheile zu entſchädigen, welche über ſeine erſten Dramen gefallen waren. „Verzweifelſt Du an der Wirkung Deiner Produkte, weil ſie nicht laut genug geworden iſt, um die kalten Urtheile der Menſchen, unter denen Du lebſt, zu übertäuben? Erwarteſt Du Enthuſiasmus, wo der Geiſt der Akademieen herrſcht, wo jedes hervorſtechende Verdienſt für einen Eingriff in uſurpirte Celebritäten, oder in das Monopol des Talents angeſehen wird?“ Hebbel hat in zwei Sonetten (in den neuſten Gedichten) die innern Kämpfe und Zweifel, beſonders erregt natürlich durch die Kritik, als nothwendige Faktoren des dichteriſchen Geiſtes erklärt, indem ſie beſtimmt ſeien, einen Zwieſpalt größerer Art zu decken, und höhere Gerechtigkeit zu üben für alle diejenigen, welchen die Gabe des Apoll nicht geſchenkt ward, und welche deshalb wenigſtens die Qualen ſolcher Zweifel nicht fühlen können. Dies iſt eine poetiſche Verklärung, bei der ſich der Dichter beruhigen mag. Aber ſie hebt jene Zweifel nicht, die denn doch im ſchlimmſten Falle zu einer völligen Zerſtörung des Künſtlers führen können, und darum viel wichtiger ſind, als daß man ſich blos darüber tröſten könnte.

Es giebt Naturen, auf welche weder der Körner'ſche noch der Hebbel'ſche Troſt paßt, einmal, weil ſie wegen ihrer glatten Regelrechtigkeit keinen energiſchen Widerſtand aufregen, mehr aber noch, weil ſie — und dies ſind die glücklichſten — eine ſo göttliche Befriedigung und Sicherheit in ſich haben, daß bei ihnen der Zweifel nicht als ein Leiden, ſondern nur als äſthetiſches Bedenken, als Reflexion auf tritt. Raphael, Mozart, Goethe ſpiegeln dieſe Siegesgewißheit, die ſichere Hand des Genies ſo klar in ihren Werken ab, aus ihrem Leben iſt uns nichts bekannt, was auf tiefe Kämpfe in der Kunſt ſchließen ließe. Selbſt das Goethe'ſche Gedicht: „Künſtler's Abendlied" iſt ſo milde, und in ſich ſo hoffnungsvoll, daß ihm der Glaube an die Wahrheit und Schönheit ſeiner Schöpfungen, gewiß nur da ausging, wo er auf offenbar verkehrten Wegen war. Deshalb finden wir bei ſolchen harmloſen Naturen, die nie die Vorläufer, ſondern immer die Vollender ſind, jenes reine Wiegen in der Schönheit. Ganz anders iſt es mit jenen ſchroffen, epochemachenden Vorbereitungsgenien, noch ſchlimmer mit den übertriebenen Ausläufern irgend einer vollendeten Richtung. Sind es wirklich ſtarke Geiſter, ſo wird wenigſtens der Zweifel an ſich ſelbſt ſie nicht bis zur Ohnmacht beſiegen, im Gegentheil wird er zu einer Quelle von eigenthümlichen, tiefen Vorzügen werden. Mark und Conſequenz wird er den Charakteren, unvergeßliche Stacheln dem Ausdrucke mittheilen, und Shakespeare, Leſſing, Schiller werden ihre leuchtenden Vorbilder ſein. Aber hier kommt es beſonders auf Eines an. Die Originalität als ſolche, ein auch in der Erſcheinung Extremes, Neues, Überraſchendes, der Anfang einer Kunſtepoche wird ſich dem Genius, welcher ſie empfängt, als etwas Nothwendiges, Geoffenbartes, Unumſtößliches darſtellen. Er verkündet ein Evangelium. Sein Schick[illegible], daß Wenige daran glauben, die Wenigen, welche in der überraſchenden F[illegible]m die Wahrheit erkennen, die Schlacken daran aus Liebe zur Wahrheit ni[illegible]en oder auch nicht ſehen wollen. Haben dieſe Wenigen den Propheten aber beſtärkt, ſo kommt er wohl dazu, ſeine Form für das Weſen der Wahrheit zu halten, das poetiſche Gewiſſen wird nach und nach durch das fanatiſche und moraliſche Herz überſtimmt, und der Zweifel, wenn er in ſolche Geiſter einſchlägt, löſt ſie plötzlich und um ſo gewaltſamer auf, je mehr ſie gegen ihre Schranke Widerſtand geleiſtet.

Denn das poetiſche Gewiſſen iſt die einzige Wehr gegen ſolchen Verfall. Dieſes zu bilden, zu ſchärfen, daß wir ſeine leiſeſten Vorwürfe vernehmen — das iſt das Mittel, ſelbſtſtändig und doch gegen die Kritik empfänglich zu bleiben. Es giebt eine Erziehung in dieſer Sphäre, die weſentlich mit dem moraliſchen Gewiſſen zuſammenhängt. Wahrheit iſt die Grundlage aller Moral. Wer die natürlichen Geſetze der Menſchheit, als eines organiſchen Ganzen, mit Unterdrückung oder Vermittelung der eignen Triebe befolgt, der iſt moraliſch gut. Das Subſtantielle iſt aber in dem Gebiete des Sittlichen leichter zu greifen, als im Gebiete des Schönen, wo die Welt der Erſcheinung die Grenzlinie von Unweſentlichem und Weſentlichem viel mehr verwiſcht. Ein Witz, eine Frivolität, eine Zote kann vor dem äſthetiſchen Gewiſſen noch beſtehen, während es vor dem moraliſchen verwerflich iſt, an ſolchen Spitzen des menſchlichen Geiſtes Gefallen zu finden. Da die Form Alles verklärt, Alles berechtigt für die Kunſt im Allgemeinen, ſo verklärt ſie auch das Richtſubſtantielle im beſondern Falle. Um ſo ſchlüpfriger der Pfad des Schönen iſt, um ſo ſicherer müſſen die Handhaben, um ſo ſorgfältiger muß unſer Gang ſein, damit wir gegen das äſthetiſche Gewiſſen nicht verſtoßen, das überall nur da in ſeinen Schwächen geduldet werden kann, wo es moraliſche ſind, in ſeiner ganzen Stärke ſich zeigen kann, wenn ihm die ſubſtantielle Würde zu Hilfe kommt.

Die Ausbildung des Kunſtgewiſſens iſt ſo alt, wie die Kunſt ſelbſt. Unſre Zeit beginnt, aus einem gewiſſenloſen, leichtfertigen Künſtler ein geſetzter, überlegter, ſtarkmüthiger zu werden. Die Kritik iſt der objektive Ausdruck deſſen, was im Dichter bereut, beſſert, ſich erlöſt. Es giebt verſtockte Gewiſſen in, und noch verſtocktere außer demſelben; darum verſtockter, weil mit der Unfähigkeit zu ſündigen ſich die Sucht, zu tadeln und zu richten ſteigert. Die Kritik würde erſt dann vollkommen ſein, wenn ſie in dem Dichter ſelbſt hervorträte, eben ſo unbefangen und objektiv, als ob der Schaffende ein Fremder wäre, eben ſo liebevoll und kenntnißreich, wie der Schaffende in ſeiner Schöpfung zu Hauſe iſt. Betrachtet man die Menſchheit als eine ideale Einheit, ſo ſind die Ämter alle wohl verwaltet, und Ton und Wiederhall weiſe getrennt. Allein in dem wahren Dichter, der ein feines Gewiſſen hat, iſt ſchon die Menſchheit auch als ideale Einheit vorhanden, und die Kritik hat weiter nichts zu thun, als, wo dieſe Einheit verloren gehen will, das Gewiſſen anzuregen, daß es ſie wiedergewinne. Wo ihr dies gelingt, da iſt die Kritik am fruchtbarſten. Das muß der Dichter ihr gegenüber prüfen, ob nicht beim Schaffen, das immer gewiſſe Lücken hat, irgendwo ſich ein unreines Motiv eingeſchlichen, das ihm dadurch ſehr verzeihlich verdeckt geblieben iſt, weil er im Siegesjubel über die Harmonie und Bedeutſamkeit der Erfindung nicht das Einzelne beachtet. Trifft die Kritik dies innerſte Gewiſſen, ertappt ſie den Poeten auf einem Fehler, ſo ändere man getroſt, was zu ändern iſt Man gebe aufrichtig und unerbittlich mit ſich ins Gericht. Iſt man durch und durch von einer erlogenen, eitlen Schönheitsluſt und Schaffensſucht beſeſſen, ſo wird, im Fall man es ſich verhehlt, ſehr bald wieder und wieder das Gewiſſen ſich regen, und daher ein gut Theil von jenem verpönten Weltſchmerz, der ſo weit in der Lüge geht, die Gründe eigner Impotenz in der Außenwelt ſuchen.

Hier wird immer ein Punkt eintreten, wo entweder das ſubjektive oder das objektive Gewiſſen ſich überragen, und der Kampf um die Selbſtſtändigkeit wird in ſolchem Fall dem Künſtler viel ſchwerer werden. Shakeſpeare hat eine neue Kritik erzeugt, aber die Grundſätze des Schönen hat er darum nicht umgeſtoßen, im Gegentheil iſt er am vollendetſten, wo er die Regel der Kunſt zugleich mit den Forderungen ſeines Genie's und ſeiner Zeit erfüllt. Die Herren, welche mit Goethe's Sturmperiode die Regel zerſchlagen wollten, gingen überall zu Grunde, wo ſie in dieſem Zuge der Zeit ſtecken blieben. Goethe'n ſchlug zu rechter Zeit das Herz, er hörte darauf und hielt inne. Es iſt freilich unangenehm, das Gefühl, ein Ganzes zu ſein und geſchaffen zu haben, Zeitweiſe aufzugeben, aber wenn der Dichter wirklich ein ganzer Mann iſt, ſo kann ihn ein ſolches Ausſetzen ſeines Lebenspulſes nicht erſchrecken. Auf einer gewiſſen Stufe freilich mag es unmöglich ſein.

Dem theatraliſchen Dichter begegnet nun aber die Kritik in ſo vielen Verkleidungen, daß ihm vor allen ein feſtes, leicht erregbares Gewiſſen noth thut. Wo die Urtheile keine innere Lücke in Erinnerung rufen, wo ſie ihm nichts als Autoritäten ſind, da bleibe er feſt, und ſelbſt wenn etwas Weſentliches gebeſſert werden könnte, ſo laſſe er nur Eignes in ſein Werk eindringen, und bewahre ihm jenen Hauch der Subjektivität, der uns als eine geſetzmäßige, wahre Natur umwittert. Die Majeſtät der Poeſie ſei vor Allem heilig. Aber man verkenne nicht, daß dies die Majeſtät eines Kindes iſt. Dieſes Erlöſerkind iſt von Grund aus harmlos, zum Dienen bereit, ſelbſt den Dienſt wird es mit ſeiner Reinheit verklären, und deshalb glaube man nicht, daß etwa durch jede Conceſſion an die Bühne oder das Publikum jene Majeſtät verletzt werde.

III.

Vorſchlag an die Redaktion der Jahrbücher.

Die Jahrbücher ſind für dramatiſche Intereſſen eine Inſtanz geworden, die, wenn ſie auch nur auf dem Papiere exiſtirt, ihre Macht nicht lange ungeübt laſſen kann, um auch zur practiſchen Förderung der Kunſt beizutragen. Ein Schiedsgericht von Seiten des Staates exiſtirt für die Bühne noch nicht. Die Würde und Religioſität eines ſolchen, wie es bei den Alten beſtand, iſt unvereinbar mit den oberflächlichen Rückſichten, welche die Verwaltungsbehörden unſrer meiſten Bühnen gegen das Publikum oder den Hof zu nehmen haben, und ſich zu nehmen berechtigt halten. Aber damit nicht auch die ſchrankenloſeſte Willkühr in dieſer Sphäre das Gediegene und Edle erſticke, ſo ſchaffe man wenigſtens eine beirathende Stimme, welche ſichrer als das Publikum über die Unwürdigkeit oder Würdigkeit eines Stückes, aufgeführt zu werden, urtheile. Indeſſen iſt das zum Theil geſchehen. Die Kritik der Äſthetiker beſpricht wenigſtens nachträglich das Werk.

Ein viel wichtigerer Akt der Kritik iſt noch zurück, und doch wird er von wichtigen Folgen für die Entwickelung der dramatiſchen Kunſt ſein. Die Anregung, dieſen Akt überhaupt einzuführen, habe ich in einem ſpeciellen Falle aus eigner Erfahrung erhalten. Nachdem mein Stück: „Achilles“ in Oldenburg unter entſchiedenem Beifall die Bühne paſſirt war, nachdem ich von Äſthetikern, wie Adolph Stahr, Dahlmann — (deſſen hiſtoriſche Werke ein feines Verſtändniß der Kunſtform verrathen) — und Andern darin beſtärkt war, daß es keine Anmaßung ſei, wenn ich ein ſolches Werk dem deutſchen Publikum vorzuführen wagte, ſo. ſandte ich das Stück nach Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart, Weimar, Leipzig, Bremen und andre Bühnen. Tendenz im ſchlechteren Sinne konnte dem Stücke nicht den Zugang verſperren. Die Bühnenprobe hatte es bereits zwei Mal, das zweite Mal mit erhöhtem Beifall, beſtanden. Die Entlegenheit des Stoffes war hinlänglich durch die Antigone und den Coriolan entkräftet, und iſt immer ein Vorwurf, der nie da paßt, wo die Wirkſamkeit von der Bühne herab für das Stück ſchon geſprochen hat. Alſo wenn in Stuttgart, Wien, Dresden mir Herr v. Gall, Gutzkow, v. Holbein nach ihrem perſönlichen Urtheil die Aufführung meines Stückes verweigern, ſo muß ich ſie anklagen, daß ſie gegen das Intereſſe der Kunſt und des Publikums ein Drama unterdrücken, welches ſich der Flachheit unſrer Tendenzſtücke entgegenzuſtellen ſucht, ohne irgend an theatraliſchem Effekt zurückzubleiben. Ich bin ſelbſt Schauſpieler, und das Urtheil meiner Herren Kollegen iſt gewiß nicht allzuzärtlich. Das kann ſich jeder, der unſern Stand überhaupt kennt, ſelbſt ſagen. Daß aber die Schwie rigkeiten, welche mir jene Herren in den Weg ſchieben, nicht aus meinem Stücke hervorgehen, das iſt die Stimme meiner ſämmtlichen Kollegen, das iſt die Stimme des hieſigen Publikums und tüchtiger Philologen, d. h. derjenigen, welche überhaupt in ſolchen Dingen entſcheiden können. Herr Gutzkow ſchreibt mir, daß er als Dramaturg wenigſtens fünf bis ſechs Vorſtellungen von einem Stücke verbürgen müſſe, daß er dies mit gutem Gewiſſen nicht bei meinem Stücke könne. Dagegen ſchreibt mir der Intendant des Hoftheaters zu Weimar, daß es jeder Bühne zum Ruhme gereichen müſſe, mein Stück aufzuführen. So verſchieden ſind die Urtheile in dieſer Sphäre. Auf der einen Seite muß denn doch eine Willkühr ſein. Kommt der Koſtenpunkt in Dresden in Anſchlag? Müſſen deshalb ſechs Wiederholungen ſtatt finden? Glücklich iſt Herr Gutzkow, wenn es ihm gelingt, ſeinen Wullenweber ſechs Mal wiederholen zu laſſen. Allein ich fordere jeden äſthetiſch Gebildeten, noch mehr jeden geſunden Geiſt auf, die beiden Stücke zu vergleichen, und das größere Riſiko auszuſprechen. Aber eines Hoftheaters iſt auch ſolche Annahme ganz unwürdig, da die Ballets und Opern ungleich mehr koſten, als ſie und das Schauſpiel zuſammen einbringen. Es muß alſo ein anderes Prinzip im Hintergrunde ſtecken. Und das iſt das Prinzip der völligen Prinziploſigkeit. Einerſeits möchte die Verwaltungsbehörde das Volk gern im Theater haben, damit die jährliche Ausgabe zu Gunſten der ökonomiſchen Verhältniſſe ausfalle. Das Volk aber geht nur ins Theater, wo es etwas Ganzes kriegt. Die ganze Schönheit (Shakeſpeare, Fauſt, Tell), die ganze Frivolität (das franzöſiſche Luſtſpiel), ganzer Sinnenreiz (Ballet), ganze Tendenz. Die Verwaltungsbehörde müßte zwiſchen einem von dieſen Dingen wählen, wenn ſie gute Geſchäfte machen wollte. Aber ſie verdirbt ſich mit der Halbheit. Darum dieſe Beziehungen in dem Gutzkow'ſchen Tendenzſtücke, die einerſeits das Volk anlocken ſollen, aber es mit ihrer Halbheit nicht halten können. Der Wullenweber iſt ein Beiſpiel, was herauskommt, wenn ein Schriftſteller mit der Tendenz, mit der objektiven Darſtellung, mit der Effekthaſcherei, mit der Hiſtorie, mit der Romantik und allen möglichen Autoritäten es nicht verderben will.

Man wage einmal, das ganze, volle Schöne zu bieten, und das Publikum wird wenigſtens Ehrfurcht davor haben. Wer dieſe religiöſe Scheu vor dem Schönen und Erhabenen freilich ſelbſt verloren hat, der ſetzt ſie bei Niemanden voraus, und das iſt einer der faulſten Flecken in unſerm Bühnenleben.

Mein Vorſchlag ergiebt ſich aus dieſen Bemerkungen von ſelbſt. Ein Stück, daß irgendwo mit Beifall die Bühne paſſirt hat, und zugleich von der äſthetiſchen Kritik als ein gelungenes bezeichnet iſt, werde durch einen Ausſpruch der Jahrbücher für würdig erklärt, auf allen Bühnen Deutſchlands dargeſtellt zu werden.

Dieſer Ausſpruch werde begründet: einmal, durch das äſthetiſche Urtheil der Redaktion, und zum andern durch das Urtheil von Schauſpielern, die im Intereſſe ihrer Kunſt ſich ſolchem Unternehmen gern anſchließen werden. Entſcheidend würden Namen ſein, welche in der Schauſpielerwelt eine allgemeine Anerkennung gefunden haben, als Emil Devrient, Döring, La Roche, Hoppé und Andere, die dem Ermeſſen der Redaktion überlaſſen bleiben.

Möchte Anfangs auch von dieſen Ausſprüchen keine Notiz genommen werden, ſo bleiben ſie eine moraliſche Genugthuung, welche wir Alle, die wir es redlich mit der Bühne meinen, der Kunſt ſelbſt ſchuldig ſind.

Dramaturgiſche Aphorismen

von

H. Th. Rötſcher.

I.

Ein Gedankenſtrich in Leſſing's Nathan den Weiſen.

(Akt 2 Scene 5. Nathan und der Tempelherr.)

Leſſing legt in der herrlichen erſten Unterredung zwiſchen Nathan und dem Tempelherrn, in welcher zuerſt das Eis des chriſtlichen Hochmuths im Tempelherrn vor der Sonne reiner Menſchlichkeit in Nathan ſchmilzt, dem Letzteren folgende Worte in den Mund. Nathan, vom Tempelherrn zurückgeſtoßen, der ſogar den Dank des Juden für die Rettung der Recha verſchmäht, ergreift, wie Leſſing vorſchreibt, den Mantelzipfel des Tempelherrn und ſagt:

> Es iſt doch ſonderbar,
> Daß ſo ein böſer Fleck, daß ſo ein Brandmal
> Dem Mann ein beſſres Zeugniß redet, als
> Sein eigner Mund. Ich möcht' ihn küſſen gleich —
> Den Flecken. Ah, verzeiht! u. ſ. f.

Nathan betrachtet den Brandfleck am Mantel des Tempelherrn mit tiefer Rührung. Denn die rein menſchliche That der Rettung Recha's ſtraft den chriſtlichen Stolz Lügen, der ſich dieſer That und des Dankes dafür ſchämt. Warum hat aber Leſſing nach den Worten: „Ich möcht' ihn küſſen gleich" einen Gedankenſtrich geſetzt und durch ihn den Gegenſtand, welchen Nathan's Mund berühren möchte, getrennt? Leſſing thut dergleichen nicht unbedacht, nicht zufällig; er muß dabei eine beſtimmte Abſicht gehabt, einen beſtimmten Sinn mit dieſem Gedankenſtrich verbunden haben. Aber welchen? Achten wir auf das unmittelbar Vorhergehende. Nathan ſagt: „Das Brandmal redet dem Mann ein beſſer Zeugniß, als ſein eigner Mund", und fährt dann fort: „Ich möcht' ihn küſſen gleich" u. ſ. w. Wie verſteht der Tempelherr dieſe Worte? Offenbar ſo: Ich möchte ihn d. h. den Mund gleich küſſen. Denn das „ihn" bezieht ſich auch grammatiſch auf das unmittelbar Vorhergehende: „den eignen Mund". Nathan, von Rührung ergriffen, ſagt alſo: Ich möchte dem Tempelherrn den Kuß des Dankes auf ſeine Lippen drücken. In dieſem Augenblick aber fühlt ſich Nathan durch den kalten, zurückweiſenden Blick des Tempelherrn getroffen; er faßt ſich und ſeine Wehmuth darüber verbergend, giebt er ſeiner Rede die epigrammatiſche Wendung, ſeinen Wunſch nur auf den Brandfleck zu beſchränken, den er an ſeine Lippen drücken möchte. Dieſe Wendung beſtätigt der Gedankenſtrich und die Wortſtellung. Sagte Nathan weiter nichts als: Ich möchte dieſen Brandfleck küſſen, ſo wäre der Gedankenſtrich, der die Rede trennt, und die Wortſtellung ohne Sinn, ein unnützer Aufwand, der nur irre leiten kann. Die Bedeutung des Gedankenſtrichs, wenn wir ihn paraphraſiren, iſt alſo dieſe: „Ich möchte den Retter meiner Recha dankerfüllt gleich küſſen.“ Den chriſtlichen Stolz des Tempelherrn, der den Kuß des Juden verſchmäht, gewahrend, fährt Nathan, ſich ſelbſt bekämpfend und mit einem leiſen Zug von Bitterkeit fort: O nein, nicht Dich, ſei unbeſorgt! So kühn bin ich in meinem Verlangen nicht: ich meinte nur den — Flecken, der von Deiner menſchlichen Güte Zeugniß giebt. Dieſe epigrammatiſche Wendung iſt auch ganz im Geiſte Nathan's, der es liebt, ſeinen Antworten und Entgegnungen die Spitze einer leichten Ironie zu geben, in welche ſich ſeine Überlegenheit nicht ſelten kleidet. Leſſing alſo hat hier, wie ſo häufig, zwiſchen den Zeilen leſen laſſen, und mehr angedeutet, als direkt geſagt. Man ſieht, daß die ganze Stelle durchaus dramatiſch gedacht iſt. Denn nur, indem ſich Leſſing den Tempelherrn bei den Worten Nathans: „Ich möcht' ihn küſſen gleich“ den ſo menſchlichen Wunſch deſſelben mit dem Ausdruck einer gewiſſen verächtlichen Kälte zurückweiſend denkt, kann er dem Letzteren die Zurücknahme dieſes Wunſches und die Beſchränkung auf den bloßen Brandfleck in den Mund legen. Wird dieſe Stelle ſo aufgefaßt, wodurch, unſeres Erachtens, die einzige Löſung des Gedankenſtrichs und der Wortſtellung gegeben iſt, ſo iſt es für die dramatiſche Darſtellung natürlich unerläßlich, daß der Tempelherr bei den Worten: „Ich möcht' ihn küſſen gleich“ durch ſeinen mimiſchen Ausdruck die Zurücknahme des eben ausgeſprochenen Wunſches Nathan's rechtfertigt. Der Darſteller des Nathan wird, den Ausdruck kalter Zurückweiſung Seitens des Tempelherrn bei ſeinen Worten wahrnehmend, nach einer kleinen Pauſe, in welcher er ſich ſelbſt zur folgenden Wendung ſammelt, mit dem Ausdruck einer gewiſſen ſchmerzlichen Ironie fortfahren: — „Den Flecken!“ Wir haben außer Seydelmann, deſſen Nathan zu den herrlichſten Leiſtungen deutſcher Schauſpielkunſt gehörte, noch von keinem Darſteller die gedachte Stelle ſo auffaſſen ſehen. Und doch ſcheint es nothwendig, daß endlich der ſo bedeutungsvolle Gedankenſtrich Leſſing's in dieſer Stelle in ſein volles Licht eingeſetzt und damit die Vorſtellung eines Zufalls oder eines bloßen Überfluſſes der Rede von dem ſcharfſinnigſten Manne entfernt werde.

II.

Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwiſchen König Philipp und Marquis von Poſa im dritten Akt des Don Karlos.

Die Worte, deren Sinn wir erläutern wollen, lauten: Marquis von Poſa ſagt in dem Augenblicke höchſter Begeiſterung zum Könige:

Geben Sie,
Was ſie uns nahmen, wieder! *Werden Sie*
Von Millionen Königen ein König!

Was wollen die letzten Worte des Marquis ſagen? Soll ihr Sinn der ſein, welchen man in der Regel mit ihnen zu verbinden pflegt: „Werden Sie unter den Millionen ſchlechter, deſpotiſcher Könige ein wahrhafter König!“ ſo wird man zugeben, daß ſowohl der Ausdruck dafür ziemlich ungeſchickt gewählt iſt, als auch zugleich eine faſt lächerliche Hyperbel einſchließt. Poſa würde nämlich ſagen: Millionen Könige haben den Völkern ihre Freiheit genommen oder vorenthalten. Unterſcheiden Sie ſich von dieſer unermeßlichen Anzahl von Königen dadurch, daß Sie Ihrem Volke Gedankenfreiheit bewilligen. Abgeſehen von dem mindeſtens zweideutigem Ausdruck: „Werden Sie *von* Millionen Königen ein König“ iſt die Hyperbel von den *Millionen* deſpotiſcher Könige, unter welchen Philipp endlich einmal ein wahrer, freiſinniger König werden ſolle, geradezu eine Ungereimtheit. Enthalten ferner dieſe Worte, wenn dies nämlich der Sinn derſelben ſein ſollte, eine *Steigerung* gegen das unmittelbar Vorhergehende, was ſie doch offenbar ſollen? Iſt ein innerer Zuſammenhang zwiſchen den beiden Gedanken: Geben Sie uns die Gewiſſens- und Gedankenfreiheit, welche Sie uns nahmen, wieder und: Werden Sie endlich einmal ein wahrer d. h. ein freiſinniger König, nachdem die Weltgeſchichte *Millionen* deſpotiſcher Könige aufzuweiſen gehabt hat. Bei dieſer Erklärung begegnet man auch noch der Schwierigkeit, einmal zu dem Worte: *König* das Prädikat: *ſchlecht, tyranniſch* u. dgl. und das andere Mal das Prädikat: *wahrhaft, hochgeſinnt* u. dgl. hinzudenken zu müſſen. Denn nur durch dieſe Ergänzung gelangt man zu der obengedachten Erklärung.

Welchen andern Sinn aber können dieſe Worte haben? Wir glauben einen eben *ſo tiefen*, als mit dem Charakter des Poſa *übereinſtimmenden*. Schiller begreift hier nämlich unter dem Ausdruck: *König* den von der Knechtſchaft erlöſten, der *freigewordenen Menſchen*. Ganz in demſelben Sinn wie der Dichter in ſeiner unüberwindlichen Flotte von der engliſchen **magna charta** ſagt, ſie ſei das große Blatt, „*das Deine Könige zu Bürgern, zu Fürſten Deine Bürger macht*“, braucht er hier den Ausdruck *König* das erſte Mal gleichbedeutend mit: *freigewordene Bürger*, Menſchen, welche ſich ſelbſt regieren, alſo in den Beſitz *ihrer Freiheit* gekommen ſind. Ganz in dieſem Sinne ſagt die *Königin* zum

Marquis Poſa (Akt 1 Scene 4): „Jetzt, ſagt man, ſind Sie geſonnen, in Ihrem Vaterland ſich ſelbſt zu leben!

Ein größerer Fürſt in Ihren ſtillen Mauern
Als König Philipp auf dem Thron — ein Freier!
Ein Philoſoph!

Sie nennt hier den innerlich freien, keinem despotiſchen Fürſten ſich beugenden, Marquis einen Fürſten und identificirt ſo unmittelbar den Freien, den Philoſophen mit dem Fürſten, der alſo hier ebenfalls ſymboliſch genommen iſt. Zu ſolchen freien Menſchen ſoll die Menſchheit erzogen werden. Die Bürger eines freien Staates, in welchem das Recht eine Wahrheit und die Seele des Staates geworden iſt, das jeder Einzelne ſelbſt mithervorbringt, ſind Könige, weil ſie von keinem ihnen aufgedrungenen, ſondern aus ihrer freien Selbſtbeſtimmung ſtammenden Geſetze abhängig ſind. Nun iſt der Ausſpruch des Marquis gegen König Philipp nicht nur ganz in ſeinem Geiſte, ſondern auch in innerſtem Zuſammenhange mit dem unmittelbar Vorhergehenden. Demnach iſt der Sinn der fraglichen Stelle dieſer: „Geben Sie uns die Freiheit, welche Sie uns nahmen, wieder; werden Sie von Millionen dadurch freigewordener Menſchen ein König. Sie ſind bis jetzt nur ein König über Knechte geweſen, und waren dadurch ſelbſt unfrei; ein wahrer König ſind Sie erſt, wenn die Bürger Ihres Staates freie Menſchen geworden ſind." Nun iſt der Ausdruck: „Von Millionen Königen" durchaus an ſeiner Stelle, weil darunter die Millionen der Unterthanen verſtanden ſind, welche Philipp beherrſcht. Der Gedankenzuſammenhang, der Schillern ſehr geläufige ſymboliſche Gebrauch des Wortes König oder Fürſt, der den Charakter des Marquis von Poſa viel mehr entſprechende Sinn der gedachten Worte, endlich die Abweſenheit jeder ſprachlichen Unbehülflichkeit, alles dies vereinigt ſich die von uns verſuchte Erklärung der fraglichen Stelle als den einzig wahren Sinn derſelben erſcheinen zu laſſen und die ſo allgemein gewordene, nur aus oberflächlicher Reflexion hervorgegangene Auffaſſung der gedachten Worte fortan in das Reich der Träume zu verweiſen

III.

Ein Stoff für eine Tragödie, vorgeſchlagen von Börne.

Börne gedenkt im dritten Bande ſeiner nachgelaſſenen Schriften (Mannheim, Verlag von Baſſermann, 1847) S. 74 eines intereſſanten und auch für die jetzige Zeit ſicher ſehr angemeſſenen Stoffs für eine Tragödie, für die ſich ein talentvoller Dichter wohl begeiſtern könnte. Die Geſchichte ſpielt in Spanien. Ein junger Offizier nahm ſich mit einer Piſtole das Leben. In dem Briefe, den er ſeiner Mutter hinterlaſſen, bekennt er, er habe ſich umgebracht, weil er die Schmach nicht ertragen konnte, die ſein Vater, durch ſo vieles unſchuldig vergoſſene Blut, über ſeinen Namen gebracht. Dieſer nämlich ſteht an der Spitze des furchtbaren Gerichts, welches alle ſogenannte Liberale zum Tode verurtheilt. Die Mutter in der Verwirrung des erſten Schmerzes hatte den Brief des Sohnes fremden Menſchen gezeigt und ſo iſt die Sache ruchbar geworden. Börne fährt fort: „Welch' ein herrliches Sujet für eine Tragödie! Wie ſchön und ſchrecklich kann man durch Vater und Sohn ſich die beiden Zeiten und Welten ausſprechen laſſen. Ich möchte mir in die Finger beißen laſſen, daß ich kein Drama ſchreiben kann. Und unſer deutſches Vieh weiß das nicht zu benutzen.“ Der Brief Börne's iſt vom 24. Februar 1825. Wenn ſich das Talent dafür fände, ſo wäre dieſer Stoff gewiß höchſt fruchtbar. Er iſt hiſtoriſch und doch zugleich allgemein menſchlich, faßt große Gemüthskämpfe und Leidenſchaften in ſich und kann durch die Behandlung, die ihm wird, ſicher auch eine wahrhaft tragiſche Verſöhnung in ſich ſchließen. Möchte ſich ein begabter Dichter der Gegenwart dafür begeiſtern. Ohnehin iſt bei den ganz allgemeinen Umriſſen, die nur der Stoff enthält, der freien Phantaſie ein weiter Spielraum der Erfindung gegeben. Wir wollten wenigſtens nicht verfehlen, auf den ſchönen Stoff hinzuweiſen.

Maria Magdalena von Friedrich Hebbel.

(Zum erſtenmal in Berlin gegeben auf dem Königsſtädtiſchen Theater am 27. April 1848.)

Von

H. Th. Rötſcher.

Wir haben endlich die Freude gehabt, Maria Magdalena von Hebbel zur Aufführung gebracht zu ſehen. Es war dies längſt unſer lebhafter Wunſch. Die königliche Bühne hatte ſich immer gegen die Darſtellung dieſer bürgerlichen Tragödie erklärt, was man ihr früher nicht gerade verargen konnte, da ſie beſonders in Betreff von Stücken, welche gegen die einmal normirten Moralbegriffe verſtoßen, von direkten und indirekten Einflüſſen abhing, gegen welche oft auch der beſte Wille nichts vermochte. Aber es lag uns daran, dem ſo bedeutenden Werke doch die Schranken der Berliner Bühne zu öffnen. Es blieb zu dieſem Zwecke nur die Bühne der Königsſtadt übrig. Der zeitige Ober-Regiſſeur derſelben, Herr Barthels, welcher ſich für das Werk ſehr lebendig intereſſirte, kam meinem Wunſche auf das Bereitwilligſte entgegen, und mein edler Freund Hebbel bot in einem Schreiben an mich gern die Hand dazu, ſeine Tragödie unter dem Namen: „bürgerliches Drama“ der Königsſtadt zu übermachen, indem er jede etwanige Veränderung in meine Hände legte, wohl wiſſend, daß es mir nie einfallen würde, irgend einen zum Bau des Ganzen nothwendigen Stein aus ſeinen Fugen zu heben. Meine mir durch den Dichter ertheilte Erlaubniß brauchte ich daher nur zur Entfernung und Milderung weniger Stellen, die, obwohl charakteriſtiſch, doch leicht bei einer aus zu ungleichen Elementen zuſammengeſetzten Verſammlung Anſtoß erregen konnten. Der Titel: bürgerliches Drama war nur die nothwendige Conceſſion gegen die der Königsſtädtiſchen Bühne geſetzte Schranke, keine Tragödie zu geben. Wie Maria Magdalena als Tragödie gedacht iſt, ſo konnte ſie, ohne den Nerv derſelben zu durchſchneiden, auch nicht zu einem bürgerlichen Drama umgemodelt werden. Sie hat nur ihren Titel geändert, um unter dieſer Flagge ſich den Eingang in den Hafen der Königsſtadt zu ſichern. Der Wahrheit gemäß muß ich indeſſen verſichern, daß der General-Intendant Herr von Küſtner der beabſichtigten Aufführung des Werkes in der Königsſtadt nicht die geringſten Schwierigkeiten entgegenſetzte.

Es iſt ſchon einmal in den von mir redigirten Jahrbüchern die Maria Magdalena von Hebbel beſprochen worden. Herr Dr. Bamberg in Paris hat in einem höchſt ſcharfſinnigen und intereſſanten Aufſatz die Bedeutung dieſer Tragödie auseinandergeſetzt, und dadurch auch die ziemlich verbreitete Meinung von der unſittlichen Richtung des Werkes bekämpft. Wir wollen, mit den Gedanken jenes Aufſatzes ganz einverſtanden, hier nur noch einige Geſichtspunkte geltend machen, welche für die Auffaſſung und Würdigung des Werkes vielleicht nicht ganz unwichtig ſind. Was die *Maria Magdalena* zu einer ſo bedeutenden Erſcheinung macht, iſt, daß der Dichter es verſtanden hat, den Zuſammenſtoß von Ideen, den unvermeidlichen Kampf der unter der Gewalt ſtarrer, rigoriſtiſcher Moral ſtehenden Geſellſchaft mit dem ſich daraus entwickelnden und ihr gegenübertretenden Bewußtſein in der Form einer *dramatiſchen Handlung* und *feſtgeſchloſſener*, in *ſich ſelbſt lebendiger Charaktere* vor uns werden zu laſſen. Dadurch hört das Werk auf, *ein Tendenzſtück* zu ſein, denn es prägt in einem einzelnen, für ſich abgeſchloſſenen Fall ein allgemeines Weltgeſetz ab, und entbindet alſo dadurch eben ſo ſehr den Blick von dem einzelnen Fall, als es ihn zugleich wieder auf denſelben einſchränkt. Iſt in aller Kunſt, namentlich aber im Drama, dies das Geheimniß des Künſtlers, daß er uns in der Darſtellung des abgeſchloſſenen individuellen Lebens immer über daſſelbe hinausweiſt, und dadurch über die Zufälligkeit des beſondern Falles und das Gemein-Wirkliche erhebt, ſo erkennen wir in Maria Magdalena die *Hand des Künſtlers* an. Es können in einem Drama vortreffliche Abſichten, tiefe Gedankengegenſätze liegen, und daſſelbe dennoch als Drama *unlebendig* ſein, weil ihm der Geſtaltungsprozeß fehlt, der eben ſo wenig lernbar als lehrbar iſt, der auch nicht beſchrieben und erklärt, ſondern nur kraft einer verwandten innern Anſchauung wiedergeboren und begriffen werden kann, nämlich: allgemeinen Gedanken, kämpfenden Prinzipien, regierenden Geiſtesmächten ihren ganz individuellen Leib anzuerſchaffen. In einer Zeit, wo, bei dem Leichtſinn und der Oberflächlichkeit dichteriſchen Schaffens, namentlich in der ſchwierigſten und höchſten aller Künſte, der dramatiſchen Poeſie, die Geheimniſſe künſtleriſcher Compoſition faſt vergeſſen zu ſein ſcheinen, muß man ein Werk, was überall das Zeugniß eines wirklichen *Kunſtverſtandes* giebt, um ſo höher anſchlagen. Und gerade in dem durch *Maria Magdalena* webenden Kunſtverſtande, der ſeine Geſetze nicht als Wegweiſer für den Leſer und Hörer anheftet und profanirt, ſondern ſie unter der Hülle dramatiſcher Handlung verbirgt, liegt der Genuß, den uns das Werk von jeher bereitet hat.

Hebbel hat ſein Drama eine *bürgerliche Tragödie* genannt. Er will den Weltgegenſatz im Spiegelbilde der Familie auffangen und uns in dem beſondern Fall eines beſchränkten Familiengeſchickes die Nerven aufzeigen, welche das geſammte geſellſchaftliche Leben durchdringen. Durch den kleinen, engen Familienkreis ſoll ein großes Lebensgeſetz durchzittern. Dies Lebensgeſetz iſt das Ringen der alten rigoriſtiſchen, zum *Dogma erſtarrten* Moral mit dem Prinzip einer Sittlichkeit, welche ſich von der hergebrachten Satzung befreien, das Handeln des

Menſchen bis zu ſeiner letzten Quelle hinauf verfolgen und die That nur aus den Wurzeln ihrer Entſtehung gerichtet wiſſen will. Alle Moral, welche zu einem Dogma erſtarrt iſt, nimmt den Charakter eines Vorurtheils an, ſie wird kritiklos ausgeübt und als fertiger Maßſtab an die Handlungen Anderer angelegt. Wer dagegen ſündigt, wird ſchonungslos verurtheilt, weil von dieſem Standpunkte aus jede Berufung auf einen höhern Gerichtshof verſperrt iſt. Je ſtarrer dieſe dogmatiſche Moral auftritt, je mehr ſie als eine unfehlbare Lebensregel in Fleiſch und Blut übergegangen iſt, um ſo tyranniſcher iſt ihre Herrſchaft, um ſo mehr entfremdet ſie ſich diejenigen, welche darin nicht aufgehen und ihr Handeln dieſem Syſtem nicht unterwerfen können. In den Gliedern einer Familie, deren ganzer Zuſchnitt eine gewiſſe patriarchaliſche Einfachheit und Strenge hat, werden diejenigen, welche mit ihren Vorſtellungen aus dieſem Boden herausgetreten ſind, mit den Vertretern des Alten in einen unausbleiblichen Konflikt gerathen müſſen, und eben ſo ſehr durch die Härte des Moralgeſetzes, als durch die Verletzung deſſelben leiden. Was unter andern Umſtänden, bei einer wirklichen Gemeinſamkeit des ſittlichen Bodens aller Familienglieder, durch gegenſeitiges Vertrauen und liebevolle Verſtändigung, zu einer Ausgleichung der Spannung geführt hätte, das wird bei dem Mangel eines gemeinſamen Bodens der ſittlichen Weltanſchauung zu einem unauflöslichen Kampfe, in welchem beide Theile an der Starrheit des dogmatiſchen Moralgeſetzes zu Grunde gehen. Der eine Theil wird an ſich ſelbſt irre gemacht; er verliert ſein Gleichgewicht, der feſte Boden verſchwindet unter ſeinen Füßen, das Unzweifelhafteſte wird ihm ſchwankend: er verſteht die Welt nicht mehr: der andere Theil dagegen, durch die Bande der Pietät an den Vertreter des ſtarren Moralgeſetzes gefeſſelt, durch eine unſelige Verirrung des Herzens und der Begriffe, deren Wurzeln ſelbſt in den Boden eines Vorurtheils eingeſenkt ſind, iſt zu ohnmächtig, ſich ſelbſt von der Gewalt des ſtarren Moralgeſetzes zu befreien, und doch nicht befangen genug, um ganz darin aufzugehen: er erliegt dem furchtbaren Verhängniß dieſes Weltkonfliktes und der dadurch unmöglich gewordenen zutrauungsvollen Hingebung an die durch Vorurtheile getrübte Liebe des Vaters. Meiſter Anton wird aus den Angeln ſeiner dogmatiſchen Moral gehoben, Klara verblutet an der Macht rigoriſtiſcher Moral, für deren Übertretung für ſie keine Vergebung zu hoffen iſt, und an einer Schuld, die ſie ſich ſelber eingeſteht, von der ſie aber ſich innerlich zu ſühnen keine Kraft in ihrem Bewußtſein und Denken findet.

Klara's Fall iſt ein Ergebniß gewöhnlicher, gerade in der Sphäre, in der ſie heimiſch und auferzogen iſt, oft ſich wiederholender Verhältniſſe. Er iſt keine Abſtraktion, die nur im Kopfe des Dichters exiſtirt, ſondern recht eigentlich aus dem Leben gegriffen. „Was kommt nicht Alles zuſammen, ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seite, als Du auf die Akademie gezogen wareſt und Nichts mehr von Dir hören ließeſt. Die denkt noch an den! — Die glaubt, daß Kindereien ernſthaft gemeint waren! — Erhalt ſie Briefe? —

Und dann die Mutter! Halte Dich zu Deines Gleichen! Hochmuth thut nimmer gut! Der Leonhard iſt doch recht brav, Alle wundern ſich, daß Du ihn über die Achſel anſiehſt. Dann mein eignes Herz. Hat er Dich vergeſſen, zeig' ihm, daß auch Du —" So arbeiten das bittere Gefühl, von dem Jugendgeliebten vergeſſen zu ſein, was durch das leichtfertige Schweigen des Sekretairs wenigſtens genugſam gerechtfertigt iſt, die Vorwürfe der Mutter, aus ihrem Vorurtheil des Standesunterſchiedes hergenommen, die proſaiſche Auffaſſung der Ehe, die Verbindung mit einem äußerlich reſpectablen Mann als hinreichenden Grund der Vereinigung zu betrachten, der Wunſch, ſich ſelbſt über eine ihr wiederfahrene Kränkung zu übertäuben, einander in die Hände und führen den unglückſeligen Augenblick herbei, für den Klara ſo ſchwer büßen muß. Es iſt ein Augenblick, in welchem eine Welt von Vorurtheilen aller Art auf des Mädchens Herz einſtürmt, den der feſte Wille Leonhard's zu ſeinem Gunſten benutzt, ein Augenblick, in welchem das ſittliche Selbſtbewußtſein Klara's verfinſtert wird. Darum findet ſie nach ihrem Erwachen auch gar keinen Gegenhalt in ſich: ſie iſt völlig aus dem Gleichgewicht geworfen und büßt in dem furchtbaren Konflikt, der aus jenem unſeligen Augenblicke erwächſt, unendlich ſchwerer, als ſie ſelbſt gefehlt hat. Klara hat weder in ihrer Empfindung für den, welchem ſie ſich hingegeben, noch in der Freiheit ihres Bewußtſeins, ſich über ſich ſelbſt zu erheben und die Verirrung als Verirrung zu behandeln, welche ihr eigentliches Weſen gar nicht zu vergiften vermöge, keinen Gegenhalt. Sie erliegt alſo ganz natürlich den einzigen Mächten, welche mit voller Stärke in ihr walten, der Pietät für den von den ſtrengſten Satzungen der Moral beherrſchten Vater und dem Gefühl, über ſich ſelbſt erröthen zu müſſen und nirgends eine Wehr gegen die Vorwürfe ihres edleren Selbſt in ſich zu finden. Was uns der Dichter von Klara zeigt, iſt das tiefe, ſie zerwühlende Leiden, welches der That auf dem Fuße folgt und was darzuſtellen das hohe Vorrecht der Poeſie iſt. Hat ſchon jeder Verbrecher einen Moment, in welchem er der Poeſie Rede ſtehen muß und den der Dichter feſthalten darf, der nämlich, der uns nach ſeiner That die Wunden ſeines Gemüths öffnet, der uns in den Abgrund ſeiner Seele blicken läßt und das Gold menſchlicher Schmerzen an das Licht zieht, ſo hat eine Natur wie die Klara's um ſo mehr ein Recht, in der Tiefe ihres Innern belauſcht und ihr durch Schmerz geweihtes Gemüth enthüllt zu ſehen.

Es iſt vom Dichter zufolge ſeines Grundgedankens vortrefflich motivirt, daß er den Vertreter rigoriſtiſcher Moral, den Meiſter Anton, durch die brutale Polizeigewalt in ſeinen Grundveſten erſchüttern läßt. Einerſeits zeigt uns der Dichter durch das Verfahren der rohen Polizeigewalt, wie dieſelbe in das Heiligthum der Familie zerſtörend eingreift und durch ihr brutales Auftreten über die Glieder einer ehrbaren Familie unendlichen Jammer bringen kann; andererſeits ſchlägt doch aber auch in dieſer rohen Begegnung der Gerichtsdiener das Vorurtheil rigoriſtiſcher Moral auf den Vertreter derſelben zurück. Meiſter Anton hatte ganz folgerecht vom Standpunkte ſeiner ſtarren Ehrenhaftigkeit aus „Leute mit rothem Rock und blauen Aufſchlägen“ für unehrlich erklärt und jede Gemeinſchaft mit ihnen als ihn befleckend zurückgewieſen. In dieſer Begegnung huldigte Meiſter Anton aber ſelbſt einem ſtarren Vorurtheile: er verwarf den ganzen Menſchen, weil ihm auf der Thätigkeit, welche derſelbe ausübte, ein Flecken haftete. Ja, ſeine Verachtung jener Werkzeuge der Polizeigewalt iſt ſelbſt das Ergebniß eines erſtarrten Vorurtheils, das ſich nicht zur Anerkennung des Menſchlichen erheben kann und die Achtung des Individuums von der bürgerlichen Thätigkeit abhängig macht, der es obliegt. Es iſt daher natürlich, daß ſich das Gefühl ſolcher Verachtung rächt und den Augenblick erſieht, ſich für die erduldete Kränkung Luft zu machen. Man muß dem Dichter das Zeugniß geben, daß er dieſen Konflikt, der doch in der Natur des Princips durchaus begründet iſt, ſehr ungeſucht herbeigeführt hat.

Man könnte es vielleicht nicht gerechtfertigt finden, daß der Sekretair untergeht. Wir glauben dies aber in der Natur der dramatiſchen Handlung wie in der Idee der Tragödie durchaus begründet. Sein leichtfertiges Schweigen gegen Klara, ſeit er auf die Akademie gezogen, aus dem dieſelbe mit Recht den Schluß zog, daß er ſie vergeſſen habe, würde für ſeinen Untergang noch nicht ausreichen; es fällt dies überhaupt vor die Tragödie, und wir können ihn für eine Schuld, wenn dies überhaupt eine iſt, nicht büßen ſehen, für welche uns eigentlich jeder Maaßſtab und damit jedes Urtheil gebricht. Aber mit Recht büßt der Sekretair ſeinen Kampf mit Leonhard. Indem er dieſen herbeiführt, iſt auch er ein Opfer des Vourtheils. Der Sekretair möchte das Zerſtörte wiederherſtellen; er fühlt ſeine alte Neigung für Klara wieder mächtig erwachen, er fühlt, wie er ſelbſt an der unſeligen Wendung ihres Geſchickes Schuld iſt. Er ſtößt ſich nicht an der nackten Thatſache ihres Falls, weil er die Überzeugung gewonnen hat, daß derſelbe der Geſinnung Klara's nichts von ihrer jungfräulichen Reinheit geraubt, ja ſie durch Leiden vielmehr noch geläutert hat. Aber er kann darüber nicht hinweg, daß ein Menſch wie Leonhard den Fall herbeigeführt, und glaubt ſich nur durch Vernichtung jenes Verächtlichen zum vollen Selbſtgefühl bringen zu können. In dieſer Empfindung und der daraus hervorgehenden That des Zweikampfs mit Leonhard huldigt der Sekretair ebenfalls einem Vorurtheile. Die ganz vorurtheilsfreie Sittlichkeit würde, indem ſie ſich allein an die durch den Fall Klara's nicht zerſtörte Reinheit der Geſinnung und an die mit der eignen Neigung übereinſtimmende Pflicht hielte, dem ſo ſchmerzlich leidenden Mädchen eine Genugthuung zu geben, dieſe letztere nicht von der Vertilgung des verächtlichen Leonhard abhängig machen und damit dem bloßen nackten Faktum eine Macht einräumen, die daſſelbe durchaus nicht verdient. Indem ſich der Sekretair dem Leonhard auf Tod und Leben gegenüberſtellt erkennt er denſelben ſchon als eine Macht an, die er durchaus nicht iſt. Warum durch einen Zweikampf mit einem ſittlich ſo tief verächtlichen Menſchen wie Leonhard wieder die Ausführung der That, welche Pflicht, Gewiſſen und Liebe dem Sekretair gleichmäßig gebieten, wieder in Frage ſtellen? Wird durch den Tod Leonhard's irgend etwas an der Handlung geändert, irgend etwas für Klara hergeſtellt? Der Sekretair unterwirft ſich durch dieſen Zweikampf eigentlich nur ſeinem eigenen Vorurtheil, welches das Leiden Klara's und ſein Gewiſſen nur für einen Augenblick beſeitigt hatten. Er glaubt nur dann über den Fall Klara's hinwegkommen zu können, wenn der Urheber deſſelben weggeſchoſſen iſt. Ihn ſtört alſo die Exiſtenz Leonhard's nur, weil er ſich vor demſelben ſchämt, der von jenem Verführten die Hand gereicht zu haben. Sein Denken und Empfinden iſt alſo keinesweges wirklich frei geworden. Wäre es das, ſo würde er auch den Muth haben, Klara die Seinige zu nennen, der elende Leonhard mochte leben oder nicht, weil er ſehr wohl weiß, daß Klara um jenes unſeligen Augenblickes willen nicht ſeiner unwürdig geworden iſt. Das Vorurtheil des Sekretairs tritt, wie man ſieht, in ſehr ſubtiler Weiſe auf. Es würde in plumper und darum der ganzen Perſönlichkeit des Sekretairs unwürdiger Form erſcheinen, wenn das bloße Faktum des Falls den Jugendgeliebten zur Verurtheilung Klara's verleitete. Der Dichter iſt viel künſtleriſcher zu Werke gegangen. Die edle Natur des Sekretairs, das Gefühl ſeiner Schuld gegen Klara, das Bewußtſein ihres unangetaſtet gebliebenen Sinnes laſſen in ihm den Gedanken an eine Verdammung Klara's durchaus nicht aufkommen, aber ſeine Vorſtellungen werden doch auch von der herrſchenden Meinung der Welt gefeſſelt, wonach kein Mann über ſolchen Fall hinwegkommt. Auch der Sekretair ſtellt alſo nicht den Sieg der vom Vorurtheile frei gewordenen Sittlichkeit dar.

In dem Sohn des Meiſter Anton hat uns der Dichter den von der ſtarren Gewohnheit alter Sitte ſich befreienden Menſchen gezeichnet. Aber dieſe Befreiung tritt, der Bildung und dem geſellſchaftlichen Kreiſe gemäß, welchem Karl angehört, noch in roher Form auf. Karl opponirte ſich zunächſt gegen den Pedantismus der Sitte, welche das Heilige, wie das Profane an einen regelmäßig wiederkehrenden Verlauf von Zeiten und Stunden bindet. Zwiſchen der trotzigen, auf ihren eigenen Sinn ſich ſtellenden Jugend und dem ſtarr und zähe an der überlieferten Sitte feſthaltenden Alter iſt jede Verſtändigung unmöglich. Daher die tiefe Entfremdung zwiſchen Meiſter Anton und dem Sohne Karl. Der erſtere ſieht auch in der harmloſen Äußerung jugendlicher Lebenskraft des Sohnes eine Verletzung des Moralgeſetzes, welches er nur in der Geſtalt ſtrenger und einförmig wiederkehrender Sitte anerkennt und ſchenkt daher auch dem ſchlimmſten Gerüchte über eine ehrloſe Handlung des Sohnes willig Glauben. Der Sohn aber kann eine ſo unwürdige Auffaſſung des Vaters, die ſich der noch gar nicht begründeten Anklage des Sohnes ohne Widerſtreben hingiebt, nicht ertragen. Gereinigt von dem Verdachte des Diebſtahls, beſchließt er, das väterliche Haus zu verlaſſen und nach Amerika zu gehen. Auf dem Boden der neuen Welt will er ſich eine Lebensſtellung erobern, welche ihm hier unter des Vaters Augen und bei des Vaters

Geſinnung zu gewinnen unmöglich iſt, weil die Begriffe der ſittlichen Freiheit des Meiſters Anton ihn auf jeden Schritt einzwängen. Der Vater ſieht daher den Sohn wie die Tochter als Opfer ſeiner ſtarren Ehrenhaftigkeit fallen und wird bei dieſen Opfern, die ihn aus ſeinem Gleichgewicht heben und die Stützen ſeines Daſeins erſchüttern, endlich an ſeiner eigenen Weltanſicht irre. Meiſter Anton ſchließt die Tragödie mit den Worten: „*Ich verſtehe die Welt nicht mehr.*“ Das Reſultat iſt die Erſchütterung der rigoriſtiſchen Moral, die an ſich ſelbſt irre geworden iſt. Wir empfangen durch die ganze Handlung, wie durch den Schluß der Tragödie das Ergebniß der Nothwendigkeit eines ſolchen Kampfes, wie ihn uns das Drama darſtellt und eines ſolchen Ausgangs, wie er folgerecht aus dem Charakter und der Weltanſicht der handelnden Perſonen hervorgeht.

Man kann dem Dichter durchaus nicht den Vorwurf machen, daß irgend eine Individualität in ſeiner Tragödie überflüſſig ſei, oder ſich inkonſequent benehme. Jede denkt und handelt vielmehr, wie ſie ihrer uns vorgezeichneten Weſenheit nach handeln und denken muß. Und hierin ſetzen wir das *dramatiſche Verdienſt* Hebbel's. Die Perſonen ſprechen nicht durch das Sprachrohr des Dichters, ſondern haben eine ſelbſtſtändige Seele, die aus ihnen ſpricht; es ſind Menſchen, individuelle Figuren, die charakteriſtiſch und folgerecht denken und handeln und uns das Gefühl der Nothwendigkeit ihrer Rede und ihres Thuns aufdringen. Dadurch hat Hebbel ſeinem Werke den Stempel eines dramatiſchen Gedichtes aufgedrückt. Dies läßt ſich aber freilich weiter nicht beweiſen, es läßt ſich nur wieder erleben. Es giebt nämlich in aller Kunſtbetrachtung einen Punkt, wo dieſelbe geradezu *apodiktiſch* werden muß, wo nämlich das Beweiſen der Vernunft und Nothwendigkeit einer Compoſition aufhört. Die Kritik kann nachweiſen, inwiefern die von einem Dichter aufgefaßte Idee poetiſch oder nicht poetiſch iſt, ob ſie dem Kreiſe der Poeſie angehört, dem ſie der Dichter zugetheilt hat, d. h. alſo, ob ſie lyriſch, epiſch oder dramatiſch iſt; die Kritik kann nachweiſen, inwiefern der Bau des Ganzen dieſer Grundidee entſpricht, das Einzelne ſich dem Ganzen einordnet, inwiefern namentlich in einem Drama jede Geſtalt für ſich ihr eigenthümliches Lebensprinzip darſtellt. Die Kritik kann hier das zarteſte Nervengeflecht auffaſſen, kann die geheimſten Abſichten des Dichters zur Anſchauung bringen und die geringſte Lebensſtörung nachweiſen; aber ſie kann die letzten Spitzen des individuellen Lebens nicht in ihrer Nothwendigkeit beweiſen, ſie kann hier nur an das künſtleriſche Bewußtſein appelliren. Will Jemand es unternehmen, einem Andern die Nothwendigkeit der Sprech- und Denkweiſe irgend einer Shakespeare'ſchen Figur nachzuweiſen? Es wird daher jedes Urtheil, welches einem Dichter in der Zeichnung ſeiner Figuren Unlebendigkeit, Farbloſigkeit, Mangel individueller Perſönlichkeit vorwirft, immer in Geſtalt einer Behauptung auftreten, für welche der Urtheilende den letzten Beweis ſchuldig bleiben muß, dem daher auch der Dichter, über welchen ein ſolches Urtheil gefällt wird, keine Geltung einzuräumen gezwungen iſt. Und doch liegt in dieſen Momenten das eigentliche Kriterium der dichteriſchen Kraft, ihr Mangel iſt daher zugleich der Mangel echt poetiſcher Geſtaltungsfähigkeit. Und wenn der Dichter der Maria Magdalena in der Architektonik ſeines Werkes, in der Conception der tragiſchen Idee dem Angriffe ſelbſt ſchwache Seiten darböte, ſo würde die Art ſeiner Geſtaltung des individuellen Lebens, der Ausdruck der Urſprünglichkeit, welche er den Perſonen ſeines Drama's zu geben gewußt hat, den dichteriſchen Beruf deſſelben auf das unzweideutigſte darlegen. Denn in Betreff der Architektonik und der Conception der Idee lautert ſich jeder Dichter durch die Kritik, die er an ſich ſelbſt anlegt und die er von Andern empfängt, er zieht ſich hierin durch ſeinen eigenen Lebensprozeß groß; aber keine Kritik, kein Fleiß, keine Anſtrengung, keine Lehre vermögen ihm die Kraft zu geben, wodurch er bewirkt, daß wir den Pulsſchlag ſelbſtſtändiger Menſchen in ihrer eigenthümlichen Lebensbewegung empfinden. Und darin liegt die eigentliche Bürgſchaft für Hebbel's produktives dramatiſches Talent.

Wir berühren nach dieſer Digreſſion endlich noch einmal den Schluß unſerer Tragödie. Hebbel hat ſich überhaupt zur Aufgabe geſetzt, den Kampf einer auf Vorurtheilen ruhenden Moral mit der freien Sittlichkeit darzuſtellen, welche über das gegebene und angenommene Moralgeſetz übergreift und den Menſchen zu dem Bekenntniß nöthigt, daß gerade die tiefſten Probleme unſerer geſellſchaftlichen Zuſtände, unſerer ſocialen Verirrungen von dem Standpunkt des alten Moralgeſetzes uns geradezu unlösbar ſind, daß hier ein irrationaler Bruch übrig bleibt, den nichts auflöſen kann. Hebbel hat ſich in dieſer Beziehung mitten in das Leben hineingeſtellt, die furchtbaren Konflikte, in welche gerade die tieferen Menſchen mit dem hergebrachten und als untrüglich aufgenommenen Moralgeſetze kommen auf ſich einwirken laſſen, und von hier aus die Darſtellung dieſes im Leben ſich immer wiederholenden Kampfes unternommen. Man wird zugeben, daß auch der Begabteſte nicht mit einem Male ſolche Aufgabe löſt. Hebbel's Dramen ringen nach der Verſöhnung in dieſem Kampfe, ſie ſind Lebensprozeſſe, welche er in dichteriſcher Weiſe durchgekämpft hat, und für welche der Abſchluß nicht ſogleich gefunden werden kann.

Demnach erſcheint auch in der Maria Magdalena die Verſöhnung noch nicht in der dem abſoluten Begriffe der Tragödie entſprechenden Weiſe als der Triumph einer ſiegenden Idee, mag ſich dieſe im Untergange der Handelnden und dadurch Schuldigen ankündigen, oder in der Bürgſchaft, welche uns die Tragödie für eine neue Ordnung der Dinge nach der Vernichtung eines entarteten Geſchlechts durch die zurückbleibenden Individualitäten gewährt. Die Verſöhnung in der Maria Magdalena hat mit einem Worte die Geſtalt der ehernen Nothwendigkeit, der Unvermeidlichkeit eines ſolchen Ausganges des Kampfes. Das Ergebniß, welches uns der Dichter zeigt, iſt durchaus folgerecht, es iſt das Produkt der Lebensanſicht der Charaktere, welche er hat in Konflikt gerathen laſſen. Da dies Reſultat aber nur den Charakter der Nothwendigkeit hat, ſo ſchließt es auch jede andere Erhebung, als die aus der Anſchauung des Unvermeidlichen hervorgehende aus. Wir möchten das Ergebniß der Maria Magdalena mit dem Standpunkt der Nothwendigkeit des Schickſals vergleichen, wie er im griechiſchen Bewußtſein lebendig war. Dort beugte man ſich dem einfachen imperatoriſchen: „Es iſt ſo.“ Dagegen ſchwiegen alle Hoffnungen, alle Wünſche, der Menſch fühlte ſich vor dieſer Gewalt klein und ohnmächtig, ihre Anerkenntniß ſchloß jeden Troſt aus. In dem Bewußtſein des Unvermeidlichen lag allerdings ein Verzichten auf ſich, die ſtumme Hingebung an eine über dem Menſchen waltende Macht, aber der Menſch war auch darin zuſammengedrückt, weil er von dieſer Nothwendigkeit aus ſich nicht weiter zur Anſchauung einer ſiegenden freien Gewalt erheben konnte. Dieſem Standpunkt analog möchten wir die Verſöhnung in Hebbel's Maria Magdalena nennen. Der Dichter führt uns in dieſer Tragödie nur bis zur Anſchauung des Unvermeidlichen. Das tragiſche Geſchick der Einzelnen iſt eine Nothwendigkeit, der wir uns beugen, weil ein ſolcher Konflikt eine ſolche Zerſtörung fordert, aber dieſe Nothwendigkeit öffnet ſich nicht wieder, um das aus dem Tode erblühende Leben zu zeigen; der Dichter führt uns aus dem Abgrunde der Nothwendigkeit nicht zur Höhe der ſiegreich aus demſelben erſtehenden Freiheit. Wir können dies auch ſo ausſprechen: In Maria Magdalena fällt die Verſöhnung nur in das Bewußtſein des unvermeidlichen Ausganges, als Reſultat der gegebenen Bedingungen, aber es erhebt ſich aus der Handlung nicht eine über Tod und Zerſtörung ſiegreich hinſchreitende Idee, aus welcher uns die neu erblühende Freiheit entgegenſtrahlte. Wir gewinnen durch Hebbel die Gewißheit, daß die Ordnung des alten Moralgeſetzes erſchüttert iſt, daß der Menſch ſich in die dogmatiſche Moral nicht einzwängen laſſe, daß der Kampf des auf die Wurzel ſeiner vorurtheilsfreien Innerlichkeit zurückgehenden Geiſtes gegen das feſtgegliederte Syſtem des hergebrachten Moralgeſetzes ein nicht zu umgehender Prozeß iſt, aber wir empfangen noch nicht die troſtreiche Ausſicht auf den Sieg der freien Sittlichkeit, durch welche ſich fortan eine ganz neue Ordnung der Dinge erbauen muß, in der das bisherige Urtheil über die Handlungen der Menſchen, wie die geſammten geſellſchaftlichen Konflikte eine durchaus andere Geſtalt gewinnen werden. Wir, die Hörer und Leſer, ziehen allerdings dieſen Schluß, aber er iſt nur ein Produkt unſerer Reflexion, das wir erſt durch Schlüſſe gewinnen, es iſt nicht das Ergebniß der tragiſchen Handlung ſelbſt. Und hierin liegt, ohne daß ſich das größere Publikum davon Rechenſchaft giebt, der letzte Grund des Eindrucks, welchen die Tragödie gerade in ihrem Abſchluß auf die Hörer hinterläßt. Selbſt Lear und Hamlet, ſo reiche Ernte auch dort der Tod hält, wie gewaltig auch der Auflöſungsprozeß iſt, welchen ſie darſtellen, hinterlaſſen doch durch die Bürgſchaft einer neuen ſittlichen Weltordnung, die ſich aus dem Untergang des entarteten Geſchlechts mit unerſchütterlicher Gewißheit erhebt, einen verſöhnenden Abſchluß, und entlaſſen uns mit einem freiern Athemzuge, als Maria Magdalena. Wir halten übrigens dieſen Abſchluß der Tragödie für den ganz naturgemäßen Ausdruck eines dichteriſchen Prozeſſes, der ſich durch ſeine Schöpfungen ſelbſt zur Darſtellung des ſiegreichen Prinzipes der freien Sittlichkeit, welche die Welt umgeſtalten und beherrſchen wird, hindurchkämpft. Einem Dichter ſind ſolche Durchgangspunkte nicht zu erlaſſen; er kann ſie überhaupt nicht umgehen. Seine Stärke liegt ja weſentlich in der Energie, mit welcher er die beſondern Stufen ſeines Entwickelungsprozeſſes darſtellt. Weit entfernt alſo, mit Hebbel in dem Sinne über den Abſchluß ſeiner Maria Magdalena rechten zu wollen, daß wir aus den gegebenen Bedingungen ein anderes Ergebniß zu erwarten berechtigt geweſen wären, erkennen wir dieſe Löſung ſelbſt als einen Durchgangspunkt Hebbel's an, den er zur Vollendung ſeiner dichteriſchen Aufgabe nehmen mußte. Möge Hebbel in unſerer ganzen Auffaſſung neben der vorurtheilsfreien, ſich nur in die Sache vertiefenden Kritik auch die Liebe nicht vermiſſen, mit welcher wir uns ſeiner bedeutungsvollen Tragödie hingegeben haben.

Die Darſtellung der Maria Magdalena auf der Königsſtadt machte übrigens derſelben alle Ehre, und bewies, wie viel, ſelbſt bei einem zu ſolchen Aufgaben gar nicht erzogenem Enſemble, Ernſt und Liebe zur Sache und eine verſtändige Leitung vermögen. Störend war nichts. Manches kam freilich nicht zu ſeinem vollen Rechte. Einzelnes war dagegen ausgezeichnet zu nennen. Herr Gerſtel führte den Tiſchlermeiſter Anton mit großer *innerer Lebendigkeit* und *Conſequenz* durch, nur nahm er uns das Material, aus dem er dieſe gedrungene, markige Geſtalt formte, zu *weich*. Wir gewannen dadurch nicht das volle Bild des knorrigen Stammes, den der Sturm eines neuen Geiſtes erſchüttert. Das Gegebene blieb aber immer ein ſehr ſchätzbares Zeugniß einer tüchtigen Charakterdarſtellung, die ſich auch ſchon in der ſehr angemeſſenen Maske ankündigte. Die Durchführung der Klara durch Madame Schindelmeiſſer war durch die innere Wahrheit und Einfachheit, mit welcher die Seelenkämpfe und Leiden derſelben dargeſtellt wurden, höchſt ergreifend. Der Schmerz bohrte ſich von dem trüben Grundton aus, welchen die Künſtlerin der Klara gleich von Anfang an gegeben hatte, immer tiefer in das Mark des Gemüths ein, und zeigte uns gleichſam Schritt vor Schritt das im Leiden erliegende Leben. Auch im Schrei der Verzweiflung, Leonhard gegenüber, verläugnete ſich keinen Augenblick der Grundton der Einfachheit und Wahrheit.

Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet“

von

ſeinem Freunde

Horatio.

(Schluß der Abhandlung.)

Dritter Act.

So leicht wie der König dachte, ſoll er den Prinzen nicht los werden, er iſt beſorgt um das Brüten deſſelben, doch er weiß nichts von den Plaudereien der Hölle, und glaubt mit ſeinem Lächeln ſeine Verbrechen bemäntelt.

Während er darauf ſinnt, ihn nach England zu entfernen, dichtet Hamlet für ihn die kleine Tragödie, ein treues und ergänzendes Gegenbild der obwaltenden Familienverhältniſſe, als „Mauſefalle“, dreſſirt die Schauſpieler und zeigt ſich für ſeine Abſicht als großen Kenner. Horatio, der Einzige, den er in das Unglück ſeiner Lage eingeweiht, wird zum Zeugen erwählt.

Hamlet.

Es giebt zu Nacht ein Schauſpiel vor dem König;
Ein Auftritt kommt darin dem Umſtand nah,
Den ich von meines Vaters Tod dir ſagte.
Ich bitt' dich, wenn du das im Gange ſiehſt,
So achte mit der ganzen Kraft der Seele
Auf meinen Oheim. Wenn die verborg'ne Schuld
Bei einer Rede nicht zum Vorſchein kommt,
So iſt's ein höll'ſcher Geiſt, den wir geſehn,
Und meine Einbildungen ſind ſo ſchwarz,
Wie Schmiedezeug Vulcan's.

Das Königspaar wird eingeladen, Mord und Ehebruch, wie ſie einſt hinter der Scene geſpielt werden, erſt pantomimiſch, dann dramatiſch, mit cauſtiſchen Bemerkungen erläutert, dem hohen Paare zur Erheiterung vorgeführt.

Die Königin behauptet ihre Faſſung, ſie hatte keinen directen Antheil an der Vergiftung des Gatten; der König iſt überfallen, das treue Contrefey ſeiner im tiefſten Geheimniß geübten Verbrechen kam zu überraſchend, er hatte keine Zeit, ſeine Mienen zu beherrſchen. Bei der Rede vom Vergiften wird ihm ſchwarz vor den Augen, er fordert Licht; die Vorſtellung muß abgebrochen werden, er verläßt den Saal unter Schrecken und Verwirrung der Anweſenden.

[illegible]

Hamlet [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

Rosenkranz und Güldenstern [illegible] [illegible]

Güldenstern. Der König, [illegible] [illegible] zu Bett [illegible]

Hamlet. Ihr seid willkommen.

Güldenstern. Nein, bester Herr, diese Höflichkeit ist nicht von der rechten Art. Beliebt es Euch, mir eine gesunde Antwort zu geben, so will ich den Befehl Eurer Mutter ausrichten; wo nicht, so verzeiht, ich gehe wieder, und damit ist mein Geschäft zu Ende.

Hamlet. Herr, ich kann nicht.

Güldenstern. Was, gnädiger Herr?

Hamlet. Euch eine gesunde Antwort geben. Mein Verstand ist krank. Aber, Herr, solche Antwort, als ich geben kann, ist zu Eurem Befehl. [illegible] nichts weiter, sondern zur Sache. Meine Mutter, sagt Ihr —

Rosenkranz. Sie sagt also folgendes: Euer Betragen hat sie in Staunen und Verwunderung gesetzt.

Hamlet. O wundervoller Sohn, über den seine Mutter so erstaunen kann! Kommt kein Nachtrag, der diese mütterliche Verwunderung auf dem Fuße folgt? Laßt hören.

Rosenkranz. Sie wünscht mit Euch in ihrem Zimmer zu reden, ehe Ihr zu Bett geht.

Hamlet. Wir werden gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter. Habt Ihr noch sonst etwas mit mir zu schaffen?

Sie [illegible] [illegible]

Roſenkranz. Beſter Herr, was iſt die Urſach Eures Übels? Gewiß, Ihr tretet Eurer eignen Freiheit in den Weg, wenn Ihr Eurem Freunde Euren Kummer verheimlicht.

Hamlet. Herr, es fehlt mir an Beförderung.

Roſenkranz. Wie kann das ſein, da Ihr die Stimme des Königs ſelbſt zur Nachfolge im däniſchen Reiche habt?

Hamlet. Ja, Herr, aber „derweil das Gras wächſt" — das Sprüchwort iſt ein wenig roſtig.

Polonius kommt mit demſelben Auftrage; ſie „narren ihn, daß ihm die Geduld reißt". Er verſpricht, zu gehorchen. Wie heiß er ſich nach Rache ſehnt, erfahren wir aus ſeinem Monologe:

Nun iſt die wahre Spükezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen, und die Hölle ſelbſt
Peſt haucht in dieſe Welt. Nun tränk' ich wohl heiß Blut
Und thäte Dinge, die der bittre Tag
Mit Schaudern ſäh.

Doch trotz dieſer Aufregung bedenkt er genau, was er zu thun habe, er muß zur Mutter. Sie allein kann über die geübten Frevel nähere Auskunft geben, ſie muß beichten, ehe er den König ſtraft; iſt er der Mörder, ſo iſt ſie die Ehebrecherin. Ihre Bekenntniſſe müſſen ſeine Rache heiligen.

Der König hat ſich indeſſen von ſeinem Schrecken erholt und ſieht ein, daß er keinen Augenblick verlieren dürfe, den gefährlichen Prinzen vom Hofe zu entfernen. Roſenkranz und Güldenſtern müſſen alle Anſtalten zur ſchleunigſten Abreiſe bereit halten.

König.

Ich mag ihn nicht, auch ſteht's um uns nicht ſicher,
Wenn frei ſein Wahnſinn ſchwärmt. Drum macht Euch fertig,
Ich ſtelle ſchleunigſt Eure Vollmacht aus,
Und er ſoll dann mit Euch nach England hin.
Die Pflichten unſerer Würde dulden nicht
Gefahr ſo nah, als ſtündlich uns erwächſt
Aus ſeinem Wahnſinn.

Dann beichtet er, da er ſich einſam findet. Jetzt hören wir von ihm ſelbſt, daß er Ehebrecher und Mörder war, wir — doch Niemand ſonſt im däniſchen Reiche. Seine Schuld bleibt nach wie vor dem Lande ein Geheimniß.

Inmitten dieſes inbrünſtigen Gebetes überraſcht ihn, ohne daß er es gewahr wird, Prinz Hamlet. Man hat den Prinzen der Willensſchwäche angeklagt und vergaß, daß mehr Seelenſtärke dazu gehörte, die Rache jetzt zu verzögern, als zu beſchleunigen. Wie leicht war es dem Prinzen nicht, den König in dieſem Augenblicke zu ermorden, er hatte ihn zeugenlos getroffen und konnte, da der König im Theater unpäßlich geworden war, auch ſeinerſeits eine Schlangenfabel zur Rechtfertigung erſinnen. Wir ſehen, daß es dem Prinzen weniger auf Rache, als auf die Art derſelben ankommt: er will Cherub, nicht Meuchelmörder ſein; will nicht blinde Rache, ſondern bewußte Strafe. Was die Ahnung gebietet, ſoll mit ſeinem Gewiſſen übereinſtimmen; er muß unbefleckt aus dieſem Kampfe hervorgehen: der Kriminalbeweis iſt noch nicht vollſtändig, und der Mord eines Betenden gegen ſeine Ehre, wie gegen ſeine Religion.

Hamlet.

Hinein du Schwert! ſei ſchrecklicher gezuckt!
Wann er berauſcht iſt, ſchlafend, in der Wuth,
In ſeines Betts blutſchänderiſchen Freuden,
Dann ſtoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Ferſen bäumen mag, und ſeine Seele
So ſchwarz und ſo verdammt ſei, wie die Hölle,
Wohin er fährt. Die Mutter wartet mein.
Dies ſoll nur Friſt den ſiechen Tagen ſein.

Der König hat gebeichtet, doch ihm frommt die Reue nicht, er kann ſich von den Früchten ſeines Raubmordes, der Krone und der Königin nicht trennen, und die Ereigniſſe treiben ihn gegen ſeinen Willen vom Gebete zur neuen Mordſchuld. Der Uriasbrief für den Prinzen wird unmittelbar nach dieſer Beichte ausgefertigt.

Polonius meldet indeß die Ankunft Hamlet's bei der Königin und verbirgt ſich hinter der Tapete: er will ſeine Dienſttreue zeigen und über etwanige Ausſagen als Zeuge dienen.

Polonius.

Er kommt ſogleich: ich will hier ſtill mich bergen.
Ich bitt' Euch, ſchont ihn nicht.

Hamlet kömmt. Die Mutter, welche durch ihren Leichtſinn das ganze Elend ihres Sohnes herbeigeführt, will ihn wegen Beleidigung des Oheim-Vaters durch die heutige Theater-Demonſtration zur Rede ſtellen.

Königin.

Hamlet, dein Vater iſt von dir beleidigt.

In dieſer mütterlichen Anklage liegt eine neue Beſtätigung ſeiner bisherigen Vermuthungen. Die dramatiſche Vorſtellung war an ſich harmlos „Vergiften im Spaß, kein Ärgerniß in der Welt“.

War der König unſchuldig, ſo durfte die Zumuthung nicht haften, er durfte ſich nicht beleidigt fühlen.

Hamlet darf mit größerem Rechte den Text umkehren und ſagen:

Mutter, mein Vater iſt von Euch beleidigt.

Die Königin ſucht über dieſen argen Vorwurf hinweg zu ſchlüpfen.

Königin.

Kommt, kommt! Ihr ſprecht mit einer loſen Zunge.

Hamlet.

Geht, geht! Ihr fragt mit einer böſen Zunge.

Die Unterhaltung nimmt eine andere Richtung, als ſie beabſichtigte; die widerſetzliche Sprache des Sohnes überſchreitet die Grenze der Ehrerbietung; ſie fragt:

Was ſoll das, Hamlet?

Hamlet hat lange gelitten, geduldet und geſchwiegen, er will ſeinem gepreßten Herzen endlich Luft verſchaffen. Die Reihe, Vorwürfe zu machen, iſt jetzt an ihm, er will keine hören und fragt:

Nun, was giebt es hier?

Königin.

Habt Ihr mich ganz vergeſſen?

Darauf kann Hamlet jetzt nicht achten; ſie ſoll erſt wieder das für ihn werden, was ſie zu ſein vergeſſen, er erwiedert:

Nein, beim Kreuz!
Ihr ſeid die Königin. Weib Eures Mannes Bruder, —
O wär't Ihr's nimmer. — Ihr — ſeid meine Mutter.

Durch dieſe Antwort empört, will ſie die Unterhaltung abbrechen und gewaltſamere Mittel gegen ihn geltend machen; ſie ſagt:

Gut, Andere ſollen zur Vernunft Euch bringen.

Doch Hamlet iſt nicht gekommen, ſich erniedrigend behandeln zu laſſen; nun oder nimmer muß die geheime Sünde an das Tageslicht. Die theatraliſche Vorſtellung ging an der ſtandhaften Sünderin wirkungslos vorüber; er wird ihr einen Spiegel vorhalten, in dem ſie ihr Innerſtes erblickt.

Kommt, ſetzt Euch nieder; Ihr ſollt nicht vom Platz,
Nicht gehn, bis ich Euch einen Spiegel zeige,
Worin Ihr Euer Innerſtes erblickt.

Um jede Störung zu verhüten und zeugenlos zu ſein, wenn er die Verbrechen ſeiner Familie erörtert, verriegelt er die Thüre; dieſe Maßregel wandelt ihren Hochmuth in Angſt, ſie fürchtet für ihr Leben und ruft Hülfe.

Königin.

Was willſt du thun? Du willſt mich doch nicht morden?
He, Hülfe! Hülfe!

Da rauſcht hinter der Tapete eine Stimme hervor:

Hülfe he, herbei!

Welche Überraſchung für den Prinzen, der ſich mit der Mutter allein glaubt! — Wer kann hier Nachts in der Königin Zimmer verborgen lauſchen und Hülfe rufen als der König ſelbſt? Welche erwünſchte Gelegenheit, ohne alle Verantwortlichkeit, unter dem glücklichen Vorwande, es habe einer „Ratte“ gegolten, ſeine Aufgabe zu löſen, den Mörder zu treffen und für ſeine Sünden zu ſtrafen. Im verzweifelten Ingrimme ſtößt er durch die Tapete, mit den Worten:

Wie? was? eine Ratte? Todt!

Doch das Schickſal vereitelt den Wunſch und die Abſicht Hamlet's. Hinter der Tapete erſchallt es:

O, ich bin umgebracht!

Die erſchreckte Königin ruft:

Weh mir! was thateſt du?

Hamlet, ſelbſt entſetzt, weiß nicht, ob er recht getroffen und fragt:

Fürwahr, ich weiß es ſelbſt nicht. Iſt's der König?

Die Königin antwortet zweideutig:

O welche raſche, blut'ge That iſt dies.

Hamlet, wähnend, es ſei der König und Blut für Blut rechnend, erwiedert:

Ja, gute Mutter, eine blut'ge That,
So ſchlimm beinah, als einen König tödten,
Und in die Eh' mit ſeinem Bruder treten.

Dieſe fürchterliche Anklage überraſcht die Königin, doch ſie battet nicht.

Er hatte zuviel nachgegrübelt, und war allmählig über die Ausſage des Geiſtes hinausgegangen, er hielt die Mutter direct theilhaft des Mordes an ihrem erſten Gatten und hatte gedichtet.

Die Einen todtſchlug, mag den andern ſuchen.

Doch dieſer „Wermuth" war zu bitter; die Königin mochte nicht ohne böſe Vermuthungen ſein, an dem Morde hatte ſie keinen Theil; ſie kann den Vorwurf ablehnen und trotzig fragen:

Als einen König tödten?

Hamlet beſtätigt, obwohl mit Unrecht ſeine Anklage. Die Erbitterung macht ihn ungerecht.

Ja, ſo ſagt ich.

Dann wendet er ſich hinter die Tapete und wird ſeinen traurigen Irrthum gewahr: er hat ſich in der Übereilung getäuſcht und den Kanzler ſtatt des Königs getroffen; die böſe Fügung des Zufalls hat die glücklichſte Gelegenheit zur Rache vereitelt; alle ſeine bisherigen Bemühungen ſind in dieſem Augenblicke geſcheitert.

Dieſer Fehlgriff, deſſen Bedeutung kein Kritiker völlig erwogen, macht den böſeſten Strich durch ſeine Rechnung und giebt dem Stücke ſeinen Wendepunkt: Er wird, wie wir ſehen werden, ſofort nach dieſem Morde feſtgenommen, und ihm der Weg zur Rache einſtweilen abgeſchnitten.

Wäre es gelungen, hier den König zu tödten, ſo mußte jeder Tadel gegen ihn verſtummen, und Pflicht und Gewiſſen waren bei ſolcher That in Einklang. Nur eine offne Rache war unmöglich, ja unvernünftig, ſo lange kein offener Grund oder ein corpus delicti zur Rechtfertigung derſelben vorlag; — aber mit der Ermordung des erſten Mannes im Reiche nach dem Könige, hat er den Richter geſpielt, bevor er das Verbrechen feſtgeſtellt; ſeine Stellung zum Könige iſt nun völlig blosgeſtellt, jetzt iſt er vergoſſenen Blutes ſchuldig, in der Gewalt des verhaßten Gegners und muß für den Gemordeten büßen, oder, wie er ſich ausdrückt „Diener und Geißel" ſein. Um nicht vollends der Unglücksnarr des Königlichen Kain zu bleiben, muß er ſich für dieſe That zu decken ſuchen; er braucht ein Bekenntniß der Mutter um jeden Preis. Erfährt er beſtimmt, daß auch nur ein Theil ſeiner Ahnungen oder der Ausſage des Geiſtes wahr ſei, ſo wird er den Mord des Kanzlers um ſo leichter vertreten.

Die Königin muß von Neuem beſtürmt werden. Hülflos ſeiner Wuth gegenüber, ringt ſie die Hände.

Sie begreift noch immer nicht, wie der Sohn ſie ſo hart anlaſſen könne, und glaubt ihn nicht anders gekränkt als durch die haſtige Heirath. Zur Zeit ihrer Vergehen war er in Wittenberg. Es iſt ihr unerklärlich, woher ihm Kunde geworden von dem, was in den geheimſten Gemächern des Schloſſes zeugenlos vorging; ſie konnte ſich nicht denken, wie weit Hamlet in ſeinen Combinationen über den Complex der Ereigniſſe zu gehen vermochte und fragt:

Was that ich, daß Du gegen mich die Zunge
So toben laſſen darfſt?

Doch „Wort hat er ſchon keine Stimme, ſpricht doch mit wunderbarer Macht“; er hatte in den Mienen geleſen, wie es während ſeines Aufenthalts in Wittenberg bei Hofe zugegangen, und ſteigert gegen die hartnäckige Mutter die Energie ſeiner Anklage

Solch' eine That,
Die alle Huld der Sittſamkeit entſtellt,
Die Tugend Heuchler ſchilt, die Roſe wegnimmt
Von unſchuldvoller Liebe ſchöner Stirn
Und Beulen hinſetzt, Ehegelübde falſch
Wie Spielereide macht; ꝛc.

Die ſtolze Königin will ihre Schande nicht offenbaren, will dem Sohne, den ſie liebt, um keinen Preis als Ehebrecherin gegenüber ſtehen, ſie hält die Beichte zurück, ſo lange es geht.

Weh! welche That
Brüllt denn ſo laut, und donnert im Verkünden?

Doch er läßt nicht nach, und hält ihr eine Cherubs-Predigt, wie ſie in der ganzen dramatiſchen Literatur einzig daſteht.

Dieſe Rede wirkt endlich; es iſt unmöglich, ihren Theil der Schuld länger zu verläugnen. Der Sohn iſt zu feſt in ſeinem Bewußtſein, ſo unbegreiflich es ihr auch iſt, wie er zur Wiſſenſchaft davon gekommen. Sie beichtet in ihrer Zerknirſchung mit gemeſſener Würde:

O Hamlet, ſprich nicht mehr!
Du kehrſt die Augen recht in's Inn're mir;
Da ſeh' ich Flecke, tief und ſchwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe laſſen.

Der Dichter läßt mit großer Feinheit die Vergehen derſelben durch die Umſtände gemildert erſcheinen. Sie wird jetzt noch die ſchöne Majeſtät von Dänemark genannt, ihr Gatte war altersſchwach.

Königin im Theater.

Doch leider ſeid Ihr jetzt ſo matt von Herzen,
So fern von vor'ger Munterkeit und Scherzen
Daß Ihr mich ängſtet.

Claudius dagegen erſcheint verführeriſch, „mit Witzeszauber und Verräthergaben“; der Sohn abweſend, ſie ſelbſt lebensluſtig und einſam in dem Müßiggange eines üppigen Hoflebens; wer will den erſten Stein auf ſie werfen? Der alte König wünſchte ſelbſt in Beziehung auf die Rache

Geiſt.

Doch wie du immer dieſe That betreibſt,
Befleck dein Herz nicht; dein Gemüth erſinne
Nichts gegen deine Mutter.

Aber Hamlet iſt, auch nachdem die Königin gebeichtet und ſich gedemüthigt hat, noch nicht befriedigt, er weiß wohl, daß der König Ehebrecher, aber nicht, daß er Mörder war. Er muß fortfahren auf das Gewiſſen der Königin einzudringen. Es kommt alles darauf an, den Mord feſtzuſtellen, dieſer iſt indirect durch den Ehebruch herbeigeführt; das Geſtändniß der einen Schuld muß zu dem der andern führen. Hamlet fährt fort:

Nein, zu leben
Im Schweiß und Brodem eines eklen Bett's,
Gebrüht in Fäulniß; buhlend und ſich paarend
Über dem garſt'gen Neſt —

Er hatte ſich vorgenommen „Dolche" zu reden, er hat es erreicht.

Königin.

O ſprich nicht mehr!
Mir dringen dieſe Wort' in's Ohr wie Dolche.
Nicht weiter, lieber Hamlet!

Doch vergebens; er erfährt nicht mehr, da ſie von der Mordſchuld des Königs nichts beſtimmtes weiß; aber er kann den lang verhaltenen Grimm nicht mäßigen, und verliert ſich in unwürdige Scheltworte.

Ein Mörder und ein Schalk, ein Knecht, nicht werth
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der Eu'r Gemahl war; ein Hanswurſt von König,
Ein Beutelſchneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone ſtahl,
Und in die Taſche ſteckte.

Königin.

Halt inne!

Hamlet.

Ein geflickter Lumpenkönig.

Da erſcheint ihm der Geiſt des Vaters, er hat im leidenſchaftlichen Vergleichen mit dem Oheim ſein Bild heraufbeſchworen, nun wird es in ihm lebendig.

Die Erſcheinung des Geiſtes in dieſem Augenblicke hat eine hohe dramatiſche Wirkung und eine tiefe Bedeutung für die Wendung der Unterredung. Denn ſie verbindet die früheren Ereigniſſe hinter der Bühne mit denen des heutigen Abends, erhöht den Werth der erſten nächtlichen Ausſage, corrigirt den Irrthum des Sohnes, der über dieſelbe hinausgegangen iſt, zügelt deſſen Heftigkeit, mit der er die Mutter nutzlos martert, und lenkt ſeine Wuth von ihr ab und auf den Oheim hin.

Geiſt.

Vergiß nicht! Dieſe Heimſuchung
Soll nur den abgeſtumpften Vorſatz ſchärfen.
Doch ſchau! Entſetzen liegt auf deiner Mutter:
Tritt zwiſchen ſie und ihre Seel' im Kampf. —

Schon in jener Nacht erſchien in dem Geiſte weſentlich die Ausgeburt von Hamlets Phantaſie verkörpert; die Frevel, welche der Geiſt damals mittheilte, hatte dieſer bereits geahnt; ſo Act 1. Sc. 2.

O mein prophetiſches Gemüth! mein Oheim?

Eben ſo iſt es heute Nacht. Der Prinz kam ihm ſchon mit den Worten entgegen

> Kommt Ihr nicht, Euren trägen Sohn zu ſchelten,
> Der Zeit und Leidenſchaft verſäumt, zur großen
> Vollführung Eures furchtbaren Gebots?
> O ſagt!

Doch war es ehedem unmöglich zu gehorchen, ſo iſt es heut nicht minder. Früher forderte der Geiſt Rache für das an ihm verübte Verbrechen. Der vorſichtige Prinz hielt eine Prüfung der Anklage für nothwendig; heute, wo er bereits den Polonius ermordet und die eigne Blutſchuld zu vertreten hat, ohne die Mordſchuld des Königs erwieſen zu haben, mahnt der Geiſt von neuem zur Beſchleunigung der Rache und will den „abgeſtumpften Vorſatz" ſchärfen; das iſt es, was den Prinzen vorzugsweiſe zerrüttet und in den Kampf mit ſich bringt, der ſeine Rolle ſo dunkel macht. Der väterliche Geiſt, oder was nichts anderes iſt, ſeine Phantaſie, Ahnung und Leidenſchaft treiben ihn zum Handeln; Vernunft, Nachdenken und Beſonnenheit heißen ihn zögern; es iſt ein Dilemma zwiſchen Leidenſchaft und Gewiſſen, wie es nicht tragiſcher ſein kann.

Der Geiſt iſt gewiſſermaßen der Hebel für die Dichtung; doch ſeine Ausſage, obwohl an ſich richtig, ſtammt doch aus dem Reiche der Phantaſie. Für den Leſer mochte ſie genügend ſein, nicht ſo für den Helden, der das Leben ſelbſt in ſeinen wahrſten Geſtalten erfaßt. Hier gilt es den Erfolg ſolcher That zu berechnen, wenn er vorwurfsfrei bleiben und zu ſeiner ſpätern Königswahl als unbeſcholtener Thronerbe auftreten will. Doch jene hölliſchen Ausſagen ſowohl, wie das Erſchrecken des Königs im Theater hätten vor keiner Jury der Welt als genügende Beweiſe für die Schuld des Königs gegolten, und das Bekenntniß der Mutter, an ſich unzulänglich, forderte wegen der enthüllten Familienſchande ein nothwendiges Schweigen.

So muß er trotz der neuen Mahnung das Schwert in der Scheide halten, und einen günſtigeren Moment abwarten. Er wird ſich nach England entfernen laſſen, und durch ſeine Abweſenheit die Verantwortlichkeit für den gemordeten Kanzler dem Könige aufbürden laſſen, der ihn „eingeſperrt und fern von Menſchen" hätte halten ſollen. Wenn der Tod des Polonius verklungen, und irgend eine neue Liſt den König entlarvt, wird er das Verfehlte einzuholen und ſeine Aufgabe zu vollenden ſuchen.

Dem Rathe des Geiſtes gemäß nähert er ſich wieder der Mutter, und aus dem Tone leidenſchaftlicher Anklage in den verſöhnenden übergehend, fragt er:

> Wie iſt Euch Mutter?

Die Mutter ſieht nichts vom Geiſte. Die Energie, mit der ſie im Theater wie dem Sohne gegenüber ihre Schuld zu verbergen wußte, lehrte ſchon, daß die Stimme des Gewiſſens nicht ſo leicht in ihr erregbar ſei. Bei Schärfe des Verſtandes fehlt ihr die Tiefe des Gemüths mit der man Geiſter ſieht; ſie hält vielmehr den Sohn wegen ſeiner Apoſtrophe an die väterliche Erſcheinung im erſten Augenblick für wahnſinnig und ruft:

Weh mir! er iſt verrückt!

Und ſpäter ſagt ſie:

Dies iſt blos Eures Hirnes Ausgeburt:
In dieſer weſenloſen Schöpfung iſt
Verzückung ſehr geübt.

Das darf Hamlet nicht gelten laſſen: für den König will er nach wie vor wahnſinnig erſcheinen, nicht ſo für die Mutter; gegen ſie will er mindeſtens das Terrain nicht verlieren, welches er durch die Beichte gewonnen; er erwiedert:

. . . . . Verzückung?
Mein Puls hält ordentlich, wie Eurer Tact,
Spielt eben ſo geſunde Melodien:
Es iſt kein Wahnwitz, was ich vorgebracht.
Bringt mich zur Prüfung, und ich wiederhole
Die Sach' Euch Wort für Wort, wovon der Wahnwitz
Abſpringen würde. Mutter, um Eu'r Heil!
Legt nicht die Schmeichelſalb' auf Eure Seele,
Daß nur mein Wahnwitz ſpricht, nicht Eu'r Vergehn:

Wie die Mutter ſich ihm durch ihr Geſtändniß, ſo hat er durch ſeine Inquiſition ihr den Sinn ſeiner Wahnſinns-Rolle verrathen. Sie iſt leidenſchaftlich, iſt ein Weib. Wenn ſie in den Umarmungen des verführeriſchen Gatten ihn verrathen, und noch einmal ſein Unglück heraufbeſchwören ſollte, ſo will er ſie darauf vorbereiten, daß ihm dann nichts mehr heilig wäre, daß er in der Verzweiflung die Kindespflicht vergeſſen und ihr ſelbſt den Hals brechen würde.

Hamlet.
Ein Wort noch, gute Mutter!
Königin.
Was ſoll ich thun?
Hamlet.
Durchaus nicht das, was ich Euch heiße thun.
Laßt nur den plumpen König Euch in's Bett
Von neuem locken.
Und für ein Paar verbuhlte Küſſ' ein Spielen
In Eurem Nacken mit verdammten Fingern
Bringt dieſen ganzen Handel an den Tag,
Daß ich in keiner wahren Tollheit bin,
Nur toll aus Liſt . . . . . .
Nein, trotz Erkenntniß und Verſchwiegenheit,
Löſt auf dem Dach des Korbes Deckel, laßt
Die Vögel fliegen, und wie jener Affe,
Kriecht in den Korb, um Proben anzuſtellen,
Und brecht Euch ſelbſt den Hals.

Die gebeugte Königin erkennt die ganze Gefahr ſeiner Lage, und gelobt Verſchwiegenheit mit den ſchönen Worten:

Sei du gewiß, wenn Worte Athem ſind,
Und Athem Leben iſt, hab' ich kein Leben,
Das auszuhauchen, was du mir geſagt.

Die Königin hatte ihn nicht blos rufen laſſen ihm Vorwürfe zu machen, ſie wollte ihn auch auf die Nothwendigkeit ſeiner Entfernung nach England vorbereiten. Durch die Zwiſchenereigniſſe hat ſie das leztere vergeſſen. Hamlet, der es kaum anders, als durch Spione im Kabinette des Königs erfahren hat, erinnert ſie daran, und weiht ſie in ſeine ferneren Abſichten ein.

Hamlet.
Ich muß nach England; wißt Ihr's?

Königin.
Ach, ich vergaß: es iſt ſo ausgemacht.

Hamlet.
Man ſiegelt Briefe; meine Schulgeſellen,
Die Beiden, denen ich wie Nattern traue,
Sie bringen die Beſtellung hin; ſie müſſen
Den Weg mir bahnen, und zur Schurkerei
Bereiten gleich mich führen. Sei es drum
Der Spaß iſt, wenn mit ſeinem eig'nen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht eine Klafter tiefer
Als ihre Minen grab', und ſprenge ſie
Bis an den Mond.

Dann beſeitigt er die Leiche des Kanzlers aus der Mutter Zimmer.

Kaum hat er daſſelbe verlaſſen, ſo tritt „ſchnell“ von der andern Seite der König herein; faſt ſollte man glauben, er habe bereits an der Thür gehorcht.

Er findet die Königin ſehr erſchüttert; Beſchämung, Zerknirſchung, gedemüthigter Stolz, Reue, der Mord des Polonius, das Schickſal des Sohnes durchſtürmen ihr Inneres; ſie konnte demſelben nicht mehr auf ſeinen Nachtgruß antworten; ihre Worte erſtickten in ihren Seufzern.

Der König iſt begierig auf das, was vorgefallen; Polonius, ſein Horcher tritt nicht hervor, er muß nachforſchen.

König.
In dieſen tiefen Seufzern iſt ein Sinn;
Legt ſie uns aus, wir müſſen ſie verſtehn.
Wo iſt Eu'r Sohn?

Sie berichtet nun die Ermordung des Polonius, ſchildert ſie als einen Act des prinzlichen Wahnſinns, und hüllt, ihrem Verſprechen getreu, den wahren Sinn des Vorgefallenen in Schweigen.

Königin.
Er raſ't wie See und Wind, wenn beide kämpfen,
Wer mächt'ger iſt; in ſeiner wilden Wuth,
Da er was hinter'm Teppich rauſchen hört,
Reißt er die Kling' heraus, ſchreit: eine Ratte!
Und tödtet ſo in ſeines Wahnes Hitze
Den ungeſeh'nen guten alten Mann.

Nichts deſto weniger durchſchaut der König den Sinn dieſer That.

König.
O ſchwere That! ſo wär' es uns geſcheh'n,
Wenn wir daſelbſt geſtanden.

Seit dem Beginnen der Ereigniſſe hatte er ſo wenig dem Prinzen, wie der

Prinz ihm getraut. Bald dachte er Trauer um den Vater, dann Ehrgeiz um die Krone, ſpäter die Liebe zu Ophelien habe ſein Weſen verändert. Daß ſeine Frevel von Hamlet durchſchaut ſeien, dachte er nicht: doch bei ſeinem böſen Gewiſſen hütete er ſich, ihm durch Beförderung zu einer einflußreichen Stellung, irgend wie Macht in die Hände zu geben, und ſuchte ihn, wie Hamlet's ironiſche Bemerkungen noch am heutigen Abend lehren, in einem gezwungenen Müßiggange hinzuhalten, und ſeinen Thatendrang mit „Verſprechungen“ zu ſtopfen.

König. Wie lebt unſer Vetter Hamlet?

Hamlet. Vortrefflich, meiner Treu, von dem Chamäleonsgericht, ich eſſe Luft, ich werde mit Verſprechungen geſtopft. Man kann Kapaunen nicht beſſer mäſten.

Außerdem waren von allen Seiten die ſtrengſten Maßregeln zu ſeiner Beaufſichtigung getroffen: nur die ſtrengſte, ihn einzuſperren, hatte der König verſäumt oder nicht gewagt.

Doch ſchon, als er die Scene mit Ophelien behorchte, ſagte er:

Wahnſinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn.

und nachdem er im Theater dem Triumphirenden gegenüber die Faſſung verloren, erkannte er die größere Gefährlichkeit des Gegners, und ſagte zu Roſenkranz und Güldenſtern:

Wir müſſen dieſe Furcht in Feſſeln legen
Die auf zu freien Füßen jetzt geht.

Nun ihn gar der Mord des Polonius lehrt, wie viel Unheil er ihm noch unter der Maske des Wahnſinns ungeſtraft zufügen könne, müſſen ſich Roſenkranz und Güldenſtern ſofort ſeiner Perſon bemächtigen.

König.
Seine Freiheit
Droht aller Welt, Euch ſelbſt, uns, jedem andern.
Ach! wer ſteht ein für dieſe blut'ge That?
Uns wird zur Laſt ſie fallen, deren Vorſicht
Den tollen jungen Mann eng eingeſperrt,
Und fern von Menſchen hätte halten ſollen.

Die Königin antwortet, die That des Sohnes entſchuldigend:

Er ſchafft den Leichnam des Erſchlagenen weg,
Wobei ſein Wahnſinn, wie ein Körnchen Gold
In einem Erz von ſchlechteren Metallen,
Sich rein beweiſt: er weint um das Geſchehene.

Davon will er nichts hören; der Prinz muß unter jeder Bedingung fort.

König.
O Gertrud, laßt uns geh'n!
Sobald die Sonne an die Berge tritt,
Schifft man ihn ein; und dieſe ſchnöde That
Muß unſere ganze Majeſtät und Kunſt
Vertreten und entſchuldigen. —

Sie kann wegen der vorliegenden Blutſchuld nichts zu Gunſten des Sohnes einwenden.

Roſenkranz und Güldenſtern müſſen ſich noch Jemand zu Hülfe nehmen. Ausbrüche der Verzweiflung fürchtend, giebt er ihnen den Befehl, ihn vorſichtig zu behandeln.

Geht, beide Freunde, nehmt Euch wen zu Hülfe:
Hamlet hat den Polonius umgebracht
In ſeinem tollen Muth, und ihn darauf
Aus ſeiner Mutter Zimmer weggeſchleppt.
Geht, ſucht ihn, ſprecht ihm zu, und bringt den Leichnam
In die Kapell'. Ich bitt Euch, eilt hiebei.

Dann gilt es den Sinn der prinzlichen Mordthat vor den Augen des Publikums zu bemänteln. Man könnte der Urſache derſelben zu tief nachſpüren: noch kennt man ſeine Ruchloſigkeit nicht; er hielt ſeine Regierung frei von jedem Tadel, ja, er bemühte ſich, die eigenthümliche Art der Thronfolge durch Herablaſſung, Milde und Freundlichkeit vergeſſen zu machen. Nun fürchtet er das Flüſtern böſer Zungen, und will ſich durch eine Berathung mit den klügſten Freunden dagegen ſchützen. Sie ſollen erfahren, wie unſchuldig er am Tode des Kanzlers ſei, wie er gegen Hamlet's Ehrgeiz-Wahnſinn zu nachſichtsvoll geweſen, und wie er denſelben zur heilenden Strafe und zum Vermeiden ferneren Unheils aus Dänemark entfernen wolle.

Komm Gertrud, rufen wir von unſern Freunden
Die klügſten auf, und machen ihnen kund,
Was wir zu thun gedenken, und was leider
Geſchehn: ſo kann der ſchlangenartige Leumund,
Deß Ziſcheln von dem einen Pol zum andern
So ſicher wie zum Ziele die Kanone,
Den gift'gen Schuß trägt, unſern Namen noch
Verfehlen, und die Luft unſchädlich treffen.

Wie übel ihm aber bei allem dem zu Muthe ſei, erhellt aus den Schlußworten:

O komm hinweg mit mir! Entſetzen iſt
In meiner Seel' und innerlicher Zwiſt.

Vierter Act.

Roſenkranz und Güldenſtern finden den Prinzen, wie er eben die Leiche des Polonius an die Seite gebracht.

Sicher beigepackt.

ſagt er in dem Augenblicke, da ſie bereits hinter der Scene „Prinz Hamlet" rufen.

Sie beginnen ſofort ihre Nachforſchungen.

Roſenkranz.

Was habt Ihr mit dem Leichnam, Prinz, gemacht?

Die Schergen vermuthen wohl, daß dieſer Mord dem Könige galt, doch der Prinz darf dieſen Sinn ſeiner That nicht errathen laſſen. Im erſten Freudenrauſche nach dem heutigen Theater-Abend hatte er die Wahnſinnsmaske einen Augenblick zu früh gelüftet; doch nun er durch dieſelbe jede peinliche Anklage auf ſeine Blutſchuld zu paralyſiren wünſcht, muß er ſie wieder feſter anlegen: er antwortet:

Ihn mit dem Staub gepaart, dem er verwandt.

Roſenkranz.
Sagt uns den Ort, daß wir ihn weg von da
In die Kapelle tragen.

Hamlet.
Glaubt es nicht.

Roſenkranz.
Was nicht glauben?

Hamlet. Daß ich Euer Geheimniß bewahren kann und meines nicht. Überdies, ſich von einem Schwamme fragen zu laſſen! Was für eine Antwort ſoll der Sohn eines Königs darauf geben?

Roſenkranz. Nehmt Ihr mich für einen Schwamm, gnädiger Herr?

Hamlet. Ja, Herr, der des Königs Schutz, ſeine Belohnungen, ſeinen Einfluß in ſich ſaugt. Aber ſolche Beamte thun dem Könige den beſten Dienſt am Ende. Er hält ſie, wie ein Affe den Biſſen im Winkel ſeines Kinnbackens: zuerſt in den Mund geſteckt, um zuletzt verſchlungen zu werden. — Wenn er braucht, was Ihr aufgeſammelt habt, ſo darf er Euch nur drücken, ſo ſeid Ihr, Schwamm, wieder trocken.

Roſenkranz. Ich verſtehe Euch nicht, gnädiger Herr.

Hamlet. Es iſt mir lieb: eine loſe Rede ſchläft in dummen Ohren.

Roſenkranz und Güldenſtern kennen ihren Poſten, da er ihnen keine vernünftige Antwort giebt, ſo beſtehen ſie darauf, daß er ſich vor den König führen laſſe.

Roſenkranz. Gnädiger Herr, Ihr müßt uns ſagen, wo die Leiche iſt, und mit uns zum Könige gehen.

Hamlet. Die Leiche iſt beim König, aber der König iſt nicht bei der Leiche. Der König iſt ein Ding.

Güldenſtern. Ein Ding, gnädiger Herr?

Hamlet. Das nichts iſt. Bringt mich zu ihm!

Der Prinz weiß, welcher Inquiſition er entgegen geht, er ſoll vor dem königlichen Kain in's Verhör; jede vernünftige Antwort würde ihn als abſichtlichen Mörder verrathen; jetzt muß ihm ſein „wunderliches Weſen" zur Rettung des eigenen Lebens dienen: er drückt, ehe er zu dieſer Scene geht, ſeine Politik in den Worten aus:

Verſteck dich Fuchs, und alle hinterdrein.

Im Schloſſe iſt der Tod des Polonius ſchon ruchbar geworden: der König mit ſeinem Gefolge erwarten Hamlet vor einem Hausgerichte. Zu feige, den Prinzen, deſſen Genie und Popularität er fürchtet, peinlich anzuklagen, entſchuldigt er ſich wegen dieſes abnormen Rechtsverfahrens mit den Worten:

Dennoch dürfen wir
Nicht nach dem ſtrengen Recht mit ihm verfahren,
Er iſt beliebt bei der verworrenen Menge.
Die mit dem Aug', nicht mit dem Urtheil wählt,
Und wo das iſt, wägt man des Schuld'gen Plage,
Doch nie die Schuld. Um alles auszugleichen,

Muß dieſe ſchnelle Wegſendung ein Schritt
Der Überlegung ſcheinen: wenn die Krankheit
Verzweifelt iſt, kann ein verzweifelt Mittel
Nur helfen, oder keins.

Roſenkranz meldet den Prinzen: der Dichter deutet in einem einzigen Worte an, wie jetzt mit demſelben verfahren werde: er muß „draußen“ ſo lange unter Aufſicht warten, bis der König ihn vorzuführen erlaubt.

Roſenkranz.
Wo er die Leiche hingeſchafft, mein Fürſt,
Vermögen wir von ihm nicht zu erfahren.

König.
Wo iſt er ſelber?

Roſenkranz.
Draußen, gnädiger Herr;
Bewacht, um Euer Belieben abzuwarten.

König.
So bringt ihn vor uns.

Roſenkranz.
He Güldenſtern! bring den gnädigen Herrn herein.

Dem Könige iſt unheimlich zu Muthe. Wie Hamlet niemals wagen durfte, demſelben ſeine Verbrechen direct und öffentlich vorzuhalten, weil es an Beweiſen für dieſe hochverrätheriſche Behauptung fehlte, ſo hütet ſich der König, ihm über den Mord des Polonius ſeine offene Meinung zu ſagen; er konnte leicht erfahren, wo die Leiche des Polonius war, doch er wollte es von ihm wiſſen: in der Antwort läge eine Art von Bekenntniß, deſſen er vor ſeiner Umgebung, von der Niemand weiß, wie der Kanzler umgekommen, ſehr bedarf.

Nun Hamlet, wo iſt Polonius?

Nach der Ermordung des Polonius hatte Hamlet zur Mutter geſagt:

Für dieſen Herrn
Thut es mir leid: der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies, und dies durch mich zu ſtrafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geißel ſein.
Ich will ihn ſchon beſorgen, und den Tod,
Den ich ihm gab, vertreten.

Jetzt iſt dieſer Moment der Vertretung gekommen: er antwortet:

Beim Nachtmahl.

Der König fragt verwundert:

Beim Nachtmahl?

Hamlet läßt ſich nicht aus der Faſſung bringen und erklärt ſich mit ſeiner bitteren Ironie darüber näher. Er führt dem Schmarotzer-Könige den Wurm als den Kaiſer der Tafel vor, dem jetzt ſein Freund, der Kanzler, als Leckerbiſſen diene.

Hamlet. Nicht wo er ſpeiſt, ſondern wo er geſpeiſt wird. Eine gewiſſe Reichsverſammlung von politiſchen Würmern hat ſich eben an ihn gemacht. So'n Wurm iſt Euch der einzige Kaiſer, was die Tafel betrifft. Wir mäſten alle andere Kreaturen, um uns zu mäſten; und uns ſelbſt mäſten für Maden. Der fette König und der magere Bettler ſind nur verſchiedene Gerichte: zwei Schüſſeln, aber für eine Tafel: das iſt das Ende vom Liede.

König. Ach Gott! ach Gott!

Hamlet. Jemand könnte mit dem Wurm fiſchen, der von einem König gegeſſen hat, und von dem Fiſche eſſen, der den Wurm verzehrte.

König. Was meinſt du damit?

Hamlet. Nichts, als Euch zeigen, wie ein König ſeine Reiſe durch die Gedärme eines Bettlers machen kann.

König. Wo iſt Polonius?

Hamlet. Im Himmel. Schickt hin, um zuzuſehn. Wenn Euer Bote ihn da nicht findet, ſo ſucht ihn ſelbſt an dem anderen Orte. Aber wahrhaftig, wo Ihr ihn nicht binnen dieſes Monats findet, ſo werdet Ihr ihn wittern, wenn Ihr die Treppe zur Gallerie hinaufgeht.

Der Prinz ſpielt ſeine Wahnſinnsrolle ſo methodiſch ſchlau, daß der König die Luſt zu jedem weiteren Inquiriren verliert und unter dem Deckmantel einer nothwendigen und wohlthätigen Vorſichtsmaßregel nur auf Hamlet's ſchleunige Entfernung dringt.

König.

Hamlet, für deine eig'ne Sicherheit,
Die uns ſo werth iſt, wie uns innig kränkt
Was du begangen haſt, muß dieſe That
In feur'ger Eile dich von hinnen ſenden.
Drum rüſte dich, das Schiff liegt ſchon bereit,
Der Wind iſt günſtig, die Gefährten warten,
Und alles treibt nach England auf und fort.

Hamlet ſtellt ſich, als wiſſe er nichts von dieſer Reiſe und fragt:

Nach England?

König.

Ja, Hamlet.

Er ſtößt ein verzweifeltes: „Gut“ heraus, der König antwortet mit teufliſcher Heuchelei: „So iſt es, wenn du unſere Abſicht wüßteſt.“ Der Prinz kann ſeine Wuth darüber nicht bergen und läßt durch die Maske eine Ahnung von des Königs Mordplänen durchblicken in den Worten:

Ich ſehe einen Cherub, der ſie ſieht. — Aber kommt!
Nach England! — Lebt wohl, liebe Mutter.

Intereſſant iſt ſein Abſchied; er iſt gegen den König zu erbittert, um ihm Lebewohl zu ſagen und ſagt es zur Mutter, obwohl ſie nicht anweſend iſt; der König bemerkt es und erwiedert:

Dein liebevoller Vater, Hamlet.

Hamlet erwiedert dieſe Heuchelei mit einer Miſchung ſchmerzlicher Wuth und Verſtellung: „Meine Mutter. — Vater und Mutter ſind Mann und Weib; Mann und Weib ſind ein Fleiſch; alſo meine Mutter. Kommt nach England!“

Vor einem Weilchen hatte Claudius zur Königin geſagt: „Sobald die

Sonne an die Berge tritt, ſchifft man ihn ein.“ Jetzt ſagt er zu Roſenkranz und Güldenſtern:

Folgt auf dem Fuß' ihm, lockt ihn ſchnell an Bord,
Verzögert nicht, er muß zu Nacht von hinnen.
Fort! Alles iſt verſiegelt und geſchehn,
Was ſonſt die Sache heiſcht.

Vor dem Theater dachte er ihn zur Zerſtreuung nach England zu ſenden, „um einen Rückſtand des Tributes einzufordern“; nachdem er ſich durch das Theater entlarvt weiß, ſind die Briefe umgeändert.

König.
Und England! gilt dir meine Liebe was,
. . . . ſo darfſt du nicht
Das oberherrliche Geheiß verſäumen,
Das durch ein Schreiben ſolchen Inhalts dringt
Auf Hamlet's ſchnellen Tod. O thu' es England!
Denn wie die Hektik raſ't er mir im Blut,
Du mußt mich heilen. Mag mir alles glücken,
Bis dies geſcheh'n iſt, kann mich nichts erquicken.

Hamlet fühlt ſich durch die ſtrengere Bewachung in Folge ſeiner Blutſchuld ſo eingeengt, daß ihm die Einſchiffung wie eine Befreiung aus dieſem Joche erſcheint; dennoch iſt ſeine Lage ſehr traurig.

Er hat die feſteſte Überzeugung von des Königs Schuld und muß nichtsdeſtoweniger deſſen Befehlen gehorchen und den Kampfplatz räumen. Durchſchaut und beſiegt von dem verachteten Gegner, in ſeiner Aufgabe nicht durch Zögern, ſondern durch voreilige Löſung verunglückt, in ſeinem Gewiſſen mit Mord befleckt, in der Meinung des Volkes ein Wahnſinniger, kann er nur zweifelhaften Combinationen ſeine Rückkehr und das endliche Erreichen ſeines Zieles vertrauen. So übel hat dem geiſtvollen Königsſohn ſein widerwärtiges Schickſal mitgeſpielt.

Die Kritiker haben den Prinzen auch deshalb getadelt, weil er ſich ſo ruhig nach England einſchiffen ließ: doch was ſollte er thun? Etwa die Maske abwerfen, das Volk aufwiegeln, ſich des Thrones bemächtigen und den König ſtrafen? Wenn das nur möglich war! Seitdem er durch das Wahnſinnsſpiel verdächtig geworden, war er ſtets mit einem Gefolge umgeben, das jeden ſeiner Schritte beobachtete, und unmittelbar nach der Ermordung des Polonius wurde er, wie wir ſahen, feſtgenommen, und der König konnte ihn im verzweifelten Falle durch ſeine Kreaturen augenblicklich ermorden laſſen; es würde dann an einer neuen Schlangenfabel zur Bemäntelung ſolcher That nicht gefehlt haben. So lange die Hofkabale unmöglich ans Licht zu ziehen war, mußte der Prinz der Übermacht weichen und gehorchen. Etwas anderes war es, wenn er den König hinter der Tapete erſtochen hätte; da war, unterſtützt von dem Zeugniſſe der Königin, die gerechte That durch ein unglückliches Verſehen zu entſchuldigen.

Laertes konnte ſpäter mit leichterer Mühe Widerſtand und Rebellion wagen, er war durch keine königliche Maßregel eingeengt und hatte einen Mord zur Rechenſchaft zu ziehen, der durch keine Schlangenfabel bemäntelt, durch keine Unterſuchung aufgeklärt war. Hamlet hatte nicht einmal den Schein des Rechts für ſich, da Niemand im Lande, als er ſelbſt, den Tod ſeines Vaters von Seiten des regierenden Königs verdächtigte, und jeder unbeſonnene Schritt ihn ſelbſt in den Augen des Volkes zum Königsmörder geſtempelt hätte.

So unglücklich es dem Prinzen auch ergeht, der König iſt wo möglich noch unglücklicher. Beladen mit dem erſten, älteſten der Flüche: „Mord eines Bruders", in ſich zerriſſen, dem Prinzen gegenüber entlarvt, in der ſteten Angſt, ſeine Verbrechen noch anderweitig verrathen zu ſehen, trüben peinigende Gewiſſensbiſſe ſeine Seele und ſeine Handlungsweiſe: er hat in dem Kanzler ſeinen beſten Freund verloren und getraut ſich nicht, der Familie deſſelben, wie den übrigen Hofbeamten, durch eine öffentliche Beſtrafung des Mörders die gebührende Genugthuung zu geben. Er läßt Hamlet bei Nachtzeit entfernen, und Polonius „unterm Huſch" beſtatten, damit die neueren Ereigniſſe keinen Stoff zum Nachdenken über die früheren geben mögen: es geht ihm wie der Königin, welche ſagt:

Von ſo bethörter Furcht iſt Schuld erfüllt,
Daß, ſich verbergend, ſie ſich ſelbſt enthüllt.

Er lebt auch mit ſeiner Gattin nicht mehr in dem innigen Verhältniſſe, wie wohl früher: er ſagt zu Laertes:

Doch weiß ich, durch die Zeit beginnt die Liebe. —
Und ſeh an Proben der Erfahrung auch,
Daß Zeit derſelben Glut und Funken mäßigt.
Im Innerſten der Liebesflamme lebt
Eine Art von Docht und Schnuppe, die ſie dämpft.
Und nichts beharrt in gleicher Güte ſtets.

Sie halten in gemeinſamer Gefahr zuſammen. Nur in Betreff des Sohnes traut ſie ihm, er ihr nicht mehr: er verſchweigt ihr den Inhalt ſeines mörderiſchen Geleitsbriefes, ſie ihm, was ihr der Sohn von einer baldigen Rückkehr vertraut: ſie hofft auf die Rettung, er ſinnt auf das Verderben des Prinzen.

Dabei haßt er dieſen weniger, als er ihn fürchtet: er würde ihn gern als Thronfolger dulden, wenn er ihn die Früchte ſeiner Verbrechen ruhig genießen ließe: doch Hamlet verfolgt ſeine Aufgabe, wenn nicht mit Glück, doch mit ſo großer Umſicht und Hartnäckigkeit, und raſ't ihm, nach eignem Geſtändniſſe, „wie die Hektik" ſo im Blute, daß er wohl einſehen mußte, es werde nicht eher zum Frieden kommen, als bis Einer von Beiden den Platz geräumt.

Manche Kritiker haben das Stück getadelt, in der Meinung, das Intereſſe deſſelben ende mit dem dritten Acte und der Abreiſe des Prinzen; das iſt ein Irrthum. Die Ereigniſſe ſchreiten noch immer vor. In Helſingör unterbrochen, ſpielen ſie auf der See weiter. Die Abſicht des Helden iſt einſtweilen mißlungen, jedoch nicht aufgegeben. Man durchſchaute die geheimen Fäden nicht, welche auf ſinnige Weiſe den Zuſammenhang des vierten und fünften Acts ſpinnen, bis die Löſung aller Schwierigkeiten, nach der Ermattung des Kampfes in der Schlußkataſtrophe, durch die Einwirkung des Schickſals herbeigeführt wird.

Hätte Hamlet den König betend, oder bei der Königin getödtet, ſo würde ſein Wille über ſein Geſchick geſiegt haben; wäre es dem König gelungen, ihn in England hinrichten zu laſſen, ſo hätte der Kain über ſeinen Cherub geſiegt.

Beides war gegen die Intention der Tragödie, in welcher, wie im Leben, eine höhere Macht die menſchlichen Zwecke lenkt.

Um den Prinzen im Übermaße ſeines Mißgeſchickes zu zeigen, führt ihn der Dichter vor ſeiner Einſchiffung nach England den Truppen des jungen unternehmenden Prinzen Fortinbras von Norwegen vorüber.

Welcher Contraſt zwiſchen den beiden Königsneffen! Während Hamlet, wie der Dichter es vortrefflich ausdrückt, durch „bangen Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang“, in der Ausführung ſeiner Rache und dem Fördern ſeines Glücks gehindert wird, und endlich, gefangen und verrathen, ſein Vaterland und Erbe meidet, führt dieſer 2000 Menſchenſeelen in den Tod, „ein kleines Fleckchen zu gewinnen, das keinen Vortheil als den Namen bringt“. Wie ihn dies ſchmerzt, lehrt der folgende Monolog:

Wie jeder Anlaß mich verklagt, und ſpornt
Die träge Rache an! u. ſ. f.

Erbe eines mächtigen Reiches, hat er den Ehrgeiz den Zweifeln ſeines Gewiſſens, ſeine moraliſche Überzeugung den Bedenklichkeiten des Erfolges geopfert. Die Philoſophie hat ihn den Prinzen, die Religion den Soldaten vergeſſen laſſen, nun ſieht er ſein vorſichtiges Treiben von dem entſchloſſenen norwegiſchen Rivalen beſchämt.

Wie ſteh denn ich,
Dem ſeines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? Ich ſeh' indeß beſchämt
Den nahen Tod von zwanzigtauſend Mann,
Die für 'ne Grille, ein Phantom des Ruhms,
Zum Grab gehn wie ins Bett, es gilt ein Fleckchen,
Worauf die Zahl den Streit nicht führen kann:
Nicht Gruft genug und Raum, um die Erſchlagenen
Nur zu verbergen.

Er muß ſein Verfahren ändern. Bisher ſuchte er ſein Recht auf dem Wege des Rechts, das iſt mißglückt: er wird es nunmehr auf dem Wege der Gewalt ſuchen; ſeine Geduld iſt zu Ende; die frommen Mächte der Religion und Vernunft haben ihn in Stich gelaſſen, er geſtattet jetzt den finſtern Mächten der Bosheit und Mordluſt Eingang in ſeine Seele; das Schickſal hat ihn ſeines äußeren Glücks beraubt, er wird ihm auch ſeinen inneren Frieden opfern. Der Monolog ſchließt mit den Worten:

O, von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken,
Oder ſeid verachtet.

Wir werden ſehen, wie bald er nach dieſer veränderten Anſicht handelt und wie wenig auch dieſe ihn fördert.

Während der Prinz ſich, wie wir bald erfahren, den Verſtrickungen des Königs entwindet, klopfen die Manen des gemordeten Kanzlers an die Säulen des Thrones.

Der plötzliche Tod des Polonius hatte Ophelien, die mit dem Vater noch Abends im Schauſpiel zuſammengeweſen war, außer Faſſung gebracht; ſie wußte nicht, wie und wo er umgekommen, und konnte nicht begreifen, weshalb er, — nächſt dem Könige der einflußreichſte Mann im Lande, auf eine ſo heimliche und die Familie beſchämende Weiſe beſtattet worden ſei. Bei Hofe, wo ſie Auskunft und Troſt ſucht, will man ſie nicht ſehen.

Königin.

Ich will nicht mit ihr ſprechen.

Horatio.

Sie iſt ſehr dringend;
Ihr Zuſtand iſt erbarmenswerth.

Jede Frage ihrerſeits peinigt das hohe Paar; jeder Blick von ihr iſt ein Vorwurf. In dieſer Verlegenheit meldet ſie ihre Noth dem Bruder. Offenbar hat ſie in der erſten Aufregung nach des Vaters Tode dem Bruder das entſetzliche Schickſal gemeldet; wenigſtens ſcheinen dies die Worte anzudeuten, die ſie im Wahnſinn ſpricht:

Ophelia. Wir müſſen geduldig ſein, aber ich muß weinen, wenn ich denke, daß ſie ihn in den kalten Boden gelegt haben. Mein Bruder ſoll davon wiſſen.

Noch vor deſſen Rückkehr machen Trauer, Einſamkeit, Zurückſetzung, gekränkter Stolz ihr ſchon durch unglückliche Liebe verwundetes Gemüth wahnſinnig.

Früher nach der Königin die erſte Dame des Reichs, erbarmt ſich am Hofe jetzt Niemand ihrer, als der wackere Horatio, den der machiavelliſtiſche König, um den Prinzen wo möglich des letzten treuen Beiſtandes zu berauben, nicht nach England mitgeſchickt hatte.

Zum Theil in die Hofintriguen eingeweiht, iſt er der Einzige, welcher zu ihren Gunſten ein dreiſtes Wort zu ſprechen wagt.

Königin.

Was will ſie.

Horatio.

Sie ſpricht von ihrem Vater; ſagt, ſie höre,
Die Welt ſei ſchlimm, und ächzt und ſchlägt die Bruſt;
Ein Strohhalm ärgert ſie, ſie ſpricht verworren
Mit halbem Sinn nur, ihre Red' iſt nichts,
Doch leitet ihre ungeſtalt'te Art
Die Hörenden auf Schlüſſe; man erräth,
Man ſtückt zuſammen ihrer Worte Sinn,
Die ſie mit Nicken giebt, mit Winken, Mienen,
So daß man wahrlich denken muß: man könnte
Zwar nichts gewiß, jedoch viel Arges denken.

Der König, ſeiner Angſt um Hamlet kaum entledigt, wird durch den Wahnſinn Opheliens in neue Verlegenheit, und durch den „heimlich" zurückgekehrten Laertes in Angſt und Schrecken geſetzt: er klagt ſeine Leiden der Königin.

Und ſeht nun an,
O Gertrud! Gertrud! wenn die Leiden kommen,
So kommen ſie wie einz'lne Späher nicht,
Nein in Geſchwadern. Ihr Vater umgebracht;
Fort Euer Sohn, er ſelbſt der wüſte Stifter
Gerechten eignen Banns; das Volk verſchlämmt,
Schädlich und trüb' im Wähnen und Vermuthen
Vom Tod des redlichen Polonius;
Und thöricht war's von uns, ſo unterm Druck
Ihn zu beſtatten; dann dies arme Kind
Getrennt von ſich und ihrem edlen Urtheil,
Ohn' welches wir nur Bilder ſind, nur Thiere.
Zuletzt, was mehr als alles in ſich ſchließt,
Ihr Bruder iſt von Frankreich ins Geheim
Zurückgekehrt, ſpielt den Verwunderten,
Hüllt ſich in Wolken, und ermangelt nicht
Der Ohrenbläſer, um ihn anzuſtecken
Mit gift'gen Reden von des Vaters Tod;
Wobei Verlegenheit, an Verwand arm,
Sich nicht entblöden wird uns anzuklagen
Von Ohr zu Ohr. O liebſte Gertrud, dies
Giebt wie ein Traubenſchuß an vielen Stellen
Mir überflüſſ'gen Tod.

Laertes hatte kaum von ſeiner Schweſter den räthſelhaften Tod des Vaters vernommen, ſo war er ſofort aus Frankreich in Helſingör eingetroffen: er findet Ophelien bereits wahnſinnig. Niemand weiß ihm über den Tod des Vaters und deſſen ehrloſe Beſtattung Auskunft zu geben: alle Welt vermuthet Unheil und der König hüllt ſich in Geheimniß. Laertes will das Räthſel gelöſt wiſſen, er dringt an der Spitze eines neugierigen und empörten Meuterhaufens in die Gemächer der Majeſtät, wo der Schweſter ſtiller Wahnſinn längſt den Vater ſuchte, und fordert Rechenſchaft über

Die Todesart, die heimliche Beſtattung —
Kein Schwert, noch Wappen über ſeiner Gruft,
Kein hoher Brauch, noch förmliches Gepräng' —

Der König weiß ſich in dem Augenblicke der Gefahr, wo Ehre, Krone und Leben mehr als je auf dem Spiele ſtehen, ſchnell zu faſſen, und tritt mit dem Bewußtſein ſeiner Unſchuld an des Polonius Tode und der Ruhe überlegenen Geiſtes dem Angriffe des jungen Rebellen entgegen.

König.

Was iſt der Grund, Laertes, daß dein Aufſtand
So rieſenmäßig ausſieht? — Laßt ihn, Gertrud;
Befürchtet nichts für unſere Perſon.
Denn ſolche Göttlichkeit ſchirmt einen König,
Verrath, der nur erblickt, was er gewollt,
Steht ab von ſeinem Willen. — Sag', Laertes,
Was biſt du ſo entrüſtet? — Gertrud, laßt ihn!
Sprich, junger Mann.

Er weiß ihn trotz der neuen Aufregung durch die Dazwiſchenkunft der wahnſinnigen Schweſter, mit ſchlauer Rede zu beſänftigen und verſpricht ihm, unköniglich genug — ſich vor einer Verſammlung ſeiner verſtändigſten Freunde zu rechtfertigen und ſeine Unſchuld darzuthun.

König.
Laertes, ich muß Euren Gram beſprechen:
Verſagt mir nicht mein Recht. Entfernt Euch nun,
Wählt die verſtändigſten von Euren Freunden,
Und laßt ſie richten zwiſchen mir und Euch.
Wenn ſie zunächſt uns, oder mittelbar
Dabei betroffen finden, wollen wir
Reich, Krone, Leben, was nur unſer heißt,
Euch zur Verfügung geben.

Es gelingt ihm, in einer beſonderen Unterhaltung hinter der Scene jeden Verdacht von ſich abzuwälzen und ihn zu überzeugen, daß ſeine Rache lediglich den Prinzen Hamlet treffen müſſe, deſſen Ehrgeiz, ihn verblendend, ſeinen Vater gemordet.

Laertes vergißt, die Urſache jener heimlichen, ehrloſen Beſtattung genauer zu erforſchen, und nur an Rache gegen Hamlet denkend, fragt er:

Warum belangtet Ihr nicht dieſe Thaten,
So ſtrafbar und ſo peinlicher Natur,
Wie Eure Größe, Weisheit, Sicherheit,
Wie alles ſonſt Euch drang?

Der König, der ihm unmöglich den wahren Zuſammenhang der Ereigniſſe mittheilen kann, zieht ſich mit diplomatiſchen Scheingründen ſo gut als möglich aus der Verlegenheit:

Aus zwei beſondern Gründen,
Die Euch vielleicht ſehr marklos dünken mögen,
Allein für mich doch ſtark ſind. Seine Mutter,
Die Königin, lebt faſt von ſeinem Blick;
Und was mich ſelbſt betrifft — ſei's, was es ſei,
Entweder meine Tugend, oder Qual —
Sie iſt mir ſo vereint in Seel' und Leben,
Wie ſich der Stern in ſeinem Kreis nur regt,
Könnt ich's nicht ohne ſie. Der andere Grund,
Warum ich's nicht zur Sprache bringen durfte,
Iſt, daß der große Hauf' an ihm ſo hängt;
Sie tauchen ſeine Fehl' in ihre Liebe,
Die, wie der Quell, der Holz in Stein verwandelt,
Aus Tadel Lob macht, ſo daß meine Pfeile,
Zu leicht gezimmert für ſo ſcharfen Wind,
Zurückgekehrt zu meinem Bogen wären,
Und nicht zum Ziel gelangt.

So erfährt keine Seele in Dänemark die wahren Motive Hamlet's bei der Ermordung des Polonius. Für die größere Volksmenge wird ſein Wahnſinn, für die Eingeweihteren ſein Ehrgeiz geltend gemacht, und der rachedürſtende Laertes insbeſondere auf eine baldige Genugthuung vertröſtet.

Laertes.
Und ſo verlor ich einen edlen Vater,
So ward mir eine Schweſter hoffnungslos

Zerrüttet, deren Werth (wofern das Lob
Zurückgehn darf) auf unſrer Zeiten Höhe
Auffordernd ſtand zu gleicher Trefflichkeit.
Doch kommen ſoll die Rache.

König.

Schlaft deshalb ruhig nur. Ihr müßt nicht denken,
Wir wären aus ſo trägem Stoff gemacht,
Daß wir Gefahr am Bart uns raufen ließen,
Und hielten es für Kurzweil: Ihr vernehmt
Mit nächſtem mehr. Ich liebte Euren Vater,
Auch lieben wir uns ſelbſt; das hoff' ich, wird
Euch einſehn lehren. —

Inmitten dieſer Unterhaltung kömmt zum neuen Schrecken für den König ein Bote mit Briefen, welche Hamlet's Rückkunft von der See melden. Der Prinz hatte der Mutter verſprochen, die Pläne des Königs zu vereiteln: er hat Wort gehalten.

Von aller Welt verlaſſen, lag er als Gefangener einſam ſinnend in ſeiner Cajüte, die Gefahr, welche er ahnte, ließ ihn nicht ſchlafen.

In meiner Bruſt war eine Art von Kampf,
Der mich nicht ſchlafen ließ: mich dünkt', ich lag
Noch ſchlimmer als im Stock die Meutrer. Raſch —
Und Dank dem raſchen Muthe!

Er wußte, daß man Briefe für ihn verſiegelt, und konnte vermuthen, welchen Inhalts: dieſe Schlinge mußte er um jeden Preis löſen, oder auf die ſchändlichſte Weiſe untergehen.

Er entwendet dieſen Mordbrief, ſchreibt einen Wechſelbalg für ſeine Schulfreunde mit falſcher Namensunterſchrift, verſiegelt ihn mit falſchem Petſchaft und legt ihn an denſelben Ort. Den nächſten Tag macht durch einen glücklichen Zufall ein ſtark gerüſteter Corſar Jagd auf ſein Schiff, er allein entert im Handgemenge, um deſſen Gefangener zu werden und wieder auf dem Kampfplatze zu erſcheinen. Roſenkranz und Güldenſtern ſetzen ihre Reiſe nach England fort.

Bei den Corſaren giebt er ſich für einen Geſandten aus, der nach England ſollte.

Matroſe zu Horatio: „Hier iſt ein Brief für Euch, Herr, er kommt von dem Geſandten, der nach England reiſen ſollte."

Der Corſar hält ihn, wie der Dichter mit wenigen Worten andeutet, gefangen und will ihn, wie es ſcheint, nur unter vortheilhaften Bedingungen frei laſſen: er ſchreibt deshalb an Horatio:

„Sie haben mich wie barmherzige Diebe behandelt, aber ſie wußten wohl, was ſie thaten: ich muß einen guten Streich für ſie thun."

Horatio muß in der größten Eile zu ihm und ſeine Auslöſung bewirken helfen.

„Sorge, daß der König die Briefe bekommt, die ich ſende, und begieb dich zu mir in ſolcher Eile, als du den Tod fliehen würdeſt."

Er hat Schreiben an die Königin und den König gerichtet: das erſtere lernen wir nicht kennen: es ſoll wahrſcheinlich dienen, der Königin ſeine Rückkehr zu melden und ſeine Exiſtenz zu beweiſen, falls der König, ohne ihr Vorwiſſen, neue mörderiſche Maßregeln gegen ihn ergreifen wollte: das zweite iſt eine captatio benevolentiae gegen eine etwaige zweite Gefangenſchaft: der Ausdruck „nackt“ darin, ſoll ihn wohl als hülf- und gefahrlos ſchildern, es lautet:

> „Großmächtigſter! wiſſet, daß ich nackt an Euer Reich ausgeſetzt bin. Morgen werde ich um Erlaubniß bitten, vor Euer königliches Auge zu treten, und dann werde ich, wenn ich Euch erſt um Vergünſtigung darum erſucht, die Veranlaſſung meiner plötzlichen und wunderbaren Rückkehr berichten. Hamlet.“

Der König iſt in der größten Verlegenheit: er kann ſich aus dieſem Schreiben nicht zurecht finden; im erſten Augenblicke fürchtet er, es könne Betrug dahinter ſein:

Was heißt dies? Sind ſie alle wieder da?
Wie? Oder iſt's Betrug und nichts daran?

Er fragt den Laertes, ob er ihm rathen könne.

Laertes.
Ich bin ganz irr', mein Fürſt, allein er komme.
Erfriſcht es doch mein Herzensübel recht,
Daß ich's ihm in die Zähne rücken kann:
„Das thateſt du.“

König.
Wenn es ſo iſt, Laertes —
Wie kann es nur ſo ſein? — wie anders? — wollt Ihr
Euch von mir ſtimmen laſſen?

Laertes.
Ja, mein Fürſt,
Wenn Ihr mich nicht zum Frieden überſtimmt.

König.
Zu deinem Frieden.

Der Kampf auf Tod und Leben, den er abgethan glaubte, muß noch einmal beginnen: er kann ſich denken, daß Hamlet Argwohn gegen die Reiſe geſchöpft und ſie nicht zum zweiten Male antreten werde. Zwang wagt er nicht, und muß ihn deshalb auf andere Weiſe aus dem Wege zu räumen ſuchen.

Man kann hier die Frage aufwerfen, warum der König ihn nicht ſofort nach ſeiner Landung verhaften ließ? Antwort: Er konnte unmöglich wiſſen, wo der Prinz gelandet, und wo er ſich befand; überdies fehlt ihm dazu auch der moraliſche Muth: er ſcheut gewaltſame Mittel und zieht wie gewöhnlich, ſo auch hier, der Offenheit die Hinterliſt vor: er theilt Laertes ſeine Abſicht mit.

Iſt er heimgekehrt,
Als ſtutzig vor der Reiſ', und denkt nicht mehr
Sie vorzunehmen, ſo beweg' ich ihn
Zu einem Probeſtück, reif in meinem Sinn,
Wobei ſein Fall gewiß iſt.

Laertes.
Ich will Euch folgen, Herr.
Und um ſo mehr, wenn Ihr's zu machen wüßtet,
Daß ich das Werkzeug wär'.

Der König ſchmeichelt ihm mit ſeiner Fechterkunſt, ſchlägt eine Rapierwette mit Hamlet vor und giebt ihm den Rath, durch Kunſtgriff und Vertauſchung eine „nicht geſtumpfte Klinge“ zu wählen „und ihm mit einem liſtig böſen Stoß für ſeinen Vater zu lohnen“.

Laertes will Rache, er grübelt nicht wie Hamlet, ob auf ehrliche oder Schurkenweiſe, er ſagt:

Zur Hölle, Treu'! Zum ärgſten Teufel, Eide!
Gewiſſen, Frömmigkeit, zum tiefſten Schlund!
Ich trotze der Verdammniß: ſo weit kam's:
Ich ſchlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

Und da ihn der König fragt:

Was wollt Ihr unternehmen,
Um Euch zu zeigen, Eures Vaters Sohn
In Thaten mehr als Worten?

antwortet er:

Ihn in der Kirch' erwürgen.

Zu dem hinterliſtigen Mordanſchlage des Königs erbietet er ſich freiwillig, die nicht geſtumpfte Klinge mit Gift zu ſalben. Das iſt dem König ſehr erwünſcht.

Laertes weiß nicht, welchem Meiſter er dient: ja dieſer wird zur vergifteten Degenſpitze noch einen Kelch kredenzen, der

wenn er davon nur nippt,
Entging' er etwa Eurem gift'gen Stich,
Noch unſern Anſchlag ſichert.

Der ehrliche Hamlet! Welch' edlen Feind hatte der König an ihm: wie zögert er mit der Rache gegen denſelben: Anfangs bezweifelt er ſeine Ahnungen und die Ausſage des Geiſtes, ſpäter, da er ſich überzeugt glaubt, ſcheut er des Bedenken. Wie ſchnell und entſchloſſen ſind dagegen Laertes und der König zur ruchloſen That. Wenn Hamlet ſagt: „So macht Gewiſſen Feige aus uns Allen“ und den Ausgang ſeiner Unternehmung zu genau bedenkt, ſo iſt es dagegen des Königs Politik, die That dem Vorſatz ſo raſch wie möglich folgen zu laſſen. In dieſem Sinne ſagt er zu Laertes:

Was man will thun,
Das ſoll man, wenn man will, denn dies Will ändert ſich
Und hat ſo mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle giebt;
Dann iſt dies Soll' ein praſſeriſcher Seufzer
Der lindernd ſchadet.

Niemand erfährt von dieſem neuen Frevel: der König denkt nur, die beiden jungen Helden an einander zu bringen: da ertrinkt, weil ſie der Bruder ohne Aufſicht ließ, Ophelia, in ihrem Wahnſinn Kränze windend von Trauerweiden, Neſſeln und todten Mannesfingern, und ihr Begräbniß führt, wie wir bald ſehen werden, erwünſchte Veranlaſſung zum beabſichtigten Zweikampf herbei.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

die Seufzer jugendlicher Wolluſt, ſo klingen in ſeinen Kirchhofphantaſien die Trauer-Diſſonanzen einer geſtörten Helden-Laufbahn hindurch, wenn er den Staub des großen Cäſar verfolgen will, bis wo er ein Spundloch verſtopft vor dem rauhen Norden.

Der große Cäſar, todt und Lehm geworden,
Verſtopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!

In dieſem Gedankenbrüten wird er durch ein Leichenbegängniß aufgeſchreckt; er erblickt den König und zieht ſich ein wenig zurück, beinahe als fürchte er ſich, ihn zu ſehen:

Doch ſtill, doch ſtill! Beiſeit! Da kommt der König!

Man könnte die Frage aufwerfen, warum Hamlet nicht in dieſem Augenblicke den König niederſtieß und ſich mit dem Urias-Briefe rechtfertigte. Antwort: Abgeſehen von der Stimmung, in welcher er ſich eben befand, war ein Kirchhof für ihn ein heiliger Ort, den er, nach ſeinen Anſichten nicht entweihen durfte; überdies darf man nicht vergeſſen, daß der König in dieſem Briefe, wenn auch nicht der Form, doch dem Weſen nach Gerechtigkeit übte, er, opfert den wahnſinnigen Prinzen für den gemordeten Kanzler. Hamlet, mit ſeinem Rufe eines Wahnſinnigen, muß froh ſein, wenn er nicht ſofort feſtgenommen und eingeſperrt wird; doch des Königs Energie iſt nicht minder abgeſtumpft als die ſeinige; auf beiden Seiten jene Ermüdung oder tragiſche Erſchlaffung der kämpfenden Parteien, welche das Einſchreiten des Schickſals eben ſo gerecht als nothwendig erſcheinen läßt.

Der König hatte aus Rückſicht für Laertes, Ophelien, obwohl ſie eines unnatürlichen Todes geſtorben war, durch ein Machtgebot beim Todtenbeſchauer-Amte, ein Begräbniß in geweihter Erde mit angemeſſenen Feierlichkeiten erwirkt; er hatte gut zu machen, was er bei Polonius verſäumt.

Zweiter Todtengräber: „Wollt Ihr die Wahrheit wiſſen? Wenn's kein Fräulein geweſen wäre, ſo wäre ſie auch nicht auf geweihtem Boden begraben.“ —

Auch hier wird der Prinz vom Unglück verfolgt: in dem Grabe, nach welchem er ſich erkundigt, wird Ophelia beſtattet: welch neuer Schmerz! Zudem hört er Laertes unter Verwünſchungen gegen ihn ſeinen Kummer austoben, und ſieht die Mutter die Leiche der Ophelia mit Blumen beſtreuen.

Königin (Blumen ſtreuend).
Der Süßen Süßes: Lebe wohl, ich hoffte,
Du ſollteſt meines Hamlet's Gattin ſein.
Dein Brautbett dacht' ich, ſüßes Kind, zu ſchmücken,
Nicht zu beſtreu'n dein Grab.

Er hatte Ophelien wirklich geliebt, und dachte einſt die reizende Kanzlertochter zur Fürſtin zu erheben. Ihr Betragen und ſeine Aufgabe entfernten Beide von einander; nun er aus den „unvollſtändigen Feierlichkeiten“ wahrnimmt, daß ſie verzweiflungsvoll Hand an ſich gelegt, erwachen die ſchmerzlichſten Erinnerungen in ihm.

Er war von ihr verkannt worden, doch Arges hatte ſie nie begangen: jetzt nimmt ſie, ein Zwiſchenopfer der Ereigniſſe, mit ihrer Jugend und Unſchuld ſeine heiligen Schwüre in's Grab: das Maaß ſeiner Leiden war bis zum Rande voll: in dieſem großen Schmerze ſtrömt es über. Bei den Flüchen des Bruders verliert er die geziemende Faſſung, tritt aus dem Hinterhalt hervor, und fragt, die heilige Ceremonie ſtörend, in wildem Eifer:

Wer iſt der, des Gram
So voll Emphaſe tönt? Deß Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beſchwört, und macht ſie ſtillſtehn
Wie ſchreckbefangene Hörer? — Dies bin ich
Hamlet der Däne.

Alles erſchrickt, doch zu bewegt, um darauf zu achten, ſpringt er in ſeiner Wildheit dem Bruder nach in das Grab der Geliebten, und will ſich mit ihm darin begraben laſſen.

Laertes will ihm ſofort ſeinen Lohn geben, und packt ihn bei der Gurgel: Hamlet erwehrt ſich ſeiner und ſagt mit verhaltenen Grimm:

Ich bitt' dich, laß die Hand von meiner Gurgel:
Denn ob ich ſchon nicht jäh und heftig bin,
So iſt doch was Gefährliches in mir
Das ich zu ſcheu'n dir rathe. Weg die Hand!

Der König läßt ſie aus einander bringen, und Horatio ſucht den Prinzen zu beruhigen: doch er kann ſich nicht mäßigen, und betheuert ſeine Liebe zu Ophelien mit der ganzen Heftigkeit ſeines exaltirten Gemüthes.

Der König bemerkt darauf gegen Laertes: er iſt verrückt: das regt ihn noch mehr auf und in ſelbſtvergeſſener Wildheit überbietet er die Extaſe des Bruders mit parodirenden Floskeln und erklärt deſſen Schmerz gegen den ſeinigen für leere Prahlerei:

Bei'm Element, ſag', was du willſt:
Willſt weinen? fechten? faſten? dich zerreißen?
Willſt den Fluß austrinken? Krokodille eſſen?
Ich thu's. — Kommſt du zu winſeln her?
Springſt, um mir Trotz zu bieten, in ihr Grab?
Laß dich mit ihr begraben, ich will's auch:
Und ſchwatzeſt Du von Bergen, laß auf uns
Millionen Hufen werfen, bis der Boden
Die Scheitel an der glüh'nden Zone ſengend,
Den Oſſa macht zur Warze. — Prahlſt du groß
Ich kann's ſo gut wie du.

Hamlet müßte ſchon für die Störung allein bei ſo feierlicher Gelegenheit ſofort in Gewahrſam gebracht werden. Der König wäre auch wohl dazu entſchloſſen, doch die Königin tritt mit Entſchuldigungen auf ſeine Seite:

Dies iſt bloß Wahnſinn:
So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn ſie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt ſeine Ruh' die Flügel.

Dadurch beſänftigt, will er ſich mit Laertes wieder verſöhnen.

Hört doch, Herr!
Was iſt der Grund, daß ihr mir ſo begegnet?
Ich liebt Euch immer.

aber dieſer antwortet ihm nicht, und zu wirr in ſeinem Kopfe, um Laertes mehr als einige Worte zu gönnen, entfernt er ſich mit den Tiraden:

Doch es macht nichts aus;
Laßt Herkul'n ſelber nach Vermögen thun,
Die Katze maut, der Hund will doch nicht ruhn.

Die Kritiker haben ſich in den Wahnſinn Hamlets nicht zurechtfinden können, und man hat ſogar geſtritten, ob dies Benehmen am Grabe Opheliens eine wirkliche oder ſimulirte Verirrung des Geiſtes ſei. Im Laufe der Expoſition ward gezeigt, wie lange ſich Hamlet verſtellte, und zu verſtellen vermochte; und wie ſchon unmittelbar vor dieſem Begräbniſſe in der Unterhaltung mit Horatio ſein an ſich gefährliches Spiel in bedenklichen Ernſt ausartete. Es waltet eine eigenthümliche Gewalt der Nemeſis in dieſem Werke. Der König ſtirbt durch das Gift des Laertes, welches er miſchen half, die Königin durch ihren Gatten: Laertes durch Hamlet, Ophelia, die den Prinzen zurückgewieſen, ſtirbt beſonders ſeinetwegen in Wahnſinn, Hamlet, der ſich Ophelia's wegen wahnſinnig geſtellt, wird es bei ihrer Leiche beinahe wirklich.

Für den Mordplan, mit dem der König umging, war das Zerwürfniß zwiſchen Hamlet und Laertes ſehr willkommen: er hatte eine Gelegenheit gewünſcht, Beide an einander zu bringen, und findet ſie da, wo er ſie am wenigſten erwartete: er tröſtet Laertes, der ſeine Wuth gegen Hamlet nicht auszutoben vermochte.

König.
Laertes, unſer geſtriges Geſpräch
Muß die Geduld euch ſtärken. —

und bereitet die Königin auf das Schickſal des Sohnes vor:

Gute Gertrud,
Setzt eine Wache über euren Sohn.
Dies Grab ſoll ein lebendig Denkmal haben.
Bald werden wir der Ruhe Stunden ſehn,
So lang' muß alles mit Geduld geſcheh'n.

Wir ſehen, wie der König ſchon früher, da Hamlet den Wahnſinn nur noch ſpielte, ſich nicht getraute, offen gegen ihn aufzutreten, ihn peinlich anzuklagen oder einzuſperren, fürchtend, daß „ſeine Pfeile zu leicht gezimmert für ſo ſcharfen Wind zurückgekehrt zu ſeinem Bogen wären.“ Heut, wo der ſchon in der Stimme des Volkes verklungene Prinz einen ſo auffallenden Beweis eines wirklich zerrütteten Gemüths gegeben, ſehen wir ihn wieder dem offenen Wege, ihn unſchädlich zu machen, die Intrigue vorziehen; es ſpricht dies ſehr für die Schwäche des Königs, und für Hamlets perſönliche Bedeutung. Der König, welcher die Macht in Händen hat, fürchtet den Ohnmächtigen. Die Majeſtät zittert vor dem Recht, der Sünder vor ſeinem Cherub. Es iſt ihm klar, daß Hamlet nie verrückt war und es auch heute nicht förmlich iſt; ſein Betragen an Ophelias Grabe, obwohl exaltirt, hatte doch in ſchmerzlichen Erinnerungen ſeinen Grund, und war eine momentane aber noch lange keine abſolute Verrücktheit. Er kann und darf den ebenbürtigen Gegner nicht offen ſtrafen, und hütet ſich, ihn zum Äußerſten zu treiben.

Nach der unangenehmen Begegnung mit Laertes wieder zu ſich gekommen, führt Hamlet fort, ſeine Reiſe-Abenteuer und die Art und Weiſe, wie er dem königlichen Mordplan entronnen, die Schulfreunde geopfert, und die Rückkehr erzwungen, dem Horatio zu erzählen.

Horatio fragt:

> Und Roſenkranz und Güldenſtern gehen drauf.

er erwiedert mit leichtſinniger Kälte:

> Ei Freund, ſie buhlten ja um dies Geſchäft,
> Sie rühren mein Gewiſſen nicht: ihr Fall
> Entſpringt aus ihrer eignen Einmiſchung.
> 'S iſt mißlich, wenn die ſchlechtere Natur
> Sich zwiſchen die entbrannten Degenſpitzen
> Von mächt'gen Gegnern ſtellt.

Hier begegnen wir ſeiner größten Schuld; er ſpricht von „ſchlechteren Naturen“, das mochten ſie ſein; doch was haben ſie Todeswürdiges begangen, daß er ſie ohne Noth und ohne Vortheil opfert und ſein Gewiſſen kaltblütig mit Blut befleckt. Treue Unterthanen des Königs kamen ſie urſprünglich auf deſſen Verlangen, ihn zu erheitern und zu erforſchen; ſie hatten keine Ahnung von ſeinem Unglücke und glaubten, da ſie ihn vom Throne verdrängt wußten, ſeinem Leide liege ungemeſſener Ehrgeiz zum Grunde; ſie haben ihn beim Könige nicht verläumdet, und behandeln ihn erſt auf Befehl deſſelben als Gefangenen, nachdem er am Polonius zum Mörder geworden. Wußten ſie, welche Verbrechen den König zur Krone geführt und welche mörderiſche Abſicht er mit dem Prinzen in England hegte, wer weiß, ob ſie ſich zu ſolchen Dienſten hergegeben hätten? Nichts ſpricht dafür, daß ſie in dem Grade ſchändlich waren. Hamlet ſubtrahirt von ihrer Stellung den Einfluß nicht, den jede Majeſtät, ſo lange ſie für redlich gilt, auf ihre Untergebenen übt; es iſt ihm genug, daß ſie gegen ihn dem Intereſſe des Königs dienen, um ſie ſeinem Haſſe zu opfern. Von der Höhe ſeines Glücks geſtürzt, übt er die Juſtiz des Unglücks aus.

Dieſe Schuld iſt es denn auch, für welche ihn der Dichter dem Schickſale überantwortet; als tragiſcher Held mußte er einen Fehl zu büßen haben, und für keinen andern war er, nach den Geſetzen dramatiſcher Juſtiz, todeswürdig.

Aber wie tief iſt nicht dieſer mörderiſche Fehlgriff durch ſein wiederholtes Unglück, ſein vergebliches Mühen um Rache, ſeinen beleidigten Stolz durch Kränkung und Verrath in der Seele des Prinzen begründet; er hatte ſo lange an ſeinen Idealen von Recht und Tugend feſtgehalten, und war damit ſo wenig vorwärts gekommen, daß er endlich der Verzweiflung Raum geben, und ſeinem Schickſale opfern mußte.

Nach der Mittheilung des Königlichen Mordplanes erinnert er ſich wieder an ſeine Pflicht.

Hamlet.
Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah' genug?
Der meinen König todtſchlug, meine Mutter
Zur Hure machte, zwiſchen die Erwählung
Und meine Hoffnungen ſich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit ſolcher Hinterliſt: iſt's nicht vollkommen billig,
Mit dieſem Arme, dem den Lohn zu geben?
Und iſt es nicht Verdammniß, dieſen Krebs
An unſerm Fleiſch noch länger nagen laſſen?

Der beſonnene Horatio macht ihn aufmerkſam, welcher Eile nunmehr die Rache bedürfe; denn

Ihm muß von England bald gemeldet werden,
Wie dort der Ausgang des Geſchäftes iſt.

Hamlet verſteht ihn und meint:

Bald wird's geſchehen, die Zwiſchenzeit iſt mein.

Er thut jetzt, als wäre der Mord, mit dem er ſo lange gezögert, etwas Unbedeutendes; das liegt mindeſtens in den Worten:

Ein Menſchenleben iſt, als zählt man eins.

Und doch iſt ihm die Nachricht von England mit der ihm ein ſchmachvolles Loos erwartet, ſo nahe auf der Ferſe, daß er kaum noch einige Stunden zur Löſung ſeiner Aufgabe frei hat. Wir ſehen hier wieder, wie das mannigfache Unglück die Energie ſeines Willens gelähmt hat, und wie er die ſchreckliche That, welche in ihren Folgen noch manches zweideutige Urtheil zuließ, mit Gewalt ſich abgenöthigt ſehen wollte.

Mitten in der Unterhaltung beſinnt er ſich, wie ſehr er ſich vergeſſen, und Laertes am Grabe der Schweſter gekränkt:

Doch ich bin ſehr bekümmert, Freund Horatio,
Daß mit Laertes ich mich ſelbſt vergaß:

und fügt die bedeutſamen Worte hinzu:

Denn in dem Bilde ſeiner Sache ſeh' ich
Der meinen Gegenſtück.

Beide ſind willig zur Rache, doch verſchieden in der Art, ſie zu vollführen: er nachdenklich, zögernd und gewiſſenhaft, jener leichtſinnig, vorſchnell und gewiſſenlos; er ſchätzt ihn trotzdem gern und bereut ſein Betragen, fügt indeſſen hinzu:

Doch wirklich ſeines Schmerzes Prahlerei
Empörte mich zu wilder Leidenſchaft.

In demſelben Augenblicke naht Osrick im Auftrage des Königs, ihn, unter dem Vorwande einer Wette zum Duell mit Laertes einzuladen.

Dies verhängnißvolle Anerbieten nimmt er ohne Argwohn an; er betrachtet ſie als einfache Genugthuung für den gekränkten Sohn des Polonius, den er verſöhnen will, ehe er mit dem Könige zur Rechnung geht.

Während ſeiner Leidenszeit hatte er alle „gewohnten Übungen aufgegeben,“

im Fechten iſt er in „beſtändiger Übung“ geblieben: die Degenſpitze war ſeine einzige Waffe gegen die Macht, welche er bekämpfte: ſie durfte nicht roſtig werden.

Aber wie ſehr hat der Scharfſinn ſeines Geiſtes gelitten: ſonſt war ihm jedes Wort, das aus des Feindes Lager kam, verdächtig, jetzt erkennt er den Herold ſeines Todes nicht. Dem alten muntern Todtengräber fühlte er ſich nicht witzig genug: mit dem faden jungen Osrick ſticht er Sylben und vergißt den Sinn dieſer Einladung zu bedenken: „Ihm iſt übel um's Herz“, er hat eine Art von ſchlimmer Ahnung, er hört Horatio's Warnung:

Ihr werdet dieſe Wette verlieren, mein Prinz,

und doch bleibt er, wie der König richtig vorher ſagte: achtlos, edel, frei von allem Arg, und ſpricht mit einer Gleichgültigkeit über das Leben, die eine Verzweiflung verräth, wie ſie nur nach ſo vielen Leiden erklärlich wird. „Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine beſondere Vorſehung über den Fall eines Sperlings. Geſchieht es jetzt, ſo geſchieht es nicht in Zukunft; geſchieht es nicht in Zukunft, ſo geſchieht es jetzt, geſchieht es jetzt nicht, ſo geſchieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitſchaft ſein iſt Alles. Da kein Menſch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlaſſen? Mag's ſein!

So unglücklich Hamlet in der Verfolgung ſeines Racheplanes war, ſo geſchickt wußte der König die geübten Frevel dem Auge des Reiches zu verbergen, und trotz mancher Verdächtigung den Schimmer der Majeſtät zu behaupten: es gelang ihm, die Ermordung des Polonius und ſein Verfahren gegen Hamlet auf eine geſchickte Weiſe zu verdecken, er verſtand ſelbſt den Anlauf, welchen Laertes gegen ihn genommen, zu ſeiner Rechtfertigung zu benutzen, und zu ſeinem Vortheile auszubeuten. Er wußte ſich den Mantel der Majeſtät paſſend umzulegen: ſein Geiſt war der Würde gewachſen, wenn auch nicht ſein Herz. Durch die heutige mörderiſche Doppelliſt hofft er ſich des läſtigen Gegners ein für allemal zu entledigen: er ahnt nicht, daß ſeine Berechnung ihn täuſchen, und die Stunde des Gerichts für ihn ſchlagen könne.

Mit geübter Heuchlermiene kömmt er dem Prinzen im Saale entgegen, wo dieſer wenige Minuten vor ſeinem Tode auf und ab geht, um friſche Luft zu ſchöpfen, und ſucht ihn, um jeden Schein eines Verdachts von ſich abzulenken, mit Laertes zu verſöhnen.

Kommt Hamlet, kommt, nehmt dieſe Hand von mir.

Offen und edel tritt ihm Hamlet entgegen: die Mutter hatte rathen laſſen, ihn vor dem Duell freundlich anzureden. Das thut er, und bittet ihn redlich um Vergebung: die Rede ſelbſt trägt den Stempel ſeines jetzigen Gemüthszuſtandes.

Hamlet.

Gewährt Verzeihung, Herr! ich that Euch Unrecht.
Allein verzeiht um Eurer Ehre willen.
Der Kreis hier weiß, Ihr hörtet's auch gewiß,
Wie ich mit ſchwerem Trübſinn bin geplagt.

Was ich gethan,
Daß die Natur in Euch, die Ehr' und Sitte
Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnſinn.
War's Hamlet, der Laertes kränkte? Nein!
Wenn Hamlet von ſich ſelbſt geſchieden iſt,
Und weil er nicht er ſelbſt, Laertes kränkt,
Dann thut es Hamlet nicht, Hamlet verläugnet's.
Wer thut es denn? Sein Wahnſinn. Iſt es ſo,
So iſt er ja auf der Gekränkten Seite:
Sein Wahnſinn iſt des armen Hamlet's Feind.

Über ſeine Abſicht bei der Ermordung des Polonius den Schleier lüftend, erklärt er:

Vor dieſen Zeugen, Herr,
Laßt mein Verläugnen aller ſchlimmen Abſicht
So weit vor Eurer Großmuth frei mich ſprechen,
Als ich den Pfeil nur ſandte über's Haus,
Und meinen Bruder traf.

Laertes ſpielt den gekränkten Ritter, und als wäre gar nicht von einer bloßen Wette die Rede, beſpricht er den Kampf von ſeiner ernſteſten Seite, und will von keiner Verſöhnung wiſſen, als durch's Rapier.

Laertes.
Mir iſt genug geſcheh'n für die Natur,
Die mich in dieſem Fall am ſtärkſten ſollte
Zur Rache treiben. Doch nach Ehrenrechten
Halt ich mich fern und weiß nichts von Verſöhnung,
Bis ält're Meiſter von geprüfter Ehre
Zum Frieden ihren Rath und Spruch verleihn,
Für meines Namens Rettung:

Und ſo weit geht die Selbſtvergeſſenheit Hamlet's: er ſchöpft auch jetzt nicht den geringſten Argwohn, und erklärt mit dem beſten Herzen ſich zufrieden.

Hamlet.
Gern tret' ich bei, und will mit Zuverſicht
Um dieſe brüderliche Wette fechten.

Der König fragt dann:

Ihr wißt doch, Vetter Hamlet, unſ're Wette?

Hamlet hatte ſich ſchon mit Laertes, ehe derſelbe nach Frankreich reiſte, im Fechten geübt, er mochte wohl den Gegner kennen, und erwiedert in aller Beſcheidenheit:

Vollkommen: Eure Hoheit hat den Ausſchlag
Des Preiſes auf die ſchwächere Hand gelegt.

Der König, welcher den früheren Fechtübungen beider beigewohnt, ſagt:

Ich fürcht' es nicht, ich ſah Euch beide ſonſt:
Er lernte zu, drum giebt man uns voraus.

Laertes fühlte ſich trotz dieſer Anerkennung und des „meiſterlichen Lobes", das ihm Lamord gab, dem Prinzen gegenüber nicht allzu ſtark: das erſte Rapier, welches er wählt, iſt ihm zu ſchwer, und das zweite leichtere muß er an der Spitze vergiften, damit die leiſeſte Verletzung ihm zur Rache verhelfe.

In den erſten Gängen zeigt ſich Hamlet in der That ſo geſchickt, daß der

König ſchon beſorgt iſt, er werde die vergiftete Degenſpitze pariren, und dieſem ſo wohl angelegten Mordplane entgehen: er nippt heuchleriſch an den Giftkelch, als tränke er auf deſſen Wohl, und kredenzt ihn dem erhitzten Prinzen. Doch Hamlet trinkt nicht, aus Vorſicht, weil ihm zu heiß geworden.

Der Dichter zeigt uns auch den körperlich geſunkenen Kräftezuſtand des Prinzen: Trübſinn hat ſeinen Geiſt, Unthätigkeit ſeine Muskeln geſchwächt: er iſt fett geworden, kurz von Athem, und nach wenigen Gängen bricht ihm ſchon der Schweiß hervor; es iſt der letzte, den die Mutter, welche auf ſein Wohl vom Giftbecher trinkt, mit liebevoller Sorgfalt von ſeiner Stirne trocknet.

Königin.
Er iſt fett und kurz von Athem.
Hier Hamlet, nimm mein Tuch, reib dir die Stirn.
Die Königin trinket auf dein Glück, mein Hamlet.

Trotzdem war ſie unachtſam geweſen. Auf die Worte des Königs nach Opheliens Beerdigung „dies Grab ſoll ein lebendig Denkmal haben“, mußte ſie den Sohn nachdrücklicher warnen. So fällt auf ſie noch ein Theil der Schuld von des Sohnes Tod.

Hamlet, der die Heftigkeit des Laertes kennt, findet, daß er heut bloß tändle. Fürchtend, daß ihn der Gegner für einen Weichling halte, und ſchonen wolle, bittet er:

Stoßt mit Eu'rer ganzen Kraft,
Ich fürchte, daß Ihr mich zum Beſten habt.

Da rafft Laertes, die Worte murmelnd:

Und doch beinah iſt's gegen mein Gewiſſen

ſeine Kraft zuſammen, und verwundet Hamlet mit der vergifteten Waffe. Die Nemeſis folgt ſeiner Bosheit auf den Fuß. Er hatte, wie ihm der König rieth, eine „nicht geſtumpfte“ Klinge gewählt.

König.
So könnt
Ihr leicht durch Kunſtgriff und Vertauſchung
Euch eine nicht geſtumpfte Klinge wählen.

Hamlet, der ebenhin gereizt iſt, merkt im Eifer des Gefechtes die Schärfe der feindlichen Klinge, ſtürzt zornentbrannt wegen dieſer Falſchheit auf den Gegner ein, entreißt ihm die Waffe, und verwundet ihn mit deſſen eigenem Rapier.*)

Laertes hatte Urſache, den Gegner zu fürchten: er ſelbſt hat die üblere Wunde empfangen, und ſinkt zuerſt.

Osrick fragt:

Wie ſteht's Laertes?

er antwortet:

So wie die Schnepf' in eig'ner Schling' erwürgt.
Mich fällt gerechter Weiſe mein Verrath.

---

*) Dieſe Interpretation giebt den Worten des Dichters in scuffling they change rapiers einen vernünftigen Sinn.

Sterbend ſieht er auch die Königin ſinken, und hört, wie ſie in ihren letzten Athemzügen den Sohn um Hülfe bittet.

Der König hatte ſie von dem Giftbecher trinken laſſen. War noch ein Gedanke echter Zuneigung in ihm, ſo mußte er ihr denſelben von dem Munde wegreißen: doch in der Furcht, ſich öffentlich entlarvt zu ſehen, erſtarrt das letzte Gefühl für ſie. Auf die Frage Hamlet's: was iſt der Königin? denkt er ihr Sterben mit einer Ohnmacht zu bemänteln:

Sie fällt in Ohnmacht, weil ſie bluten ſieht.

Hamlet ahnte nichts Arges: erſt bei den Worten der Mutter: „ich bin vergiftet", merkt er Unheil und ruft:

O Büberei! Ha! Laßt die Thüren ſchließen —
Verrath! — ſucht, wo er ſteckt.

Da verräth Laertes reuig im verklärenden Momente des Todes der Verſammlung des Königs Bubenſtück.

Hamlet athmet noch: ſelbſt blutend, giebt er, ſeiner Aufgabe bis in den Tod treu, dem heute zum erſten Male als Mörder öffentlich entlarvten Oheim den lang verdienten Todesſtoß.

Der König, bitter getäuſcht durch ſolchen Ausgang ſeines zwiefachen Mordplanes, faßt ſich ſchnell, und ruft ſeine Freunde zu Hülfe; die Schranzen ſchreien Verrath, doch keiner regt ſich zu ſeiner Rettung; Hamlet reicht ihm den Giftbecher als Balſam in ſeinen Todesſeufzern, und macht ihm jetzt zum erſten Male laut die Vorwürfe, welche er ſo lange im Stillen verſchmerzen mußte:

Hier, mörderiſcher, blutſchänderiſcher, verruchter Däne!
Trink dieſen Trank aus! — Iſt die Perle hier?
Folg' meiner Mutter!

Laertes ſieht noch den König ſterben und ſagt:

Ihm geſchieht ſein Recht:
Es iſt ein Gift, von ſeiner Hand gemiſcht.

Selbſt ein Opfer der Intriguen des Königs bittet er den Prinzen um Verſöhnung:

Laßt uns Vergebung wechſeln, edler Hamlet!
Mein Tod und meines Vaters Tod komm' nicht über Dich.
Noch deiner über mich.

Hamlet kann ihm nicht verzeih'n. Der ſchon ſo Unglückliche iſt heut noch einmal ſchändlich hintergangen; er empfiehlt ihn der Gnade des Himmels:

Der Himmel mache
Dich frei davon! ich folge dir. Horatio
Ich ſterbe. — Arme Königin, fahr' wohl.

Ihm iſt Rache geworden, das iſt ſein einzig Labſal in dem frühzeitigen Tode. Doch um welchen Preis! Sein eignes einſt hoffnungsreiches Leben iſt dahin. Nun ſcheidet er ſchmerzlich, um ſeinen Nachruhm beſorgt. In glücklichen Tagen hatte er ſich allgemeiner Liebe und Achtung erfreut. Erſt ſeitdem er eine Aufgabe übernommen, welche ſo tief verſteckt durchgeführt werden mußte, ward ſeine

Rolle dunkel. Am traurigen Schluſſe ſeines Lebens iſt er, wegen der Gerüchte und Anſchuldigungen, die über ihn, zum Theil auch durch eigne Veranlaſſung verbreitet worden ſind, dem däniſchen Volke eine Erklärung und Rechtfertigung ſchuldig.

Ihr, die erblaßt und bebt bei dieſem Fall,
Und ſeid nur ſtumme Hörer dieſer Handlung,
Hätt' ich nur Zeit — der grauſe Scherge Tod
Verhaftet ſchleunig — o, ich könnt' Euch ſagen: —
Doch es ſei drum. —

Er fühlt nicht mehr die Kraft dazu, und bittet Horatio um dieſen Dienſt:

Horatio, ich bin hin:
Du lebſt: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.

und da dieſer ſonſt beſonnene und leidenſchaftsloſe Mann den Giftbecher ergreift, um mit ſeinem Freunde zu ſterben, beſchwört er ihn:

Wo du ein Mann biſt,
Gieb mir den Kelch; beim Himmel, laß, ich will ihn!
O Gott! — Welch' ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles ſo verhüllt, wird nach mir leben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugſt,
Verbanne noch dich von der Seligkeit,
Und athm' in dieſer herben Welt mit Müh',
Um mein Geſchick zu melden. —

In ſeinen letzten Athemzügen hört er kriegeriſche Muſik und Schießen hinter der Scene, und fragt

Welch' kriegeriſcher Lärm?

Da antwortet Oſrick:

Der junge Fortinbras, der ſiegreich eben
Zurück aus Polen kehrt, giebt den Geſandten
Von England dieſen kriegeriſchen Gruß.

Seltſamer Todesgruß, der auch ſein Scheiden noch ſchmerzlich macht. Fortinbras kehrt als Sieger heim, und Roſenkranz und Güldenſtern ſind unnütz geopfert! Sterbend an die Thronfolge denkend, giebt er dem glücklichen Fortinbras ſeine einflußreiche Stimme, und bittet Horatio, denſelben die Fügungen des Zufalls mitzutheilen, die es dahin gebracht.

Dieſer hält ihm in wenigen Worten die ſchöne Leichenrede:

Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht, mein Fürſt!
Und Engelſchaaren ſingen dich zur Ruh.

Wie Hamlet das deutſche, Laertes das franzöſiſche, ſo bildet Fortinbras das rein engliſche oder nordiſche Element im brittiſchen National-Charakter ab. Seine Erſcheinung tröſtet für die arge Vergangenheit mit einer beſſern Zukunft; er läßt dem dahingeſchiedenen Prinzen, und zwar ihm allein, die letzte kriegeriſche Ehre erweiſen; wohl fühlend, daß demſelben nichts entgegen war, als das Glück, ſagt er:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär er hinaufgelangt, unfehlbar ſich
Höchſt königlich bewährt! und bei dem Zug

Laßt Feldmuſik und Kriegsgebräuche
Laut für ihn ſprechen.

Laertes vermittelte den Kampf zwiſchen dem Prinzen und dem Könige, Fortinbras ſöhnte mit demſelben aus, und Horatio wird den Zuſammenhang deſſelben erklären.

Doch weil ſo ſchnell nach dieſem blut'gen Schlage,
Ihr von dem Zug nach Polen, ihr aus England
Hierhergekommen ſeid, ſo ordnet an,
Daß dieſe Leichen hoch auf einer Bühne
Vor aller Augen werden ausgeſtellt,
Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich ſagen
Wie alles dies geſchah; da ſollt ihr hören
Von Thaten, fleiſchlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Toden, durch Gewalt und Liſt bewirkt,
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen,
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich
Mit Wahrheit melden.

Der Dichter hat ſeinen Zweck erreicht: er wollte die Wahrheit jeder Tragödie, wie des Lebens in einem Zeitgemälde verſinnlicht darſtellen, er wählte den ſo fein organiſirten Prinzen Hamlet zum Helden, und verwickelte ihn in eine Aufgabe, die durch deſſen Gemüthsbildung wie durch die Mißlichkeit der Umſtände gleich unlösbar für denſelben war, und am Rande des Verderbens führt er ihn durch einen Zufall in einem Augenblicke an das Ziel, in welchem er ſelbſt unterliegt. Es ſollte die Lehre bewahrheitet werden: „daß eine Gottheit unſre Zwecke forme, wie wir ſie auch entwerfen mögen.“ Dem Triumphe ſeiner Kunſt opfert der Dichter den Liebling ſeiner Helden und legte ſeine Dichtung derſelben Macht zu Füßen, die das Leben ſelbſt regiert.

Die Tragödie begann mit Verbrechen, ſo alt, wie die heilige Schrift, unter Graus und Unwettern, in einer rauhen Winternacht, „wenn die Jahreszeit naht, wo man des Heilands Ankunft feiert“, und endet mit Sonnenuntergang in den warmen Frühlingstagen, wenn die Veilchen welken, Vergißmeinnicht und Gnadenkraut blühen.

Mittheilungen aus meinem Tagebuch.

Von

Friedrich Hebbel.

Gedanken beim Wiederleſen des Käthchen's von Heilbronn von Heinrich Kleiſt.

O, wie mich das ſchmerzt! Käthchen, du mein liebes Käthchen von Heilbronn, dich muß ich verſtoßen, dir darf ich nicht mehr ſo gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, faſt noch Knabe, zum erſten Mal in die ſüßen, blauen Augen ſchaute und mir dein rührendes Bild Alles aufopfernder, und darum vom Himmel nach langer, ſchmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die Seele drückte! Wie ein Stern biſt du in einer trüben Zeit über meinem Haupt aufgegangen, und haſt jene Seligkeit, die mir das Leben noch verweigerte, und nach der mein Herz doch ſchon ungeduldig ſchmachtete, in meine Bruſt hinein gelächelt; deine Schmerzen habe ich getheilt, denn mir war, als ob ich eben ſo hinter dem Glück herzöge, wie du hinter deinem ſpröden Geliebten, und auf deiner Hochzeit war ich der Fröhlichſte, wenn auch zugleich der ſtillſte Gaſt, denn ich glaubte feſt, wie du, wenn ich mich auch nicht ſo klar auf den prophetiſchen Traum beſinnen konnte, der meinen Wünſchen die Erfüllung verhieß, an endliche Erhörung. Sie ziehen alle wieder an mir vorbei, die linden Frühlings- und Sommertage, die oft ſelbſt in dem von der fernen Eider beſpülten kleinen Dithmarſchen, meinem Vaterlande, ſo ſchön waren, und die mir doch Nichts brachten, als erhöhte Sehnſucht und zuweilen auch erhöhtes Vertrauen; wie goldene Rahmen kommen ſie mir jetzt vor, die ſich nicht um ein Bild, ſondern um die leere Luft zuſammen ſchloſſen. Aber damals empfand ich das nicht ſo, ich ſchaute durch dieſe Rahmen hindurch in die abendröthlich dämmernde Welt hinein, wo die Zaubergeſtalten tanzen und ſchweben, die der Dichter ſchafft, weil die Natur ſie nicht unmittelbar ſchaffen kann, und von dieſen Geſtalten warſt du lange der Mittelpunkt. Jahre ſind inzwiſchen vergangen, ſie haben mir ernſte Geſchenke gebracht und mir andere Geſichter gezeigt, als ich erwartete, ſie waren grau und düſter, und die Vergangenheit, die auf ihre Rechnung zu leben, die ſich im Voraus mit ihrem Glanz zu ſchmücken glaubte, konnte ihnen noch borgen. Sie thut es auch oft, ich wende mich oft nach jener Zeit des unbegränzten Verlangens und unbeſtimmten Vermögens zurück, aber nicht immer duften die Blumen mir, die ich auf den Gräbern meiner jugendlichen Freuden pflücke, nicht ſelten zerfallen ſie vor meinem Finger, ja vor meinem Auge, in Staub, und dann iſt es mir, als ob ſie nie geweſen ſind, und ich verarme, wo man es für unmöglich halten ſollte, noch verarmen zu können. So, nein, nicht gerade ſo, aber doch anders, als ich gewünſcht hätte, ging es mir auch heute Morgen mit dir, mein Käthchen, als ich nach ſo langer Zeit zum erſten Mal wieder dein Kinn faßte und dein Köpfchen mit den blonden Locken in die Höhe hob. Nicht du haſt dich verändert, du biſt und bleibſt eine rührende, von dem Liebreiz himmliſcher Unſchuld umfloſſene Geſtalt, eine echtgeborene Tochter der Poeſie, der die Mutter ihre eignen Züge geborgt hat, aber die Welt, in der du dich bewegſt, und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr wie früher gefallen, ja nicht einmal ganz mehr, dies wird dir am wehſten thun, dein Vetter von Strahl, der dich erſt zu heirathen wagt, nun du eine Kaiſertochter biſt. Ja, Kind, hiermit iſt Alles geſagt: gerade dies behagt mir nicht in deiner Welt, daß es darin hergeht, als ob der liebe Gott, der doch bekanntlich ganz ohne Ahnen iſt, wenn nicht Jupiter und Moloch als ſolche gelten ſollen, ein Ritter wäre und ſeine Garde von Cherubinen und Seraphinen hauptſächlich dazu hielte, die Sündenfrüchte großer Herren zu überwachen, damit das erlauchte Blut, das in ihnen fließt, nicht zu Schanden werde, ſondern nach vorhergegangener Gradirung zu den angeſtammten Ehren gelange. Ich gönne es dir, Kind, daß du eine Kaiſertochter biſt, denn ich weiß es von dir ganz gewiß, daß du darüber ſo wenig deinen wackern Pflegevater, als jenen höheren, der die Kaiſer macht wie die Bettler, vergeſſen wirſt: ich fechte es auch nicht an, weil ich antiariſtokratiſch geſinnt bin, denn ich gehöre nicht zu den politiſchen Poeten, die es von der Höhe der Geſinnung herunter den Malern bei Strafe des Hochverraths verbieten könnten, Adler oder Geier zu malen, weil dieſe Vögel nicht blos auf Kirchthürmen und Stadtthoren, ſondern auch auf Wappenſchildern auszuruhen pflegen; ich tadle es nur, weil dadurch dein ganzes Thun aufgehoben wird. Mir däucht, du kamſt in die Welt, um zu zeigen, daß die Liebe eben darum, weil ſie Alles hingiebt Alles gewinnt, und wohl auch, um zu beweiſen, daß der alte Plato, als er über dem Geheimniß der Neigung brütete und ſich zu der Idee der Wiedererinnerung verſtieg, kein ganzer Narr war, wenn auch vielleicht ein halber. Aber, ſo viel du auch wagſt, ſo rührend du dich auch opferſt, du haſt ſo wenig das Eine als das Andere dargethan, denn du ſiegſt nicht durch dich ſelbſt, nicht durch die Magie der Schönheit, nicht durch die Hoheit des Edelmuths, nicht einmal durch das Cherubim Geleite von oben: du ſiegſt durch eine Pergamentrolle, durch den kaiſerlichen Brief, der dich zur Prinzeſſin von Schwaben erhebt, und daß kaiſerliche Briefe dieſer Art und Prinzeſſinnen Titel unwiderſtehlich ſind, hat die ſonſt ſo ungläubige Welt nie bezweifelt und bedurfte nicht erſt des Beweiſes durch dich. Du zeigſt alſo eigentlich das Gegentheil von Allem was du zeigen ſollteſt, dein Beiſpiel lehrt, daß Schönheit und Edelmuth, ja Wechſelneigung und der erklärte Wille des

Himmels ſelbſt Nichts bedeuten, wenn ſich nicht Rang und Stand hinzugeſellen, und darum wünſcht' ich, du wärſt die ſimple Waffenſchmiedstochter geblieben, du hätteſt wenigſtens als ſolche deinen Wetter von Strahl zu deinen Füßen geſehen, und deine Erhöhung wäre ihm erſt als ein Lohn für ſeine eigene Erniedrigung, um es ſo zu nennen, zu Theil geworden. Doch das iſt nicht deine Schuld, ſondern die Schuld deſſen, der dich erzeugte und ein Schickſal über dich verhängte, das dich mit dir ſelbſt in Widerſpruch ſetzte. Zu dieſem, dem Dichter, wende ich mich nun jetzt.

Es iſt lächerlich, obgleich gewöhnlich, eine in ſich abgerundete und auf ſich ſelbſt beruhende Schöpfung zu verurtheilen, weil ſie feindlich mit Ideen zuſammen ſtößt, die außerhalb ihres Kreiſes liegen. Aber dieſe unbeſchränkte Freiheit und Abhängigkeit nach außen muß eben mit der größten Gebundenheit nach innen, d. h. mit der vollkommenſten und unbedingteſten Harmonie der Elemente, woraus ſie beſteht, bezahlt werden, und wenn dieſe ſich ſtatt deſſen unter einander aufheben, wie es im Käthchen von Heilbronn unläugbar der Fall iſt, ſo kann es nichts Schlimmeres geben. Die Einwendung, daß der Dichter ja eben ein Bild aus der Ritterzeit habe aufſtellen wollen, kommt nicht in Betracht, denn man darf den Keim nicht in's Waſſer werfen, von dem man eine Blume will, und einen Lebensprozeß nicht an Bedingungen knüpfen, die ihn unmöglich machen. Das Reinmenſchliche des Käthchens hätte das Stockritterliche des Wetter von Strahl beſiegen, oder gar nicht damit in Verbindung gebracht werden müſſen: es iſt nicht blos widerwärtig, denn dies würde nur relativ geltend zu machen ſein, nicht auf jedem Standpunkt als Fehler erſcheinen; es iſt abſolut widerſinnig, daß Jenes auf Dieſes, als ob es nur daraus hervorgehen könne, zurückgeführt, daß die Mutter zur Tochter herabgeſetzt wird. Und das geſchieht.

Vielleicht ſollte ich dieſem verneinenden Urtheil über das einzelne Stück einen Panegyrikus auf den Verfaſſer zu meiner Verwahrung hinzufügen. Aber es giebt Geiſter von ſolcher Bedeutung, daß nur die Unverſchämtheit oder die Dummheit ſie zu loben wagt, Namen, die jedes ganz gehorſamſte Adjectiv, das ſich ihnen mit Räucherfaß und Fliegenwedel zur Seite ſtellen wollte, verzehren würden, wie das Feuer den Kranz, wenn Jemand die Abgeſchmacktheit beginge, ihm einen aufzuſetzen. Zu dieſen rechne ich, — mit aller Achtung vor Goethe's bekannten und relativ allerdings begründeten Ausſtellungen ſei es ausgeſprochen, — Heinrich von Kleiſt. Ich werde nie zum Frühling ſagen: Verzeihen ſie, ſie haben dort ein welkes Blatt! Oder zum Herbſt: Nehmen ſie es ja nicht übel, aber dieſer Apfel iſt nur zur Hälfte roth!

Die
Aufführung der Maria Magdalena von Hebbel
auf
dem Hofburgtheater zu Wien im Mai 1848.

Von

Siegmund Engländer

in Wien.

Der abſtracte Gedanke, daß auch wir Öſterreicher die Freiheit erobert haben, wird durch jede concrete Thatſache, die als eine Äußerung der Freiheit zu betrachten iſt, in uns zum lebendigen Jubelgefühl. Wie ſeltſam wird Jemanden, der in die Hauptſtadt des Landes der Phäaken zu kommen wähnt, zu Muthe, wenn er den ſchrillenden Ton der Freiheit durch die kühnſten Plakate von allen Mauern herabſchreien hört! Man braucht eine Scene, wie daß ein entdeckter Polizeiſpion vom Volke an den Pranger ausgeſtellt und in einem Hundewagen unter entſetzlichem Pfeifen und Miauen durch ganz Wien herumgeführt wird, man bedarf des Anblicks einer Hökerin, welche die bitterſten Satyren gegen das Miniſterium und die Geiſtlichkeit mit derſelben monotonen Gelaſſenheit ausruft, wie früher ihre Äpfel, man braucht ſolche Scenen als Beſtätigung, daß man wirklich nicht träume und der Strahl der Freiheit in der That auch bei uns das Leben wach geküßt habe. Eine ſolche Thatſache zur Beſtätigung, daß wir wirklich frei geworden, war auch die Aufführung der Maria Magdalena im Burgtheater! Man muß nur wiſſen, was das Burgtheater früher war, um eine ſolche Aufführung würdigen zu können. Das Burgtheater war der große Kochtopf, in welchem die Poeſie zu Muß weichgekocht wurde, es war die Privatunterhaltungsanſtalt einer ſatten Ariſtokratie, die in den Schlafſeſſeln ihrer Logen dem tändelnden Spiele der Nebelbilder auf der Bühne zuſah. Die Hochadeligen, die nach dem franzöſiſchen Modenjournal friſirt waren, ſahen mit Vergnügen in den Überſetzungen auch im Theater einen franzöſiſchen Modeartikel vor ſich. Das Volk wurde nicht anders vertreten, als durch Iffland'ſche Jammerſtücke, wobei dem Logenpublikum ſo zu Muthe war, wie den alten Römern wenn ſie ihre Sklaven einkauften und ſie früher ganz nackt betrachteten; die Ariſtokratie ſah mit Wolluſt die Anatomie eines hungernden Ma gens und das ſchwere, niederdrückende Gewicht eines leeren Beutels, und ironiſirte höhniſch die Zuſchauer auf den Gallerien, die vor Scham weinten, daß das Geheimniß ihrer Stube verrathen ſei. Jetzt hat das Volk wahrhaft von dieſer Bühne Beſitz genommen: es iſt nicht mehr Iffland und ſeine Conſorten, welche einem neugierigen, ariſtokratiſchen Publikum das Auskehricht der Familienſtuben analyſirt, ſondern ein wirkliches Volksſtück, vor welchem ein gewiſſer Theil des Publikums erſchrecken muß, wurde unter übergroßem Andrang der Zuſchauer aufgeführt. Die Aufführung der *Maria Magdalena* im Burgtheater, ohne daß eine Stelle dabei geſtrichen oder verändert wurde, iſt ein *politiſches Ereigniß*, eine Manifeſtation des frei gewordenen Volkes und wird hier allgemein als Epoche machend in der Geſchichte des Burgtheaters bezeichnet. Hebbel feierte dabei einen Triumph, wie er bei den ſchreckenden Elementen ſeiner Dichtung und der Gewöhnung des hieſigen Publikums an Halm'ſche Syruppoeſie gar nicht zu erwarten war. Er wurde nach jedem Akt ſtürmiſch gerufen, und da ſtets ein Regiſſeur in ſeinem Namen dankte, ſo ruhte das Publikum am Schluſſe mit ſeinen Beifallsbezeugungen nicht, bis Hebbel ſelbſt auf der Bühne erſchien und er nun dreimal unter ungewöhnlichem Applaus hervorgerufen wurde. Auch in den beiden folgenden Aufführungen wurde er jeden Abend gerufen. Gewiß wurde dieſes Drama in keiner Stadt Deutſchlands ſo ohne alle Prüderie von den Zuſchauerinnen aufgenommen wie hier, und man erkannte bei dieſer Gelegenheit ein geſundes, ſittlich beruhigtes Publikum. Die Darſtellung war meiſterhaft. Schon im Allgemeinen wurde durch den gemeinſamen, verhaltenen Ton der Darſtellung das Gefühl der Öde des Familienlebens in der Bruſt des Zuſchauers geweckt. Man ſah durch die lebendige Aufführung noch mehr, wie jede einzelne Perſon im Stücke ihre beſondere Linie verfolge und davon nicht abweichen könne. Wenn die Mutter dem Meiſter Anton, der ſie um einen Kuß bittet, erwiedert: „Das fiel dir lange nicht mehr ein!" wenn der alte Tiſchler bei der Leiche ſeines Weibes ſich von Klara blos ſchwören läßt, daß ſie ihm die Linie ſeiner ſtarren, bürgerlichen Ehre nicht verwiſchen werde, wenn Klara geht, ſich in den Brunnen zu werfen, und Karl dabei ein Lied ſingt, welches ihm eine neue Lebensbahn in die Seele zaubert, fühlt man erſchreckend klar, wie jede einzelne Perſon einſeitig ihren Weg verfolgt, und daß ein ſolches Familienleben, auch wenn kein ſpecielles tragiſches Ereigniß eintritt, an und für ſich ſchon tragiſch ſei: man ſpürt gleich beim Beginn den heißen, tragiſchen Boden unter ſich. Noch ſchrecklicher wird dieſe Empfindung dadurch, daß man jeden Augenblick in die früheren Generationen zurückblicken kann und ſtets dieſelbe Einſeitigkeit und Beſchränktheit der Lebensintereſſen wahrnimmt. Die Mutter ſagt, wie ſie Klara ſegnet, daß ſie denſelben Segen einſt von ihrer alten Mutter empfangen habe, und erzählt ihr von der alten Zeit Züge derſelben Beengtheit. Meiſter Anton lebt nur in der alten Zeit, ironiſirt bitter die Gewohnheiten der jungen Welt, und wie er ſeine Jugendgeſchichte erzählt, ſieht man, daß dieſer Familienzuſtand im engſten Zuſammenhang mit der Vergangenheit ſtehe; und in der eiſernen Gewalt, welche er auf ſeine ganze Umgebung ausübt, ſieht man ſeine Abſicht, dieſe Einrichtung der Familie auch fortzuſetzen. Der Sekretair ſieht bei ſeiner Zurückkunft die Möbel noch auf dem Platz ſtehen, wo er ſie als Kind geſehen, und wenn allerlei Namen von Nachbaren genannt werden, ſo erinnert uns dies nur, daß derſelbe ſchreckliche Conſervativismus des Lebens auch bei dieſen herrſche. So wie die einzige Schuld Klara's darin beſteht, daß ſie ſich nicht als ſelbſtſtändiger Menſch fühlt, weil ihre Eltern ihr Leonhard als künftigen Bräutigam hinſtellen, ſich an ihn gebunden glaubt, in ſeinem Begehren nur „ein Einfordern einer Schuld“ erblickt und ihm, gerade weil ihre Jugendliebe wieder erwacht, nachgeben zu müſſen glaubt, ebenſo ſind auch alle übrigen Perſonen, der Meiſter Anton mit ſeinem Begriff von Moral und Ehre, ſogar der Sekretair mit ſeinem „Darüber kann kein Mann hinweg“ nur wegen der anderen Bürger in ihren Lebensgrundſätzen beſtimmt, und in Keinem kommt das freie Menſchheitsgefühl zum Ausdruck. Weil wir eben von Klara ſprechen, müſſen wir Einiges über die Motive ihres Falles noch hinzufügen, indem gerade dieſer ſo häufig mißverſtanden worden iſt. An und für ſich giebt ſie ſich dem Leonhard nicht aus kaltem Verſtande, ſondern von einer Verdunkelung ihrer Seele getrieben hin. Sie ſelbſt deutet dieſe Verwirrung ihrer Gefühle in dem Geſpräch mit Leonhard und dem Sekretair an, das Hauptmotiv ſehen wir aber wie eine Marmorgeſtalt durch das ganze Stück treten, nämlich den alten Anton. Dieſer Mann, der ſo ängſtlich und ſtarr, wie ein Seiltänzer auf ſeinem Seil, ſeine engvorgezeichnete Lebenslaufbahn verfolgt, übt auf ſeine Umgebung einen ſolchen Einfluß aus, daß Leonhard einmal bei Seite ausrufen kann: Vor dem Teufel ſelbſt, glaub' ich (hat er Frieden). Klara fühlt beim Anblick des zurückkehrenden Sekretairs, daß ſie auf der ihr vorgezeichneten Bahn, welche ſie für eine nothwendige hält, ſchwanke. Um ſich auf ihr feſtzuerhalten, da ſie durch das lange Stillſchweigen des Sekretairs und das Zureden der Mutter glaubt, er liebe ſie nicht mehr, und eine Liebe zu ihm als ein Überſchreiten ihres Standes hält, giebt ſie in der Verwirrung ihres Herzens, beleidigt durch die Kälte des Sekretairs, dem drängenden, eiferſüchtigen Leonhard, der ſchon Rechte auf ihre Liebe zu beſitzen vorgiebt, nach. Aber auch den Farbenſtrich fügte der Dichter noch hinzu, daß Leonhard ſagt: Sie war kalt gegen mich, wie der Tod. Nach unſerer Anſicht iſt mithin Klara's Hingebung hinlänglich motivirt. Gerade dadurch aber kann ſie ſelbſt für das reinſte Gemüth nichts Verletzendes haben, denn alles, was der Dichter ſo zu motiviren weiß, daß es uns als eine Nothwendigkeit erſcheint, kann dieſe Wirkung nicht ausüben. Aber Klara's Fall iſt auch innerlich dadurch bedingt, daß er uns, um die Worte des Dichters zu gebrauchen, die „ſchreckliche Gebundenheit des Lebens der aller Dialektik unfähigen Individuen“ in dem bürgerlichen Leben höchſt tragiſch ſymboliſirt. Eine noble Natur, wie Klara, deren Nobleſſe der Dichter in der ganzen Entwicklung des Drama's hinlänglich gezeichnet hat, muß in dieſen Verhältniſſen zu ſolchen Verirrungen gelangen. Es iſt eine Spitze, aber keine auf moderne Art willkührlich zugeſpitzte, um tendenziös oder effektvoll zu ſtechen, ſondern eine nothwendige, aus den dargeſtellten Situationen, aus dem Boden des Familienlebens, den umgebenden Charakteren, der Erziehung, welche ein ſolcher Vater gegeben, mit Nothwendigkeit erfolgende. Dadurch ſind zwei Vorwürfe, die Böswilligkeit oder Unverſtand dieſer Dichtung mitunter gemacht, von ſelbſt widerlegt. Gewiſſe Kritiker ſprechen von Unſchönheit, ja ſogar von Unſittlichkeit dieſes Trauerſpiels. Beide Vorwürfe können nur durch eine ſtofflich rohe, auf lauter Partikularitäten blickende Anſchauung dieſes Kunſtwerks erwachſen. So viel Anſichten über das Weſen der Schönheit auch ſchon laut geworden ſind, und ſo viel Wahres auch darüber ſchon bemerkt wurde, ſo herrſcht doch den einzelnen Dichtungen gegenüber häufig eine äſthetiſche Barbarei. Der Grund liegt darin, daß man meiſtens glaubt, beim Schönen müſſe alles Einzelne ſchön ſein. Beim echten Kunſtwerk hingegen werden ſtets Diſſonanzen erregt, welche dann wieder zur Harmonie gelöſt werden. Nur ein Zuſchauer, der an ſchwächliche, farbloſe Gebilde gewohnt iſt, kann ſchwindlig werden, wenn der Dichter etwas auf die Spitze ſtellt, wo es das Leben gebietet. Übrigens hat Hebbel in der Magdalena auch nur die negative Seite des Geſchlechtsverhältniſſes darſtellen wollen und hat in dieſe ſchwierige Aufgabe dennoch Auflöſung und Verſöhnung zu bringen gewußt. Der Vorwurf der Unſittlichkeit iſt eigentlich zu poſſierlich, als daß man ihn ernſthaft widerlegen könnte. Was würde man dazu ſagen, wenn ein Dichter, der einen Laſterhaften darſtellt, welcher aber am Schluſſe die volle Buße ſeiner Schuld erleidet, laſterhaft und unſittlich genannt würde. Hebbel's Magdalena iſt aber keine Laſterhafte, ſondern eine edle Mädchennatur, die nur durch die Macht der Verhältniſſe zu Falle kommt, und vor unſeren Augen einen fürchterlichen Läuterungsprozeß durchmacht, ja ſogar ſich ſelbſt umbringt, alſo ihre geringe Schuld ſchrecklich büßt. Die ſittliche Schärfe, den eiſernen, moraliſchen Ernſt eines Kunſtwerks unſittlich zu nennen, iſt nur einer böswilligen Deutung möglich. Wahrlich, der Dichter hätte ſehr leicht dieſen Mittelpunkt ſeiner Dichtung weglaſſen und auf Iffland'ſche Weiſe Klara mit Leonhard bei der Rückkunft des Sekretairs verlobt oder verheirathet ſein laſſen können, dann wäre der entſtandene Katzenjammer vielleicht dem prüden Theile des Publikums mundgerecht geweſen, aber eine wahre, tiefe Verſchlingung eines Knotens können eben dieſe Schwächlinge nun einmal nicht ertragen, ſie iſt eine Zuchtruthe für ſie. Dieſes eine Moment der Dichtung glaubte ich in meinem Berichte etwas hervorheben zu müſſen, da über daſſelbe noch mancherlei Mißverſtändniſſe obwalten. Alles Übrige wurde ſchon oft genug und auf tiefe, gründliche Weiſe beurtheilt und jedes weitere Wort wäre überflüſſig. Über den Erfolg, welchen dieſes Trauerſpiel hier in Wien geſunden, habe ich ſchon oben geſprochen. Dem Director Holbein, welcher es gewagt, dem Publikum des Burgtheaters die Magdalena vorzuführen, weiß man es hier allgemein Dank. Die Darſtellung war eine tiefergreifende, vollſtändige Verſinnlichung des Trauerſpiels, eine ſolche, die wie eine Illumination des Werkes wirkt, neue Aufſchlüſſe über die Dichtung ſelbſt verſchafft und nicht mehr vergeſſen werden kann. Frau Hebbel-Enghaus als Klara, Herr Anſchütz als Meiſter Anton, Herr Löwe (Sekretair), Herr Fichtner (Karl), Frau Brede (Mutter) und Herr H. Wagner (Leonhard) lieferten wahrhaft künſtleriſche Leiſtungen. Bisher iſt die Magdalena drei Mal gegeben worden und hat ſomit die Feuerprobe überſtanden; es iſt nun ein Repertoirſtück, und jeder Freund wahrer Poeſie wird darüber erfreut ſein, daß dieſer Einſiedler nun auch ins Leben tritt.

Mittheilungen

aus dem

eben erſchienenen dritten Theile der Geſpräche Eckermann's mit Goethe (Geſpräche
mit Goethe in den letzten Jahren ſeines Lebens. Von Johann Peter Eckermann.
Dritter Theil. Magdeburg. Heinrichshofen'ſche Buchhandlung. 1848.)

über

dramatiſche Literatur und das Theater.

Mit erläuternden und kritiſchen Bemerkungen

von

H. Th. Rötſcher.

Einleitung.

So eben iſt der lang erwartete dritte Theil der Eckermann'ſchen Geſpräche mit Goethe erſchienen. Auch aus dieſen Mittheilungen weht uns wieder derſelbe Geiſt entgegen, der uns in den erſten beiden Theilen ſo wohlthuend, ſo erquickend berührte. Welch' eine Fülle echt menſchlichen Empfindens und Denkens ſtrömt uns aus dieſen Unterhaltungen, in welchen Goethe ſich in ungezwungenſter Weiſe über einen unendlichen Kreis des Lebens belehrend und anregend ausbreitet, zu. „Wie fruchtbar ſind ſeine Winke, ſeine oft nur hingeworfenen Andeutungen, wie tiefſinnig und wohlwollend zugleich ſein Urtheil, und dabei nie eine Spur von Pedantismus oder Schulmeiſterlichkeit! Überall ſteht ein ganzer, voller, im höchſten Sinne geiſtig frei gewordener Menſch vor uns, der mit einer, ſo weit der Blick des Einzelnen nur reichen kann, überſchauenden Klarheit die Menſchen wie die Verhältniſſe, Literatur und Staat zu würdigen verſteht, und mit einem durch und durch geſunden, vorurtheilsfreien, durch keine zufälligen Sympathien getrübten Kraft des Urtheils über den Dingen ſchwebt. Es hat gerade in einer ſo unendlich aufgeregten Zeit, wie die unſrige, etwas ungemein Wohlthuendes, durch die Beſchäftigung mit dieſen Mittheilungen ſich auf Stunden in die freie, große Perſönlichkeit Goethe's zu verſenken, ſeine erhabene Ruhe und doch zugleich warme, tiefempfundene Theilnahme für alles menſchlich Schöne, ſeine innige Anerkennung alles Großen, welchem Gebiete es auch angehört, auf ſich einwirken zu laſſen. Die Größe Goethe's tritt uns in dieſen Geſprächen, beſonders auch in ſeinen Sympathien entgegen, unter denen uns niemals etwas Krankhaftes, Forcirtes oder von einer bloßen Zeitſtimmung Abhängiges begegnet. Mag er für die großen Griechen oder für Moliere, oder für Napoleon ſeine Bewunderung ausſprechen, oder ſich in edelſter Wärme über ſein eigenſtes Verhalten zu den unklaren Forderungen ſeiner Gegner ergießen, immer und überall iſt es der nur durch die Natur der Dinge ſelbſt bedingte Gedanke, der uns entgegenleuchtet. Sein Empfinden iſt ſo erwärmend, weil es aus einer ſo reifen und reichen Intelligenz ſtrömt, und ſein Denken erſcheint wieder nie abſtrakt, weil es uns ſtets als ein in die Anſchauung und Empfindung übergegangenes berührt.

So viel zur allgemeinen Würdigung des Dargebotenen. Wir ſondern, dem Zweck der Jahrbücher gemäß, aus dieſem dritten Bande der Geſpräche hier nur die wichtigſten und intereſſanteſten Mittheilungen über dramatiſche Literatur und die Bühne aus, indem wir das Goethe'ſche Wort uns mit theils kritiſchen, theils erläuternden Reflexionen zu begleiten erlauben. Da der von Goethe berührte Stoff uns ohne alle innere Verknüpfung der Themata vorliegt, ſo laſſen wir natürlich auch die Äußerungen deſſelben ganz in derſelben Weiſe folgen, wie ſie uns gegeben worden ſind. Wir beginnen mit einer Äußerung über Shakeſpeare.

I.

Zuſammenhang Shakeſpeare's mit ſeiner Zeit. Vortheile des poetiſchen Schaffens früherer Zeiten im Gegenſatz der unſrigen.

Goethe hält den durch die Philoſophie tiefer begründeten, und durch hiſtoriſche Forſchungen beſtätigten Gedanken feſt, daß auch der größte Genius immer ein Produkt ſeiner Zeit, d. h. einer Summe von Bedingungen iſt, welche zu ſeinem Hervorgang nothwendig waren. Da Shakeſpeare über alle ſeine Zeitgenoſſen ſo unendlich hervorragt, und zugleich je länger je mehr auf alle folgende Zeiten befruchtend gewirkt hat und noch wirkt, ſo läuft bei ihm dies allgemeine Geſetz des innern geſchichtlichen Zuſammenhangs zwiſchen den Individuen und ſeiner Zeit am erſten Gefahr, Lügen geſtraft zu werden. Goethe hält auch hier mit großer Beſtimmtheit dieſen, wenn auch Vielen verborgenen, aber doch unläugbaren Zuſammenhang feſt, indem er ſagt: „Es iſt mit Shakeſpeare wie mit den Gebirgen der Schweiz. Verpflanzen Sie den Montblanc unmittelbar in die große Ebene der Lüneburger Haide, und Sie werden vor Erſtaunen über ſeine Größe keine Worte finden. Beſuchen Sie ihn aber in ſeiner rieſigen Heimath, kommen Sie zu ihm über ſeine großen Nachbarn: die Jungfrau, das Finſteraarhorn, den Eiger, das Wetterhorn, den Gotthart und Monte Roſa, ſo wird zwar der Montblanc immer ein Rieſe bleiben, allein er wird uns nicht mehr in ſolches Erſtaunen ſetzen. Wer übrigens nicht glauben will, daß Vieles von der Größe Shakeſpeare's ſeiner großen, kräftigen Zeit angehört, der ſtelle ſich nur die Frage, ob er denn eine ſolche Staunen erregende Erſcheinung in dem heutigen England von 1824, in dieſen ſchlechten Tagen kritiſirender und zerſplitternder Journale für möglich halte?“

„Jenes ungeſtörte, unſchuldige, nachtwandleriſche Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, iſt gar nicht mehr möglich. Unſere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präſentirteller der Öffentlichkeit. Die täglich an fünfzig verſchiedenen Orten erſcheinenden kritiſchen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatſch laſſen nichts Geſundes aufkommen. Wer ſich heut zu Tage nicht ganz davon zurückhält und ſich nicht mit Gewalt iſolirt, iſt verloren. Es kommt zwar durch das ſchlechte, größtentheils negative, äſthetiſirende Zeitungsweſen eine Art Halbkultur in die Maſſen, allein dem hervorbringenden Talent iſt es ein böſer Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum ſeiner Schöpfungskraft zerſtört, vom grünen Schmuck der Blätter, bis in das tiefſte Mark und die verborgenſte Faſer. — Und dann, wie zahm und ſchwach iſt ſeit den lumpigen paar hundert Jahren nicht das Leben ſelber geworden! Wo kommt uns noch eine originelle Natur unverhüllt entgegen! Und wo hat Einer die Kraft, wahr zu ſein und ſich zu zeigen, wie er iſt? Das wirkt aber zurück auf den Poeten, der Alles in ſich ſelber finden ſoll, während von Außen ihn Alles in Stich läßt."

Goethe ſpricht in dieſen Worten eine tiefe Wahrheit aus. Überall nämlich erfüllt ſich das Geſetz des Lebens, daß die vorwaltende Kraft eines Lebenselementes auch einen Nachtheil und eine Schwächung eines andern Lebenselementes zur Folge hat. Dies zeigt ſich auch in den *Künſten*. Jene Intenſität der poetiſchen Production, welche in einer Zeit geräuſchloſeren Lebens, geringerer Aufregung der Maſſen möglich war, muß ſich abſchwächen in einer Zeit, wo die Bildung überhaupt mehr *Gemeingut* geworden und in Fleiſch und Blut der Maſſen eingedrungen iſt. Mit der ſich immer mehr und mehr ausbreitenden allgemeinen Bildung, mit dem wachſenden Antheil an den öffentlichen Angelegenheiten, werden eine Fülle von Ideen Gemeingut, welche früher nur wenigen bevorzugten Geiſtern angehörten. Was die Maſſen gewinnen, büßt die Kraft des Einzelnen an Intenſität ein. Damit muß ſich auch die *Originalität* des künſtleriſchen Schaffens abſchwächen. Der Einzelne kann, da die Schätze des Geiſtes bereits gemünzt in Umlauf ſind, für ſich gar nicht mehr über eine ſolche Fülle ausſchließlich ſchalten als früher. Mit dieſer Ausbreitung der allgemeinen Bildung hängt aber auch das Zurücktreten der *originellen Perſönlichkeit* zuſammen. Sie wird in den Kreis der allgemeinen Bewegung hineingezogen und, unter ihrem ſteten Einfluß ſtehend, um ihre Eigenthümlichkeit gebracht. Je weiter ſich die Energie des allgemeinen Geiſtes über die Einzelnen erſtreckt, je mehr dieſe nur als Organe des allgemeinen Geiſtes erſcheinen, deſto weniger Spielraum iſt der perſönlichen Kraft und der *Eigenthümlichkeit* des Einzelnen geſtattet. Wie der unermeßliche Fortſchritt, welchen die Dampfkraft und die Eiſenbahnen in der Überwindung des Raums herbeigeführt haben, und die damit zuſammenhängende demokratiſche Gleichheit in der Schnelligkeit der Fortbewegung die Romantik des Reiſens mit ihrem ganzen Gefolge von Abenteuern vernichtet hat, indem die Perſönlichkeit allen Spielraum einer freien, aus ihrer Individualität heraus ſich geſtaltenden Bewegung eingebüßt hat, ſo hat auch im Reiche des Geiſtes jene Ausbreitung des allgemeinen Geiſtes und der allgemeinen Bildung auf der andern Seite die freie Entfaltung der Perſönlichkeit, die originelle Darſtellung der Geiſteskraft unendlich abgeſchwächt. Wir beklagen nicht etwa dieſen Umſchwung; es handelt ſich nur darum ihn zu begreifen, und das Geſetz anzuerkennen, daß in unſerer Zeit ſowohl die künſtleriſche Productionskraft überhaupt, als auch die Originalität des Schaffens gegen frühere Zeiten ſich in entſchiedenem Nachtheil befinden muß. Daß und wie ſich dieſer Nachtheil durch die wachſende Vertiefung des Inhalts, die immer mehr bis zur Wurzel der geſellſchaftlichen Zuſtände dringenden Probleme, als Objekte künſtleriſchen Hervorbringens wieder ausgleicht, können wir hier nicht weiter verfolgen.

II.

Ueber die philoſophiſche Methode, ein Kunſtwerk zu behandeln, wie ſolche zuerſt in Hinrich's aufgetreten.

Es iſt ſehr intereſſant, zu ſehen, wie Goethe ſich gegen die erſten und durch ihre Form ſo abſtruſen Verſuche verhielt, Kunſtwerke philoſophiſch zu behandeln. Wenn Jemand durch ſeine Darſtellungsweiſe von der ſpäter ſo ſiegreich durchgeführten Methode, große dichteriſche Kunſtwerke in ihrem innern Zuſammenhange zu begreifen, hätte abſchrecken können, ſo war dies Hinrich's in ſeinen Verſuchen, den Fauſt und ſpäter die antiken Tragödien, namentlich die Antigone, dem Gedanken zu unterwerfen. Es war die erſte, ſchwerfällige und ungenießbare Anwendung, welche von der Hegelſchen dialektiſchen Methode auf das reiche Leben der Kunſt gemacht wurde. Das Leben des Kunſtwerks ward zu einem Schatten entſeelt, und es blieb dem Leſer nur das dürre Gerippe unfruchtbarer Abſtractionen übrig, welche gerade von dieſer Behandlung der Kunſtwerke abſchrecken mußten. Hinrichs wird jetzt gewiß ſelbſt auf dieſe Erſtlingsverſuche der Hegelſchen Philoſophie in das Gebiet der Kunſt, [illegible] welche, anſtatt der philoſophiſchen Kunſtbetrachtung Freunde zu gewinnen, vielmehr vor ihr zurückſchrecken mußten. In der Kunſtbetrachtung reicht man einmal nicht die Dialektik aus, es gehört dazu durchaus die künſtleriſche auf Wahlverwandtſchaft beruhende Anſchauung, welche ein Kunſtwerk durchlebt, und es darum auch durch den Gedanken wiedergebären kann. Ohne dieſe letztere bringt es die philoſophiſche Methode nur bis zum dialektiſchen Gerippe: der lebendige, ſchön geläuterte Leib wird zerſtört, und der Leſer empfängt für das reiche Leben des Kunſtwerks nur die abſtracte Gedankenbewegung. Nur wer an der lebendigen, künſtleriſchen Anſchauung ein mächtiges Gegengewicht gegen die dialektiſche Methode hat, darf auf einen Moment das Kunſtwerk decomponiren, z. B. einen

[illegible]

[illegible]

daß die Schweſter nur den Bruder ganz rein und geſchlechtslos lieben könne. Goethe erwiderte auf dieſe Konſtruktion ſehr treffend: „Ich dächte, daß die Liebe der Schweſter zur Schweſter noch reiner und geſchlechtsloſer wäre! Wir müßten denn nicht wiſſen, daß unzählige Fälle vorgekommen ſind, wo zwiſchen Schweſter und Bruder bekannter und unbekannter Weiſe die ſinnlichſte Neigung ſtattgefunden. Überhaupt, fuhr Goethe fort, werden Sie bemerkt haben, daß Hinrichs bei Betrachtung der griechiſchen Tragödie ganz von der Idee ausgeht, und daß er ſich auch den Sophokles als einen ſolchen denkt, der bei Erfindung und Anordnung ſeiner Stücke gleichfalls von einer Idee ausging, und danach ſeine Charaktere und deren Geſchlecht und Stand beſtimmte. Sophokles ging aber bei ſeinen Stücken keineswegs von einer Idee aus, vielmehr ergriff er irgend eine längſt fertige Sage ſeines Volkes, worin bereits eine gute Idee vorhanden, und dachte nur darauf, dieſe für das Theater ſo gut und wirkſam, als möglich darzuſtellen. Den Ajas wollen die Atreiden auch nicht beerdigen laſſen; aber ſo wie in der Antigone die Schweſter, ſo ſtrebt im Ajas der Bruder für den Bruder. Daß ſich des unbeſtatteten Polyneikes die Schweſter und des gefallenen Ajas der Bruder annimmt, iſt zufällig und gehört nicht der Erfindung des Dichters, ſondern der Überlieferung, welcher der Dichter folgte und folgen mußte.“ Auch hierin hat Goethe gegen Hinrichs Recht, weil der letztere das Thun und den Proceß des Poeten und Künſtlers im Unterſchiede vom Philoſophen durchaus nicht ſcharf und beſtimmt hervorhebt. Der echte Dichter verfährt niemals ſo, daß er zuerſt eine Idee ergreift, zu welcher er nachher die Verhältniſſe erfindet und konſtruirt, ſondern er fühlt ſich erſt von dem vollen Leben, ſei es Traditionen, ſei es Geſchichte, ſei es aus eigner Erfahrung ſtammende Anſchauung von Lebensverhältniſſen ergriffen, formt dann dieſen Stoff künſtleriſch, und haucht ihm die Seele ein, wodurch er ſich als ein ſchönes Ganze vor uns hinſtellt. Der Philoſoph erfaßt nachher nur den innern Zuſammenhang von Seele und Leib, der im Künſtler auf einen Schlag gegenwärtig iſt, als einen nothwendigen; der Philoſoph macht alſo, und dies iſt ſein ſchöner Triumph, dem Künſtler wie dem genießenden Publikum die geheimnißvoll waltende Vernunft des dichteriſchen Schaffens begreiflich; aber er muß in jedem Augenblick ein Bewußtſein darüber haben, daß im Bewußtſein des Künſtlers niemals der Zuſammenhang und die Gliederung ſeines Werkes in dieſer Weiſe gegenwärtig war, wie im Philoſophen. Nur wer dieſen Unterſchied recht beſtimmt faßt, wird dem Dichter, wie dem Philoſophen, zu Dank über ein Kunſtwerk ſprechen können.

III.

Goethe's Urtheil über eine berühmte Stelle der Antigone des Sophokles. Auffaſſung und Kritik dieſer Stelle.

Es hat uns bei Gelegenheit der Betrachtung der Antigone in dieſen Geſprächen ſehr gefreut, Goethe's Widerſtreben gegen eine Stelle ausgeſprochen zu finden, welche uns immer wie eine froſtige Spitzfindigkeit ohne innere Wahrheit erſchienen iſt. Goethe's Urtheil darüber iſt ein neuer Beweis, wie der große Dichter, bei aller Bewunderung für die große antike Schöpfung, doch ſich auch nicht ſcheut, einen Flecken an ihr herauszukehren. Goethe ſagt, nachdem er von der rhetoriſchen Bildung geſprochen, die Sophocles in ſeiner Jugend genoſſen, wodurch er geübt worden ſei, alle in einer Sache liegenden Gründe und Scheingründe aufzufinden, daß dieſe ſeine große Fähigkeit ihn auch zu Fehlern verleitet habe, indem er mitunter in den Fall gekommen, zu weit zu gehen. „So kommt in der Antigone eine Stelle vor, die mir immer als ein Flecken erſcheint, und warum ich vieles geben möchte, wenn ein tüchtiger Philologe uns bewieſe, ſie wäre eingeſchoben und unecht. Nachdem nämlich die Heldin im Laufe des Stückes die herrlichſten Gründe für ihre Handlungen ausgeſprochen und den Edelmuth der reinſten Seele entwickelt hat, bringt ſie zuletzt, als ſie zum Tode geht, ein Motiv vor, das ganz ſchlecht iſt, und faſt an's Komiſche ſtreift. Sie ſagt, daß ſie das, was ſie für ihren Bruder gethan, wenn ſie Mutter geweſen wäre, nicht für ihre geſtorbenen Kinder und nicht für ihren geſtorbenen Gatten gethan haben würde. Denn ſagt ſie, wäre mir ein Gatte geſtorben, ſo hätte ich einen andern genommen, und wären mir Kinder geſtorben, ſo hätte ich mir von dem neuen Gatten andere Kinder zeugen laſſen, allein mit meinem Bruder iſt es ein Anderes. Einen Bruder kann ich nicht wieder bekommen: denn da mein Vater und meine Mutter todt ſind, ſo iſt Niemand da, der ihn zeugen könnte. Dies iſt wenigſtens der nackte Sinn dieſer Stelle, die nach meinem Gefühl in dem Munde einer zum Tode gehenden Heldin die tragiſche Stimmung ſtört, und die mir überhaupt ſehr geſucht, und gar zu ſehr als ein dialektiſcher Kalkül erſcheint. — Wie geſagt, ich möchte ſehr gerne, daß ein guter Philologe uns bewieſe, die Stelle ſei unecht."

Die Stelle der Antigone, welche Goethe ihrem Inhalte nach hier anführt, lautet wörtlich alſo. Nachdem ſie in ihrer letzten Rede, unmittelbar, ehe ſie zum Tode abgeführt wird, ihre That, als den Göttern wohlgefällig, geprieſen hat, fährt ſie, ſich ſelbſt die Nothwendigkeit dieſer That vorreflektirend, fort:

Denn nimmermehr, wenn Mutter ich von Kindern war,
Noch wenn ein Gatte ſterbend mir dahingewelkt,
Hätt' ich zum Hohn den Bürgern ſolche That gethan.
Um welcher Urſach willen ſag' ich dieſes wohl?
Starb mir der Gatte, würd' ein andrer wieder mir,
Ein Kind vom andern Manne, wenn ich das verlor.
Nun, da die Hades Mutter mir und Vater birgt,
Kann nimmer mir ein Bruder wiederum erblüh'n.

An dieſer Stelle haben übrigens auch ſehr bedeutende Philologen Anſtoß genommen. Niemand hat die Unangemeſſenheit dieſer Stelle heftiger angegriffen, als C. Fr. Jacob, der von ihr ſagt, ſie ſchließt ſo viel Ungereimtheiten in ſich, als Worte, indem durch dieſe Worte die aufopfernde Hingebung der Antigone, die Großheit ihrer Empfindung in der Liebe für den Bruder, die wir von ihr in ſo ergreifenden Worten ausgeſprochen finden, gradezu befleckt wird. Jacob wollte dieſe Stelle daher auch gern ganz aus der Antigone entfernt wiſſen. Gleichwohl ſpricht Alles für ihre Echtheit. Es iſt ein vergebliches Bemühen, ſie als dem Sophokles untergeſchoben darzuſtellen, da ſich dafür gar keine Beweiſe finden laſſen. Im Gegentheil, Ariſtoteles führt in ſeiner Rhetorik III. 16, 9, dieſe Stelle ganz beſtimmt als eine Sophokleiſche an. Auch der Scholiaſt zum König Ödipus citirt ſie. Man darf dem Sophokles zu Liebe alſo keinesfalls gegen alle hiſtoriſchen Zeugniſſe die Stelle als unecht bezeichnen. Böckh ſtimmt Jacob in dem Hauptangriff bei, ſucht aber doch den Dichter zu rechtfertigen, indem er ſagt: „Mit Recht bemerkt Jacob, daß dieſe Stelle der Antigone die Größe ihrer Handlung aufhebe, aber der Dichter wollte eben ihrer Handlung keine unbedingte Größe zuſchreiben, und läßt ſie, da ſie eben an die Erkenntniß ihres Unrechts angrenzt, nach Stützpunkten ſuchen, wie die Sophiſtik der Verzweiflung ſie darbietet.“ Die neuere Philoſophie namentlich Solger, Hegel und Hinrichs haben zur Vertheidigung dieſer Stelle den Geſichtspunkt geltend gemacht, daß die Geſchwiſterliebe bei den Griechen immer einen höheren, reineren, ſittlicheren Charakter gehabt habe, als die der Gatten oder die Liebe zu den Kindern. Solger (nachgelaſſene Schriften I. p. 162ff.) ſucht die Wendung der Antigone noch beſonders zu vertheidigen, indem er ſagt: „daß, je tiefer in einem Volke die Ideen mit ſeinem ganzen Grundweſen verwachſen ſind, deſto mehr gehn ſie in ihrer Erſcheinung ganz in die Sphäre der verſtändigen Beſonnenheit über.“ Daraus leitet er denn als etwas Naturgemäßes ab, daß Antigone daran denkt, wie ihr ein Bruder nie werden kann, wohl aber ein Gatte oder ein Kind. Mir erſcheint dieſe Rechtfertigung nicht weniger ſophiſtiſch, als die Stelle des Sophokles ſelbſt. Was an der letzteren verletzt, iſt die trockene, nüchterne Abwägung der größeren und geringeren Pflicht der Pietät zwiſchen der Gatten-, Kinder- und Bruderliebe und daß der letzteren darum der Vorzug gegeben wird, weil in dieſem Falle die Möglichkeit ausgeſchloſſen iſt, noch einen Bruder zu erhalten, nicht aber einen Gatten und ein Kind. Gegen den Vorwurf der Unzartheit hat Böckh mit Recht bemerkt: „Dies iſt kein Grund, die Stelle dem großen Dichter abzuſprechen. Das Alterthum kennt keine Empfindſamkeit, Zartheit; daß es vielmehr derb ſei, kennt Jedermann, und blöde Verſchämtheit iſt nicht gerade Bildung.“ Man mag ſich drehen und wenden, wie man will, man wird die Stelle durch kein Argument äſthetiſch retten können; ſie berührt uns froſtig, und fällt gegen die ſonſtige Hoheit der Geſinnung und des Empfindens der Antigone entſchieden ab. Sie läßt ſich nur aus der damals gewiß im Volke ſehr lebendigen Erzählung der Gattin des Intaphernes erklären, die Herodot 3, 119 mittheilt, welche, da ihr freigeſtellt worden war, wen von den Ihrigen ſie vom Tode retten wollte, ſich für den Bruder entſchied, indem ſie dem Könige ſagte: „Ein anderer Mann möchte mir noch werden können, wenn das Geſchick es wollte, auch andere Kinder, wenn dieſe ſterben ſollten, aber, da Vater und Mutter dahingeſchieden, kann mir ein Bruder nie mehr zu Theil werden.“ Dieſe Rechtfertigung der Gattin des Intaphernes, die damals ſicher in Aller Munde war, benutzte Sophokles zu einem Argument für ſeine Heldin, da der Fall ein ganz analoger war, und war gewiß, durch die Erinnerung an die kluge Wahl der Perſerin bei ſeinen Zuhörern den lebhafteſten Anklang zu finden. Dieſer Gedanke, durch eine den Athenern geläufige und ihrem an ſcharfſinnigen Kontroverſen ſich ergötzenden Sinne ſehr wohlthuenden Dialektik der Zuſtimmung ſeiner Hörer gewiß zu ſein, verleitete den großen Dichter, auf einen Moment die Reinheit ſeiner Heldin zu vergeſſen und ihr ein froſtiges Argument unterzulegen, das dem ganz unbefangenen Sinn mit der Größe der Situation, wie der Antigone in Widerſpruch erſcheinen muß. Selbſt dieſes größte Kunſtwerk bietet einzelne Seiten und Züge dar, durch welche daſſelbe mit der nur zeitlichen, momentanen Stimmung, oder dem Geſchmack der Zeitgenoſſen verbunden iſt. So gut man ſelbſt in Mozart's Don Juan, oder in Goethe's Fauſt ſolche einzelne Züge zugeben wird und muß, ſo gut müſſen wir dies bei Sophokles. Man muß den Muth haben, dies offen einzugeſtehn, um durch eine Vertheidigung, der man doch den Mangel an wahrhafter Überzeugung anfühlt, nicht in eine blinde Verehrung abzuirren.

IV.

Ueber das ſittliche und rein Menſchliche der antiken Tragödie, mit beſonderem Hinblick auf die Antigone des Sophokles. Die Charaktere des Kreon und der Iſmene.

Goethe faßt ſehr bedeutungsvoll und klar das Sittliche überhaupt als eine über die Reflexion des Einzelnen erhabene Macht auf, welche bei den Griechen in der Geſtalt der Naturwüchſigkeit auftrat, nicht als etwas dem Willen durch Kämpfe mühſam Abgerungenes. In dieſer, in der antiken Welt, wie in ihren Kunſtwerken heimiſchen, unmittelbaren Einheit des Natürlichen und Sittlichen liegt der hohe Zauber, den die antiken Geſtalten in der Geſchichte, wie in der Kunſt, über uns ausüben. In dieſem Sinne hat Goethe auch ganz Recht, von einer ſittlichen Begabung zu ſprechen, ein Gedanke, welcher unſerer modernen, namentlich chriſtlichen Anſchauung ſehr widerſtrebt, der aber doch, je länger je mehr, wieder in ſein Recht eingeſetzt werden muß. Goethe beantwortet die Frage: Wie iſt das Sittliche in die Welt gekommen? alſo: „Durch Gott ſelber, wie alles andere Gute. Es iſt kein Produkt menſchlicher Reflexion, ſondern es iſt angeſchaffene und angeborene ſchöne Natur. Es iſt mehr oder weniger den Menſchen im Allgemeinen angeſchaffen, im hohen Grade aber einzelnen, ganz vorzüglich begabten Gemüthern. Dieſe haben durch große Thaten oder Lehren ihr göttliches Innere offenbaret, welches ſodann durch die Schönheit ſeiner Erſcheinung die Liebe der Menſchen ergriff und zur Verehrung und Nacheiferung gewaltig fortzog. Der Werth des Sittlich-Schönen und Guten aber konnte durch Erfahrung und Weisheit zum Bewußtſein gelangen, indem das Schlechte ſich in ſeinen Folgen als ein Solches erwies, welches das Glück des Einzelnen wie des Ganzen zerſtörte, dagegen das Edle und Rechte als ein Solches, welches das beſondere und allgemeine Glück herbeiführte und befeſtigte. So konnte das Sittlich-Schöne zur Lehre werden und ſich als ein Ausgeſprochenes über ganze Völkerſchaften verbreiten." Über die Anſicht, daß ſich die griechiſche Tragödie die Schönheit des Sittlichen zum beſondern Gegenſtand gemacht habe, äußerte dann Goethe: „Nicht ſowohl das Sittliche, als das rein Menſchliche in ſeinem ganzen Umfange, beſonders aber in den Richtungen, wo es, mit einer rohen Macht und Satzung in Conflict gerathend, tragiſcher Natur werden konnte. In dieſer Region lag dann freilich auch das Sittliche, als ein Haupttheil der menſchlichen Natur. Das Sittliche der Antigone iſt übrigens nicht von Sophokles erfunden, ſondern es lag im Sujet, welches aber Sophokles um ſo lieber wählen mochte, als es neben der ſittlichen Schönheit ſo viel dramatiſch Wirkſames in ſich hatte." Dann zu den Geſtalten des Kreon und der Iſmene fortgehend, ſagt Goethe: „Alles Edle iſt an ſich ſtiller Natur und ſcheint zu ſchlafen, bis es durch Widerſpruch geweckt und herausgefordert wird. Ein ſolcher Widerſpruch iſt Kreon, welcher theils der Antigone wegen da iſt, damit ſich ihre edle Natur und das Recht, was auf ihrer Seite liegt, an ihm hervorkehre, theils aber um ſein ſelbſt willen, damit ſein unſeliger Irrthum uns als ein haſſenswürdiger erſcheine. Da aber Sophokles uns das hohe Innere ſeiner Heldin auch vor der That zeigen wollte, ſo mußte noch ein anderer Widerſpruch da ſein, woran ſich ihr Charakter entwickeln konnte, und das iſt die Schweſter Iſmene. In dieſer hat der Dichter uns nebenbei ein ſchönes Maaß des Gewöhnlichen gegeben, woran uns die ein ſolches Maaß weit überſteigende Höhe der Antigone deſto auffallender ſichtbar wird." Mit dieſer Auffaſſung des Kreon namentlich können wir uns nicht ganz befreunden. So gefaßt, erſcheint er nur als ein Mittel, durch ſeine Härte den Heldenmuth der Antigone an das Licht zu ziehen, aber er büßt dabei ſeinen ſelbſtſtändigen Werth und ſein relatives Recht ein. Es iſt doch auf keinen Fall gleichgültig, daß Kreon der Herrſcher des Staats iſt, der als ſolcher auch die Berechtigung hat, den Bekämpfern der Stadt Theben die Ehre des Begräbniſſes zu entziehen, welche er dem Eteokles, als dem Vertheidiger Thebens, zugeſteht. In den Augen des Staatsoberhauptes mußte Polyneikes mit ſeiner Schaar als Vaterlandsfeind erſcheinen: er hatte den Krieg über Theben gebracht; ob er dazu ein einſeitiges Recht hatte gegen Eteokles, iſt hierbei völlig gleichgültig; genug, er hatte die Fürſten zu einem

Kampf gegen ſeine Vaterſtadt aufgeregt. Ihm gegenüber war Eteokles der rechtmäßig zur Vertheidigung der Stadt berufene Herrſcher. Der Ausſpruch des Kreon iſt allerdings hart, aber dieſe Härte iſt immer eine Konſequenz ſeiner Stellung als Staatsoberhaupt. Tragiſch wird dieſer Konflikt allein dadurch, daß ſich in der heldenmüthigen Antigone eine ſo kühne Vertreterin des Rechts der Familie findet, welche nur die gleiche Pietät für die beiden gefallenen Brüder zu Rathe zieht und den Bruder nicht entehrt wiſſen will. Ihr Trotz gegen Kreon iſt daher menſchlich groß und ſchön, ihr Heldenmuth bricht an der bis zur Tyrannei ſich ſteigernden Härte des Kreon in ſeiner ganzen Glorie hervor; gleichwohl hat ſie in dieſer rückſichtsloſen Hingebung an das Geſetz der Pietät immer eine Schuld, weil das Staatsoberhaupt die Ehre nicht gleichmäßig auf Feind und Freund ausdehnen kann. Weil Antigone die rein menſchlichen Sympathien für ſich hat, darum erſcheint ſie als im alleinigen Recht; während unſer Verſtand dem Kreon auch ſein Recht einräumen muß. Seine Schuld liegt in der Verfeſtigung ſeines Willens, in der am Widerſtande der Antigone ſich verhärtenden menſchlichen Natur, wodurch unſere rein menſchliche Empfindung in demſelben Maaße abgeſtoßen, als ſie durch Antigone's Heldenmuth angezogen wird. Deswegen büßt auch Kreon gerade an der Seite, die er ſelbſt verletzt hat. Nicht das Staatsoberhaupt, ſondern der Vater, als Haupt der Familie, wird geſtraft; das erſtere hatte Recht, das zweite Unrecht. Daß er die menſchlich ſchöne Empfindung, die Pietät, ganz und gar der ſtarren Satzung des Staates aufopferte, war ſeine Schuld, die gegen ihn zurückſchlägt. In ſeiner Zerſtörung will der Dichter zeigen, daß der Menſch nicht nur Staatsbürger iſt, daß ſeine Pflichten gegen den Staat ihn nicht der rein menſchlichen Pflichten der Pietät entbinden. In Kreon wird alſo gewiſſermaßen alles Handeln nach einem abſtrakten Prinzip, das jedes andere Recht ausſchließt und mit Unterdrückung der rein menſchlichen Empfindung verfolgt wird, in ſeiner Einſeitigkeit verurtheilt, in Antigone's Untergang wird die Schuld geſtraft, in die ſie hineingerathen mußte, ſobald ſie die Familienliebe zur einzigen Richtſchnur ihres Handelns machte und daneben gar kein anderes Recht anerkannte. Das Erſchütternde dieſer Kolliſion und ihrer Behandlung liegt gerade darin, daß Kreon, wie Antigone, nicht anders denken und handeln können, als ſie handeln und mit jedem Schritt vorwärts auf ihrer Bahn, vermöge der Stärke ihres Charakters, ſich immer mehr in ihr Pathos verſenken und daher den Blick für das Recht der anderen Seite immer mehr einbüßen. Was die Ismene betrifft, ſo iſt ſie in demſelben Sinne für die Antigone eine Folie, wie die Chryſothemis für die Elektra in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles, wie wir dies an einem anderen Orte aufgezeigt haben (Cyclus dramatiſcher Charaktere II. p. 262 u. ſ. f.). Durch die den Schmerz über die Grabverweigerung des Bruders auch tief empfindende Ismene tritt erſt Antigone's heroiſche Natur in ihr volles Licht und damit ihre außerordentliche Hoheit. Nur indem Ismene durchaus weiblich und voll tiefen Mitgefühls für das

Leiden der Antigone geſchildert iſt, kann man an ihr die heroiſche Natur der Antigone ermeſſen, welche über das Faſſungsvermögen der Ismene hinausgeht, weil ſie für eine ſolche Charakterſtärke keinen Maßſtab in ſich ſelbſt hat. Die Kompoſition der Ismene iſt ein großer Beweis für den tiefen, künſtleriſchen Verſtand, welcher in Sophokles mächtig war, indem dieſe Figur gerade nur mit dem Maaße von Weiblichkeit ausgeſtattet, den Zweck erreichen konnte, die Antigone von Hauſe aus auf ein erhabenes Poſtament zu ſtellen.

V.

Die Schwierigkeit der Darſtellung der Iphigenia.

Goethe berührt bei Gelegenheit des Gaſtſpiels des verſtorbenen Hofſchauſpielers Krüger aus Berlin auf dem Theater zu Weimar die große Schwierigkeit, welche eine Darſtellung ſeiner Iphigenia hat, und fordert mit Recht, daß wir durch die Aufführung in die Stärke der Empfindung jenes Zeitalters verſetzt werden, dem die Perſonen der Iphigenia angehören. Er ſagt: „Das Stück hat ſeine Schwierigkeiten. Es iſt reich an *innerem* Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegts. Es iſt voll der wirkſamſten Mittel, die aus den mannigfaltigen Gräueln hervorwachſen, die dem Stück zu Grunde liegen. Das gedruckte Wort iſt freilich nur ein nackter Widerſchein von dem Leben, das in mir bei der Erfindung rege war. Aber der Schauſpieler muß uns zu dieſer erſten Gluth, die den Dichter ſeinem Sujet gegenüber beſeelte, wieder zurückbringen. Wir wollen von der Meerluft friſch angewehte, kraftvolle Griechen und Helden ſehen, die, von mannigfaltigen Übeln und Gefahren geängſtigt und bedrängt, ſtark herausreden, was ihnen das Herz im Buſen gebietet. Aber wir wollen keine ſchwächlich empfindenden Schauſpieler, die ihre Rollen nur ſo obenhin auswendig gelernt haben; am wenigſten aber ſolche, die ihre Rollen nicht einmal können. Ich muß geſtehn, es hat mir noch *nie* gelingen wollen, eine *vollendete* Aufführung meiner Iphigenia zu erleben. Das war auch die Urſache, warum ich geſtern nicht hineinging (wo Krüger den Oreſt ſpielte), denn ich leide entſetzlich, wenn ich mich mit dieſen Geſpenſtern herumſchlagen muß, die nicht ſo zur Erſcheinung kommen, wie ſie ſollten.“

VI.

Das Verhältniß des Künſtlers zur Natur. Kühnheit des Dichters durch die Situation gerechtfertigt. Beiſpiele.

Goethe gedachte bei Gelegenheit einer Landſchaft von Rubens beſonders des von zwei entgegengeſetzten Seiten eindringenden Lichtes, welches er als einen kühnen Griff des Künſtlers bezeichnete, wodurch er an den Tag gelegt, daß er mit freiem Geiſte über der Natur ſtehe und ſie ſeinen höheren Zwecken gemäß behandele. Von dieſem beſonderen Fall ausgehend, breitete ſich Goethe über die Stellung des Künſtlers zur Natur aus, indem er ſagte: „Der Künſtler muß freilich die Natur im Einzelnen treu und fromm nachbilden, er darf in dem Knochenbau und der Lage von Sehnen und Muskeln eines Thieres nichts willkührlich ändern, ſo daß dadurch der eigenthümliche Charakter verletzt würde. Denn das hieße die Natur vernichten. Allein in den höheren Regionen des künſtleriſchen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bild wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier ſogar zu Fiktionen ſchreiten, wie Rubens in dieſer Landſchaft mit dem doppelten Lichte gethan. Der Künſtler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältniß: er iſt ihr Herr und ihr Sclave zugleich. Er iſt ihr Sclave, inſofern er mit irdiſchen Mitteln wirken muß, um verſtanden zu werden; ihr Herr aber, inſofern er dieſe irdiſchen Mittel ſeinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienſtbar macht. Der Künſtler will zur Welt durch ein Ganzes ſprechen. Dieſes Ganze findet er nicht in der Natur, ſondern es iſt die Frucht ſeines eigenen Geiſtes, oder das Anwehen eines befruchtenden göttlichen Odems.“ Dieſe Gedanken, welche Goethe hier ausſpricht, haben für alle Künſte Gemeingültigkeit, insbeſondere auch für die dramatiſche Poeſie. So ſehr dieſelbe die Geſetze der Natur zur Grundlage zu nehmen hat, weil ſie das Leben als ein unmittelbar gegenwärtiges vor uns werden läßt, ſo iſt der echte Dichter doch auch hier in jedem Augenblicke Herr der Natur, und zwar in einem doppelten Sinne, einmal, daß er niemals das unmittelbare Leben, welches er ſich zum Stoff der dramatiſchen Poeſie nimmt, in ſeiner rein natürlichen Geſtalt, in der er daſſelbe überkommen hat, beläßt, ſondern daſſelbe nach ſeinen höheren dichteriſchen Abſichten umformt, Einzelnes ausſondert oder anders motivirt, ſo, daß ein neues, von der dichteriſchen Anſchauung durchſtrömtes Leben vor uns wird, das uns gar nicht mehr an das erſte natürliche Leben des Stoffs erinnert. Zweitens iſt der Dichter aber auch in dem beſondern Sinne von der Natur unabhängig, als er im einzelnen Falle nur die Gewalt der Situation zu Rathe zu ziehen hat, unbekümmert darum, ob er der einen oder andern Perſon etwas in den Mund legt, was, einer nur verſtändigen Reflexion nach, ihr nach den ſonſtigen Verhältniſſen nicht in den Mund gelegt werden dürfte, oder was etwa gegen die gemeine Wahrſcheinlichkeit verſtößt. Wird nur durch die Verletzung dieſer gemeinen Naturwahrheit eine poetiſche Schönheit gewonnen, welche uns durch ihre Gewalt über den Maßſtab proſaiſcher Wahrheit hinweghilft, ſo iſt auch der Dichter in vollſtem Recht. So hat es, um ein Beiſpiel anzuführen, bekanntlich den großen Griechen niemals als ein Fehler, ſondern als eine Schönheit gegolten, daß im „König Ödipus“ des Sophokles, Ödipus im Verlaufe der Tragödie ſich, eifrig forſchend, nach dem Tode des alten Laios erkundigt, und durch ſeine Fragen nach der Art des Untergangs des Gemahls der Jokaſte immer tiefer in die unſelige Wahrheit eindringt. Die nur proſaiſche Reflexion muß es ſehr unwahrſcheinlich finden, daß Ödipus, der Gemahl der Jokaſte, während der ganzen Zeit ſeiner Ehe nicht einmal die Frage über den Tod ihres früheren Gatten an dieſelbe gerichtet haben ſollte. Aber dieſe Unwahrſcheinlichkeit iſt nur für die nüchterne Betrachtung, und der Dichter hat durch ihre Verletzung gerade eine hohe poetiſche Schönheit gewonnen, indem er die Frage nach dem Tode des Laios zu einem Hebel des Fortſchritts gemacht hat.

Durch dieſe, nur die Situation berückſichtigende innere Wahrheit dürfte ſich auch wohl die ſehr beſtimmte Verletzung der äußeren Wahrheit im „Don Karlos“ rechtfertigen laſſen, wo Schiller, nicht ſowohl aus Leichtfertigkeit, ſondern nur die Gewalt der Leidenſchaft vor Augen habend, in einen Widerſpruch hineingerathen iſt. Wir meinen die Situation, wo der Page (im zweiten Akt, Auftritt 4) an Karlos den Brief der Eboli überbringt, in welchem ſie den Prinzen zu ſich beſcheidet. In Karlos nur mit der Königin beſchäftigtem Gemüthe kommt gar kein anderer Gedanke auf, als daß dieſe Worte von der Königin geſchrieben ſind. Und doch kennt er die Handſchrift derſelben; wenigſtens ſagt die Königin ausdrücklich in der Unterredung mit König Philipp, daß Karlos ihr früher mit Bewilligung beider Kronen Briefe nach Saint Germain geſchrieben, Worte, die entſchieden auf einen Briefwechſel deuten. Aber die Heftigkeit der Leidenſchaft rechtfertigt bei dem Anblick der vom Pagen ihm übergebenen Zeilen den Ausruf des Prinzen: „Noch hab' ich nichts von ihrer Hand geleſen!“ Die trunkene Stimmung, in welche Karlos durch den beglückenden Anblick der Liebe verheißenden Zeilen verſetzt wird, raubt ihm im Augenblick die Beſinnung; er ſieht in dem Briefe nur die Züge der Königin, weil ſeine Seele nur mit ihr beſchäftigt iſt, und vergißt, daß er jemals eine Zeile von ihr empfangen hat. Erſt nachträglich macht die Reflexion den Widerſpruch geltend, der unzweifelhaft zwiſchen der ſpäteren Äußerung der Königin und den Worten des Don Karlos in dieſer Stelle beſteht. Aber ſicher hat ſich der Dichter durch die Gewalt der Situation über den ſpäteren Widerſpruch hinausverſetzt. Goethe führt nun ſeinerſeits in der oben citirten Stelle zwei Beiſpiele kühner Fiction aus Shakeſpeare's Macbeth an, welche ſich aus der Natur der Situation vollſtändig erklären. Er ſagt: „Ich könnte im Shakeſpeare erhebliche kühne Züge (wie das doppelte Licht von Rubens) zu Dutzenden nachweiſen. Nehmen ſie nur den Macbeth. Als die Lady ihren Gemahl zur That begeiſtern will, ſagt ſie: „Ich habe Kinder aufgeſäugt“ u. ſ. f. Ob dies wahr iſt oder nicht, darauf kommt es gar nicht an; aber die Lady ſagt es und ſie muß es ſagen, um ihrer Rede dadurch Nachdruck zu geben. Im ſpäteren Verlauf des Stücks aber, als Macduff die Nachricht von dem Untergange der Seinen erfährt, ruft er in wildem Grimme aus: „Er hat keine Kinder!“ Dieſe Worte des Macduff kommen alſo mit denen der Lady in Widerſpruch; aber das kümmert Shakeſpeare nicht. Ihm kommt es auf die Kraft der jedesmaligen Rede an, und ſo wie die Lady zum höchſten Nachdruck ihrer Worte ſagen mußte: „Ich habe Kinder aufgeſäugt,“ ſo muß auch zu eben dieſem Zweck Macduff ſagen: „Er hat keine Kinder.“ Überall ſollen wir es mit dem Pinſelſtrich eines Malers, oder dem Worte eines Dichters nicht ſo genau und kleinlich nehmen, vielmehr ſollen wir ein Kunſtwerk, das mit kühnem und freiem Geiſte gemacht worden, auch wo möglich mit eben ſolchem Geiſte wieder anſchauen und genießen. So wäre es thöricht, wenn man aus den Worten des Macbeth: „Gebier mir keine Töchter“ den Schluß ziehen wollte, die Lady ſei ein ganz jugendliches Weſen, das noch nicht geboren habe. Und eben ſo thöricht wäre es, wenn man weiter gehen und verlangen wollte, die Lady müſſe auf der Bühne als eine ſolche ſehr jugendliche Perſon dargeſtellt werden. Shakeſpeare läßt den Macbeth dieſe Worte keinesweges ſagen, um damit die Jugend der Lady zu beweiſen, ſondern dieſe Worte, wie die vorhin angeführten der Lady und des Macduff, ſind blos rhetoriſcher Zwecke wegen da, und wollen weiter nichts beweiſen, als daß der Dichter ſeine Perſonen jedesmal das reden läßt, was eben an dieſer Stelle gehörig, wirkſam und gut iſt, ohne ſich viel und ängſtlich zu bekümmern und zu kalkuliren, ob dieſe Worte vielleicht mit einer andern Stelle in ſcheinbaren Widerſpruch gerathen möchten. Überhaupt hat Shakeſpeare bei ſeinen Stücken ſchwerlich daran gedacht, daß ſie als gedruckte Buchſtaben vorliegen würden, die man überzählen und gegen einander vergleichen und berechnen möchte, vielmehr hatte er die Bühne vor Augen, als er ſchrieb: er ſah ſeine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren raſch vorüberfließen würde, das man nicht feſthalten und im Einzelnen bekritteln könnte, und wobei es blos darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirkſam und bedeutend zu ſein.“

VII.

Ueber die poetiſche Conception und die Frage nach der Idee des Dichters.

Weil Goethe eine echte Dichternatur iſt, ſo polemiſirt er auch mit Recht und eifrig gegen alles abſtrakte Verfahren des Dichters und des Erklärers. Er bezeichnet ſein dichteriſches Schaffen als die Thätigkeit, empfangene Anſchauungen und Eindrücke künſtleriſch zu runden und zu geſtalten. Goethe hat ganz Recht, und auch der Philoſoph muß ihm darin beiſtimmen, daß die Hervorhebung des abſtrakten Gedankens in einem dichteriſchen Werke das Weſen deſſelben nicht nur nicht erſchöpft, ſondern eher tödtet. Was Goethe in der folgenden Mittheilung Idee nennt, iſt der abſtrakte Gedanke, nicht das, was die moderne Philoſophie unter dem Ausdruck: Idee begriffen hat. Dieſe bezeichnet mit dem Namen: „Idee“ vielmehr das Leben ſelbſt in ſeiner ganzen mannigfaltigen Ausbreitung und Entwicklung, ſie hat alſo dabei immer eine wahrhafte, konkrete Einheit von Seele und Leib, von Gedanken und Wirklichkeit, von Allgemeinem und Beſonderem gegenwärtig. Sie verſteht alſo unter der Idee des Staats nicht das Abſtraktum: Staat, welches nur ein der Wirklichkeit gegenüberſtehendes Gedankending iſt, ſondern den ganzen, reichen Organismus des Staats, wie er ſich in ſeiner geſammten Gegliederung darſtellt, und wie er als ein in der Zeit, d. h. geſchichtlich ſich unabläſſig entwickelnder erſcheint. Die „Idee" im Sinn der modernen Philoſophie iſt daher ſtete Bewegung, weil ſie das Leben ſelbſt iſt, das ſich zu erfüllen und zu befriedigen ringt, welche vermöge ihrer Triebkraft über jede beſondere Geſtaltung in einer beſtimmten Zeit immer wieder zu reicherer Geſtaltung fortſchreitet. Dieſe „Idee" iſt alſo auch in einem Kunſtwerke keineswegs nur der abſtrakte Gedanke, ſondern vielmehr die Einheit des Allgemeinen und Beſondern und zwar eine ſolche Einheit, daß jede dieſer beiden Seiten nur durch die andere iſt, daß beide gar nicht von einander gelöſt werden können. Dieſe „Idee" bringt alſo der wahre Künſtler hervor, weil er niemals einen abſtrakten Begriff für ſich erfaßt, ſondern ihn immer nur als einen verkörperten anſchaut und geſtaltet." Die „Idee" in dieſem Sinne umfaßt alſo das Geheimniß des künſtleriſchen Schaffens, wie alles Lebens, welches immer darauf beruht, daß gleichzeitig das Unſinnliche, der Begriff, Geſtalt gewinnt, und daß dieſe Geſtaltung vom Begriffe gar nicht zu trennen iſt. Wer abſtrakt verfährt, faßt zuerſt einen Gedanken auf und ſucht dann für denſelben die Geſtalt. So verfährt die Allegorie, welche eben deswegen nicht der Ausdruck der echten künſtleriſchen Anſchauung, ſondern vielmehr ein Produkt des Verſtandes iſt. Der Dichter aber verfährt wie das Leben ſelbſt, er bringt Lebendiges hervor, d. h. auf einen Schlag die Seele und den ihr angemeſſenen, in ſich harmoniſchen Leib. Harmoniſch iſt aber der Leib nur dadurch, daß, wie in dem lebendigen Geſchöpf, jedes Glied mit dem Ganzen übereinſtimmt, und das Ganze ſich in den einzelnen Gliedern als eine wirkliche Einheit darſtellt. Wie die Natur in der Hervorbringung ihrer Gebilde bewußtlos zwar, aber nach dem Geſetz innerer Zweckmäßigkeit verfährt, ſo ſchafft der echte Künſtler bewußt der Natur nach, und macht ſich eben dadurch zum Herrn über dieſelbe, daß er gerade nur ſoviel Stoff für ſich verwendet, als zum Ausdruck ſeiner Anſchauung nothwendig iſt. Durch dieſen Scheidungsprozeß nur das Weſentliche für ſich zu verwenden, das Unweſentliche am Boden liegen zu laſſen, iſt das Schaffen des Künſtlers ein über das Schaffen der Natur hinausgehendes, freies. Der echte Kunſtbetrachter verfährt nun eben ſo wenig abſtrakt, als der echte Dichter, weil auch er niemals den abſtrakten Gedanken für ſich aus einem Kunſtwerke heraushebt und damit das Weſen deſſelben ausgedrückt zu haben meint, ſondern weil er dies Allgemeine immer in unabtrennbarer Beziehung zu ſeiner Geſtaltung auffaßt und die Kritik ſtets auf die Einheit beider Seiten richtet. Der abſtrakte Gedanken eines Kunſtwerks mag daher noch ſo wahr, ſelbſt tief ſein, dadurch iſt es noch nicht Kunſtwerk. Dieſen Namen verdient es erſt, wenn uns der abſtrakte Gedanke gar nicht als ſolcher, ſondern als lebendige Anſchauung, als unmittelbares Leben entgegentritt, welches auch denjenigen ergreift, rührt und für ſich gewinnt, der ſich nur der Gewalt des Eindrucks mit dichteriſchem, freien Sinne überläßt. Darum wirkt auch das echte Kunſtwerk ſo unwiderſtehlich und ſo nachhaltig, weil es ſtets als der Ausdruck eines ganzen, in ſich abgeſchloſſenen Lebens auf uns eindringt.

Wir mußten zum Verſtändniß der folgenden Mittheilung Goethe's, und um unſere Übereinſtimmung damit zu rechtfertigen, dieſe Erörterungen vorausſchicken, welche mir zeigen ſollen, daß gerade die Kunſtphiloſophie in ihrer letzten Geſtalt mit dem Dichter das abſtrakte Verfahren bei einem Kunſtwerke als höchſt ungenügend verurtheilt, und daß dieſelbe mit dem Ausdruck „Idee“ gerade das Gegentheil von dem begreift, was Goethe, den alten Sprachgebrauch feſthaltend, darunter verſteht. Die „Idee“ im Sinne Goethe's bezeichnet das Abſtraktum der Reflexion. Die „Idee“ im modernen philoſophiſchen Sinne das Leben ſelbſt in ſeiner Einheit von Inhalt und Form. Wir laſſen nun die intereſſante Goethe'ſche Stelle folgen: „Das Geſpräch, ſagt Eckermann, wendete ſich auf den Taſſo und welche Idee Goethe darin zur Anſchauung zu bringen geſucht. Idee? ſagte Goethe, daß ich nicht wüßte! Ich hatte das Leben Taſſo's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei ſo wunderliche Figuren mit ihren Eigenſchaften zuſammenwarf, entſtand in mir das Bild des Taſſo, dem ich, als proſaiſchen Contraſt, den Antonio entgegenſtellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältniſſe waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darſtellung ſagen: ſie iſt Bein von meinem Bein und Fleiſch von meinem Fleiſche.“

„Die Deutſchen ſind übrigens wunderliche Leute! — Sie machen ſich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die ſie überall ſuchen und überall hineinlegen, das Leben ſchwerer, als billig. — Ei! ſo habt doch endlich einmal die Courage, Euch ergötzen zu laſſen, Euch rühren zu laſſen, Euch erheben zu laſſen, ja Euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermuthigen zu laſſen: aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend abſtrakter Gedanke und Idee wäre! — Da kommen ſie und fragen: welche Idee ich in meinem Fauſt zu verkörpern geſucht? — Als ob ich das ſelber wüßte und ausſprechen könnte. — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das iſt keine Idee, ſondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus ſchweren Verirrungen immerfort zum Beſſern aufſtrebender Menſch zu erlöſen ſei, das iſt zwar ein wirkſamer, Manches erklärender, guter Gedanke, aber es iſt keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Beſondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein ſchönes Ding werden müſſen, wenn ich ein ſo reiches, buntes und ſo höchſt mannigfaltiges Leben, wie ich es im Fauſt zur Anſchauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen, durchgehenden Idee hätte reihen wollen!“

„Es war im Ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas *Abſtraktem* zu ſtreben. Ich empfing in meinem Innern *Eindrücke*, und zwar Eindrücke ſinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot, und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als ſolche Anſchauungen und Eindrücke in mir künſtleriſch zu runden und auszubilden, und durch eine lebendige Darſtellung ſo zum Vorſchein zu bringen, daß andere dieſelbigen Eindrücke erhielten, wie ſie mein Dargeſtelltes hörten oder laſen. Wollte ich jedoch einmal als *Poet* irgend eine Idee darſtellen, ſo that ich es in *kleinen* Gedichten, wo eine entſchiedene Einheit herrſchen konnte und welches zu überſehen war, wie z. B. die Metamorphoſe der *Thiere*, die der *Pflanzen*, das Gedicht *Vermächtniß* und viele anderen. Das einzige Produkt von *größerem* Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darſtellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine *Wahlverwandtſchaften*. Der Roman iſt dadurch für den Verſtand faßlich geworden, aber ich will nicht ſagen, daß er dadurch *beſſer* geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: *Je incommenſurabeler und für den Verſtand unfaßlicher eine poetiſche Production iſt, deſto beſſer.*"

VIII.

Verſchiedene Stufen der dichteriſchen Productivität. Anwendung auf den Begriff des Genies und Talents.

Goethe unterſcheidet in den Geſprächen mit Eckermann diejenige Productivität, welche den Menſchen als eine über alle irdiſche Macht hinausliegende Gewalt ergreift, von derjenigen Productivität, welche in der Gewalt des Menſchen ſteht, und über welche er bis auf einen gewiſſen Grad gebieten kann. Dann ſpricht er ſich gegen alles *Forciren* der Productivität durch künſtliche Mittel aus. Wir geben zuerſt die ganze Stelle und knüpfen daran einige erläuternde Betrachtungen. „Jede Productivität *höchſter Art*, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, ſteht in Niemandes Gewalt und iſt über aller irdiſchen Macht erhaben. Dergleichen hat der Menſch als unverhoffte Geſchenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es iſt dem *Dämoniſchen* verwandt, das übermächtig mit ihm thut, wie es beliebt, und dem er ſich bewußtlos hingiebt, während er glaubt, er handle aus eignem Antriebe. In ſolchen Fällen iſt der Menſch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einfluſſes. — Ich ſage dies, indem ich erwäge, wie oft ein einziger Gedanke ganzen Jahrhunderten eine andere Geſtalt gab, wenn einzelne Menſchen durch das, was von ihnen ausging, ihrem Zeitalter ein Gepräge aufdrückten, das noch in nachfolgenden Geſchlechtern kenntlich blieb und wohlthätig fortwirkte."

„Sodann aber giebt es eine Productivität anderer Art, die ſchon mehr irdiſchen Einflüſſen unterworfen iſt, und die der Menſch ſchon mehr in ſeiner Gewalt hat, obgleich er auch hier immer noch ſich vor etwas Göttlichem zu beugen Urſache findet. In dieſe Region zähle ich alles zur Ausführung eines Planes Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend daſtehen, ich zähle dahin alles dasjenige, was den ſichtbaren Leib und Körper eines Kunſtwerks ausmacht. — So kam Shakeſpeare der erſte Gedanke zu ſeinem Hamlet, wo ſich ihm der Geiſt des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele ſtellte, und er die einzelnen Seelenleiden, Charaktere und Ausgang in erhöheter Stimmung überſah, als ein reines Geſchenk von oben, worauf er keinen unmittelbaren Einfluß gehabt hatte, obgleich die Möglichkeit, ein ſolches Aperçu zu haben, immer einen Geiſt, wie den ſeinigen vorausſetzte. — Die ſpätere Ausführung der einzelnen Scenen aber, und die Wechſelreden der Perſonen hatte er vollkommen in ſeiner Gewalt, ſo daß er ſie täglich und ſtündlich machen, und dann wochenlang fortarbeiten konnte, wie es ihm nur beliebte. — Und zwar ſehen wir an Allem, was er ausführte, immer die gleiche Kraft der Production, und wir kommen in allen ſeinen Stücken nirgend auf eine Stelle, von der man ſagen könnte, ſie ſei nicht in der rechten Stimmung, und nicht mit dem vollkommenſten Vermögen geſchrieben. Indem wir ihn leſen, erhalten wir von ihm den Eindruck eines geiſtig, wie körperlich durchaus und ſtets geſunden, kräftigen Menſchen."

„Geſetzt aber eines dramatiſchen Dichters körperliche Conſtitution wäre nicht ſo feſt und vortrefflich, und er wäre vielmehr häufigen Kränklichkeiten und Schwächlichkeiten unterworfen, ſo würde die zur täglichen Ausführung ſeiner Scenen nöthige Productivität ſicher ſehr häufig ſtocken, und oft wohl Tage lang gänzlich mangeln. Wollte er nun, etwa durch geiſtige Getränke, die mangelnde Productivität herbeinöthigen, und die unzulängliche dadurch ſteigern, ſo würde das allenfalls auch wohl angehen, allein man würde es allen Scenen, die er auf ſolche Weiſe gewiſſermaßen forcirt hätte, zu ihrem großen Nachtheile anmerken."

Dieſe zwiefache Geſtalt der Productivität, welche Goethe im Vorhergehenden unterſcheidet, läßt ſich mit den Kategorien des göttlichen Wahnſinns und der menſchlichen Beſonnenheit, wie wir ſie bei Plato finden, vergleichen. Plato ſetzt den göttlichen Wahnſinn auch höher, als die menſchliche Beſonnenheit. Dem erſteren entſpricht jene Productivität bei Goethe, durch welche der Menſch der Schöpfer von Ideen wird, welche eine unendlich befruchtende Kraft in ſich tragen, mögen dieſe Ideen im Reiche der Kunſt und Wiſſenſchaft, oder der Religion und des Staates hervortreten. Jede erſte Conception einer großen Idee iſt in dem Sinn ein Wunder, als der Menſch durchaus nicht den Weg und den Prozeß anzugeben vermag, der ihn zur Schöpfung der Idee geführt hat. Es iſt die Gewalt des Geiſtes in ſeiner ganzen Unmittelbarkeit, welche den Menſchen zu einem Werkzeuge macht, durch welches er ſich verkündigt. Nicht der Menſch hat die Ideen, den weitgreifenden Gedanken, ſondern ſie haben den Menſchen. Auch der begabteſte Menſch muß ſolchen Eingebungen lauſchen; er kann ſie nicht erzwingen, nicht freiwillig hervorrufen; ſie kommen über ihn mit unſichtbarer Gewalt. Der Moment, in welchem der ſchöpferiſche Gedanke von dem einzelnen Menſchen Beſitz nimmt, iſt die eigentliche Weihe des Genius; denn nur der Genius vernimmt ſolche Mittheilungen des Geiſtes. In dieſem höchſten ſchöpferiſchen, über den Willen, wie über das Vermögen des einzelnen Menſchen hinausliegenden Akt wird die Fähigkeit des Genius, die Idee in ſich aufzunehmen, und ſich zum Organ derſelben zu machen, zur Thätigkeit geſteigert. Daß ein Menſch große, umgeſtaltende Gedanken und Anſchauungen in ſich aufnehmen und faſſen kann, iſt der Beweis ſeiner genialen Kraft; ſein Genius iſt der Boden, auf welchem eine ſolche Frucht gezogen werden kann, ohne daß er anzugeben vermag, wie dieſe Furcht erzeugt worden iſt. Jede Conception eines Kunſtwerks iſt ſolch ein geheimnißvoller Prozeß, in welchem ſich dem Dichter plötzlich eine bisher verborgene Anſchauung aufſchließt, und ihn zur Ausgeſtaltung treibt. So iſt jedes große Kunſtwerk ſeinem erſten Urſprunge nach entſtanden. Der echte Genius zeigt ſich nun aber in der Kraft, welche er bekundet, dieſe erſte Offenbarung, die ihm geworden, zu einer in ſich geſchloſſenen Welt auszubreiten, und ihr die Gemüther zu unterwerfen. Mit dem Moment, wo der geheimnißvolle Schöpfungsact der erſten Idee, der erſten Anſchauung vollzogen worden iſt, beginnt nun die Arbeit der menſchlichen Beſonnenheit im Dienſt der urſprünglichen Idee. Hier iſt der Genius bis auf einen gewiſſen Grad frei und ſelbſtbewußt in ſeiner Thätigkeit. Durch dieſe Entwicklung des Keimes zu Stamm, Äſten und Zweigen, alſo zu einem organiſchen Ganzen bewährt der Genius ſich erſt in ſeiner nachhaltigen Kraft. Beide Seiten zuſammengenommen vollenden alſo erſt den Begriff des Genies. Das produktive Talent kann ſehr wohl eine große Idee, einen echt künſtleriſchen Gedanken faſſen; aber als Talent fehlt ihm diejenige Energie, deren der Gedanke, das erſte Aperçu u. ſ. f. zu ſeiner Organiſation, ſeiner einheitsvollen Ausgeſtaltung bedarf. Das Talent bringt es dabei nur zu ſchönen, aber vereinzelten Lebensäußerungen; das Ganze iſt aber in ſeinen Gliedern nicht von einem Geiſt durchweht. Das Talent entbehrt, ſo bedeutend auch ſeine urſprüngliche Conception ſein mag, auf dem Wege zu ihrer Verwirklichung jener über alle Theile ſich gleichmäßig erſtreckenden Kraft. Es giebt uns daher im Kunſtwerk neben großen Schönheiten auch Schwächen und Unvollkommenheiten, welche mit dem urſprünglichen Gedanken in Widerſpruch ſtehen, und uns nicht zum Genuß der vollen Einheit kommen laſſen. Der Genius iſt eben dadurch Genie, daß die Kraft der Ausführung, die Stärke ſeiner menſchlichen Beſonnenheit der Größe ſeiner urſprünglichen Idee gleich kommt, daß die Ausarbeitung im Einzelnen, die Durchführung der erſten Conception immer unter dem ungeſchwächten Einfluß, der thätigſten Wirkſamkeit der urſprünglichen Anſchauung ſteht, und immer von demſelben Geiſte getragen wird.

Das Talent kann ſich aber auch auf Seiten der menſchlichen Beſonnenheit, der Ausarbeitung der Idee zeigen. Hier unterſcheidet es ſich ſo vom Genie, daß, während das Talent es wohl zu einer Einheit in der Ausführung bringen kann, dieſe dann immer nur das Werk einer untergeordneten Idee oder eines nicht völlig ſchöpferiſch angeſchauten Gedankens iſt. Dann liegt der Mangel in dem urſprünglichen Aperçu. Es hat nicht Kraft genug, wahrhaft zu befruchten und nachhaltige Wirkungen auszuüben. Das abgerundete Werk des Talents macht immer einen wohlthuenden Eindruck, man kann dadurch die Wirkungen einer anmuthreichen Bildung, eines gewandten, feinen Geiſtes erfahren, aber der ganze Menſch wird dadurch nicht in ſeinen innerſten Tiefen ergriffen, weil nicht das Ganze der Menſchheit auf ihn eindringt, welches das Werk des Genies irgend wie immer abſpiegelt. Im Genie reicht der göttliche Wahnſinn ſo weit, wie die menſchliche Beſonnenheit, oder die menſchliche Beſonnenheit ſteht unabläſſig unter dem Einfluſſe des göttlichen Wahnſinns. Im Talent herrſcht ein Bruch zwiſchen Beiden: die zwiefache Form der Productivität, deren Goethe gedenkt, hat ſich nicht ausgeglichen, nicht zu einer unauflöslichen Einheit verbunden. Es giebt daher nichts Einzelnes, kein einziges Moment, worin das Talent nicht die Phyſiognomie des Genies zeigen kann: aber in der Totalität, in der Durchdringung der großartigen, tiefen, urſprünglichen Conception mit ihrer Ausführung zeigt ſich der ſpecifiſche Unterſchied des Talents vom Genie. Das Werk des Talents kann daher lange Zeit hindurch wie ein Werk des Genie's erſcheinen: beſonders, ſobald es gerade die Sympathie und den Geſchmack einer Zeit anregt und befriedigt: aber weil es doch keine vollendete Welt in ſich iſt, muß auch, ſobald ihm der zeitliche Boden entzogen wird, durch den es beſonders zu ſo großer Geltung und Überſchätzung gelangte, die Zeit eintreten, wo ſich die relative Schwache, der Mangel und Bruch in demſelben herauskehrt, und dem kritiſchen Auge ſichtbar wird. Darin liegt es auch endlich, daß das Werk des Genie's, weil es eben eine durch ſich ſelbſt in allen Theilen vollendete Schöpfung iſt, eine Zeitlang verkannt und weit unterſchätzt werden kann, weil möglicher Weiſe in einer Zeit die Bedingungen zum vollen Verſtändniß ſeiner Einheit und innern Größe fehlen, während das Werk des Talents einer ſolchen Verkennung nicht ausgeſetzt iſt, da zu ſeiner Aufnahme und zu ſeinem Verſtändniß gar nicht die Fähigkeiten gefordert werden, als zum erſten. Im Werke des Genies ſtehen alle Kräfte des menſchlichen Geiſtes unter der Herrſchaft einer einzigen urſprünglichen Anſchauung, in Blüthe: im Werke des Talents iſt dieſe gleichmäßige Wirkſamkeit aller Kräfte nicht vorhanden: es waltet die eine auf Koſten einer andern vor, und hebt dadurch die abſolute Harmonie auf.

Wiener Theaterberichte.

Von

Siegmund Engländer

in Wien.

Guſtav Freitag's „Valentine“, aufgeführt im Hof- und Nationaltheater (Burgtheater).

Nachdem man in Deutſchland lange Zeit erhitzte Rhetorik für poetiſche Begeiſterung gehalten, iſt man nun daran, das Geiſtreiche mit dem Dichteriſchen zu verwechſeln. Den Unterſchied zwiſchen Beiden kann auch nur derjenige erkennen, welchem das eigentliche Weſen der Darſtellung klar geworden. Der Verſtand kann höchſtens die einzelnen Glieder erzeugen, er wirft zwei Hände, eine Naſe, zwei Augen u. ſ. w. in einen Sack zuſammen, rüttelt Alles durch einander, und glaubt, es würde ein Menſch daraus werden. Die geiſtreiche Darſtellung iſt überhaupt aphoriſtiſch, ſie kennt blos Einfälle, Blitze, während die poetiſche nur im klaren Tageslicht erſcheint, und durch das Organiſche befriedigt. Sicher tragen blos geiſtreiche Werke zum Ruin der echten Kunſt bei, indem ſie die wahre Innerlichkeit und die objektive Form des Kunſtwerks aufheben, die Bedeutung der Begebenheit durch Einfälle und Launen ſchmälern, und eine nachläſſige vornehme Ausdrucksloſigkeit begünſtigen. Auch das vorliegende Werk athmet in der Atmoſphäre des Geiſtreichen; es will Darſtellung durch Feinheit und poetiſchen Anhauch erſetzen, und geht mit der Situation behutſam um, damit keine verletzende Spitze entſtehe. Ich ſah einmal ein ſchönes, ſtolzes Weib, das in ſeiner kalten, regelmäßigen Schönheit mir vorkam, als hätte es künſtliches Fleiſch. Dieſes Stück in ſeiner kalt errungenen Geiſtreichigkeit, mit ſeinen glatten Salonsgeſchöpfen, der unausſprechlichen, kränkelnden Abſpiegelung feiger Verhältniſſe und der ganz novelliſtiſchen Form mahnt mich wieder an jene ziemlich regelrechte, abſtracte Schönheit. Alles wahre Leben, jede wirkliche Bewegung mangelt, man erblickt die hölzernen Hände und der bunt bepinſelte Automatenkram kann kein Bild der Zeit erwecken. All' die einzelnen Charakter-Elemente des Hauptträgers der Handlung in dieſem Drama (Georg) können dem blos auf das Geiſtreiche blickenden Urtheile genügen; es nimmt darin eine Auflehnung gegen die faulen Schäden der Geſellſchaft, nach vielen Seiten hin angelegt, wahr. Der höhere Kunſtverſtand ſträubt ſich ſchon gegen die Oſtentation, mit welcher Georg jede einzelne Seite ſeines Charakters wie eine Coquette nur deshalb blos legt, damit man ſie kennen lernen möge. Die ganze Intention des Verfaſſers liegt darin, die Corruption der Geſellſchaft zu parfümiren, er will die Verweſung mit einem feinen, leichten Silberſtift zeichnen. An und für ſich iſt es etwas Klägliches um jene Naturen, die ſich gefliſſentlich ſo federleicht machen, daß ſie ein Windſtoß davon tragen kann. Aber es iſt auch nur eine ſcheinbare Leichtigkeit, indem meiſtens die Willkührlichkeit in den Sprüngen und der Mangel an Motiven dafür genommen wird.

Beim Beginn des Stücks werden wir in einen Wirthshausgarten verſezt. Georg Winegg, Neffe des Miniſters, welcher wegen einer demagogiſchen Verbindung, die er ſelbſt eine „luſtige Jugendthorheit“ nennt, des Landes verwieſen wurde, kehrt nun, unter dem Namen Saalfeld, aus Amerika zurück, und wird von ſeinem alten Freunde Müller ſogleich erkannt. Er erzählt, daß er in den Rathsverſammlungen ſeiner „Freunde“, der Indianer geſeſſen, „über den Miſſiſſipi geſchwommen“ und in den Urwald ſich „getaucht“ (?) habe. Er erhielt durch den Umgang mit den Wilden ihre ſcharfen Sinne, ſein Schlaf iſt „leiſer, als der des Hirſches im Hochwald“, und das leiſeſte Geräuſch, das Niemand hört, vernimmt er. Später erfahren wir ſogar, daß er tätowirt ſei, er trägt mit blauen Punkten eine Eidechſe als „Zeichen eines Indianerſtammes“, deſſen Jäger er iſt, und deſſen Häuptling ihn Sohn nennt, auf der Fläche der Hand gezeichnet. In dieſem Liebäugeln mit der Nichtbildung fürchtet er, ſich „in Deutſchland nicht mehr behaglich fühlen zu können.“ Er freut ſich, daß ſein Freund noch ledig iſt, und ſagt: „ich liebe Eure Ehen nicht.“ Die Äußerlichkeit, mit welcher das ſociale Problem der Stellung des Weibes in der Geſellſchaft durch das ganze Drama abgemacht wird, zeigt ſich ſchon hier in der geiſtigen Tätowirung Georg's, welche für Charakteriſtik gehalten werden ſoll. Er erzählt ſeinem Freunde, daß er einen Empfehlungsbrief an Valentine, Freiin von Geldern, mitbringe, und erfährt durch Müller: die „Valentine ſei das Unglück des Landes, eine Coquette, die den Fürſten in ihre Netze gezogen habe, während das ganze Land ſeine Vermählung mit der Prinzeſſin Marie wünſche, die eine politiſche Nothwendigkeit ſei.“ Während die beiden Freunde mit einander ſprechen, ſchleicht ſich ein Taſchendieb, Benjamin, heran, welcher unſerem Helden das Sacktuch ſtehlen will. Georg demonſtrirt dem Diebe, daß er eigentlich ein ehrlicher Mann ſei, und nimmt ihn auf drei Tage in ſeine Dienſte, nachdem Benjamin früher contractlich verſprochen, während dieſer Zeit ehrlich zu ſein. Dieſe Sucht, mit Menſchen zu experimentiren, ſie in den Urzuſtand zurückzuführen, bringt ihn auch zur Valentine. Dieſe erzählt uns ſelbſt ihre Biographie. Sie war noch ein Kind, als ſie einem ungeliebten Gatten vermählt wurde. Durch ſeinen Tod frei gemacht, wurde ſie genußliebend und gefallſüchtig; ſie kam an den Hof des jungen Fürſten, der ſie nun vor Allen auszeichnet, und um ihre Gunſt wirbt. „Aus dem Geſpräche des Hofmarſchalls mit der Valentine erfahren wir, daß der Fürſt, um noch mehr in ihre Nähe zu kommen, den Valentinstag auf engliſche Weiſe feiern wolle, wobei der Zufall jede Dame vom Hofe mit einem Kavalier verbindet, welcher ihr dann durch vier Wochen jede ritterliche Courtoiſie zu erweiſen hat. Nun kommt der Fürſt, ſagt ihr im Fluge einige Höflichkeitsphraſen, die unmöglich ein Verhältniß darſtellen können, und eilt wieder davon. Hierauf kommt die Prinzeſſin Marie, welche Valentine bald „Durchlaucht", bald „Du" anſpricht, und die Situation bleibt auch hier ſchwankend und entbehrt jedes dramatiſchen Motivs. Endlich kommt Georg mit ſeinem Empfehlungsbrief. Die Unterſuchung, ob der Contact dieſer beiden Charaktere eine Idee erzeugen könne, würde uns zu weit führen. Sicher aber ließe ſich nachweiſen, daß der Zuſammenſtoß ſolcher zwei Menſchen, die beide gewiſſermaßen außer der Geſellſchaft ſtehen, und von denen jeder in ſich keinen Schwerpunkt, keine wahre Poſitivität trägt, ohne Reſultat bleiben müſſe und ihre Verbindung daher undramatiſch ſei. In der That iſt die ganze Anknüpfung des Fadens ſo loſe, als ginge ſie von einer bloßen Caprice aus. Georg, der eben noch früher aus einer Laune mit dem Laſter Benjamins experimentirt hat, ſagt der Valentine, daß er ſie dem Fürſten nicht gönnen werde. Dieſer Vorſatz, eine halb Verlorne zu retten, drückt ſich ſo obenhin und aus dem Stegreif aus, daß das ganze Motiv der Handlung rein äußerlich und zufällig erſcheint. Im zweiten Akt weiß Georg es durch eine ſcheinbar feine, aber höchſt unwahrſcheinliche Intrigue dahin zu bringen, daß Valentine, ſtatt auf dem Feſt zu erſcheinen, in eine entlegene Grotte kommt, in welcher er ſie erwartet hat, und durch ſein Drängen bewirkt, daß ſie ihm verſpricht, nicht an dem Feſte Theil zu nehmen. Kaum iſt Georg fort, ſo eilt ſie, als ob ſie ihn blos hätte foppen wollen, dennoch zum Valentinsfeſt, und von nun an ſpaziert die Handlung von ſelbſt, ohne alle innerliche Nothwendigkeit vorwärts. Trotz ihres früheren Geſprächs mit Georg, iſt ſie beim Feſte freundlicher als je gegen den Fürſten, ſo daß dieſer den Plan faßt, des Nachts zu ihr zu ſchleichen. In der nächſten Scene iſt die Valentine des Nachts allein in ihrem Zimmer, da ſteigt plötzlich der Fürſt durchs Fenſter hinein. Nun kann freilich ein regierender Fürſt eben ſo gut wie jeder andere Menſch ſich einer Strickleiter bedienen, aber ſicher iſt eine ſolche Scene komödienhaft. Sie weiſt ihn heftig zurück, und er entfernt ſich mit dem Vorwurf, daß ſie ihn durch Lächeln und Blicke zu ſeinem Benehmen ermuntert habe. Er geht, ohne die Strickleiter mitzunehmen, und Georg, der wie Rudolf in den Geheimniſſen von Paris, überall iſt, wirft einen Zettel um einen Stein gewickelt herauf, „daß er die Strickleiter von unten nicht löſen könne." Auf ihren Ruf kommt auch er herauf, indem er die Leiter mit ſich bringt und ſie mit den Worten niederwirft: „Ich werde hinunterſpringen, es iſt ſicherer." Er hat ſchon früher ein wenig prahleriſch, aber für ein Mitglied eines Indianerſtammes gewiß nicht übertrieben, ſich geäußert: „Ich habe zuweilen das Unglück gehabt, Menſchen tödten zu müſſen, und weiß, daß es Schmerzen macht." Es überraſcht uns daher nicht, wenn ihn jetzt Valentine fragt, ob er den Grafen König, der den Fürſten begleitet und vor dem Hauſe auf ihn gewartet hatte, „erſchlagen habe“. Georg erwiedert beſcheiden „Nur betäubt, er hat eine Katzennatur.“ In der folgenden Scene „ſchmettert er mit einem Schlage einen der einbrechenden Diebe zu Boden“ und ſagt hierauf gelaſſen: „Ich ziehe den Todten auf den Balkon.“ Bis hieher haben wir ihm Alles auf ſein Wort geglaubt, aber hier ſteckt offenbar ein Schalk dahinter: Georg kann unmöglich glauben, daß er mit dieſem einen Schlage der Hand den Dieb getödtet habe. Man ſieht es an ſeiner Ruhe, daß er es wohl wiſſe, er dürfe als Luſtſpielfigur Niemand umbringen und der Todte werde hinter der Couliſſe ſogleich wieder lebendig werden. Oder ſollte etwa der Verfaſſer als ein Moment der männlichen Kraft Georg's auch ſeine phyſiſche Stärke zeichnen wollen, da er ſo häufig ihn und Andere davon reden läßt und z. B. Benjamin, wie er ſpäter Georg gefeſſelt ſieht, die Ketten „Bindfaden“ nennt und ſich darüber luſtig macht, daß man „einen Mann wie Georg“ mit ſolchem Eiſen feſſeln wolle, das ihn „wenig inkommodirt und mit einem Hiebe abfällt.“ Niemals iſt die Schwäche unausſtehlicher, als wenn ſie die Stärke zeichnen will! Doch zurück zum Geſpräch zwiſchen Valentine und Georg. Während Valentine treuherzig Georg auseinanderſetzt, daß ihr Charakter aus Leichtſinn, Gefallſucht und Eitelkeit zuſammengeſetzt ſei, hört Georg plötzlich, daß unten im Hof „der Sand knirſcht“, ja er hört ſogar, daß „der Ton von einer Leiter — ſchon wieder eine Leiter! — herrühre, welche angeſetzt werde.“ Da Valentine weder dies, noch „das Geflüſter unter dem Balkon“ zu hören betheuert, erinnert er ſie daran, daß „ſein Gehör ſcharf ſei“. Sie ruft: „Retten Sie mich vor Beſchimpfung.“ Georg (ruhig): Um jeden Preis? Valentine (händeringend): Um jeden. Dieſe Worte ſind als Motiv von Georg's nun folgendem Betragen, der ſie auch dadurch vor Beſchimpfung retten konnte, daß er ſich ganz einfach irgendwo im Zimmer verſteckte, von Bedeutung. Georg hört natürlich ganz genau, daß man einen Dietrich ins Schloß ſtecken wolle und er nicht paſſe, daß man einen zweiten probire und dann ein Brecheiſen anlege. Es ſind, wie er nun erkennt, Diebe, und man fragt ſich freilich, warum er nicht blos ein Geräuſch mache, das ſie verſcheuchen würde? Auch könnte man einwerfen, wie es komme, daß Alles im Haus in einem ſo lethargiſchen Schlummer liege und von allen dieſen Leitern, Brecheiſen, Dieben, Liebhabern, Verwundeten und nächtlichen Beſuchern nichts vernehme? Man muß ſich auch verwundern, daß die Valentine, damit nur der nächtliche Einbruch möglich gemacht werde, gerade an dieſem Tage den Fürſten bitten muß, daß er die Schildwache vor ihrem Haus einziehen laſſe. Doch genug: die Diebe ſind da. Georg betäubt den einen, wie ſchon früher bemerkt, mit einem Schlage, und der andere entſpringt. Gleichzeitig ſtürzen jedoch Soldaten herein, mit ihnen Benjamin, welcher die Diebe verrathen, und Graf Wönig, von Georg's Schlag her „den Kopf verbunden“. Georg ſteckt einen Diamantſchmuck ein, um für einen Dieb gehalten zu werden und dadurch Valentine's Ehre zu retten und wird arretirt. Das plötzliche Kommen der Soldaten, die

Effectſucht in der Ueberſtürztheit der Scene, Alles dieſes ſteht auf der Spitze und verſetzt uns in die Atmoſphäre eines franzöſiſchen Effectſtücks. Im nächſten Akt iſt eine Art Verhör, welchem aber nicht Georg, ſondern die Valentine unterzogen wird, die das Opfer angenommen hat und Georg als Dieb gelten läßt. Der Verfaſſer, der ſich überhaupt gerne ſelbſt kritiſirt, läßt ſie ihre Gründe gegen Georg's Freund, Müller, ausſprechen. Nicht nur dieſer ahnt den wahren Sachverhalt und nennt Geor'gs That ein Opfer einer „unerhörten Großmuth", ſondern die Prinzeſſin Marie ſagt es geradezu, daß Georg eben bei ihr geweſen, als die Diebe einbrachen, und ſich blos um ihren Ruf zu retten für einen Dieb ausgegeben habe. Die Scenen, welche nun folgen, ſtehen alle in keinem dramatiſchen Nexus, eine könnte der anderen vorhergehen: ſie waren alle unter ſich fertig und ſind ſpäter hineingeklebt worden. In das Gefängniß zu Georg rennen alle Perſonen ungehindert aus und ein. Zuerſt kommt einer der wirklichen Diebe, welcher beſtochen wird, um auszuſagen, Georg ſei auch im Bunde geweſen. Dann beſucht ihn Benjamin, welcher in dieſer kurzen Zeit ganz erſtaunlich ehrlich geworden iſt, und dem Georg gelaſſen den Auftrag giebt: In zwei Tagen will ich frei ſein. Nun freilich, aus einem Theatergefängniß iſt es leichter auszubrechen, als aus einem wirklichen, und da das Zuchthaus als Ausgang der Aufopferung Georg's ſelbſt in der Befürchtung gar zu proſaiſch wäre und ihm ſein Opfer nicht zu tragiſch gemacht werden darf, ſo denkt Georg im ganzen weiteren Verlauf nicht daran. Nun kommt ſogar der Miniſter, dem die Valentine entdeckt hat, Georg ſei ſein Neffe. Nach dieſer ganz inhaltloſen Scene tritt die Valentine auf, und in der nun folgenden Unterredung zeigt ſich die unſittliche Leere und Bedeutungsloſigkeit dieſer beiden Charaktere ſehr klar. Beide *wollen* eigentlich gar nichts, nirgends wird in ihnen ein individuelles Pathos, eine noble Einſeitigkeit, eine ſittliche Berechtigung, eine Nothwendigkeit, zuſammenzuſtoßen, zur Darſtellung gebracht. Sie gebehrden ſich in dieſer Scene, als würden ſie von einem edlen Motiv getrieben, und als befänden ſie ſich in einem Strudel des Lebens, während weder das Eine noch das Andere der Fall iſt. Der Dichter hatte in Valentine's Charakter und den ſie umklammernden Verhältniſſen im Hintergrund die Nothwendigkeit ihrer Annahme des Opfers hinſtellen müſſen, dann wäre ihr jetziges Zuſammentreffen mit Georg poetiſch bedeutend geweſen, während es jetzt willkührlich bleibt und Beide ſich einander gar nichts ſagen. Willſt du uns Opfer der Geſellſchaft darſtellen, ſo mußt du die Kraft beſitzen, dieſe zerfallende Geſellſchaft ſelbſt zu zeichnen, aber dieſes Stück hat keinen Hintergrund, Alles klebt blos an der Wand, nichts wird ſymboliſch, nirgends eine Perſpektive eröffnet. So wenig dargeſtellt iſt, daß Valentine den Schein der Ehre auf dieſe Weiſe reſpektiren muß, ebenſowenig erhält Georg's That ein dramatiſches Intereſſe. Es iſt ihm nur ein Spaß, ſeinem Thun liegt gar kein Ernſt zu Grunde, er bringt eigentlich gar kein Opfer. Er demonſtrirt ihr, daß die Schande blos an ſeinem angenommenen Namen klebe, welchen er abweiſen werde, und daß er nach Amerika gehen, ſich „luſtig in das Wellengras der Prairien tauchen“ und dadurch der Lüge dieſer Tage entfliehen wolle. Beugt ſich Georg durch dieſe Worte vor dem Scheine der Welt, ſo liegt darin, daß er den Ruf, den eine Frau genießt, für nichts achtet, ein Widerſpruch, und ſeine ganze Handlung verliert ihre Grundlage. Aber darf er überhaupt ſo handeln, wenn er ſich früher die Aufgabe geſtellt hat, die Valentine von ihrem moraliſchen Grab, um welches er ſie Anfangs tanzend erblickt, mit ſtarker Hand hinwegzuführen? Er will ſie gewaltſam aus ihren Verhältniſſen herausſprengen, weshalb ſucht er ſie wieder mit einer ſo weit gehenden Aufopferung ſeiner eigenen Ehre in den Dunſtkreis der Lüge durch eine Lüge zu erhalten? Oder wollte der Dichter den Widerſpruch des Lebens darſtellen? Dann hätte aber derſelbe ironiſch ins Bewußtſein des Charakters gebracht, und die Situation zur Spitze geführt werden müſſen. Da dies Alles unterblieben iſt, ſo wird gar kein Verhältniß zwiſchen Georg und Valentine hergeſtellt, und dieſe Zuſammenkunft Beider, in welcher Conſequenzen aus einem ſolchen gezogen werden ſollen, iſt eigentlich Lichtenberg's Meſſer ohne Stiel, dem die Klinge fehlt. Sie ſprechen von Trennung, von Georg's Flucht nach Amerika, von Liebe und Vereinigung, commentiren ſich gegenſeitig, und wir vernehmen kein einziges Wort, das aus einer beſtimmten Lebensſituation mit Nothwendigkeit entſpränge. Soll der Ausgang der Scene, wo ſich Beide ganz conventionell und mehr en passant ihre Liebe geſtehen, mehr als theatraliſche Phraſe ſein, ſo ſchleppt ſich der nun folgende Akt als ſchwerfälliges Schwanzſtück nach, und in der letzten Scene des Stücks ſehen wir dann nothwendig eine Repetition dieſes Auftritts, dieſelbe heroiſche Trennung nachbegleitet von derſelben liebevollen Vereinigung. Vom letzten Akt iſt daher wenig zu berichten. Valentine tritt „bleich“ auf, und da ſolche Einſchaltungen in Freitag's Stück (von welchem wir das gedruckte Exemplar vor uns haben), ſowie überhaupt in den neueren Dramen ſehr häufig vorkommen, ſo knüpfe ich hier eine kleine Bemerkung an über die Parentheſen vor manchen einzelnen Reden, ein Gegenſtand, der vielleicht Manchem eine Kleinigkeit ſcheinen dürfte, aber für ein künſtleriſches Auge von hoher Wichtigkeit iſt. An und für ſich bleibt es immer eine blos äußerliche Unterſtützung der Darſtellung, und es iſt ſtets ſchlimm, wenn wir erſt aus der Klammer erfahren müſſen, daß ein Satz „wehmüthig“ oder „fein“ oder „luſtig“ genannt iſt. Wir wollen nicht von den Alten reden, bei welchen ſich dergleichen Einſchiebſel, die immer die Objektivität ſtören und die Hand des Dichters ſehen laſſen, wie ſie zwiſchen den Couliſſen hineingreift und die Figuren fortſtößt, aufhebt oder umwirft, natürlich nicht vorfinden können. Aber auch Shakespeare und ſeine Zeitgenoſſen kannten ſolche Krücken nicht, obſchon man ihnen ſpäter, um der ſtumpfſinnig gewordenen Phantaſie zu Hülfe zu kommen, ähnliche Deklarationen eingeſchoben hat. Bei den wahren Dichtern findet man ſolche äußerliche Nachhülfe ebenſowenig, als ein häufiges „bei Seite“-Reden, welches ebenfalls ſtets die kümmerliche Schwäche im Darſtellen ver-

[illegible]. [illegible] auch [illegible], wenn auch [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Ein Beitrag

zu der

von H. Th. Rötſcher im zweiten Heft des erſten Jahrgangs (p. 156)
verſuchten Erklärung der Worte der Königin im Don Karlos zum Marquis
Poſa: „Ich ſchätze keinen Mann mehr“

von

Wilhelm Auguſt Wohlbrück,

Regiſſeur.

Geehrter Herr Profeſſor! *)

Ihre Äußerung in den Jahrbüchern für dramatiſche Kunſt und Literatur Seite 317, daß Sie die von Ihnen gegebene Auslegung der Worte der Königin im Don Karlos: „Ich ſchätze keinen Mann mehr“, nicht gerade für apodiktiſch halten, ermuthigt mich, Ihnen auch meine Erklärung jener Worte mitzutheilen. Ich ſchlage vor, ſie ſo zu ſprechen:

Gehen Sie!
Ich — ſchätze — keinen Mann mehr.

Nach „Ich“ und nach „ſchätze“ ein nur eben merklicher Halt, „keinen“ ganz unbetonend und flüchtig geſprochen, und der volle Accent auf „Mann“. — Ich bezwecke damit, das Wort „ſchätzen“ in ſeiner Bedeutung: den Werth beſtimmen, und analog: beurtheilen nehmen zu laſſen.

Die Königin erklärt ſich alſo in dieſen Worten für ihr früheres Urtheil: „Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt“, incompetent. Sie fühlt, daß eine ſolche Größe, das Leben ſelbſt für ſeine Idee aufzuopfern, weit außer den Begriffen eines Weibes liege, daß dieſe geiſtige Hoheit nur einem Manne möglich ſei. Beſchämt vor ſolcher Größe — die ſie, weil ſie keinen Maaßſtab dafür gehebt, als Bewunderungsſucht geſchmäht — ſcheidet ſie mit verhülltem Angeſichte von dem Marquis, und fügt dem „Geben Sie" ſowohl als entſchuldigende Abbitte, wie auch als Anerkennung ſeiner Geiſteshoheit, ſcheidend die Verſicherung hinzu: „Ich werde nie mehr wagen, einen Mann zu beurtheilen. Ihre Stellung als Dame und Königin erlaubt ihr ganz wohl, dieſe Abbitte und Anerkennung nur in den gehaltenen Worten: „Ich — ſchätze — keinen Mann mehr" auszuſprechen.

---

*) Hier gebe ich die mir brieflich durch Herrn Regiſſeur Wohlbrück zugegangene Erklärung der fraglichen Stelle mit, mit deren Auslegung ich mich im zweiten Heft des erſten Jahrgangs dieſer Jahrbücher beſchäftigt habe. Wenn ich gleich die Auffaſſung des Herrn Wohlbrück nicht theile, da ſie mir zu künſtlich, zu geſucht, und, wenn gleich die Schwierigkeit der Deutung der Stelle, welche in meiner Erklärung liegt, bereitwilligſt zugebend, daß als Ausdruck einer tiefen Gedankenbewegung viel zu ſpitzfindig erſcheint, ſo will ich ſie doch den Leſern nicht vorenthalten, da die Wahrheit durch dieſe Interpretationsverſuche immer nur gewinnen kann. Zugleich ſage ich dem geehrten Regiſſeur für den Antheil, welchen derſelbe dadurch den Jahrbüchern bewieſen hat, meinen verbindlichſten Dank.

H. Th. R.

Dem Vers geſchieht dadurch kein Zwang, auch die Pantomime, welche der Dichter den Worten vorgeſetzt: „verläßt ihn und verhüllt das Geſicht", iſt leicht und paſſend damit zu verbinden; dem Zuſchauer bleibt es überlaſſen, wieviel er darin von dem Schmerze der Königin über den Verluſt Poſa's erkennen will, und wieviel von ihrem Schmerze, ihrer Beſchämung, ihn verkannt zu haben. Poſa aber iſt auf denſelben Standpunkt geführt, wo Sie ihn zu ſeinem Schlußwort der Scene haben wollen: denn ob die Königin ihm ſagt, ſie ſchätze keinen Mann höher als ihn, oder, ſie habe durch ihn erſt einen ſolchen Begriff von Mannergröße erhalten, daß ſie künftig nicht mehr wagen werde, einen Mann zu beurtheilen, iſt wohl für den Eindruck, den es auf ihn machen muß, ziemlich gleich.

Ich lege Ihnen dieſe Erklärung zur Prüfung vor, und werde mich freuen, wenn Sie dieſelbe irgend einer Beachtung würdigen.

Riga, den 15. Mai 1848.

Wilhelm August Wohlbrück,
Regiſſeur des Rigaer Theaters.

Ueber den Jon des Euripides

mit

beſonderer Beziehung auf den Jon von Schlegel.

Von

G. F. Schömann

in Greifswalde.*)

Die antike Tragödie iſt in unſern Tagen auch für ſolche Freunde der dramatiſchen Kunſt, welche der alterthümlichen Gelehrſamkeit fern ſtehn, ein Gegenſtand lebendigeren Intereſſes geworden, ſeitdem einige ihrer bedeutendſten Werke in guten Überſetzungen und mit möglichſter Nachahmung des alten Theaterweſens auf mehreren unſerer Bühnen zur Darſtellung gebracht worden ſind. Iſt nun auch das Urtheil über die alſo verſuchte Wiedervergegenwärtigung der alten Tragödie nicht überall gleich günſtig geweſen, ſo ſcheint doch die überwiegende Mehrheit der Stimmen ſich dafür erklärt zu haben, und eine Wiederholung ähnlicher Darſtellungen darf auf entgegenkommende Theilnahme rechnen. Die vor mehreren Jahren in Ausſicht geſtellte Aufführung der Äſchyleiſchen Oreſtie iſt freilich, für's erſte wenigſtens, aufgegeben, und ich geſtehe, daß ich dies nicht eben bedaure. Denn je höher gerade jenes großartige Werk zu achten iſt, um ſo mehr iſt zu wünſchen, daß es nicht anders, als auf eine ſeiner würdige Weiſe auf die Bühne gebracht werden möge; und dazu ſcheint es mir jetzt noch gar ſehr an den allerweſentlichſten Bedingungen zu fehlen. Angemeſſener dürfte es ſein, ſich zunächſt an anderen, weniger ſchwierigen Aufgaben zu verſuchen, zu deren Löſung die bisherigen Mittel ausreichen mögen; und namentlich ſcheint mir eins und das andere der Euripideiſchen Stücke zu dergleichen Verſuchen geeignet zu ſein. Auf eines derſelben, den Jon, iſt überdies unſer Publikum ſchon durch Schlegel's Bearbeitung gewiſſermaßen vorbereitet, und wenn damals, als dieſe Bearbeitung unter Goethe's Leitung auf der Bühne zu Weimar dargeſtellt wurde, der Erfolg ein befriedigender war, ſo dürfte eine Darſtellung des antiken Vorbildes mit Sicherheit auf einen noch günſtigeren Erfolg zu rechnen haben, da es wenige unter den vorhandenen Tragödien des Alterthums giebt, die den Forderungen des modernen Geſchmackes in gleichem Grade entſprechen. Jedenfalls halte ich es der Mühe werth, die Aufmerkſamkeit auf dieſes Stück hinzulenken; und ſollte auch an eine Aufführung ſobald noch nicht zu denken ſein, ſo mag doch auch ſo eine genauere Betrachtung deſſelben auf einige Theilnahme bei den Leſern dieſer Jahrbücher rechnen dürfen, ſofern ſie Einiges zur Erkenntniß und richtigen Würdigung der Euripideiſchen Art und Kunſt beizutragen vermag, die ſich gerade in dieſem Stück von ſehr vortheilhaften Seiten darſtellt. — Bevor wir aber dieſe Betrachtung anſtellen, und das Wort des Dichters in ſeinen einzelnen Theilen einer kritiſchen Analyſe unterwerfen, müſſen wir zunächſt einige vorbereitende Bemerkungen über den Stoff, welchen die Sage dem Dichter bot, und über die eigene Erfindung, durch die er dieſen Stoff ſeinem Zweck gemäß geſtaltete, vorausſchicken.

---

*) Wir glauben den Leſern der Jahrbücher für dramatiſche Kunſt und Literatur durch die Mittheilung der geiſtvollen Abhandlung des berühmten Alterthumsforſchers in Greifswalde ein ſehr willkommenes Geſchenk zu machen. Schömann iſt einer der wenigen Philologen, welche den Beweis geliefert haben, daß man auch die ſchwierigſten Werke des Alterthums auf eine, auch den Nichtgelehrten zugängliche und eindringliche Weiſe behandeln und die wichtigſten Kunſtprobleme, welche jene Werke in ſich ſchließen, auch den Nichtphilologen klar machen kann. Schömann hat durch ſeine Abhandlungen über die Eumeniden und den Prometheus des Aeſchylus vor Allen die Brücke geſchlagen, dieſe Kunſtwerke aus der abgeſchloſſenen philologiſchen Sphäre in die Sphäre der allgemeinen äſthetiſchen Bildung hinüberzuführen. Die Tiefe hat durch die edle, populäre Darſtellung dieſes Gelehrten nichts eingebüßt. Ganz in die Reihe der gedachten Abhandlungen gehört auch die gegenwärtig hier mitgetheilte: Über den Jon des Euripides mit beſonderer Beziehung auf den Jon von Schlegel. Der berühmte Gelehrte macht in dieſer Arbeit auch denjenigen, welche mit dem Werke des Euripides nicht vertraut ſind, den Bau des Kunſtwerks klar und giebt außerdem eine Menge fruchtbarer Winke über die Compoſition des Euripides. Daß endlich noch eine ganz beſondere Rückſicht auf den ſeiner Zeit ſo berühmt gewordenen Jon von Schlegel genommen wird und die Vorzüge des Euripideiſchen Jon dagegen in ein helles Licht geſtellt werden, giebt der Arbeit noch ein beſonderes Intereſſe für die Gegenwart und für das größere Publikum. Wir haben daher auch nicht angeſtanden, die treffliche Abhandlung, trotz ihres Umfangs, gleich ungetheilt den Leſern zu übergeben, da ſich uns kein Abſchnitt darbot, der einen wirklichen Ruhepunkt geſtattete, überzeugt, daß alle diejenigen, welche in den Jahrbüchern für dramatiſche Kunſt und Literatur mehr ſuchen, als die Befriedigung des oberflächlichen Tagesintereſſes, es uns Dank wiſſen werden, daß wir ihnen dieſe Arbeit gleich als ein Ganzes mitgetheilt haben.

H. Th. R.

Die Sage vom Jon wird von den alten Schriftſtellern, wenn auch mit manchen Abweichungen im Einzelnen, doch der Hauptſache nach übereinſtimmend folgendermaßen überliefert. Hellen, der mythiſche Ahnherr oder die Perſonifikation des Helleniſchen Stammes, deſſen früheſte, geſchichtlich nachweisbaren Wohnſitze im ſüdlichen Theſſalien waren, hatte drei Söhne, Äolus, Dorus und Xuthus. Der erſte von dieſen ward Nachfolger ſeines Vaters in Theſſalien und Stifter des nach ihm benannten äoliſchen Volkes; die beiden andern wanderten aus, Dorus in die am Parnaß belegenen Hochlande, von wo aus ſein Volk, die Dorier, ſich ſpäterhin weiter verbreitete, Xuthus aber nach Attika, wo damals Erechtheus König war. In einem Kriege, den die Athener mit den Euböiſchen Chalkodontiden führten, leiſtete Xuthus, den wir uns natürlich als den Führer einer zahlreichen Schaar zu denken haben, ihnen kräftigen Beiſtand und verhalf ihnen dadurch zum Siege. Zum Dank dafür wurden ihm und den Seinigen Wohnſitze in Marathon und einigen andern Gauen angewieſen, er ſelbſt aber erhielt die Königstochter Kreuſa zur Gemahlin, mit welcher er zwei Söhne erzeugte, Jon und Achäus. König von Attika aber wurde er nicht, und ebenſowenig einer von ſeinen Söhnen. Vielmehr gewannen dieſe ſich Herrſchaften im Peloponnes, und zwar Achäus in Lakonien und Argolis, wo die Achäer von ihm den Namen erhielten, Jon aber in Ägialea, dem nördlichen Küſtenſtrich, wo er ſich mit der Helike, der Tochter des Königs Selinus, vermählte und das Land nach ſeinem Namen Jonien, das Volk Jonier nannte. Aber auch auf Attika übte Jon eine tiefgreifende Einwirkung, deren Spuren bis in weit ſpätere Zeit fortdauerten. Er kämpfte an der Spitze des atheniſchen Heeres im Kriege gegen die damals Eleuſis beherrſchenden Thraker und unterwarf dieſe den Athenern: er ordnete ferner den attiſchen Staat, indem er das Volk in vier Stämme theilte, die nach den Namen ſeiner vier Söhne benannt wurden; ja das ganze attiſche Volk nannte ſich fortan nach ſeinem Namen Jonier und behielt dieſe Benennung lange Zeit, bis ſie endlich außer Gebrauch kam und nur den von Attika ausgewanderten Bewohnern der Inſeln des ägeiſchen Meeres und der kleinaſiatiſchen Küſte verblieb. Auch ſoll Jon ſein Leben in Attika beſchloſſen haben, und ſein Grabmal wurde in einem der attiſchen Gaue, in Potamos, gezeigt. — So lautet die Sage bei nichtattiſchen Schriftſtellern; und auch die Attiker ſelbſt, ſoviel wir wiſſen, ſtimmten damit überein, nur mit der Abweichung, daß Jon ihnen ein Sohn, nicht des Xuthus, ſondern des Apollo hieß, der ihn mit der Kreuſa, ſei es vor ihrer Vermählung mit dem Xuthus, ſei es nachher, erzeugt habe. — Was aber durch die Sage ausgedrückt werden ſolle, iſt unſchwer zu erkennen. Es iſt eine genealogiſche Anſicht über den Urſprung der Jonier und ihre Verwandtſchaft mit den andern helleniſchen Völkern, deren Richtigkeit freilich ſehr gegründeten Zweifeln unterliegt, die wir aber jetzt ganz auf ſich beruhen laſſen können. Nach dieſer Anſicht nun war ein Zweig des helleniſchen Stammes aus Theſſalien nach Attika und dem Peloponnes ausgewandert: von ihm ſtammten die Jonier und Achäer, dieſe in Lakonien und Argolis, jene in Attika und an der Nordküſte des Peloponnes: und zwar waren ſie zunächſt in Attika aus Vermiſchung der Ankömmlinge mit den früheren Bewohnern entſtanden, welche der Mythus durch die Vermählung des Xuthus mit der Kreuſa andeutet. Warum der Führer der Ankömmlinge Xuthus genannt worden ſei, darüber ſind verſchiedene, zum Theil ſehr wunderliche Meinungen vorgebracht worden. Mir iſt es am wahrſcheinlichſten, daß Xuthus urſprünglich nichts als ein Beiname des Stammgottes jener Einwanderer geweſen ſei, und daß, wie es auch ſonſt in der Mythologie nicht ſelten geſchehen, die Sage ſpäterhin den Gott zu einem menſchlichen Anführer umgedeutet, den Beinamen zum Perſonennamen gemacht habe. Jener Gott aber war Apollo, derſelbe, deſſen Tempel zu Delphi das gemeinſame Heiligthum des helleniſchen Völkerbundes der Amphiktyonen war, und den auch die Athener, angeblich weil Jon von ihm erzeugt ſei, für ihren Stammgott anerkannten. Nach dieſer Auffaſſung iſt es klar, daß beide Perſonen der Sage, die eine, die ihn zum Sohne des Xuthus, und die andere, die ihn zum Sohne des Apollo macht, in der That auf Eins hinauslaufen. Die Athener machten der pragmatiſirenden Umdeutung der urſprünglichen Sage die Genealogen, daß ſie den als menſchlichen Anführer gedachten Xuthus wenigſtens Stiefvater des Jon ſein ließen, hielten dagegen den Apollo als ſeinen wahren Vater feſt, und retteten dadurch ihn und das ioniſche Volk vor dem Makel, aus einer Vermiſchung fremden Blutes mit dem eingebornen Stamme entſprungen zu ſein.

Betrachten wir jetzt, wie Euripides die Sage geſtaltet hat. Daß er ſie nur in der attiſchen Verſion gebrauchen konnte, iſt von ſelbſt klar. Jon iſt alſo auch ihm der Sohn des Apollo, Xuthus iſt nur ſein Stiefvater. Dieſen nennt er übrigens nicht Sohn des Hellen, ſondern des Aeolus: warum? iſt nicht mit Sicherheit anzugeben, für unſern Zweck aber auch vollkommen gleichgültig. Er läßt aber ferner den Jon von der Kreuſa vor ihrer Vermählung mit dem Xuthus heimlich geboren werden, er läßt ihn von der Mutter ausgeſetzt, läßt ihn auf Apollo's Veranſtaltung nach Delphi geſchafft, dort im Tempel auferzogen, und erſt nach einer Reihe von Jahren als erwachſenen Jüngling von ſeiner Mutter gefunden und erkannt, zugleich aber auch vom Xuthus für ſeinen von ihm mit einer andern Mutter erzeugten Sohn gehalten werden, worauf er denn nach Athen geführt wird, um den Thron, den jetzt Xuthus beſitzt, nach dieſem zu beſteigen. Daß Euripides dieſen letzten Punkt nicht aus der Sage genommen habe, iſt gewiß: denn die Sage nannte den Xuthus nicht König von Athen, ſondern gab dem Erechtheus einen leiblichen Sohn, alſo einen Bruder der Kreuſa, Namens Kekrops, zum Nachfolger. Ebenſowenig aber hieß ihr Jon König von Athen: nur ein einziger ſpäterer Mythograph nennt ihn als ſolchen, und zwar als unmittelbaren Nachfolger ſeines mütterlichen Großvaters, des Erechtheus, nach deſſen Tode er ſeiner Tugenden wegen auf den Thron erhoben ſei, wogegen bei Euripides, als Jon aufgefunden wird, Erechtheus ſchon längſt todt und Xuthus ſein Nachfolger iſt. Auch davon findet ſich nirgends die mindeſte Spur, daß die Sage etwas von der Ausſetzung des Jon, von ſeiner wunderbaren Entführung nach Delphi, ſeiner hier erſt nach mehreren Jahren erfolgten Erkennung und Zurückführung in ſein Mutterland gewußt habe. Denn was ein berühmter Kritiker als einen Beweis angeſehen hat, daß die Ausſetzung wenigſtens von der Sage überliefert geweſen ſei, iſt nichts weniger als beweiſend. Er beruft ſich nämlich auf die ganz beſtimmte Angabe des Lokales der Ausſetzung bei Euripides, einer Grotte am nördlichen Abhange der Akropolis, welches Lokal, wie wir auch aus anderweitigen Zeugniſſen wiſſen, in einer beſondern religiöſen Beziehung zu dem Delphiſchen Heiligthum ſtand, und als dem Apollo beſonders werth angeſehen wurde. Hier habe, meinte man, der Gott die Kreuſa umarmt; und wenn nun Euripides die Frucht dieſer Umarmung von der Mutter ausſetzen ließ, ſo konnte er dafür kein ſchicklicheres Lokal wählen, als eben dieſes, auch wenn in der Sage gar nicht von der Ausſetzung die Rede war. — Iſt nun, wie es mir wenigſtens höchſt wahrſcheinlich vorkommt, dieſe nur des Euripides eigene Erfindung, ſo folgt von ſelbſt, daß auch alles Übrige, was ſich daran knüpft, ebenfalls von ihm erfunden ſei: und wir hätten demnach in ſeinem Jon das Beiſpiel eines größtentheils frei geſchaffenen Stoffes, zu dem die Sage nur einige wenige Grundzüge lieferte, alle die Einzelheiten aber, worauf das dramatiſche Intereſſe ganz und gar beruht, von dem Dichter ſelbſt hinzugethan worden ſind. Seinem eigenen erfinderiſchen Geiſte verdankt er alſo jene ſpannenden Verwickelungen, die wir gleich kennen lernen werden, und die, während ſie ihm Gelegenheit geben, ſeine Meiſterſchaft in Schilderung heftig erregter, leidenſchaftlicher Stimmungen glänzend zu bewähren, zugleich auch gerade von derjenigen Art ſind, die Ariſtoteles in der Poetik als die vorzüglichſten und wirkſamſten empfiehlt: nah verbundene Perſonen im Irrthum über ihr wahres Verhältniß feindſelig einander gegenüber geſtellt, ſich gegenſeitig Übles zuzufügen trachtend, dann aber im entſcheidenden Augenblick die Wahrheit erkennend und aus der unheildrohenden Verwickelung gerettet. — Es hat aber der Dichter mit vieler Geſchicklichkeit neben dieſem allgemeinen poetiſchen Intereſſe der Handlung auch noch ein beſonderes patriotiſches ins Spiel zu ziehen gewußt, von welchem zunächſt einige Worte zu ſagen ſind.

Die Athener ſetzten eine Ehre darin, ein ureingebornes, dem Lande, das ſie bewohnten, ſelbſt entſproſſenes Volk zu ſein, und die Reinheit ihres Stammes jederzeit im Weſentlichen ungetrübt bewahrt zu haben. Dieſer Adel der Autochthonie wird unendlich oft von ihren Schriftſtellern hervorgehoben: namentlich in den Lobreden, welche bei der öffentlichen Beſtattung der im Kriege gefallenen Bürger gehalten wurden, und eine natürliche Veranlaſſung hatten, alles, was zur Verherrlichung des Vaterlandes dienen konnte, zur Sprache zu bringen, finden wir die Autochthonie regelmäßig an die Spitze geſtellt. Wer ſich aber die Geſchichte der griechiſchen Staatenbildungen vergegenwärtigt, und ſich der Unterſchiede erinnert, die hinſichtlich der politiſchen Standesverhältniſſe zwiſchen Staaten einer reinen und gleichartigen, und denen einer gemiſchten Bevölkerung ſtattfanden, der wird eingeſtehen müſſen, daß die Athener wohl Urſache hatten, ihre Autochthonie hoch zu ſchätzen. Es war nicht blos ein eingebildeter Vorzug, den alten Stamm in unverfälſchter Reinheit ſo bewahrt zu haben, wie er urſprünglich aus dem mütterlichen Schooß der Erde hervorgegangen war: es verband ſich damit zugleich das Bewußtſein einer weit innigeren Einheit und Gemeinſamkeit, als ſie dort ſtattfinden konnte, wo eine Bevölkerung ungleicher Herkunft zuſammengefloſſen war. Denn in Staaten dieſer Art hatte in der Regel die urſprüngliche Stammesverſchiedenheit der Bewohner auch eine dauernde Verſchiedenheit in den bürgerlichen Verhältniſſen zur Folge: die verſchiedenen Stämme waren verſchieden berechtigt und bildeten eben ſo viele mehr oder weniger ſcharf von einander geſonderte Stände, zum Theil mit dem ſchroffſten Gegenſatz von Herrſchaft und Dienſtbarkeit. Dergleichen Unterſchiede fanden in Staaten gleichartiger Bevölkerung entweder gar nicht, oder doch in viel geringerem Grade ſtatt, und wenn auch in dieſen, zufolge des natürlichen Laufes der Dinge, Abſtufungen des Standes und des Vermögens, und eine ungleiche Betheiligung am Gemeinweſen, ja ſelbſt harte Unterdrückung der Niederen und Ärmeren durch die Vornehmeren und Reicheren keineswegs ausblieben, ſo war dergleichen doch, eben weil es nicht ſchon in der urſprünglichen Stammesverſchiedenheit begründet war, weniger feſtſtehend, die verſchiedenen Stände ſtanden einander weniger ſcharf getrennt gegenüber, es war weniger ſchwer, ſie durch ein einigendes Band zu einer wahren Staatsgemeinde, zu einer Geſammtbürgerſchaft zu verſchmelzen. In Athen war dies ſeit der Soloniſchen Geſetzgebung geſchehen, die Standesunterſchiede waren mehr und mehr gefallen, die Bürger alle waren wahrhaft Staatsbürger geworden und erkannten ſich als gleichartige Glieder der Geſammtheit, als gleichberechtigte Kinder des gemeinſamen Mutterlandes an. Daher war das Bewußtſein dieſer ihrer Freiheit und Gleichheit mit dem ihrer ungemiſchten autochthoniſchen Abſtammung weſentlich verbunden, und es wird leicht begreiflich, warum ſie ſich dieſer ſo oft und ſo gern erinnerten. So hat denn auch Euripides in ſeiner Tragödie ſolche Erinnerungen an vielen Stellen mit unverkennbarer Abſichtlichkeit angebracht, und er hat ſie um ſo mehr angebracht, je mehr in der Fabel vom Jon ſelbſt Veranlaſſung zum Zweifel an jener ungemiſchten Reinheit des Stammes gegeben zu ſein ſchien. Denn war Xuthus ein Sohn des Hellen oder des Äolus, ſo war ja offenbar ein fremder Ankömmling in das einheimiſche autochthoniſche Königshaus der Erechthiden aufgenommen: und mochte auch Jon, der Sohn der mit ihm vermählten Königstochter, von den Athenern immerhin als die Frucht einer göttlichen Umarmung, nicht als ein Erzeugter des menſchlichen Gatten dargeſtellt werden, Andern konnte dies leicht als ein eitles Vorgeben erſcheinen, das nur deswegen erſonnen ſei, um die Abſtammung von einem ausländiſchen Einwanderer nicht einzugeſtehen. Wollte alſo Euripides die göttliche Abſtammung des Jon in einer Weiſe darſtellen, wie ſie dem Zweifel am wenigſten Raum gab, ſo konnte er das nicht beſſer, als durch diejenige Geſtaltung der Sage, die er gewählt hat. Jon mußte geboren ſein vor der Vermählung ſeiner Mutter mit dem Xuthus, er mußte ausgeſetzt und auf des göttlichen Vaters Veranſtaltung wunderbar gerettet, mußte im Heiligthum ſeines Vaters aufgewachſen, mußte hier erſt von ſeiner Mutter wiedergefunden und förmlich als Sohn des Gottes anerkannt ſein, und Euripides, indem er die Sache ſo darſtellt, hat dabei zugleich Sorge getragen, einen Zug anzubringen, der es erklären ſoll, wie dennoch Jon auch für einen Sohn des Xuthus habe gehalten werden können, indem er dieſen ſelbſt über das wahre Sachverhältniß getäuſcht werden läßt. — Es war ferner für die ganze Ökonomie des Stückes durchaus nothwendig, daß Kreuſa als einzig noch übriger Sprößling des Erechthidenhauſes dargeſtellt wurde, und daß alſo die Fortdauer des Hauſes allein auf einem von ihr zu gebärenden Sohne beruhte: denn nur bei dieſer Annahme war eine gehörige Motivirung der Handlung möglich, aus denen die tragiſche Verwickelung entſpringt, wie ſich dies aus der Analyſe des Stückes ergeben wird. Deswegen mußte Euripides die Kreuſa zur Erbtochter machen, die ihrem Gemahle mit ihrer

Hand auch den Ihren zugebracht habe: er durfte ihr keine Brüder geben, durch die das Geſchlecht hätte fortgepflanzt werden können, obgleich die Sage, wie ſchon oben bemerkt iſt, auch von Söhnen des Erechtheus wußte. — Übrigens hat er der Eitelkeit des Atheniſchen Publikums zu Liebe noch eine andere, ſonſt durch Nichts motivirte Abänderung der Sage vorgenommen, indem er am Schluß der Tragödie von der Athene die Verkündigung ausſprechen läßt, daß Kreuſa auch dem Xuthus noch zwei Söhne gebären ſolle, den Dorus und den Achäus. Die Sage wußte nur von dem einen Achäus, Euripides aber, indem er den Dorus hinzufügt, läßt auf dieſe Weiſe die ſämmtlichen helleniſchen Hauptſtämme, außer dem äoliſchen, von Attika ausgehen, Dorier und Achäer aus gemiſchtem Blut der attiſchen Mutter und des äoliſchen Vaters, die Ionier aber aus göttlichem Samen, ſo daß zu dem Adel der attiſchen Autochthonie noch der höhere der Abſtammung von einem Gotte hinzukommt. Wie ſehr dadurch der ioniſche Stamm über die beiden übrigen erhoben werde, ſpringt in die Augen. Ferner läßt Euripides auch noch die ſpätere weite Ausbreitung der Ionier vorherverkündigen, wie ſie die kykladiſchen Inſeln und die Küſten des Meeres, die Meeresſcheide Europa's und Aſiens beſetzen, und ſo der Macht ihres Mutterlandes eine kräftige Stütze ſein werden: eine Verkündigung, die augenſcheinlich den Zweck hat, Athen zu verherrlichen und als das rechtmäßige Haupt der weitverbreiteten ſtammverwandten Bundesgenoſſenſchaft darzuſtellen.

Dieſe patriotiſche Verherrlichung Athens iſt indeſſen offenbar nur eine außerweſentliche Zuthat, die der Dichter gerne anbrachte, weil der Gegenſtand ihm die Gelegenheit dazu bot und weil er wußte, wie vielen Beifall er damit bei ſeinem Publikum finden würde. Daß er aber den Gegenſtand überhaupt nur deswegen gewählt habe, weil er ihm ſolche Gelegenheit bot, oder daß er die Ionsfabel nur in der Abſicht ſo, wie er thut, behandelt habe, um die Autochthonie des attiſch-ioniſchen Volkes gegen den Verdacht einer Vermiſchung mit fremdem Blute zu wahren, iſt eine Meinung, die ich nicht theilen kann. Ich will nicht leugnen, daß in einigen ſeiner Tragödien die Beziehungen auf politiſche Verhältniſſe und die Darlegung patriotiſcher Geſinnungen in ſolcher Weiſe hervortreten, daß man wohl veranlaßt wird zu glauben, der Dichter habe ſein Werk gleich von vorn herein darauf angelegt, und die Wahl des Stoffes ſei eben durch die Abſicht beſtimmt worden, dergleichen vorzutragen, weswegen man denn auch aus den in dieſen Stücken enthaltenen Anſpielungen auf Zeitverhältniſſe einen ſichern Schluß auf die Zeit ihrer Entſtehung machen kann. Bei unſerer Tragödie iſt dies aber nicht der Fall: was in ihr dem autochthoniſchen Stolz der Athener zu Liebe und dem ioniſchen Stamme zu Ehren geſagt wird, deutet auf keine beſtimmten einzelnen Vorgänge und Verhältniſſe: es iſt alles von der Art, daß es für jede Zeit paſſend war und zu jeder Zeit gern gehört wurde. Ich kann deswegen die Verſuche, die man gemacht hat, um ein beſtimmtes Jahr der Aufführung aus derartigen Zeichen zu ermitteln, nur für unzuläſſig erklären: ja ſie ſind zum Theil offenbar verkehrt, und gründen nichtig

Schlüſſe auf unerwieſene und unerweisliche Vorausſetzungen, was ſich leicht an einigen auffallenden Beiſpielen darthun ließe, wenn hier der Ort dazu wäre. Ich begnüge mich lieber mit der Angabe deſſen, was allein auf einige Zuverläſſigkeit Anſpruch machen darf, nämlich, daß nach den metriſchen Freiheiten und Nachläſſigkeiten zu urtheilen, die ſich Euripides im Ion erlaubt hat, dieſe Tragödie der ſpäteren Periode des Dichters angehört, da er ſchon die Mitte der funfziger Jahre überſchritten hatte. Es ſind indeß alle jene Freiheiten und Nachläſſigkeiten nicht ärgerer Art, als ſie bei uns ſich auch die ſorgfältigſten Dichter ohne Bedenken zu erlauben pflegen, und ſie fallen überhaupt nur demjenigen auf, der an die ſtrenge Correctheit der älteren Tragiker gewöhnt iſt, eine Correctheit, von der unſere moderne Poeſie keine Ahnung hat, ja die zu erſtreben den Meiſten kleinlich und pedantiſch vorkommen würde, die aber einen deutlichen Beweis giebt, wie weit wir in dem Sinne für die Reinheit der Form hinter jenen Alten zurück ſind, und wie rathſam es für uns iſt, mitunter auf jene Muſter zurückzublicken, um uns nicht allzuweit in Formloſigkeit und Incorrectheit zu verlieren. — Gehört nun unſre Tragödie allerdings in Hinſicht auf die metriſche Form zu den leichter und nachläſſiger gearbeiteten, ſo iſt ſie doch in jeder andern Hinſicht eine der beſten des Euripides. Die Handlung entwickelt ſich in natürlicher Aufeinanderfolge, die Motive ſind gut und faßlich dargelegt, die Verwickelung ſpannt das Intereſſe in hohem Grade, der Ausdruck der Stimmungen und Leidenſchaften iſt meiſterhaft, die Charaktere ſind gut gehalten, der Chor füllt ſeine Stelle auf die zweckmäßigſte Weiſe aus, der Ausgang iſt, einen wenig bedeutenden Nebenpunkt etwa abgerechnet, durchaus befriedigend, kurz das Stück zeichnet ſich aufs vortheilhafteſte vor den meiſten andern des Euripides aus. Damit ſoll keinesweges geleugnet werden, daß es doch nicht auch an manchen Ungehörigkeiten leide, die man hinweg wünſchen möchte: aber dieſe Ungehörigkeiten betreffen doch nur Nebenſachen, und ſind von keiner weſentlichen Bedeutung für die Ökonomie des Ganzen, dem trotz ihrer das Lob eines wohl angelegten und geſchickt durchgeführten Planes ungeſchmälert bleibt.

Die Scene der Handlung iſt der Vorplatz des Tempels zu Delphi: den Hintergrund bildet wahrſcheinlich die Frontſeite des Tempels ſelbſt: zu beiden Seiten etwa ein Paar Säulenhallen. Zuerſt tritt Hermes als Vorredner auf, giebt ſich zu erkennen, und erzählt, was ihn hieher geführt habe. Es habe nämlich einſt die Atheniſche Königstochter Kreuſa, vom Apollo umarmt, heimlich ein Kind geboren, und das Neugeborne eben dort, wo der Gott ſie umarmt, am nördlichen Felsabhange der Burg, ausgeſetzt. Da habe ihn Apollo gebeten, das Kind aufzuheben, es nach Delphi zu tragen und dort an der Schwelle des Tempels niederzulegen: für das Weitere wolle Er dann ſorgen. Apollo's Bitte ſei von ihm erfüllt, die Pythia habe den Knaben gefunden, an ſich genommen und auferzogen, und ſo ſei dieſer im Heiligthum herangewachſen, ohne daß er ſelbſt oder Andere etwas von ſeiner Abkunft wüßte. Von den Delphern ſei er darauf zum Aufſeher über die Koſtbarkeiten des Tempels beſtellt, und führe im Dienſte des Gottes ein heiliges Leben. Seine Mutter aber, Kreuſa, habe ſich ſpäter mit dem Xuthus vermählt, einem Sohne des Äolus: die Ehe aber ſei bis jetzt kinderlos geblieben, und deswegen haben nun beide Gatten ſich aufgemacht zum delphiſchen Orakel, den Gott um Rath zu fragen. Das habe Apollo ſo gefügt, in der Abſicht, jetzt den von ihm Erzeugten dem Xuthus als Sohn zuzuweiſen, damit er ſo in das Haus ſeiner mütterlichen Ahnen aufgenommen werde, wo er dann ſpäter von ſeiner Mutter erkannt werden, Apollo's Vaterſchaft aber der Welt verborgen bleiben ſolle. — Ich nun, fügt der Vorredner hinzu, will hier im Lorbeerhaine neben dem Tempel den Ausgang der Sache abwarten.

Dieſer Prolog iſt, wie die übrigen ähnlichen des Euripides, vielfach getadelt worden. Was ſich zu ſeiner Vertheidigung ſagen läßt, wird am ſchicklichſten ſpäter vorgetragen werden können, wenn wir zuvor den Plan und Gang des Stückes ſelbſt im Zuſammenhange überblickt haben.

Nachdem Hermes die Bühne verlaſſen, tritt Jon auf, um ſein Tagewerk zu beginnen. Es liegt ihm nämlich ob, den Vorplatz des Tempels zu reinigen und mit Laubgewinden zu ſchmücken, zugleich auch die Vögel zu verſcheuchen, die die Gebäude und Bildwerke verunreinigen möchten, weswegen er mit einem Bogen bewaffnet iſt. Er beginnt mit einem Monolog in anapäſtiſchen Verſen, der uns ſein Vorhaben ankündigt, und begleitet dann ſein Geſchäft mit einem Geſange, deſſen ganzen Inhalt anzugeben hier nicht nöthig iſt. Nur auf diejenigen Stellen will ich aufmerkſam machen, die ſich ſpeziell auf ſein Verhältniß als Diener des Gottes, und auf ſein Loos als vater- und mutterloſe Waiſe beziehen, da er Niemanden als nur dem Gott angehöre, dem er diene und der ihn nähre: denn dieſe Stellen gehören einerſeits zur lebendigeren Charakteriſtik des Jon, andererſeits vergegenwärtigen ſie dem Zuſchauer aufs Neue, was er eben im Prolog gehört hat, und was ihm immer gegenwärtig ſein muß, wenn die folgenden Scenen ihre volle Wirkung auf ihn machen ſollen. Alſo in den Anapäſten ſpricht Jon:

Ich aber, wie ſtets mein Dienſt es erheiſcht
Von der Kindheit her, will reinigen hier
Mit des Lorbeers Reis und geweihtem Geflecht
Apoll's Vorhof, und den Eſtrich mit Naß
Beſprengen, und dann die gefiederte Schaar,
Die den heiligen Schmuck vor dem Tempel verletzt,
Mit meinem Geſchoß fortſcheuchen von hier.
Denn Mutter und Vater, nicht kenn' ich ſie ja,
Und diene darum
Dem Tempel des Gott's, der mich nähret.

Und dann ſingt er:

Ja, ſchön iſt, Phöbus, das Amt,
Deß ich hier vor dem Tempel warte
Deinem prophetiſchen Sitz.
Mein Stolz iſt die Arbeit
Der Gottheit Dienſte geweiht.

Himmliſchen nur, nicht ſterblichen Herrn
Stets zu dienen mit rühmlichem Fleiß
Werd' ich nicht müde.
Phöbus gilt mir an Vaters Statt;
Preis ihm, welcher mich ſchirmt und nährt.
Die Wohlthat heißet mir väterlich,
Die Er mir ſchenkt,
Phöbus hier in dem Tempel.
O Päan, o Päan,
Sei hold mir, ſei hold mir,
O Sohn der Latona.

Während dieſes Geſanges des Jon hat der Chor die Bühne betreten*). Er beſteht aus den Dienerinnen der Kreuſa, die mit Erlaubniß ihrer Gebieterin vorausgeeilt ſind, um ſich die Sehenswürdigkeiten des Tempels zu beſchauen. Sie ſprechen in lyriſchen Verſen, alſo mit Geſang, ihre Bewunderung der mannichfaltigen Bildwerke aus, die den Tempel und die Vorhallen ſchmücken, machen ſich unter einander auf dies und jenes aufmerkſam, deſſen Bedeutung ſie erkennen, wenden ſich auch über Einiges mit Fragen an den Jon, der ihnen freundlich Beſcheid giebt, und ſeinerſeits auch ſie nach ihrer Heimath und nach der Herrſchaft fragt, der ſie dienen. Indem ſie im Begriff ſind, ihm hierüber Beſcheid zu geben, tritt Kreuſa ſelbſt auf: und hiermit beginnt, was in der griechiſchen Kunſtſprache das erſte Epeiſodion heißt. Jon tritt der Kreuſa begrüßend entgegen: der Adel ihrer Erſcheinung macht einen Eindruck auf ihn, den er ſich gegen ſie auszuſprechen nicht enthalten kann: aber mit Befremdung bemerkt er, wie beim Anblick des Tempels Thränen ihr Auge füllen, und als er nach der Urſache forſcht, antwortet ſie ihm in dunkeln Worten, die zwar dem Fragenden keine Aufklärung geben, wohl aber den Zuhörer an ihr ihm ja ſchon bekanntes Schickſal, an das Leid, was der Gott über ſie gebracht hat, erinnern, und ſo ihre Wirkung thun. Dann giebt ſie dem Jon auf ſeine ferneren Fragen Beſcheid, wer ſie ſei, und wie ſie des Xuthus Gattin geworden, auch welcher Wunſch ſie nach Delphi geführt habe: und der Dichter, indem er den Jon ſich mit reger Theilnahme nach dieſen Verhältniſſen und nach den alten Geſchichten des Erechthidenhauſes erkundigen läßt, gleichſam als habe er eine Ahnung davon, wie nah er ſelbſt dieſem angehöre, hält auch hierdurch in uns fortwährend den Gedanken an das Verhältniß gegenwärtig, in welchem die beiden Unterredenden zu einander ſtehen, ohne es zu wiſſen. Noch mehr geſchieht dies, als nun auch Jon der Kreuſa über ſich und ſeine Schickſale, ſoviel ihm davon bekannt iſt, berichtet, und hierauf Kreuſa, da ſie hört, wie er ein ausgeſetztes Kind ſei, auch ihm von dem ausgeſetzten Kinde einer Freundin ſagt, um deſſen Schickſal ſie den Gott befragen möchte, bevor ihr Gatte ankomme. Dieſer nämlich hat erſt noch das am Wege liegende Orakel des Trophonius beſucht, um auch bei dieſem ſich Raths wegen ſeiner Kinderloſigkeit zu erholen. Kreuſa erzählt alſo, was ihr ſelbſt begegnet iſt, als Begegniß einer lieben Freundin, an deren Schickſal ſie lebhaften Antheil nehme, und Jon, als er von dem ausgeſetzten Kinde hört, und daß es, wenn es noch lebte, von gleichem Alter mit ihm ſein würde, ruft aus: „Ach wie entſprechend meinem Loos iſt dies Geſchick!“ — „Auch wohl nach dir ſehnt deine arme Mutter ſich,“ entgegnet ihm Kreuſa: und die Vermuthung, daß in der That ſie ſelbſt dieſe Mutter, Jon ihr eigner ausgeſetzter Sohn ſei, ſcheint nun ſehr nahe zu liegen, beſonders da Jon ſie mit dem Gedanken zu tröſten ſucht, daß ja Phöbus den Ausgeſetzten wohl gerettet haben könne. Aber Kreuſa, ſeit ſo langer Zeit an die Vorſtellung gewöhnt, daß ihr Kind verloren und ſie von dem Gotte vergeſſen und verlaſſen ſei, der in ſo vielen Jahren ihr keinen Hoffnungsſtrahl, kein Zeichen ſeiner Erinnerung gegeben, iſt von jener Vermuthung weit entfernt, und noch weniger kann dem Jon der Gedanke kommen, daß Er der Sohn eben des Gottes ſein ſollte, in deſſen Tempel er als ein Dienender in ſo untergeordneten Verhältniſſen lebt. Ja er widerräth ſelbſt der Kreuſa, das Orakel wegen jenes ausgeſetzten Knaben zu befragen: der Gott, das ſei aus ſeinem Verhalten deutlich, ſchäme ſich ſeiner That und werde ſich ungern daran erinnern laſſen: Zwang aber dürfe man den Himmliſchen nicht anthun wollen. Auch der Kreuſa leuchtet dies ein, und ſie verzichtet auf ihr Vorhaben, doch nicht ohne Klagen über die Härte und Ungerechtigkeit des Gottes: den Jon aber bittet ſie, nichts von dem, was ſie ihm anvertraut, gegen ihren Gatten zu äußern, damit nicht, ſagt ſie, er es ihr verarge, ſich eines ſolchen heimlichen Falles angenommen zu haben, und die Sache anders, als ſie ſollte, ausgelegt werde: in der That aber, weil ſie fürchtet, daß Xuthus, wenn er davon höre, das wahre Verhältniß ahnen möge. — Xuthus, der gleich darauf ankommt, berichtet ſeiner Gattin, welchen Beſcheid Trophonius ihm gegeben habe:

---

*) Die Bühne, noch nicht die Orcheſtra, in die er ſich erſt im Verlauf der Handlung begiebt.

Er wollte nicht des Gottes Prophezeiungen
Vorgreifen: Eins nur ſagt' er, daß nicht kinderlos
Wir ſcheiden würden, ich und du, vom Heiligthum.

worauf denn Kreuſa ſich betend an die Latona wendet:

O Phöbus' hehre Mutter, wären wir zum Heil
Gekommen: möchte zwiſchen deinem Sohn und uns
Sich alles wenden endlich zum erwünſchten Ziel:

und ich brauche wohl nicht erſt aufmerkſam darauf zu machen, mit wie richtigem Gefühl der Dichter das Gebet des Weibes und der Mutter auch an die weibliche und mütterliche Gottheit richten läßt, von der ſie um ſo eher auf Mitgefühl rechnen durfte. Dies iſt in der That die gemüthliche Seite des griechiſchen Götterglaubens, daß die Götter den Menſchen ſo nahe ſtehn, daß ihre Verhältniſſe, ſelbſt ihre Freuden und Leiden den menſchlichen ſo ähnlich ſind, und ſie deswegen ein um ſo offneres Ohr, eine um ſo größere Theilnahme für die Anliegen der Menſchen haben. — Xuthus ſelbſt betritt nun den Tempel in der zuverſichtlichen Hoffnung eines erwünſchten Beſcheides, Kreuſa aber entfernt ſich, nicht ohne noch einmal vorwurfsvolle Klagen gegen den Gott erhoben zu haben, ſo daß es dem Jon auffällt, und er auf den Verdacht geräth, daß es wohl ſchwerlich das Schickſal einer Freundin ſei, welches ihr ſo zu Herzen gehe, ſondern etwas Anderes, das ſie zu verbergen habe. Jedoch ruft er ſich ſelbſt zu:

Jedoch, was kümmr' ich um Erechtheus Tochter mich?
Sie geht mich nichts an;

ſo weit iſt er noch entfernt davon, zu ahnen, wie nahe ſie ihn wirklich angehe. Dann aber läßt ihn Euripides noch folgende Strafrede an den Apollo halten:

Aber tadeln muß ich doch
Den Gott. Was macht er? Weiber ſchwächt er mit Gewalt,
Und wird dann treulos: Kinder zeugt er ins Geheim,
Und läßt ſie ſorglos ſterben! Nicht doch! Haſt du Macht,
So üb' auch Tugend. Denn die Götter ſtrafen ja
Die Menſchen auch, wenn einer ſchlecht geſinnet iſt.
Wie dürft nun ihr Geſetze zwar den Sterblichen
Vorſchreiben, aber ungeſetzlich ſelber ſein.
Wenn ihr — ſo ſein wird's freilich nicht, doch nehm' ich's an. —
Für jede Nothzucht büßen ſollt den Sterblichen,
Du, und Poſeidon, und des Himmels König Zeus,
Der Frevel Buße machte bald die Tempel arm.
Denn mehr den Lüſten als der Weisheit dienend, übt
Unrecht ihr aus. So darf man auch uns Menſchen denn
Nicht weiter ſchelten, wenn der Götter Sünden wir
Nachahmen, ſondern jene, die ſie uns gelehrt.

Eine ſolche Sittenpredigt an den Gott im Munde ſeines Dieners, und im Munde eines kaum herangewachſenen Jünglings iſt jedenfalls etwas übel angebracht, und kann ſchwerlich auch dann ganz gerechtfertigt werden, wenn man ſie als einen charakteriſtiſchen Zug anſieht, um die Sittenreinheit und das allem Unedlen und Sträflichen abgeneigte Gemüth des Jünglings hervorzuheben. Das hätte Jon auf andere Art ausdrücken können, ohne in dieſen ſchulmeiſternden Ton zu verfallen, den Gott ſo ohne Weiteres gleich eines ſträflichen Vergehens für ſchuldig zu erklären, die Thaten der Götter geradezu für Zeichen eines nur den Lüſten fröhnenden Sinnes zu halten, wofür ſie eigentlich den Menſchen Buße thun müßten. Das läßt ſich mit der frommen Verehrung, die er doch an anderen Stellen gegen den Gott an den Tag legt, nicht recht vereinigen. Er hätte, wenn er doch einmal ſeinen ſittlichen Unwillen ausſprechen ſollte, ihn darüber ausſprechen können, nicht, daß die Götter ſolche Thaten begingen, ſondern daß man dergleichen von ihnen glaubte und ſagte: und er hätte auch in dieſer Form weſentlich dieſelbe Denkungsart kund geben können, die er jetzt in einer durchaus unpaſſenden Form kund giebt. Aber dieſer Mißgriff hängt zuſammen mit der ganzen Art und Weiſe, wie Euripides die mythologiſchen Götter und die Fabeln von ihnen zu behandeln pflegt, und die auch anderweitig auf die Compoſition unſerer Tragödie ihren Einfluß geübt hat, worüber ſpäter mehr zu ſagen ſein wird.

Nachdem ſämmtliche Perſonen die Bühne verlaſſen haben, wird der Zwiſchenraum bis zum nächſten Epeiſodion durch ein ſtrophiges Geſangſtück des Chors, ein ſogenanntes Staſimon ausgefüllt, das, wie überhaupt alle Chorlieder in dieſer Tragedie, mit vieler Zweckmäßigkeit behandelt iſt, und der durch den bisherigen Gang der Handlung in dem theilnehmenden Zuſchauer erregten Stimmung einen entſprechenden Ausdruck giebt. Es zerfällt, wie dem Gedankeninhalt, ſo der metriſchen Anordnung nach in drei Theile. Die Dienerinnen der Kreuſa richten zuerſt in der Strophe ihr Gebet an die göttlichen Schweſtern des Apollo, die Athene und die Artemis, daß ſie als Fürſprecherinnen bei ihrem Bruder ſich verwenden und es vermitteln mögen:

Daß der alte Erechtheusſtamm
Sich erfreue der klaren Verheißung dereinſt
Aufblühender Kinder,

wodurch zugleich der Wunſch der Gebieterin nicht mehr als ein blos perſönlicher, ſondern als ein Wunſch des ganzen Volkes dargeſtellt wird, das der Chor gewiſſermaßen vertritt, und dem das Fortbeſtehen des angeſtammten eingebornen Königshauſes am Herzen liegen mußte. In der Gegenſtrophe kommen dann die allgemein menſchlichen Motive zur Sprache:

Denn dies iſt den Sterblichen ja
Allein ausbündigen Glücks
Unwandelbare Bedingung,
Wenn im Hauſe der Väter ein Stamm
Erwächſt in blühender Kraft
Von jugendlich prangenden Söhnen,
Die den erblich empfangenen
Reichthum überliefern vom Ahn
Auf die kommenden Enkel,
Die Schutz in Gefahren ſind,
Und Wonne beim Wohlergehn,
Und im Kriege dem Vaterland
Hülfreiche Beſchirmer.
Mir, traun, gehet vor reichem Beſitz
Und vor fürſtlicher Hallen Prunk
Die Pflege wohlgerathner Kinder.
Nimmer lob' ich ein kinderlos
Leben, tadle, wenn's Einer wählt.
Nur bei mäßigen Gütern mit Kindern beglückt,
So wünſch' ich zu leben.

Die Epodos endlich, oder der Schlußtheil, enthält den Ausdruck theilnehmenden Mitgefühls mit jener Unglücklichen, die einſt, nach Kreuſa's Angabe, vom Apoll umarmt, die „leidvolle Frucht“ dieſer Umarmung auszuſetzen genöthigt war, und ſpricht zugleich den Gedanken aus, daß aus ſolcher Verbindung zwiſchen Göttern und ſterblichen Menſchen ſelten Glück hervorgehe. So wird alſo dem Zuſchauer das bisher Geſchehene nach allen den Seiten wieder vorgeführt, durch die es ſeine Theilnahme in Anſpruch zu nehmen geeignet iſt.

Das zweite Epeiſodion wird eröffnet durch das Wiederauftreten des Jon. Gleich darauf kommt auch Xuthus aus dem Tempel, erblickt jenen, eilt auf ihn zu, begrüßt ihn als ſeinen Sohn und will ihn in die Arme ſchließen. Jon wehrt ſeine zudringlichen Liebkoſungen zuerſt mit Befremdung, dann mit Unwillen und ſelbſt mit Drohungen ab: dem griechiſchen Zuſchauer erſchien dieſer Unwille ohne Zweifel mehr begründet, als er vielleicht dem deutſchen erſcheinen möchte; denn es ließen ſich jene Liebkoſungen als Äußerungen einer leidenſchaftlichen und unreinen Neigung des Mannes zu dem ſchönen Jünglinge deuten, dergleichen im Alterthum nicht ſelten vorkam. Xuthus rechtfertigt nun aber ſein Benehmen durch den Ausſpruch des Gottes: denn ihm ſei verkündigt worden, der erſte, dem er beim Heraustreten aus dem Tempel begegne, werde ſein Sohn ſein. Sogleich fragt Jon, wer denn ſeine Mutter ſei: auch dies iſt gewiß ein Zug, der die große Kunſt des Dichters beweiſt. Denn wie er uns vorher die Mutter dargeſtellt hat voll ſchmerzlicher Sehnſucht nach dem verlorenen Sohne, ſo jetzt den Sohn, in deſſen Herzen kein anderes Gefühl ſich früher regt, als das Verlangen nach der unbekannten Mutter. Um ſo mächtiger müſſen wir uns nachher ergriffen fühlen, wenn wir eben dieſen Sohn und dieſe Mutter ſich feindſelig gegenüber ſtehen ſehn. — Xuthus weiß nun ſeinem Sohne die Mutter nicht zu nennen, doch wird ihm durch die ferneren Fragen deſſelben ein früherer Aufenthalt zu Delphi ins Gedächtniß zurückgerufen, wo er im Rauſche bei der Feier des Dionyſus eine der mitfeiernden, ein delphiſches Mädchen, umarmt habe; und ſo liegt denn die Vermuthung nahe, daß dieſe wohl Jon's Mutter ſein werde. Jon freut ſich, wenigſtens nicht knechtiſchen Standes, vielmehr ein Abkömmling des Zeus zu ſein, deſſen Enkel Xuthus war: aber auch bei dieſer Freude, und indem er jetzt zuerſt den Xuthus mit dem Vaternamen begrüßt, ſpricht er wieder die Sehnſucht nach ſeiner Mutter aus.

Jon.

O mein Vater!

Xuthus.

Dieſes liebe Wort, mit Freuden hör' ich es.

Jon.

Heil dem Tag, der heut uns leuchtet.

Xuthus.

Der mich doch beglückt gemacht.

Jon.

Liebe Mutter, werd' ich jemals ſchauen auch dein Angeſicht?
Jetzt noch mehr als ſonſt verlangt mich, dich zu ſehn, wer du auch ſeiſt.
Doch du biſt vielleicht geſtorben, und wir mühen uns umſonſt.

Als nun aber Xuthus ihn auffordert, alsbald mit ihm nach Athen zu kommen, wo Reichthum und Ehre, und einſt das Königsſcepter ſeiner warten, da äußert Jon Bedenken und Abneigung. Die Worte des Chors:

Wohl nehmen wir auch an dem Glück des Hauſes Theil.
Doch möchten wir die Fürſtin ebenfalls beglückt
Durch Kinder ſehen, und der Erechthiden Stamm.

haben ihn an die ſchwierige Stellung erinnert, in die er zu Athen gerathen werde. Zu dem Volke, das ſtolz iſt auf den Adel ſeines ungemiſchten Stammes, ſoll er gehn, mit zwiefachem Makel behaftet, als Sohn eines fremden Vaters und als ein Baſtard! Entweder wird er dort in Verachtung und Niedrigkeit leben müſſen, oder, wenn er ſich emporſchwingt, von Haß und Neid verfolgt werden. Aber auch der Gattin ſeines Vaters wird ein Stiefſohn nicht willkommen ſein, die Eintracht des Hauſes wird jedenfalls durch ihn geſtört werden: und ihn ſelbſt auch dauert das Loos der edlen Frau, die kinderlos leben ſoll, während ſie ihren Gatten durch einen Sohn beglückt ſieht. Endlich, was kann er ſelbſt als Fürſt in Athen für ein Glück erwarten, dem nicht das ruhige und ſichere Leben, wie er es in ſeinen bisherigen Verhältniſſen geführt hat, vorzuziehen wäre? Die Betrachtungen, die hier Euripides dem Jünglinge in den Mund legt, dürften übrigens dem Alter und der Stellung deſſelben nicht ganz angemeſſen ſcheinen, und es ſind ihnen überdies einige Beziehungen auf Verhältniſſe beigemiſcht, wie ſie wohl in einem demokratiſchen Staate, aber nicht in einem Königreiche der Heroenzeit ſtattfanden, ſo daß man vielmehr den Dichter als den Jüngling ſprechen hört: ein Mißgriff, dergleichen ſich Euripides auch in andern Tragödien nicht ſelten ſchuldig gemacht hat. Ich will die Stelle ganz herſetzen, damit die Leſer ſelbſt urtheilen mögen.

Und dann der fälſchlich hochgeprieſ'ne Fürſtenſtand
Iſt zwar von außen glänzend, aber ſorgenvoll
Im Innern. Denn wer wäre wohl beglückt und froh,
Der ſtets in Furcht und vor Gefahren auf der Hut
Zu ſein verdammt iſt? Lieber will in niederm Stand
Als Unterthan ich glücklich leben, denn als Fürſt,
Der nur die Schlechten gern zu Freunden haben mag,
Die Wackern aber, bangend für ſein Leben, haßt.
Sagſt du vielleicht, dies mache Reichthum alles gut,
Reichthum ſei ſchön? Ich lieb' es nicht, vom Volk geſchmäht
Die Schätze zu behüten, liebe Sorgen nicht.
Ein mäßig, doch harmloſes Leben wünſch' ich mir.
Nun höre, Vater, was ich Gutes hier beſaß.
Zuerſt der Menſchen Liebſtes, ungeſtörte Ruh,
Und wenig von Beſchwerden. Aus dem Wege ſtieß
Kein Schlechter mich: und unerträglich iſt es ja,
Muß man den Schlechtern weichend aus dem Wege gehn.
Nur in Gebeten oder in Geſprächen auch
Dient' ich erfreuten Menſchen, nicht Wehklagenden.
Entließ ich Fremde, kamen andre wieder an,
So daß als Neuer immer lieb ich Neuen war.
Und, was zum Heil dient auch den Widerſtrebenden,
Gerecht zu wandeln vor dem Gott, hieß mich Geſetz
Und eigne Neigung. — Alles dies nun wohlerwägt,
Scheint mir's, mein Vater, beſſer hier als dort zu ſein.
Laß mich mir ſelber leben: ſchafft's doch gleiche Luſt,
Froh großer Dinge, und vergnügt mit Kleinem ſein.

Da indeſſen Xuthus wiederholt in ihn dringt, ſo giebt er nach, etwas ſchneller vielleicht, als man nach der ſo ausführlich motivirten Weigerung erwartet hätte, ſpricht aber auch jetzt noch einmal das Verlangen nach ſeiner Mutter, und dabei zugleich den Wunſch aus, daß ſie eine Athenerin ſein möchte. Übrigens erklärt Xuthus, daß er ihn vorerſt nur als ſeinen Gaſt mitnehmen wolle, um ſeine Gattin nicht durch die Entdeckung der Wahrheit zu kränken: mit der Zeit hoffe er wohl einen günſtigen Augenblick zu finden, und dann die Kreuſa zu bewegen, daß ſie den Stiefſohn aufnehme und ihn den Thron ihrer Väter erben laſſe. Jetzt gleich aber will er vor allen Dingen den Göttern ein Dankopfer für den gefundenen Sohn darbringen: Jon ſoll unterdeſſen ein feſtliches Mahl bereiten, um alle ſeine Freunde in Delphi zum Abſchiede zu bewirthen. Dem Chor endlich wird bei Todesſtrafe anbefohlen, alles was eben vor ſeinen Augen vorgegangen iſt, zu verſchweigen. — Beide verlaſſen hierauf die Bühne, und der Chor ſingt das zweite Staſimon, welches, ebenſo wie das erſte, dem Inhalte und der metriſchen Anordnung nach aus drei Theilen beſteht, in der Strophe die Verwunderung über den angeblichen Beſcheid des Gottes, und den Verdacht ausſpricht, daß hier wohl ein vom Xuthus veranſtalteter Betrug zu Grunde liegen möge, in der Gegenſtrophe das lebhafte Mitgefühl für die getäuſchte und verrathene Kreuſa, und bittern Tadel gegen den Xuthus, endlich in der Epodos, nach einem unwilligen Hinblick auf das jetzt von den Betrügern veranſtaltete Feſt, den entſchiedenſten Widerwillen, einen fremden Eindringling an die Stelle der edlen Erechthiden treten zu ſehn, und den Wunſch, daß er lieber hier auf der Stelle ſterben möchte: eine Äußerung, die uns auf den Plan vorbereiten mag, den wir nachher werden faſſen ſehn, ſowie die andern beide Theile uns ſchicklich die Motive vergegenwärtigen, die einen ſolchen Plan unter ſolchen Verhältniſſen begreiflich machen, und die wir alsbald noch heller ins Licht geſtellt ſehen ſollen.

Denn es tritt nun Kreuſa auf, begleitet von einem alten, treuen Diener, der ſchon ihrem Vater Erechtheus als Knaben zugeſellt geweſen iſt, und erkundigt ſich bei dem Chor nach dem Ausſpruch, den Xuthus von dem Gott erhalten habe. Der Chor antwortet mit einem Ausruf des Schmerzes und des Bedauerns: und getrieben von der Liebe zu ſeiner angeſtammten Fürſtin übertritt er das Gebot des Xuthus und entdeckt den ganzen Vorgang, deſſen Zeuge er ſo eben geweſen iſt. Der Kreuſa erpreßt die Nachricht, die ihre ſehnſüchtige Hoffnung ſo grauſam täuſcht, nur einige leidenſchaftliche Ausbrüche der Klage: dann ſteht ſie in ſtummem Schmerze da, während der alte Diener ſich von dem Chor über das Einzelne genauere Auskunft geben läßt, und nun mit der Zuverſicht voller Überzeugung die Behauptung ausſpricht, daß hier ein liſtig vorbereitetes, trügeriſches Spiel vom Xuthus geſpielt werde. Nicht der Gott, nur ihr Gemahl täuſche Kreuſen. Er habe, da ſie ihm keine Kinder geboren, ſich irgend eine Sklavin zur Buhlſchaft erwählt, habe mit dieſer den Sohn gezeugt, und ihn dann einem delphiſchen Gaſtfreund übergeben, durch deſſen Vermittelung er verborgen im Tempel auferzogen ſei. Jetzt, da der Baſtard herangewachſen, habe er ſeine Gattin hergelockt, unter dem Vorwande, das Orakel wegen ſeiner Kinderloſigkeit zu befragen, in der That aber nur, um unter der Auctorität des Orakels den Sohn der Sklavin anerkennen zu können, indem er, wenn deſſen wahre Abkunft entdeckt würde, ſich auf den Spruch des Gottes, der ihm ja dieſen Sohn zugewieſen habe, berufen, wenn es aber gelänge, jene zu verbergen, ihn ſogar auf den Thron zu erheben verſuchen wolle. Auch der Chor, der den Verdacht eines Betruges ſchon früher ausgeſprochen, ſtimmt jetzt in die Rede des Alten ein, mit einer Äußerung ſeines Unwillens über ſolche Handlungsweiſe, jener aber wendet ſich wieder an die Kreuſa, hält ihr die ganze Größe der Kränkung vor, die ihr wiederfahre, ſelbſt die Gefahr, die ihr drohe, und fordert ſie auf, dieſer zuvorzukommen, und den treuloſen Gatten wie den aufgedrungenen Stiefſohn aus dem Wege zu räumen, wozu er ihr bereitwillig ſeine Hülfe anbietet. Kreuſa, tief in ſich verſunken, erwiedert auf alles dieſes Nichts: aber überwältigt von dem Gefühl der Unbilde, die ihr jetzt ihr Gatte zugefügt, und mehr noch von dem Gefühl der Härte und Liebloſigkeit, die Apollo gegen ſie bewieſen, kann ſie nun nicht länger verſchweigen, was ſie ſo lange, aus Rückſicht für Beide, verhehlt hat. Sie entdeckt jetzt Alles:

O Herz, wie kann ich bergen,
Wie kann ich entdecken des Lagers
Geheimniß, der Schaam mich entſchlagend?
Was hindert mich noch, was hält mich zurück?
Wem bin ich verpflichtet zu Achtung und Scheu?
Ward nicht der Gemahl zum Verräther an mir?
Ich ſehe mir Haus, mir Kinder geraubt,
Und die Hoffnung iſt hin, die zum günſtigen Ziel
Ich nicht, wie ich wollte, zu lenken vermocht,
Da ich ſchwieg von dem Fall,
Und ſchwieg von den Schmerzen der Mutter.
Doch nun, bei des Zeus vielſternigem Thron,
Bei der Göttin, die weilet auf unſerer Burg,
Und fern am Gewäſſer des Tritonſee's
Die Geſtade beherrſcht,
Nun ſchweig ich nicht mehr: denn es wird mir die Bruſt
Das entdeckte Geheimniß erleichtern.
In Thränen ergießt das Auge ſich mir,
Voll Weh iſt das ſchwer mißhandelte Herz
Ob der Sterblichen und der Unſterblichen Thun,
Und ich ſchelte ſie laut
Treuloſe Verräther der Liebe.

Dich, der am ſiebenſait'gen Spiel
Der Kithar ſich freut, die mit lieblichem Klang,
Dem entſeelten Gehörn des Wildes entlockt,
Zu der Muſen Geſang ſich tönend geſellt,
Dich, Sohn Latona's, ſchelt' ich
Hier vor dem hellen Tageslicht.
Du kamſt, dein Haar von Goldglanz
Umſtrahlt, als Safranblüten
Ins Gewand ich mir las, um mit goldiger Zier
Mein Feſtkleid mir zu ſchmücken.

Du faßteſt meine weiße Hand,
Du zogſt, indem ich Mutter! rief,
O Mutter! — mich zur Grotte,
Zwangſt ſchonungslos mit dir,
Dem Gott, das Lager mich
Zu theilen, und fröhnteſt der Luſt.

Und dann gebar ich Arme
Ein Kind, und vor der Mutter
Mich ſcheuend, ſetzt' ich dorthin
Es aus, wo du frevelnd zum frevelen Bund
Mich Unglückſel'ge zwangeſt.

Weh mir! es iſt verloren.
Der Raubvögel Fraß
Ward mein Kind und dein's,
Das Arme; doch du — du ſingeſt indeß
Päane dir zur Kithar.

Dir, Sohn Latona's, ruf' ich,
Der Weiſſagung hier
Austheilt auf goldnem Thron,
Wo in Mitten des Erdraums pranget dein Sitz,
Dir laut in's Ohr hier ruf' ich:

Weh dir! der die Liebe verrieth,
Der du meinem vermählten Gatten
Dem du nichts doch verdankſt
In's Haus den Sohn jetzt einführſt. —
Und jener, den Ich dir gebar, iſt hin,
Zerfleiſcht von gieriger Vögel Zahn,
Entrafft den Windeln, darin ihn die Mutter hüllte.
Ha! Delos haßt dich, und der Hain
Des Lorbeers neben der Palme Stamm,
Wo in heiligen Wehen Latona dich
Gebar aus Zeus' Umarmung.

Mit ſchmerzlichem Erſtaunen vernehmen der Chor und der Greis dieſe Entdeckung des ungeahnten, ſo lange verborgenen Geheimniſſes. Der Greis, dem ſein Alter und die Liebe der Kreuſa das Recht dazu geben, verlangt, daß ſie ihm wiederhole, was er noch nicht glauben kann; dann, aufs heftigſte erregt, will er, daß ſie an dem Gott ſelbſt, der ſie gemißhandelt, Rache nehme und ſeinen Tempel in Brand ſtecke, und da Kreuſa vor ſolchem Wagniß zurückſchreckt, daß ſie wenigſtens den treuloſen Gatten tödte, und endlich, da ſie, ſeiner früheren Liebe eingedenk, auch dazu ſich nicht entſchließen kann, — daß ſie wenigſtens den Sohn aus dem Wege ſchaffe, der ihr aufgedrungen werden ſoll. Dazu iſt Kreuſa bereit, und es wird beſchloſſen, die That gleich hier in Delphi zu verüben. Sie beſitzt ein unfehlbar tödtliches Gift, einen Tropfen vom Blute der Gorgo, den Athene einſt dem Ahnen ihres Hauſes geſchenkt hat, in einer Goldſpange eingeſchloſſen, die ſie als Armband trägt. Der Alte ſoll ſich unter die Diener miſchen, die beim Abſchiedsmahle des Ion beſchäftigt ſind, und dann die Gelegenheit wahrnehmen, ihm das Gift in den Becher zu ſchütten. Nach dieſer Verabredung gehen Beide ab.

Der Zwiſchenakt wird durch ein drittes Staſimon ausgefüllt, aus zwei Strophenpaaren beſtehend. Zuerſt Anrufung der Hekate, der Göttin, die über Zauber und Giftmiſchungen waltet, daß ſie das Unternehmen begünſtigen möge. Dann, da eine That, wie ſie jetzt verübt werden ſoll, nur durch die mächtigſten Beweggründe entſchuldigt werden kann, in der Gegenſtrophe wiederholte Hervorhebung der Motive, die Kreuſa dazu antreiben, da es ihr, der Tochter der edlen Erechthiden, bitterer als der Tod ſein müſſe, ihr Haus und Erbe einem fremden Eindringling anheimfallen zu ſehn. Darauf, in der zweiten Strophe, Ausdruck der Schaam, die der Chor, der Repräſentant des atheniſchen Volksbewußtſeins, empfinden müßte, wenn jener phöbeiſche Bettler, wie er den Jon nennt, in Attika als König herrſchen ſollte. Endlich, in der Epodos, ein ſcharfer Tadel des Xuthus, der ſich nicht geſcheut habe, ſein Loos von dem ſeines edlen Weibes zu trennen, und in ehebrecheriſcher Buhlſchaft ſich einen Baſtard zu erzeugen.

Unterdeſſen aber iſt das Unternehmen, für welches der Chor ſeine Wünſche und Gebete ausſprach, aufs vollſtändigſte geſcheitert. Ein Diener Kreuſa's ſtürzt athemlos auf die Bühne, ſeine Gebieterin ſuchend, um ſie zu warnen, daß ſie ſich der Gefahr, die ihr drohe, durch die Flucht entziehe. Der Chor erfährt von ihm, wie alles entdeckt ſei, wie der Rath der Delpher ſchon die Todesſtrafe über Kreuſa ausgeſprochen habe, wie man ſie aufſuche um ſie zu ſteinigen oder vom Felſen herabzuſtürzen. Anſtatt nun aber fortzueilen, um Kreuſen wirklich aufzufinden und wo möglich zu retten, bleibt der Diener da, und giebt dem Chor auf deſſen Frage nach der Art und Weiſe, wie die Entdeckung erfolgt ſei, einen umſtändlichen Bericht über das vom Jon veranſtaltete Abſchiedsmahl und alle Vorgänge bei demſelben, ja ſelbſt eine detaillirte Beſchreibung von Nebendingen, wie von der Geſtalt und Größe des Zeltes, das zum Empfang der Gäſte gebaut iſt, und von den geſtickten Teppichen, mit denen es bekleidet worden, ſo daß er zu ſeiner Rede nicht weniger als einhundert und ſieben Trimeter gebraucht. Es iſt unmöglich, dieſe lange Rede mit ihrer, ſelbſt über ſo unbedeutende Nebendinge ſich verbreitenden Ausführlichkeit nicht unpaſſend, und der Stimmung, in welcher der Diener ſich nothwendig befinden muß, ſowie der Abſicht, in der er aufgetreten iſt, unangemeſſen zu finden. Euripides hätte ihn nur ſoviel ſagen laſſen müſſen, als nöthig war, damit den Zuſchauern klar würde, daß eine göttliche Veranſtaltung, ein ſichtlich durch höhere Fügung herbeigeführter Umſtand die Vollführung des Mordplans vereitelt habe. Denn dies allerdings mußten die Zuſchauer erfahren; alles Übrige aber iſt unnöthig und vom Übel, und Euripides hat ſich zu dieſem Fehler wohl nur verleiten laſſen, theils durch ſeine Vorliebe für dergleichen Beſchreibungen, weil er wußte, daß er dazu ein entſchiedenes Talent beſaß, theils vielleicht durch das Streben nach etwaniger Symmetrie in der Länge der einzelnen Abſchnitte der Tragödie. Denn in der That würde dieſer Abſchnitt unverhältnißmäßig kurz gegen die übrigen geworden ſein, wenn der Diener nur das Nothwendige hätte ſprechen ſollen. Aber ich denke, es hätte immerhin dieſer Abſchnitt mit dem nächſten zuſammengezogen, das Chorlied, welches auf den Bericht des Dieners folgt, ganz weggelaſſen werden, und Kreuſa, die erſt nach dieſem Chorliede auftritt, jetzt gleich auftreten können, zumal da daſſelbe nichts enthält, was man, wenn es fehlte, vermiſſen würde. Denn es ſpricht nur die Angst vor dem Tode aus, den der Chor für sich und für seine Herrin voraussieht; und dazu würden einige wenige Worte hingereicht haben.

Hierauf stürzt nun die flüchtende Kreusa auf die Bühne, mit dem Ausruf:

> Dienerinnen, man verfolgt mich; blutigem Tod bin ich geweiht,
> Durch den Urtheilsspruch der Delpher, ausgeliefert meinem Feind.

Auf den Rath des Chors flüchtet sie zu dem Altar des Apollo, um entweder Schutz zu finden durch die Heiligkeit des Orts, oder doch, wenn man diese Heiligkeit nicht achtet, eine Verunreinigung auf den Altar des Gottes, von dem sie selbst sich gekränkt ist, und eine Blutschuld auf ihre Gegner zu bringen. Gleich darauf stürmt Ion herbei, an der Spitze einer verfolgenden Schaar; aber so erbittert er ist, so heftige Drohungen er ausstößt, er wagt es doch nicht, diesen geheiligten Zufluchtsort zu verletzen, er läßt sich sogar in einen Wortwechsel mit ihr ein, sie gewinnt die Möglichkeit, ihre Anklagen zu rechtfertigen, und die Worte, mit denen Ion diese Wechselreden beschließt, geben deutlich zu erkennen, wie er auch in der Kreusa das Asylrecht nicht zu verletzen Willens ist, so wenig er es auch billigt, daß dies Recht selbst solchen Verbrechern zu Gute kommen solle: ein Zug, der nicht zu übersehen ist, da er offenbar wesentlich zur Charakteristik des Ion gehört. Aber noch einen andern Zug hat der Dichter in dieser Scene angebracht, der ihm angerechnet werden muß. Er läßt den Ion sagen:

> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]

und erinnert so den Zuschauer gerade in diesem Moment, wo eine solche Erinnerung von der größten Wirkung sein muß, wie eben die Mutter, deren Ion so sehnlich gedenkt, dieselbe ist, der er jetzt feindlich gegenübersteht.

Jetzt aber öffnet sich der Tempel, und es tritt die Priesterin hervor, von Ion als Mutter begrüßt, weil sie Mutterstelle bei ihm vertreten hat. Sie hat schon Kunde von dem, was vorgegangen ist; aber sie tadelt den Ion wegen seiner leidenschaftlichen Erbitterung, und ermahnt ihn, nicht mit Blut befleckt in seine neue Heimath zu gehn. Dann übergiebt sie ihm das Kästchen, in welchem sie den Ausgesetzten einst gefunden, und das sie, nach des Gottes Eingebung, wie sie sagt, bisher verborgen aufbewahrt hat, jetzt aber ihm einhändigt, damit die darin enthaltenen Gegenstände ihm behülflich sein mögen, seine Mutter aufzufinden. Dann sagt sie ihm Lebewohl; Ion aber, nach einigen gefühlvollen Worten über das harte Loos, das seine Mutter der Mutterfreuden, ihn selbst als Kind des Glückes der Mutterliebe beraubt hat, beginnt das Kästchen zu öffnen, um seinen Inhalt zu betrachten. Da gewahrt es Kreusa, sie erkennt es, sie verläßt den schützenden Altar und eilt auf den Ion zu, um ihn zu umarmen. Ion hält dies Andrängen für eine List, durch die sie ihr Leben retten wolle; aber da sie ihm alles, was in dem Kästchen enthalten ist, angiebt und beschreibt, so zweifelt er nicht länger, und mit dem Ausruf:

[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

der Kreuſa, die Königin von Athen, wie ſie es vorher war; nur eine vorübergehend drohende Gefahr iſt abgewendet, ein Irrthum, der ihr Glück ſtörte, iſt aufgeklärt. Ein Irrthum und eine Aufklärung des Irrthums iſt nun zwar auch im König Oedipus; aber aus jenem Irrthum iſt nicht bloß eine einzelne Verwickelung entſprungen, er iſt vielmehr die Grundlage der ganzen Lebensſtellung des Oedipus: dieſer wird König, Gatte, Vater, fühlt ſich groß und glücklich nur ſo lange und nur weil er und alle Andern die Wahrheit nicht kennen; er wird ein Gegenſtand des Abſcheus für ſich und Andere, ſobald das bisher Verborgene ans Licht kommt. Daß nun die Tragödie immer nur dergleichen totale Glückswechſel darzuſtellen habe, hat Ariſtoteles weder geſagt, noch ſagen können; er ſagt nur, welche Art ſolcher Glückswechſel tragiſch, welche nicht tragiſch ſei. Aber auch die Darſtellung von Handlungen ohne einen Glückswechſel ſolcher Art kann tragiſch ſein; ſie kann es ſein ſelbſt wenn der Ausgang ein erwünſchter iſt, ja der erwünſchte Ausgang iſt ſelbſt dem unglücklichen vorzuziehen, die einzige Bedingung iſt nur, daß die Handlung von der Beſchaffenheit ſei, Furcht und Mitleid bei dem theilnehmenden Zuſchauer zu erregen. — Was nun aber für Bedingungen weiter erforderlich ſind, um die Theilnahme des Zuſchauers für die handelnden Perſonen zu gewinnen, was dazu gehöre, um die tragiſche Furcht, das tragiſche Mitleid zu erregen, und was Ariſtoteles unter der gewöhnlich aber unrichtig durch Reinigung überſetzten Katharſis dieſer Affekte verſtehe, das ſind Fragen, deren Erörterung für den Zweck der gegenwärtigen Abhandlung nicht erforderlich iſt. Wohl aber haben wir die Charaktere der beiden Hauptperſonen noch etwas näher zu betrachten, des Ion und der Kreuſa, die ſich beide in Geſinnungen und Handlungen zwar nicht großartig und erhaben, doch auch nicht verwerflich und niedrig zeigen, ſondern als Menſchen gewöhnlicher Art, in unverſchuldete und gefahrdrohende Verwickelungen gerathen, und in dieſen ſich ſo benehmen, daß ſie nicht verfehlen können, unſere lebhafte Theilnahme zu erregen. — Zunächſt Ion, der Jüngling und Diener des Tempels, ſteht eben dadurch in einem eigenthümlichen Verhältniß, das nämlich auf ſeine Denk- und Handlungsweiſe von Einfluß ſein muß, und der Dichter hat dies wohl bemerklich zu machen gewußt. Sein Verhältniß iſt ein dienſtbares, und die Verrichtungen, die es ihm auferlegt, ſind von untergeordneter Art; aber ſie werden geadelt durch ihren Gegenſtand, von deſſen Heiligkeit nothwendig etwas auf ſie übergeht, und Dienſte, die, einem menſchlichen Herrn geleiſtet, als knechtiſche erſcheinen würden, haben nichts Erniedrigendes, ſobald ſie der Gottheit gelten. Ion iſt demungeachtet auch mit ſeiner Dienſtbarkeit nicht unzufrieden, ſondern gefällt ſich darin, wie ihn Euripides gleich im Anfange auftreten läßt. Seine Stellung bringt ihn dann fortwährend in vertraulichen Verkehr mit den Pilgern, die das Heiligthum beſuchen, und dies giebt ihm ein gefälliges Weſen, eine entgegenkommende Freiheit, eine Neigung zu geſprächiger Mittheilung, der es aber keineswegs an einer gewiſſen würdigen Haltung fehlt; und ſo macht er im erſten

Erſcheinen ſowohl den Dienerinnen als der Kreuſa gegenüber einen durchaus angenehmen Eindruck. Selbſt eine gewiſſe Altklugheit, die eigentlich zu ſeiner Jugend nicht recht paßt, iſt uns bei ihm weniger ſtörend, obgleich allerdings Euripides hierin nicht ganz das rechte Maaß gehalten zu haben ſcheint. Sein Benehmen gegen den Xuthus bei deſſen zudringlichen Liebkoſungen ſteht dem an Zucht und Ehrbarkeit gewöhnten Jünglinge wohl an. Daß er, als er ſich plötzlich aus dem Tempeldiener zum Königsſohne geworden ſieht, dieſen glänzenden Umſchwung ſeines Looſes zuerſt nicht ohne eine freudige Regung vernimmt, dann aber, gewarnt durch die Äußerungen des Chors, alsbald der Schwierigkeiten und Gefahren, die ihm drohen, ſich erinnert, und das ruhige und geſicherte Leben in ſeinen bisherigen Verhältniſſen dagegen aufzugeben Bedenken trägt, iſt dem jugendlichen aber ſchon früh zur Beſonnenheit gewöhnten Geiſte ganz angemeſſen, ebenſo wie ſpäterhin ſein leidenſchaftlicher Eifer gegen die Kreuſa, in deren That er nur eine aller Rückſichten vergeſſende Bosheit erblicken kann, durchaus natürlich, die Selbſtbeherrſchung aber, die er aus Achtung vor dem Heiligthume übt, ein neuer Beweis iſt, wie die Beſonnenheit in ihm doch ſtärker als die Leidenſchaft ſei. So iſt alſo Jon eine durchaus anſprechende Perſönlichkeit, für die uns lebhaft zu intereſſiren, um die beſorgt und erfreut zu werden wir nicht umhin können. — Aber auch Kreuſa muß unſere Theilnahme, ſobald wir uns nur auf ihren Standpunkt zu verſetzen vermögen, in hohem Grade gewinnen. Vergegenwärtigen wir uns, nicht blos die kinderloſe Gattin, der ihres einzigen höchſten Wunſches Erfüllung verſagt iſt, der ſtatt eines eigenen Kindes ein fremder Baſtard von dunkler Herkunft als Sohn aufgedrungen werden ſoll, ſondern die Atheniſche Königstochter, den letzten Sproß des edlen Stammes, die das Scepter ihrer Ahnen, die Herrſchaft über ihr reines, ungemiſchtes Volk eben dieſem niedrig geborenen Eindringling zufallen ſehen ſoll, vergegenwärtigen wir uns ferner die Mutter, die ihr eigenes Kind in jungfräulicher Schaam und Angſt ausgeſetzt, und dem Untergange Preis gegeben hat, und ſtatt deſſen nun den Baſtard ihres Gatten aufnehmen ſoll, das Weib, das der Gott, ſeine Übermacht mißbrauchend, überwältigt, und dann, nachdem er ſeine Luſt gebüßt, hülflos verlaſſen und ganz und gar vergeſſen hat: — wir werden nicht umhin können, mit dieſer in ihren theuerſten Neigungen gekränkten, von Göttern und Menſchen gemißhandelten Frau das innigſte Mitleid zu fühlen, und ihre That wenigſtens erklärlich finden, ſie nicht geradezu als Miſſethäterin verdammen können. Ihr bitterer Groll gegen den Apollo muß uns vollkommen gerecht ſcheinen, und nach dem, wie ſie von ihm behandelt worden, iſt es natürlich, daß nur das Bewußtſein ihrer Ohnmacht und die Gewißheit größeren Leides, was ſie ſich bereiten werde, ſie auf die Rache an dem Gott ſelbſt verzichten läßt. Aber ein ſchöner und liebenswürdiger Zug iſt es, daß die Erinnerung an die frühere Liebe ihres Gatten und an das, was er ihr einſt geweſen iſt, ſie auch jetzt, da ſie ſich ſo von ihm gekränkt ſieht, jeden Rachegedanken verwerfen heißt. So bleibt denn nur Jon übrig, freilich der eigentlich am wenigſten ſchuldige, aber doch der einzig erreichbare, und der einzige, für den Nichts in ihrem Herzen ſprechen kann. Nicht aber blos Widerwillen gegen den Stiefſohn, nicht blos Beſorgniß vor dem, was ihr perſönlich von ihm drohen kann, ſondern auch noch ein edleres Motiv iſt es, das ſie antreibt, ihn aus dem Wege zu räumen. Sie will Schmach und Schande von ihrem Hauſe und von ihrem Volke abwehren, und das kann ſie nur, wenn Jon geopfert wird. So iſt alſo ihre That etwas anders, als ein gemeines Verbrechen: es liegt ſelbſt etwas Patriotiſches darin, wodurch ſie, nach den Begriffen des Alterthums, nicht nur entſchuldigt, ſondern ſelbſt gerechtfertigt ſcheinen konnte. — Von den Nebenperſonen, dem Xuthus, dem alten Diener und der Prieſterin iſt Nichts beſonderes zu ſagen, weil ſie eben nur Nebenperſonen ſind, für die Entwickelung der Handlung nothwendig, aber ohne für ſich ſelbſt irgend ein Intereſſe zu erregen. Wie zweckmäßig aber der Dichter den Chor gebraucht habe, um bei jedem Stadium der Handlung uns die Stimmungen und Motive zu vergegenwärtigen, iſt ſchon oben bei der Analyſe des Inhaltes bemerkt worden, ſo daß ich mich darauf nur zu beziehen habe. — Daß ein Stück mit ſolchen Vorzügen des Planes, der Charakterzeichnung, der Motivirung, mit ſo ſpannender Verwickelung, mit ſo befriedigender Entwickelung ſeine Wirkung auf das Publikum, dem es beſtimmt war, nicht verfehlen konnte, und auch auf ein heutiges Publikum nicht ohne Wirkung ſein würde, ſcheint mir unzweifelhaft.

Es bleiben jetzt noch zwei Punkte zu beſprechen: die Stellung, die der Dichter in ſeinem Stücke dem Apollo gegeben hat, und der vom Hermes geſprochene Prolog. Daß die Götter in den Euripideiſchen Tragödien ſehr häufig nicht von der vortheilhafteſten Seite dargeſtellt werden, iſt bekannt, und wer ſich an die zahlreichen mythologiſchen Fabeln hielt, wie ſie theils in der epiſchen Poeſie, theils in einer Menge von lokalen Sagen und Legenden überliefert waren, der konnte allerdings von der Weisheit und Tugend der Götter keine hohen Begriffe faſſen, ſondern mußte ſie nicht nur für nicht beſſer und edler, ſondern oftmals ſelbſt für ſchlechter, thörichter und unſittlicher halten, als die Menſchen, zu deren Gebietern das Schickſal, nicht ihre Würdigkeit, ſie gemacht hatte. Wie dergleichen Fabeln in der früheſten Zeit haben entſtehen können, und in welchem Sinne Homer und die ſeinem Beiſpiel folgenden Dichter ſie behandelt haben, kann hier nicht auseinandergeſetzt werden. Es genügt, zu bemerken, daß in Euripides' Zeitalter längſt von allen Verſtändigen der Stab über ſie gebrochen war, daß man ſie als unwürdige und leichtfertige Erdichtungen verwarf, oder höchſtens einen allegoriſchen Sinn in manchen derſelben annahm, die Götter aber ſich ganz anders, weit ſittlicher, edler, weiſer, erhabner vorſtellte, als ſie in jenen Fabeln erſchienen. Euripides ſelbſt ſpricht an manchen Stellen in dieſem Sinne über ſie; aber in der That ſtand er zu den mythologiſchen Vorſtellungen in einem noch weit größeren Gegenſatze. Denn nicht blos die Fabeln verwarf er, ſondern ſelbſt an die göttlichen Perjenen, deren, wiewohl entſtelltes und verfälſchtes, Bild jene darſtellen ſollten, glaubte er nicht. Er dachte ſich die Gottheit in einer unendlich über jede menſchenähnliche Perſönlichkeit erhabenen Hoheit und Größe, als das allerſchaffende, allwaltende Weſen: und wenn er auch die unendliche Kluft zwiſchen dem höchſten Weſen und der Menſchheit durch Mittelweſen übermenſchlicher, alſo göttlicher Art ausgefüllt glaubte, ſo erkannte er doch die mythologiſchen Götter des Volksglaubens ſchwerlich als ſolche an, und behandelte daher dieſe als blos poetiſche Gebilde, die er ſeinen Zwecken gemäß verwenden und darſtellen konnte, wie es ihm jedesmal angemeſſen ſchien. Dies iſt der Unterſchied zwiſchen ihm und den beiden andern großen Tragikern. Denn dieſe trugen die würdigeren Vorſtellungen, die ſie vom göttlichen Weſen hatten, auf die Götter des Volksglaubens über, und behandelten dieſelben dieſem Sinne gemäß, wählten nur ſolche Stoffe, benutzten nur ſolche Fabeln, die ihnen geſtatteten, die Götter jenen Vorſtellungen entſprechend darzuſtellen. Euripides dagegen, weil ihm ſelbſt die Volksgötter ganz gleichgültig ſind, trägt kein Bedenken, ſie ganz in derſelben Weiſe darzuſtellen, wie ſie in den alten mythologiſchen Fabeln erſcheinen, als Weſen mit ganz gleichen ſittlichen Mängeln behaftet, wie ſie nur immer der menſchlichen Natur eigen ſind. In dieſem Sinne iſt denn auch Apollo in unſerer Tragödie von ihm behandelt, und verdient mit Recht die Strafpredigt, die Ion ihm hält. Das Verhältniß zwiſchen ihm und der Kreuſa iſt nun freilich auch von einer Art, der eine würdige und unanſtößige Seite abzugewinnen nicht leicht ſcheinen mag. Urſprünglich liegt ohne Zweifel den Sagen von Kindern, die Götter mit ſterblichen Weibern erzeugt haben ſollen, der Gedanke zum Grunde, daß ausgezeichnete Trefflichkeit dem Menſchen nicht durch die eigene menſchliche Natur, ſondern nur durch Mittheilung höherer, göttlicher Weſen zu Theil werde. Die gottähnlichen Menſchen dachte man ſich auch als mit den Göttern verwandt, als von Göttern entſproſſen. Was aber die Götter bewog, ihr Weſen in ſolcher Weiſe den Menſchen mitzutheilen und ſich zu ihnen herabzulaſſen, das konnte nur die Liebe ſein. Dieſe Liebe dachte man ſich nun aber nicht blos der Menſchheit im Allgemeinen zugewandt, der die Götter in ihren Söhnen Berather, Helfer und Vorbilder zu ſenden gedachten, ſondern man verband damit die Vorſtellung von beſonderer Zuneigung zu dem einzelnen Weibe, welches durch Schönheit und ſonſtige Vorzüge das Wohlgefallen eines göttlichen Liebhabers auf ſich zog, und, wie es ſelbſt Äſchylus einmal in Beziehung auf den Zeus ausdrückt, ſein Herz mit dem Pfeile des Verlangens entzündete. Eine ſolche Vorſtellungsweiſe finden wir ja auch in der hebräiſchen Mythologie: „Die Himmliſchen, die Kinder Gottes, ſahen nach den Töchtern der Menſchen, wie ſie ſchön waren, und nahmen zu Weibern, welche ſie wollten.“ Es liegt aber auf der Hand, wie ſchlüpfrig dieſe Vorſtellung war, das heißt, wie leicht ſie deſſen, was von edlerem Gehalte in ihr war, entkleidet und in das Niedrige hinabgezogen werden konnte, ſo daß man die Liebe der Götter zu den ſterblichen Weibern ganz und gar nur als ein ſinnliches Wohlgefallen an den körperlichen Reizen behandelte. So hat ſie Homer, ſo haben ſie die übrigen Dichter meiſtentheils aufgefaßt, und nur ſelten und vereinzelt finden wir Äußerungen, die uns beweiſen, daß doch auch die edlere Seite nicht ganz überſehen und vergeſſen worden ſei. Beim Euripides aber kommt hiervon gar Nichts zum Vorſchein: es iſt Nichts angedeutet, was uns mit der Gewaltthat verſöhnen könnte, durch die der Gott das ſträubende ſchwache Mägdlein zwingt, ſich ſeiner Umarmung hinzugeben, und wir können die Klagen, in die ſie ſelbſt ſich gegen ihn ergießt, die Vorwürfe, mit denen ſie ihn überhäuft, nur gerecht, und die Strafrede, die Jon ihm hält, wohlbegründet finden. Dieſer hat denn auch ohne Zweifel Recht, wenn er meint, Apollo ſchäme ſich der Sache, und wolle nicht, daß ſie ans Licht komme; und auch Athene führt am Schluß des Stücks, um zu erklären, warum nicht Apollo ſelbſt, ſondern ſie ſtatt ſeiner erſchiene, als Grund an, daß er ſich vor den Vorwürfen ſcheue, die ihm gemacht werden möchten, die er ſich alſo bewußt war verdient zu haben. Er hat freilich nicht ganz ſo ſchlecht gehandelt, als Kreuſa ihm zutraute: er hat wenigſtens das Kind, was ſie in ihrer Angſt ausgeſetzt hatte, nicht ſchutzlos gelaſſen, er hat es in ſeinen Tempel verſetzt und geſorgt, daß es würdig auferzogen würde, er hat veranſtaltet, daß die Mutter es, wenn auch erſt nach langem, ſchmerzlichen Harren, endlich doch wiederfinde, daß es auf den Thron ſeiner mütterlichen Ahnen gelange, der Fürſt eines edlen Volks, der Stammvater eines weitverbreiteten Geſchlechtes werde, und ſo ruft Kreuſa in ihrer Freude denn auch aus:

> Höre mich jetzt an: ich preiſe Phöbus, den ich ſonſt nicht pries,
> Da er wieder mir den Sohn giebt, der von ihm vergeſſen ſchien;

aber ſo ſehr wir auch dies alles zu ſeinen Gunſten in Rechnung bringen mögen, ein Benehmen, welches der Entſchuldigung bedarf, und deſſen Entſchuldigung am Ende doch nur darin beſteht, daß es möglichſt wieder gut gemacht wird, können wir nicht eines Gottes würdig finden. Ebenſowenig fand es Euripides ſo; aber, wie geſagt, die mythologiſchen Götter ſind ihm ſo wenig wahre Götter, daß er ſie ohne Bedenken in ſo ungünſtigem Lichte darſtellt; ja er hat ſie anderswo noch weit mehr zu ihrem Nachtheile dargeſtellt. Otfried Müller (Kl. Schr. I. S. 262) bemerkt mit Recht, daß Äſchylus, wenn er dieſe Fabel behandelt hätte, dem Apollo gewiß nicht ſolche Schaam über ſeine That, als über eine ungebührliche, und ſolche Scheu, der Kreuſa unter die Augen zu treten, geliehen haben würde. „Er hätte ihn," ſagt er, „ohne Zweifel mit edler Aufrichtigkeit ſich zu dem Sohne, der der Stammvater eines großen Volkes werden ſollte, bekennen laſſen." Ich füge hinzu, er hätte auch wohl Mittel gefunden, die Verbindung des Gottes mit dem ſterblichen Weibe in einem etwas anderen Lichte, als dem einer blos ſinnlichen Regung erſcheinen zu laſſen. Wohlgefallen an der Schönheit, den Pfeil des Verlangens, würde er freilich des Apollo ebenſowenig als des Zeus unwürdig gefunden haben; aber es würde doch auch wohl etwas von der wohlwollenden Gewalt zur Sprache gekommen ſein, mit welcher der Gott, indem er das geliebte Weib umarmt, zugleich ihr und ihrem Geſchlechte ein Pfand ſeiner Huld, und in dem Sohne, der aus ſeiner Umarmung entſpringt, eine dankenswerthe Gabe gewährt. Ohne eine Andeutung dieſer Art, die anzubringen wohl nicht ſchwer geweſen wäre, würde die Aufrichtigkeit des Apollo das Prädikat einer edlen ſchwerlich verdient haben; oder möchte man geneigt ſein, ſie, wie es Böttiger in Bezug auf den Apollo im Schlegel'ſchen Jon thut, eine göttliche Unverſchämtheit zu nennen. Doch von dieſem ſpäter: jetzt nur noch dies, was ebenfalls Müller nicht unbemerkt gelaſſen hat. Auch diejenige Eigenſchaft des Apollo, um derentwillen er namentlich zu Delphi verehrt wurde, die Vorausſicht der Zukunft, iſt von Euripides nicht beſſer behandelt worden, als ſeine ſittliche Würde, wobei indeſſen gleich bemerkt werden muß, daß hierin Euripides ſeine guten Gründe gehabt hat, wie aus dem über den Prolog zu ſagenden klar werden wird. Apollo hat es, nach Hermes' Angabe, ganz anders im Sinne, als es nachher wirklich geſchieht. Jon ſoll, als vermeintlicher Sohn des Xuthus, von dieſem mit nach Athen genommen, und dort dann von ſeiner Mutter erkannt werden, die Vaterſchaft des Apollo aber ſoll verborgen bleiben. So ſagt es Hermes im Prolog, und ſo wiederholt es Athene in ihrer Schlußrede: und alles, was in Delphi vorgeht, der Mordanſchlag der Kreuſa, die Gefahr, in welche dieſe nach der vom Apollo veranſtalteten Entdeckung deſſelben geräth, und die dadurch ſchon jetzt nothwendig gewordene Erkennung, alles dies geſchieht gegen Apollo's Berechnung, ſeine Vaterſchaft wird wenigſtens dem Diener und den Dienerinnen der Kreuſa bekannt, und Xuthus iſt der einzige, der darüber getäuſcht wird. Auch dieſe Täuſchung hat für unſer Gefühl etwas Anſtößiges, iſt aber durch die ganze Art und Weiſe bedingt, wie Euripides nun einmal das Verhältniß zwiſchen Kreuſa und Apollo aufgefaßt hat.

Jetzt noch Einiges über den Prolog. Wir haben geſehn, wie Euripides den Hermes auftreten läßt, um die Zuſchauer über die Verhältniſſe aufzuklären, welche der nachfolgenden Handlung zur Grundlage und Vorausſetzung dienen. Wenn alſo Jon auftritt, ſich eine vater- und mutterloſe Waiſe, einen Eigenen des delphiſchen Gotteshauſes nennt, ſo kennt der Zuſchauer den Sprechenden ſchon beſſer, als dieſer ſich ſelbſt: und wenn Kreuſa und Jon als Fremde mit einander reden, ja nachher als Todtfeinde einander gegenüber ſtehn, ſo weiß der Zuſchauer, daß ſie ſich im Irrthum befinden, und ihre endlich ſtattfindende Erkennung iſt für ihn keine überraſchende Neuigkeit mehr. Sollte nun dadurch die Wirkung jener Scenen geſchwächt werden? ſollten wir uns weniger für die Perſonen intereſſiren, weil wir wiſſen, wie ſie eigentlich zu einander ſtehn, als wenn wir es nicht wüßten, ſondern höchſtens nur vermutheten? Freilich, Eine Art von Empfindung wird weniger in uns erregt, die der Ungewißheit und neugierigen Spannung, und Eine Art von Wirkung geht verloren, die der endlich überraſchenden Gewißheit. Aber es fragt ſich, ob gerade ſolche Empfindung zu erregen, ſolche Befriedigung zu gewähren, die eigentliche Aufgabe der Tragödie ſei, oder ob gerade dieſe Art von Ungewißheit, und dieſe Art von Befriedigung die echt poetiſche ſei. Denn allerdings, eine ſpannende Ungewißheit empfinden wir trotzdem, daß uns die Wahrheit bekannt iſt, dennoch, indem wir die handelnden Perſonen im Irrthum befangen ſehn, und nun, wenn wir auch die Wahrheit ſchon kennen, doch noch nicht wiſſen, wie dieſe aus jenen ſich endlich enthüllen werde; und eine beruhigende Befriedigung gewährt uns die endlich erfolgende Enthüllung, indem, wenn wir auch in der Sache ſelbſt nichts Neues erfahren, doch eben dies uns befriedigt, daß nun auch die handelnden Perſonen endlich die Wahrheit erkennen und zur Ruhe kommen. Der Unterſchied iſt nur dieſer, daß wir in dem einen Falle nach der Löſung auch um unſerer ſelbſt willen, in dem andern blos und allein um der handelnden Perſonen willen verlangen, in dem erſten Falle ein, ich möchte ſagen materielles, oder, nach Goethe's Ausdruck, ein ſtoffartiges, in dem andern ein rein geiſtiges und gemüthliches Intereſſe vorwaltet. Denn materiell darf man ja das Intereſſe wohl nennen, was ſich auf das Ereigniß als ſolches, geiſtig und gemüthlich aber, was ſich lediglich auf die Stimmung und Gemüthszuſtände der handelnden Perſonen bezieht. Nun iſt allerdings das eine durch das andere keineswegs ausgeſchloſſen, und der Dichter iſt nicht zu ſchelten, wenn er auch jenes zu Hülfe nimmt. Aber der größere Dichter ſcheint mir doch derjenige zu ſein, der es vermag, mit Verzichtleiſtung auf jenes, uns lediglich durch dieſes ganz und gar in Anſpruch zu nehmen. Es giebt treffliche Tragödien, in denen beides vereinigt iſt, und die man gerne zu wiederholten Malen ſehen oder leſen mag, ohne ihrer überdrüſſig zu werden. Worauf beruht denn nur der immer neue Reiz, den dieſe auf uns ausüben? Gewiß nicht auf jenem materiellen Intereſſe: denn dies wird beim erſten Male befriedigt, beim zweiten Male iſt uns der Gang der Ereigniſſe ſchon im Voraus bekannt, Spannung und Erwartung der Dinge, die da kommen ſollen, kann nun nicht mehr bei uns ſtattfinden: es bleibt alſo nur dies übrig, daß die Wahrheit und Kraft, mit der uns der Dichter die Stimmungen und Gemüthszuſtände der Perſonen ſchildert, an und für ſich eine ſolche Wirkung auf uns ausübe, daß wir ſie uns immer wieder gern vergegenwärtigen: ja unſer Intereſſe verdoppelt ſich, wenn wir wiſſen, was die Perſonen ſelbſt noch nicht wiſſen, durch die Vergleichung, wie ſie reden und handeln, weil ſie es nicht wiſſen, mit dem wie ſie reden und handeln würden, wenn ſie es wüßten, und eine Menge von Zügen, durch welche die Kunſt des Dichters den Zuſchauer zu ſolcher Vergleichung der wirklichen Verhältniſſe, die er kennt, mit den vermeintlichen auffordert, in denen ſich die Perſonen befinden, kann nur ſo erſt recht verſtanden und gewürdigt werden. Daß Euripides dergleichen Züge auch in unſerer Tragödie mehrmals angebracht hat, iſt aus der obigen Analyſe ihres Inhaltes klar geworden. Sollten dieſe Züge für den Zuſchauer nicht verloren gehn, ſo mußte er von vorn herein wiſſen, was die handelnden Perſonen ſelbſt nicht wiſſen, und um ihm dieſes Wiſſen zu verſchaffen, gebrauchte Euripides ſeinen Prolog. Wäre die Geſtalt der Fabel ſo wie er ſie darſtellt, Jon's Ausſetzung, ſeine Auferziehung zu Delphi, die dort erfolgte Erkennung zwiſchen ihm und ſeiner Mutter die herkömmliche und allgemein bekannte geweſen, ſo hätte er freilich den Prolog nicht nöthig gehabt: er hätte ſich dann in dem gleichen Falle mit denjenigen Tragikern befunden, die der Komiker Antiphanes bei Athenäus VI. p. 223 im Sinne hat, wenn er ſagt:

Die Geſchichten ſind ja ſchon
Dem Publikum im Voraus bekannt, eh Einer noch
Ein Wort geſprochen, und der Dichter braucht daran
Nur blos zu erinnern. Nennt er blos den Ödipus,
So weiß man ſchon das Übrige: wer ſein Vater iſt,
Wer ſeine Mutter und Söhn' und Töchter ſind, und wie
Es ihm ſelbſt ergehn wird, was er gethan hat u. ſ. w.

Will man nun den Euripides wegen des Prologes tadeln, ſo muß man entweder in Abrede ſtellen, daß eine Bekanntſchaft des Zuſchauers mit dem wahren Verhältniß der handelnden Perſonen für die künſtleriſche Wirkung ſeiner Tragödie erforderlich geweſen ſei, oder, wenn man dies nicht läugnen kann, behaupten, daß Euripides dem Zuſchauer dieſe Bekanntſchaft auf andere Weiſe als durch einen Prolog hätte verſchaffen ſollen. So zeige man denn, wie er es hätte anſtellen können. — Schlegel hat ſeinen Jon ohne Prolog geſchrieben: dafür iſt aber auch alles, was er durch die allerdings ſehr gute Expoſition im erſten Akte erreicht hat, nur dies, daß es dem Zuſchauer wahrſcheinlich wird, Jon möge wohl der verloren geglaubte Sohn der Kreuſa ſein. Sollte aber dies dem Zuſchauer beim Euripides weniger wahrſcheinlich werden, wenn er, ohne den Prolog vorher gehört zu haben, das erſte Epeiſodion anſieht? Ich glaube nicht: und hätte Euripides ſich mit dieſer Wahrſcheinlichkeit begnügen wollen, ſo würde er ohne Zweifel den Prolog haben ſparen können. Aber er wollte ſich eben nicht damit begnügen, er verſchmähte abſichtlich diejenige Art von Effekt, die nur auf der ungewiſſen Erwartung beruht, ob das Vermuthete ſich beſtätigen werde, oder nicht; er traute ſich zu, den Zuſchauer auch ohne dies für die Handlung intereſſiren zu können, und zwar auf eine höhere und künſtleriſchere Art intereſſiren zu können, als wenn er ihn die Wahrheit blos hätte errathen, nicht aber gleich von vorne herein erkennen laſſen. Hat er alſo durch ſeinen Prolog einen Fehler begangen, ſo liegt dem Fehler wenigſtens nicht ein Mangel an Kunſt, ſondern eine beſtimmte Anſicht über das, was die Kunſt zu leiſten und was ſie nicht zu leiſten habe, zum Grunde: und wenn neuere Kunſtlehrer dieſe Anſicht nicht theilen, ſo wird ſie wenigſtens von älteren getheilt, die an Einſicht und Geſchmack nicht eben geringer als dieſe neueren zu achten ſein dürften, von Diderot zum Beiſpiel und von Leſſing, welcher Letztere in der Hamburgiſchen Dramaturgie die Euripideiſchen Prologen ſo gründlich und ſcharfſinnig vertheidigt hat, daß ſich dagegen, nach meiner Meinung, ſchwerlich etwas Triftiges dürfte vorbringen laſſen. Findet man aber vielleicht das beſonders anſtößig, daß Euripides zu ſeinen Prologen oftmals einen Gott gebraucht, der eben weiter Nichts in dem Stücke zu thun hat, ſondern nur als Vorredner auftritt, ſo weiß ich auch hierüber nichts Beſſeres zu ſagen, als was Leſſing ſchon darüber geſagt hat, deſſen eigene Worte ich deswegen herſetzen will. Nachdem er nämlich den Prolog, als ein Mittel, den Zuſchauer mit den Verhältniſſen bekannt zu machen, ohne deren Kenntniß er die folgende Darſtellung der Handlung nicht vollkommen und richtig aufzufaſſen im Stande ſein würde, im Allgemeinen gerechtfertigt hat, fügt er hinzu (Hamb. Dram. Nr. 48): „Folglich müßte den Kunſtrichtern hier eigentlich weiter nichts anſtößig ſein, als nur dieſes, daß der Dichter uns die nöthige Kenntniß nicht durch einen feineren Kunſtgriff beizubringen geſucht, daß er ein höheres Weſen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieſes höhere Weſen ſich geradezu an die Zuſchauer wenden laſſen, wodurch die dramatiſche Gattung mit der erzählenden vermiſcht werde. Wenn ſie aber ihren Tadel ſodann blos hierauf einſchränkten, was wäre denn ihr Tadel? Iſt uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verſtohlener Weiſe zugeſchanzt wird? Giebt es nicht Dinge, die durchaus Niemand anders als ein Gott wiſſen kann? Und wenn das Intereſſe auf ſolchen Dingen beruht, iſt es nicht beſſer, daß wir ſie durch die Dazwiſchenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermiſchung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern ſondere man ſie ſo genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Abſichten wegen, mehrere derſelben in einem und eben demſelben Werke zuſammenfließen läßt, ſo vergeſſe man das Lehrbuch, und unterſuche blos, ob es dieſe höheren Abſichten erreicht hat. Was geht es mich an, ob ſo ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama iſt? Nennt es immerhin einen Zwitter: genug daß mich dieſer Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die geſetzmäßigſten Geburten eurer correcten Racine, oder wie ſie ſonſt heißen." Soweit Leſſing, zu deſſen Worten ich Nichts hinzuzuſetzen habe. Denn das iſt ja wohl Jedem ohne weitere Auseinanderſetzung klar, daß von den bei der Handlung des Jon in Betracht kommenden Verhältniſſen durchaus kein Menſch Kunde haben konnte, und daß alſo der Dichter, wenn er den Zuſchauer davon unterrichten laſſen wollte, keinen andern als einen Gott dazu gebrauchen konnte. Ebenſo leuchtet es ein, daß unter den Göttern ſchwerlich ein paſſenderer dazu gefunden werden konnte, als Hermes, dem ſehr ſchicklich jene Mitwirkung zur Verſetzung des neugebornen Kindes nach Delphi zugetheilt iſt, um dadurch zugleich ſein näheres Intereſſe an der bevorſtehenden Entwickelung des Schickſals jenes Kindes, deſſen er ſich ſchon früher angenommen hat, zu motiviren.

Es ſcheint mir zweckmäßig, jetzt noch einen Blick auf Schlegels Jon zu werfen, nicht um dieſen ebenſo genau als den Euripideiſchen zu analyſiren, aber doch um einige Vergleichungen anzuſtellen, die dazu beitragen dürften, den Werth des griechiſchen Stückes in ein noch helleres Licht zu ſetzen. — Schlegel hat ſich im

Weſentlichen ganz an Euripides angeſchloſſen, namentlich die Verwickelung und Auflöſung von dieſem entlehnt: aber in der Ökonomie der einzelnen Theile hat er mehrfache Abänderungen vorgenommen, die theils auf der Verſchiedenheit des heutigen Bühnenweſens von dem griechiſchen, theils auf der Verſchiedenheit der modernen und ſpeciell der Schlegelichen Denkart von der des alten Dichters beruhen. Über die Weglaſſung des Prologes habe ich, nach dem Obigen, Nichts mehr zu ſagen. Schlegel hat aber darin nicht nur ſeinem eigenen äſthetiſchen Principe gemäß gehandelt, nach welchem die Erregung des von mir ſo genannten materiellen Intereſſes mit zu den Aufgaben des dramatiſchen Dichters gehört, ſondern es würde ohne Zweifel auch dem Geſchmack oder der Gewöhnung des neueren Publikums ein Prolog in der Art des Euripideiſchen ſo befremdlich und anſtößig geweſen ſein, daß Schlegel, ſelbſt bei andern Prinzipien, es nicht hätte wagen dürfen, ſich eines ſolchen zu bedienen. Auch über die Expoſition im erſten Akte habe ich weiter nichts zu ſagen, als daß mir die einzelnen Theile derſelben, Jon's Unterredung mit der Pythia, die Rede des Phorbas, wie Schlegel den alten Diener der Kreuſa genannt hat, und das Geſpräch zwiſchen Jon und Kreuſa untadelhaft und ihrem Zwecke vollkommen entſprechend ſcheinen. Meine Bemerkungen werden ſich nur auf die Art und Weiſe, wie Schlegel im zweiten Akte den Knoten geſchürzt hat, auf die Charaktere der beiden Hauptperſonen, auf die Motivirung ihrer Handlungen, endlich auf den Verſuch beziehen, eine vollſtändiger befriedigende Löſung als Euripides zu geben. Euripides, wie wir geſehen haben, ſchürzt den Knoten dadurch, daß er den Chor das Geheimniß, welches Xuthus verſchwiegen wiſſen will, der Kreuſa entdecken läßt. Dies Mittel konnte Schlegel nicht anwenden, da er aus Rückſicht auf die Gewohnheit des heutigen Theaters den Chor aufgegeben hatte. Er wählte alſo ein anderes: Xuthus ſelbſt theilt ſeiner Gattin den Ausſpruch des Gottes mit und ſtellt ihr den Jon als ſeinen Sohn vor, der aber, wie er bemerklich zu machen nicht verſäumt, vor der Vermählung mit ihr erzeugt ſei, weshalb er um ſo eher hofft, daß ſie den Jüngling, der ſein Daſein ja keiner Verletzung ihres Frauenrechtes verdankt, ohne Ungunſt anſehen, und dann um ſeiner eigenen Trefflichkeit willen bald ihm auch wohl ihre Liebe ſchenken werde. Kreuſa zeigt bei der überraſchenden Eröffnung ihres Gemahls eine Faſſung und Selbſtbeherrſchung, die ſehr von ihrer leidenſchaftlichen Aufregung bei Euripides abſticht, und auf eine ſtarke und edle Seele zu deuten ſcheint. Einige Bitterkeit freilich ſpricht ſich in der Antwort aus, mit der ſie dem Jon auf ſeine Erklärung, daß ſeine Mutter ihm ſelber unbekannt ſei, entgegnet; aber Jon erwiedert ihr darauf mit ſo guten und herzlichen Worten, daß wir hoffen dürfen, dieſe guten Worte werden bei einer Frau, wie Kreuſa, auch wohl eine gute Stelle finden. Auch in der nun folgenden Unterredung mit dem Phorbas erſcheint ſie durchaus ruhig und beſonnen. Aber Phorbas ſtachelt ihren Unmuth, nährt ihre Befürchtungen, erſtickt die Regungen des Wohlwollens, die ſie ſelbſt für den Jon empfunden hat, und bringt ſie dahin, daß ſie in den von ihm erſonnenen Mordplan einwilligt. Die Motive jedoch, die er geltend macht, ſind nur ein Theil von denen, die bei Euripides hervortreten; es fehlt namentlich das eine, was nicht auf den nur perſönlichen Verhältniſſen der Kreuſa beruht, ſondern auf dem öffentlichen Intereſſe des Volkes, auf der Schmach, die dieſem angethan werden ſoll, und was bei Euripides vorzüglich der Chor ausſpricht, der hier, wie ich ſchon vorhin bemerkt habe, als Organ der Volksſtimme anzuſehen iſt. Dieſes Motiv, wodurch das Unternehmen der Kreuſa den Charakter einer patriotiſchen Handlung bekommt, hat Schlegel ganz fallen laſſen, vielleicht weil er bei einem modernen Publikum keine Empfänglichkeit dafür vorausſetzte. Er iſt aber noch weiter gegangen: er hat Kreuſa's Sache geradezu von der Sache des Volkes getrennt, indem er, als Jene den Gedanken ausſpricht, gleich nach Athen zu eilen und das Volk aufzurufen, daß es ſich des fremden Herrſchers entledige, den Phorbas darauf erwiedern läßt:

Unzuverläſſig iſt die blöde Menge.
Sie ſind gewöhnt, dem Fremdling zu gehorchen.
Was er noch nicht gethan, wär's auch gewiſſer
Als Abend oder Morgen, deſſen wirſt du ſie
Zu überzeugen dich umſonſt bemühn.

Dies „was er noch nicht gethan“ bezieht ſich eben nur auf die der Kreuſa wahrſcheinlich drohende perſönliche Gefahr; von der dem Volke ſelbſt jedenfalls drohenden Schmach iſt gar nicht die Rede. Überdies hat Schlegel ganz ohne allen erſinnlichen Grund ſich darin vom Euripides entfernt, daß er die Kreuſa nicht, wie dieſer, als den einzigen noch übrigen Sprößling des alten einheimiſchen Königsgeſchlechtes darſtellt, ſondern ihr noch mehrere Brüder giebt, die man nach dem Tode des Vaters, da ſie um die Nachfolge nicht einig werden konnten, ſämmtlich aus Athen verbannt habe. So wenig alſo iſt dieſen Athenern daran gelegen, nur von angeſtammten Fürſten beherrſcht zu werden. Allerdings zwar gab die Attiſche Sage ebenfalls dem Erechtheus Söhne, aber ſie machte eben deswegen auch nicht den Xuthus zum Könige: Euripides, der dies letztere thut, weiß eben deswegen auch von keinen Söhnen des Erechtheus, ſondern Kreuſa iſt von dem Hauſe allein noch übrig, und hätte ſie dem Xuthus einen Sohn geboren, ſo würde dieſer doch wenigſtens von mütterlicher Seite ein Erechthide, alſo kein Fremdling geweſen ſein. — Aber nicht blos die Motive, welche Kreuſen zu ihrem Entſchluß bewegten, ſind bei Euripides beſſer als bei Schlegel; auch die Art und Weiſe, wie wir ſie dieſen Entſchluß faſſen ſehn, iſt beſſer. Bei Schlegel erſcheint ſie uns, wenn auch tief verletzt, doch kalt und beſonnen, ſie unterdrückt jeden Ausbruch leidenſchaftlicher Bewegung, ſie erwägt bedächtig die Gefahr, die durch den Jon über ſie kommen könne, ſeine Ermordung iſt eine Vorſichtsmaßregel nur für ihre perſönliche Sicherheit. Sie ſagt zwar, daß ſie ſich des hinterliſtigen Mordes ſchäme; aber auf die Antwort des Alten:

Mein ſei der Ruhm der That, dein der Gewinn.

und auf deſſen Verſicherung, daß er alle Gefahr auf ſich allein nehmen wolle, beſchwichtigt ſich ihre Schaam, und eine Regung des Mitleids, die in ihr aufſteigt, unterdrückt ſie durch die Erinnerung an das, was ſie ſelbſt durch Apollo's Schuld gelitten habe, wofür ſie ſich nun, da ſie ſich an dem Gotte ſelbſt nicht rächen könne, an dieſem ſeinem Diener und Ebenbilde rächen will:

Fort, thöricht Mitleid, das die Bruſt beklemmt!
Das eigne Kind gab ich den wilden Thieren:
An dieſem will ich ſelbſt zur Löwin werden.

(wohl eine etwas zu edle Vergleichung für die Giftmiſcherin, die eher mit einer Natter, wie bei Euripides, verglichen zu werden verdiente.)

Apoll hat ihn gepflegt; er iſt ſein Diener,
Sein Eigenthum, noch mehr, ſein Ebenbild.
Ihn liebt Apoll, der mich verſchmäht, vergißt.
Ja, Jon, ja! das büße mir dein Tod!

Wie viel weniger verletzend iſt der Entſchluß der Kreuſa bei Euripides dargeſtellt. Nicht mit kaltem Blute, nicht mit überlegender Beſonnenheit faßt ſie ihn, ſondern in der leidenſchaftlichen Erregung, einer Erregung, die, wie ſie ſie veranlaßt hat, der Schaam ſich zu entſchlagen und ihr lange verhehltes Geheimniß zu offenbaren, ſo auch ſie zu dem Äußerſten geneigt macht, wodurch ſie überdies nicht blos für ſich ſelbſt und ihre Sicherheit, ſondern auch für die Ehre ihres Volkes ſorgt.

Abgewichen vom Euripides iſt Schlegel auch in der Art, wie er im dritten Akte die Entdeckung des Mordanſchlages und die nächſten Folgen derſelben darſtellt. Zuerſt ſehen wir die Kreuſa flüchtig über die Bühne eilen, und erfahren aus ihren Worten, daß ſie vom Jon verfolgt werde; dann erſcheint Jon, der Entflohenen nachjagend; kaum hat dieſer die Bühne verlaſſen, ſo kommt die Pythia aus dem Tempel, aufgeſcheucht durch den Lärm, und ſpricht ihre Beſorgniß über deſſen Urſachen aus. Zu ihr tritt dann Xuthus mit ſeinem Gefolge, welches den alten Diener in Feſſeln mit ſich führt. „Prieſterin", ſagt er, „zum Glücke treff' ich dich: denn dein bedarf's." Wozu es aber ihrer bedürfe, wird nicht recht klar, es müßte denn ſein, daß es in den Worten liegen ſollte, die Xuthus gegen das Ende dieſer Scene zu ihr ſagt:

Dein Anſehn wähnt' ich hülfreich mir zu finden:
Allein du ſcheinſt dem Weibe ſehr befreundet u. ſ. w.

worauf er denn erklärt, er wolle

von hinnen, in der Stadt
Die Alten, denen obliegt, Recht zu ſprechen,
Aufmahnen zum Gericht.

Hiernach könnte es ſcheinen, als habe Xuthus von der Pythia einen Richterſpruch gegen Kreuſa erwirken wollen, und wende ſich nun erſt, da er ſie ſeiner Abſicht nicht geneigt findet, an den Rath der Alten; und es ſtand dem Dichter ohne Zweifel frei, der Prieſterin, auch gegen die geſchichtliche Wahrheit, eine Richtergewalt beizulegen, wenn er dies ſeinem Zwecke gemäß fand. Sein Zweck aber war offenbar kein anderer, als den Zuſchauer von dem Vorgefallenen zu unterrichten, alſo daſſelbe zu thun, was Euripides durch den Bericht des Dieners bewirkt, den er die Kreuſa ſuchen und bei dieſer Gelegenheit dem Chor die erforderliche Mittheilung machen läßt. Da Schlegel keinen Chor hatte, ſo wählte er ſtatt deſſen die Pythia, als die einzige unter den Perſonen des Stückes, die das Vorgefallene noch nicht kannte, und der dies ausführlich mitzutheilen ein ſchicklicher Grund gedacht werden konnte. An dieſer Erfindung wäre alſo Nichts zu tadeln, wenn nur das Übrige in dieſer Scene Alles gehörig übereinſtimmte. Dies iſt aber nicht ganz der Fall. Denn während wir aus den oben angeführten Worten die Vermuthung ſchöpfen, daß Xuthus in der Abſicht gekommen ſei, die Pythia zur Verurtheilung der Kreuſa, oder wenigſtens zu irgend einer Art von Mitwirkung gegen dieſelbe zu vermögen, werden wir doch in dieſer Vermuthung wieder irre gemacht, wenn wir hören, daß erſt die Pythia ſelbſt dem Xuthus den Rath giebt, die Kreuſa nicht *gewaltſam raſch* durch den Jon tödten zu laſſen, ſondern die Schuldige vor Gericht zu ziehen, worauf er denn auch erwiedert, daß er *dieſem weiſen Rathe Gehör gebe*, und ſofort Einige ſeines Gefolges abſendet, um den Jon von der Verfolgung der Kreuſa zurückzurufen. Dies ſtimmt alſo nicht zu einander. Ganz zwecklos aber und durchaus tadelnswerth ſcheint mir Folgendes. Schlegel läßt die Pythia den Rath geben, Xuthus möge die Schuldige nicht in Delphi verurtheilen laſſen, ſondern ſie mit ſich nach Athen nehmen, um ſie dort vor den Areopag zu ſtellen: Xuthus aber lehnt dies ab, nicht blos aus dem Grunde, weil er beſorgt, ſie werde

da ſich ſchuldlos lugen,
Wo Niemand Spuren ihres Frevels ſah.

und es werde die alte Gunſt und das Mitleid mit dem Reſt des Fürſtenhauſes ſie losſprechen, ſondern, da hiergegen die Pythia ihn an die Unbeſtechlichkeit des Areopages erinnert,

Wo ſelbſt die Waage der Gerechtigkeit
Minerva hält.

ſo trägt Xuthus kein Bedenken, auch gegen die unparteiiſche Gerechtigkeit der Göttin ſelbſt Zweifel zu erheben. Eine ſo zweckloſe Beleidigung gerade dieſer Göttin würde ſich Euripides ſchwerlich erlaubt haben, ſo wenig er auch ſonſt Bedenken trägt, Übles von den Göttern zu ſagen, wenn eine Veranlaſſung dazu da iſt. Übrigens ſtimmt auch dies wohl nicht recht zuſammen, daß Xuthus jetzt die Theilnahme für Kreuſa in Athen für ſo mächtig hält, daß ſelbſt die Gerechtigkeit des Areopag dadurch gebeugt werden könne, und doch kurz vorher das Vertrauen ausgeſprochen hat, daß, wenn er ſeine Gattin in Delphi verurtheilen und tödten laſſe, er den dieſerhalb gegen ihn, den Fremden, etwa erregten Argwohn und Unwillen der Athener wohl werde überwinden können, auf ſein Recht und deſſen mannhafte Behauptung geſtützt. Dieſe beiden Übelſtände hätten vermieden werden können, wenn

Schlegel in dieſer Scene den Gedanken, den ich vorhin vermuthet habe, wirklich gehabt und durchgeführt hätte. Dann aber würden auch die erſten Scenen dieſes Aktes, Kreuſa's Flucht und Verfolgung durch den Jon, und die durch den Lärm aus dem Tempel hervorgelockte Prieſterin nicht füglich haben angebracht werden können, und ich möchte glauben, daß Schlegel eben nur um dieſe anzubringen und ſo den Akt recht effektvoll zu eröffnen, die Vorgänge ſo, wie er gethan, geordnet habe. Darum mußte ihm Kreuſa bei der Entdeckung des Mordanſchlages gleich ſelbſt gegenwärtig ſein, — als habe ſie dem Gaſtmahl beigewohnt und ihr Schlachtopfer vor ihren eigenen Augen ſterben ſehn wollen, — darum mußte ſie ſofort die Flucht ergreifen und Jon ſie verfolgen, nicht um ſie vor Gericht zu ſtellen, ſondern um ſie zu tödten. Dieſer Eifer mag natürlich und deswegen zu entſchuldigen ſein; aber edler und würdiger handelt doch der Euripideiſche Jon, der ſich zuerſt an die Delphiſchen Häupter wendet, und nur dann erſt, als dieſe das Todesurtheil über die Schuldige ausgeſprochen haben, ſich aufmacht um es zu vollſtrecken. Hier hätte Schlegel ohne Zweifel wohlgethan, ſich an ſeinen Vorgänger ſo eng als möglich anzuſchließen. Und war es ihm beſonders um einen leidenſchaftlichen und effektvollen Anfang des Aktes zu thun, ſo konnte auch dazu ihm Euripides verhelfen. Er hätte nur, was bei dieſem der Diener dem Chor erzählt, vor den Augen der Zuſchauer, freilich mit einigen Abänderungen, vorgehn laſſen dürfen. Da rennt, heißt es in jener Erzählung,

Da rennt, begleitet von den Gäſten, alsbald
Der Jüngling fort, den Phöbus' Spruch verkündigt hat,
Und vor die Häupter Pytho's tretend ruft er aus:
O heilges Land, es trachtet jenes fremde Weib,
Erechtheus' Tochter, nach dem Leben uns mit Gift.

So hätte auch der Schlegelſche Jon, mit Xuthus und begleitenden Freunden, den gebundenen Phorbas führend, in der leidenſchaftlichen Aufregung auftreten, die Pythia herausrufen, ihr den Vorfall berichten, auf ihre Weiſung dann ſich an die Richter wenden können. Der Akt würde auf dieſe Weiſe effektvoll genug begonnen haben, die oben bezeichneten Übelſtände würden vermieden ſein, es würde überdies die Kreuſa nicht zweimal als Flüchtige auf der Bühne erſchienen ſein, einmal zu Anfang dieſes Aktes, wo ſie davon eilt, um dem Jon zu entgehen, und dann zu Anfang des folgenden Aktes, wo ſie wieder an denſelben Platz zurückeilt, um hier Schutz zu ſuchen.

Bevor wir zur Betrachtung des vierten Aktes übergehn, mag hier noch eines andern Anſtoßes erwähnt werden, der zu vermeiden geweſen wäre. Schlegel hat ebenſo wie Euripides den Xuthus zuvor das Orakel des Trophonius befragen laſſen. Bei Euripides heißt es nun blos, Trophonius habe den Apollo nicht vorgreifen wollen, und ſich begnügt ihm zu antworten, er werde nicht kinderlos von Delphi heimkehren. Der Grund aber, weswegen Euripides jenen Beſuch beim Orakel des Trophonius erdichtet hat, war wohl ein zwiefacher: erſtens wollte er dadurch die frühere Ankunft der Kreuſa zu Delphi, ohne Begleitung ihres Gatten, motiviren, da dieſer Umſtand für die Ökonomie ſeines Stückes nothwendig war; zweitens wollte er auch wohl durch den Ausſpruch des Trophonius eine Hoffnung in Kreuſa erregen laſſen, damit nachher die Täuſchung um ſo bitterer wäre: obgleich dies freilich nirgends von ihm hervorgehoben worden iſt. Bei Schlegel dagegen lautet die Antwort des Trophonius ſo:

Nicht vergreif' ich dem Delphiſchen Sitz und dem Seher Apollon:
Aber hüte dich, Xuthus, daß deinem Geſchlecht nachſtrebend,
Nicht du den Fall des Geſchlechtes erwirkſt und des Hauſes Zerrüttung.

Den Grund, weswegen er ſich hier vom Euripides entfernt hat, erkennt man erſt in der oben beſprochenen Scene, der vierten des dritten Aktes. Hier erklärt nämlich Phorbas, er habe den Mordverſuch unternommen aus alter unerſchütterlicher Treue zu dem angeſtammten Königshauſe, um es vor dem Verderben zu retten, welches Trophonius prophezeit habe. Man ſieht, der Ausſpruch des Trophonius ſollte als Verſtärkung der Motive zu Jons Ermordung dienen. Aber warum wird dies erſt hier ausgeſprochen? warum dort, wo zwiſchen Phorbas und Kreuſa die That berathen und beſchloſſen wird, ganz mit Stillſchweigen übergangen. Dort, däucht mir, hätten alle Motive in ihrer ganzen Stärke hervorgehoben werden müſſen, wo es darauf ankam, den Entſchluß vor dem Zuſchauer zu erklären und zu rechtfertigen, nicht erſt jetzt, wo es ganz das Anſehn hat, als ſolle nur Verſäumtes nachgeholt werden.

Im vierten Akte ſehen wir zuerſt wieder die flüchtende Kreuſa auf die Bühne ſtürzen. Sie erträgt es nicht länger, wie ein gejagtes Wild umherzuſchweifen; lieber will ſie dem Tode die Stirn bieten, daß er mit Einem Streiche raſch ſie treffe.

„Es iſt der Tod nicht,“ ſagt ſie, „deſſen Blick ich ſcheue:
Daß ihn des Jünglings Hand mir geben ſoll,
Das, das fällt mich unüberwindlich an,
Verwirrend, ſcheucht in Raſerei mich fort;
Und wie ich auch mit angeſchwelltem Stolz
Die Bruſt von innen mir zu ſtählen ſuchte,
So oft ich ſie dem Pfeil entgegen trug,
Zerrann des kalten ſtarren Muths Ägide
In Furcht und weiche Lebenshoffnung wieder.“

Schlegel hat hier ſehr gut das dunkle Gefühl des mütterlichen Herzens gegen den Sohn angedeutet, welches, ohne daß ſie ſelbſt ſeinen Grund zu erkennen vermag, ihr den Tod gerade von ſeiner Hand als das unerträglichſte erſcheinen läßt, und die Liebe zum Leben immer wieder in ihr erweckt. Auch alles Übrige in dem Monolog der Kreuſa ſcheint mir ſehr lobenswerth. Sie nimmt ihre Zuflucht zum Altar des Apollo, nicht weil ſie Schutz von dem Gotte hofft, den ſie als den Urheber all ihres Unglücks anſieht, ſondern um ſo ſterbend wenigſtens die einzige Rache an ihm zu nehmen, die ihr möglich iſt.

Und wenn ich ſterben muß, ſo ſoll mein Blut
Die Opferſtätte wenigſtens beflecken.

So gräßlich ſie beflecken, daß kein Weihrauch
Und keine Reinigung ſie je entſühnt.
Mein letzter Schrei ſoll durch die Lüfte dringen
Zum ſel'gen Götterſitz, ſo herzzerreißend,
Daß er, der mich betrübt, erblaſſen muß.
Das iſt die einz'ge Rache ja des Weibes,
Hülflos und ſterblich, ihre Jammerſeele
Vor des Verderbers Antlitz auszuhauchen.

In den Anapäſten, in die der Monolog nun übergeht, hält ſie dem Apollo vor, was er einſt ihr gethan, wie er das ſchwache Mädchen überwältigt, wie er ihrer Reize genoſſen und dann ſie ſelbſt und das Kind, welches ſie ihm geboren, undankbar und fühllos dem Verderben preisgegeben habe. Im Weſentlichen hat ſich Schlegel hier ganz an ſeinen Vorgänger gehalten, welcher in der Scene, wo Kreuſa vom Greis erfährt, was für einen Beſcheid ihr Gatte vom Apollo erhalten habe, ihr dieſelben Ergießungen in den Mund legt. Doch in Einem nicht gleichgültigen Punkte hat er ſich von ihm entfernt. Bei Euripides wird Kreuſa vom Apollo widerſtrebend überwältigt und erſcheint als ein willenloſes Opfer; bei Schlegel „umhaucht er ſie mit berauſchendem Wahn", und wir hören aus ihren Worten, ſo leiſe auch die Andeutung iſt, daß, trotz ihres jungfräulichen Sträubens, nicht blos die Übermacht des Gottes, ſondern auch ſein Liebreiz, ſeine ſüßſchmeichelnden Worte und ein Zug des eigenen Herzens ſie in ſeine Arme gegeben hat. Um ſo bitterer iſt dafür nun auch ihr Haß gegen den Treuloſen und Undankbaren.

Die Ergießungen der Kreuſa ſind aber von der Prieſterin, die ungeſehn von ihr unter der Säulenhalle des Tempels geſtanden hat, gehört worden. Dieſe durchſchaut nun ſogleich die Wahrheit, daß Jon eben der von Kreuſen ausgeſetzte Sohn ſei, und eilt, um zur Löſung der Verwickelung das Käſtchen und die Kennzeichen herbeizuholen, an denen Mutter und Sohn ſich erkennen werden. Kaum hat ſie die Bühne verlaſſen, ſo tritt Jon auf, erblickt die ſo lange vergebens geſuchte Kreuſa, heißt ſie aufſtehn von dem geweihten Platze, und iſt, da ſie nicht weichen, er ſelbſt ſie aber auch nicht mit Gewalt fortreißen will, im Begriff, ſie aus der Ferne mit ſeinem Pfeil zu erſchießen, und alſo doch die Heiligkeit ihres Zufluchtsortes zu verletzen, die der edlere Jon des Euripides, trotz ſeines Zornes, dennoch achtet. Da tritt im rechten Augenblick die Prieſterin heraus, thut ihm Einhalt, übergiebt ihm das Käſtchen, und es erfolgt nun die Erkennungsſcene im Weſentlichen ebenſo wie bei Euripides, nur mit der Ausnahme, daß Kreuſa erklärt, ſie könne unmöglich wieder zu ihrem Gatten zurückkehren als Mutter eines Sohnes, den ſie nicht von ihm geboren habe, worauf denn aber die Prieſterin ihr vermittelnd zuſpricht, und ihr die ſichere Hoffnung macht, daß Xuthus keinen unwürdigen Verdacht auf ſie werfen, den Jon als Apollo's Sohn anerkennen, und gerne auch als eigenen Sohn annehmen werde.

Dies wird nun der Gegenſtand des fünften Aktes, der ganz Schlegels Eigenthum iſt. Jon ſelbſt hat dem Xuthus das Vorgefallene mitgetheilt. In der

Unterredung zwiſchen beiden, mit welcher dieſer Akt beginnt, äußert Xuthus zuerſt ſeinen Zweifel. „Du glaubſt“, ſagt er, „an die unglaubliche Verknüpfung; doch weißt du, ob nicht Trug ſie dir gewebe?“ Es wiederholt ſich alſo daſſelbe, was oben im dritten Akte bei Schlegel, und ebenſo bei Euripides im dritten Epeiſodion, da geweſen iſt: nur die Perſonen haben ihre Stellung gewechſelt. Dort glaubte Kreuſa von ihrem Gatten, jetzt glaubt dieſer von jener betrogen zu ſein, und wie dort Kreuſa den Gott, ſo ſieht jetzt Xuthus die Prieſterin als Gehülfen des Betruges an. Doch will er nicht ſelbſt entſcheiden: den Älteſten von Delphi, die ſich ſchon verſammeln, um über den verſuchten Mord zu richten, ſoll jetzt dieſer Fall zur Entſcheidung vorgelegt werden. Mit Recht redet ihm Ion dies aus: was zwiſchen ihm allein und ſeiner Gattin im Stillen (in ſtiller Traulichkeit, heißt es bei Schlegel), und ohne fremde Dazwiſchenkunft geſchlichtet werden müſſe, das zieme ſich nicht vor ein ſolches Gericht zu ſtellen. Dies leuchtet denn auch dem Xuthus ein, und er ſteht deswegen von ſeinem Vorhaben ab, um ſo mehr, da dies die erſte Bitte iſt, die Ion an ihn richtet. Auch die zweite Bitte, Begnadigung des alten Phorbas, gewährt er ihm, nicht ohne eine etwas ironiſch klingende Anſpielung auf die ihm doch noch ſehr zweifelhafte göttliche Abſtammung des Ion: „Denn“, ſagt er, „von Sterblichen genügt dir überhaupt kein Vorbild mehr; du ſtrebſt nur einzig uns des Latoniden Abglanz darzuſtellen.“ Ion giebt ihm hierauf eine ſehr artige Erwiederung, indem er ihn theils an ſeine eigene ebenfalls göttliche Abſtammung, als Enkel des Zeus, erinnert, theils an den Ruhm ſeiner Thaten, und dabei ihn als das Vorbild bezeichnet, dem er nacheifern wolle, worauf ihm denn jener, Artigkeit mit Artigkeit erwiedernd, die Antwort giebt: „Du ehrſt die Abkunft, weſſen du auch ſei’ſt, mein wackrer Ion.“ — Jetzt tritt die Pythia hinzu, und freut ſich beide ſo freundlich einverſtanden zu finden. Xuthus aber ſcheint ſeinen früheren Verdacht gegen ſie gänzlich aufgegeben zu haben, und äußert jetzt nur noch theils ſeinen Unwillen über das, was Kreuſa unternommen, als ſie den Ion noch für ſeinen Sohn hielt, theils aber auch die Beſorgniß, ſie möge nun, da die Verhältniſſe ſich ſo geändert haben, auch ihm ebenſo ſtiefväterliche Geſinnungen gegen ihren Sohn zutrauen, als ſie ſelbſt vorher ſtiefmütterlich geſinnt geweſen ſei. Dieſe Beſorgniß beſeitigt die Pythia durch die Verſicherung, daß ja ſein bekannter Edelmuth der Kreuſa für das Gegentheil Bürgſchaft leiſten müſſe; ihr Unternehmen aber entſchuldigt ſie mit der Furcht, die der Orakelſpruch des Trophonius ihr eingeflößt habe. Die Erinnerung an dieſen und an die Geſichte, die er in der Höhle des Trophonius geſehen hat, ſtimmt denn auch den Xuthus ſo ſehr um, daß er nicht nur ſeinen Unwillen fahren läßt, ſondern jetzt ſelbſt die Beſorgniß äußert, Kreuſa, die Genoſſin des Delphiſchen Gottes, nun anerkannt von dieſem, werde künftig nichts mehr nach dem irdiſchen Gemahle fragen, und das gewohnte Lager verſchmähen. Aber auch dieſer Beſorgniß weiß die herzenskundige Vermittlerin zu begegnen. Kreuſa, verſichert ſie ihn, ſei ſich tief des Unrechtes bewußt, ihre frühere Mutterſchaft ſo lange vor dem Gatten verhehlt zu haben: und alsbald erſcheint auch dieſe ſelbſt, wirft ſich dem Xuthus zu Füßen und bittet um Verzeihung für das, was ſie verſchwiegen, wie für das, was ſie gethan. Xuthus iſt weiſe genug, ſich die Dinge gefallen zu laſſen, wie ſie nun einmal ſind. Er ſagt:

> Nicht jugendlich,
> Von heftig unbedachtem Muth getrieben,
> Lehn' ich dem waltenden Geſchick mich auf,
> Noch mag ich rechten mit der Götter Thun.

und er erklärt, daß, ſo gern er glauben wolle, Ion ſei wirklich des Latoniden Erzeugter, er doch um der „erſtaunten Welt“ willen wünſchte, daß dies durch ein ſichtbares Zeichen vom Olymp über allen Zweifel erhoben würde. Kreuſa äußert voll Beſorgniß, — die ihrem Gatten doch wohl etwas bedenklich vorkommen dürfte, — daß ſie ein ſolches Zeichen nicht zu hoffen wage: aber Ion iſt zuverſichtlicher und wendet ſich kühnlich an den Gott ſelbſt, der denn auch alsbald erſcheint und eine allſeitig befriedigende Erklärung giebt. Böttiger, in ſeiner freilich etwas malitiöſen Kritik des Schlegel'ſchen Stückes, giebt dieſer Erklärung des Apollo das ſchon oben erwähnte Prädikat höchſter göttlicher Unverſchämtheit: und bei der ganzen Art und Weiſe, wie Schlegel das Verhältniß, nach dem Vorgange des Euripides, aufgefaßt, und bei dem Lichte, das er, wie dieſer, auf dergleichen Liebeshändel der Götter geworfen hat, wonach ſie durchaus nur als leidenſchaftliche Verirrungen erſcheinen, möchte man allerdings wünſchen, er hätte dem Apollo auch dieſelbe Schaam, wie Euripides, geliehen, und ihm die perſönliche Erſcheinung erſpart. — Nun aber der übrige Inhalt des fünften Aktes? Schlegel hat es auch in den Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur I. S. 164 (der Ausgabe von Böcking) als einen Übelſtand bei Euripides gerügt, daß Xuthus getäuſcht wird: aber dieſer Übelſtand war nun einmal ſchwerlich zu vermeiden, ſobald man die Sache, über die er getäuſcht wird, in dem Lichte auffaßt, wie es Schlegel und Euripides gethan haben. Dies habe ich ſchon oben bemerkt, und es ſcheint mir hinreichend, um den Euripides zu entſchuldigen. Dieſer that ohne Zweifel am beſten daran, den Xuthus bei der Entwickelung ganz aus dem Spiele zu laſſen, und den Zuſchauer, der etwa an ihn denken mochte, mit der Verſicherung abzufinden, daß er gar nicht erfahren werde, was ihn zu hören verdrießen mußte. Aber Schlegel hat ſich freilich die Möglichkeit, ihn ſo zu beſeitigen, ſelbſt abgeſchnitten, indem er ihn in den vorhergehenden Theilen der Handlung viel zu ſehr in den Vordergrund geſtellt, viel zu viel zur Entwickelung hat mitwirken laſſen, als daß er nun bei dieſer ſelbſt aus dem Spiel bleiben könnte. So iſt er denn alſo genöthigt geweſen, ihm dieſe Rolle des zärtlichen, großmüthigen, verzeihenden und gläubigen Ehemannes anzuweiſen, in der man ihn bewundern, aber ſchwerlich wohl beneiden mag. Aufrichtig geſtanden, mir ſcheint dieſer Akt etwas von Kotzebue'ſchem Geſchmack zu haben, ſo bereitwillig ich ihm auch einzelne ſchöne Stellen zugeſtehe. An ſolchen fehlt es überhaupt in dem ganzen Stücke nicht, ja es iſt anzuerkennen, daß Schlegel manche

Fehler des Euripides vermieden, manche Änderungen zweckmäßig angebracht hat: aber manches iſt auch ohne Noth geändert, manches offenbar verſchlechtert worden, und das Geſammturtheil wird ſchwerlich anders lauten können, als daß ſein Stück in allen weſentlichen Eigenſchaften ziemlich tief unter dem Euripideiſchen ſtehe.

Ich kann aber dieſen Aufſatz nicht ſchließen, ohne auch einen Blick auf Schlegel's eignes Urtheil über das Verhältniß ſeines Stückes zu dem ſeines Vorgängers zu werfen*). Er achtet dieſen bekanntlich überhaupt ſehr gering, und iſt der Meinung, in ſeinem Jon ihn weit übertroffen zu haben: die Abweichungen von ihm ſollen keineswegs nur als bedingt durch die Forderungen des modernen Bühnenweſens und Geſchmackes, ſondern als weſentliche Verbeſſerungen anzuſehen ſein, und bei aller Entlehnung von Umſtänden, Zügen, ſogar einzelnen, faſt nur überſetzten Reden, macht er dennoch auf Originalität Anſpruch, weil er das Ganze nach einer eigenthümlichen Idee wieder urſprünglich entworfen habe. Dieſe eigenthümliche Idee beſteht nun aber in nichts anderem, als darin, daß er die von Euripides ſinnreich erfundene und mit volksthümlichen, patriotiſchen Intereſſen verknüpfte Fabel alles deſſen entkleidet, was in dieſen Intereſſen ſeinen Grund und ſeine Rechtfertigung findet, und ſie dafür mit eigenen Zuthaten verſehen hat, wodurch ſie zu einem bloßen Familiengemählde, wie er ſelbſt es nennt, geworden iſt. Ein eheliches Verhältniß, geſtört durch die Erſcheinung eines unehelichen Kindes: eine Verwickelung, dadurch herbeigeführt, daß die Frau dieſes Kind für einen Baſtard ihres Mannes hält und aus dem Wege zu räumen ſucht, dabei aber in Gefahr geräth, vielmehr ſelbſt von dem Kinde ums Leben gebracht zu werden: dann Erkennung des Kindes als ihres eigenen, Schaam und Furcht vor ihrem Manne, reuiges Bitten um Verzeihung, großmüthiges Vergeſſen und Vergeben des Mannes, der ſich gern dazu verſteht, dem Dinge die möglichſt gute Seite abzugewinnen, endlich Erſcheinung eines Gottes, der durch die Erklärung ſeiner Vaterſchaft die Ehre beider Ehegatten rettet: das iſt die Idee des Schlegel'ſchen Jon, und auch von dieſer Idee hat er das meiſte und beſte vom Euripides entlehnt, ſo daß ſein Anſpruch auf Originalität in der That ein ziemlich wohlfeil erkaufter iſt. — Wenn er aber dem Euripides einen Hauptvorwurf daraus macht, die ſittlichen Verhältniſſe zwiſchen den Perſonen verletzt zu haben, indem eine fortgeſetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann ſanctionirt, und dieſer dadurch ohne alle Schuld gleichſam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgeſtoßen werde, ſo legt er damit ein Maaß an, zu dem ihn die ganze Anlage und Ausführung der Euripideiſchen Tragödie durchaus nicht berechtigte. Denn das ſittliche Verhältniß zwiſchen Mann, Frau und Kind iſt ja in dieſer gar nicht der Gegenſtand der Darſtellung, ſondern der Erechthidenſtamm iſt es, der mit Kreuſen, ſeinem letzten Sprößling, unterzugehen droht, und in dem Götterſohne Jon aufs neue wieder aufblüht: Kreuſa und Jon intereſſiren den Zuſchauer nicht als Gattin und als Stiefſohn des Xuthus, ſondern nur wegen ihrer anderweitigen Verhältniſſe, und Xuthus ſelbſt iſt eine ziemlich unbedeutende Nebenperſon, um deſſen Stellung als Ehemann und Hausvater wir uns wenig bekümmern, und der überdies durch die Abſicht, ſeinen Baſtard in das Haus der Erechthiden einzuſchwärzen und zum Könige des edelgebornen Autochthonenvolkes zu machen, in der That eine Schuld auf ſich geladen hat, die ihn in den Augen des Publikums, für welches Euripides dichtete, ſtrafbar genug erſcheinen laſſen mußte. Wird ihm nun nachher die Wahrheit verſchwiegen und der Glaube gelaſſen, als gelinge ihm ſeine Abſicht wirklich, ſo iſt das allerdings eine Täuſchung, aber keine unverdiente: es liegt vielmehr eine Schonung für ihn darin, daß ihm erſpart wird zu hören, was er wohl ſchwerlich gern gehört hätte. — Aber, ſagt Schlegel, das iſt eben wieder ein Fehler des Euripides, daß er dem Xuthus verborgen bleiben läßt, was ihm, den Umſtänden nach, unmöglich auf die Länge verborgen bleiben konnte. Zugegeben, es ſei ſo: während der Handlung des Stückes bleibt es ihm doch verborgen, und Euripides hatte wahrlich nicht zu befürchten, daß unterdeſſen die Zuſchauer fragen möchten, was ſpäterhin geſchehen oder nicht geſchehen könnte oder müßte. Fragte aber nachher Einer darnach, und ſtiegen ihm ähnliche Bedenken wie Schlegeln auf, nun, ſo war ihm ja unverwehrt, ſich eine ähnliche Eheſtandsſcene mit Reue und Verzeihung, wie Schlegel's Originalität ſie erfunden hat, auf ſeine eigne Hand vorzuſtellen: denn allzuviel Erfindungsvermögen gehörte dazu eben nicht; dem Euripides aber können wir es nur Dank wiſſen, daß er uns damit verſchont hat.

---

*) Dies Urtheil findet ſich in einem zuerſt in der Zeitung f. d. eleg. Welt 1802 Nr. 100. 101 erſchienenen, dann in den krit. Schr. II. S. 128—144 und in den ſämmtl. Werken Bd. IX. S. 193—208 d. Ausg. v. Böcking wieder abgedruckten Aufſatze: „Über den deutſchen Jon." Die in der Zeitung f. d. eleg. Welt erſchienenen Kritiken, auf welche Schlegel Rückſicht nimmt, habe ich nicht vergleichen können, und ebenſowenig iſt mir von andern Beurtheilungen des Euripideiſchen oder des Schlegel'ſchen Stückes etwas zur Hand geweſen, ausgenommen über das erſtere die von Wieland im erſten Bande des Neuen Att. Muſeums und von Patin in den Etudes sur les tragiques grecs III. S. 250—272, dazu G. Hermann's Vorrede zu ſeiner Ausg. des Stückes und O. Müller's Recenſion derſelben im erſten Bande der kl. Schriften, über das andere aber die Kritik von Böttiger in deſſen kl. Schriften herausg. v. Sillig I. S. 338—346.

Was Schlegel ſonſt noch an Euripides tadelt, darf ich mich begnügen, nur einfach zu referiren, da ſich, was an dieſem Tadel gegründet oder nicht gegründet ſei, aus der früher gegebenen Analyſe beurtheilen laſſen wird. Er tadelt erſtens die geringe Bedeutung und Mäßigkeit des Chors, zweitens den von Hermes geſprochenen Prolog, drittens die Erſcheinung der Athene ſtatt des Apollon, viertens die weitläuftige Rede des Jon über die Schwierigkeiten des politiſchen Lebens, fünftens die weitläuftige, ausmalende Erzählung des Dieners, der die Kreuſa aufſucht, um ſie zu warnen, und ſchließt endlich ſeine Beurtheilung mit den Worten: „Dieſe Dinge und viele andere finde ich ſo ſchlecht, ja zum Theil ſo abgeſchmackt, daß ich glaube, man braucht noch gar kein beſonderer Meiſter zu ſein, um es beträchtlich beſſer zu machen. Mit einem Worte, das Stück hat, wie die meiſten von Euripides, wunderſchöne Theile, iſt aber im Ganzen leicht und liederlich gearbeitet."

Freytag's Graf Waldemar
und
die Darſtellung deſſelben in Stuttgart.

Von

Dr. Edmund Zoller.

Wenn mitten in den Stürmen der Politik, während die Bajonette klirren und die Stimmen der Reichstagsabgeordneten einander übertäuben, eine friedliche Theatervorſtellung uns zu den Hallen der Kunſt, wo nur die reinſten Ergüſſe des Geiſtes ihre Heimath haben, locken kann, ſo muß es ſich wohl um eine Neuigkeit handeln, die unſere überreizten und erſchlafften Sinne wieder zu feſſeln vermag. Wenn wir aber nicht blos auf Momente uns von dieſer Novität anziehen laſſen, wenn wir mit geſpannter Aufmerkſamkeit, mit zurückgehaltenem Athem einer Vorſtellung folgen, in dieſer Zeit folgen, die alles Intereſſe abſorbirt zu haben ſcheint, dann muß es ſicher etwas Bedeutendes, wenn auch Abnormes ſein. Und das war dieſer Graf Waldemar von Guſtav Freytag. Es war etwas Neues, etwas Beſonderes, etwas Anziehendes, etwas Spannendes. Leider aber ſind das nicht die Eigenſchaften, die allein ſchon ein Stück zu etwas Vortrefflichem, Vollendetem machen. Sie gehören mit zu dem Vollendeten, aber ſie alle können ebenſo auch Eigenſchaften des Verfehlteſten ſein. Und ſo reizend dieſes Schauſpiel iſt, ſo ſehr es bis zum letzten Momente ſpannt, ſo ſehr es alle unſre Gefühlsnerven in Aufregung bringt, ſo wenig Verſöhnung, Einheit und Durchſichtigkeit liegt in dieſer dramatiſchen Arbeit. Es ſind Charaktere, geſchrieben für Schauſpieler, aber nicht Stich haltend vor dem äſthetiſchen Bewußtſein; es ſind Motive, pikant und neu, aber verdammungswürdig vor dem moraliſchen Richterſtuhl; es iſt eine Sprache voll Pointen, ſtark und originell, aber nicht einfach und elegant — kurz, ein Werk durch und durch moderner Phantaſie. Ich will damit nicht ſagen, daß Freytag nicht ein ganz bedeutendes Talent wäre, ebenſowenig, daß man heutigen Tages nicht Dramen zu ſchreiben verſtünde, die durch ihre Einfachheit, Neuheit und Großheit der Motive und Charaktere wirken müſſen, — es wäre das im Angeſicht eines Drama's wie „das Duell von F. A. ***“ eine Lüge. Man vermöchte wohl ſo zu ſchreiben, aber eine Arbeit der Art, die nicht pikant, ganz hingeworfen, keck, frivol, maaßlos und wie all' das heißt, was man unter dem Namen geiſtreich zu [illegible] bleibt — eine Arbeit, die [illegible] Eigenſchaften hat, mit welcher [illegible] anwenden? Wir wiſſen und nicht mehr, denn wir ſind [illegible] einfachen Eindruck abgekommen. Wir [illegible] die Wirklichkeit der Empfindungen, die allein auch einem wahren Kunſtwerke fähig iſt. In dem Drama [illegible] Übermäßiges [illegible] von vielen modernen Dichtern, die Sittliche der Poeſie. Sie kennen die Liebe nicht, die allein den Dichter zum Dichter macht. Ich meine damit nicht die Liebe im gewöhnlichen Sinne, ſondern die Begeiſterung für das Höchſte, für das ewig Wahre, — ſie iſt ihnen fremd; ſie geben nicht ihre ganze Seele in die Dichtung. Das Herz, [illegible] bleibt in ihnen — es fehlt ihnen mit einem Worte die Sittlichkeit, wie die neuere Philoſophie dieſen Begriff aufgeſtellt hat. Und dieſe Sittlichkeit iſt auch der Schauſpielerſtand unſerer Zeit verloren gegangen. Aus dieſem Mangel iſt aber all unſer Theaterelend — der Dichter und Darſteller — entſprungen. — Dieſe Sittlichkeit iſt es endlich auch, die dem Drama Sudermann's durchaus mangelt. Die Motive, wie die Charaktere ſind auf die Spitze getrieben — aber ohne an innerer Nothwendigkeit zu gewinnen, oder durch ihre Einſeitigkeit aufgehoben zu werden. Die Einleitung wie die Durchführung des Ganzen iſt [illegible], aber es fehlt dem Dichter der Muth, auch [illegible] zu ſchildern und ſo [illegible] das [illegible] aufgezeigte Maß an den Werth einer [illegible] Beurtheilung. Der Dichter iſt daher um ſo mehr verantwortlich, als uns der Gegenſatz nur zu deutlich hervorleuchtet, wie [illegible], wie [illegible] er gearbeitet hat; der berechnende Verſtand ſieht aus Allem klar hervor und es muß ihm [illegible], daß er nicht [illegible], nicht [illegible] motivirt und die Charaktere nicht gleichmäßiger gezeichnet hat. Das iſt aber eben der Fluch dieſer Geiſtreichelei, daß wir über dem Ringen nach Effekte, über der Sucht zu [illegible] das Wahre und über dem [illegible] das Mögliche außer Acht laſſen. So originell dieſe Charaktere gezeichnet ſind, ſo wenig Wahrheit liegt in ihnen; es wird uns nicht wohl in ihrer Nähe und doch werden wir auch nicht von ihnen [illegible]. In keiner der Figuren, außer der [illegible] iſt ein [illegible] ganz aufgegangen, ganz Menſch geworden; ſie ſind alle Marionetten, welches [illegible] in der Hand ihrer Umgebung oder an der [illegible] eines [illegible] [illegible]. Es iſt wohl die Einheit, die die Einzelheiten vermiſſen, nicht auch im Ganzen die Einheit, den Fluß, den wir unbedingt vom Dichter fordern, den wir [illegible] von [illegible] [illegible] abgeſprochen haben; die [illegible] [illegible] zwar in dem Drama beide Elemente wie [illegible] Dichters in [illegible], aber keine [illegible] die andere auf — ſie verhalten wie zwei [illegible] Ströme neben einander, oder wie es Dr. [illegible] [illegible] in ſeiner Beſprechung der „Familie“ ausſpricht: „dieſes Drama habe keine Probleme [illegible], welche auf die Mängel der Geſellſchaft, auf den [illegible] [illegible] [illegible]. Das Geſellſchaftliche liegt nur in dem [illegible] Charakter des [illegible] [illegible], ſo zu ſagen, nur ein [illegible], nicht aber [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Farbe an ſich nehmen will, aber als dunkler Fleck, ſo lange ihn andern ſehen will, während ſie ihn gutwillig haben konnte, ſie aber, als ihr dies mißlingt, mit einer mehr als rabenartigen Wuth gegen das Glück und die mütterliche Pflegerin deſſelben ſich kehrt, — und das Alles aus leidenſchaftlicher Liebe zu Waldemar, den ſie um jeden Preis beſitzen will, nur nicht um den einen, aufzugeben und zu entſagen — denn eingeweiht iſt ein Freund angegeben, weshalb er ihre Hand ausſchlagen möchte, oder eine Vermuthung, daß er ſie ausſchlagen werde. Die Darſtellerin dieſes durch und durch unmenſchlichen, an die äußerſte Linie des Unmenſchlichen ſtreifenden Charakters, der uns nach der Zeichnung des Dichters nur abſchrecken, in einigen Durchbrüchen inneren Gefühles kaum anzuziehen vermag, — die Darſtellerin dieſes Charakters hat ein Problem zu löſen, das ſchwer, vielleicht ungelöſt Aufgabe der Schauſpielkunſt geweſen iſt. Es gilt hier, die harten, ſchroffen, leidenſchaftlichen Züge, wie ſie vom Dichter gegeben ſind, zu verdecken, ohne ſie darum aber zu verwiſchen. Die Darſtellerin muß uns in jedem Augenblicke die ganze Schärfe des Charakters, den ſie wiedergegeben hat, mit aller Prägnanz vor die Augen treten laſſen, und doch wieder über das Ganze einen Zauber auszubreiten wiſſen, der uns durch ſeine Reize die Augen blendet, damit wir vergeſſen, mit welchem Scheuſal von Menſchen wir es in dieſem Drama zu thun haben. Der Charakter der Fürſtin Udaſchkin gehört zu den Ausgeburten moderner Phantaſie, die ſtatt mit einfachen Mitteln ihr Ziel zu erreichen, durch Übertreibung zu wirken ſucht und wirkt. Die heiligſten, innerſten Gefühle der Menſchenbruſt, die allein ſittlichen Werth verleihen, ſind mit Füßen getreten: die Liebe zum Kinde iſt der Mutter genommen, um ſie zum Manne in wärmerem Lichte zu heben; die Frucht urſprünglich heiliger Liebe wird nur als Mittel gemeinſter Art benutzt. Haß, Rache und Eiferſucht ſind auf eine Spitze getrieben, die, ich will nur unmöglich nicht ſagen, nicht mehr menſchlich iſt. Ja, eine Krankhaftigkeit herrſcht in dieſem modernen Produkte, die uns beinahe anwidern müßte, wenn ihm nicht durch die Vollendung der Schauſpielkunſt die giftige Spitze des Unmenſchlichen abgebrochen, und durch den Zauber weiblicher Reize ein Schein von Wahrheit verliehen werden könnte. — Doppelt ſchwer wird jedoch die Aufgabe für die Darſtellerin der Georgine durch die ihr gegenüberſtehenden Charaktere, namentlich des Grafen Waldemar und Gertrude Hiller. Der Graf iſt, wie bereits geſagt, eine charakterloſe Zeichnung, die uns immer nur auf Momente intereſſirt, ohne daß wir Partei für oder gegen ihn zu nehmen im Stande wären. Er bietet ihr alſo kein Relief. Gertrude Hiller jedoch muß ſie durch ihr einfaches, natürliches, warmes Weſen, durch den echt weiblichen Zauber ihres Charakters, durch die in der Natur der Sache begründeten Übergänge ihrer Empfindungen, ſowie durch die anziehende Naivetät und Natürlichkeit — wenn die Darſtellerin der Georgine nicht etwas Ganzes, Originelles zu geben im Stande iſt, — verdunkeln, die Geſtalt der Fürſtin jedoch ins grellſte Licht legen. Verdunkeln, weil Gertruden gegenüber auch der leiſeſte

Schein von Zärtlichkeit aus dem Charakter der Georgine verſchwindet, im grellſten Lichte zeigen, weil die Abnormität dadurch erſt in einen Gegenſatz kommt, der ihr durch den Charakter des Grafen nicht geboten iſt. — All' das, was hier im Vorhergehenden als unmöglich ohne die Vollendung der Schauſpielkunſt dargelegt worden, all' das iſt am verfloſſenen Abend durch das Zuſammenwirken ausgezeichneten Talentes und der durch den Flügel der Kunſt getragenen Natur von der Darſtellerin der Georgine — Fräulein Adelaide Bröge — geleiſtet worden. Es iſt das, was uns unmöglich ſcheinen ſollte, geſchehen — das Geſuchte in den Hintergrund trat. Die bekannten Mittel, die ich längſt zu ſchätzen wußte, waren auch in dieſer Darſtellung in ſolchem Reichthum und was mehr, ja das Höchſte iſt, in ſo vollendeter Einheit zur Erſcheinung gekommen. Die Mannigfaltigkeit der Nüancen, die Lebhaftigkeit der Bewegungen, die Grazie der Haltung, die Sicherheit des Tones, die Klarheit, Einfachheit und Wahrheit der Deklamation — Alles war in einem Rahmen ein Ganzes. Jedes neue Erſcheinen war ein neues Portrait mit den dem Momente eigenthümlichen Zügen, hinlänglich ſtark im Gedächtniß wirkend. Es iſt dem Dichter, wie dem äſthetiſchen Bewußtſein die volle Gerechtigkeit geworden: die Darſtellung hat uns bis an die äußerſte Linie der Möglichkeit und mit dem ſicheren Takte immer wieder in die reineren Sphären des ſchönen Maßes zurückgeführt. Dadurch war die ganze Erſcheinung eine ergreifende bis zur tiefſten Erſchütterung unſeres Innern, ohne daß die Verſöhnung gefehlt hätte, die der Dichter noch nicht hatte zum Durchbruch bringen können. Georgine iſt ein Original, ein Bild, wie es vielleicht einmal in ſolcher Abnormität in der Welt lebt, — originell muß alſo die Darſtellung ſein, wenn ſie wirken ſoll, und dieſe Originalität muß man dem Bilde, das die Künſtlerin geſchaffen, in vollſtem Maße und unbedingt zuerkennen. Es war ein durch und durch gelungenes Gemälde, das von der hohen Genialität der Zeichnerin zeugte. Trotz der Vielſeitigkeit der Darſtellungsmomente, trotz des hohen Abſpringens von Gefühlen, was in der Natur ſolch' eines ſeltenen Charakters liegt, trotz der Ausmalung bis in's letzte Stück, die leicht zu Zerſplitterung führt, trotz der ſich widerſprechenden Paſſionen, die einander aufzuheben drohen, und die vom Dichter ohne Vermittlung gezeichnet ſind, trotz alle dem, was zu einer im Einzelnen vielleicht richtigen, aber als Totalität durchaus verfehlten Compoſition die Künſtlerin hätte bringen können — iſt aus der nachſchaffenden Phantaſie der Darſtellerin ein ſo in ſich geſchloſſenes Ganze hervorgegangen, daß wir während der Vorſtellung ganz vergaßen, aus welch' heterogenen Elementen der Charakter der Rolle zuſammengeſetzt iſt. Es war ein Sieg der Schauſpielkunſt — denn der Dichter war vom Schauſpieler übertroffen.

Kaum bin ich im Stande, die einzelnen Punkte der Darſtellung hervorzuheben, die ſich dem Geiſt als beſonders bemerkenswerth eingeprägt haben. Ich bin es mir ſchuldig in Beziehung auf den zweiten Akt — das erſte Erſcheinen der Heldin — da dieſer von Anfang bis zu Ende ſo aus einem Guſſe war, daß der vorſichtiger Nachahmung nicht hervorgehoben, dem eigentlichen Talent nicht zu eigen gegeben iſt. Der Reiz, der in dem Leben der Jugend ſelber liegt, trat mit einer Wahrheit und einem Glanze an die Oberfläche der Erſcheinung getreten, daß unſer Auge gleich auf den erſten Moment unwiderſtehlich gefeſſelt wurde. Es lag in der ganzen Erſcheinung eine Grazie, die angeboren ſein muß, um durch innere Bildung auf eine ſolche Höhe geſteigert werden zu können. Die Darſtellerin hatte freilich hierin leichtes Spiel, ſie brauchte ſich nur ſelbſt zu geben. Der Ton war ſo lebenswahr, wie es nur der ſein kann, den der Darſteller aus dem Leben mit herüberbringt. Ganz vortrefflich, unnachahmlich wurden von Fräulein [illegible] die Worte: „Ich fühle mich einſam, ich will Jemand haben, dem ich Zärtlichkeit geben kann, der mich liebt, wenn ich es beliebe, und den ich ſchlagen darf, wenn ich übler Laune bin,“ geſprochen. Es charakteriſirt dieſer einzige Satz allein ſchon das ganze Weſen der Fürſtin und war darum eine für die Darſtellung wichtige Pointe. Mit einer Keckheit wurden ſolche Einzelheiten gegeben, die nur das echtweibliche Maaßhalten in der Keckheit vor dem Komiſchen ſchützte. In der Scene mit dem ſchönen Mädchen lag mit unendlicher Wahrheit der Schein der Gleichgültigkeit und Verachtung, während das Innere in tiefſtem Bangen erzitterte. Nach dieſen reizenden Scenen folgt die etwas Abgeſchmackte im Garten Hüllerts. Hier, ich kann es nicht läugnen, wäre vielleicht ein ſchärferes Markiren am Platze geweſen. Es tritt in dieſer Scene zu gleicher Zeit die Verachtung gegen den anmaßlichen Diener, deſſen man doch bedarf, ſowie die Verzweiflung zu erfahren, daß ſich der Geliebte bei einem andern Mädchen befindet zuſammen, und möchte wohl die Aufregung ſteigern. Vielleicht war es die Abſicht der Darſtellerin, einen Ruhepunkt zu gewinnen, um ſpäter wieder ſteigern zu können und wir laſſen uns dieſen Grund gerne gefallen, obwohl man der obigen Anſicht ihr Recht nicht ganz abſprechen können. Die dritte Scene des vierten Akts, in welcher Gertrud und Georgine zuſammentreffen, war im Anfang und am Schluße namentlich meiſterhaft. Die Erzählung, die an Übergängen ſo reich iſt, wurde vortrefflich vorgetragen und bedeutungsvoll nüancirt; die Stellungen am Ende waren in plaſtiſcher Beziehung voll, rund und ſchön. Die neunte Scene wurde mit allen Reizen der Koketterie verſchwenderiſch ausgeſtattet, nicht minder ausdrucksvoll war der Schluß derſelben — das Erkennen des Grafen und der Fürſtin. — Den Glanzpunkt erreichte jedoch die Darſtellung im fünften Akt. Hier kommen alle Paſſionen, die im Bisherigen nur angedeutet waren, zum Ausbruch und das Weib überſchreitet die ihr von der Natur geſteckte Grenze. Die Mimik feierte hier einen Triumph. Unter der Marmorhülle des Geſichtes ſah man die Leidenſchaften wallen und kochen, deren Glühen ſich nach ſeinem Ausweg zu bahnen gewußt. Namentlich gelungen war der Moment, wie ſie die Piſtole ergreift und wieder ſinken läßt. Der Ton der Verzweiflung, als ſie vom Grafen Abſchied nimmt, den ſie wohl zu würdigen wußte, und dem ſie vorher völlig überlegen war, welcher leicht auf das Gemüth der Zuſchauer nicht verſchwendet gewirkt haben und um dieſes willen vielleicht zu ändern ſein. Denn lag im Allgemeinen eine ſolche Mäßigung, Gleichmäßigkeit, Richtigkeit und Harmonie in dem Tone, daß ſelbſt ich, der größte Rigoriſt darin, nur rühmen kann. — Wir freuen uns, Gelegenheit gefunden zu haben der Darſtellerin unſre volle und hohe Achtung bezeugen zu können. Wir haben bisher ihre Leiſtungen mit unverwandtem Auge verfolgt, und eine ſeltene Summe von Geiſt und Bildung in ihr vereinigt gefunden, die bei dem ſichtbaren Fleiße, mit dem ſie an ihre Aufgaben geht, nur die höchſten Reſultate erzeugen kann. Das an ſtarkes Auftragen gewöhnte Publikum muß ſich wieder nach einfacher, geſunder Koſt ſehnen, wenn es des Übermaßes ſatt iſt, und wird dann auch an dem jedes Übertreiben des Manierirten und Wilden vermeidenden Spiele dieſer Künſtlerin ſeine Freude finden.

Die Darſtellung des Stückes im Ganzen gehörte zu den vollendetſten, gerundetſten der hieſigen Bühne und zeigte, welche Mittel ihr zu Gebote ſtehen, da ſelbſt einige der ausgezeichneten Glieder der Bühne, wie Gerſtel, Moritz, Mauer u. A. nicht verwendet waren.

Noch ein Wort
über
Graf Waldemar von Freytag
und
die Darſtellung deſſelben auf dem Königl. Theater zu Berlin
von
H. Th. Rötſcher.

Obwohl im Weſentlichen mit der Kritik des Herrn Dr. E. Zoller über Freytags Waldemar durchaus einverſtanden, wollen wir die Veranlaſſung der kürzlich ſtattgehabten Aufführung dieſes Schauſpiels auf der Berliner Bühne doch ergreifen, um auch unſerer Seits unſer Urtheil über das gedachte Drama mit Wenigem auszuſprechen. Der Waldemar von Freytag iſt ein bündiger Beweis dafür, daß man mit allen geiſtreichen und überraſchenden Pointen und Situationen doch kein Dichterwerk erzeugt, ſondern, wenn die freie ſchöpferiſch geſtaltende Phantaſie nicht der Werkmeiſter iſt, man nur ein unlebendiges und in ſich unwahres Drama hervorbringt. Inſofern iſt der Graf Waldemar ein belehrendes Werk: es zeigt uns, wie der Mangel eines wirklichen dichteriſchen Proceſſes, der mit der Seele zugleich den organiſchen Leib ſchafft, durch keine Eigenſchaft erſetzt werden kann, ja daß uns, bei der fehlenden poetiſchen Kraft, ſelbſt die Originalität, welche ſich in geiſtreichen Kombinationen, in frappanten Wendungen ankündigt, keine wahre Anziehungskraft beſitzt und uns zuletzt ſogar völlig erkältet. Graf Waldemar iſt ein Schauſpiel, dem es durchaus weder an Handlung, noch an ſpannenden Situationen, noch an pikanten Wendungen der Rede fehlt, das aber dennoch, je länger je mehr eine abſpannende Wirkung ausübt, weil wir im Verlauf den Verfaſſer immer mehr den Boden echter Naturwahrheit verlaſſen, weil wir, anſtatt die Anſchauung einer inneren Nothwendigkeit der Konflikte und der ſie herbeiführenden Perſönlichkeiten zu gewinnen, das bloße Raffinement des Verſtandes und das Haſchen nach Originalität an die Stelle derſelben treten ſehn. Schon in der Valentine war Freytag ſo zu Werke gegangen, daß er ſich ein in unſern modernen Verhältniſſen und dem Weſen unſerer Geſellſchaft begründetes Thema gewählt und dazu die Situationen, die Handlung und die Charaktere erfunden hat. Die dramatiſche Entwickelung iſt ihm nicht aus ſeiner urſprünglichen

Idee erwachſen, ſie iſt nicht ein aus reicher innerer Erfahrung erzeugtes und durch Kunſtverſtand nur geregeltes Werk, ſondern ſie verdankt ihre Entſtehung vielmehr nur einem geiſtreichen Kalkul, der ſich zu der urſprünglichen Auffaſſung des Grundgedankens die pikanteſten und überraſchendſten Wendungen und Situationen ausſucht. Im Waldemar iſt dies aber in einem noch viel höherem Maaße der Fall, als in der Valentine. Der Grundgedanke des Waldemar iſt unleugbar poetiſch und ſicher einer dramatiſchen Behandlung würdig. Freytag will uns den Sieg der einfachen unverkünſtelten, von dem Gifte der modernen Geſellſchaft noch nicht angegriffenen Natur über den durch Überſättigung und Überreiz blaſirten, um ſeinen Lebensgehalt wie um alle Friſche des Gemüthes gebrachten Menſchen darſtellen, er will uns die unwiderſtehliche Kraft des geſunden, rein menſchlichen Gemüthes zeigen, vor der ſich auch der blaſirte Menſch beugen muß, von der er allein ſeine Geneſung erwarten kann. So wahr und poetiſch auch dieſer Gedanke an ſich iſt, ſo wenig iſt der Weg und die Vermittlung, welche der Dichter gewählt, geeignet, uns von der Wahrheit deſſelben zu überzeugen. Die Ausführung zerſtört gewiſſermaßen die urſprüngliche Kraft des Grundgedankens, denn ſie untergräbt ihn durch die forcirte und raffinirte Behandlung dieſes Themas. Dies liegt zunächſt in der Hauptfigur: Waldemar ſelbſt. Der blaſirte, lebensüberdrüſſige Waldemar entbehrt viel zu ſehr eines menſchlichen Hintergrundes, der uns für ihn zu intereſſiren vermag. Das erſte Bedürfniß für dieſen Charakter war unzweifelhaft, daß er uns die Überzeugung einer urſprünglich tüchtigen, edlen, großer Empfindungen fähigen Natur aufdrang. Wir mußten aus den Trümmern, in welche ihn die moderne Geſellſchaft zerſchlagen, doch noch ſeine Bedeutenheit herauserkennen, ein Blitzſtrahl echt menſchlichen Empfindens mußte bisweilen die verdunkelte und verworrene Region ſeines Gemüthes durchzucken und erleuchten. Dadurch gewannen wir die Überzeugung, daß hier eine bedeutende Natur ein Opfer der vergifteten Geſellſchaft geworden ſei, wir begriffen dann auch das Werden der tiefen Neigung von Seiten Gertruds, welche in ihrer Reinheit, Tiefe und Geſundheit wohl den noch unangetaſteten Kern Waldemars ahnen konnte, aus welchem heraus die Wiedergeburt des blaſirten und zerriſſenen Waldemar möglich war. Indem uns der Dichter den Grafen Waldemar nur blaſirt, nur lebensüberdrüſſig, nur von der Verzweiflung ſchon ergriffen zeigt, raubt er uns die echt menſchliche Theilnahme für ihn und macht das tiefe Intereſſe Gertruds für ihn innerlich unwahr. Von ſeiner Seite bleibt bei dieſem Gemüthszuſtande, aus dem auch nicht einmal eine Sehnſucht nach einem geſunden Leben, nicht die Erinnerung an einen frühern befriedigenden Seelenzuſtand herausſchlägt, die Neigung zu Gertrud mehr ein Gelüſte, das uns gar keine Bürgſchaft der Dauer giebt und von Seiten Gertruds erſcheint dieſelbe als eine Abſonderlichkeit, die ſich eben aus ihrer geſunden, friſchen, kernhaften Natur nicht erklären läßt. Die ganze Entſtehung dieſes Verhältniſſes iſt alſo von Hauſe aus auf eine Unwahrheit geſtellt; die Beziehung der beiden Individualitaten iſt keine aus ihrer Natur folgende, ſondern nur eine aus dem Zwecke des Dichters hervorgegangene Annahme.

Faſt ſchlimmer noch als mit dem Grafen Waldemar iſt es mit der Fürſtin Georgine Udaſchkin beſtellt. Sie iſt ein unnatürliches Weib, ein Gemiſch dämoniſcher Leidenſchaftlichkeit und innerer Gemeinheit, von Blaſirtheit und roher Kraft. In ihrer Zeichnung ſtellt ſich das Raffinement der Originalität am grellſten heraus. Die Georgine ſchlägt, um den Grafen Waldemar zu gewinnen, das ſeltſamſte Mittel von der Welt ein: er ſoll ihr den Knaben, das Kind aus einer frühern Verbindung der Beiden verſchaffen, den Knaben, den Georgine nicht etwa aus mütterlicher Liebe, ſondern nur als ein Mittel, den Waldemar zu feſſeln, zu ſich nehmen will. Georgine iſt eine eben ſo unnatürliche Mutter, als wunderliches Weib. Der Dichter hat bei ihr, mit einer an das Bizarre gränzenden Abſichtlichkeit, alle einfachen Mittel und Hebel verſchmäht, und dafür die ſeltſamſten und unwahrſcheinlichſten gewählt. Welch ein Umweg, den Waldemar durch den Knaben, den er, wenigſtens nach Georginens Meinung, nicht für ſeinen Sohn hält, zu gewinnen, dadurch ſeine Neigung zu erwecken, anſtatt das einfachſte Mittel einzuſchlagen, durch die Rückerinnerung an die Geliebte ſich den Zugang zu ſeinem Herzen zu eröffnen. Auch muthet uns der Dichter nicht wenig zu, daß er Georgine mit Waldemar ſo lange vertraulich verkehren läßt, ohne daß von ſeiner Seite ſich je die Ahnung regte, daß ſich hinter der Fürſtin Georgine ein früher von ihm gekanntes Weſen verberge, ein Weſen, zu dem er doch in den allerinnigſten Beziehungen geſtanden hat. Noch ſeltſamer aber und unwahrſcheinlicher iſt es, daß die endliche Wiedererkennung dann erſt und zwar plötzlich erfolgt, nachdem einmal der Name Waldemar mit feuriger Herzlichkeit von Georgines Lippen ertönt, zu einer Zeit, wo Waldemars Phantaſie bereits mit dem Bilde Gertrudes beſchäftigt iſt, und alſo im Geiſte ſeiner frühern Geliebten ferner als jemals ſteht. Man ſieht, der Verfaſſer hat in dieſer Erfindung nur etwas Pikantes erſtrebt und die innere Wahrheit dabei ganz außer dem Spiele gelaſſen. Die Unnatürlichkeit der Georgine in Betreff ihres Kindes, ihre Gemüthsrohheit, die ſich ſogar in einzelnen Wendungen der Rede ankündigt, raubt dieſer Geſtalt, trotz alles Strebens ſie uns intereſſant und originell hinzuſtellen, durchaus unſere menſchliche Theilnahme. Auch in der Zeichnung der Gertrud, der ſonſt ſehr intereſſanten und wahr angelegten Geſtalt, iſt ſich der Dichter nicht konſequent geblieben, auch ſie iſt ein Opfer raffinirter Originalität geworden. Wir wollen einmal die Wahrheit der innern Entrüſtung Gertrudes zugeben, als ſie erfährt, Graf Waldemar habe leichtſinnig und frivol ihren Ruf aufs Spiel geſetzt, obwohl an dieſer Entrüſtung die Eiferſucht vielleicht den größten Theil hat, obwohl es uns ſchwer fällt, uns in den Zuſtand von Unbefangenheit und Unſchuld hinein zu verſetzen, in welchem ein junges, wenn auch noch ſo einfach erzogenes Mädchen, welches mehrere Tage einen jungen Mann in ihrem Hauſe gepflegt, ihn und ſich gegen die Neugierde der Nachbarn abgeſperrt hat, dann plötzlich belehrt wird, daß ihr Ruf dadurch gefährdet worden ſei, und nun dem von ihr freiwillig Gepflegten mit ſittlicher Empörung entgegentritt, weil er ihren Ruf zerſtört habe, wir wollen einmal die Wahrheit dieſer Situation zugeben, ſo ſchwer es uns auch fällt. Wie ſtimmt aber damit der Fortgang? Die um ihren Ruf ſo unendlich beſorgte, durch den Gedanken an den Verluſt deſſelben außer ſich gebrachte Gertrud unternimmt es gleichwohl ſpäter allein zum Grafen Waldemar zu gehn und durch dieſen Schritt dem Leumund recht Trotz zu bieten. Dort angelangt bekennt ſie dem Grafen ihre volle, leidenſchaftliche Liebe und verſchmäht es dennoch, ſein Weib zu werden, obwohl er ihr Herz und Hand bietet. Sie flüchtet ſich in ihrer Weigerung hinter ein Raiſonnement, welches wir von einem urſprünglich ſo geſunden Mädchen, wie Gertrud, ſicher nicht erwarten. Sie erklärt nämlich, Waldemars Weib nicht werden zu können, weil ſie ihm nicht wie eine Arzenei fürs Leben dienen wolle! Und doch bekennt ſie, daß ſie nur an ihn denken werde, daß ſie ſich unauflöslich an ihn gekettet fühle. Warum bei ſolchem Bekenntniß die dargebotene Hand ausſchlagen? Iſt dies nicht ſchon eine krankhafte Empfindung, kann die urſprünglich ſo wahr und natürlich empfindende Gertrud zu ſo raffinirtem Raiſonnement kommen? Hat der Dichter dadurch der Gertrud nicht den Lebensnerv durchſchnitten?

Die Kataſtrophe des Stücks iſt eine vollendete Unnatur, hier ſchlägt die tragiſch gemeinte Situation geradezu in das Gegentheil um, eine Wirkung, die ſich auch bei der Darſtellung dieſes Dramas in Berlin ſehr unzweideutig kundgab. Die Unwahrſcheinlichkeit wetteifert hier mit der Unnatur der Perſönlichkeiten, welche zu einer Löſung verwendet werden, zu der gar keine Bedingungen gegeben ſind, die daher auch nur als ein ſeltſamer Einfall des Dichters, nicht als eine in ſich begründete Entwickelung erſcheint. Die Kataſtrophe iſt der geſteigertſte Ausdruck des Ueberreizten und der forcirten Originalität, an welcher, bei allem Talente im Einzelnen, das ganze Stück leidet.

Der Darſtellung des Waldemar auf der Berliner Bühne können wir, ſobald wir einen objectiven und keinen nur relativen Maaßſtab anlegen, nur ein ſehr bedingtes Lob zollen. Wir dürfen ſogar behaupten, daß eine genialere Darſtellung der Hauptfiguren manche Mängel des Stückes hätte verdecken und die Stimmung mildern können, welche ſich in den letzten Akten, beſonders gegen die forcirte und unnatürliche Kataſtrophe kund gab. Die Darſteller gerade der wichtigſten und bedenklichſten Geſtalten des Stückes blieben hinter dem Bilde zurück, welches dem Dichter vorgeſchwebt hat und das verwirklicht zu ſehn der Zuſchauer Anſpruch machen durfte. Nur der einzige Döring (Fürſt Uraſchkin) hat den Dichter entſchieden überboten. Wir haben lange keine ſo geniale Löſung einer Rolle geſehn, welche im Leſen einen nur widerwärtigen Eindruck macht und an und für ſich eigentlich gar kein höheres Intereſſe darbietet, wie denn überhaupt der Fürſt Uraſchkin auch in der Oekonomie der Dichtung gar keine innerlich begründete Stellung einnimmt. Er beeinträchtigt genau genommen ſogar den Grafen Waldemar, weil er uns denſelben durch ſeinen Verkehr mit dieſem geiſtig und ſittlich rohen Menſchen herabſetzt. Döring gab uns ein Bild dieſer Figur, welches uns gewiſſermaßen mit derſelben verſöhnte, und ſo lange wir dieſelbe ſahen, gar nicht zu der Reflexion ihrer Ungehörigkeit im Baue des Ganzen kommen ließ. Dies erreichte der Darſteller dadurch, daß er mit den feinſten und ſauberſten Strichen im Fürſten Uraschkin die ganze Gattung der vornehmen, von der Kultur kaum beleckten Barbaren hinſtellte. Dazu wirkte der eigenthümliche Ton, welchen Döring dem ruſſiſchen Fürſten lieh, vortrefflich: derſelbe rückte uns dieſe Geſtalt nah, wir ſahen ein uns ſchon geläufig gewordenes Bild ſinnlich gegenwärtig. Zugleich lieh der Darſteller dieſer Geſtalt dadurch einen gewiſſen Humor, welcher derſelben ihre Widerwärtigkeit nahm, und den Ausdruck der innern Gemeinheit inſofern milderte, als wir vor der Luſt an dieſer naiven Barbarei, an dieſer unbefangenen Rohheit der Geſinnung gar nicht recht zu einem moraliſchen Widerwillen kamen. Und hierin ſetzen wir das höchſte Verdienſt der Darſtellung dieſer Rolle durch Döring, welcher das Publikum auch den reichſten Beifall zollte. Die Hauptrolle, Waldemar, war in den Händen des Herrn Wagner, welcher darin zugleich als neu engagirtes Mitglied der Königlichen Bühne debütirte. Wir müſſen ſeine Darſtellung, mit Ausnahme einiger leidenſchaftlichen Momente, leider eine durchaus verfehlte nennen. Herr Wagner vergriff ſich nämlich im Grundton der Rolle gänzlich: dieſen durchgreifenden Irrthum konnte nichts gut machen. Anſtatt uns nämlich einen blaſirten, lebensüberdrüſſigen, überſättigten, weltverachtenden Menſchen zu zeigen, auf deſſen Lippen der Hohn über jeden Anlaß, ſich aufs neue einem Lebensreize hinzugeben, ſchwebt, von dem Gertrud ſagt: „er lacht, wo wir weinen, und verſpottet das, was uns heilig iſt," gab uns Herr Wagner das Bild eines Hypochonders, er lieh dem Waldemar ſogar einen elegiſchen Grundzug, wodurch uns das Bild des Dichters entſchieden verrückt wurde. Dadurch bekam der Waldemar ſo ſchwere Accente, daß er den Zuhörer ermüdete, und einen Anſtrich von Pedantismus, welcher zu dem blaſirten Weltmann gar nicht paßte. Die Rolle der Georgine iſt ſehr ſchwierig, weil ſie in ſich ſo unnatürlich iſt und ſo ſchreiende Kontraſte in ſich ſchließt. Nur eine ſehr geniale Darſtellung kann den Zuſchauer über den theils peinlich wirkenden, theils unnatürlichen Charakter hinweghelfen. Die ganze Geſtalt ſchwebt auf der Schärfe des Schwertes. Fräulein Viereck löſte die Aufgabe, der Georgine einen menſchlichen Antheil abzugewinnen und ſie aus ihrer Unnatur in die Sphäre des menſchlich Möglichen zu verſetzen, in keiner Weiſe. Sie traf weder den Ton einer an das Dämoniſche ſtreifenden Gereiztheit, noch jene blaſirte Leidenſchaftlichkeit, die nur, um ſich ſelbſt zu betäuben, nach neuen, aufregenden Genüſſen greift, welche ſich ſelbſt eine Neigung vorlügt, um vor ſich ſelbſt zu fliehen, aber doch nach jedem Anlaufe wieder in ihre Gemüthsleere zurückſinkt. Die Darſtellerin, durch ihre Erſcheinung allerdings zur Verſinnlichung dieſer Rolle ſehr begünſtigt, gab uns fortwährend nur Einzelnheiten: eine gewiſſe Rathloſigkeit in der Verknüpfung der Affekte, in den Übergängen der Seelenzuſtände machte ſich durchweg geltend: es kam daher auch zu gar keinem Totaleindruck: und da die Zuſchauer nur die widerſtrebenden Affekte der Georgine empfingen, ſo mußte ſich ihnen die Unnatur dieſer Figur beſonders grell aufdringen, ein Eindruck, der ſich ſehr beſtimmt ausſprach. Fräulein Unzelmann zeigte ſich in der Darſtellung der Gertrud, wie immer, als eine ſehr ſinnige Schauſpielerin, mit deren Abſichten man ſich faſt durchgängig einverſtanden erklären kann. Und doch gab ſie uns kein ganzes, warmes Bild der Gertrud. Sie traf zwar den Ton der Einfachheit und Herzlichkeit recht gut, aber ihr Organ widerſtrebte zu ſehr einer ſo naturkräftigen Gemüthlichkeit, wie ſie Gertrud fordert und was keine Kunſt zu erſetzen vermag. Dagegen zeichnete ſie die Übergänge, namentlich die Entdeckung ihrer Neigung zum Waldemar, wie ihre ſittliche Entrüſtung, als ſie in ihm den Beleidiger ihres Rufes ſieht, ſehr gut. In der Recitation ſtörte uns indeſſen eine beſonders in der Betonung der Endſilben hervortretende Manier. Von den kleineren Rollen befriedigten beſonders die Herren Franz und Hiltl als Gärtner Hiller und Kammerdiener Dor. Übrigens ward das Stück faſt durchweg in einem viel zu gedehnten, ſchweren Tempo, und viel zu ſehr auf dem Kothurn geſpielt. Während ſich das Publikum von den erſten Akten gefeſſelt fühlte, ermattete der Antheil ſpäter ſichtlich und ging gegen den Schluß, namentlich bei den auf die Spitze getriebenen Scenen ſogar in Oppoſition über, die ihren Grund in der Unnatur der Situationen hatte, wenngleich eine geniale Darſtellung derſelben allerdings über manche Mängel der Dichtung hätte hinweghelfen können.

Ein deutſches Herz.

Trauerſpiel in fünf Akten von Gotthold Logau.

(Manuſcript zur Verſendung an die Bühnen beſtimmt.)

Von

Dr. Melchior Meyr.

Wir haben in zwei Aufſätzen über das hiſtoriſche Drama (im dritten Hefte der frühern und im erſten der jetzigen Jahrbücher) darzuthun geſucht, daß dem dramatiſchen Dichter die Geſchichte ſelber Stoff werden, daß im wahren hiſtoriſchen Drama die geſchichtliche Individualität der Perſonen und Verhältniſſe ihre poetiſche Verklärung finden müſſe. Wir bemerkten zugleich, daß wir mit unſerer Unterſuchung vornehmlich den produktiven Talenten nützlich zu werden wünſchten, und ſprachen die Hoffnung aus, daß die Gegner des hiſtoriſchen Drama's ſich bald durch die That widerlegt ſehen würden. Schon jetzt ſind wir im Stande auf ein Drama hinzuweiſen, das auf dem Wege zu dem Ziel, das wir zu bezeichnen verſuchten, entſtanden iſt, und in welchem die von uns aufgeſtellten Forderungen zum Theil erfüllt ſind. Wir glauben zeigen zu können, daß das Mißlungene in dem Stück ebenſo wie das Gelungene für unſre Anſichten beweiſt, und deſſen dem talentvollen Dichter, der uns hier ein Erſtlingswerk bietet, in aufrichtiger Beſprechung des einen wie des andern am beſten zu danken für die freundliche Anerkennung unſerer Aufſätze und die Zuſendung ſeines Drama's.

Der Held der Dichtung iſt Ulrich Hutten. Der Verfaſſer ſchildert ihn in ſeinen Verhältniſſen zu der Familie Peutinger in Augsburg, zu dem Kurfürſten Albrecht von Mainz und dem Kaiſer, in ſeinem reformatoriſchen Streben und ſeiner Verbindung mit Sickingen, in ſeiner Flucht nach der Schweiz und ſeinem Tode. Erasmus von Rotterdam iſt der Gegner Huttens in der Liebe und im öffentlichen Leben. Das Herz Conſtanzens, der Tochter Peutingers, welche dieſer dem ältern Erasmus beſtimmt hat, ſchlägt für den jungen, kühnen Ritter; aber dem Nebenbuhler gelingt es, denſelben zur Flucht aus Augsburg zu nöthigen und die Vereinigung der Liebenden zu hintertreiben; nur das Unglück führt ſie wieder zuſammen; eine Unterredung mit Conſtanze verſüßt die letzten Momente Huttens auf der Inſel Ufnau.

Daß der Dichter die Poeſie, die in der Geſchichte, in der Beſonderheit geſchichtlicher Zuſtände liegt, herauszufühlen vermag, beweiſt gleich der erſte Akt ſeines Drama's. Was die damalige Zeit bewegte und intereſſirte, iſt hier ſchön und anziehend hingeſtellt. Hutten ſpricht, in poetiſcher Milderung, ſeinen wirklichen Ton und ſchweift nur in ſeinem Preis Italiens etwas in's Moderne ab. Im achten Auftritt namentlich kommen Gegenſätze zur Sprache, die der Zeit und den Perſonen vollkommen gemäß ſind. Vortrefflich repräſentiren Peutinger und Erasmus die „Maaßhaltenden", die keinen Umſturz, ſondern das Beſtehende nur beſſern wollen, aber eben darum von den kühnern, gewaltigern Naturen überflügelt und beſeitigt zu werden pflegen. Hutten vertritt, der ariſtokratiſchen Mäßigung gegenüber, den demokratiſchen Muth, das Vertrauen der Begeiſterung auf den Sieg der guten Sache. Was er Peutinger entgegnet, charakteriſirt ihn ganz: er ruft aus:

O ſchmähet nicht die ſchöne, reiche Zeit,
In der wir leben. Blicket um euch her,
Wie alles rings aus träger Ruh erwacht,
Wie ſich die Geiſter emſig regen, wie
Das Dunkel ſchwindet, das den Unverſtand,
Die Herrſchſucht und das Unrecht lang beſchirmte,
Wie alle Schranken fallen, alle Feſſeln
Zerreißen, die des Geiſtes Fortſchritt hemmen,
Wie fern am Horizont das Morgenroth
Der Erde ſchon den neuen Tag verkündet,
Den Tag des Rechts, der Freiheit und der Wahrheit!
Ich zittre für die Zukunft nicht, mir iſt
Es eine Luſt in ſolcher Zeit zu leben!

Dies iſt nur der poetiſche Ausdruck vieler Stellen, die ſich in Schriften und Briefen Huttens finden; wenn es aber zugleich modern klingt und der Gegenwart zugerufen zu ſein ſcheint, ſo iſt das nur ein Beweis mehr, wie viel Ähnlichkeit unſre Zeit hat mit der damaligen. — Auch in den folgenden Akten erfreuen uns ſolche charakteriſtiſche Scenen und Reden. Aleander argumentirt auf ſeine Weiſe ſehr gut; die kecke Rede Huttens vor dem Kaiſer iſt im Geiſte des Ritters. Schön und in der That verſöhnend ſind die letzten Auftritte des Stücks, in welchen Hutten von der Geliebten und vom Leben Abſchied nimmt, erkennend, worin er Unrecht gethan, getröſtet und erhoben durch die Gewißheit, daß die Wahrheit ſeiner Sache in Luther ſiegen werde.

Wir hören, daß das Drama von der Berliner Bühne zur Aufführung angenommen iſt, und freuen uns dieſer Anerkennung eines eigenthümlichen Produkts. Daſſelbe hat auch die Tugend, daß es nicht zu lang iſt und leicht noch kürzer gemacht werden kann. Der Verfaſſer wußte die Scenen in der Regel zu rechter Zeit abzubrechen und zeigt in dieſem Erſtlingswerk überhaupt eine Mäßigung, die einen angebornen realen Sinn und einen männlichen Geiſt verräth. Werden die Hauptrollen des Stücks charakteriſtiſch und lebensvoll geſpielt, ſo dürfen wir ihm einen guten Erfolg verſprechen. In ſolcher Darſtellung werden die Mängel weniger fühlbar ſein, die beim Leſen des Stücks auffallen und die wir ohne Bemäntelung hervorheben wollen.

Was wir hauptſächlich tadeln müſſen, iſt die Figur des Erasmus. Der Verfaſſer glaubte ohne Zweifel die Geſchichte dramatiſch wirkſam zu ergänzen, wenn er den Gegner Huttens auch zu ſeinem Nebenbuhler bei Conſtanze machte: allein er hat die Geſtalt des Erasmus durch dieſe und andre Andichtungen poetiſch keineswegs verbeſſert. Der wirkliche Erasmus iſt begreiflich: er iſt Repräſentant einer beſtimmten Art von bedeutenden Menſchen und für eine Dichtung, welche die Geſchicke Huttens behandelt, eine vortreffliche dramatiſche Figur. Die Aufgabe des Dichters würde ſein, den hiſtoriſchen Erasmus noch begreiflicher und durchſichtiger zu machen; fühlen zu laſſen, wodurch er bedeutend wäre und eine Hauptperſon der Reformationszeit, ſeine Fehler und den Grundmangel ſeines Charakters aber in enger Verbindung mit ſeinen bedeutenden Eigenſchaften vorzuführen — ſo daß der ganze Mann als eine Natur ſich darſtellte, die auch da, wo ſie unrühmlich handelte, aus innerer Nothwendigkeit handelte und poetiſch intereſſant, nicht aber widerwärtig erſchiene. Der Verfaſſer hat dem hiſtoriſchen Erasmus dieſen poetiſchen Dienſt nicht erwieſen: er hat ihn — wir können es ihm nicht ſchenken — zum Theaterböſewicht gemacht, zu einer Art von moraliſchen Vogelſcheuche, an der kein guter Faden iſt, zu einem Menſchen, der gar keine Berechtigung hat ſo zu ſein, wie er iſt! Schon in der genannten Scene des erſten Akts, wo er neben Peutinger als vornehmer Gelehrter charakteriſtiſch ſich ausdrückt, muß er ſich eben doch nur Preis geben, und in der letzten Scene dieſes Akts läßt er ſchon einen Blick werfen in ein gemein ſelbſtſüchtiges Herz. Um den Nebenbuhler dem Legaten in die Hände zu liefern, will er gegen Hutten den Judas ſpielen: er belügt dieſen ſpäter in Mainz und ſorgt ſogar dafür, daß er, aus dem Dienſte Albrechts entlaſſen, auch auf der Burg ſeiner Väter keine Ruhe findet, indem er ihn brieflich bei ſeiner frommen Mutter verleumdet! Das iſt doch wohl gar zu niederträchtig! Für die Scenen zwiſchen dem Helden und ſeinem Gegner in Schaffhauſen lagen dem Dichter hiſtoriſche Thatſachen vor: allein anſtatt das hiſtoriſch Bekannte zu motiviren und das Verhalten des Erasmus irgendwie moraliſch verſtändlich zu machen, läßt er ihn eben hier unbegreiflich gemein handeln und im Herzen des Leſers eine völlig proſaiſche Indignation erwecken. Genug, der Erasmus des vorliegenden Drama's iſt eine mißlungene Figur; er iſt unhiſtoriſch, unwahr, unpoetiſch. Wenn er nun durch vortreffliches Spiel nicht wenigſtens zu einer Art Natur gemacht wird, ſo kann er dem Drama bei dem feiner empfindenden Theil des Publikums ſehr gefährlich werden. Bei einem andern Theile wird er aber vielleicht gerade Glück machen; denn allerdings iſt er ein Reactionär comme il faut, und an dieſem werden gewiſſe Zuſchauer auch vollendete Schlechtigkeit ganz natürlich finden.

Wie in Bildung dieſes Charakters, ſo wäre der Verfaſſer auch ſonſt viel beſſer gefahren, wenn er ſich genauer an die Geſchichte gehalten hätte. Wir haben ihm zugeſtanden, daß er die Poeſie, die in der Beſonderheit geſchichtlicher Zuſtände liegt, herauszufühlen vermag: aber wir können ihm nicht zugeſtehen, daß er in dieſem ſeinem Drama den Kern der Geſchichte, das Weſentliche im Leben Huttens poetiſch aufgefaßt und dargeſtellt hätte. Gerade die Partien, wo Huttens politiſcher Charakter, ſein Wirken im Bunde mit Franz von Sickingen zur Anſchauung gebracht werden mußte, ſind nicht genügend ausgeführt: die Gewalt, die er übte, das Gefährliche, das in ihm lag, iſt dem Leſer nicht vor Augen geſtellt. Der Verfaſſer läßt ſeinen Helden in der letzten Scene ſagen: er habe geirrt, indem er dem Geiſte mit dem Schwert einen Weg habe bahnen wollen, und büße es nun. Mit einem ſolchen Geſtändniß muß Hutten allerdings von uns ſcheiden: allein der Dichter hat dieſen Irrthum des Helden nicht als ſolchen gezeigt, er hat in ſeinem Handeln nicht zugleich das Unrecht fühlbar gemacht, welches darin lag, er verſetzt uns daher auch nicht in die Stimmung, wo wir das tragiſche Ende deſſelben erwarten, ja fordern müſſen als die nothwendige Conſequenz ſeines Handelns. Hätte er das hiſtoriſch Weſentliche im Leben und Charakter Huttens aufgefaßt und von vorn herein in das Licht ſittlichen Urtheils geſtellt, ſo würde er durch den Ausgang des Stücks eine große Lehre gegeben haben und das Ende des Helden würde einen viel großartigern Eindruck machen.

Wir nehmen nichts zurück, was wir Anerkennendes über das „deutſche Herz" geſagt haben: aber wir fügen hinzu: die hauptſächlichſten Forderungen, die wir an ein wahres hiſtoriſches Drama ſtellen, hat der Verfaſſer noch nicht erfüllt. Er iſt noch nicht ſo nahe an die Geſchichte herangetreten, wie wir es verlangen müſſen: er hat den hiſtoriſchen Stoff des Drama's nicht in ſeiner wahren Tiefe aufgefaßt, er hat die Poeſie, die in dieſem Stoffe liegt, nicht rein entwickelt, ſondern allerlei hinzugedichtet und die Geſchichte verändert nicht zum Vortheil der Dichtung. Sein „deutſches Herz" iſt ein Verſuch, ein rühmenswerther Verſuch, im Drama auf ein neues Gebiet vorzudringen; aber dieſer Verſuch iſt nur halb gelungen. Wir ſprechen dies aus, damit der Verfaſſer auf dem eingeſchlagenen Weg weitergehe zu dem wahren Ziel hin, das der deutſchen dramatiſchen Dichtung geſteckt iſt. Seinem Stück wird unſre Aufrichtigkeit nicht ſchaden: die Wirkung, die es machen kann, wird es machen, ob wir es loben oder tadeln. Aber ihm ſelber und ſeinem Dichten können wir damit nützen, wenn er, was wir durchaus nicht bezweifeln, ein wahrhaft Strebender iſt. Er hat bewieſen, daß er empfänglich iſt für den Zauber, der in hiſtoriſcher Wirklichkeit, in dem individuellen Leben einer beſtimmten Zeit liegt. Geht er hier konſequent weiter, verzichtet er darauf, der Geſchichte einen Schmuck zu leihen, der ihr nicht zu Geſichte ſteht, ſucht er vielmehr alles Schöne, was in der hiſtoriſchen Wirklichkeit ſelbſt enthalten iſt, zur Entfaltung zu bringen, dann wird er Dichtungen ſchaffen, von denen aus er ſelber mit Genugthuung auf ſeinen erſten Verſuch zurückblicken kann.

Gedanken
über
# die Aufgabe des deutſchen Dramas nach der Befreiung Deutſchlands.

Von

*** in London.

Wenn man in Zeiten lebt, die voll von Hoffnungen für eine Entwickelung politiſcher und ſocialer Verhältniſſe ſind, die geiſtig im Individuum, praktiſch in der Außenwelt, im ganzen Volk arbeiten, ſo greifen alle Kräfte um ſich und ſtrengen ſich an Hülfe zu leiſten und beizuſteuern, der Eine hier, der Andere dort, und wenn alles hilft und ſtrebt, dann erblüht, reift und fruchtet jenes geahnete Werk, wonach die Menſchheit trachtet. Keine von den tauſend verſchiedenen Kräften des Beſtrebens iſt dabei zu entbehren; durch jede Stadie des Lebens muß ein neuer Athem hindurchziehen; verjüngen muß ſich die Zeit, indem alte Gebräuche, verjährte Rechte, ſchmachvolle Geſetze zu Grabe getragen werden, und in ſolchen Zeiten des Ringens und Kämpfens müſſen die Elemente des Lebens und der Nation ſich vielfach umgeſtalten, ſie müſſen friſch keimen, damit die Nachwelt Blüten und Früchte unſeres Fleißes ernten und uns ſegnen kann. Wir ſtehen jetzt auf dieſem Wendepunkt der Zeit. Alles liegt im Gährungsprozeß oder harrt der Umwälzung: Philoſophie, Religion und Staat und was in Wiſſenſchaft und Kunſt ihnen zur Seite geht. Zwiſchen Saat und Ernte liegt eine Periode, in welcher der Landmann ſorgſam räumt und verrichtet, damit zur Zeit des Einſammelns die Räume ihm zur Speicherung dienen. Ganz ſo iſt es gegenwärtig mit unſerer Literatur, mit unſerer Erziehung und unſeren Studien beſchaffen. Wir müſſen das alte Baufällige einreißen, damit wir Platz gewinnen für die friſche Luft. Schon fangen die Philologen an, ihre eingefleiſchten Pedanterien in klaſſiſchen Studien abzuthun, ſchon beginnen ſie, den unfruchtbaren Wuſt unverdaulicher Gelehrſamkeit gegen ein lebendiges Auffaſſen zu vertauſchen, wodurch ſie zu jenem Genuß des Kunſtwerkes als ſolchem gelangen, den ſie bis dahin im harten Buchſtabendienſte verloren hatten. Was für ein herrliches Thema bot z. B. das Theater dar, es erforderte nur der geiſtigen Betrachtung, um ein Lebendiges aus dem ſchlummernden Alterthum für uns zu gewinnen, um jene mächtigen Kräfte des griechiſchen Lebens für uns nützlich zu machen, um das geiſtige Streben jener großen Dichter auch auf uns nachwirken zu laſſen — leider wurden wir bei unſeren Studien auf dieſen Weg nie hingewieſen. — Doch zur Sache. Wir ſind der Meinung, daß das Theater bei uns noch eine große Rolle zu ſpielen hat, und deshalb wollen wir näher darauf eingehen. Das Theater iſt der Sammelplatz des Volkes, um nach des Tages Mühen ſich zu erholen und geiſtig zu erquicken, wo es jene höheren reinen Genüſſe vorfindet, deren es bedarf um edel und gebildet zu werden, um ſich an einer größern Aktion zu betheiligen, um eine größere Welt anzuſchauen und im Geiſte darin mitzuwirken, wozu es in dem kleinen Kreiſe ſeines Wirkens meiſtentheils nicht Gelegenheit findet. Je mehr das Theater die Intereſſen des Volkes aufnimmt, deſto erfreulicher und beſtimmter wird es wirken: denn wenn das Theater ſeinen großen nationalen Zweck erfüllen ſoll, muß es nicht nur die Zeit verkürzen, ſondern muß der Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, muß die Arena werden, auf welcher die Stürme der Zeit ſich bekämpfen. Der beſte Maaßſtab, den man anlegen kann, um zu prüfen, wie weit ein Volk in ſeiner nationalen und geiſtigen Entwicklung geſtiegen, iſt das Theater. Blicken wir auf Griechenland hin, ſo tritt uns die hohe Cultur, die nationale Größe der Griechen auf das ſchlagendſte aus ſeiner Bühne entgegen. Ihre Kraft als Individuum — als Nation — als Staat, ihre Freiheiten, ihre Kämpfe, ihre Thaten werden uns in ihren Dramen, als Beiſpiel, in lebendiger Weiſe vorgeführt. Das Drama ſtand in der vollſten Blüthe, als Griechenland in ſtolzeſter Freiheit einherſchritt. Die Tragödie riß nicht Wunden, lockte nicht die Thräne durch die Leidenſchaftlichkeit, ſondern heilte die Wunden im nationalen Bewußtſein der Kraft und der Freiheit des Volkes, und trocknete die Thräne im Vertrauen auf die Stärke der Nation und auf das Unwandelbare der Geſetze. Die Tragödie ließ das Volk auf der Bühne als „Chor“ erſcheinen und mithandeln, und dieſes Mithandeln fühlte das Volk auch im Innerſten — es blieb nicht wie bei uns nur paſſiver Zuſchauer. Die Zeit hat dies Drama ſo vollkommen entwickelt, daß es zu dem herrlich Geſchichtlichen nur der Elemente des modernen Lebens bedarf, um von Neuem ſeine Kraft und ſeinen Einfluß geltend zu machen. Im Angeſichte des ſtaunenden Fortſchrittes können wir jetzt auch von Deutſchland ein Theater im nationalen Sinne des Wortes erwarten, weil das Volk ſeine Freiheit begründen hilft und ſtolz auf ſeine freiheitliche Heimath wird: ausgeſchnitten und ausgebrannt hat es endlich jenen Krebsſchaden der Cenſur und der Tyrannei, die an ſeiner geiſtigen Entwicklung bejammernswürdig ſo lange genagt, und ihrem Wucherthum aufheben. Das Drama, wenn es frei daſteht, muß belebt ſein durch eine Idee die das Ganze beſeelt, durch ein großes Motiv, deſſen Endzweck zur mächtigen That wird. Es müſſen die Elemente der Nation darin ringen und charaktervoll verwoben, es muß ſeine Geſchichte abſpiegeln, ſeine Volksthümlichkeit und ſeine Thaten. Wenn dann aber der Stoff belebt wird durch den Zauber der Form, wenn der Dialog ſich zur charaktervollſten

Lebendigkeit entfaltet, und die volksthümlichen Elemente immer verbindend dazwiſchen treten, dann iſt der rechte Weg gefunden. Bisher waren bei unſeren Verſuchen unſere Kräfte gelähmt. Zu einer oratoriſchen Meiſterſchaft des Dialogs mangelten uns bisher noch alle Elemente im wirklichen Leben. Wir waren von jeher Idealiſten, unſerem Dialog fehlte nichts als die Realität, deshalb iſt er ſchleppend, kontemplativ, philoſophirend, da, wo er charaktervoll und in der Rede handelnd beſtimmend ſein ſoll. Das Drama, ſagt Tieck, iſt die kühnſte Verwandlung und die höchſte Spitze der Dichtkunſt. Das iſt wahr, aber es iſt eine Dichtkunſt, die das Volk nicht herabſtimmen, ſondern durch ihr Thema begeiſtern und ſtählen muß. Groß und mächtig wirkt deshalb das Drama auf uns ein, denn es berührt die innerſten, geheimſten, göttlichen Faſern der Menſchheit. Dieſe Betrachtungen reihen ſich deshalb an die Tragödie, denn ſie läßt uns in das Weſen unſerer Handlungen und jener ſchlummernden Leidenſchaften blicken, die wir als Menſchen beherbergen. Die Tragödie iſt „die dunkle Seele" der Menſchheit, das Drama „die ſchlummernde That", das Luſtſpiel „die kindliche Frivolität des Charakters". Das griechiſche Theater verband den Chor, der nicht in ihren Stücken geſchieden war, ſondern ihm durchaus zugehörte — wir haben dieſe Chöre abgetrennt und ſie in die Oper verwieſen.

Sahen wir aus dem Geſagten, daß in Griechenland das Volksleben, die errungene Freiheit, das Bewußtſein der Souveränität ihre National-Bühnen durchdrang, ſo finden wir ſpäter im ſpaniſchen Theater, namentlich unter Calderon, zwar die Elemente des Volkswitzes und der Volksſitte, es fehlt darin aber das wahre Element der Freiheit und der Würde des Volkes. Wir ſuchen in Spanien vergebens nach den durchgebildeten Elementen des Dramas, in England ſehen wir es dagegen durch Shakespeare bis zur höchſten Meiſterſchaft gehoben. Denn dort, wie in Griechenland, lagen die Keime der Tragödie, wie des echten Dramas, fertig in der Staatsverfaſſung, in der unbedingten Freiheit der Perſon, in der ſouveränen Macht des Volkes und in dem freien Ausſpruch des Gedankens. Shakespeare greift deshalb nicht nur nach fremden, ſondern auch nach echt nationalen Stoffen, die ihm dicht vor der Thür lagen. Wählt er zuweilen ſein Thema aus der weiten Geſchichte, wie in Julius Cäſar, dann klingt der oratoriſche Dialog des freien Römers in einer Weiſe durch, wie ihn nur ein freier Engländer zu ſchreiben im Stande war, und uns ſchon die damalige parlamentariſche Gewandtheit des engliſchen Volkes bekundet. Aber woher Shakespeare auch ſeine Stoffe nimmt, wohin er auch ſeine Situationen verlegt, immer dehnt ſich ſeine Volksthümlichkeit durch das ganze Gewebe, und das eigentlich menſchlich Freie tritt mit einer wunderbar anwachſenden Stärke aus ſeinen Machtſprüchen heraus, doch läßt er dazwiſchen — wie es im Leben natürlich und wahr iſt — Scherz, Laune und Humor ſpielen, und dies oft inmitten des tiefſten Kernes der Tragödie. In demſelben Maaße wie Shakespeare es verſtand, die Leidenſchaften in der vollſtändigſten pſychologiſchen Wahrheit und Entwickelung zu ergreifen, der Liebe in Romeo und Julie — der Eiferſucht in Othello — der Herrſchſucht in Macbeth — der ganzen Verſunkenheit einerſeits und der ganzen Würde des Charakters andrerſeits in Hamlet, ſo hatte er auch in ſeiner Macht, die nationalen Gefühle des Volkes zu erfaſſen, wie wir ſie in ſeinen hiſtoriſchen Werken, wie Heinrich VIII., Richard III. ꝛc. bewundern. Goethe's Aufſatz „Shakespeare und kein Ende" hat das Gute gehabt, daß man ſich über die Unendlichkeit des Shakespeare'ſchen Genies verſtändigt hat.

Wenden wir uns nun unſerem eignen deutſchen Theater zu, und betrachten den Geiſt und die Hülle unſerer dramatiſch-literariſchen Laufbahn, ſo wird uns jetzt ganz klar, daß mit allen Dramaturgien und dramatiſchen Wünſchen nichts gefruchtet werden kann, wenn die Zeit und das Volk nicht den Dichter begeiſtern und dem Drama Stoff bieten. Weder die abſtrakte Idee der Kunſt noch der vollkommenſte Begriff eines Kunſtwerks iſt hinreichend eine Tragödie — ein Drama — mit einem Worte ein Kunſtprodukt irgend einer Art zu ſchaffen. Die Theorie iſt auch nur ein ſchöner Wunſch, ein Traum, die Praxis iſt die große That, ſie überflügelt alle Spekulationen durch ihren ausgeführten Beweis, und ſteht deshalb unendlich höher als erſtere. Unſer deutſches Drama ſtellt ſich uns ſo eigentlich als eine theoretiſche Praxis dar. Verfolgen wir das näher. Leſſing warf mit ſeiner Titanenkraft das alte baufällige Gebäude der undeutſchen Dramatik ein, er wollte eine Form geben und gab ſie — die theologiſchen Wirren der Zeit ſchufen ſeinen Nathan, ein wundervolles Buch, nur kein Drama. Seine Minna und Emilia Galotti ſtimmten den Ton der bürgerlichen Zeit an und blieben immer noch das Beſte aus jenen Perrückenjahren. Leſſing gab die gediegenſten Theorien und leiſtete auf jedem Felde des Gedankens Großes, wenngleich, wie er es ſelbſt bekannte, er nicht ein eigentlich dramatiſcher Genius war. — Mit ihm experimentirten die jungen Göttinger Bardenhelden auf das Drama los, da gab es Mißgeburten von Klopſtock — Leiſewitz — Bürger — Chriſtian und Friedrich Stolberg — die Arbeiten holperten und ſtolperten in der Form, wie in der Subſtanz des Dramas. Weiter und weiter griff man aus, um das dramatiſche Geheimniß zu finden und bildete ſich feſt und feſt ein, der innere dramatiſche Kunſtkern läge Jahrhunderte weit von dem germaniſchen Boden entfernt, jeder Stoff könne zum Drama beſſer paſſen, denn das Deutſchthum. Bis zum klaſſiſchen Griechenland verlor man ſich mit dem feſten Glauben, um dort das dramatiſche Element für das deutſche Drama zu gewinnen. Selbſt Goethe in ſeiner Iphigenie und Schiller in ſeiner Braut von Meſſina glaubten noch durch die Verſuche der Nachahmung griechiſcher Formen das klaſſiſche Drama zu finden; fruchtlos blieben dieſe Verſuche indeſſen nicht; es war die Zeit des Sammelns, des hiſtoriſchen Sich gewiß Werdens eines deutſchen Dramas, und da mußte viel Unkraut unter dem Weizen emporſproſſen. Dagegen traf Goethe ſchon im Götz und Egmont, Schiller im Tell, Wallenſtein und der Jungfrau den Charakter des echten Dramas, und ſchufen ein

Drama, was ihnen zur Seite vergeblich der unglückliche und dramatiſch [illegible] Lenz zu erreichen ſuchte, und die Sturm und Drangsmänner Müllner — Gerſtenberg — Klinger — Werner — in ihren Schickſalstragödien nicht erfaſſen konnten. Es fehlte all dieſen Beſtrebungen noch das wirklich nationale Weſen, denn der Charakter des Volks konnte weder in den thränenreichen Ifflandſchen Dramen, noch in den Kotzebueſchen Kleinſtädtereien erreicht werden. — Das Drama bedurfte vor Allem Charaktere, die ein hohes Pathos belebte und eine Handlung, die in dem wahren Volksgeiſt wurzelte. Dieſen Satz bewieſen uns unermüdlich Tieck und Schlegel durch ihre Überſetzungen aus dem Engliſchen und Spaniſchen, wiewohl beide in ihren eigenen dramatiſchen Verſuchen vollſtändig ſcheiterten. Das Reſultat dieſer würdig Strebenden zeigt ſich in den vollkommenen Theorien des Dramas und der Dramaturgie, die unſere Literatur faſt ausſchließlich beſitzt. Die äſthetiſche Form iſt nach allen Seiten hin durch tiefe Denker ſyſtematiſch entwickelt worden, und man fühlt ſich zu dem Glauben gedrungen, es müſſe ſich danach auch ein Drama geſtalten laſſen, das alle Wünſche befriedigte. Bis dahin und nicht weiter ging es indeſſen mit unſerer dramatiſchen Kunſt und mit der Kritik. Man mußte es fühlen, daß es anderer Reformen bedarf, um den [illegible] unſeres Dramas zu legen, die ſchmachvollen Ketten der Cenſur mußten erſt gebrochen werden, und die lächerlichen Verbote, königliche Ahnen nicht mehr auf die Bretter zu bringen, mußten ſich in ihrer Albernheit auflöſen. Vor Allem bedurften wir ein Volksleben im Staate. Jetzt iſt der rechte Zeitpunkt gekommen, der uns mit dem politiſchen Erwachen auch ein Drama verſpricht.

Nun darf der Dichter frei ſprechen, frei darf ſich ſein Dialog ergießen, und wenn er auf dieſem Boden der Freiheit die Pulſe der Nation in Bewegung ſetzt, wenn er Charaktere und Geſchichte, die Kämpfe der Leidenſchaften und Volksthümlichkeiten in die Schranken führt, und beides, das Volk und das Individuum, ſtreiten und kämpfen läßt, dann haben wir den Anfang gemacht zu einem Deutſchen Drama, was Anſpruch darauf machen kann, die Nation zu befriedigen und ihre Gefühle zu fördern.

Dramaturgiſche Mittheilungen aus London.

Von

Frederic Marc.

I.

Das Athenäum und die Jahrbücher.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Julius Cäſar von Shakeſpeare

und

die Darſtellung deſſelben auf der Königl. Bühne zu Berlin.

Von

H. Th. Rötſcher.

Es verdient Anerkennung, daß die Königliche Bühne das herrliche Werk Shakeſpeare's „Julius Cäſar" zur Aufführung gebracht hat. [illegible] namentlich aber in der ungeheuren, so beispiellosen Gewalt, mit welcher der Weltgeist sich gegenwärtig bewegt. Wir werden in einem andern nächsten Aufsatze die Wurzel dieser [illegible] Erscheinung darzulegen versuchen. Nehmen wir somit nur die Sache, wie sie liegt. Wir müssen uns, wenn wir uns in Betreff des Theaters nicht völlig bankerott erklären und dem Publikum die unvermeidlichen Possen aufdrücken wollen, Possen, von denen es sich, wenn sie ihm geboten werden, gleichwohl mit Unmuth und Widerwillen abkehrt, aus der Vergangenheit erhalten, und aus den Schätzen aller Zeiten und aller Völker das Gediegenste zur Aufführung bringen, um dadurch den Sinn für echte Dichtergröße unablässig wach zu erhalten, wobei, wie sich dies von selbst versteht, dem wirklichen Talent die Schranken der Bühne auf das Bereitwilligste geöffnet werden müssen, damit es sich durch die Bühnenerfahrung bilde, durch Publikum und Kritik läutere und erstarke. Aber bei der Spärlichkeit solcher dramatischen Erscheinungen der Gegenwart, aus welchen uns, ohne wirkliche Kunstwerke zu sein, wenigstens ein dichterischer Hauch entgegenweht, hat die Bühne die Verpflichtung, so viel als möglich in die großen Kunstschätze der Vergangenheit zurückzugreifen, und durch ihre Wiederbelebung das Interesse am Theater auf's Neue zu entzünden. Darum freuen wir uns, im Shakespeare'schen Julius Cäsar ein Werk zu begrüßen, das, wie wenige, das geistige und ewige Interesse vereinigt, und während es den reinsten Kunstsinn und den gebildetsten Kunstverstand befriedigt, zugleich als eine gewaltige Mahnung in die Gegenwart eingreift.

Im Julius Cäsar haben wir ein historisches Drama vom reinsten Stile vor uns. Hieraus können die Dichter unserer Zeit lernen, wie man die Geschichte in ihrer unverfälschten Wahrheit und zugleich in ihrer poetischen Verklärung behandeln soll, wie sich ein wahrer Dichter ganz an die Geschichte zu halten, wie er alle Verzerrungen und Entstellungen, alle [illegible] Zuthaten derselben zu verschmähen, und dennoch ein rein poetisches, die höchsten dramatischen Wirkungen hervorbringendes Werk zu schaffen vermag.

Der Julius Cäsar Shakespeare's zeigt uns das Bild der [illegible] Weltgeschichte, in welcher man den Irrthum beging, eine Gestalt der Welt gewaltsam festhalten zu wollen, nachdem der Geist bereits entschwunden war, welcher dieselbe erzeugt hatte. Rom hatte den sittlichen Boden der Republik eingebüßt: die römische Würde, das Bewußtsein der Majestät des Volkes, die Hoheit der republikanischen Tugend waren untergegangen, die republikanische Verfassung war innerlich aufgelöst, unter der Hülle der Republik aber hatte sich bereits die monarchische Gewalt so weit entwickelt, daß Cäsar, noch ohne Krone, der That nach Herrscher war, und das republikanische Rom sich vor seiner Macht beugte. Shakespeare zeigt uns nun in unübertrefflichen Zügen den Gang des Weltgeistes, welcher die einzelnen Individuen, welche die Herrschaft der Monarchie und Cäsars zu stürzen wollten, zu seinem Werkzeuge machte, und durch sie das [illegible] Gesetz seiner Entwicklung vollbringt.

Die Führer der republikanischen Partei gehen an dem Irrthum zu Grunde, durch die Hinwegräumung der mächtigsten Persönlichkeit die Republik in ihrer alten Reinheit wiederherstellen zu können, nachdem der Boden, auf dem sie allein zu gedeihen vermochte, eingesunken war. Die republikanische Partei verfällt und weicht der stärkern Gewalt, weil sie sich dem Zuge der Geschichte widersetzt hat, welcher die Bedingungen der Republik aufgelöst hatte. Nicht die hervorragendern Persönlichkeiten siegen über Brutus und Cassius, im Gegentheil, die persönlich unbedeutendern Individuen, ohne wahre Begeisterung und ohne von einer großen Idee getragen zu werden, bringen die persönlich edlern und reinern Gestalten zum Fall, weil sie die Vertreter derjenigen Ordnung der Dinge sind, welche jetzt an der Zeit und für welche die Bedingungen gegeben waren. In der Darstellung der sich auflösenden Republik, in dem Schauspiel der unaufhaltsamen Gewalt des geschichtlichen Geistes, der durch keine persönlich noch so edle, hochsinnige Individualität in seinem Gange aufgehalten werden kann, liegt die innere Einheit des Shakespeare'schen Julius Cäsar, der sich auf den ersten Blick gar nicht als ein so einheitsvolles Werk darstellt, als er es doch in Wahrheit ist. Seine Einheit ist der alle Gestalten der Tragödie zusammenhaltende Geist der Geschichte, der Alles umformt, was sich ihm widersetzt, der Gericht hält über Alle, welche sich an ihm versündigt haben. Daß wir im Julius Cäsar diese Anschauung gewinnen, in jedem Augenblick Geschichte vor uns werden sehen, daß sich die Natur der geschichtlichen Bewegung mit deutlicher Klarheit vor uns darlegt und doch wieder so geheimnißvoll einhüllt, so hoch über die Berechnung und den Willen der Individuen erhaben erscheint, dies ist die That des Shakespeare'schen Genius. Äußerlich betrachtet zerfällt die Tragödie in zwei Theile, welche aber durch die Idee des tragischen Irrthums, in welchen die republikanische Partei verstrickt ist und der durch den Untergang derselben gesühnt wird, zu einer höhern Einheit zusammengefaßt werden. Darin liegt überhaupt der tragische Schwerpunkt unserer Tragödie. Auch erklärt es sich daraus, daß der Julius Cäsar keinen eigentlichen, den dramatischen Mittelpunkt bildenden Helden hat, denn auch Brutus ist dies nicht. Da der Dichter gerade den Untergang der in einem Wahne befangenen republikanischen Partei schildern und das Bild der bereits zu einer Unmöglichkeit gewordenen römischen Republik geben wollte, so mußte es in der Absicht des Dichters liegen, das Interesse nicht bloß auf eine einzige Individualität, sondern vielmehr auf die Darstellung des gewaltigen geschichtlichen Geistes zu koncentriren, welcher die einzelnen Persönlichkeiten nur Mittel sind. Deshalb hat aber der Julius Cäsar Shakespeare's nicht etwa einen epischen Charakter, er ist vielmehr ungemein dramatisch, in großen, kühnen, scharfen Zügen die geschichtliche Bewegung offenbarend und jeden einzelnen Moment bezeichnend, wodurch ein Schlaglicht auf den Charakter der Zeit und ihrer Träger geworfen wird. Der dramatische Ton der drei ersten Akte unterscheidet sich allerdings wesentlich von dem der beiden letzten Akte. In den ersteren bewegt sich die Handlung wie ein anschwellender Strom hat, der in der bewegten Volksscene nach der Ermordung und in der Rede des Brutus und des Antonius seinen Höhepunkt erreicht. Die Handlung schreitet hier unaufhaltsam vorwärts, sie spiegelt die Hast, die Leidenschaft ab, mit welcher sich die Verschwörer zur Ermordung Cäsars hindrängen, um nicht in den Vordergrund der Republik zu kommen. In der Leichenrede des Brutus erreicht das Pathos seine Spitze; sie ist der bewußte und doch zugleich [illegible] Ausdruck eines von Selbstsucht freien Republikaners, dem das Prinzip Alles, die Personen Nichts sind. Darum ist diese Rede auch zugleich die Spitze des Pathos, in welchem sich der edle Brutus befindet, weil sie der begeisterte Ruf der republikanischen Freiheit ist, welcher aber bereits die Wurzeln in den Gemüthern des Volkes fehlen, und die daher vielmehr als ein schöner Traum einzelner großer Seelen erscheint, denn als die wirkliche Zukunft der Gegenwart. In der darauf folgenden Leichenrede des Antonius und in dem Eindruck durch dieselbe [illegible] Volk, hat die Rache gegen diejenigen [illegible]. Sie ist nur eben auch als eine Peripetie [illegible] hat, giebt uns der Dichter schon die Aussicht auf den Untergang und die innere Auflösung der republikanischen Partei. Die beiden letzten Acte haben diesen Untergang [illegible]. Sie sind für sich betrachtet von geringerer dramatischer Kraft als die drei ersten, aber sie spiegeln den Ausdruck des Verfalls und die endliche Niederlage der republikanischen Partei ab. Der Dichter hat hier immer nur in großen Zügen arbeiten können. Der Zwiespalt zwischen Brutus und Cassius, der uns die beiden Naturen in ihrer [illegible] Unterschiedenheit darstellt, zieht uns, nach der darauf folgenden Versöhnung, doch schon den Fluch des inneren Zerwürfnisses der Republikaner, indem die bisher nur durch den Haß gegen Cäsar zusammengehaltenen Glieder dieser Partei nach der That wieder in ihre [illegible] Persönlichkeit zurückkehren, die sie nur bis zur Vollbringung des Mordes aufgegeben hatten. Im Brutus lebt freilich auch jetzt noch der reine, von Selbstsucht freie Republikaner, dem nur das Gemeinwohl gilt, wie einst, aber in Cassius sehen wir die nur durch den Haß gegen Cäsar momentan zurückgedrängte Selbstsucht wieder hervorbrechen. Seine leidenschaftliche Sprache gegen Brutus, den [illegible] Vorwurf gegen ihn, daß er nicht seine Hand [illegible], den edlen Zorn, dem Brutus, im Bewußtsein seiner [illegible] Gesinnung, eine [illegible] Rede entgegenstellt, alles dies zeigt uns, daß die Einheit dieser Partei gelöst, daß ihre Macht gebrochen ist.

Da in Brutus das republikanische Prinzip in seiner höchsten Gesinnungs-[illegible] erscheint, indem er [illegible] die Empfindungen der Freiheit zum Ziele gemacht hat, so ist auch sein politischer Irrthum der größte. Daher erscheint nur ihm der Geist des Cäsar, in welchem sich der von Brutus verkannte und gewaltthätig verletzte Geist der [illegible] Einheit [illegible] gegen ihn erhebt. Im Geiste des Cäsar wird uns eigentlich die [illegible] Wirkung des politischen Irrthums und [illegible] des edlen Charakters in Brutus' Seele [illegible]. Diese wankend gewordene Glaube an das geschichtliche Recht ihrer That, das dunkle Gefühl, doch ein Vergebliches erstrebt zu haben, zeigt sich vornämlich in der Hast, mit welcher Cassius und Brutus sich selbst den Tod geben, einer Hast, die ihren tiefen Grund in dem Mißtrauen in das geschichtliche Recht und in den Sieg ihrer eigenen Sache hat, das bereits in ihr Gemüth eingedrungen ist. Aber in ihrem Tode retteten sie doch zugleich ihre persönliche Freiheit, welche sich einem Zustande entzieht, den ihr Bewußtsein als einen ihrer unwürdigen empfindet. Der Abschluß des Julius Cäsar ist dadurch echt tragisch, denn die Individuen, indem sie durch ihren Tod die wesentliche Freiheit ihres Geistes besiegeln, bestätigen zugleich auch den geschichtlichen Irrthum, für welchen sie sich geopfert haben. So triumphirt im Julius Cäsar die einzig unwiderstehliche und unbeugsame Macht, das Recht des Weltgeistes, der sich keine Gestalt der Welt aufdringen läßt, deren Bedingungen in dem Bewußtsein der Menschen entweder noch nicht erarbeitet, oder bereits darin vernichtet sind.

Obgleich das Drama den Namen Julius Cäsar führt, so konnte doch dem Cäsar nur ein geringer Spielraum gewährt werden, denn er erscheint nur als das Object des Hasses und der Verschwörung der Republikaner. Seine [illegible] bildet natürlich nur [illegible] Tragödie, Cäsar erscheint daher vielmehr passiv, als activ in die Handlung eingreifend. Dennoch hat Shakespeare ihm so scharfe Züge des Herrscherstolzes und des unbeugsamen Willens gegeben, daß uns dadurch das Bild des großen Römers namentlich in seiner die republikanische Gleichheit und Freiheit verletzenden Persönlichkeit sehr klar entgegentritt. Shakespeare hat dazu mit ungemeiner Kunst das Mittel ergriffen, den Cäsar und die seiner auf die Umgebung mächtig wirkenden Gewalt darzustellen, um, was uns aus der Handlung seiner persönlichen Thaten und Wirkens nicht klar genug werden konnte, auf diese Weise zu ergänzen.

Brutus ist mit ganz besonderer Liebe vom Dichter behandelt worden. Die Grundzüge des Republikanismus des Brutus ist, so frei von allem persönlichen Egoismus, so sittlich schön, tief empfindend und dabei doch völlig individuell erscheinen auch der Dinge [illegible]. Es lag die Gefahr sehr nahe, den Vertreter eines Princips, welches, es koste was es wolle, mit Verkennung der konkreten Verhältnisse und Lebensbedingungen, in die Wirklichkeit eingeführt werden soll, mit abstraktem Pathos auszustatten, ihn in Abstraktionen sich bewegen und theoretisch raisonniren zu lassen. Nichts von alle dem beim Brutus Shakespeare's, welcher ein Beweis seines außerordentlichen Genies! Im Gegentheil, Shakespeare's Brutus ist innerlich, in sich zurückgezogen und von einer tiefen Schwermuth beherrscht. Diese hat der Dichter mit einer außerordentlichen Kunst dazu benutzt, uns in die Gemüthswelt des Brutus schauen zu lassen. Seine Melancholie ist nämlich der natürliche Ausdruck einer großen Seele, welche sich in eine tragische Kollision verwickelt fühlt, in welcher er dem Principe zu Liebe die schöne, menschliche Empfindung der Pietät untergeordnet wird. Sie iſt ſeinem Herzen ein Bedürfniß; er liebt Cäſar als ſeinen Wohlthäter, als Freund, er bewundert ſeine Größe, kein Zug von Neid verdunkelt ſeine Seele und dennoch müſſen alle dieſe Gefühle dem Princip der Freiheit geopfert werden. Iſt auch des Brutus Seele über die Nothwendigkeit dieſes Opfers im Reinen, ſo iſt ſie doch zugleich darüber mit einer tiefen Trauer verhängt, welche uns den Helden ſo menſchlich ſchön erſcheinen läßt. Aus dem Grundzug der Melancholie, den auch Caſſius nicht begreift, weil ihm eine ſolche Gefühlsweiſe fremd iſt, dringt uns die Wahrheit ſeines Republikanismus mächtiger und überzeugender entgegen, als wenn er uns denſelben in der glänzendſten Beredſamkeit darlegte. Brutus iſt durchaus einfach und ſchmucklos in der Rede; ſelbſt die Leichenrede iſt fern von allem Prunk, er ſpricht die einfache Wahrheit ſeines Gemüthes, ſein perſönliches Empfinden mit ungeſchminkter Wahrheit aus. Brutus iſt vor der That in eine gewiſſe Trauer verſenkt, weil er nicht ohne Schmerz ſein menſchliches Empfinden unterwerfen kann. Der Zug der Trauer, über welchen ihn nur die vollbrachte That und die Sorge für das Gemeinwohl augenblicklich erhoben hatte, kehrt nach der That wieder, und nimmt nun die Form einer von Brutus ſelbſt nicht eingeſtandenen Ahnung des ſchlimmen Ausgangs ſeiner Sache an. Durch dieſen melancholiſchen Grundton büßt Brutus nichts von ſeiner antiken Größe ein und tritt uns doch zugleich menſchlich näher; es iſt dem Charakter dadurch eine gewiſſe Verſöhnung des antiken und modernen Elementes gegeben. Caſſius iſt in gewiſſem Sinne der gerade Gegenſatz des Brutus. Bei ihm hat Alles die Form der Leidenſchaft, des Affectes; der Haß gegen Cäſar iſt, wenn auch nicht perſönlich, doch nicht ungetrübt von den Empfindungen des Neides, jemand größer zu ſehen, als ſich ſelbſt. Die Leidenſchaft für die Republik iſt bei Caſſius weſentlich bedingt durch den Widerwillen gegen jede Ungleichheit, ſelbſt gegen die aus der Überlegenheit und Geiſtesgröße kommende. Sein Haß gegen Cäſar hat daher ſelbſt einen Beiſatz von etwas Kleinlichem; er kommt gern auf das Argument zurück, daß Cäſar ein Menſch ſei wie jeder andere, denſelben phyſiſchen Gebrechen, denſelben Anfällen von Krankheit unterworfen, wie jeder andere. Sein Sinn ſträubt ſich dagegen, ein Geſchöpf wie ſeines gleichen über ſich emporkommen zu ſehen. Sein ganzer Haß trägt daher die Farbe erbitterter Selbſtſucht. Dieſe bricht nach der That noch entſchiedener hervor. Seine Unterredung mit Brutus giebt Zeugniß davon. Wirft ihm doch dieſer ſelbſt vor, nicht reine Hand gehalten zu haben! Und wie kennzeichnet der leidenſchaftliche Ausbruch gegen Brutus mit ſeiner auf Überlegenheit und dem Bewußtſein ſeiner Kriegserfahrenheit kommenden Rede! Solche Naturen wie Caſſius müſſen eine Umwälzung zu Grunde richten, weil ihrem wilden Triebe, ihrer ſtürmiſch leidenſchaftlichen Macht keine Beſonnenheit und Selbſtbeherrſchung als Gegengewicht zur Seite ſteht. Auch der Tod des Caſſius zeugt von dieſer Unruhe und Haſt. Die erſte Nachricht des Verluſtes treibt ihn zu dem Entſchluß, ſich den Tod zu geben; man ſieht, wie wankend das Vertrauen auf ſeine eigene

Sache geworden ist, denn nur daraus erklärt ſich der voreilige Entſchluß des Selbſtmordes. Auch Caſſius iſt aus einem Stück geſchaffen: nirgends ein Riß, eine Lücke in ſeinem Charakter, jede Lebensäußerung der Ausdruck innerer Wahrheit.

Antonius iſt mit großer Kunſt behandelt. Shakeſpeare hat ihm, auch darin der Geſchichte treu, bei aller Kunſt der Verſtellung und dem großen Geſchick die Gemüther der Maſſe zu lenken, doch auch einen echt menſchlichen Kern gegeben. Sein Schmerz bei der Leiche Cäſars iſt durchaus wahr, und rein menſchlich. Man darf dabei im entfernteſten nicht an Verſtellung denken; darum zeigt ihn uns Shakeſpeare allein an der Leiche, um jeden Verdacht eines geheuchelten Schmerzes zu entfernen. Seine Leichenrede iſt dagegen durchweg ein [illegible] durchdachter Kunſt, die in jeder Wendung das Maaß ihrer Wirkung auf die Maſſen berechnet hat. In dieſer Rückſicht bildet ſie den geraden Gegenſatz zu der auf alle Kunſt verzichtenden und ſich allein auf den Ausdruck der Wahrhaftigkeit ſtützenden Rede des Brutus. Es iſt höchſt bezeichnend und dem Geiſt der Geſchichte völlig gemäß, daß in dieſer Zeit, wo die Republik ſelbſt ſchon zu einer Lüge geworden war, der Mann ſiegt, in welchem ſich Wahrheit und Verſtellung ſo durchdringen, wie in Antonius. Der Ehrgeiz lauert hinter ſeinem Rachedurſt gegen die Mörder Cäſars und eilt, den Sieg über die republikaniſche Partei zur Befriedigung des eigenen Ehrgeizes auszubeuten. Er ſelbſt, in ſich getheilt zwiſchen Wahrheit und Verſtellung, von großen und niedrigen Eigenſchaften beherrſcht, augenblicklich der natürliche Vertreter der durch Cäſars Ermordung vermittelſt einer [illegible] unterbrochenen Ordnung der Dinge, muß ſpäter dem Vertreter der vollendeten Schlauheit, der ſyſtematiſchen Verſtellung, dem großen Schauſpieler Octavianus weichen, der ohne Cäſars Größe die Herrſchaft des Cäſar [illegible] und dem zu Lüge gewordenen Volk den Namen der Republik ließ. Die Herrſchaft des [illegible], auf kühler Berechnung und Verſtellung ſich ſtützenden Octavian iſt daher der naturgemäße Ausdruck für den innerlich ganz ausgehöhlten Republikanismus des römiſchen Volkes, das werth war einem ſo vollendeten Schauſpieler wie Octavian zur Beute zu werden. Der Herrſcher iſt, nur mit dem ausgebildetſten [illegible] ſeiner [illegible] und Verſtellung, [illegible] [illegible], wie das durch die Lüge republikaniſcher Formen ſich ſelbſt täuſchende Volk.

Wir haben mit dieſen Bemerkungen die Bedeutung und die Idee des Shakeſpeare'ſchen Julius Cäſar hinlänglich entwickelt; ſie ſollten nur die großen Züge deſſelben hervorheben und auf die Kunſt der Compoſition hinweiſen. Es liegt uns indeſſen noch ob, der Darſtellung dieſer Tragödie auf der Berliner Bühne zu gedenken. Wer die außerordentlichen Schwierigkeiten kennt, welche ein ſo viele und ſo bedeutende Perſonen umfaſſendes Werk darbietet, der wird auch billig ſein und nur das unter den gegebenen Verhältniſſen Mögliche fordern. Der große Fleiß und die Sorgfalt für die Inſcenirung des Werkes waren unverkennbar. Die ſceniſchen Einrichtungen billigen wir faſt durchgängig. Nur über einige Punkte laſſe ſich erörtern: zunächſt aber die Theilung des dritten Akts in zwei Akte, deren erſter (wie in der Aufführung der dritte) mit dem an der Leiche des Cäſar vom Antonius geſprochenen Schwurgelübde endigt, der andere die beiden Leichenreden umfaßt. Es hat ſicher keine ſceniſchen Schwierigkeiten, das Forum gleich auf die Scene im Senat folgen zu laſſen, aber dennoch gehören beide ſo eng zuſammen, unſere Phantaſie fordert die Aufeinanderfolge der beiden Auftritte ſo viel als möglich ohne Unterbrechung, daß wir es doch immer vorziehen würden, die durch die ſceniſche Verrichtung bedingte Pauſe durch eine kurze angemeſſene Muſik auszufüllen, als den Vorhang fallen zu laſſen und dadurch die Vorſtellung eines Aktſchluſſes zu erwecken. Ferner ſagt uns die Anordnung der Scene im Senat nicht zu. Cäſar ſitzt vom Zuſchauer rechts auf einem ſeitwärts erhöhten Seſſel. Wir würden es vorziehn, ihn die Mitte, von beiden Seiten von Senatoren umgeben, einnehmen zu ſehen. Das Bild iſt jedenfalls imponirend. Die große Volksſcene an der Leiche des Cäſar war vortrefflich einſtudirt; die Lebendigkeit der Maſſe wuchs, die Schlagwörter, mit welchen ſie einfielen, erſchienen unmittelbar der innern Aufregung, und dabei hatte das Ganze doch auch den Charakter einer gewiſſen Mannigfaltigkeit der Perſönlichkeiten, wodurch der Scene ein wirklich bewegtes Leben gegeben wurde. Genug das Ganze ging aus einem Guß. Nicht ſo die Scene der Verſchworenen unmittelbar nach Cäſars Ermordung. Sie war uns zu matt, das Tempo ſpiegelte die innere Leidenſchaftlichkeit der Verſchworenen nicht ab, wir vermißten den Ausdruck der großen Gemüthsaufregung, welchen die kurzen Reden der Einzelnen nach dem Tode Cäſars athmen ſollen, bis ſich erſt allmälig wieder eine gehaltenere Stimmung einſtellt.

Was nun die Darſtellung der einzelnen Rollen betrifft, ſo können wir dieſelbe, nach einem ſtrengeren Maßſtab gemeſſen, nur ſehr bedingt loben. Wir leugnen das Anerkennungswerthe im Einzelnen nicht, aber wir haben kein Ganzes empfangen. Die Schuld liegt hierbei viel weniger an der mangelhaften Befähigung der einzelnen Schauſpieler, als an der Entwöhnung von ſolchen Aufgaben und an der ſchlechten Vorbildung zur Darſtellung ſolcher Werke. Dies wird ſich mit der Umgeſtaltung der deutſchen Bühne, welche doch unausbleiblich iſt, allmälig beſſern. — Herr Hendrichs gab uns als Antonius ſehr viel Gelungenes; er ſprach die große Leichenrede zum Volk mit ſchöner Wärme und meiſt ſehr richtigen Modulationen, wenn uns gleich manche Übergänge, mancher momentane Accent nicht genügten. Die Rede und die ganze Haltung an der Leiche des Cäſar, wo Antonius mit ſeinem Schmerz allein iſt, können wir nicht gutheißen. Herr Hendrichs ſprach die Rede von der Leiche, dem Gegenſtand des Schmerzes, ganz abgewandt und zum Publikum zugekehrt. Dadurch wurde die Wahrheit dieſer Situation vernichtet. Dann verleitete den Darſteller auch die Rede viel zu laut, mit viel zu erkünſteltem Pathos zu ſprechen; das Ganze erhielt dadurch etwas vom Charakter einer eingelegten Arie, der organiſche Zuſammenhang war aufgehoben. Wir können uns diese Rede nicht anders gesprochen werden, als an der Leiche Cäsars, am besten, indem Antonius sich auf die [illegible] des [illegible] legt und mit dem Ausdruck des innerlichen Schmerzes, der tiefsten Erschütterung und Empörung der Seele. Wahrlich, der Beifall wäre kein geringerer gewesen und der Darsteller hätte die Genugthuung gehabt, sich sagen zu können, er sei aus der Natur des Charakters hervorgegangen und durch die Wahrheit seines Ausdrucks erzeugt worden, während er nach der [illegible], wie theatralischen und pathetischen Darstellung dieser Scene viel mehr über den mangelhaften künstlerischen Sinn der Masse erröthen muß, als sich über den Beifallssturm erfreuen kann. Herr Hendrichs hat so schöne Mittel, das namentlich einem so herzgewinnenden Ton, vermag demnach auch die Rolle [illegible] den Schwung zu geben, daß er, wenn er allein der Wahrheit und seinem bessern Sinne folgt, der größten Wirkung auf das Publikum gewiß sein darf.

Herr Rott suchte das Bild des Shakespeare'schen Brutus durch seine Darstellung in schöner Weise. Einzelnes gelang sehr gut, so daß die ganze Rede an das Volk nach der Ermordung des Cäsar; hier herrschte der Ton [illegible] Einfachheit und Kraft, hier wurde nichts gekünstelt und nichts ins Künstliche und Manierirte hinübergezogen. Leider können wir dasselbe nicht von dem übrigen Theile der Rolle sagen, so sehr man auch dem Darsteller den Willen ansieht, einen [illegible] zu geben. Aber anstatt den antiken Helden in einfacher Größe und Idealität, mit jenem Grundzug tiefer Trauer zu geben, legte er denselben durch die Manier der Recitation und durch eine gewisse moderne, bisweilen sich an das Spießbürgerliche streifende Gemüthlichkeit von seinem erhabenen Piedestale herunter. Dichter und Darsteller gingen in vielen Momenten ganz auseinander. In der großen Scene mit Cassius im vierten Akt war Brutus bei weitem zu leidenschaftlich; [illegible] aus dem [illegible] der ruhigen Überlegenheit kommende Rede sich eben mit der Leidenschaftlichkeit des Cassius scharf kontrastiren. An dieser [illegible], aus dem innern Geiste kommenden Haltung des Brutus sollen die Wogen der Aufregung des Cassius zerschellen. Der Moment, in welchem Brutus den Tod der geliebten, ihm so ebenbürtigen Porcia erfährt, war sehr schwach. Wir vernahmen nichts von der erhabenen Resignation, welche den Schmerz in ihrer ganzen Tiefe fühlt, aber durch die Kraft des Geistes darüber siegt. Die Rede des Messala: „So trägt ein großer Mann ein großes Unglück“, erhielt durch den bedeutungslosen Ausdruck des Brutus über Porcias Tod fast einen komischen. Wir sind überzeugt, daß Herr Rott, wenn er sich von jener immer mehr in [illegible] Rollen einwirkenden Manier und Verflachung losmachen könnte, die Fähigkeiten und Mittel zur Darstellung eines solchen Charakters besitzt und auch der größten Wirkung sicher sein kann. Herr Franz lebte sich allmälig in den Cassius immer mehr hinein; die große Scene mit Brutus im vierten Akt gelang sehr gut, aber er hatte auch den Charakter zu rasch angelegt, obwohl er den richtigen Grundton traf. Wir vermißten gleich in der ersten Scene die melancholische Natur des Cassius, die ihn vom Brutus trennt. Herr Grua spielte den Cäsar würdig, ohne gehörige Würde. Die Rolle ist dadurch schwierig, daß wir von dem Darsteller des Cäsar weit mehr fordern, als die Worte unmittelbar besagen, daß er uns den von Mitwelt [illegible] Herrscher in einigen großen Zügen darstellen soll. Aber aus der Skizze ein historisches Bild zu schaffen ist freilich nur wenigen auserwählten Naturen verliehen. Die schöne Scene der Porcia spielte Madame [illegible] sehr [illegible]. Daß die Nebenpartieen im Einzelnen viel zu wünschen übrig ließen, ist natürlich; aber hier muß man besonders billig sein. Das Publikum folgte mit der tiefsten Spannung dem großen Werk, und wurde in Momenten bis zur Begeisterung hingerissen. Gewöhnen wir unser Publikum mehr an solche Werke, so werden sich auch die Empfangenden, wie die Darsteller immer geübter in solchen Kunstwerken verhalten.

Ueber
Heinrich von Kleiſt's Tragödie
„Prinz Friedrich von Homburg."
Aus der künftig erſcheinenden Phänomenologie der Kunſtkritik von
Dr. [illegible]

Vorwort.

Die folgende Kritik befindet ſich in einem größeren Werke, das ich ſpäter unter dem Titel: Phänomenologie der Kunſtkritik, herauszugeben beabſichtige. [illegible]

Um den Inhalt der Einleitung in die Phänomenologie der Kunſtkritik zu [illegible] welchen die eine ein Beispiel ästhetischer, die andere unsittlicher Kritik geben soll. Bei der Beurtheilung eines Dramas stellen sich die positiven und die negativen Mittel der Kritik am vollständigsten heraus, deshalb habe ich ein solches zu ihrem Gegenstande genommen; das Kleist'sche wählte ich, weil ich der Überzeugung bin, daß die Kritik sich noch nicht nach Verdienst mit ihm beschäftigt hat. Der nachstehenden sittlichen Kritik folgt also in der genannten Einleitung eine unsittliche über dasselbe Stück, was, wenn ich beispielsweise die Übertreibungen hinweglassen wollte, mir und allen Liebhabern vielleicht den unerlaubten Genuß verschaffen möchte, von Vielen die schlechte Kritik für die gute und die gute für die schlechte halten zu sehen.

Es bleibt trotz der Aufschlüsse, die ich später zu geben versuche, immerhin noch schwierig zu erklären, warum unsere Kritik sich bisher noch so wenig mit Heinrich von Kleist beschäftigt hat. Der Gehalt seines besten Stückes: „Prinz Friedrich von Homburg," hat für Deutschland und besonders für Preußen durch die neuesten Ereignisse eine doppelte Bedeutung erhalten. Wenn dieser Umstand allein vielleicht schon im Stande ist, diese fragmentarische Veröffentlichung, bei welcher ich übrigens nur wenige auf die neueste Zeit bezügliche Veränderungen gemacht habe, zu entschuldigen, so ist es der folgende Zufall vielleicht noch mehr. Vor einigen Tagen las ich nämlich in der Bremer Zeitung vom 28. Mai dieses Jahres folgende Zeilen:

Rendsburg, den 22. Mai.

> „Wenn auch nicht beendet, doch bedeutend seinem Ende näher gerückt wäre der Krieg, wenn nicht ein unzeitiger Ehrgeiz die Preußen einige Tage eher angreifen ließ, als es vorher bestimmt war. Hätte die gesammte Truppenmacht sich erst concentrirt und wäre dann der Angriff erfolgt, so hätte entweder der Feind gänzlich umgangen werden, oder der nicht mit im Treffen gewesene Theil der Armee hätte ungehindert dem Feinde nachsetzen und ihn entweder zum Kampfe oder zur Ergebung zwingen können. Beides konnte nicht geschehen, weil das 10. Bundescorps einen ganzen Tagmarsch hinter den Preußen zurückstand. So viel geht aus Allem hervor, daß Preußen allein hat die Lorbeeren davon tragen wollen."

Sollte man nicht meinen, der Prinz von Homburg sei es gewesen, der bei dieser Gelegenheit die Preußen gegen die Dänen geführt hat?

Von allen hervorragenden Dichtern Deutschlands ist Heinrich von Kleist der Masse der Nation am wenigsten bekannt. Daß er unpopulär sei, kann man wohl aus diesem Grunde nicht sagen. Die Ursachen dieser auffallenden Theilnahmlosigkeit zu untersuchen, muß jedenfalls von Interesse sein, und ich glaube, daß jetzt, da die Gelegenheit dazu gegeben ist, indem wir vollständig seine Werke beſprechen, das nach den Anſichten aller ſeiner bisherigen Beurtheiler, ſein beſtes iſt. Daß das Ausland Kleiſt's Werke ſo wenig kennt, nachdem ſie bereits ſeit einem halben Jahrhunderte da ſind, iſt kein geringer Beweis für die Zurückſetzung derſelben in ihrem Vaterlande, denn fremde Nationen ſchöpfen nur aus denjenigen literariſchen Quellen, die, nachdem ſie durch das Herz des einheimiſchen Volkes geleitet worden ſind, eben dadurch zu ihnen überſtrömen.

Deutſchland iſt die Bibliothek der dramatiſchen Kunſtwerke aller Nationen, und ſeine Kritiker verwalten ſie wie den wahren Weltſchatz, deſſen ſibylliniſche Bücher kommentirt und kritiſirt werden müſſen. Aus dieſem Schatze hat jeder gute deutſche Kritiker ſich ſeine geliebten Künſtlerbilder geholt und auf dem [illegible] Grunde ſeiner [illegible] aufgehängt, ſo daß je nach dem [illegible], das auf ſie fällt, dem einen Schiller, dem anderen Shakeſpeare oder Calderon am hellſten entgegenleuchtet. Kleiſt hat auch ſeinen Platz, aber er bleibt ſo alle auf dem Winkel, den ſie ihm angewieſen haben, wie ein Rembrandt'ſches Nachtbild, ſchwarz[illegible] lich [illegible] an. Kleiſt war ein Talent, heißt es dann, ſchade, daß er ſich ſelbſt erſchoſſen hat. Einem oder dem anderen fällt dabei wohl auch Goethe's troſtloſes Urtheil über Kleiſt ein, wonach man „dieſen jungen Mann nur bedauern kann." Man giebt [illegible] zu, daß Kleiſt ſchöne Novellen, ein gutes Luſtſpiel und ein gutes Schauſpiel geſchrieben hat, und wendet ſich dann wieder zu Schiller, Shakeſpeare, Calderon, oder auch wohl zu [illegible] Dramen zurück. Wir wollen indeß dieſes Verfahren nicht als allzuwillkürlich bezeichnen, ſondern im Gegentheil die natürlichen Gründe, aus denen wir es entſtehen ſehen, entwickeln.

Die [illegible] des deutſchen Geiſtes bringt es mit ſich, daß er im Weltdrama vorzüglich zur Rolle des Weltbürgers geeignet iſt. Der Deutſche vergißt über das Schickſal einer Nation, ſelbſt über das ſeiner eigenen, nie das Schickſal der Menſchheit aus den Augen, und das Nationalgefühl iſt bei ihm weniger heftig, als bei anderen Völkern. Deshalb [illegible] er auch derartige Kunſt [illegible], die das Allgemein Menſchliche am [illegible] zur Darſtellung bringt, und was in der Kunſt nur nationalen Werth hat, hält er [illegible] als andere Nationen, [illegible]. Die Würdigung des nationalen Elementes im Kunſtwerke wird darum von dem Deutſchen nicht vernachläſſigt, ſondern im Gegentheil bringt es die von ſeiner weltbürgerlichen Eigenſchaft ungetrennliche Toleranz mit ſich, auf das Örtliche und Zeitliche Rückſicht zu nehmen und ihm Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Aus dieſer Vielſeitigkeit des deutſchen Geiſtes erklärt ſich nun [illegible] Anſichten der Kunſtkritik, in welchem er [illegible], die Blüthen der Bildungswelt einzuſammeln, befriedigt, und genießt ſeine beſondere Vorliebe für diejenigen Kunſtwerke, welche die Form des menſchlichen Lebens in [illegible] Weiſe darſtellen. Die Mittel, [illegible] über, daß man aber [illegible], weil [illegible] das Schickſal der Menſchheit, [illegible]

[illegible], verschieden eingekleidet werden kann. Und selbst dies ist eigentlich schon eine formelle Zuthat, so daß sich behaupten läßt, dieser Stoff, das Schicksal der Menschheit, ist von der Kunst nur einmal und für immer direkt dargestellt worden, und zwar im Prometheus des Aeschylus. Dieses Stück ist denn den Deutschen auch wirklich, wie Schlegel sich treffend ausdrückt, die Tragödie, und es dürfte eben kein Zufall sein, daß ihr größter Dichter es war, der in Faust, wie der Zeitgeist des Geistes [illegible] mit sich brachte, den Prometheus der Wissenschaft schuf. Aus demselben Grunde hat Shakespeare mit „Hamlet" und Calderon mit dem „Leben ein Traum," die Grundsaite des deutschen Gemüthes am gewaltigsten berührt.

Es giebt nun aber außer der eben angedeuteten directen Art, das Wesen des menschlichen Geschickes darzustellen, auch noch eine indirecte, welche darin besteht, daß der Dichter nicht dies Wesen selbst zu einer Fabel gestaltet und zum Inhalt seiner poetischen Schöpfung macht, was wir bereits erwähnten, also wenig Abweichungen von den schon vorhandenen Gestaltungen zuläßt; sondern eine Fabel erfindet, die zu dieser Idee ein mehr oder minder directes Verhältniß hat. Jedes höhere poetische Werk, besonders aber jede Tragödie, muß diese Anforderung erfüllen, weil es sonst keine Schönheits-Erklärung, sondern nur ein Verschönerungs-Mittel des Lebens ist. Je größer der Dichter, desto größer ist seine Kenntniß des Lebens, und desto gewaltiger also auch der Drang in ihm, dessen ganze Schönheit darzustellen. Dies erreicht er nun allerdings durch die erste Art der Tragödie am vollkommensten, und er entfernt sich von ihr ganz nach Verhältniß der Unzulänglichkeit seiner Begabung. Zur vollkommenen Kenntniß des Lebens gehört aber nicht allein ein Dichtergeist ersten Ranges, eine Empfänglichkeit für alle Leiden und Freuden, welche die Widersprüche und Harmonieen des Daseins mit sich bringen, sondern ein höchst seltenes Gleichmaaß von Empfindung und Verstand, die Fähigkeit, mit der vernünftigen [illegible] [illegible], die [illegible] des Lebens [illegible] zu schildern.

Durch diese, aus Gründen, die ich später entwickeln werde, nicht auf dem Standpunkte dieser Höhe, [illegible] hat sich die heutige deutsche Kritik, die wie gesagt, das Ideal von einem, die sogenannte absolute Idee gestaltenden Dichter, als an den [illegible] [illegible], und in Folge dessen an der Erfüllung einer heiligen Pflicht verhindert, wenig mit ihm beschäftigt. Der Menge aber zu gefallen und zwar ohne Vermittelung der Kritik, dazu hatte [illegible] zu viel Form und die Menge zu wenig Bildung. Wir werden nun durch unsere [illegible] des [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu geringe [illegible]. Wenn die [illegible] [illegible] der deutschen Kritik [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], denn [illegible] ist nicht allein kein [illegible]- und [illegible]-[illegible], sondern auch ein echt [illegible] Dichter, und, so [illegible] [illegible] auch klingen mag, es iſt doch wahr, daß, ſo ſehr dies bei anderen Nationen ein Ziel zum höchſten Ruhme iſt, die deutſche Kritik im Gegentheil den vorzugsweiſe nationalen Dichter, von vorne herein für eine ſchwächliche Erſcheinung hält. Da nun im Prinzen von Homburg noch obendrein eine lokale Farbe die Dimenſionen des Bildes zu verengern ſcheint, ſo hat das Urtheil ſich vollends danach gerichtet.

In der That, anſpruchsloſer nimmt ſich kein Stück aus. Der Prinz von Homburg überſchreitet aus Leichtſinn und Thatendrang eine ihm vom Kurfürſten gegebene Schlachtordre, und obgleich er die Schlacht mit gewinnen hilft, ſchmälert ſeine Übereilung die Größe des Sieges. Der Kurfürſt läßt den Prinzen vor ein Kriegsgericht ſtellen, und das Todesurtheil erſchüttert letzteren ſo, daß der Kurfürſt, der ihn immer als einen Helden geliebt hat, nicht anders glauben kann, als der Prinz halte den Urtheilsſpruch für ungerecht. Er fordert ihn daher auf, in ſeiner eigenen Sache Schiedsrichter zu ſein, und da nun ſein eigenes Gewiſſen den Prinzen verdammt, unterwirft er ſich dem Todesurtheil, das der Kurfürſt aber nicht vollziehen läßt, weil er ſich überzeugt hat, daß ein Scherz, den er ſich während der Prinz nachtwandelte, mit ihm erlaubt hat, deſſen Ziele ſo nahe ſich brachte, daß er am anderen Morgen bei der Parole im höchſten Grade zerſtreut war. Das iſt das ganze Stück, von dem auch Nichtkenner allerdings geſtehen müſſen, daß es ſoviel Schönheiten enthält, wie wenig andere deutſche Dramen. Tieck ſagt darum in ſeiner Vorrede zu Kleiſt's Werken, Kleiſt habe in ihm dargeſtellt, „was Subordination ſei, ob ſie in einzelnen Fällen nicht verletzt werden dürfe u. ſ. w.," und dieſes Urtheil, oder vielmehr dieſe verſchrobene Erklärung der Idee des Stückes war allerdings nicht geeignet, die beſchränkteſten Vorſtellungen von demſelben zu erweitern. Auch beweiſt der Ausdruck „Subordination," deſſen ſich Tieck bedient, ganz deutlich, daß der Herausgeber der Werke Kleiſt's den Eindruck eines militairiſch nüchternen brandenburgiſchen Stückes nicht los werden konnte, und ſich zur Einſicht in die allgemeine künſtleriſche Bedeutung deſſelben nicht erhoben hat. Tieck drückt ſich ferner unrichtig aus, wenn er ſagt, es ſolle in dieſem Stücke veranſchaulicht werden, ob die Subordination in einzelnen Fällen verletzt werden dürfe. Das wäre gar kein dramatiſches Problem, wohl aber iſt es eins, wenn der Dichter einen Fall darſtellt, in welchem eine einzelne Übertretung des Geſetzes entſchuldigt werden kann. Schuld iſt in ſolchen Fällen immer da, alſo kann von keinem Zweifel die Rede ſein. Auch Solgers Urtheil über dieſes Stück läßt ſeine Einſeitigkeit wegen viel zu wünſchen übrig. Er ſagt nämlich (ſ. die Vorrede zu Kleiſt's Werken): „Der herrliche, echt dramatiſche und höchſt befriedigend ausgeführte Gedanke des Dichters iſt der, daß der Prinz, deſſen Heldenmuth nur zuerſt nur als eine Träumerei erſcheint, nachmals als eine leichtſinnige und übermüthige Kampfluſt, durch die Begebenheiten niedergeworfen und erſchüttert wird und ſich durch das Leiden klärt, und ſo als ein Menſch in aller Bedeutung." Der hier angegebene Gedanke iſt nun aber nicht allein weniger der eines echten künſtleriſchen Dramas, ſo welcher die Stelle des [illegible] des Helden, wenn er leben bleibt, bildet, und wenn er untergeht, [illegible]. Auch darf es nicht Begebenheiten, sondern Thaten, die den Prinzen niederwerfen.

Halten wir uns, um Kleist's Stück gründlich zu beurtheilen, zunächst an eine Thatsache, die uns über die Entstehungsweise des Stückes Aufschluß giebt. Tieck in der genannten Vorrede, und Bülow in einer kürzlich erschienenen Lebensskizze Kleist's, die im Novemberheft 1846 der Ergänzungsblätter zur Augsburger Allgemeinen Zeitung mitgetheilt ist, erzählen uns, daß Kleist die Idee zu seinem Prinz Friedrich von Homburg aus den „Mémoires de Brandebourg" geschöpft hat, in welchen Friedrich II. erzählt, daß der große Kurfürst nach der Schlacht von Fehrbellin geäußert habe, man könne nach der Strenge der Gesetze, den Prinzen von Homburg vor ein Kriegsgericht stellen, doch sei es fern von ihm, einen Mann, der so wesentlich zum Siege mitgewirkt, auf diese Weise zu behandeln. Ich halte nun, daß Kleist's ganzes Genie, sowohl seinen Vorzügen als seinen Eigenthümlichkeiten nach, sich in dieser Entstehungsgeschichte seines Stückes offenbart. Nur ein wegen der Größe seiner Individualität mit den Erscheinungen des Lebens in beständigem Widerspruche lebender, im höchsten Sinne des Wortes [illegible] Geist, konnte auf eine solche Umwendung der Thatsache kommen und die Schwierigkeiten suchen, welche den Reiz des unmittelbaren Erfolgs aufheben mußten. Überhaupt giebt dieser Fall über das Wesen des Genies und über den Vorgang des Dichtens so viel Aufklärung, daß ich diese Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen lassen will, einen Punkt, den ich anderwärts ausführlich zu entwickeln versucht habe, hier zu berühren, um so mehr, da er uns auch zu einem tieferen Verständniß des Kleistischen Werkes führen wird.

Man stellt sich in der Regel unter Talent und Genie ganz eigenthümliche [illegible] von einander verschiedene Begabungen vor, die von der Natur [illegible] [illegible] [illegible] Talent und Genie werden auf diese Weise [illegible] gedacht, [illegible] als Theile einer eigenthümlichen Art von Geist, nicht als [illegible] des Menschen [illegible] [illegible] [illegible] werden. [illegible] [illegible] das Dichten von dem [illegible] [illegible] [illegible] Dichter [illegible] [illegible] Einzelne Erscheinungen [illegible] Regel zu [illegible] [illegible] [illegible] Erscheinungen [illegible] Verhältniß [illegible] zum Menschen [illegible] gegeben und [illegible]

[illegible]

Wenden wir uns nun zu dem Prinzen von Homburg zurück, so haben wir ein schlagendes Beispiel jener letzten Art der Kunstschöpfung vor uns, das heißt ein [illegible], in welchem nur die äußerste Reinheit des Dichters, die Empfänglichkeit der Idee zum Kunstwerke durch eine Lebenserscheinung möglich macht. Einem gewöhnlichen Menschen fällt wohl, wenn er die erwähnte Stelle in den Mémoires de Brandebourg liest, die Möglichkeit einer Anlage, wie diese ist, ein, aber es kommt ihm nicht in den Sinn, sich lange dabei aufzuhalten, und wenn er es sich wohl überlegt, nennt er ein Verweilen bei der Vorstellung von dem Schicksale des Prinzen, eine Grübelei, und den Streit, ob der Prinz schuldig oder unschuldig sei, einen Streit um des Kaisers Bart. Warum den Dingen denn immer gleich seine schärfste Spitze [illegible]? Und wirklich hat der Philister nicht so ganz Unrecht, denn um ein Haar weiter, als diese Vorstellung, liegt die [illegible] Übertreibung, der Wahnsinn. Nur wenn die schwankenden Zeichen des Lebens entgegentreten, nur wer, was wir in dem allgemeinen Worte Schranke benennen, in unendlicher Aufregung [illegible] bekämpft, konnte dem Prinzen von Homburg auf einen so [illegible] Blick hin, so eigene tragische Situationen [illegible]. Es ist es: der Dichter fühlt wegen des [illegible] Zustands seiner reichen Kraft nach übermäßiger Ausdehnung die [illegible] des Gesetzes tiefer, als jeder Andere, und der Drang, diesen schmerzlichen Bruch zu innerer Zufriedenheit aufzulösen, macht ihn zur vollkommenen Darstellung desselben. Kleist läßt einen jungen, in der Fülle der Kraft und der [illegible] lebenden Prinzen während des Krieges in den Fall kommen, durch eine [illegible] That seine Tapferkeit zu zeigen. Er überschreitet aus Übereilung und [illegible] sich aus Leichtsinn einem Tagesbefehl, der ihm die bestimmtesten Verhaltungsmaßregeln gegeben hat, und [illegible] dadurch den [illegible] durch ihn [illegible] Sieg. Wenn nun der Prinz der Strenge des Gesetzes anheimfallen soll, [illegible] es da nicht, als ob es Fälle gäbe, in denen das Gesetz mit den schönsten Regungen des Lebens im Widerspruche steht, und als ob die Vollstrecker dieses Gesetzes, dem Übermaße desselben gegenüber, im Unrechte sind? Die Vernünftigkeit des Gesetzes kommt bei solchen Fällen um so mehr in das Gedränge, als keine Dialektik diese Frage zur vollen Zufriedenheit lösen kann. Diese Unmöglichkeit, wie überhaupt der Bruch, der in vielen Fällen zwischen der sogenannten Rechtspflege und unserem Gefühle für Recht bleibt, beruht auf der Unvollkommenheit der [illegible] [illegible] [illegible], der [illegible], wenn ich so sagen darf, auf die [illegible] des ganzen Menschen und der ihn umgebenden Verhältnisse. Nur [illegible] kann [illegible] der Art [illegible] lösen, weil der Künstler, der wegen der [illegible] seiner Natur gleichsam als [illegible], als [illegible] des Lebens erscheint, in [illegible], die er sich durch das [illegible] [illegible] [illegible] in seinem Wirkungskreise giebt, auch zugleich dem [illegible] [illegible].

[illegible] ein Fall geeignet zu sein scheint, zur Übertretung des Gesetzes zu verführen, desto größer wird der Triumph des Gesetzes, [illegible] sich demnach die

Unverſtändigkeit, oder beſſer die Unvermeidlichkeit des Unterganges herausſtellt. Wir werden ſehen, daß dies in dieſem Stücke ſo entſchieden der Fall iſt, wie vielleicht nur noch in einem einzigen, das aus dem Alterthume auf uns gekommen iſt, in der Antigone. Nur in dieſem antiken Meiſterſtück tritt das tragiſche Geſchick des Einzelnen in ähnlicher Schärfe hervor, da, wie hier, Natur und Leben keine Schuld ſelbſt herbeizuführen ſcheinen und die Freiheit ſeiner That ſich zu einer Nothwendigkeit machen. In dieſer indirecten Art, das tragiſche Problem zu löſen, kann die Kunſt ſo gut ihren höchſten Triumph feiern, wie in der directen. Vermag ſie im letzteren Falle die Menſchheit in einer Geſtalt, wie Prometheus oder Fauſt zu ſymboliſiren und zu veranſchaulichen, daß ihr Schickſal im Allgemeinen ein tragiſches iſt, zeigt ſie, indem ſie hier einen beſonderen Fall, in welchem der einzelne Menſch zum Siege kommen kann, aufgreift, wie das allgemeine tragiſche Grundverhältniß in den einzelnen Fällen des menſchlichen Handelns wiedererſcheint. In dieſer durchaus erhabenen Form des Lebens verräth ſich nur die Vernunft, die ſich in der Kunſt, wie der Schöpfer in der Welt, ſpielend ſelbſt beſchaut, und uns über das des Lebens Ewigkeit eben dadurch verſichern kann, daß ſie einſieht, wie, wenn irgend eine Kraft im Weltall ſich aufbäumt, die übrigen Glieder dadurch nicht vernichtet werden, ſondern nur zurückweichen, und nachdem ſie die Entwicklung des individuellen Lebens befördert haben, ihren urſprünglichen Platz wieder einnehmen.

In der ſogenannten Schuld des [illegible], wenn man nach dem Gelingen beim wahren Dichter von einer ſolchen reden kann, liegt einmal [illegible], deſſen Theile der Lebensweiſe des Dichters entſpricht. Nicht allein, daß die bedeutende Stelle in den Memoiren de Brandebourg, gleich ſeine eigene Lebensaufgabe entdeckt hat, indem ſie ihm zur Darſtellung des allgemeinen, in ſeinem geiſtigen Leben von ihm ſo tief gefühlten Zwieſpalts Gelegenheit gab, ſie erinnerte ihn auch, die Schwäche in derjenigen Form hinzuſtellen, in der ſie ihm in ſeinem geſellſchaftlichen Leben die meiſten Kämpfe verurſachte. Gleich dem [illegible] ſeines Zeitalters, wie aber aus ſeinem unglücklichen, mühſamen Leben und beſonders aus Briefen an ſeinen ehemaligen Hauslehrer und an ſeine Braut Wilhelmine hervorgeht, deren Mittheilung wir Eduard von Bülow zum größten Theil verdanken, hatte er einen entſchiedenen Widerwillen gegen den Militair- und Staatsdienſt. Seinem Hauslehrer, der ihm abrieth, ſeinen Abſchied zu nehmen, geſteht er, „daß er, ſo lange er gedient habe, immer mehr Zweifler als Soldat geweſen ſei.“ An Wilhelmine ſchreibt er, „er wolle kein Staatsamt, da [illegible] keine Freiheit [illegible], er [illegible] keine Freiheit der Geſellſchaft am Herzen, ja ſelbſt der Geſellſchaft [illegible] eigenen [illegible].“ Bülow aber giebt [illegible] Grund an, wenn er bei dieſer Gelegenheit ſagt: „Die Empfindlichkeiten, mit denen Kleiſt die [illegible] der Menſchen und Launenhaftigkeiten der Zeit [illegible] will, zeigen, wie leicht er die [illegible] [illegible] Verhandlungsweiſe [illegible] kann, die und [illegible] noch in ſeinen [illegible] Geſichtspunkten enthält und

[illegible]

[illegible] „Läuterung" [illegible] hat. [illegible] Prinzen von Homburg [illegible]

[illegible] Der Prinz von Homburg [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

von

Dr. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Zur Würdigung [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

beeinträchtigt dadurch die reine Objektivität der Sache ſelbſt. Unſer Verfaſſer ſieht z. B. die Entſtehung des Idomeneus in Mozart's erſter inniger Neigung zu Aloyſe Weber, die ihn zuerſt zum Künſtler erzogen habe, er erblickt in Belmonte und Conſtanze die Zurückſpiegelung der nun beſiegten Hinderniſſe, über welche Mozart triumphirt, welche ihm ſogar die Heiterkeit gegeben zur Geſtaltung des Osmin, er leitet die Zauberflöte ab aus dem myſtiſch-elegiſchen Elemente, aus den Todesgedanken, welche ſich ſeiner Seele bemächtigt haben. So ſehr er kann ſpürt Oulibicheff die Wurzel des Werkes in der individuellen Stimmung des Künſtlers auf und leitet von derſelben auch nicht ſelten die beſondere Geſtaltung ab. Niemand wird leugnen, daß die individuelle Gemüthsſtimmung des Künſtlers ein Faktor jedes Kunſtwerks iſt, das irgendwie zur Schöpfung deſſelben beigetragen hat, aber dieſer Faktor nimmt immer nur eine ſehr untergeordnete Stelle ein, wenn es ſich darum handelt, die innere Vernünftigkeit eines Kunſtwerks aufzufaſſen. Die großen Kunſtwerke gehen vielmehr alle aus der Vereinigung der individuellen Gemüthsſtimmung und der Allgemeinheit des Gedankens hervor, welcher ſich der Seele des Künſtlers bemächtigt und in ihr beſondere Geſtalt annimmt. Der Genius des echten Künſtlers geht vielmehr immer über ſeine individuelle Seelenſtimmung, ſeine beſondern Lebensbezüge hinaus, indem er gerade die individuelle Wurzel vergeſſen macht, die beſondere zufällige Veranlaſſung abſtreift und uns nur die Allgemeingültigkeit und Objektivität ſeines Innern offenbart. Damit iſt aber auch die beſondere, individuelle, in der Stimmung des Künſtlers wurzelnde Veranlaſſung überwunden worden. Sie hat für den Kritiker höchſtens noch die Bedeutung einer intereſſanten Notiz, aber iſt nicht mehr ein Schlüſſel zum Verſtändniß des Kunſtwerks. Goethe hat allerdings öfter ſeine lyriſchen Gedichte als Gelegenheitsgedichte in dem Sinne bezeichnet, daß ſie alle Produkte eines innern Erlebniſſes, einer ſubjektiven Stimmung ſind, die ihn getrieben hat, ſich produktiv zu verhalten. Aber ihre Bedeutung, als Kunſtwerke, beruht gerade darauf, daß wir zu ihrem Genuß und zu ihrem Verſtändniß gar nicht erſt jener individuellen Wurzel nachzugraben brauchen, daß der Dichter vielmehr im Schaffen ſelbſt ſich davon gelöſt und ſeine ſubjektive Stimmung in einen objektiven Ausdruck verwandelt hat, der nur die Empfindung ſelbſt in ihrer innern Wahrheit, Berechtigung und Allgemeingültigkeit abſpiegelt. Daher ſind uns auch die lyriſchen Gedichte Goethe's, trotz ihrer individuellen Veranlaſſung, auch ohne die Kenntniß derſelben vollkommen verſtändlich, und greifen mit derſelben Gewalt in unſere Seele, ob wir ihre Entſtehung aus der ſubjektiven Stimmung des Dichters ableiten können oder nicht. Sie geben uns das Naturgefühl, das Liebesleben in ſeinen mannigfaltigſten Formen mit einer ſo überwältigenden Wahrheit und durchſichtigen Klarheit zugleich, daß wir nur von dieſer in ſich allgemeinen Stimmung idealiſch berührt und ergriffen werden und gar nicht mehr an den zufälligen Urſprung in der beſondern Gemüthsſtimmung des Dichters denken. Ja es wird ſich auch in der lyriſchen Poeſie, welche doch die Poeſie der Subjektivität iſt und das Gemüthsleben des Dichters viel unmittelbarer abſpiegelt, als die dramatiſche Poeſie, es wird ſich auch in dieſer Gattung das Geſetz bewähren, daß ein lyriſches Werk um ſo vollendeter in ſich, alſo um ſo mehr Kunſtwerk iſt, je mehr es ſich *rein aus ſich ſelbſt erklärt*, je mehr es uns durch ſeinen klaren, dichteriſchen Ausdruck der Empfindung mit derſelben erfüllt und gar nicht die Frage nach der Entſtehung aus der beſonderen Gemüthsſtimmung des Dichters in uns aufkommen läßt. Wo wir dieſes Schlüſſels durchaus bedürfen, da iſt auch im Kunſtwerk ſelbſt ſchon ein Bruch, ſein Genuß iſt kein völlig reiner.

Das Geſagte gilt nun in viel höherem Maaße noch von der *dramatiſchen* **Compoſition**, in welcher der Künſtler ganz hinter ſein Gemälde zurücktritt und uns nur die objektive Entfaltung einer dramatiſchen Handlung und dramatiſcher Charaktere zeigt. Hier iſt die einzige äſthetiſche Schwäche unſers Werkes, indem der ſubjektiven Stimmung und den perſönlichen Beziehungen Mozarts ein viel zu großer und direkter Einfluß auf die Schöpfung ſeiner Opern eingeräumt und die Macht des Schaffens aus der Naturnothwendigkeit des Genius dagegen zu ſehr in den Hintergrund geſtellt wird. Auf dieſen Mangel macht übrigens, wenigſtens im Allgemeinen, eine Anmerkung des Überſetzers unſers Werkes aufmerkſam (S. 361), der überhaupt das Buch durch eine Menge ſehr intereſſanter, von eben ſo viel äſthetiſchem Verſtande, als von Sachkenntniß zeugender Bemerkungen bereichert hat.

Nach dieſer den Werth des vorliegenden Werkes feſtſtellenden Einleitung wenden wir uns zu den *einzelnen* Opern, wobei wir uns, unſerm Zwecke gemäß, indeſſen nur auf das eigentlich *Dramatiſche* einlaſſen, um dem Leſer wenigſtens eine Anſchauung der intereſſanten Betrachtungen unſeres Verfaſſers zu geben, welche zum Verſtändniß der dramatiſchen Muſik Mozarts einen ſchönen Beitrag bieten.

Oulibicheff geht die Opern *Mozarts* in chronologiſcher Folge durch und faßt mit ſeinem Sinne die inneren Zuſammenhänge derſelben im Einzelnen auf. Er beginnt mit dem *Idomeneus*, der erſten und faſt ganz verſchollenen Oper Mozarts. Wir müſſen es gleich als einen entſchiedenen glücklichen Gedanken bezeichnen, daß unſer Verfaſſer Mozart, als Opern-Komponiſten, in innere Beziehung zu ſeinen Vorgängern ſetzt und ihn aus dem ganzen Prozeß der muſikaliſchen Bewegung zu begreifen ſtrebt. Er weiſt daher ebenſowohl nach, wie *Mozart* mit ſeinen Vorgängern innerlich zuſammenhängt, welchen Einfluß ſie noch über ihn ausgeübt haben, als er zugleich auch die freie, ſchöpferiſche Erhebung ſeines Genius über den ganzen Umfang der bisherigen dramatiſchen Muſik anerkennt. Er ſieht in *Mozart* mit Recht den Erben der Muſik aller früheren Jahrhunderte, und denjenigen, in welchem ſich die Natur- und Kunſtmuſik zum erſten Male ausgeglichen haben. *Oulibicheff* unterſcheidet nämlich in der Muſik eine *natürliche* und eine *geiſtige* Seite und ſetzt die ſogenannte Volksmuſik der Muſik für das gebildete Ohr entgegen. Von *Mozart* iſt aber offenbar eine ſolche Vereinigung beider Momente ſo hervorgebracht worden, daß derſelbe die Kunſtmuſik auch dem natürlichen Sinne und Gefühle zugänglich gemacht hat, ohne daß dieſelbe von ihrer Tiefe und Bedeutung etwas eingebüßt hätte.

Im Gegenſatz gegen alle ſeine Vorgänger gebührt daher Mozart der Charakter der Univerſalität. Dieſer Gedanke iſt ein durchaus wahrer. Mozarts Univerſalität ſtellt ſich nämlich, wie wir dies weiter ausführen dürfen, in mehrfachen Beziehungen dar. Sie erſcheint weſentlich als Überwindung der früheren Einſeitigkeiten, als eine wahrhafte Durchdringung aller der Momente, die früher nur vereinzelt zu ihrem Rechte gekommen waren. Mozart vereinigt daher, und ſeine vollendetſten Werke beweiſen dieſe ſeine eigenthümliche Natur am meiſten, das Moment der Melodie und des Deklamatoriſchen, wie es einſeitig in den Italienern und Gluck zur Erſcheinung gekommen war, ſo in ſich, daß er den Zauber der Melodie mit der Wahrheit und Würde der Deklamation in Einklang gebracht und ſo das Gleichgewicht beider Seiten hergeſtellt hat. Aber auch darin zeigt ſich die Univerſalität Mozarts, daß von ihm, wie früher von Niemand, ſo zu ſagen, der gelehrte Theil der muſikaliſchen Kompoſition, namentlich der Contrapunkt, zum Zweck rein dramatiſcher Wirkungen im Dienſt genommen und ſeines ſchweren, nur dem Muſiker zugänglichen Charakters entkleidet worden iſt, weil er in der Fülle ſeiner ſchöpferiſchen Macht ihn niemals zu eitlem Prunke angewendet, ſondern immer nur als Mittel höheren dramatiſchen Zwecken untergeordnet hat. Auf dieſe Weiſe arbeiten zum erſten Mal in Mozart die Melodie, die Deklamation und die Strenge des Styls in einander, ſo, daß jedes dieſer Elemente das andere in ſich aufnimmt und dadurch die vollendetſten dramatiſchen Wirkungen hervorbringt. Durch dieſe Vereinigung aller Einſeitigkeiten greift auch Mozart mehr als irgend ein anderer Komponiſt vor ihm über die deutſche Nationalität über; er iſt der univerſelle dramatiſche Komponiſt, in welchem ſich zum erſten Male deutſche Tiefe, Innigkeit und charakteriſtiſche Muſik mit dem Reiz der Melodie oder dem rein muſikaliſchen Zauber durchdrungen haben. Mozart, der dramatiſche Komponiſt, beweiſt auf dieſem Gebiete wieder das ewige Geſetz alles künſtleriſchen Schaffens, daß daſſelbe in ſeiner höchſten Potenz allemal eine Vereinigung der ausgeprägteſten Individualität des, ſo zu ſagen, perſönlichſten Styls und des allgemeinen, gleichſam unperſönlichen Styls darſtellt, der nur das Weſen der Sache ſelbſt ausdrückt. Auch nach dieſer Seite hin iſt Mozart, wie alle höchſten Spitzen künſtleriſchen Schaffens, univerſell. Seine dramatiſchen Kompoſitionen, denn nur mit denen haben wir es hier zu thun, ſind eben ſowohl der vollendete Ausdruck der jedesmaligen Situation, der Gemüthsſtimmung und des darzuſtellenden Charakters, als ihnen zugleich auch die geiſtige Eigenthümlichkeit Mozarts aufgedrückt iſt.

Nach dieſen durch den Verfaſſer unſeres Werkes veranlaßten Gedanken wenden wir uns zum Beſonderen zurück. Oulibicheff führt die Entſtehung des Idomeneus auf Mozarts erſte Liebe zu Aloyſie Weber zurück. Wir haben uns aber ſchon gegen das übermäßige Gewicht erklärt, welches unſer Verfaſſer auf die ſubjektiven Stimmungen und Erlebniſſe legt. Wir ſind daher auch entfernt, der Behauptung Oulibichef's beizutreten, daß dies Verhältniß Mozart zuerſt zum Künſtler erzogen habe. Der große Komponiſt hat, wie jeder andere Künſtler, in ſeinen Schöpfungen nur das Geſetz ſeines eigenthümlichen Genius entwickelt, eines Genius, welcher den ganzen Kreis der menſchlichen Empfindungen durchmeſſen hat, welche überhaupt aufzuſchließen in der Fähigkeit der Zeit und der öffentlichen Zuſtände lag. Denn ſelbſt der Muſiker, obwohl ſeine Kunſt die am meiſten ſubjektive iſt, am meiſten ſich alſo dem Einfluß der Weltbewegung und des öffentlichen Geiſtes zu entziehen ſcheint, hängt doch auch mit dem Geiſte ſeiner Zeit zuſammen und hat an ihm auch ſeine Schranken. Mozart iſt weſentlich der Komponiſt der Liebe in der mannigfaltigſten Geſtalt, wie der damit zuſammenhängenden Leidenſchaften des Herzens. Der ganze Kreis ſubjektiver Empfindungen iſt zum erſten Mal von Mozart mit der höchſten Wahrheit und Schönheit zugleich durch das Reich der Töne verherrlicht und individualiſirt worden. Die Entwickelung des Komponiſten aber beruht auf dem geheimnißvollen Geſetz, kraft welches er immer reichere Formen, immer tiefere Gegenſätze, immer leidenſchaftlichere Kämpfe des Herzens darzuſtellen und uns ſo ganz in den Kreis dieſer menſchlichen Empfindungen hineinzuziehen vermocht hat.

Oulibicheff weiſt bei dem Idomeneus ſehr gut den Einfluß Glucks nach, unter welchem dies Werk entſtanden iſt, ferner, daß ſich in demſelben drei Elemente ankündigen, das Gluckiſche, das eigentlich Italieniſche und der ſich ſchon ſelbſtſtändig hinſtellende Genius Mozarts, welcher im Idomeneus ſchon ſeine eigene Bahn betritt. Der Verfaſſer macht in dieſer Beziehung darauf aufmerkſam, wie ſich ſchon im Idomeneus eine Vereinigung des Kontrapunktiſches und Theatraliſchen zeige, welche Mozart ſpäter auf eine ſo bewunderungswürdige Weiſe durchgeführt hat. Obgleich der Idomeneus in vielen Theilen die Züge eines veralteten Styls an ſich trägt, ſo iſt er doch für Mozart ſelbſt eine Fundgrube ſeiner ſpätern Opern geworden, weil dies Werk das erſte Gepräge des Mozartſchen Genius trägt. Man kann oft nachweiſen, wie Mozart in ſpäteren Opern Elemente aus dem Idomeneus aufgenommen, aber zugleich weiter entwickelt und ſchöpferiſcher behandelt hat. Auch zeigen ſich im Idomeneus die erſten Züge der Mozart ſo eigenthümlichen Kunſt der Individualiſirung, ein Moment, wodurch Mozart entſchieden über Gluck hinausgeht. Oulibicheff und ſein Überſetzer Koßmaly (letzterer in den Anmerkungen p. 356) unterlaſſen nicht, darauf aufmerkſam zu machen.

Wir wenden uns zu Mozarts zweiter Oper, ſeiner Entführung aus dem Serail, und Oulibicheffs Auffaſſung derſelben. Auch hier geht unſer Verfaſſer von dem Geſichtspunkte aus, daß dieſe Oper einem Erlebniß des Komponiſten ihr Entſtehen verdanke; ſie ſei nämlich die Geſchichte ſeiner eigenen Hochzeit, die in derſelben Zeit wie die Oper zu Stande gekommen und bezeichnet ſie als den Ausdruck einer ausdauernden, durch Prüfungen bewährten Neigung, die endlich über alle Hinderniſſe geſiegt habe. Wir haben ſchon oben dieſe ſtrenge Paralleliſirung der Schöpfungen Mozarts mit ſeinen äußeren und inneren Erlebniſſen zurückgewieſen, und berufen uns hier nur auf unſere obigen Argumente. Intereſſanter iſt es, uns mit der dramatiſchen Behandlung dieſer ſchönen Oper zu befaſſen. Mozart ſchreibt in der Geſtalt des Belmonte die erſte umfangreiche, leidenſchaftliche und individuelle Tenorpartie, eine der ausdrucksvollſten, welche er jemals geſchaffen hat. Länger verweilt Oulibichef bei der originellen Geſtalt des Osmin, den er mit Recht neben Leporello als die gelungenſte Buffo-Figur bezeichnet, in welchem ſich das Lächerliche und Entſetzliche auf das ergötzlichſte durchdringen. Osmin iſt in ſeiner Wuth komiſch, ſie läßt uns zum Gefühl des Schreckens gar nicht kommen, weil wir ihn durch die Liebenden und ihr günſtiges Geſchick immer überliſtet ſehn. Was uns Osmin vor Allem zu einer ſo außerordentlichen Schöpfung macht, iſt einmal, daß Mozart mitten in der bis zur äußerſten Grenze der Wuth geführten Zeichnung dieſes Barbaren doch zugleich ſo viel Maaß bewieſen hat. Nur dadurch iſt es ihm gelungen, Osmin jede Widerwärtigkeit zu nehmen, welche der Zeichnung roher Wuth immer beiwohnt. Nur durch das Maaß in der Behandlung konnte der Wuthausbruch zum komiſchen Ausdruck verwendet werden. Den zweiten Vorzug dieſer Figur ſetzen wir in die Individualiſirung derſelben, in die Art, wie nämlich in ihr das orientaliſche Element ausgeprägt worden iſt. In Osmin durchdringen ſich Sclavenwohlſein und orientaliſche Trägheit mit einer durch die Motive der Eiferſucht und der Sinnlichkeit aufgeſtachelten Wuth, die aber durchaus jenen, einer noch ganz verdumpften Natur eigenthümlichen, brutalen Charakter annimmt, der aufhörte für die Kunſt darſtellbar zu ſein, wenn er nicht durch Mozarts Genius für die Komik verwandelt worden wäre.

Oulibicheff macht bei Belmont und Conſtanze mit Recht darauf aufmerkſam, daß ſich in dieſer Oper bis auf einen gewiſſen Punkt der alte Zuſchnitt des Sing- und Liederſpiels finde, wie im Idomeneus der Zuſchnitt der alten ſeriöſen Oper, aber er verweiſt zugleich auch auf den großen Fortſchritt, welcher ſich im Belmont und Conſtanze gegen den Idomeneus zeige. „Mehrere Melodieen der Entführung, und es ſind dies die ſchönſten, entfernen ſich gänzlich von den Formen italieniſchen Geſanges und bieten einen Charakter dar, den die Volksmuſik nie und nirgends gehabt hatte, den romantiſchen Charakter, mit welchem, kann man ſagen, die deutſche Oper entſtand und ſich entwickelte, welcher in unſern Tagen eine ſo ſcharfe Grenzlinie zwiſchen beiden Schulen gezogen hat.“ Unſer Verfaſſer geht nun das Werk einzeln durch und entwickelt mit ſeltener Sachkenntniß den Werth der einzelnen Muſikſtücke in ihrer Aufeinanderfolge. Wir können ihm hier nicht ins Einzelne nachgehen und beſchränken uns darauf, einzelne Andeutungen, welche zugleich eine allgemeine äſthetiſche Bedeutung haben, herauszuheben.

Gleich über das erſte ſo charakteriſtiſche und dramatiſche Duett zwiſchen Belmont und Osmin bemerkt Oulibicheff, daß es ein Meiſterſtück von Contrapunkt und Naturwahrheit ſei, ſo gelehrt und doch voller Laune, ſo originell und feurig, als ein komiſches Duett nur immer ſein könne. Die auf Osmin's komiſche Wildheit charakteriſirende Baßarie folgende Tenor-Cavatine: „Conſtanze dich wiederzuſehn“ giebt Oulibichef Veranlaſſung, auf die hier herrſchende echte Tonmalerei hinzuweiſen, im Gegenſatz zu jener falſchen, nur das einzelne Wort oder das einzelne Bild ausmalenden Muſik, wie ſie ſich noch zum Theil im Idomeneus findet. In der gedachten Tenor-Arie drückt die Muſik dagegen die ganze Seelenſtimmung aus, ſie malt die Empfindung des ängſtlich in Liebe und Erwartung klopfenden Herzens: die Tonmalerei wird hier zu einem „integrirenden Momente der Situation,“ indem ſich in der Liebesſchwärmerei des Jünglings die ganze ihn umgebende Natur abſpiegelt und die Muſik den geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen ſeiner Gemüthsſtimmung und der ihn berührenden Stimme der Natur ausdrückt. Die Arie der Conſtanze trägt dagegen ſehr den Charakter der Zeit, und Oulibicheff nennt ſie mit Recht „eine italieniſche Bravourarie mit deutſchem Texte und von 1782er Arbeit. Die paar Takte Adagio ſind Mozart, das Übrige gehört der Signora Cavalieri an.“ Nicht minder tritt das, ſo zu ſagen zeitliche Element der Oper, ihr Zuſammenhang mit hergebrachten muſikaliſchen Formen in der ſentimentalen Arie der Conſtanze hervor. Oulibicheff ſagt: Die Arie Conſtanzes: „Traurigkeit ward mir zum Looſe,“ iſt nur eine Umſchreibung der Arie im Idomeneus: „Padre, germani,“ daſſelbe Tempo, dieſelbe Ton- und Taktart, dieſelben ſyncopiſchen Gänge in der Geſangsmelodie, gleiche Behandlung der Begleitung. Erſt in der Zauberflöte in der Arie Paminas hat Mozart den vollen Typus des aus Liebesgram dahinſterbenden jungen Mädchens in ſeiner ganzen idealiſchen Bedeutung verwirklicht. Oulibicheff nennt daher die beiden ein gleiches Thema behandelnden Arien im Idomeneus und in Belmont und Conſtanze nur Vorſtudien zu der eigentlichen Löſung in der Zauberflöte. Ganz für die beſonders herrlichen Mittel der Sängerin Cavalieri iſt die Bravourarie „ultraheroiſchen Styls“ geſchrieben: „O Martern aller Art.“ Deshalb trägt ſie auch nicht weniger als die beiden erſtern Arien der Conſtanze den Stempel des Zeitlichen. Dagegen weiſt Oulibicheff die großen Vorzüge des wahrhaft dramatiſchen Quartetts nach, mit welchem der erſte Akt ſchließt. Hier iſt Abwechſelung, Gruppirung, ununterbrochene individuelle Lebendigkeit und die regſte Mannigfaltigkeit in der Einheit. Die Charaktere behalten alle ihre individuelle Phyſiognomie und beugen ſich doch unabläſſig unter das Geſetz einer höheren, ſie alle umfaſſenden Einheit. Für dieſe Meiſterſchaft im muſikaliſchen Enſembleſtück bietet das gedachte Quartett gleichſam das erſte glänzende Zeugniß des Mozartſchen Genius dar. Dies Muſikſtück iſt eine Art Finale im kleinen Maaßſtabe, in welchem ohne jede die Illuſion ſtörende Symmetrie alle Figuren und Gruppen ihre eigenthümliche Sprache reden und in ununterbrochenem Fluß ihr beſonderes individuelles Leben bethätigen. Oulibicheff geht dann die dramatiſchen Schönheiten des gedachten Quartetts im Einzelnen durch und ſtellt dieſelben mit vieler Feinheit der Auffaſſung und des Urtheils in das Licht.

Wir können nicht umhin, aus Oulibicheffs eindringender und begreifender Kritik über Belmont und Conſtanze noch eine für die Äſthetik der Tonkunſt überhaupt wichtige Bemerkung herauszuheben. Der Verfaſſer macht nämlich darauf aufmerkſam, daß die Chöre in unſerer Oper (es ſind deren zwei) ganz den Geiſt des Barbarenthums und ſpezieller des Aſiatenthums abſpiegeln, indem er von dieſer, der Kunſt allein würdigen Aufgabe, den Geiſt eines Volkes durch den muſikaliſchen Ton wiederzugeben, die bloße Nachbildung der etwa nationalen Muſik eines Volkes unterſcheidet. Er ſagt mit Recht: Wir Europäer finden in dieſen Janitſcharen-Chören die Türken vollkommen wieder, während wirkliche türkiſche oder perſiſche Melodieen uns nichts ſagen, nichts ausdrücken, nichts ſchildern würden aus dem einfachen Grunde, weil jenen Völkern ein wirklich muſikaliſches Gefühl abgeht und weil ſie dem Zuhörer keinen andern Eindruck als den von Volksweiſen zu geben vermögen. Der Verfaſſer fügt ſehr richtig hinzu: „Es bedurfte mithin der Kunſt, uns die Barbarei, der Kunſt, um das Bild der geiſtigen Barbarei zu ſimuliren, um ein muſikaliſches Analogon zu ſchaffen, worin ſich deutlich ſämmtliche poetiſche Farben, mit welchen unſere Phantaſie die Menſchen des Orients bekleidet, wiederſpiegeln. Obwohl im Weſentlichen idealiſch, wird ein muſikaliſches Gemälde dieſer Gattung einige der Wirklichkeit entlehnte Züge, welche hier die Muſik im Naturzuſtande iſt, nicht entbehren können. Aus dieſem Grunde brachte Mozart in ſeinem Werke häufige und längere Unisonos und einige charakteriſtiſche Modulationen des rohen Naturgeſanges an: Moll und Dur wechſeln dann fortwährend mit einer Art wilden Jubels und an Melancholie ſtreifender Fröhlichkeit ab, die ganz und gar ein orientaliſches Moment iſt.“ Oulibicheff hat mit dieſer ſinnigen Auffaſſung die eigentliche Bedeutung der durch die Muſik wiederzugebenden Lokalfarben und Lokaltöne in der Schilderung fremder Volksgeiſter herausgehoben. Überall, ſo auch hier, hat es die Kunſt mit dem ſchönen Scheine zu thun: ſie iſt dadurch Kunſt, dadurch idealiſch, daß ſie den Geiſt einer beſtimmten Zeit, einer beſtimmten Nationalität abſpiegelt und nicht den Stoff jener Zeit und jener Nationalität unvermittelt wiedergiebt. Die Kunſt giebt alſo immer erſt durch die zweite Hand die geſchichtliche Wirklichkeit wieder, d. h. ſie verklärt dieſelbe, ohne ſie ihrem Weſen nach zu verändern, ſo, daß wir in ihrem Abbilde ſie ſelbſt dem Geiſte nach wiederfinden. In demſelben Sinn hat Gluck in ſeiner Iphigenia den Geiſt des griechiſchen Alterthums, in ſeinen Scythenchören den Geiſt des wilden Barbarenthums wiedergeboren. Dieſe Schöpfungen ſind das Produkt der freien künſtleriſchen Phantaſie, welche ſich in den fernen und fremden Geiſt der Zeiten und

Völker hinein zu verſetzen und das Bild deſſelben wiederzugeben vermag. In allen dieſen gedachten Kompoſitionen hat der Tondichter einzig und allein aus ſeiner Phantaſie geſchöpft, ohne allen Anhalt an die hiſtoriſche Überlieferung einer Melodie. Wenn aber dieſe ſelbſt exiſtirte, ſo würde ihr doch erſt vom Künſtler diejenige Form gegeben werden müſſen, wodurch ſie in den Ton des ganzen Kunſtwerks hineinpaßte: immer wieder wird alſo das hiſtoriſch Gegebene auch in der Muſik durch die bildende Hand des Künſtlers empfangen. In vielen Fällen, zu denen namentlich die oben angeführten zu zählen ſind, wird der Komponiſt ſich entſchließen müſſen, ganz aus ſich ſelbſt den Geiſt der fremden Nationalität wiederzuerzeugen und hier bewährt ſich dann das Maaß ſeines Genius darin, wie weit er uns durch ſeine Kompoſition in die fremde Atmoſphäre einzutauchen und unſere Welt vergeſſen zu machen im Stande iſt.

Je voller der Strom Mozarts hervorbricht, deſto reicher werden auch die Entwickelungen Oulibicheffs. Die inhaltsvollere Kompoſition entfaltet auch die Schwingen des Kritikers, der ſich durch die Kraft des Meiſters gehoben fühlt und dem geheimnißvollen Geſetze des künſtleriſchen Schaffens mit um ſo größerer Liebe nachgeht. Zeugniß dafür ſeine nächſte höchſt geiſtreiche Beſprechung der Hochzeit des Figaro, welche gegen die beiden früheren Opern einen ſo entſchiedenen Fortſchritt bildet, daß man ſagen kann, hier iſt Mozart erſt ganz er ſelbſt. Das Geſetz ſeines Schaffens, was in den beiden erſten Werken noch nicht zur vollen Freiheit gekommen war, iſt jetzt zu ſeiner vollen, durchſichtigen Klarheit gediehen. Wir wollen auf dieſe herrliche, ſo durchgebildete Schöpfung Mozarts etwas näher eingehen.

Unſer Kritiker verweilt zuerſt längere Zeit bei der ſehr intereſſanten Betrachtung des der muſikaliſchen Kompoſition ſo widerſtrebenden, ſo ſpröden Stoffes der Hochzeit des Figaro. Er geht davon aus, daß dasjenige, was gerade den Werth des Luſtſpiels von Beaumarchais ausmachte, der ſatyriſche Geiſt und der Dialog des franzöſiſchen Autors, ſich der Kompoſition am meiſten entziehen mußte. Die Komik des franzöſiſchen Luſtſpiels wandte ſich an den Verſtand, die Komik, durch welche der Komponiſt wirken will, muß ſich weſentlich an die Phantaſie wenden. Figaros Hochzeit war ein entſchieden ſpröder Stoff für die muſikaliſche Compoſition, denn das Komiſche hat zu wenig ſinnliche Elemente, zu wenig Draſtiſches, und der ſentimentale Theil hat wieder zu wenig Elemente wirklichen Gefühls. Die Liebe, wie die Eiferſucht machen Beide nicht recht Ernſt mit dieſen Leidenſchaften, die von ihnen erfüllten Individuen ſind gleichwohl nicht innerlich darin, der frivole Geiſt, welcher das Ganze beherrſcht, läßt es zu keiner wahren, tiefen Empfindung weder der Liebe noch der Eiferſucht kommen, und ſo erſcheint auch dieſe Seite gegen die muſikaliſche Kompoſition ſpröde. Mozart hatte das richtige Gefühl von dem Widerſpruche des urſprünglichen Stoffes mit den Geſetzen muſikaliſcher Compoſition. Lorenzo da Ponte war es, der das Luſtſpiel in denjenigen

Operntext verwandelte, welcher Mozart die Möglichkeit gab, ſeinen Genius an dieſem Stoffe zu verſuchen. Aber auch bei dieſer Geſtalt des libretto hatte der Komponiſt nur den einzigen Ausweg, den Stoff ganz zu überwältigen, wenn er das muſikaliſche Intereſſe weſentlich der Handlung zuwendete. Dies ließ ihn die Nothwendigkeit erkennen, für ſeine neue Oper nicht nur ſehr ausgedehnte Finales zu ſchreiben, ſondern auch alle rührenden oder den Fortſchritt der Handlung vermittelnden Situationen des Textbuchs in Duette, Terzette, Septette in zwiſchen Märſchen und Tänzen eingeſtreute Converſationen zu verlegen und ſo um mehr als die Hälfte der Partitur den Styl des Finales auszudehnen, welcher unter ſeiner Feder der Vervollkommnung zum lyriſch dramatiſchen Styl par excellence entgegen ging. Oulibicheff knüpft an dieſe Betrachtung eine kurze Auseinanderſetzung der Geſchichte der Oper, in welcher nach einander die Momente des Recitativs und der Arie für ſich aufgetreten und ſich einander abgelöſt haben, bis Gluck zuerſt den ſchroffen Gegenſatz von Recitativ und Arie, wie er bisher aufgetreten war, verſchwinden macht. Für Gluck iſt das Recitativ der Haupthebel der Handlung, und der Geſang die allerdings häufige und ſoviel als möglich motivirte Ausnahme in der Oper. „Da endlich tritt Mozart auf, der das Axiom umkehrt, der die Ausnahmen zur Regel macht und uns als eine praktiſche Veranſchaulichung der neuen Lehre zuvörderſt Figaros Hochzeit und dann den Don Juan giebt.“ Figaros Hochzeit erſcheint ſomit als das erſte große Werk, welches die einander entgegengeſetzten Seiten des Recitativs und der Arie in einander verarbeitet und als Momente einer höheren Einheit behandelt hat. Man ſieht, daß ſich auch hier das ewige Geſetz aller geſchichtlichen Entwickelung wiederholt, kraft welches immer erſt die einſeitigen Momente, jedes für ſich hervortreten und ſich ausbreiten, bis ſie in einer höheren Einheit zu ihrer wahren Bedeutung kommen, und jedes mit dem andern und getragen von dem andern zur Hervorbringung einer Geſammtwirkung beitragen.

Figaros Hochzeit hat ſehr wenig ſogenannte dankbare Geſangspiecen: weil die ganze Muſik den Fluß unabläſſig fortſchreitender Handlung darſtellt, ſo ſondert ſich ein nur für den Geſangskünſtler berechneter Theil gar nicht ab. Zum erſten Mal wird das bloſe Virtuoſenthum nicht Bedingung eines Erfolges, es tritt vielmehr die Forderung des Spiels und des dramatiſchen Geſanges in den Vordergrund. Es gehört zu den oft wiederkehrenden Erſcheinungen, daß das Werk des Genius, das eine neue Bahn bricht, bei ſeinem Erſcheinen kalt zurückgewieſen wird, während man das gleichzeitige Werk des Talents mit Jubel begrüßt. Mozarts Figaro machte urſprünglich in Wien **Fiasco**, während **Cosa rara** mit Beifall gekrönt wurde. Es war dies ſehr natürlich. Der Maaßſtab für dieſe neue Schöpfung war im Publikum noch nicht vorhanden; es entſprach den bisher befriedigten Erwartungen nicht, die Ausbeute für die Geſangsvirtuoſität war ſehr gering, und für die Schönheit der höheren Gattung, einen durchweg dramatiſchen Strom vor ſich wachſen zu ſehn, war das Organ in der Maſſe noch nicht erſtarkt.

Auf das Verhältniß des Figaro zu den früheren Mozartſchen Opern und Kompoſitionen eingehend, ſagt Oulibicheff ſehr gut: „Im Idomeneo zeigt zeigt ſich Mozart ſchon als vollendeter Contrapunktiſt und Harmoniker: die Entführung ſtellt ihn als Melodiker auf die nämliche Höhe — endlich legen die Haydn zugeeigneten Quartette unter ſeinen Inſtrumental-Kompoſitionen, und Figaro unter ſeinen dramatiſchen Schöpfungen die vollſtändige Vollendung des univerſellen Muſikers, die unauflösliche Verbindung von Genie und Geſchmack, die innige Verſchmelzung aller Kunſtelemente: die ſtets durch die Anmuth gemilderte, verſchönte Wiſſenſchaft, die immer durch die Überlegung geleitete ſchöpferiſche Kraft und — worauf es vor allen Dingen ankommt — die bewußte und inſtinktmäßige Verwerfung faſt aller melodiſchen Formen dar, die auf die Dauer nicht als ſtichhaltig ſich erweiſen dürften. Außerdem offenbarte die Ouvertüre zu Figaro in Mozart das, was mit gleicher Evidenz noch in keinem ſeiner vorangegangenen Meiſterwerke ſich darzuthun vermocht hatte: — den größten aller Orcheſter-Komponiſten.“ Wir haben ſchon oben das weſentlich Charakteriſtiſche des Figaro darin geſetzt, daß die Enſembleſtücke, welche die Handlung in ſich ſchließen, der beträchtlichſte und wichtigſte Theil des Werkes werden. Das eigentliche Element des Geſanges tritt daher gegen die recitirenden Formen, durch welche der Ton der Converſation und vertraulicher Mittheilungen ausgedrückt wird, zurück. Überall herrſcht im Figaro das dramatiſche Leben, und die Melodie geht, da die Singſtimmen, dem ganzen Stoff gemäß, durchweg dem Ausdruck der mannigfaltigſten Formen der Kompoſition dienen, ins Orcheſter über. So wird das Orcheſter im Figaro mehr als bloße Begleitung, es wird „zum Aufbewahrungsort der Hauptmelodie, es ſingt für den Sänger, in ihm haben die Genüſſe des Ohrs, das eigentlich muſikaliſche Intereſſe, das in einem Tonſtück immer irgend wo anzutreffen ſein muß ihren Sitz. Durch dieſe weiſe Vertheilung des dramatiſchen und melodiſchen Elementes entſteht eine mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des geſprochenen Dramas fortſchreitende Handlung und eine Muſik, die alle Bruchſtücke des Dialogs zu einer harmoniſchen Einheit verbindet, die uns die meiſten Gedanken der handelnden Perſonen mittheilt. Jetzt läßt ſich leicht abſehn, welche Rolle in einem lyriſchen Luſtſpiel, wo Niemand außer Cherubino jemals ſagt, was er denkt, wo Alle, abwechſelnd, bald Betrüger, bald ſelbſt Betrogene, die feinſten Verſtellungskünſte gegeneinander ausüben — der Inſtrumentation zukam. Man könnte die unglaublichen und unerſchöpflichen Hilfsmittel der Inſtrumentation, die Mozart in dieſer Oper entfaltete, in zwei Worte zuſammenfaſſen, wenn man ſagt: daß die ganze Maſſe Geiſt, deren der Dialog entkleidet werden mußte, in ganzen Ladungen ins Orcheſter ausgegoſſen worden iſt, ſo daß Beuamarchais, in Viertel- und Achtel-

Noten übertragen, unter der Umhüllung dieſer neuen Überſetzung beinah völlig unverſehrt bleibe." Es iſt ganz natürlich, daß bei dieſer durch die Natur des Stoffes bedingten Behandlung des Ganzen auch die Arien und Duetten im Ganzen einen gemäßigten Gefühlsausdruck athmen. Nur einige Muſikſtücke machen davon eine Ausnahme, und zwar tritt dieſelbe da hervor, wo ſich die Perſonen gleichſam außerhalb des Fluſſes der Handlung, welche ſie mehr oder weniger immer zur Verſtellung nöthigt, in ihrem natürlichen, menſchlich freien Gemüthsausdruck zeigen durften. Doch hatte auch die Zeichnung der Leidenſchaft und der Empfindung durch den Stoff immer ihr Maaß und ihre Grenze. So ſtehn die beiden melodieenreichſten und populärſten Arien des Figaro nicht im weſentlichen Zuſammenhange mit der Handlung, nämlich die Arie Figaros: **Non piu andrai** und **voi che sapete**, deren erſtere das Bild des Soldatenlebens giebt und deren zweite ein zur Guitarre geſungenes Lied iſt. Beide Muſikſtücke ſind eigentlich ſowohl dem Charakter, dem ſie geliehen worden, als der ganzen dramatiſchen Bewegung fremd. Dadurch ward der eigentlich antimuſikaliſche Charakter des Figaro, der ſich durch ſeinen Witz fortwährend über die Situationen und die Zufälligkeiten des Geſchickes erhebt, mit einem muſikaliſchen Prachtwerk verſehen, welches ſich durch ſeinen unendlichen Reiz eine ſo allgemeine Berühmtheit erworben hat. Auf die feine Auseinanderſetzung der muſikaliſchen Schönheiten, namentlich der Arie: **Non piu andrai** verweiſen wir den Leſer auf Oulibicheffs Werk S. 91.

Mit ſehr wahrem Sinn hebt unſer Verf. an der Zeichnung des Grafen Almaviva den ſpaniſchen Charakter hervor, während Figaro ſeinen franzöſiſchen Urſprung auch unter Mozarts Hand nicht verleugnet hat. Oulibicheff ſieht den Brennpunkt des Grafen Almaviva in ſeiner großen Arie: **vedro mentr' io sospiro**, welche er in ihrem Verlaufe ſehr ſchön auffaßt (S. 93.) und in ihr vornämlich den Ausdruck des ſpaniſchen Nationalcharakters findet. In Betreff der beiden weiblichen Hauptrollen: die Gräfin und Suſanna, bemerkt Oulibicheff mit Recht, daß, da der ganzen Handlung gemäß im Figaro gar keine Rolle für eine Prima Donna war, dieſe beiden Geſtalten ſich das Gleichgewicht halten mußten. Und zwar theilen ſie ſich Beide ſo, daß Suſanna, der Geliebten und Vorgezogenen überall der Vorrang gebührt, wo eine Concurrenz der beiden Geſtalten ſtatt fand, d. h. in der unmittelbar zur Handlung gehörigen Scene und in den Enſembles, und daß dagegen die Gräfin in den dem Ausſpruch der Empfindungen gewidmeten Nummern vorzugsweiſe zu bedenken war. Die Wahrheit dieſes Ausſpruchs wird bei den einzelnen Muſikſtücken der beiden weiblichen Figuren näher nachgewieſen.

Die Auffaſſung des Pagen Cherubino theilen wir, ſoweit als Oulibicheff darin die poetiſche Behandlung der eben hervorbrechenden Liebesgluth im zarteſten Alter hervorhebt, können aber den Gedanken, ſo frappant er auch iſt, daß im Cherubino eigentlich die Geſtalt des Don Juan ſchon im Keime vorgebildet ſei, nicht theilen. Es gehört dieſe übrigens höchſt beredte Ausführung unſers Verfaſſers zu den geiſtreichen Einfällen, die viel mehr Originalität als Wahrheit für ſich haben. Daß Cherubino ſchon im vierzehnten Jahre beginnt, den Frauen gefährlich zu werden, daß er ſelbſt mit keckem Muthe den Drohungen des Grafen Almaviva trotzt, dieſe Züge machen ihn deshalb noch immer nicht zum Keime des dissoluto punito. Dazu würden noch ganz andere Elemente gehören. Denn die in ſo zartem Alter erwachende, über die Natur ihres eigenen Empfindens ſelbſt unklare jugendliche Gluth des Pagen, die Sorgloſigkeit, mit welcher er ſich dieſem ſüßen Rauſche hervorbrechender Sinnlichkeit überläßt, der Geſchmack endlich, den auch die Frauen im Figaro an dem zarten und doch ſchon ſo feurigen Pagen finden, Alles dies giebt noch immer nicht die Grundzüge, welche Don Juan zum Don Juan machen. Wir können aus dem Cherubino nimmermehr den Mann heraus diviniren, welcher den Genuß allein zu ſeinem Gotte macht, der die Welt nur als Objekt der Begierde empfindet und im Verfolgen dieſes Princips der Genußſucht alle und jede ſittliche Macht verhöhnt, der mit allen Gaben der Verführung verſchwenderiſch ausgeſtattet, von dieſen Gaben auch den verwegenſten Gebrauch macht, der endlich den ſeltenen Verein von Schönheit, Anmuth, Feuer, Kühnheit, Entſchloſſenheit und Liſt nur zum ungemeſſenſten Genuß rückſichtslos verwendet und endlich ſich gegen jede Bekehrung verſtockt. Was Don Juan zum Don Juan macht, iſt nicht im Cherubino. Die aufkeimende Sinnlichkeit und das Verführeriſche, welches die erſten halb bewußtlos ſich hervordrängenden Regungen der Sinnlichkeit im Alter des Übergangs eines ſchönen, üppigen Knaben zum Jüngling ausüben, bedingt doch nimmermehr ſchon die Entwickelung zu einer ſolchen Richtung und einer ſolchen Perſönlichkeit, wie wir ſie im Don Juan gegenwärtig haben. Cherubino gehört ganz in das Bild des Lebens, in welchem die ſüßeſte Sinnlichkeit unter der Hülle von Grazie und Liſt die Herrſchaft führt und auch ſelbſt die edleren Naturen, wie die Gräfin, nicht unberührt gelaſſen hat. Der Page iſt ein zur Vervollſtändigung des geſammten Bildes der Frivolität unentbehrliches Moment und gewährt zugleich dem Componiſten die günſtige Gelegenheit, der Gluth jugendlich erſter Liebesſchwärmerei den muſikaliſchen Ausdruck zu geben. In der als ſchwellende Knoſpe erſcheinenden Sinnlichkeit des Pagen war dem nur frivolen Geiſt, der die meiſten übrigen Perſonen des Figaro größtentheils beherrſcht, ein höchſt wirkſamer und poetiſcher Kontraſt gegeben. Durch den unübertrefflichen Ausdruck jener in ihrer erſten Kraft hervorquellenden Liebesluſt hatte Mozart dem ganzen Gemälde ein höchſt poetiſches Element hinzugefügt. Die Nachweiſungen der Übereinſtimmung des muſikaliſchen Ausdrucks mit den Grundzügen des Pagen muß man bei Oulibicheff ſelbſt nachleſen; ſie ſind eben ſo treffend als lebendig und zeugen von dem feinſten Verſtändniß muſikaliſcher Kompoſition. Auch müſſen wir hier die ebenſo anziehenden, als eindringenden Bemerkungen über die Arien des Bartolo und des Baſilio (S. 99. u. ſ. f.) übergehn. Doch können wir nicht umhin, die höchſt geiſtvolle Auffaſſung des Duetts zwiſchen Almaviva und Suſanna, und den Unterſchied des Charakters dieſes Duetts zwiſchen dem des Don Juan mit Zerline mitzutheilen, weil ſie insbeſondere geeignet ſcheinen, unſers Kritikers feinen Sinn und kritiſchen Verſtand zu beſtätigen. Er ſagt: „Figaros Hochzeit enthält ſieben Duette. Zufolge einer eigenen Einrichtung oder eines eben ſo ſonderbaren Zufalles des Textbuches iſt Suſanna bei allen ſieben betheiligt. **Crudel perchè finora** iſt das allgemein beliebteſte. Es iſt das einzige, in welchem ſich Leidenſchaft kund giebt, dieſe findet jedoch nur auf einer Seite ſtatt. Sie bricht gleich bei der erſten Phraſe Almavivas, womit das Tonſtück beginnt, hervor — Suſannens Antwort: „**Signor la donna ognora tempo ha di dir così**“ erſcheint entſchieden auf die verwandten Durtonarten gebaut — doch bemerke man, welche ängſtlich ſich durchwindende, zweideutige Harmonie voller Liſt und Doppelſinn die beiden erſten Takte dieſes an ſich ſehr natürlichen Geſanges begleitet. Almaviva befindet ſich in großer Gemüthsaufregung, Suſanna dagegen iſt ruhig: der eine wird hintergangen, die andere hintergeht, und dieſer Gegenſatz macht ſich von Anfang bis zu Ende der Nummer fühlbar. „**Verrai, non mancherai!**“ — Eine halb geſtammelte Phraſe, deren Accent auf ein zufälliges **B** fällt, das Venus ſelbſt vor das **A** angebracht zu haben ſcheint, in das es ſich auflöſt. Endlich kein Zweifel mehr, ſie wird kommen, ſie ſagt es, ſie wiederholt es, dem **Minore** folgt das **Maggiore** der Tonica und beim Eintritt der drei Kreuze ergießt ſich ein Flammenſtrom in die Melodie des Grafen, und Suſanna iſt froſtiger, ſpöttiſcher denn je. „**Scusatemi se mento**“ ſagt ſie für ſich — die Muſik ſagt es uns von Anfang an — ſie, die nie ſich zum Mitſchuldigen der dem Text überwieſenen Lügen machen darf. Dieſes Duett, ein Meiſterſtück in Empfindung und Anmuth, iſt vielleicht nicht ohne Ähnlichkeit mit dem Andante des **Là ci darem la mano** im Don Juan. Doch hat es minderen Zauber. Zwiſchen Don Juan und Zerline iſt die Gefühlsaufregung gegenſeitig; ſie ſind alle beide wahr, Don Juan in ſeinem Verlangen und Zerline in dem unwiderſtehlichen Drange, welcher ſie zu dem Verführer hinzieht. Mithin konnte man hier die Hauptmelodie vertheilen, die in dem gedachten Duett im Figaro dem Grafen allein zukam, und dieſe dramatiſche Nothwendigkeit, die tiefere Partie über die hohe vorwiegen zu laſſen, war ſchon ein ſehr ungünſtiger Umſtand in einem Duo zwiſchen Sopran und Baß. Dagegen fand in **Là ci darem la mano** nicht allein gleiche Betheiligung der Melodieen ſtatt, ſondern die ſchönſten und ergreifendſten Phraſen — wir verſtehen darunter diejenigen, welche den Widerſtand und den übermächtigen Zug der Leidenſchaft ausdrücken ſollten — kommen von Rechtswegen Zerlinen zu. Das iſt der Unterſchied zwiſchen beiden Duetten und auf dieſe Weiſe überdachte Mozart ſeine Muſik.“

Wir müſſen es dem Leſer überlaſſen, die Menge geiſtvoller feiner Andeutungen über den Zuſammenhang der Muſik mit dem zu verſinnlichenden Charakter im

Werke Oulibicheffs ſelbſt nachzuleſen. In dem zweiten, im nächſten Hefte erſcheinenden Artikel werden wir uns mit den übrigen vier Opern Mozarts beſchäftigen, wobei wir, wie natürlich, am längſten bei der Oper der Opern, dem Don Juan, verweilen werden, wie ſie denn auch unſer Kunſtkritiker zum Mittelpunkt ſeiner ganzen Arbeit gemacht hat.

(Der zweite Artikel [Schluß] folgt im nächſten Heft.)

Andeutungen über die
dramatiſche Compoſition des Weberſchen Oberon

von

Dr. Lindner.

Romantik! Ein wunderliches Wort mitten in dem Drängen und Treiben der Gegenwart. Wem wäre die ſtille Beſchaulichkeit, die vom Leben abgewandte Schwärmerei der erregten Einbildungskraft gegeben, um jetzt romantiſch ſein zu können! Und doch ſo nahe eine ſolche Überlegung liegt, ſo unabweisbar richtig dieſer Gedanke zu ſein ſcheint, es laſſen ſich dagegen ſehr erhebliche Bedenken einwenden. Nicht allein würde es nach der Theorie gewiſſer Philoſophen dem hinter die Geheimniſſe des Lebens gekommenen denkenden Menſchen, wenn er eben wollte, eine Kleinigkeit ſein, ſich ſelbſt als den romantiſchen vorzuſtellen, es dürfte auch unſchwer der Romantismus als ein ſehr weſentliches Element unſers gegenwärtigen Lebens nachgewieſen werden können. Doch wenden wir uns von dieſen Sphären zur Romantik der Kunſt, und widmen wir den Elfen und Zauberklängen einige Aufmerkſamkeit, welche ſeit kurzer Zeit wieder die Räume des Opernhauſes beleben. Es iſt Webers Oberon, dem ein zahlreicher Hörerkreis lauſcht. Was kann es ſein, was dieſe anziehende Macht ausübt? Wenn man jetzt vorzugsweiſe auf den gedankenreichen Inhalt der Erzeugniſſe der dramatiſchen Kunſt Gewicht legt, wenn man von der Oper unter Hinweiſung auf die Hugenotten, das ſpannende Intereſſe einer gewaltigen, auf die Geſchichte begründeten Handlung verlangt, wo bleibt dann das vorliegende Werk? Denn zugegeben auch, daß ein Theil der Zuhörer, vielleicht bekannt mit Wieland's Oberon, noch mit geſpannter Erwartung der in der Oper gegebenen Folge der Ereigniſſe lauſchen mag, ſo iſt es doch ebenſo unbeſtreitbar, daß der größere Theil an der Fabel ſelbſt keinen lebendigen Antheil nehmen wird.

Die nie verſiegende Fülle des Reizes, der dieſem Werke innewohnt, beruht vielmehr auf der Verklärung, die darin über die Natur ausgegoſſen iſt, wie auf der Anziehungskraft, welche der Darſtellung fremden Volksweſens innewohnt. Im Grunde kommen dieſe beide Seiten auf daſſelbe hinaus. Denn der ſteife, plumpe Türke, das ſchwärmeriſche, in dunkler Gluth ſtill befangene Gemüth des Kindes der Wüſte, ſind uns vorgeführt in ihrer einfachen Lebensgeſtaltung, die nur die Äußerung ihrer Natur iſt, während die Elfen und Meermädchen die phantaſtiſche

Verkörperung der Elemente und der unmittelbar als ſolche muſikaliſch nicht darſtellbaren Pflanzenwelt ſind. Dieſe lebendig wogenden Fluthen, angeſtrahlt von dem reinſten Lichte des Mondes, das beſeligende löſende Halbdunkel der erhellten Nacht, die bis zur vernichtenden Schickſalsmacht aufbrauſende Macht des gewaltigen Meeres, die ganze Herrlichkeit der in den Gegenden des Südens überwältigenden Üppigkeit der reichſten Natur — ſie treten uns durch Geiſtermacht in ihren tiefen Beziehungen auf das Leben des Menſchen unmittelbar entgegen, und der ſchaukelnde Geſang der Meermädchen, wie die zerſchmetternden Schläge des erregten Sturmes, das träumeriſche Hingegebenſein an die duft-, formen- und farbenreiche Blüthenwelt des Orient, wie das im Elfentanz dargeſtellte luftige, geheimnißvolle Weben unſichtbarer Naturkräfte ſind in den unendlich reichhaltigen melodiſchen Klängen Webers dargeſtellt, wie wir es in keinem andern Werke wiederfinden. Und dem uns ungewohnteren, überſchwenglichen Leben der Natur entſpricht die Darſtellung der derſelben entſproſſenen, in ihr ſich bewegenden Menſchen. Eine fremde, unſer Maaß überſchreitende Menſchennatur tritt uns entgegen. Sehen wir in den Chören der Orientalen eine eigenwillige, der ſonderbarſten Launen und Übergänge fähige, aus ſchwüler Starrheit zur lebendig-wildeſten Leidenſchaft umſchlagende Natur angedeutet, ſo liegt in der Verführungsſcene all die überwallende, flimmernde Sinnlichkeit und Weichheit der nur von ihrer ſinnlichen Seite gefaßten Natur des üppigen Weibes. Und nun dem gegenüber die gerade im Schmerz tiefſte Gluth der allgewaltigen Sehnſucht der Liebenden, wie ſie beſonders die Cavatine der Rezia ausſpricht, die in dieſer ſo lange nur denſelben Ton ſummenden Bäſſe, während in der Melodie die bewegten Terzen der Mollaccorde die innerſte Trauer hervorbrechen laſſen, und in den Imitationen der Inſtrumente die ewig ſtrömende Klage erklingt. Alles dies bildet einen Reichthum von Schönheiten, die wir hier nur andeuten können, da eine genauere Auseinanderſetzung in eine ſpeciell muſikaliſche Zeitſchrift gehört.

Dieſem Elemente gegenüber treten die Geſtalten aus dem Kreiſe der fränkiſchen Ritterwelt allerdings weniger charakteriſtiſch hervor. Es liegt dies nicht ſowohl in der Sache ſelbſt, als in der Eigenthümlichkeit der ſchöpferiſchen Kraft des Komponiſten. Während Webers weſentliche Natur einerſeits der Romantik ſich hinneigt, iſt die andere Richtung ſeines Weſens dem Volksliede zugewendet. Die Einfachheit und Heiterkeit des böhmiſchen, öſterreichiſchen Volksgeſanges finden wir nicht nur in vielen ſeiner Lieder, auch in ſeinen dramatiſchen Werken finden ſich vielfache Anklänge davon. Außerdem aber fehlt ihm die Kraft, den Reichthum der einzelnen Vorſtellungen zu organiſchen Gebilden durchgehends zu geſtalten. Wie er den Wechſel der Situationen in der Natur meiſterhaft darſtellt, ſo giebt er in kräftigen Zügen den raſchen Wechſel von Seelenzuſtänden namentlich dann am gelungenſten wieder, wenn ſich derſelbe an die Anſchauung der Natur ſelbſt anlehnt. Es iſt kaum nöthig, hierbei auf den Freiſchütz und auf die große Arie der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer,“ hinzuweiſen. Gilt es dagegen, eine beſtimmte Gemüthsſtimmung in breiter Anlage durchzuführen, einen Charakter als ſolchen folgerichtig darzuſtellen, und dieſe Darſtellung namentlich an Heldennaturen durchzuführen, ſo geht ihm die organiſch ſchaffende Macht aus, die Charakteriſtik verwiſcht ſich, der heroiſche Geſang wird Phraſe, der darſtellende Sänger tritt in die Reihe der Inſtrumente, und bewegt ſich in Violinfiguren und Melodieen, die ſehr oft nichts ſind, als zerlegte Septimen- und Nonenaccorde. Der vortrefflichſte Darſteller des Huon wird daher immer nur eine Anerkennung ſeiner Leiſtungen als Sänger und Darſteller erhalten können, welche ihm perſönlich zugetheilt wird, während Held Huon ſelbſt keinerlei Intereſſe erregt.

Es wäre nun noch die Frage, ob man eine leitende Idee im Oberon als Ganzes ausgeſprochen finde? Man könnte dieſe allerdings darin finden, daß, indem in der Alles beſiegenden Liebe Huon's und Rezia's Oberon ſelbſt erſt ſeine Erlöſung findet, darin aber die Allmacht der menſchlichen Natur, gegenüber allen Geſtaltungen, welche nach den Richtungen der Natur- wie des Geiſteslebens ſich geltend machen mögen, ausgeſprochen ſei, — daß im menſchlichen Weſen die reinſte Darſtellung alles Lebens, und ſomit in ihr auch die erlöſchende Gewalt für alles Leben gefunden ſei. So ſehr dem aber auch der Schluß des Ganzen zu entſprechen ſcheint, wo in der aufgehenden Herrlichkeit einer in ſich abgeſchloſſenen ritterlichen Zeit, in der wir vorzugsweiſe Liebe und Ehre als bewegende Grundzüge feſtzuhalten gewohnt ſind, vor der irdiſchen Herrlichkeit des ſiegreichen Einherſchreitens des beglückten Paares, Oberon mit all' ſeinen Elfen nicht nur in Nebel, ſondern wie Nebel zu verſchwinden ſcheinen, ſo iſt dieſer Gedanke doch nur ſehr dunkel in dem Werk ausgeſprochen; und es wird nicht an ſolchen fehlen, die auch die hier gegebene Bedeutung geſucht und hineinconſtruirt finden werden.

Fragmente eines dramatiſchen Gedichtes „Judas Iſcharioth"

(noch ungedruckt)

mitgetheilt

von

H. Th. Rötſcher.

Einleitung in das Gedicht.

Die Behandlung des Stoffes.

Die Jahrbücher ſind zwar ihrer Tendenz nach nicht zur Mittheilung dramatiſcher Dichtungen beſtimmt, da ihre Aufgabe weſentlich eine theoretiſche iſt. Indeſſen dürfen ſie ſich, wenn die Bedeutung und der Werth des Dargebotenen es rechtfertigt, wohl eine Ausnahme geſtatten, ohne Gefahr, ihrem Charakter untreu zu werden. Die folgenden fragmentariſchen Mittheilungen aus einem noch ungedruckten dramatiſchen Gedichte ſollen einerſeits das Intereſſe für die Auffaſſung eines gewaltigen Stoffs, als auch für die Kraft der Geſtaltung erwecken, welche ſich darin ausſpricht, und werden ſicher den lebhaften Wunſch erregen, daß es dem Dichter, deſſen Namen zu nennen uns für jetzt verſagt iſt, vergönnt ſein möge, ſein Werk nach allſeitigem Ausbau aller ſeiner Theile, als ein Ganzes zu veröffentlichen.

Das dramatiſche Gedicht nennt ſich Judas Iſcharioth. Der Verräther Chriſti iſt ſein Mittelpunkt. Es liegt auf der Hand, daß der Dichter weit über die dürftige Überlieferung des neuteſtamentlichen Verräthers Judas hinausgehen mußte, ſollte derſelbe poetiſches Intereſſe erregen. Der nackte Verrath des Judas um ſchnöden Gewinnſtes willen iſt eben ſo wenig ein Gegenſtand der Poeſie, als ſein ſpäterer Selbſtmord. Sein Name iſt freilich im Pantheon der Geſchichte aufbewahrt, weil er das blinde Werkzeug geweſen iſt, durch welches der gewaltigſte weltgeſchichtliche Wendepunkt in die Erſcheinung trat. Aber die religiöſe Überlieferung hat ihm keinen tieferen Gehalt, kein menſchliches Intereſſe gegeben. Die Malerei hat ihm in Leonardo da Vinci's Abendmahl das Brandmal der innern Nichtswürdigkeit aufgedrückt und ſeinen Kopf zum Typus einer ſchaudererregenden Tücke gemacht, welche ſich gegen den Ausdruck menſchlicher Hoheit, Liebe, Milde, Thatkraft, Sanftmuth und Schmerz, der in allen Abſtufungen in den Geſtalten Chriſti und der übrigen Jünger verſinnlicht iſt, furchtbar abhebt. Dem Maler blieb, den Grenzen ſeiner Kunſt nach, nur der Ausweg, durch die wunderbare Vereinigung des nationalen Gepräges mit dem Ausdruck einer Entſetzen erregenden Tücke und Falſchheit den Typus des ſinnlichſten Verrathes für alle Zeiten zu geſtalten.

Die Wiſſenſchaft hat mit dem Namen des Verräthers Chriſti eine berühmte und tiefſinnige Entwickelung der Natur des Böſen benannt*), indem an Judas Iſcharioth das große Problem der menſchlichen Freiheit und Zurechnung in ihrem Verhältniß zum Böſen gelöſt, namentlich der Unterſchied des diaboliſchen und menſchlichen Böſen auf ſpekulativem Wege an dieſer Geſtalt begriffen werden ſollte.

Die dramatiſche Poeſie, welche ſich des Judas Iſcharioth bemächtigt, hat nur den Weg, dem Verräther Chriſti einen tieferen Inhalt aus unſerer modernen Weltanſchauung einzuhauchen, ihn zu einem Träger eines Gedankens zu machen, der zwar der Zeit ſeines Auftretens nicht fremd und unnatürlich iſt, aber doch in dieſer Beſtimmtheit das Produkt unſerer gegenwärtigen Bildung und unſerer Weltanſchauung iſt. Poetiſch iſt Judas Iſcharioth erſt, wenn er ſelbſt in ſeinem Verrathe zu einer großartigen Geſtalt erhoben wird, in welcher ſich das Menſchliche und Übermenſchliche, das Dämoniſche und Diaboliſche ſo durchdringen, daß er in ſeinem erbitterten Kampfe gegen Chriſtus uns eben ſowohl durch den Aufwand von Geiſt und Willenskraft feſſelt, als das zur Geburt des neuen Weltprincipes nothwendige Individuum erſcheint, an welchem ſich die Macht einer höheren Ordnung der Dinge bethätigt. Dieſe Grundzüge mußten ſich bei einer poetiſchen Behandlung dieſer Geſtalt darbieten. Unſer dramatiſches Gedicht hat dieſelben mit ſeltener Energie ergriffen, und Judas Iſcharioth durch die bis zur individuellſten Lebendigkeit geſteigerte Vereinigung des Menſchlichen und Dämoniſchen, des freien Handelns und furchtbarer Gebundenheit zu dem ganz naturgemäßen Träger eines weltgeſchichtlichen Wendepunkts gemacht, in welchem die alte ſiech gewordene Welt ihr Unvermögen erkennt, aus ihren ſchon angefaulten Lebensſtoffen eine Wiedergeburt zu gewinnen, und das neue Princip mit einer durch ſeine ungeheure Lebenskraft ſiegreichen Gewalt einſchreitet und dem Gegner die volle Ausbreitung ſeiner zerſtörenden Kraft geſtattet. Die zerſtörende Kraft kann aber nur den Träger des neuen Princips ergreifen, ſich nur gegen die einzelne Perſönlichkeit kehren, der Gehalt, welchen dieſelbe verkündigt, gelehrt und bethätigt hat, entbindet ſich erſt durch den Tod des Individuums zu ſeiner vollen, weltumfaſſenden Gewalt und zwingt ſogar den Bekämpfer und Verräther Judas zur Vernichtung ſeiner ſelbſt.

Judas Iſcharioth erſcheint in unſerer Dichtung mit einer tiefen Verachtung gegen das ganze jüdiſche Volk erfüllt; er iſt, je länger, je mehr, inne geworden, daß daſſelbe einer Rettung unwürdig ſei, daß ſeine Lebenskraft verdorrt, der

---

*) Wir haben dabei K. Daub's tiefſinniges Werk: Judas Iſcharioth gegenwärtig

Quell der Wiedergeburt in ihm vertrocknet iſt. In ſeinem Thatendrange hat er ſelbſt einſt den Gedanken gefaßt, der Retter dieſes Volkes zu werden, und es von dem ſchimpflichen Joch des römiſchen Deſpotismus zu befreien. Aber er iſt inne geworden, daß aus ſeinem Schooße kein Erlöſer erſtehen werde, weil ihm der Boden fehlt, in welchem er Wurzel ſchlagen kann. In dieſer Verachtung ſeiner eigenen Nation, der gegenüber er ſich größer, gewaltiger fühlt, als Alle, weil er reicher iſt um die Erkenntniß ihres Unwerths, indem er ſich frei fühlt ſowohl von kleinlicher Anhänglichkeit an das Leben, als von jeder durch Erziehung und Gewohnheit bedingten Unterwerfung unter die Satzungen, erſcheint Judas einmal als die Spitze der alten Zeit, der kraftlos gewordenen jüdiſchen Nationalität, gegen welche er ſich mit dem Bewußtſein ihrer Ohnmacht, ihres Unwerths kehrt, anderer Seits als der gegen ein neues, weltgeſchichtliches Princip ſich ſetzende Geiſt, weil er ſelbſt zu tief in der alten Ordnung der Dinge wurzelt, um ſich zur freien Anerkennung einer neuen, weltumfaſſenden Lehre erheben zu können. Sein Zuſammentreffen mit Chriſtus treibt ihn daher in ſich hinein und regt alle Kräfte in ihm zur Vernichtung dieſes Gegners auf. Mit dem Erſcheinen Chriſti entbinden ſich daher die dämoniſchen Gewalten in Judas. Einerſeits gefeſſelt und zugleich im Innerſten erſchüttert durch die Perſönlichkeit Chriſti, deren echt menſchlicher Gewalt er ſich widerwillig beugen muß, andererſeits verſchloſſen und ſtarr gegen das neue Princip ſelbſt, welches die Selbſtſucht durch den Hauch der Liebe hinwegſchmilzt, kann er nur in dem Gedanken der Vernichtung Chriſti noch einen Halt und eine Befriedigung finden. Dieſer Zwieſpalt treibt ſich mit dem größern Boden, welchen die neue Lehre gewinnt, immer mehr auf die Spitze. Je tiefer die Lehre allverzeihender und aus der Knechtſchaft der Selbſtſucht, wie der Sünde erlöſenden Liebe in die Herzen derer dringt, welche Judas ſich früher unterthan wußte, die von ſeinem Wink abhängig waren, je augenfälliger ſich ihm alſo die Thatſache der Allgewalt der neuen Lehre aufdringt, deſto mehr verſchließt er ſich gegen ihre Anerkennung, deſto finſterer wird ſein Haß, deſto feſter ſein Entſchluß, Chriſtus ſelbſt zu vernichten. Judas, der nie die Macht der Liebe wahrhaft an ſich ſelbſt erfahren hat, der, wie wir aus ſeiner ſpätern Erzählung vernehmen, vom Beginn ſeines Lebens an durch Liebloſigkeit verwundet worden iſt, muß ſich erbittert gegen eine Perſönlichkeit kehren, welche zum erſten Mal ſeinen Hohn und ſeine Verachtung gegen die Menſchen erſchüttert, ohne doch ſein Gemüth zur Aufnahme der neuen, die Menſchheit befreienden Lehren erweitern zu können. Er lernt die Lehre ſelbſt kennen; ſein Geiſt treibt ihn, den Worten deſſen zu lauſchen, der auf ihn ſelbſt ſo unwiderſtehlich wirkt, daß keine Sophiſtik mehr den Eindruck hinwegläugnen kann, den aber doch ſeine Seele nicht zu umfaſſen vermag, weil er damit ſein ganzes Weſen hätte auflöſen müſſen. So macht ihn ſein Verſtand wohl zum Jünger Chriſti, aber ſein Gemüth ſtößt die dargebotenen Lehren zurück. Judas iſt in dieſem Kampfe unfreiwilliger Anerkennung der Größe und ſeines Haſſes in ſich gebrochen.

Beide Faktoren wachſen miteinander und erzeugen den Entſchluß der Selbſtvernichtung, um der innern Zerſtörung zu entfliehen. In dieſem furchtbaren Augenblick wird Judas durch die Erſcheinung Chriſti, die wie eine Zaubergewalt über ihn kommt, vor Selbſtmord zurückgehalten: ſein Wille fühlt ſich zum erſten Male gebannt. Zum Haß gegen den überlegenen Menſchen geſellt ſich der Haß gegen den, welcher das Heiligthum ſeines Weſens, ſeine Freiheit angetaſtet und ihn zur Ohnmacht verurtheilt hat. Dadurch reiſt der Gedanke, Chriſtus zu verrathen. Denn nur in der Vernichtung Chriſti glaubt Judas Rettung vor ſich ſelber zu finden. Chriſtus aber, zu deſſen Sendung die Überantwortung an ſeine Feinde gehört, und ſein freiwilliger Tod läßt den Verrath zu, den er kennt, damit er ſeine Aufgabe rein löſe. Der Gedanke, aus der Vernichtung des größten und zugleich verhaßteſten Menſchen Befriedigung zu ſchöpfen, war ein Wahn des Judas, der ſich an dem Urheber der vollbrachten That furchtbar rächt. Durch den Tod Chriſti empfing Judas die, ſo zu ſagen, ſinnliche Beſtätigung jener unendlichen Selbſtverläugnung und aufopfernden Liebe, gegen welche ſein ganzes Weſen ankämpfte. Es ſcheint durch die That das Unglaublichſte, das Ungeheuerſte beſiegelt. Damit ſind die Kräfte ſeines Haſſes erſchöpft, und es brechen die finſtern, zerſtörenden Gewalten nur noch gegen ihn ſelbſt hervor. Judas ſtirbt von eigener Hand, da der Opfertod Chriſti jede Lebenskraft in ihm aufgezehrt und ihn in die Öde des Bewußtſeins hinausgeſtoßen hat.

Chriſtus konnte, der Natur der Sache nach, nur in wenigen großen Zügen hingeſtellt werden. Der Sinn ſeiner Rede mußte weiter reichen, als das Wort und die Wirkungen, welche er auf ſeine Umgebung ausübt, ſeine ſtille Gewalt über die Gemüther mußte ſeine Größe am beredteſten zeichnen. Man wird nach den mitgetheilten Fragmenten dem Dichter das Zeugniß nicht verſagen, daß er durch den einfachſten, an die neuteſtamentliche Sprache anklingenden Ton die Geſtalt Chriſti höchſt würdig und charakteriſtiſch hingeſtellt hat. Jeder Aufwand von Beredſamkeit, jedes Streben nach Detailmalerei hätte den Eindruck einfacher Größe beeinträchtigt. Gegen dieſe in ſich ausgeglichene, rein menſchliche und darum göttliche Natur Chriſti mußte ſich der Kontraſt mit dem in immer tieferen Bruch mit ſich verfallenden Judas um ſo ſchärfer hervorheben. Aus dem Untergang des Judas, gleichſam das Symbol der ſich ſelbſt zerſtörenden alten Welt, bricht die Flamme der Liebe erwärmend und belebend hervor und verkündigt den neuen Tag der Menſchheit, in welchem die Liebe zum geſtaltenden Mittelpunkte der Welt wird und der Grundſtein der Einheit der göttlichen und menſchlichen Natur in die Gemüther der Menſchen geſenkt wird, auf daß die kommenden Jahrhunderte das Gebäude ausführen.

Zwiſchen Chriſtus und Judas, der aufgehenden Sonne der neuen und dem ſich verfinſternden Himmel der alten Welt ſteht Maria Magdalena, an welcher ſich die zerſtörende Gewalt des Judas, wie die verſöhnende Kraft

Chriſti bewahren. In ihrer Wiedergeburt feiert die neue Lehre ihren erſten, großen Sieg, er bildet ihre folgenden Triumphe eben ſo vor, als Judas in der allmäligen Entfremdung der Maria von ſich die erſterbende Gewalt ſeiner Lehre und ſeines Einfluſſes erfährt. Maria Magdalena erhebt ſich aus der Verſunkenheit, in welche ſie die Noth, Sinnenluſt und Judas Sophiſtik geſtürzt hatten, zur höchſten ſittlichen Freiheit. Aus der Zerknirſchung des Herzens, der erwachenden Schaam über ſich ſelbſt, gerade in dem Augenblick, wo Glanz und Macht als Preis ihres ſinnlichen Lebens harren, aus ihrer freiwilligen Demüthigung erſteht ſie durch die troſtreiche Hand Chriſti zu neuem innern Leben. Nachdem ſie ſich innerlich befreit hat, empfängt ſie das verheißende Wort der Verzeihung durch Chriſtus, deſſen erhabene Perſönlichkeit ſie eben ſo beſeligt, als vor jedem Rückfall ſchützt. Ihre Wiedergeburt iſt daher eben ſowohl die Verurtheilung des Judas, der über dieſe Entfremdung der einſt Geliebten ergrimmt, als die Bewährung der erlöſenden Kraft der Liebe, die allen Schmerz zu heilen und alle Sünde hinwegzubannen vermag. So reiht ſich Maria Magdalena gleichſam als das vermittelnde Glied zwiſchen Judas Iſcharioth und Chriſtus ein, indem an ihr ſelbſt die Ohnmacht des erſteren und die Macht des letzteren klar wird.

Nach dieſem Umriſſe, den wir von der Conception des großartigen Stoffes gegeben haben, wenden wir uns zur Mittheilung einzelner Fragmente, welche wir unter einander durch die fortlaufende Erzählung der dramatiſchen Handlung verknüpfen werden, wodurch der Leſer in den Stand geſetzt wird, in dem Torſo die ganze Statua im Geiſte zu überſchauen. Die Natur des Stoffes bedingt es, daß der Dichter von Hauſe aus auf die Bühnendarſtellung dieſer dramatiſchen Dichtung verzichtete und daher auch in der Aufeinanderfolge der Scenen und Abſchnitte von den theatraliſchen Geſetzen abſah. Daher erhielt die Dichtung den Charakter eines dramatiſchen Gemäldes, in welchem die einzelnen Gruppen zwar alle innerlich durch eine gemeinſame Idee verbunden ſind, ohne ſich in den gewöhnlichen Rahmen dramatiſcher Darſtellung einzuordnen.

Wir beginnen mit der Mittheilung der erſten Scene. Der Dichter führt uns in die Hütte des Lazarus, den wir ſpäter als den ſtrengen und ſtarren Vertreter der Satzung und des alten Geſetzes kennen lernen. Hier zeichnet der Dichter die Magdalena, welche die Zuſammenwirkung der Noth, der Sinnlichkeit und Judas berückende Sophiſtik in einen Zuſtand ſittlicher Verſunkenheit gebracht haben. Aber ſelbſt in der Verſunkenheit der Maria Magdalena wird man ihre tiefere Natur nicht verkennen, welche der Wiedergeburt fähig iſt. Judas Iſcharioth giebt uns gleich in ſeinem erſten Auftreten den Zug des Hohns gegen Alles, was den Menſchen als ehrwürdig und heilig galt, ohne daß ſich in ſeiner zerſetzenden Perſönlichkeit ſeine Kraft verleugnete. Die in ruhiger, häuslicher Beſchränktheit hinlebende Martha und die alte ſtrenge Amme Jocheba vollenden das Bild einer Familie, in welche der Bruch ſchon tief gedrungen iſt. Lazarus, Martha's und

Magdalena's Bruder, der in der alten Satzung erſtarrte Mann, will in brüderlicher Liebe die Schweſter auf den Weg der Tugend zurückführen und flucht dem Verführer Judas. Aber vergebens: **Magdalena**, noch innerlich gebunden von der Gewalt, welche Judas über ſie ausübt, folgt ſeinem Willen, ſich dem römiſchen Landpfleger Pilatus zu nähern, um in der Herrſchaft über ihn vermittelſt ihrer Schönheit und ihrer Sinnlichkeit, der Noth wie der äußern Erniedrigung auf einmal zu entgehn.

In der armen Hütte des Lazarus beim anbrechenden Morgen.

Magdalena. Martha. Jocheba, die alte Amme.

Magdalena, (in einem leichten weißen Gewande, liegt, mit halb enthülltem Buſen, nackten Armen und Füßen, in ruhender Stellung auf einer Matte. Die Haare werden halb durch einen vergoldeten Kamm zuſammengehalten, halb fallen ſie loſe über Bruſt und Nacken. Der linke Arm liegt ſtützend unter dem Haupte, während die rechte Hand gedankenlos mit einer Roſe ſpielt. Neben ihr am Boden liegen Theile ihres Anzuges.)

Martha, (im ärmlichen Anzuge jüdiſcher Jungfrauen, mit bräunlichen, bloßen Armen und Füßen, Nacken und Buſen jedoch ſtreng verhüllt. In vorgebeugter, fragender Stellung, ſtützt ſie ſich mit der linken Hand auf die Meſſingplatte (vor dem Lager Magdalenens als Spiegel dienend), während ſie durch die Finger der Rechten eine Perlenſchnur gleiten läßt.)

Jocheba, (alter, ſcharf markirter Kopf. In einer Ecke des Hintergrundes, auf dem Boden zuſammengekauert, hinter einer Handmühle hockend. Die Stellung einer aufmerkſam Hörenden. Das Geſicht ſchmerzlich bewegt, den Kopf in die hohle Hand geſtützt, die andere Hand ruht feiernd im Schooße. Über ihr, rechts ein niedriger Heerd aus Backſtein, auf dem ein erlöſchendes Feuer glimmt.)

Martha (deutet auf die Perlenſchnur).

Wie? — Zum Geſchenke gab ſie Dir der reiche Handelsherr?

Magdalena.

Ja. — Und Er ſprach: Beim Baal und Magog, den Göttern Moab's, ſchwör ich! Unter allen Weibern, die ich ſah, vom Tigris bis zum Jordan, fand ich keine, Dir gleichend an Geſtalt und Lieblichkeit. Und weiter ſprach er: Wenn ich, ſein wartend, wollt' am Thore ſitzen, ſo brächt' er mir ein Krüglein Myrrhen-Balſam, damit ich mir den Leib, den ſchönen, ſalbe, und duftig dann in ſeinen Armen ruh'.

Jocheba (ſeufzend).

O, Elend!

Martha.

Sprich, war Er ſchön? —

Magdalena.

Die Arme wehrten ſich, ihn aufzunehmen — wild bäumte ſich das Herz in meiner Bruſt — allein, der kranke Bruder, unſere Noth — die jammervolle Noth! —

Jocheba.

O — o das Elend!

Magdalena.

Und wie ich heimwärts dann zum Thore ging, kam mir entgegen der Wächter rohe Schaar, und viel Geſpötte mußt' ich duldend hören. Der Eine rief: „Schau dieſe keuſche Jungfrau, ſie läuft der Tugend auf der Gaſſe nach!" Ein Andrer pfiff und ſchrie: „Sie läßt ihr Lichtlein leuchten bei der Nacht, und gab wohl oft ihr Kränzlein in den Kauf!" So lachten ſie und trieben rohen Spott, und kamen her, und zerrten mir am Schleyer. (Ach, der Mond ſchien ruhig auf mein heiß Geſicht!) Drauf, wie ſie dann genugſam ſich erluſtigt, trieben ſie mich fort und ſchrieen höhniſch: „Geh, leg' Deine Jungferſchaft Dir unters Kiſſen und halt' heut Nacht damit den Leib Dir warm!"

Martha.

Arme Schweſter!

Jocheba.

Welche Schmach!

Magdalena.

Ich aber eilte weiter — zornerglühend, und ſetzte mich zum Lager unſers Bruders, und weinte lange viele heiße Thränen, daß ich ertragen mußte ſolchen Schimpf!

Jocheba.

Weineſt Du, Tochter, empfandeſt die Schmach? — Warum aber gehſt Du nicht hinaus wie die Schweſter, hinter den Schnittern auf dem Felde, auf daß Du Nachleſe halteſt in den Ähren, und ſie ſammelſt, zu ſtillen unſern Hunger — ? Warum biſt Du, o Tochter, ein Gräuel geworden dem Herrn, eine Verachtete in Israel, eine Geſuchte unter den Kindern Moab's, die den Baal anbeten und das Geſetz nicht halten?

Martha (begütigend).

O, Mutter, ſchweige —

Magdalena (ſich ſtolz aufrichtend).

Soll ich ein Leben führen, wie die Töchter der Hirten aus dem Hauſe der Armuth? — Iſt nicht mein Stamm derer, die da waren Könige in Juda? — Iſt nicht meine Haut zart und blühend, und mein Leib magdlich und fein? —

Jocheba.

Und ſchändeſt ihn doch mit den Söhnen Moab's wider das Gebot des Herrn! —

Magdalena.

Wer iſt der Herr? — Wir kennen nur Einen, der uns die Streiche des Scorpions fühlen läßt, wenn uns die Noth zwingt, ihm den Zehnten zu ſchulden. Pontius Pilatus, unſer Herrſcher im Namen des Mächtigen zu Rom.

Jocheba.

Gott Israels! Höre ſie nicht!

Magdalena.

O, Er hört uns nicht! Rufen wir nicht lange zu ihm, und bitten um den Meſſias –– und wo bleibt der Meſſias?

(Es klopft an der Thüre.)

Jocheba.

Ha, ich erkenne die Tritte des Gottloſen auf der Schwelle, wie ſeine Rede auf Deinen Lippen! O Magdalena, Lieblingskind, daß Der Dich zum Fall bringen mußte, zur Sünde, zur Verachtung — —

Martha (öffnet die Thüre. Magdalena hüllt ſich in eine Decke).

Judas Iſcharioth?

Judas (eintretend).

Ja. Ha, ich grüße Dich, alte Jocheba! Hier bringe ich Dir ein Säcklein Mais, damit Du einmal den jüngſten Sohn bewirthen kannſt, wenn er kommt, Dich um den Vater zu fragen, von dem Du Arme nicht weißt, war es der Dritte oder der Vierte.

Jocheba (ſtößt den Sack mit dem Fuße zurück).

Das Kind iſt meiner todten Schweſter Sohn. — Der Herr verſtoße Dich (geht in die anſtoßende Kammer).

Judas (ſieht ihr lachend nach).

Haha! Ich habe ihre ſiebenzigjährige Jungferſchaft verletzt, und die holde Schaam hat ſie hinausgetrieben. (Zur Martha.) Aber Du Licht des Hauſes, wenn die Sonne Magdalena nicht ſcheint, fleißige Martha, willſt Du nicht gehen das Mahl bereiten, damit wir es zuſammen genießen und fröhlich ſeien?

Martha.

Wohlan, ich gehe. (Sie nimmt den Sack ſorgfältig vom Boden auf und geht damit hinaus.)

Magdalena.

Judas! (bietet ihm die Hand.)

Judas (ohne dieſe anzunehmen, bleibt, ſie betrachtend, mit verſchränkten Armen vor ihr ſtehen).

Du biſt ſchön, Magdalena, wenn Du ſo daliegſt, und die üppigen Haare in ſchwarzen Wellen über den lichten Nacken fließen. Noch dunkelt deine Wange die Röthe der Erregung, und aus Deinem Angeſichte athmet der Genuß — — Wo warſt Du heute Nacht? —

Magdalena (wendet ſich mit heftiger Geberde ab).

Judas.

Ja. Du biſt ſchön! Eine lebendige Quelle in der Sahara des Lebens — o, es iſt ein Jammer, daß die Quelle jedes Bild aufnehmen muß, das über ſie lehnt und in ihrer Fluth ſich ſpiegelt.

Magdalena.

Judas, warum beſchämſt Du mich? Der Weg, den ich wandle, iſt die Frucht der Armuth, unſerer Liebe und Deiner Lehren.

Judas.

Meiner Lehre und meiner Liebe? — Liebe iſt immer Thorheit — Lehre ſelten Weisheit. — Ich wünſchte, ich liebte Dich noch, Magdalena. Es war eine kurze Zeit, wo auch ich in dem Garten des königlichen Dichters luſtwandelte und die ſchönſten Blumen ſeiner Rede für Dich aufſuchte; wo auch ich ſprach: „O Du meine Roſe zu Saron!“

Magdalena.

Daß Du mir das ſagſt und der Athem in Deiner Bruſt ſtille dabei geht und ruhig —

Judas.

Unſere Liebe iſt ein Kind mit greiſen Haaren, ſo jung noch — und doch ſo alt und erfahren! — Ja, es iſt traurig, daß Alles auf der Erde ſeine Zeit hat, und ein Ende nimmt, nur unſer Wünſchen nie, das wird raſtloſer und ſehnſüchtiger, je mehr wir erreichen.

Magdalena.

Und quillt denn nirgend der Born der Befriedigung?

Judas.

Nirgend, Magdalena, nirgend! Unſer Leben iſt eine langſam ſchleichende Krankheit. Beſtändiger Wechſel von Hitze und Kälte, und am Ende doch nur der ärmliche Preis, den die Natur an die Ewigkeit für unſern Tod bezahlt. Unſere Hoffnungen ſind Sommerfliegen, die ſich eine Stunde lang im Sonnenſchein wirbeln, bis ſie am Licht der Wahrheit die Flügel verſengen, und ein Aſchenhäuflein zu Boden ſtürzen.

Magdalena.

Sage mir, was iſt die Wahrheit? —

Judas.

Die Erkenntniß der Richtigkeit alles deſſen, was iſt.

Magdalena.

Jehovah! Das weißt Du — und Du lebſt noch? —

Judas.

Weil ich es weiß, lebe ich, denn mein Herz hat ſeine Freude an der Vernichtung! Wenn die verborgenen Waſſerſtröme anſchwellen, und den Bauch der Erde zerreißen — wenn er dahinſtrömt mit fliegenden Locken und flatterndem Mantel auf ſeinen mächtigen Wolkenroſſen der lachend heulende, kampfwüthige Sturmwind, und die Cedern des Libanons ſich vor ihm beugen — wenn die grauen Nebel ſich über den Horizont ſtrecken gleich koloſſalen Kämpfern in einer Rieſenſchlacht, und die Blitze ziſchend wie Dolche in ihre Eingeweide fahren — dann iſt mir wohl!

Und wenn das Pygmaeenvolk der Erde ſich ängſtlich krümmt unter den Schauern der Vernichtung, und verzweiſelnd mit den wilden Elementen um ſein Leben, um ſeine Habe ringt, und ſein Geſchrei zum Jehovah wie Donner *verhallt* — dann kennt mein Herz ſeine Freude!

Magdalena.

Ha, Du biſt entſetzlich, Judas! — Und Du haſt mich *nie* geliebt!

Judas.

Wohl. Ich habe. Aber — ich habe! — Doch, weil ich habe, will ich Dein Glück, Deine Größe, Deinen Glanz —

Magdalena.

Was ſinneſt Du?

Judas.

Du ſollſt nicht ferner am Thore ſitzen, Magdalena, das graue Mäntelchen über die nackten Brüſte und die unechten Spangen um Deine zarten Füße, nein, die Flammen dieſer Augen ſind Fackeln, womit *ich* eine ganze Welt in Brand ſtecken kann! Ich will Dich zur Herrſcherin machen über Judäa, Magdalena.

Magdalena (erſtaunt).

Judas?! —

Iſcharioth.

Ja. Deine Küſſe ſind wollüſtig, und die Rede Deines Mundes iſt ſüßer, denn Honig. Wen Du mit Deinen Armen umſchlingſt, der vergißt die Herrlichkeit der Macht und legt Dir ihre Schlüſſel zu Füßen.

Magdalena.

Wen meinſt Du? —

Judas.

Pontius Pilatus, die eiſerne Fauſt, die Rom auf den Nacken unſeres Volkes gedrückt hat. Du ſollſt ihn berauſchen, den Gewaltigen in Jeruſalem, bis er zum Schwächling wird an Deinen Reizen.

Magdalena.

Daß Du das von mir forderſt, Judas, Du? Fürchteſt Du nicht, daß in der erſten Nacht, wo er mich umfängt, mein lang' genährter Haß aufrauſchen wird wie eine Natter gegen den Blutſauger unſeres Volkes?

Iſchariot.

Bah! Du biſt keine Judith!

Magdalena.

Wehe mir! das ich's nicht bin.

Judas.

Rufe nicht „Wehe“ über Deine höchſte Schönheit. — Noch heute ruhſt Du dem Herrſcher im Schooß.

(Die Thüre öffnet ſich, und Lazarus, von Krankheit bleich und ausgezehrt, auf Jocheba geſtützt, tritt in die Kammer.)

Lazarus.

He! Judas Iſcharioth!

Magdalena.

Weh uns! Lazarus, mein Bruder!

Lazarus.

Du Knecht der Sünde, warum beſudelſt Du durch Deine Nähe die Seelen der Gerechten? — Habe ich Dir nicht geſagt, Verworfner, Du ſollſt die Luft nicht athmen, in der ich lebe mit den Töchtern meines Vaters?!

Magdalena.

Ich beſchwöre Dich, Lazarus, Deine Rede ſei milde zu ihm! — Stehe nicht ſo da, mein Bruder, wie Moſes, als er zürnte. — Das Bäumen Deiner Locken erſchreckt mich!

Lazarus.

O wäre ich Moſes, ich ergriffe und zerbräche Dich, Magdalena, wie eine Tafel; denn Du ſchändeſt den heiligen Inhalt, den ich in Dich ergoſſen, und biſt eine Schmach der Lehre des höchſten Jehovah!

Magdalena.

Wehe! Ich fürchte dieſe Lehre!

Judas (flüſternd).

Haſt Recht, Holde! Dieſe Lehre iſt wie eine bitt're, überreife Frucht, und verkümmert Dein ſüßes Daſein!

Lazarus.

Biſt Du noch immer da, Judas, Du Seelenverführer? Fort! Hinaus aus meinem Hauſe! Oder der Zorn macht mich zum geſunden Manne und ich werfe Dich hinaus!

Judas (lacht überlaut).

Dein Wüthen ergötzt mich, wie 'nes tollen Affen luſt'ge Streiche. — He! Möchteſt den Moſes ſpielen, möchteſt die Tafel zerſchmeißen? Wenn Du nicht Lazarus wärſt, und vor Dir ſelber bebteſt! Komm an! —

Lazarus.

Jehovah! Jehovah! Kein Buchſtabe Deines Geſetzes wird roth vor meinen Augen, denn ich war recht vor Dir mein Lebelang, und nun darf ein Schurke mich verhöhnen! — O, meine Hand haſt Du geſchwächt, ſo laß meine Zunge denn mächtig ſein gegen den Abtrünnigen! Ja, ich verfluche Dich, Du Laſterkäufling der Römer! Ich verfluche Deine Augen, da ſie mein Haus ſahen, Deine Füße, da ſie meine Schwelle überſchritten, und Deine Seele, die das Laſter in die Hütte des Gerechten brachte! Dir ſoll keine Gnade werden. — Du aber, Magdalena, jünge

Schweſter, ſage Dich los von ihm und thue Buße im Sack und in der Aſche, denn ſchwer haſt Du geſündigt vor dem Herrn, daß Du mit dieſem wareſt!

Judas.

Thor, der Du glaubſt mit einem Wort die Kette zerbrechen zu können, die Magdalenens Herz an das Meine zwingt! (Er reißt ſie an ſich.) Mein biſt Du, Weib! — Keiner hat mehr Recht an Dich, als ich! — Umranke mich! — Mir wirſt Du folgen!

Jocheba.

Magdalena, höre auf die Stimme Deines Bruders, Deines Herrn! Wende Dich von ihm, Tochter, Lieblingskind!

(Martha faltet auch bittend und weinend die Hände.)

Judas (flüſternd).

Denke, wie Deine Haare gleich Wellen über mir flutheten und wir Beide in die See des Genuſſes verſanken! —

Lazarus.

Noch einmal, Schweſter, mahne ich Dich: Wende Dich von ihm, daß ich Dich nicht verfluche und verſtoße von dem Heerde, wo Du geboren biſt!

Magdalena.

Wehe, was verlangt Ihr! — Er war es, der von meinem Reiz den Gürtel löſte; darum will ich ihm folgen und gehorchen! (Sie wirft ſich an ſeinen Hals.)

(Judas ſteht triumphirend. Lazarus verhüllt ſein Geſicht. Jocheba und Martha ſind weinend zuſammengeſunken.)

Judas, obwohl ſelbſt das Laſter und die Knechtſchaft verhöhnend, dient ihr gleichwohl, ſobald ihm dadurch nur die Ausſicht wird, ſein Lebensgefühl zu erhöhen. Der Gedanke der Macht und Herrſchaft bewegt ſeine Seele. In Magdalenen glaubt er das Werkzeug dafür zu beſitzen. Darum hat er ſie auserſehen, den römiſchen Landpfleger durch ihre Schönheit zu unterjochen. Ein Diener des Pontius Pilatus, durch Judas ſelbſt auf die üppige Schönheit Magdalenens hingewieſen, ſpricht bei ihrem Anblick ſein Entzücken über ihre Erſcheinung, wie über die Freude aus, die ihrer beim Pilatus harre. Magdalena folgt der verführenden Stimme und Judas Willen. Hofft ſie doch ſelbſt zuverſichtlich, in dem Glanze, der ihrer wartet, auch die Herrſchaft über denjenigen zu gewinnen, deſſen Hand ſo ſchwer auf Israel laſtet. Auf dem Wege zum Pontius Pilatus begegnet Magdalena einem beſeſſenen Weibe, in der ihr das Bild ſittlicher Verſunkenheit ſchaudererregend, aber um ſo bedeutungsvoller entgegentritt, als ſie ſelbſt die Bahn des Laſters wandelt. Zugleich hilft die Geſtalt des beſeſſenen, höhnenden Weibes mit, den allgemeinen Zuſtand der Verſunkenheit Israels zu zeichnen.

Aber die Hoffnung Magdalenens iſt nicht in Erfüllung gegangen. Der römiſche Landpfleger ſieht in ihr nur die ſchöne, zum Genuß beſtimmte Sclavin. Magdalena fühlt ſich mehr denn jemals vernichtet. Mitten im Glanz iſt ſie innerlich ärmer, als da, wo ſie ſich um der Noth und aus Leidenſchaft Preis gab, weil ſie ſich über ihre unwürdige Lage durch die Freiheit ihres Sinnes hinausſchwang. Zum erſten Mal fühlt ſie ſich innerlich erniedrigt, zu einem bloßen Werkzeug herabgedrückt, wo ſie zu herrſchen gehofft hatte.

Der nächſte Abſchnitt unſers dramatiſchen Gemäldes ſpielt einige Wochen nach ihrem Verhältniß zum Pilatus. Wir ſehen Magdalenen von Sclavinnen des Pontius Pilatus umgeben, welche die dem Bade Entſtiegene ſchmücken, damit ſie in voller Schönheit vor das Angeſicht des Herrn trete. Eine alte, in allen Künſten der Liebe erfahrene Sclavin giebt Magdalenen Rath und Weiſung, wie ſie den Pilatus ſich am ſicherſten unterthan mache. Aber gerade dieſe feſtliche Vorbereitung, um aufs Neue nur dem Sinnengenuß des römiſchen Landpflegers zu dienen, läßt ſie die Unwürdigkeit ihrer Stellung tiefer als jemals empfinden. In ſolcher Stimmung dringen die Geſänge ihres Volkes, das zu Jehova, dem ſtrengen, zürnenden Gott, um Erbarmen fleht, in ihr Ohr. Sie fühlt ſich erſchüttert und entſetzt vor der Bahn, welche ſich vor ihr aufgethan hat. Schaam und Stolz erfüllen ihre Seele; eine tödtliche Kälte bemächtigt ſich ihrer. Dieſe ſetzt ſie, vor Pilatus geführt, der flammenden Aufregung deſſelben entgegen. Je brünſtiger Pilatus wird, deſto verſchloſſener und ſtarrer erſcheint Magdalena. Ihre Sprödigkeit und ihr Trotz treiben ihn zur Wuth. Er, der nur zu befehlen gewohnt iſt, findet einen Widerſtand, auf den er nicht gefaßt war. In dieſer fieberhaften Aufregung verwundet Pilatus Magdalenen und verläßt die in ſeinen Augen nur widerſpenſtige Sclavin mit dem Ausdruck ernüchterter und zur Gleichgültigkeit herabſtimmender Empfindung. Das ſchwelgeriſche Feſtmahl, das dieſer Scene unmittelbar vorhergegangen iſt, hat der Dichter noch benutzt, uns in wenigen kecken Zügen den Kontraſt der ſich erniedrigenden Söhne Israels und des in Genüſſen hochmüthig ſchwelgenden Pilatus zu zeichnen. Judas Iſcharioth hatte indeſſen unerkannt dieſer Scene in der Feſthalle des Pilatus beigewohnt. Als Magdalena allein iſt, tritt er zu ihr heran und überſchüttet ſie mit Hohn. Sein Plan, durch ſie den Pilatus zu unterjochen, iſt geſcheitert. Dieſe Wendung der Dinge beſtätigt ihm von Neuem, daß aus Israel kein Retter kommen könne. Von dieſer Gewißheit iſt ſeine Seele erfüllt. Sie treibt ihn zum Ausdruck ſeiner wilden, dämoniſchen Natur. Darum erwiedert er der Magdalena, welche nach der Scene mit Pilatus im Gefühl ihrer tiefen Erniedrigung ſich nach einem Halt ſehnt und Judas Iſcharioth an ſeine frühere Liebe erinnert, mit Hohn. Zugleich drängt es ihn, ſeine Verachtung gegen Israel in der folgenden Scene auszuſprechen, die wir als zweites Fragment hier folgen laſſen.

Judas.

Mich kann Niemand lieben: darum liebe ich mich ſelber und verderbe die Anderen. — (Gleichſam ſich beſchwichtigend und in eine andere Stimmung übergehend, fährt er fort.) Ich will Dir eine Geſchichte erzählen, Magdalena. Vor etlichen Wochen ging ich hinauf ins Gebirge zum Barrabas, dem Mörder, der in der Wildniß mit den Thieren um jeden Fuß breit kämpft, wo er Nachts ſein Haupt legen will. — „Er iſt ein grimmiger Mann, ein Held des Volkes, und ſeine Fauſt brennt, die Fremdlinge zu zerdrücken wie Trauben, die unter der Kelter ſind," ſchrieen die Juden, die ihm vertrauten, und ich ſtieg hinauf und dachte, daß ich der Arm ſein wolle und er der Dolch, denn es ſchien mir an der Zeit, Israel frei zu machen.

Auf einer wüſten Stelle traf ich den Barrabas, einen Stier erſchlagend. Antlitz und Kleider waren voll Blut, und mit ſeinen borſtigen Händen zerriß er das dampfende Fleiſch und ſchlang es mit ekeler Gefräßigkeit hinunter. Seine Stimme klang wie das Geheul einer Beſtie, als er mir ſagte, „er hoffe noch König zu werden über Israel!" — Um ihn lagerten ſeine Horden, nackte, halb verhungerte Abenteurer; als ich mich nannte, nahmen ſie mich jubelnd auf wie einen Sack voll Laſter und ihrer würdig. Etliche Tage blieb ich unter ihnen, jubelte, wüthete mit und dachte an alle die Größe und Herrlichkeit, ſo geſchehen ſei unſern Vätern ſeit Moſes und den Propheten; — Nun waren Dieſe die Hoffnung Judäas! — Da ſagte ich zu mir: Nein, wahrlich Judas, nimmer darf aus dieſen hier der Helfer erſtehen, und ſollten auch die Römer Dein Volk langſam zu Tode hetzen.

Darauf erfaßte ich meinen Stab, ſtieg hinab in die Ebene, denn ich fühlte mich als den einzigen Retter, und ich ging von Hütte zu Hütte und erforſchte unſere Brüder, und ich ſahe, wie ſie vor die Gräuel eine Larve zogen und wie ihr Herz eine Fratze war; wie ſie nur Geſchwätz hatten und keine Thaten, und zehnmal Gott verläugneten in einem Athem um fünf Aſſe — o es war luſtig zu ſehen, wie die Römer ſie zu Boden traten, und ſie ihren Ruhm, die Freiheit und die Geſchichte der Väter Preis gaben, lieber, als daß ſie die erſte Ernte im Kampfe opferten. — Da begrub ich das große Gefühl und ſagte wiederum zu mir ſelber: Dieſes Volk iſt unwürdig eines Tröſters; und es ſoll kein Meſſias für ſie kommen, weder Du, Judas, noch ein Andrer! —

Unmittelbar nach der Rede des Judas vernimmt man Stimmen einer freudig aufgeregten Volksmaſſe. Der anweſende Pontius Pilatus fragt, was dies bedeute, und Judas ſieht, ſich näher von dem Vorgang unterrichtend, eine wogende, jubelnde Menge, welche Chriſtus umringt, der ſo eben einen Blinden heilt. Das jüdiſche Volk begrüßt in ihm den Gottgeſandten. **Magdalena** und Judas empfangen bei dieſer Gelegenheit den erſten Eindruck der Perſönlichkeit Chriſti. Selbſt Judas muß bekennen, daß dieſelbe ihm einen unbegreiflichen, mit

Nichts zu vergleichenden Eindruck gemacht habe. Er geſteht ſo unfreiwillig die Macht Chriſti zu, welche, eben durch ihre außerordentliche Gewalt, die dämoniſchen Kräfte in Judas aufruft, um ſich dieſer Perſönlichkeit gegenüber in ſeiner Freiheit erhalten zu können.

Der zweite Abſchnitt unſers dramatiſchen Gemäldes zeigt uns Judas lauſchend am Fenſter der Hütte des Lazarus. Hier nimmt er den erſten Eindruck der Erſcheinung Chriſti auf Magdalenen wahr. Er ſieht die von Pontius Verſtoßene zu den Füßen des ſtrengen Bruders Lazarus um Vergebung flehen. Judas fühlt, daß nur Chriſtus übermächtige Perſönlichkeit Magdalenen zu dieſer freiwilligen Demüthigung getrieben hat. Dadurch reift in ihm der Entſchluß, ſich Chriſto zu nähern. Der Zorn über ſich ſelbſt, dem Eindruck dieſer Perſönlichkeit eine ſolche Gewalt über ſich einräumen zu müſſen, und der Trieb ſeines Geiſtes, die Bedeutung Chriſti näher kennen zu lernen, beſtimmen ihn gleichzeitig. Er beſchließt, ein Jünger Chriſti zu werden, um den Gehalt der neuen Lehre aus eigener Erfahrung kennen zu lernen, ohne deshalb ſeine Selbſtſtändigkeit aufgeben zu wollen.

Lazarus hat indeſſen der reuig flehenden Magdalena das Geſetz in ſeiner unerbittlichen Strenge vorgehalten. Die mildere Jocheba ſpricht verſöhnende Worte und giebt der Troſtloſen den Rath, durch Arbeit und Ablegung jeglicher Hoffarth dem Bruder den Ernſt ihrer Reue zu zeigen. Magdalena, nach Verſöhnung ringend, befolgt dieſen Rath und eilt mit der Schweſter Martha zu den Schnitterinnen auf das Feld, um durch Arbeit den Anfang ihrer Sühne zu machen. Das Bild Chriſti, welches nicht mehr aus ihrer Seele gewichen, beſtärkt ſie in dem Entſchluß, ſich zu demüthigen. Nicht ohne innern Kampf ſehn wir ſie ihren Weg antreten. Der Dichter führt uns nun auf das Feld hinaus. Wir ſehen Chriſtus in der Mitte ſeiner Jünger. Die unendliche Milde und Hoheit ſeines Weſens thut ſich in kurzem Geſpräche vor uns auf. Da ſchreitet Judas haſtig über das Feld: er eilt zu Chriſtus, um ſich ihm anzuſchließen. Chriſtus, in hellem Bewußtſein ſeiner Sendung und ſeines Geſchickes, ſpricht beim Anblick des Judas den Jüngern die Gewißheit aus, daß von dieſem einſt der Verrath über ihn kommen werde: dennoch dürfe er ſich dem Judas nicht entziehen. Chriſtus willfahrt dem Begehren des Judas; er nimmt ihn in die Schaar der Jünger auf und warnt ihn mild und ſtrenge zugleich vor der finſtern Gewalt der Lüge. Chriſtus begiebt ſich mit den Jüngern von dannen, um dem Volke zu predigen.

Magdalena hat indeſſen bei den Schnitterinnen auf dem Felde alle Pein der Erniedrigung erfahren. Nicht die Nähe der gerechten Martha hat ſie vor dem rohen Spott und Hohn der Schnitterinnen zu ſchützen vermocht. Der Dichter zeigt uns die moraliſche Mißhandlung, welche Magdalena hier erfährt, in ihrer ganzen Härte. Nur einen Moment flammt noch der alte Stolz der Gebeugten auf, um dann dem bittern Gefühl zu weichen, in dieſer Begegnung die Vergeltung für ihre ſündige Laufbahn zu erkennen. Endlich flieht ſie in tiefſter Zerknirſchung vor den immer roheren Angriffen der Schnitterinnen, die ſich an der Demüthigung der einſt Beneideten weiden. Magdalena durcheilt in furchtbarer innerer Zerſtörung, Feld und Wald. Nach einem Augenblick der inneren Sammlung ſtürzt ſie zerknirſcht auf ihre Kniee und fleht, in ſich gebrochen, den ſtrengen Jehova um Erbarmen an; der Bruch mit ihrer Vergangenheit iſt ganz vollbracht. Die ſo innerlich Aufgelöſte richtet die Hand Chriſti tröſtend auf. Nicht das ſtrenge Geſetz des alten Bundes, nur die Kraft der allverzeihenden Liebe kann der tief Gebeugten den innern Frieden, die Gewißheit ihrer Erlöſung geben. Dies ſtellt der Dichter in der folgenden Scene zwiſchen *Chriſtus* und *Magdalena* dar, welche wir als *drittes* Fragment hier folgen laſſen.

Jeſus (tritt zu der in Thränen vor Jehova liegenden Magdalena und ſagt:)

Friede ſei mit Dir!

Magdalena (durchzittert vom Klange ſeiner Stimme, blickt ihn an; dann kehrt ſie die Augen zum Boden und ſtammelt ſchüchtern) Du hier? — Du! —

Jeſus.

Ich bin es. Weine nicht. Richte Dich auf. Ich will Dich tröſten und erquicken.

Magdalena.

Herr! Weißt Du auch, wer ich bin? — Ach, ich bin Magdalena.

Jeſus.

Du ſollſt „Maria“ heißen. Denn Deinen *Jammer*, den einen Ruf zum Vater, der aus der Tiefe Deines Herzens kam, hat gnädiglich der Herr gehöret.

Magdalena.

Wie biſt Du milde, Herr, mit Deiner Magd!

Jeſus.

Stehe auf, Maria, reiche mir die Hand und folge mir. Ich will Dich tränken, weil Du vom langen, mühevollen Wege durſtig, und will Dich ſpeiſen, wenn Du hungrig biſt.

Maria Magdalena (giebt ihm ſchüchtern die Hand).

Jeſus (ſie führend).

Siehſt Du den Quell dort, liebes Kind, wie groß er im Gebüſche aufwärts ſpringt, und in der Sonne uns entgegen funkelt; und wie er dann in einem Strahl ſich niederwärts ergießt, und jetzo als ein heller, leichter Bach hin hüpfet über den Weg: — Blicke dahin! wo große Bäume mächt'ge Schatten auf ſein Antlitz werfen und ſtarr die Felſen ſich entgegen ſtemmen, an denen ſeine ſtolze Stirn zerſchellt. — Maria, weiter oben ſiehſt Du ſeine Tropfen gleich Thränen an den Trauerweiden hangen. Wüßteſt Du ſein ferner Schickſal, wenn weiter er vom Land zum Lande ziehet, bis ihn die Sonne trinkt und er als Wolke ruhelos verirret, zurücke ſich ergießt in klaren Strömen und wiederum im Quell die Heimath findet. — Achte drauf, mein Kind, daß Du den Fuß Dir nicht am Stein verwundeſt, der hier am Wege liegt, und halte Dich an mich, daß ich Dich vor der Schlange ſchütze, die, Tod im Auge, dort im Buſche lauert. — Sieh! wie jener Bach iſt unſer Lebensgang. — O ſelig, wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater!

Maria Magdalena.

Ich könnte immer ſo fortgehen, Tag und Nacht, und auf Dich hören, Herr!

(Sie ſind bei der Quelle angelangt.)

Jeſus.

Hier ſitze nieder. Die Jünger haben hier ihr Mahl genoſſen und iſt noch Brod und Wein im Überfluß. (Er bricht das Brod und giebt es ihr, desgleichen auch den Wein.) Da, nimm und iß. Geſegnet ſei es Dir!

Maria Magdalena (eſſend).

Herr, lange hat mir nichts ſo wohl geſchmeckt. Nichts bei des Pontius ſchwelgeriſchen Feſten, als dieſes Mahl im duft'gen Graſe hier an Deiner Seite, zu dem die Bäume (ſcheint mir's) Pſalmen ſingen.

Jeſus.

Dein Körper theilt den Frieden Deiner Seele.

Maria Magdalena.

Sag', lieber Herr, willſt Du wohl zu uns kommen und Lazarus, den Bruder, mir verſöhnen? —

Jeſus.

Ich will es, Kind!

Maria Magdalena (ihn betrachtend).

Ach, wie wunderbar Dein Angeſicht, o Herr! Ich kann Dir's nimmer ſagen, wie Deine Schönheit mir den Sinn durchſtrahlt. Mir iſt, als wär' es Nacht bis lang geweſen und nun die Sonne plötzlich aufgegangen, als könnte es nun niemals Abend werden, als müßte ewiger Maien-Jubel ſein!

Jeſus.

Geſegnet ſind, die fühlen und erkennen, gleich Dir.

Maria Magdalena.

Weißt Du, Herr, daß ich recht matt vom langen Wege bin. — Das Haupt ſenkt ſchwer ſich auf die Bruſt hernieder, und an den Wimpern hängt es mir wie Blei.

Jeſus.

So ruhe dort im weichen Graſe aus. Ich will bei Dir ſein und wachen.

Maria Magdalena.

Es wird kein Haar von meinem Haupte verloren gehen, wenn Du mich ſchützeſt, Herr! Hab' Dank! (Sie entſchlummert.)

(Die drei Jünger Johannes, Petrus, Judas Jſcharioth kommen aus dem Walde zurück.)

Johannes.

Leiſe redet! Der Meiſter iſt da.

Petrus.

Sehet doch hin; was liegt denn dort im Graſe für ein weißes, faltig Ding? S'iſt ein Gewand, ſcheint mir —

Judas (höhniſch ſcherzend).

Ja. Und im Gewande ſteckt ein Weib dazu, ſcheint mir; doch könnte es auch ein herabgekommener Engel ſein, der ſich einmal zum Spaße ſein Bette neben den Feldgrillen auf der Erde machte.

Jeſus (wendet ſich zu ihnen).

Tretet näher.

Johannes.

Siehe doch, mein Meiſter, die blanken Steine, Käfer und Blumen, die ich ſammelte, daß Du ſie uns deuten möchteſt.

Petrus.

Meiſter, wer iſt denn Die da?

Judas (iſt zur Magdalena getreten, ſie erkennend, für ſich).

Ha, Magdalena!

Jeſus.

Ein irres Glied von meiner Heerde, Petrus, das ich, ein guter Hirte, zurück zum Herren leiten will.

Judas.

Tod! Tod! Sie war allein mit ihm! (Laut.) Ja, warlich ein irres Glied! Wißt! S'iſt Magdalena, die Schweſter des Lazarus und nebenbei auch des Pilatus Hure.

Jeſus.

Judas! Judas! (Er breitet ſegnend die Hand über ſie aus.) Wer von Euch wirft den erſten Stein auf ſie? —

In der dritten Abtheilung ſehen wir die durch Chriſtus erhobene Maria Magdalena vor Lazarus Hauſe ſitzen, Blumen im Schooß und des beſeligenden Eindrucks denkend, den ſie erfahren. Martha kommt in geſchäftiger Eile, um Alles zum Empfang Chriſti herzurichten, während Magdalena in geiſtiges Anſchauen verſunken iſt. Auf die Mahnung der Martha fügt auch Magdalena ſich zur Arbeit. In dieſem Augenblick tritt Judas heran und gewahrt die Umwandlung Magdalenens. Er fragt nach dem Sinn der Vorrichtungen, und wozu die Blumen und Kränze beſtimmt ſeien, und erfährt, weſſen man harre. Judas weiß dieſer Umwandlung der Maria nur Hohn entgegenzuſetzen; ſeine Entgegnung beſchränkt ſich auf ſophiſtiſchen Spott gegen die Lehre, die er hat kennen lernen. Durch die Gewandtheit des Wortes getraut er ſich, auf die leicht erregbare Menge gleiche

Wirkungen auszuüben, wie Chriſtus. Indeſſen hat ſich viel Volk um Lazarus Hütte geſammelt. Es will Chriſtus erwarten. Hinter der Menge befindet ſich ein blinder Harfner mit ſeinem Weibe, den Martha und Magdalena laben. Die Frau erzählt ihnen die Geſchichte des Blinden, der ſtets in Gottesfurcht gelebt, des Augenlichts beraubt worden ſei. Nur beim hellſten Sonnenſtrahl falle ein Schimmer des Lichts in ſeine Augen. Die Leiden haben ihn verſchloſſen gemacht, er hat ſein Leben im Grübeln über die Geſetze zugebracht, aber ſein Gottvertrauen iſt nicht wankend geworden. Dieſe Erzählung benutzt Judas und zeigt mit ſophiſtiſcher Gewandtheit, wie viel beſſer und verſtändiger es ſei, ſich den Genüſſen des Lebens rückſichtslos hinzugeben, als ſich in falſchverſtandener Sittlichkeit zu beſchränken und thöricht zu vertrauen. Die Menge hört den fließenden Worten aufmerkſam zu. Da erſcheint Chriſtus, vom Sonnenlicht des Mittags umfloſſen. Bei ſeinem Erſcheinen gewinnt der Blinde das Licht wieder, und ſeiner ſo lang verſchloſſenen Bruſt entſtrömt der feurigſte Lobgeſang. Das Volk ſchaut hier die unmittelbare Wirkung der göttlichen Perſönlichkeit und des ſtarkgebliebenen Gottvertrauens. Da wendet ſich das Volk von Judas ab und Chriſtus zu. Es folgt dem Meiſter, und Judas bleibt einſam zurück, zum erſten Mal im bittern Gefühle ſeiner Ohnmacht. Das Gefühl der Vernichtung kommt über ihn. Im ſelbſtſtändigen Kampfe vermag er ſich gegen Chriſtus nicht zu erhalten, aber zu ſtolz, die innere Demüthigung vor der Gewalt dieſer Perſönlichkeit, der er nur die Selbſtbelügung des Hohnes entgegenſetzen kann, zu ertragen, will er ſich ſelbſt zerſtören. In dieſem Entſchluß findet er ſeine Kraft wieder. Er ſtürmt hinaus in das Thal Ben Hinnom. Die Stimmung des Judas ſelbſt und wie er zum erſten Mal durch die geiſtige Gewalt Chriſti auch in ſeinem Willen gebrochen wird, geben wir in dem hier folgenden vierten Fragmente.

Das Thal **Ben Hinnom** *), gegen die Mittagſeite Jeruſalems belegen.

Judas Iſcharioth (kommt langſam von Mittag, ſich gen Abend wendend).

Ha! Bin ich hier? — Meine Gedanken waren über mir und meine Füße ſind daher geſchritten, ohne daß ich's wußte! — Hier iſt's gut ſein für eine finſtere Seele, die die Einſamkeit ſucht. — Keines Menſchen Fuß betritt dieſe verfluchte Stätte, und nur der Flügelſchlag des Steinadlers erſchüttert die Luft. Wie langſam und traurig das Waſſer mit grünlichen Tropfen über dem Felſen ſickert, als wären es Kummerzähren, die die Natur dem dahin geſchwundenen Moloch weint. Die Sonne hat keine Macht in dieſer Wüſte; zwergigt und verwachſen ſtehen die Bäume, trübe und unfruchtbar ſeit Jahrhunderten wie jetzt — und die langen Schlingpflanzen verſtricken ſich um ihre Wurzeln, wie böſe Gedanken um ein verachtetes Herz. — Mir iſt wohl hier! Ich will mich auf dieſen Felsblock, der über den Abgrund hängt, niederſetzen und hineinſchauen in die Tiefe, bis mir tiefe Gedanken kommen und ich Ruhe finde vor mir ſelber. (Er ſteigt hinan und ſetzt ſich.)

---

*) Das Thal führt dieſen Namen vom Weihegeſang der Prieſter und vom Wehegeſchrei der Opfer. Später machten die Juden daraus „Hinnom," die Hölle.

(Nach einer Pauſe.) Du biſt ein wunderlicher Ort, o, Thal Ben Hinnom! — Sehnſuchtkrank ſchmachteſt Du nach der vergangenen Größe, wo das Wehegeſchrei der Gemarterten ſich ſchauerlich miſchte mit dem Weihegeſang der Prieſter, die dem prächtigen Moloch hier die Kinder ihres Volkes zum Brandopfer brachten. Deine Erde ſcheint noch feuchte von den Thränen der Angſt, die darauf gefallen, — dieſe Steine — Altäre einſt, ausgehöhlt von den Fingern derer, die voll Schmerz in die Felſen griffen, — dieſelben Steine, die ich jetzt mit mächtigem Ferſenſtoße von mir ſchleudere! — Bah! Das iſt die uralte Welttollheit, die mich die Menſchen verachten läßt, daß ſie ſich unter einander am Gängelbande ihrer Weisheit führen, daß die Väter daſſelbe heilig halten, was ihre Enkel verſpotten, und deren Kinder wiederum anbeten werden. — Daß ſie ſich Gott und Teufel gleich zween rieſigen Männern denken, die an der Tafel der Welt mit Laſtern und Tugenden um ihre Seelen würfeln.

O über dieſe Propheten, dieſe Geſetzgeber, dieſe Gottbegeiſterten, die lebendige Götzen aus ihren Gedanken ſchnitzten, ihnen den Odem durch die Naſe geben ließen und die Backen aufblieſen, daß die Völker gläubig davor in den Staub ſanken! O Moſes, Samuel und Elias! Wer mich Euer Geheimniß lehrte, die Saat der Gedanken in die Furchen von Jahrtauſenden zu legen! — Jedoch was frommte es Euch — Ihr ſtarbet und wurdet zu Staub, wie jedes thönerne Geräthe; ſo gingt Ihr in die Finſterniß und in das Nichts zurück, aus dem Ihr entſtanden: denn was iſt finſterer, als der Grund der Mutter, und was nichtiger, als das winzige Samenkörnlein, das der Saft einer Quitte tödten kann?! —

(Nach einer Pauſe.) Wie ſchwer die Luft iſt! Der Abgrund ſchicket qualmigte Dünſte aus, die den Tod mit ſich tragen und nach dem Leben ſpähen!

Ich könnte mich hier niederſetzen, und nichts durch meinen Mund laſſen, als die giftige Luft — am dritten Tage wäre ich eine Leiche und Alles wäre aus! — Die Rabbinen verfluchen den Selbſtmord als die größte Sünde, und lehren, daß Jehovah ihn ſtrafe mit ewigem Zorn und dem Feuer Gehinnons. — Ich verſpotte die Thoren ſammt ihrer Lehre: ich verachte die menſchlichen Laſtthiere und die Huld des Lebens. Ich will mit Dir in den Kampf gehen, Du Jehovah, höchſter Gott, und mit Dir, dem oberſten der Teufel: denn ich will jetzt meinen Kopf an den Felſen zerſchmettern und nicht die Augen verſchließen beim Sprunge in die Tiefe!!

Höret Ihr es, wie der Staub Euch höhnet? — Wo ſeid Ihr nun, daß Ihr es duldet? — Er ſelbſt vernichtet ſich und Ihr habt keine Gewalt, ihn zu halten!! (Er nimmt einen Anlauf, um ſich in den Abgrund zu ſtürzen — da erſcheint Jeſus, aus dem Dickicht tretend, auf der Spitze des gegenüber ragenden Berges.)

Jeſus (rufend).

Judas!!

Iſcharioth (unwillkührlich inne haltend).

Wer biſt Du, der mit meinem Namen zehnfach den Donner weckt?

Jeſus.

Ich bin es.

Judas.

Komm herab! Komm herab! Die Wolken umkreiſen den Gipfel und hüllen Dich ein, als wären ſie Dein Gewand. Biſt Du ein Gott?

Jeſus (tritt ihm näher).

Erkennſt Du mich?

Judas.

Ha, Du! — Was ſuchſt Du hier?

Jeſus.

Ich ſuchte Dich.

Judas.

Wehe über Dich, daß Du mich ſtörteſt! Ich hätte mich in die Tiefe geſchleudert und wäre an den Felſen in Stücken zerſprungen. Wehe über Dich, Du haſt mich um den Tod gebracht.

Jeſus.

Noch darfſt Du nicht ſterben.

Judas.

Wer biſt Du, der da ſagt „Du darfſt nicht," wenn ich es will?! — (Pauſe.) Wehe! Fortan will ich Dich haſſen!!

Jeſus.

Wahrlich, ich ſage Dir, fortan wird nur Liebe auf Erden ſein, und die Furcht ſoll weggenommen werden.

Judas.

Fluch ſei der Liebe! Sie hat mich verſtoßen von Kind auf. Sie hat mich hinausgeworfen auf den Weg, als ich noch ein nacktes, zappelndes Würmlein war, wo mich die Schweine freſſen oder die Roſſe zerſtampfen konnten. Fluch! Fluch der Elternliebe!

Da hat mich gefunden ein Vornehmer auf Erden, und weil mein Winſeln ihn rührte, hat er mich genommen in ſein Haus — und hat das Kindlein gelegt an die Zitze ſeiner Hündin, und hat mich aufgezogen gleich einem Hunde unter ſeinem Tiſche, und meine erſten Feinde waren die Hunde, denn ſie fraßen mir die Broſamen weg, die von des Herrn Tafel fielen; o Fluch über die Nächſtenliebe!!

Darauf haben ſie mich hinausgeſtoßen ins Leben, und ich bin einſam geweſen, ein Fremdling unter den Menſchen — dieſe haben mich gemieden, verachtet und gehöhnet, weil ich arm war und ohne Anſehn. Fluch! Fluch der Menſchenliebe!

Ich habe das ſchönſte Weib bezwungen gegen den Willen ihres Stammes und ihres Hauſes. Ich habe mit ihr das Räthſel der Menſchwerdung aufgelöſt, und ſie alle Luſt der Welt kennen gelehrt — ſie hat Dich geſehen und mich verworfen. Fluch aller Weiberliebe!

Aber Fluch, tauſendfacher Fluch der Gottesliebe, die die Menſchen aufwachſen läßt, ein armſeliges Zwittergeſchlecht, was nirgend zu Hauſe iſt, nicht im Himmel, nicht auf der Erde. Heimathlos irren wir umher — ein Spiel der Winde und der Laune desjenigen, den ich verfluche!!!

Jeſus Chriſtus (ſieht ihn an).

Judas (auffahrend).

Was willſt Du? — Warum treffen mich Deine Augen? — (Das Geſicht wegwendend.) Wehe, ſeine Blicke ſchlingen Ketten um mich. — Ich ſchäume dagegen und kann ſie nicht zerreißen — — —

Jeſus (legt die Hand auf ſein Haupt).

Judas!

Iſcharioth (durchſchauert).

Ha!!!

Jeſus.

Waffne Dich wie ein Mann, ich will zu Dir reden.

Judas.

Schweige, Schweige! Deine Stimme kommt über mir wie ein Strom — Laſſe mich! — Stand nicht mein Herz, trotz Gotte, der mich ins Menſchen-Elend warf, wie ein Fels, an dem die Wogen ſich brachen? — War ich nicht frei wie der Wüſtenlöwe, mit den Pranken die Erde ſchlagend, daß ſie ächzete — bis Du erſchienſt?! — Wehe, Du haſt die Ceder unter den Bäumen gefällt — aber ſie erſchlägt Dich im Sturz!

Jeſus.

Was ſäumeſt Du noch?

Judas.

Jeſus! Jeſus! Ja, ich will hin zum Volke, dem Du lehrteſt, und Dich verrathen. Die Dich mit mir haſſen werden Dich ergreifen, Dich binden — Dein Angeſicht, das mich zu Boden krümmt, wird im Tode erblaſſen — und nach Dir wird kein Meſſias mehr ſein, o Jeſus! Aber Wehe, Wehe dem Volke, das Dich tödtet! Mein Haß zerſchmettert es für die Ewigkeit.

Jeſus (ſtreckt die Hand gen Jeruſalem).

Mache Dich auf, und gehe hin!

Judas (gehorcht unwillkührlich. Am Ausgange hält er an und blickt in das Thal zurück).

Er iſt nicht mehr da. Er ging durch die Nebel. — Jetzt ſehe ich ihn auf der Höhe, über ihm die Sonne, den Tag! — Ha, wie unten die Dünſte ſich ballen. Schwarze Gewitter umflattern den Berg — Fort, Judas, räch' an Israel den Tag, da Du geboren wurdeſt! Fort! Schon ſtrecken ſich die Blitze gegen mich wie Spieße, und der Nachtwind ſauſt mir nach über die Stoppel — fort, fort Judas!! (Er eilt nach Jeruſalem.)

Judas, der die Gewalt Chriſti nur als eine ihn *erdrückende Macht* empfindet, glaubt ſich nur durch den Untergang deſſelben von dieſem furchtbaren Eingriff in ſein ganzes Weſen befreien zu können. Den letzten Gegenhalt ſeiner Seele gegen die That des Verraths wirft der Anblick *Magdalenens* nieder, welche Chriſtus in Lazarus Hütte ſalbt. Dorthin war Judas geeilt. Daß er auch Magdalena ganz von der Perſönlichkeit Chriſti ergriffen und an denſelben mit ganzer Seele aufgegeben ſieht, entfeſſelt die finſtern Gewalten vollends in ihm. Er eilt fort zum Verrath.

In der letzten Abtheilung ſehen wir den durch Judas Verrathenen vor den Hohenprieſtern. Den Männern der ſtarren Satzung gegenüber, welche die Übertretung derſelben verdammen, hält Chriſtus die Freiheit des Geiſtes entgegen. Wir geben dieſe kleine Scene hier als *letztes* Fragment, weil das Verhältniß der beiden Seiten und die Perſönlichkeit Chriſti darin höchſt ſinnvoll und originell aufgefaßt iſt.

Jeſus. Vor dem Rath der Schriftgelehrten im Zimmer Gaſith *).

Kaiphas.

Du biſt angeklagt der Entheiligung, denn Du haſt Deine Gebete nicht in dem Tempel des Heiligen „Geprieſen ſei Er!" verrichtet, ſondern unter den Unreinen und bei den Thieren auf dem Felde.

Jeſus.

Wahrlich, Prieſter, ich ſage Dir, das Haus, in dem ich betete, war das des Herrn.

Ein Rabbi.

Ich Rabbi Aſchi, Lewi's Sohn, ſtehe auf und zeuge gegen Dich. Ich habe Dich geſehen betend mit abgewandtem Geſicht hinter dem Bethauſe zu jeder Stunde, gleich einem Frevler, wie Rabbi Huna ſagt, denn es heißt: „Ringsum wandeln die Frevler."

---

*) Dieſes Zimmer war zur Hälfte heilig, zur Hälfte nicht. Von dort aus gingen die Geſetze über Israel. Von hier gab es für den Verurtheilten keine Appellation.

Ein Schriftgelehrter.

Das iſt des Todes ſchuldig. Denn Rabbi Abaje ſagt: Ein Mann betete hinter dem Bethauſe und wandte ſein Angeſicht nicht dem Bethauſe zu, da ging Elijahu vorüber, ſah ihn, zog ſein Schwert und tödtete ihn.

Jeſus.

O über Euch, die Ihr Jahrelang in des Vaters Hauſe ſitzet, und das Außere an Schüſſel und Becher ſäubert, aber nicht darauf merket, wie es innen voll Schmach und Unflath wird! Höret mich: Ihr legt die Hand auf den Talmud und glaubt gerecht zu ſein durch Menſchen-Satzung! Ich will ein Ding daraus nehmen auf meine Weiſe und darnach fragen, dann antwortet mir:

Als David, der Sänger, König war über Iſrael, da verfiel er auf einmal in Traurigkeit und betrübete ſich, daß er die Stunden nicht zählen konnte von der erſten bis zur zweiten Dämmerung, weil ihn der Schlaf nicht losließ um die Mitte der Nacht. Und der Herr erſchien ihm im Traume, und gab ihm ein Geſicht, daß David Tages darauf nähme ſeine Harfe und ſie aufhängete an die Säule zu den Häupten ſeines Bettes. Und David that alſo und machte gegenüber in den Wänden ſeiner Kammer der Öffnungen viere. Als nun die Nacht anbrach und die Stunde kam, wo das Roß ſeine Nüſtern blähet, und nach ſechzig Athemzügen aus dem Schlafe erwacht — da ging der Wind aus Norden gen Morgen und fuhr durch die Öffnung in die Kammer und blies an die Saiten der Harfe, daß ſie laut ſpielete, und ſiehe, David erwachte und wußte zuerſt, daß es Mitternacht ſei; und er dankete Gott und ſtudirte die Schrift, und ging hierhin und dorthin, und übete die Rechte ſeiner Gerechtigkeit.

Sehet, des Menſchen Seele, den Gott liebt, iſt wie die Harfe Davids, und der Hauch des Ewigen webet darüber hin und faßt ihre Saiten an, daß ſie aufjauchzen und dem Herrn ein Loblied bringen: der Menſch aber beugt ſich zur Erde, wo er ſich zu der Zeit eben befindet, im Tempel oder auf dem Felde, mit dem Antlitz in Mitternacht oder gen Oſten, und der Herr hat Wohlgefallen an ihm, und lauſcht ſeiner Stimme. Wie der Nachtwind kam zur rechten Zeit und ſpielete an den Saiten und erweckete den David, ſo kommt auch der Herr zur rechten Zeit. — Oder wollt Ihr es läugnen, Rabbis, daß die Stunde, wo Gott ruft, die rechte des Gebetes ſey?

(Sie wiſſen keine Antwort und verſtummen.)

Chriſtus wird verurtheilt. Pontius Pilatus überantwortet ihn dem Volke. Bei der Nachricht von dieſer Kunde dringen Martha, Jocheba und Lazarus in Maria Magdalena, daß ſie durch ihr Flehen bei Pilatus den Verurtheilten losbitte. Aber Magdalena weiſt ſolchen Schritt, als Chriſti unwürdig, entſchieden zurück. Die letzten Scenen des Gemäldes zeigen uns nun die nach dem Tode Chriſti über Judas hereinbrechende Verzweiflung und die ganze Öde ſeines Bewußteins. Er tödtet ſich mit den Worten: „Der Inhalt des Lebens iſt ausgeſchüttet. Wozu ſoll das leere Gefäß? Ich zerſchlage es!“ Von dieſem düſtern Eindruck hinweg führt uns der Dichter noch zu der in tiefer Wehmuth den Tod Chriſti durchlebenden Familie des Lazarus. Die durch Chriſtus geheiligte Magdalena zieht, nur dem Andenken des Gekreuzigten lebend, in die Wüſte, und Martha und Lazarus bleiben in ſchmerzvollem Hinblick auf das Durchlebte, aber doch erhoben durch das Bild Chriſti in ihrer Seele, zurück. — Der Raum gebietet uns, hier einſtweilen von dem Gedichte Abſchied zu nehmen, von deſſen Originalität wir wenigſtens dem Leſer einen allgemeinen Eindruck gegeben zu haben hoffen.

Das klaſſiſche oder antikiſirende Princip

in dem neueren Drama
mit beſonderer Rückſicht auf das Drama der Franzoſen.

Von

Dr. K. A. Mayer in Oldenburg.

(Schluß des im fünften Hefte angefangenen Aufſatzes.)

Zweiter Artikel.

Das klaſſiſche Pincip im Drama bei den Franzoſen.

III.

Nachdem wir bei den Nationen, die Frankreich umwohnen, die Runde gemacht, wollen wir der Entwickelung des klaſſiſchen Princips auf franzöſiſchem Boden nachgehen, und hier aus ſchon angegebenen Gründen etwas länger verweilen. Man hat die antikiſirende Schule, welche die Franzoſen ſich rühmen theoretiſch begründet und praktiſch zur höchſten Blüthe gebracht zu haben, im Gegenſatze zu der jetzt herrſchenden romantiſchen, die klaſſiſche genannt Dieſe Bezeichnung deutet auf die Muſter, die ſie nachahmt, oder nachzuahmen behauptet, auf die griechiſchen und römiſchen Autoren der beſſeren Zeit, die man vorzugsweiſe Klaſſiker, Autoren von Rang, zu heißen pflegt. Dieſer Gebrauch des Namens „Klaſſiker" erzeugt nun aber leicht die Meinung, als ob Shakeſpeare, Arioſt, Cervantes oder Goethe keine Klaſſiker und muſtergültige Autoren, oder doch nur Klaſſiker zweiter Ordnung, nicht Vollblut-Klaſſiker ſeien — ein Vorurtheil, das die Gelehrtenſchulen bewußt und unbewußt gepflegt haben. Für die Gelehrtenſchule iſt der alte Klaſſiker nicht blos aus äſthetiſchen, ſondern vielmehr noch aus pädagogiſchem Geſichtspunkte der Klaſſiker κατ' ἐξοχήν: aus äſthetiſchem Geſichtspunkte, weil die griechiſche Weltanſchauung eine Mitte einhält, welche der Schönheit beſonders günſtig iſt; aus pädagogiſchem, weil dieſe Weltanſchauung eine geſchloſſene, relativ leicht überſehbare iſt; außerhalb der Schule ſollten wir aber ohne Unterſchied der Zeit oder des Volks den einen Klaſſiker nennen, dem es gelungen iſt, den Inhalt ſeiner Zeit in bedeutender Kunſtform wieder zu geben. Das Vertrauen in die Kraft der eigenen Nation ſollte in keiner Weiſe geſchwächt werden.

Was nun die „klaſſiſche“ Schule der Franzoſen angeht, ſo iſt dies ein ſchielender Ausdruck, der einen Schein des Verdienſtes giebt, das nicht vorhanden iſt. Man ſollte lieber, wie ich eben mehrfach gethan, von einer antikiſirenden Schule ſprechen, zumal da dieſelbe nicht blos das siecle de Louis XIV. umfaßt, ſondern dieſſeits und jenſeits dieſes Höhenpunktes Jahrhunderte der Schwäche durchdauert.

Setzen wir den Anfangspunkt der antikiſirenden Schule in das Erſcheinen des ſogenannten franzöſiſchen Siebengeſtirns (Pleiade française) unter den vier letzten Valois und den Endpunkt in dem erſten Triumph der Romantiker im theâtre français bei Aufführung von Victor Hugo's Hernani im Jahre 1830: ſo begreift dieſelbe einen Zeitraum von nahe an drei Jahrhunderten. Dieſe hartnäckige Dauer einer krankhaften Richtung können wir uns unmöglich anders, als aus dem Gange der franzöſiſchen Geſchichte, aus der Entwickelung des franzöſiſchen Volkscharakters erklären. Die Franzoſen ſind immer unſelbſtſtändiger, abhängiger, conventioneller und höfiſcher, als wir Deutſchen und die Germanen überhaupt geweſen, wenn ſie auch ſeit der Revolution einen wenig in ſich gefeſteten Vorſprung in der politiſchen Entwickelung vor uns erlangt haben. Wie es früher den Römern weit leichter mit den Galliern, als mit den Germanen glückte, ſo gelang es ſpäter den franzöſiſchen Fürſten ungleich leichter und vollſtändiger, eine despotiſche Regierungsform dem Volke aufzuerlegen. Die Entwickelung des Städtelebens, welche ſchon früh in Deutſchland vielfache Mittelpunkte der bürgerlichen Selbſtſtändigkeit und der Bildung ſchuf, wurde in Frankreich durch die Gewalt der Fürſten niedergehalten. Als nun die Freiheitsſonne der neuen Zeit, die Reformation, in die Welt trat, ward ihr in Deutſchland, ihrem Ausgangspunkte, wie bei den germaniſchen Nationen überhaupt, ein freudiger Empfang; nach Frankreich fand ſie keinen Weg; die Herzen, die ihr entgegenkamen, wurden von dem eiſernen Fuße der Gewalt getreten. So geſchah es, daß der Hof in Frankreich ſchon früh und im höheren Maaße, als irgendwo ſonſt, der Mittelpunkt und der Quell des geiſtigen Lebens wurde. und das gnädige Lächeln des Fürſten galt leicht dieſen Dichtern mehr, als der Beifallsruf der Nation und die frohe Stimme des eigenen Herzens. Es bildete ſich eine glatte, vorſichtige, charakterloſe, phraſenprunkende Poeſie, die ſtatt den markigen Gang des freien Menſchen zu gehen, leicht beſchuht, wie ein Höfling über Teppiche ſchlüpfte. Die äußere Form erhielt ein unendliches Übergewicht in der Poeſie; de beaux vers klang die Parole, und der kleinſte Verſtoß gegen eins der willkührlichſten äußeren Geſetze ward eben ſo ſtreng gerügt, wie im Salon der ſchlechte Bückling des Cavaliers.

Man muß aber innerhalb der antikiſirendeu Schule drei Stufen der Entwickelung ſcheiden, von denen die erſte mit der Zeit des Siebengeſtirns, alſo etwa 1550 beginnt, und ungefähr funfzig Jahre währt, die zweite das ſiebzehnte Jahrhundert vollſtändig einnimmt, und die dritte das achtzehnte Jahrhundert noch um dreißig Jahre überdauert. In der erſten Periode erſcheint die Nachahmung der Alten nicht blos als eine äußerliche, wie dies auch in den ſpäteren Perioden der Fall war und nicht anders ſein konnte: denn wie ſollte der wirkliche Gehalt einer Literatur jemals wiederkehren? ſondern auch als eine mechaniſche, eher philologiſche als poetiſche Übertragung griechiſcher und lateiniſcher Formen auf das ihnen widerſtrebende franzöſiſche Idiom. Ich ſage: philologiſche Nachahmung; denn Poeſie und Philologie gingen damals Hand in Hand, wie ſpäter im achtzehnten Jahrhunderte Poeſie und Philoſophie. Die Männer von gelehrter Bildung waren, im Beſitze der neu aufgefundenen Schätze, zu Enthuſiaſten geworden, und wollten das Alterthum, wo möglich unverſehrt, auf dem Baum der neuen Sprache pfropfen.

Für die Lyrik iſt Ronſard, für das Drama Jodelle der Ausgangspunkt und der Schöpfer dieſer Periode: denn die übrigen Dichter des Siebengeſtirns wollen wenig bedeuten. Die Naivität der volksthümlichen franzöſiſchen Poeſie, die mit der neuen Richtung verlaſſen werden ſollte, klingt noch in vielen Dichtungen des Erſten und in dem Luſtſpiel des Zweiten: **Eugène ou la Rencontre**, in erfreulicher Weiſe nach. Überhaupt bewegt ſich das franzöſiſche Luſtſpiel freier als die Tragödie, weil es ſich als ſolches weit ſchwerer von dem heimiſchen Boden trennen und in eine künſtliche Sphäre erheben ließ. Die beiden Trauerſpiele Jodelle's dagegen: die **Cléopatre captive** und die **Didon se sacrifiant**, nehmen gleich ſchon ihren Stoff aus der Geſchichte und dem Epos der Römer. Mit ihnen eröffnet ſich jene unabſehliche Reihe geſpreizter, in der Toga einherſchreitender Helden der antikiſirenden Stücke, die den Franzoſen ihren Franz, ihren Bayard, ihre Jungfrau von Orleans, ihre Albigenſer erſetzen ſollten. Unter Ludwig dem Vierzehnten fiel übrigens das antike Coſtüm, und Theſeus und Cäſar traten mit Allonge-Perrücken und Galanterie-Degen, Phädra und Eſther in Wespentaillen und Reifröcken auf. Und warum nicht? Waren jene Figuren nicht die würdigſten Repräſentanten dieſes Dramas — dieſer Zopfantike? Auch die Rhetorik der ganzen Schule liegt in den erſten Stücken ſchon völlig zu Tage, nur erſcheint der Ausdruck weit roher: die dramatiſche Technik iſt überhaupt noch in der Kindheit. Was den antinationalen Inhalt der Stücke betrifft, ſo geht er Hand in Hand mit der höfiſchen Richtung der Schule. Die erſte Aufführung von Jodelle's Kleopatra im Jahre 1552 fand, da ihr die conceſſionirten Theater von Paris: die Theater der **Confrères de la Passion**, welche Myſterien, und die der **Clercs de la Basoche**, welche Moralitäten mit Poſſen aufführten, verſchloſſen waren, in einem Königlichen Pallaſte vor Heinrich dem Zweiten und ſeinem Hofe Statt. Dies iſt nicht unweſentlich; denn gerade der Beifall und die Protektion des Hofes hegte und pflegte die neue Richtung und drückte ihr das glatte, charakterloſe Gepräge auf.

Iſt mit dieſer erſten Periode der antikiſirenden Schule noch keine Vermittelung mit dem widerſtrebenden Genius der franzöſiſchen Sprache gegeben: ſo tritt dieſelbe mit der zweiten hauptſächlich durch Malherbe, der übrigens nur Lyriker und Kritiker war, ein. Malherbe, der ein ſo empfindliches Ohr hatte, daß er auf dem Todbette ſeinem Beichtiger einen Sprachſchnitzer verwies, wußte der Toga, die man ſo ungeſchickt um ſich gehangen hatte, einen franzöſiſchen Pli zu geben. So wurde der höhere Schwung, den die franzöſiſche Poeſie ohne Zweifel durch die Annäherung an die Alten genommen hatte, dem Auge der Nation zugänglich. Man gewöhnte ſich an eine ideale Bühnenwelt, die nicht allein der Wirklichkeit, ſondern auch der Wahrheit außerordentlich fern lag.

Malherbe war Zeitgenoſſe Heinrichs des Vierten. Unter deſſen Nachfolger gründete Richelieu 1635 die franzöſiſche Akademie, die ſofort als höchſte Geſetzgeberin und Richterin auf Sprache- und Poeſie den größten Einfluß übte, einen Einfluß, der in vieler Hinſicht gewiß günſtig geweſen iſt, von der anderen Seite aber auch der freien Bewegung nicht wenig Eintrag gethan, und das unendliche Gebiet des Geiſtes durch conventionelle Schranken eingeengt hat. Schon gleich ein Jahr nach ihrer Gründung, als Corneille mit ſeinem Cid auftrat, ſollte die Akademie ihrer Abhängigkeit als königliches Inſtitut inne werden. Corneille, einer der fünf von Richelieu beſoldeten Dichter, war mißliebig geworden, weil er nicht nach der Anordnung des allmächtigen Miniſters ſchreiben mochte, welcher die Caprice hatte, ſich auch mit der Dichtkunſt zu befaſſen und Trauerſpielpläne für die fünf Hofdichter zu entwerfen, etwa wie ein Schneider Tuch für ſeine Geſellen zuſchneidet. Corneille zog ſich nach ſeiner Heimath Rouen zurück, wo er — eine Frucht ſeiner ſpaniſchen Studien — den Cid verfaßte, der in der Hauptſtadt und durch ganz Frankreich tauſendſtimmigen Beifall erwarb, den Cardinal-Miniſter aber in eiferſüchtigen Zorn verſetzte. In dieſer Stimmung ſtachelte er die Literaten, die ihm zu Willen waren, gegen den neuen Gründer des franzöſiſchen Dramas auf, und veranlaßte die Akademie, ihre sentiments sur la tragi-comédie du Cid zu ſchreiben, worin Chapelain, der Verfaſſer, als ein geſchickter Lootſe einen paſſenden Mittelweg zwiſchen ſeiner Bewunderung des Stücks und der anbefohlenen Verdammung ſuchte.

In dem Cid dämmert das romantiſche Princip in freieren Formen auf, aber um ſogleich wieder in Nacht zu verſinken. Die folgenden Stücke Corneille's ſind nicht allein der antikiſirenden Richtung völlig unterthan, ſondern der Dichter iſt auch beſtrebt, auf Ariſtoteles und Horaz ſich ſtützend, das neue Drama theoretiſch zu begründen, Racine tritt ganz in ſeine Fußſtapfen, und wenn er weniger Erhabenheit der Geſinnung, als Corneille „der Große“ — wie ihn die Franzoſen genannt haben — in ſeinen Stücken auslegt, ſo beſitzt er dagegen größere Regelmäßigkeit und Schönheit der Form und einen außerordentlichen Wohllaut der Sprache, der freilich den Ausländern ſchwer zugänglich iſt.

Dieſen beiden Königen des antikiſirenden Dramas ſchließt ſich Molière, der Komiker, und wahrlich nicht als der geringſte in der Gruppe, an. In

Moliere's Stücken erblicken wir eine Miſchung ſehr verſchiedener Elemente. Die klaſſiſche Richtung der Zeit wies ihn auf Terenz und Plautus; daneben galten die ergötzlichen Intriguenſtücke der Spanier, und in der niedrigen Komik gaben die Italiener den Ton an, welche damals eine Bühne in Paris unterhielten. Dieſen Vorbildern entſprechen die drei Moliereſchen Auffaſſungen der Komödie als Charakterſtück, Intriguenſtück und Poſſe, welche letztere ſchon als ſolche die Grenze der Kunſt überſchreitet. Wir finden dieſe drei Richtungen natürlich nicht allein auf die einzelnen Stücke vertheilt, ſondern noch weit öfter vereinigt und durcheinander gemengt. Namentlich drängt ſich die Poſſe überall zur Intrigue — ein Beweis der Rohheit des Luſtſpiels vor dem Auftreten dieſes Meiſters. Streng gehalten ſind nur die in metriſcher Form gearbeiteten Charakterſtücke, wie der Misanthrope, in welchen der Dichter vorzugsweiſe Kunſt und Originalität entfaltet; freilich entwickeln ſie wenig dramatiſches Leben, da es eben nur auf Charakterzeichnung abgeſehen iſt. In ihrer Weiſe vollendet, mögen ſie immerhin als klaſſiſch gelten, ſo lange noch die Franzoſen keine höhere Komödie nach neuem Princip aufgeſtellt haben. Was die Moliereſche Charakteriſtik angeht, ſo fehlt die Individualiſirung, die wir in der Tragödie faſt gänzlich vermiſſen, auch hier, wenn gleich in minderem Grade. Ich überſehe nicht, daß die Tragödie, die mit der Leidenſchaft zu thun hat, anders charakteriſirt und individualiſirt, als die Komödie, wo an die Stelle der Leidenſchaft der Fehler tritt; aber die Franzoſen treffen in keiner der beiden Gattungen das ihr gebührende Maaß der Charakterdarſtellung, ſondern halten ſich ſo weit im Allgemeinen, daß ein Tyrann, ein Liebender, ein Geiziger juſt ſo ausſieht, wie der Andere. Moliere bringt, wenn es ſich darum handelt, etwa einen Unbeſonnenen darzuſtellen, eine Menge einzelner Züge, welche die feinſte Menſchen- und Weltkenntniß verrathen; aber dieſe Züge charakteriſiren mehr die Unbeſonnenheit, als den Unbeſonnenen — ein Fehler, in dem die ſpätere Zeit noch viel weiter geht. Schon der Titel Ecole des maris, Ecole des femmes, Ecole des vieillards, Ecole des rois u. ſ. w., den ſo viele franzöſiſche Stücke von Moliere und anderen Dichtern bis auf unſere Tage an der Stirne tragen, deutet auf die didaktiſche Richtung der Zeit, eine Richtung, die ich wahrhaftig nicht ſchelten will, weil ſie in naher Verbindung mit der Hebung des Volks ſteht, die aber dennoch als ſolche proſaiſch iſt. Shakeſpeare hat nie die Abſicht, in der Tragödie eine Wahrheit an den Mann zu bringen oder in der Komödie einen Fehler als ſolchen darzuſtellen, wie es der antikiſirenden Schule überall begegnet; er hält ſich vielmehr ſtreng an das, was Drama heißt und auch iſt, an die Handlung. Dieſe ſelbſtbewußte Sittlichkeit im Drama verſtimmt nur durch ihre Abſichtlichkeit. Später pointirten die Romantiker aus Oppoſition geradezu die Unſittlichkeit. Die Sache verhält ſich aber ſo, daß es im Drama keine andere Sittlichkeit und Unſittlichkeit giebt, als die Wahrheit und Unwahrheit der Darſtellung.

Mit den drei genannten Dichtern ſchließt die zweite Periode der antikiſirenden Richtung ab. Große Talente hatten, wenn auch in kleinem Genre, das Höchſte erreicht; von hier ab ſinkt das Drama und die Dichtung überhaupt. Die dritte Periode trägt einen philoſophiſchen Charakter. Ehe der neue Umſchwung der Dinge, wie ihn die Revolution herbeiführte, der politiſche und ſociale ſowohl, wie der literariſche, vor ſich gehen konnte, mußte die Theorie, welche in allen dieſen Gebieten die herrſchende Form war, durch die Denker mürbe gemacht werden. Dieſe Denker waren keine Männer der ſtrengen Wiſſenſchaft, wie unſer Kant und Hegel, ſondern Reflexionsphiloſophen. Die Reflexion beherrſchte auch die Poeſie, und ſo erleben wir das Schauſpiel, daß Philoſophie und Poeſie Hand in Hand gehen. Diderot, Voltaire, Rouſſeau gehören zu den gefeiertſten Namen in beiden Disciplinen.

Voltaire, ohne Zweifel der bedeutendſte Dramatiker der dritten Periode, welcher von den Franzoſen oft noch den drei Sternen aus dem siecle de Louis XIV. als vierter Stern erſter Größe beigefügt wird, iſt weit entfernt, an die herrſchende Form der antikiſirenden Schule zu rühren, vielmehr vertheidigt er ihre bornirteſten Geſetze mit Leidenſchaft; aber, ohne daß er vielleicht ſelbſt darum weiß, füllt er die alten Schläuche mit neuem Wein und legt die negativ-reformirende Tendenz ſeiner proſaiſchen Schriften auch in ſeine Tragödien. So tritt das Schooßkind des Hofes, das antikiſirende Drama, allmählig zur Oppoſition über, und fängt an, obgleich immer noch bei den alten und auswärtigen Stoffen beharrend*), eine neue Freiheit zu verkünden; bis zuletzt der jüngere Chénier die Sturmfluthen der Revolution, deren Zeuge er war, in ſeinen republikaniſchen Stücken wiederhallen läßt. Wenn Leſſing in ſeiner Hamburger Dramaturgie ſeine ſcharfen Pfeile zunächſt gegen Voltaire und nicht gegen Corneille und Racine richtet: ſo geſchah dies offenbar darum, weil Voltaire, obgleich ein ſchwächerer Dichter, als Jene, gleichwohl damals der Gott des Tages war, und mehr als Andere den vaterländiſchen Stücken einer neuen Richtung ſowohl, wie auch der Einführung Shakeſpeare's in Deutſchland im Wege ſtand.

Deſtomehr war Leſſing mit Diderot einverſtanden, der, den falſchen Pomp der antikiſirenden Tragödie wohl erkennend, das bürgerliche Stück, gerade wie Jener, theoretiſch und durch eigene Produktion empfahl, aber freilich fürs Erſte meiſt noch tauben Ohren predigen mußte. Es war dies eigentlich nur eine Reinigung der Gattung, welche Deſtouches einige dreißig Jahre zuvor begonnen, und die beſonders von Nivelle de la Chauſſée zu einer gewiſſen Blüthe gebracht worden war. Von dem Geſichtspunkte der Moral und des Nützlichen ausgehend, ſuchte man, ganz im weichlichen Geiſte jener Zeit, durch Rührung zu beſſern. Diderot ſtellte nun dieſer comédie larmoyante das drame sérieux und die tragédie domestique entgegen. Dieſe Richtungen, die ſich übrigens auf einem ziemlich proſaiſchen Boden bewegen, ſind alſo als Oppoſition gegen die antikiſirende Schule zu betrachten. Wir ſehen das Extrem des Künſtlichen in das Extrem des Natürlichen umſchlagen. Sie gehen, wie die romantiſche Schule, aus dem Princip der Subjektivität hervor, und auch im Roman, z. B. in Rouſſeau's neuer Heloiſe, tritt uns dieſelbe Erſcheinung entgegen. Uns Deutſchen liegt dieſe thränenreiche Epoche der Literatur in noch ſo friſchem Angedenken, ſie ſchließt ſich zum Theil an ſo große Namen an, daß ich nur darauf hinzudeuten brauche.

---

*) Mit wenigen Ausnahmen. So behandelte Dübelloy (1727 – 1775) vaterländiſche Stoffe, wie Gaston et Bayard, Gabrielle de Vergy und le Siége de Calais, freilich in ſehr pomphafter Manier.

Wie Marie-Joſephe Chénier ein republikaniſches Trauerſpiel aufſtellte, ſo Beaumarchais in ſeinem Barbier von Sevilla und in ſeiner Hochzeit Figaro's ein revolutionaires Luſtſpiel. Die leichtfertigen Liebeshändel des Grafen Almaviva ſind in dieſen kecken Stücken (die bekanntlich ſpäter in Opern verwandelt wurden) nur Nebenſache. Was ihnen zu ihrer Zeit den unſäglichen Beifall, den ſie fanden, verſchaffte, war der Kampf gegen die privilegirten Stände in der Perſon Figaro's.

IV.

Sehen wir uns nun das antikiſirende franzöſiſche Drama aus der Zeit ſeiner vollen Reiſe näher an. Fürs Erſte iſt zu ſagen, daß das Drama, wie Poeſie und Kunſt überhaupt, Produkt des geiſtigen Lebens eines Volkes iſt, nichts künſtlich Gemachtes, von außen Herbeigeholtes. Das Streben der Franzoſen, an der klaſſiſchen Kunſt der Alten ihre eigene dürftige Kunſt emporzurichten, iſt an und für ſich nicht zu verwerfen. Wir werden zu jeder Zeit immer wieder zu den Alten, als zu ewigen Muſtern, die in ihrer Sphäre vollendet ſind, zurückkehren müſſen, wir werden das rechte Maaß von ihnen lernen und uns an ihnen ſtarken, nicht aber ihren Inhalt zu wiederholen oder ihre Art und Weiſe zu kopiren ſuchen. Jede Nachahmung in der Kunſt iſt ein Zeichen der Schwäche, wie auch die Römer in der Nachbildung der Griechen ihre Schwäche bekundeten, und nur in Dem groß waren, was ſie Eigenes ſchufen. Wäre der Nachahmende ſtark genug, den vollen Inhalt des Originals zu erreichen, ſo würde er überhaupt nicht nachahmen, ſondern ſich auf eigene Füße ſtellen. So aber wiederholt er das dem ſchwächeren Blick Sichtbare, die Manier, das Äußerliche. In eine ſolche äußerliche Nachahmung verfielen die Franzoſen im ſechzehnten Jahrhunderte, und die falſche Richtung ſchnitt, wie wir geſehen haben, ſo tief in die Nation ein, daß die begabteſten Männer ſie Frankreich und der Welt als ein Evangelium verkündeten.

Es iſt ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit;
Geflügelt fort entführen es die Stunden,
Das Neue kommt, das Alte iſt verſchwunden.

Vorſtehende, dem mehrfach angeführten Gedichte Schillers entnommenen Verſe zeigen uns die Verkehrtheit dieſer Nachahmung von einer andern Seite. Welche ungeheure Kluft iſt nicht zwiſchen der alten und der neuen Welt, zwiſchen dem griechiſchen und dem franzöſiſchen Geiſte befeſtigt! Die complicirte, von tauſend Federn getragene Maſchine unſeres modernen Lebens, ſollte ſie kein anderes Bild in den Spiegel der Kunſt werfen, als die kindlich einfache Einrichtung des Lebens der alten Griechen? Und doch haben die Franzoſen die antike Einfachheit der Handlung für ihr Drama in Anſpruch genommen, und nicht bedacht, daß das, was dort nicht der Fülle entbehrt, hier dürftig erſcheinen muß. Dieſe Magerkeit, um nicht zu ſagen Langweiligkeit des antikiſirenden Dramas wurde auch von den Franzoſen ſelber gefühlt, und man war auf Aushülfen bedacht. Leider waren dieſelben nicht dramatiſcher Art, ſondern beſtanden vielmehr in kunſtvollen lyriſchen und epiſchen Partieen. Dergleichen **beaux discours**, auf die der Zuhörer beſonders geſpannt war, wie das Opernpublikum auf die Arie, brachte maleriſche Erzählungen:

A peine nous sortions des portes de Trézène [*]).

Ergüſſe von Empfindungen und Betrachtungen, mit denen Schauſpielervirtuoſen, wie Talma — und noch heut zu Tage die Rachel — glänzen konnten. Darauf, daß dieſe ſchönen Reden dem Charakter des Sprechenden und ſeiner Situation angemeſſen waren, kam es weniger an; es waren rhetoriſche Brillantfeuer, die Dichter und Schauſpieler vor dem Publikum verpufften. Überhaupt greift bei den Franzoſen bis auf den heutigen Tag die Rhetorik überall in das Gebiet der Dichtkunſt. Voltaire behauptet in der Verblendung franzöſiſcher Eitelkeit [**]), die Franzoſen hätten es zuerſt verſtanden, die Leidenſchaften darzuſtellen. Dies „zuerſt" bezieht ſich auf Corneille, der zehn Jahre vor Shakeſpeare's Tod geboren wurde. Eine Stelle aus Leſſings Dramaturgie, wo er von Voltaire's Zaïre und näher von der Darſtellung der Liebe in dieſem Stücke ſpricht, und mehr oder weniger auf die ganze Schule zielt, mag als Antwort dienen: „Die Liebe," heißt es dort, „hat Voltairen die Zaïre diktirt," ſagt ein Kunſtrichter artig genug. Richtiger hätte er geſagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe ſelbſt hat arbeiten helfen, und das iſt Romeo und Julie von Shakeſpeare. Es iſt wahr, Voltaire läßt ſeine verliebte Zaïre ihre Empfindungen ſehr fein, ſehr anſtändig ausdrücken: aber was iſt dieſer Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinſten, geheimſten Ränke, durch die ſich die Liebe in unſere Seele einſchleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die ſie darin gewinnt, aller der Kunſtgriffe, mit der ſie jede andere Leidenſchaft unter ſich bringt, bis ſie der einzige Tyrann aller unſerer Begierden und Verabſcheuungen wird? Voltaire verſteht, wenn ich ſo ſagen darf, den Kanzleiſtiel der Liebe vortrefflich; das iſt: diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn ſie ſich auf das behutſamſte und gemeſſenſte ausdrücken will, wenn ſie nichts ſagen will, als was ſie bei der ſpröden Sophiſtin und bei dem kalten Kunſtrichter verantworten kann. Aber der beſte Kanzelliſt weiß von den Geheimniſſen der Regierung nicht immer das meiſte; oder hat gleichwohl Voltaire in das Weſen der Liebe eben die tiefe Einſicht, die Shakeſpeare gehabt, ſo hat er ſie wenigſtens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht iſt weit unter dem Dichter geblieben. Von der Eiferſucht läßt ſich ungefähr eben das ſagen. Der eiferſüchtige Orosman ſpielt gegen den eiferſüchtigen Othello des Shakeſpeare eine ſehr kahle Figur ꝛc.“

---

[*]) Die berühmte Erzählung von Hyppolyt's Tode in Racine's Phädra.

[**]) In der Vorrede zu Corneille's Cid.

Das antikiſirende Drama hat keine ſcharf ausgeprägten Charaktere, und damit fehlt ihm Natur und Wahrheit. Auch die alten Tragiker waren keine Charakteriſtiker: ſie ließen vielmehr die ſittliche Idee vorwalten. Der ſubjektiv-moderne Geiſt verlangt aber unabweislich eine größere Individualiſirung, gerade ſo, wie er auch eine reichere Handlung verlangt. Die ſittliche Idee gab wenigſtens dem Drama der Alten Gehalt und Tiefe; in dem franzöſiſchen Drama kommt dieſelbe aber zu keiner rechten Geltung. Das, was dafür ausgegeben wird, iſt näher betrachtet häufig nur Vergoldung, ſtatt maſſiven Goldes; hinter der glänzenden Phraſe vermißt man den Kern, oder der Kern iſt von einem Wurme angeſtochen. Wie ſollte es auch anders ſein, wenn man bedenkt, daß die Blüthe der Schule mit der eitel prunkenden Despotie Ludwigs des Vierzehnten zuſammenfällt? So gewiſſenhaft man die alten Formen ſich anzueignen ſtrebte, ſo ängſtlich man an den alten Stoffen feſthielt: dennoch mußte ja das siècle de Louis XIV. der eigentliche wahrhaftige Inhalt der damaligen Dichtung ſein, und in der That bricht es, trotz aller künſtlichen Umhüllung, ſtark genug hervor.

Was nun die Stoffe angeht, welche die antikiſirende Schule behandelt hat, ſo ſind ſie, wie erwähnt, größentheils der römiſchen und griechiſchen Geſchichte und Mythe entnommen; das Vaterländiſche wird gefliſſentlich vermieden, und der Held wird eher bei den Türken als im eigenen Lande geſucht. Nun aber iſt der Athem des Dramas, des einzigen poetiſchen Kunſtwerks, das vor die Öffentlichkeit eines verſammelten Publikums tritt, das Nationale, und zwar mit Recht, da die aus allen Ständen und Bildungsſtufen zuſammengeſetzte Summe der Zuhörer die Nation repräſentirt, welche als ſolche mit ihrem eigenen Marke genährt zu werden begehrt und nur damit genährt werden kann. Niemand hat dies beſſer gefühlt, als Shakeſpeare, der, wenn er einmal einen Stoff aus der alten Geſchichte: Coriolan, Julius Cäſar oder Antonius und Kleopatra behandelt, unwillkührlich dem engliſchen Publikum Alles in den nationalen Geſichtspunkt rückt.

Ein großer Streitpunkt zwiſchen der antikiſirenden und der romantiſchen Schule ſind immer die ſogenannten Einheiten des Orts und der Zeit geweſen, denn die Einheit der Handlung hat nie in Frage geſtellt werden können, obgleich die Franzoſen dieſe letzte Einheit abſtrakter, ich möchte ſagen mathematiſcher aufgefaßt haben, als wir dies thun. Von Corneille und Boileau bis Voltaire und La Harpe hinab haben die beiden erſtgenannten Einheiten die entſchiedenſten Vertheidiger gefunden. Dagegen hat Viktor Hugo das Dogma der älteren Schule auf das ſiegreichſte bekämpft und ſich damit ein weit größeres Verdienſt erworben als mit ſeinen excentriſchen Stücken*).

Was zunächſt die Einheit des Orts oder die Unveränderlichkeit der Scene angeht, ſo iſt ſie von Ariſtoteles, auf den ſich die Franzoſen bei Aufſtellung der Theorie vom antikiſirenden Drama immer berufen, gar nicht gefordert worden, und die alten Dichter haben ſie auch nicht immer beobachtet, wie z. B. Äſchylus Eumeniden und Sophokles Ajax beweiſen. Wenn ſie ſich dennoch in den meiſten Stücken findet, ſo liegt der Grund davon in der Einfachheit der Handlung, in der Öffentlichkeit des Lebens, wobei daſſelbe Lokal, eine Tempelhalle oder eine Straße weit eher, als bei uns, eine Fülle von Handlungen in ſich ſchließen konnte, und endlich ganz beſonders in der Anwendung des die Zwiſchenakte füllenden Chors, den die Franzoſen nur in wenigen ihrer Stücke beibehalten haben. In dem antikiſirenden Drama iſt hingegen dies Geſetz, ebenſo wie die Einheit der Zeit, eine unnatürliche Hemmung geweſen**). Man hat geſagt, daß der Wechſel der Scene den Zuſchauer aus ſeiner Täuſchung reiße und ihn daran erinnere, daß er nur gemalte Leinwand vor ſich habe. Hiergegen iſt aber zu ſagen: einmal, daß das Theater, wie die Kunſt überhaupt, es nicht darauf abſieht, eine zweite Natur zu ſein, und zweitens, daß man bei der peinlichen Beobachtung der Einheit des Orts dem Zuſchauer, um ihm „die Unwahrheit" der auf- und niederrollenden Häuſer und Wälder zu erſparen, viel größere Unwahrheiten zumuthet, nämlich die, daß alle möglichen Perſonen, Freunde und Feinde, Hohe und Niedere, von demſelben Orte aus ſprechen und alles Mögliche unternehmen. Von der anderen Seite iſt dem Theaterdichter allerdings zu rathen, daß er den Scenenwechſel beſchränke, um nicht ſeine Handlung zu zerſplittern und eine ſtörende Unruhe in ſie zu bringen. Jedenfalls müſſen wir ſparſamer als Shakeſpeare zu Werke gehen, der eine ganz rohe Bühne vorausſetzt, zu welcher zurückzukehren unmöglich iſt. Das Auge macht heut zu Tage bei der vorangeſchrittenen Dekorationskunſt höhere Anſprüche, als ehedem, und ſo wenig der Dekorationsprunk der Oper, das entgegengeſetzte Extrem, empfohlen werden ſoll, ſo wenig genügen uns Pfoſten mit angehefteten Zetteln, auf denen „Wald,“ „Garten,“ „Straße“ zu leſen ſteht. Es laſſen ſich übrigens, wie ich kaum zu erwähnen brauche, auch innerhalb unſerer modernen Auffaſſung Stücke denken, die, auf weniger einfachen Motiven ruhend, des Wechſels der Scene nicht bedürfen, wie Goethe's Iphigenie; es heißt aber, den Dichter in ſpaniſche Stiefeln preſſen, wenn man ihm als unerbittliches Geſetz auferlegt, was nur ausnahmsweiſe zweckmäßig erſcheint.

---

*) Siehe beſonders ſeine Vorrede zu ſeiner Tragédie: Cromwell.

**) Corneille, der erſt in ſeinen ſpäteren Stücken mit der neuen Theorie, zum Theil ſeinem eigenen Werke, zuſammenwuchs, läßt im Cid noch den Ort wechſeln. Um dieſen Frevel zu vertuſchen, äußert ſich der Herausgeber Corneille's in einer Anmerkung zum Perſonenverzeichniſſe ſo: Remarquez, que la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormaz, tantôt dans la ville: mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblable à celui à Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place etc.; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre (darin beſteht ſie meiſtens allerdings), mais dans plusieurs endroits contigus, que l'oeil puisse apercevoir sans peine.

Die Einheit der Zeit wird von ganz ähnlichen Geſichtspunkten aus vertheidigt und angegriffen, wie die Einheit des Orts. In der That läßt es ſich noch weniger begreifen, warum die dargeſtellte Handlung den Zeitraum von vierundzwanzig Stunden, und nicht etwa den von dreißig oder ſechszig Stunden überdauern ſolle. Iſt es nicht ſchon genug, wenn die hiſtoriſche Tragödie die Ereigniſſe einer Reihe von Jahren auf Monde zuſammenrückt? Wie, dies Alles ſoll ſich juſt an einem Tage wunderbarer Weiſe abſpinnen? Ariſtoteles ſagt *) von der alten Tragödie, daß ſie meiſt die Dauer eines Tages nicht überſchreite. Dies Meiſt paßte nicht in den ſtrengen Kanon der Franzoſen, und ward daher ausgemerzt.

Ich kann nicht umhin, hier noch eine Stelle aus der Dramaturgie mitzutheilen, wo von Voltaire's Merope und gelegentlich auch von der gleichnamigen Tragödie des Italieners Maffei die Rede, weil hier die Frage von den Einheiten aus neuen Geſichtspunkten aufgefaßt wird: „Ein anderes iſt, heißt es dort, ſich mit den Regeln abfinden: ein anderes, ſie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzoſen: dieſes ſcheinen nur die Alten verſtanden zu haben. Die Einheit der Handlung war das erſte dramatiſche Geſetz der Alten: die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts waren gleichſam nur Folgen aus jener, die ſie ſchwerlich ſtrenger beobachtet haben würden, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und dieſe Menge immer die nämliche blieb, welche ſich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denſelben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: ſo konnten ſie faſt nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenſelben individuellen Platz, und die Zeit auf ebendenſelben Tag einſchränken. Dieſer Einſchränkung unterwarfen ſie ſich denn auch bona fide: aber mit einer Biegſamkeit, mit einem Verſtande, daß ſie unter neun Malen ſieben Mal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn ſie ließen ſich dieſen Zwang einen Anlaß ſein, die Handlung ſelbſt ſo zu ſimplificiren, alles Überflüſſige ſo ſorgfältig von ihr abzuſondern, daß ſie, auf ihre weſentlichſten Beſtandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieſer Handlung ward, welches ſich

---

*) Im fünften Kapitel der Poetik.

gerade in derjenigen Form am glücklichſten ausbildete, die den wenigſten Zuſatz von Umſtänden der Zeit und des Orts verlangte. Die Franzoſen dagegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geſchmack fanden, die durch die wilden Intriguen der ſpaniſchen Stücke ſchon verwöhnt waren, ehe ſie die griechiſche Simplicität kennen lernten (?), betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, ſondern als für ſich zur Vorſtellung einer Handlung unumgängliche Erforderniſſe, welche ſie auch ihren reichern und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpaſſen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem ſie doch gänzlich entſagt hatten. Da ſie aber fanden, wie ſchwer, ja wie unmöglich öfters dieſes ſei, ſo trafen ſie mit den tyranniſchen Regeln, welchen ſie ihren völligen Gehorſam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anſtatt eines einzigen Orts führten ſie einen unbeſtimmten Ort ein, unter dem man ſich bald den, bald jenen einbilden könne: genug, wenn dieſe Orte zuſammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine beſondere Verzierung bedürfe, ſondern die nämliche Verzierung ſo gut dem einen als dem andern zukommen könne. Anſtatt der Einheit des Tages ſchoben ſie die Einheit der Dauer unter; und eine gewiſſe Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigſtens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte ſich doch ſonſt noch ſo viel und mancherlei darin ereignen, ließen ſie für einen Tag gelten. Niemand würde ihnen dieſes verdacht haben; denn unſtreitig laſſen ſich auch noch ſo vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort ſagt: bohre das Brett, wo es am dünnſten iſt. Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren laſſen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickſte Kante, den äſtigſten Theil des Brettes zeigen und ſchreien: da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! Gleichwohl ſchreien die franzöſiſchen Kunſtrichter alle ſo; beſonders wenn ſie auf die dramatiſchen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen ſie von der Regelmäßigkeit, die ſie ſich doch ſo unendlich erleichtert haben! Doch mir ekelt, mich bei dieſen Elementen länger aufzuhalten. Möchten meinetwegen Voltaire's und Maffey's Merope acht Tage dauern, und an ſieben Orten in Griechenland ſpielen. Möchten ſie aber auch nur die Schönheiten haben, dieſe Pedanterieen vergeſſen zu machen. Die ſtrengſte Regelmäßigkeit kann den kleinſten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen ꝛc."

In der That läßt ſich, ohne ungerecht zu ſein, das Reſultat ziehen, daß das franzöſiſche Drama, ob es gleich nach dem griechiſchen gebildet iſt, doch keinen Tropfen griechiſchen Bluts in den Adern hat. Was hilft Ähnlichkeit in unweſentlichen Dingen, wenn Inhalt und Sprache meilenweit auseinander liegen, ja wenn es ſich nachweiſen läßt, daß nicht allein die Stellen über die Einheiten, ſondern geradezu die Hauptpunkte der ariſtoteliſchen Poetik, auf die ſie nicht müde werden ſich zu berufen, ganz falſch von ihnen verſtanden worden ſind. Der ſchon von

Leſſing ausführlich erörterte Satz des alten Philoſophen: die Tragödie müſſe Furcht und Mitleid erregen, iſt bekannt. Darunter verſteht Ariſtoteles, daß der Held der Tragödie uns ſittlich ſo weit nahe ſtehen ſoll, daß wir einerſeits Mitgefühl mit ſeinem Schickſal haben, andererſeits aber auch von einem Grauen ergriffen werden, dies ſein Schickſal könne möglicher Weiſe auch uns ergreifen. Nach gehaltvollen Zwecken ſtrebend, geht der Held an dem Übermaaße ſeines Thuns zu Grunde. Wenn ein Edler ſo ſtürzen kann, liegt auch für uns, die gewöhnlichen Menſchen, die Gefahr des Strauchelns nah; denn nur dem Weiſen iſt es gegeben, Maaß zu halten. Nun haben aber die Franzoſen die Furcht auf den Helden bezogen. Der Zuſchauer, ſagen ſie, fürchtet für den Helden, da er ihn am Abgrund ſieht. „Die Tragödie ſoll Furcht und Mitleid erregen," heißt alſo nach ihrer Deutung ſo viel, als: „tragiſch iſt ein Held, deſſen Schickſal fürchterlich oder bemitleidenswerth iſt (denn dies und interpretirt Corneille gewaltſam durch oder): die Tragödie hat es demnach auf Schreck oder Rührung abgeſehen. Abſtrakte Böſewichter oder ganz Unſchuldige können demnach Helden einer Tragödie ſein, indem uns Jene Schrecken, Dieſe Mitleid einflößen; Ariſtoteles aber ſagt ausdrücklich — und das Warum liegt nahe genug — daß weder die Einen noch die Andern tragiſch ſind.

Ferner iſt bei der Vergleichung der antiken und antikiſirenden Stücke noch Eins hervorzuheben: Die Franzoſen haben keinen Erſatz für den Chor, dieſen höchſt wichtigen lyriſchen Beſtandtheil des alten Dramas, welcher, den Dialog durchbrechend und von Muſik begleitet, einen köſtlichen Wechſel in den einfachen Gang ihrer Stücke brachte, und in der ſchwungvollſten Form nicht ſelten die tiefſten Gedanken ausſprach. Es giebt zwar auch franzöſiſche Stücke mit Chören, aber doch nur ausnahmnweiſe, und dann ſind dieſe Chöre ſo kunſtlos und matt, daß ſie weit entfernt ſind, einen weſentlichen Beſtandtheil der Stücke zu bilden. Das romantiſche und das moderne Drama erſetzt die Wirkung des Chors durch die größere Mannichfaltigkeit der auftretenden Perſonen, die, wie der Chor, gewiſſermaßen ein Publikum des Helden bilden, ferner durch die verſchiedene Haltung des Dialogs in Inhalt und Form — wie denn namentlich die Engländer und die Spanier hier die bunteſten Kontraſte aufſtellen. Die Franzoſen haben, wie geſagt, kein Mittel, aus dem gleichmäßigen Paradeſchritte ihrer Stücke herauszukommen. Daher die unbeſieglich einſchläfernde Wirkung, die viele dieſer Dramen auf den Ausländer und mit jedem Tage mehr und mehr auch auf die Einheimiſchen machen *). Dem

---

*) Der Mangel an Publikum innerhalb der Stücke der antikiſirenden Schule führt noch andere Mißſtände herbei. Er macht es dem Dichter, der nur fünf, ſechs Perſonen in Aktion ſetzt, ſehr ſchwer, den Zuſchauer im erſten Akt in die — jedesmal fern abliegenden fremden — Verhältniſſe einzuführen. Häufig dient hierzu ein unnatürliches Geſpräch des Helden mit einem Begleiter oder der Heldin mit einer „Vertrauten," von denen die fürſtlichen Perſonen wie von Kammerherren und Hofdamen umgeben ſind.

antiken wie dem romantiſchen Drama iſt, bei der Elaſticität der Formen, der höchſte Schwung der Poeſie geſtattet; die einförmige antikiſirende Tragödie dagegen hält, ungefähr wie eine ſchwungvolle Rede, zwiſchen echter Poeſie und Proſa eine traurige Mitte. „Deutſche oder Engländer (ſagt Mager in ſeiner Geſchichte der franzöſiſchen Nationalliteratur **II.** 381), die in ihren Dichtern an kühnere Metaphern, Tropen, Figuren, an ſchwungvollere Sprache, glühendere Ausbrüche des Gefühls, gewaltige Naturlaute gewohnt ſind, deren Poeſie in ihrem gewöhnlichen Zuſtande eine Temperatur hat, welche die Franzoſen als außerordentliche Hitze bezeichnen würden, die finden nun natürlich in den franzöſiſchen Tragödien nur verſifizirte Proſa, und in der That muß man mit Sprache und Volk lange umgegangen ſein, um den Unterſchied zwiſchen der Boſſuet'ſchen Proſa und Corneille's Verſen zu empfinden. Aber dieſer Unterſchied exiſtirt und iſt für die Franzoſen ſehr merklich. Es darf aber Keiner darüber erſtaunt ſein, wenn den Franzoſen ein überſetzter Shakeſpeare oder Schiller als etwas unnatürlich und unbequem warm erſcheint, gewiſſermaßen Kopfweh macht; iſt nun gar eine ſolche Überſetzung in Proſa, ſo darf man ſich nicht wundern, wenn dergleichen an Betrunkene gemahnt, die ohne Muſik tanzen."

Das antikiſirende Drama haftet, ſeiner höfiſchen Natur gemäß, an Äußerlichkeiten: wir bewegen uns überall im Kreiſe des Conventionellen; das Conventionelle iſt aber der Feind der Wahrheit. Mögen wir uns in Rom bei Nero oder zu Nymphäa bei dem alten verliebten Mithridat befinden (denn Racine's Mithridat iſt verliebt): immer wird den fürſtlichen Perſonen gegenüber die rückſichtsvolle Sprache, wie ſie am Hofe des vierzehnten Ludwig Brauch ſein mochte, beobachtet, ſo daß die Leidenſchaft nicht ſelten gänzlich daran ſtumpf wird. Ich verweiſe beiſpielsweiſe auf den Britannicus, bekanntlich eins der beſten Stücke Racine's, wo Junia in dem Augenblicke, da ihr die Kunde wird, daß Britannicus, ihr Geliebter, an Nero's Gift verſcheidet, der Kaiſerin Agrippina ein

Pardonnez, madame, à ce transport.

zuruft: Verzeihen Sie, meine Gnädigſte, dieſe Wallung; denn es iſt höchſt unanſtändig, in Gegenwart Ew. kaiſerlichen Hoheit die Faſſung zu verlieren. — Über den „Canzleiſtyl der Liebe" habe ich oben ein Wort Leſſings angeführt. Was dort von dem höheren Drama geſagt wird, gilt auch von der Komödie. Ja ſogar in proſaiſchen Stücken, wie in Molière's Avare, der ſonſt ſeine unbeſtreitbaren Verdienſte hat, findet ſich, trotz der bürgerlichen Sphäre, jene Rococoſprache der Liebe.

Die franzöſiſche Sprache iſt an und für ſich arm genug; aber die „Klaſſiker" mit der Akademie an der Spitze haben ſie im Laufe der Zeit durch die enge Grenze, die ſie zogen, wenigſtens inſoweit ſie der Schriftſteller oder der Redner gebrauchte, noch viel ärmer gemacht, und Mager nennt ſie mit Recht „durch den Klaſſicismus verſteinert." „Die Phraſe (ſagt er **II.** 193) war nach allen Seiten hin fertig, und wenn neue Ideen und Zuſtände bezeichnet werden ſollten, ſo hieß es lächerlicher Weiſe: Cela ne se dit pas. Nun iſt keineswegs zu denken, als ob die franzöſiſche Sprache, wie man ſich akademiſch ausdrückte, fixirt geweſen oder ſtehen geblieben wäre, im Gegentheil, die Sprache des gemeinen Lebens, auch der höheren Stände, beſonders aber die Sprache des Volks iſt und war reich an allen Elementen, deren eine gebildete Sprache bedarf; das Unglück war nur dieſes, daß der Klaſſicismus und die Akademie nebſt ihrem Wörterbuche unendlich viele durchaus nöthige Ausdrücke, Worte und Wendungen in den ſogenannten höheren Gattungen der Poeſie und Eloquenz zu gebrauchen verboten, und überhaupt die Marotte hatten, den Wörterſchatz der franzöſiſchen Sprache ungefähr ſo zu behandeln wie Rekruten, die man nach ihrer Größe, Stärke, früheren Lebensart unter dieſe oder jene Truppengattung ſchickt. So waren gewiſſe Wörter in der Tragödie unzuläſſig, die in der Komödie, in der Chanſon erlaubt waren: die Ode durfte gewiſſe Wörter und Wendungen nicht gebrauchen; in einem hiſtoriſchen Werke galt für erlaubt, was in einer Lobrede tadelnswerth geweſen wäre." Hierzu die Anmerkung: „Man kann ziemlich gleichgültig dabei ſein, wenn die klaſſiſche Prüderie gewöhnliche Talente auf die Tortur bringt und ſie vermeintlich poetiſche Umſchreibungen für die gewöhnlichſten Dinge ſuchen läßt. Wenn man aber den Genius ſich dieſen lächerlichen Geſetzen unterwerfen ſieht, ſo kann man ſeinen Unwillen nicht unterdrücken. Der Klaſſicismus hat z. B. Chateaubriand's Natchez, wenigſtens den erſten Band, total verunglücken laſſen. Man kann ſich des Lachens nicht enthalten, wenn man an die närriſchen Schwierigkeiten denkt, welche die klaſſiſchen Poeten ſich ſelber machen. In allen Kämpfen des Natchez findet man das Wort „Gewehr" oder „Bajonet" nicht ein einziges Mal, aber Umſchreibungen dafür. Überhaupt heißt bei den Klaſſikern das Kanon l'airain (was auch die Glocke bedeutet), die Flinte wird zum tube meurtrier, das Bajonet und die Piſtolen ſind unſagbar. Ein Erzbiſchof heißt Pontife, ein Pfarrer (Cure) kann nur unter dem Namen eines Hirten (pasteur) durchſchlüpfen, und für einen Parlamentsrath iſt keine Möglichkeit da, in einen Vers hineinzukommen. In einer Tragödie: die Jungfrau von Orleans, iſt es dem Dichter unmöglich geweſen, ſeine Heldin auch nur ein einziges Mal zu nennen: ſie heißt la guerriere, la captive, l'heroïne, la bergère u. ſ. w., aber Jeanne? das wäre zu gemein geweſen."

Dieſe Worte Mager's beziehen ſich freilich auf den Klaſſicismus in ſeinem Verfall, ſind aber zur Charakteriſirung der ganzen Schule bezeichnend genug.

Was den Vers angeht, in den ſich das antikiſirende Drama kleidet, ſo iſt er der „Aftermuſe" vollkommen würdig. Offenbar iſt der Alexandriner, den ſchon Jodelle bei ſeiner erſten Tragödie theilweiſe, bei der zweiten durchgängig gebraucht hat, ein Baſtard des Trimeter der Griechen. Wie dieſer, iſt er ein ſechsfüßiger Vers jambiſcher Bewegung, der aber den Charakter des griechiſchen Verſes gänzlich verloren hat. Da die franzöſiſchen Verſe gezählt, nicht gemeſſen werden, kann der einzelne Jambus nicht, wie in gewiſſen Fällen beim Trimeter, durch andere Füße (Spondeus, Tribrachys, Anapäſt, Daktylus) in ſchönem Wechſel erſetzt werden. Dagegen wird nach dem dritten Fuße jedesmal ein Abſchnitt — eine Cäſur im franzöſiſchen Sinne des Worts — gemacht, welcher das Ende des Worts in das Ende des Versfußes legt. Ein zweiter Abſchnitt, der wenigſtens den Werth eines Kommas haben muß, findet am Ende der Verszeile Statt. Überdies reimen die Versenden paarweiſe weiblich und männlich in regelmäßigem Wechſel. Man ſieht, die zwei feſten Ruhepunkte und der Reim ſollen als Erſatz für die rhythmiſche Verſifikation des kunſtvollen Trimeters gelten. Durch die beiden Abſchnitte zerfällt aber der Vers in zwei gleiche Theile, und es entſteht hierdurch ein, beſonders bei den deutſchen Alexandrinern unleidliches Auf und Ab und Geklapper. Der Vers nimmt ſich aus wie eine mitten durchgehauene Schlange, deren Enden ſich gegen einander bäumen. Welche Form könnte geeigneter ſein, um in Antitheſen zu ſpielen? Und der Franzoſe, der nicht allein im Salon, ſondern auch im Gedicht „esprit“ zeigen ſoll, liebt die Antitheſe. Übrigens dient dieſer Vers nicht allein dem höheren Drama und der Komödie, ſondern auch dem Epos — daher er der heroiſche Vers heißt — der Satyre, der Elegie, dem beſchreibenden Gedichte ꝛc., und muß Trimeter, Hexameter, elegiſches Versmaaß u. ſ. w. in einer Perſon vorſtellen, wie der Mann auf dem Markte, der alle möglichen Inſtrumente ſpielt.

Mit der pedantiſchen Sprache des Dichters im antikiſirenden Drama ging natürlich die pedantiſche Deklamation (die, um nur Eins anzuführen, gewiſſe Silben dehnte, die ſonſt kurz geſprochen werden, wie, wenn wir haaſen ſtatt haſſen ſagen wollten) und das pedantiſche Spiel des Schauſpielers Hand in Hand. Schon Diderot ſagte in einer von Leſſing in der Dramaturgie citirten Jugendſchrift (les **Bijoux indiscrets**): „Hat man wohl jemals ſo geſprochen, wie wir deklamiren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen, als ſonſt ein Menſch, der gut geht? Geſtikuliren ſie wohl jemals wie Beſeſſene und Raſende? Und wenn Prinzeſſinnen ſprechen, ſprechen ſie wohl in einem ſo heulenden Tone? Man nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben; ich, meines Theils, halte es faſt für erwieſen, daß von allen Gattungen der Literatur, auf die wir uns in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade dieſe die unvollkommenſte geblieben iſt.“

Als Napoleon 1808 in Erfurt mit Alexander zuſammentraf, ließ er, wie vier Jahre ſpäter in Dresden, die Schauſpieler ſeines Hofes, und unter ihnen auch Talma, der ſeine Schule zum Theil in England durchgemacht hatte, auftreten. Die anweſenden Franzoſen waren tief erſchüttert von dem Spiele des großen Meiſters, der nicht allein das antike Koſtüm in der ſogenannten klaſſiſchen Tragödie wieder eingeführt, ſondern auch die monotone Deklamation und die pedantiſch abgemeſſene Mimik, wie ſie aus Ludwigs des Vierzehnten Zeit ſtammte, durch eine naturgemäßere Darſtellung erſetzt hatte. Die Deutſchen langweilten ſich jedoch bei den monoton rhetoriſirenden Stücken, und ſelbſt die neue, mehr auf Wahrheit ruhende Manier Talma's konnte ſie nicht gewinnen. Ein Deutſcher, der mit dem berühmten Mimen um dieſe Zeit in einer Geſellſchaft zuſammentraf, brachte das Geſpräch auf den verſchiedenen Vortrag des deutſchen und des franzöſiſchen Schauſpielers, indem er auf eine Scene, welche Talma den Abend zuvor geſpielt hatte, beſonders Bezug nahm. „Sie wünſchen die Scene etwa ſo aufgefaßt zu ſehen," entgegnete Talma und trug ſie nun nach deutſcher Weiſe in ſo hinreißender Schönheit vor, daß der Deutſche ausrief: „„Mein Gott, wenn Sie ſo ſpielen können, warum entziehen Sie der Welt dieſen Genuß?"" „Weil ich dann," war Talma's Antwort, „beim erſten Verſe von meinen Landsleuten ausgeziſcht und von der Bühne getrommelt würde."

Die antikiſirende Dichtung und der damit in Einklang ſtehende Vortrag auf der Bühne ſind für die Franzoſen Jahrhunderte lang ein Gegenſtand der Bewunderung und des wirklichen poetiſchen Genuſſes geweſen, ja ſie ſind es zum Theil noch bis auf dieſe Stunde, und ſelbſt die bittern Feinde der Schule, die Romantiker, nehmen den Namen eines Corneille, eines Racine, nicht ohne Verehrung in den Mund. Der Franzoſe legt alſo mit derſelben feſten Überzeugung in das siecle de Louis XIV. einen Höhepunkt ſeiner Literatur, wie die Engländer in die Shakeſpeare'ſche, wie wir in die Goethe-Schiller'ſche Zeit, und würde Jeden ſehr entſchieden abweiſen, der behaupten wollte, daß er allein nichts Nationales und Echtes zu Stande gebracht, daß die Klaſſiker nur Affen der Griechen und Römer geweſen, daß höchſtens ihre Poeſie ſich zur griechiſchen verhalte, wie die Skulptur Bernini's zu den Werken eines Phidias. Voltaire ſpricht es entſchieden aus, daß das antikiſirende Drama das der Alten in vielen Stücken übertroffen habe. Überhaupt galt den Franzoſen ihre klaſſiſche Dichtung als eine Veredlung der griechiſchen. Dieſer Meinung waren ſie nicht allein, ſondern das ganze gebildete Europa des achtzehnten Jahrhunderts mit ihnen, die deutſche Gelehrſamkeit, der deutſche Adel, die deutſchen Fürſten voran. Friedrich der Große, der die philoſophiſche und äſthetiſche Bildung ſeiner Zeit beſaß, der Zeitgenoſſe Leſſing's, hat behauptet, daß Voltaire's Henriade, dies nüchternſte aller Epen, doch ein ganz anderes Werk ſei, als die Homeriſchen Dichtungen, wo die Helden roh genug ſeien, mit den Fingern zu eſſen und die Knochen unter den Tiſch zu werfen! Der Irrthum, in dem wir ſelber lange genug befangen waren, darf demnach den Franzoſen ſo hoch nicht angerechnet werden, zumal da ſie als Schöpfer der Richtung und als Romanen weit enger mit ihr verwachſen waren. Eben weil ſie aber ſo eng mit ihr verwachſen waren, konnten ſie das ſo weit von ihnen abliegende romantiſche Princip nur nach langem Sträuben und harten Kämpfen, nur nach einer völligen Umänderung ihres Geſchmacks-Organismus aufnehmen. Am wenigſten konnte man in jener Zeit der politiſchen und ſittlichen Erniedrigung Frankreichs, die faſt das ganze achtzehnte Jahrhundert durchdauerte, einen ſo großen geiſtigen Umſchwung von ihnen erwarten. Sie ſind ſeitdem ſehr raſch in politiſchen Dingen vorwärts geſchritten: geſtatten wir ihnen ein langſameres Tempo auf dem Felde des Geiſtes.

Neben dieſem hiſtoriſchen Standpunkte iſt noch ein äſthetiſcher ins Auge zu faſſen. Dieſe Werke eines Corneille, Racine, Lafontaine, Boileau und wie ſie ſonſt noch heißen mögen, tragen einen geheimen Zauber an ſich, den wir Deutſche zu faſſen nicht fähig, oder nur halb befähigt ſind. Es iſt dies die Reinheit und Schönheit, die hohe Vollendung der Sprache innerhalb der einmal geſetzten Beſchränkung, es iſt dies die Sauberkeit des Plans und die glänzende Ausführung ſchöner Partieen, die in feine Sentenzen geprägte Moral. Der dramatiſche Dichter, der hier, zwiſchen ſo viel Klippen durchſteuernd, glücklich ſein Schiff zum Hafen lenkt, iſt wenigſtens ein Virtuoſe, der Beifall verdient. Nicht ſelten iſt auch die Praxis beſſer, als die Theorie, und troz der mangelhaften Poetik thut der Dichter aus richtigem Takt einen guten Griff in die Poeſie. Wer mit Franzoſen verkehrt hat, weiß übrigens, daß ſie ſchon im gewöhnlichen Leben die Worte außerordentlich wählen. Über dieſer gewählten Sprache des gewöhnlichen Lebens ſoll ſich dann die theatraliſche erheben. So legt der Franzoſe dem Kothurn eine Sohle mehr unter, als wir, und die geſpreizte Rhetorik iſt fertig. Jedenfalls trachtet der klaſſiſche Franzoſe, ſein Drama in edler Einfachheit zu erhalten. Es iſt ihm ein Tempelbau, in den er ſich verſenkt hat, und wenn ihr ihn plötzlich in einen gothiſchen Dom führt, weiß er ihn nicht zu faſſen, und ärgert ſich an dem wunderlichen Schnörkelwerk In dieſem Sinne ſagt auch Schiller in jenem Gedichte an Goethe:

Ein heiliger Bezirk iſt ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem feſtlichen Gebiet
Sind der Natur nachläſſig rohe Töne.
Die Sprache ſelbſt erhebt ſich ihm zum Lied:
Es iſt ein Reich des Wohllauts und der Schöne.
In edler Ordnung greifet Glied in Glied.
Zum ernſten Tempel füget ſich das Ganze.
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

V.

Über die ſeit Kurzem in Frankreich herrſchende romantiſche Richtung darf ich mich, der mir geſtellten Aufgabe gemäß, kürzer faſſen. Mit dem Eintritte derſelben fiel das letzte Bollwerk, das die antikiſirende Schule noch in Europa beſaß, und fortan herrſcht die Nachahmung der Alten in keinem Kunſtgebiete mehr, außer etwa noch in der Skulptur, wo der Übergang zu einer rein nationalen Richtung bei weitem am ſchwierigſten iſt, dennoch aber auch gemacht werden muß.

Der Sieg der romantiſchen Schule fällt nicht mit der großen Revolution, wohl aber mit der Julirevolution zuſammen und ſteht mit beiden in naher Verwandſchaft. Mit dem Sturze des Despotismus mußte auch die Unfreiheit der poetiſchen Form zerbrochen werden. Daß der plötzlich frei gewordene Strom der Poeſie — wie vierzig Jahre vorher der Strom der Völkerfreiheit — über die

Ufer ſchwoll, wen ſollte das Wunder nehmen? Am wenigſten uns Deutſche, die wir die Sturm- und Drangperiode noch in friſchem Angedenken haben.

Schon oben haben wir geſehen, daß Diderot und Andere dem Princip der Künſtlichkeit das der Natürlichkeit entgegengeſtellt hatten. Dazu kam der ſich nach und nach immer mehr geltend machende Einfluß Shakeſpeare's, Walter Scott's und des von Lamartine ſo hoch geſtellten Byron's; daneben wirkte die deutſche Literatur, die zuerſt von Frau von Staël nachdrücklich empfohlen worden war. Eine ganz neue Welt von Anſchauungen drang plötzlich in die langvermauerte, dumpfige Zelle der franzöſiſchen Literatur; es ging wie in Uhland's Mährchen, wo der Königsſohn in das verwitterte Schloß dringt, um die Poeſie aus ihrem Zauberſchlaf zu wecken.

Was Shakeſpeare ins Beſondere angeht, ſo hatte ihn noch Voltaire, dem „gothiſch" ſo viel galt, als roh, „einen betrunkenen Wilden" genannt. Diderot, von dem wir wiſſen, daß er einen Schritt weiter, als ſeine Zeit, gethan hat, urtheilt ſchon beſſer. „Je ne le comparerai (ſagt er nach Mager II. 189) ni à l'Apollon du Belvédère, ni au Gladiateur, ni a l'Antnoüs, ni à l'Hercule de Glycon, mais bien au Saint-Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes, du quel nous passerions tous, sans que notre front touchât a ses parties honteuses." Erſt Ducis (1733—1816) fing an, den engliſchen Dichter für die franzöſiſche Bühne zu bearbeiten, aber ſo frei, daß vom engliſchen Originale nur der äußere Gang der Handlung benutzt erſcheint. Weit ſpäter, nämlich erſt 1830, wagte Alfred de Vigny, eine gelungene Überſetzung des Othello auf die Pariſer Bühne zu bringen. Die Aufnahme war jedoch nicht günſtig zu nennen. „Alles ging gut (erzählt Mager II. 203. Anm.), und wenn auch zur großen Verwunderung der Zuſchauer, doch ohne entſchiedene Mißbilligung und nicht ohne Beifall für einige Stellen. Als aber in der furchtbaren Scene, wo der Mohr die tragiſche Entſcheidung in die Frage nach dem Taſchentuche legt, der Dichter das engliſche „the handkerchief" ganz einfach mit „le mouchoir" überſetzt hatte, brach das Parterre in ein ſo unauslöſchliches Gelächter, Ziſchen und Pfeifen aus, daß „Othello" in dieſer Geſtalt ſchwerlich ſobald wieder auf der Bühne erſcheinen wird."

Die eigentlichen Romantiker traten zu Anfang der zwanziger Jahre auf. Sie ließen ihre Stimmen zuerſt in verſchiedenen Journalen vernehmen, indem ſie die alte Schule mit ſcharfen Waffen angriffen. Erſt achtete man ihrer wenig. Wer ſich herabließ, eine Lanze mit ihnen zu brechen, verſäumte nicht, ſeine tiefe Verachtung gegen die Ketzer auszuſprechen. Mit dem Namen „Romantiker" glaubte man ſie lächerlich zu machen, ſie ließen ihn ſich aber gern gefallen, denn ſie waren damit als eine Partei, als das Gegenüber der antikiſirenden Schule anerkannt. Noch mehr gewannen ſie an Geltung, als ſie hochgeſchätzte Namen, wie Andre Chenier, der Lyriker, Frau von Staël, Chateaubriand, Lamartine, als

Vorläufer und Mitſtrebende in Anſpruch nahmen — was nicht ganz abzuweiſen war. Als nun gar die Klaſſiker, im erwachenden Gefühle der Schwäche, die Cenſur gegen die kampfluſtigen jungen Feinde in Anſpruch nahmen, und Alles aufboten, ihnen das théatre français, das excluſive Heiligthum der Klaſſiker, zu verſperren: gewannen ſie die öffentliche Meinung. Bald (1824) gründeten ſie den Globe, jene bedeutende Stimme des literariſchen jungen Frankreichs, die auch nicht wenig zur Empfehlung der neueren deutſchen und engliſchen Literatur in Frankreich beigetragen hat. Der keckſte Vorkämpfer der neuen Schule, ein wahrer Heißſporn auf dem Felde der Kritik und der Poeſie, war Victor Hugo, deſſen Cromwell zwar 1828 gefallen war, der aber dann bei der Aufführung ſeines Hernani den 25. Februar 1830 im théâtre français ſeiner Partei die erſte Hauptſchlacht erkämpfte. Schon vorher war Alexander Dumas Heinrich der Dritte und ſein Hof ebendaſelbſt mit großem Beifall gegeben worden. Fortan wandte ſich die Partei des Fortſchritts den literariſchen Reformatoren zu, und als wenige Monate nach der Aufführung des Hernani die Julirevolution eine correſpondirende Umwälzung im Staatsleben hervorgerufen hatte: trat die romantiſche Poeſie aus dem Dienſte der Partei in den Dienſt der Nation. Hand in Hand gingen Frankreich und ſeine Poeſie einer neuen Sonne der Freiheit entgegen*).

Indeſſen hat bekanntlich die Julirevolution dem franzöſiſchen Volke die erwarteten Vortheile nur in geringem Maaße gewährt. Natürlich! Wo ſo lange die

---

*) Noch ehe Victor Hugo dem Publikum gegenüber feſten Fuß gefaßt hatte, äußerte er ſich in einer Gelegenheitsſchrift (lettre aux éditeurs des poésies de M. Doralle) voll ſchöner Hoffnung ſo: Jeunes gens, ayons bon courage! Si rude, qu'on nous vueille faire le présent, l'avenir sera beau. Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature. Cette vérité est déjà comprise à peu près de tous les bons esprits, et le nombre en est grand; et bientôt, car l'oeuvre est dejà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire, que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquens et logiques; voilà la double manière qui rallie, à bien peu d'intelligences près (lesquelles s'éclaireront), toute la jeunesse si forte et si patiente d'aujourd'hui; puis, avec la jeunesse et, à sa tête, l'élite de la génération, qui nous a précédés, tous ces sages vieillards, qui, après le premier moment défiance et d'examen, ont reconnu, que ce qui font leurs fils est une conséquence de ce qu'ils ont fait eux-mêmes, et que la liberté littéraire est fille de la liberté politique. Ce principe est celui du siècle et prévaudra. Ces Ultras de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature, chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu'ils auront échafaudé. Et, en définitive, leurs efforts de reaction auront été utiles. En révolution, tout mouvement fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent, que tout ce qu'on fait pour elles, et tout ce qu'on fait contre elles, les sert également. Or, après tant de grandes choses, que nos pères ont faites, et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale; comment ne sortirons-nous pas de la vieille forme poétique? A peuple nouveau, art nouveau! Tout en admirant la littérature de Louis XIV, si bien adoptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre, et personnelle, et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle, à qui Mirabeau a fait la liberté et Napoléon sa puissance.

Deſpotie in weltlichen und geiſtigen Dingen gewaltet hat und in ſo mancher Beziehung noch waltet, tritt ſo ſchnell keine vollſtändige Heilung ein. Auch die Revolution der Romantiker hat fürs Erſte nur den Umſchlag des einen Extrems ins andere bewirkt. Statt der pedantiſchen Regel hat das Regiment ausſchweifender Willkühr begonnen. Gleichwohl iſt mit dieſer wilden Bewegung außerordentlich viel gewonnen. Es iſt gar nicht hoch genug anzuſchlagen, daß jetzt endlich den Franzoſen der Weg zu einer eigenthümlichen nationalen Poeſie gebahnt iſt, und wenn man gerecht ſein will, muß man ſagen, daß die Anfänge der neuen Richtung als Anfänge unſere Anerkennung verdienen. Die gewonnenen Reſultate fallen in das Gebiet der lyriſchen und der dramatiſchen Poeſie, ſowie in das des Romans. In der lyriſchen Poeſie hatten die Franzoſen — was kaum glaublich ſcheint, aber ſich doch ſo verhält — noch die erſten Sporen zu verdienen. Das Lied war von der antikiſirenden Dichtung erſtickt worden, jetzt brach es unaufhaltſam hervor und erlangte in dem Munde von Männern, wie Beranger, indem es zugleich ein Ausdruck der politiſchen Stimmung ward, einen unermeßlichen, bei uns in Deutſchland beiſpielloſen Succeß. Was bisher in der höheren Lyrik geleiſtet worden war — Jean Baptiſte Rouſſeau's, des einſt hochgefeierten Poeten, herz- und kraftloſe Oden mit eingerechnet — war geringer Beachtung werth; nun aber ſtimmten Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny und Andere einen neuen Ton an, der von Herzen kam und zu Herzen ging; Barbier ſchnellte ſeine Jamben als ein neuer Archilochus vom ſtraffen Bogen, um die Schwächen ſeiner Zeit zu treffen, und wir andern Nationen durften endlich ſagen: hier iſt wirklich Poeſie. Die ausgeführteſten Dichtwerke fallen natürlich dem Roman und nächſt dieſem dem Drama anheim. Ich will die äſthetiſchen und ſittlichen Mißgeburten nicht in Abrede ſtellen, in Bezug auf welche Goethe die Dichtung der Romantiker „eine Poeſie der Verzweiflung" genannt hat; aber auch hier iſt ein ſehr weſentlicher Fortſchritt gegen ehedem ſichtbar. Die höhere Gattung im Drama iſt durch Victor Hugo, die mittlere durch Alexander Dumas, der zugleich Roman-Fabrikant iſt, vertreten. Hugo's Drama ſteht auf einer ganz neuen, von ihm ſelbſt geſchaffenen Theorie. Er hat ſeinen Landsleuten die Elemente der Poetik gelehrt; denn die Wiſſenſchaft des Schönen lag und liegt zum Theil noch bei ihnen im Argen. Die alte Schule hatte bis dahin fünf Hauptgattungen der Poeſie angenommen, eine lyriſche, epiſche, dramatiſche, didaktiſche und beſchreibende! Indem Hugo die beiden letzten wegſchnitt, eroberte er erſt der Poeſie das ihr eigne Gebiet und befreite ſie von ihrem alten Erbfeinde, der Didaktik, die bisher durch alle Gattungen gegangen war. Den Begriff der Tragödie und der Komödie zieht er in den des Dramas zuſammen, deſſen Aufgabe nicht das Schöne, ſondern das Charakteriſtiſche ſei. Die Poeſie überhaupt iſt ihm die Harmonie der Kontraſte *).

---

*) Die Durchführung dieſer Sätze findet ſich in der Vorrede zum Cromwell.

So viel Schiefes nun auch hier mit unterläuft, jedenfalls ſehen wir im Drama der Romantik, wie es uns vorliegt, weſentliche Mängel der Klaſſiker getilgt oder im Verſchwinden begriffen. Stoff und Form ſind national geworden, und der Dichter geht mit der Gegenwart Hand in Hand. Die Handlung breitet ſich in reicher Fülle aus — wobei jedoch nicht geläugnet werden ſoll, daß Effekthaſcherei und kleine Genremalerei häufig ihrer Wahrheit und Wirkung Eintrag thun. Ferner iſt auf die Charakterſchilderung weit mehr Fleiß verwandt, wenn ſchon auch dieſe nicht ſelten durch die oben gerügten Mängel leidet. Übrigens läßt es auch die romantiſche Schule an einer tieferen Auffaſſung des Dramas fehlen, wie es in Deutſchland die gründlichere Kenntniß der Alten und beſonders die neuſten Reſultate der Philoſophie an die Hand geben. Was die Sprache des romantiſchen Dramas angeht, ſo iſt ſie weit reicher und bunter. Die Romantiker haben es ſich nicht geſtattet, neue Worte zu ſchaffen; wohl aber haben ſie die veralteten Worte oder Ausdrücke, die bisher nur dem gemeinen Leben angehörten, aufgenommen und ſo Friſche und Wahrheit in ihre Darſtellungen gebracht. Auch der Alexandriner (der, wenigſtens als lyriſches Versmaaß, auch in Deutſchland durch Freiligrath einen glücklichen Umguß erfahren) iſt nicht mehr an ſo enge Geſetze gebunden und hat den antithetiſchen Charakter fallen laſſen.

Auf die weſentlichen Verdienſte Scribe's für das proſaiſche Luſtſpiel habe ich ſchon im Eingange dieſes Aufſatzes gedeutet, und brauche hier um ſo weniger auf ihn einzugehen, als dieſe niedere, wenn gleich mit großem Geſchick von ihm gehandhabte Gattung außer dem Bereiche meines Aufſatzes liegt.

Gegen jedes Übermaaß treten nothwendig Reaktionen ein; überwundene Stufen werden aber eben ſo wenig von Neuem beſchritten, als ein Schmetterling in die durchbrochene Puppenhülle zurückkehrt. Dies erklärt uns die Erſcheinung Ponſard's und den großen Beifall, den ſein erſtes Auftreten davongetragen; auch die Rachel mit ihrem raſch emporgeſchoſſenen Ruhme liegt nach dieſer Seite. Beide, der Dichter und die Schauſpielerin, ſind Klaſſiker mit romantiſcher Färbung. Der Augenblick, wo Ponſard zuerſt mit ſeiner **Lucrece** auftrat, konnte nicht beſſer gewählt ſein. Nach dem haarſträubenden Drama der Romantiker wirkte dieſe friedlich ehrbare Tragödie, die in ihren Formen wieder einen guten Schritt dem antikiſirenden Drama entgegen that, calmirend — „wie ein Glas Waſſer nach einer wilden Nacht.“*) Allein das Übermaaß des Beifalls, womit man dieſem maßvollen und zugleich mäßigen Talente entgegenkam, ſchlug in das Gegentheil um, als er neulich mit einer zweiten ſchwächeren und loſer gearbeiteten Tragödie, die einen romantiſchen Stoff behandelt, mit **Agnès de Méranie**, hervortrat.

Das Heil der romantiſchen Schule liegt auf dem Wege, auf welchem

---

*) Worte des Kritikers der Agnès de Méranie in der Revue indépendante.

George Sand den Roman geſtaltet, d. h. die neu gewonnene freiere Form muß von ihren Auswüchſen gereinigt und der Inhalt vertieft werden. Zu Beiden wird eine fortwährende Betrachtung des Alterthums und des Goethe'ſchen Dramas, zu Letzterem das Studium Shakeſpeare's und Schiller's von weſentlichem Nutzen ſein. Statt deſſen hat die Victor Hugo'ſche Schule, ſo hoch ſie auch Shakeſpeare ſtellt, eine dem ſpaniſchen Intriguenſtück verwandte Richtung eingeſchlagen; ſie iſt in die Breite ſtatt in die Tiefe gegangen; ſie giebt Vielerlei ſtatt Viel.

Ich habe zu Anfang dieſes Aufſatzes geſagt, daß die Franzoſen einen vollſtändigen Umguß erfahren müßten, ehe ſie zu einem wahrhaften Drama gelangen könnten. Sie ſind, wie die Spanier und Italiener, an der Reformation vorbeigegangen; dies läßt ſie zu keiner geſunden Entfaltung, zu keiner tiefen Wiſſenſchaftlichkeit und Philoſophie, mithin auch zu keiner echten Poetik, zu keiner vollen Freiheit des Geiſtes, mithin auch nicht zum echten Drama gelangen. Die romaniſchen Völker müſſen erſt eine Reformation machen, natürlich eine ganz andere, als wir vor drei Jahrhunderten — die ja auch bereits von uns überſchritten iſt —: dann wollen wir wieder nach ihrem Drama fragen.

Kritiſche Beleuchtung

des

Hoftheaters zu Stuttgart.

Von

Dr. Eduard Zoller in Stuttgart.

In der Theatergeſchichte werden die jüngſten Tage unſerer Bühne ewig denkwürdig bleiben: leider aber iſt die neuſte Periode, die bei ihr eingetreten, nicht eine Epoche des Glanzes, ſondern eine Zeit der Decadence, die theilweiſe durch die Ungunſt unſerer politiſchen Verhältniſſe hervorgerufen ſein mag. Wir wollen hier nicht abwägen, an wem die Schuld dieſes für alle Bühnen ſo unheilvollen Beiſpieles liegt, wir beklagen einzig und allein das traurige Faktum, das in ſeinen Wirkungen unabſehbar iſt. Wir bedauern den Fall um ſo mehr, als er gerade bei einer Bühne eingetreten iſt, die ſeit einem Jahrhundert den Rang unter den erſten ſtets ruhmvoll behauptet hat. Von dem Augenblicke an, da der erſte Vorhang in der Reſidenz der Fürſten von Württemberg emporrollte, bis zu dem Tage des unglückſeligen Dekretes konnte ſelten ein Theater Deutſchlands an Glanz und Pracht mit dem von Stuttgart wetteifern. Erinnern wir an die luxuriöſen Zeiten des Herzog Karl, ſo werden wir damit genug geſagt haben. Damals rief man die erſten Sänger und Tänzer aus ganz Europa zuſammen, bezahlte ihnen Summen, die heute kaum ein Impreſſario Englands, Italiens oder Frankreichs wagt, beſchenkte ſie mehr als fürſtlich, umgab ſie mit dem glänzendſten Haushalte und überhäufte ſie mit allen erdenklichen Ehren und Auszeichnungen. Dem Künſtler, der des Herzogs Gunſt errungen, ſtanden Caroſſen zu Gebote, ſein Tiſch, zu dem er ſtets Gäſte zu laden berechtigt war, wurde von der fürſtlichen Küche beſorgt. Nach einer Oper theilte der Herzog ſogar Geſchenke für 15,000 Thaler an die Künſtler aus. Er verſammelte aber auch nur Celebritäten erſten Ranges um ſich. Guepiere, der genialſte Baumeiſter ſeiner Zeit, hatte in Verbindung mit Servanuoni, dem berühmteſten damaligen Maſchiniſten, das Techniſche zu leiten. Jomelli ſtand an der Spitze der Kapelle; Metaſtaſio lieferte ihm die Bücher zu ſeinen Opern; Noverre componirte und dirigirte die Ballete; Cortoni, Santi, Aprile, Goſi, die Ginra und Buonani glänzten in der Oper, Veſtris

Vater und Sohn, Levi, Balledi, Regina, die Foſſani, Reney, Aſſierin, Lolly, Camille und Garvello im Ballete. Boquet, der Coſtümezeichner des Herzogs, ward nach Paris berufen, um hier von Zeit zu Zeit ſeine glänzende Thätigkeit zu entwickeln. Und trotz der enormen Summen, die dieſe Bühne, damals die brillanteſte in Europa, verſchlang, war Jedermann der freie Zugang zu den Vorſtellungen geſtattet: der Herzog freute ſich, wenn ſein Theater beſucht war, und ließ die Bewohner ſeiner Reſidenz bei feſtlichen Gelegenheiten ſogar darum bitten. —

Daß nach ſolchen Tagen des Luxus und der Verſchwendung auch wieder Tage der Entbehrung und Armuth eintreten müſſen, wird Niemanden wohl verwundern. Das Theater erhielt ſich zwar, aber von Fürſten, die keinen wahren Sinn für die Kunſt beſaßen, wenig unterſtützt. Erſt der verſtorbene König Friedrich bethätigte wieder ein lebendiges Intereſſe für die Bühne, die er wie die Jagd liebte und für die er in ſeinem Hofhalte eine bedeutende Summe ausgeworfen hatte. Trotz des großen Theaterbrandes und des enormen Verluſtes, der ihm daraus erwuchs, verlor er doch die Liebe zur Sache nicht, und ſorgte ſogar für die Zukunft durch die Gründung einer dramatiſchen Schule. Dem jetzigen König Wilhelm jedoch war es aufbehalten, die Bühne zum alten Glanze zurückzuführen, ſie wieder auf die Rangſtufe emporzuheben, die ſie nun ſchon ſeit ſo lange unter den Theatern Deutſchlands ungeſtört behauptet hat. Keine Bühne, mit Ausnahme der Königlichen zu Berlin, und der Hofburg zu Wien, vermochte, an Pracht und Nobleſſe mit ihr zu wetteifern: die Künſtler waren echt königlich belohnt; die Einrichtung der Bühne, die Ausſtattung durch Coſtüm und Dekorationen, der ganze Haushalt des Theaters zeugte von dem Kunſtintereſſe des Fürſten, durch deſſen Munifizenz allein das Inſtitut auf eine ſolche Höhe gebracht worden war: denn nirgends beruhte die Exiſtenz des Theaters ſo ganz einzig in der Hand ſeines Mäcenas, als gerade am Hofe von Würtemberg. Der Sinn des Publikums für die Bühne iſt zwar keineswegs unbedeutend, aber die Theilnahme will keine Opfer bringen, und das Theater doch nur mehr vom Standpunkte der Unterhaltung aufgefaßt, kann ſich keines gleichmäßigen, nachhaltigen Intereſſes erfreuen, das in Zeiten der Noth gerne zu Opfern bereit wäre. Um das Leben der Bühne zu ſichern, wenn es gilt, ſie auf der Höhe einer kunſtgebildeten Stadt zu erhalten, bedarf es deshalb unbedingt des großen Beitrags, den der König mit echt fürſtlicher Freigebigkeit ſeit einer langen Reihe von Jahren geleiſtet hat. Um ſo ſchmerzlicher mußte es uns darum berühren, plötzlich dieſes ſo lange und in ſolchem Glanze unterhaltene Inſtitut in ſeinen Grundveſten erſchüttert zu ſehen. Mußten wir nicht ſogar bange ſein, daß uns dadurch überhaupt die Genüſſe der höchſten Kunſt, der dramatiſchen, in würdiger Weiſe vielleicht auf immer entzogen werden würden? Daß die neuere Zeit Beſchränkungen in den Etat jeder großen Anſtalt eintreten laſſen würde, wird Niemand weniger leugnen, als wir: daß man aber um eine Reform eintreten zu laſſen, gleich die ganze Anſtalt aufheben müſſe, dieſe doch gar zu radikal helfen wollen. Mag die Politik heute unſer ganzes Intereſſe in Anſpruch nehmen, ſo ſollten wir doch nicht vergeſſen, warum wir den Boden der Freiheit gewinnen wollen, doch um keines andern Grundes willen, als auf dem neu gewonnenen Boden ein neues geiſtiges Leben beginnen zu können; denn die materielle Wohlfahrt iſt nicht Ziel und Ende, wonach der geiſtig freie Menſch ſtrebt, ſie iſt nur Mittel zu dem Zwecke: daß wir unbehindert von den hemmenden Mühen und Laſten des Lebens und der uns niederdrückenden Knechtſchaft, rein dem Geiſte und ſeiner Bewegung leben können. Die höchſten Emanationen des entbundenen Geiſtes aber ſind die Werke der Kunſt, und damit allein ſchon iſt das Verhältniß der Politik zur Kunſt deutlich und klar vor Augen geſtellt. Wenn wir ſo unermeßliche Summen für die materielle Wohlfahrt zu erſchwingen wiſſen, ſollten wir für die weit höheren Zwecke, die Genüſſe des Geiſtes, ärmlich kargen! Wer ſich zum Vertheidiger des Materialismus aufwirft, giebt ſich das deutlichſte Zeugniß der Armuth ſeines Geiſtes. Auch wir ſind der Anſicht, daß ein Volk zuvor leiblich wohl berathen ſein müſſe, ehe man an geiſtige Genüſſe denken kann. Wenn aber reiche Fürſten ein Viertheil ihrer Einkünfte der Kunſt widmen, um ihrem Volke einen Genuß zu verſchaffen, den es ſich ſonſt nicht bereiten könnte, da ſollten wir die Hand nicht tadeln, die ſolche Werke vollbringt; wir ſollten ihr unſere Theilnahme an dem großen Werke des Geiſtes widmen, und dankbar die Genüſſe anerkennen, Genüſſe, denen eine große Menge des Volks allein ſeine Bildung verdankt. Wen wir bei dieſen Worten im Auge haben, wird unſchwer zu errathen ſein. Das Volk iſt immer undankbar, es vergißt mehr, als es lernt, und glaubt, daß Alles, was ihm geſchenkt wird, nur Pflicht und Schuldigkeit ſei, während es nicht bedenkt, daß es ſo wenig dafür bietet. — Kehren wir zu unſerem Vorwurf zurück, ſo wiederholen wir, daß im Etat jeder Bühne unbedingt Beſchränkungen eintreten müſſen; die Anforderungen hatten ſich ins Unendliche geſteigert; dieſen wird die Jetztzeit Einhalt thun. Wir wiſſen, daß unter dem Glanze der Außenſeite ein armſeliger Gehalt ſich verbarg. Wir glauben deshalb auch beweiſen zu können, daß es möglich iſt, mit weit geringeren Koſten eine Bühne erſten Ranges zu erhalten, ſobald man den Rang nicht nach dem äußeren Glanze, ſondern nach dem inneren Gehalte bemißt. Was wir an Äußerem verlieren, werden wir dadurch vielleicht gerade an innerem Werthe gewinnen. Auch die Quantität der Kunſtgenüſſe wird verringert werden; — wenn nur dadurch die Qualität gewinnt! Mit der Modifikation des pecuniären Etats iſt jedoch, wie aus den Erörterungen hervorgeht, noch nicht Alles geſchehen; — ein wichtiger, ja vielleicht der wichtigſte Punkt, der auch auf das Materielle einwirkt, iſt namentlich der, *daß die Künſtler ſich beſchränken lernen*. Wir wollen damit nicht ſagen, daß man an ihrem Gehalte mäkeln ſolle; es gehört zu ihrem Berufe eine abſolute Begabung, die, wie überall in jeder menſchlichen Thätigkeit, ſo auch hier einen höheren Lohn in Anſpruch nehmen darf. Ich verlange nur, daß ſie ihrer Eitelkeit, ihrer Selbſtſucht Grenzen ſetzen, und ihre hohe Perſönlichkeit dem noch weit höheren Ganzen zum Opfer bringen. Dadurch allein können die wahrhaft heilſamen Beſchränkungen eintreten, deren die Bühne bedarf; dadurch nur wird ein Repertoir möglich, das den Anforderungen der Kunſt entſpricht und nicht ſolche Summen in Anſpruch nimmt, wie das jetzige, das durch unnöthigen Glanz die armſelige Blöße deckt. Die wahre Kunſt liebt zwar den Glanz, aber nicht den erborgten, ſondern den allein, der mechaniſch aus ihrem Innern an die Oberfläche tritt. Denn wenn wir keine Luxusbühne mehr haben, wird es auch wieder eine Schauſpielkunſt geben: wir werden nicht Kunſtvirtuoſen, die einſam aus der Maſſe hervorragen, wir werden Künſtler beſitzen, die über der Kunſt ſich ſelbſt vergeſſen; wir werden vor den Schauſpielern wieder die Achtung bekommen, die uns verloren gegangen, ſeit ihre kokette Perſönlichkeit eine ſo bedeutende Rolle ſpielt, ſeit die Künſtler nicht mehr um der Kunſt, ſondern die Kunſt um der Künſtler willen da iſt. Seit dieſer Zeit der Corrupzion iſt die wahre Stellung der Künſtler verrückt worden, und das Theater erſchien als eine Luxusanſtalt, die einigen Comödianten reiche Pfründen zu behaglichem Schwelgen in Selbſtſucht und Üppigkeit reicht. Man wußte nicht mehr, was die Beſtimmung des Schauſpielers ſei: ſeine Exiſtenz ſchien unnöthig und überflüſſig im großen Ganzen des Staates; durch ihn traten nicht mehr die höchſten Ausflüſſe des menſchlichen Geiſtes vor das Auge des Volks; nur ſeine Eitelkeit ſpreizte ſich in widerlichen Karrikaturen auf den Brettern der Bühne, die nicht die Welt, ſondern eben nur die Bühne bedeuteten. Daß die neue Zeit eine gewaltſame Reform herbeiführen muß, iſt unbedingt nothwendig; daß ſie es thun wird, ſind wir gewiß. Wir glauben jedoch nicht, daß es auf die unmittelbare Weiſe geſchehen könne, wie man es ſchon vorgeſchlagen hat; aber in Nachwehen wird die Revolution ſelbſt an dieſem morſchen Gebäude rütteln, wenn der glänzende Verputz uns auch noch ſo ſehr an ein geſundes Gebälk glauben machen möchte.

Wenden wir den Blick vom Allgemeinen auf die beſonderen Verhältniſſe unſerer Bühne, ſo fragen wir wohl mit Recht zuerſt nach dem Sinn des Volkes für Theater. Es kann natürlich hier nicht das ganze Volk, ſondern nur die Einwohnerſchaft der Reſidenz ins Auge gefaßt werden. Wir haben oben behauptet, das Intereſſe am Theater ſei durchherrſchend, aber wir mußten ſogleich hinzuſetzen, das Intereſſe ſei nicht ſo groß, daß man Opfer von ihm verlangen oder erwarten dürfte. Der einzige Grund dieſer Erſcheinung beruht in dem Mangel an Kunſtſinn überhaupt, durch den ſich die Reſidenz auszeichnet. Wir wiſſen uns auch dafür den Grund zu ſagen. Wo wahrer Kunſtſinn gefördert werden ſoll, muß beſtändige Anſchauung vorhanden ſein, und zwar nicht blos einſeitig in einer Kunſt, ſondern aus dem ganzen Kreiſe ſämmtlicher Künſte. Denn wer die eine Kunſt nicht verſteht, vermag auch in die Tiefen der andern nicht einzudringen. An der Oberfläche wird er ſich dilettantiſch, vielleicht auch geiſtreich recht glücklich fortbewegen: er wird manches Urtheil zu Tage bringen, über das er ſelbſt erſtaunt: aber er weiß den organiſchen Zuſammenhang nicht nachzuweiſen, es fehlen ihm die Mittelglieder, und nirgend ſteht man ſo verlaſſen da, als gerade in der Beurtheilung der dramatiſchen Kunſt, die, als geiſtigſte, aus den objektiven und ſubjektiven Künſten als ſubjektiv-objektive ſich herausentwickelt hat. Es iſt dieſe Bemerkung nicht eine auf dem Papier gemachte; wir haben ſie im Leben gewonnen und werden ſie auf einem andern Blatte dieſer Jahrbücher näher auseinanderſetzen. Stuttgart bietet nun in keiner Kunſt irgend erwähnenswerthe Anſchauungen; der Sinn für das Weſen, die Bedeutung und den Werth der Kunſt wird ſomit nirgends geweckt, und die dramatiſche Kunſt muß das Surrogat für alles Übrige bilden. So ohne alle Vorſtudien tritt unſer Publikum an die Erſcheinungen der Bühne heran: was können ſie ihm mehr ſcheinen, als die menus plaisirs, die raſch an uns vorüberrauſchen, unſere Sinne reizen und im Reiche des Nichts verſchwinden, wie ſie emporgetaucht ſind. Daß ein tieferer, ein unendlicher Gehalt in der leichten Hülle dieſer Maſken ſich berge, wie wenige Augen vermögen das zu durchſchauen. Aber auch ohne die ſpezielle Kunſtbildung müßte eine gewöhnliche Durchſchnittsbildung die Blicke auf das Theater vermöge eines gewiſſen Inſtinktes hinleiten. Aber ſelbſt dieſe Durchſchnittsbildung fehlt jedoch in unſerer Heimath; nirgends wird das deutlicher, als gerade im Theater, wo man ſich nach den höchſten Genüſſen an den erbärmlichſten Jämmerlichkeiten freut. So verlaſſen von jedem wahren Kunſtſinn, muß das Theater die Luſt am Vergnügen kitzeln, und danach bemißt ſich die Theilnahme unſers Publikums an den Leiſtungen der Bühne; dem größten Theile iſt es ein Bedürfniß der Gewohnheit und Sucht nach Zerſtreuung. Dieſer letzte Theil bildet das ſtehende Publikum, das ſeine feſten Plätze ſeit vielen Jahren behauptet. Wer den Zuſchauerraum heute malte, dürfte die Geſichter nach zehn Jahren nur älter malen, und das Contrefei hätte ſeine Richtigkeit. Nur bei klaſſiſchen Stücken verſchwindet dieſes Publikum, und ein durchaus anderes tritt an ſeine Stelle. Das letztere iſt freilich, ausgenommen bei den Opern alter Renommeen, ein ſehr kleines. Das ganze Publikum aber ſeufzt durch alle Abonnements hindurch nach einem klaſſiſchen Repertoir: erſcheint endlich ein ſolches Stück, ſo lohnt es die Bemühungen durch ein leeres Haus. Gerne nimmt die Regie ſolche Erſcheinungen zum Vorwande für das Bonbons-Repertoir, und darum ſchmerzt uns die Theilnahmloſigkeit unſers Publikums. Freilich ſollte dieſe nicht von der Bahn des Gediegenen auf die ſchlüpfrigen Pfade leichter Fadaiſen führen; eine gute Regie wird ſtets einen Kampf mit dem ſchlechten Geſchmacke des Publikums zu beginnen wagen und ſicher als Sieger daraus hervorgehen. Das Volk läßt ſich heranbilden, ſobald man den Muth hat, Spott und Schmach eine Zeit lang zu ertragen und ihm die Stirne zu bieten; und warum ſollte auch ein Theaterpublikum nicht zur Freude an wahren Kunſtgenüſſen heranzuziehen ſein? Wir haben die thatſächliche Widerlegung in einer unſerer Nachbarſtädte am Rheine. Mit beſchränkten Mitteln, aber mit energiſchem Willen hat man dort ein Repertoir geſchaffen, das allen in Deutſchland voranleuchten kann; man hat das Publikum zum Theater herangezogen: der Sinn für die Genüſſe der Bühne iſt bis in die unterſten Schichten der Geſellſchaft gedrungen, und wenn auch der Geſchmack noch nicht rein und geläutert, wenn die Begriffe des Schönen auch nicht klar und feſt ſind, ſo iſt nicht die Bühne und ihr vortrefflicher Leiter daran Schuld, ſondern einzig und allein der Mangel an einer gediegenen Kritik, die die Spreu vom Korne ſonderte und von einem Principe aus dem empfänglichen Publikum die Wahrheit oder Falſchheit, die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Kunſterſcheinungen nachwieſe. Daß es dem Stuttgarter Publikum an einer ſolchen Kritik nicht gefehlt hat, glauben wir, ohne Selbſtüberſchätzung, behaupten zu können. — An Hoftheatern iſt natürlich immer auch eine Rückſicht des Bühnendirigenten, die auf den Hof und namentlich den Fürſten. In unſerem ſpeciellen Fall hat allerdings die Vorliebe des Königs für einen gewiſſen Kreis von Stücken maßgebend eingewirkt: ſeine Abneigung gegen die Mozart'ſchen Opern hat dieſe jedoch nie ganz vom Repertoir verſchwinden gemacht: und mag auch häufig die Unmöglichkeit der Aufführung eines Stückes durch den Namen des Königs wahrſcheinlich gemacht worden ſein, ſo können wir doch nicht läugnen, daß in den meiſten Fällen mehr die Geſpenſterfurcht des Hofbeamten, der den Popanz der Ungnade immer vor Augen ſah, als eine wirkliche Unmöglichkeit der Aufführung, die Schuld am Verſchwinden vom Repertoir trägt. Ein Hofbeamter — wir rechnen es ihm nicht ſo ſchwer, als andere an — vergißt über ſeine Stellung zum Fürſten gar zu leicht die gegenüber den Anforderungen des abſoluten Geiſtes, der ſich in Beziehung auf den Kreis ſeiner Thätigkeit in den Geſetzen der Kunſt ausſpricht. Wir haben es früher ſchon ausgeſprochen und wiederholen es hier: ſo lange der Intendant nur dem Regenten, durch deſſen Zuſchuß die Bühnenexiſtenz ermöglicht iſt, verantwortlich bleibt, braucht uns nicht um ein gutes Repertoir bange zu ſein; mit einem einſichtsvollen Fürſten wird er ſich leicht verſtändigen, aber nicht mit dem hohen Troß der Hofſchranzen, der keine Anſicht und Einſicht, ſondern nur launiſche Luſt hat. — Der regierende Fürſt hat der Bühne, wie wir oben bemerkten, ſtets ein lebendiges Intereſſe gewidmet, und erſt die neuſte Zeit hat ihm, wie an Allem, ſo auch die Luſt am Theater benommen, ohne daß er, mit Ausnahme des in ſeiner Härte wieder zurückgenommenen Beſchluſſes, der nur ein momentaner war, dem Inſtitut ſeine Unterſtützung entzogen hätte. Der Kronprinz und ſeine Gemahlin widmen der Bühne die größte Aufmerkſamkeit; ſelten beſuchen ſie eine Vorſtellung nicht. Überblicken wir endlich das Publikum unſeres Theaters, ſo drängt ſich auf den oberen Gallerieen wie überall ein ungebildetes, aber theilnehmendes, aufmerkſames Volk: auf den Gallerieen des Adels und der hohen Beamten, ſowie der Kaufmannſchaft, die die mittleren Range beſetzen — die blaſirte Welt, die aus Langeweile und Gewohnheit ihre Abende im Theater zubringt, kein Zeichen des Beifalls oder Mißfallens von ſich giebt, und nur durch die ſeltenſten Reize einer üppigen Tänzerin, eines frivolen Geſanges, einer ſchlüpfrigen Zweideutigkeit aus ihrer Lethargie aufgerüttelt wird. Die zweite Gallerie iſt durch Nichts zu bewegen, ihre Hände zum Beifall zu erheben; ſie hat kein Urtheil: die Scheinbildung macht ſich dort breit, und die Scheinbildung iſt ſtolz, weil ſie etwas zu wiſſen glaubt; deshalb unterrichtet ſie ſich auch nicht und verſchmäht Alles, was über das Theater geſchrieben wird. Nur das Parterre iſt der kritiſche Theil des Publikums, hier allein findet man die echte Theilnahme für das, was auf der Bühne geſchieht, von ihm hängt der Beifall oder das Mißfallen des Künſtlers ab. Über dem Parterre an den beiden Enden des Adelsranges ſind die Logen des Königs und des Kronprinzen, die eine rühmliche Ausnahme im Intereſſe am Theater machen.

Nach einem Überblick über das Publikum wenden wir uns zu der vorgeſetzten Behörde. Für das neuerbaute Theater wurde im Jahre 1846 zur Umgeſtaltung und Reorganiſation des Theaters ein Mann berufen, der ſich als Vorſtand der Oldenburger Bühne einen Namen gemacht, und ſeine Liebe für die Sache in einer eigenen Schrift bethätigt hatte. Es war der Verfaſſer der unter dem Titel: „der Bühnenvorſtand," erſchienenen Broſchüre, Baron v. Gall. Wir haben ſeine Ernennung auf dieſen Poſten mit Freuden begrüßt, wir haben mit Freuden geſehen, wie er all' den alten Schund abzuſchaffen einen kühnen Anlauf nahm, wie er manches Vortreffliche eingeführt, kurz, wie er zu Allem den beſten Willen mitbrachte. Die Theatermiſere aber, die ihn ſchon im erſten Jahre verfolgte, hat ihn heute zu verfolgen noch nicht nachgelaſſen, und die Mittel, die dagegen ergriffen worden, ſind nicht die rechten; er träte ſo gerne überall vermittelnd auf, während die Energie das Einzige iſt, was dem Lenker des Theaterſchiffes es möglich macht, ſein Fahrzeug durch die Klippen der unzähligen Hemmniſſe zu bugſiren. Ein Hauptvorwurf, den man Herrn v. Gall gemacht, iſt die Parteilichkeit; um auch den letzten Schein davon zu vermeiden, gab der Intendant die Austheilung der Rollen an ein Comité ab, das aber leider wiederum aus den Regiſſeuren, d. i. Schauſpielern beſteht, und ſo ſind die Mitglieder aus den Händen Eines in die Hände Vieler gekommen. Annahme der Stücke und Austheilung der Rollen hängen jetzt von der Willkühr ſolcher ab, die bei der Sache unmittelbar betheiligt ſind, während man ſich doch weit freudiger dem Ausſpruch eines Dritten, wenigſtens nur mittelbar Betheiligten unterordnet. Wir können dieſe Maßregel nur im höchſten Grade mißbilligen, ſo wohlgemeint ſie auch von Seiten des Intendanten war. Wir ſind dadurch von der Dachtraufe in den Regen gekommen, ſtatt umgekehrt. Um gerecht zu ſein, enthalten wir uns eines Urtheils über die bisherige Thätigkeit der Intendanten, der Regiſſeure Moritz, Löwe, Grunert, Petzold, Krebs, des Dramaturgen Dingelſtedt, ſowie des Kapellmeiſter Lindpaintner und des Balletmeiſter Fenzl; wir enthalten uns eines Urtheiles, weil wir zu viele Data herbeibringen müßten, die einen Zankapfel in das Comité zu werfen fähig wären, und beſchränken uns auf eine ſtatiſtiſche Darlegung des Repertoirs unſers letzten

Theaterjahres, indem wir dem Publikum aus dem Reſultate den Schluß auf die Thätigkeit der Obengenannten überlaſſen. Nur auf die eine Frage, die an uns gerichtet werden könnte: „was iſt der Geſchäftskreis des Dramaturgen der Königl. Bühne?" möchten wir antworten. Was der Geſchäftskreis deſſelben ſein ſoll, habe ich anderweit weitläufig dargelegt. Daß dies auch v. Gall's und Dingelſtedt's Abſicht war, einen ſolchen Rayon für die Thätigkeit des Dramaturgen zu ziehen, wiſſen wir. Dieſer gute Wille iſt jedoch an dem ſchlechten Willen und der Eitelkeit der Schauſpieler geſcheitert, und ſo die Einwirkung Dingelſtedt's auf das Theater jetzt nur noch eine ſehr mittelbare, prekäre. Das Inſtitut der Dramaturgen iſt in ſeiner wahren Bedeutung noch nirgends erfaßt worden. So wie ſie jetzt geſtellt ſind, iſt ihre Wirkſamkeit für die Bühne gleich Null. Doch wir geben unſere Statiſtik und laſſen dieſe allein ſprechen.

Nach zweimonatlichen Ferien im Juli und Auguſt begannen die Vorſtellungen am 2. September und ſchloſſen am 2. Juli. In dieſem Zeitraum wurde an 154 Abenden geſpielt. Zur Aufführung kamen 206 Piecen. Von dieſen 206 Piecen kommen 17 auf das Trauerſpiel, 26 auf das Schauſpiel, 58 auf das Luſtſpiel, 18 auf die Poſſe, 3 auf das Vaudeville, 1 auf das Vorſpiel. Dazu kommen 44 große Opern, 22 komiſche Opern, 17 Ballete und Tanzdivertiſſements. Unter dieſen dramatiſchen Erzeugniſſen waren neu: 3 Trauerſpiele: Der Traum ein Leben von Grillparzer, Kohlhaas von Maltitz und der Verheißene von Hartmann; 7 Schauſpiele: Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten von Deinhardſtein, Marie Anne von Dennery, das Billet von Birch-Pfeiffer, die Neuberin von Ritter, Graf Waldemar von Freytag, Stadt und Dorf von Birch-Pfeiffer, Eine Frau von Duttenhofer; 7 Luſtſpiele: Großjährig von Bauernfeld, Bob von Duport, Alte Sünden a. d. F., Voltaire's Ferien a. d. F., Rechnungsrath von Feldmann, Fenſterpromenade a. d. F., Überraſchungen von Scribe; 2 Poſſen: **Monsieur de Ble**, Maskerade im Dachſtübchen a. d. F. In der großen Oper haben wir nur eine Neuigkeit: Die Kreuzfahrer von J. Benedict; in der komiſchen Oper 2: Die Königin von Léon von Boiſſelot, und Soldatenleben von Harkländer; im Ballete 3: Der Zaubertiſch, der Dorfmuſikant und Raquitta, ſämmtlich von Fenzl. Neu einſtudirt wurden im Schauſpiel 26, in der Oper 6 Piecen. Die zur Aufführung gebrachten Stücke waren von 61 Dichtern, 19 Komponiſten und 2 Balletcompoſiteurs. Unter den Dichtern ſind 35 Deutſche, 22 Franzoſen, 1 Engländer, 1 Italiener und 1 Spanier. Einmal erſchienen auf der Bühne: Wangenheim, Deinhardſtein, Halm, Hermann, Grillparzer, Duttenhofer, Holtei, Hackländer, Maltitz, Schneider, Ritter, Schmidt, Hartmann, Kaiſer, Blum, Ein Unbekannter, die Franzoſen: Duport, Mellesville, Dumas, der Spanier Moreto und der Italiener Goldoni; zweimal: Blok, Raupach, Iffland, Laube, Weiſſenthurn, Lebrun, Wolf, Caſtelli, Neſtroy, Freytag, Bayard, Auvray; dreimal: Plötz, Goethe, Angely, Feldmann; viermal: Gutzkow, Dennery; fünfmal: die Birch und Shakeſpeare; ſechsmal: Benedix, Bauernfeld, Scribe; ſiebenmal: Schiller, und achtmal: Kotzebue. Unter den Komponiſten waren 11 Deutſche, 4 Franzoſen, 3 Italiener, 1 Engländer. Einmal erſchienen: Balfe, Kücken, Hackländer; zweimal: Boieldieu, Lindpaintner, Beiſſelot, Kreuzer, Müller, Herold; dreimal: Halevy, Lortzing; viermal: Bellini, Weber, Verdi, Beer, Mozart; ſechsmal: Benedict; achtmal: Auber; elfmal: Donizetti. Im Ballete erſchien Fenzel acht-, Taglioni einmal.

Wir können nicht leugnen, daß dieſes Repertoir nur ſehr geringe Anſprüche befriedigte, und ſind um ſo mehr im Rechte, unſere Unzufriedenheit an dieſem Orte auszuſprechen, als wenige Theater in Deutſchland wie das hieſige ſo reich mit pekuniären und geiſtigen Mitteln ausgeſtattet ſind. Die Stuttgarter Bühne hat bisher eine Summe von 200,000 Fl. in Anſpruch genommen, und doch konnte ſie, was namentlich Novitäten betrifft, in neuſter Zeit ſelbſt mit den ſchwächſt dotirten Theatern nicht in die Schranken treten. Wir wundern uns keineswegs über dieſe Erſcheinung, wir bedauern ſie nur. Wir ſind namentlich nicht geſonnen, dem erſten Vorſteher der Bühne darüber Vorwürfe zu machen; wir kennen ſeine Anſichten und Abſichten in dieſer Richtung. Aber wir durchſchauen auch mit eben ſo klarem Blicke das ganze Netz der Intrigue, das die Eitelkeit, Selbſtſucht, Anmaßung, Herrſchſucht, Liebedienerei einiger Schauſpieler über unſere Bühne gezogen hat. Ehe dieſes Netz nicht zerriſſen wird, und dazu iſt durch feſte Kontrakte nie und nirgend eine Ausſicht vorhanden, ehe wir gewiſſe Perſönlichkeiten nicht durch feſte Schranken in ihrem alles unterminirenden Egoismus unſchädlich machen, kann an eine Reorganiſation unſerer Bühne nicht gedacht werden. Wenn wir hoffen könnten, etwas zu beſſern, wir würden freudig und keck die Brandfackel in dieſes unheilvolle Treiben ſchleudern. Aber wir ſehen nirgend ein Ende des Zwiſtes ab und müſſen das Heil von der Zeit erwarten. Aufgeſchoben aber iſt nicht aufgehoben, und wir werden ſicher noch die geeignete Gelegenheit und den rechten Zeitpunkt finden, unſere Anſichten in einem energiſchen Memoire darzulegen.

Die Intereſſen der hieſigen Bühne haben dem Schreiber dieſer Blätter ſtets am Herzen gelegen, ſo ſehr man von gewiſſer Seite daran gearbeitet hat, ihm die Sache zu verleiden. Die Liebe für die Bühne iſt uns als Erbe überkommen; wir haben die Undankbarkeit der Künſtler gekannt, ehe wir ihren Werth in vollem Maaße zu ſchatzen wußten. Wir haben ihren Haß ſeitdem in ſeiner ganzen Fülle zu ertragen gehabt, und dennoch, wo es galt, ihre Intereſſen auf das Lebendigſte und Energiſchſte vertheidigt und gewahrt. Wir glauben dies namentlich in einem neuerdings veröffentlichten Aufſatze: „Die Theaterfrage," in der Zeitſchrift Europa gethan zu haben. Wir beanſpruchen darum aber auch das Recht und die Aufmerkſamkeit der Künſtler, in unſern Wünſchen und Anforderungen vernommen zu werden.

Hier möge nur ein Wunſch niedergelegt werden, ein Wunſch, den wir oben ſchon andeuteten, und der, wenn er recht verſtanden würde, alle andern in ſich befaßte. Unſer Theater beſitzt eine Summe künſtleriſcher Kräfte, durch die die Darſtellung jedes Dramas in einer des Dichters würdigen Weiſe ermöglicht iſt. Der Künſtler, wir geben das gerne zu, kennt ſelten ſeine Kräfte, er weiß ſelten zu ermeſſen, wo die Natur ihm in ſeiner Individualität Grenzen geſteckt hat, die ihn auf einen beſtimmten Kreis von Perſönlichkeiten hinweiſt. Es iſt jedoch die Aufgabe des großen, wahren Künſtlers, ſich beſchränken zu lernen und zu wiſſen, daß man, um groß zu ſein, nicht in Allem, ſondern nur in Einem die Stufe der Vollendung zu erreichen habe. Würden ſich die Schauſpieler dies Eine recht zu Herzen nehmen, wir ſtänden in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung auf einer ganz andern Höhe: unſere Bühne würde ihren Rang unter den Erſten durch ihren inneren Werth, nicht durch äußeren Glanz behaupten. Der Einzelne muß im Ganzen aufgehen, ſich und ſeine Größe zum Opfer bringen: aber dieſes Sichſelbſtverkennen, Sichſelbſtüberſchätzen iſt nun einmal zu ſolcher Epidemie geworden, daß von dem erſten bis zum letzten Bühnengliede auch nicht eines von der Anſteckung frei geblieben. Sie ſind Komödianten geworden, ohne zu wiſſen, was Kunſt iſt: von roher Empirie zu Schauſpielern herangezogen, haben ſie nicht die Ehrfurcht vor dem heiligen Geiſte der Kunſt mit eingeſogen, die den Künſtler allein ſeine wahre Stellung begreifen lehrt. Mögen dieſe rohen Empiriker, und mehr ſind doch die meiſten unſerer ſogenannten Künſtler nicht, mögen ſie lachen, ſo viel ſie wollen, über die Idee der Schauſpielerſchulen — gegenüber ihrer Unkenntniß und Selbſtüberſchätzung tritt uns die Nothwendigkeit derſelben erſt recht evident ins Licht. — Wüßten ſich unſere Schauſpieler, und vor Allen die Heroen der Bühne, ſtreng auf den Kreis zu beſchränken, der ihnen durch ihre körperliche und geiſtige Relativität angewieſen iſt, über den ſie weder Verſtand, noch Phantaſie hinauszuheben vermag, und den ſie auch nicht überſchreiten würden, wenn ſie aus der Äſthetik hätten begreifen lernen, daß der Schauſpieler nicht, wie jeder andere Künſtler, in einem frei zu geſtaltenden, jeglicher Bearbeitung fähigen Materiale arbeitet, — wüßten oder vielmehr wollten die Schauſpieler das, unſere Bühne würde ganz anderes leiſten, jeder Rollenſtreit, dieſes freſſende Gift des Theaters, würde aufhören, kein Stück wäre mehr von den Brettern ausgeſchloſſen, und wir erlebten nicht ein ſolches Miſère, wie es die Annalen unſerer Bühne zur Genüge kennen. Belege, namentlich aus dem letzt verfloſſenen Jahre, ſtänden uns in Maſſe zu Gebote. Wir wollen die traurigen Fakta jedoch mit dem Schleier der Vergeſſenheit bedecken und der Zukunft unſer volles Vertrauen zuwenden. Sollte ſich dieſes Vertrauen aber wiederum getäuſcht finden, dann müßten wir uns eines Vergehens an der Kunſt anklagen, wollten wir länger ſchweigen.

Zum Schluſſe ſind wir dem Leſer einen Überblick über die künſtleriſchen

Kräfte ſchuldig, die unſere Bühne beſitzt. Wir gruppiren nach den Fächern, in welchen ſich die Darſteller gewöhnlich bewegen. Die Liebhaberrollen ſind in den Händen der Herren Moritz, Löwe und Auguſti. Der Erſte, zu den Celebritäten der deutſchen Bühne gerechnet, iſt ein Künſtler leicht erfaſſenden Geiſtes, einer raſch geſtaltenden Phantaſie und vielſeitiger Bildung. Zu beweglich für tiefes Sinnen, zu glücklich in der Erfindung, iſt es ihm nicht Bedürfniß, die Tiefe der Charaktere bis zu ihrer Wurzel zu ergründen: der begabte Schauſpieler, der ganz der modernen Darſtellung entſprungen, weiß nur, die Blüthen des Geiſtes leicht obenhin pflückend, durch den Reiz der Erſcheinung über jede Frage nach der Wahrheit hinwegzuheben. Herr Löwe, als Dichter, wie man glauben ſollte auf die Darſtellung poetiſcher Geſtalten hingewieſen, findet, wunderbar genug, gerade in dem Kreiſe reflektirender, innerlich verſchloſſener Charaktere ſeine entſprechende Thätigkeit. Seine Darſtellungen zeugen ſtets davon, wie der Verſtand bei der Conception die Phantaſie weit aus überwog, und ſo bildet Löwe als Künſtler den direkten Gegenſatz zu Moritz, von dem er ſich auch im Äußern weſentlich charakteriſtiſch unterſcheidet: Löwe von ſchlankem, hohem Wuchſe und hagerer Geſichtsbildung, Moritz von kräftiger, unterſetzter Geſtalt und vollem Antlitz; Löwe's Organ von großer, intenſiver Stärke, Moritz's Stimme mehr brillant und in den höheren Lagen tändelnd. Der Dritte, Herr Auguſti, bildet durch ein angenehmes Äußere eine hübſche Erſcheinung auf der Bühne, und wäre bei tieferem Studium ein anwendbares Mitglied derſelben. Komiſche Charaktere ſind ihm bisweilen ſchon recht wohl gelungen. Für das Fach der Naturburſchen und Bonvivants iſt zu Moritz und Auguſti noch Herr Meixner gewonnen worden, ein Künſtler von ganz bedeutenden Fähigkeiten, mit einer ſeltenen Summe von Kräften ausgeſtattet. Eine ausdrucksvolle Phyſiognomie, ein lebendiges Auge, eine wunderbar modulationsfähige Stimme, dieſelbe Elaſticität, die ſeinen Körper auszeichnet, charakteriſirt auch ſeinen Geiſt, der mit außerordentlicher Leichtigkeit die dichteriſchen Charaktere erfaßt, und ihnen lebenswahre Geſtalt giebt, da ſeine Anſchauungsfülle und Conceptionsgewandheit vollkommen durch die Maſſe äußerlicher Mittel zur Erſcheinung kommen kann: der Geiſt ergießt ſich hier in Form und Ton. In die ſogenannten Charakterrollen theilen ſich Grunert, Maurer, Gnauth. Grunert iſt ein Schauſpieler von eminentem Talente. Einem klangvollen Organe, einer kräftigen Geſtalt, einem ſchönen Auge — den Vorzügen des Körpers — entſpricht ein ſcharfer Verſtand. Nicht in gleichem Maaße iſt er jedoch von einer kühn ſchaffenden Phantaſie unterſtützt; er hat nicht eine Chamäleonsnatur, nicht jene ätzende Schärfe Döring's, nicht jene Herrſchaft über die Form, die Seydelmann auszeichnete. Dieſer Mangel an Schärfe und dies mehr in vollem Strome dahinrauſchende Organ weiſt ihn hauptſächlich auf rhetoriſche Rollen hin. Bleibt er innerhalb des Rahmens, hält er ſeine Darſtellungen in der Sphäre größtmöglicher Einfachheit, Natürlichkeit und Beſcheidenheit, ſo entgeht ihm vielleicht der Beifall des großen Haufens, niemals die freudige Anerkennung des Kenners. Maurer, der Ifflandſchen Schule entſproſſen und ihr heute noch ſtreng angehörend, theilt alle Vorzüge und alle Mängel dieſer Schule. Mit der glücklichſten Phyſiognomie für ſein Rollenfach ausgeſtattet, von vortrefflicher Salonsbildung und einer großen Bühnengewandtheit unterſtützt, zeichnet er ſich beſonders im Luſtſpiel — der ſogenannten Komödie — aus. Im Trauerſpiel macht ſich die Ifflandſche Manier zu breit, und wir können uns heut zu Tage unmöglich mehr mit ihr befreunden. Gnauth, der älteſte Schauſpieler unſerer Bühne, hat ſich die Friſche erhalten, die für den Künſtler ſo unentbehrlich. Er iſt eins jener ſeltenen Bühnentalente, die uns ſtets einen neuen, einen originellen Charakter vor Augen führen, er wird nie eine Rolle verfehlen, ſobald man ihn nicht aus dem Kreiſe verdrängt, den ihm ſein Talent angewieſen. Gnauth hat alle Sphären der Charakterdarſtellung durchwandert, und ſtets mit Glück ſich in dem ſeinem Alter entſprechenden Genre bewegt. — Die komiſchen Rollen theilen ſich Herr Gerſtel und Herr Petzold. Letzterer, ganz ausgezeichnet im Fache der Dümmlinge, iſt auf die niedrige Komik beinahe einzig und allein beſchränkt, während Herr Gerſtel ſich im ganzen Kreiſe komiſcher Charaktere mit gleichem Glücke bewegt, ohne deshalb irgend eine Sphäre des ernſten Dramas von ſich auszuſchließen. Er iſt unbedingt einer der vielſeitigſten Künſtler, die wir kennen. Ein kräftiges, angenehmes Organ, eine außerordentlich bildungsfähige Phyſiognomie, unterſtützt von der ausgezeichnetſten Malerei, und ein elaſtiſcher Körper, in Verbindung mit einer wirklich vielſeitigen geiſtigen Bildung machen ihn für die Conception jeglichen Charakters vom Trauerſpiel bis herab zur Poſſe geſchickt; außerdem hat ſeine volle, markige, ſchöne Stimme und eine vortreffliche muſikaliſche Schule, im Vereine mit ſeinem komiſchen Talente ihn zu dem Range des unbeſtritten erſten Buffo Deutſchlands emporgehoben. Für kleine Charakterrollen entwickeln Herr Liſt und Burckhardt, ſowie namentlich auch in komiſchen Parthieen Herr F. Schmidt ihre Talente. Durch eine hübſche Repräſentationsgabe hat ſich Herr Arndt, der eigentlich der Oper angehört, auch im Schauſpiel gerne geſehen und unentbehrlich gemacht. — In der Oper ſind die Baſſiſten Lehr und von Kaler, der Baritoniſt Piſchek und die Tenoriſten Rauſcher und Jäger thätig. Man iſt nicht gewöhnt, große Anſprüche von Seiten der Darſtellungskunſt an die Operiſten zu machen. Wir werden dieſe falſche Anſicht auf einem andern Blatte behandeln, und die Charakteriſirung unſrer Operiſten, deren Spiel wir im Allgemeinen rühmen können, hier übergehen.

Von den Damen nimmt im Schauſpiel die erſte Rolle Fräul. Bröge ein. Dieſe Künſtlerin vereinigt eine Summe von phyſiſchen und geiſtigen Kräften, die durch die Kunſt geläutert, die höchſte Stufe der Vollendung im Bereiche der dramatiſchen Darſtellung möglich machen. Sie beſitzt eine große, edel gebaute Geſtalt, die ſchönſte, die ich auf der Bühne geſehen, eine intereſſante, anziehende Geſichtsbildung, ein lebendiges, ſinniges Auge, und ein Organ, das durch ſeinen außerordentlichen Umfang der reichſten Modulationen fähig iſt: dazu die feinſte Grazie, einen ungemeinen Takt und ein Zartgefühl, das vor jedem Überladen hütet, die einfachſte Mimik und eine Deklamation, die von dem klar erfaſſenden Geiſte der Künſtlerin zeugt: ja, ich freue mich, zu ihrem Ruhme ſagen zu müſſen, ſie iſt die einzige Schauſpielerin, der ich nie einen falſchen Accent, nie eine unrichtige Deklamation nachzuweiſen vermochte. Sie verſchmäht es, auf Koſten der Wahrheit durch die Künſte der Koketterie ſich den Beifall des Publikums zu erwerben. Das Publikum iſt nun einmal überreizt, ja ſelbſt die Gebildeten lieben ein ſtarkes Auftragen, und ſo „gehört ein großer Muth dazu, bei der ganz verkehrten Geſchmacksrichtung unſerer Zeit, auf die Gefahr hin, unverſtanden zu bleiben, auf eigenem Wege nach dem Ziele zu ringen.“ Daß ſie dieſen Muth beſitze, geht aus allen ihren Darſtellungen hervor: daß ſie ihn nicht verliere, und ſo dem Princip der Einfachheit und Wahrheit einen Triumph bereite, wünſchen wir von ganzem Herzen. Fräul. Schäfer haben wir früher ſchon in dieſen Blättern charakteriſirt und dabei bemerkt, wie an ihr klar werde, bis zu welcher Virtuoſität es der Verſtand in der Schauſpielkunſt bringen könne. Geiſt und Körper ſind bei ihr noch nicht in das für die Kunſt nothwendige Gleichgewicht getreten. Der Verſtand iſt in ſeiner Entwickelung dem Körper vorangeeilt, und ſo ſehr wir über ihre kluge, verſtändige Auffaſſung des Dichters uns freuen, ſo ſehr wünſchten wir, daß darüber das Kindlich-Einfache, die reine Naivität nicht verloren gegangen wäre. Sie erſcheint uns immer wie eine zu früh aufgegangene Knoſpe, reizend in ihrer Erſcheinung, aber noch ohne den Schmelz und Duft der vollen Roſe Fräul. Siber, eine talentvolle Anfängerin von hübſchem, friſchem Äußern, einem glücklichen Organe und mit warmer Liebe für die Kunſt ausgeſtattet, wäre einer ſchönen Zukunft entgegengegangen, wenn ſie nicht einer falſchen Manier ſchon heute erlegen. Wir machen ihr damit keinen Vorwurf: eine durchaus verfehlte dramatiſche Bildung, ein unglückliches in die Höhe Schrauben ihres Talentes und ein unvorſichtiger Beifall des Publikums haben ſie zu früh dem Kreiſe entrückt, der ihres Wirkens war. Die junge Novize mußte durch Deklamation erſetzen, was ihr an phyſiſcher Kraft, an Intenſivität mangelte. Natürlichkeit und Elaſticität ſind durch jenes unglückſelige Überſpannen verloren gegangen, und was Fräul. Schäfer durch ihren Verſtand erſetzt, ſucht Fräul. Siber durch ihren Willen zu ergänzen Fräul. Schütz, die Tochter des Karlsruher Schauſpielers, iſt im Bereich der Soubretten äußerſt verwendbar: einen künſtleriſchen Maaßſtab jedoch an ſie anzulegen, wagen wir nicht, obgleich wir bekennen, daß ihr dieſe und jene Rolle recht wohl gelingt. Fräul. Öſterling iſt, wie die beiden Vorhergehenden, der Schule noch nicht entwachſen: eine jugendlich friſche Erſcheinung, die gleichfalls jener falſchen

Bildung ein hübſches Talent aufgeopfert hat. — Mad. Deſſoir, als Liebhaberin einſt gefeiert, lavirt gegenwärtig in einer Übergangsperiode aus jenem Rollenfach in das der Anſtandsdame, und benimmt uns dadurch jeder Handhabe der Beurtheilung ihrer künſtleriſchen Bedeutung. Mad. Lange, aus der Zwanzigerperiode herſtammend, in der die Kunſt verfiel und die Manier blieb, ſpielt Mütter und dergleichen mit glücklicher Routine und Gewandheit. Mad. Schmidt, die vollkommenſte Repräſentantin der reinen Natürlichkeit, Einfachheit und Wahrheit, iſt namentlich in Soubrettenrollen vortrefflich, doch auch ſonſt vielſeitig verwendbar. — Dies unſere Schauſpielkräfte: in der Oper ſind thätig Mad. Palm-Spatzer, Fräul. Eder und Buſſe. — An die Bühne ſchließt ſich eine Schule für dramatiſche Kunſt, unter der Leitung der Tochter des bekannten Schauſpieler Beck in Mannheim, an. Wir achten die vortreffliche Vorſteherin und einzige Lehrerin des Inſtituts perſönlich hoch: wer aber den Unterricht von Frauen kennt, weiß auch, wie ſehr es ihnen an jeglicher Theorie mangelt. Wir haben einen höheren Begriff von Theaterſchulen, und wollen den Künſtlern keinen größeren Einfluß auf dieſelben eingeräumt ſehen, als dies in dem Rötſcher'ſchen Entwurfe geſchehen iſt. Die Früchte der hieſigen Theaterſchule haben wir in dreien der obengenannten Schauſpielerinnen beurtheilt.

Die Kritik unſerer Bühne war ein beſonderes Augenmerk des Herrn v. Gall, und er wußte den König dazu zu beſtimmen, jährlich für die Unterhaltung eines eigenen Journals 600 Fl. auszuwerfen. Herr Koffka übernahm die Redaktion des Blattes, von welchem zwei Quartale erſchienen, das aber an dem Indifferentismus des Publikums und der Intrigue der Schauſpieler zu Grunde ging. Es war Alles zur Aufrechthaltung geſchehen: wenige, aber ſehr thätige Mitarbeiter, unterſtützten die „Theaterzeitung“ nach Kräften. Theils aber fand man die Aufſätze und Kritiken des Unterzeichneten „zu wiſſenſchaftlich,“ theils ſuchte der Haß der Schauſpieler gegen jede nicht unbedingt günſtige Beſprechung ihrer Leiſtungen das Unternehmen zu untergraben; das Publikum endlich lieſ't die Kritik ohne Unterſchied, von wem ſie kommt, und ob ſie auf einer äſthetiſchen Baſis beruhe oder nicht. Die Theaterzeitung ging ein, und die Beurtheilung der Bühne fiel wieder den Tageblättern in die Hände. Kurze Zeit verſuchten wir in einer politiſchen Zeitung der ernſteren Beſprechung unſrer Bühne Geltung zu verſchaffen, allein auch hier wußten gewiſſe Schauſpieler die Tageskritik, die ihnen das Meſſer ans Fleiſch ſetzte, unmöglich zu machen. Wir ſagten damals am Schluſſe unſerer Aufſätze: „daß die Wiſſenſchaft uns zwang, ſtets einen abſoluten Maaßſtab anzulegen, und die Kritik daher an den ſehr relativen Zuſtänden unſres Schauſpielweſens und Publikums ſcheitern mußte, iſt ein Unglück, über das wir uns tröſten könnten, wenn es nur uns — als Referenten — träfe, und nicht unſere Zuſtände in gar ſo ſchlimmem Lichte beleuchtete. Schauſpieler jedoch, die einen großen

Maaßſtab an ſich angelegt zu ſehen nicht ertragen können, laſſen wir ruhig fallen und wenden unſern Blick auf größere Erſcheinungen, die einer äſthetiſchen Würdigung werth ſind.“ *) —

Das Theater beginnt am 8. Oktober mit der Oper: „Freiſchütz.“ Möge ein guter Geiſt über ihm walten — der Geiſt der Kunſt! Wir werden den Leiſtungen mit ſtrengem Auge folgen und jeden Mangel zum Heile des Inſtituts rügen; aber auch eben ſo freudig anerkennen, wo etwas Schönes, Großes unſerm Auge begegnet.

---

*) Im künftigen Jahre bleibt die Bühne ganz von der Kritik verlaſſen, da die bisher thätigen Dramaturgen kein Organ mehr beſitzen.

Ungedruckte Briefe Seydelmann's.

Mitgetheilt

von

H. Th. Rötſcher. *)

Berlin, den 19. Mai 1839.

Mein lieber Freund!

Schönen Dank für Ihre ſechs Zeilen, die ſo außerordentlich flüchtig geſchrieben ſcheinen, daß man ihren Inhalt — wie die Farben eines pfeilſchnell vorübereilenden Vogels — kaum errathen kann. Aber jetzt hab' ich ihn 'raus! Es ſind freilich fünf Tage her, daß Herr S. mir den Brief übergeben. Herr S.! Wie iſt mir denn? Hat der Mann nicht ein Warnungszeichen im rechten Auge? — Übrigens weiß er viel, ſehr viel, aber ſehr viel von Schauſpielern zu erzählen, und von ſich! — Das Zahlhaßiſche Luſtſpiel „Ein Tag aus dem Leben Karl Stuarts des Zweiten" hat angeſprochen, ohne eben großes Gefallen zu erregen. Es verdient, von jeder Bühne gegeben zu werden. Die Hauptrollen wären wohl für Sie und die Deſſoir. Oder, haben Sie's etwas ſchon gegeben? Ich leſe keine Zeitungen, und weiß vom Theater nur, was ich erzählen höre. — Jedenfalls zu viel! Sehr leid hat es mir gethan, ja ich ärgere mich noch darüber, daß ich Herrn **Dr.** Kühne während ſeiner Anweſenheit in Berlin nicht einmal zu Hauſe getroffen habe. Er wohnte auch im Hôtel de Ruſſie. Ich war mehremal dort, obwohl ich nur einmal eine Karte zurückgelaſſen habe. Es war meine letzte. Wir haben — und ich meine keineswegs blos die Berliner — einen großen Verluſt erlitten: Gans war innerhalb einer Woche geſund — und begraben. Varnhagen wird ſeinen Briefwechſel, den nämlich des Gans, herausgeben. Hat Carriere noch nichts geſendet? Daß mir nur ja nicht der Stuttgarter Aufſatz nachgedruckt wird! Ich bitte, lieber Freund, verhüten Sie das! Erinnern Sie lieber den Carriére und warten Sie noch ein Weilchen. Deutſchland und ſeine Schauſpieler werden darüber nicht gleich des Teufels werden. Offenbar iſt jener Aufſatz aus trüber, übelriechender Quelle entſprungen, wie unbefangen und parteilos er ſich auch gebehrdet; und da Ihr „Theaterlexicon" ein Buch hauptſächlich nur für Leute unſeres Gewerbes iſt, ſo werden Sie — bei einem Niederblick in ihren eigenen Buſen — es nicht unbegreiflich finden, daß ich, nach einem ernſten, redlichen und ausdauernden Beſtreben, im Angeſichte aller unſerer Collegen, lieber von einer freundlichen Seele beſprochen ſein mag, als von einem ſchielaugigen, von Bücherſtaub abgeblaßten, Theorievollgeſtopften, vornehm abwärts blickenden, dreiundzwanzigjährigen, literariſchen Gerngroß, deſſen Urtheilsgrundlage geſchmeichelte oder verletzte Eitelkeit iſt. Auch Einer von den modernen Leſſingen, Gott ſei bei uns! Glauben Sie mir, kennte ich den Verfaſſer jenes gelehrt riechenden dramaturgiſchen Nachttopfes nicht, würde ich ihn auch wahrlich nicht bezeichnen, wie ich es gethan habe. Sein ausſchweifendes Lob, womit er mich vor einigen Jahren übergoß, hat mich eben ſo verlegen gemacht, als es mich jetzt kränken würde, fände ich ihn, von mir ſchwatzend, in dem Buche eines Freundes; und dies ſind Sie mir ja wohl? Punktum! Meine Vorleſung zum Beſten des alten, einzigen Leſſing (oder ſeines Denkmales) hat, nach Abzug von etwas über 80 Thaler Koſten, 320 Thaler gebracht, worüber ich eine artige Quittung von Braunſchweig erhalten habe. Meinen Prozeß gegen Seine Hochgeboren, den Grafen Leutrum von Ertingen, erſten Kammerherrn Sr. Majeſtät des Königs von Würtemberg, Ritter vieler hohen Orden und General Intendant der Schauſpiele in Stuttgart, habe ich gewonnen, mit Stumpf und Stiel. Seine Herrlichkeit muß Gerichtskoſten und Verzugszinſen bezahlen. Dafür hat er ſich aber auch ſattſam gerächt. Ich ſoll — wie nach fleißigem Nachſpüren aller Garderobebeamten ſeines Kunſtinſtitutes ſich ergeben?— ein Paar braune Unterziehhoſen und eine tombackne Schuhſchnalle mitgenommen haben, und dafür wurde Rechnung gemacht. Die ehrlichen Leute waren auf Befehl erbötig, einen Eid abzulegen, daß die Sache ihre volle Richtigkeit habe; aber ich erließ ihnen und ihrem Chef den Gewiſſensact und mein Rechtsfreund bezahlte. Im December 1837 (oder im Januar 1838) ſagte ich, in der Leipziger Allgem.

---

*) Ich verdanke die Mittheilung der hier folgenden, bisher ungedruckten Briefe Seydelmann's der Güte des Herrn Ober-Regiſſeurs Düringer zu Mannheim, welcher mir dieſelben durch Vermittelung meines Freundes, des Herrn Deſſoir zu Carlsruhe, zur Benutzung übermacht hat. Bei dem großen Intereſſe, welches man an der ureigenen Anſchauungs- und Ausdrucksweiſe Seydelmann's ſeit Erſcheinen meines Werkes über den ſeltenen Künſtler genommen hat, wird gewiß jeder Beitrag, durch welchen man einen Pinſelſtrich zum Bilde des Künſtlers empfängt, willkommen geheißen. In der Auswahl des Mitzutheilenden haben wir auch hier, in Übereinſtimmung mit Herrn Düringer, das Princip befolgt, alles rein Perſönliche zu übergehen und das, was die augenblickliche Stimmung des Künſtlers für dieſen oder jenen etwa Verletzendes in vertraulichen Schreiben ausgeſprochen hat, nicht der Öffentlichkeit zu übergeben, weil es uns nicht darum zu thun ſein kann, Skandal zu erregen, ohne dadurch dem Andenken des Dahingeſchiedenen förderlich zu ſein. Auch hier leitete uns als Maaßſtab des Mitzutheilenden einzig und allein das allgemeine Intereſſe und die natürliche Rückſicht, das ganz Partikulaire, wodurch noch lebende Perſonen empfindlich berührt werden, als einzig nur zwiſchen den befreundeten Correſpondenten verbleibende Worte zu betrachten, woran die Öffentlichkeit kein Recht hat. Der Takt kann natürlich in ſolchen Fällen allein die gute Gränze ziehen. H. Th. R.

Ztg., dem Publikum, daß ich von dem Ausgange meines Prozeſſes gegen den Grafen Leutrum, Kunde geben wolle. Die Sache iſt ſchon ſeit einigen Monaten zu Ende: ſoll ich ein Paar Worte ſagen? Was meinen Sie? Herr **Brockhaus** würde ſie wohl aufnehmen. Nicht? Wie gefallt ihnen Tichatſcheck? Iſt er noch in Leipzig, dann grüßen Sie ihn doch recht herzlich, ich bitte! Daß ich am letzten Tage ſeiner Anweſenheit in Berlin nicht in ſeiner Geſellſchaft ſein konnte, hat mir ſehr leid gethan. Wir ſtudiren jetzt „die Fremde“, ein Schauſpiel von Frau (!) von Weiſſenthurn ein. Na! das wird denn auch ein Paarmal gegeben werden und dann in den Strom der Vergeſſenheit hinabſinken. Ach die neueſte dramatiſche Literatur iſt ſie denn etwas Anderes als ein, alle acht Tage ſich wiederholender Beweis, daß ſie nichts — oder doch nur blutwenig bedeutet? Mit welch' rieſenhaftem Wiſſen, mit welcher himmeleinſtürzenden Gelehrſamkeit geht die ruhmſüchtige junge Welt an ihre Werke, und kaum ſind ſie vom literariſchen Markte her pomphaft voraustrompetet worden, kaum ſind im Bücherladen, oder von der Bühne herab, die heißgeprieſenen Verkündiger eines neuen goldenen Zeitalters erſchienen, ſo verwandeln ſie ſich, vor den Augen des getäuſchten Publikums, in tragikomiſche Anzeigen ihres frühzeitigen Todes. — Dürfte man unſere heutigen dramatiſchen Dichter nicht mit Geſchöpfen vergleichen, die bis zum Ekel auseinanderzuſetzen wiſſen, wie geſunde Kinder beſchaffen ſein müſſen, während ſie doch kein einziges zu Stande bringen? Da ſchlagen ſie alle Theorieen der Alten und Neuen nach, erfüllen — erhitzen ſich, ſtochern und befeuchten d'rauf los und freuen ſich ganz teufelmäßig über den klaſſiſchen Rhythmus, in dem ſie ſich mit ihrer Muſe begatten; und kommt endlich das mühſam erarbeitete Kind an die geſunde Luft, ſo ſtirbt's ab und wir behalten vom ganzen Opus nichts zurück als die bekakte Windel, die uns armen Geburtshelfern vom unglücklichen Papa und ſeinem Geſinde, den Rezenſenten, um die Ohren geſchlagen wird.

„Die ſchönen Tage von Aranjuez“ für die Schauſpieler ſind vorüber! Daß dieſe guten Leute alle nichts taugen und viel ſchlechter noch als ihre dahingeſchiedenen Vorfahren ſeien, wird durch alle Journale in alle Welt hinein verbreitet. Aber es iſt, bei aller geziemenden Beſcheidenheit, kaum zu glauben. Wenn der Vater kein Kind machen kann, wird Mutterchen da eins kriegen? (Wenn ſie ſich nicht unter eine fremde Traufe legt, nein!) Die meiſten Klagen über uns preisgegebenen, vogelfreien Sünder ſind am Ende doch nur Jeremiaden über den Mangel tüchtiger, dramatiſcher Dichter; denn faſt immer nur mit dem Neuem fallen wir durch oder friſten ein elendigliches Daſein. — Wären wir abſolut untauglich, ſchlecht, wie käme es denn, daß wir in guten alten Stücken den Antheil des Publikums immer noch gewinnen, wobei wir vom vielkräftigen Reize des friſchen Dichtertalents doch ganz entkleidet ſind? — Die ſchönſte, geſundeſte Frau an der Seite eines unkräftigen Mannes iſt zu bedauern; und ſo ſollten die talentvollen, fleißigen Schauſpieler unſerer Zeit mindeſtens kein

Gegenſtand des Schimpfes und der Verdammniß ſein. Der Schauſpieler iſt ohne den Dichter nichts. Wo iſt aber der Dichter, der unſerer Liebe, unſerem Fleiße, unſerer Hingebung für die Kunſt einen fröhlichen Tag verſpricht und ſein Verſprechen hält? O her mit ihm! Her! Her! — Aber, da iſt ja meiſt nur Moder, Verweſung: und die Bitte um „eine Unze Biſam“ iſt unſeres Strebens Reſt.

Adieu, mein Alter! Bleiben Sie gut

Ihrem Leidensgefährten.

Lieber guter, — ſonderbarer Freund!

Sie beſchweren ſich in einem Briefe an A. Glasbrenner — ja, Sie zürnen mir, daß ich Ihnen auf die Mittheilung, die Sie demſelben in Beziehung auf Moritz Carrière's „Seydelmann“, gemacht, nicht geantwortet habe. Was aber ſoll ich denn zu dieſem Stück Biographie ſagen? Wahrhaftig, ich weiß es nicht! Ein zweiter Umſchlagsbogen mit einer Fortſetzung des Begonnenen iſt nicht erfolgt. Wann erſcheint ſie? Wird ſie erſcheinen? Nur, wenn ich das Ganze werde geleſen haben, kann ich eine Meinung äuſſern und gewiß: ſie ſoll nicht fehlen.

Eben ſo muß ich erſt eine größere Anzahl von Heften zu Ihrem Lexicon abwarten, eh' ich Etwas darüber ſagen kann.

Wenn das Alles nur nicht ſo langſam ginge!

Ihnen geht es gut und mir nicht ſchlecht. Das wird uns beide freuen. In zehn Tagen wird es ein Jahr, daß ich von hier nach Leipzig fuhr, um dort den Meßfremden was „vorzugaukeln.“ Hätte lieber den Einheimiſchen „Geſichter geſchnitten“; für den lauten Markt iſt meine Jacke nicht bunt genug. Die vom Tagesgewühl Ermüdeten, Abgeſtumpften, brauchen die Pritſche oder den ſüß tönenden Lärm der Trommel.

Welches fremden Künſtlers Fahne weht denn nun von Thaliens Tempeln lockend ins Gewühl hinein? Iſt es die Flitter einer Tänzerin, ſind es die Sterne einer Königin der Nacht — die dem Publikum, Genuß verheißend, zublinken? Oder iſt es die hohe graue Kappe irgend eines herabgekommenen Humors?

Wird Madame Deſſoir den Leipzigern treu bleiben? Das verteufelte „Littera scripta manet!“ — Und wenn ſo einem geſchriebenen Buchſtaben nur auch der mildernde, verſüßende Hauch — das vermittelnde Lächeln des Auges, des Mundes zugegeben werden könnte! Das ſteht aber ſteif und ſtarr da und wartet ab, wie es geleſen wird. Und wie wird es oft geleſen! Ach Herr Jeſus! Wir beide treffen nun freilich den rechten Ton; dafür könnte ich aber auch Regiſſeur ſein, und Sie ſind's. Wenn Sie aber meine Briefe verlören —!

Eine Madame K… ſpielt jetzt bei uns Komödie. Das deklamirt! Das ſpreizt ſich und thut nobel: das lächelt und liſpelt und donnert! „Ein ganzer Mordbruder für unſere Bande.“ Und wie ſtolz blickt das vom goldpapiernen Throne herab! Welch' rieſiges Bewußtſein reckt und bläht ſich in dem zarten (?) Leibe dieſes Weibes! Dächten alle Prinzipale wie ich, Madam würde es weit bringen — im Reiſen!

Herr von Lavallade hat viermal geſpielt. Aus dieſem jungen Manne kann was recht Gutes werden!

Gerſtel vom Stuttgarter Theater kam zugereiſt und Baron von Arnim war ſo freundlich, auf mein Bitten für den Kollegen einzugehen: er ließ ihn dreimal ſingen und es ging ganz gut. Vielleicht haben Sie ihn, bei ſeiner Rückreiſe, in Leipzig geſehen. Der arme Teufel wird jetzt ſehr traurig ſeyn: inzwiſchen er auf Urlaub war, ſtarb ihm ein Kind, ſein einziges Söhnchen.

L. L. hat auch mehremale geſpielt. Hübſche Anlagen auf Abwegen. Muß ſich hüten; vor allen Dingen aber ſich innerlich bilden. Wohl hatte ich Recht, als ich unter Eines meiner Bilder — unter das in der Lewald'ſchen Theaterrevue — ſchrieb: Laſſet uns ſammeln, damit nicht jeder Abend das Zeugniß unſrer Armuth wiederhole. — Der ungebildete Menſch kann kein Künſtler ſein und wäre er nüchtern und beſoffen ein Genie!

Noch ein Herr von — hat hier geſpielt; da es ihm aber, obwohl er ein Berliner iſt, übel erging, wird es nichts zu ſagen haben, daß mir ſein Name im Augenblick nicht einfällt.

Lorzing's „beide Schützen“ haben mit vollem Rechte ſehr gefallen. Mit der Darſtellung darf man zufrieden ſein. Vorzüglich waren Fiſcher und Schneider. Sonſtige Neuigkeiten ſind nicht von Belang.

Ich habe, ohne Ruhmrederei, ſchlichter Wahrheit gemaß, eine freundliche Anzahl von Einladungen zum Gaſtſpiele, da und dorthin! „Wahl macht Qual.“ Wenn ich mich werde entſchieden haben, ſollen Sie's erfahren. Einer will ſogar Gelegenheit erhalten meine „genialen Leiſtungen“ in ſeinem Telegraphen kritiſch und ausführlich zu beſprechen. Aber: „Leiſtungen“! Iſt da nicht auch von Pech die Rede?

Beide Herren ſind auch wie ich höre, damit beſchäftigt, eine neue ſchauſpielkünſtleriſche Autorität zu gründen, und mich benutzen ſie zur Unterlage für das friſche goldne Kalb! D'rauf zu! „Sehe Jeder, wie er's treibe, und wer ſteht, daß er nicht falle!“

Was machen meine Herren Kollegen im luſtigen Leipzig? Ich möchte ſie wohl wieder einmal beiſammen ſehen, in irgend einem Keller!

Wollen Sie ſie alle herzlich grüßen? Bitte!

Kommen Sie mit Herrn Kühne und überhaupt mit Männern zu Geſpräch, mit denen ich, durch Ihre Freundlichkeit, bekannt geworden bin, o dann erinnern Sie ſie an mich; verſteht ſich, im Guten!

Schreiben Sie mir bald, recht bald!

Ihrer liebenswürdigen Gattin (Ihrem ſüßen, ſüßen Apfelbaume!) werfe ich tauſend bittende Blicke zu. Jeder fleht um Fortdauer ihres Wohlwollens!

Adieu, mein guter Freund, mein wackerer Kollege und Vorgeſetzter!

Bleiben Sie gut

Ihrem treugeſinnten

Berlin, am 1. September 1839. **Seydelmann.**

Berlin, am 1. November 1839.

Sie werden wieder ſchön über mich geſchimpft haben! Ueber Ihren „geliebten, vielgeehrten, — vielverkannten Freund.“ Oder ſind Sie mild geweſen, ruhig abwartend, bis die Zeit auch diesmal mich erklart? Das wäre ſchön, ſo Ihret als meinetwillen! Zweifeln Sie ja nicht, daß Sie mir werth ſind! daß ich Sie gern — gern wieder geſehen hätte; aber konnte ich es denn möglich machen? Urtheilen Sie ſelbſt!

Donnerſtag den 17. October, Nachmittags, um halb 2 Uhr, kam ich in Halle an. Um 5 Uhr hatte ich Probe von den „Royaliſten.“ — Freitag den 18., Probe und Vorſtellung von dieſem Stück. — Sonnabend den 19. Probe von den „Räubern.“ — Sonntag: Probe und Vorſtellung. — Montag, den 20. Probe von „Fauſt.“ — Dienſtag: Probe und Vorſtellung. — Mittwoch: Probe von der „Whiſtparthie“ und dem „Polterer.“ (Da kamen meine lieben Freunde H. J.: unverhofft, wie das liebe Glück!) Donnerſtag: Probe und Vorſtellung von den genannten Stücken. — Freitag mußte ich einer erhaltenen Einladung folgen. Mittags und Abends war ich Schauſpieler und Kritiker zugleich: ich wurde geſehen, und ſah' wieder. (Sie kennen ja dies Doppelſpiel bei Rindfleiſch und Gurken. —) Sonnabend den 26. hatte ich Probe vom „Kaufmann von Venedig“ und in der Nacht zum Sonntage wurde ich todtkrank. Ja, ja! Ohne Scherz! Ich möchte den Teufel nicht an die Wand malen. Schnelle kräftige Hülfe brachte mich ſoweit wieder auf die Beine, daß ich Sonntag Abend in's Theater fahren und den Shylok verſuchen konnte. — Montag, Dienſtag, Mittwoch war ich nur wenige Stunden in meinem Hauſe, immer im Theater. „Karlos“ in „Klavigo“, der alte Fritz im „Königsbefehl“ „der alte Klingsberg“ und „der Hofmeiſter in tauſend Aengſten“ hielten meine Lebensgeiſter gefangen; irgend etwas Anderes zu denken, zu thun war nicht erlaubt. Dabei litt ich fortwährend an Beſchwerden des Unterleibes und medizinirte; medizinire noch! Donnerſtag, den 31. Oktober mußte ich hieher eilen und morgen erwartet man mich auf der Probe in Stettin.

Nun? —

Ihren „Nathan" und Rollen dazu werden Sie zurück erhalten haben Ich danke Ihnen tauſendmal! Geöffnet durfte das Packet nicht erſt werden, denn ſchon ehe es ankam, hatten S. Wohlgeboren, Herr Dir. N. N. verworfen, was ſein Factotum, Herr X. X., in des Prinzipals Namen vor Zeugen zugeſagt hatte.

Freund ſoll ich — darf ich Ihnen eine Schilderung von dem Kunſttreiben in H. machen? Nein! die armen Kollegen, unter denen gar liebe fleißige Kerle ſind, möchten mich bekümmert dabei anſehen; um ihretwillen, die mir ſo viel guten Willen gezeigt, die unverdroſſen das Aeußerſte — das Entſetzliche gethan, will ich ſchweigen. So lange ſchweigen, bis es Noth wird, zu reden. Ach lieber Düringer, bei den meiſten dieſer armen Kollegen iſt es das Gebot des Magens, das ſie zu ſo entſetzlichen Anſtrengungen und Tollkühnheiten treibt. Nur ſo viel davon: Innerhalb ſechs Tagen arbeiteten eine kleine Anzahl von Schauſpielern folgende Stücke heraus: „Whiſtparthie" und „Polterer", „Kaufmann von Venedig", und „Klavigo": Neuigkeiten für Alle! —

Mich überlief's kalt, als ich's ſah, und gezwungen war, in dieſe Metzgerarbeiten mit einzugreifen: denn wäre es für die Gegenwart und Zukunft des Direktors (der kümmert mich freilich nur wenig); aber, wäre es für die armen guten Kerle nicht ſehr kläglich geweſen, wenn ich mit Angabe der Gründe, mich vom Gaſtſpiel zurückgezogen hätte? — „Mitgefangen, mitgehangen!" Und wahrlich, ich konnte es nicht übel nehmen, wenn man auch mir mit dem Stricke drohte. Aber dieſer Direktor! Seit dem Monat Juli ſchreibt er mir durch ſeinen Metternich X. X. die ſauberſten, von Kunſtliebe durchglühteſten Briefe: ſeit dem Juli ſind nach ſeiner Wahl, alle Stücke, in denen ich ſpielen ſollte, feſtgeſtellt; da iſt Alles geſchehen, Alles — das Geringfügigſte ſelbſt, beſprochen, Nichts fehlt, ich darf nur kommen und ſpielen. Ich komme, und die Mitglieder wußten kaum, was es für ſie zu lernen geben würde. Und dieſe Proben! Gräuel! Gräuel! Wie im wildeſten Schlachtgewühl kämpft Jeder für ſich oder ſteht — den Tod erwartend — ſtumpf und dumpf, läßt das Schickſal walten, es komme ſegnend oder vernichtend über ihn herein. Und nun ich! Mein Inneres — die Wuth! Mein Äuſſeres — die kalte, glatte Ruh'! O Düringer!

Herr Direktor N. N., im Frack, glatt barbirten Antlitzes, Glacé-Handſchuhe an den Händen, vornehm blickend, zieht ſich bei all dieſen Verwirrungen hinter die Couliſſen, und huldigt einer ſeiner Schauſpielerinnen: während ſeine Frau plötzlich von der Vorſtellung zurückbleibt, weil der Gemahl ſie durch Hiebe unfähig gemacht hat, ſich vor dem Publikum ſehen zu laſſen. Hiebe auf der Straße. — Thatſache, lieber Düringer! Thatſache! Ganz H. iſt erfüllt davon. Denken Sie ſich meine Stimmung! — Uebrigens mag N. N. ein ſehr liebenswerther Mann ſein.

Ach wie froh bin ich, daß dieſe Qual vorüber iſt! Daß das Publikum noch ſo lebhaften Antheil nehmen mochte, iſt mir ein Räthſel.

Adieu! (Wie ſteht es denn mit Carrière's Aufſatz?) Schreiben Sie mir bald und viel. Von dieſem Briefe laſſen Sie nicht alle Welt wiſſen. Doch wozu dieſe Erinnerung? Pardon! Tauſend herzliche Grüße Ihrer lieben Frau Gemahlin! Auch H. bitte ich und den N. herzlich zu grüßen. Adieu!

Ihr

Zendelmann.

Lieber Bruder!

Ich war zum Tode krank (und, dem Gerüchte nach wirklich todt). Aber noch lebe ich; ich weiß nicht, zu weſſen Verderben. Woran ich litt? „An einer Karlsbader Kriſe.“ Schönes Ding! Ich wünſch es keinem Hunde; nicht einmal einem Recenſenten. (Sei ſtill! —)

Schelling iſt da. Aber man guckt mehr nach ſeiner Tochter, die ſchön ſein ſoll! Gut daß die Geſchmäcker verſchieden ſind.

Ruge hielt ſich 8 oder 10 Tage hier auf. Der ſagt mir zu, ſehr! Heut iſt er nach Prag abgereiſt.

Wigand kenn' ich ſchon lange; obgleich ich ihn hier zum erſtenmale ſah. Den muß man ja lieb haben, wenn man kein Pappſtoffel ſein will. Ich verdanke ihn Dir, und werde Dir den Gegendienſt wohl ſchuldig bleiben müſſen, denn ſolcher friſchen Herzen giebt es nicht viele. Auch ſeine Frau ſcheint gar gut zu ſein. Nochmals Dank! Madame Brockhaus iſt da. Wigand ſagte mir's heute. Ich muß ſie beſuchen. Waren ſie doch ſo freundlich gegen mich und eine Tugend glaube ich zu haben: Dankbarkeit!

In der Komödie war ich dreimal. Nu —! Das Wetter iſt prächtig: Dreck oben, Dreck unten, und zwiſchen inne auch... A! Iſt's bei Euch beſſer?

Glasbrenner und ſeine Frau werden nach Leipzig kommen. So ſchreibt er mir, heute am 9. oder 10. wollen ſie dort ſein. Im Hôtel de Pologne. Er glaubt ich würde ihn da ſprechen können. Aber gar ſo geſchwind geht es noch nicht.

Wie ſteht es denn mit Deinem Lexicon? Willſt Du mir denn nicht ein vollſtändiges Exemplar hierher ſchicken, damit ich es ruhig durchleſe? Wie ſoll es denn nun mit dem kalten gelben Umſchlag werden? Ich mag Wigand nicht weiter d'rum befragen; Du fühlſt das wohl? Thu was! Was treibſt Du?

Wie geht's mit der lieben Komödie? Was macht Döring? Spielt er noch? Grüße Lorzing!

Deiner lieben guten Frau küſſe ich die Hand, Dir den treuen Freundesmund und bin, in Erwartung, daß Du mir *recht bald* den richtigen Empfang dieſer Sendung anzeigſt,

Dein wahrhafter

Carlsbad, am 4. Auguſt 1841. **Seydelmann.**

Sei nicht ſo faul! — (Schreib mir *jedenfalls*, nur wenigſtens vom Empfang dieſes Briefes.)

Lieber Bruder!

Am verfloſſenen Sonntage wurde ich zum zweitenmale in die Wäſche genommen, nur war ich früher rein. Aber heftig war der Anfall doch! Nun geht es wieder ruhig fort. Ich ſoll nach Warmbrunn, um 18 Bäder zu nehmen. Ich habe es der Intendanz angezeigt. — Das Wetter iſt ohne Beiſpiel abſcheulich. Bei Madame Brockhaus, oder richtiger: an ihrer Stubenthür bin ich zweimal, vergeblich geweſen. Unſtern! Doch ſehe ich ſie zuweilen, während wir Brunnen trinken, und neulich hatte ich die Freude, ſie bis zur Frühſtückszeit zu begleiten. Eine geiſtreiche, liebe Frau für die Kunſt entglüht zu finden, welchen Künſtler würde das nicht froh ſtimmen? Selbſt den Seydelmann. Nächſten Mittwoch reiſe ich ab, dann wird es mir doppelt leid thun, mich nicht öfter haben mit ihr unterhalten zu können. Sie hält was auf mich, ſagt ſie. Das iſt mir *lieb*!! Auch Deine Frau mag mich leiden? Da ſiehſt Du! Und doch bin ich ſo ein Griesgram! Ach die Menſchen (ich meine *Menſchen*!) ſpüren, wenn ich mich auch noch ſo ſehr vermummle, doch was aus mir heraus, was ſie nicht abſtößt, und das giebt dann wohl ein Band, das feſter hält, als luſtige, tagtägliche Geſellſchaft. Ja?

Durch Leipzig werde ich nun wohl nicht zurück reiſen können. Und gewiß, ich thät es Deinetwegen, Deiner Suppe wegen, ungenirt genoſſen, *herzlich gern*! Unſer trauliches Beiſammenſein wird mich in der Erinnerung noch lange, lange erfreuen! wird mich oft mit Sehnſucht nach Euch erfüllen! Möge Dir auch ſo um's Herz ſein!

Wigand iſt heute früh abgereiſt. Ich nahm keinen Abſchied, weil er mir einmal, in Gegenwart ſeiner lieben Frau, ſagte, daß er *dergleichen* immer aus dem Wege gehe. So *dachte* ich denn heute: glückliche Reiſe! Ich bitte Dich, empfiehl mich Beiden und grüße ihn recht herzlich. — So müſſen wir's denn mit dem Lexicon ſein laſſen, wie es eben iſt. *Schade*! — Sende mir die beiden Exemplare nach Berlin. In ein paar Wochen bin ich doch zu Hauſe.

Wird denn Döring nach Berlin gehen? Wohl möchte ich Dein Urtheil über ihn hören. Und nicht diplomatiſch, nein *offen*, *rückſichtslos*! Wahrheit allein trägt gute Früchte. Was iſt denn das für ein Artikel über ihn in der Leipziger Allgemeinen Zeitung? Ich hörte davon: hier aber bekommt man ſie nicht.

Da iſt gewiß wieder von Vergleichen zwiſchen ihm und mir die Rede. Erzähle mir's: es wird ſo arg nicht ſeyn?

Daß S… wieder in's Schauſpiel tritt iſt gut. Was ſoll am Ende die Vorleſerei! Ja wenn er Thee und Butterſchnitte dazu gäbe und nichts dafür nähme! Dann aber ſchrumpft S. in Jahr und Tag zuſammen, wie ein ausgeriſſenes Haar am Licht. (Mache Dir den Spaß heute Abend.)

Glasbrenner iſt nun wohl in Caſſel. Von dort geht er wahrſcheinlich nach Frankfurt a. M. (Dorthin geht mit Nächſtem auch Rott.) Ich ſage Dir den ſchönſten Dank für Deine treue pünktliche Beſorgung und werde mich Deiner und Deiner grundehrlichen, luſtigen, tiefgemüthlichen Gattin Liebe immer, immer Werth beweiſen. Denke daran, und bezweifle es nie!! Gott mit uns Allen!

Schreibe mir noch einmal, eh' ich Carlsbad verlaſſe. Von Warmbrunn aus will ich Euch, Ihr Lieben, Manches ſchreiben. Iſt Baudius zu Hauſe? Grüße mir Deine beiden kleinen Champagnerjungfern! Adieu! Adieu!

Dein

Carlsbad, am 12. Auguſt 1841. **Seydelmann.**

Über vier Becher Sprudel hab' ich's nicht gebracht. Deshalb lebe ich auch noch. (Wozu? —) Ein Graf Wedel hat ſechzehn (!!) Becher alle Morgen getrunken: heute Nachmittag um 4 Uhr haben ſie ihn nach Hauſe getragen — ins Grab. Man ſoll wirklich mäßig mit Gottes Gabe ſein! Spaß, dumme Bravour nimmt ſie ſchrecklich übel. Merk's!

O Düringer, ich bin matt. Früh um 5 Uhr (zuweilen ein kleinwenig ſpäter —) an den Brunnen gehen, zwei Stunden lang trinken und allweil' gehen (oder ſchleichen). Dann noch eine Stunde die Beine kaum vom Boden bringen, heißhungrig frühſtücken, hernach baden, ruhen (beileibe nicht ſchlafen!) — um 1 oder 2 Uhr ſich zur Krippe ſchieben, ſich halb ſatt eſſen und — Waſſer trinken, die entſetzliche Müdigkeit im Kaffeezimmer mit der gräßlichſten Langweile bis zur Verzweiflung ſteigern, herumlaufen, ſelbſt im Regen, einen Teller voll Lazarethſuppe medizinluſtig hinunter drücken und — Gott ſei tauſend Dank dafür! — um 9 Uhr ſchlafen gehen. „O, da muß es prächtig ſein, da muß ich hin!" Bleib' zu Hauſe, gieß Dir Sprudel in die langen Gläſer ein und küſſe Deine Frau. Gattenglück und Champagner —! „Es iſt ein Ziel, aufs innigſte zu wünſchen."

Morgen reiſe ich in den Nach-Jammer, nach Warmbrunn. Was werd' ich da für Geſichter ziehn! Baudius, Dir war es ekelhaft, was wird es mir erſt ſein?!

Übrigens wird meine Frau das Elend theilen: ſie kommt hin.

Geſtern, Sonntag, den 15. Auguſt, war ich mit Madame Brockhaus, ihrer Geſellſchafterin und Herrn Bochmann in Ellnbogen. Dort iſt es ſehr, ſehr hübſch, und ich werde dieſen Nachmittag lieb behalten — lange, lange! Dieſe herrliche und auch ſo anmuthige Natur!

Deiner lieben, herzguten Frau ſage ich tauſend — tauſend Dank!

Wenn ihr Urtheil mir einſt gar ſo günſtig wäre, wie würde ich ſie loben! Aber — meine Beſcheidenheit: (— iſt gerade ſo groß wie Deine, und im Stillen lobe ich das Urtheil doch! —) Wenn ich Dir ſchrieb, „ſende mir die beiden Exemplare nach Berlin,“ ſo heißt das wirklich: Sende mir die beiden Exemplare nach Berlin: vom Lexicon, verſteht ſich! (Eins kriegt mein Sohn, das andere behalte ich.)

Du wirſt mir eine rechte Herzensfreude machen, wenn Du mir verſprochenermaßen bald nach Warmbrunn ſchreibſt, und auch einmal recht viel und von der Leber weg. Bitte! Von dort aus antwort' ich und hole auch wohl Manches nach.

Gott behalte Dich mit allen Deinen Lieben in ſeinem Schutz.

Nochmals recht innigen Dank für die ſo liebe Bemühung Deiner Frau. Ich küſſe ihre Hand! Denkt an mich und wünſcht mir auch ein bischen Glück!

Gruß und Kuß von

Deinem

Carlsbad, am 16. Auguſt 1841. **Seydelmann.**

Und wenn ich Dir einmal hundert Jahre lang nicht ſchreibe, zweifeln an mir müßteſt Du doch nicht!

Deinen letzten Brief, mein theurer Freund, erhielt ich in Warmbrunn. Dort war ich ſehr — ſehr krank! Als ich wieder ausgehen konnte, beſuchte ich den katholiſchen Kirchhof und las die Namen der Geſtorbenen, deren Zuwachs ich ſo leicht hätte werden können.

Schreiben, leſen ſollte ich nicht. Faullenzen, fahren, mich müde gehen: ſo lautete der ärztliche Befehl. Wenn es das Wetter nur irgend erlaubte, rollte ich bis an den Fuß der Berge; tüchtige Kerle trugen mich dann hinauf. Ein Ausflug ins Rieſengebirge iſt ein ſtilles, ſeliges Zuſammenſein mit Gott!

Am 16. Oktober verließ ich das freundliche, liebe Warmbrunn, um durch Dresden, Leipzig und Deſſau nach Berlin zurückzufahren. In Dresden verweilte ich einige Tage. Außer Arnold Ruge habe ich Niemand beſucht. Im Theater ſah ich „die Lebensmüden.“ Was das Stück werth iſt, weißt Du. Die Aufführung war nicht zu loben. Beſonders mißfiel mir Mlle. B., die weder Dame noch Landmädchen war. Zudem hatte ſie ſehr ſchlecht memorirt und ſprach ungewaſchenes Zeug. Wenn man daraus auf ihre Bildung ſchließen darf — — O weh!!!

Ein Herr P. agirte den Lebensmüden. Sehr anſteckend. R. ſpielte den Wirth: Mauerpinſel! Und alle dieſe Domeſtikengeſchichten in dem prächtigen Hauſe. Pallaſt und Käſekram!

„Die Hugenotten," volle Entſchädigung — Reſpekt! Die Oper iſt Dir bekannt, und ſie wurde trefflich ausgeführt. Orcheſter, Chöre, Solopartieen — Alles höchſt lobenswerth! „Der Landwirth" und ein lächerlich-elendes Zweigetönz von A. a. und W. w. Im Landwirth war der Älteſte der beſte: Baumeiſter ſpielte, wie mans immer ſeltener ſieht. Mlle. B. hab' ich nun ſchon oft geſehen, und immer erſcheint ſie mir als eine angenehme, achtungswerthe Schauſpielerin. „Die Montechi und Capuletti." Mich konnte Romeo's Liebesheroismus nicht erwärmen. Ich ſah und hörte keinen Jüngling, immer gemahnten mich ihr Aufwand von Leidenſchaftlichkeit an den Zorn eines kleinen Obriſtwachtmeiſters, der wunderlich komiſcher Weiſe ſeine Schulterſtücke auf dem Hintern trug; ihre Kehrſeite war voll Gewicht. — Im letzten Akt lag Alles unter tiefem Schwarz, und nun ſtörte mich das Allzuausgeführte ihres Spiels. Der Schmerz, ſo detaillirt, gehört ins Klinikum, nicht in die Kunſt. (Mein' ich! —)

Um halb 5 Uhr waren wir in Deſſau. Der „Erbprinz" in der Cavalierſtraße nahm uns auf. (Man iſt da ganz gut aufgehoben.) Um 6 Uhr ſaßen wir im Herzoglichen Theater. Sie ſpielten „die Faſtnachtsabenteuer" von Neſtroy. Ih nu! Madame S. gewann den erſten Preis. Ein Herr B., der Hauptkomiker, mag ſeine Vorzüge haben; hier wurden ſie mir nicht klar. Auffaſſung und Darſtellung ſeiner Rolle ſtanden mit dem Ganzen im Widerſpruch. Nächſt ihm bewarb ſich ein „Herr v. Geck" (oder ſo was) um die Gunſt des höhern Publikums, ein Burſch', den ich für ſeine ekelhaften Poſſenreißereien heute noch beim Kammergericht verklagen möchte. Und wie wüthete man ihn am Schluß vor allen Andern heraus! Sauhetze! —

Am andern Morgen hörte ich, auf Einladung des würdigen Kapellmeiſters Schneider die Probe von dem Concert an, welches für den anweſenden Großherzog von Mecklenburg-Strelitz plötzlich war befohlen worden. Das war ein Genuß, für den ich immer dankbar bleiben werde! Mit wahrer Sehnſucht erwartete ich den Abend, wo ſich dieſer Genuß wiederholte. Den Schneider und ſein Orcheſter hab' ich mir ins Herz geſchloſſen; ſie muſiciren drin von Zeit zu Zeit. Wie ſpielen die Beethoven!!

Nicht das Rhinozeros, nein, S. als „Michel Perrin" zu ſehen, blieb ich Dienſtag noch in Deſſau. S. iſt gewiß ein verſtändiger, achtbarer Schauſpieler; ſein „Perrin" entſpricht aber dem Gedanken des Luſtſpiels nicht. Warum ſo ſchwer, ſo breit und weich? Daß das an einzelnen Stellen Effekt machen kann — ih ja! Iſt der Jammer nur naß, gefällt er auch. Der Kern des Stücks will aber nicht auf ſolche Weiſe unter Waſſer geſetzt ſein. Freund Schröder hat Recht, wenn er ſagt: die Gabe, richtig aufzufaſſen, was der Dichter hinlegt, iſt das erſte Erforderniß für einen darſtellenden Künſtler.

Dem „Michel Perrin“ folgte „der Mehlſpeismacher.“ Wie mag man ein Publikum in unſerm Theile Deutſchlands mit einem ſolchen Dinge quälen! Zudem wurde es, bis auf die Bemühungen des armen Herrn B., der Wien nach Deſſau zaubern ſoll, ſehr unfleißig geſpielt. S. hatte nicht memorirt und ſprach verſchiedene Dialekte. Ein Regiſſeur, ein dramatiſcher Schullehrer, darf ſich dergleichen nie — niemals zu Schulden kommen laſſen! Der Reſpekt geht quentchenweis zum Teufel. Wenn der Meiſter gezwungen iſt, zu ſpielen, muß er ſpielen, wie er lehrt, oder: — Wind iſt Wind. Ich hätte gewünſcht, daß mir beſſer bei S. zu Muthe geworden wäre. Was helfen die Artikel?? Michel Angelo wurde gefragt: wie kann ich ein großer Maler werden? — Lernen Sie zeichnen. — Und dann? — Zeichnen. — Aber dann? — Zeichnen. — Man ſollte dem Schauſpieler zurufen: Rollen lernen, lernen, lernen! Gewiß iſt dies die Baſis alles wahrhaft guten Spiels. Aber die deutſche Schauſpielerei zählt zu viele Genies! Bei der Flaſche wird für die Recenſion geſorgt; wozu bedarf's denn noch des „trockenen und ekelhaften Fleißes?“ War Paganini ein Genie? und Mozart, Shakeſpeare, Schiller, Goethe? Was uns hoch entzückt, erhielten ſie's im Schlafe, in der Kneipe und durch Tagedieberei? Durch jahrelangen Fleiß, durch Unermüdlichkeit in Allem, was zu ihren Zwecken diente, durch Schmerz und Luſt in Gott! Nur wir — wir deutſchen Komödianten — o es iſt eine Schande! Wir verhöhnen den Fleiß, und gleichgeſinnte Literaten (daß ſich Gott erbarme) predigen die Genialität des Rinnſteins. „Biſam, Gevatter!“

Greiner ſagte mir, Du würdeſt bald in Deſſau ſpielen, und irre ich nicht, den Templer im „Nathan.“ Schön! Wenn ich den Tag erführe, käme ich und ſähe zu. Schreib' mir's! Andern Leuten brauchſt Du's aber nicht zu ſagen.

Es wäre jammerſchade, wenn Pauli ſchon jetzt ſtürbe! Ich ſchätze ihn als einen unſerer würdigſten Künſtler. Iſt er auch hin und wieder zu ſchroff und grell, tiefe Achtung muß man ihm doch zollen. Gott ſchenke ihm Geſundheit!!

Ob ich ganz geſund bin? Könnt' es nicht ſagen. Mein Unterleib iſt grimmig auf mich zu ſprechen, und ſeinetwegen ganz allein ſchluck' ich Waſſer wie ein Froſch und lebe ſo kärglich! — zum Lachen!

Spielen muß ich aber doch. Das Publikum meint's gut. Jetzt ſtudire ich „Columbus.“ Die Rolle iſt ſehr ſtark; das Stück iſt im Ganzen gut, und hat Einzelnheiten von großer Schönheit. Ob es der Menge gefallen wird? Des Antheils der Beſſeren wird es ſich gewiß zu erfreuen haben. Vielleicht reizt den Haufen die Seltenheit, einen ganzen Akt auf dem Waſſer ſpielen zu ſehen. Gropius hat wieder einmal ein paar ſchöne Dekorationen gemacht.

Ein großes Ballet kommt mit Nächſtem (?) dran, den Kronprinzen von

Bayern und ein Paar franzöſiſche Königl. Hoheiten damit zu ergötzen. „Antigone" ſoll ihnen eine zu ſchwerbeinige Schönheit ſein.

Adieu, lieber Bruder! Und ſprich nicht mehr ſo wunderlich. („Maus und Löwe:" was ſoll das?) Halte mich zuvörderſt für das, was ich wirklich bin: für einen ordentlichen, wahrhaften Kerl, der keiner Gemeinheiten gegen irgend Jemand fähig iſt, und wäre dieſer Jemand auch ſein Feind. Du aber biſt mein Freund, wie ich der Deine. Und ſo wird's ja bleiben. Nächſtens mehr. Das Papier geht aus.

Empfiehl mich allerbeſtens Deiner guten, lieben Frau!! Mit Gott!

Dein

Seydelmann.

Berlin, am 30. November 1841.

Mein geliebtes Brüderchen!

Wie zärtlich! Nicht wahr? Und Buchſtaben, ganz wie Du ſie machſt. Ja, wir ſind Schauſpieler, und die müſſen jeden Quark nachmachen können.

Lieber Freund, ich habe nicht, wie Du glaubſt, in „Antigone" mitgeſpielt. Als es einſtudirt wurde, war ich in Warmbrunn. Im November fanden bei Potsdam („im neuen Palais") die Aufführungen Statt, und ich, als Reconvaleſcent, konnte ſie nicht beſuchen. Was kann ich Dir alſo davon ſagen? Nichts. Stawinsky hat das klaſſiſche Weibsbild in Scene geſetzt.

Über „Monaldeſchi" ſoll ich mit Dir ſchwatzen. Du meinſt, ich werde ihn ſpielen. Nei! (Schwabe) Laube wünſcht es, und der erſte Theil der Rolle würde mir vielleicht gelungen ſein, Seydelmann aber ſpäterhin als Liebhaber und Geliebter: das thäte zunächſt dem Stück (alſo auch dem Laube) nicht gut, und meine Herrlichkeit würde nach allen Seiten hin verlieren. Du kennſt die Macht der Gewohnheit. Auch Schiller klagt darüber. Wer ſeit Jahren als Böſewicht gilt, darf das bequeme Publikum nicht als etwas Anderes überraſchen wollen. „Toujours ſchwarz und dann und wann einmal Melange." Übrigens thut mir's leid um die intereſſante Aufgabe. Der desfallſige Briefwechſel mit Laube wurde mir einigermaßen ſchwer, und als der ehrenwerthe Verfaſſer (der ſich obendrein auf meinen Werth (!) verſteht) durchaus nicht wollte, daß ein anderer Schauſpieler die Rolle bekomme, mußte ich mein beſſeres Theil Vernunft, Beſcheidenheit, Erfahrung — recht zuſammennehmen, um mich als ein — Künſtler — zu behaupten. Tadelſt Du mich? „Noi!" Jetzt mach ich den Brahe. Den glaubt man mir, der iſt des Teufels Vorderſeite: ein braver Mann.

Sei nur recht fleißig, ſpiele brav! Ich hätte große Luſt, Euch zuzuſehen —! Wer weiß, wenn ich deine liebe Frau wieder überraſchte! Wenn ich wieder ihre großen, ſchönen Augen ſähe! Den guten Groß aus liebem Munde hörte, und

Du müßteſt — Brauſepulver bringen! Trinkſt Du viel (Champagner?) Deine Kleinen — wie ſie aus dem leeren Glaſe ſchlürfen — — — Kurios, ich lebe jetzt unaufhörlich in Todesgedanken, immer iſt mir's, als würde ich im nächſten Frühling ſterben. Aber ich bin deshalb nicht traurig, Gott behüte, lieber, lieber Philipp! Wenn Du mich überlebſt (und das mußt Du ſchon Deiner herzigen Kinder wegen), dann bedaure mich ja nicht: ſage lieber: „ihm iſt wohl!" So wird's auch ſein. Dann ſpielt nur immerfort Komödie und ſehnt Euch endlich auch hinweg. —

Columbus iſt erſt einmal gegeben worden. Krankheiten ſind Schuld. Armer Werder! Wenn auch ſein Stück nicht allgemein gefallen hat: ich dank' ihm doch dafür! Vertieft in die Geſchichte ſeines Helden, hab' ich manchen heimlich frohen Tag gehabt in meiner ſtillen, abgeſchloſſenen Stube. O wüßten alle Schauſpieler, welche Freuden aus dem liebevollen Fleiße blühen: glaube mir, ſie greifen darnach, und ihnen und unſerer Kunſt wäre auch ohne Theaterſchule geholfen.

Was ſagſt Du denn zu Laube's „Rokoko?" Mich hat es überraſcht. Iſt es noch nirgend gegeben worden? Ich leſe keine Theaterzeitungen. „Frevler!" O nein! Zeige mir welche, ihres Gegenſtandes werth, und ich will ſie hegen im Herzen meines Herzens. Bis dahin laß mich in meiner Dunkelheit, ich halte treue Wacht im Dämmerſchein des heiligen Grabes. —

Gehſt Du nicht nach Deſſau? Greiner will, daß ich Gaſtrollen bei ihm ſpiele. Aber er iſt ein höchſt vorſichtiger Goldſchmied, und anderwärts krieg' ich ohne langweilige Correſpondence bei Weitem mehr. Für gleiche Mühe alſo doch den beſſeren Lohn. Nicht wahr? „Oui!"

Nächſtens ſchreibe ich Dir meine Meinung über Dein Lexikon, in dem ich fleißig — alſo mit Vergnügen leſe.

Tauſend herzliche Grüße an Deine liebe, gute Frau, und einen nicht minder herzlichen Kuß für Dich von

Deinem

Berlin, am 2. Januar 1842.

Seydelmann.

Die Bedeutung des Jago

in der

Ökonomie der Tragödie „Othello" von Shakeſpeare.

Von

Emil Palleske in Oldenburg.

Jago ſcheint auf den erſten Anblick ein abſtrakter Böſewicht, ein Mephiſtopheles zu ſein: das ſchwache Band des Ehrgeizes und Argwohns, welches ihn mit der menſchlichen Natur und ſomit auch mit der Wirklichkeit, dem wahren Boden des Dramas, verknüpft, ſieht mehr wie ein Vorwand ſeiner teufliſchen Luſt, als wie eine compakte Leidenſchaft aus. Die Fäden ſeiner Handlungsweiſe laſſen ſich kaum auf etwas anderes zurückführen, als auf den „eingefleiſchten Haß und Widerwillen," den ihm das Gute einflößt. Der Dichter ſcheint dadurch, daß er ihm dieſe teufliſche Conſequenz, dieſe Fertigkeit in Schurkereien giebt, ſehr viel von der Würde ſeiner Motive, von der innern Nothwendigkeit des Hauptcharakters einzubüßen, indem er alle Räder des großen Uhrwerks von der einen Feder abhängig macht, die in der Seele des Jago arbeitet. Aber wenn es gerade nur ſo möglich war, das unſchuldigſte Weib bei dem Mohren in ſolchen Verdacht zu bringen, und den grauſamen Schmerz der Eiferſucht durch den noch grauſamern der tragiſchen Reue zu überbieten, ſo verlangt beſonders die Perſpektive, aus welcher dies ganze Weltbild gezeichnet iſt, gerade einen Jago zum Vertreter der Negation. Theologiſch zu reden, iſt Jago ein ſtarkes Werkzeug in Gottes Hand, die Sicheren zu überraſchen, die Stehenden zu ſtürzen. In der philoſophiſchen Idee repräſentirt er die logiſche Abſtraktion, in der Weltidee den zerſetzenden, unerſchüttert feſten Verſtand, welcher nichts, als ſich ſelber ſchont. Er iſt mitten in einen Kreis von Menſchen geſetzt, die alle mehr oder weniger von Leidenſchaft beherrſcht, dem Zuge ihres Herzens folgen, von der Desdemona an, die, unſchuldig ſelbſt nach den Worten des Geſetzes, (Vater und Mutter zu verlaſſen und dem Manne anzuhangen), ſich dem Fluche des zornigen Brabantio ausſetzt, bis auf den Gimpel Rodrigo, der in einer verliebten Laune befangen, ſich vom Jago an der Naſe herumführen läßt, und mit dem ſich Jago gewiſſermaßen wie die junge Katze aufs Fangen einübt. Das humoriſtiſche Gegenſpiel, welches er mit dieſem treibt, wird erſchütternder in dem Verhältniß mit dem Caſſio, der bei aller trefflichen Menſchlichkeit doch nicht ohne die Schwächen der Jugend iſt. Das Naturel iſt es auch hier, über welche der männliche Verſtand ſeine Energie bewährt. Aber am ergreifendſten bis zur Erhabenheit wirkt dieſe dämoniſche Kraft dem Othello gegenüber, der bei dem erregbarſten Naturel den Löwen der Leidenſchaft durch ſeine edle, freie Seele zum Schlafen gebracht hat, und um ſo furchtbarer von der Wuth der Eiferſucht getroffen wird, je ſicherer er war. Dies Ringen zweier Giganten, des Herzens und des Verſtandes, polariſirt in zwei Charakteren, wird ewig zu den höchſten Genüſſen gehören, welche die Kunſt dem Zuſchauer bieten kann.

Selbſt bis in die Tiefen des Weltzuſtandes, ſo weit er politiſche Form genommen hat, geht dieſes Schwanken fort. Othello wird plötzlich ohne Grund vom venetianiſchen Senat abgerufen von ſeiner Stelle, die ſein Lieutenant Caſſio bekommt. Die Bemerkungen Jago's über Caſſio's Steigen, welche er gleich zu Anfang dem Rodrigo als Motiv ſeiner Rache zuflüſtert, treten durch dieſe plötzliche Erhöhung in ein ganz neues Licht, und wir ahnen nur, daß die Protektion, von der Jago ſo erbittert ſpricht, im Stillen fortgearbeitet hat. Hier iſt ein Umſtand, der den Jago mitten in dem teufliſchen Werke auf einmal zu rechtfertigen beginnt, indem er zugleich den Zorn des Othello, ja ſelbſt unſern Unwillen über dieſe Welt der Willkühr hervorruft, in der nichts feſt, nichts ſtandhaft iſt, als das Böſe, und wo das Gute nicht ſo viel Kraft und Glanz hat, um das Gewebe eines Schurken zu zerreißen. Desdemona ſelbſt in ihrer Unſchuld nimmt nicht ſo ſehr unſre dämoniſche Natur gefangen, als uns die kühne Vollendung in dem Gebäude des Jago feſſelt und erſtaunt. Hier klopft der Dichter an das Räthſel der Welt, er wirft eine kühne, verzweiflungsvolle Frage über die Natur des Böſen dem Weltgeiſt vor, und indem er äußerlich das Motiv des Ehrgeizes, dann die allmählige Verwickelung in ſeine Schurkereien als wachſende Gründe für Jago's Handlungsweiſe aufſtellt, und ihn für Menſchen vom Schlage des Rodrigo zum Menſchen macht, zum guten Kerl und tüchtigen Fähndrich, ſo weidet ſich ſein großer Weltzweifel an der Conſequenz, welche dem Böſen innewohnt, und opfert erbarmungslos dieſer Conſequenz die größten und beſten Herzen. Eine bittere Satyre, eine komiſche, grimmig ironiſche Weltbeleuchtung, das iſt die Bedeutung der einzigen feſten, zum Handeln geſchickten und nüchternen Seele unter ſo vielen Trunkenen, das iſt die Bedeutung des Jago im Othello.

Die Zukunft der deutſchen Bühne.

Von

v. Bergen.

Die ernſte Zeit fordert ernſtes und entſchloſſenes Eingehen auf ihre Vorſätze von allen Lebensgebieten her, und auch wir vom Standpunkt der Kunſt müſſen, wenn wir nicht troſtlos von der eilenden zurückgelaſſen werden wollen, ihr entgegenkommen und die Geſchicke der dramatiſchen Kunſt ſo innig wie möglich an die Schickſale der Nation zu knüpfen ſuchen. Aber der Umſchwung, der jetzt Deutſchland ſo plötzlich und gewaltig bis in die äußerſten Theile ſeines politiſchen und ſocialen Körpers ergriffen hat, bringt auch in ſeinen geiſtigeren Verrichtungen, wenn ſie nicht eben etwa in ſtarrer Iſolirtheit verharren wollen, die unvermuthetſten Veränderungen mit ſich und ſtellt ihnen entweder ganz neue, den früheren gerade entgegenlaufende Ziele, oder nöthigt ſie, wo das Ziel ſchon die glückliche Richtung nach der Seite des Umſchwungs zu hatte, zu neuen Mitteln, welche die Bewegung beſchleunigen und das weiter hinausgerückte Ziel mit demgemäßen Kräften anſtreben können. So iſt es in den Gebieten der einzelnen Künſte; jeder von ihnen thut ſich eine ganz neue Wirkſamkeit auf, und unter ihnen bekommt die dramatiſche nun endlich das, was ſie ſo lange verlangt hat, die ihr gebührende Aufgabe, es eröffnet ſich ihr die politiſche Zukunft. Sobald die Nation nur einigermaßen von der äußerſten Beſtürzung ſich erholt hat, beginnt dieſe ihre Aufgabe, und ſchon jetzt können und müſſen die Kräfte darauf zugerüſtet werden. Geziemt es aber demjenigen, welcher auf die Gegenwart wirken will, daß er ſich in den Lauf und das Gedränge des Tages miſche, ſo erheiſcht es wieder ſein Vortheil, wenn er von den überſtürzenden Anforderungen des Augenblicks ſich frei halten und zugleich auch tiefer gehender und weiter greifender Wirkung ſich verſehen will, daß er ſich zu Zeiten auf die Höhen begiebt und von dort aus das Gebiet ſeiner gegenwärtigen und zukünftigen Wirkſamkeit überſchaue.

Manche Hoffnungen hat Deutſchland ſeit der Zeit ſeiner beginnenden, aber bis jetzt noch tief darniedergehaltenen politiſchen Regungen nach dem Befreiungskriege bei ſich genährt, kaum eine aber mit größerer Wärme und — man möchte ſagen — zäherer Ausdauer, als die auf eine nationale Bühne. Dieſe Hoffnung hatte nicht ſowohl ihre Nahrung aus einer liebevollen und ſtetigen Energie, mit der man allgemein das Werk ſelbſt ergriffen hatte, als vielmehr theils aus einer Anzahl noch unbeſtimmter Wünſche auf nationalen Ruhm, theils (und größtentheils) aus der Rückerinnerung an die jüngſt vergangene Zeit unſrer großen, in ihren Nachwirkungen noch gegenwärtigen Literaturperiode. Denn allerdings in ihr war, und zwar ſchon ſeit ihrem Beginn, einer ſolchen Hoffnung auf das gründlichſte und reichhaltigſte vorgearbeitet. Ja ſogar die ganze literariſche Anſtrengung ſelbſt ſchien — durch Leſſing mächtig angeſtoßen — ſich einzig und allein dies Ziel geſteckt zu haben, ein Schein, der dadurch noch mehr Wahrſcheinlichkeit und allgemeine Geltung erhielt, daß unſere Literatur mit ihrer Glanzperiode in der „dramatiſchen Dichtkunſt“ culminirte: und denn noch weit über dieſen Höhenpunkt hinaus ſtrengten ſich die thätigſten Geiſter an, dieſe Blüthe entweder in Permanenz zu erhalten, oder aus ihr wo möglich den Samen einer dauernden deutſchen Kunſt zu entwickeln. Leſſing, Goethe, Schiller, Tieck — das waren die Namen, um die ſich zahlloſe andere ſchaarten, die mit dem hellſten Bewußtſein und mit der That ſich die Aufgabe der deutſchen Bühne geſtellt hatten, und zwar ſo entſchieden, daß man vor dem Glanz dieſer Namen eine Weile daſtand und nicht wußte, ſollte man nicht an dieſen Vorarbeiten ſich begnügen und ſie für das Werk ſelbſt nehmen, oder ſollte man wirklich ſo unbeſcheiden ſein, noch etwas Höheres, noch erſt die Sache ſelbſt erringen zu wollen. Man entſchloß ſich, man wollte es verſuchen, und legte Hand an, und hatte es bisher auf naſſem Wege nicht geben wollen, ſo verſuchte man es auf dem trockenen — genug, ſie ſollte und mußte geboren werden, die ſchönſte, höchſte und freieſte Tochter deutſcher Art und Kunſt, und dennoch widerſetzte ſich dieſer Geburt ein deutſcher Unſtern, der ſchon ſo manches Große in der Nation nicht hatte wollen zu Tage kommen laſſen. Schon Leſſing, der das Werk von den Genannten zuerſt und zuerſt bei dem richtigſten Theil ergriffen hatte, und der alle Mittel dafür beſaß, hatte, als er im Unwillen von ſeiner dramaturgiſchen Thätigkeit, die ihm als einem praktiſchen Geiſt auch ſeine dramatiſche ſchon verleidet hatte, ſich abwandte, dieſen Unſtern bezeichnet mit den in letzter Zeit oft genug citirten Worten: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſchen noch keine Nation ſind,“ Worte, mit denen man, ſo oft man ſie citirt hat, nur leider den abweſenden Geiſt, den vermißten, den Nationalgeiſt, nicht mitzucitiren vermocht hat. Doch er war gar ſo abweſend nicht, als man meinte. Und er war auch Leſſing nicht ſo gänzlich abweſend geweſen. Die Nation ſelbſt zwar hatte der entſchiedene Mann noch nicht vorgefunden, in der Beſtrebungen, wie die ſeinigen, hatten Wurzel ſchlagen können, nichts deſtoweniger aber war ihr Geiſt in ihr geſchäftig, und hatte ſich gerade denſelben Leſſing, der ſich um der ſcheinbaren Erfolgloſigkeit ſeines Wirkens willen ganz von ihr hätte abwenden mögen, wenn er nur gekonnt hätte, zu ſeinem Hauptorgan, zu einer Hauptwerkſtätte auserſehen. Denn es galt damals ein noch ganz anderes, tiefer gehendes und auf mancherlei Wegen zu erlangendes nachhaltigeres Ziel, als das nächſte, welches der einzelne vaterländiſche Mann ſich jetzt oder mit ſeinem ganzen Leben etwa vorſetzen mochte, es galt mehr, als in einer einzelnen Wiſſenſchaft oder Kunſt, oder in mehreren ſich vor die Nation hervorzuthun, es galt auf friedlichem Wege ein politiſches Ziel, es galt die Befreiung der deutſchen Nation.

Dies iſt als das Hauptergebniß unſerer letztvergangenen großen Literaturperiode von ihren einſichtsvollſten Beurtheilern angeſehen, wogegen alles Übrige, ſo hoch erfreut man auch von den vielerlei einzelnen Erwerbungen ſein mag, im Weſentlichen nur gering zu achten iſt, und was zuerſt Goethe, deſſen letzte Jahre nichts ſo ſehr auszeichnet, als die wundervolle Klarheit über ſich und ſeine Zeit und den Geiſt ſeiner Nation, in den Worten ausgeſprochen hatte, die man ihm einerſeits als die höchſte Beſcheidenheit ausgelegt hat, weil er darin jede *Meiſterſchaft*, mit der man ihn hatte beehren wollen, von ſich ablehnt, die man aber andererſeits als ein Zeichen des ſicherſten aber gerechteſten Bewußtſeins ſeiner ſelbſt anſehen muß. „Wenn ich aber ausſprechen ſoll,“ ſagt er, „was ich den Deutſchen geworden bin, ſo darf ich mich recht wohl ihren *Befreier* nennen; denn ſie ſind an mir gewahr worden, daß, wie der Menſch von innen heraus leben, der Künſtler von innen herauswirken müſſe, indem er, gebärde er ſich wie er will, immer nur ſein Individuum zu Tage fördern wird.“

Und das iſt es in der That! Er hat uns befreit, er und mit ihm Alle, die an der einen großen Aufgabe des Jahrhunderts mitgearbeitet haben. Denn an ihnen, die der Nation den Anblick der Concentration der Mittel, und zwar einer großartigen Concentration verhältnißmäßig kleiner Mittel, gewährten, iſt ſie zum erſten Mal ſich bewußt geworden, daß ein einheitliches Wirken im Ganzen und Großen bei ihr möglich, und daß ſie ſelbſt auch hinfort zu Werken der Einheit berufen ſei. Sie lehrten die Nation am Geiſtigen Kräfte ſtählen, die künftig einmal auf ganz andern Gebieten verwandt werden konnten, und hinterließen ihr an den Ergebniſſen ihres Wirkens, an der ganzen vielfach verzweigten Maſſe geiſtiger Errungenſchaften, noch mehr aber an der errungenen einheitlichen Intelligenz ſelbſt, einen gemeinſchaftlichen nationalen Beſitz, gleichſam zu einem großen Grundkapital, woran die Theile des ſo mannichfach gegliederten Ganzen immer wieder ſich erkennen und ſammeln, in Zeiten der Noth aufs Neue ihrer Einheit ſich bewußt werden, und überall hin ihre Einheit geltend zu machen im Stande ſein ſollten. Mehr aber noch, ſie befreiten die Nation von ihr ſelber, und zwar nicht durch abſichtliches und gewaltſames Ausſcheiden dieſes oder jenes widerwärtigen Elementes, ſondern dadurch, daß ſie die Nation, die Jahrhunderte lang ein Leben im Innern geführt hatte, noch einmal recht in das ſchönere Bereich dieſes Innern hinein führten, ſo zu ſich ſelbſt brachten (— und welche Saite, welcher Ton des deutſchen Gemüthes wäre in unſerer Literatur nicht angeſchlagen worden! —), ſie den Werth und Gehalt ihrer ſelbſt recht kennen lehrten, und ſie auf dieſe Weiſe geſchickt machten, ſich nach Außen zu wenden, ſicher, daß wenn ſie von nun an von innen heraus leben würde, ſie ein edles und ſchönes Individuum zu Tage fördern würden, ganz jenem Prototyp ihrer eigenen Zukunft gleich, an deſſen Handeln ſie gleichſam das Vorbild ihrer Bildung und die Methode künftigen ſelbſtſtändigen Handelns nach Außen erhalten hatte, und an dem ſie gewahr werden war, daß, wie der Menſch von innen heraus leben, die Nation von innen heraus wirken müſſe, indem ſie, gebärde ſie ſich, wie ſie wolle, immer nur ihr Individuum zu Tage fördern werde.

Die ſo umgebildete Nation ſchickte ſich an, nach vielhundertjährigem Feiern aufs Neue den hohen Weltgang anzutreten.

Wer wollte verkennen, daß auf dieſem Punkte, auf der Stelle des Übergangs von der Entwickelung zum Handeln, die äußerſte Gefahr für ſie lag? Schon der einzelne Menſch auf einer ſolchen Stufe iſt in ſeiner Perſönlichkeit ſtark bedroht, geſchweige das vielgegliederte Weſen eines Volkes, deſſen eigentliche Perſönlichkeit nach innen ſo unſicheren und nach außen gar keinen Anhalt hat, und bei einem zart entwickelten Charakter rettungslos verloren erſcheint, wenn nicht die Unbefangenheit der Natur, verbunden mit dem Vertrauen auf ſeine Kraft und der Freude an ſich ſelbſt, es ſorglos über die Gefahren hinweghebt. Und für uns Deutſche war der Zweifel vorhanden, und die Gefahr lag uns offen vor Augen. Hier fragte es ſich nun, war die vermuthete Kraft groß genug, war die Bildung vollendet, war auch die Nation wirklich ſchon wieder der eine Körper geworden, oder war es immer noch die Vielheit der Theile, die jedes einige Handeln jetzt noch unmöglich machen würde.

Schon wenn der ruhige, von außen unbehinderte Entwickelungsgang vergönnt geweſen wäre, mußte es ſcheinen, waren dieſe Gefahren für den Charakter der Nation vorhanden; — aber nun trifft dieſe bedenkliche Periode noch mit Erſchütterungen zuſammen, die die ganze Welt betreffen und unſer Deutſchland, das vorſichtig erſt noch den Schritt abwägen wollte, plötzlich und mit Gewalt wie durch einen Schlag auf die politiſche hohe Laufbahn hindrängen. Im Innern gährt es und von außen droht es. Nach dem Vorgang eines politiſch vielbewegten weſtlichen Staatskörpers hat man im Innern ähnliche erſchreckende Ereigniſſe: hiſtoriſch getragene, aber moraliſch dennoch ſchlecht geſtützte Gipfel brechen ein, und, durch den Schlag auf die Mitte der Geſellſchaft erregt, gährt es in den unterſten Schichten, mit den geſunden werden krankhafte Elemente nach oben getrieben, von denen die einen hier abgeſtoßen, dort angezogen, die andern dort angezogen, hier abgeſtoßen werden, und von den verwandten Elementen der Mitte mehr mit ſich in die Tiefe zu nehmen drohen, als ſie nach oben zu Gedeihliches abgegeben haben. Dieſer neue, zwar lange ſchon drohende, aber dennoch unvermuthete Bildungsproceß ergreift das einer eben erſt errungenen Bildung und Setzung der Kräfte ſich erfreuende Deutſchland, und ſtellt auf einmal ſeine ganze Bildung und mit ihr ſcheinbar ſeine ganze Exiſtenz auf das Bedenklichſte in Frage. — Und dabei drohen noch überall die zweifelhafteſten Nachbarſchaften von allen Seiten und ſcheinen ſich dieſen gefährdeten Zuſtand zu nutze machen zu wollen, und während auf der einen Seite vielleicht eine in chaotiſcher Auflöſung begriffene Volksmenge unſer Deutſchland als die Fläche anſieht, wohin ſie zunächſt ihre entfeſſelten Beſtandtheile entladen und ſich aufs Neue regeneriren möchte, könnte auf der andern Seite die Barbarei unpolitiſche Eroberungsgelüſte befriedigen wollen: — und was ſonſt der Gefahren rechts und links noch mehr ſind. — Es iſt hier nicht der Ort, dieſe Bedenken nach ihrem politiſchen Gehalt und ihren thatſächlichen Berechtigungen durchzuprüfen und die Anſicht zurückzuweiſen, daß *hierdurch* jede organiſche Entwickelung Deutſchlands ſo total geſtört ſei, daß von einer andern, innerlich drohenden, erſt noch zukünftigen Gefahr, wie wir ſie eben andeuteten, jetzt gar nicht die Rede ſein könne. Zu bedenken geben muß man aber, daß trotz des zeitweiſe ſich ſcheinbar überſtürzenden Ganges der Geſchichte, die endlichen Geſchicke eines Volkes nicht in Wochen und Monaten gemacht werden, — das hat uns unſere kurze Erfahrung der letzten Monate, wenn es die Geſchichte nicht überall lehrte, genugſam gezeigt: — was nicht *in* einem Volke iſt, das kommt auch nicht aus ihm. Glücklicher Weiſe aber, zurückſchrecken laſſen von der politiſchen Bahn kann ſich Deutſchland nicht mehr, und es hat ſie muthig betreten. Dadurch, daß es gleichſam mit offener Bruſt den heftigen von Weſten kommenden Stürmen ſich ausgeſetzt und ihnen Eingang verſtattet hat, hat es gezeigt, daß es willig und willens iſt, den Weltgang zu beſtehen. Erhöhen zwar mußten dieſe phyſiſch von innen und außen auf Deutſchland jetzt eindringenden Gefahren das Gefährliche, aber das Gefährlichſte ſelbſt kann ich in ihnen nicht erblicken; jene wird es überſtehen, wenn es dieſes zu überſtehen vermag.

Nur *eine* Gefahr drohet ihm wirklich. Und hier iſt Deutſchland wahrhaftig in Gefahr! —

Ein Volk iſt, wie der einzelne Menſch, in ſeiner Perſönlichkeit dann am meiſten gefährdet, wenn es von dem zu laſſen beginnt, was es auszeichnet (die Geſchichte belehrt uns hiervon an tauſend Beiſpielen), und ein Volk war wieder gerettet und für die Zukunft in ſeinem Beſtehen geſichert, wenn es wieder darauf zu halten anfing. Oft haben die nichtsſagendſten, lahmſten Idole und Götzen, ja ſelbſt körperliche und geiſtige Gebrechen, wo andere Güter fehlten, dazu dienen müſſen, um Nationen in ſich zu binden und das volksthümliche Merkmal gegenſeitiger Anerkennung zu ſein. Wer ſie bezwingen wollte, hatte zwar hierin die Handhabe ſeiner Macht auf ſie, aber nur, wenn er ſie ihnen wirklich zu entreißen vermochte, konnte er ſie wirklich bezwingen. — Was aber *Deutſchland* auszeichnet, wiſſen wir, es iſt das, was ihm zum erſten Mal wieder das Bewußtſein der Einheit gegeben hat: es iſt die durch die Literaturperiode des vorigen Jahrhunderts errungene *Intelligenz*. Dies kann ihm aber von außen nicht, und von keinem

Machthaber genommen werden, und darin eben hat es die ſicherſte Gewähr ſeines Beſtehens dem Auslande gegenüber. Und bräche die Welt jetzt, nach den Träumen der Ideologen, in eine allgemeine Weltrepublik zuſammen, und löſ'te ſich auf in ein großes Meer der Allgemeinheit — noch eine lange Strecke hin würde man den ſichern und lebenskräftigen Geiſtesſtrom deutſcher Intelligenz unter den Gewäſſern ſich ſelbſtſtändig und unvermiſcht fortergießen ſehen. Jetzt aber, da es noch lange ſo weit nicht iſt, und da gerade jetzt die Völker erſt recht ihre Nationalitäten ſcharf anziehen, wird man auch uns, jetzt noch ſcharf genug in der unſern concentrirt, dieſe nicht nehmen können: wir werden ſie bei dieſer Gelegenheit den andern Völkern gegenüber, zur genügenden Anerkennung bringen. Aber Deutſchlands Beſitzthum iſt ein inneres, und von innen deſto leichter kann Deutſchland deſſelben verluſtig gehen. Die Intelligenz iſt ein ſchwer und auf langen Wegen zu erwerbendes, aber leicht und in kurzer Zeit wieder verflüchtigtes Gut, und wer ſich noch im ſtolzeſten Beſitz deſſelben vermeinte, hat es oft nicht mehr. Ginge daher Deutſchland leichtſinnig mit dieſem Gute um, es würde ſich ſeiner ganzen politiſchen, erſt vor kurzem erworbenen Exiſtenz wieder berauben. Es ließe ſich zugleich ſeine erſte und günſtigſte Gelegenheit entgehen, ſich als ein politiſch gereiftes Volk zu bewähren. Denn nur das iſt ein wahrhaft politiſches Volk, das zu der alten die neue Freiheit hinzufügt, wie nur der etwas wirklich beſitzt, der in der Erwerbung des Neuen, das früher Erworbene nicht vergeudet oder vernachläſſigt.

Daher muß Deutſchland noch immer, und am meiſten gerade jetzt an dieſer Stelle des bezeichneten Übergangs, ſeine Bildung wohl in Acht nehmen und ſie für die Zukunft ſich zu ſichern ſuchen. Und denjenigen, welche ſich die Förderung der Nation auf dieſen Gebieten zur Aufgabe gemacht haben, iſt noch immer Deutſchlands Wohl anvertraut: ſie dürfen noch nicht die Hand davon ablaſſen.

Es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß bei der ganz veränderten Lage der Aufgabe es nicht ſowohl mehr darauf ankommt, unſere Literatur in ihrem ſubſtantiellen Gehalt zu ſteigern oder ſie ſelbſt in irgend einer ſelbſtſtändigen oder gar abgeſonderten Stellung weiter zu führen, als vielmehr ihr höchſtes, wie ihre einzelnen Ergebniſſe für die politiſche Zukunft der Nation zu verwerthen. Mannigfach ſind in dieſer Beziehung die reellen Gebiete, über die ſie als Same künftiger Pflanzungen ausgeſtreut werden kann, und Jeder, dem von ihrem Geiſt etwas zugekommen iſt, wird die ihm eigenthümliche Stelle finden, wo er neue Reſultate aus ihr im öffentlichen Leben erzielen kann. — Es gilt aber auch, ihren vorhandenen geiſtigen Gehalt ſelbſt immer mehr und mehr bis in die äußerſten Spitzen des Volkes hineinzutreiben, weil er ja nur dann erſt recht zu einem zuverläſſigen Nationalbeſitz wird, wenn wo möglich der Letzte im Volk ſeinen wohlbegründeten und bewußten Antheil an ihr hat. Für das erwachſende Geſchlecht hat die Schule zu ſorgen. In dem herangewachſenen aber liegen die Bedingungen der jetzigen und künftigen politiſchen Aufgabe. Und hier erhält unſere Literatur die neue Ausſtößt und erſt das eigentliche Ziel ihrer Miſſion: es eröffnet ſich hier erſt für ſie das Feld ihres demokratiſchen Wirkens, und demokratiſch iſt ſie von dem Grund aus, mit dem ſie in unſerer Reformation wurzelt. Hier winkt ihr die herrliche Aufgabe, den Bruch, durch welchen in andern Völkern große Theile der Nation vom nationalen Beſitz fern gehalten werden, bei uns für alle Zeiten unmöglich zu machen. Wenn ſie ſich dieſer Aufgabe nicht entzögen, und dies leiſteten, könnte man wohl ſagen, das wäre ihr goldenes Zeitalter.

Und wir ſtützen uns hier auf einen ſichern Gewährsmann, auf Goethe, der von ihr ſagt: unſere Literatur habe ihr wahrhaft goldenes Zeitalter noch nicht gehabt. — Niemand hat freilich das Recht, einen ſolchen Ausſpruch großer und gewagter Beſcheidenheit für ſich anzuerkennen, als wer eben die Größe der Hinterlaſſenſchaft kennt und weiß, zu welcher Arbeit ſie ihn verpflichtet. Unſere Literatur iſt bis jetzt ohne den Glanz der äußern Erſcheinung geblieben und hat ſich bei Freund und Feind ungerechte Würdigung und vielfache Mißſchätzung gefallen laſſen müſſen. Aber ſie iſt berechtigt zu der Gediegenheit des Korns auch noch den Glanz des Metalls zu zeigen: und ohne den Triumph nach dem Siege ſoll deutſche Art und Kunſt nicht abtreten aus der Bahn der Kulturgeſchichte der Menſchheit. Und ſollten wir's jetzt gar verſäumen? Sollten wir's ſpäter erſt wieder aus Büchern entnehmen? Noch iſt der Geiſt Leſſing's und Goethe's lebendig unter uns, er iſt uns bei unſerer vollſtändigen politiſchen Wiedergeburt nöthig, ſollen wir ihn erſt wieder aus Büchern citiren? —

Aber die veränderte Aufgabe verlangt andere Mittel. Den Geiſt unſerer Literatur wollen wir erhalten und die daraus reſultirte Bildung: ſie war's, die uns mithelfen ſollte zu unſerer echten politiſchen Wiedergeburt. Und wie Alles von jetzt an, was hierzu helfen will, von dem öffentlichen Leben allein die Bedingung und den Maaßſtab ſeines Wirkens erhält, ſo muß auch das hier zu Leiſtende vom öffentlichen Leben allein ſich abhängig machen. Denn es gilt ja, der in der Öffentlichkeit von nun an allein ſich bewegenden Nation das geiſtige Nationalgut mitzutheilen. Deshalb gilt es einen ernſten Entſchluß. Um den Geiſt unſerer Literatur zu retten, müſſen wir brechen mit der Form, und gleich bei Zeiten neue Formen gründen, feſtgemauert in der Erden, die ſtark genug ſind, dieſe Maſſen jetzt im Fluß befindlichen edlen geiſtigen Metalls in ſich aufzunehmen und zu dauernden Gebilden der Zukunft zu geſtalten. Und wir müſſen das Element aus ihr herausnehmen, welches ſich an ihr ſelbſt als das wirkſamſte auf unſere Nation und in der Geſchichte aller Völker ſich als das volksthümlichſte für ſolche Zwecke erwieſen hat: das rein Künſtleriſche; denn die Kunſt iſt am meiſten befähigt, hinüberzuleiten aus dem Innerlichen und die Luſt am Wirken nach Außen zu erwecken. Vor allem aber iſt wohl die Kunſt dazu berufen, die am engſten den Bund mit dem öffentlichen Leben eines Volks einzugehen vermag, und die, weil ſie vorzugsweiſe das ſchön Handeln zum Gegenſtande hat, die Nation von ſelbſt zu ſchönen

Handlungen anleitet: *die dramatiſche — der dramatiſchen Kunſt übertrage man das wichtige, große Geſchäft der Vermittelung.*

Alles aber, wenn ſie dieſe Vermittelung wirklich vollbringen ſoll, kommt darauf an, welche Stellung man ihr fortan auf der einen Seite zum öffentlichen Leben, auf der andern Seite zu den Ergebniſſen unſerer Literatur anweiſen wird.

Wie ſie jetzt geübt wird, ſehen wir ſie in einen rein künſtleriſchen und in einen handwerksmäßigen Theil ſich ſcheiden. Dies hat die dramatiſche Kunſt mit jeder andern gemein, daß ein Theil an ihr dem Handwerk verfallen iſt, und da jetzt ſchwerlich, wie zu andern Zeiten, wohl in dieſem Theil ein irgend wahrhaft volksthümliches Element zu entdecken ſein möchte, ſo erwähnen wir ihn deshalb auch nur, um künftig etwa nicht mißverſtanden zu werden, und um ihn entſchieden von unſerer Betrachtung auszuſcheiden. Nur der andere, der edlere Theil gehört der *Kunſt* an, und nur ſeine Elemente können wir für die fernere Ausübung der Kunſt nutzen. Er ſtammt aber einzig und allein aus unſerer Literatur, mit der er, wie ein Zweig mit ſeinem Stamm, auf das innigſte verwachſen iſt. Und hier ergeht denn aufs Neue an uns die ſtrenge Forderung, der man ſich nicht entziehen darf, wenn man nicht die Geſchicke unſerer Kunſt von den Schickſalen der Nation in Zukunft getrennt erhalten will: *Wir müſſen entſchieden brechen mit der Form unſerer bisherigen dramatiſchen Kunſt.* — Eigentlich verſteht ſich dies nach dem Geſagten ſchon von ſelbſt, wir wollen aber dennoch hier Einiges hinzuſetzen, damit man in dieſer Forderung nicht zu viel, aber auch ja nicht zu wenig ſuche.

Die dramatiſche Kunſt Schiller's und Goethe's hatte ihre Bedingungen aus der Aufgabe der Literatur, mit der ſie auf das allernothwendigſte zuſammenhängt, und ſie würde ihre Aufgabe und mithin die der Literatur ſelbſt verfehlt haben, hätte ſie ſich dieſen Bedingungen entziehen wollen. Wir können hier nicht darauf eingehen, welches die Bedingungen im Einzelnen waren — im Allgemeinen ſind ſie oben angedeutet — noch auch innerhalb welcher Schranken ſich damit nothwendig *die dramatiſche Kunſt* bisher zu halten hatte: nur auf die Thatſache können wir hinweiſen, daß mit der Erfüllung der hiſtoriſchen Aufgabe der Literatur auch die Aufgabe dieſer dramatiſchen Kunſt erfüllt war. Das künſtleriſche Element aber, das eigentliche, deſſen ſich die Literatur bediente, mußte nothwendig von ihrer Aufgabe abhängig ſein, und war, da es galt die Nation in ihr Inneres zu führen, das dem entſprechende: das *lyriſche*. Wir behaupten: das *Dramatiſche* iſt in unſerer Literatur nur der äußerlichen Form nach zur Geltung gekommen, eigentlich iſt es das *Lyriſche* geweſen, welches ſich am reinſten, am ſchönſten und am durchgreifendſten darin hervorgethan hat, und welches ſich auch des dramatiſchen Mittels, weil es gerade, obgleich für einen andern Zweck vorbereitet, vorhanden war, bediente, um auf die Nation zu wirken und auf allen Wegen ſich Eingang in ſie zu verſchaffen.

Die dramatiſche Kunſt aber, die wir wollen, ſoll ſich nur dem öffentlichen Leben zuwenden, und ſie kann daher ihre Bedingungen auch nur aus dem öffentlichen Leben erhalten. Wir müſſen ſie daher zunächſt von einer Literatur entbinden, die ein anderes Ziel hatte, die ſie uns zwar geboren hat, die ihr aber von jetzt an nichts mehr ſein kann, als die belehrende und rathende Mutter, um ſie auf die Verbindung mit dem öffentlichen Leben vorzubereiten. Wir müſſen ſie herausnehmen aus der Hülle der Literatur, aus der Enge der gedruckten Columne, und ihr die freie Bewegung in der Öffentlichkeit gönnen, wir müſſen ſie von der Feſſel des Buchſtabens befreien, der ſie nur dem einſamen Leſer vermittelt, und müſſen ſie nun, und zwar einzig und allein, von dem freien Raum der Bühne hin von Mund zu Munde zu einer verſammelten Menge ſprechen laſſen.

Indem wir aber mit dem Buchſtaben, mit der Literatur brechen, werden mir gleich auch ein gut Stück Form mit zu Grunde gehen ſehen: eben das was am Buchſtaben, an der Literatur hing. Die Gründung der neuen Form, die nun geboten iſt und zu der auch wir das Unſrige herbeibringen wollen, wird nicht ſchwer ſein, wenn wir das überaus reichhaltige Material, die Vorarbeiten dazu aus unſerer Literatur verſtändig zu benutzen wiſſen. — Hierzu giebt uns ein bereits verſprochener Aufſatz die Gelegenheit.

Zur Würdigung dramatiſcher Muſik.

Mozart's Opern.

Kritiſche Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem franzöſiſchen Originale
überſetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfaſſer
von Dr. A. Kahlert.

Beurtheilt
von

H. Th. Rötſcher.

Zweiter Artikel.

Don Juan.

Wir haben im letzten Hefte über Oulibicheffs treffliches Werk Rechenſchaft gegeben und die Verdienſte deſſelben für die Auffaſſung der dramatiſchen Muſik und der innern Entwickelung Mozart's gewürdigt. Wir beſchäftigen uns in dieſem Artikel mit demjenigen Werke Mozart's, welches alle Strahlen ſeines Genius zuſammenfaßt, dem Gipfel ſeines Künſtlerthums, mit dem Don Juan, und werden, an der Hand unſeres Äſthetikers, daſſelbe beſprechen.

Die Abhandlung Oulibicheffs über Don Juan iſt unſtreitig die bedeutendſte des ganzen Werkes; ſie zeugt von eben ſo großer Liebe, als tiefem Verſtändniß der Oper. So viel Geiſtvolles auch im Einzelnen über die „Oper der Opern“ bis jetzt ausgeſprochen worden iſt, ſo möchten wir der Abhandlung Oulibicheffs doch vor allem bisher Erſchienenen den Vorrang geben, weil ſie ſich am meiſten in den Nerv des Werkes vertieft und von innen heraus das Ganze mit eben ſo vielem äſthetiſchen Verſtande als muſikaliſchem Wiſſen reproducirt hat. Den Punkt, welchen wir in unſerem erſten Artikel als eine Schwäche Oulibicheffs bezeichneten, nämlich dem biographiſchen Elemente, d. h. den Lebensſchickſalen und Lebensſtimmungen des Künſtlers eine zu große Einwirkung auf das Entſtehen der einzelnen Werke zugeſchrieben zu haben, dieſer Punkt muß ſich bei der größten Schöpfung auch natürlich von ſeiner ſchwächſten Seite zeigen. Denn je objektiver eine Kunſtſchöpfung auftritt, je mehr ſie als die reifſte Frucht eines Genies erſcheint, welche aus ſeiner Weltanſchauung und ſeiner künſtleriſchen Dispoſition organiſch erwachſen iſt, um ſo mehr tritt eine beſondere Stimmung, oder ein äußeres Lebensereigniß als Grund der Entſtehung des Kunſtwerkes zurück.

Und ſo verhält es ſich mit dem Don Juan, einem Werke von nicht geringerer innerer Nothwendigkeit als Sophokles Antigone, Raphaels Sixtiniſche Madonna, Shakeſpeares Hamlet und Goethes Fauſt. Don Juan iſt der Gipfel des Mozartſchen Genius, zu welchem er ſich kraft der ihm innewohnenden Geiſtesmacht erheben konnte, und der daher, wie alle höchſte Schöpfungen des Geiſtes, mit der Urſprünglichkeit einer Nothwendigkeit auf uns einwirkt. Jeder große Genius in der Kunſtgeſchichte beſchreibt von einem Herzpunkte aus einen Kreis, in welchem ſich ſeine Schöpfungskraft gewiſſermaßen abſchließt. Er vollendet dieſen Kreis, weil in ihm gerade dieſe und keine andren Geiſteselemente mächtig ſind; ein ſolcher Kreis hat daher, je höher die Künſtlernatur ſteht, um ſo mehr den Charakter der Naturnothwendigkeit. Der Weltzuſtand, die Nationalität des Künſtlers und ihr jedesmaliger Bildungsprozeß einerſeits und die freie und ſchöpferiſche Kraft des Genius andererſeits, ſind die Faktoren, aus welchen ſich der Kreis, welchen die Werke des Künſtlers beſchreiben, als ein Produkt ergiebt, in welchem die beſondern Lebensbeſtimmungen nur von ſehr untergeordnetem Werthe und Bedeutung ſind. Wir müſſen daher gl.ich gegen die Auffaſſung Oulibicheff's über die äußere Entſtehung des Don Juan Proteſt einlegen, weil ſie das Werden dieſer Schöpfung aus dem Reich innerer Nothwendigkeit in das Gebiet des Zufälligen verweiſt. Denn eine beſtimmte, durch ein äußeres Ereigniß hervorgerufene Lebensſtimmung hat, verglichen mit der aus der urſprünglichen Weltanſchauung und der ganzen Geiſtesdispoſition des Künſtlers ſtammenden Nöthigung zur Hervorbringung eines Werkes, immer nur den Charakter des Zufälligen. Wenn daher Oubilicheff die Entſtehung des Don Juan mit den gegen den Vater geäußerten Todesgedanken in Verbindung bringt und mit dem bald darauf erfolgenden Tode ſeines Vaters, ſo räumt er dieſer Stimmung einen viel zu großen Einfluß auf den Hervorgang dieſer Schöpfung ein, welche vielweniger aus den Todesgedanken und der ſchwermüthigen Stimmung, daß „der Tod der eigentliche Zweck des Daſeins ſei," als aus dem vollſten Lebensübermuthe und dem Bedürfniß erwachſen iſt, die höchſte Fülle ſinnlicher Energie, Schönheit und Luſt poetiſch zu verklären, ſie in ihrer gewaltigen Anziehungs- und welterobernden Kraft hinzuſtellen und endlich dieſelbe an dem unerbittlichen Geſetze des Geiſtes, gegen welches ſie ſich gekehrt, ſich brechen zu laſſen.

Indeſſen hat dieſe, wir möchten ſagen, kleinliche Veranlaſſung, aus welcher Oulibicheff, Mozarts größte Schöpfung ableitet, auf ſeine übrige Auffaſſung des Kunſtwerks keinen nachtheiligen Einfluß ausgeübt; dieſelbe verbeſſert vielmehr dieſen Mangel und ſtellt die Oper in ihrer ganzen Größe vor uns hin.

Ein zweiter Punkt betrifft den Text des Don Juan und ſein Verhältniß zur Muſik Mozart's. Hier iſt Oubilicheff in ſeiner Auffaſſungsweiſe nicht ganz klar und ſcharf. Er hält ſich nämlich zunächſt nur an die Zuſammenhangloſigkeit und das bunte Gemiſch, welches der Text allerdings darbietet und giebt doch zu, daß dieſer „abſurde Text und dieſe erhabene Muſik nur einen Leib und eine Seele ausmachen.“ Man ſieht aus dieſer Außerung, daß Oubilicheff nicht gewußt hat, die hier ausgeſprochenen Gegenſätze wahrhaft zu vereinigen. Verſuchen wir uns das Verhältniß mit Wenigem klar zu machen. Der Stoff zum Don Juan gehört bekanntlich dem ſpaniſchen Dichter Tirſo de Molina an, welcher die Sage des ſteinernen Gaſtes zuerſt poetiſch behandelt hat, und zwar unter dem Namen: „Der ſteinerne Gaſt, oder der Spötter von Sevilla.“ Molière und Goldoni haben ſpäter Luſtſpiele daraus gemacht. Der Abbé Da Ponte, Metaſtaſio's Nachfolger hat das Libretto verfaßt, welches Mozart komponirt hat. Die Wahl des Libretto gehört mit zu den glücklichen Würfen des muſikaliſchen Genie's In dieſem Falle ſehen wir darin eine ganz beſondere Gunſt des Geſchickes, daß Mozart ein ſolches Libretto gefunden, welches, wenn auch als dichteriſche Kompoſition betrachtet, unförmig und ohne ſtrengen Zuſammenhang, doch alle Elemente darbot, die Spitzen des Komiſchen und Tragiſchen mit einander zu verknüpfen und ſo ein großes, beide Gattungen des Dramas umfaſſendes Kunſtwerk zu ſchaffen. Der Vorzug dieſes Libretto des Da Ponte iſt es, daß es dem Genius den unendlich freien Spielraum für ſeine Schöpfungskraft dargeboten hat und zugleich alle Momente in ſich faßt, woraus das Genie Mozart's die mannigfaltigſten Leidenſchaften des Herzens und alle Abſtufungen der Liebe, Hingebung und Sinnlichkeit muſikaliſch geſtaltete und zu einer in ſich geſchloſſenen Einheit verarbeiten konnte. Hätte der Text des Da Ponte und der ganze im Libretto verarbeitete Stoff nicht die Elemente zu den muſikaliſchen Motiven dargeboten, ſo hätte auch der Genius Mozart's ſie nimmermehr erſchaffen können. Und darin liegt der glückliche Griff, den Mozart mit der Wahl dieſes Textes machte, da er ihm die reiche Gelegenheit gab, die ganze Scala der Leidenſchaften, der Liebe, der Rache, der Sinnlichkeit in unendlicher Mannigfaltigkeit zu geſtalten, und die komiſchen und tragiſchen Motive in einander zu verarbeiten. Der Text des Don Juan iſt daher keineswegs verächtlich zu behandeln, er iſt vielmehr der ganz angemeſſene Leib für dieſe Seele, welche Mozart's Genius ihm eingehaucht hat. Mozart hat allerdings den ganzen Stoff, wie ihn der Text Da Ponte's darbot, verklärt, d. h. denſelben zu einem Material für die Schöpfungskraft ſeines Genius gemacht, aber er war doch zugleich ein Material, woraus ſich eine ſolche Geſtalt formen ließ. Dieſer Geſichtspunkt ſcheint uns für die Würdigung des Textes zum Don Juan der einzig richtige. Das Libretto, obwohl an und für ſich ſchon verarbeitet, d. h. dramatiſirt, wird für Mozart wieder bloßer Stoff, zu bezwingendes Material, das aber alle Bedingungen in ſich ſchließt, ein Werk von ſo unendlicher Mannigfaltigkeit, Schönheit und Tiefe daraus zu bilden. Mozart hat den Schattengeſtalten des Libretto das volle, warme Leben eingehaucht, durch welches ſie zu ihrer feſtgeſchloſſenen, individuellen Lebendigkeit gediehen ſind, aber die Umriſſe waren ihm dazu im Text ſchon gegeben: er hat ſie nicht etwa völlig umgeſchmolzen, nicht den Text auf den Kopf geſtellt, ſondern nur das in ihnen verborgene Gold ganz rein an das Licht gezogen und von allen Schlacken gereinigt. Mozart hat nur alle Tiefen durchſchaut, alle poetiſchen Höhepunkte gefunden, welche das Libretto dem Auge des Genius darbot. Die Zuſammenhangsloſigkeit und das bunte Gemenge des Libretto ſind daher nur ſcheinbar: gerade daß der Text die heterogenſten Elemente, die ſchneidendſten Kontraſte des Komiſchen und Tragiſchen umfaßt, iſt ſein außerordentlicher Vorzug; dadurch iſt er zur reichen Fundgrube für das Genie geworden. Es iſt ſehr natürlich, daß, nachdem Mozart den Don Juan des Da Ponte komponirt hat, Niemand mehr nach dem urſprünglichen Texte fragt, denn der Komponiſt hat die dramatiſchen Geſtalten deſſelben für alle Zeiten fixirt, er hat ihnen dieſe Farbe gegeben, aber er hat in dieſem Schöpfungsakte die urſprünglichen Figuren des Libretto nur begeiſtigt, ihnen das tiefſte und geheimſte Leben abgelauſcht, deſſen ſie fähig waren, und dies vor aller Welt erſchloſſen. Da Ponte's Libretto giebt uns, verglichen mit der Kompoſition Mozarts, den Inhalt des Don Juan, um mit einem homeriſchen Ausdruck zu reden in der Sprache der ſterblichen Menſchen, Mozart's Muſik giebt uns dieſen Inhalt in der Sprache der Götter. Darum auch Ehre dem Verfaſſer des Libretto, weil er dem Komponiſten dasjenige dargeboten hat, deſſen ſein Genius zur vollen Entfaltung ſeiner Schwingen bedurfte. Daß Mozart gerade dieſen Stoff wählte, iſt für uns daher eben ſo wenig zufällig, als daß Goethe die Sage des Fauſt zum Gefäß machte, ſeine eigenen Geiſteskämpfe und das Ringen nach dem Beſitz der Wahrheit und nach der Einheit der göttlichen und menſchlichen Natur poetiſch zu verklären. Es gehört mit zu dem Lebensgeſetz des Genies, daß daſſelbe auch die Stoffe ergreift, an welchen es ſich in ſeiner ganzen Lebensfülle offenbaren kann. Das Libretto des Don Juan war eine ſolche zur vollen Ausbreitung der Mozartſchen Schöpfungskraft unſchätzbare Gunſt des Geſchicks.

Wir wenden uns jetzt zur Oper ſelbſt und faſſen zunächſt die Geſtalt des Don Juan ins Auge.

Oulibicheff berührt zunächſt einige andere Auffaſſungen des dissoluto punito. und verweilt namentlich länger bei der durch Hoffmann berühmt gewordenen, ohne ihr gleichwohl beizuſtimmen. Namentlich erklärt er ſich mit vollem Recht gegen die Anſchauung, als ob ſich Don Juan, im Drange nach unerreichbarem Glücke, aufgerieben, ſich in Verzweiflung darüber in Ausſchweifungen geſtürzt habe, und endlich, doch nachdem es zu ſpät geweſen, in Donna Anna ſein Ideal, das Glück, nach dem er ſo lange getrachtet, geſchaut hat. Da ſie aber für ihn verloren, ſo kann er ſie nur verderben. So originell auch dieſe Auffaſſung iſt, ſo wenig wird ſie doch durch die Kompoſition gerechtfertigt. Oulibicheff bemerkt ſehr treffend: Zuerſt hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutſchen oder engliſchen Bluts in den Adern: er hat weder Spleen noch Gewiſſensbiſſe, weder hypochondriſche Anfälle, noch ein Ideal, noch irgend welche Träume." Darauf entwirft Oulibicheff ein ſehr gutes, ſtreng ſich an die Wahrheit haltendes Bild des zügelloſen Wüſtlings, indem er ſagt: „In der Muſik ſehen wir Don Juan abwechſelnd bald hochfahrend, bald wieder von einem verachtungsvollen Mitleiden erregt in der Scene mit dem Komthur; als Verführer und halb und halb ſelbſt verführt bei Zerline; bewunderungswürdig an komiſcher Frechheit im Quartett, bewunderungswürdig an zügelloſer, bachantiſch wilder Ausgelaſſenheit in der Arie Fin ch'han dal vino, bewunderungswürdig an Kühnheit im Finale des erſten Akts, erhaben vor der Bildſäule des Komthurs, und ſonſt überall ſorglos über Vergangenheit und Zukunft, immer vom Augenblick beſtimmt, Künſtler und Dichter nach ſeiner Weiſe, Muſiker von Gemüth, ein Ausbund unverwüſtlicher Launen, was auch geſchehen mag."

Die Hoffmann'ſche, zwar geiſtreich ausgeſprochene, aber nichts deſto weniger unwahre Auffaſſung, als ob Anna aus dem Überfall Don Juan's nicht ohne Makel hervorgegangen, wird mit vollem Recht zurückgewieſen. Oulibicheff ſagt ſehr gut: „Der Textdichter hat der Donna Anna ihre Reinheit bewahrt und Mozart eine erhabene Heldin aus ihr gemacht. Warum alſo um nichts und wieder nichts den ſchönſten der Charaktere, den die Muſik je geſchaffen, in den Staub ziehen?" Darauf zur Individualität des Don Juan ſelbſt fortgehend, erkennt er darin mit Recht den Titan der Sinnlichkeit und ſpricht dieſe Auffaſſung in beredter und geiſtreicher Weiſe aus. „Denkt man ſich," ſagt Oulibicheff, „alle Vollkommenheiten des Körpers, die glänzendſten Gaben des Geiſtes und einige der höchſten Fähigkeiten der Seele, ferner einen magnetiſchen Blick, der verwirrt und bethört, der bezwingt und blendet, einen Willen, der kein anderes Geſetz kennt, als die Leidenſchaft, die das ganze Geſchlecht wie ein Weib umfaßt, und man hat den idealiſchen Typus des Don Juan, die moderne Variante einer Mythe, die ſo alt wie die Welt. Die Titanenfabel hat nach und nach die verſchiedenen Formen der Zeitalter der Menſchheit angenommen. Zuerſt gab es Titanen des Ehrgeizes und des Stolzes; Prometheus war der Titan des thätigen Verſtandes; Fauſt der Titan der philoſophiſchen Spekulation; Don Juan iſt der Titan der Sinnlichkeit, der verperſönlichte Senſualismus." Sehr richtig empfindet es unſer Kritiker, daß Prometheus und Fauſt, Titanen des Gedankens, ihrem Grundweſen nach der muſikaliſchen Kompoſition unzugängliche Stoffe waren, und daß unter allen Formen der Poeſie nur die Muſik vermochte, Don Juan, den Titan der Sinnlichkeit, wiederzugeben.

Was Don Juan zum Don Juan macht, und was Mozart in unvergänglichen Zügen durch die Muſik veranſchaulicht hat, iſt aber nicht die bloße Sinnlichkeit, es iſt vielmehr das mit vollem Bewußtſein, mit voller Freiheit durch Don Juan vertretene und in ihm Fleiſch gewordene Princip der Genußſucht. Don Juan iſt nicht in Sinnlichkeit verſenkt, nicht durch ſie verthiert, ſondern es dienen ihm nur alle Kräfte des Geiſtes und des Gemüths zur Erreichung des Genuſſes. Dieſer wird ihm durch Gefahr, durch Hinderniſſe gewürzt. Je mehr Kampf, deſto reicher der Genuß. Alle geiſtigen und phyſiſchen Gaben ſteigern ſich daher in Don Juan durch die Erkämpfung des Genuſſes. Das durch die Sitte und Geſetz Verbotene zu übertreten, den Widerſtand in Anderer Herzen niederzureißen und ſich darin das volle Selbſtgefühl des Siegers zu geben, iſt ſein Leben, ſeine Freude. Er will ſich nicht etwa durch Genüſſe übertäuben, wie Fauſt, der, nachdem er aus den theoretiſchen Kämpfen die Verzweiflung am Wiſſen als troſtloſes Reſultat empfangen, ſich in die Tiefen der Sinnlichkeit ſtürzt, mit der ſchmerzlichen Gewißheit, daß ihm auch hier keine Befriedigung erblühen werde, ſondern ihm erſcheint das Leben ſelbſt nur als Objekt des Genuſſes, und daſſelbe ſo hoch als möglich im Genuß zu verwerthen, als einziger Zweck des Daſeins. Don Juan bebt daher vor keiner Gefahr, keiner Conſequenz zurück, ſobald ihm dadurch nur das Lebensgefühl erhöht wird. Darum eilt er von Blume zu Blume, darum ergreift er die Opfer ſeines Genuſſes aus allen Klaſſen der Geſellſchaft heraus, weil er nur ſo einen immer neuen Lebensreiz empfängt. Es wäre ſein Tod, ſich auf ein noch ſo außerordentliches, noch ſo vollkommenes Weib zu beſchränken, weil er dadurch um den ſich ewig verjüngenden Lebensreiz, ſich neue Genüſſe erkämpfen, ſeine Opfer ſich erjagen zu müſſen, gebracht würde. Dieſer unendliche Lebensübermuth, hervorbrechend aus dem Gefühl vollſter Lebensluſt und Lebenskraft, dringt uns fort und fort aus den Tönen des titanenhaften Wüſtlings entgegen. Durch dieſe überquellende Kraft der Natur, durch die verſchwenderiſch über ihn ausgegoſſene Fülle von Gaben, durch welche Don Juan berückt und Frauenherzen ſich unterthan macht, durch die Vereinigung von Schönheit, Anmuth, Ritterlichkeit, Feuer und Kühnheit erſcheint derſelbe um ſo verbrecheriſcher, als er alle dieſe Vorzüge nur im Dienſt der Sinnlichkeit verwendet und ſich gegen die überſinnliche Welt, das Reich der Sittlichkeit durchaus verſtockt. Darin liegt die tragiſche Bedeutung ſeines Unterganges, welche in ewigen Tönen an unſer Ohr dringt. Don Juan kommt zu gar keinem Kampfe mit ſich, zu keiner innern Zerriſſenheit, weil er in ſeiner Lebensrichtung durch keine Anerkennung irgend einer ſittlichen Gewalt irre gemacht wird. Dabei iſt er aber fern von aller mephiſtopheliſchen Bosheit; er verhöhnt nicht etwa die ſittlichen Geſetze, weil ihm Vernichtung alles Poſitiven, an und für ſich Seyenden, Bedürfniß iſt, ſondern er genießt ſich dabei nur in ſeiner Lebensfülle und ſeinem Lebensübermuth, und kehrt ſich gegen Sitte und Geſetz nur, inſofern ſie den vollen Strom ſeiner Lebenskraft beeinträchtigen, oder inſofern ſie ihm imponiren wollen. Don Juan bewahrt daher bis zum letzten Augenblick, ſelbſt der ewigen Nemeſis gegenüber, ſeinen unerſchütterlichen Muth. Er geht unter, wie er gelebt, ohne ſich zuletzt noch in ſchwächlicher Todesfurcht bekehrt, oder ſich, im Gedanken an Errettung, zur Abſchwörung des Princips der Genußſucht geflüchtet zu haben. So erſcheint er als ein Menſch aus einem Guſſe, von keiner gemeinen Schwächlichkeit beſchlichen, die verkörperte Genußſucht, ohne zur Gemeinheit herabzuſinken, oder ein bloßer Knecht der Begierde zu werden. Auf dem Boden der Sinnlichkeit ſtehend und doch zugleich von ihrer rohen, unterjochenden Gewalt frei zu ſein, in dem Gefühl ſeiner Überlegenheit und ſeiner ſtrotzenden Naturkraft zu genießen, durch die impoſante Vereinigung ſo bedeutender Gaben einen unwiderſtehlichen Zauber auszuüben, dieſe Erfahrung ſeiner ſiegreichen Perſönlichkeit täglich zu erneuern, alles dies zuſammengenommen giebt erſt Don Juan den poetiſchen Hauch, wodurch er in ſeinem Gebiete und in ſeiner Art eine eben ſo ewige Geſtalt geworden iſt, als Prometheus und Fauſt.

Aus dieſer Darſtellung des Charakters geht auch die außerordentliche Schwierigkeit hervor, denſelben im Sinne des Komponiſten zu verſinnlichen; wie denn überhaupt die ganze Oper darin einzig daſteht, daß alle Partieen, der Maſetto ausgenommen, von höchſter Bedeutung ſind und durchweg muſikaliſche und dramatiſche Talente erſten Ranges fordern.

Nach dieſen Vorbemerkungen giebt uns nun Oulibicheff eine Ideal-Vorſtellung der Oper, indem er, von der Ouverture beginnend, den Gang des Werkes vor uns entwickelt und die muſikaliſchen Intentionen und die Wirkungen derſelben für die Auffaſſung der Charaktere und der Situationen auslegt. Geht der Kritiker auch in dieſem Streben, das Beſondere der muſikaliſchen Kompoſition zu deuten, bisweilen zu weit, wenigſtens möchten wir die Grenze, bis zu welcher in einem Werke der Muſik die Deduktion der Nothwendigkeit fortgeführt werden kann, enger ziehen, ſo bietet doch ſeine Auseinanderſetzung ſo viel Treffliches, Tiefſinniges und eine ſolche Fülle feiner Bemerkungen dar, daß wir dem Leſer wenigſtens einige der bedeutungsvollſten Betrachtungen, wodurch auch auf manche Charaktere der Oper ein ganz neues Licht fällt, mittheilen wollen.

Wir beginnen mit der Auffaſſung der Ouverture, welche das Werk im Keime darſtellt. Sieht auch Oulibicheff hier bisweilen zu viel, verliert er ſich für unſere Anſchauung auch zu ſehr in das Detail, ſo iſt doch die ganze, höchſt eigenthümliche Methode unſeres Kritikers ſo intereſſant, daß wir uns den Dank der Leſer zu verdienen hoffen, wenn wir ſie mit der originellen Nachweiſung des muſikaliſchen Genius, welcher in der Ouverture des Don Juan webt, näher bekannt machen. „Die erſten vom ganzen Orcheſter kräftig eingeſetzten Accorde der Ouverture rufen uns zu: Merkt auf! Der in zwei gleiche Hälften getheilte Rhythmus erdröhnt ruckweiſe auf der myſtiſchen, von ihm beſtimmten Modulation; in düſtern Oktaven von den Oboeinſtrumenten ausgehaltene ganze Noten tauchen von allen Seiten auf, wie geſpenſtiſche Larven, die mit glanzloſem Blick euch anſtieren, dann verſchwinden und wieder andern Platz machen. Von Zeit zu Zeit grollen die Pauken darein wie unterirdiſcher Donner. Doch was bedeuten jene klagenden Syncopen der erſten Geige und jene andere Stimme, die wie verlornes Gemurmel von der zweiten Geige her ertönt, die gleich einem zertretenen Wurm ſich krümmt, der ſich wieder erheben möchte und es nicht kann? Dies iſt eine menſchliche, hinſterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und als es ſeine furchtbare Rede geendet, ſieht man einen ſchwarzen, rieſigen Arm aus der Tiefe hervorlangen und den Sünder ergreifen. Die Blaſeinſtrumente führen den entſcheidenden Moment des Todeskampfes auf dem übermäßigen Quintſexten-Accord herbei, und das Tremolo der Geigen deutet deſſen letzte Zuckungen an. Nach dieſem erhabenen, Don Juan's Tod andeutenden Eingang, kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouverture, das als eine Expoſition der vorhergehenden Begebenheiten, d. h. des Lebenslaufs des Helden gelten kann. Bei der Zergliederung des poetiſchen Charakters Don Giovanni's haben wir ihm eine Phraſe in den Mund gelegt, die mit den Worten anfängt: Aber jeden Tag die Macht ſeiner Fähigkeiten gegen die zahlloſen Hinderniſſe, welche die Geſellſchaft einem Weſen meiner Art entgegenſtellt, erproben u. ſ. f. Dieſe aus dem Geiſt der Ouverture geſchöpfte Phraſe wird zum Programm derſelben, und zwar zum genaueſten, was man nur mag aufſtellen können. Vom Anfang des Allegro an bezeichnet das gegen das natürliche **D** des Baſſes anklingende **Dis** der Geigen die feindliche Stellung Don Giovanni's gegen das menſchliche oder vielmehr gegen das männliche Geſchlecht.

Der räuberiſche Wolf nähert ſich leiſe und unvermerkt; mit einem Satze hat er ſein Opfer ergriffen, und die Trompeten begeiſtern den verbrecheriſchen Erfolg mit ihren Jubelfanfaren. Die Kunde von dem geraubten Lamm wird ſchnell ruchbar und verbreitet ſich; man ſchlägt Lärm, man kommt zuſammen, um in Maſſe dem Wolf den Garaus zu machen. (Vom 16—40ſten Takte.) Von hier beginnt die Reihe der Zauberwunder, welche dieſe Ouverture zu einem Kunſtwerk — ſo einzig wie die Oper ſelbſt, von der ſie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er ſie mit der Ouverture verband — ſtempeln. Wie wurde ſein Zauberwunder hervorgebracht? Durch Mittel, die heut zu Tage bei Vielen nicht mehr gebräuchlich ſind — mit zwei kleinen Figuren, die unſere jetzigen großen Männer nicht der Mühe werth gefunden haben würden, aufzuheben, wenn ſie ſie auf ihrem Wege gefunden hätten. Die Figur Nr. 1. hat etwas Entſcheidendes und Drohendes, ſie ſtützt ſich auf das Uniſono aller Orcheſterkräfte. Die Figur Nr. 2. iſt leicht ſchäkernd und muthwillig, ſie iſt einem einzigen Inſtrument, der erſten Geige, überwieſen.

Hier haben wir nun von einer Seite Don Juan, von der andern die Väter, Brüder, Ehemänner, Liebhaber, Vettern und Cicisbéen, die heilige Hermonda und ihre Sbirren, welche — eine ergrimmte Schaar — alle aus ein und demſelben Tone ſingen. Zweimal wälzt ſich dieſe Menge in Maſſe zur Verfolgung des Räubers herbei. Doch dieſer entrinnt ihr und verhöhnt ſie im Entfliehen. Nun hält man's für angemeſſen, ſeine Streitkraft zu vertheilen. Das Quartett ſetzt mit dem Niederſchlage, Hoboen und Fagotte mit dem dritten Viertel, die

Flöten im folgenden Takt ein. Während dieſes Manövers bleibt die dergeſtalt vertheilte Nr. 1. darum nicht weniger ſich gleich, Nr. 2. iſt verſchwunden. Man ſetzt ihr nach. Zuerſt geht alles gut. Die kanoniſch-ſtrategiſchen Bewegungen gehen mit voller Präciſion und Regelmäßigkeit vor ſich, doch da verſehen ſich die Geigen, ſtatt eines **Gis** berühren ſie ein natürliches **G**, was die Modulation über den Haufen wirft und den Stand der Dinge gänzlich verändert. Sich ob ihres Schnitzers ſchämend, geben die Geigen die Sache auf, die andern von ihren Führern verlaſſen, halten fortan weder Ordnung noch Mannszucht mehr. — Jedes wiederholt die Phraſe nach ſeiner Weiſe, und dieſer ganze, von Anfang an ſo gut geleitete Angriff löſt ſich in eine Moll-Cadence von köſtlichem Effekte auf. Der Feind hat den Preis ſeiner Kühnheit, den ſüßen Liebesſold, davongetragen. Munterer Siegesjubel, rauſchende, fröhliche Muſik. Mitten im Tonſtück kommen — jedoch auf andere Weiſe bisweilen noch mannichfaltiger und künſtlicher — die contrapunktiſchen Spiele wieder zum Vorſchein. Diesmal ſind die kriegeriſchen Figuren der Art vereinigt worden, daß ſie zu gleicher Zeit zu Gehör kommen. Der Angriff iſt durch ein Hülfscorps — die Klarinetten — verſtärkt. Nr. 2. iſt zwiſchen die erſten und zweiten Geigen vertheilt. Daraus ergeben ſich wieder ganz verſchiedene Zuſammenſtellungen. Die Schnelligkeit der modulatoriſchen Evolutionen von Nr. 2. geſtattet Nr. 1. nicht mehr, dem canoniſchen Gange im Einklange oder in den Oktaven zu folgen; man ſieht ſich genöthigt, ſich in der Sekunde, in der Terz, Sexte und der kleinen Septime zu antworten, den Feind auf allen Punkten anzugreifen; doch überall hält die Vertheidigung kampfgerüſtet dem Angriff Stand. Es iſt, als ob man ein Schwert ſähe, deſſen Blitze nach allen Seiten hinfunkeln, oder auch ein Irrlicht, das uns in phantaſtiſchen Tänzen umkreiſt. Das in dieſem harmoniſchen Labyrinth verirrte Ohr — da es deſſen unentwirrbare Fäden nicht zu erfaſſen vermag — überläßt ſich, vom vollſtändigſten Zaubertaumel dahingeriſſen, dem Totaleffekt. Dieſe wunderbare Ouverture hat keinen eigentlichen Schluß. Nachdem der zweite Theil das in der *Tonika* wiederholt, was der erſte Theil in der *Dominante* gebracht hat, wendet ſich die Modulation nach **F-dur**, der Orcheſterſturm legt ſich; eine wollüſtige Ermattung folgt auf die raſtloſeſte Energie. Die Ouverture verhaucht gewiſſermaßen auf der Fermate, wo die Introduktion beginnt. Sollte Mozart nicht auf dieſe Weiſe die Imitationsformel der *reinen* Muſik mit denen der *angewandten* Muſik haben verbinden, und uns von der *Inſtrumental-Erzählung* zur *dramatiſchen Handlung* ſo unmerklich hinüberleiten wollen, wie die Gedanken eines noch wachen Menſchen ſich mit den Bildern eines ſchönen Traumes vereinigen und vermengen?"

Nach dieſer Auseinanderlegung der Ouverture geht *Oulibicheff* auf die Oper ſelbſt über, und verſucht oft mit dem überraſchendſten Verſtändniß die Abſichten des Komponiſten zu deuten. Wir heben hiervon nur dasjenige hervor, was beſonders geeignet iſt, die Charakterauffaſſung der einzelnen Geſtalten zu fördern.

Hier begegnet uns nun zuerſt die verſuchte Ehrenrettung des Oktavio, dieſer bisher immer nur als pedantiſcher Ritter behandelten Geſtalt. Oulibicheff ſieht dagegen im Oktavio den mit der ganzen Tiefe der Empfindung liebenden Mann. „Mozart ſchuf aus dem bloßen Jugendhelden einen auf alle, mit dem ſeinigen in Berührung kommenden Gemüther vermittelſt der Macht einer in ihrem inneren Weſen dargelegten Liebe thätig einwirkenden Helden.“ Aber, obwohl dies ſeine völlige Richtigkeit hat, daß Oktavio vom Komponiſten eine tiefe Innigkeit, daß ihm die Töne der empfindungsvollſten Liebe als die Seele ſeines Lebens gegeben worden ſind, ſo nimmt er doch, der Donna Anna gegenüber, immer nur ein untergeordnetes Intereſſe in Anſpruch. Sie bleibt die überlegene Natur, welcher Oktavio's Liebe und Hingebung als Folie dient. Donna Anna weiß auf Momente ſelbſt Oktavio zu einem kühnen Aufſchwung zu erheben, wie in dem Schwur des erſten Duetts, aber man ſieht dem ganzen Verhältniß dieſer beiden Geſtalten an, daß, während Oktavio durch ſeine Liebe für Donna Anna allein getragen wird, dieſe eine in ſich ſtarke und großartige Natur iſt, welche nicht eines Stützpunktes außer ſich bedarf. Obwohl alſo darin Oulibicheff Recht hat, wenn er von Oktavio den Vorwurf der Nüchternheit und der Proſa hinwegnimmt, ſo wird ihm im Organismus des ganzen Kunſtwerks doch immer nur die ſecundäre Stellung eines Liebenden gebühren, welcher von der Geliebten Leben empfängt, ihr aber daſſelbe nicht in gleichem Maaße zurückzuerſtatten vermag.

Für die Würdigung der Elvira, dieſer oft ſo mißverſtandenen und mißhandelten Geſtalt, iſt Oulibicheff mit vielem Glück bemüht geweſen. Wenn eine gemeine Auffaſſung in ihr nur eine Landläuferin erblickt, welche ſich dem ehemaligen Geliebten auf allen Wegen und Stegen aufdrängt, ſo fordert eine richtige Einſicht in die Kompoſition, in ihr eine überaus reiche, großherzige Natur zu erblicken. „In ihr hat der Tondichter,“ wie Oulibicheff ganz richtig ſagt, „die unbegrenzte Hingebung, die trotz Vernachläſſigung und Vergeſſenheit nicht erkaltende — Erniedrigungen, Beleidigungen und die Hoffnung ſelbſt überlebende — Liebe verperſönlicht.“ Gleich bei ihrem erſten Erſcheinen kündigt uns Mozart ein majeſtätiſches Weib an, ein Weib, in dem ſich Stolz und leidenſchaftliche Empfindung vereinigen. Wir ſehen in dieſer impoſanten Arie die liebeglühende Spanierin vor uns, und fühlen den mächtigen, majeſtätiſchen Rythmen an, daß nur eine ihr ganzes Leben erfüllende, der höchſten Aufopferung fähige Liebe dieſen angebornen Stolz zu beugen vermag. Elvira iſt zugleich ein glänzendes Zeugniß für Don Juan's unwiderſtehliche Gewalt, für ſeine Alles unterwerfende, magiſch wirkende Perſönlichkeit. Dieſe Kraft einer, Beleidigung und Kränkung ſelbſt überdauernden Liebe giebt der Elvira zugleich einen dämoniſchen Charakter; ſie erſcheint dieſer Gewalt des Herzens widerwillig unterthan, wie ſehr ſich auch der Stolz dagegen aufbäumt. Zugleich tritt ſie aber auch Don Juan ſelbſt als ſein böſer Dämon inſofern entgegen, als ſie ſeine Verführungspläne in Betreff Zerlinens kreuzt und gerade in dem

Augenblicke erſcheint, wo er am Ziel ſeiner Wünſche zu ſein glaubt. Ihr letztes Auftreten kurz vor Don Juan's Untergang giebt der Leidenſchaft der Elvira die eigentliche Weihe. Es iſt ein letzter Verſuch, welchen die großherzige Liebe wagt, den Geliebten zu retten. Nur einer den ganzen Menſchen erfüllenden Leidenſchaft iſt es möglich, mit einer alle Kränkungen und Verletzungen vergeſſenden Hingebung, ſich zu einem ſolchen Schritte zu erheben. Dieſer Zug wirft zugleich einen verklärenden Strahl auf die ganze Geſtalt der Elvira zurück.

Mit der Stellung, welche Oulibicheff der ſpäter komponirten wundervollen Arie der Elvira: **Mi tradì quell' alma ingrata**, anweiſt, können wir uns nicht einverſtanden erklären. Die Partitur hat dieſe Arie nebſt drei andern Nummern in der Form von Ergänzungen, doch ohne Angabe, an welcher Stelle ſie im Drama einzuſchalten ſeien. Oulibicheff erkennt, wie natürlich, die ganze Größe dieſer der Elvira zugetheilten Arie: ſie iſt eine weſentliche Ergänzung ihres Charakters. Oulibicheff iſt, aber nur aus Rückſichten der muſikaliſchen Convenienz, dafür, dieſe Arie der Elvira an den Anfang des zweiten Aktes zu verlegen, weil dadurch die Gleichheit der beiden Akte der Oper hergeſtellt und der Sängerin zum Vortrag ihrer Hauptarie gehörig Zeit gelaſſen werde, ſich zu erholen. Aber dies ſind nur ganz äußerliche Rückſichten, verglichen mit denen der dramatiſchen Wirkſamkeit. Dieſer Geſichtspunkt weiſt der herrlichen Arie offenbar die Stellung an, welche ſie auch in der deutſchen Bearbeitung des Don Juan durch Rochlitz erhalten hat, nämlich unmittelbar nach Leporello's Regiſter-Arie. Nur hier iſt die Arie ganz an ihrem Orte. Nachdem Leporello das den Stolz der Elvira eben ſo tief verletzende als verhöhnende Sündenregiſter ſeines Herrn vorgetragen, und den ganzen frevelhaften Leichtſinn Don Juan's in ſeiner Weiſe enthüllt hat, rafft ſich Elvira zum Ausdruck einer gewaltigen Entrüſtung auf, aus der ſie dann erſt in den ſchmerzlich bewegten Ton eines tief verwundeten Gemüths übergeht. Nach dieſen Vorhergängen, den Verräther ihrer Liebe wiedergefunden, von neuem verloren zu haben, und ſich von dem, bei allen ſeinen Freveln unwiderſtehlich feſſelnden Wüſtling nicht losſagen zu können, erſcheint der Erguß Elvirens in der hinreißenden Arie durch die Situation geboten. Keine andere Stelle in der Oper bietet für dieſe Arie gleiche Motive dar. Nach Leporello's Abſchied tritt ſie aber mit einer Art Naturnothwendigkeit ein. Über die innere Bedeutung, die Intention der Arie, iſt Oulibicheff nicht ganz klar. Man ſieht ſeiner Darſtellung an, daß ſich ihm das Geheimniß dieſes Tonſtücks nicht völlig erſchloſſen hat. Er ſagt, daß die Eindrücke dieſer Arie ziemlich ſchwer zu erklären ſeien, und fährt dann fort: „Nichtsdeſtoweniger wird ſich einem Jeden der Charakter einer ſanften und träumeriſchen Schwermuth fühlbar machen.“ Für uns hat dieſes Tonſtück noch einen andern Gehalt. Es drückt in der energiſchſten Weiſe den Kampf der Liebe und des Stolzes aus. Es ſind zuerſt die Flammen des Stolzes, welche aus der erſchütterten Bruſt herausſchlagen. Das Gemüth Elvirens ringt danach, den Treuloſen zu vergeſſen, und ihre Empfindung für ihn unter die Kraft ihres weiblichen Stolzes zu beugen Aber vergebens! Die Liebe ringt ſich immer wieder hervor und ſtellt ſich dem Stolze entgegen. Die Arie malt uns den allmählig erliegenden, zuletzt nur noch krampfhaft ſich aufraffenden Stolz Elvirens, bis er zuletzt unter der ſchwellenden Gewalt der Leidenſchaft ſein Grab findet. So geſungen iſt dies wundervolle Tonſtück der gewaltigſte Ausdruck der unbeſiegbaren über alle Verletzung hinausdringenden und den Stolz ſelbſt zur Ohnmacht herabſetzenden Kraft unendlicher Liebe.

Wir haben ſchließlich noch einen intereſſanten Punkt zu berühren, nämlich Donna Anna's berühmte Schlußarie, die ſogenannte Briefarie. Dieſe Arie iſt das einzige Muſikſtück unſerer Oper, in welches ſich ſo zu ſagen, ein ſterblicher, vergänglicher Zug eingeſchlichen hat, die Achilles-Ferſe des unſterblichen Werkes, wodurch daſſelbe mit dem Zeitgeſchmack zuſammenhängt. Aus dem Andante der Arie geht die Intention des Komponiſten entſchieden hervor, wonach derſelbe im Widerſpruch mit dem Verfaſſer des Libretto die Vermählung Anna's mit Oktavio als eine Unmöglichkeit behandelt. In dieſem Andante liegt eine ſo unendlich tiefe Schwermuth, eine ſolche Erſchöpfung der Seele, daß man darin nur noch den Schatten der Heroine hört, welche früher Racheſtrahlen entſandte. Anders aber das darauf folgende Allegretto. Zwiſchen ihm und der vorhergegangenen großartigen Elegie im Larghetto iſt keine Einheit, keine Harmonie der Charaktere. Der Komponiſt ergeht ſich zum Theil ſogar in trivialen Wendungen, in typiſchen muſikaliſchen Figuren, denen man es anſieht, daß ſie nur Konzeſſionen gegen die Saporiti, die Primadonna, ſind, welche auch für ihre Kehlfertigkeit und ihren Bravourgeſang geſorgt wiſſen wollte. „Sie wollte wohl gern die Anna ſingen, wie der Meiſter ſie geſchaffen hatte, jedoch gegen die Schadloshaltung von einigen mit hohem Staccato gemiſchten Rouladen am Schluß der Arie.“ Gegen die tiefe Poeſie des Larghetto, aus dem uns die Klänge einer durch den Schmerz geweihten Seele, welche mit dem Leben die Rechnung geſchloſſen hat, entgegendringen, umfängt uns in dem Allegretto ein profaner Hauch, welcher die Poeſie des erſten Theils hinwegwiſcht, ſo daß wir uns plötzlich aus einer düſter romantiſchen Gegend auf eine gewöhnliche Heerſtraße verſetzt finden. Es iſt das einzige Mal im Don Juan, daß der Meiſter nicht unbedingt der Inſpiration ſeines Genius gefolgt, ſondern dem Zeitgeſchmack und der Selbſtſucht einer Sängerin Zugeſtändniſſe gemacht hat. Welch ein Werk, in welchem bei aller noch ſo kritiſcher Analyſe nur ein einziger vergänglicher, der Zeitlichkeit angehörender Zug aufgefunden werden kann!

◆

Jahrbücher

für

dramatiſche Kunſt

und

Literatur.

Redigirt vom

Profeſſor Dr. H. Th. Rötſcher.

Jahrgang 1849.

Berlin und Frankfurt a/o.
Druck und Verlag von Trowitzſch & Sohn.

1849.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt.

Seite
1. Ueber das Verhältniß der Muſik zum Theater mit beſonderer Beziehung auf die Zuſtände der Gegenwart. Von Prof. Dr. **Kahlert** in Breslau 1
2. Drei Fragmente aus „Moſes". Eine Völker-Tragödie von **Carl Zwengſahn** 20
3. Die komiſche Oper zu Paris und „das Thal von Andorra" von Halevy; Text, Muſik und Aufführung. Eine Kritik von Adam: mitgetheilt von **H. Th. Rötſcher** 45
4. Judas Iſcharioth. (Erſte Abtheilung.) 55
5. Zwei kritiſch-äſthetiſche Abhandlungen von Dr. **Melchior Meyr**:
    I. Zur Kritik des hiſtoriſchen Drama's in Beziehung auf die Tragödie „Wullenweber" von K. Gutzkow 81
    II. „Svend Dyring's Haus" von Henrik Hertz. Eine romantiſche Tragödie 91
6. Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt. Von **H. Th. Rötſcher**:
    I. Der Prolog im Himmel 103
7. Die „Athalia" von Racine. Eine kritiſch-äſthetiſche Abhandlung von Dr. **L. Boumann** 111
8. Hebbel's „Judith" auf dem Hofburgtheater zu Wien. Von F. B. 140
9. Mittheilungen aus den Vorleſungen des Amerikaners Hudſon über Shakeſpeare und des Engländers Fletcher: Studien über Shakeſpeare, betreffend „Viel Lärm um Nichts"; überſetzt von Dr. **L. Boumann** 146
10. Der dramatiſche Geiſt im Norden. Von Dr. **Möller** aus Kopenhagen 157
11. Die Charaktere aus Schiller's Wallenſtein: entwickelt vom Profeſſor **Hiecke** aus Merſeburg: „Der Oberſt Buttler" 168
12. Fletcher's Studien über Shakeſpeare (Studies of Shakespeare etc. By Georg Fletcher). Seine kritiſche Entwickelung des Macbeth und der Lady Macbeth; überſetzt von Dr. **L. Boumann**:
    1. Einleitung 174
    2. Charaktere in Shakeſpeare's Macbeth:
        I. Macbeth und Lady Macbeth bis zur Ermordung Duncan's 176
        II. Macbeth und Lady Macbeth nach der Ermordung Duncan's 184
        III. Macbeth und die Schickſalsſchweſtern 193
        IV. Lady Macbeth in ihrer Verzweiflung 199
13. Mrs. Siddon's als Lady Macbeth, beurtheilt von **Georg Fletcher** 202
14. Graf Caſtel Melber oder das letzte Gefühl. Trauerſpiel in 5 Aufzügen. Berlin 1848. A. W. Hayn. Vom Prof. Dr. **H. Ulrici** in Halle 210
15. Andreas Hofer. Ein Trauerſpiel in 5 Abtheilungen von Wilhelm Gärtner. Leipzig bei B. G. Teubner 1845. Beurtheilt von **Friedrich Hebbel** in Wien 216
16. Deborah. Volksſchauſpiel in 4 Akten von Moſenthal; beurtheilt von **H. Th. Rötſcher** 220
17. Judas Iſcharioth. (Zweite Abtheilung.) 226
18. Die Charaktere aus Schiller's Wallenſtein: entwickelt vom Profeſſor **Hiecke** in Merſeburg. „Octavio" — „Max Piccolomini" 238
19. Herodes und Mariamne. Eine Tragödie in 5 Akten von Friedrich Hebbel. (Manuſcript.) Erſter Akt der Tragödie mit einer Einleitung von **H. Th. Rötſcher** 247
20. Ueber den Ion des Talfourd. Eine kritiſche Abhandlung von **Frederic Mark** in London 276

Seite

21. Judas Iſcharioth. (Dritte und vierte Abtheilung.) 290
22. Zur Charakteriſtik Hamlets. Von Dr. Sievers in Gotha 321
23. Kritik der in dem dritten Hefte der Jahrbücher mitgetheilten Studien Fletcher's über Shakeſpeare's Macbeth. Von E. Palleske in Oldenburg 365
24. Ueber Julius von Tarent, Trauerſpiel von J. A. Leiſewitz. Ein Beitrag zur dramatiſchen Literarhiſtorie von A. Schubert in Jena 372
25. Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt. Von H. Th. Rötſcher. (Fauſt's erſter Monolog. Sein Verhältniß zur Magie. Der Erdgeiſt. Fauſt's Unterredung mit Wagner. Der Entſchluß des Selbſtmordes und die erſte Verſöhnung mit der Welt.) 380
26. Ueber die Entwickelung eines neuen dramatiſchen Styls in Deutſchland. Von Dr. Johannes Minckwitz 397
27. Abhandlung über Shakeſpeare's Macbeth von Hudſon (aus deſſen Vorleſungen über Shakeſpeare); überſetzt von Dr. L. Beumann 423
28. Zwei dramaturgiſche Aufſätze über das gegenwärtige engliſche Theater. Von Frederic Marc in London:
    1. Ueber Macready: Seine letzte Darſtellung des Hamlet im Haymarket-Theater 446
    2. Ueber das engliſche Luſtſpiel „Die lachende Hyäne“ 448
29. Dramaturgiſche Aufſätze von Emil Palleske in Oldenburg:
    1. Die Auffaſſung des Shylock von Gervinus 450
    2. Simſon, Tragödie von Gärtner in fünf Handlungen 452
    3. Ueber Symboliſirung im Drama 455
    4. Die Komödie der Irrungen: bearbeitet von Jenke, Regiſſeur des Oldenburger Hoftheaters 457
    5. Die Bedeutung des Robespierre von Griepenkerl 458
30. Knight über Shakeſpeare's Komödie der Irrungen. Aus den Vorleſungen Knight's über Shakeſpeare überſetzt 461
31. Judas Iſcharioth. (Fünfte Abtheilung. Schluß des dramatiſchen Gedichts.) 467

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Über

das Verhältniß der Muſik zum Theater

mit beſonderer Beziehung auf die Zuſtände der Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Auguſt Kahlert in Breslau.

Wenn man jetzt irgendwo die Klage über geſunkene dramatiſche Kunſt — beiläufig geſagt, eine uralte Klage — vernimmt, ſo wird unter den für die Behauptung dieſes Verfalls angeführten Gründen gewöhnlich auch der vernommen, daß Vorliebe für geſungene Dramen den Antheil an den geſprochenen geſchwächt habe. In thatenloſen Zeiten, ſo fährt man fort, erſchlaffen auch die Kräftigſten, ziehen behaglichen Sinnengenuß dem angeſtrengten Denken, überhaupt alſo der Aufmerkſamkeit vor; ſie lauſchen den Tönen, welchen ſie tiefere Bedeutung für Charakteriſtik der handelnden Perſonen abſprechen, und begnügen ſich an dem angenehmen halbwachen Traume, oder dem feinen Nervenreize der durch alle möglichen Klangmittel gewürzten Melodieen, Grund genug, daß die Meiſten lieber die Oper als das Schauſpiel beſuchen. Zum Schluß hat man von einer Melomanie geſprochen, die das jetztlebende Menſchengeſchlecht ergriffen, und zu ſeiner Verweichlichung und Entſittlichung weſentlich beitrage.

Dieſe Bemerkungen rühren nicht gerade von widerſpruchſüchtigen, ſondern von eben ſo ſcharfſichtigen als aufrichtigen Denkern her, und verdienen keineswegs den Spott flüchtiger Zeitſchriftſteller, die nichts mehr, als den Launen des eben gültigen Geſchmacks das Wort zu reden ſich beſtreben; aber ſie leiden an dem der Wahrheit ſo oft nachtheiligen Fehler der leidenſchaftlichen Übertreibung, wodurch ſie zu Paradoxen zugeſpitzt, unwirkſam werden. Was exiſtirt, iſt nicht zufällig ſo, wie es iſt, vielmehr iſt es ſo geworden, und man hat vor allen Dingen nachzuſehn, wie es ſo geworden iſt. Zeigt ſich alsdann Abhülfe unabweislich nothwendig, ſo wird dieſelbe nicht in die Gefahr kommen, das Gute und Brauchbare mit den hervortretenden Irrthümern wegzuwerfen. Auch die Geſchichte des Theaters und der dramatiſchen Literatur zeigt eine Menge ſolcher Irrthümer, die allmählig dadurch, daß der öffentliche Beifall ſie unterſtützte, fortgewirkt haben, und der dramatiſchen Kunſt Vortheil brachten. Wer ſie bekämpfen will, muß alſo auf frühere Zeiträume und Zuſtände zurückblicken. Unter Anderem gehört nun auch die Herrſchaft der tönenden Kunſt, der Grund der Klage bei ernſten Verehrern des klaſſiſchen Schauſpiels zu den Thatſachen, welche blos daraus, daß der Weg organiſcher Entwickelung des ganzen Theaterweſens längſt geſtört und unterbrochen worden, entſtanden ſind.

Was wir darüber hier zu ſagen haben, bezieht ſich zunächſt auf Deutſchland, auf den vaterländiſchen Zuſtand, der nicht allein um der Vaterlandsliebe willen, ſondern auch wegen ſeiner Entſtehung aus den verſchiedenartigſten Einflüſſen, beſondere Beachtung verdient. Es liegt hier die Abſicht vor, das Verhältniß der Tonkunſt zur Bühne nach allen Seiten hin, denn es iſt an ſich ſelbſt ein ſehr mannigfaches, darzuſtellen.

Die dramatiſche Kunſt iſt aus der Freude des Volkes am Schauen hervorgegangen, hat bei jedem Volke ihren Anfang erſt in einer Periode gewonnen, wo die Civiliſation bereits ſo weit vorgeſchritten war, daß die Freude am Bilde allgemeiner geworden. Daher hat die höchſte aller Dichtungsarten, die dramatiſche, immer erſt lange, nachdem das Epos abgelebt war, und nachdem die Perſönlichkeit der Einzelnen in der Lyrik ihren Ausdruck erhalten hatte, ſich entfaltet. Das Drama hat ebenſowohl epiſches als lyriſches Element in ſich. Es erzählt nicht die Begebenheit, es läßt ſie vor unſern Augen aus Handlung und That entſtehen. Daß dieſe Handlung aber wirklich Ausdruck lebendiger Perſönlichkeiten ſei, dies bringt das lyriſche Element hinein, und trägt daſſelbe die Färbung der verſchiedenen handelnden Charaktere. Man ziehe alles Lyriſche aus einem Drama, und man wird einen nüchternen proſaiſchen Dialog erhalten, alle Motive der Handlung, bis dieſe ſelbſt unwahr und unmöglich wird, abſchwächen. Denn die Lyrik iſt Ausdruck des Affekts. Andererſeits, je größeren Raum die Lyrik, alſo der ſprachliche Ausdruck des Affekts, für ſich in Anſpruch nimmt, deſto mehr Raum wird der Handlung entzogen. Auf ſolche Weiſe ſehen wir im Weſen des Dramas ſelbſt die beiden Seiten, nach denen es ſich auszudehnen Neigung hat, während Niemand verkennen kann, daß ſein Beruf die organiſche Geſammtentwickelung, worin beide in ihm geſetzte Potenzen gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen, verlangt. Was helfen aber ſolche ideale Lehrſätze der Wirklichkeit gegenüber, die ſich vielmehr dadurch forthilft, daß ſie die Gegenſätze zu Extremen ausbildet, und dies ſogleich dadurch bethätigt, daß das Drama entweder in breiten epiſchen Erzählungen, oder in lyriſchen Ergüſſen, die vielmehr von der Situation als von lebenswahrer Handlung nothdürftig zuſammengehalten werden, ſein eigenſtes Weſen verliert. Solche Extreme halten ſich neben einander oft lange Zeit, und laſſen die dramatiſche Dichtkunſt in einer nachtheiligen Zerſplitterung erſcheinen.

Wollten wir von dieſen Sätzen für eine welthiſtoriſche Betrachtung Anwendung machen, das Drama der alten Griechen mit dem bei den Europäern ſeit dreihundert Jahren gültigen vergleichen, ſo würden wir allenfalls herausbringen, daß bei jenen das epiſche, bei dieſen das lyriſche Element überwogen habe, wir würden den Grund dafür in der verſchiedenen Weltanſchauung beider finden, die bei jenen das Ganze, das Volk, bei dieſen den Einzelnen, die freie Perſönlichkeit, zur Hauptſache macht, wir würden dort mehr plaſtiſche Ruhe, hier mehr muſikaliſchen Affekt finden, und ſo auf den oft hervorgehobenen Gegenſatz der Plaſtik und Muſik gelangen, der ſich alſo auch im Drama bethätige. Nur führt ein ſolcher univerſalhiſtoriſcher Standpunkt, eine ſolche philoſophiſche Conſequenz im Praktiſchen zur Einſeitigkeit, und ſobald ſie auf Einzelnes angewandt wird, ſehr leicht zum Irrthum. Wir wiſſen von der Muſik der alten Griechen, weil uns die muſikaliſchen Kunſtwerke fehlen, ſo unglaublich wenig, daß man bei der Beurtheilung aller hier einſchlagenden Gegenſtände höchſt vorſichtig ſein muß. Vergeſſe Keiner, daß wir die alten plaſtiſchen und die neuen muſikaliſchen Kunſtwerke zum Maaßſtab nehmen müſſen, indem wir über Plaſtik und Muſik überhaupt urtheilen. Nur Eins darf uns nicht mehr Wunder nehmen, nämlich dies: daß bei unſerem Drama, das ſich aus dem Boden der Romantik erhob, die Tonkunſt ſo ſchnell eine bedeutende Rolle zu ſpielen übernahm, da dieſe Kunſt die Tochter der Romantik, wie die Plaſtik die der Antike iſt. Das Hervortreten des lyriſchen Affekts zog ſie ganz naturgemäß nach, wie die epiſche Ruhe der griechiſchen Tragödie uns an plaſtiſche Geſtalten erinnert.

Von dem Anfange des deutſchen Dramas an drängt ſich die Muſik in ſeine Leiſtungen herein. Am deutlichſten ſehen wir dies bei Ayrer, deſſen Komödien mit kleinen Liedern durchwebt ſind. Sie tragen meiſtens die Bezeichnung: im Ton, d. h. nach der Melodie, oder bekannten Weiſe irgend eines Volksliedes. Die Behandlung erinnert mithin an die des Liederſpiels. Hierbei iſt von einem Einfluſſe Italiens, dem man bekanntlich die Erfindung der Oper zuſchreibt, noch nicht die Rede. Jene Volkskomödien ſind nicht unter dem Geſichtspunkte eigentlich künſtleriſcher Leiſtungen zu bringen, Erſcheinungen, die uns den Volksgeſchmack verrathen, den Sinn, das Bedürfniß des großen Haufens. Hätte eine naturgemäße Entwickelung des deutſchen Dramas wie in England Statt gefunden, ſo würden dieſe Liederſpiele der Boden, auf dem ſich eine nationelle Kunſtgattung entwickelte, geweſen ſein. Die Geſchichte der deutſchen Literatur aber zeigt uns, daß mit dem Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts, ſowie überhaupt das ganze deutſche Leben, ſo auch die deutſche Poeſie durch den Einfluß fremder Gewalten, äußeren Einfluſſes in ihrer Entwickelung gehemmt wurde. Die durch Opitz eingeführte Kunſtpoeſie ſchloß ſich lateiniſchen und griechiſchen, die ſeiner Schüler franzöſiſchen und holländiſchen Muſtern an. Zwar überſetzte Opitz die italieniſche Oper „Daphne“ für den deutſchen Komponiſten Schulz, doch ſteht dieſes Feſtſpiel nur als eine Art von Feſtcantate bei einer Hoffeierlichkeit vereinzelt, und der Vater des modernen deutſchen Dramas, der tüchtige Andreas Gryphius, ſtrebt zunächſt nach Feſtſtellung der Regeln der dramatiſchen Dichtkunſt, nach Symmetrie der Scenen, oder wie er es nennt, Abhandlungen, mehr nach rhetoriſcher Fülle, als nach einfacher lyriſcher Äußerung. Der Kunſtloſigkeit der Schauſpiele herumziehender Schauſpieler wollte er durch ſeine Werke ein Gegengewicht geben, und die gebildeten, die gelehrten Leute für das Drama intereſſiren. Dennoch zieht auch er ſchon mehrmals die Muſik herbei. In dem Trauerſpiel „Cardenio und Celinde“ kommen Geſänge vor, ja, das ſogenannte Freudenſpiel „Majuma“ iſt ein völliges Singſpiel. Schade, daß von der muſikaliſchen Kompoſition deſſelben alle Kunde fehlt. Von den Nachfolgern des Gryphius wenden Muſik an: Hallmann, und vor Allen Chriſtian Weiſe (welchen Unerfahrene nicht mit dem funfzig Jahre ſpäteren Weiße, der die deutſche Operette trotz Gottſched in Flor brachte, verwechſeln wollen). Dieſer Rector Weiſe, den Leſſing ſelbſt hervorhebt, iſt eine ſehr merkwürdige Erſcheinung. Er ſchließt ſich in ſeinen für das Schultheater in Zittau geſchriebenen Stücken dem Volke wieder an, welches der ſchwülſtige Lohenſtein ganz vernachläſſigt hatte; er ſchreibt ungefähr im Style der Wiener Volksſtücke, mit reichlicher Benutzung einer komiſchen Perſon, des Pickelhäring. Dieſen läßt er häufig Couplets ſingen. Sehr drollig iſt z. B. ſeine „Triumphirende Keuſchheit,“ die vor zehn Jahren Halling unter dem Namen „Floretto“ ſehr ſchlecht bearbeitet neu herausgab. Man ſieht daraus, daß das deutſche Publikum Geſang auf der Bühne ſehr liebte, und darf nicht vergeſſen, daß gleichzeitig in Hamburg eine völlig eingerichtete deutſche Oper gut von Statten ging. Es fehlen nicht genaue Nachrichten darüber, die beſonders Schütz in der „Hamburgiſchen Theatergeſchichte“ geſammelt hat. Dieſe deutſche Oper begann 1678 mit „Adam und Eva,“ Text von Richter, Muſik von Theil. Die Geſchichte derſelben ſchleppt ſich bis 1753; allerdings mit vielen Unterbrechungen durch italieniſche Operiſten. Die Vorliebe des daſigen Publikums für muſikaliſches Schauſpiel ſcheint alſo unzweifelhaft, auch ſagt ſchon Noverre in den „Briefen über die Tanzkunſt“: „Die Deutſchen haben von Natur lebhafte Neigung zur Muſik.“ Leider beſitzen wir zwar die Namen der in Hamburg damals aufgeführten Opern, aber nur noch ſehr wenige Partituren. Der geiſtvollſte jener Komponiſten R. Keiſer iſt faſt nur noch in einzelnen Arien, die in Bibliotheken bewahrt werden, zugänglich. Mit den Opergedichten war es ſchlecht beſtellt. Geſchmackloſigkeit herrſchte überall; die Schauluſt verlangte Befriedigung auf Koſten des geſunden Menſchenverſtandes; ein Zuſtand, der durch den Einfluß des Auslandes entſtand. Lully hatte um dieſelbe Zeit, wie Scholl in Hamburg, das Opernhaus bauen ließ, die franzöſiſche große Oper mit Recitativ begründet, und damit einen neuen Luxusartikel für den Pariſer Hof geliefert. Von dieſem her ſtrömten die Geſetze des Geſchmacks nach Deutſchland. Die kleinen Höfe bezahlten franzöſiſche Tänzer und Schauſpieler und italieniſche Sänger, denn die italieniſche Muſik ſtand im Flor und beſonderer Gunſt. Ein Unterſchied bot ſich ſogleich zwiſchen dem franzöſiſchen und italieniſchen Opernweſen dar. Jenes liefert mehr großes geſungenes Schauſpiel, dieſem iſt die Muſik Kunſtſache und die Handlung Vorwand. Jener Hamburgiſchen, alſo deutſchen Oper fehlte es an Grundſätzen, ſie war ein Flickwerk, nach den verſchiedenſten Muſtern angefertigt, aus verſchiedenen Beſtandtheilen zuſammengeſetzt. Man ſuchte wohl nach einem Principe, nach feſten Regeln zur Abfaſſung von Operngedichten, nur ging man dabei ſehr in der Irre herum und ahmte vor allen Dingen das Ausland nach, anſtatt auf eigenen Füßen ſtehen zu bleiben, ein Loos, das die deutſche Oper bis in die neueſte Zeit getroffen hat.

Will man ein durchſchauliches Bild von der Anſtrengung gewinnen, womit die ſchönen Geiſter jener Epoche danach rangen, allgemein giltige Formen für das muſikaliſche Drama feſtzuſtellen, ſo ſehe man die im Jahre 1706 zu Hamburg herausgekommene Abhandlung von Menantes (dem ſchreibſeligen Magiſter Hunold aus Halle) an, welche die Vorrede zu ſeinen „weltlichen und theatraliſchen Gedichten“ bildet. Er ſpricht darin von „Opernregeln,“ er verlangt, daß der Dichter einer Oper ſich zeige: 1) als rechtſchaffener Poet, 2) als Kenner des Theaters 3) als guter Quartiermeiſter der Perſonen wegen der Scenen, 4) als geſchickter Intriguenmacher: denn, wenn kein Geiſt in der Poeſie ſei, ſo habe man nur Verdruß, ſelbige in Muſik zu ſetzen. Dann verbreitet er ſich über die metriſche Form und Eintheilung der Arie, wobei er von dem berühmten Komponiſten Keyſer das Meiſte gelernt haben will. Es iſt Vieles bei ihm pedantiſch ausgedrückt und erweckt Lächeln; wer weiß, ob in hundert Jahren nicht ebenſo über heutige Schreibart und Manier geſpottet werden wird.

Der heftigſte und beharrlichſte Feind des Opernweſens, Gottſched, eiferte bekanntlich ſo lange dagegen, bis es ganz aus der Mode kam; er triumphirte, als die muſikaliſchen Dramen verſchwanden, um zwanzig Jahre ſpäter durch Weiße, der ſogleich talentvolle Komponiſten fand, wieder eingeführt zu werden, wenn auch in veränderter Geſtalt. Die komiſche Oper, unter dem Namen „Singſpiel“, entſtand. Ihr Repertoir wuchs unglaublich ſchnell. Weiße, Schiebeler, Michaelis, Meißner u. A. machten Texte, wovon faſt kein einziger erfunden, faſt Alle Nachahmung von franzöſiſchen Komödien ſind. Die Komponiſten, Hiller an der Spitze, entwickelten dagegen, geſtützt auf dieſe Texte, wirklich Eigenthümlichkeit. Die junge deutſche Oper wich vorſichtig, was die Muſik betraf, dem fremden Weſen aus. Die deutſche Muſik war nämlich bereits zu einer entſchiedenen Eigenthümlichkeit herangereift. Der italieniſche Geſchmack trat zwar überall näher und näher an den deutſchen heran, aber dieſer eignete ſich, ohne ſich ſelbſt aufzugeben, nur das Beſte davon an. Kurz, die deutſche Oper, vom beſcheideneren Singſpiele ausgehend, worin geſprochenes und geſungenes Wort wechſelten, nahm gerade in jener Zeit, wo Leſſing, Leiſewitz, Goethe, Iffland, Schröder, Schiller, das Schauſpiel zu einer in Deutſchland noch nicht gekannten Höhe herausbildeten, ihren guten Fortgang. Es fiel Niemand ein, gegen ſie zu eifern. Kein zweiter Gottſched hätte es wagen dürfen, dem Publikum, das im ernſteſten Schauſpiel mit geſpannter Aufmerkſamkeit dem Gange der Handlung, der Entwickelung der Charaktere, der Leiſtung der darſtellenden Künſtler zu folgen verſtand, ſeine harmloſe Freude an dem anmuthigen Singſpiele zu nehmen Die Einmiſchung von Liedern in die Tragödie ſelbſt hatte Goethe im „Götz“, der ſein Vorbild Shakeſpeare auch hierin nicht verleugnete, als möglich gezeigt, und der weiteren Ausbeutung des Singſpiels für dramatiſche Zwecke war er bis zu dem Augenblicke, wo ihn die Gewalt griechiſcher Vorbilder von dem romantiſchen Drama ablenkten, unabläſſig befliſſen. Er ſelbſt indeſſen bekennt in ſeinen „Tag- und Jahresheften“, daß Mozart's „Entführung aus dem Serail“ durch ihren Erfolg alle ſeine Pläne niedergeſchlagen habe, womit er andeutet, daß mit dieſem auf deutſche Worte komponirten Werke, das Singſpiel, ſeinen bisherigen Charakter verlaſſend, in Deutſchland in ein höheres Stadium getreten ſei. In der That iſt hier der Charakter des Singſpiels ſchon mit dem der Oper vertauſcht; die Arien, die Duetts und größeren Enſembleſtücke haben das Übergewicht. Dieſe höhere Muſikgattung wollte man nicht länger den Italienern und Franzoſen überlaſſen, obgleich bei ihrer Verpflanzung auf deutſchen Boden ſich große Schwierigkeiten fanden. Bei jenen Nationen war die Form eines Opernbuchs ſchon etwas Herkömmliches, und den Dichtern bereits geläufiger, als den Deutſchen. Die franzöſiſchen Operetten des Sedaine, die Gretry, Monſigny u. ſ. w. reizend in Muſik geſetzt hatten, überſetzte man wörtlich, die italieniſchen komiſchen Opern, an welche der deutſche Mozart ſich anſchloß, bearbeitete man, indem man den erzählenden Theil des **Recitativo secco** in Dialoge, ſo gut es ging, verwandelte. Namentlich bearbeitete Schröder in Hamburg Vieles. Die erwähnte „Entführung“ nun bewies, daß man auch originale deutſche Operntexte werde machen lernen, obgleich die deutſchen Muſiker vorzugsweiſe italieniſche Worte zu componiren liebten. So entſtand denn eine Fülle von Überſetzungen und Bearbeitungen.

Die Fruchtbarkeit Mozart's, des gottbegeiſterten Tonkünſtlers, der nicht für eine einzelne Nation, ſondern für alle das Amt der höheren Fortbildung ſeiner Kunſt übte, zog, weil in ſeiner dramatiſchen Muſik ſich dem ſinnlichen Moment das geiſtige, italieniſche Lieblichkeit mit deutſcher Tiefe verband, die Aufmerkſamkeit des Publikums immer entſchiedener auf das Opernweſen. Don Juan, von Schröder, man muß geſtehen, nicht zum Vortheil des Gedichtes für die deutſche Bühne zugeſchnitten, wirkte aus dem angegebenen Grunde, deſſen ſich noch Wenige bewußt waren, ſtärker als Cimaroſa's, Paeſiello's, Martini's Werke. Der ganze poetiſche Ernſt der Sage wurde von den ſinnigen Deutſchen in all ſeiner Bedeutung aufgefaßt. Eine ſolche Gewalt des Ausdrucks hatten Viele, die den Geiſt des großen Vorgängers von Mozart, den Geiſt Glucks, nicht zu faſſen vermocht, dem Erſteren nicht zugetraut, und mit dieſer Wirkung auf das ganze Volk, während Gluck eine gewiſſe geiſtige Vorbildung ſeines Hörers erforderte, war der Einfluß, den er auf die ferneren deutſchen Kunſtzuſtände üben ſollte, entſchieden. Über das Verhältniß von *Mozart* zu *Gluck* iſt wenigſtens Folgendes zu bemerken.

Gluck, als er ſchon im reifen Alter den Gedanken einer Reorganiſation der Oper für Europa faßte, ſtellte ſich die Forderung, daß Melodie nichts Anderes, als in das Tonreich erhobene *Deklamation* ſein ſolle, ſtrebte alſo buchſtäblich darnach, zunächſt zu vergeſſen, daß er *Muſiker* ſei. Er wollte dieſer Kunſt als ſolcher nichts, ſondern nur in ihrer Verbindung mit dem dramatiſchen Vorgange einen bleibenden Liebesdienſt erweiſen. Die Franzoſen, bei denen die Muſik niemals ihre ſelbſtſtändige Bedeutung neben dem Worte, getrennt von demſelben, behauptet hat, waren dieſe durchaus originelle Art der Verbindung von Ton und Wort mehr als die Deutſchen (unter dieſen die Norddeutſchen weit mehr als die Süddeutſchen) zu würdigen geeignet. Auf Gluck's Wege ſind Wenige fortgegangen, übertroffen hat ihn Keiner. Die deutſche Tonkunſt rang zu gewaltig nach Freiheit, nach Selbſtſtändigkeit, die inſtrumentale Gattung, die ſelbſtſtändige Form der Muſikſtücke errangen endlich die Herrſchaft. Das lyriſche Drama, wie es Gluck ſich dachte, unſtreitig die *innigſte* Verbindung zweier Künſte, die je ſtattgefunden, wurde zwar durch einzelne Nachahmer Glucks zuweilen in ſeiner Weiſe behandelt, aber die Hauptſache, die Reſignation der Tonkünſtler, nicht mehr von ihrer Kunſt, als dem gegebenen einzelnen Zwecke dienlich, zur Anwendung zu bringen, dieſe kam nicht wieder. Es fehlte dann immer entweder an der muſikaliſchen Reife, oder an der richtigen Einſicht in das Weſen dramatiſcher Kunſt. Mozart, Gluck gegenüber, ſiegte durch die Macht des rein muſikaliſchen Genius und verfolgte eine *allgemeinere* muſikaliſche Aufgabe, als die des lyriſchen Dramas. Daß er Herr des dramatiſchen Ausdrucks war, wer könnte ſo thöricht ſein, dies zu verkennen, nur iſt auch dieſer ſein dramatiſcher Ausdruck untergeordnet unter die rein muſikaliſchen Forderungen, die ſein Gemüth unabweisbar ihm ſtellte. Wenn man Mozart den *muſikaliſchen*, Gluck den *dramatiſch-muſikaliſchen* Genius nennt, ſo trifft man die Wahrheit; nur geht dieſelbe in der Gegenwart, worin nur noch Einzelne Kraft genug haben, von den ſie umgebenden Eindrücken zu abſtrahiren, Wenigen auf. Sie pflegen nach einzelnen Melodieen und dramatiſchen Situationen zu urtheilen, ohne ſich des Styls eines großen Meiſters im Ganzen bewußt zu werden.

Das Jahr 1787, worin „*Don Juan*“ erſchien, war daſſelbe, worin Goethe ſeine „*Iphigenia auf Tauris*“ ſchrieb; zwei Kunſtwerke, einzig in ihrer Art, und ganz verſchiedene Richtungen des deutſchen Geiſtes bezeichnend. In demſelben Jahre ſtarb *Gluck*. Man hat das Streben deſſelben oft mit der durch Winkelmann und Leſſing erweckten Liebe zu dem helleniſchen Alterthum zuſammengebracht; als culturgeſchichtliches Moment iſt dieſes Zuſammentreffen gewiß nicht zu überſehen. Unter den Gebildeten jener Zeit herrſchte dieſe Sympathie, die ſchnell genug von der Unruhe, die bald alle Gemüther ergriff, und von der antiken Welt die Deutſchen abrief, um ſie in die romantiſche zu ſtürzen, abgelöſt wurde.

Goethe, der bis an ſeinen Tod die in der Manneskraft errungene Begeiſterung für das helleniſche Alterthum, ſeine Ruhe, ſeine ſcharfe Ausprägung des Individuellen, und ſeinen Adel der Form bewahrte, zog ſich von der dramatiſchen Dichtkunſt in die epiſche hinein. Die Tonkunſt mit ihrer aufregenden Macht konnte er ſich nicht recht klar machen. Er bemerkte ſchnell, daß ihr Einfluß auf die Bühne jezt auf einer Stufe ſtehe, wo er ſeinen Plänen mehr hinderlich, als dienlich ſei. Die große muſikaliſche Zuthat, die ſein „Egmont“ Beethoven verdankt, begriff er z. B. nicht; es war ihm hier Alles zu viel, und er pries die eines unbedeutenden Muſikers in Rom, ſeines Freundes, eines gewiſſen Keyſer, als weit beſſer. Beſonders war ihm der große Beifall, den Mozarts „Zauberflöte“ erhielt, bedenklich, ohne daß er, über dem Poſſenhaften dieſer Oper vermocht hätte, ihre muſikaliſche Bedeutung zu würdigen.

Wir finden alſo zu Ende des Jahrhunderts das deutſche Opernweſen in drei Fractionen. Das Singſpiel, auch Operette genannt, von Vielen gepflegt, unter denen vorzugsweiſe der fröhliche Dittersdorf genannt werden mag, blüht obgleich es unter theils franzöſiſchem, theils italieniſchem Einfluſſe ſteht; die Gluckſche große Oper, das eigentlich muſikaliſche Drama im höchſten Anſehn bei den Gebildeten, aber, geradezu geſagt, ohne im Volke ſelbſt Wurzel geſchlagen zu haben. Das Volk in Deutſchland will die Muſik zur Abwechſelung, aber durch Geſpräch unterbrochen, da es den Recitativen, die dem Italiener geläufig ſind, abhold iſt. Dazwiſchen ſteht endlich Mozart, der alle Bedürfniſſe zu befriedigen gekommen iſt, und ſich kurz vor ſeinem Tode die deutſche Volksgunſt durch ſeine „Zauberflöte“, einem Potpourri des Erhabenſten und des Burlesken, erobert. Hierin ſtehen alle bisher vorgekommenen Gattungen der Theatermuſik nebeneinander, die Macht dramatiſcher Scenen, Arien im Virtuoſenſtyl, ſogar das Volkslied. Die Zauberflöte wurzelt in dem öſterreichiſchen Zauber- und Volksſtücke. Die ſeltſamſte Vermiſchung der Elemente, worüber ſich der äſthetiſche Geſchmack beklagen möchte, wird ausgeglichen, verſöhnt durch den Reiz und Zauber, der in allen Formen erſcheinenden, und überall ſiegreichen, originellen Muſik. Mozart konnte nun einmal nichts ſchreiben, das, muſikaliſch betrachtet, unſchön geweſen wäre, aber, was es gerade war, darauf kam es ihm nicht an. Der Beifall, den die Zauberflöte erhielt, der Einfluß, den ſie auf den Geſchmack des Volks übte, rief viele Nachahmer hervor. Die Vermiſchung des Geſprächs mit dem Geſange ward in Deutſchland feſtſtehendes Erforderniß, wenn das Volk ſich für die Oper intereſſiren ſollte, ja, ſelbſt Werke, wie „Don Juan“, deſſen Muſik es ſo mächtig ergriffen hatte, durfte keine Bühne in ihrer urſprünglichen Geſtalt, mit Recitativen zu geben wagen. Deswegen huldigen, was die leztgenannte Oper betrifft, noch faſt alle deutſchen Bühnen dieſem Mißbrauch, den der ohnehin ſelten gewordene Gluck nie erfahren hat.

Im neunzehnten Jahrhundert kam die romantiſche Gefühlsweiſe auf, und mit ihr die höchſte Emancipation der Inſtrumentalmuſik. Beethovens Symphonieen waren Gedichte ohne Worte. Der Geſang erſchien bei der dramatiſchen Muſik nicht mehr in dem Maaße als Hauptſache, wie es bisher geſchehen war, das Inſtrumentalſpiel wurde als Commentar zu der ſtummen Handlung, oder (wie dies einzelne frühere Verſuche, z. B. der Benda's in der „Ariadne", angedeutet hatten) zum geſprochenen Worte in der ſogenannten melodramatiſchen Anwendung von ſteigender Wichtigkeit. Der Verfaſſer der „Phantaſieſtücke", Hoffmann, nannte die Inſtrumentalmuſik die romantiſcheſte aller Künſte, und hatte hierin inſofern, als bei ihrem Genuſſe der Begriff nichts mehr zu thun hat, und die Phantaſie ſich ungezügelt auf den Tonwellen wiegen mag, Recht. Je ſtärker ſie ſich nun bei dem Drama betheiligte, deſto mehr mußte ſie die Sinne gefangen nehmen, deſto mehr das dramatiſche Intereſſe mit dieſem neuen Reize, der mit jenem gleichſam wetteiferte, bekleiden und alle Affekte durch den neuen ſinnlichen Eindruck ſteigern. Schon in Beethovens „Fidelio," einer Oper, die das franzöſiſche Original, was den gut gegliederten dramatiſchen Vorgang betrifft, nicht verkennen läßt, iſt die entſcheidende Macht des Inſtrumentenſpiels, das ſich oft ſymphoniſch ausdehnt, und die Situation erläutert, bemerkbar. Die ſpäter deutſche Oper hat dieſes erſchütternde muſikaliſch-dramatiſche Tonwerk nie aus den Augen verloren.

Die romantiſche Poeſie nutzte dem Schauſpiel wenig. Die Tieckſchen dramatiſchen Werke entzogen ſich der Aufführung, und nur Kleiſt's „Prinz Friedrich von Homburg" erkämpfte ſich hier und da ſeine wohlverdiente Anerkennung. Die „Schuld" und die „Ahnfrau", kurz, die Schickſalstragödie war doch ſchon eine Abart der Romantik. Da trat der würdigſte Nachfolger Beethovens, C. M. v. Weber, mit dem „Freiſchütz" auf, und lieferte darin den deutlichſten Beweis für die hier gemachten Behauptungen. An der Hand der Muſik gelangte der romantiſche Stoff um ſo leichter zur größten Wirkung, weil er ganz volksthümlich deutſch, die Schauer der Geſpenſterſage mit dem echt muſikaliſchen Jäger- und Waldleben zugleich vor die Sinne brachte. Hier hatte nun die deutſche Romantik ein Kunſtwerk hingeſtellt, das ſeines originellen muſikaliſchen und zwar deutſchen Gepräges halber ſich auf dem ganzen Erdball den lauteſten Beifall erwarb. Wenn man mit den andern europäiſchen Völkern von deutſchen Opern ſpricht, ſo wird nicht Mozart, den ſich immer gern die Italiener, noch Gluck, den ſich die Franzoſen zurechnen, beifälligſt genannt, ſondern immer wieder Weber — weshalb? wegen der merkwürdigen, bei keinem Werke anderer Völker zu bemerkenden engen poetiſchen Durchdringung des Inſtrumentenſpiels mit der auf den Brettern dargeſtellten Begebenheit, die der Ausländer beide für eigenthümlich, urſprünglich erkennt. Die obenerwähnte melodramatiſche Verbindung beider Elemente tritt hier ins volle Licht. Mit dieſer Oper erreichte das Orcheſter eine erhöhte Bedeutung für das lyriſche Drama. Die Deutſchen zumal, deren Eigenthum die Schöpfung der ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik iſt, benutzten dieſes mächtige Element zum Schaden der wahren

Geſangmäßigkeit; die menſchliche Stimme wurde, weil man auf Ausdruck, und zwar den inſtrumentalen, vorzugsweiſe bedacht war, in der deutſchen Oper vielfach gemißbraucht. Das herrliche Gleichgewicht Mozarts war vergeſſen, und ſelbſt ſein treuer Schüler, Spohr, lieferte in vielen ſeiner ſonſt gediegenen Opernſtücke, genau beſehen, Symphonieſtücke mit Geſang, nicht Geſangſtücke mit Begleitung. So hatte ſich denn das ganze Verhältniß der Muſik zum Drama umgekehrt. Auch die ſchon früher auf der Bühne heimiſche Feenmährchenwelt war mit Hülfe des Inſtrumentenzaubers hier auf's Neue brauchbar. Weber's „Oberon" dankt ſein wunderbares Colorit gerade dieſer allgewaltigen Mitwirkung. Die Naivetät, womit ein Zeitgenoſſe Mozart's, Wranitzky, ſeinen Oberon vierzig Jahre früher zur Freude des zuſtrömenden Publikums behandelt hatte, wäre jetzt ausgelacht worden. Das Zauberweſen, das die Wiener Volksbühne durchaus naiv, mit unbewußter Selbſtironie ausbeutete, nahm in der deutſchen oder genauer, in der romantiſchen Oper den Schein des Ernſtes an. Das Volk, von jeher dem Abenteuerlichen und Wunderbaren günſtig, ließ ſich dies wohl gefallen, die gebildeten und überbildeten Leute fanden, gerade wie ſich dies in der poetiſchen Literatur gezeigt hat, einen neuen Reiz darin; im Beifalle alſo kamen Alle zuſammen.

Von dieſem Zeitpunkte an begann man von einer deutſchen Oper, gegenüber der italieniſchen und franzöſiſchen, zu reden. Der Unterſchied war längſt dageweſen, war nur weniger bemerkt worden, weil der nationelle Unterſchied nie ſo ſcharf hervorgetreten war. Die romantiſche und deutſche Oper ward zuſammen als identiſcher Begriff gefaßt. Allein die Komponiſten blieben dabei inſofern nicht ſtehen, als ſie nun auch die Form der großen Oper, wie ſie namentlich in Paris durch Lully, Gluck, Catel, Spontini ausgebildet worden, nach Deutſchland verpflanzen wollten, was die Anwendung des großen, inſtrumentirten Recitativs bedingte. Hiermit wurde eine nationelle deutſche Eigenthümlichkeit, die Anwendung des Geſprächs zwiſchen den Geſangſtücken, welche beſonders in England ſich durchaus und zwar ſoweit, daß ſogar Perſonen, die gar nicht ſingen, nur ſprechen, darin auftreten müſſen, eingebürgert hat, hiermit wurde, ſagen wir, viel von dem, worauf die Popularität des Kunſtwerks beruht, aufgeopfert. Gleichzeitig erſchienen zwei ſolche Werke, getrennt durch den Unterſchied des Styls der Komponiſten, vereint durch das Beſtreben, die große Oper in eben beſchriebener Weiſe auch in Deutſchland heimiſch zu machen, dies waren Webers Euryanthe und Spohrs Jeſſonda. Die erſte erfreute durch den Reichthum der Melodie nicht weniger als durch den geſteigerten dramatiſchen Ausdruck, doch fühlten die Unbefangnen, daß Weber große muſikaliſche Formen weniger als kleine beherrſche, und oft zu Flickwerk greifen müſſe, wo der Guß aus dem Ganzen lückenhaft geblieben war: Spohr's „Jeſſonda" ließ den letztern Tadel nirgend aufkommen, aber wohl den, daß die Charakteriſtik über der Glätte der Form häufig gelitten hatte. Beide Werke behaupteten ſich durch ihr eigenthümliches Gepräge. An Nachahmern fehlte es nicht. Während die Fluth Roſſiniſcher reizender, aber meiſtens ausdrucksloſer Melodieen Deutſchland überfluthete, verſuchten tüchtige Talente, man denke an Marſchner, Lindpaintner, Reiſſiger u. n. A. den deutſchen Nationalcharakter in der dramatiſchen Muſik mit mehr oder weniger Glück zu retten, und zu bewahren. Allein die Weiterbewegung des Opernſtyls ſollte nicht ſowohl von Deutſchland, als von Paris ausgehen.

In Paris war durch das Anſehn Cherubini's, eines Tondichters, der Gluck und Mozart auf merkwürdige Weiſe in ſich vereinigte, eine Schule entſtanden, die für Europa Bedeutung gewinnen ſollte. Die große Oper Frankreichs, das Nationalinſtitut, worauf jeder Franzoſe ſtolz iſt, zeigte ſich in neuer Thätigkeit. Der geniale Roſſini bequemte ſich, von ſeiner alten, leichtſinnig geſcholtenen Schreibart abzulaſſen, und zeigte ſich in der „Belagerung von Corinth“, am meiſten aber in „Wilhelm Tell“ in einer faſt wunderbaren Metamorphoſe begriffen. Leider ſchwieg er nachher gänzlich. Hier war es nun, wo ein Deutſcher, der den Styl der drei ſo verſchiedenen Völker mit Aufmerkſamkeit verfolgt, und mit bewundernswerther Erkenntniß deſſen, was die Zeit wollte, verſchmolzen hatte, entſcheidend eingriff, Meyerbeer. Bisher nur im italieniſchen Style zum Leidweſen ſeines perſönlichen Freundes Weber, thätig, unternahm er es nun, zugleich die verſchiedenſten Nationen zu befriedigen. Alle Vorarbeit Webers, wie die der Franzoſen und Italiener kam ihm zu Statten. Der Zeitgeſchmack hatte ſich von den größeren muſikaliſchen Formen, welche der von der allgemeinen Aufregung auch im Gebiete der Tonkunſt ergriffenen Zuhörerſchaft Langeweile zu machen begannen, den kleineren, ſchneller faßlichen zugewandt. Die ſcharfe Sonderung des erzählenden und des lyriſchen Elementes (in Recitativ und Arie) wurde vermieden, beide traten häufiger und ſchneller in Abwechslung und Wechſelwirkung, ſo daß bei Weitem mehr, gleichſam ein durch einen ganzen Act fortlaufender muſikaliſcher Strom, als eine Reihe von einander unabhängiger Muſikſtücke entſtand. Die gewandte Hand des erfahrenen Scribe kam dieſen Neuerungen, womit die Oper überhaupt einer ganz neuen Geſtaltung zugeführt ward, entgegen. Die dramatiſche Scene, die fortlaufende Handlung wurde unſtreitig weniger als bisher unterbrochen, dem rein Lyriſchen war ein engerer Kreis angewieſen. Zu allem dieſem kam nun die höchſte Steigerung des Inſtrumentenſpiels, das den Menſchenſtimmen oft den Vorrang abtritt, und die Sinne durch eine von Weber zwar angedeutete, aber nicht in gleich hohem Maaße ausgebeutete Klangfülle und Schattirung der Klänge berauſchte. Die „Hugenotten“ bewähren dieſes noch entſchiedener als „Robert der Teufel.“ Wir dürfen nicht verſchweigen, daß andere deutſche Komponiſten die Auflöſung der abgeſchloſſenen muſikaliſchen Formen weiter verſucht haben, ſo Marx im Oratorium, Richard Wagner in der Oper. Für die dramatiſche Muſik ſcheinbar günſtig, indem die ſchnell verſchreitende Handlung eines Drama's durch die von den Geſetzen der Tonkunſt immer wieder erforderte Beſchränkung auf einzelne ſelbſtſtändige Stücke, nun nicht mehr aufgehalten wurde, führt doch dieſe ganze Art und Weiſe, die Oper zu behandeln, den weſentlichen Nachtheil mit ſich, daß die muſikaliſchen Gedanken, alſo die Melodieen ſich mehr als Tonphraſen, denn als wirkliche Melodieen darlegen, und daher dem Gedächtniß, der Auffaſſung ſich viel leichter entziehen, wodurch das ganze Werk dem Gemüthe ſich weniger nähert. Die Sinne werden wohl für den Moment gefeſſelt, aber in die Tiefe des Gemüths kehrt wenig von den aufgenommenen Eindrücken ein. Das Intereſſante in der Kunſt bringt ſogleich die Gefahr des Verluſtes der Unbefangenheit, der Naivität mit ſich, eine Gefahr, welche für die Tonkunſt, die es nun einmal mit Schilderung und Verkündigung der Zuſtände des Gemüthslebens zu thun hat, noch bedrohlicher als für die Dichtkunſt iſt. Das Echt-Menſchliche aber bricht endlich doch immer wieder durch die Schranken der Convenienz.

Wie ſich keine Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte ohne den Blick auf die Culturgeſchichte der Völker, ohne Kenntniß des Bodens, woraus alle Keime ihre Nahrung ſaugen, begreifen läßt, ſo iſt auch ferner das Schickſal keiner einzelnen Kunſt vereinzelt aufzufaſſen, ſondern das der einen dient zur Erläuterung deſſen, was die Schweſter betrifft. Überwiegende Vorliebe für die eine, oder die andere hat ebenſowohl ihren Grund in der Richtung der allgemeinen Gefühlsweiſe, als ihr Verfall, aber ſie verbreitet ihren Einfluß zugleich auf die andern Künſte, deren innerſte Natur dann durch den fremden Einfluß angetaſtet und beſchädigt wird, ohne daß es das Geſchlecht der Mitlebenden ſogleich bemerkte. Aus ſolcher eine Zeitlang verkannten Wechſelwirkung geht die Wahrheit oft erſt ſpät ſiegreich hervor. Wenn z. B. die Plaſtik ſich auf Gegenſtände einläßt, die nur die Malerei darſtellen kann, ſo verweichlichen ihre Umriſſe, die eine größere Beſtimmtheit fordern, als die pittoreske Gattung, ſo wird ſie irrigerweiſe ſtatt des Moments der Ruhe immer das der Bewegung darſtellen wollen. Oder wenn die Muſik mit der Malerei rivaliſirt, ſo wird ſie leicht in's Kleinliche verfallen, weil die Töne nur den Eindruck des Bildes, nicht das Bild ſelbſt zu malen im Stande ſind. Wenn die Poeſie mit muſikaliſchem Reize (in Vers und Reim) Mißbrauch treibt, ſo wird ſie zum Versgeklingel. Wenn die Muſik ihre Aufgabe mit der des Dichters verwechſelt, ſo giebt ſie Kunſtwerke, die ohne Commentar unlebendig erſcheinen, die erſt durch die Überſchrift einiger Textworte dem Zuhörer zu ſagen vermögen, was ſie ſollen und wollen. In Perioden der Geſchichte, welche der Unbefangenheit (ſowohl der Künſtler als der Genießenden) verluſtig werden, findet ſich die geſchilderte Vermiſchung.

Wenn ſich nun an dem Charakter der neueſten Opernmuſik eine große Veränderung, eine Abweichung von dem, welchen ſie unlängſt hatte, wahrnehmen läßt, ſo iſt dies nicht allein aus den Umwälzungen herzuleiten, welche nur der muſikaliſche Geſchmack erfahren hat, ſondern zugleich aus der Umwandlung des Drama's überhaupt, worin die demſelben gewidmete Muſik nothwendig mitinbegriffen ſein mußte. Das moderne Drama unterſcheidet ſich von dem der letztverfloſſenen Periode weſentlich dadurch, daß es größeres Gewicht auf die Situationen, das frühere größeres auf die Charaktere legte. Die Situation ſoll aber nur das Ergebniß des Conflikts handelnder Charaktere ſein. Je mehr ſie in den Vordergrund tritt, deſto mehr lähmt ſie die Entwickelung der Charaktere. Das Drama löſt ſich endlich in eine Reihe lebender Bilder auf, deren Figuren nur reden, um ſich zu erklären. Da ſich aller Situationswechſel aber raſch erſchöpft, ſo entſteht daraus der Hunger nach neuen, oder, wie es heißt, intereſſanten, mithin eine wahre Jagd nach allem Äußerlichen, worüber das Innere hohl bleibt. Die Franzoſen haben hierin den Ton angegeben, und fahren damit fort, indem ſie ganze, vielbändige Romane in Scene ſetzen. Tritt nun die Muſik als integrirender Theil des dramatiſchen Kunſtwerks hinzu, ſo kann ſie ſich natürlich weniger mit der Entwickelung der dramatiſchen Charaktere, als mit der Schilderung der vorgeführten Situationen befaſſen. Dies übt einen ungemein wichtigen, praktiſchen Einfluß auf die Beſchaffenheit der Muſik. Anſtatt den im Drama handelnden Charakter durch den melodiſchen Bau der Singſtimme zu entwickeln, und objektiv darzulegen, muß, da die Forderung der Situation keine Zeit läßt, die einzelne Singſtimme ſich dem ganzen Muſikſtück, dem „Concentus vocum", wie die alten Theoretiker es nannten, unterwerfen. Sie geht im Akkorde unter, der zur Hauptſache wird. Damit der Akkord nun in all' ſeiner harmoniſchen Fülle ſcharf ausgeprägt werde, übernimmt die Inſtrumentation das Amt, ihn, wie man ſich techniſch ausdrückt, herauszuputzen. Für muſikaliſche Theoretiker genügt hier der Wink, daß das polyphone Element alſo vor dem ſymphoniſchen zurücktritt, daß die ſämmtlichen zuſammenwirkenden muſikaliſchen Einzelſtimmen keine realen, d. i. an ſich charakteriſtiſch bedeutenden ſind, ſondern daß nur der Zuſammenklang, alſo die Zuſammenwirkung aller Stimmen überhaupt den äſthetiſchen Effekt dieſer dramatiſchen Muſik bewirkt. Dramatiſch heißt ſie noch, iſt ſie es wirklich? Iſt ſie nicht vielmehr nur lyriſch? beſchäftigt ſie ſich nicht lediglich mit dem Ausmalen von bereits fertig gegebenen Situationen? Allenfalls etwas Epiſches kann man ihr zugeſtehen, wie man dies in poetiſch gedachten Symphonien finden kann, aber den Grundcharakter des Drama's hat ſie verlaſſen.

Die Kunſt hat ſo viele Umbildungen im Laufe ihrer Geſchichte durchlebt, daß auch die hier geſchilderte, deren Vorgang die Gegenwart wahrnimmt, als Vorbereitung zu einer neuen Kunſtepoche betrachtet werden darf. Überſättigung an Kunſtwerken, die nicht auf innerer echt menſchlicher Wahrheit beruhen, iſt unvermeidlich, und verwirft unerbittlich, was eben erſt geprieſen wurde. Ohne uns auf Weiſſagung einzulaſſen, die etwa den Charakter der zu erwartenden Kunſtepoche näher ſchildern ſolle, betrachten wir lieber den Zuſtand der Gegenwart, der im Allgemeinen uns klar geworden, nun auch in ſeinen Einzelheiten.

Die Trennung des Styls der großen Oper (drame lyrique), der italieniſchen Virtuoſenoper, endlich der komiſchen verſchwindet täglich mehr; die verſchiedenartigſten Beſtandtheile vermiſchen ſich. In Deutſchland wird dies durch einen beſonders wichtigen Umſtand unterſtützt, nämlich durch die traurige Nothwendigkeit, daß die Sänger ſich nicht einer Gattung widmen können, ſondern allen gewachſen ſein ſollen. Jede einigermaßen bedeutende Stadt will ihre Oper haben, und zwar die große, wie die kleine, die italieniſche, franzöſiſche, deutſche. Hieraus muß Mittelmäßigkeit, Farbloſigkeit des Vortrags entſtehen. Wir werden am Ende doch wieder reiſende Geſellſchaften entſtehen ſehen, die ſich einem kleinen Repertoir widmen, deſſen Werke aber, weil ausſchließlich, auch mit Meiſterſchaft ausführen werden: vom Schauſpiel haben Einſichtige dies oft behauptet, von der Oper gilt dies nach unſerer Meinung doppelt. Es kommt hierbei vielmehr darauf an, wie als was gegeben wird. Erſt nach dreißig Vorſtellungen vielleicht kommt jene Zuſammenwirkung zum Vorſchein, von der das Loos namentlich feinerer muſikaliſcher Werke abhängt. Wenn aber eine Theaterdirektion gegenwärtig nach drei Vorſtellungen ein Werk wegzulegen genöthigt iſt, kann ſein Werth nicht zur Hälfte erkennbar geworden ſein.

Von dem Melodrama iſt oben, bei Gelegenheit der romantiſchen Oper, die Rede geweſen: hier ſcheint noch eine bedeutende Menge von Stoff zur Ausbeute übrig zu ſein. Mendelsſohns Muſik zum „Sommernachtstraum“, Meyerbeers Muſik zu „Struenſee“ ſind höchſt beachtenswerthe Beiſpiele. So gefährlich die Vermiſchung des Melodrama's mit der Oper für die Oper erſcheint, ſo bedeutend kann gewiß ein dramatiſcher Vorgang durch die bloße Inſtrumentalmuſik gehoben werden. In den Pariſer Theatern wird damit viel ſonderbarer Mißbrauch getrieben. Wenn der Intriguant auftritt, ſo fängt eine Bratſche gewöhnlich an, ein diſſonirendes Intervall hören zu laſſen. So materiell braucht die Behandlung nicht zu ſein. Nur dies iſt unſtreitig, daß die Muſik unſern Schauſpielern zur Entwickelung des Gebehrdenſpiels Zeit und Gelegenheit verſchaffen wird, wodurch die ganze Auseinanderſetzung des Drama's oft viel leichter gelingt, als durch unzählige Worte, welche der Dichter hinſchreibt. Die Pariſer faſſen das Melodram ganz identiſch mit der Romantik. Als „Egmont“, von Göthe, zuerſt bei ihnen gegeben wurde, riefen ſie: „Ah c'est le melodrame“, und waren nun darüber einig, daß das ſchöne Gedicht keine „tragedie“ ſein könne, weil dieſe herkömmlich die Muſik bei ihnen ausſchließt. Im „Fauſt“ zeigt ſich die Wichtigkeit muſikaliſcher Unterſtützung noch bei Weitem mehr. Hier iſt ein Gebiet angedeutet, auf welchem für den erfindenden Genius noch genug zu thun iſt. Der Schatz der romantiſchen Zauber- und Mährchenwelt bietet ſich dieſer Kunſtform willig dar. Der Styl der Wiener Zauberpoſſen zieht dieſelbe freilich ſehr herab, bringt aber dem Volke, das ſich ſeine Mährchen nicht gern nehmen läßt, dieſelben wenigſtens näher, als die großen romantiſchen Zauberopern es thun. Und in manchen, wie in Raimunds „Verſchwender“ zeigen ſich wirklich Momente, die für Dichter und Muſiker lehrreich ſind. Es kommt Alles darauf an, daß genau erkannt werde, an welcher Stelle des Drama's die Muſik am Platze ſei. Ein feines Gefühl, nicht die bloße Routine eines Fabrikanten, werden hier am Sicherſten leiten, wie in allen künſtleriſchen

Dingen. Wir beſitzen übrigens ſogar in Opern einzelne Scenen, die als Beiſpiele für noch eine ſelten benutzte Verknüpfung der Muſik mit der Handlung dienen können; z. B. am Schluſſe des zweiten Akts von Aubers: „Stumme von Portici", wo Recitative und Geſänge ſchweigen, und die Handlung ſich in ein ſtummes, nur durch Gebehrden ſich mittheilendes Bild auflöſt. Hier geht das Drama in die Pantomime über, der die Muſik nur zur Verſtändlichkeit behülflich iſt, und daher gewiſſermaßen ſtatt der Worte dient.

Dies führt uns in ein neues Gebiet, das des pantomimiſchen Ballets. So wenig wirklich geiſtreiche Stücke aus dieſer Gattung wir leider beſitzen, da ſie meiſtens nur willkührlich zuſammengeflickte Solo- und Enſembletänze ſind, ſo wird doch Niemand in Ballets, wie die „Sylphide" oder die „Giſela" auch das dramatiſche Element, als zur Geltung gelangt, verkennen. Bei ſolchen echt dramatiſchen Momenten ſtützt ſich der Darſteller, der Pantomimiker nothwendig auf die Muſik, als den bedeutſamſten Kommentar. Das pantomimiſche Ballet iſt eine ſo vortreffliche Vorſchule für den Schauſpieler, wie das Beiſpiel Schröder's bezeugt, der noch als Tänzer ſeine gute Schule durchgemacht hatte, daß man ſchon aus dieſem Grunde, und damit die Schauſpieler die vernachläſſigte Fähigkeit: Herr des Leibes zu werden, ſich leichter aneignen, die Pantomimik nicht vernachläſſigen und ſie blos zum Vehikel für Scenen der alltäglichen Sinnlichkeit brauchen ſollte. Außerdem nährt die Pantomime die Phantaſie des Zuſchauers, und ſteigert ſeine Aufmerkſamkeit auf die ſich darlegende Handlung, daher bei Völkern von einer durch Abſtraktion noch wenig verkümmerten Illuſionsfähigkeit, es mehr als in Deutſchland in Blüthe ſteht, und gefällt. Die gewöhnliche Behauptung, daß die Pantomime lediglich die Gedankenloſigkeit begünſtige, iſt eben nur von ſchlechten Werken dieſer Gattung abgeleitet. Wie der Zuſtand jetzt iſt, kann man jene Behauptung leicht unterſtützen, und doch der Hoffnung ſich hingeben, daß die in der modernen Civiliſation verkümmerte höhere Ausbildung des Gebehrdenſpieles, mit einem Worte die ideale Mimik auch wieder einmal ihr Recht erhalten werde.

Es iſt noch übrig, von dem Liederſpiele, und dem, was die Franzoſen Vaudeville nennen, zu reden. Die beiden Namen bezeichnen keineswegs eins und daſſelbe, vielmehr ſtellt ſich bei genauerer Vergleichung der franzöſiſchen und deutſchen Werke dieſer Gattung ein großer Unterſchied heraus. Das Vaudeville iſt der wahre Repräſentant der franzöſiſchen National-Muſik. Leichte Melodieen, durch rhythmiſches Gepräge auffallend, wobei die Töne faſt Nebenſache ſcheinen, dienen nur dazu, den Worten gleichſam eine intereſſante Unterlage zu bereiten. Der Vortrag iſt kaum ein Singen zu nennen, der Sänger braucht faſt gar nicht Muſik erlernt zu haben, Alles beruht auf der feinſten Artikulation der Worte, damit keine Sylbe, kein flüchtiges Wortſpiel, keine Beziehung auf Tagsgeſpräch verloren gehe. Aus dem Vaudeville iſt die komiſche Oper der Franzoſen erſt erwachſen, ein Umſtand, den die beſten Pariſer Kritiker ſtets warnend hervorheben, wenn die komiſche

Oper täglich ſich mehr davon entfernt, ohne doch die echt nationale Gattung vor der Vermiſchung mit italieniſchem Geſchmacke ſchützen zu können. Das Beſte bei der Sache iſt, daß die Franzoſen die Gattungen ſchärfer trennen, als die Deutſchen, daher ſie einzeln ihre Wege gehen können. Das Vaudeville wird im Theater am Börſenplatze zu Paris noch jetzt in den Grenzen ſeiner Gattung behandelt, während die komiſche Oper an der Straße Favart ihre eigenen Schickſale durchlebt. Auch bereichert dieſe fortwährend das Vaudeville, welches ſich Melodieen aus jenem Repertoir herübernimmt, um ſie zur Unterlage neuer Verſe zu benutzen, und der Komponiſt, wohl wiſſend, daß volksthümlich in Frankreich nur das Vaudeville ſei, rechnet ſich dies zur größten Ehre. Ganz anders ſteht es in Deutſchland. Lieder ſind in deutſchen Schauſpielen ſeit der älteſten Zeit vorgekommen, nur nimmt es der Deutſche damit ernſter, als der Franzoſe. Das Spiel mit dem Inhalte eines Liedes, wonach die Melodie den verſchiedenſten Gedanken zum Schmucke dienen ſoll, iſt zwar ſchon bei Ayrer zu finden; ja, es iſt bekannt und durch Winterfelds Unterſuchung hinreichend bewieſen, daß ſogar Chorale des ſechzehnten Jahrhunderts auf Melodieen gedichtet ſind, die weltlichen Liedern gehörten. Aber bis zu der im franzöſiſchen Vaudeville beſtehenden engen Verbindung von Dialog und Couplet hat es der Deutſche, der immer entweder Geſprochenes oder Geſungenes, nicht jenes Mittelding von Beiden verlangt, niemals gebracht. Reichards Liederſpiele ſind etwas ganz Anderes. Himmels Muſik zu „Fanchon" iſt, wenn man das Bouillyſche Original kennt, durchaus keine franzöſiſche Vaudevillemuſik. In neuſter Zeit haben Angely und Holtei die Verpflanzung auf deutſchen Boden mit großem Fleiße verſucht, und doch will ſie nicht gelingen. Der Grund iſt eben die tiefere Auffaſſung des Tones und ſeiner Bedeutung Seitens des deutſchen Charakters. Am ähnlichſten dem franzöſiſchen Weſen ſind die Muſikſtrophen in Wiener Volksſtücken, worin ein gejodelter Refrain die faſt mehr geſprochene als geſungene Strophe abzuſchließen pflegt. Das Lied iſt nun einmal bei den Nationen dieſſeits und jenſeits des Rheins von grundverſchiedenem Charakter; mithin haben die Gattungen des Dramas, die daraus entſtanden ſind, dies Gepräge auch behalten müſſen.

Bis hierher ſind wir beſchreibend zu Werke gegangen; die Beziehungen der Muſik zum Theater, wie ſie eben ſind und wurden, in Kürze darzulegen, war unſer Beſtreben. Es ſei noch erlaubt, einige Bemerkungen für die Künſtler anzureihen.

Wie häufig hört man jetzt die Klage, daß es an neuen Opern, die im Sinne der Bühnenverwalter, als welcher doch nur den Reflex des Zeitgeſchmacks angeben mag, brauchbar wären, fehlt, und hieran geknüpft die Behauptung, es fehle der Zeit eben an Produktionskraft. Daß dies die thatkräftige Jugend übel nimmt, iſt ſehr natürlich. Sie klagt über Parteilichkeit, Kabale, und ſchiebt

Sängern und Theaterdirektoren die Schuld zu. Verſuchen wir, den Grund des Mangels aufzuſpüren, vielleicht liegt das Mittel einiger Abhülfe dann zu Tage.

Gewiß wird die dramatiſche Muſik immer das Schickſal, das die Muſik im Allgemeinen erfährt, zu theilen haben, da ſie nur eine Gattung dieſer Kunſt iſt, wenn ſie aber das Verhältniß, das ſie zum Gedicht, zum Drama haben ſoll, verkennt, ſo muß ſie ſelbſt die Folgen büßen. Der Drang junger Talente, irgend ein dramatiſches Gedicht, das allenfalls wie ein Operntext ausſieht, in Muſik zu ſetzen, hebt ſie über alle Bedenklichkeiten hinweg, welche gerade hier ſo nöthig wären. Froh darüber, eine Gelegenheit zu finden, ihre Melodieen und muſikaliſchen Kenntniſſe anzubringen, wenden ſie Zeit und Mühe ganz am falſchen Orte an, nämlich auf unpoetiſche, oder wenigſtens undramatiſche Erzeugniſſe der Feder eines gleichfalls unerfahrenen Schriftſtellers. Irgend einige hübſche Verſe, phantaſtiſche Situationen haben den Mißgriff veranlaßt. Nun iſt das Werk fertig, gelangt durch Glück und Gunſt zur Darſtellung, fällt ganz oder halb durch, und beſtärkt die Theaterbeſucher in der Überzeugung: „die Franzoſen und Italiener verſtehen dergleichen weit beſſer.“ Welche edle Kräfte ſind auf dieſem Wege verloren gegangen! Wie nahe liegt es doch zu begreifen, daß ein junges muſikaliſches Talent nicht zu beurtheilen vermag, ob irgend ein Operngedicht der Muſik würdig ſei oder nicht. Einzelne Muſiker haben daher verſucht, ſich ſelbſt die nöthigen Gedichte zu machen, z. B. Lorzing, von praktiſcher Theaterkenntniß begünſtigt, Wagner, der ſelbſt eigenthümliches poetiſches Talent beſitzt. Dies ſind doch aber nur Ausnahmen. Will man den deutſchen Komponiſten helfen, ſo ſorge man dafür, daß gute Texte geliefert werden, und fange damit an, daß man Preisbewerbungen für Operngedichte eröffnet. Dieſelben verlange man aber nicht ſofort mit Ausführung der Verſe, ſondern zunächſt nur mit genauem Scenarium, Angabe des Inhalts jeder Scene, jeder Muſiknummer. Die Verſe finden ſich leicht, wenn nur erſt taugliche Grundzüge vorhanden ſind. Gegen jene iſt man gewöhnlich ſtreng, und gegen dieſe nachſichtig, und doch hängt das Loos des Komponiſten mehr von dieſen als von jenen ab.

Hiermit ſchließen wir nicht aus, daß der Bau der Sätze, Perioden, Verſe für den Komponiſten ebenfalls oft eine centnerſchwere Laſt iſt, und empfehlen den Dichtern dieſen äußerlichſten Theil ihrer Arbeit, der ſein beſonderes Studium, nämlich das der Form von Arien, Duetten, Finales u. ſ. w., und des muſikaliſchen Schwunges in den Verſen erfordert. Wie ſchön haben Händel und Mendelsſohn die rhythmiſchen Sätze der Bibel, ohne des Versmaaßes zu bedürfen, muſikaliſch verarbeitet! Das Versmaaß, auch der Reim, mag zu einzelnen muſikaliſchen Formen, z. B. den Liedern, Romanzen u. ſ. w. unentbehrlich ſein, oft aber hat es die Monotonie einer Oper nothwendig herbeigeführt. Man tadelt Spohr, der in der „Jeſſonda“ aus dem Dreivierteltakt ſo wenig herauskomme; konnte er es denn über dem ſtets wiederkehrenden vierfüßigen Trochäus? Die Dichter treiben ſo, ohne es zu wiſſen, die Komponiſten in die alten breitgetretenen Wege.

Jedermann ſieht, daß genauer Verkehr des Dichters mit dem Komponiſten, und ferner der Verkehr beider mit dem Opernweſen, die Kenntniß ſeiner Bedürfniſſe ſelbſt beider Talent ſteigern und reinigen müſſe. In Italien und Frankreich bildet ſich hierdurch ein beſtimmter Styl, eine Schule. Der dramatiſche Komponiſt hat dieſer einen Lebensaufgabe genug zu thun. In Deutſchland aber herrſcht noch immer der Irrthum, ein ausgelernter Tonſetzer müſſe ebenſowohl eine gute Oper, als eine gute Symphonie ſchreiben können; er wird freilich beides zu Stande bringen, zuletzt aber wird ſich doch zeigen, daß ſein Beruf nur Eins von Beiden war, denn auf einen Genius wie Mozart, der die muſikaliſche Aufgabe eines oder vielmehr einiger Jahrhunderte zu erfüllen auserwählt war, ſollte ſich Keiner berufen. Vor allen Dingen aber das Unerläßlichſte iſt, daß der *Tonſetzer ſelbſt ſingen lerne*, den Geſang und die Forderungen der Menſchenſtimme *praktiſch ſtudire*, und ſie nicht über denen der muſikaliſchen Harmonie vernachläſſige. Warum hört man denn im Munde von italieniſchen Sängern nicht jene Klavierfiguren, welche den deutſchen immer wieder zugemuthet werden? Händel, Gluck und Mozart lebten mit italieniſchen Sängern, ſchrieben für ſie und ſchrieben für Jahrhunderte. Eine Kenntniß des Geſanges, wie ſie nur wenige deutſche Tonſetzer noch beſitzen, erwarben ſie auf jenem Wege. Inſtrumentalkenntniß trifft man jetzt ſehr häufig, faſt bei jedem einigermaßen gebildeten Muſiker, aus ihr aber gerade erwächſt Schaden für die *dramatiſche* Muſik.

Schließlich noch Eins, das mehr, als man meint, geſchadet hat. Die kleinen Schauſpielhäuſer verſchwinden, große mehr für Spektakelſtücke, als für feine, prunkloſe Operetten und Schauſpiele berechnete Gebäude entſtehen. Dies führt von ſelbſt zu dem Beſtreben, durch große Maſſen von Tönen und Klangen zu wirken, anſtatt der Ausführung des Details entgegenzukommen, mehr Freskomalerei, als ſorgfältige Ausarbeitung zu pflegen. Auf die moderne Richtung des Geſanges hat dieſer Umſtand vollends nachtheilig eingewirkt, hat das Schreien faſt nothwendig gemacht, indem die Fülle des Orcheſters vom Sänger überboten werden ſoll. Verſuchte man auch in Deutſchland ſelbſt die von den Franzoſen noch immer feſtgehaltene Trennung der Gattungen, ſo wäre dem Übelſtande zwar nach einer Seite hin abgeholfen, aber die großen Schauſpielhäuſer würden immer wieder zu ihrer Vermiſchung verleiten, weil irriger Weiſe das Publikum große und kleine Oper, Poſſe und Vaudeville, Trauer- und Luſtſpiel, Ballet und Zauberſtücke in einem und demſelben Raume dargeſtellt zu ſehen wünſcht. Giebt es denn etwas Seltſameres, als wenn man im großen Berliner Opernhauſe als Zugabe zum Ballet ein kleines Luſtſpiel, das in einer Dachſtube ſpielt, ſehen muß; oder wenn „Robert der Teufel“ in einer kleinen Stadt zwiſchen Couliſſen agirt wird, die kaum etwas über Mannshöhe haben? Wie oft hört man von Unkundigen, die eine der älteren franzöſiſchen Operetten, worin höchſtens die Trompeten die Effektſtellen hervorheben und noch keine Poſaunenſtöße mitwirken, im Gegenſatz der neuern mit den Worten tadeln: damals habe man noch nicht zu inſtrumentiren verſtanden? Sie waren freilich für ein kleines Haus geſchrieben. In Paris hat man deshalb ſogar Monſigny und Gretry „in der Inſtrumentation bereichert“ gegeben. Wir müſſen davon Adam das Zeugniß ertheilen, daß er es mit Discretion und Geſchick gethan hat. Der Grundcharakter der Kompoſition wird aber doch verwiſcht.

So ſehen wir denn an den Umbildungen des dramatiſchen Muſikweſens nicht allein die in der Tonkunſt ſelbſt eingetretenen Veränderungen des Geſchmacks, ſondern auch allgemeine Kulturverhältniſſe betheiligt. Daß über dem Streben nach Zerſtreuung die Macht der Gewohnheit das lebendige, reine Intereſſe an echt dramatiſcher Muſik, wofür der allgemeine ſinnliche Reiz, der in den Tönen überhaupt liegt, keinen genügenden Erſatz gewähren kann, verringert hat, dies iſt ſo oft ausgeſprochen worden, daß wir es hier kaum zu wiederholen brauchen. Mit ſolchen Klageliedern wird nur nichts gebeſſert, und eher dazu beigetragen, junge Künſtler einzuſchüchtern. Aber nützlich ſchien es uns, durch die obigen Bemerkungen dazu beizutragen, daß Mancher ſich den Stand einer auf ihn bezüglichen Angelegenheit ins klare Bewußtſein rufe.

Drei Fragmente aus „Moſes."

Eine Völker-Tragödie

von

Carl Zwengſahn.

Der Dichter der Tiphonia hat in den hier mitgetheilten drei Fragmenten aus „Moſes", welche ſich gleichwohl in der Grundanſchauung als ein Ganzes darſtellen, das Weſen der Theokratie in wenigen kühnen Zügen hinzuzeichnen verſucht. Indem er einen geſchichtlichen Standpunkt einnahm, war es ihm möglich, die hiſtoriſche Wirklichkeit mit der Allgemeinheit des Gedankens zu verbinden und der weit über den beſonderen Stoff übergreifenden Anſchauung eine reale Baſis zu geben. So ſehr auch das Mitgetheilte den Charakter der Skizze hat, ſo wird der Leſer doch in dieſen Grundzügen die Einheit nicht vermiſſen. Daß in der Enthüllung der Theokratie, d. h. jener Staatsform, in welcher jede geſetzliche Beſtimmung als unmittelbarer Ausdruck der Gottheit ſelbſt dargeſtellt und behauptet wird, auch Streiflichter auf alle Formen der Tyrannei fallen, in welcher ſich die blinde Autorität an die Stelle des aus dem Volksbewußtſein hervorgehenden Geſetzes ſtellt, wird dieſe Fragmente um ſo anziehender, und die tragiſche Ironie gegen die Niederhaltung des Zweifels, dieſes Pulsſchlags aller Entwickelung und geiſtigen Bewegung, mit welcher das Ganze ſchließt, um ſo gewichtiger erſcheinen laſſen.

Erſtes Fragment.

(Gebirgsgegend unweit Goſen.)

(Moſes eilt herbei. Rabbi David folgt ihm.)

Moſes. Laß mich!
D. Rabbi. Und gingſt Du bis ins Reich der Thannim,
Ich laſſ' Dich nicht!
Moſes. Was willſt Du?
D. Rabbi. Dich! Nur Dich!
Dein Antlitz kündet, daß ein menſchlich Zagen
Sich Deiner Seele hat bemächtigt. Träumend
Gehſt Du von Ort zu Ort, indeß wir Andren
Auf Deines Götterwortes Löſung harren.

Was wird aus uns? Was deutet Dein Benehmen?
Seit Wochen weichſt Du allen Blicken aus,
Die Stunden flieh'n, und unſer Volk verzweifelt;
Verſprochen haſt Du, unſer Loos zu ändern.
Ich laſſ' Dich nicht, bis Du mir Rede ſtehſt.
Moſes. Schlug nicht der Herr ſchon Neunmal dieſes Land?
Ich wart' auf Ihn, Der mir verſprach, zu kommen.
Kannſt Du nicht warten, wie ich ſelber? Wenn Er
Zum Zehntenmal mich ruft werd' ich's verkünden.
D. Rabbi. Das Volk wird irre!
Moſes. Darf das Volk ſich rühren,
So lang' ich ſchweige? Kommt die Zeit, ſo red' ich.
D. Rabbi. Wann wirſt Du ſagen: Brüder, wir ſind frei?
Moſes. Frei! Frei! Weiſt Du denn, Rabbi, was Du redeſt?
Kennſt Du das Inſtrument, auf deſſen Saiten
Sich dieſer trügeriſche Ton entwickelt?
Meinſt Du, die Freiheit wär' ein Leckerbiſſen,
Den das Gehirn Dir auf die Zunge wirft,
Und den Du kennſt, ſobald Du dran gekoſtet?
Schaff' einen Hund mir, der mich Blinden führe,
Daß ich den Anfang finde meines Weges!
Und fänd' ich nur den Anfang dieſes Anfangs,
Ich wär' ein Gott und freier als mein Geiſt.
D. Rabbi. Verzweifelſt Du an Deiner Willenskraft?
Moſes. Gekettet an den Erdball, der ihn trägt,
Verſucht der Menſch, das Ferne zu erreichen,
Und ewig wieder findet ſich ſein Fuß
Im alten Kreiſe, der ihn hemmt und bindet.
Der ſtolze Fuß zertritt auf ſeinem Pfade,
Was lebend unter ſeinen Raum geräth.
Doch unter dem zertretenen Inſekte
Krümmt lebend ſich ein kleineres Geſchöpf,
Das meinem Fuß entgeht, trotz meinem Willen,
Und meine Rieſenkraft zu Schanden macht.
So oft ich nach dem Haltepunkte greife,
Wird er zum Schatten eines leeren Traumes:
Mein Geiſt erliſcht im ungewiſſen Dunkel,
Und jedes Stäubchen wird zur Rieſenſchranke,
Die, weil ſie unerforſcht, mich überragt,
Und mich erdrückt, indem ich ſie erdrücke.

Woran mich halten, wenn ich ſelbſt in mir
Bei jedem Schritte willenlos zerfalle?
Ich will und fühle, daß ich will; und doch
Kann ich nicht wollen, daß dies Sandkorn hier
Nicht ſei, indem es iſt! Und jedes Stäubchen
Vermag des Auges Sehkraft mir zu hemmen?
Und jedes Tröpfchen Blut in dieſem Schädel
Kann mich zum Narren machen, trotz dem Geiſte?
Was bin ich, Rabbi? Was? Laſſ' mich es wiſſen,
Und dann will ich Dir ſagen, was ich will.

D. Rabbi. Wohl, Moſes! Wohl! Ich habe Dich verſtanden.
Der Odem Deines Mundes haucht ein Licht,
Das ich nicht leugnen kann, in meine Seele.
Und dennoch find' ich eine leere Stelle
In meinem Innern, die Dir widerſpricht.
Du mußt ſie füllen mit dem heißen Drang,
Den ich genannt, ſoll nicht Dein Übermaß
Von Geiſt mich troſtlos in Verzweiflung ſtürzen.
Ob ich Dein Licht in meinen Kreis darf ziehen,
Ob nicht, es reißt mich dennoch ſehnend fort
Zu jener Freiheit, die ich in mir ſelbſt
Als Menſch dem Menſchen gegenüber fordre.
Soll ich — weil ich im Raum der Ewigkeit
Ein Nichts mich fühle — keinen Willen haben,
Der mich die Erdenfeſſel brechen lehrt??
Willſt Du denſelben Geiſt, der aus Dir ſpricht,
Zum feigen Sclaven Deiner Zweifel machen?
Hat Dir Jehovah dieſen Geiſt verliehen,
Daß ihn die Peitſche des Tyrannen tödte?
Iſt der Tyrann von and'rem Stoff, als wir?
Sind unſres Volkes Leiber Opferthiere,
Die ſich genährt, daß Einer ſie verſchlinge?
Giebt es ein andres Recht für den Tyrannen,
Als die Gewalt, die liſtig er erkauft?
Willſt Du in Träumereien hier entſchlummern,
Indeß die Deinen ſclaviſch untergehn?
Willſt Du ſogar den Gott, der in Dir lebt,
Zum Knechte dieſes Pharao erniedern?

Moſes. (Auffahrend.) Nein! Beim Allmächtigen, das will ich nicht!

D. Rabbi. Boruch Schemauh![*] Jetzt biſt Du wieder Moſes!
Moſes. Und müßt' ich dieſen weiten Himmelsraum
Durchbohren mit dem Pfeile des Gebetes, —
Ich will nicht raſten, ihn hinauf zu ſenden,
Bis er in's Herz der Ewigkeit gedrungen!
Die Pfeiler will ich rütteln an dem Bau
Der heuchelnden Natur, bis ſie erbebt
Und ihren Tempel öffnet für mein Volk!
Und müßt' ich ihre Sterne niederreißen
Von jenem Firmament, um mir zu leuchten.
Das Dunkel will und muß und werd' ich brechen,
So wahr ein Gott mich ruft gen Kanaan!
D. Rabbi. Boruch Schemauh! Jetzt biſt Du wieder Moſes!
Moſes. Geſchehen muß ein letzter Schritt, und ſollt' ich
Den Raum dazu von dieſem Erdball ſtehlen!
Die Feſſeln müſſen fallen von den Unſ'ren,
Und ſollt' ich tauſend Pharao's erſchlagen!
Viel beſſer, tauſend Pharao's geopfert,
Als einen Einz'gen aus des Volkes Mitte!
Die Rettung, die Du ſuchſt, ſie wird erſcheinen,
Sei es durch Wunderkraft, ſei es durch Blut!
Und müßten wir den Schochet ſelber ſchechten,[**]
Viel beſſer: Er geht unter, als mein Volk!
D. Rabbi. Das mein' ich auch! Doch muß es bald geſcheh'n!
Dem Luchſe gleich, der ſcheinbar liegt und ſchlummert,
Indeß er im Gebüſche ſchweigend lauert,
Bis die Gelegenheit zum Sprunge naht,
So hat die Freiheit lauernd ſich gelagert
In der Jehudim[***] Bruſt, und harrt des Winkes,
Der ihr vergönnt, das Haupt emporzurichten.
Willſt Du den Luchs noch lange harren laſſen
Auf den gewagten Sprung? Iſt es nicht beſſer,
Zur That zu ſchreiten, als ſich ſtumm zu beugen?
Neun Plagen ſchon haſt Du in's Land gerufen,
Und immer trotziger und immer wilder
Verſagt Dir Pharao, was Du begehrt.
Verdreifacht iſt die Pein des Sclaventhums —

---

[*] Gelobt ſei ſein Name.
[**] Den Metzger ſelber ſchlachten.
[***] Iſraeliten.

Pallaſte bauen wir für unſ'ren Feind,
Und jeder Stein, den wir zum Baue ſchleppen,
Erweicht in unſ'ren Thränen! Jede Sproſſe
Der Leiter, die wir, gleich dem Thier belaſtet,
Erklimmen, beugt ſich unter unſren Seufzern!
Zerſchlagen von der Peitſche ſeiner Hüter,
Sinkt unſer Volk in den durchnäßten Sand,
Den jeder unſrer Schritte blutig zeichnet.
Stumm und verzweifelt richten ſich die Blicke
Nach einem Gott, der ſo uns leiden ſieht,
Und von der trocknen Lippe, bleich und durſtig,
Ertönt Dein Name, der uns aufrecht hält.
Der Säugling ſchmachtet an der Mutter Bruſt,
Und zieht vergebens ſich die Zunge wund; —
Zum Himmel ſchreien Greis und Weib und Kind; —
Skelette ringen fleiſchlos ihre Hände,
Und jeden Klagelaut erſtickt die Peitſche,
Die Kind und Mutter oft zugleich erreicht —

Moſes. Halt' ein! Halt' ein!

D. Rabbi. Und auf dem heißen Boden
Wälzt ſich der Säugling an der Mutter Leiche.
Er ſtirbt; und eines Hüters kalter Fußtritt
Wirft ihn als Beute vor die Hunde!

Moſes. Weh!
Halt' ein! (Er ſtürzt zu Boden.)

D. Rabbi. Haſt Du noch Thränen, laß ſie ſtrömen!
Mein Aug' iſt trocken, wie der Wüſtenwind.
Mein Herz iſt ausgedörrt. Mein Geiſt iſt todt.
Mein Leib iſt fühllos. Alles, was ich noch
In meinem Hirn zuſammenraffen kann,
Iſt Rache! Rache! Rache!

Moſes. (Springt auf.) Ja! bei Gott!
Beim Gott Israels, der Tyrann muß fallen!
Und hielten ihn die Zähne des Behemoth,*)
Ich reiß ihm Glied vor Glied aus ſeinem Schlund!
Und wechſelte ſein Leib, dem Coach**) gleich,
Die Farbe, — meinem Aug' entgeht er nicht!

---

*) Behemoth — das fürchterlichſte Ungeheuer der Israeliten. Nach allen neueren Erforſchungen das Nilpferd.

**) Coach — eine Art von Chamäleon.

Und kröch' er fliehend, gleich dem Chajath-Kannah,*)
Ins dichte Schilf — ich finde ſeine Spur!
Wir werden ziehen — oder jener Himmel
Iſt eine fürchterliche Lüge! (Ein heftiger Donnerſchlag erſchallt.) Hörſt Du?
Das war Sein Ruf! Jehovah ſpricht mit mir!
(Ein Blitz ſchlägt vor ihm nieder.)
Willkommen!

D. Rabbi. Boruch hu! Boruch Schemauh!**)
(Er hüllt ſich ein und betet.)

Moſes. Was birgſt Du Dein Geſicht? Siehſt Du dort oben
Die Wolke, die der Sonne Strahl verfinſtert?

D. Rabbi. Mich ſchreckt ihr Anblick!

Moſes. Horch! ſie ſenkt ſich nieder —
Sie rauſcht mit Allgewalt dem Boden zu. —

D. Rabbi. Weh mir! Der Odem ſtockt in meiner Bruſt!

Moſes. Befürchte nichts! Ich kenne dieſen Boten.
Das Schwert des Todes bringt er nach Mizrajim.***)
Doch wird es Keinen treffen von den Unſ'ren.

D. Rabbi. Zurück! Wir ſind verloren!

Moſes. Nein! Gerettet!
Eil' Rabbi! Eil' hinunter in das Thal!
Verkündige den Unſ'ren, daß ſie ſich
Bereit zum Abzug machen! — Es iſt Zeit!

D. Rabbi. Und Du biſt ſicher?

Moſes. Sicher, Rabbi Tarik!

D. Rabbi. Heil! Heil! Jehovah! (Er eilt ab.)
(Sturm. Der Chamſin beginnt zu wüthen; der Himmel verfinſtert ſich.)

Moſes. (Wirft ſeinen Mantel zur Erde, der ſich ſofort mit einer Anzahl kleiner Inſekten bedeckt. Moſes unterſucht einige derſelben und blickt entzückt gen Himmel.)
Endlich! Endlich, Gott!
Es iſt ſo, wie ich hoffte! Dank Dir, Herr!
Es kommt von Dir, dies tödtende Gewürm,
Das, mit des Athemzuges Hauch ſich miſchend,
Das Leben jedes Sterblichen vertilgt,
In deſſen Leib es ſchwärmend eingedrungen.
Es iſt daſſelbe Zeichen, das der Seuche
Voranging, die die Midianiter traf.

---

*) Chajath Kannah — das Schilfthier; noch nicht genauer erforſcht.

**) Gelobt ſei Er! Gelobt ſein Name!

***) Bei allen dreiſilbigen Namen, wie Iſrael, Mizrajim u. ſ. w., iſt die Mittelſilbe lang; jede andere Ausſprache iſt falſch.

Kein Kind Iſraels wird ergriffen werden,
Da ich ſeit lange jenen Wurzelſaft,
Den Reguel und Zipora mir enthüllten,
In der Zebutim Speiſen miſchen ließ.
Vergieb, mein Gott, wenn ich zum zehntenmal
Als Wunder das benütze, was mir dient!
(Aaron tritt auf.)

Aaron. Ich ſuche Dich.
Moſes. Du kommſt zu rechter Zeit.
Aaron. Iſt dies Ereigniß das, was Du gehofft?
Moſes. Es iſt's!
Aaron. Mein Bruder! (Er ſtürzt ihm um den Hals.)
Moſes. Schon begann ich ſelbſt
An meiner Kenntniß zu verzweifeln. Alles,
Was ich ſeit Wochen ſah am Horizont,
Verkündete den Chamſin und die Peſt. —
Du ſiehſt, ich hatte Recht! Benützen werd' ich
Das Wüthen der Natur als **zehntes** Wunder.
Noch dieſe Nacht wird ſtreng' und unerbittlich
Der Tod in der Ägypter Reihen wüthen.
Laß keinen Augenblick uns ſäumen, Aaron,
Daß wir's prophetiſch künden dem Tyrannen.
Aaron. Wird er ſich endlich beugen?
Moſes. Bau' auf mich!
(Sie eilen weg.)

(Freier Platz vor dem Pallaſt.)

(Volkshaufen umringen **Miriam** inmitten eines großen Tumultes. **Moſes** und **Aaron** eilen hinzu.)

Moſes. Was giebt's? Was iſt geſchehen?
Ägypter. Steinigt ſie!
Sie läſtert Pharao!
Miriam. (Zu Moſes hinſtürzend.) O, rette mich!
Moſes. Herbei, wer meines Volkes iſt! (Zu Miriam.) Wer biſt Du?
Aaron. Sie iſt Miriam, Jacob Ben Manaſſe's Tochter.
Moſes. Was iſt geſcheh'n?
Ein Iſraelite. Sie iſt entehrt! Verkauft
An Pharao von ihrem eig'nen Vater.
Moſes. Unmöglich!
Miriam. Höre mich! Hör', Du mein Volk!
Freiwillig ward ich des Tyrannen Beute!

Doch nicht der Sinne Luſt hat mich bethört —
Ich gab mich hin um Eurer Freiheit Willen!
Bezahlen wollt' ich ſie mit meinen Reizen! —
Getheilt hab' ich das Bett' des Pharao,
Um Eure Feſſeln zu zerſprengen! —

Moſes. Miriam!

Miriam. Es war umſonſt! Das Opfer iſt vollbracht —
Die Tugend ſtarb, und der Tyrann blieb taub!

Moſes. Weh!

Ägypter. Steinigt ſie! Sie läſtert uns! —

Moſes. Zurück!
(Zu Miriam.) Wo iſt Dein Vater?

Miriam. Todt! Lebendig todt!
Den Dienern des Pallaſtes angereiht,
Blieb er zurück am Orte meiner Sünde.
Sein Ohr vernahm, daß ich umſonſt geopfert,
Und ſein Verſtand entwich! Des Wahnſinns Nacht
Hat ihn ereilt —

Moſes. Entſetzen! — Folge mir!
Ich will Dich retten, wär's mit meinem Leben!

(Er ergreift ihre Hand und eilt ab. Aaron folgt ihm. Steine fliegen ihnen nach. Sie fliehen in den Pallaſt.)

(Das Innere des Pallaſtes.)

Jacob. (Im Wahnſinne, halb nackt, mit verworrenem Haare, ſtürzt herbei.) He da! Einen Brunnen voll Weibermilch für den Jakob! Sein Gehirn hat Durſt! — Miriam! Wo biſt Du? Haſt 'nen königlichen Zapfen in's Faß geſteckt, und willſt den Vater durſten laſſen? — O! O! das brennt! — Und meine Lenden haben ihm den Wein fabrizirt, in welchem er ſich berauſchte! — Einen Fels für den Jacob, daß er den Himmel einwirft! 'S iſt ein Gauner, der den Glauben einſchläfert, um ihm am hellen Tage die Kehle zuzuſchnüren! (Ein heftiger Windſtoß erfolgt. Die Wand ſpaltet ſich. Ungeziefer fliegt herein.) Horch! Hochzeitsmuſik! — Kommt Ihr ſchon, Ihr wackren Gäſte? Luſtig! Luſtig! Ihr ſeid zu eines Königs Mahl geladen! Vielleicht zu ſeinem eignen Fleiſche! Hahaha! 'S iſt noch die Frage, ob es Euch munden wird, ſeitdem meine Tochter den Saft weggenaſcht!

(Pharao, Shapur, der Hausminiſter, und viele Hofleute und Diener eilen hinzu.)

Shapur. Das iſt der jüngſte Tag!

Alle. O rett' uns, Herr!

Pharao. Eilt! ruft den Hohenprieſter!

Shapur. Dicht umringt
Vom Volke, ſah ich ihn vor dem Pallaſte.
Beherrſcht vom Schreck und wilder Raſerei,
Verhindert ihn die Schaar, ſich Dir zu nähern.

Pharao. Laßt meine Bogenſchützen um ihn treten
Und niedermachen, was ſich widerſetzt!

(Alle ab bis auf Pharao, Shapur und Jacob.)

Shapur. (Zu Jacob.) Was weilſt Du noch? Hinweg!

Pharao. Laß dieſen Armen!

Shapur. Er iſt von Sinnen, Herr!

Pharao. Ich weiß, — ich weiß —
Wie geht Dir's, Jacob? Immer noch verſtimmt?

Jacob. Verſtimmt? O glaube das nicht! Nur meine Harfe war verſtimmt, weil ich aus Übermuth einen alten Fuchsſchwanz als Saite d'rauf ſpannte. Daß dieſer Schwanz die Harmonie geſtört, darf Dich nicht wundern.

Pharao. Weißt Du denn auch, was vorgeht um uns her?

Jacob. Wie ſollt' ich nicht, o Herr! Noch iſt Dein Bauch nicht ſo dick, daß mir Dein Königsfett die Ausſicht hemmen könnte. Die Hunde feiern draußen ihren Namenstag, auf daß ein Jeder wiſſe, ſie ſeien nicht als Löwen aus dem Ei gebrochen. Hunde müſſen Hunde bleiben. Meinſt Du nicht auch?

Pharao. Hörſt Du nicht den Sturm, der draußen wüthet?

Jacob. Ein Sturm? Wüthet ein Sturm? Das hätteſt Du mir gleich ſagen ſollen. Ich hätt' ihm ein Bein untergeſtellt, um ihn wegzufangen, um ihn die Kohlen in meinem Gehirn anblaſen zu laſſen. Vielleicht hätte das Feuer genügt, um mir ein junges Weib zu nehmen und Dir einen friſchen Braten herzuſtellen.

Pharao. Wie kommt es, daß ich ſo allein Dich ſehe?
Die Tochter ſandt' ich Dir zum Troſt. Wo iſt ſie?

Jacob. Sie läuft umher, o König, und ſucht das, was ich ihr nicht zweimal geben konnte, da ihre Mutter es mir nur einmal bewilligte. Wenn ſie's nicht wieder erhält, wird ſie wohl bei Dir anfragen, Herr! — Hui! — He da! (Er ſchlägt in die Luft.) Eine Mücke, Herr! Eine Mücke! Steck Deine Fratze in den Mund, daß ſie Dir nicht in die Naſe fliegt! Jede Naſe hat Löcher, und der Weg vom Loch in's Gehirn iſt kurz! Huich! Da hab' ich ſie, die Beſtie! Sieh, wie ſie ſich ſträubt! Streckt aber doch die Beine, — hahaha! Ja ja, — ſo 'ne Mücke iſt werth, an einem klugen Gedanken geſpießt zu werden; man kann nicht wiſſen, wieviel ein König für ihren Durchſtich bezahlt! — Da, — nimm, — halte ſie warm, — vielleicht iſt's ein Köder, um Abrahams Fiſche anzubohren! — Blaſ't mir die Sonne aus, daß ich meinen Leib nicht ſehe! (Er reißt ſich das Gewand vom Leibe.) Herunter, Du abgeſchor'nes Fell! Ich will verflucht ſein, wenn ich nicht in einen Leviathan fahre, um ſeine Jungen im Mutterleibe zu futtern!

Pharao. (Zu Shapur.) Führ' ihn hinweg! Sein Anblick macht mich ſchaudern.

(Joreb, der Kammerdiener, tritt ein.)

Joreb. Der Hoheprieſter, Herr! Er iſt begleitet
Von vielen Großen Deines Reiches.

Pharao. Wohl!
Er iſt willkommen.

(Joreb ab.)

Shapur. Komm, Jacob.

Jacob. Biſt Du es, Miriam? — Ich komme! ich komme! Häng' einen hohlen Baum über Dich, daß Du Deinen Wuchs verbeſſerſt! Wenn Du Deiner Mutter gleichſt, erwürge ich Dich mit meinen eigenen Händen! Fort, fort! Der Jacob muß zur Hochzeit! (Zu Pharao.) Wenn Du eine Thräne über die Erde laufen ſiehſt, ſo ſchneid' ihr den Hals ab! Ich ſage Dir, es iſt 'ne feile Dirne! —

(Er eilt ab. Shapur folgt ihm.)

Zweites Fragment.

(Vorhof des Pallaſtes.)

(Mitternacht. Der Sturm heult durch übereinandergeſtürzte Trümmer. Häufige Blitze erleuchten die Scene. Eine Maſſe von Leichen liegen zerſtreut umher.)

Miriam. (Mit zerriſſenem Gewande, das Antlitz verſchleiert, aber mit hervorquellenden, aufgelöſten Haaren, ein blutiges Schwert in der Hand, die Leiche ihres vom Volke gemordeten Vaters auf dem Rücken, tritt von außen ein und wirft die Leiche zur Erde.)
Da! — ſchlaf'! ich hab' das Meinige gethan!
Für jeden Tropfen Deines heil'gen Blutes
Hat dieſes Schwert ein Feindesherz durchbohrt!
Die Schnitterin der Nacht hat gut gemäht. —
Schlaf ſanft, daß ſich der Tochter Arm erhole!

(Sie kniet an der Leiche nieder.)

Ihr trauten Silberlocken! Aufgelöſt
Hat Euch des Sturmes wildbewegte Hand!
Wie oft mag dieſer Schädel unter Euch,
Erfüllt von liebevollen Vaterſorgen,
Mit meinem Wohle ſich beſchäftigt haben?

Wie oft mögt Zeugen ihr geweſen ſein.
Wenn unter euch die Ströme ſeiner Denkkraft
Der Tochter Zukunft hoffnungsreich geſtaltet?
Und nun? Was ſeid ihr? Welke Silberfaden
Auf eines hohlen Knochens Baugewölbe!
Und all' die glüh'nden Strahlen des Gedankens,
Und all' die Lebensflammen ſeines Geiſtes,
Sie ſind erloſchen, gleich der kalten Aſche, —
Kein Funke zündet mehr in dieſer Eſſe, —
Verweht, — verweht iſt aller Lebenshauch! —
Des Hauſes Fenſter *) ſind dem Lichte fremd —
Die Trümmer liegen hingeſtreckt im Sande,
Und in dem Prachtgeſchoſſe **) ſeines Baues
Regt ſich nicht mehr der liebevolle Wächter, ***)
Der ſorgſam ſeines Raumes Glanz beſchützte!
Und Ich, und Ich hab' jenen erſten Stein
Geriſſen aus den Fugen ſeines Grundes!
Und Ich hab' ſeiner Pfeiler Wucht erſchüttert.
Und Ich hab' meines Meiſters Bau zerſtört!
O Jammer! Unerhörter Jammer! (Sie wirft ſich über ihn.)
(Aſchar, Pharao's jüngſter Sohn, tritt verhüllt aus dem Innern des Pallaſtes.)

Aſchar. Fort!
Hinweg aus dieſem Hauſe des Verderbens!
Wohin ich blicke, ſtellt der bleiche Tod,
Sich grimmig mir entgegen!

Miriam. (Lauſchend.) Horch! Ein Menſch!
Ein lebend Weſen aus des Tigers Höhle! (Sie ſpringt auf.)
Halt' an! Wer biſt Du?

Aſchar. Einer, den es wundert,
Daß Jemand lebt, der ihn noch fragen kann.
Was machſt Du hier? Biſt wirklich Du ein Weib,
Wie Deine Stimme kündet, ſo vermuth' ich,
Daß Dich ein Schackal warf und eine Löwin ſäugte.
Du würdeſt ſonſt nicht hier — um dieſe Stunde —
Der kalten Leichenſchaar Geſellſchaft leiſten. (Er will weg.)

Miriam. Steh!

Aſchar. Biſt Du toll?

---

*) Die Augen.
**) Die Bruſt.
***) Das Herz.

Miriam. Steh, ſag' ich, und beweiſe,
Bevor Du gehſt, daß Du des Lebens würdig!
Aſchar. (Enthüllt ſein Antlitz.) Elende! Kennſt Du mich?
Miriam. (Das Schwert ſchwingend.) Ha! Du! Bei Gott,
Wenn ich Dich auch nicht kennte — jeder Zug
In Deinem Antlitz würde tauſendfach
Der Nerven Kraft in meinem Arme ſtählen!
Aſchar. Drohſt Du dem Erben dieſes Reiches?
Miriam. (Nach oben.) Dank Dir!
(Zu Aſchar.) Der Erbe! Ja, Du biſt es, ſeit der Tod
Den Erſtgebornen heute ihm geraubt!
Auf Dir beruht nun ſeines Reiches Wohl,
In Dir vereinigt ſich des Vaters Liebe!
Du biſt ſein Abgott nun! Wohl mir! (Sie entſchleiert ſich.) Blick' her!
Aſchar. Du, Miriam?
Miriam. Ich! Begreifſt Du, was das heißt?
Ich! Deines Vaters fleiſchgeword'ne Gier,
An der ſich dieſer hier zu Tod' geweidet! (Sie wirft ihm Jacob zu Füßen.)
Aſchar. Weh! (Er verhüllt ſein Antlitz.)
Miriam. Fühlſt Du noch? Dann um ſo beſſer, Fürſt!
Wohin ich heute dieſes Schwert getaucht,
Da waren alle Herzen ſchon erſtarrt; —
Verloren ging der Rache ſüße Luſt,
Da den Getödteten der Tod willkommen!
Doch Du — Du fühlſt! Und Du biſt Seines Leibes!
Ha! Das erſetzt mir alle Bitterkeit,
Die ich empfand an Deines Volkes Leichen!
Aſchar. Willſt Du den Waffenloſen überfallen?
Miriam. Und hätteſt Du an jeder Fingerſpitze
Zehntauſend Dolche — Du mußt ſterben!
Aſchar. Weib!
Vergiſſeſt Du in Deiner Raſerei,
Daß meines Vaters Schuld nicht die des Sohnes?
Miriam. Du biſt ſein Blut, und Deines Leibes Stoff
Iſt Deines Vaters! Beſſer nicht biſt Du,
Als der Geringſte Deiner Sclaven! Dennoch
Biſt Du vom Unkraut feiger Tyrannei?
Und wärſt Du ſcheinbar einer Blüthe gleich,
Die nur der Roſe milden Duft verkündet —
So iſt es Schein! — Was immer daher ſtammt,

Woher Du kommſt, iſt Fluch und Völkerlaſt!
Du kannſt nicht menſchlich ſein, wenn Du auch wollteſt, —
Denn jeden Tropfen Blutes, der Dir ward,
Hat Deines Standes Übermuth vergiftet!
So lang' ein Einz'ger Deines Stammes lebt,
Wird keines Volkes Garten ſicher ſein,
Daß nicht der Schierling in ihm Wurzeln treibt,
Und ſeiner Freiheit Saat im Keim erſticke!
D'rum fort mit Dir! Ob gut, ob ſchlecht Du ſeiſt, —
'S iſt immer eine Wurzel weniger, —
Und beſſer iſt, Du ſtirbſt für Dich und uns! (Sie ſtößt ihn nieder.)

Aſchar. Barmherzigkeit! (Er ſinkt.)

Miriam. Elende Purpur-Memme!
Iſt das der ſtolze Bau des Übermuthes,
Der, lebend, alles Leben unterdrückt,
So lang' er hinter ſeiner Schergen Waffen
Geſichert iſt? Im Staube liegt das Volk,
Und winſelt Hunden gleich zu ſeinen Füßen.
Beräuchert von des Lobes Sclavendunſt,
Blickt der in Purpur eingehüllte Rieſe
Verächtlich auf der Unterdrückten Schaar.
In ſeine Wiege wirft das Sclavenvolk
Die Namen der Gewalt und jedes Vorrechts.
Mit ihrem Schweiße füttern Millionen
Ein elend Fleiſchgebild der Tyrannei,
Und ſtirbt ein ſolcher machtbegabter Wicht,
Entblößt von ſeines Purpurs buntem Lappen,
Dann krümmt er ſich, der Hund gewordne Tiger,
Und ſchreit: „Barmherzigkeit!" — O dreimal Pfui!
(Sie wirft Aſchars Leiche zu ihres Vaters Füßen.)
Da! den nimm mit, wenn Dich die Reihe trifft,
Vor Gottes Richterſtuhl! Er mag bezeugen,
Daß meines Schwertes Klinge ſtärker war,
Als meiner Unſchuld Damm! —
Verloren hab' ich Alles! Alles! Alles!
Mit meines Vaters blutgetränkter Leiche
Laſſ' ich zurück der Unſchuld Heiligthum —
Leer iſt mein Inn'res — eine trock'ne Quelle,
Die, ausgeſogen von der Sonne Gluth,
Den letzten Tropfen längſt im Sand begraben.

So hab' ich nichts zu hoffen, — nichts zu fürchten —
Hab' nichts zu lieben — nichts zu glauben mehr!
Die Höhlen meiner Augen ſind entwäſſert,
Der Schmerz verſchlang die letzte Lebensthräne:
Gleichgiltig iſt mein Leben, wie mein Tod;
Ein jugendlich-ergreiſter, trockner Stamm,
Biet' ich dem letzten Sturme meine Rinde.
So kann ich denn getroſt ins Weite zieh'n,
Und was da kommt, es kommt nicht unerwartet.

(Gegen Morgen.)

(Lager der Iſraeliten. Sie ſammeln ſich zum Abzuge. Moſes tritt mit Rabbi David ins Zelt.)

Moſes. Was iſt Dir, Rabbi? Sprich! wir ſind allein.
Du zitterſt? Und wir ſind an unſerm Ziel,
Das Du ſo lang' erſehnt. —
D. Rabbi. Ich weiß nicht, Moſes, —
Ich möchte jauchzend in die Lüfte ſpringen, —
Und dennoch preßt es mir die Bruſt zuſammen, —
Und in der Tiefe der entzückten Seele
Will ſich ein Schatten an die Freude hängen,
Der wie ein böſer Traum mich quält und ängſtigt.
Seitdem ich weiß, daß wir von hinnen ziehn,
Bin ich nicht Herr mehr meiner ſtillen Thränen,
Von denen ich mir ſelbſt nicht ſagen kann,
Ob ſie dem Schmerz, ob ſie der Freude gelten.
Moſes. Vertrauſt Du mir nicht mehr, wie ſonſt?
D. Rabbi. Gewiß!
Du willſt ja ſicher nur des Volkes Wohl.
Moſes. Die Zukunft liegt bereits vor meinen Blicken,
Wenn auch noch hie und da ein Nebelbild
Am Horizonte meines Weges graut.
D. Rabbi. Sind Alle ſchon bereit zum Abzug?
Moſes. Alle.
Und Moſes geht voran in Noth und Tod.
Der Pfad iſt mir bekannt. Von Tag zu Tag
Wird mir der Hügel Form zurück ihn rufen.
Das Nachtgeſtirn, mit dem ich auf dem Horeb
Mich lang' beſchäftigt, leitet uns im Dunkeln.
Der kleinſte Strauch, der ſein vertrocknet Haupt
Noch über die verbrannte Fläche ſtreckt,

Wird uns zum Führer werden. Eine Quelle
Hab' ich gefunden in der Näh' von Ramſes:
Dort füllen wir zum Letztenmal die Schläuche,
Und ziehen friſch geſtärkt dem Meere zu.
Die Jüngſten geh'n voraus, daß ſie den Sand
Durch ihre Tritte glätten für die Greiſe.
Die Weiber folgen mit der Kinder Schaar.
Für Bahren hab' mit Aaron ich geſorgt,
Daß wir die Schwachen und die Kranken tragen.
Und was nicht Platz gefunden auf den Bahren,
Das trägt der Arm der Starken wechſelweis,
Bis weiterhin wir unter Reguels Führung
Kameel' und Laſtthier' finden, wie beſprochen.
So, — waffenlos, — den Glühſand unter uns, —
Die unermeſſ'ne Wüſte vor dem Blick,
Und über uns der Sonne Feuerſtrahl,
Senkrecht und flammend auf das Haupt uns fallend,
Empfehlen wir uns in Jehovah's Schutz,
Und wallen freud'erfüllt gen Kanaan.
Ob auch die Haut ſich löſt an unſern Füßen,
Ob uns der Sonne Gluth den Schädel dörre,
Ob unſer Vater, Bruder, Weib und Kind
Hinſinke ſterbend in den heißen Sand,
Ob unſrer Heerde letztes Stück verſchmachte,
Wir weichen nicht und zieh'n gen Kanaan.
Ob unſ're Zunge, fluchend unſerm Troß,
Am Gaumen klebe, durſtend und verfault,
Ob ſich der Wüſte hungerndes Gethier
Blutlechzend ſtürz' in unſre dichten Reihen,
Ob aus der Höhe ſich des Geiers Kralle
Herniederſenke auf des Säuglings Leib,
Ob ſich der Chamſin kochend rings erhebe,
Und uns den Odem ſtehle von der Lippe,
Ob Thier und Sand und Sonn' und Erd' und Himmel
Sich ſtemmen gegen Moſes und den Zug, —
Wir wanken nicht, und zieh'n gen Kanaan.

D. Rabbi. Ja! Du biſt groß!

Moſes. Was Einmal feſt gewurzelt
In meiner Bruſt, das reißt kein Schickſal aus!
Auch iſt das Ziel, das ich mir vorgeſteckt,

Vielleicht ein andres noch, als Ihr vermuthet.
Denn, ob ich gleich noch nicht im Reinen bin
Mit meinem eig'nen Geiſt, an welcher Stelle
Die Todtenwüſte für uns enden wird,
So weiß ich doch ſchon jetzt, daß ſich für uns
Ein neues Lebensreich eröffnen wird.
Zu Ihm, zu Ihm, mein Rabbi, führ' ich Euch!
Verſtanden?
D. Rabbi. Ich errathe, was Du meinſt.
Moſes. Schon ſeh' ich in der Ferne meines Pfades
Ein Dämmerlicht, wie Tagesanbruch, ſchimmern,
Das uns dem großen Ziele nähern wird.
Nicht blos das Kanaan, wo Milch und Honig
Den Gaumen labt, — nicht das, wo ſich der Körper
Auf weichem Lager ſeiner Ruhe freut, —
O nein! Ein weites — endlos weites Land,
Ein Land von Ewigkeit zu Ewigkeit,
Das iſt es, was ich für uns Alle ſuche!
Wo's liegt? Noch weiß ich's nicht. Doch werd' ich's finden,
Der Pfad wird hier beginnen, — dort vollenden.
D'rum ſoll nicht Einer hier zurück mir bleiben!
Hörſt Du? Nicht Einer! Alle ſollen mit!
Denn, beſſer noch, im Sande ſich begraben,
Als keinen Theil am Lebensquell zu haben!
D. Rabbi. Wenn nur das Volk begreift, was Du beginnſt!
Ich kenne dieſes Volk und denke mir,
Sie werden mehr nach Milch und Honig ſuchen,
Als nach dem Geiſte, der die Seele nährt.
Moſes. Sei ruhig! — Jenes Feld, das ich bebaue,
Kann hie und da verbrannten Weizen bieten,
Doch wird kein Wurm den Samen ganz zerſtören,
Der einſt die wahre Frucht uns bringen ſoll.
D. Rabbi. Ich bin zufrieden, wenn vor Allem wir
Die Freiheit haben. Danach lechzt mein Geiſt,
Und auch das Volk will weiter nichts, als ſie.
Moſes. Ich weiß das, Rabbi!
D. Rabbi. Mancherlei Gemurmel
Hab' ich vernommen ſchon in ſeinen Reihen.
Die Jungen regen ſich, weil jedes Herz
Sich darnach ſehnt, tyrannenfrei zu werden.

Von Manchen hört' ich gar, Du wollteſt ſelbſt
Nicht unſer Führer, ſondern Herrſcher ſein.
Moſes. Laſſ' immerhin ſie reden.
I. Rabbi. Wer Dich kennt,
Wird ſolchem Wahne keinen Glauben ſchenken.
Ich wär' der Erſte, Moſes, der den Stein
Erheben würde gegen jeden Frevler,
Der uns von Neuem zu bezwingen ſuchte,
Sei es durch Geiſtes- oder Schwertgewalt.
Moſes. Da haſt Du Recht, und doppelt lieb' ich Dich,
Weil Du den Muth beſitzeſt, es zu ſagen!
I. Rabbi. Ich denke mir, daß es entſetzlich wär',
Den Vogel aus dem Käfig wegzunehmen,
Um ihn von Neuem wieder einzuſperren.
Meinſt Du nicht auch?
Moſes. Vollkommen, lieber Rabbi.
I. Rabbi. Gott iſt die Welt — das Volk iſt Gottes Schaar, —
Mithin iſt Gott und Volk und Welt nur Eines,
Und wehe dem, der einen Herrſcherwillen
Tyranniſch wirft in dieſen heil'gen Kreis!
Moſes. Du biſt ein weiſer Mann, geliebter Rabbi!
I. Rabbi. Ich denke mir: Ein jeder Weltenball
Iſt angereih't, gleich einer ew'gen Perle,
An einen Strahl, der aus dem Mittelpunkt
Des unermeſſ'nen Raums das All durchdringt.
Der Mittelpunkt iſt Gott. Und alle Strahlen,
Die er als Perlenſchnüre ausgeſendet,
Vereinen ſich in ſeiner mächt'gen Hand.
Und ſo, wie Welt an Welt ſich angereiht,
So reiht auf jeder Welt ſich Perl' an Perle
Als unſichtbares Ganzes aneinander.
Wenn es nun auch gewiß, daß dieſe Perlen
Sich nur durch Ordnung gegenſeitig halten,
Indem ſie nicht ſich ſtoßen und zerreiben, —
So hat doch einzig und allein der Geiſt
Des Mittelpunktes ſie zu überwachen;
Die Eine gilt daſſelbe, wie die Andre, —
Der Schöpfer iſt der Herr; und das Geſchaff'ne
Darf nimmermehr ihm in die Zügel greifen.
Ich weiß nicht, ob Du mich verſtehſt?

Moſes. Doch! Doch!
Wie ſollt' ich Rabbi David nicht verſteh'n!
Du biſt der Mann, wie ich ihn längſt gewünſcht,
Um mich in meinem Plan zu unterſtützen.
D. Rabbi. Dann Heil Dir! Unſer Volk wird glücklich ſein!
Moſes. Geh' hin, und ſage denen, deren Zweifel
Dich aufgeregt, daß ſie mich ſchwer verkannt.
D. Rabbi. Der Herr erhalte Dich dem Volke Israels! (Er geht ab.)
Moſes. (Vor ſich niederblickend.) Und ich gedachte ſchon, das Feld ſei rein,
Von allen Wurzeln, die mich hindern könnten,
Die Furchen nach Belieben zu benützen!
Wohl mir, daß er die Schleuſen ſeines Hirnes
Vor meinem Blick geöffnet! — Meinen Pfad
Soll er nicht unter Waſſer ſetzen!

(Aaron tritt ein.)

Gut,
Daß ich Dich ſehe. — Kennſt Du Rabbi David?
Aaron. Ja, Bruder.
Moſes. Dieſer Mann iſt uns gefährlich.
Aaron. Meinſt Du?
Moſes. Er iſt gefährlich, Aaron.
Aaron. Soll ich
Ihn auf die Seite bringen?
Moſes. Unbedingt!
Doch erſt, nachdem wir dieſes Land verlaſſen.
Mach's klug und in der Stille.
Aaron. Laß mich machen.
Sobald Du winkſt, biſt Du von ihm befreit.
Moſes. Seid Ihr bereit?
Aaron. Wir ſind's! — Geordnet hab' ich
Die Schaaren, wie Du es gewünſcht.
Moſes. So ſei's!
Wenn wir in einer Stunde vorwärts ziehen,
Gelangen wir noch g'rad' zur rechten Zeit
An jenen Punkt,*) wo aus der Meeresenge
Das Waſſer zweimal täglich ſich zurückzieht.
Bei meiner erſten Flucht hab' ich ihn mir
Genau gemerkt. Und kämen wir zu ſpät,

---

*) Die Meerenge von Suez.

So brauchen wir uns blos ſechs Stunden lang
Am Ufer hinzulagern, bis die Ebbe
Von Neuem eintritt, und das Waſſer ſchwindet.
Doch rede mir davon nicht mit dem Volke.
Auch dieſen Übergang durch trocknes Meer
Mach' ich zum Wunder. Es iſt beſſer ſo,
Damit ihr Geiſt nicht übermüthig werde,
Und ſtets erzitt're vor dem meinigen.
Je gläubiger das Hirn des Volkes, Aaron,
Um ſo geſicherter ſind ſeine Lenker.
Verſtanden? — Geh und gieb das erſte Zeichen.

Drittes Fragment.

(Gebirgsanhöhe im Lande Moab.)

(Moſes liegt, ſeinem Ende nahe, auf einer Matte. Joſua kniet neben ihm.)

Joſua. Du ſtirbſt! Und Deine Seele flieht dahin —
Und ich bedarf noch Deines weiſen Rathes. —
Moſes. Sprich, mein Joſua!
Joſua. Laß mich länger nicht
In Ungewißheit über Dich, o Moſes!
Ergreifen ſoll ich Deines Volkes Zügel,
Dir folgen ſoll ich, und die Deinen führen
Gen Kanaan. Doch hab' ich nur die Macht,
Die Du mir ſterbend anvertraut. Joſua
That keine Wunder; — nur des Prieſters Hand
Hat ihn als Deinen Erben eingeſegnet.
Du hatteſt Gott unmittelbar zur Seite.
Doch was bleibt mir? Wird ſich des Volkes Geiſt
Mir unterwerfen, der ich mehr nicht that,
Als einem Menſchenwillen möglich iſt?
Moſes. Man wird Dir folgen, wenn Du es verſtehſt,
Den Untergebnen ſo zu ſtellen, daß Du
Um ſo viel höher ſcheinſt, als er hinabſteigt.
Joſua. Sprich nicht ſo dunkel, daß ich Dich begreife.
Laß klar mich fragen und gieb klar mir Antwort.
Haſt wirklich Wunder Du gethan? Ward Dir
Unmittelbar die Hilfe unſres Gottes?
Sprich, eh' Du ſtirbſt! Enthülle mir den Weg,
Auf dem Du wandelteſt. Wir ſind allein.

Was es auch ſei, das mir Dein Mund verkündet,
Ich ſchwöre Dir, es zu bewahren.
Moſes. Gut!
Du ſchwörſt es mir, und ſo will ich denn reden.
Bewahre feſt, was ich Dir ſagen werde, —
Es iſt um Deinetwillen, mein Joſua!
Es giebt kein Wunder hier auf Erden! —
Joſua. Wie!
Moſes. Es ſei denn, daß Du Alles, was da iſt,
Als Wunder eines Gottes willſt erkennen, —
Und das allein iſt wahr.
Joſua. Doch jene Wunder,
Die Du verübt im Lande Pharao's? —
Egyptens Plagen? Euer Übergang
Durch's trockne Meer? Die Quelle, die Du
Hervorgezaubert aus dem harten Felſen?
Und noch viel Anderes, — es war natürlich?
Moſes. Ein einz'ges, wahres Wunder exiſtirt!
Ein wirkliches, — ein unbegreiflich Wunder!
Joſua. Das iſt?
Moſes. Daß hier auf Erden Menſchen leben,
Die glauben können, daß es Wunder giebt.
Joſua. Und das ſagſt Du?!
Moſes. Weiß ich doch, wem ich's ſage!
Joſua. Und ſprachſt Du nicht mit Gott im Feuerbuſche?
Haſt Du nicht mit Jehovah ſelbſt verhandelt?
Moſes. Nie ſah ich Gott, als durch den Weltvermittler,
Den jeder Menſch in ſeinem Innern trägt.
Ich ſah ihn, wie ihn Jeder ſehen kann: —
Durch meinen Geiſt! Das Andere war Schein.
Die Wunder, die ich that, beruhten blos
Auf meiner Kenntniß der verſchiednen Dinge,
Die ich erforſcht in meiner Einſamkeit.
Das Wirkliche wird kaum Verehrung finden.
Was Jeder kennt, macht Allen Überdruß.
Nur das Geheime, Unbegreifliche,
Vermag die Maſſe in ſich ſelbſt zu halten;
D'rum ließ ich Gott an meine Stelle treten,
Und man gehorchet mir um Seinetwillen.
Kein Menſch in Menſchgeſtalt kann Wunder thun, —

Doch, das Natürlichſte muß Wunder ſein,
Sobald es gilt, den Volksverſtand zu lenken.
Wer immer nach mir als Prophet wird kommen,
Muß ſeine Lehre bau'n auf ſolche Wunder.
Das Unbegreifliche gebiert die Furcht, —
Und auf der Furcht beruht das Herrſcherthum,
Es ſei von dieſer oder jener Welt.
Joſua. Und die Gebote, die Du tauſendfach
Uns gabſt, als wären ſie von Gott gegeben?
Die Kleinigkeiten all', mit denen Du
Uns jeden Schritt geſetzlich vorgezeichnet?
Die Pflichten für den Sabbath, für's Gebet,
Für das, was Jeder eſſen darf, was nicht,
Und tauſend and're Dinge, die Du hier
Im Namen Gottes uns als Himmelswort
Gepredigt und gegeben haſt, — dies Alles
Wär' nur Dein eig'nes Werk und Menſchenſatzung?
Sprich! Sprich die ganze Wahrheit, eh' Du ſtirbſt!
Wie ſteht's mit uns? Was haben wir zu glauben?
Moſes. Es iſt ein Gott! Das And're iſt Betrug!
Joſua. Iſt's aber nöthig, Jene zu betrügen,
Die glauben ſollen?
Moſes. Bald wirſt Du's erfahren!
Das Volk gehorcht nicht, wenn wir es nicht führen?
Und um's zu führen, muß es ſein gebunden.
Joſua. Mit Ketten?
Moſes. Ketten laſſen ſich zerreißen, —
Der Aberglaube feſſelt mehr wie Eiſen!
Befürchte nicht etwa, geliebter Sohn,
Daß Du Israels Licht zerſtören wirſt.
Nein! g'rade dieſes Licht wird ſtärker werden.
Joſua. Und dennoch willſt Du dieſen mächt'gen Geiſt
Durch Aberglauben zum Geſetze führen.
Moſes. Je feſſelfreier eine Flamme brennt,
Um ſo geſchwinder zehrt ſie ſelbſt ſich auf!
Willſt Du nun eine Gluth für Dich benützen,
So daß ſie nicht erliſcht, noch ſich verzehrt,
So mußt Du dergeſtalt ihr Schranken ſetzen,
Daß ſie zwar brennt, doch nur mit Deinem Willen.
Den Geiſt beherrſcheſt Du nicht ſicherer,

Als wenn Du ſcheinbar frei ihn leuchten läſſeſt,
Dabei ihn aber dergeſtalt beengſt,
Daß Du ihn jederzeit in Händen haſt.
D'rum mußt Du ihn in falſche Banden ſchlagen,
So, daß er frei ſich dünkt, und 's doch nicht iſt.
Joſua. Wie meinſt Du das?
Moſes. Ich meine, daß der Vogel,
In einen unſichtbaren Käfig muß, —
So, daß er dann erſt ſeinen Kerker fühlt,
Wenn er zu hoch empor ſich ſchwingen will.
So biſt Du ſicher, daß er nicht entflieht,
Und iſt er erſt gewöhnt an ſeinen Käfig,
So dankt er Dir vielleicht noch obendrein
Für ſeine Freiheit, die es gar nicht iſt.
Die größte Kunſt iſt es für ſeinen Herrn,
Ihn dahin abzurichten, daß er endlich
Nicht einmal ahnt, daß außer ſeinem Käfig
Sich noch ein größ'rer Freiheitsraum befindet.
So iſt es g'rade mit dem Menſchengeiſt,
Den Du benützen willſt für Deine Zwecke.
Begreifſt Du?
Joſua. Halb und halb.
Moſes. Willſt Du das Volk
Dir treu erhalten, muß es jeden Schritt
Nach Deinem Willen thun, indem es glaubt,
Daß es nach ſeinem eignen Willen ſchreitet; —
Das heißt, ſie dürfen von dem eignen Licht
Nur ſo viel ſehn, daß es ſie nicht verblendet,
Und niemals der Gedanke ſie ergreift,
Daß ſie es ſind, aus denen es entſtrömt!
Begreifſt Du?
Joſua. Bald!
Moſes. D'rum eben, lieber Sohn,
Hüll' ich des Volkes Geiſt in einen Nebel,
Der nicht ſo dicht, um ihm den Blick zu rauben,
Doch dicht genug, ihn dergeſtalt zu hemmen,
Daß Niemand weiter ſieht, als ich es will!
Sag' ich dem Volke blos: „Es iſt ein Gott," —
So würden ſie den Gott ſo lang' zerſtückeln,
Bis ihnen nichts mehr von ihm übrig bliebe.

D'rum mußt' ich ſagen: „Das hat Gott befohlen, —
So hat er mir ſich in Perſon eröffnet, —
Das will er haben, und das will er nicht, —
So weit habt Ihr zu gehen, und nicht weiter —
In den und den Geboten liegt der Glaube, —
Wer tiefer forſcht, der frevelt an der Gottheit, —
Wer anders thut, iſt hier und dort verloren," —
Und hundert and're Dinge, die ſie ſchreckten,
Und ſie betäubten ohne Widerſtand.
Um aber Jeden durch ſich ſelbſt zu feſſeln,
Bedarf es einzelner geſchickter Ketten,
Die einem ſtarken Geiſte ſchwach erſcheinen,
Und für den Schwachen unzerbrechlich ſind.
D'rum höre mich, und thu', wie ich Dir ſage!
Befiehlſt Du blos: „Am Sabbath ſollt Ihr ruh'n," —
So legt ein Jeder ſich die Ruhe aus,
Wie's ihm beliebt, und Keiner wird ſie halten.
Dann ſpricht der Eine: „wenn die Arme ruh'n,
So darf der andre Körper thätig ſein," —
Der Zweite: „wenn ich mit den Füßen ruhe,
So kann ich meine Arme ſchon gebrauchen."
D'rum thuſt Du gut, die Dinge vorzuſchreiben,
Daß ſelbſt ein Kind nicht Frage ſtellen kann.
Sag' ihnen:*) wer am Sabbath weiter geht,
Als eine Stunde, der verſündigt ſich;
Geſündigt iſt es, Feuer anzugreifen,
Geſündigt, eine Scherbe zu zertreten,
Geſündigt, einen Griffel anzurühren,
Geſündigt, einen Hemdknopf anzunähen,
Geſündigt, wenn am Schuh' die Sohlen reißen,
Geſündigt, ſeine Taſchen voll zu tragen; —
Schreib' ihnen ferner andre Dinge vor,
Die, eben weil ſie winzig ſind, bei ihnen
Als tief erdacht, wo nicht als groß erſcheinen.
Sag' ihnen: wer das Haupt entblößt, der ſündigt;
Geſündigt iſt es, mit demſelben Meſſer,
Mit dem Du Fleiſch geſchnitten, Käſ' zu ſchneiden;
Geſündigt, einen Milchtopf zu gebrauchen,

---

*) Hiſtoriſch und noch heute befolgt.

Der in Berührung mit dem Fleiſchtopf kam;
Geſündigt, wenn Du beim Gebet nicht wackelſt;
Mit Einem Worte, ſchreibe dergeſtalt
In tauſend Kleinigkeiten Alles vor,
Daß Du wo möglich völlig ſie betäubſt,
Und der Gedanke ſchon ſie zittern macht,
Wenn ſie es wagen wollten, ſelbſt zu prüfen.
Auf dieſe Weiſe wahrſt Du Dir die Macht:
Die Maſſe wird Dir ſtumm und blind gehorchen, —
Und wenn ſich Eines hie und da verliert,
Das Ganze wird ſo leicht kein Stoß zertrümmern,
Da es ein Wirrwarr iſt, den Nichts durchbricht.
Begreifſt Du nun, Joſua?

Joſua. Ich begreife!

Moſes. Vor Allem laß Dir niemals von dem Volk
In Dein Geheimniß ſchau'n! Was immer Du
Verordneſt, das geſcheh' in Meinem Namen,
Und klinge ſo, als hätt' ich's mittelbar
Dir überbracht von Gott! Dann aber dulde
Nicht den geringſten Widerſpruch! Das Volk
Vernichte Jeden, der noch Zweifel hegt.
Zieh' kluge Prieſter heimlich mit in's Spiel,
Und laß das Denken kräftig unterjochen.
Je weniger Gewiſſen ſie beſitzen,
Um ſo viel leichter kaufſt Du ſie für Dich!
Verſtanden?

Joſua. Ich verſtehe!

Moſes. Brauchſt Du mehr?

Joſua. Ich weiß genug!

Moſes. So geh und laß mich ſterben.
Ich fühle, daß es raſch zu Ende geht.
In einer Stunde kehr' zu mir zurück,
Und bin ich todt, ſo wirfſt Du meinen Leichnam
In jenen tiefen Schacht, den ich Dir neulich
Im Thale hab' gezeigt. Dann ſtellſt Du Dich,
Als wiſſeſt Du nicht, was aus mir geworden.
Das Volk muß denken, daß ich ganz direkt
Gefahren bin in's Paradies. Das wirkt.
Leb' wohl, Joſua! — Klug! — Und es wird geh'n!

(Joſua bedeckt ihn und geht.)

Freier Platz im Thale.

Joſua ſteht auf einem Hügel und hat ſo eben die Geſetze verkündet. Die Stämme umringen ihn.

Joſua. Dies iſt es, was Jehovah ſprach zu Moſes,
Bevor Er in den Himmel iſt gefahren!
Das Volk. Heil, Moſes! Heil!
Joſua. Den Völkern Heil, die ſeinen Worten folgen!
Wer ihm gehorcht, wird den Meſſias ſehn!
Wer an ihm zweifelt, zweifelt an Gott ſelber!
Erſchienen iſt er mir und vierzig Prieſtern,
Und hat uns Macht gegeben, Euch zu ſegnen!
Ein Jehute. Bitt' Moſes, daß er nun auch hier erſcheine!
Joſaa. Wenn der Meſſias kommt, kommt er mit ihm!
Der Jehute. Jetzt gleich, damit ich an ihn glauben kann!
Wer Dir und vierzig Anderen erſchien,
Der kann auch einem ganzen Volk erſcheinen!
Joſua. Du läſterſt!
Der Jehute. Nein, — ich zweifle!
Joſua. Tödtet ihn!
(Der Jehute wird ergriffen und erwürgt.)
So fällt durch Gottes Hand, wer an ihm frevelt!
Ein Benjamite. Nennſt Du die Meuchelmörder Gottes Hand?
Joſua. Das Volk iſt heilig, wenn es gläubig iſt,
Und wen es ſterben läßt, der ſtirbt durch Gott!
Der Benjamite. Woher ward Dir die Macht?
Joſua. Von Gottes Gnaden!
Der Benjamite. Das glaube, wer da will, ich kann es nicht!
Joſua. Er läſtert! Tödtet ihn!
(Der Benjamite wird erwürgt.)
Das Volk. Heil Dir, Joſua!
Joſua. Glaubt Ihr?
Das Volk. Wir glauben! Heil, Joſua! Heil!

Die komiſche Oper zu Paris.

Saint-Georges und Halevy's „Thal von Andorra.“

Text, Muſik und Aufführung.

Eine Kritik von Adam.

Mitgetheilt von

H. Th. Rötſcher.

Bei dem ungetheilten Beifall, welchen Halevy's neueſte komiſche Oper: „Das Thal von Andorra oder Mairöschen“ in Paris gefunden hat, und bei der Ausſicht, in kurzer Zeit dieſe Oper auch in ganz Deutſchland heimiſch zu ſehen, wird es unſern Leſern ſicher intereſſant ſein, die ebenſo geſchmackvoll und anmuthig geſchriebene, als von der aufrichtigſten Liebe für das Werk diktirte Kritik des berühmten Komponiſten Adam zu leſen, deſſen Lob hier um ſo kompetenter erſcheint, als er ſelbſt im Gebiete der komiſchen Oper ein bedeutender Rival Halevy's iſt. Mit Recht legt die Kritik ein ſolches Gewicht auf das Libretto, und zollt dem Werth deſſelben ihre unumwundenſte Anerkennung. Die Oper giebt einen neuen Beweis davon, wie unendlich überlegen die Franzoſen uns in Rückſicht der Wahl und Geſtaltung des Opernſujets, namentlich im Gebiete der komiſchen Oper ſind und wie ſehr ſie ſelbſt das ungeheure Gewicht empfinden, welches für den Erfolg der Kompoſition im Libretto liegt. Wir laſſen die im Constitutionnel (13. November 1848 Nr. 318.) erſchienene, ebenſo anziehend als geiſtvoll geſchriebene Beurtheilung von Adam hier folgen.

„Erfolg der Muſik vor Allem, Erfolg des Stücks, Erfolg des Intereſſes und der Thränen, Erfolg der Darſteller und Sänger, der Coſtüme, der Dekorationen, der ſceniſchen Einrichtung, das iſt das Ergebniß der erſten Aufführung des „Thals von Andorra,“ der neuen Oper der Herren Saint-Georges und Halevy. Als ſich die Entmuthigung aller Theaterdirektoren bemächtigte, als die Schließung und Bankerotte den Bühnen von allen Seiten drohten, da hatte ein junger Mann, ein Künſtler, ein ausgezeichneter Maler, den rühmlichen Gedanken, nicht an der Kunſt zu verzweifeln. Er hatte den Muth, ſein mäßiges Vermögen in einer theatraliſchen Unternehmung zu wagen, deren Direktion ſo eben dem erſten Sturm des Ungemachs nach zwei Jahren eines unerhörten Glücks, erlegen war. Herr Emil Perrin ergriff die Zügel der Leitung der komiſchen Oper unter den ungünſtigſten Umſtänden, aber er wußte Alles zu retten, indem er ein Mittel anwendete, welches um ſo beſſer einſchlug, je ſeltener man es anwendete. Er ſetzte nur ſeine Redlichkeit und ſein Zutrauen ein. „Eure Angelegenheit,“ ſagte er allen Schriftſtellern und Schauſpielern, „iſt die meinige. Wir können das Theater retten, das euch leben läßt, oder es ſchließen laſſen. Und wer weiß, wann es dann wieder geöffnet wird. Unterſtützt mich durch eure Talente, und ich verſpreche euch die Unterſtützung meiner unbedingten Hingebung und Thätigkeit.“ Jeder antwortete auf dieſe Aufforderung, und als Beweis ſeines guten Willens und ſeiner Zuverſicht auf die Zukunft des Theaters beeilte ſich der neue Direktor in einem Augenblick, wo ſeine Kollegen, um die Koſten zu vermindern, ihre Geſellſchaften verminderten und ſich ſo freiwillig der Erfolge der Einnahme beraubten, ſein Budget zu vergrößern und neue Mitglieder heranzuziehen. Zuerſt ließ er Mad. Ugalde; einen bisher unbekannten Edelſtein, vor dem Publikum glänzen, dann Bataille, dann Boulo, dann einige Darſteller von untergeordnetem Rang, aber nothwendig für das Ganze. In Ermangelung von Neuigkeiten fanden anziehende Wiederholungen ſtatt, das Zutrauen kehrte bei Darſtellern und Publikum wieder ein. Die Dichter begriffen bald, daß ſie ſich dem Theater, der Quelle ihres Ruhms und ihres Vermögens wieder weihen müßten. Saint-Georges und Halevy wagten den erſten Sturm, und der glänzendſte Sieg hat die Anſtrengung gekrönt, welche man drei Monat hindurch ihrer Arbeit gewidmet hat, um ſie mit einer Sorgfalt und einem Aufwande ins Licht zu ſtellen, welche die komiſche Oper in Paris noch niemals mit ſo vieler Einſicht und Glanz angewendet hatte.

Noch ganz betäubt von den Wundern, welche ich geſehen und gehört habe, empfand ich nur eine Verlegenheit, nicht zu wiſſen, wem ich zuerſt das Lob ſpenden ſoll, welches Alle verdient haben. Gebührt es der Direktion, dem Dichter, dem Muſiker, den Schauſpielern und Sängern, dem Chor, dem Orcheſter und Dekorateur oder dem, welcher die Oper in Scene geſetzt hat? Nun wohl, ich will mich an Keinen von ihnen wenden. Vor allen Dingen will ich zuerſt das Publikum loben. Bravo alſo zuerſt dem Publikum, welches nicht immer Einſicht hat. Diesmal haſt Du verſtanden und zwar ſogleich, daß die Arbeit, welche man Dir darbot, ein Meiſterſtück iſt. Du haſt nicht abgewartet, bis kompetente Muſikrichter es Dir von allen Seiten zuriefen, um Dich darauf hinzuführen; diesmal haſt Du es ſelbſt errathen. Du haſt Dich würdig des Werkes gezeigt, welches für Dich geſchaffen worden iſt. Du haſt Dich um die Schöpfer deſſelben wohl verdient gemacht, ſie werden Dich dafür oft durch ähnliche Arbeiten belohnen, ſie werden Dir durch Genüſſe die Ehre belohnen, die Du Dir ſelbſt erwieſen, indem Du ſie ſo wohl gewürdigt haſt.

Ich will verſuchen, die rührende und dramatiſche Handlung darzulegen, welche den Gegenſtand der neuen Oper bildet.

Die reiche Pächterin Thereſe bewohnt das Thal von Andorra, ein ſchönes Gebiet, welches zwiſchen Frankreich und Spanien liegt inmitten der Pyrenäen. Seit zwei oder drei Jahrhunderten eine kleine Republik, empfängt dieſes Gebiet von ſeinen Nachbarn die Anerkennung ſeiner eigenen Rechte, und die Freiheit, ſich ſelbſt zu regieren, unter der Bedingung, daß es einen beſtimmten Zins an Menſchen und Geld zahlt. Thereſe liebt heimlich den ſchönen Stephan, einen wackern Jäger der Pyrenäen, einen ſtolzen und unabhängigen Charakter, Liebling aller Mädchen und Wittwen des Landes. Denn abgeſehen von der Neigung Thereſens, hat Stephan auch die Neigung der hübſchen Georgine, ihrer Couſine, gefeſſelt, und eines armen, lieben Kindes, Mairöschen genannt, welche bei Thereſen in Dienſten ſteht. Mairöschen iſt dies Mädchen darum genannt worden, weil eines Morgens die Pächter, Vorgänger der ſchönen Wittwe, daſſelbe, zwei Monate alt, verlaſſen unter einem Mairoſenſtrauch gefunden haben. Ein alter Ziegenhirt, eine Art von Zauberer des Dorfes, iſt der einzige Beſchützer von Mairöschen. Er kennt ihre geheime Liebe zu Stephan, der jedoch nur die Freundſchaft eines Bruders für das junge Mädchen empfindet. Die Wittwe Thereſe iſt indeſſen, um Stephan vom Kriegsdienſt zu befreien, bereit, demſelben ihre Hand anzubieten, als ſie erfährt, daß die Offiziere alle nicht verheiratheten Männer einziehen wollen. Der Ziegenhirt, gleichſam eine dem armen Mairöschen ſich verbergende Vorſehung, öffnet einen Zipfel des Schleiers, der ein Geheimniß verhüllt, das die Wittwe betrifft, und indem er ſie mit der Entdeckung deſſelben, die ſie verderben würde, bedroht, zwingt er ſie auf dieſe Weiſe, der Hand Stephans zu entſagen. Aber wenn der Jäger auf der einen Seite ſeine Freiheit behält, iſt er im Begriff, ſie auf einer andern Seite zu verlieren.

Die Truppenausheber ſind angekommen, die Ziehung hat begonnen, und Stephan trifft das Loos. Roſa iſt in Verzweiflung, als ſie erfährt, daß Stephan den Entſchluß gefaßt hat, zu deſertiren. Deſertiren heißt in den Tod gehen. Die Offiziere haben es im ganzen Lande verkündigt. Thereſe, zu einem Gang in die Stadt genöthigt, hat unterdeſſen die Schlüſſel einer Truhe, welche ihr Geld enthält, dem Mairöschen anvertraut, damit dieſe in ihrer Abweſenheit die Pachtgelder bezahlen könne, welche der Geldeinnehmer von Andorra, deren Zinsfrau ſie iſt, einfordern wird.

Der alte Jacob Sincerus, der Ziegenhirt, hat ſeinerſeits dem Mairöschen eine ſchöne Mitgift von 3000 Franken verſprochen, die von einer Summe herrühren, welche nach ſeiner Verſicherung dem jungen Mädchen gehört und die er für ſie aus der benachbarten Stadt holen will. Mairöschen, im Glauben an dies Verſprechen, bei dem Gedanken an die Gefahr desjenigen, welchen ſie liebt, den Kopf verlierend, mit der Abſicht, das Geld, deſſen ſie, um Stephan vom Kriegsdienſt loszukaufen, bedarf, wieder in die Truhe ihrer Herrin hineinzulegen, faßt den entſetzlichen Entſchluß, Thereſen die Summe von 1500 Franken zu entwenden. Indem ſie dieſen verhängnißvollen Gedanken ausführt, ſtellt ſie, ohne daß es Stephan weiß, das Geld dem Truppenausheber in dem Augenblicke zu, wo die Deſertion Stephan's im Begriff iſt, entdeckt zu werden, und rettet ihn ſo, indem ſie ſich zu Grunde richtet. Aber kaum hat ſie das Schickſal ihres Geliebten ſicher geſtellt, als eine brennende Unruhe ſich ihrer bemächtigt.

Mit Angſt erwartet ſie die Rückkehr des Ziegenhirten. Ihr alter Freund ſoll ihr die 3000 Franken mitbringen, die er ihr verſprochen hat. Aber wenn die Herrin vor dem Greiſe ankäme, wenn ſie das entwendete Geld nicht wieder erſtatten könnte, würde ſie verloren ſein! Stephan eilt herbei, er iſt frei und glücklich. Er theilt Mairöschen ſein Glück mit. Eine unbekannte Hand, ein geheimnißvoller Wohlthäter hat ihn vom Kriegsdienſt losgekauft. Mairöschen zittert nur bei dem Gedanken, daß er auf ſie rathen könnte, denn er würde ſie vielleicht verachten, und ſeine Verachtung wäre ihr Tod. Ein einziger Menſch könnte Stephan das Geheimniß ſeiner Freimachung enthüllen, der Ausheber der Truppen: aber dieſer iſt fern, und Mairöschen daher ruhig.

Plötzlich kehrt aber derſelbe wieder; in einer ſehr ergötzlichen Scene halber Trunkenheit nennt er Stephan das junge Mädchen. Mairöschen, um ihren Geliebten irre zu führen und ſich verloren ſehend, bezeichnet ihm die ſchöne Georgine als ſeine Wohlthäterin, indem ſie Stephan dringend empfiehlt, ſeiner Couſine den Beweggrund ſeiner geheimen Dankbarkeit wenigſtens bis zum folgenden Tage zu verſchweigen. Denn dann hoffte Mairöschen der Pächterin das Geld wieder zugeſtellt zu haben und Stephan geſtehen zu können, daß ſie ihn ſelbſt vom Kriegsdienſte befreit habe.

Aber die Pächterin kommt früher zurück, als man ſie erwartet hatte, und nimmt Mairöschen die ihr anvertrauten Schlüſſel ab. Der Ziegenhirt kündigt indeſſen dem unglücklichen Kinde an, daß ihm das Geld, welches er ihr verheißen, von einem untreuen Verwalter geraubt worden ſei und daß ſie nichts mehr habe. Um endlich das Entſetzliche ihrer Lage vollſtändig zu machen, vertraut ihr Stephan an, daß ſeine Couſine Georgette, welcher er Alles zu verdanken glaubt, ſeine Hand für ſich fordert, um die alten Familienſtreitigkeiten zu beenden. Mairöschen, im Begriff entehrt zu werden, für immer zu Grunde gerichtet, erklärt Stephan, da ſie ihm ihren Fehltritt nicht zu geſtehen wagt, daß ſie ihn nicht mehr liebe, und läßt ihm freie Hand, ſeine Couſine zu heirathen.

Ein neuer Unfall kommt dazu. Der Offizier der Landmiliz kündigt die Heirath Stephans mit Mairöschen an und läßt der Pächterin wiſſen, daß Mairöschen das Löſegeld für Stephan bezahlt hat. Thereſe, welche nur ihrer eiferſüchtigen Wuth hört, klagt das unglückliche Kind inmitten des ganzen verſammelten Dorfes an, ſie beſtohlen zu haben. Und das arme Mädchen, erniedrigt und verjagt durch alle Bewohner des Dorfes, erfährt dieſe Schmach, ohne ſich vertheidigen zu können, entflieht in die Gebirge, durch den alten Ziegenhirten, ihren

Beſchützer, allein unterſtützt, mitten in einem der dramatiſchſten Finales, welche jemals auf dem Theater gehört worden ſind.

Der alte Jacob Sincerus, der Ziegenhirt, hat Mairöschen weit vom Dorfe hinweggeführt. Sie befinden ſich in den Bergſchluchten, welche das arme Kind nicht verlaſſen will, indem ſie ſich ſo der Schande zu entziehen hofft, welche ihrer wartet. Ihr gewichtiges Geheimniß hat ſie für ſich behalten. Stephan in Verzweiflung, iſt im Begriff, Georgetten zu heirathen, welche er nach dem, was ihm Mairöschen geſagt, noch immer für ſeine Befreierin hält. Er begegnet dem Ziegenhirten nahe bei der Kapelle. In einer rührenden Scene entdeckt ihm dieſer die Geſchichte des Mairöschens, daß ſie die Tochter eines wackern Offiziers ſei, unter welchem er zehn Jahre als Soldat gedient. Mairöschen iſt die Frucht geheimnißvoller Liebe ſeines Hauptmanns, welcher in einer Schlacht blieb, indem er ihm ſein Kind zurückließ, ohne ihm die Mutter deſſelben nennen zu können. Der Ziegenhirt hat Mairöschen in das Thal von Andorra gebracht, und da er ſie ſelbſt nicht hat erziehen können, gab ihm Gott den Gedanken ein, ſie unter einem Roſenſtrauch auszuſetzen, indem er zwei Verlobte, welche ſich ſo eben verbinden wollten, nahen ſah. Die Liebenden haben den kleinen Engel gefunden, ihn an Kindesſtatt angenommen, wie einen Vorſchuß, den ihnen Gott gemacht. Dieſe Erzählung des Ziegenhirten wird durch einen Schmerzensruf unterbrochen, der plötzlich in den Ruinen ertönt. Bald aber geſteht Mairöschen, die ſich von Stephan nicht gehört glaubt, dem Ziegenhirten ihr Vergehen. Stephan allein iſt die Veranlaſſung, ſie hat ihn loskaufen wollen und hat ſich für ihn zu Grunde gerichtet. Stephan ſtürzt auf ſie zu, drückt ſie an ſein Herz und will ſie mit ſich fortziehen, als Mairöschen im Namen der Behörde des Thals vor Andorra feſtgenommen wird. Der Klang der Hörner und Glocken ruft alle Einwohner des Thals zum Urtheilsſpruch. Roſa begiebt ſich zwiſchen ihren beiden Beſchützern, Jacob Sincerus und Stephan an den Ort, vor Verzweiflung und Schande ſterbend.

Das Familiengericht, dem der Gemeindeanwalt des Thals Andorra vorangeht, verſammelt ſich mitten in dieſem poetiſchen und maleriſchen Thale. Die Gemeindeälteſten, allein beauftragt, Recht zu ſprechen, nehmen unter der alten Eiche Platz, wo ſie ihren Urtheilsſpruch fällen. Mairöschen erſcheint vor ihnen, zugleich mit ihrer Anklägerin, der Pächterin Thereſe. Letztere wiederholt die Worte, welche das arme Mädchen zu Grunde gerichtet haben. Aber als man ſie aufforderte, ihre Anklage zu beweiſen, verläugnet ſie dieſelbe, ſtürzt den Richtern zu Füßen und erklärt, daß ſie ihr Schlachtopfer habe verderben wollen, daß ſie es abſichtlich entehrt, aus Eiferſucht, um ihr das Herz des Mannes zu entreißen, den ſie ſelbſt liebte und von dem Mairöschen geliebt wurde. Über ein ſolches Benehmen entrüſtet, verwünſcht Jeder die Verläumderin, und während das Familiengericht berathſchlagt, um den Spruch zu fällen, welcher Thereſe brandmarken muß, nähert ſich Mairöschen, die ſich ſchuldig fühlt und ſich dieſe ſeltſame Verläugnung, welche ſie der Strafe und vor Allem der Entehrung entreißt, gar nicht erklären kann, zitternd Thereſen und fragt ſie leiſe. „Ich bin Deine Mutter," ſagt Thereſe, indem ſie den Schrei der Liebe und der Überraſchung des armen Mädchens hemmt. „Aber ſtill, ſtill," fügt ſie, auf die Richter hinweiſend, hinzu, „wenn ſie unſer Band kennen, rette ich Dich nicht." Die Erzählung des Ziegenhirten unter den Ruinen war ihre Geſchichte geweſen, ſie hat alles gehört.

Die Behörden von Andorra legen das Schickſal der Schuldigen in die Hände ihres Opfers. Dieſe kann die Schuldige für immer aus dem Gebiete verbannen, ſie den Geſetzen übergeben oder ihr Gnade und Verzeihung angedeihen laſſen. Man erräth das Verhalten Mairöschens, die ſich in die Arme ihrer Mutter ſtürzt, und dieſe ſagt ihr leiſe, von Entzücken bewältigt: „Still, ſtill! — Ich bin an dieſem Orte Deine Mutter nur vor Dir allein und vor Gott!"

Es iſt ſchwer, ſich durch die Auseinanderlegung des Stoffes einen Begriff der Spannung zu machen, welche die Vorſtellung den verſchiedenen Scenen des Dramas zu geben vermag. Am Schluß des Stücks war der Ruf der Begeiſterung nur durch das Rauſchen der Tücher unterbrochen, ein ſehr willkommenes Geräuſch für das Ohr des Dichters. Herr Saint-Georges iſt durch ſo viele Erfolge in der komiſchen Oper bekannt, daß es ſchwer ſein möchte, ſie uns alle zurückzurufen. Glücklicher Mitarbeiter von Herold, Auber, Carafa, Halevy und Donizetti, haben die jungen Komponiſten niemals vergeblich ſeine Unterſtützung nachgeſucht. Halevy und ich, wir hatten keinen andern Anſpruch auf ſeine Mitwirkung, als unſer glühendes Verlangen, zu einem Ziel zu kommen, als man vor einigen zwanzig Jahren uns armen unbekannten jungen Leuten einen Stoff anvertraute. Wir hatten beide das Glück durchzudringen, aber wer weiß, was wir heute wären, wenn wir nicht von Saint-Georges, Halevy, den Künſtler und ich, Peter und Katharina als Stoff empfangen hätten! Gezwungen vielleicht, einen wenig muſikaliſchen Text zu ergreifen, hätten unſere erſten Schritte anſtatt durch einen Erfolg bezeichnet zu ſein, von dem wir unſerm Dichter einen guten Theil verdankten, leicht durch eine Niederlage gehemmt werden können, welche, wie ſie uns auch unſere Zukunft nicht ganz verſchloß, doch dieſelbe um vieles verzögerte. Dank alſo unſerm erſten Mitarbeiter. Halevy hat ſeine Schuld durch ſeinen Blitz, ſeine Musketiere und das Thal von Andorra vollſtändig getilgt, ich habe erſt einen Theil derſelben durch den treuen Schäfer, die Königin von einem Tage und Caglioſtro bezahlt.

Das Thal von Andorra vereinigt mehr, als die Forderungen, welche man gewöhnlich an eine komiſche Oper macht. Das Intereſſe am Stoff, verbunden mit einer Heiterkeit von gutem Geſchmack, verhindert niemals die Entwickelung der Muſik. Aber ſo viel Freude ich empfinde, indem ich dem Stoff Gerechtigkeit widerfahren laſſe, ſo kann ich mich doch nicht länger dabei aufhalten, und beeile mich, zu dem Theile überzugehen, den man mir als den wichtigſten anzuſehen geſtatten wird, zur Kompoſition.

Wenn es ſich darum handelt, von einem Manne von dem Verdienſte Halevy's zu ſprechen, kann man zögern, eine Meinung auszuſprechen, wie dieſe: dieſer Muſiker hat einen außerordentlichen Fortſchritt gemacht. Und dennoch muß ich es laut erklären: Ja, hier iſt ein Fortſchritt, ein unbeſtreitbarer Fortſchritt. Ich würde nicht genug ſagen, wenn ich behauptete: Halevy hat ein Meiſterwerk geſchaffen, denn das hat er öfter gethan, aber ich muß ſagen: er hat ſein Meiſterwerk geſchaffen. Keine ſeiner Arbeiten, ohne Ausnahme keine ſeiner großen Opern, oder ſeiner komiſchen Opern, kann dieſem darin gleichgeſtellt werden, daß es eine ſo vollſtändige Vereinigung in ſich ſo verſchiedener und zugleich charakteriſtiſcher Stoffe enthielte, jedes mit dem Stempel der Vollendung. Wie alle auserwählten Naturen hat Halevy eine Scheu vor der hergebrachten Form und deren Zwangsrecht in der Kunſt. Dieſe Wendung, nicht allein von dem ganzen Publikum, ſondern auch von einer Anzahl Künſtler, mich zuerſt darunter begriffen, als gültig anerkannt, ſcheint ihm zu gewöhnlich, um von ihm aufgenommen zu werden. Er iſt, von einem Widerwillen gegen die hergebrachten Formen ergriffen, von einer Gewohnheit des Suchens, welches bisweilen das Natürliche ausſchließen und die Fülle der Ideen verhindern kann, indem man die Wahl zu ängſtlich beſchränkt. Sobald ſich die Situation klar darbot, verſchwanden alle Berechnungen. Die Eingebung ſiegte über den Willen, dieſe oder jene Weiſe hervorzubringen. Der Gedanke entſprang dem Herzen, der Kopf verhinderte ſeine Ausbreitung nicht mehr. So ſchuf Halevy das Finale des erſten Akts der Jüdin, die Arie im vierten Akte, die Grabesarie von Guido und Ginevra, die entzückenden Cantilenen im Blitz. Im Thal von Andorra hat ſich Halevy einen durchaus neuen Weg gebahnt. Bis jetzt ſuchte er, nun hat er gefunden. Es giebt in dieſer Partitur eine Fülle von Motiven, welche an Verſchwendung reicht. Der Komponiſt bleibt, was er ſtets geweſen iſt, ein ausgezeichneter Harmoniker, der das Orcheſter mit einem Reichthum von Tönen und einem Glück in entzückenden Einzelnheiten behandelt; er zeigt ſich aber auch als einer der fruchtbarſten Melodiker. Das werden alle diejenigen erkennen, welche das Thal von Andorra hören, und alle Welt wird es beſuchen. Diejenigen, welche ſchon die Muſik Halevy's lieben, werden raſend werden, und diejenigen, welche ihn in geringerem Maaße würdigten, werden ſich jetzt nicht entbrechen können, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Ich verzichte darauf, die mit Beifall aufgenommenen und hervortretenden Stücke der Partitur aufzuzählen: ich müßte ſie faſt alle nennen. Man hat nur die Wiederholung zweier Stücke begehrt; ich weiß nicht warum, wahrſcheinlich weil ſie kürzer waren, als die übrigen, aber alle verdienten daſſelbe; von dem erſten Takte der Ouverture an, athmet die Muſik Bergeshauch, der ſich auch in dem ſo naiven und freien Rundgeſang des Ziegenhirten, und in den reizenden Geſängen von der Blume wiederholt. Neben dieſen Stücken, denen ich noch die Arie des Truppenaushebers, das Trio bei Tiſche, den Rundgeſang der Kaſtagnetten und den der Soldaten hinzufüge, kann man die ſo ſympathetiſchen Romanzen des zweiten und dritten Akts, das prachtvolle Finale des zweiten Akts und die ſo pathetiſchen Stücke des dritten Akts nicht genug bewundern. Eine Eigenſchaft, welche Halevy im höchſten Grade beſitzt, iſt die Sentimentalität: Niemand behandelt die Stimmung des Herzens mit ſolcher Empfindung und Zartheit. Er iſt öfter fein und geiſtreich, als ausgelaſſen heiter, oder vielmehr ſeine Heiterkeit iſt ſtets von ſo gutem Geſchmack, daß ſie vielleicht zu zart iſt, um von Allen gewürdigt zu werden. Aber ſobald es darauf ankommt, zu rühren und das Gemüth zu bewegen, hat ſein Genie unendliche Hülfsquellen.

In dieſer Oper war eine große Klippe zu vermeiden, nämlich die Situationen, welche nothwendig aus dem Drama hervorgehen, nicht in das Tragiſche hinaufzutreiben. Dieſe für den Muſiker ſo ſchwer feſtzuhaltende Grenze iſt hier vollkommen beobachtet worden. Niemals tritt die Muſik aus der Gattung heraus, für welche ſie beſtimmt iſt. Einige ſchärfer ausgeprägte Accente, und man würde in das Tragiſche verfallen, oder man würde ſich bis zum Tragiſchen erheben, wie man will, aber das Intereſſe wäre durch die Übertreibung des Styls erſtickt. Das Thal von Andorra gehört im Styl dem Genrebilde an, und doch iſt die Leidenſchaft auf einen hohen Grad geſteigert. Dieſer ausgezeichnete Takt, dieſes zarte Gefühl für das Angemeſſene gehört nur auserwählten Naturen an, und man darf ſich nicht wundern, wenn Halevy bei dieſer Gelegenheit den Beweis dazu gegeben hat.

Wenn der Muſiker den Dichter nicht im Stich gelaſſen hat, ſo müſſen wir auch bekennen, daß die Aufführung viel zum Erfolge beigetragen hat. Fräulein Darcier hat ſich in einem ganz neuen Lichte gezeigt, nicht als Sängerin, denn von dieſer Seite iſt ſie anerkannt. Es giebt einfältige Leute genug, welche Fräul. Darcier für keine Sängerin halten, weil ſie wenig Rouladen macht. Freilich iſt Fräul. Darcier keine gewöhnliche Sängerin, ſondern eine Geſangskünſtlerin, und zwar eine große Künſtlerin, wenn es wahr iſt, daß die Kunſt des Geſanges weit mehr in und auf dem Styl und der Art des Ausdrucks, als auf der Leichtigkeit und Geläufigkeit der Stimme beruht. Aber ſie hat ſich hier als Schauſpielerin, und zwar als Schauſpielerin im pathetiſchen Gebiet ausgezeichnet. Sie iſt einſtimmig nach dem zweiten Akt gerufen worden; dieſe Huldigung war ſicher nicht vorbereitet, denn ich rühme mich, ſie zuerſt gerufen zu haben, und mein Ruf ward augenblicklich von tauſend andern Stimmen begleitet. Fräul. Revilly, eine beſcheidene und ausgezeichnete Schauſpielerin, hat Fräul. Darcier ſehr würdig unterſtützt, und hat in der Rolle der Thereſe ſehr dramatiſche Momente gehabt. Wenn ich Fräul. Lavoye zuletzt nenne, ſo geſchieht dies nur, weil man ſie immer zuerſt zu nennen pflegt, und ſie bei unſerer Herrſchaft der Gleichheit auf einmal durch Zufall ihren Colleginnen weichen muß. Fräul. Lavoye iſt immer die glänzende Sängerin, die ausgezeichnete Muſikerin. Diesmal hat ſie ſich mehr als Schauſpielerin gezeigt und den Fortſchritt bekundet, den ſie auf dieſem Felde ſchon in der Regimentstochter gemacht hatte.

In der Rolle des alten Ziegenhirten hat ſich Bataille, deſſen erſte Schöpfung dies war, als Schauſpieler und Sänger in die erſte Reihe geſtellt. Vor kaum drei Monaten habe ich bei ſeiner Antrittsrolle dem jungen Manne, der das Theater nie betreten hatte, vorausgeſagt, daß er einſt einer der beſten Darſteller in der komiſchen Oper ſein werde. Ich glaubte meine Vorherſagung nicht ſo raſch erfüllt zu ſehen, und wünſche Herrn Bataille Glück zu ſeinem glänzenden Erfolg. Moker iſt hinreißend als Capitain Lejoyeur. Man kann keinen Komiker von beſſerem Ton und keinem angenehmeren Sänger begegnen. Ich habe Leute behaupten hören: Moker ſei ohne Stimme. Ich kenne viel Sänger, denen ich den Verluſt ihrer Stimme wünſchen würde, wenn ſie dafür ſo ſingen könnten, wie Moker. Audran ſtellt den ſchönen Jäger ſehr gut dar, in den die Schönheiten von Andorra verliebt ſind. Er weckt die lebhafteſten Sympathieen, wenn er ſeine Romanze im dritten Akt ſingt, in welcher er eine tiefe Empfindung entwickelt. Jourdan iſt in ſeiner kleinen Rolle, die er vortrefflich ſpielt und mit ſehr viel Geſchmack und Geiſt ſingt, ganz allerliebſt. Die Schöpfer des Thals von Andorra ſind unſerm wackern alten Freunde Henry viel Dank ſchuldig, daß er die Rolle des Gemeindeanwalts übernommen hat, in der er kaum zwanzig Zeilen zu ſprechen und kaum zehn Takte zu ſingen hat. Aber dieſe wenigen Worte und Noten fallen zu Ende des Stücks und bilden die Auflöſung.

Vier treffliche Dekorationen ſind für das Thal von Andorra gemalt worden durch die Herren Ciceri, Cambon, Thierry und einen Vierten, deſſen Namen ich nicht kenne. Die letzte Dekoration, welche das Thal von Andorra darſtellt, iſt herrlich und die Perſpective außerordentlich. Die Chöre waren vortrefflich, die Coſtüme reizend. Die Ouverture ward durch das Orcheſter mit der höchſten Feinheit ausgeführt. Es ſchien die ſchönen Überlieferungen aus der Zeit, wo Girard an ſeiner Spitze ſtand, wieder lebendig gemacht zu haben.

Das Thal von Andorra wird ganz Paris anziehen. Dieſer Erfolg wird hoffentlich beweiſen, daß, was ich unaufhörlich ſeit ſechs Monaten wiederhole, trotz des Ernſtes der Ereigniſſe, die Lage des Theaters weniger von den äußeren Umſtänden, als von der Einſicht der Direktoren abhängt, welche nicht begreifen, daß die Zeit, in welcher das Publikum am wenigſten zum Beſuch des Theaters aufgelegt iſt, gerade die größten Anſtrengungen fordert, um das Publikum anzuziehen. Das Thal von Andorra kann ſchon durch den Stoff oder durch die Kraft der Muſik feſſeln, aber die Direktion hat noch den Reiz der Dekorationen, der Koſtüme und der Inſcenirung hinzugefügt. Glaubt man dies Geld ſchlecht angelegt? In acht Tagen wird der Kaſſirer ſagen können, wie viel das Stück einbringt, in drei Monaten werden die Provinzial-Direktoren, indem ſie dieſe Oper geben, welche ihre Unternehmungen ſtützen wird, den Beweis liefern, daß die den Theatern zu Paris gegebenen Unterſtützungen nicht blos eine Lokalangelegenheit ſind, ſondern daß ſich ihre Wohlthat auf ganz Frankreich erſtreckt.

Alle Darſteller ſind mit Begeiſterung von dem bewegten Publikum gerufen worden, und Halevy ſelbſt mußte dem Ruf des gefüllten Hauſes gehorchen und die ſeinem Genie gebührende Huldigung empfangen. Welch' eine ſchöne Republik iſt die des Thals von Andorra! Wenn man mir jemals in Frankreich eine Republik organiſirt, wo man ſo ſingt, wie in jener, ſo werde ich der wüthendſte Republikaner, den es jemals gegeben hat.

Judas Iſchariot h.*)

> — — — Ihm fällt ein ſchwarzes lockigtes Haupthaar
> über die breiten Schultern herab. Sein ernſtes Geſicht iſt
> Voll von männlicher Schöne. Das Haupt, das über die Häupter
> Aller Jünger hervorragt, vollendet ſein männliches Anſehn.
>
> Klopſtock's Meſſiade.

In der armen Hütte des Lazarus beim anbrechenden Morgen.

Magdalena. Martha. Jocheba, die alte Amme.

Magdalena, (in einem leichten weißen Gewande, liegt, mit halb enthülltem Buſen, nackten Armen und Füßen, in ruhender Stellung auf einer Matte. Die Haare werden halb durch einen vergoldeten Kamm zuſammengehalten, halb fallen ſie loſe über Bruſt und Nacken. Der linke Arm liegt ſtützend unter dem Haupte, während die rechte Hand gedankenlos mit einer Roſe ſpielt. Neben ihr am Boden liegen Theile ihres Anzuges.)

Martha, (im ärmlichen Anzuge jüdiſcher Jungfrauen, mit bräunlichen, bloßen Armen und Füßen. Nacken und Buſen jedoch ſtreng verhüllt. In vorgebeugter, fragender Stellung, ſtützt ſie ſich mit der linken Hand auf die Meſſingplatte (vor dem Lager Magdalenens als Spiegel dienend), während ſie durch die Finger der Rechten eine Perlenſchnur gleiten läßt.)

Jocheba, (alter, ſcharf markirter Kopf. In einer Ecke des Hintergrundes, auf dem Boden zuſammengekauert, hinter einer Handmühle hockend. Die Stellung einer aufmerkſam Hörenden. Das Geſicht ſchmerzlich bewegt, den Kopf in die hohle Hand geſtützt, die andere Hand ruht feiernd im Schooße. Über ihr, rechts ein niedriger Heerd aus Backſtein, auf dem ein erlöſchendes Feuer glimmt.)

Martha (deutet auf die Perlenſchnur).

Wie? — Zum Geſchenke gab ſie Dir der reiche Handelsherr?

Magdalena.

Ja. — Und er ſprach! Beim Baal und Magog, den Göttern Moabs, ſchwör' ich: Unter allen Weibern, die ich ſah, vom Tigris bis zum Jordan, fand ich keine, Dir gleichend an Geſtalt und Lieblichkeit. Und weiter ſprach er: Wenn ich, ſein wartend, wollt' am Thore ſitzen, ſo brächt' er mir ein Krüglein Myrrhen-

---

*) Die vielſeitige Anerkennung, deren ſich die im V. Hefte der Jahrbücher von 1848 von uns mitgetheilten Fragmente des dramatiſchen Gedichts: Judas Iſchariot h, erfreuten, hat den Dichter beſtimmt, mit dem ganzen Gedicht hervorzutreten. Wir geben in dieſem Heft die erſte Abtheilung des tragiſchen Gemäldes, welches in ſeiner jetzigen Geſtalt ſicher nicht verfehlen wird, das durch die Fragmente bereits angeregte Intereſſe noch zu ſteigern. Aus der Vergleichung unſerer in dem V. Hefte befindlichen Einleitung über die Behandlung des Stoffs und den zum Verſtändniß des innern Zuſammenhanges von uns gegebenen Auseinanderſetzungen mit der hier mitgetheilten Dichtung wird der Leſer mit Vergnügen erſehen, wie der Dichter ſeitdem noch bemüht geweſen iſt, ſeinen Stoff mehr abzurunden und durch Bedeutſamkeit einzelner Züge das Intereſſe an der Kompoſition noch zu ſteigern. Der Gehalt und die Kraft der Poeſie werden dem Werke die ihm gebührende Stelle ſichern.

H. Th. R.

Balſam, damit ich mir den Leib, den ſchönen, ſalbe, und duftig dann in ſeinen Armen ruh'.

Jocheba (ſeufzend).

O, Elend!

Martha.

Sprich, war er ſchön? —

Magdalena.

Die Arme wehrten ſich, ihn aufzunehmen — wild bäumte ſich das Herz in meiner Bruſt — allein, der kranke Bruder, unſere Noth — die jammervolle Noth! —

Jocheba.

O — o das Elend!!

Magdalena.

Und wie ich heimwärts dann zum Thore ging, kam mir entgegen der Wächter rohe Schaar, und viel Geſpötte mußt' ich duldend hören. Der Eine rief: „Schau dieſe keuſche Jungfrau, ſie läuft der Tugend auf der Gaſſe nach!“ Ein Andrer pfiff und ſchrie: „Sie läßt ihr Lichtlein leuchten bei der Nacht, und gab wohl oft ihr Kränzlein in den Kauf!“ So lachten ſie und trieben rohen Spott, und kamen her, und zerrten mir am Schleier. (Ach, der Mond ſchien ruhig auf mein heiß Geſicht!) Drauf, wie ſie dann genugſam ſich erluſtigt, trieben ſie mich fort und ſchrieen höhniſch: „Geh, leg' Deine Jungferſchaft Dir unters Kiſſen und halt' heut' Nacht damit den Leib Dir warm!“

Martha.

Arme Schweſter!

Jocheba.

Welche Schmach!

Magdalena.

Ich aber eilte weiter — zornerglühend, und ſetzte mich zum Lager unſers Bruders, und weinte lange viele heiße Thränen, daß ich ertragen mußte ſolchen Schimpf!

Jocheba.

Weinteſt Du, Tochter, empfandeſt die Schmach? — Warum aber gehſt Du nicht hinaus wie die Schweſter, hinter den Schnittern auf dem Felde, auf daß Du Nachleſe halteſt in den Ähren, und ſie ſammelſt, zu ſtillen unſern Hunger — ? Warum biſt Du, o Tochter, ein Gräuel geworden dem Herrn, eine Verachtete in Iſrael, eine Geſuchte unter den Kindern Moab's, die den Baal anbeten und das Geſetz nicht halten?

Martha (begütigend).

O, Mutter, ſchweige —

Magdalena (ſich ſtolz aufrichtend).

Soll ich ein Leben führen, wie die Töchter der Hirten aus dem Hauſe der Armuth? — Iſt nicht mein Stamm derer, die da waren Könige in Juda? — Iſt nicht meine Haut zart und blühend und mein Leib magdlich und fein? —

Jocheba.

Und ſchändeſt ihn doch mit den Söhnen Moab's wider das Gebot des Herrn! —

Magdalena.

Wer iſt der Herr? — Wir kennen nur Einen, der uns die Streiche des Scorpions fühlen läßt, wenn uns die Noth zwingt, ihm den Zehnten zu ſchulden, Pontius Pilatus, unſer Herrſcher im Namen des Mächtigen zu Rom!

Jocheba.

Gott Iſraels! Höre ſie nicht!

Magdalena.

O, Er hört uns nicht! Rufen wir nicht lange zu ihm, und bitten um den Meſſias — und wo bleibt der Meſſias?

(Es klopft an der Thüre.)

Jocheba.

Ha, ich erkenne die Tritte des Gottloſen auf der Schwelle, wie ſeine Rede auf Deinen Lippen! O Magdalena, Lieblingskind, daß Der Dich zum Fall bringen mußte, zur Sünde, zur Verachtung — —

Martha (öffnet die Thür. Magdalena hüllt ſich in eine Decke).

Judas Iſcharioth?

Judas (eintretend).

Ja. Ha, ich grüße Dich, alte Jocheba! Hier bringe ich Dir ein Säcklein Mais, damit Du einmal den jüngſten Sohn bewirthen kannſt, wenn er kommt, Dich um den Vater zu fragen, von dem Du Arme nicht weißt, war es der Dritte oder der Vierte.

Jocheba (ſtößt den Sack mit dem Fuße zurück).

Das Kind iſt meiner todten Schweſter Sohn. — Der Herr verſtoße Dich! (geht in die anſtoßende Kammer).

Judas (ſieht ihr lachend nach).

Haha! Ich habe ihre ſiebenzigjährige Jungferſchaft verletzt, und die holde Schaam hat ſie hinausgetrieben. (Zur Martha.) Aber Du Licht des Hauſes, wenn die Sonne Magdalena nicht ſcheint, fleißige Martha, willſt Du nicht gehen das Mahl bereiten, damit wir es zuſammen genießen und fröhlich ſeien?

Martha

Wohlan, ich gehe. (Sie nimmt den Sack ſorgfältig vom Boden auf und geht damit hinaus.)

Magdalena.

Judas! (reicht ihm die Hand.)

Judas (ohne dieſe anzunehmen, bleibt, ſie betrachtend, mit verſchränkten Armen vor ihr ſtehen).

Du biſt ſchön, Magdalena, wenn Du ſo daliegſt, und die üppigen Haare in ſchwarzen Wellen über den lichten Nacken fließen. Noch dunkelt deine Wange die Röthe der Erregung, und aus Deinem Angeſichte athmet der Genuß — — Wo warſt Du heute Nacht? —

Magdalena (wendet ſich mit heftiger Geberde ab).

Judas.

Ja. Du biſt ſchön! Eine lebendige Quelle in der Sahara des Lebens — o, es iſt ein Jammer, daß die Quelle jedes Bild aufnehmen muß, das über ſie lehnt und in ihrer Fluth ſich ſpiegelt!

Magdalena.

Judas, warum beſchämſt Du mich? Der Weg, den ich wandle, iſt die Frucht der Armuth, unſerer Liebe und Deiner Lehren.

Judas.

Meiner Lehre und meiner Liebe? — Liebe iſt immer Thorheit — Lehre ſelten Weisheit! — Ich wünſchte, ich liebte Dich noch, Magdalena. Es war eine kurze Zeit, wo auch ich in dem Garten des königlichen Dichters' luſtwandelte und die ſchönſten Blumen ſeiner Rede für Dich aufſuchte; wo auch ich ſprach: „O Du meine Roſe zu Saron!“

Magdalena.

Daß Du mir das ſagſt und der Athem in Deiner Bruſt ſtille dabei geht und ruhig —

Judas.

Unſere Liebe iſt ein Kind mit greiſen Haaren, ſo jung noch — und doch ſo alt und erfahren! — Ja, es iſt traurig, daß Alles auf der Erde ſeine Zeit hat, und ein Ende nimmt, nur unſer Wünſchen nie, das wird raſtloſer und ſehnſüchtiger, je mehr wir erreichen.

Magdalena.

Und quillt denn nirgend der Born der Befriedigung?

Judas.

Nirgend, Magdalena, nirgend! Unſer Leben iſt eine langſam ſchleichende Krankheit. Beſtändiger Wechſel von Hitze und Kälte, und am Ende doch nur der ärmliche Preis, den die Natur an die Ewigkeit für unſern Tod bezahlt. Unſere Hoffnungen ſind Sommerfliegen, die ſich eine Stunde lang im Sonnenſchein wirbeln, bis ſie am Lichte der Wahrheit die Flügel verſengen, und ein Aſchenhäuflein zu Boden ſtürzen.

Magdalena.

Sage mir, was iſt die Wahrheit? —

Judas.

Die Erkenntniß der Nichtigkeit alles deſſen, was iſt.

Magdalena.

Jehovah! Das weißt Du — und Du lebſt noch? —

Judas.

Weil ich es weiß, lebe ich, denn mein Herz hat ſeine Freude an der Vernichtung! Wenn die verborgenen Waſſerſtröme anſchwellen, und den Bauch der Erde zerreißen — wenn er daherſtürmt mit fliegenden Locken und flatterndem Mantel auf ſeinen mächtigen Wolkenroſſen, der lachend heulende, kampfwüthige Sturmwind, und die Cedern des Libanons ſich vor ihm beugen — wenn die grauen Nebel ſich über den Horizont ſtrecken gleich koloſſalen Kämpfern in einer Rieſenſchlacht, und die Blitze zückend wie Dolche in ihre Eingeweide fahren — dann iſt mir wohl! Und wenn das Pygmaeenvolk der Erde ſich ängſtlich krümmt unter den Schauern der Vernichtung, und verzweifelnd mit den wilden Elementen um ſein Leben, um ſeine Habe ringt, und ſein Geſchrei zum Jehovah wie Donner verhallt — dann kennt mein Herz ſeine Freude!

Magdalena.

Ha, Du biſt entſetzlich, Judas! — Und Du haſt mich nie geliebt!

Judas.

Wohl! Ich habe. Aber — ich habe! — Doch, weil ich habe, will ich Dein Glück, Deine Größe, Deinen Glanz —

Magdalena.

Was ſinneſt Du?

Judas.

Du ſollſt nicht ferner am Thore ſitzen, Magdalena, das graue Mäntelchen über die nackten Brüſte und die unechten Spangen um Deine zarten Füße, nein die Flammen dieſer Augen ſind Fackeln, womit ich eine ganze Welt in Brand ſtecken kann! Ich will Dich zur Herrſcherin machen über Judäa, Magdalena.

Magdalena (erſtaunt).

Judas?! —

Iſcharioth.

Ja. Deine Küſſe ſind wollüſtig, und die Rede Deines Mundes iſt ſüßer, denn Honig. Wen Du mit Deinen Armen umſchlingſt, der vergißt die Herrlichkeit der Macht und legt Dir ihre Schlüſſel zu Füßen.

Magdalena.

Wen meinſt Du? —

Judas.

Pontius Pilatus, die eiſerne Fauſt, die Rom auf den Nacken unſeres Volkes gedrückt hat. Du ſollſt ihn berauſchen, den Gewaltigen in Jeruſalem, bis er zum Schwächling wird an Deinen Reizen.

Magdalena.

Daß Du das von mir forderſt, Judas, Du? Furchteſt Du nicht, daß in der erſten Nacht, wo er mich umfängt, mein lang' genährter Haß aufrauſchen wird, wie eine Natter gegen den Blutſauger unſeres Volkes?

Iſcharioth.

Bah! Du biſt keine Judith!

Magdalena.

Wehe mir! Daß ich's nicht bin!

Judas.

Rufe nicht „Wehe“ über Deine höchſte Schönheit. — Noch heute ruhſt Du dem Herrſcher im Schooß.

(Die Thüre öffnet ſich, und Lazarus, von Krankheit bleich und ausgezehrt, auf Jocheba geſtützt, tritt in die Kammer.)

Lazarus.

He! Judas Iſcharioth!

Magdalena.

Weh uns! Lazarus, mein Bruder!

Lazarus.

Du Knecht der Sünde, warum beſudelſt Du durch Deine Nähe die Seelen der Gerechten? — Habe ich Dir nicht geſagt, Verworfner, Du ſollſt die Luft nicht athmen, in der ich lebe mit den Töchtern meines Vaters?!

Magdalena.

Ich beſchwöre Dich, Lazarus, Deine Rede ſei milde zu ihm! — Stehe nicht ſo da, mein Bruder, wie Moſes, als er zürnte. — Das Bäumen Deiner Locken erſchreckt mich!

Lazarus.

O wäre ich Moſes, ich ergriffe und zerbräche Dich, Magdalena, wie eine Tafel; denn Du ſchändeſt den heiligen Inhalt, den ich in Dich ergoſſen, und biſt eine Schmach der Lehre des höchſten Jehovah!

Magdalena.

Wehe! Ich fürchte dieſe Lehre!

Judas (flüſternd).

Haſt Recht, Holde! Dieſe Lehre iſt wie eine bitt're, überreife Frucht, und verkümmert Dein ſüßes Daſein!

Lazarus.

Biſt Du noch immer da, Judas, Du Seelenverführer? Fort! Hinaus aus meinem Hauſe! Oder der Zorn macht mich zum geſunden Manne und ich werfe Dich hinaus!

Judas (lacht überlaut).

Dein Wüthen ergötzt mich, wie 'nes tollen Affen luſt'ge Streiche. — He! Möchteſt den Moſes ſpielen, möchteſt die Tafel zerſchmeißen? Wenn Du nicht Lazarus wärſt, und vor Dir ſelber bebteſt! Komm an! —

Lazarus.

Jehovah! Jehovah! Kein Buchſtabe Deines Geſetzes wird roth vor meinen Augen, denn ich war recht vor Dir mein Lebelang, und nun darf ein Schurke mich verhöhnen! — O, meine Hand haſt Du geſchwächt, ſo laß meine Zunge denn mächtig ſein gegen den Abtrünnigen! Ja, ich verfluche Dich, Du Laſterkäufling der Römer! Ich verfluche Deine Augen, da ſie mein Haus ſahen, Deine Füße, da ſie meine Schwelle überſchritten, und Deine Seele, die das Laſter in die Hütte des Gerechten brachte! Dir ſoll keine Gnade werden. — Du aber, Magdalena, junge Schweſter, ſage Dich los von ihm und thue Buße im Sack und in der Aſche, denn ſchwer haſt Du geſündigt vor dem Herrn, daß Du mit dieſem wareſt!

Judas.

Thor, der Du glaubſt mit einem Wort die Kette zerbrechen zu können, die Magdalenens Herz an das Meine zwingt! (Er reißt ſie an ſich.) Mein biſt Du, Weib! — Keiner hat mehr Recht an Dich, als ich! — Umranke mich! — Mir wirſt Du folgen!

Jocheba.

Magdalena, höre auf die Stimme Deines Bruders, Deines Herrn! Wende Dich von ihm, Tochter, Lieblingskind!

(Martha faltet auch bittend und weinend die Hände.)

Judas (flüſternd).

Denke, wie Deine Haare gleich Wellen über mir flutheten, und wir Beide in die See des Genuſſes verſanken! —

Lazarus.

Noch einmal, Schweſter, mahne ich Dich: Wende Dich von ihm, daß ich Dich nicht verfluche und verſtoße von dem Heerde, wo Du geboren biſt!

Magdalena.

Wehe, was verlangt Ihr! — Er war es, der von meinem Reiz den Gürtel löſte; darum will ich ihm folgen und gehorchen! (Sie wirft ſich an ſeinen Hals.)

(Judas ſteht triumphirend. Lazarus verhüllt ſein Geſicht. Jocheba und Martha ſind weinend zuſammengeſunken.)

Mehre Stunden ſpäter. Eine Gaſſe Jeruſalems. Platz vor einem öffentlichen Badehauſe.

Judas (auf- und abſchreitend).

Daß ich des Leibes Thor nicht kenne, aus dem ich gegangen; daß ich auf keinem Schooße ſaß und keine Brüſte mich ſäugten: darauf weiſ't die Geſchichte ſeit Jahrhunderten mit ſtarrem Finger hin und ſagt ernſten Mundes: „Siehe! Du weißt nicht, von wannen er kommt (der Meſſias), und woher!“ — Aber was hilft's mir, daß ich's gerade bin, da ich doch weiß, daß ich einſt mit der Verweſung zu Bette geh'n muß, wie mit 'nem Freunde, und daß die Würmer unſ're

Decken ſein werden? Kann ich mir darnach noch wichtig werden? — O, wer ſich ſelber wichtig werden könnte nur 'ne Spanne lang! Ob ein König ſich wohl wichtig vorkommt? — Freilich: der Ton iſt aus Erz; auch brechen ſich alle Strahlen in dem einen Spiegel. Es iſt ein Damm, beſpült von 'nem Blutmeer — —. Gut! So will ich doch lieber im Hinüberſchwimmen erſaufen, als mich aufs Stroh ſtrecken und an 'nem zurückgetretnen Gedanken wie an 'nem Stickfluß ſterben! (Er klopft ans Thor.) Auf, Magdalena! Schau' nicht ſo lange auf die köſtlichen Kleider, die Du anlegen ſollſt — mach' hurtig und tritt hervor! (Nach einigem Sinnen.) Ja. Ich will Dich, Du Schönheit glänzendes, leichtfüßiges Inſekt, wie 'nen Köder gebrauchen, an dem der große Fiſch ſich fangen ſoll! — Ich will dies beſchrieb'ne Blatt „Pontius" zerreißen und mich, die eiſerne Tafel voll ſchwerer Gedankenſtriche, an ſeine Stelle ſetzen — vielleicht wird mir dann die Welt vorkommen, wie Etwas — vielleicht werde ich mir dann wichtig ſein!! (Er klopft wiederum an's Thor.) Öffne, Weib! Über die Gaſſe herab ſchreiten die Römer, denen ich Dich übergeben will. Prächtige Geſtalten — vergoldeter Thon; innen aufgeblaſen; voll von — Leerheit! Bald will ich dieſe Puppen in Scherben zerſchlagen! (Er zieht ſich zurück.)

(Es kommen: Kotta, der Lieblingsſklave des Pontius; Flavius, ein Hauptmann über Hundert; Martius, ſein Freund.)

Kotta.

O welche Leckereien warten unſ'rer! Köſtlicher Thunfiſch aus Chalcedon, Murrenen aus Tarteſſus, Hühner aus Phrygien, feiſte Böckchen aus Ätolien. Ihr Herren, es wird köſtlich gegeſſen werden!

Martius.

Ich bitte Dich, geehrter Kotta, blaſe nicht ſo mit Deinen Backen und fletſche nicht ſo mit Deinem Gebiſſe.

Kotta.

Was? Soll ich mir 'ne Unverdaulichkeit zuziehen? — Haſt Du denn gar keinen Sinn für die Schönheit — oder weißt Du nicht, daß die Pfauen von Samos ſind, die Hechte aus Peſſinus, die Auſtern von Tarent, die Muſcheln aus Chios —? Nein, halt' Dir nicht die Ohren zu; laß mich ausreden: Seefiſche aus Rhodus und Cilicien, Nüſſe aus Thaſus, Datteln aus Ägypten und die Eicheln aus Spanien. Eicheln, o ſüße Maſt! Ha, wie man darnach ſchmatzt und ſich die Lippen leckt — ſolch' ein Eſſen ſetzt mich in Begeiſterung. — Da bin ich Alexander der Große — da fühle ich mich; da bin ich am Platze! Ich ſage Dir: Nichts von all' den herrlichen Dingen erinnert an dies verfluchte Land, wo wir ferne von der geliebten Roma verſchmachten, als etwa das verroſtete Geld, was ſo lange in der Juden Säckel ſchlummerte und nun luſtig hinaus in die Fremde fliegt.

Judas (tritt hervor).

Ja. Es fliegt luſtig hinaus in die Fremde, unſer Geld und das unſerer

Väter; derweil ſitzt die Armuth in Judäa und hat nichts als Luſt und Licht, und ſalzet ihr Brod mit Thränen und nagt zur Mittagszeit an einer halb faulenden Zwiebel.

Kotta (auffahrend).

He, Jude! —

Judas (ſich unterbrechend).

Übrigens, Herr, ſtärke Deine Augen! Heute bringe ich Dir ein Weib, wie Du noch keines geſehn; ſo üppig weich und zart und licht iſt ihre Haut, als wäre ſie zehnfach geläutert Wachs, nie von des Orients Sonne angehaucht. — Da iſt das Weib!

(**Magdalena** tritt aus dem Badehauſe.)

Kotta (ſich ihrer bemächtigend).

Ha, das iſt 'n Stück für den Pontius! Nimm dieſen Beutel voll Seſtertien, Jude, und Kotta's Lob, und meines Herrn Lob, und aller Herren Lob, die ihm bei ihr folgen werden.

Flavius (heftig von Magdalenens Anblick ergriffen).

O Martius, kaum halt' ich mich! Nie ſah ich ſolche Augen mir entgegen leuchten, und ſolche Lippen mir entgegen ſchwellen, als grollten ſie mit meinem Mund, dem Taucher, daß er noch nicht ins rothe Meer ſich ſenkte, und ſchwelgend dort im Überfluß der Schätze, die Erde und die Wiederkunft vergaß! (Er tritt zu ihr.) Sag', ſchönes Weib, aus welcher Höhe oder welcher Tiefe kamſt Du mir entgegen, und wie nennt man Dich?

Kotta.

Ich wette, ſie heißt „Eliſabeth." — So viel ich kannte von ſchönen Töchtern ihres Volks, 'ne Jede war Eliſabeth geheißen!

Flavius.

Eliſabeth iſt „Gottes Ruhe." — O göttliche Bedeutung! Ja, ſelig wie ein Gott muß der ſich fühlen, den Du in Deinen weichen Armen ruhen läßt, nachdem —

Kotta (tritt zwiſchen beiden).

Oho! Sticht Dir das Weib in die Augen, ſo ſticht Dir Pontius die Augen aus, Centurio! Merk's! (Er nimmt Magdalenen beim Arm.) Komm mit mir, Du Schöne! Wie iſt Dein Name?

Judas.

Magdalena, und ich bin ihr Bruder. Gedenke mein in Gunſten bei des Landpflegers Hoheit.

Kotta.

Sclave, Du ſollſt ſeine Füße küſſen dürfen. — Oho, Centurio, wenn Du auch ein wackrer Kriegsmann biſt, und dem Pontius lieb wie das Schwert, was er um ſeine Hüfte gürtet, — ſo iſt des Pontius Hüfte ihm doch noch lieber, als ſein Schwert. Merk's! Laß mich jetzt in Frieden mit dem Weibe, und ich will dem Pontius nichts von der ſeltſamen Verſteigerung Deines Geſchmacks erzählen. (Er geht mit Magdalena.) Leb' wohl und nimm ein ſeliges Ende!

Martius (faßt den Freund in ſeine Arme).

Blick' nicht ſo ſtarr, mein Flavius: folge mir; richt' nicht auf Dich den Zorn des Pontius. —

Flavius.

Ha, dieſer Pontius! (Er ballt wüthend die Fauſt.) O — o, ihr ungerechten Götter! (Martius zieht ihn fort.)

Judas (ihm nachſehend).

Wirft der Narr nicht ſeine Fäuſte gen Himmel, als wollt' er mit ſeinen zehn Fingern die Wolken packen und ſie der Gottheit in's Angeſicht ſchleudern? — Laß ab! Man kann nur das erreichen, was auf Erden zu finden iſt. Und doch — ich beneide ihn! Wie viel Verräthe der Menſch noch zu verkochen hat, ehe er dahin gelangt, wo ich ſtehe — vor ſeiner letzten Mahlzeit! (Er geht auf und ab.) Jetzt alſo wär' es Zeit — auf jedem Wege ſtehen meine Wächter, und ſchützen das Gelingen. Nun That, gepanzert Krokodill hervor aus dem Gedankendickicht und verſchling' die Feinde! Juda, verlaſſenes Weib, ich bin Dein Bräutigam! Du ſollſt nun nicht mehr weinen, daß die Thränen allnächtlich über Deine Backen laufen; für all' den Kummer will ich Dich entſchädigen! Ich richte uns ein luſtig Hochzeitsmahl; und gleich dem Schaffner ſteig' ich auf die Berge und rufe Deine Kinder heim zum Mahl. Wenn dann der Fackeln Glanz, der Reigen Dich umgiebt, ſchleppt meine ſtarke Fauſt (wie Schläuche voll von werthlos rothem Wein) die röm'ſchen Schinder Dir herein zum Feſte, und nöthigt ſie, daß ſie ſich ſelber ſaufen, bis ſie trunken und taumelnd dann von ihrem eignen Blut hinunter in die dunkle Hölle ſtürzen! Ja, Liebſte, warlich! Dieſe Römer ſcheinen mir wie Becher, von meinem Geiſt umſchlungen, wie von Schlang' und Adler im Bilderſchmuck: — ich will ſie aneinanderſtoßen, daß ſie berſten, als hätt' ich auf Dein Wohl daraus getrunken! (Er faßt ſeinen Stab.) Nun fort! Jetzt halte ich die Stimmung warm gepackt — nun ſchnell! Eh' ſie ſich kühlt am Morgenwinde des Bedenkens — hinauf in das Gebirge! (Er geht durch das Thor: da hält er an und grüßt gegen die Stadt.) Zur Geneſung Jeruſalem! Zur Geneſung! (Darauf wandert er weiter.)

Sonnenuntergang (am hellen Tage).

Am Eckſtein des Palaſtes Pontius ſitzt ein zerlumptes Weib, die Vorübergehenden anbettelnd. Ein Phariſäer und ein Sadducäer ſtehen in Betrachtung ihr gegenüber.

Das Weib (ſingend).

War ein Mägdlein, ſchön jung und fein,
Hatt' 'nen Liebſten!
Da iſt die graue Zeit gekommen — —

O — o! Hu, der Sonnenſchein liegt ſo breit am Boden und drückt ſeine Stacheln in meine Gedärme. — Schenke mir einen Silberling, Sohn Jeruſalems! Einen Silberling für die arme beſeſſene Suſanne, die ſieben Teufel in ihrem Leibe zu ernähren hat; ſieben junge Teufel, die nach Moſt und nach Trauben ſchrei'n, und wenn ſie nüchtern ſind, einen heilloſen Lärm anrichten, als wäre mein Bauch ein Tanzboden. — Söhne Jeruſalems, ſchenkt der Suſanne 'n paar Silberlinge zu ſüßem Moſt! (Ein Mädchen geht vorüber und wirft ihr ein Brot in den Schooß.) Sei ſo flink wie ein Reh, Tochter; kriege nie größere Schultern, als Deine Hüften, und nie größere Hüften, als Deine Füße tragen können; damit es Dir nicht gehe, wie mir, und Du ſitzen bleibſt! (Singt.)

Mein Liebſter hatte Haare,
So ſchwarz, wie ein Rabe.

Aber er wollte nicht bei mir liegen! Wenn der böſe Feind aus mir ſpricht, ſo ſagt er:

Ha, ich bin Lucifer, der Fürſt der Welt,
Mein Haus iſt der glänzende Morgenſtern.

Aber jetzt wohne ich in 'nem alten Weibe, und das andremal im Synedrium zu Jeruſalem.

Der Phariſäer (legt den Finger an die Naſe).

Es iſt wahr —

Der Sadducäer (ebenſo).

Sehr wahr — ſehr wahr! —

Der Phariſäer.

Ha, Läſterer, warum verſpotteſt Du mich?

Der Sadducäer.

Ha, Heuchler, warum reißt Du Dein Maul ſo weit auf, daß Dein ganzes Geſicht zu 'nem abſcheulichen Loche wird?

Der Phariſäer (ſtreckt die Hand gegen ihn aus).

Verflucht biſt Du, wie Zadock, und Antigonus, und Alle, die ihm folgen! — Ich will nicht mit Dir reden, daß ich mich nicht an Dir verunreinige. (Er wendet ſich wieder zu dem Weibe.) Es iſt wahr, ſie iſt eine vollkommene Ibbur. Hätt' ich die Wurzel Baaras, ich hielte ſie ihr unter die Naſe, daß der böſe Geiſt von ihr führe —

Der Sadducäer.

O halt' ſie lieber unter Deine eigene Naſe! Deine Naſe blüht aus Deinem Geſichte, wie 'ne Tulpe im Felde Gilead, und Deine Stirne hangt d'ran, wie ihre Zwiebel. O Du Tulpenzwiebel! (Zu den Buben, die auf der Gaſſe ſpielen.) Seht, da iſt 'ne Tulpenzwiebel! Macht Jagd auf den ſchwarzen Rock; er iſt nichts, als 'ne ſchlechte Hülſe von 'nem Ding, was wiederum nur 'ne Hülſe von 'ner Hülſe, und eigentlich kein Ding iſt!

Der Phariſäer.

Das Feuer des Herrn freſſe Dich und Deine Sekte! Verfluchte, die Ihr Euch in den Sanhedrin drängt und in die Verwaltung, die Ihr Theil nehmt an den Gaben im Opferſtock, und doch die Herrlichkeit des Herrn, „Geprieſen ſei Er!“ verleugnet, und die Auferſtehung und die Vergeltung! Des Himmels Heerſchaaren beben vor Euch zurück und jauchzen über uns, daß wir nicht thun, wie ihr thuet, und daß wir den reinen Kern bewahren, aus dem der Höchſte, „Geprieſen ſei Er!“ den Meſſias erwecken will.

Der Sadducäer.

Plärre nur, plärre! Schmeichle und augendienere nur Gott, wie der Hund, der da um die Alte winſelt und ihr die Hände leckt.

Die Alte.

O Salem, Salem, wo iſt Dein Friede? Wie ſind Deine Gaſſen ſo voll vom Gezänke! —

Der Phariſäer (ſpeiet aus).

Du frecher Leugner!

Der Sadducäer (thut daſſelbe).

Du feiler Hund!

(Sie gehen unter lautem Gezänke über die Gaſſe. Die Buben folgen ihnen nach.)

Die Alte.

Salem, Salem, Du biſt eine Wüſte, und die Hyänen raufen ſich darin! (Zu dem Hunde.) Pſt! Komm zu! Biſt eben ſo gut, wie Mancher, der der ſchönen Suſanne die Hände küßte, und ſie darauf verhungern ließ! — Die Meiſten liegen jetzt unten bei den Würmern, aber ihre Seelen flogen im Mondſchein über die Erde und ſetzten ſich in mein Gehäuſe. Komm zu! Komm zu! (Der Hund ſchnappt ihr das Brod weg und läuft damit davon.)

Die Buben (kommen mit lautem Geſchrei zurück).

Heule, heule, heule! Schöne Suſanne, was machen Deine ſieben Teufel? (Sie peinigen die Alte.)

Die Alte.

O Israel, Israel! Deine Väter ſind wie die Hunde, aber Deine Kinder ſind noch ſchlechter als die Hunde!

(Am Eingange der Gaſſe werden Kotta und Magdalena ſichtbar.)

Kotta.

Ich ſage Dir, ſchönes Weib, wenn Du auf meine Rede achteſt, wirſt Du des Pontius Herrin, und Jeruſalem Dir unterthänig ſein.

Magdalena (für ſich).

Jauchze, ſtolzes Herz! — Ha, nun ſieht mein vergang'nes Leben auf dem Berge der Entſchuldigung vor den Augen des Volks. Ich will eine gute Königin ſein; ich will den Arm des Pontius halten, wenn er die Geißel ſchwingt auf Deinen Nacken, nie alternde Mutter, herrliche Judäa!

Suſanna (zu den Nahenden).

Schenke mir einen Silberling, Sohn Jeruſalems! (Magdalenen erkennend.) Was ſehen meine alten Augen — die Schweſter Lazarus! Magdalena, wie biſt Du ſo prächtig worden?!

Kotta (zu Magdalena).

Wie? — Kennſt Du dieſen verblich'nen Fetzen von „Es war einmal —

Suſanne.

Jehovah! Als ob ſie die alte Suſanne nicht kennte, die oft mit ihr am Thore ſaß, das Lämplein hütend, daß es nicht erloſch, bis Einer käme und zu ihr ſagte: Komm', Liebſte, ſchlaf' bei mir.

Kotta.

Heda, Du Schöne, ſpricht dieſe die Wahrheit?

Magdalena.

Du weißt, Herr, es lügt der Teufel aus ihr, mich zu verderben! Ich kenne ſie warlich nicht!

Suſanne.

'Ne Lüge! 'Ne Lüge! Juchhe! Die Teufel tanzen in meinem Bauch, und haſchen die geflügelte Schweſter — o weh! Bin reich und ſchön, und jung, Magdalena, wie ich es war: willſt die arme Suſanne nicht kennen — o, einſtens wirſt Du auch grau ſein, und in Sünden, und Dich wird Keiner erkennen! — (Sich an ihr Gewand klammernd.) Gieb der ſchönen Suſanne einen Silberling! Einen Silberling zu ſüßem Moſt: ſie will ihren Liebſten traktiren!

Magdalena (ſich heftig losreißend).

Fort! — Dein Gewand iſt feucht und dumpfig, wie meines Bruders Hütte! Hinweg! Laß ab von mir — Du riechſt nach Armuth!

Kotta (kommt an Magdalenen).

Sieh! da oben ſteht der Mond wie 'ne ſilberne Schüſſel, und meine Naſe ſchnuffelt ganz hundemäßig; denn ſie wittert unten in der Küche den Braten. Komm ſchnell, Du Schöne, hinter den goldnen Thoren erwartet Dich Pontius! (Er führt ſie in den Palaſt; die Thore fallen hinter ihnen zu.)

Das Weib (vor ſich hin).

Ei! Ei! Welch' ein Wort kreiſchen da die Angeln: und die gehelmten Köpfe ober dem Simſe recken ſich neugierig und ſchneiden wunderliche Geſichter — hei! Wenn das die Welt verſtünde! Halt! Nun weiß ich nicht, ob ich's bin, oder der böſe Feind, der aus mir ſpricht: Armes Weib! biſt Du noch da — iſt Dein Schooß noch leer, und wandelt doch keiner als der Mondſchein mehr auf den Gaſſen? Wart', ich will Dir 'nen Silberling geben! (Sie greift in ein ledern Beutlein und giebt ſich ſelbſt ein Silberſtück.) Danke, danke Dir, mitleidiger Herr! „Nichts zu danken! 'S iſt Deiner blinden Schweſter Habe." O weh! Morgen will ſich Lucifer wie 'ne kleine Fliege auf Deinen Schooß ſetzen, und die liebevolle, mitleidige Menſchheit, die Dich am Eckſtein verhungern läßt, um *ihre Herzen* beneiden.

Etliche Wochen ſpäter. – Es iſt Nacht.

Am Eckſtein des Pallaſtes Pontius ſitzt Judas zuſammengekauert, vor ſich ſtarrend. Sein Stab liegt zerbrochen vor ſeinen Füßen.

Judas (nach einer Weile).

Ein Schatten biegt ſich um die Mauer, und reicht bis an meine Füße. Das iſt keines Juden Gewand — wer iſt es?

Flavius (kommend).

O Magdalena! Vergeblich drück' ich mein heiß Geſicht gegen die Mauer und ſuch' 'nen Riß, Dich zu erſpähen! Magdalena, Wunde und Balſam in *einem* Laute! Wär' ich das Waſſer, in dem Du jetzt badeſt, mit Wonnen überſtrömte ich Dich und ließe Dich nimmer aus meinen umſtrickenden Armen! — Oder wär' ich der Moſt, den Du trinkſt — ſchlürfteſt Du mich mit ſüßen Lippen hinab; o wie durchglüht' ich Dich dann zum immerſeligen Rauſche! Magdalena — (Er ſtößt an den Judas.) Ha, wer weilt hier?

Judas.

Ein Müder.

Flavius.

Was haſt Du vor, daß Du Dich ſo dunkel an die dunkle Mauer drückſt?

Judas.

O, ich habe eine ſehr wichtige Arbeit vor. Ich will hier ungeſtört darüber denken, wie wohl der Mann hieß, der den Thurmbau zu Babel erfand —

Flavius.

Bei den Göttern! Jetzt erkenn' ich Dich an dem Liſpelton in Deiner Stimme! — Du biſt es! — Mann! Das Weib, Deine Schweſter, die Du dem Pontius brachteſt, ſcheint nicht glücklich! Sie iſt bleich geworden im Purpur. Ihre Augen ſind düſter, als glimmten ſie aus der Aſche eines Wunſches; und bei den Feſten ſind ihre Lippen beſtändig an einander geſchloſſen.

Judas.

Ich weiß es.

Flavius.

Die drei Worte klingen ſo tief und traurig aus Deinem Munde.

Judas.

Ja. Denn drinnen liegt die zertrümmerte Geſchichte meines Volks. 'S iſt ein Jammer, daß man kein Rad aufhalten kann, was über den Berg rollt! — — O, hätt' ich das Mährlein vom Thurmbau früher verſtanden! Da iſt 'n mal Weisheit; daran ſollten Könige und Völker lernen!

Flavius.

Ich verſtehe Dich nicht.

Judas.

Weil Dein Haupt noch nie vom Denken zwiſchen Deine Schultern ſank. Doch blick' hinein in das Buch, was Himmel und Erde zu ſeinen Deckeln hat. Da ſteht es d'rin, wie ſie gebaut haben, Jahr aus, Jahr ein, mühſam und raſtlos — haben Steine gekarret und Zahlen gemacht, und ſich dabei zufrieden angelächelt, und die Hände gereicht. Aber eben, als ſie das Feinſte auf die Spitze ſtellen wollten — bricht der Quark zuſammen. Die Verwirrung iſt da, die Nacht. Und am Morgen kriecht eine junge Menſchheit aus dem Ei, wirft die Schale hinter ſich, und der Sand rollt wieder ſo durch das Stundenglas, und kein Blutstropfen eilt dem andern voraus! — Ich ſage Dir, der Bauer vor ſeiner Pfütze iſt eben ſo klug, als der, der vor dem Weltmeere ſteht und die hüpfenden Wellen fragt um ihr „Woher“ und „Wohin.“ Und Jener, bei dem Geburt und Tod in eine Minute fällt, hat eben ſo gut ſeinen Zweck erfüllt, als dieſer, der hundert Jahre und darüber lebte.

Flavius.

Mann, wer biſt Du in Deinem Volke — und welcher Sekte gehörſt Du an?

Judas.

Ich bin durch alle Sekten gelaufen und bin bei der Hoffnungsloſigkeit ſtehen geblieben. Ich bin durch Judäa und Galiläa und durch Samaria gelaufen, und bin mit 'nem Ekel an der Menſchheit zurückgekommen. Es iſt ein Ekel, ſage ich Dir, ein Ekel!

Flavius.

Stünde es ſo um dies kluge Volk?

Judas.

O, faul, faul, faul! — Ganz unterkietig! Wie ein Pfirſich, der durch die Schale ſiekert. Leb' wohl! (Er geht fort; plötzlich wieder umkehrend.) Indeſſen iſt da ein Spalt in der Mauer; wenn Du 'ne Luſtfahrt auf die Dächer machen willſt, um die Reize Deiner Geliebten zu erſpähen, ſo klimm' hinan!

Flavius.

Wo? Wo?

Judas.

Hier. Komm, ich will Dir helfen! (Er hilft ihm auf die Mauer.) Wie gut ich bin: ich laſſe ein Thier über meine Schultern kriechen! Aber lieber 'ne Laus, als 'ne Ameiſe, lieber 'nen Römer, als 'nen Juden! Meiner Meinung nach ſind die Ameiſen die ekelſten Thiere: ſie kriechen mit ihren langen Füßen über alles hin und bauen und ſchaffen bis ins Unendliche, und kehren ſich nicht daran, daß Salomo ſagt: „Alles iſt unnütze Mühe und vergeudete Zeit!“ — Dieſes hab' ich an mir ſelber erfahren! Ich ſpann' Wochen lang an meinem künſtlichen Netze; und nun es fertig wäre und gut zum Fiſchfang — geh' ich hinunter zum Waſſer und zerreiſſe die mühſamen Maſchen und laſſe die Fiſche frei, die ſich etwa gefangen — blos darum, weil mir das Feuer fehlt, ſie zu röſten, und das Meſſer, um ſie zu ſchneiden, und vor Allem die Luſt, ſie zu eſſen!

Flavius (oben auf der Mauer).

(Thut einen Ausruf des Entzückens.)

Judas (ihn betrachtend).

Der Narr muß einen herrlichen Anblick haben! Wie er die Arme ausbreitet und vor Entzücken beinahe kopfüber ſtürzt. O Jugend! Jugend! Wer doch noch einmal jung ſein könnte! Das liegt hinter mir — wie Vieles! — (Er winkt mit der Hand zum Abſchied.) Leb' wohl, Judäa, liebliches Gebäude mit des Ölbergs Palmen, mit den Reizen Bethaniens! — Da Du krank liegſt, Königin, bin ich der Kräuterer, der ſich vergiftet, weil er die heilſame Wurzel nicht finden kann. Leb' wohl! (Er geht durch das Thor in den Pallaſt Pontius.)

Zu derſelben Zeit.

Die Badehalle im Hauſe des Pontius. Mitten in einem Baſſin die Statue der meerentſteigenden Venus, gen Oſten eine Fernſicht über Jeruſalem. Das offne Dach wird von ſchlanken Säulen getragen, und drüber glänzen die Sterne. Aus goldenen Gefäßen dampft köſtliches Rauchwerk. Lampen brennen.

Magdalena, ſo eben dem Bade entſtiegen, wird von ſchwarzen Sclavinnen bedient. Zu ihren Füßen kauert **Myrrha**, des Pontius Frauenhüterin.

Myrrha (zu Magdalena).

Du biſt noch viel zu jung, Herrin; aber ich bin alt geworden unter Menſchen. Glaube mir, ich kenne die Welt und die, ſo darin zu herrſchen wähnen. — (Zur Sclavin.) Siehe! Da hängt noch ein Waſſertropfen im dunklen Haar, und funkelt wie ein Edelſtein. Trock'ne ihn, Sclavin, und ſchütte die duft'ge Narde über der Herrin Haupt! — Wie ich Dir ſagte, ich weiß, wie die Männer es lieben, geliebt zu werden. Höre mich an, ich will Dich belehren! — Du biſt ganz und gar herrlich; der plaſtiſche Marmor dort eifert mit Deinem Körper, weil ſeine Form ihn verdunkelt. Du mußt Deine Schönheit benutzen. Merke auf meine Rede! „Wenn ein gewaltiger Mann Dich in ſeine Arme nimmt, ſo ſchmiege Dich an ihn, wie ein ſchutzlos Vöglein, das an ſeinem Herzen niſten will — darum wird er Dich lieben!“ — Eile Dich, Sclavin, lege die Spangen um die Arme und ſchmücke mit den Ringen die Fußzehen der Herrin! — „Schläft er etwa bei Dir, ſo ruhe ſein Haupt auf den Hügeln voll Lilien und Roſen, und Dein Athem gleite ſanft über ſeine Stirn — dadurch wird er Dir vertrauen! — Willſt Du ihn aber aufſtacheln zum heißen Begehren, ſo laſſe Deine Hände über ſeinem Nacken gleiten, als wäre er ein Saitenſpiel, und Du ſtimmteſt es zur neuen Melodei. — Nur durch die Luſt kannſt Du den Mann gewinnen und beherrſchen!“ — Lege die köſtliche Leinwand und den Purpur über die Schultern der Herrin und knüpfe die Sandalen feſt, Sclavin! — Ja! Ich kenne die Welt und uns, die wir darinnen dienen müſſen! Oft kommt über uns ein Gefühl wie Zorn, daß wir Sclavinnen ſind von Geburt auf. Um die Zeit, wo der Mann die Kette ſprengt, die unſre Grundſätze hält, fühlen wir es zuerſt, und wir haſſen unſre Laſt, indem wir ſie lieben! — Liegt doch in des Menſchen Leber dicht neben der Wolluſt die Galle! — Jedoch ſollſt Du darüber nie denken, Herrin; das ſind Dinge, die das Denken nur ſchlimmer macht! — Jetzt, Sclavin, ſchlinge das Band von Juwelen durch der Herrin Haar, daß ſie herunter glänzen wie die Sterne durch die lautloſe lebendige Nacht. (Sie muſtern.) So. Jetzt biſt Du würdig, vor des Herrn Antlitz zu treten. Dein Haupt iſt ſchön, gleich einem Garten voll würziger Blumen, und Deine Augen ſind Liebesflammen! Heil ſei mit Dir, Du Götter-Liebling!

(Die Sclavinnen werfen ſich zu Boden und küſſen die Füße Magdalenens. Dann entfernen ſie ſich mit Myrrha.)

Magdalena (allein in tiefen Gedanken verloren vor ſich hinſtreckend.)

„Das ſind Dinge, die das Denken nur ſchlimmer macht!“ Wehe mir, daß ich darüber denken muß! Daß ich in Pracht und Glanz bin, und doch die Gedanken wie Geſpenſter aus allen Ecken ſchlüpfen! — O, wie anders hab' ich mir die Majeſtät geträumt in meines Bruders niedriger Hütte! — Damals war ich die Geliebte von Hirten und Kaufleuten, und gab meinen Leib um drei Silberlinge; aber meine Seele blieb frei und mein Stolz verhöhnte mein Elend! Jetzt ſind meine Sinne trunken von Hoheit; meine Schönheit ahnt ihren Verfall — und doch gewann ich keine Macht über den Pontius! — Da liegt Judäa, die arme Mutter, blutig mit zerrauftem Haare; und Magdalena, ihre Tochter, iſt das willige Laſtthier deſſen, der ſie zu Boden warf und mit Scorpionen geiſſelt! — Dort unter den Oleandern ſteht die dunkle Geſtaltung ihres gewaltigſten Sohnes mit dem Vorwurf im Auge und dem Lächeln der Verachtung auf der ſchmalen Lippe! — O Judas, ich ſagte Dir, daß ich ein Weib wäre!! — (Sie verbirgt voll Schmerz ihr Haupt in den Händen. Nach einer Pauſe aufſpringend.) Weichet von mir, ihr böſen Gedanken! Bin ich nicht Magdalena — der Liebling des gewaltigſten Mannes in Jeruſalem? Welches Weib iſt noch groß neben mir in Judäa — und welche iſt es, die mich nicht darum beneidete? —

(Aus dem nahen Tempel herüber dringt die Feier der Sabbathnacht. Harfenklänge vermiſchen ſich mit lauten Geſängen.)

Chor der Weiber (auf der Gaſſe, vor dem Tempel).

Groß biſt Du Gott!
Herr Zebaoth!
Ein ewiger Tröſter!
In kummervoller Mitternacht,
Wenn mein Auge trüb' iſt von Thränen,
Biſt Du es alleine, der bei mir wacht!

Magdalena (betroffen).

Dieſe ſind glücklicher, denn ihre Armuth hofft auf Erlöſung! — Dieſe ſind größer, denn ſie tragen Gott im Herzen!

Chor der Männer (im Vorhofe).

Zion! Zion!
Schön geſchmückt unter den Töchtern
Wandelſt Du dennoch auf Wegen des Fremdlings.
Denke daran, daß der Höchſte niemals zu rächen verweilet,
Nah' iſt der Tag, wo ſicher ſein Grimm Dich ereilet!

Magdalena.

Ich weiß es! Aber — o Gott! Ich könnte beten; man iſt ja ſo verlaſſen und hebt die Augen nach oben, und ſucht einen Halt, an den man ſich lehnte! — Aber warum muß ich es wiſſen, daß vor Dir, der Du in flammender Wolke einherfährſt, keine Reue gilt, und keine Wiederkehr — warum! —

Eine Sclavin (eintretend).

Herrin! Pontius ſtand vom Mahle auf. Er kommt hierher.

Magdalena (voll Abſcheu zurückweichend).

Jetzt nicht! Bei allem Göttlichen, was im Himmel iſt, jetzt nichts von der Erde Luſt!!

Die Sclavin.

Schon iſt er nahe —

Magdalena.

So gieb mir Moſt: laß mich trinken! Laß mich den Abſcheu erſäufen! — O, ſei ruhig Antlitz; ſei leer wie eine Larve, daß er nicht merk', was hier (auf ihre Bruſt) geſchrieben ſteht! Du feige Röthe, die aus der Wange ſich ſtahl, zurück in Deine Wohnung! Laß wieder wehen die freudenvolle Flagge — Da iſt ſein Tritt!

Pontius (wirft den Vorhang zurück und ſpricht beim Eintreten hinter ſich).

Auf, langſame Sclaven! Faule Schläfer! Verhüllt dieſe Lampen, die den Tag belügen! Luſtig, Cymbalſchläger, bekränzt mir den Pokal! Auf, Lictoren, durchzieht die Gaſſen Jeruſalems, daß es nicht ſchlafe, wenn der Herr wach iſt und guter Dinge in ſeinen Mauern! (Er breitet ſeine Arme aus.) Nun, Sclavin! Du ſollteſt ſchnell ſein, wie der feindliche Pfeil, der, kaum abgeſchnellt, ſchon im Herzen ſitzt! Nun — Du zögerſt?

Magdalena (geht ihm entgegen).

Pontius.

Deine Schritte, ſonſt wollüſtig wie der Sprung der Gazelle, ſind heute ſchwer. Was fehlt Dir?

Magdalena.

Nichts. Ich bin froh!

Pontius.

Du lügſt — das macht mir Langeweile! Ich komme her, ganz Gluth, ganz Leben! Ich wollt' Dich noch im Bade finden, die lichte Geſtalt umſchlungen von den dunklen Wellen: dann wär' ich der Schwan, der mit Dir koſt und ſein Gefieder in Deinem Schooße birgt — doch Du biſt träge. Komm, küſſe mich!

Magdalena (will ihn küſſen, doch wie ſie ſich ihm nähert, ſchaudert ſie zurück; ihre Arme ſinken ſchlaff herunter).

Dein Mund iſt heiß vom Weine, widerlich! Ich kann nicht! Meine Lippen ſchließen ſich ſchaudernd vor ihm, wie Blumen vor dem Samum.

Pontius (ergrimmend).

Ha, Weib, welche Tollheit packt Dich?! Wer, im ganzen Judäa, wagt zu ſagen: „ich kann nicht!" oder: „ich mag nicht!" wenn der Pontius befiehlt? Aber Dein Sträuben wirft einen Stachel in mein Blut, daß es noch heißer lodert! Komm! Komm!

Magdalena (vor ihm fliehend).

Nein! Laß mich! Meine Glieder ſind ſcheue Rehe, die vor dem Wolfe flüchten! Ein Schauer durchfährt mich bis an meine Fingerſpitzen, wenn Du mich berührſt —

Pontius (ihr nach).

Weib, willſt Du mich verhöhnen? Willſt Du ſtärker ſein, wie der Mann? Willſt Du den Pontius herabwürdigen unter ſeinen Knecht, der doch Herr ſeines Weibes iſt? (Er ringt mit ihr.) Ergieb Dich!

Magdalena.

Ich kann nicht. Möcht' ich mich zu Dir zwingen, ſteht eine Dunkelheit zwiſchen Dir und mir und ſtößt mich zurück!

Pontius (reißt voll Wuth einen Dolch hervor).

So fahr' hinab! — —

(Von draußen herein dringt ein jäher Schrei und darauf ein dumpfer erſchütternder Fall.)

Pontius (überraſcht innehaltend).

Stürzen die Mauern ein? — Was war das? (Er geht zur Ausſicht.) Nichts! Alles ruhig, und draußen ſtille, ſchöne Nacht. (Den Dolch wegwerfend.) Meine Aufregung hat ſich gedämpft. Nein, ich will Dich nicht tödten, Sclavin, aber Deinen Trotz will ich bändigen — ich will Dich da ſtrafen, wo es der Jüdin am ſchmerzlichſten iſt — Deinen bleichwangigen Ekel will ich mit purpurner Schminke färben, bis er ausſieht, wie das Wohlgefallen! (Er geht auf und ab voll Ingrimm.) Ha! wißt Ihr, wie die Grauſamkeit auf die Welt kam? — Ich weiß es! (Er reißt die Vorhänge auf.) Holla, Ihr! Herbei!

(Das Gefolge tritt ein. Im Nebengemach ſchreien die Juden „Heil!" und werfen ſich zur Erde, als ſie den Pontius erblicken. Unter ihnen ſteht der Judas.)

Pontius (zum Kämmerling).

Welche Miſſethäter heulen in meinen Gefängniſſen? Nenne mir nur Juden!

Der Kämmerling.

Zweie aus dem Stamme Iſaſchar ſind angeklagt des Diebſtahls am kaiſerlichen Münzamt. Sie ſitzen am längſten, denn man kann nicht ermitteln, welcher der Schuldige.

Pontius.

An's Kreuz mit Beiden! Weiter!

Der Kämmerling.

Ein jüdiſcher Mann, Herr, der Dir die Fiſche kocht, ſitzt im Gefängniſſe, weil 'ne ſeltne Barbe ihm durch den Gaſſenſtein entſchlüpfte.

Pontius.

Er ſterbe. Weiter.

Magdalena (verhüllt ſich das Geſicht und wirft ſich auf den Boden).

Gott! Gott, was haſt Du angeſtiftet?

(Der Kämmerling zögert zu antworten. Die Hofleute ſind erſtaunt. Es entſteht ein Gemurmel unter den Juden.)

Erſter Jude.

Daniel, haſt Du vernommen das Urtheil des Gottloſen? Ach! Wann wendet der Herr ſein Angeſicht zu ſeinem Volke und ſchlägt die Fremdlinge, wie zu der Zeit Melchiſedek's, des Gottgeliebten?

Zweiter Jude.

Wenn die Zeit kommt, werden wir viel Beute machen bei den Fremden, denn ſie beſitzen viel Geld und herrliche Sachen aus allen Ländern.

Dritter Jude.

Dem Hunde da will ich ſtoßen das Meſſer in die Gedärme, wie geſchahe Siſera, dem Verfluchten.

Vierter Jude.

Ich will mir ſuchen 'nen großen Nagel, und ihn ihm ſchlagen durchs Gehirn, wie die Jael, die Gebenedeite, gethan; drauf will ich mir nehmen alle ſeine koſtbaren Kleider, für mich, meine Kinder und Kindeskinder.

Pontius (tritt drohend hinaus unter ſie).

Was murret Ihr da, zerlumptes Gewürme?

Die Juden (weichen ängſtlich zurück).

Wir murren nicht. Wir ſind gekommen wie immer, Dir Heil und Glück zu wünſchen. Wir berathen uns über den Ruf. (Sie weichen ſchüchtern nach allen Seiten zurück; einer drückt ſich an dem andern vorbei. Judas bleibt allein vor dem Pontius ſtehen.)

Judas (mit verſchränkten Armen).

Glaub's nicht! Sie lügen. Wahrlich! Sie hätten auch keine Urſach', Dir Glück zu wünſchen. Sie verfluchten Dich.

Pontius (ihn finſter meſſend).

Und wer biſt Du?

Judas.

Ich bin ein Bote, oder eigentlich bin ich kein Bote: denn ich habe weder Luſt, meinen Lohn in blanken Denaren aus Deinem Seckel, noch ihn in vollwichtigen Prügeln auf meinem Buckel zu empfangen. Doch bin ich der Überbringer einer Nachricht.

Pontius.

Dein Anſehen iſt keck, und Deine Worte ſind gröber noch und ungeſchlachter, als der Kittel, in dem Du vor mir ſtehſt. Von wem kommſt Du?

Judas.

Von mir ſelber.

Pontius.

Sprich!

Judas.

Auf dem Gebirge Ephraim erhebt ſich großer Lärmen und ein Geſchrei, daß die Heerden erſchreckt von den Weiden laufen und die Roſſe freudig den Boden ſcharren und in die Nüſtern blaſen, denn ſie wittern den Kampf. Der Stamm Manaſſe, die da ſind Rinderhirten in Judäa, haben ſich geweigert, den Zehnten zu zahlen, und ſtehen auf wie ein Mann, und ſetzen ſich zur Wehre gegen Deine Legionen. Die vom Gebirge eilen hinab in die Ebene, und alle Abenteurer, und alle Beſitzloſen und viele Begeiſterte ſtrömen ihnen zu. Ihr Anführer iſt Barrabas, der Mörder aus toller Wuth: den wollen ſie ſalben zum Könige in Israel, hoffend, daß er Dich und Deine Römer vertilge.

Pontius.

Ha! Streckt mir überall der Trotz ſein zähneſletſchendes Haupt entgegen? Nun wohl! So will ich mein Schwert wie einen Griffel in Blut tauchen und Roms Geſetze auf ſein Antlitz ſchreiben. Flavius! Wo iſt Flavius? mein kriegsgeübter Hauptmann? Wo ſind meine Räthe? Ruft mir den Flavius! (Er geht mit den Räthen nach dem Hintergrunde zurück.)

Gemurmel unter den Juden.

Haſt Du vernommen die Stimme aus der Wüſte? Es kommt herab die Armuth, die Tagediebe, die Beutelſchneider. Wir werden abgeben müſſen von unſerm Gut und innehalten mit unſerm Handel — (in lautes Geſchrei ausbrechend) Wir wollen keinen andern König für Israel, als den Mächtigen in Rom „Geprieſen ſei Er!“ Wir wollen keinen andern Statthalter für Judäa, als Dich, den Gerechten! Heil und Glück Dir, Pontius! Die Schmach Deinen Feinden!

Judas (grimmig lachend).

Langbärtige Beſtien! Unterwürfige Klumpen aus Lehm und Talg! Kriechen mit dem Joch auf'm Nacken durch den Koth und ſchleifen hinter ſich die Weltgeſchichte! Ganz verſunken! — Ganz verſunken! — Zu kaufen für 'nen Speiſeabfall! — 'S iſt ein Jammer!!

Pontius (kommt zurück).

Flavius! Wo iſt Flavius? Rief man ihn nicht?

Cotta (laut ſchluchzend).

O Herr! Der Flavius! Der theure Flavius! Man fand ihn abgeſtreift hinter der Mauer, wie 'ne reife Frucht, die vom Baume fällt und am Boden zerplatzt.

Pontius.

Sprich deutlich!

Cotta.

Deutlich? O Herr! Deutlich konnte man ihn nicht ſehen vor all' dem Schutt und Gerölle, was auf ſeinem zerbrochenen Körper lag.

Pontius (nachſinnend).

Hm! War das alſo der Fall, der die Mauern zerriß?

Cotta.

Gewiß, Herr, gewiß! denn er riß ein Stück von der Mauer weg. Ich war ſein Freund, Herr, aber ich wußte nie was von ſeiner Vorliebe für die Mauern. Er fühlte ſich ſogar immer ſehr unglücklich zwiſchen ſeinen vier Mauern. — Herr, ich denke mir, er hat 'nen Schatz heben wollen!

Pontius (argwöhniſch).

Oder er war ein Falk, der auf der Jagd umkam. Iſt kein Athemzug mehr in ihm?

Einer aus dem Gefolge (tritt vor).

Es zieht ein Wunderthäter durch das Land, ein galiläiſcher Arzt, „Jeſus“ mit Namen. Jüngſt ſah ich ihn in Jeruſalem, wie er eine Alte heilte, die Jahre lang an Deinem Thore ſaß, geplagt von Teufeln, ihr Brod erbettelnd. Ich glaube, Deinem Hauptmann wäre geholfen, wenn Du dieſen fändeſt.

Pontius.

Man ſoll ihn ſuchen! (Zurückſchauend auf Magdalenen.) Treibt er die Teufel aus, kann er auch meiner Sclavin helfen. Seht! wie ſie daſitzt, die Augen weit aufgeriſſen, ſtarr vor ſich hin. — Bei Roms Göttern! Eine Bildſäule iſt nicht unbeweglicher. Jetzt glaub' ich an die Mährlein des Volks, daß böſe Geiſter über die Erde fliegen und ſich in die Leiber der Menſchen ſetzen! (Sich an die Räthe wendend.) Kommt näher, meine Weiſen! Rathet mir! Mein Kopf iſt wüſte, der Zorn ſitzt mir im Blute, wie ein Dorn! Wer ſoll den Aufruhr zügeln, wenn Flavius Hand lahm iſt und ſein Geiſt davon?

Judas.

Mühe Dich doch nicht mit dieſen hochgezogenen Augenbraunen, dieſen geſpitzten Mäulern und gerümpften Naſen. Es ſind inhaltloſe Paragraphen vor einem Fragezeichen, und hinterdrein folgt wieder ein Fragezeichen. Ich will Dir ſagen, was Dir frommt.

Pontius.

Du — in dieſem Kleide?

Judas.

Hat Dein Purpur nicht daſſelbe Ende? Glaubſt Du an Wunder? — Nun, ſo kann auch dieſer Kittel zum Purpur werden. Du runzelſt die Stirne — gehörſt auch zu denen, die den Bettler in den Thurm werfen ließen, weil er ſich 'ne Brodrinde ums Haupt legte und ſchwur: „Bei dieſer Krone; ich bin ein König!“ — Pah! Das iſt 'ne gemeine Tyrannenangſt! — Ich ſage Dir: Seit langem war Dir das Sterben näher, als das Leben: (Pontius bewegt ſich unruhig.) denn ich kannte 'nen Menſchen, ein gewaltig Überbleibſel aus Enochs Rieſengeſchlechte. Dem kam Judäa vor, wie ein Tuch, auf dem Du lagerteſt mit Deinen Legionen — wie ein Spielzeug — das wollte er in den Abgrund ſchleudern und das Tuch in ſeine Taſche ſtecken! — Unterwegs aber fiel ihm ein Wegweiſer in die Augen, der zeigte vor- und rückwärts auf Trümmer. Da ſtand er ſtille und zögerte — und zögerte. Ja. — Können! Wollen! Nicht können — Nicht wollen — das ſind die Webſtühle, über die unſer Leben rollt! — Seit der Zeit iſt der Mann mein bitterer Feind geworden.

Pontius.

Wer iſt der Mann? Nenne mir ſeinen Namen.

Judas.

Warte! Ich will Dir noch eine andere Geſchichte von ihm erzählen. Vor etlichen Wochen ſtieg er hinauf ins Gebirge zum Barrabas, dem Mörder, der in der Wildniß mit den Thieren um jeden Fuß breit kämpft, wo er des Nachts ſein Haupt legen will. — „Er iſt ein grimm'ger Mann, ein Held des Volkes, und ſeine Fauſt brennt, die Fremdlinge zuſammenzudrücken, wie Trauben, die unter der Kelter ſind,“ ſchrieen die Juden, die ihm vertrauten: und der Mann ſtieg hinauf und dachte bei ſich, daß er der Arm ſein wolle, und dieſer der Dolch, um Israel frei zu machen.

Pontius.

Den Namen! Den Namen!

Judas.

Warte! — Auf einer wüſten Stelle traf er den Barrabas, einen Stier erſchlagend. — Antlitz und Kleider waren voll von Blut, und mit ſeinen borſtigen Händen zerriß er das dampfende Fleiſch und ſchlang es mit ekler Gefräßigkeit hinunter. Seine Stimme klang wie das Geheul einer Beſtie, als er ſagte, er hoffe noch König zu werden über Israel! Um ihn lagerten ſeine Haufen, nackte, halb verhungerte Abenteurer. Als der Mann ſich nannte, nahmen ſie ihn jubelnd auf, wie einen Sack voll Laſter und ihrer würdig. Etliche Tage blieb er unter ihnen, jubelte, wüthete mit und dachte dabei an alle die Größe und Herrlichkeit, ſo geſchehen ſeinem Volke ſeit Moſes und den Propheten. — Nun waren dieſe die

Hoffnung Judäa's! — Da ſagte der Mann zu ſich ſelber: „Nein, warlich, nimmer darf aus dieſen hier der Helfer erſtehen, und ſollten auch die Römer mein Volk langſam zu Tode hetzen.“ Darauf erfaßte er ſeinen Stab, ſtieg hinab in die Ebene und ging von Hütte zu Hütte und erforſchte ſeine Brüder: und er ſahe, wie ſie vor die Gräul 'ne Larve zogen, und wie ihr Herz eine Fratze war, wie ſie nur Geſchwätze hatten und keine Thaten, und zehnmal Gott verleugneten in einem Athem um fünf Aſſe — o, es war luſtig zu ſehen, wie die Römer ihre Vergangenheit mit Füßen traten: — luſtig, wie Du, Pontius, ihre Gegenwart zu einem auf Golgatha ans Kreuz Geſchlagenen machteſt, dem Deine Knechte zwölfmal täglich die eiſernen Nägel durch Hände und Füße treiben, und zwölfmal mit tauſend Speeren in ſeinen blutenden Wunden wühlen. — Ich ſage Dir: es iſt luſtig mit anzuſehen, weil die Juden lieber den langſamen Kreuzestod ſterben, als daß ſie ein paar Ernten im Kampfe für die Freiheit opfern. — Siehe! Da begrub der Mann das große Gefühl und ſagte wiederum zu ſich ſelber: Dieſes Volk iſt unwürdig eines Tröſters, und ganz unheilbar. — Es ſoll kein Meſſias für Israel kommen, weder Du — noch ein And'rer!

Pontius (dringend).

Wer war der Mann?

Judas.

Warte! Barrabas ſandte ihm einen Boten nach, oder zweien, die mußten ihn erinnern an ihr Bündniß, daß er hinunter wolle nach Jeruſalem und den Tyrannen Pontius heimlich erwürgen. Darauf werde er (der Barrabas) hervorbrechen mit ſeinen Horden, das wehrhafte Israel mit ihm, und die Fremdlinge vertreiben aus dem geſegneten Judäa. Und der Mann ging hinab —

Pontius.

Wo iſt er, daß ich ihn packe?

Judas.

Hier.

Pontius.

Wer? —

Judas.

Ich bin der Mann.

Pontius.

Du?!

Judas.

Ja. Nun bin ich begierig, was Du mit mir anfangen wirſt?!

Pontius (nachdenkend nach einer Weile).

Was meinſt Du?

Judas.

Nun — ich kann meinem Geiſte keinen Stein zum Kopfkiſſen geben, wie meinem Körper, und zu ihm ſagen: „Leg' Dich ſchlafen!“ Daher rathe ich Dir, Du läſſeſt mich kreuzigen.

Pontius.

Nein! Du ſollſt leben! —

Judas.

So wirſt Du mich in's Gefängniß werfen, bis ich mit meinem Schatten Geſpräche halte und von ihm denke: Er ſei mein Bruder.

Pontius.

Nein!

Judas.

Nun, beim Satan! Ich habe mich vollgefreſſen am Leben und finde in der Welt keinen Winkel, um geſund zu verdauen! Ich bin begierig auf den Schlaf! Schlaf ohne Traum — das iſt nur der Tod. Ich hoffe doch nicht, daß Du mich leben und frei laſſen wirſt?! — —

Pontius.

Ja. Gehe hin, wohin Du willſt.

Judas.

Das iſt ſchlimm! — Ich war ſchon luſtig und hoffte der Sorge um mich los zu ſein! — Nun, weil es denn nicht anders iſt, ſo will ich mein Leben noch 'nmal wie ein Bündel über die Achſel werfen und aus Neugierde 'n Stück weiter tragen. — Wenn ich nur Etwas wüßte, was ich auf Erden noch anfangen könnte!

Pontius.

Werde ein Menſchenfreund!

Judas.

Bah! Lieber zehn Jahre als Menſch unter Ameiſen leben! — Schicke hin in die Wüſtenſtadt Hebron — wo einſt die Patriarchen zu Gerichte ſaßen — da findeſt Du den Barrabas mit ſeinen Geſellen. Ich bitt' Dich, laß ſie ſich zu Tode zappeln, wie die Fliegen! O — o, wenn ich nur Etwas wüßte, was ich auf Erden noch anfangen könnte!!

(Im Nebengemach.)

Magdalena (ſpricht vor ſich hin).

Iſt es noch nicht Zeit? Dehnen nicht ſchon die Vöglein in den Neſtern ihr Gefieder? Zirpen nicht ſchon die Nachtgrillen ihr Abſchiedslied? —

Judas (ihr antwortend).

Warum ſprichſt Du mit ſo heimlicher Stimme, als wäreſt Du ein Traum, der zu den Schlafenden flüſtert: „Stehe auf und ſchreite mit hin im Gefolge der Nacht!“ — Ja. — Für uns Beide iſt der Tag nicht auf die Welt gekommen. Ich wollt', ich wär' 'ne Eule, und könnt' mich in Mauerritzen und Gräbern verkriechen vor ſeinem Schein!

Pontius (zu einem Kämmerling, der eintritt und ſich ihm nähert).

Was willſt Du?

Der Kämmerling.

Herr! Vernimmſt Du die vielen Stimmen, die von fernher in einander ſchallen und fallen? — Es ſind Juden, die den Arzt von Nazareth begleiten, den Galiläer, Jeſus mit Namen, welchen Du zu ſuchen befahlſt.

Ruf des Volkes (unten auf dem Platze).

Hoſianna! Hoſianna Dir Emanuel, Gottgeſandter!

Pontius (ſchlägt die Vorhänge zurück).

Was iſt das für ein Ruf? — Trete einer hinaus auf den Vorſprung und künde mir, was ſich begiebt!

Judas (tritt hinaus).

Bunt wirrt und drängt ſich das Volk — ſie tragen Palmen in den Händen und beſtreuen den Weg mit Blumen und grünen Zweigen. In ihrer Mitte ſteht ein Mann von wunderbarem Weſen: die Hand hat er auf eines Blinden Aug' gelegt, und mit dem Finger ſtreift er ſanft die Lider. — — So wahr ich lebe! — Sehend iſt der Blinde, und „Wunder!“ klingt es aus des Volkes Munde!

(Unten jubelndes Volksgeſchrei.)

Pontius.

Beſchreib' ihn mir!

Judas.

Herr, das läßt ſich nicht!

Magdalena (mit ekſtatiſchem Geſicht und ausgebreiteten Armen hinausſchreitend).

Stille! Seine Lippe bewegt ſich — die Luft wird athemlos und lauſcht — Er ſpricht! — —

(Man hört eine leiſe Stimme:)

Kommt Alle zu mir, die ihr mühſelig und beladen ſeid, und ich will euch tröſten und erquicken!

Magdalena (ſtürzt auf die Kniee).

Ach ja! Zu Dir! Zu Dir! — Du biſt die Liebe!

Judas (ſteht erſchüttert; dann nach einer Weile ſchlägt er die Arme übereinander, betrachtet Jeſum und ſagt:)

Wahrlich! Dieſer iſt der erſte Menſch, der mich aufmerkſam auf die Menſchheit macht. —

Zwei kritiſche Abhandlungen.

Von

Dr. Melchior Meyr.

I. Zur Kritik des hiſtoriſchen Dramas.

Karl Gutzkow's dramatiſche Werke. Sechſter Band. **Wullenweber,**
geſchichtliches Trauerſpiel in fünf Aufzügen.
Leipzig. Verlag von Carl Lorck. 1848.

In der gegen zwanzig Seiten langen Vorrede (die namentlich bei den Leiſtungen Schillers auf dem Felde des hiſtoriſchen Dramas verweilt!) giebt der Verfaſſer zu erkennen, daß er mit dieſem ſeinem Stücke ſelber nicht zufrieden iſt. Er verſucht zu erklären, warum „das unter ſeiner Hand zu Stande gekommene Werk hinter der Begeiſterung, die er für ſeinen Stoff in ſich trug, zurückgeblieben," und ſagt in dieſer Beziehung: „Da die letzten Lebensmomente Wullenweber's zu einer Tragödie allein nicht auszureichen ſchienen, ſo mußte wohl ein Geſammtbild ſeines Wirkens um ſo mehr vorgeführt werden, als dem Dichter daran lag, dem deutſchen Nationalgefühl die erhebende Genugthuung zu verſchaffen, wirklich mit anzuſehen, wie weit dies Wirken ging, wie machtvoll es in fernen Landen auftrat, wie es bald hier, bald dort in kräftigen Thaten und durch Wullenweber wenigſtens vermittelten und veranlaßten Begebenheiten ſich zeigte. Dadurch aber ſprang das Intereſſe von Ort zu Ort, von Perſon zu Perſon; die Einheit, die doch einigermaßen in jedem, wenn auch noch ſo ſehr von der ariſtoteliſchen Regel abweichenden Drama zu erſtreben iſt, ging dadurch zu ſehr verloren. So mußte auch der lübiſche Stadthauptmann Marcus Meyer, ſtatt ein ergänzendes, eher ein ſtörendes Element des Ganzen werden. Er würde, immer an Wullenweber's Seite, von dieſem niemals das Intereſſe abgelenkt haben. Da ihn aber ſeine Wirkſamkeit an andere Stellen führte, als wo ſein älterer Freund verweilte, ſo wurde der Horizont bis aufs Ungebührliche erweitert und nur mit großer Mühe konnte der Verfaſſer die Partien des Gemäldes, das auseinanderzufallen drohte, durch einen nothdürftigen Rahmen zuſammenhalten. Wo Handlungen ſtehen ſollten, mußte nun erzählt werden. Wo die Richtungen beider Schickſale ſich ganz trennten, mußten Uebergänge erfunden werden, die den Dichter zum Sklaven ſeines Gedichtes machten. Denn das iſt eben das Eigne an der dramatiſchen Poeſie, daß ſie nur in den glücklichſten Fällen volle Freiheit geſtattet und ſelbſt dann ihr eigenes Geſetz objectiv in ſich trägt, nicht es vom Dichter empfängt. Wo vollends in der Anlage etwas verfehlt oder vom Stoff vorgeſchrieben iſt, da iſt im Verlauf des Fortganges der Handlung der Dichter oft geringer als ſeine Kraft und muß ſein Liebſtes und Beſtes über Bord werfen, nur um ſich auf den ſich bäumenden Wogen der Selbſtthätigkeit des Stoffes oben zu erhalten.“

In dieſer Erklärung ſind die Mängel der Compoſition, an welchen das vorliegende Drama leidet, ſehr gut bezeichnet. In einer folgenden Stelle der Vorrede weiſt der Verfaſſer auch auf Mängel der Charakteriſtik hin und übt mithin eine Selbſtkritik, nach der ein Beurtheiler, der ſich die Hervorhebung des Verfehlten in dem Drama zur Aufgabe machte, nicht viel Arbeit mehr finden würde. Unſer Zweck iſt indeß hier ein anderer: wir wollen zeigen, daß der wahre Grund dieſer und anderer Mängel des „Wullenweber“ tiefer liegt, als der Verfaſſer anzugeben vermochte, — daß das Werk ihm nicht gelungen iſt, weil er den weſentlichen Gehalt und die individuelle Erſcheinungsweiſe des hiſtoriſchen Gegenſtandes nicht aufzufaſſen und dramatiſch zu verarbeiten wußte.

Die dramatiſche Dichtung ſoll eine Hauptcolliſion darſtellen, um die ſich alles Übrige dreht, ſo nämlich, daß auch das Epiſodiſche, Beiläufige, den Kern der Handlung nicht verdunkelt, ſondern ihn vielmehr hervorhebt und in bedeutſames Licht ſtellt. Sie ſoll uns den Kampf zweier Gegenſätze zeigen und einen Ausgang des Kampfes, der ein nothwendiges Ergebniß der Charaktere und der Verhältniſſe iſt. In dem Kampfe ſoll ſie die Bethätigung wahrer, natürlicher Leidenſchaften und Intereſſen anſchaulich machen, im Ausgang die höhere Gerechtigkeit triumphiren und das Leben und Streben des Helden und ſeiner Gegner poetiſch gerichtet und verſöhnt erſcheinen laſſen. — Der Dichter, der die Geſchichte des kühnen Bürgermeiſters von Lübeck zum Gegenſtand eines Dramas in dem angegebenen Sinn machen wollte, mußte ſich demnach fragen: was war das Weſentliche in dem Leben und Streben dieſes Mannes? Was war ſein hiſtoriſcher Beruf? Wie weit ging ſeine Berechtigung und worin lag ſeine Schuld? Dieſer weſentliche Lebensgehalt mußte dann der Stoff ſeiner Dichtung werden. Er mußte denſelben darſtellen in dramatiſch gegliederter Entwickelung; er mußte jenen Beruf, jene Berechtigung und jene Schuld zur Anſchauung bringen, aus alledem den Ausgang herleiten und in dieſem das Gericht der Geſchichte, die Strafe und den Lohn des Helden erkennen laſſen. That er dies, ſetzte er das Weſentliche im Leben und Thun des Helden in Handlung und zeigte er in ihm ſelber den Grund ſeiner Geſchicke; verband er mit der Haupthandlung von ſonſtigen hiſtoriſchen oder erfundenen Thatſachen nur ſolche, die von ihr magnetiſch angezogen wurden, und nur ſo, wie ſie angezogen wurden und wie ſie dieſelbe ergänzten und hoben — dann brachte er Einheit, Wahrheit, Nothwendigkeit in die Dichtung und konnte ſicher ſein, mit ihr eine eben ſo tiefe als harmoniſche Wirkung hervorzubringen.

Gutzkow hat dies nicht gethan. Er hat ſich nicht angelegen ſein laſſen, jenes Weſentliche im Leben und Thun Wullenweber's zu erkennen und daraus die Handlung zu formiren; er hat die Geſchicke des Mannes nicht aus ſeinem Charakter und ſeinen Leidenſchaften entſpringen und ihn nicht das Opfer werden laſſen ſeines eigenen Thuns. Darin, und nicht in der allzugroßen Mannigfaltigkeit der geſchichtlichen Thatſachen und der Schauplätze, worauf ſie ſich ereigneten, liegt der Grund, warum es dem vorliegenden Drama an Einheit fehlt, warum Marcus Meyer eher ein ſtörendes, als ergänzendes Element wurde und warum das Gemälde, das auseinanderzufallen drohte, nur durch einen nothdürftigen Rahmen zuſammengehalten werden konnte! Hätte Gutzkow ſich an den Geiſt des geſchichtlichen Gegenſtandes gehalten, hätte er nur aus den wahrhaft bedeutſamen Thaten und Geſchicken des Helden ſein Drama conſtruirt, hätte er das Nebenſächliche mit der Haupthandlung nur ſo verbunden, wie es dieſe ſelber forderte, ſo wäre der Wechſel der Scenen theils nicht nöthig geweſen, theils hätte er nicht geſchadet; Marcus Meyer, in das richtige geiſtige Verhältniß zu Wullenweber gebracht, wäre, ob nah, ob fern, immer ein ergänzendes Element geblieben und die Handlung ohne Rahmen durch ihr eigenes Maaß zuſammengehalten worden. Gutzkow ſcheint aber gar nicht daran gedacht zu haben, einen ſolchen Mittelpunkt zu ſchaffen. Er hat ſein Herz gehängt an einzelne Momente in der Geſchichte der beiden Freunde; er hat Marcus Meyer auf Koſten des Helden hervorgehoben; er hat nicht nur geſchichtliche Facta in Scene geſetzt, welche den Eindruck des Ganzen ſchwächen, ſondern ſogar noch ſtörende Perſonen und Verhältniſſe dazu erfunden, und nun freilich ein Drama hervorbringen müſſen, welchem eben die weſentlichſten Eigenſchaften eines Dramas abgehen.

Sehen wir die Thaten und Geſchicke des Helden, die im Gutzkow'ſchen Trauerſpiel die Haupthandlung bilden, näher an! Wir treffen Wullenweber zuerſt in Kopenhagen, wo er nach einer vertraulichen Unterredung mit Marcus in die Reichsverſammlung ſich begiebt, vor ihr und den Geſandten des Kaiſers, Schwedens und Hollands mit Lübecks Thaten und Macht prahlt, für die Hanſa allein die Sundzollfreiheit verlangt und im Weigerungsfall mit Krieg droht. Die Dänen entſcheiden ſich für Krieg, Wullenweber nimmt ihn an und geht ſtolz ab. Nach Lübeck zurückgekehrt, weiß er es durch ſeine Beredtſamkeit dahin zu bringen, daß die Stadt den Dänen und Schweden Fehde anſagt. Er hat den Prinzen Swante Sture, der beim Herzog von Lauenburg ſich aufgehalten, durch Marcus entführen laſſen und will ihn als Prätendenten gegen Guſtav Waſa aufſtellen. Für den Oberbefehl über Lübeck's Macht gewinnt er den Grafen Chriſtoph von Oldenburg. Bald nach dem Abzug deſſelben wird indeß die Stadt durch den Herzog Chriſtian von Holſtein belagert. Die genußliebenden Bürger beſchweren ſich, Wullenweber verweiſt ihnen mit Unwillen ihre Schwäche. Als aber der Herzog zum König von Dänemark erwählt wird und abzieht, um den Grafen Chriſtoph zu bekämpfen, nennt der Bürgermeiſter von Lübeck dies mit Recht eine „glücklich unglückliche Wendung.“ Denn ſeine Gegner in der Stadt, verbunden mit dem ehemaligen Bürgermeiſter und jetzigen kaiſerlichen Rath Brömſen, ſorgen nun dafür, daß Marcus dem Grafen zu Hilfe geſchickt wird, und ſetzen es durch, den bis dahin Allesvermögenden, welchen jetzt auch die kaiſerliche Acht trifft, zu ſtürzen. In Wullenweber iſt hierdurch die Liebe zur Vaterſtadt, der Eifer für ihre Größe nicht ausgetilgt: er will nach Bremen ſich begeben, um dort Hilfsvölker zu werben. Unterwegs wird er aber von Reiſigen des Herzogs von Braunſchweig ergriffen und gefangen geſetzt. Das Gericht verurtheilt ihn zum Tode. Bevor er dieſen erleidet beſucht ihn in der Verkleidung eines armen Reiters der Graf Chriſtoph, um ihm zu ſagen, daß auch er beſiegt und auf der Flucht ſei.

Schon aus dieſer Skizze erkennt man, daß die Haupthandlung im „Wullenweber“ nicht aus einer „Kette von Urſachen und Wirkungen“ beſteht, wie Leſſing dies von einem wahren Drama fordert. Daß der Held geſtürzt, von dem Herzog von Braunſchweig gefangen genommen und zum Tode verurtheilt wird, iſt ein Unglück für ihn; aber dieſes Unglück iſt nicht durch ihn ſelber verdient und herbeigeführt, ſo daß wir es anerkennen müßten als gerechtes Geſchick: es entbehrt der dramatiſchen Nothwendigkeit. Vielleicht hätten die Mängel des Entwurfs durch die Ausführung in gewiſſem Sinne wieder gut gemacht werden können; aber Gutzkow hat es eben auch an dramatiſcher Ausführung fehlen laſſen. Er hat ſeinen Helden nirgends ſo gehalten, daß wir fühlen: hierdurch ruft er die Nemeſis gegen ſich auf, hierdurch bereitet er ſich ſeinen Sturz! Er läßt ihn zwar in Kopenhagen ſtolz und vermeſſen reden und Dänemark und Schweden den Fehdehandſchuh hinwerfen: er läßt ihn zur Erreichung ſeines Zweckes widerrechtlich Gewalt anwenden gegen den Prinzen Swante. Aber gerade dieſe Motive hat er nicht dramatiſch ausgebeutet und nicht gewußt in dem Leſer die Stimmung zu erregen, in welcher man den tragiſchen Ausgang erwartet. Von der ſtolzen, übermüthigen Sprache des Helden kann man ſich um ſo weniger ſittlich verletzt fühlen, als ſie auf der einen Seite patriotiſch motivirt iſt, auf der andern aber etwas theatraliſch klingt und nicht eine reale Leidenſchaft verräth, die reale Folgen nach ſich ziehen muß. Über die liſtige Verlockung und Gefangennehmung Swante's wird ohne irgend eine moraliſche Beleuchtung des Factums flüchtig hinweggegangen. Das heißt den Beruf des Dramatikers verfehlen! Denn dieſer ſoll in einem Trauerſpiel nicht blos Handlungen begehen laſſen, denen Strafe folgen könnte, ſondern er ſoll dieſe Handlungen ſo entwickeln und in ſolche Beleuchtung ſtellen, daß der Leſer oder Zuſchauer zugleich mit der klarſten Anſchauung das tiefſte Gefühl des begangenen Fehlers hat und die Strafe fordern muß als Sühne für die verletzte Gerechtigkeit. Geſchieht dies nicht, ſo iſt das Trauerſpiel keine Dichtung, welche „den Menſchen erhebt, wenn ſie den Menſchen zermalmt,“ ſondern es iſt eine dramatiſirte Unglücksgeſchichte, die ihm wehe thut und ihn niederdrückt, es iſt ein dramatiſirtes Beiſpiel menſchlichen Elends!

Mit dem Grundmangel der Erfindung und Compoſition hängen die andern Mängel dieſes Dramas genau zuſammen. Hatte der Dichter eine nothwendig ſich entwickelnde, gewaltiger Wirkung ſichere Haupthandlung zu ſchaffen nicht vermocht, ſo war es natürlich, daß er das Verſäumte anderweitig hereinzubringen verſuchte. Wie er in der Vorrede ſagt, hat er ſein Drama nach der Geſchichte Wullenwebers von Barthold entworfen; und wie wir annehmen müſſen, hat er ſich ſchon bei der Lectüre in gewiſſe „Lichtpunkte des Details“ verſehen, die er in ſein Drama verweben wollte. Bei dem ſchwachen Kern der Dichtung auf romantiſche Ausſchmückung gewieſen, konnte er ſich nun hauptſächlich nicht entgehen laſſen, Marcus Meyer auf ſeinen Expeditionen zu begleiten, und die Verſuchung lag nahe, den lebensfrohen Krieger in Beziehungen zu Frauen und damit auch die herkömmlichen Liebesverhältniſſe in das hiſtoriſche Drama zu bringen, die man eben auch hier noch immer nicht entbehren zu können glaubt. Indem er aber dies that, war es nothwendig, daß der Horizont „bis auf's Ungebührliche“ erweitert und der eine Held durch den andern in Schatten geſtellt wurde! Marcus iſt in dem Drama der Verlobte Meta's, der Schweſter Wullenweber's. In Kopenhagen lernt er die däniſche Reichsoberhofmeiſterin, Anna Roſenkranz, und deren Nichte Siegbritt, die Tochter des ſchwediſchen Grafen Ridderſtolpe, kennen. Anna will ihn für ihr Vaterland gewinnen und hier zu der höchſten Stellung erheben, um durch ihn zu herrſchen; Siegbritt ſoll als Köder dienen. Der von dem „ſibylliniſchen“ Geiſt Anna's und der Schönheit Siegbritt's entzündete Kriegsheld beginnt auch ſchon zu wanken; aber im entſcheidenden Moment ſiegt das Gefühl der Pflicht und er entreißt ſich dem Netz. Dem Grafen Chriſtoph zu Hilfe geſchickt, trifft Marcus Anna und Siegbritt zum zweitenmal in Kopenhagen. Er iſt aber nicht mehr Befehlshaber, wie ehedem, ſondern Untergebener des Grafen. Die Frauen, die ihn lieben, ſehen ihn mit Schmerz in dieſer Stellung; er ſelber fühlt ſich gedemüthigt und unglücklich. Als die Nachricht von dem Sturz Wullenwebers nach Kopenhagen kommt, will er dem Freunde zu Hilfe eilen und ſeine Gegner züchtigen. Allein der Graf (der dritte Held, der ſeinerſeits wieder Marcus verdunkelt!) befiehlt ihm, nach der Inſel Alſen abzuſegeln und die Haft des Königs Chriſtiern und des jungen Prinzen Johann zu endigen. Dort angekommen wird er von Schweden und Dänen eingeſchloſſen, gefangen und enthauptet. Fügen wir hinzu, daß der Dichter die hier angedeuteten Scenen mit einer gewiſſen Vorliebe gepflegt und eines Breiteren ausgeführt hat, ſo wird man einräumen, daß ein ſo ſelbſtſtändig entwickeltes Geſchick die Haupthandlung nothwendig beeinträchtigen und das Intereſſe des Leſers zertheilen mußte. Zugleich ſieht man aus dieſer Skizze daß das tragiſche Ende bei Marcus ebenſowenig motivirt iſt, als bei Wullenweber.

Der Verfaſſer hat außer dieſen noch andere Scenen in ſein Drama gebracht, die nicht zur Sache gehören und den Eindruck des Ganzen ſchwächen. Er will z. B. unſer Intereſſe auch für den König Chriſtiern und den Prinzen Johann in Anſpruch nehmen und beginnt ein Stück, deſſen Held Wullenweber iſt, mit einer Scene, in welcher der Reichsmarſchall von Dänemark den Prinzen gefangen nach der Veſte Sonderburg bringt und der geiſteskranke Chriſtiern ungeſehen den Däniſchen Adel verflucht, „Eine feſte Burg" und eine Strophe aus einer alten Ballade ſingt, Wullenweber's aber nur in einer Zeile beiläufig gedacht wird! Scenen, die zu weit ausgeſponnen ſind, und längere Reden, welche die Handlung aufhalten und die man da, wo ſie ſtehen, nicht haben will, finden ſich faſt in jedem Act. So die Rede Wullenwebers in der letzten Scene des dritten Acts. So der Dialog zwiſchen Anna und dem Bürgermeiſter von Malmö über Katholicismus und Proteſtantismus (ein vollkommenes hors d'oeuvre!) und Brockdorp's Monolog am Schluß der vierten Scene des letzten Acts. Nachdem der Verfaſſer die Linie der Einheit im Grundplan überſchritten hatte, war er eben durch nichts mehr gemahnt, an ſich zu halten: es war nichts mehr zu ſchonen und nichts mehr zu verderben! —

Wie verhält es ſich aber — wird man uns fragen — mit der Zeichnung der Charaktere? Unſere Antwort iſt dieſe: In Dramen wie das vorliegende hängen Compoſition und Charakteriſtik innig zuſammen: wenn die erſtere verfehlt iſt, wird es auch die letztere ſein. Die Compoſition gelingt hier nur, wenn der Dichter den weſentlichen Gehalt in der geſchichtlichen Wirklichkeit poetiſch aufzufaſſen vermag; und nur unter derſelben Vorausſetzung gelingt auch die Charakteriſtik. Wer das Weſentliche in den hiſtoriſchen Vorgängen erkennt, der kann daraus eine dramatiſche Handlung bilden, die ſich von dem gegebenen Anfangspunkt aus mit Nothwendigkeit entwickelt; und wer das Weſentliche in den hiſtoriſchen Perſonen erkennt, der kann daraus Charaktere bilden, die zugleich individuelle Wahrheit und poetiſche Bedeutſamkeit haben. Wer es aber hier wie dort nicht zu ſehen vermag, der wird einerſeits der Fülle des geſchichtlichen Stoffes erliegen und ſeiner Dichtung keine oder nur eine erkünſtelte Geſtalt finden; auf der andern Seite wird er echte Charaktere, die den Grund ihres Beſtehens in ſich tragen und die ihnen beigelegten Thaten auch decken, nicht ſchaffen können und zu ſubjectiver Idealiſirung und Romantiſirung ſeine Zuflucht nehmen müſſen. Die Hauptcharaktere in dem vorliegenden Drama ſind mißlungen. Dies geht ſchon, wie es mußte, aus dem Bisherigen hervor; wir wollen aber verſuchen, es noch deutlicher zu machen.

Wullenweber muß in einem geſchichtlichen Trauerſpiel als ein Mann aufgefaßt ſein, der mit demokratiſchen Mitteln ein ariſtokratiſches Regiment ſtürzt, als Sieger über ſeine Kräfte ſich vermißt, zu Gewaltthaten ſich hinreißen läßt und in einer Verwickelung, die er durch Übergriffe ſelber ſich bereitet hat, der wieder erſtarkten Partei des Alten erliegt. So aufgefaßt, muß er im Drama ſeinen Plan verfolgen und kundgeben am rechten Orte, in der Denk- und Handlungsweiſe ſeiner Zeit; und die Art, wie er dieſen Plan verfolgt, die Übergriffe, zu denen er ſich verleiten läßt, müſſen ihn direct ſeinem tragiſchen Ende entgegenführen. Wie wenig Gutzkow dieſer Forderung nachgekommen iſt, haben wir geſehen. Der Wullenweber ſeiner Dichtung thut und ſpricht wohl allerlei Gutes, aber nicht aus einem beſtimmten Charakter und Lebensplan heraus, nicht am rechten Orte, im rechten Moment. Die ſchönen Reden, die er hält, ſcheinen ihm nur beigelegt, um ihn patriotiſch auszuſtaffiren, man fühlt keinen treibenden Grund, keinen Ernſt dahinter; und wenn er nun auch zuweilen entſchieden auftritt und ganz wackere Worte ſpricht, ſo gewinnen wir doch nicht das Bild eines hiſtoriſchen Menſchen, der im Gefühl ſeiner Berechtigung lebt und durch zweckvolles Reden und Handeln unſern Antheil feſſelt und unſere Achtung ſich erwirbt. Die Sprache, die Gutzkow's Wullenweber führt, iſt einem Manne des ſechzehnten Jahrhunderts keineswegs gemäß. Sie klingt, wie wir ſchon ſagten, theatraliſch; wir hören Gutzkow reden, der nicht ſelten im Tone Goethe's und Schiller's moderne Gedanken und Empfindungen auszuſprechen ſucht. Um nur ein kleines Beiſpiel zu geben, ſo läßt er Wullenweber zu Marcus im erſten Acte ſagen: „Dein gutes Herz gehört Meta; Du tändelſt wohl in ſpielendem Jünglingsübermuth mit blühenden Mädchen da und dort“ u. ſ. w. Dies iſt ein geringfügiger Zug, aber er beweiſt ſo gut wie andere, mit welch' modern vornehmem Weſen der demokratiſche Bürgermeiſter von Lübeck hier ausgeſtattet iſt. Gutzkow — dies iſt der Punkt — hat in ſeinem Wullenweber nicht einen wirklichen Menſchen jener Zeit gedacht, er hat ſich in ſeine Weſenheit, in ſeine Leidenſchaft, in ſeinen geiſtigen und gemüthlichen Horizont nicht zu verſetzen gewußt — er konnte ihn daher auch nicht reden und handeln laſſen, wie er mußte, um unſer Herz zu treffen, unſere Achtung und Liebe zu gewinnen.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit Marcus. Auch aus ihm ſpricht der Dichter. Und wie modern, wie unmöglich vornehm und raffinirt ſpricht er zuweilen aus dem ehemaligen Schmiedegeſellen! Wer ſich davon überzeugen will, der leſe die Scenen zwiſchen Marcus und Wullenweber im erſten, zwiſchen Marcus und Anna im zweiten und vierten Acte! Dieſer Marcus iſt ebenſowenig ein wirklicher Menſch, wie Wullenweber, er weiß uns ebenſowenig ernſtliche Theilnahme abzugewinnen! Und daſſelbe gilt von Anna, Siegbritt und Meta.

Gutzkow ſucht in der Vorrede die Beziehungen Anna's und ihrer Richte zu Marcus als in gewiſſem Sinne zur Tendenz und Ökonomie des Stücks gehörig zu rechtfertigen. Er ſagt: „Die Gerechtigkeit verlangte, daß das Dänenthum, dem Urquell unſerer deutſchen althiſtoriſchen Erinnerungen ſo nahe ſtehend, nicht in parteilicher Weiſe aufgefaßt wurde. Anna Roſenkranz, die der Pöbel von Kopenhagen ihrer papiſtiſchen Geſinnungen wegen zerriß, drückt dieſe edleren Elemente des nordiſchen Weſens aus. In einem Roman würde der Verfaſſer mit beſonderer Liebe bei dieſer Perſönlichkeit verweilt und ſie mit Alchymie, Zauberei

Sterndeutung umgeben haben. Im Drama, wo es immer zur That drängt, wo jede Perſönlichkeit ſich vor der Klippe fürchten muß, Epiſode zu werden und mehr zu ſtören, als aufzuklären (!), im Drama konnte ſie nur eine Skizze bleiben. Aber auch ſo drückt ſie vielleicht jenes tiefere Band aus, welches das Germanenthum mit Skandinavien verbindet. Siegbritt, eine Schwedin, tritt in denſelben magnetiſchen Rapport zwiſchen Anna und Marcus mit ein. Beide mußten in Marcus jene Sehnſucht nach einer goldenen, zauberhaften Ferne des Glücks und der Größe mehren, ſie ſind ſelbſt das Endziel eines träumeriſchen Hinausblickens auf die Nebel des Meers, jenes eigenthümlichen Wunderreizes, ohne den man ſich die vorübergehende Größe einzelner Handelsſtaaten und Handelsſtädte nicht erklären kann. Amerika iſt durch dieſe magnetiſch lockende, geträumte Zauberwelt entdeckt, Holland durch ſie frei, England groß geworden und auch in der Hanſa und ihrer Geſchichte wirkte neben dem Vortheil und dem unabhängigen Bürgergeiſt die Phantaſie Großes. Dies Jenſeitige, Ziehende, Idealiſche, ohne welches deutſcher Sinn nichts Muthiges vollbringt, drücken Anna und Siegbritt in ihrem wunderſamen Verhältniß zu Marcus aus."

Das klingt recht ſchön und lockend; nur Schade, daß wir im Stücke ſelbſt von allen dieſen Herrlichkeiten nichts gewahr werden! Hier ſehen wir nur eine überſpannte däniſche Reichsoberhofmeiſterin, die in hochmoderner Sprache und Motivirung den Feldhauptmann von Lübeck zu überreden ſucht, in däniſche Dienſte zu treten, um vielleicht die däniſche Königskrone davon zu tragen, — und die ſpäter über das Unglück, ihren Günſtling unter dem Befehl des Grafen Chriſtoph zu wiſſen, ſentimentalen Schmerz an den Tag legt. Wir ſehen eine unbedeutende junge Schöne, die zuerſt den Prinzen Swante liebt, dann aber, als dieſer ihr nicht heroiſchen Sinn genug beweiſt, ihr Herz an Marcus verliert und ihre Neigung zuletzt gleichfalls auf ſentimentale Weiſe verräth. Weder für die eine noch für die andere fühlen wir irgend ein tieferes Intereſſe in uns angeregt. Der Grund liegt aber nicht darin, daß dieſe Charaktere nur ſkizzirt ſind — der Verfaſſer hat Scenen und Worte genug an ſie gewendet! — ſondern vielmehr darin, daß es keine wahren Individualitäten ſind, daß ſie uns von ihrer Exiſtenz und von ihrer Nothwendigkeit im Drama nicht überzeugen können!

Von Meta ſagt der Verfaſſer ſelber, es ſei dies „eine ſentimentale Natur, die das Poetiſche nur außer ſich kenne, weich, entſagend, nie hinausſtrebend über das Reich der Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht." Dies iſt richtig; aber leider müſſen wir hinzufügen, daß ſie mit dieſen ihren Eigenſchaften zugleich eine unangenehme Figur iſt! Eine ſolche uns vorzuführen, hat der Dichter nicht das Recht. Der Dichter ſoll freilich die Schwächen des Menſchen zeichnen wie die Stärken, aber er ſoll auch die Schwächen nur ſo hinſtellen, daß ihre Schilderung auf den Leſer einen erfreulichen Eindruck macht. Wie er dies anzufangen hat? Er muß thun, was Gutzkow zu thun verſäumt hat: er muß die Schwächen als

Natur und mit den guten Eigenſchaften verbunden zeigen, mit denen ſie in der Wirklichkeit verbunden zu ſein pflegen; er muß ſie gerecht beurtheilen und, an ihrem gebührenden Platz im Ganzen, in poetiſches Licht ſtellen.

Wir verzichten darauf, noch mehr Charaktere dieſes Dramas zu betrachten; ohnehin könnten wir von allen übrigen nur daſſelbe ſagen! Eine wahre Natur, ein erfreuender, erhebender Charakter iſt im ganzen Stücke nicht anzutreffen. Der Rathsbarbier Henning Schepeler mit ſeiner conſervativen Starrheit — ſagt der Verfaſſer — iſt hiſtoriſch. Dies mag ſein; aber er iſt nicht im Geiſte ſeiner Zeit gehalten, ſondern gehört ganz in die Reihe jener theaterhaften Narren, die ſich mit Wichtigthun, mit Prahlerei und Feigheit in hergebrachter Manier preisgeben müſſen. Überhaupt müſſen wir bemerken, daß der Verfaſſer ſich in keinem ſeiner Stücke ſo ſehr als Nachahmer verhält, wie in dieſem. Gleich im erſten Act läßt er den Rathsherrn Talen ſagen: „Wir ſind ein übermüthig Volk in Lübeck. Ja, ja! Wir ſtochern uns nach Tiſch gern die Zähne mit Reichsſceptern aus, und wenn wir Kegel ſchieben, werfen wir mit Kronen darnach!“ Und ſpäter den Syndicus Oldendorp: „Freilich! Da ſind eure Jungen in Lübeck andere Kerle! Die wiſſen ſchon in der Wiege, was die goldene Bulle iſt, und den Reichsadler zäumen ſie ſich als Steckenpferd.“ Wer fühlt nicht, daß dieſe Reden kühn und frappant ſein ſollen à la Shakeſpeare? Schwerlich werden wir aber erſt noch ſagen müſſen, daß ſie nachahmeriſch geſucht und fade ſind!

Faſſen wir die Hauptgedanken unſerer Beurtheilung noch einmal zuſammen. Gutzkow hat in dem geſchichtlichen Stoffe ſeines Wullenweber nicht die Handlung zu erkennen vermocht, welche durch poetiſche Ausbildung zu einem wahren hiſtoriſchen Drama zu verarbeiten war; er hat nicht vermocht, die Wahrheit der Geſchichte in Poeſie zu verklären. Statt deſſen beutete er die Geſchichte willkührlich aus zur Conſtruction einer ſubjectiv erfundenen Handlung; er unternahm es, der Geſchichte, anſtatt derſelben die ihr innewohnende Poeſie zu entlocken, ſeine Poeſie beizubringen und anzuheften: — und die Folge war, daß er ein Drama hervorbrachte ohne innere Wahrheit und ohne dramatiſche Kraft. Wir geſtehen dem Verfaſſer bereitwillig zu, daß er das ihm eigenthümliche Talent auch hier wieder bewährt und daß ſein Drama als geiſtreiche, pikante Lectüre zu empfehlen iſt; als geſchichtliches Trauerſpiel müſſen wir es aber für durchaus verfehlt erklären.

Erlaube man uns ſchließlich aus dem Bisherigen noch die beſcheidene Nutzanwendung zu ziehen. Wir wollen nicht folgern, daß unſere dramatiſchen Poeten, wenn ſie hiſtoriſche Süjets behandeln, ſich ausſchließlich an den wahren Geiſt, an den weſentlichen Text der Geſchichte halten und nur ihn zum Drama auszudichten ſuchen müſſen; denn es wäre immer noch möglich, daß ein Dramatiker in ſubjectiver Behandlung eines hiſtoriſchen Stoffs ein poetiſches Werk hervorbringen könnte, und wir möchten nicht gern eine gute Möglichkeit ausſchließen. Aber jedenfalls können wir an dem Beiſpiel Gutzkow's lernen, daß es einem Dichter heutzutage gerathen iſt, ſeine ſchöpferiſche Kraft an dem Gehalte der Geſchichte ſelbſt zu üben, und daß er in dieſem Falle ohne Vergleich mehr Sicherheit hat, ein echtes und wirkſames Drama zu Stande zu bringen, als wenn er dem Verfaſſer des Wullenweber nachfolgt.

II. Henrik Hertz. Svend Dyring's Haus.

Romantiſche Tragödie in vier Acten. Im Versmaaße des däniſchen
Originals überſetzt von F. A. Leo.
Leipzig, Verlag von Carl B. Lorck. 1848.

Romantiſche Tragödie iſt ein Titel, auf welchen das neue Stück von Henrik Hertz keinen Anſpruch machen kann. Denn dieſes Stück iſt zwar eine romantiſche Dichtung, aber keine Tragödie. Wir wollen dies beweiſen und die Dichtung damit zu charakteriſiren ſuchen, müſſen aber zu dem Ende die Fabel und das dramatiſche Gewebe des Ganzen ausführlich darlegen.

Svend Dyring, Gutsherr und Lehnsmann des Königs von Dänemark, lebte mit Frau Helwig in glücklicher Ehe. Sie gebar ihm eine Tochter, Regiſſe, und zwei Söhne, Alf und Ove, verlor aber bald nach der Geburt Ove's das Leben. Svend, der durch Kriegsnoth viele Verluſte erlitten, heirathete ſpäter die Wittwe Guldborg, die ihm großes Gut und eine Tochter, Ragnhild, zubrachte. Allein dieſe Stiefmutter und ihre Tochter bewieſen ſich gegen ſeine Kinder hart und übermüthig. Regiſſe wurde von ihnen als Magd behandelt, die Knaben mußten in verfallener Stube auf hartem Lager ſchlafen und nicht ſelten hungern. Svend, der ſeiner Frau dankbar geſinnt war, glaubte ihr mehr als ſeinen Kindern und hielt die Klagen derſelben für ungerecht. Frau Guldberg herrſchte im Hauſe, den Stiefkindern blieb nichts übrig, als ſich zu fügen und zu dulden. Da zeigte ſich eine Ausſicht auf eine glückliche Veränderung in der Familie. Ein Stück Land, das Guldborg ihrem Manne zugebracht hatte, wurde von dem Gutsherrn Tage Bolt angeſprochen und die ſtreitenden Theile verglichen ſich in der Weiſe, daß Tage Bolt Ragnhild ehelichen und dieſe das Land zur Mitgift erhalten ſollte. Zu gleicher Zeit hatte die Schönheit Regiſſe's das Herz des reichen und ſtattlichen Ritters Stig Hvide entzündet und dieſer war entſchloſſen, um ihre Liebe und ihre Hand ſich zu bewerben.

Das Stück beginnt mit einer Scene im Walde. Zwiſchen Tage Bolt, Stig und Svend, die mit einander gejagt haben, kommen die Beziehungen des erſten zur Familie Svend's zur Sprache und dieſer ladet die Genoſſen zu dem Mahle ein, das Guldborg ihnen bereitet. Scenen im Hauſe charakteriſiren die Stiefmutter und die beiden Stiefſchweſtern. Ragnhilden iſt ein Gerücht zu Ohren gekommen, daß Frau Helwig als Geiſt im Hauſe umgehe. Sie nimmt an, daß

Regiſſe dieſen Geiſt ſpiele, und ſchilt ſie deswegen aus. Der alte Diener Byrge verſichert indeß, das Gerücht ſei wahr: er ſelber habe Frau Helwig geſehen, wie ſie blaß und weinend am Lager der Knaben geſtanden habe! Ragnhild erſchrickt; ihre Mutter erklärt jedoch das Ganze für ein Mährchen, verweiſt Regiſſen mit Härte ihre Klagen und geht unmuthig ab; der Diener begleitet ſie. Eine Scene zwiſchen Ragnhild und Regiſſe zeigt die erſtere in ihrem ganzen Übermuth, deutet aber zugleich ihr Geſchick an. Ragnhild erwähnt einer Prophezeihung ihrer Großmutter, wornach ſie „vergehen würde in Liebe für Ihn, den ſie haſſen und der ſie fliehen würde!“ Sie ſagt, Tage Bolt könne das nicht ſein, denn über den vermöchte ſie ſich höchſtens zu ärgern, haſſen aber könne ſie nur den, welchen ſie liebe. Die Jäger, von Guldborg angekündigt, treten ein. Beim Anblick Stigs erſchrickt Regiſſe und läßt den gefüllten Becher fallen, den ſie ihm bieten ſollte. Guldborg rügt ihre Ungeſchicklichkeit und fragt Stig mit Artigkeit, ob ihm Schachſpiel behage. Der reiche, bei Hof angeſehene Ritter dünkte ſie nämlich ein beſſerer Schwiegerſohn, als Tage Bolt: ſie wünſcht, daß Ragnhild ſeine Neigung gewinne, und fordert ſie auf, mit ihm zu ſpielen. Aber Tage Bolt macht ſein Recht als Verlobter geltend und Stig ſetzt ſich zur Partie mit Regiſſe. Während des Spiels geſteht er ihr ſeine Liebe, die er ihr ſchon früher kundgegeben, auf's neue. Ragnhild antwortet auf Tage Bolts Fragen zerſtreut: ſie ſieht auf Stig und verräth den Eindruck den er auf ſie gemacht. Alle gehen ab zum Mahle.

Der zweite Act beginnt und endet in einer alten Geſindeſtube, einem „großen, öden Zimmer mit Spuren früheren Glanzes.“ Es iſt Mitternacht. Alf und Ove liegen auf einer mit Stroh bedeckten Schlafbank und machen in kindlichen Reden ihre Noth anſchaulich. Als ſie eingeſchlummert ſind, naht Frau Helwig, beklagt in rührenden Worten das Loos ihrer Kinder, liebkoſt ſie und entfernt ſich wieder, nachdem ſie dreimal Wehe gerufen über Guldborg. Byrge und Regiſſe kommen und bringen Eſſen für die Knaben. Sie ſprechen über Einſt und Jetzt, Byrge tadelt das Verhalten Svend's, tröſtet die Tochter Helwig's und geht ab. Regiſſe gewinnt es nicht über ſich, die ſüß Schlafenden zu wecken; ſie gedenkt ihrer Mutter, ſinkt auf die Knie und ſpricht ein Gebet. Ein Klopfen an der Thüre ſchreckt ſie auf: es iſt Stig, der draußen ſteht und ſie beſchwört zu öffnen, da die Ruhe ſeiner Tage, ſein Leben auf dem Spiele ſtehe. Regiſſe, zitternd, erfüllt ſeine Bitte und der Ritter tritt ein, um ihr ein unheilvolles Geheimniß mitzutheilen. Er ſagt: kluge Frauen hätten ihn gelehrt, Runen zu ſchreiben, mit denen er ein Mägdlein zur Liebe zwingen könne. Heute nun, wie die Geliebte ihm wohl Zeichen gegeben, daß ſie ihm gut ſei, aber auf ſeine Fragen doch nur ausweichend geantwortet habe, ſei er im Muthe des Weines verleitet worden, ihr Runen in einen Apfel zu ſchreiben. Der Apfel, den er ihr habe zuwerfen wollen, ſei aber in Ragnhild's Schooß gefallen, ſie habe die Runen geleſen und die Wirkung ſei urplötzlich an ihr offenbar geworden. Erſchreckt habe er das Zimmer verlaſſen und ſei auf ſeine Kammer gegangen; aber bald habe Ragnhild vor ſeiner Thüre geſtanden und in flehenden Worten Einlaß begehrt. Er ſei nun durch das Fenſter geflohen und zu der Geliebten gekommen, um ihr Alles zu geſtehen und, wenn ſie ihm zürne, in die Weite zu gehen und zu büßen! Regiſſe beweint das Unglück ihrer Schweſter, kann aber das Geſtändniß ihrer Liebe nicht zurückhalten, und der hierüber entzückte Ritter verlobt ſich mit ihr. Da klopft es an der Thür und Einlaß fordert — Ragnhild. Stig eilt durch eine Seitenthür hinweg, Regiſſe öffnet und Ragnhild ſpricht zu ihr in Worten der Liebe und des Haſſes die Tiefe ihrer Leidenſchaft und ihres Leides aus. Ein Geräuſch auf dem Hofe zieht ſie an's Fenſter: ſie ſieht den Ritter davon reiten, eilt hinaus und ihm nach; Regiſſe folgt ihr.

Im dritten Act ſehen wir Stig im Walde ſchlummernd: zu ſeinen Füßen, durch ein kleines Gebüſch von ihm getrennt, liegt Ragnhild, gleichfalls im Schlafe. Stig erwacht, erblickt ſie, fühlt, daß er ſich ſchleunig entfernen müſſe, und trägt ſeinem Knappen auf, die Unglückliche nach Hauſe zu führen. Nachdem er fort iſt, erwacht dieſe; ſie erinnert ſich an das Geſchehene, vernimmt mit Schmerz und Zorn, daß der Ritter ſie verlaſſen und folgt dem Knappen. Tage Bolt und ſein Bruder Ivar kommen aus dem Walde hervor. Der erſtere verräth, daß er auf Stig eiferſüchtig iſt, und erklärt, er wolle von Svend verlangen, daß die Hochzeit ſchnell bereitet werde. An einer andern Stelle des Waldes treten Svend und die Jagdgeſellſchaft auf. Guldborg theilt ihrem Manne den Plan mit, Tage Bolt Regiſſe zu geben und Ragnhild mit dem reichen und mächtigen Stig zu verbinden, der, wie ſie wahrgenommen habe, ihre Tochter liebe. Svend macht Einwendungen, weicht aber zuletzt ihren Klagen und Betheurungen. Da kommt Bryge mit der Nachricht, daß man Ragnhild vermiſſe! Und gleich darauf meldet ein andrer Diener, daß Stig mit ſeinen Leuten hinweggeritten ſei! Im Herzen Guldborg's macht der Schrecken, den die erſte Nachricht erregte, einer Hoffnung Platz; es wird beſchloſſen, Ragnhild zu ſuchen. Dieſe iſt unterdeſſen dem Knappen Stig's entflohen, und hat ſich von einem Knaben gegen die Bucht führen laſſen, um hier der Noth ihres Herzens ein Ende zu machen. Ein Band mit einem kleinen Goldſtück, das die Kraft hat, ihr Leben zu ſchützen, ſo lange ſie es trägt, gibt ſie dem Knaben zum Lohne. Wie ſie der Bucht zugehen will, um ihren unheilvollen Vorſatz auszuführen, trifft ſie aber auf Stig, der auf dem Wege nach ſeinem Gute iſt. In dem Geſpräche mit ihm findet der Zauber, durch den ihr Wille gefeſſelt iſt, im Kampfe mit Trotz und Zorn, einen ergreifenden Ausdruck. Stig iſt erſchüttert, tiefes Mitleid hat ihn erfaßt: als ſie ohnmächtig hinſinkt; fängt er ſie in ſeinen Armen auf. In demſelben Augenblick nahen Svend, Guldborg, Tage Bolt, Ivar und das Gefolge. Guldborg ſieht ihre Meinung beſtätigt, ſie hält die Zuſammenkunft für verabredet und rügt mit einer gewiſſen Feierlichkeit das Benehmen Stig's: er hätte, wenn er ihre Tochter in Zucht und Ehren minne, erſt bei den

Eltern anfragen ſollen! Der Ritter weiß in der Verwirrung nicht zu antworten, Guldborg kann an der Erfüllung ihrer Hoffnung nicht mehr zweifeln und bietet nun Tage Bolt Regiſſen an. Allein Tage ſchlägt dieſe aus und geht erzürnt und drohend ab. Da findet Stig ſeine Sprache wieder; er erklärt, allerdings habe ihn die Macht der Liebe in Svend's Haus gebracht: aber nicht Ragnhild, der Verlobten Tage Bolt's, gehöre ſein Herz, ſondern Regiſſen! Bei dieſen Worten ſinkt Ragnhild mit einem Schrei nieder. Wieder erwacht, hält ſie eine wilde Rede an Stig und kündigt an, ſie werde Tage Bolt heirathen, aber in drei Tagen eine Leiche ſein.

Der vierte Act eröffnet ſich im Frauengemach. Regiſſe hält Stig für ungetreu und Byrge ſucht ihr dieſen Gedanken auszureden. Ihr Geſpräch wird unterbrochen durch Ragnhild, welche düſter und verſtört hereintritt und in zuſammenhangsloſen Reden ihren Haß gegen Regiſſe zu erkennen giebt. Der Gedanke ihres Herzens iſt der Tod der Schweſter. Guldborg, in leidenſchaftlicher Bewegung hereintretend, wüthet gegen Regiſſe; ſie ſchilt die Stieftochter ſittenlos, weil ſie dem Ritter Gehör gegeben, verweiſt ſie zur Strafe auf ihre Kammer und geht mit ihr ab, um ſie einzuſchließen. Ragnhild gibt ihre Feindſchaft gegen Regiſſe auch dem Stiefvater zu erkennen; ſie erzählt zuletzt, daß ihr Frau Helwig begegnet ſei und ihr den Tod geweiſſagt habe. Svend ahnt, daß die Klagen ſeiner Kinder über die Stiefmutter dennoch gerecht ſein könnten; Reue beſchleicht ſein Herz, und als Byrge hereinſtürzt mit der Meldung, daß Guldborg Regiſſen mißhandle, eilt er ihr in höchſter Bewegung zu Hilfe. In einem Hain, ohnweit des Hauſes treten Tage Bolt und Ivar mit Bewaffneten auf. Ivar hat Svend Fehde angeſagt, will aber nicht Mord und Brand ſtiften, ſondern nur, in Güte oder mit Gewalt, Ragnhild heimführen. Als er ſich mit ſeinen Leuten, Ivar ausgenommen, entfernt hat, kommt von der andern Seite Stig mit Bewaffneten. Dieſer hat gehört, daß Tage Bolt dem Vater ſeiner Geliebten Fehde angeſagt habe und will demſelben zu Hilfe ziehen. Ivar läßt ſich gern feſtnehmen und fortführen, um Gelegenheit zu einer Vermittlung zu finden. Die nächſte Scene verſetzt uns in die alte Geſindeſtube. Alf und Ove liegen ſchlafend auf dem Strohlager: Regiſſe kniet davor, das Haupt auf die Arme geſtützt; Helwig ſitzt zur Linken, ſtumm und unbeweglich. In verſchiedenen Theilen der Stube ſind Gruppen von Engeln zu ſehen, die pantomimiſch und in Worten ihr Mitgefühl mit den Schlummernden ausdrücken, um dann, mit Helwig, zu verſchwinden. Regiſſe erwacht. Sie hört Tritte auf dem Gang, öffnet die Thüre und erblickt die Schweſter mit einem brennenden Licht und einem gefüllten Becher in der Hand. Ragnhild ſchildert in ihrer Weiſe das Erlebniß im Walde. Bei der Gewißheit, daß Stig ihr treu geblieben, kann Regiſſe ihre Freude nicht bergen, und jene, im Tiefſten verletzt, bietet ihr den Becher mit der Forderung, daß ſie trinke. Als Regiſſe ihn aber nimmt, erſcheint Helwig und ruft: „Ragnhild!“ Dieſe, niedergeſchmettert, antwortet: „ich komme“; ſie ruft Regiſſen zu:

„trink nicht, es iſt Gift“, und ſtürmt hinaus. Regiſſe ſinkt beſinnungslos nieder, Helwig verſchwindet. Gleich darauf eilt Stig herein, erhebt die Geliebte und fordert ſie auf, mit ihm zu fliehen. Svend, mit gezückten Schwert, und Guldberg treten ihm entgegen. Jener glaubt, Stig ſei mit Bewaffneten gekommen, um ihn zu befehden und Regiſſe zu rauben. Der Ritter rechtfertigt ſein Hierſein, Regiſſe bittet den Vater dringend, nach Ragnhild zu ſuchen, die mit verwirrten Sinnen aus der Stube geflohen ſei. Aber ſchon eilt Berge bleich herbei: er hat die Meldung zu bringen: daß Ragnhild ſich in die See geſtürzt und Tage Bolt zu ſpät gekommen ſei, ſie zu retten. Der Leichnam wird von Dienerinnen hereingetragen. Guldberg, in der Raſerei des Schmerzes, weiſt nun Stig aus dem Hauſe und ergreift Regiſſe, um ſie fortzuführen. Svend, erzürnt hierüber, hält ſie zurück. In demſelben Augenblick ſpringen die Flügel des Portals auf und Helwig erſcheint in voller Beleuchtung. Sie hält Guldberg ihre Selbſtſucht, ihre Härte vor und ſchließt mit einer Drohung für den Fall, daß ſie gezwungen ſei, noch einmal vor ihr zu erſcheinen. Guldberg fleht um Erbarmen und legt die Hände Regiſſen's und Stig's in einander. Helwig empfiehlt dem erſchütterten Svend die Knaben und entſchwebt, von einem Engelchor umgeben.

Daß dieſe Dichtung den Namen einer romantiſchen verdient, wird jeder unſerer Leſer ſchon aus der Inhaltsanzeige erkennen. Sie iſt gegründet auf zwei romantiſche Erzählungen: von der Jungfrau, welche durch Runen zur Liebe gezwungen wird, und von der Mutter, die aus dem Reiche der Todten zu ihren hart behandelten Kindern wiederkehrt. Der Inhalt dieſer Erzählungen iſt weiter ausgebildet im Sinn der alten Sagen und verwoben zu einer Handlung, die eine eigenthümliche romantiſche Miſchung von Natur und Mährchen iſt. Dem Gegenſtand entſpricht die Behandlung in aller Weiſe. Der Dichter lebt in der Welt der alten Sage, er fühlt ſich wohl und heimlich darin, er empfindet ihre Poeſie, er hat ihre Schönheit vor Augen. In der Stimmung, die in ihm erregt iſt, weiß er der Liebe, der Leidenſchaft, dem kindlichen Sinne, der Gutmüthigkeit, dem Weh des Herzens eine empfundene, rührende Sprache zu leihen. Die beiden Knaben plaudern bei ihm anmuthig, und Frau Helwig klagt in Worten tiefen Gefühls; in den Reden der liebenden Ragnhild finden ſich meiſterhafte Züge. Auch die übrigen Perſonen drücken ſich leicht und anziehend aus. Bei der Führung des Dialogs kommt dem Dichter eine ihm angeborene Mäßigung zu ſtatten. Er ſchwebt mit einer gewiſſen Freiheit und Klarheit über dem Stoff, er weiß zu rechter Zeit aufzuhören und den Leſer ſo raſch vorwärts zu führen, als er es verlangt. Aus der Stimmung, in welcher er die Dichtung begonnen, fällt er niemals heraus; er vermag den einmal angeſchlagenen Ton feſtzuhalten bis an's Ende.

Allein ebenſo wird man ſchon aus der Inhaltsangabe ſehen, daß „Svend Dyring's Haus“ keine Tragödie iſt.

Eine Tragödie — um vom Einleuchtendſten anzufangen — iſt nur diejenige dramatiſche Dichtung, in welcher die Perſon oder die Perſonen, deren Schickſal den wahren Inhalt der dramatiſchen Dichtung bildet, tragiſch enden, ſo daß der Zuſchauer am Schluß der Handlung die Poeſie des Leides empfindet und in tragiſche Rührung ſich verſetzt fühlt. Daß dies bei vorliegender Dichtung nicht der Fall iſt, ſieht Jeder. Das Schickſal Ragnhild's iſt nicht der Mittelpunkt der Handlung und ſie ſelber iſt nicht ſo geſchildert, daß ihr Ende tragiſches Mitgefühl erwecken kann. Sie tritt im erſten Act mit aller Prätenſion einer begünſtigten Tochter auf und zeigt auch nicht eine Tugend oder Charaktereigenſchaft, durch die ſie unſere nähere Theilnahme auf ſich zöge. Durch einen unglücklichen Zufall wird ihr Herz krank, und wie die Verhältniſſe ſind, unheilbar krank. In dieſem Zuſtande erweckt ſie unſer wirkliches Mitleid. Allein wir ſind von vorn herein für das Glück der mißhandelten, liebenswürdigen Regiſſe intereſſirt: wir ſehen, daß Ragnhild mit unverſöhnlichem Sinne der Schweſter nach dem Leben trachtet, und fühlen: ſie muß ſterben, es iſt ein Glück für ſie und für die Familie, wenn ſie ſtirbt! Geſchieht dieß nun, ſo geſchieht nur, was geſchehen ſollte und was uns recht iſt, was uns alſo nicht in tragiſche Rührung verſetzen kann. Denn in dieſe verſetzt uns nur der Untergang des nach einer Seite hin Lebensfähigen und Lebenswürdigen, ein Untergang, der nicht unſer Herz erleichtert, ſondern Schmerz in uns erregt. Die vorliegende Dichtung würde aber auch dann keine Tragödie ſein, wenn der Tod Ragnhild's tragiſches Mitgefühl in uns erweckte, und zwar darum nicht, weil ſie mit jenem Ereigniß nicht ſchließt und nicht ſchließen kann, weil das tragiſche Gefühl nicht in uns bliebe, ſondern wieder verdrängt würde durch die glückliche Löſung der übrigen Verwickelungen. Wir ſehen am Schluß die Liebenden, für deren Verhältniß wir immer lebendigen Antheil empfinden, glücklich verbunden; wir ſehen die harte Stiefmutter durch die ſtrafenden Worte, welche die rechte Mutter ihr aus einer andern Welt herüber zuruft, bekehrt, ſehen den getäuſchten Vater aufgeklärt, ſeine Kinder alſo doppelt ihres Wohlergehens ſicher; wir ſehen das unheilbare Glied abgeſchnitten und den Körper der Familie gereinigt und geſundet und können darüber nur Befriedigung empfinden. Die Dichtung, die eine ſolche Befriedigung in uns hinterläßt, iſt aber keine Tragödie!

Eine wahre Tragödie iſt ferner nur diejenige Dichtung, wo der tragiſche Ausgang ſeinen Grund hat in der Natur des tragiſchen Charakters und in den Verhältniſſen, welche derſelbe vorzugsweiſe herbeigeführt hat. Wir wollen in einer Tragödie nicht bloßes Leid dargeſtellt ſehen, ſondern ein Leid, das einen Grund, einen Zweck und damit auch einen Sinn hat; wir wollen erkennen, daß gewiſſe Charactere mit gewiſſen Leidenſchaften und Tendenzen in gewiſſen Verhältniſſen zu Grunde gehen müſſen; wir wollen durch den Ausgang des Stücks eine Wahrheit anſchaulich gemacht ſehen! Eben dieſer Sinn, dieſe erkennbare Wahrheit iſt es, welche dem vorgeführten Unheil die dichteriſche Weihe giebt und das Peinliche des bloßen Leides zum Tragiſchen des nothwendigen und in höherem Betracht gewinnbringenden Leides erklärt: welche den erſchütterten Zuſchauer erhebt, indem ſie ihn im Untergang zeitlicher Kraft und zeitlichen Glücks den Sieg eines Ewigen fühlen läßt! — Dem aufmerkſamen Leſer der Inhaltsangabe brauchen wir aber nicht erſt zu ſagen, daß die vorliegende Dichtung auch in dieſer Beziehung keine Tragödie iſt. Der tragiſche Conflict, der eine Folge ſein ſollte der Charaktere, ihrer Leidenſchaften und Beziehungen, iſt hier die Folge eines Zufalls! Ritter Stig will ſeine Geliebte durch Runen an ſich feſſeln, die Runen kommen aber durch Zufall an Ragnhild und dieſe wird unglücklich aus Zufall! Wo iſt hier der Sinn und Zweck, welcher dem geſchilderten Leid die Weihe geben ſoll? Wo iſt die Idee, welche durch die Tragödie zur Anſchauung gebracht werden — wo iſt die erhebende Kraft, welche ſie auf uns äußern ſoll? Der Grund des Conflictes iſt blind, iſt eine unbegreifliche Laune des Geſchicks: mithin iſt auch das Leid Ragnhild's ein blindes und wir können mit der Unglücklichen nur pathologiſches Mitleid empfinden, wie mit einer Kranken, nicht aber poetiſch erhebendes und beglückendes wie mit einer tragiſchen Perſon, deren Leid für uns eine Bedeutung hat. Der Dichter hat allerdings die Wirkung jenes Zufalls in ſeiner Art poetiſch behandelt, er hat der Sehnſucht, der Leidenſchaft, dem Schmerze Ragnhild's einen rührenden Ausdruck zu geben gewußt. Aber wenn dies etwas iſt, ſo iſt es nicht genug. Während wir poetiſch angeregt werden, fühlen wir doch, daß uns das Beſte noch fehlt, wir ſind nicht wahrhaft befriedigt: und am Schluß, wenn die poetiſche Erſcheinung der Leidenſchaft an uns vorbeigezogen iſt, bleibt uns nur das Gefühl des Mangels übrig. Denn das iſt eben das Wunderbare der Idee, daß ſie ausdauert und auch den Reiz des Lebens, an welchem ſie zur Erſcheinung gekommen iſt, gegenwärtig erhält: ſo daß ein dramatiſches Gedicht, in welchem eine Idee veranſchaulicht wird, den ſchönſten und größten Eindruck macht eben durch den Ausgang, wo wir das geſchilderte Leben in dem Spiegel der Idee verklärt ſchauen und empfinden! Ein Drama dagegen, das nicht durch einen bleibenden Gedanken getragen iſt, kann wohl das Gemüth des Zuſchauers erregen und beſchäftigen, aber nur vergänglicherweiſe: wenn die Handlung vorüber iſt, dann iſt auch die Wirkung vorüber und wir ſcheiden von dem Drama mit dem Gefühl der Leerheit.

Man könnte hier eine Einwendung machen und ſagen: Der Zufall, durch welchen in „Svend Dyring's Haus" der Conflict herbeigeführt wird, iſt kein blinder, ſondern ein motivirter: er hat einen Grund und einen Zweck. Für's erſte tritt Ragnhild mit einem Verhalten, mit Eigenſchaften auf, welche Strafe verdienen: dieſe Strafe wird über ſie verhängt eben durch jenen Zufall, der alſo nur ein Mittel iſt in der Hand der rächenden Nemeſis. Für's zweite iſt dieſer Zufall, von der Strafe ganz abgeſehen, das Organ einer Schickſalsmacht. Der Heldin war von ihrer Großmutter prophezeiht, daß ſie „in Liebe vergehen würde für Ihn, der

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ſie haſſen und der ſie fliehen würde[*]; dieſe Prophezeihung mußte in Erfüllung gehen und damit ſie in Erfüllung gehen konnte, mußte jener Zufall eintreten.

Dieſe Einwendungen ſind jedoch leicht zu widerlegen. Was die erſte anlangt, ſo tritt Ragnhild allerdings mit einer Sinnesart auf, welche Strafe verdient und zu Leid führen muß. Allein wenn dieſe Strafe und dieſes Leid tragiſch erſcheinen ſollten, mußten ſie durch die Sinnesart ſelber verurſacht ſein: Vergehen und Strafe mußten in erkennbarem Zuſammenhange ſtehen; die rächende Nemeſis mußte mit Natur und Vernunft verfahren. Ein übermüthiges Mädchen dadurch ſtrafen, daß man ihr auf magiſche Weiſe eine Leidenſchaft zu einem Manne einflößt, der ſie nicht lieben kann, und ſo ihren Tod herbeiführen, das iſt ein Verfahren, hinter welchem Niemand beſondern Sinn wird entdecken können! Die Form der Strafe iſt viel zu geſucht und dieſe ſelber viel zu hart. Man ſieht auch, daß der Dichter gar nicht daran gedacht, jenen Zufall als Mittel der rächenden Nemeſis aufzufaſſen. Er hat von der Schuld zu der Strafe keine Fäden gezogen, die auf eine ſolche Intention deuten könnten; der Zufall erſcheint in dem Gedicht als reiner Zufall — als ein willkürliches Factum, das grundloſes Unglück anrichtet!

In Bezug auf die zweite Einwendung erlauben wir uns einfach zu fragen: Wie iſt es gekommen, daß Ragnhilden ein Leid wie das, welches ſie erlebte, vorherbeſtimmt werden und daß ihre Großmutter es prophezeihen konnte? Wie und wodurch hat Ragnhild ein ſolches Verhängniß auf ſich gezogen? Welches iſt die Macht, die es verhängen konnte, und was hat ſie damit gewollt? Auf dieſe Fragen wird kein Anwalt des Autors befriedigend antworten können; und wir ſehen: wenn dieſer den Zufall auch als Mittel zur Erfüllung eines vorherbeſtimmten Geſchickes behandelt hätte, ſo wäre damit doch nichts gewonnen worden; denn dann wäre eben die Beſtimmung ſinn- und zwecklos, und die Erfüllung einer ſolchen Beſtimmung könnte ebenfalls nicht tragiſch wirken. Allein ein Schickſalsdrama zu dichten, hat offenbar auch nicht in der Abſicht des Autors gelegen. Wenn dies der Fall geweſen wäre, ſo hätte er jene Prophezeihung nicht ſo nebenbei erwähnen laſſen; er hätte ſpäter darauf zurückgedeutet und Beſtimmung, Mittel und Erfüllung genau zuſammenbezogen. Da er dies nicht gethan, ſo ſehen wir: er bezweckte mit jener Prophezeihung nichts, als dem romantiſchen Drama einen geheimnißvollen, myſtiſchen, wunderbaren Zug mehr zu geben!

Bevor wir weiter gehen, müſſen wir uns gegen einen möglichen Mißverſtand ſicher ſtellen. Wer obige Bemerkungen flüchtig durchſieht, der könnte nämlich auf den Gedanken gerathen, als ob wir den Zufall und das Wunder überhaupt aus der Tragödie verbannt ſehen wollten. Dies iſt keineswegs der Fall. Wir verlangen nur, daß der Zufall und die wunderbare Einwirkung ſelbſt wieder motivirt ſeien und einem ſittlichen Geſetze, einem vernünftigen Endzweck dienen! Wir verlangen nur, daß der Zufall und das Wunder als Mittel ſich darſtellen in der Hand einer im höhern Sinne vernünftig handelnden Macht! Wir glauben, daß ſich Süjets denken laſſen, wo ein Zufall, ähnlich dem in „Svend Dyring's Haus," als ſolches Mittel ſich darſtellen und ſich dadurch rechtfertigen würde. Wenn z. B. eine unbeugſame ſtolze Schöne, welche Liebe und Zärtlichkeit als verächtliche Schwäche behandelte, durch ein Zaubermittel zur Liebe gezwungen und dadurch für ihren unweiblichen Sinn geſtraft würde, ſo könnte man dies nicht anders als in der Ordnung finden. Daß aber die wunderbare Einwirkung hier nicht zu tragiſchem Ende, ſondern vielmehr nur zur Demüthigung, zu Reue und Leid, zum Bekenntniß der Schuld und durch dieſe zum Glück führen dürfte, werden wir nicht erſt zu ſagen brauchen. Ein wahrhaft dramatiſches Süjet, wo die Heldin, welche durch Runen oder einen Liebestrank zur Liebe gezwungen wäre, ungeliebt bliebe und den Tod fände, wie Ragnhild, wird kaum gedacht werden können.

Svend Dyring's Haus iſt endlich keine Tragödie, weil ſie, von dem Grundplan abgeſehen, nicht ausgeführt iſt, wie eine Tragödie — weil die Charaktere und Verhältniſſe nicht gezeichnet ſind, wie es in einer Tragödie ſein muß. Wir haben bereitwillig anerkannt, was in dieſem Stücke Liebliches und Rührendes iſt: aber wir müſſen nun auch erklären, daß das Poetiſche, welches wir hervorheben, doch nur mehr ſtoffmäßig in dem Stücke enthalten und nicht ebenſo dramatiſch, am wenigſten der Tragödie gemäß ausgeprägt iſt. Charaktere und Verhältniſſe ſind nicht beſtimmt und klar genug hingeſtellt: das Benehmen, das Thun und Laſſen der erſteren iſt nicht hinreichend motivirt. — Das Drama kann es nicht verläugnen, daß es aus Sagen entſtanden iſt. Wie in einer Sagendichtung gar manches unbegründet und unbeſtimmt gelaſſen, wie die Darſtellung in ihr auf gläubige Leſer berechnet iſt und ein genaues Forſchen nach den Urſachen nicht verträgt, ſo auch in vorliegendem Stücke. Was aber in einer Gattung angeht, iſt darum noch nicht in einer anderen geſtattet. In der Sagendichtung, der ſagenhaften Romanze kann ein gewiſſes halbes Licht und magiſches Dunkel gerade den poetiſchen Reiz ausmachen: das Drama, die Tragödie zumal, verlangt Beſtimmtheit und Deutlichkeit der Umriſſe. Im Drama muß die Tiefe ſich gatten mit der Klarheit, Empfindung und Phantaſie müſſen im Dienſte des Geiſtes ſtehen, der poetiſche Duft muß feſt ausgebildete Geſtalten umſpielen. Wollte man in dem vorliegenden Stücke nachforſchen, in wie fern die Beziehungen der Perſonen unter einander, ihr Verhalten und ihre Gedanken auch möglich und natürlich ſind, ſo würde man noch auf Manches Widerſprechende und nicht wohl Begreifliche ſtoßen. Die böſe Stiefmutter giebt nach der Schilderung Bengt's der guten Regiſſe nur alte und graue Kleider, ſie läßt die Herrentochter in der alten verfallenen Mägdekammer ſchlafen, hält ſie wie das Kind eines Bettlers, behandelt ſie wie das niedre Geſinde: ſie ſperrt die beiden Knaben gleich jungen Hunden ein, läßt ſie auf Stroh ſchlafen und hungern. Wie iſt es möglich, daß der ſonſt wackre Svend dies duldet? Der Dichter hat es freilich zu motiviren geſucht: er läßt einmal bemerken: Guldborg erzürne denſelben durch falſche Klagen, ſo daß er, der doch fromm und gen ſei, ſein eignes Fleiſch und Blut vergeſſe; und ein andermal: ſie habe ihm geſagt, es ſei zu der Knaben Beſtem, daß ſie abgehärtet würden! Dadurch iſt aber in der That nichts gebeſſert. Denn wenn es möglich wäre, daß der Vater ſich mit ſolchen Redensarten abweiſen ließe, dann wäre er ein ſo kläglicher Charakter, daß er in einem ernſten Drama die Stellung nicht finden konnte, die ihm der Verfaſſer gegeben hat. Den gläubigen Leſer ſtört das freilich nicht: er hält ſich an das, was er vor ſich ſieht, und läßt ſich durch die Noth der Knaben rühren, ob ſie motivirt ſei oder nicht; der Urtheilende kann aber in dieſer Noth nur eine Fiction erkennen, an die er ſein Mitleid nicht hingeben kann, wie an eine Thatſache. — Im letzten Act ſagt Regiſſe zu Bengt: „Stig iſt mir ungetreu, Alles iſt vorbei, ich will gar nicht mehr an ihn denken!“ Auch dies iſt ein falſcher Zug: die liebenswürdige und verſtändige Regiſſe verräth hier eine Schwäche, die wir ihr durchaus nicht zutrauen können. Stig iſt in der Nacht ſchaudernd vor Ragnhild geflohen, zu ihr geflohen, hat ihr Alles offenbart und ſich mit ihr verlobt: er hat ihr ſeine Liebe auf's klarſte kundgegeben, er hat vor Ragnhild zum zweitenmale die Flucht ergriffen und dieſe, in der Raſerei der Leidenſchaft, iſt ihm nachgegangen. Kann nun Regiſſe, wenn ſie hört, daß der Geliebte und die Schweſter im Walde beieinander getroffen worden ſind, an eine verabredete Zuſammenkunft denken? Kann ſie nach allem, was vorhergegangen, glauben, daß der Ritter ihr ſeinen Schwur brechen werde um Ragnhild's willen? Nach unſerm Urtheil verräth jene Rede ein Gefühl, wie es Regiſſe nicht einen Moment haben und am wenigſten äußern darf. Wenn ſie ſich aber nur ſo anſtellte und etwas ſagte, woran ſie ſelbſt nicht glaubte, ſo wäre es nur um ſo ſchlimmer: eine ſolche Ziererei würde ihr in ſo ernſtem Moment noch viel weniger geziemen. Sonſt müſſen wir allerdings bemerken, daß der Dichter ſeine Perſonen in einem gewiſſen allerdings märchenartigen Tone reden läßt, der uns eine Empfindung giebt, als ob es ihnen mit dem, was ſie ſagen, doch nicht ganz Ernſt wäre, als ob ſie ſich in gewiſſem Sinne nur ſpielten! Wir fühlen auch in den tiefer empfundenen Reden noch einen Hauch dieſes Geſpielten — es iſt nicht die Gewalt voller poetiſcher Wahrheit, die auf uns wirkt! Natürlich müſſen wir darauf verzichten, dies alles im Einzelnen zu beweiſen: wer das Stück von unſern Bemerkungen aus näher anſieht, wird aber finden, daß wir dem Dichter nicht Unrecht thun. Auch in eine weitere Prüfung der Compoſition, der Scenenfolge, können wir nicht eingehen. Daß der Verfaſſer noch fernere Zufälle nöthig hat, um die Handlung fortzuführen, daß namentlich der letzte Act an Mangel an Zuſammenhang leidet, ſieht man ebenfalls ſchon aus der gegebenen Skizze. Nur auf einen Punkt wollen wir noch hinweiſen. Der Ritter Stig giebt, indem er für Regiſſe Runen ſchreibt, einem ſündlichen Drange nach und verurſacht dadurch das Unglück und den Tod Ragnhild's. Demohngeachtet wird er zum Schluß glücklich. Für den feinfühlenden Leſer liegt auch hierin etwas Verletzendes. Allerdings iſt Stig nicht ſo ſchuldig und die Verhältniſſe ſind nicht darnach angethan, daß das Unheil, das er veranlaßt, auch für ihn tragiſche Folgen haben müßte. Aber das iſt eben der Fehler, daß der Autor eine Verwickelung erfand, welche in keiner Weiſe ſo gelöſt werden kann, wie es den feinen Sinn zufriedenſtellt!

Man wird uns nun aber fragen, was von dieſem Stück in der That zu halten — ob es, wenn keine Tragödie, doch in ſeiner Art ein Drama von Werth und zu welcher Gattung es zu rechnen ſei. Hierauf antworten wir, indem wir zugleich ein Reſumé unſerer Beurtheilung geben. Svend Dyring's Haus iſt eine dramatiſirte Sage und als ſolche ein Mittelding zwiſchen Tragödie und Schauſpiel. Es iſt entworfen und ausgeführt mit romantiſcher Phantaſie und inniger Empfindung — darin liegt ſein Vorzug. Aber es iſt nicht entworfen und ausgeführt mit überlegenem Geiſte und überlegenem künſtleriſchen Verſtande — darin liegt ſeine Schwäche. Mit dieſen Eigenſchaften verlangt es kindlich gläubige Leſer und Zuſchauer, die ſich an Phantaſie und Empfindung erfreuen können, ohne die fehlende künſtleriſche Durchführung zu vermiſſen. Das Herz des Kenners wird es aber nicht auszufüllen im Stande ſein. Geſchickt in Scene geſetzt und lebendig dargeſtellt kann es von der Bühne eine gute Wirkung machen: denn ſein Vorzug iſt heutzutage eine ebenſo große Seltenheit, als ſein Mangel etwas Gewöhnliches iſt, woran ſich unſer Publikum ſchon gewöhnt hat. Allein auch auf hingebende Zuſchauer wird es nur einen vorübergehenden Eindruck machen und nicht jene ſchöne Nachwirkung hervorbringen, welche das Wahrzeichen eines in ſeinem Grunde poetiſchen Werkes iſt.

Möge es dem Dichter nicht verdrießen, daß wir ſein Werk einer ſo ſtrengen Beurtheilung unterworfen haben! Die Kritik muß unterſcheiden und das Mangelhafte mangelhaft nennen, damit dem durch und durch Echten und Vollendeten die ihm gebührende Ehre nicht entzogen werde! Wenn wir das vorliegende Drama hauptſächlich nur nach ſeiner Lichtſeite hätten betrachten und ihm die Beiworte poetiſch, romantiſch ohne Weiteres hätten zutheilen wollen — was würden uns für Bezeichnungen übrig bleiben für die romantiſchen und zugleich kerngeſunden Dichtungen Shakſpeare's? Wir wären ungerecht gegen das Vollendete aus einſeitiger Milde gegen das halb Gelungene. Die Kritik muß auf höhere Ziele der Dichtung hinweiſen, damit dieſelben erkannt und erſtrebt werden! Das deutſche Publikum zeigt für die neueſte däniſche Dichtung, ſo weit ihm dieſe zugänglich geworden, eine Empfänglichkeit, wie ſie größer von den Autoren ſelber nicht erwartet werden konnte: die deutſche Kritik muß nun dafür ſorgen, daß dieſe Empfänglichkeit nicht ſchädlich werde — ſie muß den deutſchen Talenten bemerklich machen, daß ſie auch auf dem Gebiete, welches däniſche Dichter mit Vorliebe bebauen, höhere poetiſche Zwecke zu verfolgen haben! Wir ſind immer der Meinung geweſen, daß auch die Sage, die wunderbare Erzählung Stoff liefern kann zu wahrhaft poetiſchen und wirkſamen Bühnenſtücken. Aber der deutſche Dichter wird hier nur mit wahrem, der Bildungsſtufe ſeiner Nation entſprechendem Erfolge arbeiten, wenn er die Sage, die er behandeln will, auch begriffen, wenn er ihren Sinn und ihre Bedeutung erkannt hat und mit allem Zauber poetiſcher Gebilde zuletzt doch nur die Herrlichkeit des Geiſtes anſchaulich zu machen ſtrebt. Dem Verſtändniß, der reinen Würdigung des Sagengehaltes hat er darum vor allem nachzutrachten und nur aus dem geiſtig begriffenen Stoffe die Dichtung zu formen. Wenn wir in unſerer Beurtheilung dieſen wichtigſten Punkt ins Klare geſetzt hätten, dann würden wir unſre Hauptabſicht für erreicht anſehen.

Kritiſche Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt.

Von

H. Th. Rötſcher.

1. Der Prolog im Himmel.

Goethe hat bekanntlich den Prolog im Himmel längere Zeit nachher gedichtet, nachdem das Fragment des erſten Theils der Tragödie ſchon erſchienen war. Die Wurzeln der Conception zum Fauſt reichen bis zum Jahre 1773, wo ihn auch der gewaltige Stoff des Prometheus ergriff. Der ausführliche Plan zu einer weitern Ausarbeitung des Fauſt gewann im Februar 1788 ſeine Reife. Die Scene der Hexenküche ward untern Andern zu Rom im Garten Borgheſe ausgeführt (vgl. Eckermann's Geſpräche mit Goethe Th. 2 pag. 134). Das Fragment Fauſt in ſeiner erſten Geſtalt war indeſſen bereits 1786 im Druck erſchienen. Aber die Fauſtidee und die weitere Geſtaltung des Stoffs ließ ihn nicht ruhen. Der Dichter kommt immer wieder auf denſelben zurück. So entſteht nach der 1797 wieder ſehr ernſtlich aufgenommenen Arbeit des Fauſt zunächſt der Entwurf Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, der urſprünglich für den von Schiller herausgegebenen Muſenalmanach von 1798 beſtimmt war. Manche Gründe, welche auch Göthe billigte, beſtimmten indeſſen Schiller, die Mittheilung noch hinauszuſchieben. Der Entwurf ward indeſſen bedeutend vervollſtändigt und nun erſt demſelben ſeine Stelle im Fauſt angewieſen. In demſelben Jahre wurden auch die Zueignung und der Prolog im Himmel abgefaßt. Während Oberon's und Titania's goldne Hochzeit urſprünglich nicht für den Fauſt beſtimmt war und erſt ſpäter dem Gedicht einverleibt wurde, daher dieſe ganze Scene auch nur den Charakter einer Epiſode hat, ſo kündigt ſich der Prolog im Himmel ſogleich als zum Organismus der Tragödie gehörig an. Dieſe Scene iſt offenbar aus dem tiefen Bedürfniß des Dichters erwachſen, die Fäden der Tragödie zu ihrem Urſprunge zurückzuführen und dem Leſer die Ausſicht auf die Verknüpfung des endlichen Abſchluſſes mit dem Anfang zu eröffnen. Je länger ſich Goethe mit der Fauſt-Idee beſchäftigt hatte, je tiefer war er davon durchdrungen, daß Fauſt nicht untergehen könne, daß in ihm, dem Repräſentanten der ſtrebenden, nach Verſöhnung ringenden Menſchheit, die Elemente der Rettung liegen. Das erſte Fragment hatte Fauſt dem Mephiſtopheles unterliegend gezeigt. Hier hatte Mephiſtopheles triumphirt. Nur Gretchen war frei geworden, aber das erlöſte Gretchen hatte ſich von dem Geliebten mit dem Gefühl ſeiner Verdammniß getrennt. Die Kluft zwiſchen Beiden war eine unendliche geworden. Goethe war, wie ſich auch aus Zeugniſſen nachweiſen läßt, ſchon ſehr früh von der Nothwendigkeit ergriffen, den Fauſt aus der innern Zerſtörung, der Verzweiflung, zur Einheit mit ſich zu führen und den bis zur Wurzel des menſchlichen Geiſtes zurückgeführten Kampf des Fauſt mit einem endlichen Siege zu krönen, d. h. die aus der Tiefe des Zwieſpalts und des Gegenſatzes durch eigene Kraft ſich freimachende und erlöſende Menſchheit darzuſtellen. Mit dem erſten Theil des Fauſt war daher in des Dichters Geiſt ſchon ſehr früh der Gedanke eines zweiten Theils gefaßt, der natürlich nur den aus den Banden des Mephiſtopheles ſich befreienden Fauſt darſtellen konnte. Dieſer Gedanke, auf eine endliche Verſöhnung der göttlichen und menſchlichen Natur, und ſo auf einen innern Abſchluß der Tragödie hinzuweiſen, trieb den Dichter zur Schöpfung ſeines Prologs im Himmel. Hier wird daher die endliche Erlöſung des Fauſt mit Gewißheit in Ausſicht geſtellt und damit der Gegenſatz des abſolut Guten und abſolut Böſen ſeiner ewigen Bedeutung nach aufgefaßt.

Der Schauplatz dieſer Schürzung des erſten Knotens, aus dem ſich aller Kampf und Zwieſpalt dann entwickelt, konnte im Gedicht nur der Himmel ſein, der Boden der gegenſatzloſen Einheit, welche den Kampf, den Widerſpruch und die Entzweiung noch in ſich verſchloſſen hält. Denn die Erde iſt die eigentliche Stätte des Kampfs und Gegenſatzes. Im Himmel kann dieſer Kampf daher nur als ein auf der Erde unausbleiblicher vorgeſtellt werden, deſſen Ausgang der göttliche Geiſt mit unbedingter Zuverſicht entgegenſieht. Goethe hat dieſe Aufgabe als ein großer Dichter dadurch gelöſt, daß er von ſeiner Darſtellung jedes nur allegoriſche und daher abſtrakte Gewand entfernt, und das metaphyſiſche Problem in völlig ſinnlicher Klarheit hingeſtellt hat. Dadurch iſt dieſer ſpäter hinzugedichtete Prolog im Himmel ganz aus einem Guſſe mit dem Geiſt des erſten Fragments, deſſen dichteriſche Größe und welterobernde Kraft darin beruht, daß der tiefſte theoretiſche Kampf des menſchlichen Geiſtes ganz und gar als der Ausdruck der durchgefühlteſten Stimmung, als individuelles Erlebniß einer großen Perſönlichkeit auf uns eindringt.

Der Prolog im Himmel iſt in ſeiner Einkleidung durchaus anthropomorphiſtiſch. Dadurch gewann der Dichter die Möglichkeit, den abſtrakten Mächten einen ſinnlichen Leib zu geben, ohne ihnen ihre Würde und Bedeutung zu rauben. Das Ganze trägt daher einen mythiſchen Charakter an ſich. Der Dichter hat die altteſtamentliche Form erwählt, und namentlich die Annäherung des Mephiſtopheles an den Gottesthron dem Erſcheinen des Satanas im Buch Hiob nachgebildet, wie „unter den Kindern Gottes auch Satanas erſcheint und von dem höchſten Throne die Macht erhält, durch alle Qualen den getreuen Knecht Hiob zur Läſterung zu reizen.“ *) Goethe ſpricht ſich darüber gegen Eckermann (Geſpräche 1, 192) dahin aus, daß wenn die Expoſition ſeines Fauſt auch einige Ähnlichkeit mit der des Hiob hat, dies doch ganz recht ſei, und er eher deswegen zu loben als zu tadeln ſei. Und mit vollem Rechte. Denn es kommt in allen künſtleriſchen Kompoſitionen immer darauf an, ob das Benutzte, gleichviel ob aus dem Leben, oder einem Buche gegriffen, an rechter Stelle wirkſam gebraucht worden iſt. Wer reich iſt, verſchmäht daher im Bewußtſein ſeines Reichthums eine ſolche Entlehnung durchaus nicht, und zieht ſie einer originellen Erfindung vor, welche der Kraft und Bedeutſamkeit der erſteren nachſtehen würde. Das Zeugniß der echt künſtleriſchen Verwendung und Benutzung des Entlehnten liegt allein darin, daß wir dabei gar nicht mehr an die Quelle erinnert werden, aus der es ſtrömt, ſondern daß es uns den Eindruck der Wahrheit und Urſprünglichkeit macht. Dies wird aber immer dann der Fall ſein, wenn die Entlehnung mit der Kraft der Nothwendigkeit auf uns einwirkt und uns in ihren Kreis hineinbannt.

Faſſen wir nun das Verhältniß der im Prolog erſcheinenden Perſonen näher in's Auge. Es ſind drei: der Herr, die himmliſchen Heerſchaaren und Mephiſtopheles, der als Schalk unter dem Hofgeſinde auftritt und nach Art mittelalterlicher Hofnarren die Freiheit hat, die Wahrheit ſelbſt dem Herrn gegenüber rückſichtslos zu ſagen. Wir faſſen zunächſt die Bedeutung der Engel in dieſer Scene auf. Sie ſind noch nirgends richtig gewürdigt worden und doch iſt ihre künſtleriſche Behandlung eben ſo poetiſch als tiefſinnig. Was repräſentiren ſie im Himmel? Wie verhalten ſie ſich zum Herrn, wie zum Mephiſtopheles, dem gefallenen Engel? Die Engel preiſen des Herrn Größe; ſie leben überhaupt in ſeinem Anſchauen und werden, wenn wir uns die kirchliche Vorſtellung derſelben vergegenwärtigen, als Weſen gedacht, welche unmittelbar, d. h. kampflos, gegenſatzlos in Gott leben und weben, und ſomit ein Ab-

---

*) Die ganze hieher gehörige Stelle lautet Buch Hiob von Vers 6 an:

1. Es begab ſich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor dem Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen.

2. Der Herr aber ſprach zum Satan: Haſt Du nicht Acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es iſt ſeines Gleichen nicht im Lande, ſchlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böſe.

3. Satan antwortete dem Herrn und ſprach: Meinſt Du, daß Hiob umſonſt Gott fürchtet?

4. Haſt Du doch ihn, ſein Haus, und Alles, was er hat, rings herum verwahrt. Du haſt das Werk ſeiner Hände geſegnet und ſein Gut hat ſich ausgebreitet im Lande.

5. Aber recke Deine Hand aus und taſte an Alles was er hat: was gilt's, er wird Dich in's Angeſicht ſegnen?

6. Der Herr ſprach zum Satan: Siehe, Alles was er hat, ſei in Deiner Hand; ohne allein an ihn ſelbſt lege Deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn.

glanz ſeiner Herrlichkeit ſind. Sollten ſie nun poetiſch gefaßt und mit der religiöſen Vorſtellung in Einklang gebracht werden, ſo konnten dieſe, der Individualität oder konkreten Perſönlichkeit entbehrenden Weſen, auch nur zu Verherrlichern der Größe und Macht des Herrn gemacht werden. Indem ſie ſich darauf beſchränken, Gott zu preiſen, zeigen ſie ſich ganz an Gott und in Gott aufgegeben, doch ohne eigenthümliches individuelles Leben. Aber es iſt auch höchſt bedeutſam, daß die Erzengel im Prolog nur Gott als Schöpfer der Natur, oder den Herrn, den Naturgeiſt preiſen: ſein Walten in der Natur, die unbegreiflich hohen Werke deſſelben ſind der Gegenſtand ihres Lobgeſanges. Die Pracht der Sonne, die Bewegung der Erde und die elementariſchen Prozeſſe ſind der Inhalt ihrer Verherrlichung Gottes. Da die Engel kampf- und gegenſatzlos in Gott leben, alſo unmittelbar an dem göttlichen Leben Theil haben, nicht durch die Freiheit des Willens wiedergeborene Geiſter ſind, welche ſich durch Kampf und durch die Nacht des Böſen hindurch, die Einheit mit Gott errungen haben, ſo vermögen ſie auch nicht Gott, als freien Geiſt, in ſeiner unendlichen Selbſtbeſtimmung, d. h. als bewußte Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit zu preiſen. Sie leben in unbefangener Einheit mit Gott und daher gehört ihnen nur Gott als Schöpfer der unwandelbaren Naturgeſetze an, nicht als Gott, der ſich in der Vernunft und ihrer Entwickelung, d. h. in der freien Bewegung des menſchlichen Geiſtes offenbart. Nur der freie, aus der unmittelbaren Einheit mit Gott herausgetretene Menſch, der zum Zwieſpalt und Gegenſatz in ſich fortgegangen, ſich mit ſelbſtbewußter Kraft ſiegreich aus demſelben erhebt, nur der kann Gott wahrhaft als Geiſt in ſeiner unendlichen Selbſtbeſtimmung und Bewegung verherrlichen. Für die Engel im gegenſatzloſen Himmel iſt Gott daher nur der Herr der Heerſchaaren, die in unwandelbarer Ehrfurcht an ihn hängen und ihm gehorchen, ohne in dieſem Gottesdienſte einen böſen Willen überwinden zu dürfen. Der Himmel iſt daher noch nicht die eigentliche Stätte Gottes, weil ſich hier die Tiefe ſeines Weſens nicht ganz aufſchließen kann, ſondern die Erde, der Boden der freien Entwicklung der Vernunft, wo ſich Gott, durch den unabläſſig ſich erzeugenden und wieder aufhebenden Gegenſatz erſt in ſeiner reinſten Weſenheit als freier Geiſt hervorbringt. Der Prolog im Himmel weiſt uns daher mit Recht auf die Erde hin, wo der Kampf geführt, und durch die ſittliche Freiheit die göttliche Kraft im Menſchen zum Siegen gebracht werden ſoll. Hier iſt der Boden, auf dem es ſich entſcheidet, ob die Welt Gottes oder des Teufels iſt, d. h. ob der Gegenſatz gegen die ſittlichen Mächte nur ein verſchwindendes immer wieder aufzuhebendes Moment iſt, oder ſich zum endlichen Siege bringt.

Den Engeln gegenüber erſcheint Mephiſtopheles als ihr abſtrakter Gegenſatz. Während ſie das Unwandelbare, die ewig ſich gleiche Geſetzmäßigkeit der Natur preiſen, ſo vertritt er das ewig Wandelbare, die Negation des

Seienden und des Lebens. Mephiſtopheles erſcheint unter dem Hofgeſinde als Schalk, der, in ſofern dieſer Standpunkt der Negation es überhaupt zum Humor bringen kann, ſich humoriſtiſch ſpottend über das Streben des Menſchen, und über ſeine Stellung zu Gott und die himmliſchen Heerſchaaren ergeht. Mephiſtopheles hat natürlich nur den Ton der Ironie über das Treiben des „kleinen Gottes der Welt", weil er, nur auf das Zerſtören und Negiren ausgehend, in der ganzen Arbeit des Menſchengeſchlechts ein vergebliches Ringen erblickt, das ſeiner vernichtenden Thätigkeit immer neue Nahrung bietet. Er iſt daher ſeines Sieges völlig gewiß und drückt dieſe Siegesgewißheit dem Kreiſe gegenüber, in den er als ein völlig fremdes Element eingetreten iſt, mit vollſter Freiheit aus. Dieſer Zuverſicht des Mephiſtopheles ſtellt ſich die Zuverſicht Gottes gegenüber und begründet die Wette in Betreff des Fauſt. Dieſe Wette bildet die eigentliche Subſtanz unſerer Scene, wodurch ſie mit dem ganzen Fauſt auf das innigſte zuſammenhängt. Sie giebt uns die Gewißheit, daß die Freiwerdung Fauſt's aus den Banden des Mephiſtopheles das abſolute Reſultat der ganzen Bewegung ſein muß. Die Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles iſt auf dem tiefſten Grunde ihres Verhältniſſes zu einander begründet. Auch dies enthält der Prolog im Himmel. Er faßt nämlich ſehr beſtimmt die Nothwendigkeit des Böſen, als Schranken ſetzende, negirende und dadurch zur Beſiegung derſelben, d. h. zur Affirmation forttreibende und anreizende Thätigkeit auf. Der Herr ſagt:

„Des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh:
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel ſchaffen."

Mephiſtopheles wird hierdurch als zum Weſen der Menſchheit, zu ihrer Entwickelung nothwendig erklärt. Seine Exiſtenz iſt durch die Natur des Geiſtes bedingt, welcher ſein Weſen, ſeine Freiheit unabläſſig durch den Sieg über die Materie, über die Schranke und den Irrthum hervorbringt, und ſich erſt dadurch als Geiſt bethätigt. Inſofern muß Mephiſtopheles, als Teufel, ſchaffen. Der Dichter rückt hier den Widerſpruch haarſcharf an einander und löſt ihn auch zugleich auf. Als Teufel negirt Mephiſtopheles nur; ſein Thun iſt Zerſtören, Verneinen, er iſt daher der Vater des Irrthums, wie der Sünde; aber Zerſtören und Negiren ſind nur Momente in dem Prozeß der Bewegung des Geiſtes, d. h. nur dazu beſtimmt, wieder der Entwickelung, dem Fortſchritt, alſo dem Poſitiven und Vernünftigen zu dienen. Mephiſtopheles bringt alſo das Moment hervor, ohne welches der Geiſt gar nicht Geiſt wäre, Mephiſtopheles nöthigt den Geiſt zur Entfaltung ſeiner Kraft, zum Siege über die Schranke und den Irrthum; er treibt ihn zur Thätigkeit und wirkt ſo, wider ſeinen Willen, zur Hervorbringung der Vernunft und des Guten mit. Er muß, als Teufel, ſchaffen. Er, der ſich ſpäter ſelbſt den Geiſt nennt, der „ſtets das Böſe will, und ſtets das Gute ſchafft", wird ſchon im Prolog durch den Herrn als der wider ſeinen Willen erzeugende, zur Hervorbringung des Poſitiven wirkende Geiſt bezeichnet. Damit iſt das ganze Verhältniß des Mephiſtopheles zu Fauſt, d. h. des Böſen zur Menſchheit überhaupt vorgebildet. Mephiſtopheles iſt durch den Herrn ſelbſt in die Weltordnung als nothwendiges Glied aufgenommen, und zwar als ein ſo nothwendiges, daß ohne Mephiſtopheles die Menſchheit aufhörte Menſchheit, d. h. ſich fortentwickelnde, in der Überwindung der Schranke und der Materie ſich zu immer freierem Selbſtbewußtſein bringende geiſtig-ſittliche Geſammtheit zu ſein. Mit dieſem Gedanken hat ſich Goethe durch die Macht ſeiner poetiſchen Anſchauung gleich auf die Höhe des philoſophiſchen Bewußtſeins erhoben und alle einſeitigen theologiſchen Standpunkte hinter ſich zurückgelaſſen.

Da der Prolog in der Perſon des Herrn den durch die Tragödie ſelbſt zu verwirklichenden Sieg des Menſchen über Irrthum und Sünde mit unendlicher Selbſtgewißheit ausſpricht, ſo giebt er auch natürlich den Menſchen dem Mephiſtopheles Preis, indem der erſtere nur durch ſich ſelbſt von den Banden frei werden kann, welche der letztere um ihn legt.

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange ſei dir's nicht verboten;
Es irrt der Menſch, ſo lang' er ſtrebt.

Fauſt iſt, wie wir ſchon angedeutet, nicht ein einzelnes Individuum, es iſt in ihm die nach Wahrheit und Verſöhnung ringende Menſchheit individualiſirt. Mephiſtopheles darf den Menſchen „ſeine Straße ſacht führen“, er darf verſuchen, „den Geiſt von ſeinem Urquell abzuziehn“, weil das Gegentheil die Freiheit des Menſchen beeinträchtigen würde, aber der Herr deutet Mephiſtopheles auch ſein endliches Erliegen in dieſem Kampfe an:

Und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunklen Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

Die Zuverſicht des Herrn beruht natürlich auf ſeinem Bewußtſein von der Menſchheit; er darf aber die Wette des Mephiſtopheles auch annehmen, weil er demſelben im Prolog nur Verſicherung gegen Verſicherung ſetzen kann und ſeine Zuverſicht ſich erſt durch die That des Menſchen bewähren muß. Darin liegt der Fortgang zur Tragödie, wie die Ausſicht auf den Verluſt der Wette Seitens des Mephiſtopheles begründet.

Wir haben in dem Prologe noch eine Schwierigkeit, oder, genauer geſprochen, einen Widerſpruch zu berühren, welcher vielmehr in der Faſſung, als in der Sache liegt. Es kann nach der ganzen Auffaſſung des Verhältniſſes zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles kein Zweifel darüber obwalten, daß Gewinn und Verluſt der Wette auf der Erde, d. h. im Kampfe des Lebens entſchieden werden ſollen, daß Mephiſtopheles die Wette verloren hat, ſobald Fauſt ſich von ſeinen Banden loszuringen vermag. Fauſt iſt dem Mephiſtopheles daher für die ganze Dauer des Lebens überlaſſen, d. h. ſo lange als überhaupt Kampf, Gegenſatz und Widerſpruch dauern. Mephiſtopheles iſt nur dann beſchämt, wenn er ſich endlich ſeine Ohnmacht über Fauſt eingeſtehen, alſo die aus der Verirrung, aus dem Hingeben an das Böſe ſich befreiende Kraft des Menſchengeiſtes anerkennen muß. An Fauſt, d. h. am Menſchen ſoll Mephiſtopheles erfahren, daß er, als Teufel, ſchaffen muß, daß alſo ſein urſprünglicher Zweck und Wille, den Menſchengeiſt ſeinem Weſen zu entfremden, ſich in ſein Gegentheil verkehrt, indem er nur dazu gedient hat, den Menſchen zur Entfaltung ſeiner ganzen Kraft fortzutreiben. Dies iſt der tiefe Sinn der Wette und die im Prolog eröffnete Ausſicht auf das endliche Erliegen des Mephiſtopheles. Aber dieſer Gedanke iſt nicht ganz in die Form getreten. Der Dichter läßt nämlich unbeſtimmt, wann und wo das Endreſultat der Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles entſchieden werden ſoll. In Wahrheit kann dies, wie geſagt, nur auf der Erde, als dem Schauplatz des Kampfes, geſchehn. Der Herr aber verheißt den Fauſt bald „in die Klarheit zu führen“, d. h. in einen von Irrthum und Sünde freien Zuſtand. Doch bezeichnet der Herr mit den Worten: „es irrt der Menſch ſo lang' er ſtrebt“, die Erde, als den Boden, auf welchem der Menſch, als ſtrebender, auch ſtets dem Irrthum unterworfen iſt, alſo mit der Schranke, die ſich immer neu erzeugt, ununterbrochen zu kämpfen hat. So lange der Menſch irrt, ſo lange iſt alſo auch die Gewalt des Mephiſtopheles nicht gebrochen, denn Irrthum und Sünde ſind ſein Werk: er ſetzt die Schranke, und reizt dadurch zur Thätigkeit, ſie zu überwinden. Wenn alſo Fauſt dem Mephiſtopheles für die Zeit des Lebens überlaſſen wird, d. h. für die Zeit, in welcher der Menſch dem Irrthum unterthan iſt, ſo kann die Verheißung des Herrn, den Fauſt „in die Klarheit zu führen“, ſich offenbar nur auf die Zeit nach dem Tode, alſo auf einen jenſeitigen Ort und eine jenſeitige Zeit beziehen. Aber hier wäre Mephiſtopheles übervortheilt, weil er dort den Fauſt nicht mehr in Kampf und Widerſpruch hineinreißen, nicht mehr in Irrthum verſtricken kann. Hier würde alſo der Herr eigenmächtig das Werk der Befreiung Fauſt's übernehmen, und Mephiſtopheles hätte eigentlich die Wette gewonnen, ſobald Fauſt ſich auf der Erde nicht von Mephiſtopheles Herrſchaft befreien kann. Der Herr käme dann nach dem Tode der menſchlichen Ohnmacht zu Hülfe und bekennte dadurch indirekt die Macht des Mephiſtopheles auf der Erde. Dies ſind die Konſequenzen, wenn man den Widerſpruch, welchen die Faſſung einſchließt, klar und beſtimmt ins Auge faßt. Die Tragödie ſelbſt löſt dieſen Widerſpruch, denn ſie läßt die Befreiung des Fauſt von der Gewalt des Mephiſtopheles auf der Erde vor ſich gehn: auf dieſem Boden verliert Mephiſtopheles die Wette. Die Ausführung ſelbſt hat alſo die etwas unbeſtimmte Faſſung des Prologs verbeſſert. Auch die Wette, welche ſpäter Fauſt und Mephiſtopheles mit einander eingehen, beſchränkt ſich einzig und allein auf die Zeit des irdiſchen Lebens, wie denn Fauſt auch ſelbſt nur von dem Leben hier Befriedigung erwartet und fordert, und jede Ausſicht auf eine jenſeitige Genugthuung als troſtlos zurückweiſt.

Die Unbeſtimmtheit, in welcher Goethe, bei der Abfaſſung des Prologs offenbar ſelbſt noch über die Geſtaltung des zweiten Theils, namentlich über die Art und Weiſe der Erlöſung des Fauſt, ſchwebte, iſt ſicher die Quelle der Unbeſtimmtheit der von uns gedachten Stelle im Prolog, worin, bei aller Klarheit über die Bedeutung der Wette ſelbſt, doch die dieſſeitige und jenſeitige Erlöſung des Fauſt nicht beſtimmt geſchieden worden iſt. Es kam bei einer kritiſchen Entwickelung des Prologs darauf an, ſich dieſen Punkt, welchen übrigens ſchon Viſcher angeregt hat (Kritiſche Gänge 2, S. 200), zum vollen Bewußtſein zu bringen.

Ueber Racine's Athalie.

Eine äſthetiſch-kritiſche Abhandlung.

Von

Dr. L. Boumann.

Racine's Athalie iſt ein Dichterwerk, das wegen ſeines bedeutenden Inhalts und wegen ſeiner ſchönen Form unter allen Umſtänden ein würdiger Gegenſtand kunſtwiſſenſchaftlicher Betrachtung ſein würde, das aber zu ſolcher Betrachtung ſich nicht blos empfiehlt, ſondern zu derſelben um deßwillen förmlich herausfordert, weil dies Drama in beiſpielloſem Grade den Wechſel der Gunſt und der Ungunſt des franzöſiſchen Publikums ſo wie der gelehrten Kritiker erfahren hat, und weil bis jetzt der wahre Kunſtwerth deſſelben weder in Frankreich noch ſonſtwo auf eine Weiſe feſtgeſtellt ſcheint, durch welche dem äußerſten Zwieſpalt der Meinungen über dieſen Punkt ein Ende gemacht wäre.

Zur Beſtätigung des eben Geſagten wollen wir zuvörderſt die wechſelvollen Schickſale jenes Drama's in möglicher Kürze angeben; dieſe geſchichtliche Betrachtung wird zugleich für das Verſtändniß des Werkes nützlich ſein; denn die wahre Einſicht geht nur aus dem überwundenen Zweifel, aus dem gelöſten Widerſpruch der Meinungen hervor.

Nachdem die Athalie Racine's zuerſt, bei zweien im Hauſe der Frau von Maintenon mit den beſchränkten Kräften der Schülerinnen einer religiöſen Erziehungsanſtalt ohne Koſtüm und ohne Dekorationen gegebenen Darſtellungen, von Seiten Ludwig's XIV, einiger Prinzen und mehrerer Großen des franzöſiſchen Hofes entſchiedenen Beifall eingeerntet hatte, erregte dies Werk, als daſſelbe im Jahre 1691 im Druck erſchien, nur ſehr mäßiges Aufſehen und fand nur eine kalte Aufnahme. Die öffentliche Meinung war im Voraus gegen dies Drama durch die von Racine's Feinden vielfach ausgeſprochene Behauptung eingenommen worden, daß daſſelbe blos von Kindern, Prieſtern und alten Frauen mit Vergnügen geleſen werden könne, weil die Hauptperſonen des Stückes ein Kind, ein Prieſter und eine alte Frau ſeien. Die vornehme und überhaupt die gebildete Welt empfand nicht das Verlangen, durch eigenes Prüfen den Grund oder Ungrund dieſer Behauptungen zu erforſchen; denn man war durch die Frömmelei des Hofes mit Widerwillen gegen Alles erfüllt, was aus pietiſtiſcher Geſinnung hervorgegangen ſchien; und von den Reizen der profanen Literatur bezaubert, hegte man von Hauſe aus eine Abneigung gegen Tragödien bibliſchen Inhalts. Das Publikum bezeigte daher der auf altteſtamentlicher Grundlage ruhenden und von bibliſchem Geiſt beſeelten Athalie Racine's eine dermaßen allgemeine und hartnäckige Gleichgültigkeit oder gar Geringſchätzung, daß der beſcheidene und ſehr empfindliche Verfaſſer, der in dieſer Tragödie ſich ſelber übertroffen zu haben geglaubt hatte, acht Jahre nach ihrer Bekanntmachung durch den Druck, in der kummervollen Überzeugung ſtarb: ſein Geſchmack, gleich dem ſeines großen Vorgängers Corneille durch das Alter geſchwächt, habe ihn über den Kunſtwerth jenes ſeines letzten dramatiſchen Erzeugniſſes getäuſcht, und ſein Ruhm ſei durch daſſelbe geſchmälert worden.

Aber ſchon Boileau hatte, dieſer epidemiſchen Verachtung der Athalie Trotz bietend, ſeinem Freunde Racine beharrlich die Verſicherung gegeben, daß im Gegentheil dieſe Tragödie gerade deſſen beſtes Drama ſei, und daß das Publikum früher oder ſpäter zur Einſicht in die Vortrefflichkeit dieſes Werkes gelangen werde.

In der That wurde auch ſchon drei Jahre nach Racine's Tode die Athalie wenigſtens bei Hofe von hohen Perſonen, unter denen ſich ſogar der Herzog von Orleans und die Herzogin von Burgund befanden, in Gegenwart Ludwig's XIV dreimal mit vielem Glanze und mit großem Erfolge gegeben.

Beweiſe des allgemeinen Intereſſes erhielt jedoch die Athalie erſt ſiebzehn Jahre nach des Verfaſſers Hinſcheiden, als dieſelbe auf Befehl des Regenten zum erſten Male im Théâtre Français aufgeführt wurde. Trotz der ziemlich ſchlechten Darſtellung erregte das Werk durch ſeinen eigenen Werth die lebhafteſten Beifallsbezeigungen nicht nur beim Hofe, welcher dem Regenten dadurch zu gefallen wünſchte, ſondern auch bei dem größeren Publikum, das ſeine Ehre darein ſetzte, dem Anſtoße des Hofes zu folgen.

Von jener Zeit an feſſelten die theatraliſchen Darſtellungen der Athalie faſt ein ganzes Jahrhundert hindurch überall in Frankreich das Publikum. Aber ſchon zu Anfange unſeres Jahrhunderts läßt Herr von Bonald in ſeiner Abhandlung über „die dramatiſche Kunſt und das Theater“ die Klage laut werden, daß „dies herrliche Erzeugniß dichteriſchen Geiſtes, während daſſelbe in den kleinſten Städten des franzöſiſchen Kaiſerreichs nach Verdienſt aufgenommen werden würde, in Paris auf dem erſten Theater der gebildeten Welt wenig Wirkung hervorbringe und kaum erſcheinen könne, weil das Pariſer Publikum nicht mehr mit den in dieſer Tragödie herrſchenden Empfindungen und Meinungen ſympathiſire und der Anſicht ſei, die Athalie ſtimme mit ſeinen Meinungen und Sitten weniger überein, als ſelbſt die Trauerſpiele des Sophokles und des Euripides“.

Noch wechſelvoller, als die Meinung des großen franzöſiſchen Publikums, iſt bei den Franzoſen das Urtheil der gelehrten Kritiker über das fragliche Drama geweſen.

Voltaire, — in Frankreich zu ſeiner Zeit die größte äſthetiſche Autorität, — hat Anfangs in den Ausdrücken maßloſeſter Bewunderung jenes Werk Racine's geprieſen, aber am Ende ſeiner Laufbahn daſſelbe aufs Tiefſte herabzuſetzen ſich bemüht. Schon im Jahre 1743 nannte er die Athalie „das Meiſterwerk nicht nur der franzöſiſchen dramatiſchen Dichtkunſt, ſondern Aller Dichtkunſt überhaupt." Und noch im Jahre 1750, in der ganzen Fülle und Reife ſeines Geiſtes, bezeichnete er die Athalie als „das ſich der Vollkommenheit am Meiſten nähernde Werk, das jemals aus Menſchenhand hervorgegangen ſei." — In ſeinen letzten Lebensjahren dagegen ſah er in dieſer Tragödie nur die Darſtellung des grauſamſten Fanatismus und in dem erhabenen Charakter des Hohenprieſters nur einen „nichtswürdigen Verſchwörer, einen gemeinen Rebellen, der eine ſchwache Frau, — ſeine Königin, welcher er Treue geſchworen habe, — auf die ſchmählichſte Weiſe verrathe, durch eine jeſuitiſche Lüge in ſeine Gewalt bringe und ohne Urtheil und Recht von Prieſtern erwürgen laſſe. Zu dieſer Gräuelthat habe jener prieſterliche Held nicht einmal einen Schein von vernünftiger Veranlaſſung und von Berechtigung. Denn die Königin Athalie ſei eine faſt hundertjährige Frau, die folglich ohnehin bald ſterben müſſe und die keinen anderen Erben hinterlaſſe, als ihren Enkel Joas, den am Leben zu erhalten und zu ihrem Nachfolger zu erziehen, nicht weniger in ihrem offenbaren Intereſſe als in ihrer deutlich ausgeſprochenen Abſicht liege. Der Hoheprieſter entthrone und ermorde ſeine Königin unter dem völlig albernen Vorwande, daß ſie jenen ihren Enkel umzubringen beabſichtige. Der wahre Beweggrund dieſes Prieſters zu ſeiner Gräuelthat ſei ausſchließlich ſein ehrgeiziges Verlangen, unter dem Namen des zehnjährigen königlichen Kindes ſelber die Staatsherrſchaft zu führen. — Für dies Kind aber könne man bis gegen Ende des Stücks Furcht und Mitleid vernünftigerweiſe nicht empfinden; denn durch die Großmutter des Joas werde, wie geſagt, das Leben deſſelben nicht im Mindeſten bedroht; und wenn ganz am Schluſſe des Stücks einige Beſorgniß für Joas in der Seele des Zuſchauers entſtehen ſollte; ſo könne dies nur durch die Verkehrtheit Desjenigen geſchehen, welcher jenes Kind gerade recht ſorgfältig bewahren wolle, — durch die Unbeſonnenheit des Hohenprieſters, da dieſer daſſelbe den Gefahren des Kampfes zwiſchen den Prieſtern und den Soldaten der Königin im Tempel auszuſetzen ſich nicht ſcheue. Bei nachdenkenden Zuſchauern verfehle alſo Racine ſeine Abſicht, von Anfang des Drama's an, ihnen für das Kind die Gefühle der Furcht und des Mitleids einzuflößen; und ebenſo wenig könne es jenem Dichter gelingen, in beſonnenen Zuſchauern das Gefühl des Abſcheus vor der Königin durch die zu dieſem Zweck eingefügte Erzählung zu erregen, daß Athalia die Ermordung aller ihrer Enkel befohlen habe, und daß ganz wider ihr Wiſſen und Wollen nur Joas dieſer Metzelei entgangen ſei; denn eine ſo unwahrſcheinliche Erzählung zu glauben, ſeien nur Leute geneigt, die blindlings ſich der Empfindung überlaſſen."

Dieſem verwerfenden Urtheile Voltaire's über die Athalie ſtimmten ſo hervorragende Männer, wie Marmontel, der Kardinal Bernis und D'Alembert mehr oder weniger bei. Der Letztere erklärte: „in jenem Drama finde er weder Handlung noch ſonſt Etwas, das ſein Intereſſe erwecke; man bekümmere ſich weder um die Königin Athalia, die eine nichtswürdige Perſon ſei, noch um Jojada, einen unverſchämten, wüthenden Prieſter, noch ſelbſt um den kleinen Joas, welchen Racine ungeſchickterweiſe als einen künftigen Taugenichts kenntlich mache.“

Dagegen hat La Harpe, bei aller ſeiner ſonſtigen Ehrfurcht vor dem Patriarchen von Ferney, den Muth gehabt, jene Voltairiſche Verdammung der Athalie zu verdammen; und ſchon vor La Harpe hatte der Kritiker Luneau de Boisjermain dies Drama für die „vollkommenſte Tragödie aller Völker und aller Zeiten“ erklärt, weil niemals ein ebenſo ſchöner Gegenſtand von irgend einem Dichter behandelt worden ſei, und weil Racine dieſen Gegenſtand mit ſo vielem Genie bearbeitet habe, daß in dieſem Drama mit der Einfachheit der Handlung der größte und ungeſuchteſte Pomp, — mit der klarſten und verſtändigſten Entwickelung die glücklichſte und am Geſchickteſten herbeigeführte Löſung des Knotens, — mit dem lebhafteſten und raſcheſten Fortgange der Handlung die genaueſte Beobachtung aller Geſetze der theatraliſchen Poeſie, mit dem natürlichſten und kraftvollſten Dialog die edelſte und majeſtätiſcheſte Sprache ſich verbinde.“ — In gleich maßloſer Begeiſterung hat noch in der Zeit des Kaiſerreichs der Kritiker Geoffroy über die Athalie ſich geäußert; auch Er ſieht in dieſem Drama das „Meiſterwerk des menſchlichen Geiſtes überhaupt.“

Das Bedeutendſte aber, was in neueſter Zeit die franzöſiſche Kritik über die Athalie vorgebracht hat, iſt in Sainte-Beuve's Charakteriſtik Racine's enthalten.

Dieſer Kunſtrichter meint: „die Athalie ſei zwar ein im Ganzen impoſantes und an vielen Stellen prachtvolles, jedoch nicht ein, nachfolgende Dramatiker ſo ſehr in Verzweiflung bringendes Werk, wie man zu glauben gutmüthig genug geweſen ſei. Allerdings habe ſich Racine in Gegenſtänden der hebräiſchen Geſchichte heimiſcher und behaglicher gefühlt, als in den, der griechiſchen oder der römiſchen Geſchichte entnommenen Stoffen. Von der Speiſe der heiligen Schrift genährt und den Glauben des auserwählten Volkes Gottes bis auf einen gewiſſen Punkt theilend, habe der Verfaſſer der Athalie ſich bei dieſem Werke ſtreng an die bibliſche Geſchichte gehalten. Aber trotz der Verwandtſchaft zwiſchen der jüdiſchen und der chriſtlichen Religion gebe es im Judaismus ein abſonderliches, urſprüngliches orientaliſches Element, welches der Dichter erfaſſen und hervorheben müſſe, wenn er nicht farblos und, bei allem Scheine von Genauigkeit, dennoch untreu ſein wolle; und dies von Boſſuet und von De Maiſtre ſo gut erkannte ſtarre, herbe Grund-Element ſei dem ſanften und zarten Racine, der das Alte Teſtament nur durch das Medium des Neuen Teſtaments hindurch betrachtet habe, nicht ganz zugänglich geweſen. Der Hoheprieſter Jojada des franzöſiſchen Dichters ſei ein ſchöner, edler und zugleich furchtbarer Charakter; aber als den Diener eines zornigen Gottes denke man ſich Jojada doch noch unerbittlicher, noch furchtbarer. Wenn, zum Beiſpiel, dieſer Prieſter in der Racineſchen Athalie die Leviten bewaffnend, ſie daran erinnere, wie ihre Vorfahren auf Moſis Befehl einſt ihre Brüder ermordet haben; ſo verwäſſere er die von jenem Befehl ſprechende Bibelſtelle in ausweichenden Umſchreibungen. Überhaupt ſei Racine nicht in das Weſen der orientaliſchen hebräiſchen Poeſie eingedrungen; er ſteuere in der Athalie immer zwiſchen dem Naiven des Erhabenen und dem Naiven des Anmuthigen vorſichtig hindurch und vermeide ſorgfältig das Eine ſowohl wie das Andre.“

Was die deutſchen Kritiker betrifft, ſo fällt A. W. v. Schlegel über die Athalie ein höchſt anerkennendes Urtheil, indem er ſagt: „Dies Drama iſt das vollendetſte Werk Racine's und diejenige franzöſiſche Tragödie, die, rein von allen Manieren, ſich dem großartigen Style der Griechen am Meiſten annähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unſerer Muſik und Einrichtung der Bühne auf andere Weiſe eingeführt iſt. Die Scene hat die Majeſtät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erſchütterung wechſeln immer ſteigend; bei der ſtrengen Enthaltung von allem Fremdartigen iſt eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt hier die Phantaſie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung iſt die, welche ein religiöſes Drama haben ſoll: auf der Erde der Kampf des Guten und Böſen, und am Himmel das wache Auge der Vorſehung, aus unzugänglicher Glorie Entſcheidung herniederſtrahlend.“

In ſtarkem Widerſpruch mit dem Urtheil Schlegel's ſowie der franzöſiſchen gelehrten Bewunderer des fraglichen Racineſchen Drama's ſteht aber die Weiſe, wie das deutſche Publikum die theatraliſchen Darſtellungen dieſes Dichterwerks bisher aufgenommen hat. Der Erfolg dieſer Darſtellungen berechtigt nicht zu der Hoffnung, daß die von Schiller überſetzte Phädra Racine's aufgehört habe, die einzige auf der deutſchen Bühne ſich behauptende Tragödie franzöſiſchen Urſprungs zu ſein.

Bei dem eben geſchilderten Wirrwar der Meinungen, — bei den ſchneidenden Widerſprüchen, in welche, rückſichtlich des über die Athalie gefällten Urtheils, nicht nur die Kritiker unter einander und mit dem Publikum, ſondern auch das Publikum, Voltaire und ſogar der eigene Verfaſſer mit ſich ſelber gerathen ſind, — wird man Zweierlei zugeſtehen müſſen, erſtlich, daß jenes Werk kein unbedeutendes ſein kann, und zweitens, daß eine, jenen Zwieſpalt der Anſichten beſeitigende Kritik als ein wahres äſthetiſches Bedürfniß erſcheint. Dies Bedürfniß zu befriedigen, wollen wir hier verſuchen.

Zu dem Ende müſſen wir vor allen Dingen das Weſen der geſammten tragiſchen Poeſie Racine's uns klar machen.

Dieſer Tragiker gehört, nach Sainte-Beuve's richtiger Bemerkung, nicht zu jenen koloſſalen, urkräftigen, mit vollkommener Selbſtſtändigkeit ſchaffenden dichteriſchen Naturen, die, wie Homer, Äſchylus und Shakespeare, mit einer ſtrotzenden Fülle von Geiſtesgaben geboren werden, — kein ängſtliches Streben nach ſtückweiſer Vermehrung dieſer Fülle verrathen, — vielmehr mit vollen Händen ſorglos ihren unerſchöpflichen Geiſtesreichthum in ihren Werken ausſtreuen, — in kühner Zuverſicht und in unwiderſtehlichem Drange ſchaffen, ohne ſich von ihren Schöpfungskräften genaue Rechenſchaft zu geben, — nicht jeden Augenblick das Geſicht rückwärts wenden, um die von ihnen ſchon durchlaufene Bahn zu meſſen und den noch übrigen Theil ihres Weges zu berechnen, — ſondern immer vorwärtsblickend, ohne müde zu werden, ohne jemals lange Zeit zu raſten, mit Rieſenſchritten fortſchreiten, — den Prozeß der im Geheimen vor ſich gehenden Entwickelung ihres Genies erfahren, ohne derſelben künſtlich nachzuhelfen, — und ſo dem inneren Geſetze der Entfaltung ihrer Geiſtesgaben folgend, dahin gelangen, grandioſe, monumentale Werke hervorzubringen, in welchen, bei ſcheinbarer Unregelmäßigkeit, doch vollkommene Ordnung, ſelbſt bei einer gewiſſen Wildheit dennoch echte Kunſt herrſcht.

Vielmehr muß Racine zu jenen erziehbaren, gelehrigen, ſchmiegſamen Dichtern gezählt werden, welche auf der Spur jener ihnen voranſchreitenden gewaltigeren Geiſter die Wege zum Olymp hinauf ſich nacharbeiten, — einer ſorgfältigen Erziehung bedürfen, — langſam und mit Bewußtſein ſich entwickeln, — durch Studium ſich befruchten, — mit Kunſt ſich ſelber entbinden, — ſtufenweiſe in die Höhe ſteigen, — häufig innehalten, um ſchweigend über ihre künſtleriſchen Abſichten nachzudenken, — und endlich, manchmal nach langen Zwiſchenräumen, Werke ſchaffen, an welchen man eine einſichtige, lichtvolle Auffaſſung, eine in die Augen ſpringende Harmonie und eine in ihrer Art vollendete Ausführung zu bewundern hat.

Was daher die Weiſe der dramatiſchen Kompoſition in Racine's Tragödien beſonders auszeichnet, das iſt — eine genau berechnete Zuſammenfügung aller Theile des Drama's, — ein langſames und allmähliges Aufbauen des Werkes, — weit mehr eine Gewandtheit im Ausmerzen, als eine Macht des Zuſammenfaſſens, — eine beſondere Geſchicklichkeit, nicht mehr als Einen Faden auf Ein Mal abzuſpinnen, — ein großes Talent, die Epiſoden mit der Haupthandlung zu verflechten, — eine vorzügliche Kunſt, die Kataſtrophe nach Belieben und Bedürfniß zu beſchleunigen oder zu verſchieben, — eine geiſtreiche Weiſe des Einführens und Entfernens der auftretenden Perſonen, — überhaupt eine unangreifbare Motivirung alles Geſchehenden, — das Nichtvorhandenſein einer Lücke, — das Ausgeſchloſſenbleiben plötzlicher, von den Charakteren gemachter Schwenkungen und unerwarteter Veränderungen im Gange des Drama's, — die ununterbrochene Verbindung der Gedanken und Empfindungen, — die feine Analyſe der zarteſten Nüancen des Gefühls und der Leidenſchaft, — die Beſeitigung läſtiger Nebendinge und unbequemer, dem Stück vorausgegangener Umſtände, — das Fernhalten des Excentriſchen, — die

Zurückführung der heroiſchen Geſtalten auf ein gewiſſes mittleres Maaß menſchlicher Größe, — das zuweilen faſt nur basreliefartige Hervortreten der verſchiedenen Charaktere aus ihrem gemeinſamen Hintergrunde, — und doch das Vermeiden des allzu Monotonen und Nackten, — im Gegentheil ein bewunderungswürdiges Vermögen, auch einem etwas dürftigen Stoffe das Anſehen eines ziemlichen Reichthums zu geben, — mitten unter allem Dieſem aber eine Leidenſchaft, die man nicht hat entſtehen ſehen, deren leichtſchäumende Fluth vielmehr ſogleich angeſchwollen naht, um uns mit ſanfter Gewalt fortzutragen, — dabei ein Styl von einer, jenem genau zugemeſſenen Inhalte durchaus entſprechenden Schönheit.

Dagegen vermiſſen wir bei Racine das gewaltig Aufregende, Stürmiſche, unwiderſtehlich Fortreißende der Shakespeareſchen Tragödien, — das in den meiſten derſelben mit gigantiſcher Thatkraft auftretende Dämoniſche, — in den Sitten und Charakteren die ganze, volle Wahrheit und Lebendigkeit des Wirklichen, — jene ſcharf ausgeprägten Phyſiognomien, welche uns den Glauben an das Daſein der handelnden Perſonen aufzwingen, — die ſaftige geſchichtliche Färbung, die das Vergangene in der unverminderten Friſche und Klarheit des Gegenwärtigen erſcheinen läßt, — endlich den vollkommen dramatiſchen, lebendigen, kunſtvoll natürlichen, jedem Charakter, jeder Situation und jeder Stimmung, wie verſchieden oder entgegengeſetzt dieſelben auch ſein mögen, mit Leichtigkeit ſich anſchmiegenden Styl.

Was den letzteren Punkt betrifft, ſo kann zwar überhaupt die tragiſche Poeſie der Franzoſen in Bezug auf Mannigfaltigkeit des Styls weder mit den Schillerſchen oder Goetheſchen, noch mit den Shakespeareſchen Dramen ſich meſſen; Racine möchte aber hierin ſogar ſeinem Vorgänger Corneille etwas nachſtehen, obgleich er ihn an Eleganz und Glätte weit übertrifft. Bei dem Erſteren findet man, wie Sainte-Beuve treffend ſich ausdrückt, höchſt melodiöſe, aber auf den Umfang einer einzigen Oktave beſchränkte Variationen des Tones. Die geringſten, in den Racineſchen Tragödien vorkommenden Individuen ſprechen zuweilen in faſt ebenſo pomphaften und blumenreichen Worten, wie die am meiſten hervorragen ſollenden Perſonen. Dieſe beſtändige Eleganz und dieſer beſtändige Adel des Ausdrucks bewirken, daß Racine da, wo eine Steigerung dieſes Tones nöthig wäre, häufig ſich nicht ſelber zu überbieten vermag und daher an ſolchen Stellen vergleichungsweiſe proſaiſch ſcheint. Er vermeidet die Anführung jener Einzelnheiten, die zur Beſtimmtheit des Wirklichen gehören, und liebt das zarte Halbdunkel einer, das Gebiet des Allgemeinen ungern verlaſſenden, vor dem eigentlichen Wort zurückbebenden Ausdrucksweiſe.

In Bezug auf den Inhalt aber wollen wir noch bemerken, daß die Racineſchen Tragödien zum Theil nicht frei ſind — von froſtigen und ſchleppenden Epiſoden, — ſchwachen fünften Akten, — von Erzählungen und Geſprächen, ſtatt Handlung und Darſtellung, — von keineswegs echt tragiſchen Situationen, — von kleinlichen Triebfedern und Mitteln, — von bloßer Galanterie ſtatt wahrer

Leidenſchaft, — von ſtets verliebten Helden, — unnützen und charakterloſen Vertrauten, — endlich von etwas zu großer Ähnlichkeit zwiſchen einigen Hauptperſonen verſchiedener Stücke.

Die eben entworfene Schilderung des Charakters der geſammten tragiſchen Poeſie Racine's wird dazu dienen, in die Erwartungen, mit welchen wir uns an die nähere Betrachtung der Athalie begeben, das richtige Maaß zu bringen.

Dies Werk iſt reich an allen den Vorzügen, welche wir dem Tragiker Racine zugeſtanden haben, — aber doch auch keineswegs frei von allen den oben an demſelben hervorgehobenen Mängeln; denn zu den in dieſem Drama gänzlich beſeitigten Fehlern können wir nur die leere Galanterie, die Gewöhnlichkeit der Intriguen und die Schwäche des fünften Aktes rechnen.

Vermögen wir auch nicht dem Kritiker Geoffroy einzuräumen, daß nach dem Erſcheinen der Athalie die von Corneille ſo würdig, ſo energiſch dargeſtellte Römiſche Größe vor der Majeſtät der Propheten ſich habe beugen müſſen, von deren ganzer Poeſie und von deren ganzer Begeiſterung der Dichter bei der Arbeit an jenem Werke erfüllt geweſen ſei: — ſo muß doch anerkannt werden, daß der ſonſt mehr zärtliche als pathetiſche, mehr feine als kraftvolle, mehr gewandte als kühne Racine in jenem ſeinem letzten Drama die Erhabenheit des Corneille erreicht hat, und daß der Styl in der Athalie farbiger, die Sprache kühner und poetiſcher iſt, als in den meiſten anderen Racineſchen Tragödien.

Bevor wir daher auf die kunſtwiſſenſchaftliche Erörterung des Inhalts der Athalie eingehen, wollen wir uns einige beſtimmtere Bemerkungen über den zuletzt erwähnten Punkt, — den in dieſem Drama herrſchenden Styl, — erlauben.

Zum Beweiſe, daß Racine in der Athalie hinter dem erhabenen Style Corneille's nicht zurückgeblieben iſt, erinnern wir nur, zum Beiſpiel, an die folgenden vier Verſe:

Celui, qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchans arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Verſe, an denen Boileau mit Recht die Erhabenheit der Gedanken, den Adel der Gefühle, die Pracht der Worte und die Harmonie des Ausdrucks bewundert.

Eine größere Kühnheit der Sprache, als Racine in ſeinen früheren Trauerſpielen gezeigt hatte, offenbaren in ſeiner letzten Tragödie ſowohl einzelne Ausdrücke, wie einige Inverſionen, welche er bis dahin nicht gewagt haben möchte. So findet ſich, zum Beiſpiel, eine den verwirrten Geiſteszuſtand der Athalia bezeichnende Inverſion in den von derſelben geſprochenen Verſen:

Ce Dieu, depuis long-temps votre unique refuge:
Que deviendra l'effet de ses prédictions?

Eine faſt noch kühnere Inverſion enthalten folgende zwei Verſe:

Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques;

wo das am Anfang des erſten Verſes ſtehende Du temple ſich auf die an's Ende des zweiten Verſes geſtellten portiques bezieht.

Am kühnſten aber iſt die Inverſion in den Worten:

. . . . . . et de son sang trempé
Le champ . . . .

Was ferner einzelne kühne Ausdrücke betrifft, ſo wollen wir davon nur wenige Beiſpiele anführen, wie: Son sang inhumain — Racheté du tombeau — a la fureur du glaive — Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie (nämlich Athalia).

Auch hat ſich Racine in der Athalie von dem knechtiſchen Aberglauben an die Nothwendigkeit einer immer eleganten, immer feierlichen Sprache der Tragödie faſt ganz frei gemacht. Er trägt dort kein Bedenken mehr, ſolche Ausdrücke wie „chiens“, „chevaux“ und „pluie“ in der edelſten Poeſie zu gebrauchen. Ja, er ſcheut ſich nicht mehr, die Empfindſamkeit verzärtelter Zuhörer durch ſo furchtbare Bilder zu verletzen, wie in folgenden, von der Königin geſprochnen, auf die Jeſabel, die Mutter derſelben ſich beziehenden Verſen zuſammengehäuft ſind:

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et de membres affreux
Que des chiens dévorans se disputaient entre eux.

Zugleich gebraucht unſer Dichter in der fraglichen Tragödie Ausdrücke, die, — wie, zum Beiſpiel Passe-temps und J'entends, — bis dahin einer, in der franzöſiſchen Tragödie nicht erlaubten Vertraulichkeit anzugehören ſchienen. An einer Stelle, in den an die Königin von ihrem Feldherrn Abner gerichteten Worten: „Voici votre Mathan“, hat Racine ſogar den Ton der Vertraulichkeit zu weit getrieben. Dagegen iſt ihm in der, auf der damaligen tragiſchen Bühne der Franzoſen ganz neuen Scene zwiſchen einer Königin und einem Kinde der naive Ton ſehr gelungen.

Endlich müſſen wir hier hervorheben, daß Racine in der Athalie ſeine frühere Scheu vor dem eigentlichen Wort größtentheils überwunden hat und dadurch fähig geworden iſt, ſeinen Schilderungen eine Anſchaulichkeit zu verleihen, die man an vielen Stellen, namentlich in Joſabeth's pathetiſcher Erzählung von der wunderbaren Rettung des Joas nicht größer wünſchen kann.

In allen dieſen, von Racine am Schluß ſeiner dramatiſchen Laufbahn gewagten Neuerungen wird der erſte Keim zu der ſpäteren franzöſiſchen tragiſchen Poeſie zu ſuchen ſein, in welcher jedoch das bei Racine von der Macht des Edelen, Schönen und Majeſtätiſchen beherrſchte Natürliche und Naive in das Platte und Abgeſchmackte, das Furchtbare aber in das Gräßliche häufig ausgeartet iſt.

Soviel über den Styl in der Athalie. Wenden wir uns jetzt zum Inhalt dieſer Tragödie.

Der Gegenſtand derſelben iſt einerſeits die Entthronung und Ermordung der in Juda herrſchenden Königin Athalia, andererſeits, — was damit im engſten Zuſammenhang ſteht, — die Erhebung des zehnjährigen Joas auf den von jener Fürſtin widerrechtlich in Beſitz genommenen Thron ſeines Vaters Ochoſias. Beides, — dieſe Erhebung und jene Entthronung — wird durch die Energie des Hohenprieſters Jojada bewirkt. Auf dieſen fällt die ganze Wucht der Handlung. Wenn daher Racine meinte: eigentlich müßte ſein in Rede ſtehendes Trauerſpiel nicht Athalie, ſondern Joas heißen: ſo könnte man mit eben ſo viel Recht Jojada's Namen dafür in Vorſchlag bringen. Der Titel gehört indeß zu den gleichgültigeren Dingen.

Das Wichtigſte iſt zunächſt das jener Handlung zum Grunde liegende ſittliche Intereſſe, welches darin beſteht, daß durch den Sturz und die Ermordung der Königin Athalia dieſe für ihre Anmaßung des Davidiſchen Scepters und für die dabei von ihr befohlnen, an ihren eignen Enkeln verübten Mordthaten beſtraft wird, — und daß durch die Krönung des Joas das im Herkommen begründete Erbrecht deſſelben auf den Thron ſeiner Väter wieder zur Geltung gelangt.

Dies ſittlich-politiſche Intereſſe, für ſich allein, würde uns jedoch um deswillen nur in geringem Grade feſſeln, weil wir von der ſpäteren Entartung des Joas, — von der Erbärmlichkeit ſeiner meiſten Nachfolger, — von der Verworfenheit einiger derſelben, — von der damaligen Verſunkenheit des jüdiſchen Volkes überhaupt, — von der Unterjochung deſſelben bald durch die Syrier, bald durch die Aſſyrier, dann durch die Aegypter und endlich durch die Babylonier, — von ſeiner heilloſen Unfähigkeit, entweder die Freiheit oder die Knechtſchaft zu ertragen, — — nicht blos durch die Geſchichte unterrichtet ſind; ſondern in Racine's Athalie ſelber das künftige Schlechtwerden des Joas ziemlich klar angedeutet, — das Volk ſchon jetzt für feig (lâche) erklärt, — die Eroberung Jeruſalem's, die Zerſtörung des Tempels und die Abführung der Juden in die babyloniſche Gefangenſchaft in Voraus verkündigt finden, — ſomit alle in jener Tragödie gemachten Anſtrengungen zu Gunſten des rechtmäßigen Thronerben als nur zu einem traurigen politiſchen Endergebniß führende und inſofern vergebliche Bemühungen bezeichnet ſehen.

Zu dem ſittlich-politiſchen Intereſſe kommt aber ein religiöſes Intereſſe hinzu. Die Handlung in jenem Trauerſpiel hat, neben ihrem politiſchen, auch den religiöſen Zweck, der Dienerin Baal's, der Königin Athalia die Herrſchaft zu entreißen und in Joas einen im Dienſt des Jehovah erzognen Fürſten auf den Thron zu ſetzen.

Der Dichter hat jedoch das religiöſe Intereſſe ſeines Werkes nicht auf die Beſchützung und Befeſtigung des Jehovah-Dienſtes beſchränkt. Nach Racine's eigener Bemerkung, — wir deuten Nichts in ihn hinein, — „handelte es ſich nicht blos darum, dem Joas das Scepter David's zu bewahren, ſondern es kam darauf an, dieſem großen Könige jene Reihe von Nachkommen zu erhalten, von welchen, nach der Prophezeihung, der Meſſias abſtammen ſollte.“ Dieſen hat daher der Dichter zum Endziel der ganzen Handlung in ſeiner Athalie gemacht. Über alle die in dieſem Drama wirkſamen Perſonen, — über das künftige Schickſal des Joas, — über das auf Jeruſalem hereinbrechende Verderben, — über die babyloniſche Gefangenſchaft hinweg, — weiſt Racine in der begeiſterten Prophezeihung des Jojada auf den „Tröſter“ hin, „nach welchem alle Gerechten der Vorzeit ſeufzten“, — auf den „Heiland“ der Welt, — auf ein „mitten aus der Wüſte reizender und ſchöner, als das alte Jeruſalem, entſtehendes, das Zeichen der Unſterblichkeit an der Stirne tragendes neues Jeruſalem, nach welchem von allen Seiten fremde Völker herbeiſtrömen, — vor dem ſogar Könige ſich in den Staub werfen“, — und unter welchem der Dichter nach ſeiner eigenen Erklärung die chriſtliche Kirche verſteht.

So wird unſer Intereſſe an dem Geſammtinhalt der fraglichen Tragödie zwar ſehr erweitert, aber zugleich von den unmittelbar vor uns ſtehenden Perſonen dieſes Drama's auf jene im dunklen Hintergrunde der Zukunft erſcheinende univerſelle Perſönlichkeit abgelenkt, auf welche alle ihr vorangegangene Geſchichte der Völker hindrängt und von welcher die ganze nachfolgende Weltgeſchichte ausgeht. Im Vergleich mit dieſer übermächtigen Perſönlichkeit ſchrumpft die Königin Athalia, trotz ihrer Bedeutung einer Vertreterin eines untergeordneten religiöſen Prinzips, zur Unbedeutendheit zuſammen, und hat ſelbſt der gerechte, erhabene, heroiſche Jojada nur in ſofern große Bedeutung, als Er, — dieſer vorchriſtliche Chriſt, — auf das Beſtimmteſte über ſich ſelber hinaus auf den Höheren hinweiſt, — durch welchen das Prinzip der abſolut wahren Religion offenbart werden ſollte.

Obgleich aber unſer Intereſſe auf den Meſſias abgelenkt wird, ſo erſcheint Dieſer doch in allzu großer Ferne, um daſſelbe gänzlich für ſich in Anſpruch zu nehmen. Unſer Intereſſe bleibt daher, ſo zu ſagen, auf halbem Wege zwiſchen der vor unſeren Augen ſich entwickelnden Handlung und jenem Endziel derſelben ſtehen. Hierin liegt der weſentliche Grund der nur beſchränkten Anziehungskraft, welche Racine's Athalie auszuüben berechtigt iſt.

Nach Feſtſtellung des Grundgedankens dieſer Tragödie haben wir zuvörderſt unſere Aufmerkſamkeit auf die Charaktere zu richten, durch welche derſelbe zu ſeiner Verwirklichung kommt.

Die Perſonen des Stücks trennen ſich in zwei Gruppen. Auf der einen Seite ſteht die Königin Athalia, mit ihrem böſen Dämon, dem Baals-Prieſter Mathan; auf der andren Seite erblicken wir den Hohenprieſter Jojada, nebſt dem Königskinde Joas. Zwiſchen dieſen beiden feindlichen Parteien bewegt ſich Abner zu vermitteln ſuchend, hin und her, bis er am Ende des Stücks ganz auf Jojada's Seite tritt. Die übrigen einzelnen Perſonen ſind entweder mehr oder weniger unbedeutend, — dahin gehören die Gemahlin und die Kinder des Hohenprieſters, — oder gar überflüſſig —, zu dieſer Art von Individuen muß Agar, die nur fünf Verſe ſprechende Dienerin Athalia's, und Nabal, der Vertraute eines Vertrauten, der dienſtbare Geiſt Mathan's gerechnet werden. Der aus jungen Mädchen vom Stamme Levi beſtehende Chor, deſſen Auftreten, bei der Öffentlichkeit der Handlung, nichts Ungehöriges hat, ſchließt ſich natürlich dem Hohenprieſter unbedingt an, nimmt für Joas gegen Athalia Partei und iſt in ſofern nicht „im Sinne der Alten eingeführt.“

Betrachten wir zuerſt die unterliegende Partei, — Athalia und Mathan. Was oben im Allgemeinen von den in Racine's Tragödien dargeſtellten Leidenſchaften geſagt worden iſt, — daß wir nämlich dieſelben häufig nicht in bedeutendem Grade vor uns ſich entwickeln, ſondern zuweilen ſogleich im Beginn des Stücks faſt auf ihren höchſten Höhepunkt angelangt ſehen, — das gilt in gewiſſem Sinne auch von dem Pathos der Königin Athalia. Denn, wie uns das nach ihr benannte Drama belehrt, hat ihr rachſüchtiger und herrſchgieriger, des Fanatismus fähiger Charakter durch die von ihr mit erbarmungsloſer Wuth perſönlich geleitete Ermordung ihrer eigenen Enkel bereits viele Jahre vor Beginn der in Rede ſtehenden Tragödie die äußerſte Spitze ſeiner Entwickelung erreicht. Ihre im Stück ſelber zur Darſtellung kommende, allerdings von Act zu Act wieder ſteigende mordluſtige und zugleich habgierige Leidenſchaft iſt daher nur ein von Neuem auflodernder, im Vulkan ihres Innern unter der Aſche zurückgebliebner Funken von der lange vorher mit größerer Stärke hervorgebrochnen Flamme.

Noch immer von den Geiſtern ihrer durch ſie ermordeten Enkel verfolgt, noch immer von der Furcht vor einem Rächer des von ihr verletzten Thronfolgerechts gefoltert, ſieht ſie im Traum zweimal ein durch den königlichen Adel ſeiner Geſichtszüge ausgezeichnetes Kind, das plötzlich ihr einen Dolch in's Herz ſtößt. Von weiblicher Angſt getrieben, eilt ſie in den ihr verhaßten Tempel der Juden, um einen Gott zu beſänftigen, den ſie nicht verehrt, aber zu fürchten beginnt. Dort erblickt ſie das nämliche Kind, welches ſie im Traume geſehen hat. Man eilt, daſſelbe ihrem Anblick zu entziehen. In ihrem dadurch rege gewordnen Argwohn wird ſie durch Mathan beſtärkt. Sie begiebt ſich daher abermals in den Tempel und ſucht dem unter dem Namen Eliacin auftretenden Joas das Geheimniß ſeiner Geburt zu entlocken; die auffallende Ähnlichkeit zwiſchen Eliacin's Schickſalen und denen eines Enkels der Athalia können ihr nicht entgehn; ſie überzeugt ſich von dem ſchon in dem Kinde gegen ſie durch Jojada genährten Haß. Darum ſinnt ſie auf Beider Verderben. Nun verſichert ihr Mathan: Der Hoheprieſter ſtelle jenes Kind den aufſäſſigen Juden als einen zweiten Moſes dar. Dies bewegt ſie, zu fordern, daß man den von ihr im Tempel Jehovah's vermutheten Schatz und den verdächtigen Eliacin als Pfand der Treue Jojada's ihr überliefere. Nur unter dieſer Bedingung will ſie den Tempel verſchonen und dem Hohenprieſter nebſt den ihm theuerſten Perſonen — wie ſie ſich mit der ganzen Unverſchämtheit eines Despoten ausdrückt, — „geſtatten, zu leben". (à ce prix je leur permets de vivre.) Sie dringt mit einigen ihrer Tyriſchen Söldlinge in den Tempel, wird daſelbſt gefangen, behält jedoch ihre Energie und ſpricht den nichts weniger als ohnmächtigen, vielmehr ſpäterhin nur allzuſehr in Erfüllung gegangenen Fluch über Joas aus: er ſolle, treu dem von ihr empfangenen Blute Ahab's, ähnlich ſeinem Großvater und ſeinem Vater, das Joch der Geſetze Jehovah's abſchütteln, die Altäre dieſes Gottes entweihen, Ahab, Jeſabel und ſie ſelber, ſeine Großmutter, rächen.

In dieſen äußeren und innerlichen Vorgängen iſt die ganze, vor unſeren Augen erfolgende Entfaltung des Charakters und der Leidenſchaft Athalia's enthalten.

Fragen wir uns nun, ob dieſe Leidenſchaft jedweder Berechtigung entbehrt und folglich dem Begriff der wahren Tragödie widerſpricht; ſo müſſen wir darauf mit einem entſchiedenen Nein antworten. Denn jene Königin war ſowohl als Tochter und Schweſter, wie als Anhängerin Baal's furchtbar verletzt worden. Der rebelliſche Feldherr Jehu hatte Athalia's Mutter, die in Iſrael herrſchende, in der Religion Baal's zu Sidon auferzogne Königin Jeſabel, und zugleich den Ochoſias, den Sohn der Athalia, nebſt ſiebzig Brüdern oder Halbbrüdern deſſelben, den Söhnen Ahab's, zu Ehren des über den Abfall jener königlichen Perſonen ergrimmten Jehovah abſchlachten laſſen und für dieſe ſeine Großthat ſich ſelber mit Ahab's Throne belohnt. Erſt dieſer gegen Blutsverwandte und Glaubensgenoſſen Athalia's, zum Theil gegen Kinder, gerichtete Fanatismus hat, wie wir aus dem eignen Munde dieſer Königin bei Gelegenheit ihrer Selbſtvertheidigung erfahren, — auch in ihrer Seele die Flamme fanatiſchen Haſſes entzündet und ſie zugleich belehrt, welches Schickſal aus dem nämlichen Grunde ihr ſelber drohe, wenn ſie nicht Alle vertilge, die ihr verderblich zu werden vermögen. Darum hat ſie, gegen die Juden deren eignes Princip: „Zahn um Zahn", befolgend, Mord mit Mord, Thronraub mit Thronraub vergeltend, aber an dem Beleidiger ſelber Rache zu nehmen außer Stande, in ihren eignen Enkeln eine ganze Brut möglicherweiſe von eben ſolcher kannibaliſchen Vertilgungsſucht, wie Jehu, gegen Andersgläubige beſeſſner Anhänger Jehovah's zu vernichten getrachtet. Und eben darum erwacht in ihr, als ſie, durch jenen Traum und durch Jojada's Benehmen geſchreckt, von Neuem Gefahr für ſich fürchtet, die brennende Begier, das blutige Werk ihrer Rache und ihrer Sicherſtellung ganz zu vollenden.

Hätte ſie aber eine ſo furchtbare Verletzung, wie jene erwähnte, nie erfahren: ſo würde auch niemals in ihr die Furie fanatiſchen Haſſes ſich geregt haben. Denn ſogar noch jetzt, nach Allem, was ſie Entſetzliches erlitten und gethan hat, iſt ſie durch ihre Leidenſchaft keineswegs völlig entmenſcht, gänzlich entweiblicht. Im Gegentheil zeigt ſie ſich noch jetzt menſchlichen Gefühlen durchaus nicht verſchloſſen.

„Die ſanfte Stimme und die Anmuth" des Eliacin bewirken, nach Athalia's Geſtändniß, daß „ihre Feindſchaft" gegen denſelben „dem Mitleid" zu weichen droht. Auch iſt ihr religiöſer Fanatismus weit davon entfernt, ihr alle Freiheit des Selbſtbewußtſeins zu rauben. Sie hat vielmehr Unbefangenheit genug, um die von Abner bei Vertheidigung der religiöſen Sitten des jüdiſchen Volks gegen ſie bewieſene edle Freimüthigkeit mit Würde zu ertragen, — um überhaupt in ihm, trotz ſeines Feſthaltens am Judenthum, den biederen Menſchen, „das edle Herz" zu ſchätzen, ja ſogar an ihm zu rühmen, daß er Das thue, was Chriſtus den Juden rückſichtlich ihrer Pflichten gegen Gott und gegen den Kaiſer empfohlen hat, — „qu'il rend à la fois ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois". — Die nämliche Freiheit des religiöſen Bewußtſeins beweiſt die Königin dem Eliacin gegenüber durch die Worte: „j'ai mon Dieu que je sers; vous servirez le vôtre; ce sont deux puissans Dieux": — eine Aeußerung von wenigſtens ebenſo viel religionswiſſenſchaftlichem Werthe wie die darauf ertheilte, zurechtweiſende Erwiderung des kleinen Eliacin: „Madame, mon Dieu seul est Dieu, et le vôtre n'est rien".

Was Athalia an Unbefangenheit des religiöſen Bewußtſeins beſitzt, iſt jedoch nicht das Ergebniß klarer Einſicht in das Verhältniß des von ihr verehrten göttlichen Weſens zu Jehovah: — ſonſt würde ſie nicht Baal, ſondern den Gott der Juden anbeten; — ſie hat nur das dunkle Gefühl von dem Rechte dieſer beiden göttlichen Weſen auf Verehrung von Seiten der Menſchen. Eben im Begriff, Baal's Hülfe anzuflehen, läßt ſie ſich daher von einem „Inſtinkt" in den Tempel der Juden treiben, um den Gott derſelben, — „quel qu'il soit", wie ſie ſich ausdrückt, — zu beſänftigen. Ihr Fanatismus entbehrt deshalb männlicher Entſchiedenheit und Feſtigkeit; derſelbe hat einen weiblichen Charakter. Sie ſchwankt in der Wahl der Mittel zur Verwirklichung ihrer Vertilgungspläne; ſie ſchwankt zwiſchen Vertrauen und Mißtrauen gegen Abner, den ſie erſt einkerkern läßt und dann als ihren Vertrauensmann zu Jojada zu ſenden kein Bedenken trägt; ſie ſchwankt zwiſchen Beſchleunigung und Aufſchub der Ausführung ihrer Abſichten; ſo daß Mathan ſie „ſeit zwei Tagen nicht mehr zu kennen" verſichert und ſeine Schilderung ihrer Unbeſtändigkeit mit dem ungeduldigen Ausruf ſchließt: „en un mot elle est femme". Offenbar iſt ſie von jenem geiſtigen Schwindel ergriffen, welcher dem nahen Sturze mit ſchwerer Schuld Belaſteter voranzugehen pflegt. Ueber dieſen ihren Geiſteszuſtand und die geheime, letzte Urſache deſſelben wird ſie am Schluß des Stücks ſich ſelber klar, wie aus der von ihr an Jehovah gerichteten, in folgenden Verſen enthaltenen Rede erhellt:

„C'est toi, qui me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour, à moi-même opposée,
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors,
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage."

Von Baal und ſeinen Anhängern, den ſchon erwähnten Phöniziſchen Söldlingen, im Stich gelaſſen, von den durch Jehovah's Geiſt zu kühnen Streitern umgezauberten jüdiſchen Prieſtern eingeſchloſſen, ſpricht die Königin in einem Ausruf, der an Julian's des Abtrünnigen angebliche Worte: „Christe vicisti" erinnert, ihre Anerkennung der Übermacht Jehovah's aus, indem ſie ſagt: „Dieu des Juifs, tu l'emportes; toi seul as tout conduit." Aber ſelbſt dieſe Anerkennung ſcheint einen weiblichen Charakter zu haben, — eine bloße Gefühlsäußerung zu ſein, — nur für den vorliegenden Fall gelten zu ſollen. Denn unmittelbar darauf erklärt Athalia, ſie ſchmeichle ſich mit der Hoffnung, daß der jetzt ſiegreiche Gott der Juden, ſchon unter Joram's Regierung und unter der des Ochoſias an das Zurückgeſetztſein gewöhnt, einſt durch Joas aller Ehren verluſtig gehen werde.

Mit um ſo größerem Rechte wird daher die einen untergeordneten religiöſen Standpunkt vertheidigende Königin von dem Vertreter eines höheren religiöſen Prinzips, von Jojada, im Namen des noch unmündigen rechtmäßigen Thronerben, zu dem durch ihre blutigen Thaten und durch ihre Anmaßung des Davidiſchen Scepters verwirkten Tode nach dem von ihr ſelber anerkannten und befolgten Geſetz verurtheilt, daß „Mord durch Mord" beſtraft werden muß.

Aus der eben beendeten kritiſchen Darſtellung des Charakters der Königin geht hervor, daß derſelbe ein wirklich tragiſcher iſt. Die in Athalia's Seele wirkſame, für ſich allein des Trauerſpiels unwürdige Leidenſchaft der Habgier wird von ihrem Hauptpathos, von ihrem fieberhaft aufgeregten, rachſüchtigen Selbſterhaltungstrieb dergeſtalt verdeckt, daß ſie den äſthetiſchen Sinn kaum verletzt.

Würdigen wir jetzt den Baalsprieſter Mathan einer kurzen Betrachtung. Die Nothwendigkeit ſeines Mitwirkens bei der dargeſtellten Handlung liegt in der weiblichen Unentſchloſſenheit Athalia's. Mathan ergänzt, was der Königin an der erforderlichen Entſchloſſenheit fehlt. Er iſt es, der ihre Habgier durch die Lüge von einem im Tempel der Juden aufbewahrten Schatz erregt, — wie ſchon bemerkt, ihren angſtvollen Verdacht gegen Joas vermehrt, — und ihre etwanigen Bedenken, ein ihr unbekanntes, vielleicht ganz unſchuldiges Kind umzubringen, durch den frechen, zu der berüchtigten **Loi des Suspects** ein Gegenſtück bildenden Ausſpruch zu beſeitigen ſucht: daß, „ſobald man den Königen verdächtig werde, man nicht mehr unſchuldig ſei". Durch Mathan endlich wird Athalia bewogen, mit Soldaten in den Tempel der Juden einzudringen und die Auslieferung des Eliacin ſo wie des angeblichen Schatzes gebieteriſch zu fordern. Er beſonders führt alſo die Kataſtrophe herbei. Das aber, was ihn ſelber treibt, iſt nicht blos das höfiſche Streben nach der fortwährenden Gunſt der Königin, ſondern die qualvolle Unruhe, welche ihm, dem abtrünnigen Leviten, der läſtige Gedanke an den Gott verurſacht, deſſen Dienſt er blos aus gekränktem Ehrgeiz verlaſſen hat. Die Furcht vor dieſem Gott „nährt und vermehrt ſeine Wuth" gegen denſelben. Er möchte, wie er ſelber ſagt, „an dem Tempel der Juden ſeine Rache vollendend, ſich ſelber den Beweis von der Ohnmacht des Haſſes Jehovah's liefern und unter Trümmern, Verwüſtung und Todten, durch gehäufte Unthaten ſich von allen Gewiſſensbiſſen befreien." Nur mit gebrochner Kraft tritt daher Mathan dem durch den Geiſt Jehovah's gewaltigen Jojada entgegen; und von den, ſeinen nahen Untergang verkündenden Donnerworten deſſelben gänzlich betäubt, vermag er nur wenige abgebrochne, hervorgeſtammelte Worte zu erwidern, in denen er vergeblich zum Drohen ſich zu ermannen ſucht. Beim Hören der aus dem Munde des Hohenprieſters ertönenden Stimme des erzürnten Jehovah iſt ihm das Sehen dermaßen vergangen, daß er den Ausgang verfehlt und ſomit Gefahr läuft, eine komiſche Figur zu werden. Deshalb wird ihm auch nicht, wie der Königin, die Ehre eines feierlich von der Staatsgewalt zuerkannten tragiſchen Todes zu Theil. Er erleidet la mort sans phrase. Das Volk erwürgt ihn sans façon.

Mit Athalia's Charakter hat übrigens der des Mathan Das gemein, daß in Beiden ihr negatives Verhältniß zum Gott der Juden überwiegend iſt, ihre mehr oder weniger poſitive Beziehung zu Baal dagegen zurücktritt. Der ehemalige Levit moquirt ſich ſogar über dieſen ſeinen jetzigen Gott; dennoch erhalten wir weder durch ihn, noch durch Athalia eine, unſer äſthetiſches Intereſſe befriedigende Auskunft über das eigentliche Weſen deſſelben.

Im ſchärfſten Gegenſatze gegen die eben geſchilderte Partei der Unterliegenden erſcheint der Charakter Jojada's, des Vorkämpfers der ſiegreichen Partei.

Auf der Seite der Beſiegten finden wir ein Traumgeſicht als erſten Anſtoß zum Handeln, — auf der Seite des Siegers dagegen einen Jahre lang wohlüberlegten, jetzt zur That drängenden Plan, — dort das Bedürfniß eines Antreibers der Hauptperſon, — hier einen mit vollkommener Freiheit ſich ſelbſt beſtimmenden Willen, der durch kein, von Andren geäußertes Bedenken in der Ausführung des unwiderruflich Beſchloſſenen ſich behindern läßt, — dort alſo Unentſchloſſenheit, Schwanken, Erſchrockenheit, — hier die höchſte Energie der Entſchiedenheit, unerſchütterliche Feſtigkeit, über jede Menſchenfurcht erhabne Kühnheit, — dort Selbſtſucht, — hier die reinſte Uneigennützigkeit, — dort das durchbohrende Gefühl des begangenen Unrechts, — hier das Bewußtſein, auf dem ſicheren Boden des Rechts zu ſtehen, — dort Gewiſſensangſt, — hier die ungetrübteſte Seelenruhe, — dort einen in den Abgrund des Verderbens unwiderſtehlich fortreißenden geiſtigen Schwindel, erregt durch die in den geheimſten Tiefen der Seele wirkſame Übermacht des bekämpften Gottes, — hier einen, mit menſchlicher Beſonnenheit ſich ſehr wohl vertragenden göttlichen Wahnſinn, der mit den ſcheinbar unzureichendſten Mitteln das gefahrvollſte Unternehmen auszuführen wagt,

— dort endlich, im Einklang mit der Vergötterung einer Naturmacht, blindes Vertrauen auf die rohe Kraft unzuverläſſiger ausländiſcher Söldlinge, — hier felſenfeſte Zuverſicht zu dem Beiſtande des auch in ſchwachen Prieſtern ſtarken, Wunder zu bewirken vermögenden Geiſtes Jehovah's.

Um die Gefährlichkeit der Ausführung des von Jojada entworfnen Planes und den Grad der Kühnheit dieſes prieſterlichen Helden gehörig beurtheilen zu können, müſſen wir uns die Verhältniſſe vergegenwärtigen, unter welchen wir ihn in Racine's Tragödie handeln ſehen.

Aus Abner's Munde erfahren wir ſogleich im Anfange des Stücks, daß Jehovah damals kaum noch eine kleine Schaar eifriger Verehrer hatte; der übrige Theil des jüdiſchen Volkes bekümmerte ſich nicht um ſeinen Gott, oder drängte ſich gar zu den Altären Baal's und läſterte den von den Vätern angerufnen Namen Gottes. Seit dem Tage, wo das Geſchlecht der Davidiſchen Könige erloſchen ſchien, war auch das Feuer früheren Muthes im Volke erloſchen. Die Juden hielten ſich ſeitdem für verlaſſen von Jehovah. Ihre Feinde dagegen, namentlich Athalia und Mathan, wurden immer kühner, ſo daß Abner fürchtet, die Königin werde nächſtens, an der Spitze ihres zahlreichen, aus Tyriern und aus abtrünnigen Juden zuſammengeſetzten Heeres, Jehovah in ſeinem Heiligthum anzugreifen und an deſſen Stelle Baal zu ſetzen ſich erdreiſten.

Durch eine ſo drohende Lage nicht im Mindeſten erſchreckt, ſondern zu kühner That ſich herausgefordert fühlend, beſchließt Jojada, keinen Tag länger zu zögern mit der Ausführung ſeines feſten Vorſatzes, Athalia, — die abgöttiſche und thronräuberiſche Fremde, — zu ſtürzen und dem rechtmäßigen Erben des Davidiſchen Scepters die Herrſchaft in Juda zu verſchaffen, — zu dem Ende Joas erſt mit ſich ſelber bekannt zu machen, dann ihn von den Prieſtern und Leviten anerkennen zu laſſen, — und zuletzt dies ſchon durch ſeine königlichen Geſichtszüge ſich legitimirende Kind dem wegen des Pfingſtfeſtes am Tage der Handlung nach dem Tempel Jehovah's zuſammenſtrömenden jüdiſchen Volke in der zuverſichtlichen Hoffnung zu zeigen, daß dieſes, da es „von Abſcheu vor der Tochter Jeſabel's erfüllt und von der Achtung vor dem Geſchlechte David's durchdrungen ſei", nicht anſtehen werde, gleichfalls Joas anzuerkennen und gegen Athalia's ganze Kriegerſchaar zu vertheidigen. Und in dieſem Vorſatze vermag auch Joſabeth ihren Gemahl Jojada nicht wankend zu machen durch die von ihr geäußerte Furcht, daß Joas, „wegen ſeiner gottloſen Voreltern und Eltern ſchon bei der Geburt verdammt, wie ſein Vater Ochoſias und wie ſein Großvater Joram dem Zorne Jehovah's unterliegen werde."

Unter den angegebenen Umſtänden würde das Unternehmen des Hohenprieſters nicht ein kühnes, ſondern ein tollkühnes, nicht ein intereſſantes, ſondern ein lächerliches Wagſtück ſein, wenn das Vertrauen Jojada's auf den göttlichen Beiſtand grundlos wäre. Dies Vertrauen offenbart ſich aber ſogleich in ſolcher Stärke und zeigt ſich als ein durch die nächſte Vergangenheit, durch den Untergang gottloſer iſraelitiſcher Fürſten ſo ſehr begründetes, daß daſſelbe ſich auch dem Zuſchauer mittheilt. Von der anderen Seite ſind wir, bei der beſchränkten Erforſchlichkeit der Zukunft, eines rettenden göttlichen Wunders doch nicht ganz ſicher: — ſonſt würden wir weder Furcht noch Mitleid empfinden; — die Sache ſteht vielmehr ſo, daß Hoffnung und Furcht einander das Gleichgewicht halten. Nur ſo können wir uns für die dargeſtellte Handlung intereſſiren. Auch wird unſer Intereſſe dem Hohenprieſter nicht durch Ablenkung auf einen, ihn wie eine Drahtpuppe von außen bewegenden Gott entzogen. Um einen ſolchen Fehler zu begehen, iſt Racine ein zu großer Tragiker. Obgleich daher ſelbſt Athalia mit Recht ausruft: **Dieu des Juifs, tu as tout conduit!**; ſo fällt dennoch, wie ſchon geſagt, die ganze Wucht der Handlung auf Jojadas Schultern: denn es iſt der in ihm wohnende göttliche Geiſt, der Alles leitet, — welcher ihm, trotz der vorangegangnen Ermordung faſt ſämmtlicher Sprößlinge des Davidiſchen Geſchlechts, den Muth gibt, Joas der Wuth ſeiner Feinde auszuſetzen, — und welcher ihn durch Entzündung des im Volke ſchlummernden göttlichen Geiſtes den Sieg erringen läßt. Dieſe göttliche Begeiſterung vereinigt ſich, wie bereits angedeutet, in Jojada mit menſchlicher Beſonnenheit. Er hat keine der Vorſichts-Maßregeln vernachläſſigt, welche ihm die Klugheit gebot. Er hat vorſichtigerweiſe im Geheimen die Prieſter und Leviten in verdoppelter Zahl bei ſich verſammelt, ſie im Voraus durch einen feierlichen Eid dem ihnen zu enthüllenden Nachkommen David's zur Treue verpflichtet und eigenhändig Waffen unter ſie vertheilt.

Die obengenannten beiden, allen übrigen Geiſtesinhalt umfaſſenden Grundelemente des Weſens Jojada's bringt die immer wachſende Gefahr zu immer größerer Entwickelung und Bewährung. Seine Begeiſterung geht zu einem, ihn von der Gegenwart ablöſenden Aufſchwunge, zur Verzückung, zum prophetiſchen Hellſehen fort, — er ſchaut in dieſem Zuſtande das Einſtürzen des dem Jehovah geweihten Tempels, — (**Temple, renverse toi!**) —, von welchem er noch kurz vorher, im gewöhnlichen Zuſtande des Bewußtſeins, geglaubt hatte, „derſelbe werde ſo lange dauern wie die Sonne;“ — („**Ce temple, qui doit égaler du soleil la durée!**“) — ſeine Liebe zum alten Jeruſalem verwandelt ſich in die Sehnſucht nach einem neuen ſchöneren, nach einem unvergänglichen Jeruſalem; — ſein Glaube an einen weltlichen Retter wird zur Ahnung eines geiſtigen Heilands; — ſein Haß aber gegen ſeine Feinde ſteigert ſich zu fanatiſchem Grimm; — ſeine Kühnheit erhebt ſich zu dem Entſchluß, dem Angriffe der Königin auf den Tempel der Juden durch einen Angriff auf ihren eignen Pallaſt zuvorzukommen; — ſeine heroiſche Erhabenheit über Todesfurcht bewährt ſich, als ihm die Gefahr, im Tempel verbrannt zu werden, droht, wenn er nicht die Treuloſigkeit begehen will, den Eliacin auszuliefern; — ſein Eifer für die Wahrung der mit der Thronbeſteigung des Joas verknüpften religiöſen Intereſſen nimmt ſogar auf einen Augenblick die Geſtalt knieend dem Kinde vom Greiſe dargebrachter Huldigung an; — ſeine Klugheit endlich ſpitzt ſich zu der Liſt zu, durch welche die Königin gefangen wird.

Mehrere Seiten dieſer Entwickelung des Weſens Jojada's ſind ein Gegenſtand des Tadels der Kritiker geweſen.

Nicht blos Voltaire, ſondern auch andere Kritiker haben an der fanatiſchen Erbitterung des Hohenprieſters, namentlich an ſeiner gegen Mathan furchtbar hervorbrechenden Entrüſtung Anſtoß genommen, — beſonders aber die von Jojada an die Leviten gerichteten Worte: „Dans l'infidele sang baignez vous sans horreur; Frappez et Tyriens, et même Jsraelites!“, als eines Prieſters unwürdig bezeichnet und gefragt, ob man nicht, mit Vertauſchung des Namens Mathan gegen den Jojada's, zu dem Letzteren Das ſagen konnte, was Abner in den folgenden Verſen zu jenem Baalsprieſter ſagt:

„Hé quoi, Joad! D'un prêtre est ce là le langage? etc.
Vous ministre de paix dans le temps de colère . . .
Le sang à votre gré coule trop lentement!“

Man hat gemeint, jenes Hohenprieſters Benehmen ſei viel mehr das eines Politikers, als das eines von Religionseifer erfüllten Dieners der Gottheit; daſſelbe entferne ſich zu ſehr von dem ſanftmüthigen Charakter, der allein ſeinem Amte zieme.

Bei dieſem Vorwurf hat man nicht bedacht, daß es dem Dichter in dieſer Tragödie nicht um Aufſtellung eines Muſters prieſterlicher Milde zu thun ſein konnte, ſondern daß ihm oblag, in Jojada den Diener eines eifrigen, zornigen Gottes darzuſtellen, der jeden Verkehr mit den Gottloſen ſtreng verbot und der einſt durch Moſes den Leviten befohlen hatte, ohne Rückſicht auf Angehörige, Verwandte und Freunde, alle diejenigen Israeliten zu ermorden, welche den ägyptiſchen Göttern opferten. Racine's Jojada hat folglich die richtige geſchichtliche Färbung; und dieſer widerſpricht es auch nicht, daß Abner dem Mathan Blutgier verwirft; denn Baal war, im Vergleich mit Jehovah, ein gemüthlicher, friedfertiger Gott.

Ein zweiter Vorwurf bezieht ſich auf die Liſt, durch welche Jojada ſich der Königin bemächtigt. Man hat von dieſem Hülfsmittel geſagt, daſſelbe widerſpreche dem Charakter eines rechtlichen, auf Gott vertrauenden Mannes. Wenn Jojada ſicher geweſen ſei, daß Gott ſelber ſeine Sache gegen Athalia durchführen werde; dann habe Jener nicht nöthig gehabt, zum Betruge ſeine Zuflucht zu nehmen. Auch ſei es hart, Athalia zur Gefangnen zu machen, nachdem ſie doch ihrerſeits den Tempel, den Hohenprieſter und die Familie deſſelben verſchont habe.

Auch dieſer Tadel iſt grundlos. Allerdings muß zugeſtanden werden, daß Jojada die Königin täuſcht. Sie läßt durch Abner den vermeintlichen Schatz David's dem Hohenprieſter abfordern. Dieſer erwidert: „Ja, es iſt wahr, ein meiner Bewachung anvertrauter Schatz Davids wird von mir verwahrt. Da ich aber denſelben der Königin entdecken muß, ſo will ich ſie zufriedenſtellen. Möge ſie ſelber kommen; die Pforten unſeres Tempels ſollen ihr offen ſtehen.“ Nun befindet ſich allerdings im Tempel der Juden ein Schatz David's, nämlich Joas, aber kein ſolcher, nach welchem die Habgier Athalia's, wie Jojada ſelber weiß, durch Mathan rege gemacht worden iſt. Der Hoheprieſter beſtärkt aber abſichtlich durch einen zweideutigen Ausdruck die Königin in ihrem Glauben an einen, von ihm verwahrten, von David aufgehäuften großen Geldſchatz. Er belügt ſie alſo, und zwar um ihr zu ſchaden, — um ſie gefangen zu nehmen.

Aber erſtlich muß bemerkt werden, daß Jojada's Liſt keine, lange Zeit vorbedachte, ſondern eine plötzlich ihm eingegebene iſt. Er hat Anfangs blos durch verwegene Kühnheit den Sieg erringen, die Königin in ihrem Palaſt angreifen wollen. Da indeß Athalia jetzt ſelber kommen will, um den Schatz wegzunehmen, ſo verſchmäht er nicht die ſicherer zum Ziele führende Liſt, — ſo läßt er die Königin in eine Falle gehen, in welche ſie zu locken nicht ſeine urſprüngliche Abſicht geweſen iſt und in welche ſie vielmehr durch ihre eigene Leidenſchaft, durch ihre Habſucht geſtürzt wird, deren Befriedigung unwahrſcheinlich geweſen ſein würde, wenn Athalia zuerſt ihre Hauptleidenſchaft, die rachgierige Mordluſt, durch Verbrennung des Tempels und aller darin befindlichen Perſonen befriedigt hätte.

Zweitens aber iſt zu beachten, daß die in Racine's Athalie dargeſtellte Handlung nicht in der Sphäre des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens, ſondern auf der Bühne der Weltgeſchichte — nicht unter friedlichen Verhältniſſen, ſondern in einem politiſchen Zuſtande vor ſich geht, welcher, durch eine Revolution erzeugt, ſeinerſeits zu einer Gegen-Revolution führt. In ſolcher Lage hört die unbedingte Giltigkeit der moraliſchen Grundſätze auf, welche im gewöhnlichen Leben feſt bleiben müſſen. Wie ſchon gegen Räuber Privatperſonen eine, den Erſteren ſchädliche Liſt erlaubt iſt, und wie vollends in einem gerechten Kriege ein Feldherr ſeinen Gegner durch Scheinbewegungen täuſchen oder durch falſche Nachrichten in die Falle locken darf; ſo iſt auch Jojada berechtigt, den ihm gegenüberſtehenden öffentlichen Feind, die den Tempel der Juden belagernde und mit Verbrennung bedrohende, thronräuberiſche, mit dem Blut ihrer Enkel befleckte, mordgierige Fremde, durch ein zweideutiges Wort zu täuſchen. Denn als Oberhaupt der Nation während der Thronerledigung, als Bewahrer der Rechte des legitimen Königs, deſſen Vormund er iſt, als Handhaber der Staatsgewalt bis zur Volljährigkeit des rechtmäßigen Thronerben, hat der Hoheprieſter, wie ſchon von Louis Racine bemerkt worden iſt, das noch größere Recht, einen ſolchen öffentlichen Feind wie Athalia, vertilgen zu laſſen. Unter den vorhandenen Umſtänden iſt aber Jojada zu jener Täuſchung ſogar verpflichtet; denn hätte er die Zimperlichkeit, vor derſelben zurückzubeben, ſo würde er Gefahr laufen, ſeinen König und die ganze Nation zu verrathen.

Ohnehin zeigt ſich Jojada, indem er jene Liſt gebraucht, keineswegs von der Kühnheit verlaſſen. Er ſagt zu Abner: „Deine Königin mag, von ihren tapferſten Offizieren begleitet, in den Tempel kommen; ſie mag ſelber mit Dir die Zahl der ihr folgenden Krieger feſtſetzen.“ Jojada will alſo nicht den leichten, unrühmlichen Sieg über eine wehrloſe Frau erfechten. Vielmehr hängt auch in der von ihm gewünſchten Lage der Triumph der Sache, welche er vertritt, von dem Muthe ab, den er ſeinen Anhängern einzuflößen ſich fähig fühlt; und die von ihm hierbei bewieſene Siegesgewißheit iſt um ſo bewunderungswürdiger, als er bereits (im dritten Act) erfahren hat, bei den bloßen Drohungen der Königin ſei das verſammelte jüdiſche Volk, gleich einer furchtſamen Heerde, ohne Halt zu machen, geflohen; ſo daß er ſelber ausgerufen hat: „Peuple lâche, et né pour l'esclavage, hardi contre Dieu seul!" Der Hoheprieſter bewährt ſich alſo in allen Phaſen der Entwickelung ſeines Charakters als denjenigen, welcher geſagt hat: „Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai pas d'autre crainte."

Drittens endlich hat man in Bezug auf Jojada einen Tadel vorgebracht, der nicht ſowohl gegen dieſen ſelber, als vielmehr gegen den Dichter gerichtet iſt, uns aber doch Veranlaſſung giebt, den Charakter und die Bedeutung des Hohenprieſters nach derjenigen Seite hin näher zu beleuchten, welche wir ſchon bei der Feſtſtellung des Grundgedankens der Raciniſchen Athalie berührt haben.

Man hat nämlich behauptet: Durch Jojada's Prophezeihung von dem einſtigen Entarten des Joas werde das Intereſſe an der dargeſtellten Handlung im höchſten Grade geſchwächt. Es ſei ja durchaus nicht nothwendig geweſen, vorher zu verkündigen, daß „jener theure Sprößling aus dem Blute David's, dieſer Erbe heiliger Verheißungen", einſt zu einem Feinde des Gottes ausarten werde, der ihn eben aus der „Vergeſſenheit des Grabes" gerettet und durch die Hand ſeiner Prieſter auf den Thron geſetzt habe. Nach einer ſolchen Prophezeihung werde der Zuſchauer ſeine Anfangs für Joas empfundne Theilnahme bereuen und um ſo weniger ſich befriedigt fühlen, als die Beſtrafung dieſes Undankbaren, dieſes Gottvergeßnen, nicht mit ſeiner Entartung zugleich verkündigt ſei.

Zur Aufklärung über dieſen Tadel weiſen wir auf Das zurück, was wir an der eben erwähnten Stelle dieſer Abhandlung geſagt haben: das Endziel der Handlung Jojada's ſei nicht die Krönung des Joas, ſondern die Erhaltung des Geſchlechts, aus welchem der Meſſias hervorgehen ſollte. Daß die embryoniſche Perſönlichkeit des Joas nicht die ganze Seele des Hohenprieſters ausfüllt, — daß die dürre Thatſache der Thronbeſteigung dieſes Kindes ihm nicht zu genügen vermag, erkennen wir aus folgenden Worten ſeines, auf Joas ſich beziehenden Gebetes:

„Grand Dieu, si tu prévois qu'indigne de sa race
Il doit de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché"

Und ſpäterhin erklärt Jojada ſogar, daß ſelbſt der Untergang des ganzen Davidiſchen Königshauſes[*]) ihn nicht in dem Vertrauen auf die Erfüllung der göttlichen Verheißungen erſchüttern, — ihn nicht um den Gegenſtand ſeines höchſten Interſſes bringen würde. Er wünſcht nur dann das Gelangen des Joas auf den Thron, wenn dieſer Fürſt dazu beſtimmt ſei, „den Befehlen der Gottheit gehorchend, ein nützliches Werkzeug“ derſelben zu werden. Jojada's Intereſſe für Joas und für den weltlichen Ruhm des ganzen Davidiſchen Geſchlechts iſt alſo nur ein bedingtes. Seine feurigſten Wünſche dagegen ſind auf die Herrſchaft des in der Menſchheit wirkſamen göttlichen Geiſtes, — auf den dem jüdiſchen Volke verheißenen Retter gerichtet, auf welchen ſogleich in der erſten Scene des erſten Acts durch das Geſpräch zwiſchen Abner und Jojada die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer hingelenkt wird und von welchem nach Abner's Worten es hieß, derſelbe werde „überall der Zwietracht und dem Kriege ein Ende machen und alle Könige der Erde zu ſeinen Füßen erblicken:“

---

[*]) „Et quand Dieu, de nos bras l'arrachant sans retour,
Voudrait que de David la maison fût éteinte."

„Un roi qui
Ferait cesser partout la discorde et la guerre
Et verrait à ses pieds tous les rois de la terre.“

Das Erſcheinen dieſes Retters hält der Hoheprieſter für eine abſolute Nothwendigkeit; dieſer „König der Könige“ iſt der Endpunkt, welchen er immer im Auge behält und welchem ſein höchſtes Intereſſe ſich zuwendet. Daher eilt er auch in der Verzückung über das künftige Entarten des Joas, über die Ermordung ſeines eigenen Sohnes durch Joas, über die Zerſtörung des Tempels und die Fortſchleppung der Juden in die babyloniſche Gefangenſchaft hinweg, — dieſe Ereigniſſe ſind nur leiſe angedeutet, — und verweilt mit Liebe bei dem Bilde des neuen Jeruſalems, bei dem geiſtigen Reiche des „aus der Umarmung des Himmels und der Erde“ entſpringenden, *) die Gottheit und die Menſchheit in ſich vereinigenden Heilands. Daß dieſer aus dem Geſchlecht der Davidiſchen Könige hervorgehen ſoll, iſt für Jojada hinreichender Grund, Joas, ihren Nachkommen, trotz ſeiner vorausgeſchauten perſönlichen Unwürdigkeit, dennoch zu krönen. Aus dem nämlichen Grunde erwidert der Hoheprieſter Nichts auf den von Athalia über Joas ausgeſprochnen Fluch, — er hatte die Erfüllung dieſes Fluches ja ſchon vor der Ausſtoßung deſſelben voraus geſehen, — und eben deßhalb antwortet er auch dann Nichts, als Joas ſeinen Gott bittet, „jenen Fluch von ihm abzuwenden“. Aus allen dieſen Umſtänden erkennen wir, daß das geiſtige Schauen des erwarteten Meſſias, des menſchgewordnen göttlichen Geiſtes, in Jojada's Seele nicht etwas unvorbereitet Eintretendes, noch etwas wirkungslos Verſchwindendes iſt, ſondern daß der Meſſias den Mittelpunkt bildet, nach welchem das ganze Weſen des Hohenprieſters hindrängt und von welchem, nachdem er ihn einmal hell geſehen hat, alle ſeine Gedanken, Wünſche und Beſtrebungen ausgehen.

Über den viel verſprechenden, aber als Mann wenig haltenden Knaben

---

*) „Cieux, répandez votre rosée et que la terre enfante son Sauveur!“

Joas gehen wir ohne Weiteres hinweg, und in Bezug auf den weder von Joſephus, noch von der heiligen Schrift erwähnten, erſt von Racine geſchaffnen Abner müſſen wir uns mit der Bemerkung begnügen, daß er ein muthiger, edler, für ſeinen König zu ſterben bereiter, dem Zorne Athalia's trotzender, in ihrer Gegenwart den verderblichen Rathſchlägen Mathans ſich widerſetzender, nicht ehrgeiziger, der Verſchwörung Jojada's fern bleibender, von jedem Flecken des Verraths freier Krieger iſt, der immer „rend à la fois ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois", — der jedoch die ihm im Stück angewieſene untergeordnete Stellung einnehmen mußte, weil ein mehr hervortretender Abner für den Plan einer Handlung unpaſſend geweſen wäre, die nicht ſowohl von der bloßen Kriegserfahrung und von gewöhnlichem Soldatenmuth, als vielmehr von der Wunder wirkenden göttlichen Begeiſterung für das Recht des Fürſten und für die zur Thronbeſteigung deſſelben in Beziehung ſtehenden religiöſen Intereſſen durchgeführt werden ſollte.

Jetzt bleibt uns nur noch übrig, die Compoſition der Raciniſchen Athalie zu betrachten. Wir wollen deshalb den Entwickelungsgang der Handlung angeben und beurtheilen.

Gleich in den erſten vier Verſen des erſten Acts wird uns die Vorhalle der Wohnung des Hohenprieſters als der Ort, und das Pfingſtfeſt als der Tag der Handlung auf jene ungeſuchte Weiſe angegeben, welche wir beſonders bei Sophokles bewundern. Das Feſt führt den Feldherrn Abner nach dem Tempel der Juden. Er ſpricht ſeinen Schmerz über die hauptſächlich durch Athalia bewirkte Gleichgiltigkeit des Volks für jene Feier aus und warnt Jojada vor der gegen Dieſen durch Mathan aufgehetzten, zur Zerſtörung jenes Tempels bereitwilligen Königin. Jojada erklärt ſich über Menſchenfurcht erhaben und fordert Abner auf, die ermordeten jüdiſchen Fürſten und den verhöhnten Jehovah zu rächen. Der Kriegsmann bekennt ſeine Ohnmacht bei der allgemeinen Muthloſigkeit des jüdiſchen Volks und klagt Jehovah ſelber des Schweigens zu allen in Juda begangenen Gräueln an. Der Hoheprieſter dagegen erinnert Abner an das noch jüngſt über den gottloſen König Ahab und über die Jeſabel ergangne furchtbare göttliche Strafgericht. Abner fragt jedoch, was aus den Verheißungen Jehovah's in Bezug auf den Ruhm des Geſchlechts der Davidiſchen Könige geworden ſei. Wäre Einer dieſer Fürſten dem von Athalia veranſtalteten Blutbade entronnen; ſo würde Er vor Verlangen brennen, denſelben als ſeinen König anzuerkennen. Der Hoheprieſter ermahnt ihn, an jenen Verheißungen feſtzuhalten und, wann die Sonne den dritten Theil ihres täglichen Laufes zurückgelegt habe, mit dem nämlichen Eifer wieder nach dem Tempel zu kommen, damit er erfahre, daß das Wort Gottes nicht trügeriſch ſei. Darauf entfernt ſich Abner, weil Jojada ſich zum Feſte noch vorbereiten zu müſſen verſichert.

Hier endigt die erſte Scene des erſten Acts. Die in derſelben gegebne

Expoſition muß als meiſterhaft anerkannt werden; ſie hat, wie ſchon Geoffroy bemerkt, noch größeren dramatiſchen Werth, als die viel gerühmten Expoſitionen zu Racine's Bajazet und zu deſſen Iphigenie. Denn wir lernen durch dieſe Scene nicht nur den ganzen Stand der Dinge in Jeruſalem zur Zeit der Handlung und die Hauptcharaktere des Stücks, wie wir ſie oben geſchildert haben, ihrem Weſen nach kennen, ſondern wir ſehen, mitten in der Expoſition, auch ſchon die Handlung beginnen, da der Hoheprieſter ſich des Anführers der Truppen Athalia's für die Ausführung des von ihm entworfnen großen Planes zu verſichern ſucht. Unſer Intereſſe iſt ſchon ſo weit erweckt, daß wir einen Angriff der Königin auf den Tempel Jehovah's und auf Jojada fürchten; aber die Kunſt der Compoſition läßt es noch nicht zu, daß wir ſchon jetzt das umfaſſende Intereſſe klar erkennen, welches der geſammte Inhalt dieſer Tragödie erregt.

In der zweiten Scene des erſten Acts ſchreitet die Handlung rüſtig fort. Jojada kündigt ſeiner Gemahlin Joſabeth an, daß er den von ihr geretteten Joas, weil Gefahr im Verzuge ſei, noch heute den Leviten als Erben der Könige Juda's darſtellen werde; und auf Joſabeth's Frage, durch wen er denn dies königliche Kind gegen die Trabanten Athalia's vertheidigen laſſen wolle, antwortete er: „durch die Prieſter und Leviten". Joſabeth äußert die auf ihrem Standpunkt ſehr natürliche Furcht, daß die Prieſter nicht im Stande ſein werden, den Kriegerſchaaren der Königin erfolgreichen Widerſtand zu leiſten. — So zeigt Racine ſogleich die Gefahr der Ausführung des Planes Jojada's. Dieſer aber vertraut auf den göttlichen Beiſtand und auf die Zahl der dem Jehovah treugebliebenen Juden; dabei hebt er hervor, daß es ihm darum zu thun ſei, auf den Thron David's einen König zu ſetzen, „qui se souvienne un jour, qu'au rang de ses ancêtres **Dieu** l'a fait **remonter** par la main de ses prêtres". Hierauf verabſchiedet ſich Jojada von Joſabeth. Zu dieſer geſellt ſich jetzt der, den Schluß des Acts bildende, wie ſchon bemerkt, aus jungen Mädchen vom Stamme Levi beſtehende Chor. Die lyriſche Poeſie in den Geſängen dieſes Chors übertrifft rückſichtlich der Mannigfaltigkeit der Bilder und des Tons, ſo wie durch Leichtigkeit und Anmuth des Ausdrucks die Oden Rouſſeau's und zeichnet ſich vor vielen griechiſchen Chören ſowohl durch enges Verbundenſein mit der Handlung wie durch Lebendigkeit des Dialogs aus.

Schon im Beginn des zweiten Actes vernehmen wir die Nachricht von dem im Zwiſchenact erfolgten heftigen Zuſammenſtoß der einander feindlich gegenüberſtehenden Perſonen. Athalia iſt in den Tempel der Juden eingedrungen, in welchen ihr wegen ihres Geſchlechts und wegen ihrer Religion der Eingang nicht erlaubt war. Jojada hat durch furchtbaren Zornesausbruch ſie verjagt. — Dieſen Vorgang uns ſehen zu laſſen, würde, auch wenn die Unbeweglichkeit der franzöſiſchen Bühne es geſtattete, doch nicht rathſam geweſen ſein, weil Athalia keine Neigung gehabt haben möchte, dem Hohenprieſter den eigentlichen Beweggrund ihres Kommens einzugeſtehen. — Beim Anblick des Joas iſt Athalia, aus dem bei

Schilderung ihres Charakters bereits angegebenen Grunde, von Schrecken ergriffen worden. Die erſchreckte und von Jojada beleidigte Königin flößt ihrerſeits, ſchon vor ihrem Zuſammentreffen mit Joſabeth, dieſer für Joas zitternden Frau Schrecken ein. Jetzt naht ſich Athalia, erklärt: ihre Verwirrung und Schwäche hindere ſie, weiter zu gehen, und befiehlt, daß Mathan zu ihrer Beruhigung ſchnell gerufen werde. Ehe dieſer kommen kann, eilt Abner, welcher mit Athalia zugleich im Tempel geweſen iſt, in der Abſicht herbei, den Zorn der Königin zu beſänftigen und dadurch denen nützlich ſich zu erweiſen, welchen derſelbe verderblich zu werden droht. Als Mathan kommt, befiehlt die Königin, dem von ihr hochgeachteten Krieger, zu bleiben. Nun erzählt ſie Beiden den Traum, welcher ſie bewogen hat, ſich in den Tempel der Juden zu begeben. Mathan dringt auf die Ergreifung des Joas, weil der Himmel ſelber durch jenen Traum vor dieſem Kinde gewarnt habe. Die Königin gebietet daher ihrem Feldherrn, den Joas zu ihr zu führen. Nach Abner's Abtreten macht Mathan in der Königin den Verdacht rege, daß Jojada das gefürchtete Kind auf den Thron David's ſetzen wolle. Dies zündet. Athalia befiehlt ihrem Miniſter Mathan, im Stillen alle ihre Tyriſchen Soldaten zu den Waffen zu rufen. — Jener Traum erſcheint daher durchaus nicht, wie in manchen Dramen, als ein hors d'oeuvre: er iſt vielmehr nothwendig, weil es darauf ankam, die Königin in den Tempel der Juden zu bringen, und dies nur durch die Verwirrung möglich wurde, welche jener Traum in der Seele Athalia's hervorbrachte. Derſelbe wirkt alſo dramatiſch; er iſt von Folgen begleitet, welche unmittelbar auf die Herbeiführung der Hauptereigniſſe einwirken; — der durch ihn der Königin eingeflößte Schrecken treibt ſie in den Tempel; der Anblick des Joas erregt ihr Verlangen, dies Kind auszuforſchen; die Unterredung mit demſelben ſteigert ihre Begier, ſich ſeiner zu bemächtigen; dieſe Begier aber führt die Kataſtrophe herbei; ſo erweiſt ſich der Traum als erſter Anlaß zu der ganzen Verwickelung. — In der nun folgenden Unterredung zwiſchen der Königin und Joas wird, wie ſchon früher bemerkt, der Argwohn Athalia's durch die auffallende Ähnlichkeit zwiſchen Eliacins Schickſalen und denen des Joas, ſo wie durch den ſchon von dem Kinde gegen ſie geäußerten tiefen Haß genährt. Doch gelingt es ihr nicht, etwas Gewiſſes über die Abkunft des Eliacin zu erforſchen; ſie erkennt noch nicht, daß der von den Juden ſehnlich erwartete Davidiſche Sprößling vor ihren Augen ſteht; vielmehr ſpottet ſie über dieſe Erwartung. Gleichwohl hat ſie das Verderben Jojada's und Eliacin's beſchloſſen, weil ſie von dem Erſteren ſchwer beleidigt iſt und ſeinen Haß gegen ſie aus dem Kinde ſprechen hört, und weil eben deshalb nicht blos der im Traum geſehene, ſondern auch der wirkliche Joas ihr Schrecken einflößt, — wie ſich von ſelber verſteht, wegen der Energie ſeines Beſchützers, nicht wegen ſeiner eignen Kraft. Wenn daher Athalia mit den Worten ſcheidet: „Je sors contente: j'ai voulu voir; j'ai vu!"; ſo drückt ſie damit nur ihre Zufriedenheit mit der Reife jenes ihres Entſchluſſes aus. Ihre Befreiung von Furcht darin finden, hieße, dieſe Stelle gänzlich mißverſtehen. — In Betreff des Formellen jener Unterredung iſt übrigens die Geſchicklichkeit anzuerkennen, mit welcher Racine dieſelbe durch Abners Zwiſchenbemerkung und durch Joſabeth's Sichentfernen mit Eliacin unterbrochen hat, damit der Wechſel geſpannter Beſorgniß für Joas und einer auf einige Augenblicke eintretenden Beruhigung erfolgen könne, welche bald durch wachſende Furcht für dies Kind wieder verdrängt wird. Die beiden Theile dieſer Unterredung ſind aber nicht blos äußerlich getrennt, ſondern unterſcheiden ſich auch innerlich von einander dadurch, daß, in dem erſten, Eliacin den Schlingen der verfänglichen Fragen Athalia's durch ebenſo kluge wie naive Antworten ſich entzieht, in dem zweiten dagegen die zudringlichen Forderungen der Königin durch ſtark verletzende Aeußerungen zurückweiſt.

Nach Athalia's Abtreten erſcheint Jojada, deſſen Würde ſeine Gegenwart bei jener Unterredung nicht zuließ, der aber in der Nähe Alles gehört hat und jetzt herbeieilt, um ſeine Freude über den von Joas bewieſenen Muth zu erkennen zu geben. Ähnliche Stimmung drückt der ſich hier anſchließende Chor aus: zugleich wendet derſelbe ſich aber an Jehovah mit der Frage, wie lange Dieſer die Herrſchaft der verderblichen Athalia noch dulden werde. So wird die beſorgnißvolle Erwartung des Zuſchauers wieder auf die Königin hingelenkt.

Zwiſchen dem zweiten und dem dritten Act hat Athalia ihrem Miniſter Mathan den Erfolg eben erwähnter Unterredung mitgetheilt und läßt, nun im Beginn des dritten Acts durch Jenen die Auslieferung des Joas fordern. Der weibliche Chor flieht vor dieſem blutgierigen Verräther Jehovah's. Mathan erſucht den Zacharias, ihm eine Unterredung mit Joſabeth zu verſchaffen, bei welcher er leichter Eingang zu finden hofft als bei Jojada. Jene iſt aber jetzt mit Beten beſchäftigt. Mathan und ſein Begleiter Nabal müſſen daher warten. In dem zwiſchen ihnen erfolgenden Geſpräch theilt Mathan dem Nabal mit, der Grund des ihm ertheilten, jetzt auszurichtenden Auftrags der Königin ſei die von ihm bei ihr vorgebrachte Lüge, daß Jojada die Aufmerkſamkeit der Juden auf Eliacin als auf einen zweiten Moſes lenke, und daß man die hohe Abkunft dieſes Kindes rühme. — Jojada werde die Auslieferung des Eliacin entſchieden verweigern: dann könne die Zerſtörung des ihm, dem ehemaligen Leviten, verhaßten Tempels der Juden und die Vertilgung des ihm gleichfalls verhaßten Jojada nicht unterbleiben. Dadurch werde er von einem, ſein Gewiſſen beläſtigenden Anblick befreit werden.

Man hat dieſe Scene für in ſofern unwahrſcheinlich erklärt, als Mathan in derſelben, wie wir nachträglich bemerken, ſeine eigene Schlechtigkeit einem Anderen geſteht. So Etwas komme bei den Griechiſchen Tragikern nicht vor. Das Letztere iſt richtig. Der moderne Geiſt vermag ſich aber ſogar im äußerſten Abfall von ſeinem wahren Weſen durch das Bewußtſein der Stärke ſeines beſonderen Selbſt aufrecht zu erhalten und uns Achtung vor ſeiner formellen Kraft abzugewinnen. Von Mathan gilt Dies allerdings weniger, als zum Beiſpiel von Shakesſpeare's Jago, der in ſeinen Reden ſich eben nicht ängſtlich bemüht, ſeine Schlechtigkeit dem Roderigo zu verhehlen. Doch iſt es natürlich, daß Mathan vor ſeinem Geſchöpf, dem Nabal, des Erfolges ſeiner verbrecheriſchen Politik ſich rühmt. — Zweitens iſt dieſer Scene aber auch der Vorwurf gemacht worden, den Gang der Handlung etwas aufzuhalten. Dieſer Tadel iſt nicht ganz unbegründet; denn man wird zwar durch jene Scene auf das ſpäterhin im Stück Geſchehende vorbereitet, ſieht aber den Vertilgungsplan Mathan's in derſelben nicht eigentlich ſich entwickeln, ſondern erhält über dieſen Plan nur wie über etwas bereits Fertiges nützliche Belehrung.

In einer der nächſten Scenen wird Mathan mit ſeinem Auftrage auf die furchtbarſte Weiſe zurückgewieſen. Nun will Joſabeth, aus Furcht vor den Folgen dieſes Auftritts, mit Joas entweder in die Wüſte, oder zu Jehu flüchten: Jojada dagegen beſchließt, den geretteten Nachkommen Davids noch früher, als er anfangs beſchloſſen hatte, mit den Zeichen des Königthums geſchmückt, dem Volke zeigen. Da kommt die Nachricht von der feigen Flucht des Volkes vor der bloßen Wahrſcheinlichkeit eines Angriffs auf den Tempel Jehovah's. Dennoch bleibt Jojada feſt in ſeinem Entſchluß, mit ſeinen, durch den göttlichen Geiſt geſtärkten, Prieſtern den Kampf gegen Athalia zu beſtehen. Ihn ſelber ergreift dieſer Geiſt bei der immer näher rückenden Gefahr mit ſo überwältigender Macht, daß er in die ſchon beſprochene Verzückung geräth. Das im Hellſehen geſchaute Bild des Weltheilandes und des neuen Jeruſalems ermuthigt ihn und die Leviten noch mehr zum Kampfe, wirkt alſo auf ihn ebenſo dramatiſch, wie der ſchreckende Traum auf Athalia. Nach beendigter Prophezeihung entfernt ſich Jojada, um die Prieſter und Leviten zu bewaffnen; der Chor aber drückt ſeine Furcht vor dem nahenden Kampfe aus.

Franzöſiſche Kritiker haben an dieſem dritten Act getadelt, daß, mit Ausnahme der Scene, wo Mathan die Auslieferung des Joas fordert, die Handlung etwas matt ſei, weil der Inhalt der übrigen Scenen faſt nur aus Beſorgniſſen und Zweifeln beſtehe, die zwar durch den Gegenſtand veranlaßt, aber der gehörigen Schnelligkeit des Verlaufs der Handlung hinderlich ſeien. — Wir unſrerſeits müſſen dagegen für's Erſte im Allgemeinen bemerken, daß die Franzoſen in Bezug auf die Raſchheit der dramatiſchen Entwickelung oft etwas rückſichtslos in ihren Forderungen ſind und nicht danach fragen, welcher Grad jener Schnelligkeit dem Charakter der handelnden Perſonen entſpricht. Deutſche und engliſche Kritiker werden, zum Beiſpiel, in der Tragödie Hamlet nicht einen ebenſo raſchen Fortgang der Handlung wie in Macbeth fordern. Was aber ins beſondere das Drama anbelangt, mit welchem wir uns hier beſchäftigen, ſo werden wir uns damit begnügen können, daß im dritten Act der Raciniſchen Athalie die überhaupt etwa nur vier Stunden dauernde Handlung von dem am Ende des zweiten Acts ſtattgefundenen Verhör des Joas bis zur Bewaffnung der Prieſter für den bevorſtehenden Kampf fortrückt. — inzwiſchen Mathan ſeine Botſchaft anbringt, ſchimpflich verjagt wird, racheſchnaubend ſich entfernt, Jojada's Standhaftigkeit aber ſich bewährt und ſeine in prophetiſches Hellſehen übergehende Begeiſterung ihm erhöhten Muth zum kriegeriſchen Streite giebt.

Der vierte Act beginnt mit den Anſtalten zur Krönung des Joas. Das dabei angeordnete Schaugepränge hat einen religiöſen Charakter. Wir ſehen das Buch des Geſetzes, das königliche Diadem und das Schwert David's herbeibringen. Die Wirkung des zur Schau Geſtellten iſt alſo nicht auf das Auge, ſondern auf den Geiſt und das Gemüth berechnet, folglich der Tragödie würdig. Es wird uns kein überflüſſiger Pomp dargeboten, ſondern nur derjenige, welchen die Natur des Gegenſtandes fordert. Den Glanz dieſer Feier verdüſtert die Gefahr ihrer Verwandlung in eine Leichenfeier. — In der Prüfung, welche Jojada vor der Krönung mit Joas über die Anſichten deſſelben von den Pflichten eines Königs vornimmt, ſehen wir von Neuem, daß es dem Hohenprieſter viel weniger um die Perſon des Joas zu thun iſt, als um die Weiſe, wie regiert werden ſoll. Doch ſind Er ſowohl wie der Zuſchauer auch für die Perſon dieſes Fürſten noch jetzt eines Intereſſes fähig, weil Jojada doch von der im Hellſehen geſchauten, nur leiſe angedeuteten künftigen Entartung deſſelben nicht ſo feſt überzeugt ſein kann, wie von einer der Vergangenheit oder der Gegenwart angehörigen ausgemachten geſchichtlichen Thatſache. Daher glaubt Jojada auch noch jetzt nicht unterlaſſen zu dürfen, dem Joas das eidliche Gelöbniß treuer Befolgung der göttlichen Gebote abzunehmen. — Als er nun ſeinen Vorſatz ausgeſprochen hat, die Königin in ihrem eigenen Pallaſt anzugreifen; da verbreitet plötzlich die Nachricht von der Umzingelung des Tempels durch die mit Feuerbränden verſehenen Tyriſchen Soldaten und die hinzukommende Kunde von Abner's Einkerkerung Schrecken unter der Umgebung Jojada's. Dieſer aber ertheilt mit begeiſterter Entſchloſſenheit die für die Vertheidigung zweckmäßigſten Befehle. Der Chor feuert ſeinerſeits die Prieſter zum Kampfe an und bittet Jehovah um Beiſtand.

Im Anfange des fünften Acts erſcheint Abner als Abgeſandter der Königin, um zu melden, daß dieſe den Tempel verſchonen wolle, wenn man den Eliacin und den Schatz David's ihr ausliefere. Der fromme Krieger bittet dringend, auf dieſe Bedingungen einzugehen, damit das einem gläubigen Juden entſetzliche Unheil der Zerſtörung des Tempels abgewendet werde. Verweigere man die Übergabe des Eliacin, ſo werde derſelbe mit allen ihn Umgebenden zu Grunde gehen. Liefere man ihn aber aus, ſo ſei zu hoffen, daß Athalia ſeiner ſchonen werde; bei ihrer Unterredung mit ihm habe ſie ja des Mitleids ſich nicht zu erwehren vermocht. Jedenfalls ſolle Jojada doch eine ſolche Antwort ertheilen, durch welche man Friſt gewinnen könne. Er wolle noch in der nämlichen Nacht Anſtalten zur Sicherung des Tempels treffen. Weiſe aber Jojada alle dieſe Vorſchläge zurück, ſo ſei Er entſchloſſen, an den Pforten des Tempels gegen Athalia's Soldaten fechtend zu fallen. — Auch durch dieſe Erklärung läßt ſich der Hoheprieſter nicht beſtimmen, dem edlen Krieger das Geheimniß der Abkunſt des Eliacin anzuvertrauen und ihn zum Mitwiſſer ſeiner Verſchwörung zu machen. Denn er glaubt, daß Jener dadurch unfähig werden möchte, zum Sturze Athalia's auf demjenigen Wege mitzuwirken, welchen als den ſicherſten einzuſchlagen er ſich für verpflichtet erachtet. Nur ſcheinbar den dringenden Bitten Abner's nachgebend, erklärt daher Jojada ſich zur Entdeckung des verborgnen Schatzes David's bereit, läßt der Königin durch jenen ihren Vertrauensmann anzeigen, daß ihr die Pforten des Tempels offen ſtehen, giebt aber, nach Abner's Abgang, den Befehl, daß, ſobald die Königin die Schwelle des Tempels überſchritten habe, die Kriegstrompete in dem feindlichen Heere Schrecken verbreite, und daß dem Volke die wunderbare Erhaltung des Joas verkündigt, dieſer als König ausgerufen werde. Jetzt dringt Athalia mit zahlreichem Gefolge ein, verlangt den Schatz und den Eliacin. Jojada zeigt ihr in Joas ihren König und fordert Abner und das Volk zur Anerkennung deſſelben auf. Athalia gebietet ihren Soldaten, ſich des königlichen Kindes zu bemächtigen, welchem Jojada's Betrug verderblich werden ſolle. In dieſem Augenblick erſcheinen auf Jojada's Ruf die bewaffneten Prieſter. Das Gefolge der Königin wird vom Schrecken gelähmt. Abner wirft ſich ſeinem Könige zu Füßen. Athalia droht mit ihren draußen ſtehenden Truppen. Aber ein Bote meldet, daß die Tyriſchen Schaaren nebſt einem Theile der jüdiſchen Soldaten geflohen ſind, die übrigen jüdiſchen Truppen und das Volk Joas mit jauchzender Freude als König ausgerufen haben. Nun bekennt ſich Athalia von Jehovah überwunden und wird zur Hinrichtung abgeführt. Jojada aber ſchließt das Stück mit der an Joas gerichteten feierlichen Aufforderung, nie zu vergeſſen, daß „die Könige einen ſtrengen Richter im Himmel über ſich haben.“

Die Wirkung des Schluſſes iſt eine beruhigende; denn mit dem Untergange Athalia's fühlt ſich der Zuſchauer einverſtanden, und gegen den Triumph des Siegers läßt ſich in ſofern nichts einwenden, als man theils nur mit halber Gewißheit an das in der Verzückung vorausgeſchaute Entarten des Joas glaubt, theils über ihn hinweg zu dem Meſſias eilt, welcher aus dem Geſchlecht dieſes Königs hervorgehen ſoll.

Hebbels Judith auf dem Hofburgtheater in Wien.

Hebbels Judith ging am erſten Februar d. J. zum erſten Mal über das Hofburgtheater. Sie iſt bis jetzt zehn Mal wiederholt worden. Der Erfolg war der glänzendſte, den ſeit vielen Jahren ein tragiſches Werk in Wien erlebt hat. Man hat für die ganz außerordentliche Theilnahme des Publikums einen Maaßſtab, wenn ich bemerke, daß die letzte Aufführung am ſiebenten März Statt fand, an dem Tage, wo Morgens die oktroyirte Verfaſſung publizirt und Abends zur Feier dieſes außerordentlichen Ereigniſſes die Stadt illuminirt wurde, und daß das Haus dennoch in allen ſeinen Räumen überfüllt war.

Wie das Publikum, hat ſich auch die Kritik gegen das Werk verhalten. Vom erſten bis zum letzten Blatt herunter wurde es begrüßt, wie es ſich einer Epoche machenden Erſcheinung gegenüber gebührt. Doch nein, eine Ausnahme kam vor und zwar in einem Winkelblatt, das nur ſechs Wochen lang exiſtirte; aber ſie erinnerte zu ſehr an das bekannte Bürgerſche Hündlein mit den raſſelnden Halsband-Schellen, als daß ſie an dieſem Ort eine weitere Erwähnung verdiente. Die beſten Beurtheilungen brachten die Preſſe, der Lloyd, die Oſt-Deutſche Poſt und die Allgemeine Oeſterreichiſche Zeitung, unſere erſten politiſchen Journale. Die Wiener Zeitung, das Regierungs-Organ, lieferte eine Reihe geiſtreicher Artikel aus der Feder des Profeſſors Eitelberger von Edelberg, die ſich aber nicht ausſchließlich mit Hebbels Judith, ſondern mit dem Dichter überhaupt beſchäftigten.

Sogar Momus hat in ſeiner Art das Seinige gethan. Auf dem Carls-Theater iſt bereits eine, leider nicht ſehr gelungene, Traveſtie der Judith, von Neſtroy, wie verlautet, erſchienen und dieſe negative Huldigung iſt nicht die geringſte, die dem Genius des Dichters zu Theil geworden iſt. Traveſtirt wird hier nur dasjenige Werk, das großen Eingang in die Maſſen gefunden hat. Wer eine Traveſtie erlebte, der hat in allen Kreiſen des Publikums Wurzel gefaßt. Die Traveſtie gehört mit zum vollſtändigen Triumph des dramatiſchen Dichters, wie der Spottlieder ſingende und Geſichter ſchneidende Soldat zu dem des römiſchen Feldherrn.

Es läßt ſich erwarten, daß die höhere Kritik, die Hebbel noch keineswegs die gebührende Aufmerkſamkeit zuwandte, den gegenwärtigen Anlaß wahrnehmen wird, wenigſtens gegen ſein rieſenhaftes Erſtlingswerk ihre Pflicht zu erfüllen. Daß mit ihm ein ganz neues Ferment in die dramatiſche Literatur getreten iſt, kann auch der Blödſichtigſte nicht verkennen; daß dieſes Ferment bedeutend wirkt, zeigt ſich ſchon aller Orten. Wie nach Goethes Götz und Schillers Räubern die Ritterſtücke und Räubergeſchichten zu Dutzenden aufſchoſſen, ſo nach der Judith die bibliſchen Dramen, nach der Maria Magdalena die ſocialen. Es iſt aber zu wünſchen, daß das Publikum gründlich belehrt werde, worin die Originale ſich von den Nachahmungen unterſcheiden, und dies ſollte die Kritik nicht zu lange aufſchieben. Sicher iſt es ſchwerer, Dichtungen, die von den Jahrhunderten noch nicht geſtempelt wurden, ihr Charakteriſtiſches abzugewinnen, als ſich in Werke zu vertiefen, an denen ſich ſchon die beſten Köpfe einer ganzen Reihenfolge von Generationen mit größerem oder geringerem Glück verſuchten. Reizender dürfte es jedoch auch ſein und verdienſtvoller iſt es jedenfalls. Freilich tauchte vor einiger Zeit das Gerücht auf, daß Hebbels dramatiſche Werke nächſtens geſammelt und, was wenigſtens die Judith betrifft, in theilweiſe veränderter Geſtalt hervortreten werden. Nun könnte es ſcheinen, als ob dies erſt abzuwarten wäre. Doch bei der in Ausſicht geſtellten und für den, der Hebbels Strenge gegen ſich ſelbſt kennt, ſehr wahrſcheinlichen Überarbeitung ſeiner erſten Produktionen kann es ſich ja immer nur um das Verengern oder Erweitern einiger Linien handeln, nicht aber um das Umwerfen des ganzen Baues. Und über dieſen, über ſein Verhältniß zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft brauchen wir ein Urtheil, nicht über die Ausführung im Detail.

Ich muß mich, da Aphorismen und Aperçu's wenig helfen würden, auf einen Bericht über die Darſtellung und auf die wenigen Bemerkungen, die unmittelbar mit dieſer zuſammenhängen, beſchränken. O, mit welchem Schmerz empfinde ich, indem ich ſchreibe, die Wahrheit der Schillerſchen Verſe:

„— Schnell und ſpurlos geht des Mimen Kunſt, die wunderbare,
an dem Sinn vorüber!“

Und wie ſchwer will mir, der ich umſonſt verſuche, das erſchütternde, ungeheure Bild, wie es im Geiſt noch vor mir ſteht, durch Worte wieder zu geben, der hinzugefügte Troſt:

„Wer den Beſten ſeiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!“

eingeben, wie wenig will er mir genügen!

Ich weiß nicht, ob Deutſchland noch einen zweiten Holofernes hat und bin eher geneigt, es zu bezweifeln als es zu glauben. Daß Deutſchland keine zweite Judith hat, weiß ich gewiß. Es iſt nur Eine Stimme in Wien: die große Schröder iſt in der Madame Hebbel-Enghaus wieder auferſtanden, und Mancher fügt hinzu: ohne ihre Mängel! Wer, wie ich, die Schröder noch in ihrer beſten Zeit kannte, der darf ausſprechen, daß beide Urtheile wohlbegründet ſind. Denn der außerordentliche Genius, welcher der Schröder innewohnte, wurde durch ihre äußere Erſcheinung nicht hinlänglich unterſtützt, und ihre gewaltigen Intentionen trieben ſie deshalb nicht ſelten mit ſubjektiver Nothwendigkeit über die Gränzen der Schönheit hinaus. Madame Hebbel-Enghaus hat dagegen in jeder Beziehung über die größten Mittel zu verfügen und inneres und äußeres Leben ſtehen bei ihr im innigſten Einklang. Eine Geſtalt, die bei jeder Bewegung eine antike Statur vor den Zuſchauer hinſtellt! Ein Organ, das die ganze Skala menſchlicher Töne umfaßt und jede Empfindung, jede Gemüthsſtimmung von der zarteſten bis zur furchtbarſten in allen Vibrationen wiederklingen läßt! Und dabei ein dämoniſches Bildungs- und Geſtaltungs-Vermögen, das die Künſtlerin in den Stand ſetzt, jeden Charakter auf eine Weiſe wiederzugeben, als ob ſie für ihn allein da wäre. Um ihre Judith ganz würdigen zu können, muß man ihre Lucretia, ihre Maria Stuart, ihre Grimmhilde, ihre Griſeldis, ihre Klara in der Maria Magdalena, ihr Gretchen im Fauſt u. ſ. w. kennen. Sonſt könnte man glauben, die Judith ſei die Spitze ihrer Leiſtungen an ſich, da ſie doch nur eine Spitze unter Spitzen iſt.

Freilich ſteht ihre Judith ſo hoch, daß der naive Ausruf, in dem ſich während der Vorſtellung des Werkes ſo manches Gemüth Luſt macht: ſie iſt für die Rolle geboren! einen guten Grund hat. Nie kann ihre Auffaſſung dieſes geheimnißvollſten aller weiblichen Charaktere überboten, ſchwerlich wird ſie wieder erreicht werden. Von dem erſten Augenblick an, wo ſie, unheimlich über ſich ſelbſt brütend, am Webſtuhl ſitzt, bis zum letzten, wo ſie, ein Rache-Engel in Fleiſch und Blut, aber ein durch die That in ſich ſelbſt gebrochener, mit dem erhobenen Schwert gen Himmel deutet: welch' eine diamantne Kette der leuchtendſten Momente! Wem der Charakter noch dunkel war, als er das Schauſpielhaus betrat, der hat den durch die jüdiſche Nationalität in allen ſeinen Phaſen bedingten pſychologiſchen Entwickelungsgang deſſelben gewiß im hellſten Licht geſehen, als er es verließ. Wie der Jehovah-Gedanke das ganze Stück gleich einem ſtillen Meer umfließt, aus deſſen unergründlichem Schooß nur zuweilen eine blendende Wunder-Erſcheinung aufſteigt, ſo iſt ganz beſonders die Judith in dieſem Gedanken angefangen und beſchloſſen. Die Konzeption iſt ſo tief, daß ſie nur ganz aufgefaßt oder total mißverſtanden werden kann. Judith lebt nur in ihrem Gott; ſie iſt nicht Jungfrau geblieben und nicht Weib geworden, weil ſie ſich früh als ein Opfer, als ein Opfer für einen unbekannten Zweck betrachten lernen, weil ſie auf den erſten Wink bereit ſein ſoll, ihr individuelles Daſein aufzugeben. Holofernes erſcheint vor Bethulien und bedroht nicht blos die kleine, uneinnehmbare Bergſtadt, die ihn ihrer Lage wegen (dies hätte Hebbel mehr hervorheben ſollen, dann hätte er ein Dutzend Rezenſenten ſtumm gemacht) in ſeinem Siegeslaufe aufhält, er bedroht das ganze jüdiſche Volk mit Vernichtung und Untergang. Da iſt der Wink. Doch Judith bleibt auch jetzt Weib, ſie überſtürzt ſich nicht, ſie überſpringt keine Staffel der Menſchheit oder auch nur ihres Geſchlechts. Einen Mann, der ſie längſt mit ſeiner Werbung verfolgte, der in dem Moment des allgemeinen Schreckens und Entſetzens wieder vor ſie hin tritt und erklärt, er wolle nur ihr Schild ſein, an dem die Schwerter der Feinde ſich ſtumpf hacken ſollten, dieſen Mann fordert ſie auf, den Holofernes zu tödten und dann ſelbſt den Lohn zu beſtimmen, den er von ihr wolle. Das thut ſie nicht aus Furcht, ſie thut es aus Demuth, aus dem unbewußten Gefühl, daß ſie als Weib ſich auf die ſtillſte, anſpruchloſeſte Weiſe opfern muß, denn geopfert hätte ſie ſich auch dann, wenn ſie der Werbung Ephraims Gehör gegeben hätte, auch als Tödter des Holofernes hätte ſie ihn, wenn auch höher achten, ſo doch ſicher nicht lieben können. Aber der Mann ſchaudert vor dem bloßen Gedanken an die ihm geſtellte Aufgabe zurück, und ſeine Feigheit, die ſich im Ungeheuren nicht einmal „berauſchen“ kann, entflammt in ihr einen doppelten Muth und giebt ihr die volle Zuverſicht, daß ſie, und ſie allein, berufen iſt, die That zu vollbringen. Man bemerke wohl, daß ſchon hier die Motive, die ſich ſpäter in Folge eines tragiſchen Grundgeſetzes umkehren, ſich zu verwirren beginnen und laſſe einem Kunſt-Verſtand, der den Dingen ihren Schatten immer vorausſchickt, ihnen eben darum aber keine transparente Unterſchriften für die Halbblinden giebt, Gerechtigkeit widerfahren. Das Übermenſchliche geſchieht auf menſchliche Weiſe: Holofernes muß ſterben, wenn die Verheißungen in Erfüllung gehen ſollen, davon iſt Judith überzeugt, wie von ihrem Leben ſelbſt, denn ſonſt müßte ſie an dem Herrn zu zweifeln anfangen und das kann ſie nicht. Allein wenn aus dieſer ihrer Überzeugung das Grundmotiv ihres Handelns hervorgeht, dasjenige, ohne welches ſie die That von Ephraim ſo wenig fordern, als ſich ſelbſt zu ihr entſchließen würde, ſo ſpringt aus Ephraims nüchterner Feigheit das Motiv hervor, das ſie zunächſt in Bewegung ſetzt. Dies wiederholt ſich dann geſteigert in der Kataſtrophe; ſie tödtet Holofernes, aber erſt, nachdem er „die Art an die Wurzeln ihrer Menſchheit gelegt“, nachdem er ſie zum Ding erniedrigt und ſo die Kraft der Verzweiflung in ihr geweckt hat: er fällt, weil er fallen muß, aber ſie iſt ſich in dem Augenblick, wo ſie die That vollbringt, nicht mehr dieſer Nothwendigkeit bewußt, ſondern ſie thut es, um ſich an ihm zu rächen. Was geſchehen ſoll, geſchieht, das welthiſtoriſche Reſultat iſt das nämliche, aber von einem individuellen Triumph iſt auf keiner Seite mehr die Rede und gerade dadurch ſchließt ſich der tragiſche Kreis. Ich darf mich nicht weiter in den Charakter vertiefen; wer aber den von mir eingeſchlagenen Weg zu Ende wandelt, der wird auf jedem Stadium der gleichen Gründlichkeit in der Motivirung begegnen. Kehren wir zur Darſtellung zurück. Sie war das Licht hinter einem transparenten Gemälde, das jeden Pinſelſtrich beleuchtet und verklärt.

Würdig und ebenbürtig ſtand Ludwig Löwe's Holofernes der Judith zur Seite. Das war auch nothwendig, denn beide Charaktere bedingen einander, wie Stahl und Stein, weshalb man das Stück an jeder Bühne, wo nicht für beide ein Repräſentant vorhanden iſt, ungeſpielt laſſen ſollte. Holofernes hat beim

Erſcheinen des Werkes in der Literatur die meiſten Gegner gefunden. Ich würde auch wirklich in Verlegenheit ſein, wenn ich in unſerer jetzigen Welt einen Holofernes nachweiſen ſollte: ich würde ihn ſo wenig aufzutreiben wiſſen, wie Cuvier einen Mammuth, von dem nur noch die Knochenreſte übrig ſind. Wenn man aber den Beweis von mir verlangte, daß er exiſtirt haben könne, ſo würde ich ihn zu liefern vermögen. Ich würde an Alexander den Großen erinnern, der ſeinen treuſten Freund niederhieb, weil dieſer ihn nicht als Gott anerkennen wollte; ich würde an die römiſchen Imperatoren erinnern, die ſich bei Lebzeiten Altäre errichten und Opfer darbringen ließen; ich würde ſogar an den Kaiſer Paul in Rußland erinnern, der einmal erklärt haben ſoll, wichtig ſei in ſeinem ganzen Reich immer nur derjenige Menſch, mit dem er gerade ſpreche. Hier ſind ſchon einige recht reale Urbilder, die Niemand wegläugnen kann, und auf die alle Ungeheuerlichkeiten des Holofernes ohne Mühe zurück zu führen wären. Diejenigen, die mir nun noch den Einwand machten: aber er thut ja Nichts, er redet ja nur von ſeinen Thaten! würde ich auf den Wallfiſch verweiſen, der mit ſich ſelbſt ſpielt, weil er ſatt iſt, der aber durch ſein bloßes Spiel noch die ſegelnden Schiffe gefährdet; zugleich würde ich ſie bitten, nicht zu vergeſſen, daß Holofernes es vor Bethulien nicht mit der Tapferkeit der Menſchen, ſondern mit der Natur, mit unzugänglichen Bergen und Felſen zu thun hatte, und daß ihm nur das Aushungern der Beſatzung übrig blieb; den Dichter würde ich freilich auch erſuchen, dies mehr in den Vorgrund zu rücken. Holofernes iſt durch die Situation, in der er ſich befindet, zum momentanen Müßiggang verdammt; ohnehin hat er ſeine Kraft ſchon ſo oft erprobt und, wie die Geſandtſchaften aus Lydien und Meſopotamien gleich im erſten Akt zeigen, ſeinen Namen ſchon ſo ſchrecklich gemacht, daß ihn nur noch der Kampf mit Nebucad-Nezar, ſeinem Herrn, und mit Baal, ſeinem Gott, über den er längſt brütet, wie er in der Trinkſcene verräth, reizen kann; darum beſieht er ſich inwendig und beſchwört die Schatten der Vergangenheit und der Zukunft herauf, und es iſt hierbei nach meiner Meinung ſehr ſchön, daß all ſein Denken und Träumen tief im Kern iſt, aber fratzenhaft gebrochen zur Erſcheinung kommt. Denjenigen endlich, die ihn gern zu einem Träger der Hegelſchen Weltanſchauung machen möchten, erwiedere ich kurz mit Hieronymus Lorm in der Preſſe, daß ſie dadurch nur ihre eigene Unwiſſenheit in Bezug auf Hegel und ſein Syſtem an den Tag legen. Übrigens gedenke ich einige jugendliche Übertreibungen in dieſem Charakter, die der gereifte Dichter ſicher bei einer neuen Ausgabe des Werkes über Bord werfen wird, keineswegs in Schutz zu nehmen. Zu dieſen rechne ich jedoch nicht den Cynismus des Holofernes.

Ludwig Löwe veranſchaulichte den Charakter wunderbar. Er war ein Gewitter mit Pauſen, worin man die Blitze wachſen und entſtehen ſah. Die Zelt-Scene vor Allem wird Jedem unvergeßlich ſein. In Holofernes die von Moment zu Moment ſteigende Selbſtüberhebung, in der ſich doch unbewußt eine Art von unfreiwilliger Ehrfurcht vor dem Weibe, das er dadurch zum Todes-Engel umſchuf, ſpiegelte; in der Judith dies Lieben im Haſſen, dies Haſſen im Lieben: es war ein Wechſelſpiel, das man nicht wieder ſehen wird.

Groß und erhaben war auch La Roche als Daniel, in dem ſich der Jehova-Gedanke, der das ganze Stück trägt, verleiblicht. Die Wirkung war eine unermeßliche; Menſchen, die alle zwölf Propheten des alten Teſtaments verſpotten würden, glaubten an dieſen und ſagten es. Mit gleicher Meiſterſchaft gab Anſchütz den unter ſeinem Schuldbewußtſein zuſammengebrochenen und doch zugleich nur durch dies Schuldbewußtſein am Leben erhaltenen unheimlichen Greis Samuel, der das ungeheure National-Unglück auf ſeine dunkle, im Verborgenen gebliebene That zurückführt und ſie dadurch verräth. Die beiden großen Künſtler zeigten, daß die Bedeutung einer Rolle nicht von ihrer Ausdehnung auf dem Papier abhängt, und waren ein Paar Hauptpfeiler der Darſtellung.

F. B.

Mittheilungen

aus den

Vorleſungen des Amerikaners Hudſon über Shakeſpeare und des Engländers Fletcher: Studien über Shakeſpeare, betreffend das Luſtſpiel: Viel Lärm um Nichts.*)

überſetzt von

Dr. L. Boumann.

I. Hudſon.

Viel Lärm um Nichts iſt ein wegen ſeiner Bühnen-Wirkung ſeit Garricks Tagen berühmtes Drama. Der Grund hiervon liegt darin, daß die Vorzüge dieſes Werkes, ſowohl in Bezug auf Handlung wie auf Charaktere, ſchon bei der erſten Bekanntſchaft mit demſelben in volles Licht treten.

Das Hauptintereſſe des Stücks knüpft ſich an Benedict und Beatrice, die einander nie begegnen, ohne einen luſtigen Wortkrieg zu führen, — deren Mund, ſobald ſie ſich gegenſeitig ſehen, oder ſobald ſie auch nur an einander denken, von Sticheleien überſtrömt, — und deren geſchickte und ſcharfe Witz-Gefechte mehrere Scenen der ergötzlichſten Art bilden.

Der Witz dieſer beiden Perſonen iſt jedoch, obgleich derſelbe zunächſt beinahe der nämliche zu ſein ſcheint, in der That durch die ganze Verſchiedenheit des Geſchlechts, der Situation und des Charakters unterſchieden. Beatrice offenbart in dem ihrigen mehr Lebhaftigkeit, Benedict in dem ſeinigen mehr Stärke des Geiſtes.

Viel Verſtand mit nicht geringer Unbedachtſamkeit in ſich vereinigend, zeigt Beatrice in ihrem Witz wenig Nachdenken, ſondern läßt denſelben ohne Weiteres glänzende Funken ſprühen, ſo oft irgend ein Gegenſtand ihre Phantaſie entzündet. Geboren von vorübergehenden Gedanken, losgelaſſen, ſowie die Gelegenheit dazu reif iſt, ſcheint ihr Witz ebenſo frei, ſo unbewußt und ſo unerſchöpflich, wie ihr Athem, ihr zu entſtrömen. Wiewohl von der durchdringendſten Schärfe und im höchſten Grade treffend, verräth derſelbe doch keine Spur von Bosheit; er ſticht, aber vergiftet nicht, — ſchneidet, zerreißt jedoch nicht; und wir bilden uns faſt ein, daß wir ihn in ihren Augen funkeln, aus ihren Zügen hervorſpringen und ihr Antlitz durch Lächeln erleuchten ſehen, indem ſie ihn zum Beſten giebt. Nur vom Augenblick und von der Gelegenheit erzeugt, regt er die Phantaſie auf, läßt aber im Gedächtniß kaum eine Spur zurück. Rückerinnerung oder Wiederholung würde ihm nicht eben vortheilhaft ſein; er verliert ſeine ganze Schärfe in dem Moment, wo er aus ihren Lippen herausgenommen und von dem Gegenſtande oder der Gelegenheit abgetrennt wird, welche ihn erzeugen. Wenn wir unſerſeits ihn aber ſo raſch vergeſſen, wie er hervorſprudelt: ſo fühlen wir uns auch überzeugt, daß ſie ihrerſeits ihn ebenſo ſchnell, wie wir, vergißt; und wir ſind ebenſo ſicher, daß wir uns erinnern werden, was ſie iſt, wie wir ſicher ſind, daß wir vergeſſen werden, was ſie ſagt. Die Schnelligkeit und Schlagfertigkeit ihres Witzes iſt ganz außerordentlich; — wo es auch ſei, in jedem Augenblick, wo man ihn zu packen verſucht, kann man gewiß ſein, ihn anderswo zu finden oder zu fühlen. Sie ſcheint von ihm Gebrauch zu machen, entweder um ihre Freunde zu unterhalten, oder weil ſie ſein Sprühen nicht zu hindern vermag, — nicht alſo, weil ſie etwa eitel wäre, oder zu zerfleiſchen wünſchte.

---

*) Wir theilen als Vorläufer einer für das nächſte Heft der Jahrbücher beſtimmten ausführlicheren Beſprechung der beiden vor Kurzem erſchienenen, höchſt ſcharfſinnigen und intereſſanten Werke über Shakeſpeare, die Übertragung der von beiden Schriftſtellern gegebenen kritiſchen Auseinanderſetzungen über Shakeſpeare's: Viel Lärm um Nichts mit, weil dies Stück durch die auf der Königl. Bühne in Berlin jetzt vorbereitete Aufführung beſonders die Aufmerkſamkeit des größern Publikums erregen, und daher die Auffaſſung dieſes Luſtſpiels Seitens der engliſchen Kritiker ſehr willkommen ſein dürfte. Die vollſtändigen Titel der beiden gedachten Werke ſind nun: 1. Lectures on Shakespeare. By H. N. Hudson. In two Volumes. Second edition 1848. New-York. 2. Studies of Shakespeare in the plays of: King John, Cymbeline, Macbeth, As you like it, Much ado about nothing, Romeo and Juliet; with observations on the criticism and the acting of those plays. By Georg Fletcher. London 1847.

Von dieſer Beſchaffenheit iſt im Allgemeinen ihr Witz; derſelbe nimmt indeß einen viel tieferen Ton in ihren leidenſchaftlichen Augenblicken an, da, wo ſie, erfüllt von brennendem Schmerz über die ihrer Couſine angethane Schmach, den Benedict anſtachelt, Claudio zu tödten, und wo ſie eine Tiefe und Zartheit des Gefühls offenbart, die wegen des Kontraſtes derſelben gegen alles bis dahin von ihr Geäußerte eine um ſo mächtigere Wirkung auf uns hervorbringt und den Beweis liefert, daß ſie zwar ein witziges Frauenzimmer, aber keineswegs blos ein weiblicher Witzbold iſt.

Der Witz des ihr gegenüberſtehenden Benedict iſt zum großen Theil ein Erzeugniß des Nachdenkens; er wächſt mit dem Wachſen und erſtarkt mit der Stärke des Gedankens. Daher findet und ſchafft er ſich ſelber die Gelegenheit zu ſeinem Hervorbrechen, niemals auf die Gegenwart oder auf die Herausforderung Anderer wartend, ſondern bei einſamem Nachſinnen in höchſter Vollkommenheit und größtem Überfluſſe ſich ergießend. Obſchon er aber ganz ſo ſcharf und beinahe ebenſo ergötzlich iſt, wie der Witz Beatrice's, ſo fehlt ihm doch die unbefangene, freiwillige Beweglichkeit deſſelben. Demnach behält ſie in ihren Witzkämpfen mit Benedict immer die Oberhand, weil Er ihr ſich entweder nicht gewachſen zeigen kann, oder, aus einem Gefühl von Galanterie, nicht will; ſo daß ſie beſtändig mit triumphirender Miene und mit Lachen von ihren ſpaßhaften Gefechten mit ihm abläßt, während Er mit einer Miene des Gedrücktſeins Halt macht. Dafür ſchafft er ſich jedoch, wenn er von ihr weg iſt, reichlichen Erſatz: ſein Witz, durch Nachdenken angeregt, kommt durch ſein Sichentfernen in heftige Bewegung, und Er läßt ihn dann in ganzen Paragraphen abrollen. Kurz, wenn ſein Witz langſamer iſt, als der ihrige, ſo geht derſelbe doch aus einer größeren Tiefe des Geiſtes hervor und iſt viel ſtärker: nicht ſo beweglich und von ſo leichter Form, doch gründlicher und in die Sache eindringender, glänzt derſelbe weniger, brennt aber mehr; und da er viel weniger durch die Gelegenheit hervorgerufen wird, ſo verträgt er Wiederholungen weit beſſer, als der ihrige, wie, zum Beiſpiel, aus folgender von Benedict geſprochenen Stelle erhellt: „Hat Eure Hoheit nicht einen Auftrag für mich nach dem Ende der Welt? Ich gehe zu den Antipoden mit dem unbedeutendſten Gewerbe, das Ihr erſinnen könnt: ich hol' Euch einen Zahnſtocher vom fernſten Winkel Aſiens; bring' Euch das Maaß von Prieſter Johann's Fuß; hol' Euch ein Haar aus des Großmoguls Bart; beſtell' Euch jede Botſchaft an die Pygmäen, lieber als daß ich nur drei Worte wechſele mit dieſer Harpye."

Zwei ſolche Weſen, wie Benedict und Beatrice, vor Liebe für einander ſeufzen machen, ohne der Wahrheit und der Natur Gewalt anzuthun, iſt nur Wenigen gegeben. Shakeſpeare hat zu bewirken vermocht, daß die Äußerung dieſer gegenſeitigen Sehnſucht uns natürlicher dünkt, als das frühere ſcheinbar feindſelige Verhältniß jener beiden ungewöhnlichen Perſonen zu einander. In allem ihrem Umſchlägen bleiben beide Charaktere ſich ſelber vollkommen gleich. Denn ihre gegenſeitigen ſpöttiſchen Neckereien ſind nur das Vorſpiel zu dem reinen Gegentheil dieſes Thuns, zu erklärter Liebe; und auch nach dieſem Umſchwung iſt die Quelle ihres ſcherzenden Spottes über einander nur dann verſtopft, wenn ihr Mund durch *Küſſe* verſtopft iſt.

II. Fletcher.

I. Beatrice und Benedict im Krieg mit einander.

Unter allen dramatiſchen Charakteren *Shakeſpeare's* giebt es nicht zwei, deren Entwickelung feſter in einander geſchlungen wäre, als die der hervorragendſten Perſonen in: Viel Lärm um Nichts, — als die des *Benedict* und der *Beatrice*. Dieſe Entwickelung iſt in der That der Hauptgegenſtand des Stücks. Wir halten für um ſo nothwendiger, dies gleich zu Anfang mit Nachdruck zu erklären, weil Hazlitt, Campbell und andere Kritiker irrthümlicherweiſe den hier von den Charakteren Beatrice's und Benedicts gemachten dramatiſchen Gebrauch als dem Intereſſe untergeordnet dargeſtellt haben, welches wir für das eheliche Glück

Hero's empfinden ſollen. Schon der überall tiefer in den innerſten Geiſt der dramatiſchen Kunſt Shakeſpeare's eindringende Coleridge erwähnt dagegen „Viel Lärm um Nichts“ als ein Beiſpiel der nach ſeiner Meinung den Dramen jenes Dichters ganz eigenthümlichen Unabhängigkeit des dramatiſchen Intereſſes von der Intrigue, — fragt dabei, was übrig bleibe, wenn man alles nicht zur Intrigue Nothwendige, wenn man Benedict, Beatrice und Dogberry aus jenem Werke wegnehme, — und bemerkt zugleich: während bei anderen Dichtern der Hauptleiter der Intrigue immer der hervorragendſte Charakter ſei, finde dies bei Shakeſpeare nur ſtatt, falls dieſer Charakter für ſich ſelbſt darauf berechnet ſei, die Intrigue zu leiten; in dem ebengenannten Stück gehöre aber der die Haupttriebfeder der Intrigue bildende Baſtard Johann nur zu den untergeordneten Perſonen, und werde deshalb blos gezeigt, um bald wieder beſeitigt zu werden.

Bei gehöriger Beachtung dieſer richtigen Anſicht von der Sache würden manche Kritiker bedeutende Irrthümer über das fragliche Dichterwerk vermieden, — würde namentlich Campbell wohl unterlaſſen haben, Beatrice „ein gehäſſiges Frauenzimmer“ zu nennen, — könnte Hazlitt ſchwerlich der Meinung geweſen ſein, daß ſie „jedem Ernſt durchaus unzugänglich“ bleibe, — möchte endlich Mrs. Jameſon eingeſehen haben, daß „ſtarker Verſtand und edles Gefühl nicht blos ſecundäre, von der Übermacht des Witzes und des Eigenſinns zurückgedrängte Elemente in Beatrice's Weſen“ ſind. Der Hauptfehler dieſer Kritiker beſteht aber darin, daß ſie gänzlich die Kunſt überſehen haben, mit welcher Shakeſpeare die Zwiſchenbegebenheiten in dem Stück ſo erfunden und benutzt hat, daß, in beſtimmten und natürlichen Abſtufungen, der tiefe Ernſt offenbar wird, welcher unter dem nur die Oberfläche bildenden Leichtſinn des wahren Helden und der wahren Heldin des Drama's verborgen liegt, — bis gerade dasjenige Paar, welches dem Anfange des Stücks den entſchiedenſt komiſchen Charakter verliehen hat, auf dem Punkt erblickt wird, dem Drama gegen den Schluß deſſelben die tragiſcheſte Wendung zu geben.

Unſere Aufgabe muß daher beſonders die ſein, in dem Werke des Dichters dieſen parallelen Entwickelungsgang der genannten beiden Hauptcharaktere zu verfolgen. Hierbei ſcheint die natürlichſte Ordnung vorzuſchreiben, daß wir damit beginnen, die wahre Beſchaffenheit jenes überſtrömenden Witzes zu zeigen, welchen die Kritiker ſo ſehr zum Nachtheil der Heldin des Stücks ausgelegt haben.

Wenn Mrs. Jameſon behauptet: Beatrice's Witz habe einen „Anflug von Unverſchämtheit, — ihr reizbares, heftiges, ſtolzes Gemüth verrathe eine kleine Neigung zur Zankſucht, — ihr ſatyriſcher Humor ergehe ſich mit ſo rückſichtsloſem Leichtſinn gleichmäßig über alle Gegenſtände, daß es ſchwer geweſen ſei, einen ſolchen Charakter in den Kreis unſerer Sympathieen zu bringen: ſo müſſen wir dagegen fragen, wie dies Urtheil über Beatrice's Gemüth und über die Beſchaffenheit ihres Humors damit zu vereinigen iſt, daß ſie nicht blos ſelber verſichert,

„lauter luſtiges Zeug" zu ſchwatzen, — daß ihr Oheim und deſſen Tochter ihr jede Anlage zur „Melancholie" abſprechen, — ſondern daß der Prinz, nach hinreichender Erfahrung von ihrem Benehmen und Geſpräch, ſie für ein „frohlauniges", angenehmes Mädchen (a pleasant-spirited lady) erklärt, — wir alſo das reine Gegentheil alles übelgelaunten ſarkaſtiſchen Weſens ihr von befähigten Richtern zuerkannt finden, — daß endlich der Prinz ſie als ein „herrliches Weib für Benedict" bezeichnet, und nicht etwa aus unwürdigem Leichtſinn, ſondern aus wirklicher Sorge für das Wohl dieſes ſeines zweiten begünſtigten Begleiters eine eheliche Verbindung dieſes Paares herbeizuführen wünſcht, in der richtigen Überzeugung, daß Beatrice, trotz ihres Spottens über die Ehe, doch in Wahrheit eine unüberwindliche Eheſcheu ebenſo wenig im Ernſt fühlt, wie ſie im Ernſt ſich vornimmt, „in einem Winkel ſitzend, heirathsluſtig zu ſchreien: Heda! einen Mann!"

Aber nicht blos ihr Spott über die Ehe im Allgemeinen hat nur die Bedeutung eines Scherzes: auch gegen den einzelnen Ritter, an welchem ſie ihren ausſchweifenden Witz übt, iſt ebenſo wenig eine untilgbare Antipathie wirklich in ihr vorhanden. Darüber belehrt uns ſogleich in der erſten Scene des erſten Akts ihr Vater, indem er zu Don Pedro's Boten, welcher Zeuge des erſten Erguſſes ihres Humors auf Koſten des abweſenden Benedict geweſen iſt, die Worte ſagt: „Ihr müßt meine Nichte nicht mißverſtehen. Es iſt eine Art von luſtigem Krieg zwiſchen Signor Benedict und ihr."

Daß in dieſem Kriege der edle Ritter der urſprüngliche Angreifer geweſen iſt, läßt ſich daraus entnehmen, daß er ſich ſelber als „erklärten Wütherich" (professed tyrant) gegen das ſchöne Geſchlecht bezeichnet, und von Don Pedro „ein verſtockter Ketzer in Verachtung der Schönheit" genannt wird. Überdies ſucht Benedict ſeinen vorgeblichen Weiberhaß gewöhnlich durch die ſchwerſte Beſchuldigung zu begründen, welche gegen das weibliche Geſchlecht vorgebracht werden kann. Ein ſolcher Mann mußte die Gegenangriffe eines ſo feurigen und geiſtreichen Mädchens, wie Beatrice, auf ſich lenken. Sie *mußte* ihn angreifen, nur um ihr eigenes Geſchlecht zu vertheidigen: und wir ſehen, daß Er in dem ganzen Stück das einzige Individuum iſt, welches von ihr angegriffen wird. Aber ein Umſtand ganz entgegengeſetzter Art giebt den Pfeilen ihres Sarkasmus doppelte Schärfe. Benedict's ſchwatzhafte hartnäckige „Verachtung der Schönheit" reizt und quält ſie um ſo mehr, weil dieſelbe ihr beſtändig von den Lippen eines Mannes entgegentönt, welcher ſie im Übrigen feſſelt als Einer, der

„An Wuchs, Betragen, Geiſt und Tapferkeit,
Ragt hoch im Ruf durch ganz Italien."

Das nähere Intereſſe, welches er aus dieſem Grunde ihrem Herzen einflößt, iſt das, was ſie in der That veranlaßt, ſich ſo viel Mühe zu geben, ſeine „erklärte Grauſamkeit" gegen ihr Geſchlecht zum Weichen zu bringen. Das nämliche Intereſſe iſt der Grund, weshalb ſie ſogleich in der erſten Scene des Stücks den Boten

Don Pedro's über den gegenwärtigen Ruf, das Verhalten und den Umgang Benedicts durch ſcheinbar gegen den Letzteren nur ironiſche Fragen auszuforſchen ſucht. Sie denkt dabei hauptſächlich an die „guten Seiten" Benedicts. So wie Dieſer aber zurückkehrt, erweckt er wieder allen ihren Zorn dadurch, daß er gleich bei ſeinen erſten Worten ſich ſeiner alten Neigung zu ſpöttiſchen Bemerkungen über ihr Geſchlecht hingiebt. In dem hier zwiſchen ihnen beiden erfolgenden Streit ſehen wir ſie darauf ausgehen, die ſatyriſche Schwatzhaftigkeit jenes lebhaften Kavaliers durch ſtechenden Witz und unbarmherzige Erwiderungen, wo möglich, zu demüthigen und zum Schweigen zu bringen. In einer Widerlegung durch Gründe hat ſie keine Veranlaſſung, auch wenn ſie dazu geneigt wäre: denn Benedict ſelber führt ſeinen Wortkrieg gegen ihr Geſchlecht nie durch Vorbringung verſtändiger Gründe; in dieſer Sache konnte er, wie Claudio ſagt, „ſeine Rolle nie anders behaupten, als durch Verhärtung ſeines Willens." Beatricen bleibt alſo, wenn ſie überhaupt die Ehre ihres Geſchlechts gegen ihn vertheidigen will, Nichts übrig, als den Benedict mit ſeinen eigenen Waffen, mit ſchonungsloſer Spötterei, zu bekämpfen; und da ſie hierbei, außer einer bedeutenderen Fülle von Erfindungskraft, den Vortheil hat, „für eine gerechte Sache zu kämpfen": ſo erweiſt ſie ſich immer ihm überlegen. Dies iſt für einen Mann von ſeinem Charakter die kränkendſte Art von Niederlage, — um ſo demüthigender, als er ſie von einem Frauenzimmer erleidet, — und um deswillen im allerhöchſten Grade aufregend, weil dieſelbe ihm von dem Mädchen beigebracht wird, für deren Perſon er wirklich eine ebenſo große Vorliebe empfindet, wie ſie für ihn. Daher kommt es, daß das „angenehme, frohlaunige" Mädchen, wofür jeder Andere die Beatrice hält, ihm „von einer Furie beſeſſen" ſcheint.

In Wahrheit, des edlen Ritters heftige Erbitterung über die Schärfe der Erwiderungen ſeiner ſchönen Gegnerin, die er beſtändig herausfordert, iſt überaus ergötzlich im Contraſt mit dem übermüthigen Ton bewußter Überlegenheit von ihrer Seite. Er findet die ſpaßhaften Sarkasmen, mit welchen ſie in der Maskenſcene ihn verfolgt, weit kränkender, als er irgend welche ganz falſche Beſchuldigungen gefunden haben würde. Denn Jene ſind blos übertriebene Vorhaltungen ſeiner wirklichen Fehler, — ſeines geſchwätzigen, ſelbſtgefälligen Spaßens und ſeines gewöhnlichen Schmähens gegen das weibliche Geſchlecht. Im Gefühl tiefer Verletzung ſagt er daher zu Don Pedro: „Oh! ſie mißhandelte mich über die Geduld eines Klotzes, ſo daß ich daſtand, wie ein Mann am Ziel, vor einem ganzen, nach mir ſchießenden Heere. Sie ſpricht Dolche. Wär' ihr Athem ſo ſchrecklich, wie ihre Ausdrücke, ſie vergiftete Alles bis zum Nordſtern. Sie iſt die hölliſche Ate im ſchmucken Gewande. Während ſie hier iſt, lebt ſich's in der Hölle ſo ruhig, wie in einem Tempel, und die Leute ſündigen mit Fleiß, weil ſie gern dorthin kommen möchten."

Hier hat die gegenſeitige Abſtoßung zwiſchen unſerem Helden und unſerer Heldin ihre höchſte Spitze erreicht. Benedict erklärt: „er wolle lieber nach dem Ende der Welt laufen, als nur drei Worte mit der Harpye Beatrice wechſeln“; und ſie erwiedert ſpöttiſch: „ſie habe ihm für ſein einfaches Herz ein doppeltes Herz gegeben.“ Jeder von ihnen Beiden iſt ſich zwar bewußt, daß ihm der Andere in allen Beziehungen, ausgenommen in Einer, gefällt: aber dieſe Eine Beziehung bringt eine ſo heftige Gereiztheit zwiſchen ihnen hervor, daß dieſelbe ſie nicht nur verhindert, einander ganz zu lieben, ſondern es Jedem von Beiden unmöglich macht, jene entſchiedene Vorliebe in der Bruſt des Anderen zu bemerken.

Im Gegenſatz gegen die gewöhnlichen Vorſtellungen der Kritiker haben wir nun zu beweiſen, daß die geiſtreiche Vermittelung der gemeinſamen Freunde Beatrice's und Benedict's ſowohl mit wohlwollendem, wie mit weiſem Sinne bewerkſtelligt wird, um jene theilweiſe Antipathie in vollkommene Sympathie zu verwandeln.

II. Benedict und Beatrice bekehrt.

Im Allgemeinen haben wir bereits oben die Widerſinnigkeit der Vorausſetzung angedeutet, daß Shakeſpeare jene gemeinſamen Freunde als entweder zu kurzſichtig dargeſtellt habe, um die Unpaßlichkeit des in Rede ſtehenden Paares zu einer gegenſeitigen ehelichen Verbindung einzuſehen, oder als zu übermüthig, um nicht, aus bloßem Leichtſinn, das Zuſtandebringen dieſer Verbindung zu verſuchen, trotz ihres Vorauswiſſens, daß dieſelbe keine glückliche ſein könne.

Betrachten wir jetzt den Geiſt, in welchem dieſer Verſuch unternommen wird. Don Pedro, Claudio, ſelbſt Leonato, ja ſogar Hero vereinigen ſich zu dieſem „herkuliſchen“ Werke; die Letztere erklärt ſich dazu bereit, „um ihrer Couſine zu einem guten Ehemanne zu verhelfen“; und der Prinz meint: „Benedict ſei nicht der hoffnungsloſeſte Ehemann, den er kenne“, denn derſelbe ſei „von edlem Blut, von erprobter Tapferkeit und bewährter Ehrliebe.“ In der hierauf folgenden Gartenſcene gehen die Freunde beſtimmter von der Annahme einer ſchon beſtehenden, theilweiſen Sympathie zwiſchen Benedict und Beatrice aus, und bemühen ſich, in dem Geſpräche, welches Benedict mit anhören ſoll, einerſeits diejenigen, an dem Fräulein ſchätzbaren Eigenſchaften zu preiſen, von denen ſie wiſſen, daß er dieſelben ſchon bewundert, — wie Tugend und Verſtand, — während ſie andererſeits vorzüglich Das, was ſie für das einzige Hinderniß der Vollſtändigkeit ſeiner Liebe zu ihr halten, — nämlich ſeine Vorſtellung von Beatrice's heftiger Abneigung gegen ihn, — durch die geiſtreich natürliche Schilderung bekämpfen, welche ſie von der Wirkſamkeit der angeblichen Leidenſchaft dieſes Mädchens entwerfen. Hierbei ſpielt Leonato, der Oheim und Vormund Beatrice's, ein verſtändiger und würdevoller Greis, die Hauptrolle, indem er verſichert, aus der zuverläſſigſten Quelle, aus dem Munde Hero's, der Buſenfreundin Beatrice's, von den Liebesleiden der Letzteren Kenntniß erhalten zu haben; ſo daß Benedict wohl zu entſchuldigen iſt, wenn er in ſeinem Verſteck ausruft: „Ich würde dies für einen Schwank halten, ſagte es nicht der alte Graubart da. Unmöglich kann Schelmerei ſich hüllen in ſolche Ehrwürdigkeit.“

Nachdem Benedict einmal von Beatrice's Leidenſchaft für ihn überzeugt iſt, wird das Hinſtrömen aller ſeiner zärtlichen Gefühle zu dem Mädchen, das zu lieben er immer eine Neigung gehabt hat, unvermeidlich; und dieſe Gefühle erhalten neue Anregung dadurch, daß die Freunde zugleich ſeiner Selbſtliebe durch Belobung ſeiner perſönlichen Eigenſchaften ſchmeicheln.

Um die ganze Stärke dieſer in Benedict vor ſich gehenden, auf uns höchſt ergötzlich wirkenden Umwandlung zu würdigen, müſſen wir uns daran erinnern, daß er, eben erſt wiederum von Beatrice's Witz „niedergeſtreckt", noch kurz vor ſeinem Sichverſtecken hinter einem Baum in ſeinem Selbſtgeſpräch weniger als jemals ehelich geſtimmt geweſen iſt; wogegen ſogleich bei ſeinem Wiederhervortreten aus dem Verſteck ſein vorherrſchendes Gefühl die begierige Geneigtheit iſt, der vermeintlichen Leidenſchaft ſeiner ſchönen Quälerin offen und edelmüthig zu entſprechen, während das Bemühen, eine ſolche offene Erklärung mit der Bewahrung ſeiner Selbſtliebe vor kränkendem Spott zu vereinigen, in ſeinen Gedanken nur die zweite Stelle einnimmt.

Daß in der hierauf folgenden kleinen Scene ſeine Dame in ihrem feindlichen Tone beharrt, kann ihn nicht irre machen, weil er eben erſt Claudio verſichern gehört hat, daß Beatrice, „auch wenn er um ſie wirbt, ſterben will, ehe ſie einen Athemzug nachläßt von ihrer gewohnten Unfreundlichkeit." Die Unerſchütterlichkeit ſeines Glaubens an die Verliebtheit des gar nicht in ihn verliebt ſcheinenden Mädchens bringt hier eine der komiſcheſten Wirkungen hervor.

So viel über das Getäuſchtwerden und die Bekehrung Benedicts. Durch gleiche Liſt wird von Hero und ihren Begleiterinnen in Beatrice's Gefühlen die gleiche Umwandelung bewirkt. Wie zu erwarten, ſind die Beweggründe, deren Wirkſamkeit auf die Heldin hierbei geltend gemacht wird, ganz dieſelben und ſtehen zu einander in der nämlichen Beziehung, wie diejenigen, welche wir auf Benedict's Geiſt mit Erfolg wirken geſehen haben. Wenn Beatrice an die angebliche Liebe des Benedict, obgleich Hero und ihre Begleiterinnen dieſen Punkt nur kurz berühren, viel ſchneller glaubt, als umgekehrt Jener an ihre Liebe zu ihm; ſo hat dies darin ſeinen Grund, daß zwar Benedict anfänglich meinen konnte: der Prinz und Claudio, gewohnt, eben über dieſen Punkt mit ihm Scherz zu treiben, hätten einen Schwank vor, dagegen der ruhige, beſcheidene, einfache Charakter Hero's, und das zwiſchen ihr und Beatrice ſo lange beſtandene Verhältniß ſchweſterlicher Neigung und Vertraulichkeit die Letztere, ungeachtet ihres Scharfſinns, verhindern mußte, die Theilnahme ihrer Couſine an einer noch ſo unſchuldigen Verſchwörung gegen ſie zu ahnen. Dies Nicht-Ahnen iſt alſo nicht, mit Mrs. Jameſon, daraus abzuleiten, daß Beatrice, im thöricht hochmüthigen Vertrauen auf die Sicherheit ihrer Herrſchaft über die Geiſter Andrer, an die Möglichkeit eines Complotts ſogar gegen ſie ſelber nicht geglaubt habe; und Mrs. Jameſon hat ſehr Unrecht zu behaupten, Beatrice „falle mit aller unbeſonnenen Einfalt eines Kindes in die ihr gelegte Schlinge."

Wie bei Benedict, ſo wird auch bei unſerer Heldin zuerſt auf die geheime Neigung der umzuwandelnden Perſon durch die Verſicherung gewirkt, daß die ſcheinbare heftige Antipathie des Mannes, welcher ihr in jeder anderen Beziehung gefällt, nur die Maske einer wirklich leidenſchaftlichen Ergebenheit geweſen iſt. Der zweite und entſcheidende Schlag wird auch hier, wie bei Benedict dadurch gethan, daß nicht ſowohl die Eitelkeit, als vielmehr der Edelmuth der Zubekehrenden in Anſpruch genommen wird, indem Hero und ihre Begleiterin die im Verſteck horchende Beatrice die vergebliche Beſorgniß hören laſſen: ſie werde den Benedict wegen ſeiner Liebe zu ihr todt höhnen, weshalb es beſſer ſcheine, ihn vom ſtillen Schmerz unglücklicher Liebe verzehren zu laſſen. Dies bringt die gewünſchte Wirkung vollſtändig hervor. Beatrice ruft aus:

„Schmähſucht, fahr' hin! und Mädchenſtolz verlaß' mich!
Bleib' Benedict, in Lieb', und wir ſind einig;
Mein Falkenherz wird kirr der trauten Hand;
Dich Liebenden mahnt Gegenliebe, ſchleunig
Uns einzufügen in ein heilig Band.
Du biſt es werth: ſo ſagt der Sagen jede.
Ich weiß es beſſer ſelbſt, als aus Gerede.“

Weder Beatrice noch Benedict geben in ihrer Bekehrung ihren Charakter auf. Es iſt nicht blos natürlich, ſondern nothwendig, daß mit ſo keckem und ſchlagfertigem Witz ausgeſtattete und deßhalb einer Zuneigung gewöhnlicher Art um ſo weniger fähige Perſonen ihren Humor über den Eheſtand äußern, bis ſie ſelber einen, ihrer Neigung würdigen Gegenſtand finden. Aber gerade ſolche Charaktere werden eine Angelegenheit echter Liebe ſehr ernſt ſich zu Herzen nehmen und dadurch vollſtändigſt von der eigenthümlichen Art des Leichtſinns befreit werden, welche ſie früher bewieſen haben. Genau ſo ſteht es mit Beatrice und Benedict. Die erſte und vorzüglichſte Sorge eines Jeden von ihnen Beiden nach ihrer Bekehrung iſt darauf gerichtet, die Unruhe des Andren durch das Geſtändniß der Gegenliebe zu beſeitigen; denn, wie geſagt, Edelmuth herrſcht in beiden Charakteren, beſonders in dem der Heldin, vor; wogegen, wenn Eitelkeit in ihnen das Ubergewicht gehabt hätte, entweder der erſte Wunſch eines Jeden von ihnen geweſen ſein würde, mit einem ſo ausgezeichneten Triumph zu prahlen, oder Beide ſich vor dem Geſpött über ihre Umwandlung geſcheut haben würden; — welches Alles doch weder bei Benedict, noch bei Beatrice der Fall iſt.

III. Benedict und Beatrice als Liebende.

Da Benedict von der vermeintlichen Entdeckung Don Pedro's und Claudio's in Betreff der Treue der Hero und vor der beabſichtigten Beſchimpfung dieſer Braut durch ihren Bräutigam vor der Ausführung dieſer Abſicht Nichts weiß: ſo kann er bei dem traurigen Vorfall in der Kirche zunächſt zwar nur ſein Erſtaunen über denſelben ausſprechen; er bleibt aber, nach Abgang der drei Ankläger, mit Beatrice als Rathgeber und Tröſter der aufs Höchſte betrübten Familie zurück, — giebt Beatricen Gelegenheit, die Reinheit und Tiefe ihrer Natur im Ausſprechen ihres, durch keine äußerlichen Zeugniſſe und noch ſo verdächtige Umſtände zu erſchütternden Glaubens an die Unſchuld ihrer vertrauten Freundin zu beweiſen, — iſt derjenige, welcher den erſten Lichtſtrahl über das ſchlimme Mißverſtändniß Don Pedro's und Claudio's verbreitet, indem er den Baſtard Johann als wahrſcheinlichen Anſtifter des Betrugs bezeichnet, — und erklärt ſich, ungeachtet ſeiner Freundſchaft zu Don Pedro und Claudio, bereit, in dieſer Sache mit „ſtrenger“ Gerechtigkeit handelnd einzuſchreiten.

Seine erſten Worte, als er am Ende der Scene mit ſeiner Geliebten allein iſt: „Habt Ihr geweint die ganze Zeit?“ — geben auf höchſt intereſſante Weiſe zu erkennen, wie ſehr jetzt, ſtatt der leichteren Seite des Charakters unſrer Heldin, die ernſtere Grundlage deſſelben ſichtbar wird. Der ganze Ton des nun folgenden Zwiegeſprächs, wo beide Liebende ſich nach einer zärtlichen Erklärung ſehnen, ſticht ſehr ſchön gegen ihre früheren, von gegenſeitiger Gereiztheit beſeelten Unterredungen ab. Hero's Unglück, da es ihnen einen unerwarteten Gegenſtand gemeinſamen tiefen Intereſſes darbietet, erleichtert ihnen bedeutend das wechſelſeitige Geſtändniß, zu welchem zu kommen, Jeder von ihnen, nach ihrem bisherigen Benehmen zu einander, ſchwierig finden kann. Wenn in dieſem Geſpräch Beatrice ſagt: „ein Mann könne wohl ihrer Couſine Recht verſchaffen, doch nicht Benedict“; ſo fällt ſie damit nicht in die frühere Bitterkeit ihrer Ironie zurück, ſondern will andeuten: ein zu den Beleidigern in ſo freundſchaftlichem Verhältniß ſtehender Mann, wie Benedict, werde nicht geneigt ſein; für die der Hero angethane Schmach volle Genugthuung zu fordern. Um dieſen Einwand zu widerlegen, antwortet daher Benedict treffend: „Ich liebe Nichts in der Welt ſo ſehr, wie Euch.“ In dem hierauf folgenden Theil des Zwiegeſprächs zeigt ſich die ganze Fähigkeit unſerer Heldin zu edler und dauernder Liebe. Coquetterie oder Eitelkeit würde ihr ein Benehmen vorgeſchrieben haben, welches das reine Gegentheil der freien, aber beſcheidnen Weiſe geweſen wäre, in der ſie die Erklärung ihres Liebhabers erwidert mit den Worten: „Ich lieb' Euch mit ſo Viel meines Herzens, daß Nichts übrig iſt zum Betheuern.“ Nach dieſem Geſtändniß kann Benedict wohl ausrufen: „Komm, heiß mich thun, was es auch ſei, für Dich.“ Ihn ſogleich beim Wort faſſend, ſtellt Beatrice ihm die entſcheidende Wahl zwiſchen ſeiner Freundſchaft und ſeiner Liebe, indem ſie ihn auffordert, „Claudio zu tödten.“

In Bezug auf dieſe ſehr bedeutſame Stelle begeht Mrs. Jameſon den Irrthum, daß ſie Beatrice's beharrliches Antreiben ihres Geliebten zum Zweikampf mit dem Hauptankläger ihrer Freundin, nur den Antrieben eines „hochmüthigen, reizbaren und heftigen Gemüths“ zuſchreibt, — daß ſie meint: „Beatrice's Unwillen und die Begier, mit welcher dieſelbe nach Rache dürſte, ſei, wie deren übriger Charakter, offen, heftig, ungeſtüm, aber nicht tief oder unverſöhnlich; und wenn dieſelbe die durch Übertreibung unvernünftige Frage thue, ob ſich denn Claudio nicht als vollendeten Schurken gezeigt habe, der den Tod verdiene; ſo halte eben das Bewußtſein von der darin liegenden Übertreibung, — von dem Widerſpruch zwiſchen Beatrice's wirklicher Gutartigkeit und der grimmigen Art ihrer Sprache die *komiſche* Wirkung lebendig, indem ſich das *Spaßhafte* mit dem Ernſten vermiſche.“

Dagegen bemerken wir: Was unſre Heldin verlangt, iſt nicht *Rache für ſie ſelber*, ſondern *Gerechtigkeit*, Genugthuung für ihre verläumdete Couſine. Es handelt ſich hier alſo nicht um Unverſöhnlichkeit des Gefühls, ſondern um Unwandelbarkeit des Entſchluſſes, Abhilfe zu erzwingen; — welche unerſchütterliche Entſchloſſenheit Beatrice's ganz vernünftig iſt. Benedict ſeinerſeits befindet ſich in einem Dilemma, aus welchem er auf keine andre ehrenvolle Weiſe herauskommen kann, als dadurch, daß er den Streit ſeiner Geliebten mit ſeinem Freunde wegen der Ehre ihrer Couſine entſchieden zu dem ſeinigen macht. Beatrice denkt daher ſehr wahr, daß, wenn ſeine Liebesbetheuerung aufrichtig iſt, er ſich, ſogar auf Koſten aller ſeiner Freundſchaft, als ritterlichen Vertheidiger ihres Friedens, des Rufes ihrer Couſine, und der Ehre ihrer Familie erweiſen *muß*.

Wenn Mrs. Jameſon es übertrieben findet, daß Beatrice von Claudio das Wort „Schurke“ (villain) gebraucht; ſo hat ſie überſehen, daß Leonato und Antonio den nämlichen Namen dem Claudio ertheilen; — und wenn jene Kritikerin es für gleichfalls übertrieben hält, daß Beatrice den Claudio herausgefordert zu ſehen verlangt; ſo hat ſie ferner überſehen, daß auch Leonato und Antonio den Claudio, als den zunächſt verantwortlichen Hauptbeleidiger zum Zweikampf herausfordern und, weil Dieſelben Männer von Stand, Rang und Ehre ſind, ſo handeln müſſen. Beatrice's Theilnahme an dem in dieſer edlen Familie herrſchenden tiefen Kummer und Verlangen nach Genugthuung bringt daher vernünftigerweiſe durchaus keine *komiſche* Wirkung hervor und hat nicht im Entfernteſten etwas *Spaßhaftes*. Ihre „Gutartigkeit“ wäre, gegenüber dem Zerſtörer der Ehre und des Glücks ihrer Couſine, ſehr übel angebracht geweſen. Es iſt gerade der beſte Theil ihrer Natur, welche ihr die „grimmige Art ihrer Sprache“ eingiebt; und dieſe Sprache hat Etwas um ſo Ernſteres, je mehr dieſelbe mit den früheren Ergießungen der heiteren Laune Beatrice's in Contraſt ſteht.

Mrs. Jameſon mißkennt den Charakter unſerer Heldin aber noch ärger, indem ſie ſagt: „hier erſcheint Beatrice weniger liebenswürdig, als ihr Geliebter. Benedict giebt ſich ganz ihr und ſeiner neuen Leidenſchaft hin. In Beatrice dagegen hat das Temperament noch die Herrſchaft. Benedict's Neigung bewegt ihn, ſeinen Freund ihretwegen herauszufordern; Beatrice's Neigung, verhindert ſie nicht, das Leben ihres Geliebten aufs Spiel zu ſetzen.“

Wir haben aber bereits hinreichend dargethan, daß nicht das „Temperament“, wie Mrs. Jameſon ſich ausdrückt, ſondern berechtigte Grundſätze, im Verein mit edlen Gefühlen, Das ſind, was unſre Heldin bewegt, ihren Geliebten in dieſe feindliche Stellung zu Hero's Verläumder zu bringen, welchen Jener nicht länger ohne Widerſpruch mit ſeinen Liebesbetheuerungen, als ſeinen Freund betrachten kann. Einen Augenblick vor dieſen ſeinen Betheuerungen hatte Beatrice zu ihm geſagt: „Meiner Couſine Recht zu ſchaffen iſt nicht eure Sache.“ Einen Augenblick nach denſelben ſagt ſie zu ihm Etwas, das ſo viel bedeutet, wie: „Jetzt iſt Dies vor allen anderen Männern Eure Sache,“ — beſonders da, dem Anſcheine nach, die einzigen, für die Aufnahme des Streits zur Hand befindlichen männlichen Mitglieder der Familie der bejahrte Vater und der alte Oheim Hero's ſind. Indem Beatrice ihren Geliebten zum Zweikampf in dieſer Sache antreibt, beweiſt ſie keinen Mangel an Neigung zu Benedict, ſondern im Gegentheil die Wahrheit und das Werthvolle ihrer Liebe zu ihm. Unſer Drama ſpielt überdies in einer Zeit, wo ein zärtliches und zugleich muthiges Mädchen vor dem bloßen Gedanken zurückgebebt haben würde, die Neigung ihres Geliebten in einem ſo niedrigen Sinne zu erwidern, daß ſie ſeine Ehre in Gefahr bringen ſollte, aus Furcht, ſein Leben in Gefahr zu bringen. Jemehr ſie ihn liebte, deſto mehr liebte ſie ſeine Ehre, als denjenigen Theil ſeines Weſens, welcher für eine, ſeiner Neigung würdige Frau den größten Werth hatte. Ein ſolches Mädchen iſt Beatrice. Wie aber ihr Charakter in dem Antreiben zum Zweikampf den höchſten Punkt des Ernſtes ihrer Zwecke und des Edelmuths ihrer Gefühle erreicht; ſo tritt der ganze Ernſt des Charakters Benedict's in der Scene hervor, wo er ſeine Herausforderung anbringt, „gerad' herausſprechend, und zum Zweck, wie ein ehrlicher Mann und Soldat.“ Kurz, jetzt zeigen ſich Beatrice und Er als die am meiſten tragiſchen Perſonen des Stücks.

Mrs. Jameſon glaubt für ein ſolches Paar nur eine „leidliche Portion häuslichen Glücks“ hoffen zu können: — in der That, wie der Büttel Dogberry ſich ausdrückt, etwas „nicht auszuſtehendes höchſt Leidliches“! Und Campbell behauptet ſogar ſteif und feſt: Benedict werde ſeine Gemahlin oft und mit Recht züchtigen müſſen; — eine Ausſicht, die, wenn ſie begründet wäre, dem von kerngeſundem Geiſt, von der „frohſten Laune“ belebten Stück einen äußerſt lahmen und ohnmächtigen Schluß geben würde.

Wir hingegen ſind der Meinung, daß, gleichwie für einen Mann von Benedict's lebhaftem Geiſt ein Mädchen von Beatrice's Art viel mehr Reiz hat, als ein Frauenzimmer, das Nichts iſt als Zärtlichkeit, — und wie für ein ſolches Paar ein „friedliches Werben“, im ſentimentalen Sinne, äußerſt langweilig geweſen ſein würde: — ſo, bei dem warmen, geſunden und edlen Herzen, welches Beide ſo offen gezeigt und ausgetauſcht haben, gerade ihre ſcherzhaften Witzgefechte, die immer zwiſchen ihnen fortdauern müſſen, Dasjenige ſein werden, was ſie in guter Laune gegen einander erhalten wird, — und daß Shakeſpeare jenen ſeinen Helden nicht den „Geſegneten“, jene ſeine Heldin nicht die „Beſeligende“ genannt haben möchte, wenn wir mit Mrs. Jameſon fürchten müßten, was Benedict ſcherzend vorausverkündigt hatte, — daß der Gemahl Beatrice's dem Verhängniß eines „zerkratzten Geſichtes“ nicht entgehen könne.

Der dramatiſche Geiſt im Norden.

Von

Dr. P. L. Möller,

aus Copenhagen.

Giebt es einen dramatiſchen Geiſt unter den nordiſchen Völkern, und iſt er von hoher, eigenthümlicher Bedeutung? — Aufrichtig geſtanden, die dramatiſche Auffaſſung des Lebens gehört nicht zu den ſtark hervortretenden oder überwiegenden Eigenſchaften des nordiſchen Charakters. Allerdings hat der Norden auch in dieſer Richtung Schätzenswerthes geleiſtet, aber doch mit wenigen Ausnahmen eigentlich nicht im *ſtrengſten* Verſtande Urſprüngliches, nicht von ſelbſt aus dem nordiſchen Boden Entſtandenes. Es blühte hier ſchon vor mehr als 1000 Jahren eine von fremden Einflüſſen unberührte Lyrik, eine durchaus autochtoniſche Epik, aber nicht wie in Indien und Griechenland, ja in China, ein autochtoniſches Drama. Erſt nachdem die Hyperboräer ſchon ziemlich „cultivirt“ geworden, oder ihre eigene, iſolirte Culturentwickelung aufgegeben, und mit den poetiſchen Erzeugniſſen Süd- und Mittel-Europa's ſich hinlänglich bekannt gemacht hatten, gelang es ihren Dichtern auch in *dramatiſchen* Formen, die Sitten der Zeitgenoſſen, wie das geiſtige und materielle Leben ihrer großen Vorfahren, das Zopfthum wie das Heldenthum, auf würdige Weiſe zu reproduciren.

Und doch ſind die Bewohner des Nordens, wie ihre Geſchichte zeigt, von entſchieden poetiſcher Natur, und ſchon in vorgeſchichtlicher Zeit, ſchon beim Beginn der chriſtlichen Zeitrechnung, war es unter ihnen eine hochgeachtete Gabe, ein ehrenvoller Beruf, für große Gedanken und Thaten den erhöhten Ausdruck der Sprache zu beherrſchen, welchen wir Poeſie nennen. Die „Skalden“ ſaßen in den Sälen der Könige, begleiteten die Kämpfer in der Schlacht, beſangen, gewöhnlich in Improviſationen, die Thaten der Tapferſten, und wurden mit Gold und prächtigen Kleidern beſchenkt.

Die Poeſie war damals, zur Zeit jener bewaffneten Improviſatoren, gewöhnlich lyriſch-epiſch, nach den Umſtänden mehr dieſem oder jenem Element ſich hinneigend. Doch ſcheint das epiſche am meiſten das überwiegende geweſen zu ſein. Dies trat noch ſtärker hervor in der (vom 12—14. Jahrhundert) ſo reich blühenden, in plaſtiſcher Objectivetät und dramatiſcher Anordnung mit den Griechen und

Römern wetteifernden Geſchichtſchreibung, der ſogenannten „Sagaliteratur," die uns in zahlreichen Werken, in der gemeinſamen altnordiſchen („isländiſchen") Sprache aufbewahrt worden iſt, aus welchen ſpäter Oehlenſchläger's verwandter Geiſt mit genialem Inſtinct ſo viele treffliche dramatiſche Motive geſchöpft hat. — In dem chriſtlichen Mittelalter gab das epiſche Element ſich in großem Reichthum kund. Eine Unzahl von Heldenlieder, oft von erhabener Schönheit, (die ſogenannten „Kämpewiſer") blühten wie aus dem Volke ſelbſt hervor, welche, obgleich ein lyriſch-phantaſtiſches Element ſich ausſchmückend hineinmiſchte, noch immer eine wichtige Quelle unſerer Geſchichte bilden, und bisweilen von jüngeren Dichtern, ſowohl für Roman wie für Drama, mit großem Erfolg benutzt wurden. Sie enthalten vielleicht eben ſo viele und fruchtbare dramatiſche Motive, wie die altſpaniſchen Romanzen; daß ſich aber aus dieſer Grundlage hier nicht wie in Spanien ein reiches, volksthümliches Drama entwickelte, bezeichnet den Unterſchied zwiſchen dem nordiſchen, und dem lebhafteren, beweglicheren, ſüdlichen Volksgeiſte. Oft ſtanden mehrere ſolche Romanzen in genauer Verbindung und bildeten cykliſche Epopoen von bedeutendem Umfang. Dieſe Lieder waren, als die Sprache ſich noch nicht in die drei Hauptzweige getheilt hatte, Geſammteigenthum des ganzen Nordens. Die Dichter blieben, wie die Vorgänger Homers, uns immer unbekannt; ſie haben vielleicht oft nur die Hauptmotive hingeſtellt, die Grundaccorde angeſchlagen, und dem Volke und deſſen naiv-bewußtloſer poetiſchen Schöpferkraft das Uebrige überlaſſen. Als Schlußſtein dieſer weit gedehnten und weit verbreiteten, aber nicht wie die obenerwähnten Geſchichtswerke zur Zeit der Entſtehung durch Schrift, ſondern nur durch mündliche Ueberlieferung, und als Tanzmuſik*), verpflanzten Literatur, zeigt ſich zuletzt die „Reimchronik," ein von einem Mönch im 15. Jahrhundert verfaßtes epiſches Gedicht, das die däniſche Königsgeſchichte, von der älteſten Sagenzeit bis zum 14. Jahrhundert, in naiven Reimen und mit treffender Charakteriſtik uns vorführt. Aber bis zum Zeitalter der Reformation, als die deutſchen Myſterien und die Hans-Sachſiſche „Thespiskarre" zugleich mit der Lutheriſchen Lehre uns bekannt wurden, ſchien man im Norden noch nie an dramatiſche Auffaſſung und Darſtellung, über den epiſchen Dialog hinaus, gedacht zu haben.

Der Grund iſt doch, nach meiner Anſicht, nicht ſo ſehr in einem urſprünglich undramatiſchen, wenn auch ruhigen und ſich etwas weit dehnenden Charakter der ſkandinaviſchen Völker zu ſuchen, auch nicht in der geographiſchen Lage der Länder, welche Letztere, wie die Erfahrung zeigt, nicht auf die Form, ſondern höchſtens auf den Ton der poetiſchen Erzeugniſſe einigen Einfluß übt. Außerdem finden ſich hier die verſchiedenſten geographiſchen Verhältniſſe, indem Dänemark eben ſo entſchieden das flache Land, wie Schweden und Norwegen die Gebirgsnatur, repräſentirt. Die Gebirgsbewohner ſind aber muſikaliſch, wie ſich dies beſonders in Schweden in auffallender Weiſe beſtätigt, und die Küſtenbewohner, überhaupt von leichtem, heiterm Naturell, haben Sinn nicht nur für den erhabenen Ernſt, ſondern noch mehr für das Komiſche und den Humor des Lebens, und ſind wohl, in natürlicher Abneigung gegen alles Ueberſpannte, alle überſchwänglich-unpractiſche Schwärmereien, im Ganzen mehr einer verſtändig-heiteren Auffaſſungsweiſe, als der tiefſinnigen oder allzergliedernden philoſophiſchen Analyſe, zugänglich.

---

*) Als man die Inſtrumentalmuſik noch nicht kannte, tanzte man bei Hoffeſten und auf den Ritterburgen nach Vorſängern ſolcher Lieder (Text und Melodie), die nicht ſelten 50—80 Strophen enthalten, und

„Der Tanz ging ſo leicht durch die Wälder,"

wie der Refrain eines ſolchen Liedes lautet.

Daß das Drama, welches eben nicht in der allzutief wühlenden, im „gründlichen“ Brüten ſich ergehenden Geiſtesrichtung ſeinen ergiebigſten Boden findet, dennoch nicht früh und naturwüchſig im Norden hervortrat, erkläre ich u. A. beſonders aus der ſparſamen Bevölkerung jener Länder, aus ihren wenigen großen Städten und der großen Entfernung dieſer. Für ein kräftig-lebendiges Aufblühen der dramatiſchen Dichtkunſt ſcheinen große Städte oder zahlreich zuſammenſtrömende Volksmaſſen, (ſei es um religiöſe Feſte zu begehen, oder auch nur ein profanes Stiergefecht oder Jahrmarkt) die nothwendigen Bedingungen zu ſein. Im Norden ſchien lange ein ſolcher Verkehr in größeren Maſſen nicht ſtatt zu finden. Reiſende kamen einzeln, oder mit wenigen Begleitern aus den entfernten Gegenden an, und da galt es, wer am meiſten erzählen konnte. Dadurch gedieh eben die epiſche Dichtung, die durch jene weitgereiſten, wandernden und erzählenden „Rhapſoden“ nicht nur immer reichlichen, friſchen Stoff empfing, ſondern ſich als lebendig-regſames Element in dem allgemeinen Volksintereſſe lange erhielt und fortpflanzte.

Als aber in ſpätern Jahrhunderten die Kenntniß der dramatiſchen Literaturen des Alterthums und der neuern in der Bildung vorangehenden Nationen auch im Norden nach und nach verbreitet wurde, als man nach den nöthigen Studien und Lehrjahren endlich einige Gewandtheit in der dramatiſchen Form erreichte, bewährten ſich auch hier nicht nur die allgemeine poetiſche Fähigkeit des Volksſtammes, ſondern auch die beſonderen Eigenthümlichkeiten des Nationalcharakters, der, wenn nicht, wie einige unſerer Kritiker behaupten, eine faſt ausſchließliche Vorliebe und Anlage für das Komiſche, Witzige oder Drollige bezeugt, doch immer auf dem ernſt-pathetiſchen Gebiete vor Allem Natürlichkeit, Einfachheit und Klarheit der Darſtellung verlangt.

Die Schweden haben bis jetzt im Dramatiſchen ſehr wenig geleiſtet. Im vorigen Jahrhundert war ihre ganze Poeſie, und ſomit auch die dramatiſche (in der ſelbſt König Guſtav III. dilettirte), nur mit Ausnahme des einzigen, genialen Volks- und Natur-Improviſator Bellmann, ein fader Nachklang des franzöſiſchen Klaſſicismus. In neueſter Zeit hat der noch lebende v. Beskow mehrere hübſche Tragödien, doch nach den Schiller'ſchen und Oehlenſchläger'ſchen Vorbildern, geſchrieben. Am höchſten ſteht doch auch in dramatiſcher Beziehung der wunderbare Bellmann, deſſen humoriſtiſch muſikaliſche Schilderungen aus dem Volksleben einen unendlichen Reichthum ſkizzenhafter dramatiſcher Motive enthalten. In demſelben Maaße, wie z. B. der franzöſiſche Fabeldichter Lafontaine, deſſen kleine Werke man mit Recht „des récits en action" genannt hat, ein Dramatiker war, iſt auch Bellmann Dramatiker. Seine merkwürdige, zuweilen lyriſch-dithyrambiſchen Skizzen, deren Text und Muſik er zugleich improviſirte, und ſelbſt mit beſonderer mimiſcher Virtuoſität vortrug, die verſchiedenen Inſtrumente eines Orcheſters nachahmend, ſind die Natur und das Volk ſelbſt, ſeine Sitten und ſein naives Gefühlsleben „mis en action." — eine wahre Fundgrube für den, der einmal die nöthige Begabung und Beharrlichkeit haben wird, um ein ſchwediſches Volksdrama zu ſchaffen. — Auch iſt die Muſik immer im höchſten Grade dramatiſch.

Die literariſche und poetiſche Bildung Norwegens fiel, bis die beiden Länder 1814 getrennt wurden, mit der Dänemarks zuſammen. Die Schriftſprache war dieſelbe, die Univerſität Kopenhagen war noch die einzige Bildungsquelle für Dänen wie für Norweger. Begabte Norweger konnten nur hier ſich ausbilden, und eine zuſagende Thätigkeit entwickeln. Sie betrachteten das Vaterland ihrer Bildung als ihr rechtes Vaterland, und blieben entweder hier, (wie Holberg und Weſſel) oder mußten, nach Norwegen zurückgekehrt, auf eine fortgeſetzte literariſche Thätigkeit und jede Anregung zu einer ſolchen, gänzlich verzichten. Ihre Werke gehörten auch dermaßen der däniſchen Literatur an, daß man, vorzüglich bei Holberg, in ſeinen ſehr zahlreichen und verſchiedenartigen Arbeiten, faſt nicht im Entfernteſten, weder an dem materiellen noch an dem geiſtigen Elemente den nördlicheren Geburtsboden bemerkt.

Die ſelbſtſtändige norwegiſche Literatur, ſeit 1814, iſt noch zu jung, um in mehr als vereinzelten Erſcheinungen Bedeutendes geleiſtet zu haben. Die däniſche Literatur iſt noch immer dort ſo allgemein verbreitet, daß ſchon dadurch die geiſtigen Bedürfniſſe des Volkes ſo ziemlich befriedigt werden. Für die Heranbildung einer dramatiſchen Literatur und einer Nationalbühne ſcheinen weder die äußeren Bedingungen, noch der innere Drang des poetiſchen Nationalcharakters und der ihn repräſentirenden Geiſter, recht vorhanden zu ſein. Können doch die Norweger ſich noch immer nicht daran gewöhnen, von der Bühne ihre eigene Ausſprache zu hören: das ganze Perſonal des Hauptſtadttheaters beſteht nur aus Dänen, und Alles, was die Bühne betrifft, wird fortwährend nach däniſchen Traditionen geleitet. Vielleicht finden ſich bei der geringen Bevölkerung des Landes auch nur wenige Talente für ſceniſche Darſtellung, und geiſtig begabte Leute können dort immer auf andere, bequemere Weiſe Carrière machen. — Einen einzigen Dichter hat doch das junge Norwegen hervorgebracht, der an urſprünglichem, leider nur nicht harmoniſch gebildetem Genie, die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen im Auslande überragt. Er hieß Henrik Wargeland, ſtarb noch jung, zeichnete ſich beſonders als Lyriker aus, hat aber auch ein Paar ernſte Dramen und ſehr viele ſatiriſche „Farcen" indramatiſcher Form geſchrieben. In die Geſetze der Bühne verſtand er ſich nicht zu fügen, und hatte da nur wenig Erfolg; aber die erwähnten „Farcen,“ die nur Kinder des Augenblicks und der größten Eile waren, bringen oft köſtliche Proben eines genialen Humors, und verrathen an vielen Stellen ungewöhnliche Naturanlage für Erfindung komiſcher Charactere und Situationen. Einige jüngere Talente verſuchen in Chriſtiania immer dann und wann die verſchiedenen Felder des Bühnenſtückes anzubauen, doch bis jetzt ohne beſonderen Erfolg. Es ergiebt ſich demnach von ſelbſt, daß von einer beſonders hervortretenden poetiſchen Geiſtesrichtung in Norwegen gar nicht die Rede ſein kann. Das Bedürfniß höherer Genüſſe iſt nicht allgemein erwacht. Das Leben iſt überwiegend politiſch; das Volk genießt politiſches Wohlſein, und freut ſich immerwährend nur ſeiner freiſinnigen Conſtitution.

Ganz anders im Schweden. Die Nation zeigte früh einen Anſtrich von Ritterlichkeit. Ein poetiſcher Geiſt, nur nicht in dramatiſcher Richtung, war hier von Altersher vorherrſchend. Der allgemein lyriſch-muſikaliſche Character giebt dem Volke etwas Liebenswürdiges und Intereſſantes; für das Drama hat es aber noch nicht ſo viel geleiſtet, wie die obenerwähnten, bei den alt-isländiſchen Geſchichtſchreibern häufig auftauchenden Elemente dramatiſcher Charaktere und Situationen. Der dem Norden, wie auch dem früheren Deutſchland eigenthümliche epiſche Charakter, hat ſich in Schweden neuerer Zeit in eine ſehr weitläufige, meiſt nach franzöſiſchen und deutſchen Muſtern gebildete, Lyrik zerſplittert, die ſchon wegen der klangvollen Sprache bei dieſer muſikaliſchen Nation mehr Eingang findet, als es anderswo der Fall ſein würde. Der genialſte der jetzt lebenden ſchwediſchen Schriftſteller und faſt zugleich der einzige, der keine Gedichte macht, iſt Almquiſt. Er hat viel Phantaſie, Leidenſchaft, Originalität, und eine beſonders in der Novelle durch naive Schilderung und pikanten Dialog reizende Darſtellungsgabe, die ſich auch einige Mal mit Glück zur dramatiſchen Form geſteigert hat *). Dabei liebt er ſocialiſtiſche Tendenzen, welche in Schweden, wegen des ſeit der Periode Guſtavs III. nicht unterbrochenen directen geiſtigen Verkehrs mit Frankreich, ſchon bemerkbar wurden, als ſie in Dänemark faſt noch nicht dem Namen nach bekannt waren. Weil es aber in Schweden kein nationales Drama giebt, iſt es auch nicht gut mit der Bühne beſtellt. Das Repertoir beſteht größtentheils aus Ueberſetzungen, meiſt nach dem Franzöſiſchen. Es fehlt wohl, wenigſtens in Stockholm, nicht an Intereſſe für theatraliſche Darſtellung; die Schauſpielkunſt ſcheint aber, abgeſehen von einzelnen großen Talenten, nie in lebendiger Entwickelung geweſen zu ſein, und man geht deshalb in's Theater mehr um das einzelne hervorragende Talent zu bewundern, als um ſich durch einen vollendeten Geſammteindruck zu erquicken.

---

*) Doch hat er noch nichts auf die Bühne gebracht.

Will man den dramatiſchen Geiſt des Nordens in zuſammenhängender Geſtalt und nicht nur als disjecta membra kennen lernen, ſo muß man ſich nach Dänemark wenden, wo das lyriſche Element nie ſo wie in Schweden überwiegend war. Nur hier kann von lebendiger, dramatiſcher Thätigkeit die Rede ſein. Man findet hier eine bedeutende Hauptſtadt, wo ſeit Jahrhunderten ſich das geiſtige Leben des ganzen Landes concentrirte, und es begegnen uns gleich hier, unter mehreren bedeutenden Erſcheinungen, zwei ſo große und in verſchiedener Richtung ſo productive, dramatiſche Dichter, daß ſie ſelbſt jeder großen Nation Ehre machen würden: Holberg und Oehlenſchläger. Die Dänen ſcheinen, wie ſie überhaupt mehr empfänglich als productiv ſind, unter den nordiſchen Völkern das empfänglichſte zu ſein; und die Popularität und Wirkſamkeit unſerer dramatiſchen Dichter wurde beſonders dadurch ſo groß und dauerhaft, daß ſich gleich vom Anfang des erſten Holberg'ſchen Theaters und bis zu der neueſten Zeit ein nach Verhältniß höchſt merkwürdiger Reichthum von darſtellenden Talenten, beſonders komiſcher Gattung, in Dänemark vorfand. Und es traf ſich faſt immer ſo glücklich, daß wenn ſich eine Generation von ausgezeichneten Schauſpielern im Abſterben befand, man ſchon eine neue herangewachſen ſah, die unter den Auſpicien der älteren gebildet, denſelben nationalen Geiſt, dieſelbe gute Schule in würdiger Weiſe fortpflanzen konnte. Die Geſchichte des däniſchen Theaters iſt nicht ſehr alt; man kann ihr Alter ſehr genau auf 126 Jahre beſtimmen. Von Holberg's erſter Comödie (1722) datirt ſich das dramatiſche Leben auf däniſchem Boden, und der Uebergang von der allgemeinen epiſchen Geiſtesrichtung geſchah hier viel ſchneller und beſtimmter als in Deutſchland, weil das innerliche Leben ſich bei uns weder in Reflerion noch in einer reichen Fülle von Lyrik zerſtreute, wodurch die zur echt dramatiſchen Production erforderliche Einheit der Anſchauung und der ſchaffenden Kräfte unter den Deutſchen erſchwert wurde.

Das erſte Erwachen des dramatiſchen Bewußtſeins, die erſte Bekanntſchaft mit Bühnendarſtellungen, verdanken wir indeſſen dem benachbarten Deutſchland, wie man ſchon aus den Titeln einiger noch aufbewahrten Stücke erſieht. Jene erſten kindlichen Anfänge zeigten ſich kurz nach Einführung der Lutheriſchen Reformation. Es waren meiſt Stoffe aus der Bibel, die von Geiſtlichen und Schullehren in lateiniſcher oder däniſcher Sprache nach deutſchen Muſtern, in halb gelehrter halb volksthümlicher Richtung, bearbeitet wurden. Der fruchtbarſte Autor war Peder Jenſen Hegelund, Rector der lateiniſchen Schule und ſpäter Biſchof in Ripen. Von ihm hat man: „Suſannä Verſuchung und Befreiung,“ (gedruckt in Copenhagen 1578), nach einem lateiniſchen Drama von Xystus Betulius in Augsburg, in Hans-Sachſiſchen Knittelverſen bearbeitet. Das Stück hatte 7 Acte und 40 Perſonen, und wurde von Zöglingen der Schule zur Feier der Geburt eines Prinzen (ſpäter der König Chriſtian IV.) aufgeführt. Derſelbe Verfaſſer ſchrieb zur Aufführung durch dieſelben Schauſpieler folgende, wenn nicht immer in der

Erfindung, ſo doch in der Ausführung originelle Stücke: „Cain und Abel“— „von Abraham“ — „Lazari Auferſtehung“ — „Die zehn Ausſätzigen“ — „Von dem reichen Manne und Lazaro“ — „Das Gelübde Jephtä“ u. m. — Ein Zeitgenoſſe und Nebenbuhler von Hegelund war Hieronymus Juſti Raneh, Pfarrer in Wiburg, er ſchrieb nach dem 1. Buche der Könige, 1. Cap. gleichfalls in Knittelverſen, „Die Huldigung des König Salomo“ (gedruckt Copenhagen 1585). Der agirenden Perſonen waren 56, worunter ein Hanswurſt, ein Teufel und 12 Engel. Ferner „Das Gefängniß Samſons,“ Tragödie. Beide Stücke wurden von der Schuldiscipeln aufgeführt. In einem dritten, wahrſcheinlich ſeinem letzten Werke, hatte er ſich von dem Myſterien- und Moralitäten-Principe ganz losgemacht, und ſich dem volksthümlichen Luſtſpiel zugewandt Es hieß „Geizig Filz, luſtig Spiel oder Comödie von einem hungrigen und knauſerigen Hausherrn und ſeiner Frau, (gedruckt Aarhuus 1633). Beide genannten Autoren zeichneten ſich übrigens durch einen, wie die Zeit es verlangte, derb-grotesken Humor und Witz aus. Wahrſcheinlich waren von ihnen die „däniſche und lateiniſche Schauſpiele,“ die bei Anweſenheit des König Jacob von Schottland und ſeiner Gemahlin in Copenhagen 1590 aufgeführt wurden.

In dem folgenden Jahrhundert erſchien für das erwachte Drama nichts von Bedeutung. Dänemark war faſt immer in Krieg verwickelt, wodurch die Muſen verſcheucht wurden. In friedlichen Zwiſchenzeiten zog dann und wann eine deutſche Comödiantenbande mit einem Hanswurſt oder Puppentheater durch das Land. In Copenhagen hatte man abwechſelnd italieniſche, franzöſiſche und deutſche Truppen, welche den Hof und das Publikum durch ſchwülſtige Opern, affectirte Schäferſtücke und unſinnige Haupt- und Staatsactionen beluſtigten, über die es nicht die Mühe lohnt, weiter ein Wort zu verlieren. Die fremden Elemente vermochten ſich doch nie mit der Volkseigenthümlichkeit zu verbinden, viel weniger ſie zu beſiegen.

Die Geſchichte des däniſchen Theaters fängt, wie geſagt, mit Holberg an, und zwar gleich, nachdem den langwierigen Schwedenkriegen durch den Friedenſchluß 1720 endlich Einhalt gethan worden war. Holberg, der zugleich der Vater unſerer Bühne und unſerer ganzen Literatur wurde, hatte mehrere Jahre Holland, England, Frankreich und Italien bereiſt, und ſtand ſowohl durch angebornen Geiſt, wie durch gebildete freiſinnige Weltanſchauung hoch über ſeinen im Ganzen ſpießbürgerlich beſchränkten Landsleuten. Damit eine poſitive Literatur überhaupt, und beſonders eine dramatiſche emporblühen kann, bedarf es einer Pauſe in der Geſchichte der Welt oder des beſonderen Landes, wo der allgemeine Gedanke ſich nicht länger bloß auffaſſend verhält, ſondern ſich zu feſter, abgeſchloſſener Weltanſchauung, wenn nicht bei dem Volke, ſo doch bei den producirenden Geiſtern, gebildet hat. Das Volk hatte von dem Allen Nichts, nur daß es aus materialiſtiſchem Stumpfſinn und Verdummtſein wenigſtens nicht in geiſtiger Zerfloſſenheit und Auflöſung zerfallen war. Holberg aber hatte Alles, er kannte ſein Volk, und Niemand hat ihm größere Wohlthaten erwieſen, indem er aus deſſen bodenloſen Thorheiten den urſprünglichen geſunden Sinn durch ſeine göttliche Satyre herausdeſtillirte. Er allein hat die dramatiſche Literatur für ein ganzes Jahrhundert gemacht. Seine Weltanſchauung, wie ſie in ſeinen Werken zum Vorſchein kam, mußte nach den Umſtänden weſentlich eine negative ſein: es war die Negation des univerſellen Spießbürgerthums und deſſen unabſehbare Dummheiten: aber damit die Wahrheit nicht zurückſtoßend und ſchroff erſchiene, war er darauf bedacht, gleichzeitig das höhere Philiſterthum für ſich zu gewinnen, indem er immer ſein ausgelaſſenes Satyrſpiel mit irgend einem nützlichen und anſtändigen „Morale" zu verbinden wußte. Bekanntlich war es im vorigen Jahrhundert in Deutſchland viel überſetzt und geſpielt, ja beinahe eben ſo populär, wie in Dänemark.

Seine literariſch-dramatiſche Wirkſamkeit iſt dem deutſchen Publikum in neuerer Zeit in einer ſehr werthvollen und intereſſanten Abhandlung von Dr. Prutz vorgeführt worden, weshalb ich mich hier auf wenige Andeutungen beſchränken kann. Sein Naturell war und blieb immer ein durchaus däniſches, ganz der ſchlichten, etwas nüchternen däniſchen Volksthümlichkeit zuſagendes, fern von aller Affectation und Ueberſchwänglichkeit; und ſo bewährt er ſich immer in ſeiner Darſtellung, die in gleicher Weiſe dem gebildeten und naiven Geſchmack ergötzlich war. Auf ſeine Auffaſſung hatte aber beſonders der franzöſiſche Geiſt influirt. Er hatte das Leben und das Theater in Frankreich und Italien eifrig ſtudirt; Molière hatte ihn am mächtigſten angeregt, und obgleich er in ſeinen Stoffen und ſeiner Ausführung immer echt däniſch und originell blieb, ſo hatte er ſich vielleicht unbewußt von den Franzoſen die Neigung zur Abſtraction angeeignet, die nach ihm in unſerer ganzen Literatur bis auf Oehlenſchläger ſich nachweiſen läßt. Darum gab er in ſeinen Comödien nie — wie die engliſchen Comödiendichter — das ganze Leben, er abſtrahirte nur das Komiſche und Lächerliche heraus. Unerſchöpflich in Erfindung komiſcher Charaktere und ihrer lächerlichſten Conflicte, hat er uns einen in ſeiner Art einzigen Carnevalzug vorgeführt; er hat aber nur dieſe eine Seite des Lebens dargeſtellt, die ſeinen abſtracten Abſichten am beſten entſprach; die ganze Gemüthswelt, die ſich unläugbar doch auch im Philiſterleben offenbart, blieb ihm fremd, oder doch von ihm unbeachtet. Darum nennen wir ſeine Anſchauung eine negative, ſeine Auffaſſung abſtrakt, und dies bewährte ſich auch ſehr lange in dem dramatiſchen Geiſte und Geſchmack des Volkes, das von ſeinem Einfluß unwillkührlich ganz und gar durchdrungen wurde, und nicht daran dachte, an ſeiner Autorität zu zweifeln.

Mit Holberg, der eine gründliche Antipathie gegen das damalige deutſche Schauſpielweſen hatte, ſchien der germaniſche Einfluß auf unſere Bühne faſt für immer vernichtet, und der ganze geiſtige Verkehr mit Deutſchland wurde, bis auf Klopſtock's Zeiten, unterbrochen. Holberg wurde nicht nur der Schöpfer des erſten, und ein Jahrhundert faſt alleinigen däniſchen Repertoirs, ſondern auch der däniſchen Schauſpielkunſt. Er hatte die claſſiſche franzöſiſche Methode mit den theilweiſe von ihm ſelbſt entdeckten und gebildeten erſten Darſtellern ſeiner Stücke eifrig eingeübt, und ſomit thätig bis an ſeinen Tod (1754) eine dramatiſche Schule gebildet, deren urſprüngliche Trefflichkeit ſich durch Tradition bis auf unſere Tage verpflanzt hat. Nichts kann mit der Begeiſterung dieſes Mannes für die Bühne (die er weſentlich als moraliſche Beſſerungsanſtalt betrachtete) verglichen werden. Mit ruhig, ſatyriſch-lächelndem Geſichte opferte er wie zum Spaß, Zeit, Arbeit und Geld, um ein Nationaltheater ins Leben zu rufen, und wie es in ſchöner Blüthe ſtand, mußte er mit tiefem Gram ertragen, daß es während der 16jährigen Regierung des bigotten Chriſtian VI. (1731—46) geſchloſſen wurde*). Sein bedeutendes Vermögen hatte er weſentlich durch ſeine übrige literariſche Thätigkeit auf dem Wege des Buchhandels erworben. Auch die Comödien wurden ihm auf dem literariſchen Markte, gegen Erwartung, ſehr einträglich: denn das war eben ein Glück für unſre Bühne, daß er ſelbſt nicht daran dachte, als Schauſpieldichter einen literariſchen Ruhm zu erwerben, und darum nur immer „Spielbares" zu geben ſich bemühte. Für die Aufführung ſeiner Stücke hat er, wenn ich nicht irre, nie einen Heller bekommen.

Mit Oehlenſchläger endlich wurde zuerſt eine poſitive Weltanſchauung, und zwar die ideal-geſchichtliche Auffaſſung des alten Nordens, die Grundlage einer ganz neuen dramatiſchen Geiſtesentwickelung, einer Reihe großartiger Compoſitionen, die das ſpecifiſch nordiſche Drama darſtellen. Hier trat auch zum erſten Male die eigentlich dramatiſche Kunſtform, die in ſich eine ganze Welt einſchließt, die von Rahbek und ſeinen Freunden in dem bürgerlich-larmoyanten Genre angeſtrebt wurde, ins volle, friſche Leben. Denn Holberg hatte ſich, wie Molière, der allbeſiegenden Ausgelaſſenheit ſeiner göttlichen Laune vertrauend, wenig um Anlage, künſtleriſche Compoſition und Intrigue gekümmert, und nur treffliche Charaktere und Situationen gegeben. Rahbek hatte als Dramaturg in ſehr umfaſſender und bedeutender, doch mehr extenſiver als intenſiver Thätigkeit, ſeit den 80er Jahren die Annäherung des däniſchen und deutſchen Theaters vermittelt; er war eifriger Bewunderer von Leſſing, Schröder und Iffland, etwas der unäſthetiſchen Sentimentalität ſeiner Zeit hingeneigt, hatte aber das Verdienſt, die Gefühlswelt auf die däniſche Bühne zuerſt eingebürgert zu haben. Dadurch wurde den zwar kräftig-objectiven aber zugleich tief-gefühlvollen Oehlenſchläger'ſchen Dramen der Eingang erleichtert. Oehlenſchläger, zugleich von Shakeſpeare, Göthe und von der deutſchen „romantiſchen Schule" angeregt, ergab ſich nie, wie die Letzteren, den flüchtigen, ätheriſchen Stoffen, in phantaſtiſchem Zauber dahinfliegend; ſeine markige Natur ergriff in vollkommener innerer Einheit das lebendige Leben mit dem Glauben eines naiven Gemüths. Dem von ihm im ſchnellen Laufe des Genius erſchaffenem tragiſchen Repertoir konnte die von Holberg angeſtammte Schauſpielerſchule natürlicherweiſe nicht genügen, und anfangs war es ſchlecht genug damit beſtellt, als noch der große Comiker, Frydendahl, die tragiſchen Heldenrollen übernehmen mußte. Bald aber hatte auch die Tragödie große Talente befruchtet, und der Norweger Roſing, die Madame Heger u. A. begründeten auch eine tragiſche Schule von hoher Würde und durchaus edlem Stil. Hier zeichneten ſich ſpäter beſonders Nielſen und ſeine Frau aus, und vor allen Ryge, das größte darſtellende Genie in der Geſchichte unſers Theaters. Geborner Künſtler, beſaß er eine ſeltene Bildung und die größte Mannigfaltigkeit, auch in der Comödie und dem Familienſtücke, und war im vollſten Sinne des Wortes ein Mann. Mit ihm ſtarb (1843) der höchſte Pathos unſerer Bühne. Wenn er ſich in einer Shakeſpearſchen oder Oehlenſchlägerſchen Tragödie zeigte, war es nicht nur ein Charakter, der über die Bretter ging, ſondern ein Zeitalter, ein Jahrhundert, eine Idee. Er war mit dem Oehlenſchlägerſchen Geiſte am innigſten verwandt, und der Dichter hat in ihm einen unerſetzlichen Verluſt erlitten.

---

*) Als es wieder 1749 geöffnet wurde, hatte es beinahe mit ebenſo großen Schwierigkeiten, als anfangs, zu kämpfen, und namentlich gefährliche Rivale in einem deutſchen Haupt- und Staatsactions-Director, v. Quoten, den Holberg in einer Comödie perſiflirte, und in der italieniſchen Oper, deren Capellmeiſter damals der berühmte Gluck war.

Wenn ein Dichter ſeinem eigenen Volke im vollſten Maaße genügt, wenn er nicht von Parteien oder Cliquen, ſondern von allen Stimmen des Landes unbedingt und unabläſſig gefeiert worden iſt, darf man wohl behaupten, daß ſein Werth unbeſtreitbar, und ſein Ruhm feſtgeſtellt iſt, weil er das Höchſte geleiſtet hat, was überhaupt von dem Dichter verlangt werden kann. Man wird es mir deshalb hier geſtatten, die verſchiedenen bisweilen ſehr wunderlichen Urtheile über Oehlenſchläger, welche ſich in Deutſchland kund gemacht haben, gänzlich unberückſichtigt zu laſſen. Ich werde ſie weder zu widerlegen, noch ihnen beizupflichten verſuchen, indem ich auf die einfache Thatſache hinweiſe, daß die dramatiſchen Werke Ohlenſchlägers, die faſt alle für die Bühne eingerichtet waren, den Dänen ſo wie den Schweden und Norwegern nicht nur genügt haben, ſondern ſchon bald ein halbes Jahrhundert ein Gegenſtand der allgemeinſten Bewunderung, der innigſten Verehrung und Liebe geweſen ſind. Kein Name iſt ſo wie der ſeinige, in den ſkandinaviſchen Ländern gerühmt und gehuldigt.

Um jene zwei Heroen unſerer Literatur, Holberg und Oehlenſchläger, gruppiren ſich in verſchiedenen Nüancen faſt alle gleichzeitige un djüngeren Talente, welche im Dramatiſchen etwas Erhebliches geleiſtet, und unſer nationales Drama nach mehreren Seiten hin entwickelt haben. Trotz des in andern Richtungen ſo außerordentlichen Einfluſſes der deutſchen Literatur auf die unſrige, haben wir doch nach Verhältniß in lokaler und nationaler Beziehung mehr für das Theater geleiſtet, als die Deutſchen, bei welchen auch hier der Mangel an äußerer Einheit nicht zu verkennen war. Allerdings iſt es einer kleinen Nation viel leichter, als einer großen, politiſch und geographiſch zerſplitterten, ihre Kräfte in ein nationales Drama zu concentriren.

Als allgemeiner Charakter der dramatiſchen Beſtrebungen in Dänemark, ergiebt ſich bei dem in der Tiefe der Reflexion ſich ungern bewegenden Geiſt, ein geſunder Sinn, eine gewiſſe Leichtigkeit und Gewandtheit, die ſich oft glücklich den franzöſiſchen Takt für das Bühnenrechte und Bühnenwirkſame aneignete. Beſonders haben unſere Luſtſpieldichter, ohne die Selbſtſtändigkeit und nationale Eigenthümlichkeit aufzugeben, mit dem franzöſiſchen Theater in lebhaftem Rapport geſtanden. Wenn auch nicht immer die Erfindung ihre ſtärkſte Seite war, ſo haben ſie doch durch verſtändige Anlage, gute Laune und naturtreue Characterzeichnung dafür Erſatz gegeben. Die bei dem Volke vorherrſchende Neigung für lebendige Bewegung und raſche dramatiſche Entwickelung und ſeine Abneigung gegen tiefſinnig reflectirende Löſung pſychologiſcher Probleme, bewähren ſich ebenſo entſchieden bei den dramatiſchen Dichtern, ſelbſt bei Oehlenſchläger, dem Tragiker, der ſonſt von dem franzöſiſchen Einfluß unberührt blieb. Oft haben eben dramatiſche Skizzen, wie die Heiberg'ſchen Vaudevillen, die, ins Deutſche übertragen, faſt ungenießbar erſcheinen, viel mehr Glück gemacht, als ſelbſt genial ausgeführte Charakterzeichnungen. Hauch, dem einzigen unſerer Dramatiker, bei dem die gründliche pſychologiſche Analyſe das Hauptelement bildet, iſt es nie gelungen auf der Bühne recht durchzudringen.

Ich hoffe ſpäter auch einige Beiträge zur Charakteriſtik der dramatiſchen Idee in ihren ſpecielleren Geſtaltungen auf däniſchem Boden, den „Jahrbüchern" mittheilen zu können.

Die Charaktere in Schillers Wallenſtein.

Vom

Profeſſor R. Hiecke
in Merſeburg.

Buttler*).

Buttler iſt ſelbſt eine Art von Wallenſtein — im Kleinen: die Verſchiedenheit erklärt ſich aus dem geringeren Maße von Gaben. Er war ganz dazu berufen, aus dem niedrigſten Stande ſich hoch emporzuſchwingen. Hierzu beſitzt er wie die Befähigung ſo den Trieb, und auch die Gelegenheit iſt ihm geboten. Die Befähigung liegt in ſeiner Charakterſtärke**) und ſeinen militairiſchen Talenten, ſeiner Thatkraft, Tapferkeit, und kaltblütigen Entſchloſſenheit, womit ſich noch eine durchdringende Klarheit und Schärfe des Verſtandes verbindet. Hat er durch jene in früherer Zeit dem Kaiſer bei einem furchtbaren Aufſtand der Beſatzung ſeine Hauptſtadt Prag gerettet, (Piccol. I. 2.) ſo tritt die letztere Eigenſchaft hervor in dem Scharfblick, mit dem er durchſchaut, was noch verborgen bleiben ſollte, (Picc. I. 1. IV. 4.) und in der klugen Berechnung, mit der er die beiden Hauptleute zum Morde zu beſtimmen weiß.***) Hierzu geſellt ſich der Trieb nach Auszeichnung und in dem unheilvollen Kriege zugleich die Gelegenheit. Je mehr es aber der angeſtrengteſten Verwendung jener Gaben, des Aufgebotes aller ſeiner Kraft bedarf, um den natürlichen Trieb zu befriedigen und vom einfachen Reitersknecht†) auf ſo hoch zu ſteigen, deſto mehr muß dieſer Ehrgeiz ſich ausbilden. Indeß iſt ſein Verſtand zu geſund und einfach ſicher, als daß er ſich mehr zutrauen ſollte, als wozu die Befähigung in ihm liegt. Ueber das dienende Verhältniß ſtrebt er nicht hinaus, durch dieſes iſt nicht etwa ſein Stolz gekränkt, — nur geehrt nach ſeinem Werth, nur anerkannt nach ſeinem Verdienſt will er ſein; er fühlt ſeine Tüchtigkeit und iſt ſich ihrer klar bewußt, und indem ihm zugleich alle weiche Hingebung fremd iſt, kann es nur als ganz natürlich erſcheinen, wenn er gegen Gordon, der ihm zumuthet, ſelbſt mit Verluſt ſeiner Ehre und zufrieden mit dem innern Lohne für ſolchen Edelmuth, Wallenſtein zu retten, kalt und ſtolz in die Worte ausbricht:

---

*) In dem erſten Jahrgang der Jahrbücher befindet ſich die Abhandlung des Verfaſſers über den Charakter des Wallenſtein.

**) Octavio ſelbſt nennt ihn die „Stärke," ſo wie den Iſolani die „Schnelligkeit." (Picc. I. 2.)

***) Um nur Eine Stelle anzuführen:
„Nun denn, ſo gebt und ſchickt mir Peſtalutzen!" W. T. V. 2.

†) „Ich kam, ein ſchlechter Reitersburſch, aus Irland
Nach Prag mit einem Herrn, den ich begrub." (Piccol. IV. 4.)
Vergl. damit die Erzählung des Wachtmeiſters in Wallenſteins Lager 7. Auftritt.

„Er iſt ein großer Herr, der Fürſt — Ich aber
Bin nur ein kleines Haupt, das wollt Ihr ſagen.
Was liegt der Welt dran, meint Ihr, ob der niedrig
Geborene ſich ehret oder ſchändet,
Wenn nur der Fürſtliche gerettet wird.
— Ein Jeder giebt den Werth ſich ſelbſt. Wie hoch ich
Mich ſelbſt anſchlagen will, das ſteht bei mir:
So hoch geſtellt iſt Keiner auf der Erde,
Daß ich mich ſelber neben ihm verachte.
Den Menſchen macht ſein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er ſterben.“ (W. T. IV. 8.)

Ein ſolcher Charakter gehört in jedem noch ſo entſchiedenen Verhältniß der Dienſtbarkeit doch immer nur ſich ſelbſt an, zumal wenn er, wie der Dichter ſehr bedeutend ſich Buttler gedacht hat, (Piccol. IV, 4.) nicht einmal durch Familienbande oder durch heimathliche Empfindungen in dieſer einfachen Stärke des Gefühles, nur ſich ſelbſt anzugehören, geſtört wird.

Was aber all ſein Handeln bedingt iſt (wie bei Wallenſtein) der Ehrgeiz. Dieſer verlangt für Verdienſt und Arbeit auch eine äußere Auszeichnung, deren Mangel er, wenn er Andere auf wohlfeilere Weiſe in ihrem Beſitze ſieht, als eine Art Vorwurf und Zurückſetzung für ſich empfinden muß. So hat ſich Buttler (W. T. II. 6.) zu einem Schritte verleiten laſſen, den er ſelbſt als eine Schwachheit bezeichnen muß: er hat ſich um den Grafentitel beworben, ein Schritt ganz analog dem freilich auf ein zugleich höheres Ziel gerichteten Verſuche Wallenſtein's, ſich einen Thron zu erobern. Den Hohn, womit er zurückgewieſen wird, kann er ſo wenig, als Wallenſtein ſein Abſetzung, dem Kaiſer vergeben:

„Doch einen Stachel gab Natur dem Wurme,
Den Willkür übermüthig ſpielend tritt.“

Von Natur ſchon hat er im Gegenſatz mit dem leichtblütigen und leichtſinnigen Iſolani ſchweres, dickes Blut; jetzt zur Rache getrieben, ohne ſie doch ſogleich ausüben zu können, wird er nur immer grolliger und galliger. Dieſe Verbitterung gegen Kaiſer und Hof, von welchen er die ihm widerfahrene Kränkung ableitet, bricht aus gegen den kaiſerlichen Abgeſandten. (Piccol. I. 2.) Unmittelbar vorher noch wortkarg und nur in inhaltsvollen Andeutungen ſich auslaſſend, entlädt er ſich endlich gegen Queſtenberg ſeines Grolles; denn wenn auch von allem verlauten Weſen weit entfernt, kennt doch ein ſolcher Charakter durchaus nicht die Bedachtſamkeit und Zurückhaltung der Furcht. Von Haus aus fühlt er, ein Irländer, ſich gar nicht an Oeſterreich gekettet, ſondern an **Friedland's** Fahnen: dem großen Feldherrn, der erſt von Neuem ein Heer für den Kaiſer geſchaffen, fühlt er allein ſich unterwürfig, ihm zollt er willig Reſpect, Neigung, Vertrauen (Piccol. I. 2.) und dieß noch aus einem beſondern Grunde, den er ſelbſt ſpäter angiebt:

„Auch Wallenſtein iſt der Fortuna Kind,
Ich liebe einen Weg, der meinem gleicht.“ (Piccol. IV. 4.)

eine Stelle, die entſchieden für die Zuſammenſtellung mit Wallenſtein ſpricht. Dieſe Sympathie würde ihm indeß nicht ohne Weiteres auf deſſen Seite ziehen: die Sorge für einen unbefleckten Namen, die Furcht davor, untreu zu heißen, alſo kein rein ſittliches Motiv, würde ihn dem Kaiſer treu erhalten; denn Gold, dem ein ſolcher Charakter nicht feil iſt, würde ihn nicht vermögen vom langgewohnten Ehrenpfad im ſechzigſten Lebensjahre nach vierzigjährigem Dienſte zu weichen; er würde dem Kaiſer, in deſſen Dienſt er ſich einmal geſtellt hat, treu bleiben, nur um ſich ſelbſt treu zu bleiben; jetzt aber kann Buttler, der immer nur ſich ſelbſt geſucht hat, ſich ſelbſt nur treu bleiben, indem er dem Kaiſer untreu wird. Er täuſcht ſich nicht, dazu hat er ein zu gerades Urtheil, über die Natur ſeines Handelns und des Verrathes, der gegen den Kaiſer geſponnen wird. Rache (auch darin dem Wallenſtein verwandt) will er ſich erkaufen am Kaiſer mit dem Verluſte ſeines guten ehrlichen Soldatennamens, und Rache kann er ſich auch erkaufen, denn er weiß:

„Nicht ohne Folgen ſoll
Das Beiſpiel bleiben, denk' ich, das ich gebe.“ (Piccol. IV. 4.)

Je erbitterter und ergrimmter er iſt, und je klarer er die Aehnlichkeit ſeines Weſens und Schickſals mit dem Schickſal und Weſen Wallenſtein's erkennt, um ſo richtiger hat er deſſen noch ſo ſehr verſteckte Abſicht durchſchaut, und bietet ſich ihm durch Illo zu jeder noch ſo ſchweren Probe ſeiner Treue.

Aber wird er auch dieſem Entſchluſſe und Verſprechen treu bleiben? Vielmehr hat ja der Dichter gleich im Anfang des Stücks in jener Unterredung Octavio's mit Queſtenberg einen Wink fallen laſſen, der auf eine ganz andere Wendung deutet. Auf Queſtenberg's bedenkliche Aeußerung:

„Auch dieſer Buttler
Kann ſeine böſe Meinung nicht verbergen,“

erwiedert Octavio, den wir als wohlunterrichtet voraus ſetzen müſſen:

„Empfindlichkeit, — gereizter Stolz, nichts weiter! —
Dieſen Buttler geb' ich nicht auf; ich weiß,
Wie dieſer böſe Geiſt zu bannen iſt.“

In der Spannung, ob und wie dieß möglich ſein wird, läßt uns der Dichter bis dahin, wo Wallenſtein den entſcheidenden Schritt des Abfalls insgeheim gethan, und ein Eingreifen Buttlers für oder wieder ihn von höchſter

Wichtigkeit werden muß. Es gilt dem Octavio, die ſchon durch Illo's und Terzky's Argliſt wider Wiſſen und Willen auf Wallenſteins Seite hinübergezogenen Generale auf die kaiſerliche Seite zurückzuführen. Mit Iſolani, (W. T. II. 5.) deſſen unbedachtſame Keckheit wohl noch durch die kaiſerliche Auctorität, durch die heimlich dem Octavio anvertraute Machtbefugniß und durch raſches Dringen auf ſofortige Entſcheidung ſich imponiren ließ, iſt es dem Octavio ſo eben gelungen; ein ungleich ſchwereres Spiel, ſo ſcheint es, wird er dem ſtarren Buttler gegenüber haben. (II. 6.) Und doch gewinnt er's und muß es gewinnen. Zwar dem Verſuche, ſich ihm durch Freundlichkeit zu nähern, bleibt Buttler unzugänglich, — unzugänglich ſelbſt der ſittlichen Scheu vor den böſen That des Verrathes, mit der er ja eben Rache am Kaiſer zu nehmen beabſichtigt, wie vor der Schmach der Treuloſigkeit, — Vorſtellungen, die er zum Theil nicht einmal einer Antwort würdigt; aber da wendet Octavio ſein letztes klug aufgeſpartes Mittel an; die letzte Mine, deren Wirkung nicht ausbleiben kann, läßt er ſpringen. Buttler will dem Kaiſer die Treue brechen, nur weil er ſich von dieſem mit ſeinem Geſuche verächtlich zurückgewieſen geſehen hat: wie ſollte er dem Herzog die Treue bewahren, wenn er erfährt, daß dieſer es geweſen, der, ſtatt (wie Buttler bisher hat glauben müſſen,) jenes Geſuch zu unterſtützen, vielmehr hinterliſtig es hintertrieben hat, um durch das ſchwere Gefühl unverdient erlittener Kränkung den ſonſt nicht wankend zu machenden an ſich zu ketten? Octavio's Entdeckung des Spieles, welches Wallenſtein mit Buttler getrieben, kettet dieſen feſter als je an den großmüthig verzeihenden Kaiſer. Aber der Mann, den der Durſt nach Rache zum Treubruch nach vierzigjährigem Dienſte hat verlocken können, der Mann kann nicht mit der bloßen Trennung von dem ſich begnügen, der durch die verübte Hinterliſt ihn zur Befleckung ſeiner ſo lange rein erhaltenen Soldatenehre getrieben; das vorher ſo übermächtige Gefühl der Rache, nunmehr von dem Unſchuldigen abgelenkt, muß ſich jetzt gegen den ſchuldigen Wallenſtein zu entladen trachten; gegen dieſen zu handeln wird für Buttler nun Ehrenſache; von dieſem Entſchluſſe kann ihm fortan nichts mehr abbringen. Ihn erſchüttert nicht die vertrauensvolle Herzlichkeit, mit welcher Wallenſtein, der ihm früherhin mit richtigem Gefühle gemißtraut hat (W. T. III. 4.), in ächt tragiſcher Verblendung einen Erſatz für den Verräther Octavio in dem treuen Herzen Buttler's zu finden wähnt (W. T. III. 10.); nicht die dem Zuhörer ſchwer auf die Seele fallende Bitte des ſcheidenden Max, das durch die Acht jedem Mordknecht preisgegebne Haupt Wallenſtein's mit frommer Sorge zu ſchützen (W. T. III. 23.); nicht die rührenden, in immer neuen Wendungen wiederholten Bitten Gordon's, ſo daß dieſer zuletzt geängſtet in die Worte ausbricht:

„O einen Felſen ſtreb' ich zu bewegen!
Ihr ſeid von Menſchen menſchlich nicht gezeugt:
Nicht hindern kann ich Euch; ihn aber rette
Ein Gott aus Eurer fürchterlichen Hand.“ (W. T. IV. 8).

Jedoch, ſo furchtbar er Anfangs nach der Entdeckung von Wallenſtein's ihm geſpielten Betruge losgebrochen:

„Nur von ihm trennen? O er ſoll nicht leben!“ (W. T. II. 6).

ſo will er doch ſpäterhin nicht geradezu und unbedingt deſſen Tod, jedoch auch dieſen ohne Bedenken, als es nicht anders ſein kann, wenn er ſeines Wortes Ehre löſen ſoll, (W. T. IV. 8.) womit er für den Ausgang Bürge geworden iſt. (W. T. IV. 6.) Er würde ihn gern des Kaiſers Gnade überlaſſen, da mit der Theilnahme an der Vereitelung von Wallenſtein's Plänen ſeine Rachſucht ja doch hinreichend befriedigt wäre; aber da die Hülfe der Schweden ſo nahe iſt, ſo koſtet ihm auch der Mord des Herzogs keinen innern Kampf.

So weit treibt ihn — nicht der Haß, ſondern das Schickſal; denn auch darin hat ihn der Dichter dem Wallenſtein ſelbſt verwandt gedacht, daß er auch ihm eine durch ſeine eigne, wie durch Wallenſtein's Geſchichte motivirte Vorſtellung von einem gebieteriſchen, unabwendbaren Verhängniſſe, geliehen hat, welches freilich auch bei Buttler nur ein andrer Name für das Zuſammenwirken des Herzens und der Verhältniſſe iſt.

„Er iſt herein. Ihn führte ſein Verhängniß. —
Bis hierher, Friedland, und nicht weiter! ſagt
Die Schickſalsgöttin.“ *)

ruft er beim Beginn des vierten Aufzugs, der uns nach Eger, auf den Boden des ſich erfüllenden Racheverhängniſſes verſetzt, und weiterhin (W. T. IV. 6.) erkennt er ſelbſt in dem von Wallenſtein auf ſeine Treue geſetzten Vertrauen, ungerührt durch dieſe Mahnung Gordon's, Wallenſtein's „böſes Schickſal.“ Auch Illo und Terzky, meint er, giebt nur ihr „böſer Stern“ in ſeine Hand. (W. T. IV. 8, wo auch von Wallenſtein's böſem Schickſal nochmals die Rede iſt). So wird er denn wirklich als Vollſtrecker von dem Willen des Geſchicks zu Wallenſtein's „böſem Dämon,“ wie ihn dieſer früher (W. T. III. 16.), ohne vollſtändig zu wiſſen, was er ſagt, in furchtbarem, wahrhaft tragiſchem Halbwiſſen genannt hat. Daher kann er aber auch keine Reue über die That empfinden, als dieſe ſich als voreilig erweiſt, darum kann er nicht, wie Octavio, über das unſelige Mißverſtändniß klagen: mit eiſerner Feſtigkeit, mit kaltem Hohne gegen Octavio, der an dieſer ungeheuren That nicht ſchuldig zu ſein betheuert, mit furchtbarer Gelaſſenheit weiſt er jeden Vorwurf der Uebereilung ab (V. 11.).

---

*) Dieſe Bezeichnungen ſind allerdings auffallend. Schiller verfällt hier (wie in den entſprechenden Aeußerungen Wallenſtein's, von denen früher die Rede war,) in einen fremdartigen Ton, ohne daß jedoch (ſo wenig wie dies bei Wallenſtein der Fall iſt), in den Charakter ſelbſt dadurch ein Zwieſpalt käme. Denn der Glaube an das, was wohl auch bei uns noch Schickſal genannt wird, liegt durchaus nicht außer Buttler's urſprünglichem Charakter und Weltanſicht, wohl aber iſt die Farbe in dem Ausdruck dieſes Glaubens in den hier angeführten Stellen aus der fremdartigen antiken Vorſtellungsweiſe entlehnt, was einen Mißton in dem Colorit verurſacht, wogegen daſſelbe richtig getroffen iſt in den früheren Worten: „Vom niedern Dienſt im Stalle ſtieg ich auf, Das Spielzeug eines grillenhaften Glücks. Auch Wallenſtein iſt der Fortuna Kind“.

„Ich wußte immer, was ich that, und ſo
Erſchreckt und überraſcht mich kein Erfolg."

ja fordert er noch Beifall für ſeinen geſchwinden, pünktlichen Gehorſam, und bewährt ſo noch im letzten Augenblicke die Treue gegen ſich ſelbſt, die unerſchütterliche Feſtigkeit ſeines Willens, der von menſchlichern Empfindungen unberührt immer nur ſich geſucht hat. — —

Es könnte auffallen, daß bisher noch gar nicht ausdrücklich von der auch nicht abzuläugnenden Verſchiedenheit zwiſchen Buttler und Wallenſtein die Rede geweſen. Einer längern Ausführung bedarf dieſelbe nicht. Sie beſteht kurz gefaßt in den beiden Puncten, daß Buttler ein ganz in ſich iſolirter Charakter iſt, wogegen Wallenſtein bei allem Egoismus doch in mannichfachen Beziehungen gemüthlichen Antheils ſteht, dann daß Buttler, wenn er auch ſeine Entſchließungen ändert, doch nichts weniger als unentſchloſſen und ſchwankend iſt, was jedoch Wallenſtein auch nicht urſprünglich iſt, ſondern nur unter den eigenthümlich verwickelten Verhältniſſen wird. Und er wird es, wie wir früher geſehn haben, nur durch die größere Tiefe und Innerlichkeit ſeines Weſens, welche ihn, wie in Verhältniſſe perſönlicher herzlicher Theilnahme ſetzt, ſo auch nicht ſo leicht von ſeiner Pflicht ſich loslöſen läßt, ſo daß alſo doch auch von dieſen beiden Verſchiedenheiten, wenigſtens die letzte, wie gleich zu Eingange der Charakteriſtik Buttler's bemerkt worden, wieder auf der Verſchiedenheit des Maßes der Gaben, als auf ihrem letzten Grunde ruht.

Fletcher's Studien über Shakespeare.

Seine kritiſche Entwicklung des Macbeth und der Lady Macbeth.

Einleitung.

Als wir im vorigen Heft dieſer Jahrbücher *) aus „Fletcher's Studien über Shakespeare" in zuſammengedrängter Ueberſetzung den Aufſatz über „Viel Lärm um Nichts" unſeren Leſern darboten, glaubten wir, uns einige allgemeine Bemerkungen rückſichtlich des kunſtwiſſenſchaftlichen Standpunkts dieſes bedeutenden engliſchen Kritikers bis zu der Zeit vorbehalten zu müſſen, wo wir das ganze Werk deſſelben durchgeleſen haben würden. Dies iſt inzwiſchen geſchehen. Wir werden daher hier, bevor wir die unten folgende neue Probe von Fletchers kritiſchem Scharfſinn mittheilen, das dort Vorbehaltene nachholen.

Die fragliche Schrift gehört zu den erfreulichſten neueren literariſchen Erzeugniſſen. Denn lange Zeit ſchien es, als ob die in Deutſchland durch Leſſing und dann durch A. W. v. Schlegel zur Geltung gelangte höhere Weiſe der äſthetiſchen Betrachtung dramatiſcher Werke in dem, auch auf dieſem geiſtigen Gebiet an ſeinen Gewohnheiten mit Zähigkeit feſthaltenden England Eingang zu finden wenig Ausſicht habe. Sogar Hazlitt, der zu ſeinem Verſuch einer Beurtheilung der „Charaktere in Shakespeare's Dramen" durch Schlegel's „Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur" angeregt worden war, hat dennoch, wie Fletcher tadelnd bemerkt, weder auf irgend ein Shakespeare'ſches Stück im Ganzen, noch auf einen einzelnen Charakter in demſelben diejenige Methode des Prüfens angewandt, zu welcher man glauben ſollte, daß ihn eine aufmerkſame Durchleſung des Schlegel'ſchen Buchs hingeleitet haben müßte. Bei aller ſeiner Scharfſichtigkeit und allem ſeinen feinen Sinn für poetiſche Schönheiten iſt jener Kritiker doch nur unvollkommen in den tiefen Geiſt des dramatiſchen Künſtlers, Shakespeare eingedrungen. Dieſer Grundmangel verhinderte ihn, mit Sicherheit den Einen richtigen Geſichtspunkt zu finden, aus welchem jedes Drama betrachtet werden muß, und war die Urſache, daß er die jedem echten dramatiſchen Kunſtwerk zu Grunde liegende Idee nicht klar zu machen wußte, in Betreff mehre-

---

*) Heft 2. p. 148 u. ſ. f.

rer hervorragender Shakeſpear'ſcher Charaktere aber in große Irrthümer verfiel. — Auch durch das ſchätzenswerthe Buch der Mrs. Jameſon über „Shakeſpeare's weibliche Charaktere“ fühlt ſich Fletcher, mit Recht, nicht völlig befriedigt. Er vermißt in demſelben, wie er ſich ausdrückt, „jene höchſte Weiſe philoſophiſch dichteriſchen Urtheils, welche nur dadurch erworben werden kann, daß man, vor allen Dingen, jedes Drama als ein Ganzes vom erhabenſten Geſichtspunkt aus, betrachtet“. Aber das Auffinden dieſes Geſichtspunkts genügt ihm nicht. Er tadelt, gleichfalls mit Recht, daß Schlegel und Coleridge ſich faſt durchweg auf eine Angabe der Grund-Idee dramatiſcher Kunſtwerke beſchränkt haben, ohne die ganze Entwicklung dieſer Idee, im Verlauf der Handlung und in den einzelnen Charakteren, dem Verſtändniß des Leſers näher zu bringen. Zu dieſer in das Einzelne eindringenden Erkenntniß der Bedeutung jedes Dramas, in Bezug auf Shakeſpeare beizutragen, iſt die Aufgabe, welche Fletcher ſich bei ſeinem bisherigen kunſtwiſſenſchaftlichen Streben geſtellt hat und die er mit einer Begeiſterung zu löſen bemüht geweſen iſt, deren Macht ihn die „Nationalehre“ der Engländer als bei einer „einſichtsvolleren kritiſchen Beurtheilung der Shakeſpeare'ſchen Dramen betheiligt“ erklären läßt. Obgleich er vorzüglich die Entwicklung der Hauptcharaktere verfolgt, ſo geſchieht dies doch, ſeiner eigenen Forderung gemäß, immer ſo, daß zugleich die Idee des Ganzen, wie ſie dem Kritiker ſich darſtellt, erfaßt und feſtgehalten, als die Seele der geſammten Handlung, als das geſtaltende Princip alles Einzelnen bemerklich gemacht wird. Wir haben daher die Freude, durch Fletcher's Buch den Beweis zu erhalten, daß die reifſte, tiefſte, gediegenſte kunſtwiſſenſchaftliche Beurtheilungsweiſe der Deutſchen endlich in England ſich nicht nur Anerkennung erzwungen, ſondern auch, — was noch mehr gewünſcht werden mußte, — zu entſprechender ſelbſtſtändiger Thätigkeit mit glücklichem Erfolg angeregt hat. Jene engliſche Schrift hat ſogar vor den Schriften manches deutſchen Aeſthetikers den Vorzug, daß ſie von den vielen abſtracten Formeln gänzlich frei iſt, von welcher jene wimmmeln und welche, weit entfernt, immer ein Zeichen tiefen Eindringens in die Sache zu ſein, häufig dies tiefere Eindringen verhindern, jedenfalls durch ihren übermäßig wiederholten Gebrauch, wie alle zu bewußtloſen Gewohnheiten gewordne Redensarten, zunächſt den Eindruck des Lächerlichen, zuletzt aber die äußerſte Langeweile hervorbringen.

Wir werden (Fletcher's) Abhandlung über Macbeth und Lady Macbeth hier ohne alle Zwiſchenbemerkungen von unſerer Seite, aber in derjenigen Vollſtändigkeit wiedergeben, die nöthig iſt, wenn die Gründe nicht verſtümmelt werden ſollen, durch welche dieſer Kritiker die Richtigkeit ſeines, von der gewöhnlichen Meinung ſehr abweichenden Urtheils über jene tragiſchen Charaktere zu beweiſen geſucht hat.

Charaktere in Shakeſpeare's Macbeth.

1. Macbeth und Lady Macbeth, bis zur Ermordung Duncan's.

Nicht in dem unheilvollen Geiſt, welcher die „Schickſalsſchweſtern“ beſeelt, noch in dem leidenſchaftlichen, von einem ſtarken Willen unterſtützten Ehrgeiz der Lady Macbeth finden wir die Hauptquelle der Handlung in der nach ihrem Gemahl benannten Tragödie, ſondern in der, ein inneres Mißverhältniß ihrer Kräfte verrathenden, obgleich poetiſch geſtimmten Seele Macbeth's ſelber. Ein Charakter, wie der ſeinige, äußerſt ſelbſtſüchtig, mit einer höchſt reizbaren Phantaſie, wird ſogar unter gewöhnlichen Umſtänden in ein Uebermaaß krankhafter Beſorglichkeit verfallen, welche zwar, wie wir an ihm ſehen, mit dem größten phyſiſchen Muth verträglich iſt, aber nothwendig die völligſte moraliſche Feigheit erzeugt. Wenn daher ein ſolcher Mann, ſelbſt im gemeinen Leben zu einer rechtſchaffnen Handlungsweiſe ſchlecht genug befähigt, dahin gekommen iſt, durch Begehung eines großen blutigen Verbrechens nach einem Gegenſtande hohen Ehrgeizes zu haſchen, ſo wird die neue und falſche Stellung, in welche er gerade durch das Gelingen ſeines Strebens ſich verſetzt ſieht, ihn nur erſchrecken und ihn anſtacheln, von „grauenvollen Phantaſieen,“ wie Macbeth ſich ausdrückt, durch Ausübung immer größerer wirklicher Gräuel ſich zu befreien, bis, unter allgemeiner Verwünſchung, unvermeidliches Verderben über ihn hereinbricht. — Dies iſt, in der Kürze, die Geſchichte und die Moral der fraglichen Tragödie. Der leidenſchaftliche Ehrgeiz und der unbezähmbare Wille Lady Macbeth's, obgleich unumgänglich nothwendig, um ſolch' einen Mann zu der Einen entſcheidenden Handlung hin zu drängen, welche ihn in ſeiner eigenen Meinung und in der Meinung der Welt zu Grunde richten muß, ſind keineswegs die Haupttriebfeder der dramatiſchen Handlung. Aber auch ſelbſt die „Schickſalsſchweſtern“ thun nicht mehr, als daß ſie mithelfen, einen Mann anzutreiben, deſſen eigene böſe Natur und Abſicht ihn im Voraus geneigt macht, ihre zweideutigen Einflüſterungen in dem unheilvollſten Sinne aufzufaſſen.

Einerſeits hängt aber das richtige Urtheil über jeden der beiden Hauptcharaktere in dieſer furchtbaren Tragödie, und über das gegenſeitige Verhältniß derſelben, von ſo tiefen moraliſchen Betrachtungen ab, und andererſeits hat die Kritik über dieſen Gegenſtand ſo viel Mißverſtändniſſe verbreitet, daß wir uns verpflichtet fühlen, die Sache hier einer ſorgfältigen und vollſtändigen Erörterung zu unterwerfen.

Merkwürdigerweiſe hat ſich, während man über den moraliſchen Werth eines Charakters wie Hamlet gewöhnlich wohl zu ſtreng geurtheilt hat, für Macbeth eine Art von hochachtungsvoller Sympathie gebildet, wie ſie der Dichter ſelber, nach unſerer feſten Ueberzeugung, zu erwecken niemals beabſichtigte. In dieſe Richtung ſich verirrend, ſagt uns z. B. Hazlitt: „Macbeth ſei voll von der Milch der Menſchenliebe," ſei offen, geſellig, edel. Derſelbe werde durch lockende Gelegenheit, durch Anſtachelungen ſeiner Frau und durch prophetiſche Verkündigungen zur Begehung eines Verbrechens verleitet. Das Schickſal habe ſich mit gewiſſen übernatürlichen Mächten gegen ſeine Tugend und ſeine Unterthanen-Treue verſchworen. — Prüfen wir genau, ob dieſe Anſicht von Macbeth's Charakter ſich vereinigen läßt eines theils mit der Gerechtigkeit gegen den Helden ſelber und die anderen hervorragenden Perſonen des Dramas, anderentheils mit der Achtung vor dem Ruhme Shakeſpeare's als dramatiſchen Dichters.

Der wahre Ausgangspunkt bei einer Erforſchung der wirklichen, bleibenden inneren Natur Macbeth's, unabhängig von jenen beſonderen Umſtänden, welche die Handlung des Stücks begleiten, muß offenbar, obgleich die Kritiker dies gewöhnlich überſehen haben, in der Frage geſucht werden: Bei wem entſteht eigentlich der Plan, ſich der ſchottiſchen Krone durch Ermordung Duncan's widerrechtlich zu bemächtigen? Zuweilen finden wir über Lady Macbeth Aeußerungen ſolcher Art, als ob ſie es wäre, welche den Anſchlag zuerſt erſonnen und den Mordgedanken eingegeben hätte. Dieſe Meinung wird aber nicht nur ſtillſchweigend durch den ganzen Inhalt des Stücks, ſondern auf's Ausdrücklichſte durch die beſondere Stelle widerlegt, wo die Lady, um den ſchwankenden verbrecheriſchen Vorſatz ihres Gemahls rückſichtlich Duncan's zu befeſtigen, zu ihm ſagt:

. . . . „War's ein Vieh denn,
Das Dich bewog, den Plan mir zu vertraun?
. . . . Nicht Zeit noch Ort
War damals reif: Du wollteſt beide machen".

Gewöhnlicher hat man jedoch den Hexen (wie die „Schickſalsſchweſtern" von Schauſpielern und Kritikern mit Hartnäckigkeit unrichtig benannt werden), Schuld gegeben, daß ſie es ſeien, welche jenen unheilvollen Gedanken in der Seele des Helden zuerſt erwecken. So theilt z. B., Hazlitt die Anſicht Lamb's, welcher ſich über dieſen Punkt alſo äußert: „Shakeſpeare's Hexen rufen blutige Thaten hervor, erzeugen in den Menſchen böſe Regungen. Von dem Augenblick an, wo ihre Augen zuerſt denen Macbeth's begegnen, iſt er behext. Dies Zuſammentreffen beherrſcht ſein Schickſal. Er vermag niemals den Zauber zu durchbrechen."

Aber die prophetiſchen Worte, in welchen die Königswürde ihm verſprochen wird, enthalten ja nicht den entfernteſten Wink in Bezug auf das Mittel, durch welches er zu derſelben gelangen ſoll. Jene Worte lauten einfach: „Heil, Heil, Macbeth! der einſt König ſein wird"; — eine Verkündigung, welche offenbar einen Mann, der nicht bereits einen Plan verbrecheriſchen Ehrgeizes in ſeiner Seele barg, vielmehr geneigt gemacht haben würde, den Lauf der Dinge ruhig abzuwarten, zu ſich ſelber ſagend, was ſogar Macbeth äußert:

„Will mich das Glück zum König, wohl, ſo mag
Das Glück mich krönen ohne mein Bemühn: —

ſo daß nach Macbeth's eignem Zugeſtändniß jene Worte der Schickſalsſchweſtern eher alles Andere, als eine Anreizung zum Morde, für das Gemüth eines Mannes ſind, welcher nicht ſchon Mordgedanken hegt. Jene übernatürliche „Anregung“ wird für Macbeth zu einer ſolchen Anreizung nur durch die Thatſache, daß er bereits mit einem Mordplan beſchäftigt iſt. Hierin liegt die wahre Antwort auf die Frage, welche er bei dieſer Gelegenheit ſich ſelber vorlegt.

. . . . „Warum beſchleicht mich die Verſuchung,
Vor deren Graungeſtalt aufſträubt mein Haar,
Und ſo das Herz mir an die Rippen pocht,
Feſt von Natur ſonſt? Schreck der Wirklichkeit
Iſt ſchwächer, als graunhafte Phantaſie.
Mein Mordgedank' . . . .
Durchſchüttert meine Menſchheit ſo, daß alle
Spannkraft ſich löſt in Ahnung; und Nichts iſt,
Als was nicht iſt.“

Wie ſteht alſo in der That Macbeth ſchon beim Beginn des Dramas vor uns? — Wir ſehen in ihm einen nahen Verwandten des „gnädigen Duncan“, — einen Mann, welcher in der Gunſt und dem Vertraun ſeines Königs die höchſte Stelle einnimmt, — einen höchſt tapfern Krieger, der damit beſchäftigt geweſen iſt, einen gefährlichen Aufruhr zu unterdrücken und einen auswärtigen Feind zu vertreiben, welcher durch die Verrätherei jenes Thans von Cawdor unterſtützt worden iſt, deſſen verwirkte Würde der dankbare König ſeinem glücklichen Feldherrn ertheilt. Aber während der ganzen Zeit hegt dieſer, im Niederſchlagen andrer Verräther ſo thätige Mann gegen ſeinen König, Verwandten und Wohlthäter die Abſicht zehnfach ſchwärzeren Verraths, als der, gegen welchen er ihn vertheidigt hat, — den ihm nicht von irgend Jemand beigebrachten, ſondern von freien Stücken und mit Bedacht in ſeiner eignen Bruſt ausgebildeten Vorſatz, ſeinen königlichen Verwandten mit eigner Hand zu ermorden, um ſich auf dieſe Weiſe die Krone deſſelben zu verſchaffen. Trotz aller Gründe, die ihn zur Unterthanen-Treue und zur Dankbarkeit bewegen ſollten, iſt ſein Verlangen nach Macht doch ſo heftig und ſo wild, daß daſſelbe jede entgegenſtehende Rückſicht auf Ehre, Grundſätze und Gefühle überwältigt. Will man daher den wahren Sinn dieſer großen Tragödie verſtehen, ſo hat man das eben angedeutete Maß von Schlechtigkeit zu erwägen, welches, unabhängig von aller Anreizung durch Andre, in Macbeth geweſen ſein muß, um jemals ſolch' einen Vorſatz unter ſolchen beſondren Umſtänden faſſen zu können.

Was uns an ſolch' einem Charakter zuerſt auffällt, iſt die gewaltige Selbſtſucht, — der gänzliche Mangel an ſympathetiſchen Gefühlen und moraliſchen Grundſätzen, — und die daraus folgende Unfähigkeit zur Reue im eigentlichen Sinne des Wortes. Weit entfernt, ſich in der Verfolgung ſeines Plans durch den Umſtand hemmen zu laſſen, daß der König ihm den verwirkten Titel des verrätheriſchen Thans von Cawdor als ein beſondres Zeichen von Vertrauen zu ſeiner Treue verleiht, wird er dadurch nur in ſeinem ſchlechten Vorſatz beſtärkt. Der Dichter hat uns dies durch einen ſeiner Meiſterzüge in der Stelle eindringlich gemacht, wo *Macbeth* bei ſeinem Erſcheinen vor dem Könige von dieſem mit Beweiſen liebevollſter Geſinnung, innigſter Dankbarkeit und feſteſten Vertrauens überſchüttet, zwar ſich in Betheuerungen unbedingteſter Ergebenheit gegen ſeinen königlichen Lehnsherrn ergeht, aber dennoch ſogleich die Worte bei Seite ſpricht:

„Ihr helle Nachtgeſtirn', hüllt eure Glut!
Kein Licht ſoll ſchaun, was ſchwarz im Sinn mir ruht.
Das Aug' winkt ab der Hand, doch läßt geſchehn,
Was ſcheu das Aug' iſt, wann's gethan, zu ſehn."

Hier zeigt ſich eine wirklich unermeßliche Tiefe kaltblütiger Verrätherei. Wir ſehen den „unvergleichlichen Vetter", wie *Macbeth* von Duncan genannt wird, vor dieſem nach Inverneß eilen, „um ſeiner Frau die frohe Botſchaft zu bringen", daß ſie ſogleich die erſehnte Gelegenheit haben werden, ihren würdigen Souverain zu ermorden.

Wenn *Macbeth* im letzten Augenblick vor der Vollbringung dieſes ungeheuren Verbrechens zurückbebt, ſo geſchieht dies nicht ſowohl in Folge der „Regung einer beſſeren Natur", als vielmehr aus bloßer *moraliſcher Feigheit*, — aus Furcht vor *Vergeltung in dieſem Leben*. Dies entnehmen wir aus ſeinem Selbſtgeſpräch Sc. 7. Act I.

Wär's, wenn gethan, auch *abgethan*: gut wär's
Man thät' es ſchleunig. Wenn der Meuchelmord
Der Folgen Flug einfangen könnt', und haſchen
Durch ſein Vollziehn ein gut Gedeihn, ſo daß
Der Streich das Eins und Alles wäre hier,
Nur hier auf dieſer ſeichten Furt der Zeit: —
Wegſpringen wollt' ich über's künft'ge Leben.
Doch ſolche Thaten richten ſich ſchon hier;
Die blut'ge Lehre, die wir Andren geben,
Fällt, kaum ertheilt, auf des Gründers Haupt." u. ſ. w.

In dieſen Worten giebt ſich kein wahrer *moraliſcher* Widerwille gegen das Verbrechen, und ebenſo wenig irgend ein *religiöſes* Bedenken kund; *Macbeth* will „über's künft'ge Leben hinwegſpringen." Aber die abrathenden Motive weltlicher Klugheit fühlt er in ihrer ganzen Stärke. Doch Eine verſchlingende Leidenſchaft, — das Verlangen nach Macht, — treibt ihn an:

. . . . „Ich habe keinen Sporn,
Um meinen Plan zu ſtacheln, als allein
Den Ehrgeiz, der ſich ſelber überſpringt,
Und jenſeits niedertaumelt."

Indeß möchte es ſcheinen, als ob Erwägungen der Sicherheit in Bezug auf dies Leben ihn vom wirklichen Begehen des Mordes abgehalten haben würden, wäre ſein ſchwankender Vorſatz nicht durch den Muth ſeiner Gemahlin befeſtigt worden. Jedenfalls iſt es ganz entſchieden ihre Dazwiſchenkunft, welche ſeiner Unentſchloſſenheit ein Ende macht und ihn ſchließlich zur Vollbringung der Verbrechens drängt, auf welches er ſelber zuerſt gekommen hatte. Es wird daher hier nothwendig, Lady Macbeth's eignen Charakter in ſeinen Haupteigenthümlichkeiten zu betrachten.

Gewöhnlich hat man von Lady Macbeth als von einer Frau geſprochen, in welcher die Liebe zur Macht, um ihrer ſelbſt willen, nicht nur vorherrſcht, ſondern faſt jede menſchliche Zuneigung, jedes Mitgefühl ausſchließt. Je genauer man aber die dramatiſche Entwicklung dieſes Charakters prüft, deſto mehr wird man das Irrige dieſer Anſicht erkennen. Hätte Shakespeare die Lady dieſer Meinung gemäß darſtellen wollen, ſo würde er ſie wahrſcheinlich zum erſten Erſinner des Mordplans gemacht haben. Wir unſrerſeits betrachten gerade die Stelle, welche man gemeiniglich als entſcheidenden Beweis dafür angeführt hat, daß perſönlicher und blos ſelbſtſüchtiger Ehrgeiz der ausſchließliche Beweggrund ihres Handelns ſei, als eine ſolche, welche in der That ganz das Gegentheil davon beweiſt. Zwar meint ſogar Coleridge, daß ſie „bei der Rückkehr ihres Gemahls kein weibliches Leben, keine weibliche Freude, kein erfreuliches Zittern bei dem Gedanken an die von ihm beſtandnen Gefahren offenbare.“ Wir müſſen aber bitten, zu bemerken, daß ſie Das zeigt, wovon ſie weiß, daß es in dieſem Augenblick ihrem Gemahl weit angenehmer iſt, — die heftigſte und leidenſchaftlichſte Sympathie für den großen Haupt-Wunſch- und Vorſatz, den er ſelber hegt. Hat man denn jemals behauptet, daß Macbeth keines der für einen Ehemann angemeſſenen und natürlichen Gefühle zeige, weil ihr gemeinſamer Plan mordgierigen Ehrgeizes den ganzen Inhalt ſeines Briefes bildet, welchen ſie kurz vor ihrem Zuſammentreffen durchgeleſen hat? In dieſem Briefe, in welchem er ſie „theuerſte Genoſſin meiner Größe“ nennt und dadurch ihre beiderſeitige Einigkeit in Neigung ſowohl wie in Ehrgeiz zu erkennen giebt, fordert er ſie zuletzt auf, die ihm und ihr von den Schickſalsſchweſtern verkündete Größe als den Hauptgegenſtand ihrer Freude „an ihr Herz zu legen“. Wir finden daher Nichts als die, ihr Mitgefühl, ſogar ihren Gehorſam gegen ihn, bezeugende natürliche Art, wie ſie dieſer Aufforderung entſprechen konnte, in den erſten Worten, welche ſie bei ihrem Zuſammentreffen an ihn richtet:

„Mein großer Glamis! würd'ger Cawdor
Größer als Beid' durch das: Heil König einſt!
Dein Brief hat mich herausgerückt aus dieſer
Blödſicht'gen Gegenwart; ich fühle ſchon
Die Zukunft in dem Jetzt.“

Wir behaupten, daß in dieſen Zeilen ſich kein geringeres Maß von liebevollen, als von ehrgeizigen Gefühlen findet, — ja noch mehr, daß ihre Hoffnung auf ſeine Erhöhung hauptſächlich Dasjenige iſt, was in ihr dieſen Ausbruch leidenſchaftlicher, faſt die Glut einer Geliebten athmenden Vorempfindung der Zukunft veranlaßt. Sie hält feſt an dem Plan blutbefleckter Uſurpation als an ſeinem Vorhaben, von deſſen Gelingen ſie fälſchlich glaubt, daſſelbe werde ihn eben ſowohl glücklicher wie größer machen, — ihn von dem peinlichen Zuſtande täglich zunehmenden Schmachtens nach dem Gegenſtande ſeines Ehrgeizes, und doch zugleich fortdauernder, ja, wachſender Unentſchloſſenheit in Bezug auf die Ergreifung des Mittels befreien. Seine eignen, in den erſten Scenen das Dramas geſprochnen Worte und ſein dortiges Benehmen beweiſen die Wahrheit ihrer Auffaſſung der Sache in ihrem erſten Selbſtgeſpräch:

„Oh, wie gern,
Mein großer Glamis, hätteſt Du, was ruft:
So mußt Du thun, wenn Du es haben willſt?“
Und das, was eher Scheu Du haſt zu thun,
Als ungethan es wünſcheſt.“

Noch ſtärker ſpricht ſie ihre Empfindungen über ſeinen traurigen Gemüthszuſtand in der darauf folgenden Scene aus, wo ſie zu ihm ſagt:

. . . . „Scheuſt Du Dich,
Zu ſein in That und Muth derſelbe Mann,
Der Du im Wünſchen biſt? Du möchteſt gern
Beſitzen, was Dir Schmuck des Lebens dünkt,
Und willſt doch ſelbſt als Memme dich verdammen,
Die ſtets, ich wag's nicht, auf, ich möchte, ſchickt.“

Sie erkennt vollkommen die moraliſche Schlechtigkeit des Vorhabens ihres Gemahls, — daß er „auf unrechtliche Weiſe gewinnen möchte“; und ſie glaubt auch, daß ſie wahrſcheinlich wegen der Mordthat in Verdacht kommen werden, ſucht jedoch die Furcht vor demſelben durch die Betrachtung zu verdrängen, daß „Niemand, der ihre Schuld ahnt, ſie zur Rechenſchaft wird ziehen können, wenn ſie einmal die Macht beſitzen.“ Auch iſt ſie der Reue nicht unzugänglich. Gerade die Leidenſchaftlichkeit ihrer verruchten Anrufung „Kommt, all' ihr Geiſter! u. ſ. w. iſt ein Beweis davon. Denn wir hören hier nicht die Sprache einer kaltblütigen Mörderin, ſondern die heftige Anſtrengung eines unbezwinglichen Verlangens, die „leiſe, ſchwache Stimme“ ihres menſchlichen und weiblichen Gewiſſens zum Schweigen zu bringen. Eben dieſe Heftigkeit entſpringt aus dem Widerſtande jener, in ihrem eigenen Buſen vorhandnen „Milch der Menſchenliebe“, deren Wirkſamkeit in ihres Gemahles Bruſt ſie fürchtet:

„Sperrt jeden Zugang, jeden Paß der Reue,
Daß keine Regung kehrender Natur („no compunctions visitings of nature“)
Erſchüttre meinen gräßlichen Entſchluß.“

Von religiöſen Eindrücken ſcheint ſie, wie bemerkt zu werden verdient, noch weniger zu haben, als Macbeth.

Andrerſeits iſt es offenbar, daß ſie die Krone für ihren Gemahl noch heftiger begehrt, als er ſie für ſich ſelber wünſcht. Bei ebenſo großer oder noch größerer Heftigkeit der Leidenſchaft, als Er verräth, hat ſie hingegen Nichts von ſeiner erregbaren Einbildungskraft. Hierin liegt die zweite weſentliche Verſchiedenheit ihres beiderſeitigen Characters; woraus, als nothwendige Folge, in Lady Macbeth jenes, ſo vollkommen gegen den beſtändigen Zuſtand des Schwankens ihres Gemahls abſtechende, unbezwingliche Beharren bei einem Vorhaben entſteht, auf welches ihr Herz einmal gänzlich gerichtet iſt. Frei von allen, durch eine reizbare Phantaſie heraufbeſchwornen Befürchtungen, — von „allen grauenvollen Einbildungen,“ welche Macbeth beſtürmen, ſteht die Schnelligkeit ihres Entſchluſſes und die Feſtigkeit ihres Willens im richtigen Verhältniß zur Stärke ihres Verlangens; ſo daß, obgleich Er der erſte Urheber des Plans geweſen iſt, ſie es iſt, welche zuerſt die Ausführung deſſelben unwiderruflich beſchloſſen hat.

Fürchtend, daß „ſeine Natur“ im Augenblick der Ausführung zurückbeben kann, beſchließt ſie, nöthigen Falls den Mord mit eigner Hand zu begehen. Daher ihr Aufruf an die „Geiſter, welche Mordgedanken ſäen“, ſie zu „entweiben“; und daher die Worte in ihrer Antwort auf Macbeth's Ankündigung des von Duncan zugeſagten Beſuchs:

> . . . . „Er, der kommt,
> Muß wohl beherbergt ſein; und Ihr vertraut
> Dies große Nachtgeſchäft ganz meinem Fleiß.
> Für alle Zukunft uns, für Tag und Nacht,
> Schafft dies allein Herrſchaft und Obermacht.
> . . . . Blickt heiter nur!
> Laßt all' das Andre mir.“

Jetzt aber iſt es, wo auf Macbeth's Einbildungskraft alle ſeine früheren Beſorgniſſe vor Haß und Vergeltung eindringen und gegen die That, in furchtbar lebendiger und concentrirter Geſtalt ſich erheben. Dieſen Abmahnungen weiß er keinen anderen poſitiven Antrieb zur That entgegenzuſetzen, als ſeinen Ehrgeiz. Der Letztere erweiſt ſich aber ſchließlich als unzulänglich. Macbeth fällt daher zu dem Gegen-Beſchluß zurück, „nicht weiter zu gehen in dieſer Sache.“ Aber hinter ſich findet er die unbeweglich Stand haltende Entſchloſſenheit und die ſarkaſtiſchen Vorwürfe der Frau, welche er liebt und, — was dieſe Vorwürfe am furchtbarſten macht, — von welcher er weiß, daß ſie ihn hingebungsvoll liebt. Der Eingang ihrer Rede iſt furchtbar genug:

> . . . . „War denn die Hoffnung,
> Die Dich gelabt, berauſcht? ſchlief ſie ſeitdem?
> Und wacht ſie jetzt, ſo hohl und bleich zu ſchaun
> Auf Das, was froh ſie anhub? Oh von nun
> Weiß ich, wie Macbeth liebt!“

Dann kommt die bittre Beſchuldigung moraliſcher Feigheit; — und ſein Bemühn, dieſen Vorwurf zurückzuweiſen durch die Worte:

> „Das wag' ich Alles, was geziemt dem Mann;
> Wer mehr wagt, der iſt keiner, —

dient nur dazu, ihm die zermalmende Entgegnung zuzuziehen:

> . . . . „War's ein Vieh denn,
> Das Dich bewog, den Plan mir zu vertraun?
> Als Du Das wagteſt, da warſt Du ein Mann:

Und wärſt Du mehr noch, als Du warſt, Du würdeſt
Um ſo viel mehr Mann ſein. Nicht Zeit, noch Ort
War damals reif; Du wollteſt Beide machen;
Sie machen ſelbſt ſich; und nun Alles fugt,
Macht's Dich zu Nichts."

Dieſer unabweisliche Sarkasmus über ſeine — eines Mannes und Kriegers — Unentſchloſſenheit wird zehnfach verſtärkt durch die von ihr hinzugefügte Darſtellung der Unbeugſamkeit ihres — eines Weibes — eigenen Willen.

Nicht länger ſeine Furcht vor der öffentlichen Meinung als Rechtfertigungsgrund ſeiner Bedenklichkeit anzuführen wagend, zieht ſich Macbeth nun hinter den letzten, ihm noch übrig bleibenden Einwand zurück, — hinter die Möglichkeit des Scheiterns ihres Unternehmens. Aber Lady Macbeth's ruhige Entgegnung, „wir ſcheitern!" drückt jene, ihr eigene moraliſche Feſtigkeit aus, welche ſie ganz entſchloſſen macht, die Folgen des Scheiterns zu erdulden; und enthält zugleich den entſchiedenſten Tadel der in ihrem Gemahl herrſchenden moraliſchen Feigheit, welche bewirkt, daß er von ſeinem Vorhaben bloß wegen der Möglichkeit des Mißlingens abſtehen will, — einer Möglichkeit, die bis zur Vollbringung der beabſichtigten That ſelber, ihrem eignen Geiſt immer gegenwärtig zu ſein ſcheint, obgleich ſie für nöthig findet, dieſelbe dem geiſtigen Auge ihres Gemahls zu entrücken:

„Schraubt nur den Muth bis an den höchſten Punkt
Und nicht mißlingt's."

Bis zu dieſem Augenblick ſcheint die beſtimmte Art der Ermordung Duncan's noch nicht feſtgeſtellt zu ſein, ſondern erſt jetzt dem ſchwankenden Macbeth von ſeiner entſchloſſenen Gemahlin eingegeben zu werden. Sie will die beiden Kämmerer des Königs ſchlaftrunken machen und die Schuld des Mordes auf dieſelben ſchieben. Dieſen Vorſchlag nimmt Macbeth begierig als eine Art von beglückender Offenbarung an, welche ihm den Ausweg aus ſeiner furchtbaren Verlegenheit zeigt. Jener ſein „Muth", welchen ſelbſt nicht die vereinte Kraft ihrer Logik und ihres Sarkasmus „bis zu dem höchſten Punkt hinauf zu ſchrauben vermochte, ſchwankt jetzt nicht länger, wo er ſicher glaubt, Anderen die Schuld ſeines Verbrechens aufbürden zu können. Doch hofft er, bei der Verübung des Mordes durch ihre perſönliche Theilnahme unterſtützt zu werden: „Wenn wir," ſagt er, „dies Paar, das mitſchläft im Gemach, mit Blut bezeichnet, und gebraucht ſelbſt ihre Dolche" u. ſ. w.

Aber trotz ihres Aufrufs an die Geiſter des Mordes, ſie „vom Wirbel bis zum Zeh, randvoll mit wilder Grauſamkeit anzufüllen," — und trotz ihrer Verſichrung, daß ſie „ihrem eignen Säugling das Hirn ausſchlagen würde, hätte ſie dies ſo geſchworen, wie Macbeth den König zu ermorden geſchworen habe", finden wir dennoch, daß, nachdem ſie den „Trank der Kämmerer gewürzt" und deren „Dolche bereit gelegt" hat, ihre Hand, im letzten Augenblick, vor der That zurückbebt, welche zu vollbringen ſie gewiß ſich ſelber geſchworen hatte, — und zwar in Folge einer Regung, welche noch obendrein durch ein Bild hervorgebracht wird, das, wie zart auch immerhin, auf ihre Frauenſeele weniger wirkſam ſein muß, als das erwähnte Bild von dem zerſchmetterten Säugling:

. . . . . . „Wenn er nicht im Schlaf
Gleich meinem Vater ſah, ich that's.“

So ſtark iſt am Ende doch in ihr „die Milch der Menſchenliebe“ gegen das Feuer menſchlicher Leidenſchaft! und ſo fällt die alleinige Vollbringung des Verbrechens noch dem urſprünglichen Urheber des Mordplans zu, — dem unentſchloſſenen Macbeth ſelber.

Während er auf die von ihr mit der Glocke zu machende verhängnißvolle Aufforderung zur Unthat wartet, hat er noch zu Einer neuen „grauenvollen Einbildung“ Zeit:

„Iſt Dies ein Dolch, was ich da vor mir ſeh'? u. ſ. w.
. . . . Es iſt Nichts da:
Es iſt der blut'ge Vorſatz, der mein Auge
So täuſcht.“

Und kaum iſt dieſe Viſion verſchwunden, ſo fährt ſeine raſtloſe Phantaſie fort, ein höchſt poetiſches Gemälde von der erhabnen Schauerlichkeit des gegenwärtigen Augenblicks zu entwerfen:

. . . . „Jetzt auf der halben Erde ſcheint
Todt die Natur,“ u. ſ. w.

Der Klang der Glocke treibt ihn aus dieſen ſchauerlichen Phantaſien zu Dem, was für ſein Gemüth eine weniger ſchauervolle That iſt:

„Ich geh' und ſchnell gethan iſt's“ u. ſ. w.

Gethan iſt's allerdings bald. Aber ſeine „ſchauervollen Einbildungen,“ vor dem Mord, ſind geringfügig im Vergleich mit denen, welche aus ſeiner unaufhörlichen Betrachtung der begangnen That entſpringen.

„Mir däucht', es rief vernehmlich: Schlaf nicht mehr.“

Schlaf nicht mehr. — Dieſe wenigen Worte enthalten, wie wir ſehen werden, die ganze Geſchichte des nachfolgenden Lebens unſres Helden.

II. Macbeth und Lady Macbeth nach der Ermordung Duncan's.

Indem wir dazu fortſchreiten, die zweite große Phaſe in der gegenſeitigen Entwicklung jener beiden merkwürdigen Charaktere zu betrachten, iſt es höchſt wichtig, daß wir die Natur der nervöſen Erſchütterung Macbeth's im Augenblick des Vollbringens ſeines erſten großen Verbrechens nicht mißverſtehen.

Wir haben gezeigt, daß Macbeth einen äußerſt ſelbſtſüchtigen Charakter hat und daher keines wahren moraliſchen Widerſtrebens, Anderen zu ſchaden, ſo wie keiner echten Reue fähig iſt, — daß er nur vor der Gefahr irdiſcher Vergeltung zurückbebt und, ſobald er dieſe Gefahr nicht mehr fürchtet, kein Bedenken trägt, ſeinen ſchlafenden königlichen Gaſt zu erdolchen. Bei dieſem Unternehmen kommt aber auch der andre Theil ſeines Charakters zur Entwicklung, — nämlich jene übermäßige nervöſe Reizbarkeit, welche, im Verein mit einem thätigen Geiſt, in ihm ſo viele hoch poetiſche Betrachtungen erzeugt, — und zugleich, da ſie auch nicht von dem geringſten Grade der Selbſtbeherrſchung begleitet iſt, ihn einer ſo großen moraliſchen Feigheit unterwirft. Die aus Macbeth's Munde fließende Poeſie iſt, wie aus dem eben Geſagten erhellt, keine von einem glühenden oder auch nur fühlenden Herzen eingeflößte Poeſie, — ſie entſpringt ausſchließlich aus einer krankhaft reizbaren Einbildungskraft. Wir ſtehen nicht an, zu behaupten, daß ſeine Gemahlin irrt, wenn ſie fürchtet, daß die „Milch der Menſchenliebe" ihn verhindern werde, „den nächſten Weg zu gehen," der zur Krone führt. In der That mißverſteht ſie ſeinen Charakter, bis nach der Gaſtmahlsſcene, durchweg. Sie beurtheilt denſelben zu ſehr nach dem ihrigen. Edlen Gefühls nicht baar, iſt ſie der Reue fähig. Stark in Selbſtbeherrſchung und von fieberhaften Einbildungen frei, wird ſie von keinen phantaſtiſchen Befürchtungen verfolgt. Als daher ihr Gemahl nur durch die, von ſeiner Phantaſie übermäßig geſteigerte Furcht vor möglichen Folgen vom Verbrechen zurückgehalten wird, ſchreibt ſie, — dies zu verſtehen wenig fähig, — einen Theil ſeines Widerſtrebens, wie ſchon erwähnt, jener „Milch der Menſchenliebe," jenen, „Zerknirſchung bewirkenden Regungen" zu, von welchen ſie Etwas zu verſtehen vermag.

Dieſer doppelte Gegenſatz zwiſchen den beiden Charakteren offenbart ſich noch auffallender in dem unmittelbar nach dem Morde zwiſchen ihnen Beiden ſtattfindenden Geſpräch. Die Verwirrung, von welcher Macbeth in dem Augenblick ergriffen wird, wo er die Unthat begangen hat, entſpringt nicht aus der Theilnahme für ſein Opfer. Sie iſt nur der in der Seele jedes moraliſchen Feiglings nothwendig erfolgende Rückſchlag, den die endliche Vollbringung irgend einer entſcheidenden That hervorbringt, von welcher ſich aufhäufende ſelbſtſüchtige Befürchtungen ihn lange zurückgehalten haben, — ein Rückſchlag, ungemein verſtärkt durch die krankhafte Reizbarkeit, welche, nach der Selbſtſucht, die nächſte Haupteigenſchaft Macbeth's bildet. Es iſt das Gefühl aller der möglicherweiſe für ihn ſelber ſchlimmen Folgen, und dies allein, was augenblicklich ſeine erregbare Phantaſie mit ſo überwältigender Kraft beſtürmt, daß daſſelbe ſeine Verkündigungen ihm ſogar in die Ohren donnert: „Mir deucht', es rief vernehmlich: Schlaf nicht mehr!" u. ſ. w. Dieſe eingebildete Stimme iſt es, welche ihn von der blutigen Scene verſcheucht und ihn an der Anwendung der Vorſichtsmaßregeln verhindert, durch welche der Verdacht auf Duncan's Kämmerlinge abgelenkt werden ſollte, — nicht irgend welche Reue darüber, daß er ſie in die Gefahr des Verbrechens hat verwickeln wollen. Seine „Thatkraft erſtickt in Einbildung". Seine augenblicklichen Beſorgniſſe für ihn ſelber überwältigen ihn gänzlich. Er horcht an jeder Stubenthür, als er ſich zurückzieht, — bis er, zunächſt ſich vor Entdeckung ſicher fühlend, in unzeitige Betrachtungen über die Natur und die Umſtände der eben von ihm begangnen That verſinkt; — welche Umſtände ſeine furchterfüllte Phantaſie lebhaft genug, aber ſein Herz gar nicht berühren.

Von der andren Seite iſt es intereſſant, zu ſehen, wie Lady Macbeth die ihrem Gemahl bloß durch ſeine ſelbſtſüchtige Furcht eingegebenen Betrachtungen zu Herzen nimmt. In der irrigen Meinung, daß er wirkliche Gewiſſensbiſſe empfinde, ſucht ſie ihn anfänglich von ſeinen Gedanken dadurch abzubringen, daß ſie den Ton ruhiger Gleichgültigkeit annimmt. Auf ſeinen erſten Ausruf: „Dies iſt ein trauriger Anblick", (nämlich ſeine blutbefleckten Hände), antwortet ſie: „Ein thörichter Gedanke, zu ſagen, ein trauriger Anblick". Und wenn er fortfährt: „Der Eine lachte im Schlaf, und der Andre ſchrie: Mord!" — bemerkt ſie nur: „Dort haben Zwei ihr Bett". Als er aber weiter äußert: er habe zu der Bitte der Kämmerer um Gottes Segen nicht Amen zu ſagen vermocht, — da fühlt ſie ſich, weil ſie für den Ausdruck der Zerknirſchung den bloßen Erguß ſelbſtſüchtiger Beſorgniſſe hält, bewogen zu erwidern: „Denkt Dem ſo tief nicht nach". Und als er, durch ihre Verſuche, ſein Nachgrübeln zu hemmen, nur noch mehr dazu angeregt, entgegnet hat: „Warum konnt' ich denn nicht vorbringen, Amen? Ich bedurfte des Segens doch am Meiſten"; — wird ſeine ſelbſtſüchtige Angſt von ihr wiederum für Reue genommen und ſo tief mitempfunden, daß ſie ausruft: „Ueber ſolche Dinge muß man nicht auf dieſe Weiſe nachdenken; ſo, wird es uns toll machen". Auf dies ihr merkwürdiges Vorgefühl werden wir ſpäter zurückzukommen Gelegenheit finden.

Inzwiſchen bleibt Macbeth während des ganzen übrigen Theils dieſer Scene in ſein unnützes Grübeln verſunken, das Geſchäft nur halb ausgeführt laſſend, von deſſen Vollendung nicht nur die Erreichung des Zieles ſeines Ehrgeizes, ſondern ſogar ſein Nichtentdecktwerden als Mörder abhängt. Dagegen wird Lady Macbeth durch das Bewußtſein der über ihnen Beiden ſchwebenden nahen Gefahr aus jenem vorübergehenden Anfall von Zerknirſchung zu aller ihrer Selbſtbeherrſchung zurückgebracht. Sie entreißt ihrem Gemahl die Dolche, mit dem berühmten Ausruf: „Schwacher in Entſchloſſenheit!" Hier iſt in dieſer bewunderungswürdigen Scene der Punkt, wo der zwiefache Contraſt, welcher zwiſchen dieſen beiden Charakteren beſteht, in's hellſte Licht tritt. Macbeth, welcher keine wahre Reue empfindet, bebt im letzten Augenblick vor der Begehung des Mordes nicht zurück, obgleich ſeine nervöſe Aufregung nach der That ihm zunächſt nicht geſtattet, auf einen Augenblick das Geſicht des Ermordeten anzuſchauen. Lady Macbeth hingegen, wirklicher Reue fähig, ſchaudert im letzten Augenblick vor eben der That zurück, zu welcher ſich emporzuarbeiten ſie ſo heftige Anſtrengungen gemacht hatte. Da ſie aber von der Reizbarkeit der Phantaſie ihres Gemahls gänzlich frei iſt, vermag ſie jetzt, wo ſeine Erhaltung es erfordert, mit Beſonnenheit auf das blutige Werk zu blicken, vor deſſen Vollbringung ihre Hand zurückgebebt hatte.

Die folgende Scene zeigt uns Macbeth in dem Zuſtande, wo ſein, auf die Mordthat folgender Paroxismus gänzlich erloſchen, und Er völlig wieder Er ſelber geworden iſt, daß heißt, der kaltblutige, feige, verrätheriſche Meuchelmörder. Diejenigen Kritiker, welche ihn für einen urſprünglich reuevollen Charakter halten, mögen die ausgeſuchte, abgefeimte Heuchelei erwägen, die er, ſo ſchnell nach ſeinem poetiſchen Gewinſel über ſein eignes, aus der Ermordung Duncan's entſpringendes Unglück, in der Angabe der Gründe verräth, weshalb er die Kämmerer getödtet habe. Es iſt dabei für Macbeth's Natur ſehr charakteriſtiſch, daß ſogar die Gegenwart ſeiner Gemahlin, deren Hand ſo viel dazu beigetragen hatte, der Mordſcene eine beſonders grauenhafte Färbung zu geben, ihn nicht abhält, mit erheuchelter Entrüſtung von dem blutigen Schauſpiel eine pathetiſche Beſchreibung in Ausdrücken zu entwerfen, welche ihrem geiſtigen Auge ſo lebhaft die gräßlichen Gegenſtände wieder darſtellen, die zu ſchauen ſeine moraliſche Feigheit ſie genöthigt hatte:

„Die heiße Lieb' im Fortſchwung überrannte
Die zaudernde Vernunft. — Seht, hier lag Duncan,
Die Silberhaut verbrämt mit goldnem Blut.
Der Wunden Kluft ſchien Breſch' in der Natur,
Für der Zerſtörung Einzug: Dort die Mörder,
In ihres Handwerks Leibfarb', und die Dolche
Frech übertüncht mit Blut! Wer hielt ſich da,
Hatt' er ein Herz voll Lieb' und in dem Herzen
Muth, ſeine Liebe kund zu thun?"

Bei dieſen Worten ruft Lady Macbeth: „Oh! helft mir hinweg!" und gleich darauf wird ſie weggeführt. Der falſchen Anſicht gemäß, die man ſich von ihrem Charakter gebildet hat, nimmt man gewöhnlich an, ſie ſtelle ſich nur ohnmächtig, um einen überwältigenden Schmerz über die Ermordung ihres Souverains zu heucheln. Erinnern wir uns aber beſonders an ihre ſchon angeführten Worte: „Ueber dieſe Dinge muß man nicht auf dieſe Weiſe nachſinnen; ſonſt wird es uns toll machen," — dann werden wir geneigt ſein anzunehmen, daß bei jener Stelle, in welcher ihr Gemahl mit kräftigeren und ſchwärzeren Farben, als je, das Schauervolle ihrer gemeinſamen That ausmalt, ſogar ihre gewaltige Entſchloſſenheit auf einen Augenblick unter einem, ſie ſo unvorbereitet treffenden Schlage erliegen kann.

Im Verlauf des dritten Acts wird die fortſchreitende Entwicklung des Charakters Macbeth's durch alles Das, was ſich auf die Ermordung Duncan's bezieht, in höchſt geſchickter Weiſe dargeſtellt; und hier finden wir den Kontraſt zwiſchen den Charakteren Macbeth's und ſeiner Gemahlin vollſtändiger als je dargelegt. Lady Macbeth's Gemüth, immer frei von unbeſtimmter Furcht vor entfernter und möglicher Gefahr, ſcheint nur von dem Gewicht bewußter Schuld niedergedrückt zu werden; und furchtbar iſt der Ausdruck des langſamen und unheilbaren Zernagtwerdens des Herzens in der Stelle, wo ſie, nach eben erlangter königlicher Würde, über den Zuſtand ihrer Gefühle Betrachtungen anſtellt:

. . . . „Nichts iſt gewonnen, Alles hin,
Stehn wir am Ziel mit unzufriednem Sinn.
Weit beſſer, ſelbſt ſein Das, was wir zerſtört,
Als wenn Zerſtörung feſter Freud' entbehrt."

Hier bemerken wir, in Wahrheit, das Stöhnen „eines kranken Gemüths," das Nagen eines „tiefen Kummers."

Die Worte, welche Lady Macbeth unmittelbar darauf an ihren königlichen Gemahl richtet, bekunden ihre fortdauernde irrige Meinung, daß ſein Trübſinn und ſeine Geiſtesabweſenheit aus gleicher Gewiſſensangſt hervorgehen, und geben Zeugniß von dem Edelmuth, mit welchem ſie, ihr eigenes Leiden verbergend, das ſeinige zu mildern ſich bemüht. Aber ach! Macbeth's Reue über das begangene Verbrechen iſt längſt abgemacht; ſeine raſtloſe Beſorglichkeit beſchäftigt ſich ganz mit der nächſten Gefahr, die ihm, nach ſeiner Meinung, droht; und ſeiner übertreibenden Phantaſie erſcheint die nächſte Gefahr immer als eine dicht über ſeinem Haupt ſchwebende. Dies ſehen wir in den Worten eines Selbſtgeſprächs:

. . . . „Unſre Furcht vor Banquo
Liegt tief; in ſeiner königlichen Seele
Herrſcht Das, was Furcht erweckt; er wagt ſich hoch;
Und dieſem unerſchrocknen Heldenmuth
Geſellt ſich Klugheit. Keiner iſt, als er,
Deß Daſein Furcht mir macht; und unter ihm
Fühlt ſich mein Geiſt gedrückt, wie Marc Anton's
Durch Cäſar's Genius."

Seine moraliſche Feigheit kann ſich nicht darein finden, irgend eine beſtimmtere Urſache zu Befürchtungen abzuwarten, als diejenige iſt, welche in bleibenden menſchlichen Eigenſchaften, und noch dazu in ſolchen Eigenſchaften liegt, die an ſich edel ſind. Und welche Tiefe der ſchwärzeſten Selbſtſucht enthüllt ſich im weiteren Verlauf dieſes Selbſtgeſprächs! Macbeth iſt mit der ſo ſchnellen Erreichung aller der ihm von den Schickſalsſchweſtern, nach ſeiner Meinung, kraft übernatürlichen Wiſſens voraus verkündeten Herrlichkeit nicht zufrieden, — wenn er nicht die Weiſſagung, die ſie, kraft eben deſſelben Wiſſens, zu Gunſten der Nachkommen Banquo's in Bezug auf die Zeit nach Macbeth's Regierung ausgeſprochen haben, zu Schanden zu machen vermag. Sein Verlangen, ſogar die fernſte Theilnahme der Nachkommenſchaft Banquo's an der Größe zu verhindern, welche er doch zum Theil jenem „übernatürlichen Beiſtande" zu verdanken glaubt, iſt auf ſo thörichte Weiſe hartnäckig, daß daſſelbe ihn das „Schickſal zum Kampfe mit ihm in die Schranken" fordern läßt.

Und nun ſehen wir den ganzen Unterſchied zwiſchen der Unentſchloſſenheit dieſes Mannes beim Unternehmen einer That, von welcher ihn ſeine nervöſe Beſorglichkeit abſchreckte, und dem unverzagten, unabläſſigen Vorwärtsſchreiten deſſelben Menſchen in der Verfolgung eines Mordplans, zu deſſen Ausführung ſeine Befürchtungen ihn antreiben. Seiner eignen Entſchloſſenheit jetzt hinlänglich ſicher, fühlt Macbeth, daß er der Aufmunterung ſeiner Gemahlin zum Feſthalten an ſeinem Mordanſchlag gegen Banquo nicht bedarf; er verliert daher keine Zeit damit, ihr dieſen Plan mitzutheilen, bevor er den Mördern ſeinen Auftrag ertheilt.

Weit entfernt alſo, in dem reuevollen Gemüthszuſtande zu ſein, welchen ſie, wie ſchon erwähnt, bei ihm vorausſetzt, iſt er jetzt in der gerade entgegengeſetzten Stimmung, indem er mit Begier die Ausführung ſeines zweiten verrätheriſchen Mordes erwartet, anſtatt über den erſten zerknirſcht zu ſein. Ihren Vorwurf wegen Reue findet er daher äußerſt unzeitig und beantwortet denſelben mit Worten, die ganz und gar keine Beziehung zu demſelben haben, ſondern darauf berechnet ſind, ſie auf die Enthüllung ſeines gegenwärtigen Anſchlags gegen Banquo vorzubereiten:

„Die Schlange ward gekerbt nur, nicht getödtet:
Sie heilt, und iſt ſie ſelbſt, und wiederum
Dreht unſrem ſchwachen Grimm ihr gift'ger Zahn.“

Er fährt dann fort, indem er erklärt, er könne es nicht dulden, daß ſie Beide „angſtvoll ſchlafen vor der Traume Schreck.“ Von Träumen werden ſie allerdings Beide beunruhigt. Aber Lady Macbeth's Träume entſtehen, wie ſich ſpäter vollſtändig zeigt, ausſchließlich aus Gewiſſensangſt wegen des Vergangnen, die ſeinigen dagegen aus Furcht vor der Zukunft. Er ſagt dann weiter:

. . . . „Beſſer, ſein beim Todten,
Den, Platz uns machend, wir zur Ruh geſchickt,
Als liegen auf der Seele Folterbank
In ew'ger Zuckung.“

Hierauf antwortet ſie: „er möge heiter blicken“; woraus wir ſehen, daß ſie noch jetzt nicht die geringſte Ahnung von der Tendenz ſeiner Worte hat, ſondern der Meinung iſt, die „Seelenfolter“, von welcher er ſpricht, ſei Ein und daſſelbe mit der „Reue bewirkenden Regung“, welche ſie veranlaßt hat, faſt mit den nämlichen Worten, wie Er, in ihrem Selbſtgeſpräch auszurufen:

„Weit beſſer, ſelbſt ſein Das, was wir zerſtört,
Als wenn Zerſtörung ſicher Freud' entbehrt!“

Macbeth lenkt daher beſtimmter das Geſpräch auf Banquo und erſucht ſeine Gemahlin, demſelben vorzügliche Aufmerkſamkeit zu erweiſen weil die Unſicherheit der neuen Herrſchaft ihnen noch nicht geſtattete, ihre wahren Geſinnung zu offenbaren. Da ſie hierauf nur erwidert: „er möge Das gut ſein laſſen“; ſo ruft er endlich ungeduldig aus:

„Oh! voll Skorpionen iſt mein Herz, lieb Weib!
Du weißt ja, Banquo lebt noch und ſein Sohn.“

Die von ihr hierauf gegebne Antwort: „Doch Keinem gab Natur Unſterblichkeit“, iſt nicht eine Aufforderung zur Ermordung Banquo's und ſeines Sohn's ſondern ein harmloſer Satz, aus welchem erſt ihr Gemahl den praktiſchen Schluß zieht: „Das iſt mein Troſt; ſie ſind angreifbar. Es ſoll ein Ding furchtbarer Art geſchehen". Auf ihre dadurch veranlaßte ängſtliche Frage: „was ſoll geſchehen?" findet er nicht für gut, ihr eine völlig aufklärende Antwort zu ertheilen, weil ſie ſo wenig Verſtändniß deſſen, was ihm jetzt im Sinne liegt, ſo eben gezeigt hat, und er, wie wir glauben, vermuthet, ſie werde die ihn zu dieſer neuen Unthat treibenden Beſorgniſſe kraft des nämlichen Muthes tadeln, der ſie die Beſorgniſſe hatte bekämpfen laſſen, durch welche er von dem Einen großen, ihr zu ſeiner Erhebung als nothwendig erſchienenen Verbrechen eine Zeit lang abgehalten worden war. So wenigſtens verſtehen wir Macbeth's Entgegnung:

„Sei ſchuldlos am Mitwiſſen, liebes Kind,
Bis Du belebſt die That."

Dieſe Stelle iſt nur ein neuer Beweis ſeiner moraliſchen Feigheit, keineswegs aber, wie ſo viele Kritiker geglaubt haben, die Aeußerung eines hochherzigen Wunſches Macbeth's, ſeiner Gemahlin alle Mitſchuld an einer That zu erſparen, von welcher ſie uns doch zu gleicher Zeit ſagen, daß er glaube, dieſelbe werde ihr Befriedigung gewähren.

Daß ſie nach ſeinem Ausruf „Komm blinde Nacht!" u. ſ. w. noch immer ſein jetziges verbrecheriſches Vorhaben nicht durchſchaut, erhellt aus Dem was er am Ende ſagt: „Du ſtaunſt ob meinen Worten." Und es iſt merkwürdig, daß ſie auf den Satz, mit welchem er ihr Zwiegeſpräch ſchließt:

„Was übel anfing, wächſt durch Böſes fort" —

nicht ein Wort erwidert.

Wir kommen jetzt zu der großen Gaſtmahlsſcene, welche uns Macbeth's wahnſinnartige Geiſtesabweſenheit auf ihrem Gipfelpunkt darſtellt.

Um die Natur und Bedeutung der Erſcheinung Banquo's vor den Augen ſeines Mörders völlig zu verſtehen, müſſen wir uns an die gleich bei Macbeth's erſtem Zuſammentreffen mit den Schickſalsſchweſtern ſehr ſtark hervortretende Eigenthümlichkeit ſeines Charakters erinnern, — an die krankhaft erregbare Einbildungskraft, deren Wirkung ſich bei dieſer Gelegenheit bis zu einem abſoluten Schwindel der Sinne ſteigert. In dieſem Zuſtande iſt für ihn, wie er ſelber ſagt, „Nichts, als was nicht iſt", — ſind die von ſeiner erhitzten Einbildungskraft ihm dargebotenen Bilder ſo lebendig, daß ſie in ihm das Bewußtſein des Gegenwärtigen verdrängen, — und erſtickt „alle ſeine Spannkraft in Einbildungen."

Das graunvolle Bild des Mordes hat ſelbſt in jener noch unbeſtimmten und entfernten Geſtalt für ihn ſolche Wirklichkeit, daß daſſelbe ſein Herz erzittern und ſein Haar emporſträuben macht. Kein Wunder daher, daß, als er eben im Begriff iſt, den bis dahin nur gedachten Mord zu vollbringen, ſein Blick von noch lebendigeren und ergreifenderen Bildern getäuſcht wird. Er ſieht da nicht nur den eingebildeten Dolch, welchen er zu ergreifen ſucht, — er ſieht ſogar Blutstropfen auf demſelben ſich zeigen, während er hinſchaut. Doch bemerkt er ſogleich die Täuſchung und wird ſich klar bewußt, daß die Erſcheinung weiter Nichts iſt, als

„Ein geiſt'ger Dolch, (a dagger of the mind), ein nichtig Wahnbild,
Vorſchwebend nur dem fieberhaften Hirn."

Soviel über Macbeth's „graunvolle" Einbildungen vor ſeinem erſten großen Verbrechen. Wir gehen jetzt zu denen fort, welche unmittelbar auf jene That folgen; und hier finden wir die Verwirrung ſeiner Sinne, das Faſeln derſelben gleich groß; — nur ſind es diesmal, ſtatt ſeiner Augen, ſeine Ohren, die „zu Narren der anderen Sinne gemacht werden". Er glaubt beſtändig, eine Stimme rufen zu hören: „Schlaf nicht mehr."

Wenn wir nun erwägen, wie buchſtäblich dieſe eingebildete Vorherverkündigung der Schlafloſigkeit in Erfüllung geht, — wir erſehen dies aus Lady Macbeth's Worten: „Euch fehlt das Labſal aller Weſen, Schlaf," — während Das, was ſein „fieberhaft erhitztes Gehirn" aufregt, ſich ſo furchtbar anhäuft; — iſt es da zu verwundern, daß die eigenthümliche Vereinigung von Umſtänden, unter welchen er bei ſeinem königlichen Gaſtmahl die Geſundheit ſeines zweiten Schlachtopfers ausbringt, ſeinem Blick ein andres Wahngebild, einen geiſtigen Banquo (a **Banquo „of the mind"**) unwiderſtehlich aufzwängt? Es würde mit Allem, was wir bisher an ihm kennen gelernt haben, im Widerſpruch ſtehen, wenn dies nicht geſchähe. Er nimmt ſeinen Sitz am Tiſche in der ängſtlichen Erwartung der Nachricht von jenem zweiten Meuchelmord ein, welcher ihn von den „fürchterlichen Träumen" befreien ſoll, „die Nachts ihn ſchütteln". Dieſe Nachricht wird ihm überbracht, und ſofort ergreifen ihn Schrecken andrer Art, — die durch den Rückblick auf ſeine verrätheriſche und blutige That erregten Schauder, — mit verdoppelter Gewalt. In ſeiner gewöhnlichen übermäßigen Begier, Verdacht von ſich abzuwenden, wagt er zwar die heuchleriſche Erklärung:

„Hier hätten wir des Landes Zier beiſammen,
Wär unſer trauter Banquo mit dabei.
Möcht' er vielmehr ſcheltbar um Ungüt', als
Bedaurt um Unfall ſein."

Aber dabei verrechnet er ſich in der Stärke ſeiner Selbſtbeherrſchung. Gerade die Gewalt, welche er, um dieſe Heuchelei zu Stande zu bringen, ſeiner Einbildungskraft hat anthun müſſen, bewirkt, daß das Bild der ſchaudervollen That nur um ſo unwiderſtehlicher in ſein „fieberhaft erhitztes Gehirn" eindringt, — daß er mit ſeinen Augen die Perſon ſeines zweiten Schlachtopfers ſo ſieht, wie der Mörder ihm dieſelbe eben beſchrieben hat, „mit abgeſchnittner Kehle und zwanzig Wunden, eingekerbt dem Kopf." Die Erſcheinung iſt durchaus kein Geiſt, ſondern Nichts als Macbeth's krankhaft lebendige Vorſtellung von dem gegenwärtigen Anſehen des Körpers Banquo's, im Kontraſt mit dem lebendigen Banquo, deſſen Gegenwart er zu wünſchen heuchelt. Er ſagt:

„Marklos iſt Dein Gebein, Dein Blut iſt kalt;
Du haſt nicht Sehkraft in den Augen,
Womit Du herſtarrſt."

Aus allem Dieſen erhellt, daß die Geiſtesverwirrung, in welcher Macbeth ſein eignes Wahngebild für die wirkliche Geſtalt Banquo's nimmt, nur eine, unter größerer Erregtheit als je erfolgende Wiederholung Deſſen iſt, was, wie wir geſehen haben, in ihm ſchon einige Male während des früheren Verlaufs des Drama's ſtattgefunden hat. Lady Macbeth befindet ſich hierüber keinen Augenblick im Zweifel; ſie ſagt ihrem Gemahl ſogleich auf dem Kopf zu: mit der Erſcheinung Banquo's habe es ganz dieſelbe Bewandtniß, wie mit dem Luftdolch, von welchem er zu Duncan hingeleitet worden zu ſein behaupte.

Wie dies öffentliche Hervortreten der Geiſtesverwirrung Macbeth's auf ſein Schickſal einwirkt, iſt vortrefflich dargelegt in einer ſeiner charakteriſtiſchen Betrachtungen am Ende ſeines erſten Paroxismus, wo er ſagt: „ehedem, wenn das Gehirn heraus war, ſtarb der Mann, und damit gut; jetzt aber ſtehn ſie wieder auf, mit zwanzig Todeswunden in dem Schädel, und drängen uns vom Stuhl." Während andre Mörder fähig geweſen ſind, ihr Geheimniß zu bewahren, iſt Er hingegen nahe dran, in der Faſelei ſeiner fieberkranken Einbildungskraft ſeine Mordthat auszuplaudern; ſo daß ſeine Gemahlin kaum noch Zeit hat, ihre Gäſte fortzuſchicken, bevor er die Schlußworte äußert, in welchen er die Ermordung Banquo's beinahe ausdrücklich eingeſteht.

Nachdem ſein zweiter Paroxismus vorüber iſt, wird ſeine Furcht vor Gefahr von Seiten Andrer aufs Höchſte durch das in ihm erwachende Bewußtſein geſteigert, daß der Verluſt ſeiner Selbſtbeherrſchung ihn dahin gebracht hat, allgemeinen Verdacht zu erregen. Er hatte, bevor er zu Banquo's Ermordung Befehl gab, von dieſem geſagt: „Außer ihm giebt es Niemand, deſſen Daſein Furcht mir macht." Jetzt aber ſpricht er von Macduff als dem nächſten Gegenſtande ſeines beſondren Mißtrauens. Er fragt Lady Macbeth:

„Was ſagſt Du, daß Macduff nicht kommen will
Auf unſern hohen Ruf?"

Schon vorher hatte er begonnen, gegen alle bedeutenderen Perſonen ſeines Reichs im Allgemeinen Verdacht zu hegen; und da er bei dem Streben nach ſeiner Sicherſtellung von dem umfaſſenden Grundſatz ausgeht, Alle zu vertilgen, die ihm verdächtig ſind, ſo wird er bald von einzelnen Mordthaten zu maſſenhaften Grauſamkeiten fortgetrieben.

„Nun iſt, was Vortheil bringt, mir Alles gut.
So weit einmal drang ich hinein in Blut,
Daß, ſollt' ich nun im Waten ſtille ſtehn,
Rückkehr ſo läſtig würd', wie Vorwärtsgehn.
Seltſames birgt mein Kopf; es will zur Hand;
Es muß gethan ſein, eh' noch recht erkannt."

Die Abſchlachtung der Familie Macduff's, zur Rache für deſſen eignes Entkommen, iſt nur das erſte dieſer „ſeltſamen Dinge", deren Fortſetzung wir aus Macduff's Worten vernehmen: „Jeden Morgen heulen neue Wittwen, ſchreien neue Waiſen," — und aus Roſſe's Ausruf: „Ach! armes Land, nicht unſre Mutter, nein, unſer Grab; wo den Guten das Leben früher welkt, als der Strauß am Hut."

Wie bereits angeführt, hat aber Macbeth, von Anfang an, das nachher durch allgemeinen Aufſtand gegen ihn ſich bewahrheitende Vorgefühl, daß „ſolche, Andren gegebne blutige Lehren," wie Duncan's Ermordung, „kaum ertheilt, auf des Urhebers Haupt zurückfallen. Er fühlt ſich daher einſam, faſt aller menſchlichen Unterſtützung bei ſeiner angemaßten Herrſchaft beraubt. Zugleich iſt er aus reiner Selbſtſucht auf Selbſterhaltung erpicht. Daher wendet ſich ſein ganzes Vertrauen dem „übernatürlichen Beiſtande" der Schickſalsſchweſtern zu. Dieſe wieder zu befragen beſchließt er ſogleich am Ende der Gaſtmahlsſcene, wo er durch ſein Benehmen die Gefahr ſeiner Stellung gewaltig vermehrt zu haben ſich bewußt iſt und ſich in ſein von dämoniſchen Mächten beherrſchtes Inneres zurückgedrängt fühlt. Es wird daher eine nähere Betrachtung der Natur und Wirkſamkeit jener übernatürlichen Macht nothwendig, deren Gebrauch durch den Dichter dieſem Drama das Gepräge eines ſo eigenthümlichen Charakters aufgedrückt hat.

III. Macbeth und die Schickſalsſchweſtern.

Aus einem rein maleriſchen und poetiſchen Geſichtspunkt betrachtet, bilden die Schickſalsſchweſtern, mit ihrer anonymen Perſönlichkeit, ihren namenloſen Thaten und ihren zweideutigen Orakeln, — in ihrer wilden, verdorrten, vom Blitz verſenkten Geſtalt, wie ſie eben von der Donnerwolke herabgeſtiegen ſind, — gleichſam eine harmoniſche Kette zwiſchen dem ſchwarzen Gemüth der Hauptperſon des Stücks und dem ſtürmiſchen Himmel, welcher über derſelben ſich trübt. Viel wichtiger aber und intereſſanter iſt es, den großen moraliſchen Zweck zu erforſchen, welchen der Dichter im Auge gehabt und erreicht hat, indem er durch jenes Mittel vollſtändiger und eindrucksvoller, als durch rein menſchliches Triebwerk möglich geweſen wäre, die der individuellen Natur ſeines Helden innewohnenden böſen Neigungen entwickelte.

Die erſten Andeutungen, welche uns von dem Charakter dieſer myſteriöſen Weſen in dem Drama gegeben werden, finden wir in der äußeren Geſtalt, in welcher ſie ſich dem Zuſchauer, unter Donner und Blitz, beim Beginn des Stücks darſtellen. Dieſe Geſtalt wird in allen ihren weſentlichen Einzelnheiten durch Banquo's Worte geſchildert.

. . . . „Wer ſind Jene,
So eingeſchrumpft, ſo wild in ihrer Tracht?
Sie ſehn nicht gleich Bewohnern unſrer Erde

Und ſtehn darauf. — Lebt ihr? ſeid ihr je Etwas,
Das man darf fragen? — Ihr ſcheint mich zu verſtehn:
Denn Jede legt den ſchramm'gen Finger auf
Die Lederlippen. — Ihr mögt Weiber ſein:
Und doch verbeut mir euer Bart die Deutung,
Daß ihr es ſeid."

Wir ſehen ſogleich, daß dies durchaus keine menſchlichen Weſen ſind, — keine Hexen im eigentlichen Sinn des Worts, — ſondern Geiſter der Finſterniß, gehüllt in ein unregelmäßig menſchliches Aeußeres. Ihr Anblick bereitet uns ſofort beim Aufziehen des Vorhangs auf ihre erſten ſeltſamen und myſteriöſen Aeußerungen vor.

„Wann rufen wir Drei uns wieder den Gruß,
In Donner, Blitz und Regenguß?" —

worin ihre weſentlich unheilvolle Natur durch ihre untrennbare Verbindung mit materiellem Sturm bemerklich gemacht wird. — Die nächſten Worte:

„Wann des Schlachtens Wirrwar ruht,
Wann der Sieger ſicht im Blut," —

beginnen uns das Intereſſe zu zeigen, welches dieſe Weſen an menſchlicher Zwietracht und Unglück nehmen. — In den Worten aber:

„Wo der Ort? — Die Heide dort.
Treffen auch den Macbeth dort." —

erhalten wir den erſten Wink von dem in Macbeth vorhandnen bösartigen Geiſt, welcher ſich im Verlauf des Stücks entwickelt. Macbeth zieht die Aufmerkſamkeit jener Weſen auf ſich und erregt ihr Intereſſe durch die Sympathie, die immer zwiſchen Böſem und Böſem ſtattfindet, — weil er bereits einen ruchloſen Vorſatz in ſeiner Seele birgt, — weil in ſeiner Bruſt eine Saat des Unheils keimt, deren Hervorſproſſen zu beſchleunigen ihr Einfluß fähig iſt. Um über die metaphyſiſche, moraliſche und religiöſe Bedeutung der Compoſition dieſer großen Tragödie richtig zu urtheilen, iſt es höchſt wichtig, daß wir den Dichter nicht ſo mißverſtehen, als habe derſelbe darſtellen wollen, wie es Geiſtern der Finſterniß völlig freiſtehe, nach Willkühr ſeinen Helden aus einem Zuſtande vollkommen ſchuldloſen Sinnes zum Verbrechen zu verführen. Es leuchtet ein, daß ſolch ein Irrthum gleich beim Anfang des Stücks, den Sinn des ganzen Drama's verfälſcht. Macbeth ſinnt nicht in Folge ſeines Zuſammentreffens mit den Schickſalsſchweſtern auf die Ermordung Duncan's; ſondern, umgekehrt, die Schickſalsſchweſtern treffen mit ihm zuſammen, weil er bereits auf dieſen Mord geſonnen hat, — weil ſie ihn beſſer kennen, als ſein königlicher Herr, welcher uns ſagt, „es gebe keine Kunſt, die Art des Gemüths im Geſicht zu erkennen." Dieſe böſen Geiſter haben das Vorrecht, die „Gemüthsart" da zu erſpähen, wohinein menſchliche Augen zu dringen nicht vermögen, — im Gemüthe ſelber. Sie begeben ſich nach der verſengten Haide, weil, wie Eine unter ihnen nachher von Macbeth ſagt, „auf dieſem Wege etwas Böſes herankommt.“ Und zwar begegnen ſie dem mit Banquo ſiegreich heimkehrenden Macbeth noch an dem Abend des nämlichen ſtürmiſchen Tages, an welchem ſie zuerſt erſcheinen. Hieran werden wir nachdrücklich durch die erſten von Macbeth bei ſeinem Auftreten geſprochnen Worte erinnert: „Einen ſo ſchönen und ſo garſtigen Tag ſah ich noch nie,“ daß heißt, einen ſo ſchönen in Bezug auf den von ihm errungenen Sieg, — einen ſo garſtigen in Betreff des ſtürmiſchen Wetters; — welche Vereinigung entgegengeſetzter Eigenſchaften die Schickſalsſchweſtern ſogleich bei ihrem erſten Erſcheinen mit den Worten angekündigt hatten:

„Schön iſt garſtig, garſtig ſchön.“

Der große Unterſchied aber zwiſchen den Characteren Banquo's und Macbeth's zeigt ſich ſchon in dem ſehr verſchiednen Ton, in welchen dieſelben jene, ſowohl ihrer Phantaſie wie ihrem Augen neuen Perſönlichkeiten anreden. Banquo führt die Sprache ruhigen und beſcheidnen Fragens und bittet die Schickſalsſchweſtern erſt, nachdem dieſelben zu Macbeth weiſſagend geſprochen haben, auch über ſeine eigene Zukunft zu ihm zu reden, der „weder ihre Gunſt ſuche noch ihren Haß fürchte.“ Macbeth dagegen verräth ſofort von Anfang an, den ihm zur Gewohnheit gewordnen halsſtarrigen ſelbſtſüchtigen Eigenſinn und trotzigen Ton des Befehlens:

„Sprecht, wenn ihr könnt. Was ſeid ihr?“

und fährt in dem gebieteriſchen Tone fort: „Steht, unvollkommne Sprecherinnen, ſagt mir: woher habt ihr dies ſeltſame Wiſſen? oder warum hemmt ihr auf verſengter Haide uns den Weg mit prophetiſchem Gruß. Sprecht; ich verpflichte euch dazu.“ (I charge you). Die Schickſalsſchweſtern antworten jedoch hier weder Macbeth noch Banquo. Ihre räthſelhaften Verkündigungen ſind offenbar ebenſo vorbedacht, wie Macbeth's Mordplan, und erfolgen freiwillig.

Dieſelben werden von den beiden Feldherrn auf ganz verſchiedne Weiſe aufgenommen. Banquo, ziemlich gleichgültig gegen dieſe Weiſſagungen, und in Zweifel, ob ſeine Sinne ihn nicht getäuſcht haben, ruft blos aus:

„Die Erd' hat Blaſen, wie das Waſſer hat,
Und Die ſind ſolche . . . .
War Das wovon wir ſprechen, wirklich hier?
Wie? oder ward uns Tollwurz aufgetiſcht,
Die den Verſtand gefangen nimmt?“

Was dagegen Macbeth betrifft, ſo verlaßt denſelben die Ruhe ſeines Urtheils von dem Augenblick an, wo die Worte der Schickſalsſchweſtern auf das Ziel hinweiſen, auf welches ſeine ehrſüchtige Begier ohne Erbarmen bereits gerichtet iſt; er vermag nicht länger, über die Natur und Glaubwürdigkeit dieſer ſeltſamen Lehrerinnen nachzudenken, ſondern ſchenkt Glauben Allem, was ihm die Erreichung Desjenigen verkündigt, wonach er ein ſo heftiges Verlangen hat. Zuerſt ſcheint er, wie Banquo ſagt, „ganz verzückt“. Dann verlangt er von den Schickſalsſchweſtern noch genauere Belehrung, als ob ihr Zeugniß den Charakter unzweifelhafter Wahrheit hätte; und trotz Deſſen, daß er ſie zuletzt, „wie Hauch im Winde“, verſchwinden ſieht, äußert er doch, „er hätte gewünſcht, daß ſie geblieben wären.“

So iſt es denn nicht überraſchend, daß, nachdem er ſeine wirkliche Ernennung zum Than von Cawdor erfahren und dadurch einen Theil des ihm Geweiſſagten erfüllt geſehen hat, er die Schickſalsſchweſtern für zuverläſſige Verkünderinnen der Zukunft hält, und in ihrem „Du ſollſt einſt König ſein“ eine Ermuthigung zu ſeinem verbrecheriſchen Vorhaben, — die Weiſſagung des Gelingens ſieht. Und noch weniger kann es uns befremden, daß Lady Macbeth, deren Begier nach der Erreichung des ihr wie ihm vorſchwebenden Ziels noch heftiger iſt, als die ihres Gemahls, noch weniger, als Er, ſich Zeit nimmt, über die Glaubwürdigkeit ſolcher Verheißungen nachzudenken.

In Macbeth iſt aber, wie bereits erwähnt, ſeine zur Ehrfurcht oder Sympathie unfähige Selbſtſucht ſo mächtig, daß ſein Glaube an das „mehr als menſchliche Wiſſen“ der Schickſalsſchweſtern ihn nicht von dem fehlſchlagenden Verſuche abhält, den ſich auf Banquo's Nachkommenſchaft beziehenden Theil der übernatürlichen Weiſſagung zu Schanden zu machen. Gleich charakteriſtiſch iſt die Begier, mit welcher er, nach der Gaſtmahlsſcene, ſich beeilt, die myſteriöſen Lehrerinnen, deren Orakel er ſo eben Lügen zu ſtrafen ſich bemüht hat, dennoch zu Rathe zu ziehen.

> . . . . „Morgen früh,
> Gleich ſuch' ich mir die Schickſalsſchweſtern auf.
> Sie ſollen mehr mir ſagen; denn nun gilt's,
> Auskunden auch das Aergſt' auf ärgſtem Weg.
> Nun iſt, was Vortheil bringt, mir Alles gut.“

Wohl kann daher Hecate, die Meiſterin der Schickſalsſchweſtern, von Macbeth zu Jenen ſagen:

> . . . . „Ihr thatet Das
> Für einen Mann voll Trug und Haß
> Und Eigenſucht, wie's manchen giebt
> Der ſeinen Zweck, nicht euren, liebt.“

In der That zeigt Macbeth in ſeiner Noth wenig Ehrfurcht vor denen, die er jetzt als ſeine einzigen Beſchützer zu betrachten ſcheint. Er redet ſie folgendermaßen an: „Nun, ihr geheimen, ſchwarzen, mitternächtigen Unholdinnen, was treibt ihr da?“ Jetzt aber ſoll er beſtraft werden für ſeinen letzten Verſuch, ſeine hölliſchen Wohlthäterinnen, wofür er ſie hält, zu betrügen. Denn Hecate, die ihre Dienerinnen ſchon nach dem Ort beſchieden hat, wohin zu kommen ſie ihn entſchloſſen weiß, will dort durch Magie ſo auf ihn einwirken, daß er „betäubt in ſein Verderben rennen ſoll.“ Während bei dem erſten Zuſammentreffen des auf Mord Sinnenden mit den Schickſalsſchweſtern dieſe beharrlich jede Antwort auf ſeine Fragen und auf die ſeines Gefährten verweigerten, geſtatten ſie jetzt, wo ſie, auf Befehl ihrer Herrin, über bloße Zweideutigkeiten hinausgehen und geradezu anreizen ſollen, Beantwortung ſeiner, zum Theil nicht einmal ausgeſprochnen Fragen durch die von ihnen heraufbeſchwornen Geiſter. Dieſelben kennen, wie in Bezug auf den zuerſt erſcheinenden ausdrücklich geſagt wird, Macbeth's Gedanken. Sie thun Nichts, als daß ſie ihn in denſelben beſtärken, — ihn auf der Bahn fortdrängen, die er freiwillig betreten hat. Die erſte Erſcheinung beſtärkt ihn in ſeiner Furcht vor Macduff, — die zweite in ſeiner Blutgier, — die dritte in ſeiner Hoffnung, die Herrſchaft behaupten zu können. Obgleich er von der zweiten Erſcheinung die Verſicherung der Unverwundbarkeit gegen perſönlichen Angriff, von der dritten die Verheißung der Unbeſiegbarkeit durch Verſchwörung und auswärtige Feinde erhalten hat, ſo iſt er doch mit dieſen, von ihm für vollgiltig gehaltenen Bürgſchaften der Sicherheit ſeines Lebens und ſeiner Herrſchaft nicht zufrieden, ſondern will wiſſen, ob jemals Banquo's Nachkommen über Schottland herrſchen ſollen," und wird durch die Warnung der Schickſalsſchweſtern vor weiterem Nachforſchen nur zu dem Ausruf aufgeregt:

„Ich will befriedigt ſein! Verſagt mir das,
Und ſeid' verflucht auf ewig!"

Als aber ſeiner Forderung gewillfahrtet wird und die Schatten-Reihe der königlichen Nachkommen Banquo's vor ihm vorbeizuziehen beginnt, ruft er aus: „Unflätbige Unholdinnen, weshalb zeigt ihr mir Dies?" und ſchließt mit der Aeußerung getäuſchter, ſelbſtſüchtiger Erwartung: „Was? iſt es ſo?" — worauf eine der Schickſalsſchweſtern mit dem bitterſten Hohne erwidert:

„Ja, Herr, durchaus ſo. — Doch warum
Steht Macbeth nun ſo ſtarr und ſtumm?
Der große König wird geſtehen,
Daß hier ihm Ehre ſei geſchehen."

Wiewohl nun Macbeth ausruft:

. . . . „Mag dieſe Unglücksſtunde
Verflucht auf ewig im Kalender ſtehn'
Und ſei verdammt, wer ihrem Spuke traut!"

ſo fährt er dennoch fort, ihnen zu trauen, während alles ſonſtige Vertrauen ihm entſchwindet. So ſagt er, als er ſich von allen ſeinen Thanen verlaſſen ſieht:

. . . . „Laßt Alle fliehn:
Bis Birnam's Wald anrückt auf Dunſinan,
Spott ich der Furcht. Was iſt der Knabe Malcolm?
Gebar ihn nicht ein Weib? Die Geiſter, wohl
Vertraut mit Menſchenſchickſal, ſprachen aus:
Fürcht', Macbeth! Niemand, den ein Weib gebar
Beſiegt dich je. — Drum flieht, verruchte Thans
Und miſcht euch unter Englands Zärtlinge:
Mein hoher Geiſt, mein Herz, das männlich ſchlägt,
Wird nie von Zweifel, nie von Furcht bewegt."

Gleichwohl befallen ihn „Furcht und Zweifel" ſchon beim Eintritt des nächſten Boten; und als ihm das Herannahen des engliſchen Heeres gemeldet wird, ſagt er:

. . . . „Dieſer Stoß
Hebt mich auf immer, oder ſtürzt mich jetzt."

Dann überläßt er ſich einem poetiſchen Jammer über ſeine ſehr verdiente Lage, — darüber, daß er nicht geehrt und geliebt, ſondern von Flüchen verfolgt wird und nur „Maulehre", „Heuchelſchall", empfängt. Solche Außerungen, von ſolch' einem Charakter, gewähren uns nur ein neues Recht, ihn zu verabſcheuen. Ein Menſch, der alle menſchlichen Bande mißachtet, ſollte wenigſtens bereit ſein, die unvermeidlichen Folgen ſeines Thuns ruhig zu ertragen. Aber die moraliſche Feigheit Macbeth's iſt vollkommen. Er vermag ſich nicht in ſein Schickſal zu fügen. Je verzweifelter ſeine Lage wird, deſto mehr hält er feſt an dem einzigen, ihm noch übrig bleibenden Troſt:

„Nicht zag ich, dräut Verderb und Tod heran,
Bis Birnam's Waldung kommt nach Dunſinan."

Und als dieſe Waldung wirklich nach dieſem Ort gekommen iſt, „beginnt" er nur „den Doppelſinn des böſen Feinds zu ahnen, der lügt wie wahr." Doch klammert ſich ſein Vertrauen noch an jenen Strohhalm an, welcher ſeiner ſelbſtſüchtigen Feigheit wie ein ſichernder Stab vorkommt:

. . . . „Wer iſt
Der, welchen nicht gebar ein Weib? ſolch' einer
Iſt furchtbar mir, ſonſt keiner."

Auch kann Nichts charakteriſtiſcher ſein, als das, was er in dem Augenblick ſagt, wo ſein Schloß umzingelt und ihm nur noch ſein liebes Leben übrig gelaſſen iſt: „Warum ſollt' ich den römiſchen Narren ſpielen und durch mein eigen Schwert ſterben? So lange ich Lebende ſehe, ſind die Wunden beſſer auf ihnen angebracht." — Nein, wahrlich, Macbeth iſt kein Brutus. Dem Schwerte des Feindes entgegenzutreten, dazu reicht phyſiſcher Muth hin; aber durch das eigene Schwert fallen, — das erfordert große moraliſche Entſchloſſenheit. Und als Macduff auf Macbeth losſtürzt, iſt es nicht Reue, was ihm das Geſtändniß abdringt:

„Ich mied von allen Menſchen Dich allein.
Zurück! Auf meiner Seele liegt zu ſchwer
Schon Deines Blutes Laſt."

Vielmehr iſt der Grund dieſer Aeußerung darin zu ſuchen, daß ihm die Worte des übernatürlichen Warners noch in die Ohren klingen: „Hüte Dich vor Macduff." Genöthigt zu fechten, benutzt Macbeth die erſte Pauſe, wo er noch unverwundet iſt, zu dem Verſuche, ſeinen Gegner zu überreden, daß er unverwundbar ſei. Als ihn darauf Macduff mit der Eigenthümlichkeit ſeiner Geburt bekannt gemacht hat, lehnt er den Kampf ab; denn wohl kann er nun glauben, daß es jetzt mehr als je Zeit iſt, ſich „vor Macduff zu hüten." Er überzeugt ſich jetzt, daß „das Schickſal und eine übernatürliche Hülfsmacht" gegen ihn ſind; und bis zu Ende in ſeiner verhärteten, jammernden Selbſtſucht beharrend, läßt er ſich durch keinen Gedanken an die Schwarze ſeiner eigenen Treuloſigkeit abhalten, über die Falſchheit jener böſen Weſen zu klagen, von deren Natur er eben nichts Andres hätte erwarten ſollen. Daß er unter dem Eindruck der endlich erlangten Ueberzeugung von jener Falſchheit den Kampf ablehnt, beweiſt ebenſo wenig einen Mangel an phyſiſchem Muth, wie die Erneuerung des Kampfs das Vorhandenſein irgend welches Muthes beweiſt; denn im Widerſtande gegen offenbares Verhängniß iſt kein Raum für Muth. Aber das letzte Wort und die letzte That Macbeth's ſind ein wiederholter Beweis der moraliſchen Feigheit, welche in ſeinem ganzen, uns dargeſtellten Lebenslauf ſo bemerkbar iſt: er giebt ſein Leben preis, um nicht „vom Fluch des Geſindels gehetzt zu werden." So ſtirbt Macbeth, zurückbebend vor verdienter Schande; aber er ſtirbt, wie er gelebt hat, — reuelos.

Es iſt jetzt Zeit, die Entwicklung des ſehr verſchiednen Charakters ſeiner Gemahlin weiter zu verfolgen, wie ſich dieſe Entwicklung aus dem ſehr verſchiedenen, durch rein geiſtiges Leiden herbeigeführten Ende der Lady Macbeth ergiebt.

IV. Lady Macbeth in ihrer Verzweiflung.

Wir haben die „reuvollen Regungen" Lady Macbeth's durch ihr leidenſchaftliches Verlangen nach ihres Gemahls Erhöhung, wenn auch nicht erſtickt, doch überwältigt geſehen, bis ſie „den goldnen Reif" wirklich um die Stirn ihres eben ſo ehrgeizigen, aber ſelbſtſüchtigeren Gatten geſchlungen erblickt. Wir haben ſpäter Lady Macbeth von heftigen Gewiſſensbiſſen beunruhigt geſehen, ſobald jene fortgeſetzte Anſtrengung aufhörte, welche ſie für nöthig gehalten hatte, um „den nächſten Weg „zu Macbeth's Erhöhung und ihrer eignen „zu gehen". Jedoch haben wir dieſe „Zerknirſchung bewirkenden Regungen" auch wieder für einige Zeit unterdrückt geſehen durch die neue, ihr auferlegte Anſtrengung, jene Gewiſſensqualen zu beſänftigen, die nach ihrer Meinung nicht blos ihren Gatten beängſtigen, ſondern ſein Schuldbewußtſein aller Welt verrathen. Aber der Schluß der großen Gaſtmahlsſcene, welche wir ſchon betrachtet haben, ſtellt eine neue Phaſe der Gefühle Lady Macbeth's dar. Sie bemerkt, daß ihre, — ſei es in der Form der Zärtlichkeit, oder in der des Vorwurfs — vorgebrachten Ausſcheltungen gleich unvermögend ſind, die Wirkſamkeit ſeines „fieberkranken Gehirns" zu beſchränken. Von dem Augenblick an, wo ſie es für nothwendig halt, ihre Gäſte ſchleunigſt zu entlaſſen, bemerken wir, daß ihre kurzen und ruhigen Antworten auf ſeine Fragen nur von dem ängſtlichen Wunſch beſeelt ſind, ſeine fieberhafte Aufregung durch Das zu beſchwichtigen, was, nach ihrer jetzigen Ueberzeugung, das dazu einzig dienliche Mittel iſt, — durch willfährigſte Güte. Ihre Bemerkung: „Euch fehlt das Labſal aller Weſen, Schlaf!" drückt ihre tiefe Ueberzeugung aus, daß, wenn irgend eine Behandlungsweiſe ſeine geiſtige Krankheit heilen oder lindern kann, dies eine beſänftigende ſein muß. Aber gleich ſeine Antwort auf dieſe freundliche Erinnerung zeigt uns, daß ihre Macht, ſeine Befürchtungen zu mindern und dadurch ſeinen Ausſchreitungen ein Ziel zu ſetzen, gänzlich zu Ende iſt:

> . . . . . . „Was mich von Sinnen täuſcht
> Iſt Neulingsfurcht, die mehr Abhärtung heiſcht.“
> Wir ſind noch jung in Thaten.“

Bis zu dieſem Augenblick ſcheint ſie von Banquo's Ermordung Nichts zu wiſſen; auch hat ihr Gemahl ſie nicht beſtimmt mit ſeinen Anſchlägen gegen Macduff bekannt gemacht; er hat hinfort durchaus keine Vertraute außer ſeinen übernatürlichen Rathgeberinnen, welche ihm nicht mehr Rath ertheilen, als eben hinreichend iſt, um ihn in ſeinem thörichten Verfahren zu beſtärken. Nur durch das allgemeine Gerücht ſcheint Lady Macbeth Kenntniß zu erhalten von der Vertilgung der Familie Macduff's und von der dadurch für ihren Gemahl ſich eröffnenden, mit gänzlicher Mißachtung der Meinung aller Menſchen zu durchlaufenden Bahn rückſichtsloſer Gewaltthätigkeit, welche ſeiner Perſon und ſeiner Herrſchaft jede menſchliche Zuneigung entziehen muß. Von dem erſten großen Verbrechen Macbeth's, der Ermordung Duncan's, hatte ſie thörichterweiſe geglaubt, ihr Gemahl werde durch daſſelbe zu geſicherter königlicher Macht gelangen. Seinen Charakter mißkennend, ſah ſie gar nicht voraus, daß er beharrlich nach dem Grundſatz handeln könne: „Was bös begonnen hat, erſtarkt durch Böſes“, — daß er alſo verkehrt genug ſein werde, ſeine Sicherheit gerade im Herbeiziehen größerer Gefahren zu ſuchen. Jetzt aber gewahrt ſie, daß eben die That, welche ihn für immer auf den Gipfel der Macht erheben ſollte, ihn in unentfliehbares Verderben geſtürzt hat; ſie fühlt, daß, ohne die durch ihren eignen unbeugſamen Willen bewirkte Anreizung, jene That nicht würde begangen worden ſein; — daß daher dieſe ihre Hartnäckigkeit, durch welche ſie die dauernde Größe des Mannes zu erreichen hoffte, auf deſſen Ruhm alle ihre Wünſche gerichtet waren, — daß gerade dieſe Halsſtarrigkeit ſein verderbliches, unwiderrufliches Schickſal entſchieden hatte. Und dies iſt noch nicht Alles. Die furchtbare Enttäuſchung über Einen Theil ſeines Charakters ſchließt eine noch grauſamere Enttäuſchung über einen andren Theil deſſelben in ſich. Indem ſie entdeckt, daß Alles, was ſie bei Macbeth fälſchlich für „die Milch der Menſchenliebe“ gehalten hat, Nichts war, als bloße ſelbſtſüchtige Beſorglichkeit, kommt ſie zu der Ueberzeugung, daß er keiner wahren Zuneigung und keines unbedingten Vertrauens fähig iſt, — ſogar gegen ſie. Von dem Augenblick an, wo es ihm nicht gelingt, ihre Theilnahme für ſein Vorhaben gegen Banquo zu gewinnen, ſchließt er ſie von ſeinen Berathſchlagungen gänzlich aus und überläßt es ihr, über ihrer, durch Mittheilung nicht gemilderten Seelenangſt zu brüten, ſie ſogar der Zerſtreuung und des Troſtes beraubend, welchen ihr trauriges Gemüth noch in dem Bemühn gefunden haben würde, ſeine Seelenqualen zu lindern. Wäre ſie durch die Wohlfahrt ihres Gemahls, oder auch nur durch ſein Vertrauen und ſeine Sympathie im Unglück aufrecht erhalten worden; dann möchte die Entſchloſſenheit ihres Geiſtes lange Stand gehalten haben gegen die geheimen Gewiſſensqualen, von denen ihr Herz ſich nicht zu befreien vermag. Da ſie aber ſowohl irdiſcher Hoffnung wie menſchlicher Sympathie beraubt iſt, erwacht das Bewußtſein untilgbarer Schuld mit Skorpionen-Grimm in ihrem Buſen; und nun erhalten wir zu dem Ausdruck erzwungner Gleichgiltigkeit, mit welcher ſie zu ihrem Gemahl geſagt hatte: „Ein wenig Waſſer reinigt uns von dieſer That,“ den entſetzlichen Commentar in ihren ſchlafwandleriſchen Ausrufungen: „Hier iſt noch ein Fleck.“ — „Weg, du verdammter Fleck! weg, ſage ich! —“ „Was! wollen dieſe Hände niemals rein werden?“ „Hier iſt noch ein Blutgeruch.“ „Aller Würzduft Arabiens wird dieſe kleine Hand nicht lieblich machen“. Oh! oh! oh!“

Ja, der verdammte Fleck, der Blutgeruch iſt noch da — in der Unwiderruflichkeit der, obgleich nicht dem erſten Plane nach, doch in Bezug auf die Ausführung ihr ſowohl wie ihrem Gemahl angehörenden That, welche ſie Beide in den tiefſten Abgrund des Verderbens geſtürzt hat. Dieſem Gedanken iſt ihr einſames Herz hingegeben, an ihn iſt daſſelbe gekettet wie „an ein Feuerrad.“ Um dieſen vorherrſchenden, den Mittelpunkt ihrer Gefühle bildenden Gedanken herum, finden wir im Verlauf ihrer kurzen und unzuſammenhängenden Enthüllungen, in verworrener Folge, den ganzen Kreis von Umſtänden hingezeichnet, welche zu der großen entſcheidenden That geführt haben, oder nach derſelben eingetreten ſind. Da finden wir Lady Macbeth's früheres Schelten auf ihres Gemahls Beſorglichkeit, — die Vergegenwärtigung des grauenvollen Augenblicks des Mordes, — ihre gleich ſchaudervolle Rückerinnerung an das blutige Schauſpiel, welches anzuſehen der Kleinmuth Macbeth's ſie gezwungen hatte, — ihr Bemühen, ihres Gemahls erſte Aufgeregtheit nach dem Morde zu beſchwichtigen, — ihren Verſuch, ſeine vermeintlichen Gewiſſensqualen zu mildern, — ihren Tadel ſeines ſeltſamen, Verdacht erregenden öffentlichen Benehmens, — und endlich jenes Hervorbrechen ohnmächtigen Mitleids: „der Than von Fife hatte eine Frau. Wo iſt ſie nun?“ — Hier, ſagen wir, iſt ſchnell die ganze furchtbare Folgenreihe hingezeichnet, von Lady Macbeth's hartnäckigem Antreiben zur geheimen Mordthat an, bis zu ihres Gemahls Sich-ſtürzen in ein Meer grenzenloſer Grauſamkeit, die ihn ſelber zu Grunde richten ſoll. Alles das eben Erwähnte beſteht aber in Rückblicken Lady Macbeth's auf die Vergangenheit, in Erinnerungen an die Umſtände des Mordes und an ihre darauf folgenden Bemühungen, ihren Gemahl aufrecht zu erhalten und zu leiten.

Während es bei Macbeth, da er die Gewohnheit des Selbſtgeſprächs hat, keines Schlafwandelns bedurfte, um uns das Innerſte ſeiner Seele zu erſchließen, würde es mit Lady Macbeth's Geiſteskraft und gewohnter Selbſtbeherrſchung unverträglich geweſen ſein, daß ihr Schuldbewußtſein im wachen Zuſtande ſo deutlich durch ihre Lippen ſich kundgegeben hätte. Die Scene ihres Schlafwandelns iſt daher nicht weniger phyſiologiſch wahr, als dramatiſch nothwendig. Wie der Arzt ſelber hier uns ſagt, „erzeugen unnatürliche Thaten unnatürliche Qualen,“ — vertrauen ſchuldvolle Seelen dem tauben Pfühl ihre Geheimniſſe. Er ſieht Verzweiflung in Lady Macbeth's ſchlafwandleriſchen Aeußerungen, verlangt, daß ihr alle Mittel der Verletzung entrückt werden; — ein Verlangen, welches nicht erfüllt worden zu ſein ſcheint; denn Malcolm äußert am Schluß des Stücks: „man glaube, ſie habe mit eigener Hand ſich das Leben genommen.“

Was hierbei Macbeth anbelangt, ſo iſt in ſeinem Benehmen Nichts charakteriſtiſcher, als die Art, wie er die Nachricht von der Krankheit und dem Tode ſeiner Gemahlin aufnimmt. Nichts zeigt uns ſo ſehr, daß er keine edle Zuneigung zu ihr gehabt, ſondern ſie nur für ein ihm äußerſt nützliches Weſen angeſehen hatte, von welchem er daher gar nicht geneigt war ſich zu trennen. Er giebt nicht das geringſte Zeichen von Mitleid mit den Seelenqualen ſeiner Gemahlin, ſondern befiehlt nur in ſeiner gewöhnlichen, unvernünftig gebieteriſchen Weiſe dem Arzt, ſie von dem „Andrang ſchwerer Phantaſien“ zu heilen; und da dieſer ſich hierzu unfähig bekennt, treibt ihn ſeine Selbſtſucht ſogleich zu der thörichten Frage „Doctor, kannſt Du beſchauen das Waſſer meines Landes, erſpähen ſein Uebel, ihm die frühere Geſundheit wiedergeben? Welch' ein Rhabarber- oder Sennatrank treibt wohl die Britten ab?“ Und als ihm die Nachricht vom Tode der Königin überbracht wird, verräth ſein Ausruf eher alles Andere, als Mitleid. Er ſcheint zu denken, ſie habe gegen ihn ein großes Unrecht begangen, indem ſie gerade jetzt geſtorben iſt:

„Sie hätte ſpäter ſterben ſollen. Da wäre Zeit dazu gekommen!“ —

Von dieſen, ihr geweihten Worten geht er ſogleich zu einer ſeiner großen, auf ihn ſelber Beziehung habenden poetiſchen Betrachtungen über, in welchen von ihr nicht weiter die Rede iſt.

Mrs. Siddons als Lady Macbeth;

beurtheilt

von

George Fletcher.

Alle neueren engliſchen Schauſpieler, welche den Macbeth Shakeſpeare's geſpielt haben, — Garrick, Kemble, Kean, Macready, — ſind von der falſchen Grundanſchauung ausgegangen, daß jener Held ein urſprünglich guter, von Mitgefühl beſeelter, edler, weichherziger und dankbarer Menſch ſei, bis ihm der ehrgeizige und verrätheriſche Vorſatz, ſeinen König zu ermorden, zuerſt von den Schickſalsſchweſtern eingeflößt und dann durch die Anſtachelungen von Seiten ſeiner Frau in ihm befeſtigt werde. Der Ton und die Geberden des Schauſpielers haben, Dem gemäß, bei Darſtellung der Rolle Macbeth's, in den erſten Scenen beſtändig den gewiſſenhaft widerſtrebenden- und in den letzten den reuevollen Verbrecher an die Stelle des herzloſen Sclaven rein ſelbſtſüchtiger Furchtſamkeit geſetzt, welche der Dichter doch ſo beſtimmt gezeichnet hat; — dergeſtalt, daß wir, ſtatt des Shakespearſchen „ſchwarzen Macbeth," einen ſentimentalen Schlächter zu ſehen bekommen haben, der eines Kotzebue vollkommen würdig wäre.

Es iſt daher zu entſchuldigen, daß ſogar Mrs. Siddons das herrſchende Mißverſtändniß des eigentlichen Charakters des Helden eben der Tragödie theilte, in welcher ſie ihren größten Künſtler-Ruhm errang. Aber ein ſolcher Grundirrthum über jene Rolle führte nothwendig einen entſprechenden, ebenſo großen Irrthum über den, dem Helden zur Seite ſtehenden Charakter herbei, welchen ſie mit ſolcher Macht darſtellte; und Dies iſt es, was wir durch ihre eigenen handſchriftlichen Bemerkungen über Lady Macbeth, wie uns dieſelben von ihrem letzten Biographen vorgelegt worden ſind, hier beweiſen wollen.

Sogleich darin fehlt Mrs. Siddons, daß ſie in den von Lady Macbeth geſprochenen Worten:

> . . . . „Nur fürcht' ich dein Gemüth:
> Es iſt zu voll von der Milch des Menſchenliebe," —

nicht bloß die Meinung der Lady über ihres Gemahls Charakter zu jener beſtimmten Zeit, ſondern des Dichters eigne Auffaſſung der bleibenden Natur Macbeth's ausgedrückt findet und ſich deßhalb zu dem Ausſpruch berechtigt glaubt: Macbeth ſei zwar „ehrgeizig, aber noch liebenswürdig, gewiſſenhaft, ja ſogar fromm." Und doch muß die Schlußbemerkung, in welcher Lady Macbeth ſagt: „ihr Gemahl fürchte ſich vielmehr, die blutige That zu begehen, als daß er dieſelbe ungethan wünſche,“ — dieſe Aeußerung muß dem aufmerkſamen Beobachter zeigen, daß ſelbſt Lady Macbeth, bei allem ihrem Vorurtheil in Bezug auf ihres Gemahls vermeintlich gewiſſenhaftes Weſen, hier auf einen ſtarken Verdacht rückſichtlich ſeines wahren Charakters kommt.

Was aber Lady Macbeth's Charakter betrifft, ſo begeht Mrs. Siddons gleich zu Anfang den Irrthum, daß ſie den Ausruf derſelben „Großer Glamis! würdiger Cawdor!“ aus einem Zeichen grenzenloſer Hingebung der Lady an ihres Gemahls Wunſch und Vorſatz, in einen Beweis rein ſelbſtſüchtigen, in ihrer eignen Bruſt vorhandnen Ehrgeizes und gänzlicher Nichtbeachtung der Wohlfahrt ihres Gatten verkehrt. „Bei Macbeth's Heimkehr,“ ſagt ſie, „ſcheint Lady Macbeth unempfindlich für alle von ihm in der Schlacht beſtandnen Gefahren und für die ganze Erfreulichkeit ſeiner glücklichen Rückkehr, — denn mit keinem freundlichen Wort des Grußes oder des Glückwunſches empfängt ſie ihn, und iſt in den Gedanken an den beabſichtigten Mord ſo vollſtändig verſunken, daß ſie Beides gänzlich vergißt; wie denn überhaupt bemerkt zu werden verdient, daß, während Macbeth Ausdrücke der Zärtlichkeit gegen ſeine Frau gebraucht, ſie niemals ein Zeichen von Zuneigung zu ihm giebt, bis das Unglück ihr eiſernes Herz weich macht.“ — Wir, unſererſeits, erlauben uns hierbei die Gegenbemerkung, — erſtlich, daß wir die Meinung von dem in Lady Macbeth wahrnehmbar ſein ſollenden Mangel an Gefühl für ihren Gatten in unſrer Abhandlung über dieſe beiden Charaktere bereits widerlegt haben, — und zweitens, daß es niemals die Troſtbedürftigkeit der Lady, ſondern immer Macbeth's eigne Verlegenheit iſt, was ihn zu Ausdrücken der Zärtlichkeit gegen Jene veranlaßt. So ſagt er, z. B., zu ihr: „Meine theuerſte Gemahlin, Duncan kommt her zu Nacht,“ — nicht weil er, wie Coleridge meint, ſeine Gemahlin durch ſchmeichelnde Worte zur Aufgebung des Mordplans geneigt machen wollte, ſondern weil er von ihren Lippen die erſte Aeußerung des Wunſches nach der ſofortigen Ausführung jenes Plans zu vernehmen wünſcht und durch ihre Entſchloſſenheit die zu der blutigen That nothwendige Willenskraft zu erlangen hofft.

Mrs. Siddons ſpricht hingegen immer ſo, als ob Lady Macbeth in ihrem Gemahl nicht bloß die Entſchloſſenheit zur Ausführung ſeines eignen Vorſatzes bewirkte, ſondern ihm den Vorſatz ſelber aufdrängte, der mehr der ihrige, als der ſeinige ſei. In dieſer irrigen Vorausſetzung fährt ſie alſo fort: „Bei der Ankunft des liebenswürdigen Monarchen, welcher ihm (Macbeth) vor Kurzem ſolche Ehre erwieſen hatte, erhalten ſeine, von Natur wohlwollenden und guten Gefühle wieder ihre gewohnte Macht. Er geht darauf feierlich mit ſeinem Herzen zu Rathe, und nach vielem gründlichen Nachdenken über die Gefahr des Unternehmens, nach Erwägung, daß Duncan, ſein höchſt milder König und Verwandter, bei ihm Gaſt ſei, — giebt er den grauſamen Vorſatz auf und beſchließt weisich, in der Sache nicht weiter zu gehen. Jetzt aber erſcheint ſein böſer Genius, ſeine Gemahlin: und durch ihre Vorwürfe, beſonders durch die Beſchuldigung der Feigheit, vertreibt ſie die ſich ſammelnden Tropfen der Menſchenliebe von ſeinen Augen und beſeitigt alle jene Eindrücke von Unterthanen-Treue, Mitleid und Dankbarkeit, welche, noch einen Augenblick vorher, von ſeinem Geiſt vollen Beſitz genommen hatten. Sie macht ſogar ihre Tugenden zu Mitteln des Schmähens gegen ihren Herrn und Gebieter: „Du haſt die Milch der Menſchenliebe in Deinem Herzen," ſagt ſie im Weſentlichen zu ihm, „aber Ehrgeiz, welcher meine herrſchende Leidenſchaft iſt, würde auch Dir nicht fehlen, wenn Du Muth hätteſt. Trotz Deines beſtändigen Verlangens, alle Deine, aus Mitgefühl entſpringende Schwäche zu unterdrücken, biſt Du zu feig, um die That zu wollen, und wagſt Nichts, als ſie zu wünſchen. Du ſprichſt von Mitgefühl. Ich habe mit einer Zärtlichkeit gefühlt, welche Dein Geſchlecht nicht zu kennen vermag; aber ich bin, bei meinem Ehrgeiz, entſchloſſen, Alles nieder zu treten, was mich auf meinem Wege zu einer Krone hemmt!"

Unter dem Einfluß der in obigen Worten ausgeſprochnen irrigen Anſicht, ſtellt ſich die große Schauſpielerin vor, die geiſtige und leibliche Anmuth dieſer Heldin ſei ſo groß, daß dieſelbe „allein einen Zauber hervorbringen konnte, der mächtig genug war, den Geiſt eines ſo unerſchrocknen Helden, einen ſo liebenswürdigen, ſo ehrenwerthen Charakter, wie Macbeth zu verblenden, — ihn zu verführen, allen Gefahren der gegenwärtigen und allen Schrecken einer künftigen Welt Trotz zu bieten; ſo daß wir gezwungen ſeien, das bethörte Opfer einer ſolchen Knechtſchaft zu bemitleiden, ſelbſt während wir ſeine Verbrechen verabſcheuen."

Die nämliche falſche Vorausſetzung verleitet die ſchöne Kritikerin zu der Annahme, daß Lady Macbeth's Bemerkung in Betreff Banquo's und Fleance's

„Doch Keinem gab Natur Unſterblichkeit,"

eine bewußte Aufforderung zur Ermordung dieſer beiden Perſonen ſei: und hierauf gründet ſie eine andre ſehr ſeltſame falſche Vorausſetzung:

„Da Lady Macbeth ſonach jetzt das Maaß ihrer Verbrechen gefüllt hat, ſo habe ich mir vorgeſtellt, daß die letzte Erſcheinung des Geiſtes Banquo's ihren Augen nicht weniger ſichtbar wurde, als denen ihres Gemahls. Ja, ſo iſt's: der Geiſt des edlen Banquo hat lächelnd, bis zum Ueberfließen, die Beſtandtheile ihres vergifteten Kelchs eingegoſſen und bietet dieſelben nun ihren eignen Lippen dar."

Aus allem Dieſem erhellt, daß Mrs. Siddons ſich bemühte, den erſten Theil der Rolle Lady Macbeth's ſo zu ſpielen, als ob ſie eine durchaus ſelbſtſüchtige und gebieteriſche Frau darzuſtellen hätte, die nicht dem Wunſch und Vorſatz ihres Gemahls ſich hingabe, ſondern gewiſſenlos entſchloſſen wäre, ihn zur Ausführung ihres eignen Vorſatzes zu zwingen. Dies wird beſtätigt durch alle Berichte und Erinnerungen von ihrem Spiel, ſo viel wir deren zu ſammeln im Stande geweſen ſind. Doch macht merkwürdigerweiſe der letzte Biograph der Siddons gegen ihre Lady Macbeth den Einwand, dieſelbe ſei keine hinlänglich reine Verſinnlichung ſelbſtſüchtigen Ehrgeizes geweſen. „Indem der mächtige Dichter," ſagt Hr. Campbell, „alle Triebfedern des Thuns der Lady in dem Einen entſchiedenen Gefühl des Ehrgeizes concentrirte, hat er ihrem Charakter eine bildſäulenartige Einfachheit verliehen, welche, obgleich kalt, doch den Geiſt durch das Staunen aufregt, welches ſie bewirkt. Ihr Herz iſt keinem andern Gegenſtande auf der ganzen Welt zugewandt, als der Krone Schottlands. Von wahrer Zerknirſchung findet ſich in ihr keine Spur. In den von ihr an ihren Gemahl gerichteten Worten: „Nicht zu Aenderndes bleibe unbedacht" offenbart ſich die Scheußlichkeit eines Geiſtes, der, gleich einem verwundeten Ungeheuer, in eine ſolche Tiefe ruchloſen Troſtes hinabzutauchen vermag. Die Lady iſt eine Art von Schweſter des Miltoniſchen Lucifer; wie dieſer, ſtellen wir uns ſie äußerlich majeſtätiſch und ſchön vor. Die Anſicht der Mrs. Siddons, daß man ſich unter Lady Macbeth eine blonde und zarte Schönheit zu denken habe, ſcheint mir daher eine bloße Caprice zu ſein. Das Publicum würde keine Luſt gehabt haben, für eine ſolche Darſtellerin Lady Macbeth's die ſchwarzen Locken und die Adler-Augen der Mrs. Siddons auszutauſchen".

Aber jene Anſicht der großen Künſtlerin iſt keineswegs eine bloße Caprice. Mrs. Siddons ſtützt ſich dabei auf einen guten Grund Sie ſagt: „Lady Macbeth's Aeußeres iſt, meines Dafürhaltens, von der Art, welche das andere Geſchlecht, nach allgemeinem Zugeſtändniß, am meiſten feſſelt, — ſchön, weiblich, vielleicht ſogar ſchwächlich (fragile). Nur ſolch' ein Verein von Eigenſchaften, achtungswerth durch die Energie des Geiſtes, und feſſelnd durch weibliche Liebenswürdigkeit, konnte einen Helden wie Macbeth bezaubern." Zwar hat Shakespeare über dieſen Punkt keine beſonderen Andeutungen gegeben. Daß er ſich aber ſeine Lady Macbeth von entſchieden und ſogar zart weiblicher Geſtalt dachte, geht nicht nur aus den von ihrem Gemahl gegen ſie gebrauchten zärtlichen Ausdrücken, ſondern auch aus Allem hervor, was wir von jenen Grundſätzen harmoniſchen Kontraſtes wiſſen, welche Shakespeare in ſeinen größeſten Werken unveränderlich befolgt.

Im gegenwärtigen Falle beliebte es ihm, die gewöhnliche Ordnung der Dinge umzukehren, indem er ſeinem Helden Das zuſchrieb, was gewöhnlich für weibliche Reizbarkeit der Phantaſie und Schwäche des Entſchluſſes angeſehen wird. Um dieſe Eigenthümlichkeit des Characters hervorſpringender zu machen, hat er dieſelbe mit der unbezweifeltſten phyſiſchen Herzhaftigkeit, Stärke und Tüchtigkeit in Kontraſt geſtellt; — kurz, er hat in Macbeth einen ausgezeichnet männlichen Körper mit einem, in gewiſſen Beziehungen äußerſt weiblichen Geiſt vereint, dem aber der Edelſinn weiblicher Liebe gänzlich fehlt. Dieſem, in ſich ſelber einen Kontraſt enthaltenden Charakter hat Shakespeare einen weiblichen Charakter gegenüber geſtellt, welcher einen, dem vorigen ganz entgegengeſetzten Kontraſt darſtellt. Niemand bezweifelt, daß er uns in dem Geiſt Lady Macbeth's jene männliche Feſtigkeit des

Willens gezeigt hat, die ihrem Gemahl fehlt. Die ſtrengſte Analogie mußte ihn deßhalb darauf führen, den harmoniſchen Kontraſt der beiden Charaktere dadurch zu vervollſtändigen, daß er jenen ihren „unverzagten Muth“ in eine ebenſo ausgezeichnet weibliche Geſtalt einſchloß, wie die ihres Gemahls eine großartig männliche iſt. Dies war auch nöthig, um ihr Schelten auf Macbeth's Unentſchloſſenheit mit der vollſten Kraft wirken zu laſſen. Solche Worte haben, aus den Lippen eines Weibes von männlichem Anſehen, wenig moraliſche Stärke, im Vergleich mit Dem, was ſie durch eine, in leidenſchaftliche Bewegnng geſetzte, zart weibliche Stimme und Geſtalt an Kraft gewinnen.

Mrs. Siddons hat alſo hierüber richtiger geurtheilt, als das Publicum, das ſich durch ihre mächtige Darſtellung verleiten ließ, ihre Perſönlichkeit mit der Perſönlichkeit Lady Macbeth's völlig zu indentificiren.

Dieſe Thatſache legt uns die Pflicht auf, das Abweichen der Verſinnlichung jenes Charakters durch Mrs. Siddons von Shakespeare's Zeichnung deſſelben nicht nur, wie wir bereits gethan haben, durch ihre eigene Angabe der Weiſe, in der ſie dieſe Rolle zu ſpielen ſich bemühte, ſondern auch durch die glaubhafteſten Ueberlieferungen über ihre wirkliche Darſtellung der Rolle klar zu machen. Hierbei müſſen wir uns darauf beſchränken, nachzuweiſen — erſtlich, den von der Schauſpielerin hervorgebrachten falſchen Eindruck in Betreff der zwiſchen Lady Macbeth und ihrem Gemahl im Allgemeinen beſtehenden moraliſchen Beziehung — und zweitens ihre gleich irrige Auffaſſung der Beziehung zwiſchen Lady Macbeth's Gewiſſen und der großen verbrecheriſchen That, an welcher ſie Theil nimmt.

Nun ſtimmen alle Berichte über das Spiel der Siddons während der erſten Scenen in der Verſicherung überein, daß ſie die Heldin ſehr wirkſam ſo darſtellte, wie wir aus ihren ſchriftlichen Bemerkungen über jenen Charakter geſehen haben, daß ſie ſich bemühte denſelben darzuſtellen, — als eine, — wir müſſen es wiederholen, — als eine durchaus ſelbſtſüchtige und gebieteriſche Frau, die nicht dem Wunſch und Vorſatz ihres Gemahls ſich hingiebt, ſondern gewiſſenlos entſchloſſen iſt, ihn zur Ausführung ihres eignen Vorſatzes zu zwingen.

Die drei Hauptſtellen, in welchen dieſe Auffaſſung am Meiſten hervortreten mußte, ſind Die, in welcher Lady Macbeth die Ausführung des Mordplans auf ſich ſelber nimmt; — Die, wo ſie Macbeth's Beſorgniſſe vor Verhaßtwerden durch ihre Ausſcheltungen, und ſeine Furcht vor irdiſcher Vergeltung durch Angabe des Mittels verbannt, durch welches der Verdacht auf die ſchlafenden Kammerer gelenkt werden könne; — und endlich Die, wo ſie ſich bemüht, ſeine Aufgeregtheit nach dem Morde zu beſchwichtigen.

Was den erſten Punkt betrifft, ſo müſſen wir, nach den oben angeführten Stellen aus den Bemerkungen der Mrs. Siddons, Herrn Boaden's Verſicherung Glauben ſchenken, dieſelbe habe die Worte:

. . . . „Oh! nie ſoll den Morgen
Die Sonne ſehn!" — . . . .

auf ſolche Weiſe geſprochen, daß „Macbeth ſelber (Smith) unter ſie herabſank." — Das heißt, ſie nahm den Ton und die Miene, nicht der eifrigſten Bitte, von welcher allein Shakespeare's Heldin bei dieſer Gelegenheit Gebrauch machen konnte, — ſondern des gebieteriſchen Befehlens an; ſo daß der Darſteller Macbeth's, anſtatt, wie Shakespeare's Auffaſſung verlangt, gefällig einzuwilligen, aus reiner Hülfsloſigkeit in ihren Willen ſich zu fügen ſchien.

In Bezug auf die Scene, zweitens, wo die Lady das ängſtliche Zurückbeben ihres Gemahls vor der wirklichen That beſeitigt, ſagt uns ferner Hr. Boaden: „Da ſie vom Wirbel bis zum Zeh mit der wildeſten Grauſamkeit erfüllt war, ſchien das Schauderhafte der hier folgenden Worte durch ſeine Angemeſſenheit für ſolch' ein Weſen erträglich. Aber ich ſtaune noch über die Energie ſowohl des Vortrags wie der Geberde, von welcher derſelbe begleitet war: —

Und doch indem er (der Säugling) mich anlächelte,
Riß' ich die Bruſt ihm aus zahnloſem Mund,
Und ſchlug' ihm's Hirn aus, hätt' ich's ſo geſchworen,
Wie Du es ſchwörſt.

„Hier war in Ton und Geberde nichts Menſchliches. Dieſe wirklich ſchöne und intereſſante Schauſpielerin ſchrak durchaus nicht davor zurück, als das wahre und vollkommne Bild der größten aller leiblichen und moraliſchen Verderbtheiten, — als ein teufliſches Weib vor uns zu ſtehen."

Wir unſrerſeits finden hier wiederum den Ton und die Geberden, — nicht der heftigen Klage, ſondern des anmaßenden Vorſchreibens, — nicht der eifrigen, von Lady Macbeth an ihren Gemahl gerichteten Aufforderung, bei ſeinem eignen Vorſatz zu beharren, ſondern unbarmherziger und hochmüthiger Entſchloſſenheit, ihn zur Ausführung des ihrigen zu treiben. Zu der Anſicht der Mrs. Siddons, daß Lady Macbeth während dieſer ganzen Zeit ihren Gemahl mit aufrichtiger Verachtung anſieht, ſtimmt vollkommen, was Herr Boaden in Bezug auf die oben erwähnte dritte Stelle weiter äußert: „Bei ihrer Rückkehr aus der Schlachtſtube gab ſie ihren Lippen einen Ausdruck der Verachtung, der mehr auffiel, als irgend einer, den ſie bis dahin hatte ſichtbar werden laſſen."

Den allgemeinen Charakter dieſes Theils der Darſtellung der Siddons bezeichnete ein beredter Schriftſteller vor Kurzem durch die Behauptung, daß in der Mordſcene „ihr Spiel das eines triumphirenden Teufels war."

In unſrer Betrachtung der Charaktere Macbeth's und ſeiner Gemahlin haben wir aber gezeigt, daß Shakespeare ſeine Heldin ganz und gar nicht als über die Vollbringung der That triumphirend darſtellt; vielmehr haben wir geſehen, daß Macbeth's Grübeleien über die vollbrachte That in Lady Macbeth eine Ahnung von der durch Gewiſſensqualen bewirkten Geiſtesverwirrung hervorrufen, durch welche ſie zerſtört werden ſoll. Wir haben ferner gezeigt, wie entfernt ſie iſt von der tiefen Verachtung, welche Mrs. Siddons mit ſolcher Kraft ausgedrückt hat, — welche blicken zu laſſen aber ſowohl Klugheit wie Gefühl der Heldin Shakespeare's verbot, da ſie einſah, in welch' hohem Grade ihre Selbſterhaltung davon abhing, daß ſie die nervöſe Aufregung ihres Gemahls beſchwichtigte. Kurz, Shakespeare hat, ſchon vom Beginn der Mitwirkung Lady Macbeth's bei der Handlung an, in ihr nicht die „*bildſäulenartige Einfachheit*" des Charakters dargeſtellt, welche Campbell ihr zuſchreibt und welche Mrs. Siddons darzuſtellen ſuchte, — ſondern einen beſtändigen *Kampf* zwiſchen ihrer Zerknirſchung wegen der verbrecheriſchen That und ihrer Hingebung an ihres Gemahls ehrgeiziges Vorhaben. Dieſer bewußte Kampf ſoll ſich in dem Anruf, „Kommt all' ihr Geiſter, die Mordgedanken ſä'n," ſowohl durch ein Erzittern der Stimme wie durch eine Inbrunſt des Vortrags verrathen, die ſehr verſchieden ſind von Dem, was über dieſen Theil der Darſtellung der Siddons berichtet wird:

„Als die Schauſpielerin," ſagt Herr Boaden, „bei der Anrufung der Geiſter des Zerſtörens, an die Stelle kam —

> Wo auch in unſichtbarem Nebel ihr
> Lauert auf Mordverderb,

da ſchienen ihre in die Höhe gezognen Augenbraunen, ihre großen Augen, ihre erhobenen Schultern, ihre ausgeſtreckten Hände, — alles Dies ſchien ſich anzuſtrengen, Das auszuforſchen, was doch als kein möglicher Gegenſtand des Geſichts bezeichnet war. Bis dahin, — deſſen bin ich ganz gewiß, — war eine ſo furchtbare Geſtalt niemals auf einem Theater geſehen worden."

In allem Dieſem finden wir aber die Geberde Jemandes, der nicht, wie Shakespeare's Heldin thut, die Geiſter des Mordes *anfleht*, — ſondern ihnen *gebietet*. *Die Action iſt alſo dem Wort nicht angepaßt.*

Daſſelbe muß von der Darſtellung der Schlafwandelſcene durch Mrs. Siddons geſagt werden, obgleich dieſe Darſtellung für den größten Triumph der Künſtlerin in dieſer Rolle angeſehen wird. Hier vorzüglich war das Ausſehen und Sprechen der Schauſpielerin, wie eine von Empfindungen nicht erſchütterte Heldin der antiken Tragödie, nicht am rechten Orte. Ein in Folge ſeines gefolterten Gewiſſens zum Schlafwandler gewordner Menſch iſt etwas dem romantiſchen Drama Eigenthümliches, in dem klaſſiſchen Drama Unmögliches. Eine Perſon, wie die Lady Macbeth der Siddons war, würde jener „ſchlaftrunknen Aufregung" ganz unfähig geweſen ſein, in welcher wir Shakespeare's Heldin erblicken. Ebenſo wenig würde, umgekehrt, die Letztere in dieſem Zuſtande, die bildſäulenartige Feierlichkeit behauptet haben, mit welcher jene Schauſpielerin in dieſer entſetzlichen Scene über die Bühne ſchritt. Wir haben ſchon gezeigt, daß Lady Macbeth, weit entfernt, in dieſer ihrer letzten Scene irgend Etwas von dem unbeſiegbaren Willen einer klaſſiſchen Heldin zu offenbaren, vielmehr in ihren unzuſammenhängenden Rückblicken als das bloß leidende Opfer der Reue und der Verzweiflung erſcheint, — hilflos und zuſammenſchaudernd. „Der Siddons aber fehlte," wie der ſchon erwähnte beredte Schriftſteller ſagt, „die Aufgeregtheit, das Hinſchwindende, das Angſtvolle. Sie hatte das Anſehen einer Statue. Sie ſprach mit dem feierlichen Ton einer Stimme aus dem Grabe. Sie ſtand da, mehr wie der aus dem Grabe erſtandne Rächer des Königsmordes, denn wie der Dulder der Qualen, von welchen die Seele des Mörders verfolgt wird. Ihre gewaltige Stimme, ihr ſtarres, marmorartiges Geſicht und ihr ſchweigender Schritt brachten den Eindruck eines übernatürlichen Weſens, einer furchtbaren Nemeſis hervor."

Diejenigen, welche die Lady Macbeth der Siddons als die Rolle anführen, in welcher die künſtleriſche Kraft dieſer Schauſpielerin zur höchſten Entwicklung gekommen ſei, haben demnach vollkommen Recht. Wenn ſie aber in dieſer Leiſtung den ſchlagenden Beweis der Geeignetheit der Siddons zur Darſtellung Shakespear'ſcher Heldinnen erblicken, ſo ſind ſie entſchieden im Unrecht. Denn das Weſen der Shakespear'ſchen Charaktere beſteht nicht in einer „bildſäulenartigen Einfachheit," ſondern in einer gemäldeartigen Fülle, welche mit der maſſiven Geſtalt und dem gleichſam gemeißelten Geiſt der Siddons in Widerſpruch ſtand. Ihr Geiſt war mehr Miltoniſch, als Shakespeariſch. Die Gerechtigkeit gegen Mrs. Siddons, und die Gerechtigkeit gegen Shakespeare fordern gleich ſehr, daß hierüber ein klares und allgemeines Verſtändniß zu Stande gebracht werde.

Graf Caſtel Melhor oder das letzte Gefühl.

Trauerſpiel in fünf Aufzügen.

Berlin 1848. A. W. Hayn.

Beurtheilt vom Profeſſor Dr. H. Ulrici.

Seitdem die deutſche Dichtung die Periode der ſ. g. Romantik und ihrer Conſequenzen hinter ſich hat, ringt ſie unabläſſig nach einer neuen Geſtaltung des Dramas: dahin concentriren ſich die beſten Kräfte des deutſchen Parnaſſes in dem richtigen Gefühle, daß für eine hochgebildete, ſelbſtbewußte, leidenſchaftlich erregte Zeit, wie die unſrige, nur das Drama diejenige Kunſtform iſt, welche, wenn auch erſt ſpät und allmälig, der Poeſie die Theilnahme des Volks und einen über die engen Gränzen des Dilettantismus hinausreichenden Einfluß wieder gewinnen kann. Die Dichter haben geglaubt zu dieſem Behufe ſich der ſ. g. Zeitideen und Zeittendenzen bemächtigen zu müſſen: neben jener Lyrik, welche „von der Zinne der Partei" Wurfgeſchoſſe aller Art, gelegentlich auch bloßes Waſſer, Mauerſteine und Dachſparren, auf die Gegner ſchleuderte, bildete ſich eine Tendenz-Dramatik, welche ſich nicht ſcheute, die Partei-Stichwörter der Gegenwart hiſtoriſchen Perſonen einer weit abliegenden, von ganz andern Intereſſen bewegten Vergangenheit in den Mund zu legen. Die Verſuche dieſer Art. haben gar keinen, oder doch nur einen unbedeutenden, vorübergehenden Erfolg gehabt. Man bedachte nicht, daß wie der Dichter nicht fähig iſt, die Leidenſchaft, die ihn ſchüttelt, das Ereigniß, das ihn bewegt, im Momente der Bewegung ſelbſt künſtleriſch auszugeſtalten und zu objektiver Anſchauung zu bringen, eben ſo und aus demſelben Grunde der Zeitgeiſt unfähig iſt, das, was ihn unmittelbar erfüllt und erregt, künſtleriſch zu genießen. Man bedachte nicht, daß die Kunſt, wie der Menſch, nur mit den Füßen auf dem Boden der gemeinen Wirklichkeit ſteht, mit dem Haupte dagegen in die freie, reine Himmelsluft hineinragt, daß daher die unmittelbar gegenwärtigen Intereſſen und Tendenzen der Zeit nur das unterſte Fundament des Baues oder, wenn man lieber will, die allgemeine Erd-Atmoſphäre bilden können, in welcher das Kunſtwerk athmet, nicht aber das individuelle Lebensprinzip ſelbſt, das ſeinen Organismus beſeelt. So parador es klingen mag, ſo müſſen wir doch alles Ernſtes behaupten, daß ſelbſt die Ariſtophaniſche Komödie, auf welche die Tendenz-Poeten ſo gern ſich berufen, den obigen Grundſatz nur beſtätigt. Denn die ächte Satire ſtellt nicht die Sache ſelbſt dar, ſondern nur ihren Reflex im Hohlſpiegel der komiſchen Weltanſchauung, und ſomit nicht die Zeittendenzen ſelbſt, ſondern nur den allgemeinen Geiſt der Zeit als Moment einer zeitloſen über die beſchränkte Gegenwart weit hinausreichenden Idee. Der Ariſtophaniſche Sokrates ſah dem wirklichen ohne Zweifel ſo wenig ähnlich, daß letzterer wohl kaum aufzuſtehen brauchte, um die Athenienſer zu überzeugen, daß ſie Poeſie und keine Realität vor ſich hatten.

Der Verfaſſer des obigen Dramas, obwohl dem Zeitgeiſte ebenfalls ſeine Huldigung darbringend, hat doch mit richtigem Takte die Zeittendenzen nur als Baſis benutzt, die er der Handlung und der ſie bewegenden Grundidee unterbreitet. Auch iſt die Auflehnung des Volks gegen ein ſchwächliches, willkürliches, abſolutiſtiſches Regiment, das Verlangen nach Befreiung von ungerechten unerſchwinglichen Abgaben, die Forderung der Wiederherſtellung der Cortes ꝛc. hiſtoriſch begründet und dem Charakter der Zeit, in welcher das Stück ſpielt, angemeſſen. Das vergebliche Streben des Helden, den gerechten Anſprüchen des Volks Geltung zu verſchaffen, ſein Kampf gegen einen ſittenloſen Hof und ſeine Bemühungen, einen kraftloſen, ſchwankenden, verweichlichten Fürſten zu beſſern und vom Untergange zu retten, bilden ein Moment, aber auch nur ein Moment des tragiſchen Pathos, von dem das Stück durchdrungen iſt. Dieß iſt das richtige Verhältniß, in welches das Element des Zeitgemäßen, wenn es überhaupt poetiſch verarbeitet werden ſoll, zu den übrigen Elementen der dramatiſchen Kunſt geſtellt werden muß.

Indeſſen iſt es nicht dieſes Element, nicht dieſer Vorzug, weshalb wir glauben, daß die vorliegende Tragödie die nähere Beachtung der Aeſthetiker und Kunſtfreunde verdiene. Es iſt auch nicht das Lob, das man der Dichtung in mancher andern Beziehung zollen darf: der poetiſche Geiſt, der durch das Ganze weht, die reine Moral, die es athmet, der natürliche Fluß der Diction, die edle, durchweg angemeſſene Sprache, die wohltönenden Verſe, die richtige Zeichnung der Charaktere, die treffende Schilderung des gemeinen Volks an den einzelnen, aus ihm hervortretenden Individuen, unter denen namentlich Lopez eine ſehr gelungene Figur iſt. Denn neben dieſen Vorzügen zeigt das Drama auch erhebliche Mängel: es iſt, weniger in der Anlage als in der Ausführung, zu breit, zu redſelig; der Sprache fehlt jenes unnennbare Etwas, das ſie über die Proſa des gemeinen Leben hinaushebt, ohne ſie doch vom Boden der Wirklichkeit loszulöſen, jene ſcharfen Schlaglichter des Ausdrucks und Gedankens, welche ganze Lebensgebiete in neuer eigenthümlicher Beleuchtung zeigen. Die erſten drei Akte laſſen kalt; erſt in den beiden letzten, ja genau genommen erſt im fünften Akte gewinnt die Dichtung jene geiſtige Hebelkraft, die uns unwiderſtehlich in ihre Kreiſe zieht. Die Charaktere ſind nicht ſcharf genug ausgeprägt, zu wenig individualiſirt, zu flach und allgemein gehalten: einige wie die Königin, Don Pedro, Muñoz, Jacobine, ſind bloße Schattenriſſe, Ines eine zu allgemeine Curtiſane und ſelbſt der König ein bloßes Exemplar jener Gattung von Schwächlingen, welche ohne ein ſtraffes Gängelband ſtets ſtraucheln und fallen. Die Entwickelung der Aktion, obwohl gut motivirt und nicht ohne dramatiſchen Fortſchritt, könnte ſich in den erſten vier Akten doch noch raſcher, noch elaſtiſcher bewegen, im fünften dagegen ſollte die Kataſtrophe weniger plötzlich hereinbrechen, der Verrath der Brites, durch den ſie herbeigeführt wird, beſtimmter motivirt ſein; jedenfalls iſt es fehlerhaft, daß wir in der erſten Hälfte des Stücks zu der Meinung inducirt werden, als ſei der Angelpunkt der Aktion das Verhältniß Caſtel Melhors zum König, zum Staate und Volke, während ſich doch mit dem vierten Akte zeigt, daß der Schwerpunkt, die Grundidee des Ganzen wo anders hinfällt und nicht der Staatsminiſter, ſondern der Menſch Caſtel Melhor der Träger des tragiſchen Pathos, nicht das öffentliche, ſondern das Privatleben des Helden die eigentliche Sphäre des dramatiſchen Intereſſes iſt: dadurch finden wir uns enttäuſcht, beirrt, geärgert, wie ein Wanderer, der zufolge falſcher Anweiſung einen Umweg gemacht hat. Um dies zu vermeiden, mußte ſogleich in der Expoſition die verbrecheriſche That, welche Caſtel Melhor's Vergangenheit trübt, beſtimmter hervorgehoben werden und namentlich Jacobine, die noch lebende Repräſentantin dieſer Vergangenheit, entſchiedener in den Vordergrund treten. — Endlich iſt der Verfaſſer noch viel zu ſehr ein guter Deutſcher, um ein vollendeter Dramatiker zu ſeyn: das lyriſche Element hat auch bei ihm noch viel zu ſehr das Uebergewicht. In der Darſtellung des Volkslebens und der allgemeinen Zuſtände des Staats iſt zwar der epiſche Faktor der dramatiſchen Dichtung in das Triebwerk des Ganzen mit aufgenommen; aber es fehlt die Vermittelung beider Seiten zu organiſcher Einheit. Dieſer Einheitspunkt iſt die Handlung, aber die Handlung in ihrem vollen Begriffe, in allen ihren Momenten, alſo die Handlung, wie ſie nicht bloß aus vorübergehenden Stimmungen, Gefühlen, Leidenſchaften, nicht bloß aus den äußern Umſtänden, Verhältniſſen und Veranlaſſungen, ſondern zugleich aus ſelbſteigner Quelle hervorgeht. Dieſe Quelle aber iſt der Wille, ſofern er nicht bloßes Inſtrument der bewegenden Gemüthskräfte oder äußeren Antriebe iſt, ſondern in dem angebornen Bedürfniſſe des Menſchen, ſich durch Wort und That zu äußern, in dem Triebe, ſich der Außenwelt zu bemächtigen und ſie dem eignen inneren Weſen conform zu geſtalten, kurz in dem Drange zu handeln bloß um zu handeln, alſo in ſich ſelbſt eine cauſale Kraft beſitzt, welche zu Willensakten, Plänen, Entwürfen, Thaten forttreibt. Dieſer Thatendrang, der unbewußt und unwillkürlich die ſubjectiven Neigungen und Begierden, Gefühle und Leidenſchaften wie die objektiven äußeren Anläſſe und Antriebe, und in Beiden das lyriſche und epiſche Element als gegebenen Stoff verarbeitet und zur dramatiſchen Handlung ausgeſtaltet, iſt das innerſte, unſichtbare Lebensprinzip des Dramas. Wie die Seele den Leib, ſo muß es das Ganze überall gegenwärtig durchdringen und beleben, ohne doch jemals ſelbſt handgreiflich hervorzutreten. Das iſt die Lebensluft, in welcher das Shakſpeare'ſche Drama athmet; das iſt es, was faſt allen deutſchen Dramen eben ſo ſehr als der vorliegenden Tragögie mangelt.

Dennoch hat dieſe Tragödie eine Seite, von der ſie ſich vor andern vortheihaft auszeichnet, und dies iſt der Grund, weshalb ſie mir der Erwähnung in dieſen Blättern nicht unwürdig ſcheint. Sie hat zuvörderſt den großen Vorzug, durch den ſie ſich allen ächten Kunſtwerken anreiht, daß ſie aus Einer beſtimmten Grundanſchauung heraus gearbeitet, der lebendige Ausdruck Einer klar hervortretenden Idee iſt. Der Held hat in jüngeren Jahren die Geliebte ſeines Freundes (die ſchon erwähnte Jacobine) verführt, den Beleidigten im Duell getödtet, die Verführte verlaſſen und der Schande Preis gegeben. Sein Geiſt, von dieſer Schuld einer doppelten Treuloſigkeit niedergedrückt, ringt vergeblich nach einem dauernden freien Aufſchwunge im eignen Innern, nach einen Sphäre freier männlicher Wirkſamkeit in der Außenwelt: überall tritt ihm innerlich das Schreckbild jenes Verbrechens entgegen und hemmt und verwirrt ſeine Thatkraft, überall begegnet ihm äußerlich Untreue und Verrath. So wird er durch den Wankelmuth und die Wortbrüchigkeit des Königs aus der Bahn einer großartigen ſtaatsmänniſchen Thätigkeit für das Wohl des Volks in dem Augenblicke, da ſie ihrem Ziele nahe war, herausgeworfen; ſo geht ihm das edelſte Liebesglück, das ihm ungeſucht zufällt, theils durch die Untreue ſeines nächſten Freundes, der in Leidenſchaft für ſeine Gattin entbrennt, theils durch ſeine eigne Eiferſucht und den eignen Mangel an Vertrauen und Hingebung verloren. An derſelben Stelle, an welcher er ſelbſt einſt den verrathenen Freund tödtete, fällt er von der Hand desjenigen, der ihn bis dahin in aufopfernder Freundſchaft ſtets zur Seite geſtanden hatte. So bewähren ſich an ſeinem eignen Schickſal ſeine ahnungsſchweren Worte:

In uns und außer uns zugleich erwecken
Uns unſ're Handlungen den böſen Feind,
Der uns Verderben und Vernichtung droht.

Es iſt recht eigentlich die Macht des Tragiſchen, durch die er zu Grunde geht, des Tragiſchen gefaßt als moraliſche Wiedervergeltung, als innere Talion, welcher dann auch die äußern Umſtände und Ereigniſſe entſprechen. Von dieſer Grundidee aus rundet ſich der Lebensgang des Helden zu einem organiſchen Ganzen ab.

Noch höher aber rechne ich es dem Verf. zum Verdienſt an, daß er dieſe Grundidee in Shakſpeare'ſcher Weiſe durchzuführen beſtrebt geweſen iſt. Ich habe in meinem Buche über Shakſpeare die Meinung zu begründen geſucht, daß die Shakſpeare'ſche Form der Compoſition — natürlich nicht ſklaviſch nachgeahmt, ſondern wo möglich fortgebildet, dem Geiſte der Nation wie dem Genius des Dichters angepaßt — für das moderne, insbeſondre für das deutſche Drama allein geeignet ſei und ihm eine beſſere Zukunft verſpreche. Die ſeither erſchienenen dramatiſchen Werke, namentlich die hiſtoriſchen Tragödien Rückert's, haben mich in dieſer Ueberzeugung nur beſtärkt. Die Shakſpeare'ſche Weiſe der Compoſition beſteht aber, wie ich klar dargethan zu haben glaube, in der Durchführung derſelben Einen Grundidee an mehreren, innerlich und äußerlich verbundenen Handlungen oder Handlungskreiſen. Dadurch wird erreicht, daß die Aktion, trotz der concreten Individualität ihrer ſelbſt, wie der handelnden Charaktere, doch von allgemeiner Bedeutung, als Ausdruck eines Geſetzes des menſchlichen Daſeins und menſchlicher Geſchicke erſcheint; dadurch wird die unendliche Berechtigung der Subjektivität anerkannt und dem modernen Geiſte, der friſches concretes Leben will und ſymboliſche Handlungen, typiſche, unbildliche Charaktere nun einmal nicht goutirt, genug gethan; dadurch wird eine dem modernen Geiſte gleichermaßen allein entſprechende Mannichfaltigkeit von Charakteren, Thaten und Ereigniſſen gewonnen, welche ſich doch zugleich zu Einem harmoniſchen, kunſtgerechten Ganzen zuſammenſchließen. Freilich iſt dieſe Weiſe der Compoſition ſchwierig, ſehr ſchwierig, und es iſt daher nicht zu verwundern, daß die meiſten neueren Dichter ihr aus dem Wege zu gehen ſuchen und andre Bahnen einſchlagen. Eben darum aber muß dem, der meine Ueberzeugung theilt, jedes Beſtreben, ſich dieſer Compoſitions-Weiſe zu bemeiſtern, bedeutſam und anerkennenswerth erſcheinen, geſetzt auch, daß es das Ziel noch nicht erreicht hätte.

Das letztere läßt ſich allerdings von der vorliegenden Tragödie nicht behaupten. Dem tiefer Blickenden wird zwar die Tendenz des Verf. nicht entgehen: der zweite Hauptkreis der Action, der um den Charakter und das Schickſal des Königs ſich dreht, ſoll dieſelbe Grundidee abſpiegeln; auch hier ſoll ſich zeigen, wie der Wankelmuth des Königs, die habituelle Untreue gegen ſich ſelbſt wie gegen Andre, ihn nicht nur innerlich bricht und um alle königliche Haltung und zuletzt um die Krone ſelbſt bringt, ſondern auch äußerlich durch gleiche Treuloſigkeit, durch den Verrath des eignen Bruders und der eignen Gemahlin, bezahlt wird. Allein es iſt dem Verf. nicht gelungen, in dieſem zweiten Kreiſe ſeine Tendenz zu klarer, künſtleriſcher Anſchaulichkeit auszuprägen. Dieſer ganze Kreis iſt zu farblos gehalten: wir gewinnen kein lebendiges Intereſſe weder für den König ſelbſt noch für die Königin, noch für Don Pedro, ſeinen Bruder, noch auch für Ines, ſeine Geliebte, obwohl letztere noch am ſchärfſten gezeichnet erſcheint. Selbſt dem Verhältniſſe des Königs zu Caſtel Melhor fehlt es an innerem Pathos. In den letzten beiden Akten tritt der König und mit ihm der ganze Kreis, deſſen Mittelpunkt er iſt, von der Schaubühne ab: wir erfahren von ſeinem Thun und Laſſen wie von ſeinem endlichen Schickſal das Nöthige nur erzählungsweiſe, durch den Bericht Andrer. Damit wiederholt ſich hier, nur in andrer Art, derſelbe Fehler, den wir an der Entwickelung des erſten Hauptkreiſes der Aktion zu rügen fanden: während im erſten der Faden der Geſchichte ganz anders weitergeſponnen wird, als er angelegt ſchien, wird er im zweiten unabgeſponnen fallen gelaſſen. Dadurch wird dieſer ganze Kreis in eine dunkle Ferne hinausgerückt, und die Grundidee, der ihn beſeelt, trifft nicht unſer Gefühl, wird uns nicht dargeſtellt, ſondern wir müſſen ſie durch Zurückdenken, durch Combiniren und Reflektiren zu gewinnen ſuchen. Ja ſelbſt äußerlich erſcheint dadurch das Drama in zwei Hälften geſpalten, deren Einſchnitt zwiſchen den dritten und vierten Akt fällt.

Man ſieht, dem Verf. fehlt es noch an der Fertigkeit des Ineinanderwebens der verſchiedenen Fäden, die er angelegt hat, — ein Fehler, den man indeß einem jungen Dichter und ſeinem Erſtlingswerke zu Gute halten mag. Schreitet er nur auf der betretenen Bahn rüſtig vorwärts, ſo wird er mit der Zeit dieſe Fertigkeit in größerem Maße ſich anzueignen vermögen. Schwerer dürfte es ihm werden, einen andern Fehler zu überwinden und dafür die ihm correſpondirende Tugend einzutauſchen. Ich meine die Tugend der inneren, qualitativen Kürze nicht nur der Rede, ſondern der Darſtellung überhaupt, die Kunſt, mit wenigen kräftigen Strichen einen lebendigen Charakter zu zeichnen, mit möglichſt wenigen Hebeln eine Scene in draſtiſche Bewegung zu ſetzen, die Kunſt, jeden Gemüthsaffekt, jede Reflexion, jede Aeußerung der handelnden Perſonen in eine ſcharfe Spitze zuſammenzudrängen und im prägnanteſten Ausdrucke wiederzugeben, kurz die Kunſt, immer bedeutſam zu ſein, keinen Zug, kein Wort zu verſchwenden, ſchlechthin Alles fern zu halten, das nicht von Gewicht iſt für die Entfaltung der Charakter und den Fortſchritt der Aktion. Ohne dieſe Kunſt wird es ſtets ſchwierig, ja vielleicht unmöglich ſein, mit der Shakſpeare'ſchen Art der Compoſition die Erfolge zu erringen, welche der Meiſter ſelbſt ſpielend gewinnt.

Schließlich nur noch die Bemerkung, daß ich nicht im Stande geweſen bin, die Bedeutung des zweiten Titels des Stücks zu ergründen. „Das letzte Gefühl"? Das klingt ſo myſtiſch und zugleich ſo bedeutſam, daß es mich gereizt hat, alle

Denkkraft anzuſtrengen, um in den Sinn des Worts einzudringen. Es iſt mir nicht gelungen; und da die Beſcheidenheit heutzutage keine gangbare Tugend mehr iſt, ſo hat mich der Zweifel beſchlichen, ob der Dichter ſelbſt ſich wohl etwas Klares und Ausſprechbares dabei gedacht haben dürfte.

Andreas Hofer.

Ein Trauerſpiel in fünf Abtheilungen
von
Wilhelm Gärtner.
Leipzig bei B. G. Teubner 1845.

Beurtheilt von Friedrich Hebbel.

Es liegt ein Büchlein vor mir, das die Jahrszahl 1845 an der Stirn trägt. Darf ich es im Jahre 1849 noch beſprechen? Es iſt nur wenig bekannt geworden und es übertrifft doch das Meiſte, was ſeit ſeiner Erſcheinung auf den Bühnen und in den Leihbibliotheken florirte.

Die deutſche Kritik befolgt das Princip, daß ſie nur das ganz Grüne oder das ganz Graue vor ihr Forum zieht. Sie würde ſich ein Gewiſſen daraus machen, die armſeligſte Novität des letzten Meßkalenders ſtillſchweigend paſſiren zu laſſen. Sie würde ebenfalls eine heilige Pflicht zu verſäumen glauben, wenn ſie das Jahr verſtreichen ließe, ohne die Commentare über Schiller und Goethe um ein Anſehnliches zu vermehren. Dagegen findet ſie es ſelten mit ihrer Würde vereinbar, ſich nach dem Jüngſtvergangenen umzuſehen und zu unterſuchen, ob nicht manches Vortreffliche durch frechen Tadel und noch frecheres Ignoriren erſtickt, ob nicht manches Erbärmliche durch unverdientes Lob und ſchamloſes Marktgeklingel über die Gebühr in die Höhe gehoben worden iſt Sie reſpectirt, wie Talleyrand und ſeine Schule, das fait accompli und wenn ſie ſich wider Gewohnheit einmal auf die Reviſion eines literariſchen Proceſſes einläßt, ſo unterſucht ſie lieber, ob Sebaſtian Brand und Fiſchart Beſchwerde über ihre Zeitgenoſſen zu führen hatten, als ob Heinrich von Kleiſt oder Immermann ſich über die ihrigen beklagen durften. Darum führt ſie auch durchſchnittlich eine trübſelige Luxus-Exiſtenz und wirkt ſo wenig.

Ich würde, wie die Sachen ſtehen und gehen, kaum wagen, auf ein ſchon drei Jahre, aber noch nicht hundert Jahre altes Werk wider allen Brauch zurück zu kommen, wenn ich meine Anzeige nicht für die Jahrbücher, ſondern für ein anderes Journal beſtimmt hätte. Doch die Jahrbücher erlauben ſich, eine Ausnahme zu ſein, wie ich mir, eine Ausnahme zu machen, und ſie werden mir gern vergönnen, auf ein wahres Talent hinzuweiſen, das bis jetzt trotz unſerer Armuth, die ſich freilich hinter einem ſcheinbaren Reichthum zu verſtecken weiß, faſt ganz überſehen, in Wien wenigſtens nicht einmal genannt, ſondern von den unverſchämteſten

Schmarotzerpflanzen überwuchert wurde, obgleich es ſich eben hier unter den mannigfaltigſten Hinderniſſen und Schwierigkeiten entwickelt hat.

Das vorliegende Drama behandelt einen rührenden, ja vielleicht den rührendſten Moment der neueren Geſchichte. Ich ſage: einen rührenden, nicht aber einen erhebenden. Rührend iſt es, dies patriarchaliſche Abhängigkeitsgefühl, dem angeſtammten Fürſten gegenüber, das nicht einmal in dem Augenblick an ſich irre wird, wo der Fürſt ſelbſt es zurück weiſt. Rührend iſt ſie, dieſe kindliche Unwiſſenheit, die von dem großen hiſtoriſchen Umbildungs- und Einſchmelzungsproceß der Zeit nicht das Mindeſte ahnt, ja, die nicht einmal die geographiſchen und ſtatiſtiſchen Verhältniſſe der Länder kennt und ſich für die Ewigkeit gegen ganz Europa mittelſt des Stutzens hinter ihren Berg- und Felswänden behaupten zu können glaubt. Rührend in einem Sinne iſt ſogar die Naivetät, die in dem Mann des Jahrtauſend's, in Napoleon, Nichts als eine Art von Großmörder erblickt, der, da er einer halben Million von Menſchen das Lebenslicht ausblies, billig auch eine halbe Million Mal geköpft oder gerädert werden ſollte. Erhebend iſt das Alles freilich nicht. Erhebend iſt es ſo wenig, und noch weniger, wie das Heimweh des Jacopo Foscari in Byron's bekanntem Stück, der einem an die Scholle gebundenen Baum, der nur hier und nicht anderswo gedeiht, weit eher gleicht, als dem König der Schöpfung. Es iſt einfach Gewohnheitsſache; ob ſich aber ein Volk an einen Fürſtenhut gewöhnt hat, der ihm gefällt, oder ein Individuum an eine Nachtmütze, die es fortträgt, weil es ſie ſchon lange trug, das iſt im Grunde, wenn es durch nichts Höheres verklärt wird, äſthetiſch wie moraliſch, ganz einerlei. Und der Erhebung der Tyroler, ſo heldenmüthig ſie war, fehlte dieſe Verklärung.

So viel vom Stoff, und zwar mit Nothwendigkeit, denn wer die Beſchaffenheit deſſelben bei einem Kunſtwerk aus den Augen ſetzt, der läuft oft Gefahr, die höchſten Vorzüge der Form für Fehler zu halten. Wer ſich, den gegebenen Fingerzeigen nachgehend, den Tyroler Aufſtand in ſeinen wahren Motiven und allen Conſequenzen derſelben vergegenwärtigt, der wird mit der Auffaſſung unſeres Dichters übereinſtimmen und die von ihm gewählte Behandlungsweiſe anerkennen müſſen. Der wahrhaft poetiſche Hauch, der das kleine Drama von Anfang bis Ende durchzieht, offenbart ſich hier, wie überall, hauptſächlich dadurch, daß wir uns mit Gewalt in die Atmosphäre hinein gebannt fühlen, in der das, was geſchieht, allein möglich war. Wir ſehen dieſe Menſchen, in deren Schädeln das kleine Gehirn vertrocknet zu ſein ſcheint, nicht bloß vor uns handthieren; wir ſchmecken die Luft, die ſie athmen, wir ſaugen die Dünſte, die dieſe Luft dick und ſchwer machen, die heißen Düfte, die ihr das Berauſchende und Betäubende geben, mit ihnen ein, darum verſtehen wir ſie, darum nehmen wir an ihnen Theil. Dies iſt die eigentliche Probe des ſpecifiſchen Talents und ſollte immer zuerſt unterſucht werden, denn es handelt ſich ja nicht darum, ob ein allgemein geiſtiger Gehalt vorhanden iſt, ſondern darum, ob er poetiſch zum Vorſchein kam. Es wird durch die hinein gehängten Gobelins mühſam zuſammen getragener Local-Schilderungen oder durch das Klappern mit ſignificanten Ausdrücken, deren ſich die Ohnmacht zu bedienen pflegt, nicht erreicht: die Leutchen mögen ſo viele Signora's oder Donna's in den Dialog ihrer Stücke hinein flicken, wie ſie wollen, und ganze Berge von Goldorangen aufhäufen: man kommt Italien und Spanien um keinen Hahnenſchritt näher. Jedes Wort des Charakters muß das Volk, dem er angehört, das Land, welches dieſem Volk die Phyſiognomie aufdrückte, die Bildungsſtufe, die er einnimmt, die momentane Situation, in der er ſich befindet, wiederſpiegeln und dies Alles muß nun noch obendrein, wie das Waſſer durch den Wellenſchlag, durch das Originelle ſeiner Individualität, das ſich jeder näheren Beſtimmung durch allgemeine Kategorieen entzieht, eigenthümlich gebrochen werden. Das reſultirt nun nie aus einer nüchternen Verſtandes-Operation, die übrigens immer noch viel höher zu ſchätzen iſt, als die naiven Ergüſſe einer gewiſſen, ſelbſt der Gedanken-Erzeugung völlig unfähigen Trivialität, die ſich namentlich in Oeſterreich gern für Poeſie verkauft; es reſultirt nur aus einem ſchöpferiſchen Proceß und iſt eben darum der beſte Beweis dafür, daß ein Werk aus einem ſolchen hervorging.

Wer ſich das oben von mir berührte Verhältniß zwiſchen Stoff und Form nicht klar gemacht hat, der wird an dem Dichter Alles tadeln, was ich loben muß. Sein Drama iſt faſt planlos nnd deshalb kaum zu entwickeln; allein das war das Ereigniß, das er darſtellte, ebenfalls und konnte gar nicht anders ſein. Es fehlt an einem Helden im gewöhnlichen Sinn, der als erſter Träger der Handlung im Mittelpunkt ſteht und die übrigen mit agirenden Perſonen in gehörig abgeſtuften Gruppen um ſich her verſammelt, denn Hofer giebt keineswegs einen ſolchen ab. Doch gerade dies iſt characteriſtiſch und ſchlägt in's Tragiſche um; das Thun ging, wie es natürlich war, von Vielen aus, das Leiden ergoß ſich über ein einziges Haupt. Die Verſe ſind unregelmäßig und nicht ſelten hart und rauh; aber das Stammeln kleidet die Muſe hier vortrefflich, denn ſie läßt Menſchen reden, denen die Gedanken nicht aus dem Kopf wollen, denen ſie ſchneller in Arm und Bein fahren, als in die Zunge. Von der ſogenannten ſchönen Diction iſt nun, wie ich wohl nicht erſt zu bemerken brauche, gar keine Spur, doch dafür wird der Kritiker dem Himmel unter allen Umſtänden danken und hoffentlich wird auch der Letzte des Publikums bald einſehen, daß der leichte, characterloſe, niemals ſtockende Rede- und Phraſenfluß, den man unverſtändig genug ſo nennt und der auch nicht das Mindeſte von den Geburtswehen veranſchaulicht, womit Leidenſchaften, Entſchlüſſe und ſelbſt Gedanken hervortreten, nie etwas Anderes beweiſ't und beweiſen kann, als die gänzliche Abweſenheit aller Eigenſchaften, die den dramatiſchen Dichter machen.

Ich freue mich, von einem ſo erquicklichen Talent, wie es ſich in Andreas Hofer von Wilhelm Gärtner zeigt, Zeugniß ablegen zu können und gebe aus der Scene zwiſchen Hofer und dem Vicekönig eine Probe.

Eugen.
Und wenn nun Euer Kaiſer Euch nicht mag?

Hofer.
Wer ſagt das? Fragt ihn, ob wir ihm nicht lieb!
Meint Ihr, weil er uns abgetreten hat?
Wißt Ihr, daß er nicht Vaterſchmerz empfand,
Da er den Rücken den Tyrolern wandte?
Er warf uns — eines ſeiner Kinder
Warf er zum Staube hin,
Damit er ſeine andern Kinder rette.

Eugen.
Und warum warf der Kaiſer grade Euch
Vor allen ſeinen Kindern hin zum Staube?

Hofer.
Weil wir von Allen ihm das Liebſte ſind!

Eugen.
Das iſt mehr Weisheit, als ich faſſen kann.

Hofer.
Wie ſeid Ihr doch ſo vornehm und ſo blind!
Ich hatt' zwei Hunde, beide treu,
Doch einer rettete mein Leben einſt
Aus ſchlechtem Volk, das blieb mir im Gedanken,
Ich hielt ihn gut und konnt' ohn' ihn nicht ſein.
Da kam einſt Pathe Pichler auf der Mörr:
Andre ſprach er,
Laß' mir von den zwei Hunden einen! —
An beide hatt' ich mich gewöhnt, verſucht Ihr —
Was meint Ihr, welchen ich von beiden gab?
Den, dem ich's Leben dankte, oder
Den zweiten?

Eugen.
Den zweiten!

Hofer.
Den, dem ich's Leben dankte, gab ich.
Jetzt weiter. Ander'n Tages in der Früh,
Da hört' ich draußen an der Thür was heulen.
Friſch war ich auf und ſah hinaus zum Fenſter,
Da ſtand mein Türke draußen auf der Stiege,
Noch die zerrißne Kette an dem Halſe,
Und ſprang, wie närriſch, an der Wand hinauf.
Türk, rief ich, guter, treuer Türk,
Komm, komm herein! — und that ihm auf die Thüre —
Du bleibſt bei mir, Du kommſt mir nimmer fort!
Ich hatt's gewußt, der reißt die Kett' entzwei
Und kommt mir wieder, darum gab ich ihn
Mit Lachen, ihn juſt, nicht den andern. Merkt
Euch, Majeſtät, die Hundsgeſchichte!

Ich denke, der Leſer wird ſich die Hundsgeſchichte und den Dichter merken, ſollte er auch Einiges darüber vergeſſen, und träfe dieß Schickſal ſelbſt die jüngſten Unſterblichkeiten.

Deborah,

Volks-Schauſpiel in 4 Akten

von

S. H. Moſenthal,

beurtheilt

von

H. Th. Rötſcher.

Der Antheil, welchen ſich das oben genannte Schauſpiel von Moſenthal gewonnen hat und das unläugbare Talent, das ſich darin ausſpricht, erwerben dem Werke ein Recht in den Jahrbüchern kritiſch beſprochen zu werden. Steht der Verfaſſer, wie wir glauben, am Anfange ſeiner Entwicklung, ſo dürfen wir ſeine Deborah, trotz weſentlicher Gebrechen, immerhin als ein hoffnungsvolles Werk bezeichnen, denn es offenbart Züge, welche eine poetiſche Natur und ein dramatiſches Geſtaltungstalent verrathen. Wir ſetzen voraus, daß dem Verfaſſer an einer auf die Vorzüge und Schwächen kritiſch eingehenden Beſprechung mehr gelegen iſt, als an einer nur lobhudelnden, ſich in allgemeinen Redensarten und kahler Inhaltserzählung ergehenden Anzeige, wie ſein Werk ſie hier und da, auch in politiſchen Zeitungen erfahren hat. Jedenfalls ziemt es uns zur Ehre des Dichters anzunehmen, daß ihm eine auf Erkenntniß gegründete Beurtheilung ſeines Schauſpiels, wenn ſie gleich die Schwächen deſſelben an das Licht zieht, ſchätzbarer ſein wird, als ein Lob, welches aus der Unfähigkeit ſtammte, die Geſetze einer dichteriſchen Kompoſition aufzufaſſen, und das Dargebotene an den Forderungen der dramatiſchen Kunſt zu meſſen.

Wir beginnen mit den Vorzügen unſeres Schauſpiels, um für die Ausſtellungen einen um ſo feſteren Boden zu gewinnen.

Die Deborah von Moſenthal bekundet zunächſt ein unbeſtreitbares Talent, Stimmungen der Maſſe zu zeichnen. In dieſer Rückſicht iſt die Darſtellung der Intoleranz und des Vorurtheils, wie ſich dies in mancherlei Abſtufungen an den Bewohnern des Steuermärkiſchen Dorfes kund giebt, ſehr glücklich und wirkſam. Wir empfangen hier eine über die enge Grenze des Dorfes hinausreichende Vorſtellung und Anſchauung der Volksſtimmung, wir fühlen der Mannigfaltigkeit der Lebensäußerungen ihre Wahrheit an und empfangen durch die ganze Skala, in welcher ſich das Vorurtheil, der Haß und der Widerwille, von dem rohen Aberglaube bis zum aufgeklärten chriſtlichen Pfarrer hinauf, gegen die menſchliche Berechtigung des Juden äußern, gewiſſermaßen einen geſchichtlichen Eindruck. Beſonders glücklich iſt der Verfaſſer in der Zeichnung des Pfarrers geweſen. Er iſt mit Feinheit und Wahrheit aufgefaßt, denn er erſcheint als der wahre Repräſentant eines lichtfreundlichen Geiſtlichen, welcher, trotz aller Toleranz, trotz aller

Aufklärung, doch die **Schranke** ſeines **chriſtlich-theologiſchen** Standpunktes nicht durchbrechen kann *), ſich aber auf demſelben für völlig frei und freiſinnig hält. Daß dieſer Geiſtliche die Stimmung ſeiner Gemeinde noch nicht von ihrer rohen Auffaſſung des Judenthums, von ihrer Intoleranz zu befreien gewußt hat, ſpricht freilich wenig für die Kraft ſeiner Wirkſamkeit; ein Moment, wodurch der innere Zuſammenhang des Geiſtlichen mit ſeiner Gemeinde etwas loſe erſcheint, was wohl ſchwerlich in der Abſicht des Dichters gelegen hat.

Wir finden ferner in der **Deborah** ein Talent für Charakterzeichnung. Das Stück bietet nach dieſer Seite hin manchen glücklichen Wurf dar, in den **Nebenperſonen** noch überraſchender, als in den Hauptperſonen. So ſind der **Pfarrer**, **Lorenz**, **Hanna** gelungene Zeichnungen; denn wir gelangen bei ihnen zum Gefühl individuellen Lebens.

Endlich bietet die Geſtalt der **Deborah**, für ſich betrachtet, Züge dämoniſcher Gewalt dar, welche beſonders einer begabten Schauſpielerin einen herrlichen Spielraum zur Entfaltung **tragiſcher Kraft** geben. Alle dieſe Vorzüge der **Deborah** erkennen wir ſehr bereitwillig an und haben ſie in den Vordergrund geſtellt, um dem Verfaſſer unſern Antheil an ſeinem Werke darzuthun und unſern Ausſtellungen eine um ſo unbefangenere Würdigung zu verſchaffen. Die **Gebrechen** des Werkes liegen weſentlich in der **Kompoſition** des **Ganzen**. Das Anziehende, Gelungene, Poetiſche beſchränkt ſich auf das **Einzelne**, ſei es der Charakterbildung, der Situation, oder des Ausdrucks. Die Kompoſition des Ganzen, freilich die bei weitem ſchwierigſte Aufgabe eines dramatiſchen Werkes, bietet ſowohl in der Herbeiführung der Kataſtrophe, als in Betreff des **Größenverhältniſſes der Hauptperſonen** zu einander bedeutende Mängel dar.

Der Grundfehler in dem Bau des Ganzen liegt zunächſt in der **unpoetiſchen Handhabung des Zufalls**. Auf ihm beruht die **Kataſtrophe**, ja der ganze **tragiſche Konflikt**. Der Dichter läßt nämlich **Deborah**, bei der Ankunft derjenigen, welche die wandernden Juden durch Geld zum Abzug beſtimmen ſollen, nicht in der Hütte anweſend ſein. Daraus entſpinnt ſich das Mißverſtändniß, daß auch ſie das Geld angenommen, daß ſie für Geld in die Entfernung gewilligt, daraus der Bruch **Joſephs** mit **Deborah**, ſeine Verbindung mit **Hanna** und endlich ihr jahrelang genährter Haß gegen **Joſeph**. Die ganze Kette der

---

*) In dieſer Rückſicht verweiſen wir nur auf die den Standpunkt der **theologiſchen Aufklärung** und der **philoſophiſchen Beſchränktheit** gleich gut charakteriſirende Aeußerung des Pfarrers, wenn er zu **Joſeph** ſagt: (Akt 2 Scene 7) „Mein Sohn, dein erſtes Pflichtgefühl dem Herrn! Was du gegen deinen Glauben ſchwurſt, iſt Meineid, Meineid brechen iſt keine Sünde. Du weißt, ich ehre den Menſchen in Jud' und Chriſt: aber du willſt deinen Kindern das Chriſtenthum **rauben**; die Menſchlichkeit liegt im Chriſtenthum, aber nicht das Chriſtenthum in der Menſchlichkeit."

Handlung hängt alſo an dieſem Ring, den der Verfaſſer ſich willkürlich geſchmiedet, ohne ihn in dem Baue des Werkes ſelbſt befeſtigt zu haben. Der Verfaſſer hat ſich, und darin liegt eben der große Fehler der Kompoſition, dieſen Zufall nur geſchaffen, um die Kataſtrophe herbeizuführen, welche alſo nicht in der Natur der ganzen bis zu dieſem Momente angebahnten Entwicklung begründet iſt. Aber das Zufällig-Wirkliche, woran ſich kein höheres Geſetz knüpft, iſt eben das Unpoetiſche und Dramatiſch-Unzuläſſige. Wir haben früher in dieſen Jahrbüchern das Geſetz für die Behandlung des Zufalls im Drama entwickelt und nachgewieſen, daß nur derjenige Zufall poetiſch brauchbar iſt und darum zu einem Hebel in der dramatiſchen Entwicklung verwendet werden darf, welcher ſich durch die ganze Kompoſition zur Nothwendigkeit aufhebt, der uns alſo gar nicht zum Gefühl kommen läßt, daß hier nur der Zufall gewaltet habe. Die Anlage der Handlung, die inneren Verhältniſſe des Dramas, die dadurch im Zuhörer erweckte Stimmung, alles dies zuſammengenommen muß darauf hinwirken, den Zufall, als ſolchen, aufzuheben und das Gefühl des willkürlich geſchaffnen Hebels für uns in das Gefühl des innerlich Nothwendigen zu verwandeln. In dieſer Rückſicht iſt uns immer Romeo und Julia als der bündigſte Beweis für das Geſetz erſchienen. Auch hier tritt der Zufall als Hebel zur Herbeiführung der tragiſchen Kataſtrophe ein. Bruder Markus, zeitig genug bei Romeo in Mantua eintreffend, und wir hätten ſcheinbar keine Tragödie. Aber dieſer Zufall iſt darum poetiſch und dramatiſch gerechtfertigt, weil er nur den durch die ganze Kompoſition bereits bedingten Untergang der beiden Liebenden inmitten dieſer Welt des Haſſes herbeiführt. Unſer Gemüth iſt von dem Beginn des Stücks an ſchon ſo vorbereitet auf den tragiſchen Ausgang dieſer Liebe, die Liebenden ſelbſt ſind in ihrer Abſchiedsſcene ſelbſt ſchon ſo ſehr vom Vorgefühl ihrer ewigen Trennung bewegt, daß der Leſer oder Zuſchauer gar nicht mehr daran denkt, daß bei ihrem Untergang der Zufall mitgewirkt hat. Er nimmt den Untergang der Liebenden als eine tief begründete tragiſche Nothwendigkeit, auf welche unſer Gemüth völlig gefaßt iſt und der, gleichviel durch welche vermittelnde Veranlaſſung, immer einmal hätte eintreten müſſen. Man darf, ohne Gefahr damit ein zu ſtrenges Geſetz auszuſprechen, für die tragiſche Entwicklung nur denjenigen Zufall dramatiſch gerechtfertigt nennen, welcher in demſelben Sinne die Handlung vorwärtstreibt, wie der Zufall die geſchichtliche Bewegung in ein neues Stadium rückt. Denn in der Geſchichte hebt ſich, weil dieſelbe das Vernünftige und innerlich Geſetzmäßige, d. h. durch die geſammte Vergangenheit Bedingte in der Form ſcheinbar zufällig eintretender Momente darſtellt, der Zufall ſtets zur Nothwendigkeit auf. Daß das Geſetz für die Behandlung des Zufalls in der Komödie ein anderes iſt, verſteht ſich. Auch dies haben wir am gedachten Orte nachgewieſen.

Um von dieſer Digreſſion wieder zur Deborah einzulenken, ſo hat dieſelbe den Zufall in ſeiner ganz nackten, rohen Form zum Hebel der Kataſtrophe gemacht. Es wird durch denſelben nur ein Mißverſtändniß herbeigeführt, welches durch die Anweſenheit der Deborah in der Hütte gänzlich vermieden worden wäre. Wäre ſchon eine Entfremdung zwiſchen Joſeph und Deborah eingetreten, ſo möchte ein ſolcher Zufall eher gerechtfertigt ſein, indem er die ſchon eingetretene Entfremdung zum völligen Bruch trieb. In dieſer Geſtalt iſt der Zufall als Hebel durchaus nicht gerechtfertigt. Der Verfaſſer hat aber in der Behandlung dieſes ganzen Mißverſtändniſſes überhaupt alle innere Wahrheit verletzt. Wir hören von Deborah, wie von Joſeph, daß ſie unerſchütterlich an ihre Liebe glauben. Gleichwohl iſt der Letztere ſogleich auf die Nachricht davon, daß Deborah das Geld genommen und ſich damit die Trennung von ihm habe erkaufen laſſen, bereit, an dieſe Handlung zu glauben. Nicht der mindeſte Zweifel an der Wahrheit ſteigt dabei in ſeiner Seele auf; ſeine ganze, bisher ſo felſenfeſte Ueberzeugung von Deborah's Liebe wird plötzlich in die Luft geſprengt. Aber der Verfaſſer treibt die Unwahrſcheinlichkeit noch weiter. Er ſtellt am Schluſſe des zweiten Akts Joſeph und Deborah einander gegenüber. Joſeph wirft ihr höhniſch vor, daß ſie die Liebe, das Höchſte, das Erhabenſte, wie eine Waare feilgeboten. Deborah antwortet darauf nur durch einen Schrei: Joſeph! Kein Laut der Verwunderung, des Staunens drängt ſich von ihren Lippen, keine durch die Situation gebotene Aeußerung, daß hier ein Mißverſtändniß obwalten müſſe, daß ihr Alles, was ſie vernommen, völlig fremd ſei, kein Verſuch eine Aufklärung herbeizuführen, weder von ſeiner, noch von ihrer Seite! Es iſt unmöglich die Unwahrſcheinlichkeit weiter zu treiben, als es der Dichter in der ganzen Behandlung der Kataſtrophe gethan hat. Aus dieſem Grunde kann auch der Hörer gar nicht zu einer tragiſchen Stimmung kommen, weil ihn unabläſſig die Reflexion beeinträchtigt, daß hier vernünftiger Weiſe gar kein Grund zu einer Kolliſion vorhanden ſei, daß der Dichter ſie nur willkürlich geſchaffen, weil er ſie zum Fortgange ſeines Stücks gebraucht habe.

Ein zweites, nicht minder weſentliches Gebrechen unſers Dramas liegt in dem Mangel eines innern Größenverhältniſſes zwiſchen den beiden Hauptperſonen: Deborah und Joſeph. Sie gehören innerlich durchaus nicht zu einander. Der Dichter hätte ſie ſo zeichnen können, wenn ſeine Abſicht geweſen wäre, zu zeigen, daß ihre Leidenſchaft auf einer Täuſchung, auf einer völligen Verkennung ihrer Naturen beruhe. Dies war aber ſeine Abſicht ganz und gar nicht.

Die gewaltige, eine dämoniſche Kraft in ſich bergende Deborah bietet für eine ſo weiche, unſelbſtſtändige, ja ſchlaffe Natur, wie Joſeph gar keine Wahlverwandtſchaft dar. Denn dieſer iſt nichts als ein unintereſſanter Schwächling, dem es nichts koſtet, gleich nachdem er die Erzählung von dem angenommenen Gelde vernommen, die Deborah aufzugeben, um deren Willen er bis dahin dem

Vater trotzte, der wenige Tage darauf ganz wohlgemuth ſeine Ehe mit Hanna eingeht, und ein guter Ehemann wird.

Das alltägliche Leben zeigt freilich ſolche Anomalien, die wir als Verirrungen bezeichnen, aber ſie ſind kein Objekt für die Kunſt, wenn ſich dieſe nicht etwa ihre Auflöſung zum Zweck ſetzt; die Kunſt hat die innerlich zu einander gehörenden Individualitäten mit einander in Rapport zu ſetzen und dieſelben ſo zu geſtalten, daß der Hörer von ihrer Wahlverwandtſchaft überzeugt wird. Hierin zeigt ſich grade die Weihe des echten Dichters. Auch für dieſe Seite der dramatiſchen Kunſt bietet Shakespeare ein unerſchöpfliches Studium dar, denn er giebt uns in der innern Beziehung der Perſonen zu einander die tiefſten Charakterzeichnungen, er zeigt uns in dem Rapport der Herzen ſtets eine ſolche Kunſt der Individualiſirung, daß die Perſönlichkeiten einander fordern und einander ergänzen, wie Farben, welche ſich zu einem Totaleindruck vereinigen.

Wir müſſen es endlich noch als einen Mangel der Kompoſition bezeichnen, daß ſich der Dichter die Einheit des Stücks durch Epiſoden zu ſehr beeinträchtigt hat. So iſt die Geſtalt des Schulmeiſters ſelbſt nur als Epiſode behandelt. Nach ſeiner Anlage erwarten wir nicht, ihn vom dritten Akt an völlig aus dem Geſicht zu verlieren. Man ſieht dieſer Figur an, daß der Dichter ſelbſt nicht recht mit ihr wohin gewußt hat. Er iſt zu bedeutend angelegt, erregt durch den düſtern Hintergrund, der ihm gegeben wird, und durch die Stellung, welche er gegen die Juden einnimmt, zu ſehr unſere Erwartung, um uns durch ſein Verſchwinden nicht zu täuſchen. Sein Haß gegen die Juden, ſeine Härte in ihrer Wegweiſung ſind durch den bloßen Uebertritt zum Chriſtenthum und durch das natürliche Verlangen, ſeinen Urſprung zu verhüllen, nicht genugſam motivirt. Zu dieſer Gemüthsverhärtung hätte es noch anderer Begründung bedurft.

Die ganze Judenfamilie, mit welcher wir Deborah antreffen, giebt zwar ein gut gezeichnetes Genrebild, aber ſie iſt mit dem Bau des Ganzen zu äußerlich, zu mechaniſch verknüpft. Auch Ruben, den wir im vierten Akt als Verkünder einer neuen, alle Beſonderheiten in ſich faſſenden, allen Haß religiöſer Gegenſätze tilgenden Religion erblicken, iſt nur eine Epiſode. Mit dieſer Geſtalt, welche die Zukunft anticipiren ſoll, will uns aber die Verherrlichung des Kaiſer Joſeph, welche eine verſöhnende Wirkung auszuüben beſtimmt iſt und den Rahmen, in welchen die ganze Handlung geſetzt iſt, ſcharf abgränzen will, nicht in Harmonie erſcheinen.

Kaiſer Joſeph und ſein Toleranz-Edikt repräſentirt den Standpunkt der Verſtandesaufklärung, wie er ſich im achtzehnten Jahrhundert zur Geltung brachte. Ruben aber ſoll den aus den Geiſteskämpfen unſerer Zeit, aus der Vertiefung der Gegenſätze erwachſenen Sieg des rein Menſchlichen über jede als religiöſes Bekenntniß auftretende Schranke darſtellen, ein Standpunkt, welcher von dem Princip der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts himmelweit verſchieden iſt. Der Stoff gebot hier dem Dichter, dieſe beiden Standpunkte, welche für die oberflächliche Auffaſſung ſehr verwandt erſcheinen, nicht ſo zuſammenzuſtellen. Jedenfalls iſt durch dieſe Ovation für Kaiſer Joſeph die Bedeutung des Ruben niedergedrückt worden, indem die ganze Figur außer dieſer Zeit ſtehend erſcheint.

Wir haben dem Verfaſſer durch unſere Kritik die höchſte Achtung bewieſen, welche man einem jungen, in der Entwicklung begriffenen Talente erweiſen kann, indem wir ihn für die Wahrheit empfänglich und zugleich eines hohen Maßſtabes würdig gehalten haben. Die Aufnahme der Deborah in Berlin war eine ſehr günſtige. Die Maſſe pflegt ſich überhaupt mehr an die einzelnen Schönheiten, an hervorragende, ergreifende Situationen zu halten, als den Bau des Ganzen zu überblicken, ſie lobt und tadelt überhaupt ſtellenweis und dies war dem Dichter für eine dankbare Aufnahme ſehr günſtig. Die Darſtellung und Inſcenirung waren gut und ſorgfältig. Auch die als Epiſode erſcheinenden Figuren waren mit den beſten Kräften beſetzt. Die Herren Rott und Hoppé gaben vor dem alten Abraham und dem Ruben wirkſam gelungene und warme Bilder. Die Rolle der Deborah, auf faſt übermenſchliche Kräfte berechnet, wurde durch Frau Thomas mit dem höchſten Maße von Energie durchgeführt, deren dieſe Künſtlerin fähig iſt. Die Intentionen des Dichters waren durchgängig mit Geiſt aufgefaßt, und alle weicheren Regungen der Seele drangen mit rührender Gewalt an unſer Gemüth. Für die dämoniſchen Kräfte der racheerfüllten Deborah reichten die Mittel der Künſtlerin, ſo vortrefflich ſie auch mit denſelben hauszuhalten wußte, nicht völlig aus. Das ganze Material, aus welchem Frau Thomas dieſe Geſtalt formen muß, iſt zu weich und widerſtrebt dem Ausdruck der finſtern Gewalten. Aber wir wiederholen es, die Künſtlerin hat mit dem Maaß ihrer Kräfte und ihrer Begabung für die Darſtellung dämoniſcher Naturen Außerordentliches geleiſtet. Für dieſe Deborah wären in früherer Zeit Sophie Schröder und Frau Crelinger die abſolut vollgültigen Repräſentanten geweſen. Jetzt dürfte vielleicht Frau Hebbel, nach allem was wir aus kompetentem Munde über die tragiſche Kraft dieſer Künſtlerin gehört, die einzige Darſtellerin ſein, welche die Forderungen der Deborah ganz zu erfüllen vermöchte. Uebrigens hatte der Dichter im Intereſſe ſeines Stückes ſelbſt, namentlich im dritten Akt, viel haushälteriſcher mit den der Deborah geliehenen Affekten umgehen ſollen. Die ſich häufenden Donnerſchläge der Verwünſchungen und Flüche übertäuben uns und ſtumpfen dadurch den tragiſchen Eindruck ab.

Judas Iſcharioth.

(Zweite Abtheilung.)*)

Die Hütte des Lazarus.

(Mittagzeit deſſelben Tages.)

Judas (ſteht vor der Hütte, und blicket lauſchend durchs Fenſter.)

(Er preßt die Fauſt auf ſein Herz.) Wenn du dich krümmſt, Wurm, über den Anblick dadrinnen, ſo zerdrücke ich dich. Hm! Ueber das leichtbewegte, thörichte Weib! Um eines armen Fremdlings willen, der das Volk mit ſchönen Worten fütterte, liegt ſie nun da, herabgeſunken von ihrer Macht, ein Bild des Jammers in einer Bettlerhütte! Vor ihr, der kranke Alte, höret ſie an, ohne Erbarmen als wäre er die ſteinerne verſtümmelte Geſetzestafel, die droben über ſeinem Bette hängt. Hm, über das leicht bewegte thörichte Weib! — Freilich, erſchien er auch mir, als der erſte Menſch, der mich aufmerkſam auf die Menſchheit macht. — Darum will ich mein Tagewerk von vorne anfangen. Ich will früh' aufſtehn und meine Erfahrungen unter'm Arm nehmen, wie ein Schüler ſeine Werke, — und in die Lehre gehen zu dieſem Meiſter — vielleicht lerne ich noch was Nützliches in der Welt — wie man ein Haus bauet, ein Weib nimmt, und ein Kind macht, oder ſonſt eine ſchwere Kunſt! — O Magdalena, du Sproſſe in der Leiter dieſes Gedankens, ſeitdem deine großen Augen auf einem Andern ruhten, gefielſt du mir wieder! Bleibe verſunken im Grame, in ſein Bild wegätzender Armuth, bis ich zurückkehre, dein einziger Tröſter, und Vergeſſenheit ſchlürfe von deinen Lippen! — (Er wandert davon.)

In der Hütte.

Lazarus.

Bat ich nicht? Flehete und weinete ich nicht vor ihr? — Sie aber riß ſich von meinem Halſe, und ging aus meinem Hauſe — alſo ſei ſie denn verſtoßen aus meines Vaters Stamm!

---

*) Die erſte Abtheilung des Judas Iſcharioth befindet ſich im I. Hefte der Jahrbücher von 1849 pag. 55 — 80.

Magdalena (zu ſeinen Füßen, ſchluchzend).

Sieh! In meinen Thränen baden deine Füße, und wund ſind meine Knie, wie mein Herz! Ich gehe nicht von hier, bis du verzeiheſt!

Martha.

O, habe Mitleid mit unſ'rer Mutter Tochter!

Lazarus.

Nein. Ihr Platz iſt in dem Bette des Verfluchten, der ſie zur Dirne jenes Römers machte.

Magdalena.

Er iſt ferne. — Bruder! Ich, alleine, zurückgeſchleudert in Armuth, in Elend — wohin ſoll ich? —

Lazarus.

Fort von hier!

Magdalena (laut aufſchreiend).

Bruder, in den Tod?!

Lazarus (finſter abweiſend).

Wohin du willſt. Fort von hier!

Magdalena (wirft ſich zu Boden).

O, o, o!

Lazarus (ſtreng zur Martha und Jocheba).

Steht nicht! weint nicht, ſprecht nicht! Weh! Meine Krankheit faßt mich wieder an — auf! führt mich in die Kammer. (Er ſchwankt auf Jocheba und Martha geſtützt hinaus).

Magdalena (ſtürzt ihm nach).

Lazarus! Lazarus! (ſinkt vor der zufallenden Kammerthüre nieder). Ich höre ſeine Seufzer, ſein Schmerzgeſtöhne! Wehe, die Krankheit zerrt an ſeinem Gebeine — und ich darf ihn nicht tröſten. Bin verworfen vor des Bruders Auge — geſtoßen von dem Heerde meines Vaters — wohin, wohin?

Jocheba, (kommt aus der Kammer zurück).

Weine nicht ſo ſehr meine Taube, meine Liebe! Die lichten Edelſteine, deine Augen, möchten trübe werden.

Magdalena (fliegt an ihren Hals).

O, o Jocheba! Du gute Mutter!

Jocheba, (ihr die Thränen von den Wangen ſtreifend).

Ja, ich bin deine Mutter; denn dieſes alte Herz hat aufgehüpft in Mutterluſt, als du ein liebes, rundes, ſchönes Kind auf meinem Schoße zappelteſt, und lachteſt; und mit den kleinen weißen Zähnchen mir in die vollen Brüſte biſſeſt. Nicht die Gebärende, die Säugerin iſt Mutter. Drum theures Kind leg deinen Kummer ab; vertrau' ihn mir, ich will beſänftigen deines Bruders Zorn.

Magdalena. (In Erinnerungen verſunken — redend.)

Viel Volkes ſtand vorm Hauſe des Pilatus; in ihrer Mitte, umringt von Vielen, die ſeine Knie, ſeine Kleider küßten,*) ein erhabner Mann von mittlerer Geſtalt, doch hohem Weſen. Um ſeinen Mund, auf dem ein Lächeln lag, holdſelig, mild, floß in Gabelform ein ſchöner Bart an Farb' der lichten Haſelnuß vergleichbar. Auf ſeiner Stirn (laß mich dir beſchreiben, die reine volle Schale, worin der Wein der köſtlichen Gedanken perlt!) lag das Haar geſcheitelt nach Nazarener Weiſe, dann hüllt es tief in Locken Haupt und Schulter. Seine Augen waren, als ob aus grauer Wolke Gewitter flammend bricht, ſo ſchrecklich und ſo ſegnend anzuſchauen! O, es war dir Magdalena, da ihr Blick dein Herz traf, als ob des Frühlings Mund die feſte Blüthe küßt, die duftig dann den Kelch der Sonne öffnet! Nur ihn ſah ich, ſein liebdurchſtrahltes Antlitz, und Alles — der finſtre Druck der Zeit, wie meine Schmach verloſch bei dieſem Anblick! — Pilatus ward's gewahr, daß meine Seele ihm entgegenbrannte, und zornergrimmt ergriff mich ſeine Fauſt und ſtieß hinaus halb nackt mich auf die Gaſſe — da ſtand ich nun, verlaſſen, thränenſchwer, den Spöttereien der Sklaven preisgegeben — und ſehnte mich dem Fremdling nachzuziehen! Er war verſchwunden, und mit ihm das Volk, das freudig ihm „Hoſianna!" zugejauchzt — Wohl lagen noch die Blumen auf der Erde, vom ſchnellen Fuß zertreten wie mein Herz; hoch oben, ſang der Vögel froher Chor, und luſtig ſchien der Himmel wie die Sonne — ich ſah' es wohl, doch fühl't ich's nicht, und wankte traurig nach des Lazarus Hauſe, meines Bruders, der mich verſtoßen, mich vergeſſen will!

Jocheba.

Laß gut ſein, Kind, ich will ihn dir verſöhnen, wenn milder ihn die Krankheit hat geſtimmt; doch folge du der Schweſter Martha Spur, die mittäglich hinaus zur Erndte gehet, und Garben bindet, und die Schnitter bittet, daß ſie die Nachles' ihr erlauben mögen.

Magdalena (unter dieſen Worten zum Bewußtſein ihrer Lage erwachend — in Schmerz ausbrechend).

Jammer, Jammer daß ich wieder vor der kahlen nackten Wand ſtehe, daß die Herrlichkeit von mir abgeſtreift iſt, und Troſtloſigkeit mich rings umgiebt!! Wer ſprach den Fluch über mich? Weſſen Schickſal hängt ſich ſo an meine Ferſe? —

Jocheba.

Der Wille Gottes iſt unſer Schickſal. Glaube mir, viel beſſer, du ſtehſt bettelnd dort am Feldrain, als daß der Sünde du den Leib verkaufſt!

Magdalena (weinend).

Die Luſt wird meine Hände zerreißen; und die Dornen werden meine

---

*) Aus den Schriften des Nicephorus; nach einer Beſchreibung des Lentulus an den Kaiſer Tiberius.

Füße blutig ſtechen! Wehe, wehe wie ſoll mein zarter Leib dies harte Elend ertragen?! —

Jocheba.

Eiſern iſt die Nothwendigkeit und drückt uns wund — doch man gewöhnt's! — Da kommt die Schweſter.

(**Martha** aus der Kammer Krug und Rechen tragend.)

Martha.

Lazarus ſchläft. Der Schmerz ließ nach ein wenig. Ich gehe jetzt um Aehren einzuſammeln.

Jocheba (auf **Magdalena** zeigend).

Nimm dieſe mit dir.

Martha (mitleidig die Gebeugte betrachtend).

Heiß brennt die Sonne; und draußen iſt nirgend Schatten. Laß ſie hier. Ich bin's gewohnt, und ſammle für uns Alle wohl genug

Jocheba.

Nein. Nimm ſie mit dir. Du ſollſt ſie lehren, Garben binden, und **Jehovah** ehren.

Martha.

So komm denn!

Magdalena (die Arme nach Verlornem ausbreitend).

O, meine Myrrhen, meine Oleander! Meine prächtigen Kleider, mein duftendes Rauchwerk — ach, wie thut das Entbehren weh!! (**Jocheba** ſchiebt ſie mit ſanfter Gewalt hinaus. **Martha** giebt ihr Rechen und Krug, und Beide entfernen ſich dem Felde zuſchreitend.

Auf dem Felde.

Jeſus mit zweien der Jünger, **Johannes Zebedäus** und **Simon Petrus**.

Johannes.

O, mein Meiſter, du Lieber, auch die Erde iſt ſchön! — Siehe wie ſie daliegt, ein lächelndes Kind unter Blumen und duftigen Kräutern, die Lämmlein und Zicklein kommen munter geſprungen und freſſen ſcherzend aus ihrer Hand! — Siehe, wie die Sonne mit den Blüthen ſpielt; und wie dazu die klugen Bäume mit den grünhaarigen Köpfen nicken, und es den lauſchenden Lerchen vorſingen, was ſie geträumt in der Frühlingsnacht Siehe mein Meiſter, wie hier die belaſtete Biene ſich auf dem Halme wiegt; und wie dort die waldumkränzten Höhen Senir und Hermon ſtehen, himmelheilige Becher aus dunklem Golde, geküßt nur vom Munde der Gottheit!

Jeſus (mit großem Gefühle um ſich blickend.)

Sehet! Alles hat der Vater dem Sohne gegeben; auf daß Ihr an ihn glaubet, empfanget, und ſelig werdet.

Johannes (hingeriſſen, küßt Jeſu Kleid).

Ja! Du biſt das Licht der Welt!

Petrus.

Meiſter ſage mir doch, wie iſt's mit der Welt — wo iſt ihr Anfang, und wo ihr Ende? Wird die Welt ewig ſo bleiben wie ſie jetzt iſt?

Jeſus.

Anfang und Ende iſt der Vater; was da zwiſchen liegt, hat er ſeiner Weisheit vorbehalten.

Johannes.

Meiſter, ein glühender Gedank' vom Ende der Dinge durchfährt mich! — Ich ſehe wie Himmel und Erde, dies gewaltige Rieſenpaar, ſich an einander drängen feſſellos durch des Ewigen Wink. Ich ſehe wie der Mann und das Weib nach Vereinigung ringt. Ha, wie die dunklen Wälder-Locken um ihr blühend Antlitz fliegen; wie ihr Buſen ſich hebt, und die Kränze daran verwelken unter ſeinem ſehnſuchtheißen Hauche! Hörſt Du, der Elemente letzten dumpfen Poſaunenton, der als ihr Brautgeſang durch die Verwüſtung dringt? — Zwiſchen Himmel und Erde, wölbungslos, hängen die Menſchen, zuſammengedrückt, letzte Thränen am Auge der Erde — durch das Unermeßliche rauſcht der Geiſt und ſammelt die Tropfen, ſie aufbewahrend als leuchtende Kriſtalle am Throne der Ur-Herrlichkeit!

Jeſus (ſieht ihn ſinnend an, und geht ſchweigend weiter).

Petrus (nach einer Weile).

Schau doch Meiſter, den langen Schatten, der übers Feld ſchreitet — er gehört einem Mann an, der uns zuwinkt, und eilig an uns kommt!

Jeſus (wendet ſich).

Es iſt Judas Iſchariot. Achtet auf ihn! Er iſt's, den der Vater zu mir geſandt hat, auf daß des Herren Wort erfüllet werde wie es geſchrieben ſteht durch die Propheten.

Judas (tritt heran).

Biſt Du Jeſus von Nazareth, der Sohn der Maria, den das Volk „den Judenkönig" nennt?

Jeſus.

Du ſageſt es.

Judas (lächelnd, wie er zu lächeln pflegt.)

Ich ſuchte Dich Meiſter! Ich habe viel von Dir gehört, und mein Herz ſchmachtet nach Deiner Weisheit.

Jeſus.

Wahrlich Judas, ich ſage Dir: Es wäre beſſer, Du wäreſt nie geboren, als daß Dir jetzt eine Lüge im Herzen wohnte! Wohlan! Schütt'le den Staub von Deinen Füßen. — Ich will Dir predigen, dann ſei mein Jünger, und folge mir.

Petrus.

Meiſter, dort im Gebüſche ſpringt ein Quell — es iſt ein ſchattig kühler Ort: dort laſſ' uns ruhen! (Sie gehen nach der, vom Petrus bezeichneten Gegend hinab.)

Magdalena und Martha. (Beide, Recken und Krüge tragend, kommen von der anderen Seite.)

Martha.

Komm, ſtütze Dich auf mich Du Liebe, Du biſt des langen Gehens nicht gewohnt! Die Sonne bräunt Dein ſchönes Haupt, und ſchmerzlich drücken die Stoppeln ſich in Deine zarten Füße.

Magdalena (ſich ſtützend).

O, wie gut Du biſt, Du meine liebe Martha!

Martha.

Da drüben iſt der Ort. Du kannſt der Schnitter Köpfe ſich bewegen ſehn; doch die Geſtalten deckt die Waizenwoge.

Magdalena.

Ach ja!

Martha.

Geſeg'net iſt dies Jahr, wie lange keins es war; und für die Armuth wird wohl auf der Tenne manch' Körnlein mit der ſchlechten Spreu ſich mengen. (Sie tritt mit Magdalenen zu des Schnitters Leuten.) Gegrüßet ſeid mir!

Simeon der Oberſchnitter.

Ha, Martha, biſt Du es Du Bräunliche — haſt wohl 'nen ſauern Weg gehabt? (Er reicht ihr einen Krug.) Verſüß' ihn Dir, und trink! S'iſt Moſt von Aepfeln! (Magdalena bemerkend.) Wer iſt denn die da?

Martha.

S'iſt Magdalena, meine Schweſter.

Simeon.

He, die ſieht ja aus, als wäre ein Kuhhirte Dein Vater geweſen; und zu ihrer Mache hätte ein Engel ſich herabgelaſſen!

Die Schnitter (lachend).

Ja, Töchter einer Mutter mögt Ihr ſeyn — doch welches Vaters — das iſt ſchwer zu rathen!

Simeon.

Na, Martha, geh' nur zu den Weibern dort, die, rechts im Felde, ihre Garbe binden. Du Schöne magſt ihr folgen; und nach der Arbeit giebſt Du mir 'nen Schmatz mit Deiner Lippen granatblüt'nem Paar! (Die Schnitter fangen wieder an zu arbeiten: und Magdalena und Martha gehen weiter.)

Martha.

Die ſind ein braves Volk, die Schnittersleute; rauh zwar, doch kernig auch wie ihre Mahd! Solch' Einen wie den Simeon wünſcht ich mir wohl zum Herr'n!

Magdalena (tief ſeufzend).

Ach, wie Du glücklich weil genügſam biſt! (Sie treten zu den, im Felde, arbeitenden Weibern.)

Martha.

Gegrüßet ſeid mir liebe Schweſtern, Nachbarsleute!

Die Weiber.

Wohl geh' Dir's Martha — da ſtell Dich her zu uns!

Martha (zur Magdalena).

So komm, und ſchau wie ich die Garben binde. (Sie fängt an zu arbeiten.)

Ein Weib.

Iſt die nicht Magdalena, Deine Schweſter?

Ein anderes Weib.

Die mit dem Pontius Hof gehalten hat?

Das dritte Weib.

Und bei den Feſten ſich geſpreizt, und hergeprahlt im Purpur als wäre ſie der Juden Königin?

Martha (begütigend).

Ei liebe Schweſtern —

Erſtes Weib.

Was will denn die bei uns ehrbaren Weibern?!

Drittes Weib.

Vielleicht aus Stroh ſich eine Krone flechten?!

Magdalena (zu ſich ſelber).

Lern' es tragen.

Zweites Weib (ausſpeiend).

Pfui! Die freche Dirne, die Abſcheuliche, der lauter Geilheit aus dem Auge ſchaut!

Martha.

So hört doch —

Erſtes Weib.

Iſt mir ein ſauber Frücht'chen, Deine Schweſter! Man ſollte glauben, Ihr wäret nicht von einem Baum!

Zweites Weib.

Ja. Sie ſchändet ihre fromme Mutter noch im Grabe.

Magdalena (plötzlich in die Höhe gerichtet).

Jetzt Weiber laßt mich! Schweigend hört' ich Eure Bosheit an, und gab Euch nichts, als Thränen nur zur Antwort! Wer bin denn ich — und wer ſeid Ihr, daß Ihr mich alſo hier zu ſchmähen waget? — Ich bin aus Davids herrlichem Geſchlechte, und vieler Könige Enkelin geboren — auch drängte Alles ſich in mir zur Hoheit, verachtend den gemeinen Lebenszwang! — Wenn ich den rechten Weg nicht eingeſchlagen, iſt's meine Sache. Wie dürft Ihr da richten – Ihr, die von der Niedrigkeit gezeuget, und mit der Armuth aufgewachſen ſeid?! Gebor'ne Knechte, kaum würdig meine Schuhe mir zu löſen! —

Erſtes Weib (zu ſich kommend).

He, was? Das ſagt ſie uns? Die Hure den ehrbaren Weibern?!

Zweites Weib.

Kommt! Wir ſchneiden ihr die Kleider bis zur Hüfte ab; und häng'n ſie d'rauf verkehrt an einem Baum!

Drittes Weib.

Die will uns ſchimpfen, und hat noch Augen?!

Alle Weiber.

Drauf! Schlagt ſie! Zerrauſet ihre häßlich langen Haare!

Martha (ſtellt ſich vor Magdalena).

Zurück! Kommt meiner Schweſter nicht zu nahe! Ich ſchütze meine Schweſter!

Die Weiber (dringen wüthend ein.)

Deine Schweſter? Hui! Fort mit dem Balg!

Magdalena (entfliehend).

Gott ſchütze mich!!

Drittes Weib.

Da läuft ſie hin, daß ihr der Staub hoch bis zum Nacken wirbelt — hahaha, das iſt 'ne ſchöne Königin!

Zweites Weib.

Na, die wäre mir die Rechte — hahaha!

Erſtes Weib.

Du, Martha komm! Du biſt 'ne fromme Maid! Du ſollſt der Schweſter Bosheit nicht entgelten; da ſtell Dich her zu uns, bind' Garben mit —

Martha (weinend).

Fort! Laßt mich! Ihr ſeid wie wilde Beſtien geweſen! O, meine Schweſter, liebe Schweſter — ſie wird dort in der Wildniß ſich verirren! (rufend) Magdalena! — Ich muß ſie ſuchen! (Sie entfernt ſich der Gegend nach, wohin Magdalena entfloh, immer rufend.) Magdalena, liebſte Magdalena!

Waldige Gegend.

Magdalena (kommt athemlos).

Sind ſie noch da? Noch hinter mir? Und werden ſie mich finden und mich ſchlagen? (Sie ſinkt am Hange eines Hügels nieder.) O! Vernichtet bin ich! Mein Stolz iſt wie gebrochenes Schilf am Meere, durch das der Wind des Trübſals ächzend weht — wohin ich komme grinzt mich zahnlos an der wilde Hohn mit ſeiner Mutter Elend! O Nichtsthun, arger Teufel, warum nahmſt Du mich ſo lockend in den Schooß! — Dein Kleid war glänzend, fein gewebt aus holden Träumen; Dein Antlitz ſchön als wie des Paradieſes erſter Tag, jedoch Dein Inhalt: Mangel, Ueberdruß, Verzweiflung!! Wohin nun ſoll ich? Zur Arbeit! Arbeit, Arbeit ruft der Bäume ſchwer mit Frucht beladene Schaar, ſingt der Vogel, Jehovah's Preiſer, ſeufzt unter ihrer Laſt die volle Aehre — die ganze Harmonie des Tages ſtimmt in den ewigen Wiederhall: „Zur Arbeit!“ Ich kann nicht! Mir fehlt die Kraft. Kraft, Du erſter Puls des jungen Lebens, das ſich dem finſtern Schooß der Nacht entringt — wie kann ich ohne Dich, dem Henkerpaare Nichtsthun und Gewohnheit mich entreißen?? Weh' mir! Aus dieſes Ungeſchickes Schmach führt mich kein Weg — als der zurück zum Thore, im Mondeslicht, das graue Mäntelchen leicht über meiner Brüſte Tempelbau. — (Sie bricht weinend zuſammen.) Jehovah, ſtrenger Gott, war meine Sünde denn ſo groß, daß Du zur Strafe mir die Erkenntniß giebſt, und mich mit ihr ins alte Sündenmeer zurückgeſchleuderſt? Wohnt kein Erbarmen in Deinem durch die Himmel ausgeſtreckten Haupt? Soll ich verlaſſen hier verzagen? — O, Deine Welt iſt eng' wie dieſes Thal, ein ſchauerlich Gefängniß, wohin ich greife, hohe Eiſenthore verſchloſſen mir den Ausgang hemmend — ſtumm die Wildniß, gefühllos! Geſpenſter fliegen wie weiße Nebelſtreifen durch den Wald, die Arme nach mir breitend. — Grauen faßt mich, und keines Menſchen Stimme, die mich tröſtete, kein Ohr, das meine Klage hörte! Weh! Vergangene Tage ſteigen vor mir auf. — Vater, Mutter, ſchöne Leichen auf dunkler Wolken Bahrtuch ziehn vorüber. — Bleibt! Bleibt! Verlaßt mich nicht! Dahin. Dahin. — O, Mutter, Vater, wenn Ihr lebtet, es wäre nie ſo weit mit mir gekommen, ach, ach, ach! (Sie ſinkt unter tiefen Schmerzenstönen zu Boden.)

Jeſus (tritt zu ihr, und legt die Hand auf ihr Haupt).

Friede ſei mit Dir.

Magdalena (durchzittert vom Klange ſeiner Stimme blickt ihn an; dann kehrt ſie die Augen zum Boden und ſtammelt ſchüchtern)

Du hier? — Du! —

Jeſus.

Ich bin es. Weine nicht. Richte Dich auf. Ich will Dich tröſten und erquicken.

Magdalena.

Herr, weißt Du auch wer ich bin? — Ach, ich bin die Magdalena.

Jeſus.

Du ſollſt „Maria“ heißen. Denn Deinen Jammer, den Ruf zum Vater, der aus der Tiefe Deines Herzens kam, hat gnädiglich der Herr gehöret.

Magdalena.

Wie biſt Du milde, Herr, mit Deiner Magd!

Jeſus.

Stehe auf Maria, reiche mir die Hand, und folge mir. Ich will Dich tränken, weil Du vom langen, mühevollen Wege durſtig, und will Dich ſpeiſen wenn Du hungrig biſt.

Maria Magdalena (giebt ihm ſchüchtern die Hand).

Jeſus (ſie führend).

Siehſt Du den Quell dort, liebes Kind, wie groß er im Gebüſche aufwärts ſpringt, und in der Sonne uns entgegen funkelt; und wie er dann in einem Strahl ſich niederwärts ergießt, und jetzo als ein heller leichter Bach hin hüpfet über den Weg? — Blicke dahin! wo große Bäume mächt'ge Schatten auf ſein Antlitz werfen, und ſtarr die Felſen ſich entgegen ſtemmen, an denen ſeine ſtolze Stirn zerſchellt. — Maria, weiter oben ſiehſt Du, ſeine Tropfen gleich Thränen an den Trauerweiden hangen. Wüßteſt Du ſein ferner Schickſal, wenn weiter er vom Land zum Lande ziehet, bis ihn die Sonne trinkt, und er als Wolke ruhelos verirret, zurücke ſich ergießt in klaren Strömen und wiederum im Quell die Heimath findet! — Achte drauf mein Kind, daß Du den Fuß Dir nicht am Stein verwundeſt, der hier am Wege liegt. Und halte Dich an mich, daß ich Dich vor der Schlange ſchütze, die Tod im Auge, dort im Buſche lauert. Sieh! Wie jener Bach iſt unſer Lebensgang. O ſelig wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater!

Maria Magdalena.

Ich könnte immer ſo fortgehen, Tag und Nacht, und auf Dich hören, Herr! (Sie ſind an der Quelle angelangt.)

Jeſus.

Hier ſitze nieder. Die Jünger haben hier ihr Mahl genoſſen; und iſt noch Brod und Wein im Ueberfluß. (Er bricht das Brod und giebt es ihr, desgleichen auch den Wein.) Da nimm, und iß. Geſegnet ſei es Dir!

Maria Magdalena (eſſend.)

Herr, lange hat mir nichts ſo wohl geſchmeckt. Nichts bei des Pontius ſchwelgeriſchen Feſten, als dieſes Mahl im duftigen Graſe hier an Deiner Seite zu dem die Bäume, ſcheint mir's, Pſalmen ſingen.

Jeſus.

Dein Körper theilt den Frieden Deiner Seele.

Maria Magdalena.

Sag' lieber Herr, willſt Du wohl zu uns kommen und Lazarus den Bruder mir verſöhnen? —

Jeſus.

Ich will es Kind.

Maria Magdalena (ihn betrachtend).

Ach, wie wunderbar Dein Angeſicht, o Herr! Ich kann Dir's nimmer ſagen wie Deine Schönheit mir den Sinn durchſtrahlt. Mir iſt als wär' es Nacht bislang geweſen, und nun die Sonne plötzlich aufgegangen, als könnte es nun niemals Abend werden, als müßte ewiger Maien-Jubel ſein!

Jeſus.

Geſegnet ſind, die fühlen und erkennen gleich Dir.

Maria Magdalena.

Weißt Du Herr, daß ich recht matt vom langem Wege bin. — Das Haupt ſenkt ſchwer ſich auf die Bruſt hernieder, und an den Wimpern hängt es mir wie Blei.

Jeſus.

So ruhe dort im weichen Graſe aus. Ich will bei Dir ſein und wachen.

Maria Magdalena.

Es wird kein Haar von meinem Haupt verloren gehen, wenn Du mich ſchützeſt Herr! Hab' Dank! (Sie entſchlummert.)

(Die drei Jünger: Johannes, Petrus, Judas Iſcharioth kommen aus dem Walde zurück.)

Johannes.

Leiſe redet! Der Meiſter iſt da.

Petrus.

Sehet doch hin; was liegt denn dort im Graſe für ein weißes faltig Ding? S'iſt ein Gewand, ſcheint mir —

Judas (höhniſch ſcherzend.)

Ja. Und im Gewande ſteckt ein Weib dazu, ſcheint mir; doch könnte es auch ein herab gekommener Engel ſein, der ſich 'n mal zum Spaße ſein Bette neben den Feldgrillen auf der Erde machte.

Jeſus (wendet ſich zu ihnen.)

Tretet näher.

Johannes.

Siehe doch mein Meiſter, die blanken Steine, Käfer und Blumen die ich ſammelte, daß Du ſie uns deuten möchteſt.

Petrus.

Meiſter, wer iſt denn Die da?

Judas (iſt zu Magdalena getreten, ſie erkennend, für ſich).

Ha Magdalena!

Jeſus.

Ein irres Glied von meiner Heerde Petrus, das ich, ein guter Hirte, zurück zum Herren leiten will.

Judas.

Tod! Tod! Sie war allein mit ihm! (Laut.) Ja, warlich ein irres Glied: Wißt! S'iſt Magd'lena die Schweſter des Lazarus, und nebenbei auch des Pilatus Hure!

Jeſus.

Judas! Judas! (Er breitet ſegnend die Hand über ſie aus.) Wer von Euch, wirft den erſten Stein auf ſie? —

Die Charaktere aus Schillers Wallenſtein.

Entwickelt vom

Profeſſor R. Hiecke

in Merſeburg*).

Octavio und Max Piccolomini.

Octavio's Charakter wird nicht ſelten, von jüngern Leſern in der Regel, einſeitig aufgefaßt. Göthe ſpricht einmal von Schuften, die ſich unterſtehen können den Octavio einen Buben zu nennen. So ſtark nun freilich, wie Göthe in aufgeregter Stimmung und in einem vertraulichen Briefe an Schiller würde Niemand in vollem Ernſte dieſen Irrthum tadeln wollen, aber eine Unreife des ſittlichen Urtheils, wie ſie gerade bei jüngern Leſern ſehr begreiflich, und ſicherlich eher ein gutes als ein ſchlimmes Zeichen iſt, liegt allerdings darin, wenn in Octavio Piccolomini, in Göthe's Antonio und in ähnlichen Charakteren nicht auch das Poſitive und Treffliche anerkannt wird. Unſer Dichter iſt in der That nicht daran Schuld. Freilich mag das bittere Urtheil des getäuſchten Wallenſtein (W. T. III. 9. und III. 18.) leicht dazu verleiten: aber Wallenſtein iſt Parthei und ſteht mit ſeinem Urtheile innerhalb der Handlung, der Hörer aber ſoll, wie der Dichter, über derſelben ſtehn, und dazu ſollte doch ſchon die einzige Frage, die ſich Jedem aufdringen muß, führen, wie denn Octavio trotz des in ihn geſetzten Vertrauens zu dem Verrathe an Wallenſtein gekommen; eine Frage, deren Löſung dem Hörer ſo leicht gemacht iſt, daß es in der That nur deſſen eigne Schuld iſt, wenn er ſich in die Befangenheit von Wallenſtein's Urtheil mit hineinreißen läßt. Bei weitem treffender iſt das für den Vater keineswegs befangene Urtheil Maxen's, der doch wenigſtens nicht minder auf Wallenſtein's, als auf Octavio's Seite Schuld und Verrath erkennt, (W. T. III 18.) ſo daß, wenn irgend volle Entſchuldigung möglich wäre, ſie für Octavio in der vorausgegangnen Schuld des Wallenſtein begründet ſein würde. Doch den eigentlichen

---

*) Vergleiche das vorige Heft, worin ſich die Entwickelung des Oberſt Buttler befindet.

Schlüſſel zu dieſem Charakter giebt die keineswegs partheiiſche Bezeichnung Queſtenberg's gegen Max:

„O hören Sie den Vater — hören Sie
Ihn, der ein Held iſt und ein Menſch zugleich." (Picc. I. 4.)

Allerdings iſt Octavio Krieger von ausgezeichnetem Werth. Dies erhellt ſchon aus ſeiner hohen Stellung im Heere, die ein Untüchtiger nicht darin erhalten hätte. Es erhellt dies ferner aus Wallenſtein's zu Illo und Terzky geſprochnen Worten (W. T. II. 3.):

„Weiß wohl, Ihr wart den Beiden nie gewogen,
Weil ich ſie achte, liebe, Euch und Andern
Verziehe ſichtbarlich, wie ſie's verdienen."

Und endlich, wie hätte der Kaiſer ſich bewogen fühlen können, einem unfähigen Krieger in einer ſo gefährlichen Lage eine noch höhere militairiſche Stellung anzuvertrauen? — Welcher Art gerade Octavio's militairiſche Tüchtigkeit geweſen ſein wird, das können wir, wenn auch keine beſtimmten Kriegsthaten von ihm erwähnt werden, doch aus ſeinem ſonſtigen Verhalten mit Sicherheit ſchließen: ſie wird beſtanden haben in einer von aller Tollkühnheit weit entfernten, aber auch durch keine Furcht vor Gefahr beeinträchtigten Ueberlegtheit der militairiſchen Pläne, ſo wie in kaltblüthigem Muth bei deren Ausführung. Beweiſt er doch ganz dieſelben Eigenſchaften in ſeinem heimlichen Wirken gegen Wallenſtein, das wahrlich gefährlich genug war, um des feſteſten Muthes und der ſteteſten Beſonnenheit zu bedürfen!

„Sie ſehn nun ſelbſt, welch ein gefährlich Amt
Es iſt, das Sie vom Hof mir überbrachten."

ſagt Octavio ſelbſt (Picc. I. 3.) zu Queſtenberg, als dieſer durch die wirkliche Wahrnehmung von Wallenſtein's Gewalt über das Heer ganz außer Faſſung gebracht iſt.

„Du biſt verloren. — Du, wir alle ſind's."

ruft Max, als ihm der Vater ſeine wahre Stellung gegen Wallenſtein eröffnet hat, und Octavio kann nur erwiedern:

„Was ich dabei zu wagen habe, weiß ich.
Ich ſtehe in der Allmacht Hand, ſie wird
Das fromme Kaiſerhaus mit ihrem Schilde
Bedecken und das Werk der Nacht zertrümmern." (Picc. V. 1.)

Aber dieſe ausgezeichnete Befähigung zum Kriege, und die bedeutende Rolle, die er in ihm ſpielt und bei deſſen Fortdauer immer mehr ſpielen würde, kann doch nicht ein zweites in ihm liegendes Element vertilgen; er iſt mehr noch Staatsmann als Krieger, und er iſt, wenn er auch in den Mitteln ſich nicht rein zu erhalten vermag, doch Staatsmann mit ſittlichen Motiven. Die ſchadenfrohen Aeußerung des rohen Illo (W. T. VI., 7.):

„Der hat ſein ganzes Lebenlang ſich ab-
Gequält, ſein altes Grafenhaus zu fürſten,
Und jetzt begräbt er ſeinen einz'gen Sohn."

darf nicht dazu verführen, ſeinem geheimen Wirken gegen Wallenſtein ein gemein-egoiſtiſches Motiv unterzulegen: und wenn auch der eigne Sohn auf einen Augenblick zu demſelben Verdacht ſich hingetrieben fühlt (W. T. II. 7.)

„Wär's möglich, Vater? Vater? Hätteſt du's
Mit Vorbedacht bis dahin treiben wollen?" u. ſ. w.

ſo wird wohl jeder tiefer blickende Leſer ſchon in dem ſchmerzlichen Ausruf des tieferſchütterten Vaters den Ungrund eines ſolchen Verdachtes, allerdings aber auch in der Zweideutigkeit von Octavio's Benehmen eine nahe liegende Verſuchung zu ſolcher Meinung erkennen. Und hätte denn nicht eine egoiſtiſche Geſinnung von einer Partheinahme für Wallenſtein geringere Gefahr und größern Lohn ſich verſprechen dürfen, als von dem ſo gewagten Wirken für den Kaiſer? — Nein, Octavio verfolgt nicht ſelbſtſüchtige Zwecke, ſo ſehr auch der erſte Anſchein gegen ihn ſprechen mag. Es iſt ganz gegründet, wenn Queſtenberg von ihm ſagt, daß er ein Held ſei und ein Menſch zugleich; es iſt keine Verſtellung, wenn er im Kriege nur eine in gewiſſen Zeiten eintretende harte Nothwendigkeit findet, wenn er den Werth eines durch das Geſetz geſchützten Verlaufes friedlicher menſchlicher Thätigkeit preiſt (Picc. I. 4.). Ein Mann aber, der dem gewaltthätig ungeſetzlichen und beſtandloſen Treiben des Krieges bei aller eignen Befähigung zu glänzenden Thaten in demſelben aus tiefſter Seele abgeneigt iſt, — wie könnte ein ſolcher anders als die unerſchütterlichſte Treue gegen ſeinen Kaiſer und gegen ſeine Pflicht in ſich tragen und bewahren? Ein Charakter voll Maaß und Beſonnenheit,*) wie könnte der auf die Seite des frevelnden Uebermaaßes treten, das, wenn ihm nicht noch zu rechter Zeit gewehrt wird, zum entſetzlichſten Bürgerkriege führen müſſe?

Und doch iſt er wider Willen faſt auf dieſe Seite hingedrängt. Wallenſtein, ſchon früh durch Waffengemeinſchaft mit ihm verbunden, (Picc. I. 3.) vertraut ihm nach dem verhängnißvollen Traum vor der Schlacht bei Lützen,

---

*) Sehr glücklich iſt Octavio nach dieſer Seite hin in dem Zuge individualiſirt, daß er die Bacchusfeſte nicht liebt, ohne doch den Freuden der Geſelligkeit ganz abhold zu ſein:

„Ein halbes Dutzend guter Freunde höchſtens
Um einen kleinen, runden Tiſch, ein Gläschen
Tokayerwein, ein offnes Herz dabei
Und ein vernünftiges Geſpräch — ſo lieb' ich's. (Picc. IV. 6.)

Eine Stelle, die ebenſo einen Blick in Octavio's Liebenswürdigkeit, da wo er ſich ſeinem Herzen überlaſſen darf, eröffnet, als eine intereſſante Parallele zu Wallenſtein's ungeſelligerem Weſen abgiebt.

(W. T. II 3.) ohne daß ſich Octavio irgend um dies Vertrauen bemüht hätte, (Picc. I. 3. „Seit jenem Tag verfolgt mich ſein Vertrauen“) ganz unbedingt als dem Freunde, den ihm das Schickſal ſelbſt zugeführt habe. Aber auf dieſem ungeſuchten Vertrauen ruht kein Segen, gerade darin liegt für Octavio der erſte Keim zur tragiſchen Colliſion zwiſchen der Pflicht gegen den geſetzmäßigen, verehrten Herren und den beſtehenden, berechtigten Staat mit der Pflicht gegen den arglos vertrauenden Wallenſtein, den alten Waffenbruder. Und hiermit beginnt auch die Schuld Octavio's. Zwar hat er verſucht ſich aus dieſer Verwickelung herauszuretten, indem er dem ſeine verbrecheriſchen Abſichten arglos mittheilenden Wallenſtein ſein Bedenken geäußert, ihn dringend und mit Ernſt abgemahnt hat (Picc. V. 1.); ein falſches Herz, wenn er auch ſein wahres vor ihm verborgen, hat er ihm niemals geheuchelt, (Picc. I. 3.) und ſich ſo vor dem innern Vorwurf des Verrathes gegen Wallenſtein zu ſichern geſucht. Er hat vorausgeſetzt, daß Wallenſtein's Gedanken ſchlechterdings nicht umzuſtimmen ſeien, und würde, wenn er offen ſeinen Abſcheu ihn an den Tag gelegt, ſich der Möglichkeit, in ſeiner Nähe zu bleiben und für Kaiſer und Reich treu, einſichtsvoll und kräftig zu wirken beraubt haben*). Doch wenn er mit dieſer Lage der Dinge, und mit der Anſicht, daß Wallenſtein ein offenes Verhalten gegen ihn verwirkt habe („Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr,“ Picc. V, 1.) vor ſich ſelbſt entſchuldigt zu ſein glaubt, — dem Sohne, der, in die Verwickelungen des Lebens noch nicht verſtrickt, den Ernſt des Sittengeſetzes noch in voller Kraft und Reinheit empfindet, kann keinen Augenblick das Verwerfliche entgehn, was dieſer Handlungsweiſe, trotz ihres Urſprunges aus Ergebenheit und Pflichtgefühl gegen den Kaiſer, anhaftet, während Queſtenberg in Wallenſtein's unbegreiflicher Argloſigkeit nur „des Himmels ſichtbarliche Fügung“ findet. Max erkennt trotz aller Beſchönigung in des Vaters Thun Falſchheit, Betrug, Verrath. Octavio freilich, wenn er auch das Gewicht dieſer reineren Anſicht gar wohl zu fühlen fähig iſt, flüchtet ſich hinter den Gedanken, daß es nicht immer möglich ſei, ein Leben ſo kinderrein zu halten, wie's uns die Stimme lehrt im Innerſten: er ſchiebt die Schuld zurück auf Wallenſtein:

In ſteter Nothwehr**) gegen arge Liſt
Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr:

er erkennt an, daß es wohl beſſer wäre überall dem Herzen zu folgen,

„Doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck***) verſagen müſſen.“

---

*) „Hier gilt's, mein Sohn, dem Kaiſer wohl zu dienen.“ Picc. V. 1.

**) Auch für Wallenſtein ſucht die Gräfin Terzky in der Nothwehr Entſchuldigung. W. T. I. 7.

***) Der Mangel eines ſolchen Zweckes bei Wallenſtein macht den Unterſchied in den ſonſt ähnlichen Aeußerungen deſſelben gegen Max. „Schnell fertig iſt die Jugend mit dem Wort“ u. ſ. f. W. T. II. 2. Denn von den an andern Stellen vorkommenden Friedensplänen Wallenſtein's iſt weder hier, noch gegen die Terzky die Rede.

Doch den innern Widerſpruch ſolchen Verfahrens kann der im Innerſten erſchütterte Max ſogar dem Vater, der durch die zum erſten Male an ihm wahrgenommene Unredlichkeit ihm ganz fremd wird, nicht unbemerkt vorüberlaſſen:

„Ich ſoll Dich heut nicht faſſen, nicht verſtehn."

Freilich bedenkt der Jüngling, der bis dahin noch nie in ſchwer zu entſcheidenden ſittlichen Colliſionsfällen ſich befunden, das Eine nicht, daß allerdings Octavio jetzt nicht mehr anders handeln kann, wenn er nicht die Sache des Kaiſers preis geben, und ſomit an der Pflicht einen Verrath begehen will. Aber warum ließ er es bis dahin kommen? Warum erhob er nicht mit rückſichtsloſer Offenheit die Stimme des pflichtliebenden Mannes zu einer Zeit, wo entweder Wallenſtein ſich noch hätte umſtimmen laſſen, ja wo er, ſchon weil die Vorbereitungen noch nicht weit genug vorgerückt geweſen wären, ſelbſt wider Willen noch hätte zurücktreten müſſen, oder wo ſchlimmſten Falls Octavio, um des Kaiſers Recht zu ſichern, noch keiner Argliſt bedurft hätte? An dem Triebe hierzu wird es ihm nicht gefehlt haben, wohl aber an dem Muthe, welcher der ungeprüften Jugend ſo leicht, dem vielfachen Prüfungen unterworfenen, und durch ſie leicht abgeſtumpfteren Mannesalter oft ſo ſchwer fällt, und der gerade in unſers Dichters eigenem Charakter den ſchönſten, auch von Göthe im Tone tiefſter ſittlicher Huldigung anerkannten Zug ausmacht. Oder ſollen wir lieber ſagen, daß es Octavio dazu an Freundſchaftsbedürfniß gefehlt, während gerade der Zug in Wallenſtein, daß er (ſeines Verhältniſſes zu Max gar nicht zu gedenken,) wenn auch abergläubiſch einen Freund ſucht und an Octavio gefunden zu haben glaubt, jenen über dieſen erhebt?

Ein ſchonungsloſer Verdammungsſpruch über Octavio wäre jedoch auch damit noch nicht gerechtfertigt; vielmehr geziemt es uns, einem ſolchen (ſo wie Gordon das durch Buttler über Wallenſtein hereindrohende Gericht abzuwenden ſtrebt durch die rührende Bitte, auch ſeiner Milde, ſeines Edelmuthes zu gedenken,) auch ferner noch, was irgend Milderndes der Dichter Octavio's Handeln und Weſen beigefügt, ſorgſam entgegenzuſtellen. Und in der That — ein urſprünglicher Adel der Seele, zeigt er ſich nicht vor Allem, kleinerer Züge nicht zu gedenken, in dem ſchönen achtungsvollen Verhältniſſe zum Sohne, wie z. B. gleich in der ſonſt unbegreiflichen Argloſigkeit bei Maxen's Entſendung nach Kärnthen? und wäre die Kühnheit, mit der er gegen des mißtrauiſcheren Queſtenberg's Rath (Picc. I. 3.) den eignen Sohn ſo lange ungewarnt läßt, einer unedeln, oder auch nur gewöhnlichen Natur irgend möglich geweſen? Soll ſo gar nicht in Anſchlag gebracht werden, — ich ſage nicht, daß er ſich durch Wallenſtein's große Verſprechungen (Picc. V. 1.) nicht von der Bahn der Pflicht hat weglocken laſſen, wiewohl auch das in einer Zeit ſo furchtbarer ſittlicher Auflöſung nicht ſo gar gering anzuſchlagen ſein dürfte, — ſondern daß er ſelbſt durch die das Herz des Vaters tief erſchütternde Gefahr, den Sohn ſelbſt zu verlieren,

(W. T. II. 7.) auch nicht einen Augenblick in ſeiner Treue gegen den Kaiſer ſich irre und wankend machen läßt? Der unerſchütterliche Muth, mit dem er gegen Wallenſtein in deſſen eignem Lager, keinen Augenblick vor Entdeckung und furchtbarer Rache ſicher, des Kaiſers Sache wahrt, iſt dieſer bei einem doch nicht harten und ſchroffen Charakter ſo ganz ohne ſittlichen Werth und Gehalt? Die Menſchenkenntniß freilich, mit welcher er den leichtblütigen Iſolani, der geſchreckt und eingeſchüchtert werden kann, ſodann den ſchwerer zu behandelnden Buttler umzuſtimmen verſteht, wird ihm von raſcheren Urtheilern eher zum ſittlichen Nachtheil ausgelegt werden: aber ſoll denn die bei Menſchenkennern gewöhnlichen Schlags nur zu ſeltne Milde des ſittlichen Urtheils nichts gelten?

„Dem Menſchen (ſagt Octavio) bring' ich nur die That in Rechnung,
Wozu ihn ruhig der Charakter treibt.
Denn blinder Mißverſtändniſſe Gewalt
Dränget oft den Beſten aus dem rechten Gleiſe.“ (W. T. II. 6.)

Auch iſt endlich nicht aus der Acht zu laſſen, daß er lange Zeit ſelbſt noch für Wallenſtein hofft und wünſcht,

„Fern ſei vom Kaiſer die Tyrannenweiſe:
Den Willen nicht, die That nur wird er ſtrafen.“ (Picc. V. 1.)

und daß er, ſelbſt als das Aeußerſte von Wallenſtein geſchehen iſt, immer noch nicht den Mord des Fürſten gewollt hat, ſondern nur, daß er durch Verhaftung unſchädlich gemacht werde, und der Gnade des Kaiſers freier Spielraum gegönnt bleibe (W. T. V. 11.), ein Wunſch, hinter welchem freilich dem härteren und empfindungsloſeren Buttler nur Schwäche und Halbheit ſich zu verſtecken ſcheint. — Dennoch, ſo wenig ſeine Schuld eine gemeine, ſein Charakter ein des Adels entbehrender iſt, ſo wenig iſt andrerſeits der ſittliche Makel, mit dem er denſelben in ſchwerer Verſchuldung befleckt, abzuläugnen. Aber, wenn er ſich durch die Weltlage in Schuld mit verſtricken läßt, ſo büßt er dafür ächt tragiſch, ſo wie Kreon in Sophokles Antigone, durch den Verluſt des Sohnes, ſeines ſchönſten Glückes.

„O Gräfin,
Auch mein Haus iſt verödet!“

erwiedert er am Schluſſe mit tiefem Schmerze den Vorwürfen der Gräfin Terzky, und muß zuletzt noch gar die tragiſche Ironie des Schickſals erfahren, das ihn zur höchſten für ihn erreichbaren Stufe erhebt, zum Lohne für ein Wirken, durch das er ſich erſt das Herz des Sohnes entfremdet, dann des liebſten Gutes beraubt hat, nach deſſen Verluſt jene Erhöhung für ihn nicht einmal einen Werth haben konnte.

Das iſt das Gericht des Dichters ſelbſt über dieſen Charakter, ein Gericht, welches derſelbe nicht durch äußerliche moraliſche Reflexion geleitet über ihn ergehen läßt, ſondern das bei des Sohnes Weſen in den Charakteren und in der unglückſeligen Doppelſchuld Wallenſtein's und Octavio's nothwendig begründet, zugleich die tragiſche Verſöhnung des tiefer empfindenden Hörers in ſich einſchließt.

Max Piccolomini.

Bei der Beurtheilung von Max Piccolomini zeigt ſich oft die entgegengeſetzte Einſeitigkeit. — Max iſt ein jugendlich edler und reiner ritterlicher Charakter, tapfer und kühn im Kriege, und daher geachtet und geliebt im ganzen Heere*), großmüthig und mild ſelbſt gegen Feinde und deshalb auch von dieſen hochgeſchätzt**), dabei Freund der Offenheit und Geradheit, wodurch er ſelbſt künſtliche Gewebe noch zerreißen zu können meint (Picc. V. 3.), und Feind alles Verrathes und Truges, wovon er nur Unheil fürchtet. Dies alles aber hat ſeinen tieferen Grund in dem idealiſtiſchen Schwunge ſeines Weſens, und dieſe Entzündbarkeit ſeiner hochgeſtimmten Seele, ſeines reinen und edeln Herzens läßt ihn in Wallenſtein, durch deſſen Thaten er ſelbſt erſt begeiſtert worden, und der gerade ihm und ſeinem Vater ein beſonderes Wohlwollen erwieſen***), nicht blos den ungemeinen Geiſt erkennen, welchem ſich unterzuordnen eine Freude iſt, ſondern auch einen ſittlichen Willen finden, deſſen Bahnen nur für die gewöhnliche Beurtheilung unbegreiflich ſeien, und daher der Kabale zu übler Auslegung Anlaß geben. Mit der liebenswürdigen Befangenheit eines jugendlichen Gemüthes, das in dem großen Manne ſchlechterdings auch einen edeln Mann ſucht, das an den Verrath, in welchen es ſelbſt nicht willigen würde, auch bei Andern nicht glauben kann, hält er, als ſchon die unzweideutigſten Beweiſe des Verrathes vorliegen, den Glauben an Wallenſtein noch feſt, indem er mit dem hartnäckigſten Scharfſinn der Liebe den Angegriffenen vertheidigt (Picc. V. 1.). Und als er nach Wallenſtein's eignem Geſtändniß (W. T. II. 2.) nicht mehr zweifeln kann, da kann er wenigſtens von dem Glauben nicht laſſen, daß Wahrhaftigkeit zu rechter Zeit ſie alle gerettet hätte und muß dem Vater ſtrafend vorhalten, daß dieſer, wenn er beſſer ſtets vom Menſchen gedacht, auch beſſer gehandelt hätte. Ja ſo erſchüttert, ſo ganz aus allen Fugen gerückt iſt ſeine reine Seele, daß auf einen Augenblick ſogar die ihm frem deſte Empfindung des Argwohns in ihm aufſteigen kann, des Argwohns gegen den eignen Vater, der durch Wallenſtein's Fall nothwendig ſteigen muß (W. T. VI. 7.) — und doch iſt die Colliſion zwiſchen der gewohnten Ehrfurcht und Neigung gegen Wallenſtein mit dem Rufe der Pflicht und des Eides noch nicht die einzige und ſchwerſte, die Losreißung von der gewohnten herzlichen Empfindung gegen den Vater, die ſich ſo ſchon mit dem Bedürfniß ſelbſtſtändigen Handelns vereinigte *), nicht die erſchütterndſte **).

---

*) Iſolani begehrt ſogleich ihn zu ſehen, wohl eingedenk einer kühnen Jugendthat deſſelben; jetzt, hört er, ſoll der Kriegsmann fertig ſein (Picc. I. 1.). An die treue Anhänglichkeit ſeines Regiments braucht kaum erinnert zu werden.

**)

„Auch Thränen fehlten ſeinem Schickſal nicht,
Denn Viele ſind bei uns, die ſeine Großmuth
Und ſeine Sittenfreundlichkeit erfahren.“ (W. T. IV. 10.

***)

„Hat er's um uns verdient, Octavio,
Daß wir — wir ſo unwürdig von ihm denken.“ (Picc. V. 1.)

In dem jugendlichen Herzen hat auf einmal die plötzlich entzündete Liebe zu des Herzogs Tochter, welcher der Unbefangene mit der fröhlichſten Hoffnung ſich überlaſſen, eine nie geahnte Wunderwelt hervorgezaubert, die ihm nur um ſo gläubiger den Fürſten in dem Zauberlichte eines Wiederherſtellers von geſetzlichem, friedlichem Daſein erſcheinen läßt, deſſen ganze Herrlichkeit dem Ueberraſchten auf ſeiner Reiſe entgegengetreten (Picc. I. 4.). Jetzt ſoll er nicht blos von Wallenſtein, deſſen Verbrechen ihn von ſich ſtößt, auch von ſeiner ſchuldloſen Liebe ſoll er ſcheiden. Dies vermag er wenigſtens nicht ohne Abſchied von der Geliebten; alle Warnungen des Vaters können ihn nicht abhalten, dem Herzen zu folgen, deſſen Stimme ſich, wer reines Herzens iſt, ſtets überlaſſen wird und überlaſſen darf. Aber eine ſchwere Probe hat dies Herz zu beſtehn, und die Gefahr muß uns um ſo größer erſcheinen, wenn wir erwägen, daß ihn aus einer großen Gefahr unmittelbar vorher nur ſein Glück gerettet hat. Die Entdeckung des Vaters nämlich von Wallenſtein's Verrath hatte den mit tauſend Banden an dieſen Gefeſſelten trotz aller Beweiſe nicht überzeugen können; in der heftigſten Bewegung war er zu Wallenſtein geeilt, um auch jetzt nach ſeiner Weiſe treu zu bleiben, und von Wallenſtein ſelbſt, damit es zwiſchen ihm und dieſem rein bleibe, den Aufſchluß zu holen, ob er den Freund, ob er den Vater entbehren ſolle. Damit hatte er zugleich, mochte er auch noch ſo vorſichtig zu verfahren den Vorſatz hegen, ſich trotz der Warnung des Vaters (Picc. V. 3.) doch der Gefahr ausgeſetzt, in unbewachter ſtürmiſcher Bewegung das Geheimniß ſeines Vaters, ſeines Kaiſers preiszugeben, und das mühevollſte Werk der Staatskunſt zu vernichten, das er zu tadeln volles Recht, das er zu zerreißen kein Recht hatte. Dieſer Gefahr hat ihn wider Wiſſen und Willen Wallenſtein ſelbſt entriſſen (W. T. II. 2.), indem er, um Max möglichſt raſch zu gewinnen, noch vor aller Frage dieſem ſeinen Plan in der lockendſten Geſtalt eröffnete. Und wenn ſchon hier Max von ſeiner Empfindung für Wallenſtein bis dahin ſich hat fortreißen laſſen, ſelbſt offene Empörung gegen den Kaiſer, wenn er ſie auch nicht loben kann, theilen zu wollen, ſobald nur Wallenſtein nicht ſich verrätheriſch mit den Schweden verbindet, — wird er da die neue Probe beſtehen können? wird ſein Herz, wenn bei dem Abſchiede von der

---

*) „Biſt Du mir bös, Octavio?“ u. ſ. w. (Picc. V. 1.)

**) „Weh mir! Ich habe die Natur verändert.“ (W. T. II. 7.)

Geliebten*), die er allein zu ſprechen in angſtvoller Bemühung vergeblich geſucht hat, nun Alles auf ihn eindringt, wird es da feſt bleiben, und wenn es wankt, welcher gütige Genius wird es dann befeſtigen? — Sein Herz hat ihn dennoch nicht betrogen, und konnte ihn nicht betrügen, wenn er auch vorher nicht klar ſah, wie und wodurch ihm die Rettung geſichert war.

Der Gefahr der Verlockung gegenübergeſtellt, wankt freilich nach langem Widerſtande (W. T. III. 18. 21.) das gequälte, leidenſchaftserfüllte Herz; aber dies wankende erkennt auch ſogleich das unfehlbare, heilig reine Herz, von dem ihm die untrügliche Entſcheidung kommen muß. Im germaniſchen Sinne iſt einer der edelſten Züge das reine Vertrauen, der heilige Glaube an ein untrüglich Göttliches in der reinerhaltenen weiblichen Natur. Aus dieſem Charakterzuge unſerer urälteſten Vorfahren heraus zu handeln, fühlt ſich jetzt Maxens unbefleckte Jünglingsnatur durch ihre reine Liebe getrieben. An Thekla wendet er ſich; ſie ſoll in dieſem entſetzlichen Streit als die Stimme des Himmels ſelbſt entſcheiden, — und wie zart entſcheidet ſie, indem ſie den Geliebten nur auf ſein erſtes Gefühl zurückverweiſt!

„Wie könnte das
Das Rechte ſein, was dieſes zarte Herz
Nicht gleich zuerſt ergriffen und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht!“

Er erfüllt ſie, — ſo gut er es vermag. Eben weil die Empfindung ſo ſehr in ihm vorherrſcht, und dieſe Empfindung, welcher das Theuerſte geraubt worden, auf des Kaiſers Seite keine Befriedigung und keinen Erſatz finden kann — denn des Kaiſers gutes Recht iſt durch ein unredliches Verfahren gewahrt worden, — eben deshalb kann er fortan nicht für den Kaiſer leben, er kann nur gegen des Kaiſers Feinde ſterben.

Max iſt das edle Jünglingsgemüth, nicht berührt von der Unreinheit der Welt, aber auch nicht entwickelt zu der höheren Reife des Denkens und Wollens, welche die Sittlichkeit in die Welt einzuführen die ſchwere Aufgabe ſich ſetzt. Aber dieſe Abſtraction von der Welt iſt, ſchärfer angeſehen, doch ſelbſt immer noch ein Egoismus, wenn auch die geiſtigſte und verführeriſchſte Form deſſelben, der Egoismus des nur aus ſeinem Triebe heraus handelnden Herzens, welches die Flucht ergreift, wo es ausharren ſollte. Das von Jugend auf gewohnte und nie überwundene Abſehn von der Welt führt den heldenmüthigen Jüngling in einen Tod, welcher zugleich der Untergang ſeines treuen, vom Kaiſer ihm anvertrauten Regimentes iſt, und verleitet ihn ſo zu einer Verletzung ſeiner Pflicht gegen eine treue Schaar, welcher fortan mit ganzem Herzen zu leben ſeine gebrochene Kraft

---

*) „Und trau' ich Deinem Herzen auch, wird's immer
In Deiner Macht auch ſtehen, ihm zu folgen?“ (W. T. II. 2)

nicht ausreicht *). Gerade aber dieſer Ausgang iſt ein neues Zeugniß von des Dichters inſtinctiver Genialität, welche ihn trotz der aus ſeinen brieflichen Aeußerungen erſichtlichen Befangenheit ſeines moraliſchen Urtheils über Wallenſtein und über Max, doch auch für dieſe ſeine Lieblingsfigur das Richtige und Gemäße treffen ließ. Der abſtracte Charakter mußte mit einer abſtracten That enden.

---

*) Daſſelbe gilt für die zweite derartige Figur im Drama, für Thekla, welche ganz analog, ihrer Mutter den letzten Schlag zu erſparen unfähig iſt.

Fr. Neubrunn. „So viel ſchon leidet ſie, die gute Mutter;
Soll ſie auch dieſer letzte Schlag noch treffen?“
Thekla. Ich kann's ihr nicht erſparen! — (W. T. IV. 11.)

Herodes und Mariamne.

Eine Tragödie in fünf Akten

von

Friedrich Hebbel.

(Manuſcript.)

Erſter Akt.

Mein verehrter Freund, Friedrich Hebbel, hat mich ermächtigt, in den Jahrbüchern dem Publikum den erſten Akt ſeiner neueſten Tragödie: Herodes und Mariamne vollſtändig mitzutheilen. Wir hoffen uns dadurch den Dank der Leſer zu verdienen, da das Dargebotene ganz dazu geeignet iſt, das Intereſſe an dieſer neueſten Schöpfung des Dichters zu erregen. Das Mitgetheilte reicht hin, um die Schürzung des Knotens, die Anlage der Charaktere zu erkennen und die Kataſtrophe inſofern ahnen zu laſſen, als ſie, ein weſentlicher Vorzug eines dramatiſchen Werkes, in der beginnenden Kolliſion ſchon im Keime vorgebildet iſt, aus dem ſie in den folgenden Akten nur organiſch hervorwächſt. Obgleich wir hier nur den erſten Akt der Tragödie geben, ſo dürfte es doch nicht unangemeſſen ſein, dem Leſer wenigſtens den allgemeinen Gedanken, die geſtaltende Idee, von der uns dies Drama getragen erſcheint, mit Wenigem auszuſprechen, theils um dadurch die Spannung für das Ganze zu erhöhen, theils um auf den mitgetheilten erſten Akt eine Beleuchtung fallen zu laſſen, welche dasjenige ſchon jetzt in ein richtiges Licht ſtellt, was daſſelbe vollſtändig erſt aus der Anſchauung des ganzen Gebäudes empfangen kann.

Hebbel hat in dieſer Tragödie den bisherigen Weg ſeiner dramatiſchen Thätigkeit inſofern verlaſſen, als er nicht mehr die ſocialen Konflikte, die aus der Stellung des Menſchen zum Recht der Gewohnheit und der Satzung der Geſellſchaft entſpringenden Kolliſionen zur Angel ſeiner Poeſie gemacht hat. Der tragiſche Konflikt in Herodes und Mariamne iſt anderer Art. Er zeigt uns, wie die, wenn gleich durch die leidenſchaftlichſte Liebe bedingte Selbſtſucht einer hochbegabten Heldennatur, wie Herodes, eine zartorganiſirte und tiefe weibliche Natur, wie Mariamne, zu Grunde richten kann, indem ſie, theils durch ein ungerechtes, wenn gleich aus dem Gefühl einer Schuld des Gatten ſtammendes Mißtrauen, theils durch eine ſelbſtſüchtige Zumuthung des Herodes im tiefſten Innern verletzt, ſich demſelben innerlich entfremdet und endlich nur in der freiwilligen Vernichtung ihrer ſelbſt, zu deren Werkzeug ſie den Herodes macht, die letzte Genugthuung für ihr gebrochenes Gemüth empfindet. In Herodes und Mariamne reagirt das Gefühl und das Bewußtſein menſchlicher Würde und Hoheit gegen die Zumuthung, zu einem Mittel herabgeſetzt und der Selbſtſucht, wenn auch einer reichen mächtigen Perſönlichkeit, geopfert zu werden. Es iſt des Gefühl der freien Subjektivitat, welche ſich ihres unendlichen Werths, und ihres unendlichen Rechts bewußt iſt, das im Untergange triumphirt, indem es ſich durch einen freiwilligen Untergang für die Herabſetzung rächt, welche es erfahren hat. In dieſem Rückſchlag, welchen die Selbſtſucht einer großartigen Perſönlichkeit (Herodes), die auch das geliebteſte Weſen wie ein nur für ſie exiſtirendes Ding behandelt, durch Mariamne erfährt, in der tragiſchen Ironie, daß Herodes, welcher der Gattin, Mariamne, die Gränze ihres Lebens verzeichnet und ſo das innerſte Heiligthum ihrer freien menſchlichen Würde verletzt, ſelbſt zu einen Mittel herabgeſetzt wird, um durch die Vernichtung der Mariamne ſich ſelbſt zu ſtrafen, liegt zugleich auch die verſöhnende Kraft dieſer Tragödie, wodurch Hebbel entſchieden über ſeine früheren Tragödien hinausgegangen iſt.

Dieſen allgemeinen, tiefgefaßten menſchlichen Konflikt, der ſich natürlich erſt aus der Bekanntſchaft mit dem ganzen Werke, als die Seele deſſelben herausſtellen kann, hat der Dichter zugleich in eine großartige hiſtoriſche Beziehung gebracht. Er führt uns an die Gränzſcheide zweier Welten, der untergehenden alten, und der werdenden, aber noch erſt ganz im Keime exiſtirenden, neuen Welt. **Hebbel** hat zu dieſem Zweck die Faktoren der Geſchichte in den Kreis der Handlung hineingezogen, das römiſche und jüdiſche Reich, letzteres in ſeiner innern Auflöſung, nur noch durch Herodes bedeutende Perſönlichkeit zuſammengehalten; der letztere ſelbſt von wilden Parteien umgeben, mit Verrath im eigenen Hauſe, wie mit der Beſchränktheit der Sekten kämpfend, durch die Selbſterhaltung und durch das Bewußtſein politiſcher Nothwendigkeit zum Mord des Ariſtobolus getrieben und dadurch, wie durch ſeine ganze Stellung über dem Abgrunde, der unter ihm immer weiter reißt, in eine fieberhafte Spannung verſetzt, im Hintergrunde der Entſcheidungskampf zwiſchen Antonius und Octavian, und in der Perſpective endlich die Geburt des Kindes, von dem ein neuer Geiſt über die Welt ausgeht, dies ſind die Elemente unſerer Tragödie. Man wird es dem Verfaſſer ſicher als ein Verdienſt anrechnen, daß, obgleich ſeine Tragödie in der Zeit der furchtbarſten europäiſchen Kämpfe entſtanden iſt, er doch durch keine einzige Phraſe der Zeitſtimmung, oder dem Credo einer politiſchen Partei gehuldigt hat. Seine Muſe war zu ſtolz, um durch ſo unorganiſche Einſchiebſel um die Gunſt der leichtbefriedigten Menge zu buhlen; ſie wollte ſich von den unkünſtleriſchen, nur von der Speculation auf die politiſchen Sympathieen der Zuhörer zehrenden Dichtern ehrenvoll unterſcheiden.

Was uns *Herodes und Mariamne* ganz beſonders bedeutend erſcheinen läßt, iſt die Kunſt der *Motivirung*, welche man auch ſchon in dem erſten Akt gewahren wird. Sie thut um ſo wohler, als man in den dramatiſchen Producten der Gegenwart *geſtaltenden Kunſtverſtand* faſt gar nicht mehr antrifft. Wir können, als Mitglied des dramaturgiſchen Comités in Berlin ein Lied von dieſem *Banquerott künſtleriſcher Compoſition* ſingen. *Hebbel* hat in *Herodes und Mariamne* die Fäden der Entwickelung mit ungemeiner Kunſt geſponnen, für die augenblickliche Wirkung von der Bühne herab vielleicht zu fein, zu verſteckt. Aber wir wollen uns freuen, in der gegenwärtigen Tragödie einem Streben zu begegnen, welches mit der Natur in der Geſetzmäßigkeit ihres Ganges, in der Nothwendigkeit ihres Prozeſſes wetteifert und ſeine Ehre darin ſetzt, dem Zufall ſo wenig Spielraum als möglich zu laſſen. Wer den Sinn dafür noch nicht eingebüßt hat, wird auch das in *Herodes und Mariamne* Geleiſtete zu würdigen wiſſen.

H. Th. Rötſcher.

Perſonen.

König Herodes.
Mariamne, ſeine Gemahlin.
Alexandra, ihre Mutter.
Salome, Schweſter des Königs.
Soemus, Statthalter von Galiläa.
Joſeph, Vicekönig in Abweſenheit von Herodes
Sameas, ein Phariſäer.
Titus, ein römiſcher Hauptmann.
Joab, ein Bote.
Judas, ein jüdiſcher Hauptmann.
Artaxerxes, ein Diener.
Moſes,
Jehu, desgleichen.
Silo, ein Bürger.
Serubabel und
Sein Sohn, Galiläer.
Philo, Soldat.
Aaron, und fünf andere Richter.
Drei Könige aus dem Morgenlande, von der chriſtlichen Kirche ſpäter die Heiligen zubenannt.

Ort: Jeruſalem. Zeit: um Chriſti Geburt.

Erſter Akt.

Burg Zion. Großer Audienz-Saal. Joab, Sameas, Serubabel und ſein Sohn. Titus. Judas und viele Andere. Herodes tritt ein.

Erſte Scene.

Joab (tritt dem König entgegen).

Ich bin zurück.

Herodes.

Dich ſpreche ich nachher!
(Für ſich.) Er mögte ſich vor Zeugen hören laſſen. —
Das Wichtigſte zuerſt!

Joab (zurück tretend, für ſich).

Das Wichtigſte!
Ich dächte doch, das wäre, zu erfahren,
Ob unſer Kopf noch feſt ſitzt oder nicht!

Herodes (winkt Judas).

Wie ſteht es mit dem Feuer?

Judas.

Mit dem Feuer?
So weißt Du ſchon, was ich zu melden kam?

Herodes.

Um Mitternacht brach's aus. Ich war der Erſte,
Der es bemerkte und die Wache rief,
Irr' ich mich nicht, ſo weckte ich Dich ſelbſt!

Judas.

Es iſt gelöſcht! (Für ſich.) So iſt es alſo wahr,
Daß er verkleidet durch die Gaſſen ſchleicht,
Wenn Andre ſchlafen! Hüten wir die Zunge,
Sie könnte ſeinem Ohr einmal begegnen!

Herodes.

Ich ſah, als Alles ſchon in Flammen ſtand,
Ein junges Weib durch's Fenſter eines Hauſes,
Das ganz betäubt ſchien. Ward dies Weib gerettet?

Judas.

Sie wollte nicht!

Herodes.

Sie wollte nicht?

Judas.

Beim Himmel,
Sie wehrte ſich, als man ſie mit Gewalt
Hinweg zu bringen ſuchte, ſchlug mit Händen
Und Füßen um ſich, klammerte am Bett,
Auf dem ſie ſaß, ſich feſt und ſchrie, ſie habe
Mit eigner Hand ſich eben tödten wollen,
Nun komme ihr ein Tod von ungefähr!

Herodes.

Sie wird verrückt geweſen ſeyn!

Judas.

Wohl möglich,
Daß ſie's in ihrem Schmerz geworden iſt!
Ihr Mann war Augenblicks zuvor geſtorben,
Der Leichnam lag noch warm in ſeinem Bett!

Herodes (für ſich).

Das will ich Mariamnen doch erzählen
Und ihr dabei in's Auge ſchau'n! (Laut.) Dies Weib
Hat wohl kein Kind gehabt! Wär' es der Fall,
So ſorg' ich für das Kind! Sie ſelber aber
Soll reich und fürſtengleich beſtattet werden,
Sie war vielleicht der Frauen Königin!

Sameas (tritt zu Herodes.)

Beſtattet werden? Geht doch wohl nicht an!
Zum wenigſten nicht in Jeruſalem!
Es ſteht geſchrieben —

Herodes.

Kenne ich Dich nicht?

Sameas.

Du haſt mich einmal kennen lernen können,
Ich war die Zunge des Synedriums,
Als es vor Dir verſtummte!

Herodes.

Sameas.

Ich hoffe doch, Du kennſt mich auch! Du haſt
Den Jüngling hart verfolgt, Du hätteſt gern

Mit ſeinem Kopf dem Henker ein Geſchenk
Gemacht; der Mann und König hat vergeſſen,
Was Du gethan, Du trägſt den Deinen noch!

Sameas.

Wenn ich ihn darum, weil Du mir ihn ließeſt,
Nicht brauchen ſoll, ſo nimm ihn hin, das wäre
Ja ſchlimmer, als ihn eingebüßt zu haben!

Herodes.

Weswegen kamſt Du? Niemals ſah ich Dich
Bis jetzt in dieſen Mauern!

Sameas.

Deshalb eben
Siehſt Du mich heut! Du haſt vielleicht geglaubt,
Daß ich Dich fürchtete! Ich fürcht' Dich nicht!
Auch jetzt nicht, wo Dich Mancher fürchten lernte,
Der Dich bisher, ich meine bis zum Tode
Des Ariſtobolus, nicht fürchtete!
Und nun ſich die Gelegenheit mir beut,
Dir zu beweiſen, daß ich dankbar bin,
Nehm' ich ſie wahr und warne Dich mit Ernſt
Vor einer Handlung, die der Herr verdammt.
Die Knochen dieſes Weibes ſind verflucht,
Sie hat die Rettung heidniſch abgewehrt,
Das iſt als hätte ſie ſich ſelbſt getödtet,
Und da —

Herodes.

Ein ander Mal! (Zu Serubabel) Aus Galiläa!
Und Serubabel, der mich — Sei gegrüßt!
Du ſelbſt biſt Schuld, daß ich Dich jetzt erſt ſah!

Serubabel.

Viel Ehre, König, daß Du mich noch kennſt!
Nun freilich, dieſe beiden großen Zähne,
Die mich zum Vetter eines Ebers machen —

Herodes.

Mein eigenes Geſicht vergeß' ich eher,
Als das des Mannes, der mir treu gedient!
Du warſt, als ich bei Euch die Räuber jagte,
Mein beſter Spürhund. Was bringſt Du mir jetzt?

Serubabel (winkt ſeinem Sohn).

Nicht eben viel! Den Jüngling, meinen Sohn!

Du brauchſt Soldaten, ich, ich brauche keine,
Und dieſer iſt ein Römer, aus Verſehn
Durch ein ebräiſch Weib zur Welt gebracht!

Herodes.

Aus Galiläa kommt mir Nichts, als Gutes!
Ich laſſe Dich noch rufen!

Zerubabel (tritt mit ſeinem Sohn zurück).

Titus (tritt vor).

Ein Betrug,
Den ich entdeckte, zwingt mich —

Herodes.

Deck' ihn auf!

Titus.

Die Stummen reden!

Herodes.

Deutlich!

Titus.

Dein Trabant,
Der Dir mit einem meiner Centurionen
Die letzte Nacht das Schlafgemach bewachte —

Herodes (für ſich).

Den Alexandra, meine Schwiegermutter,
In meinen Dienſt gebracht —

Titus.

Er iſt nicht ſtumm,
Wie alle Welt von ihm zu glauben ſcheint,
Er hat im Traum geſprochen, hat geflucht!

Herodes.

Im Traum?

Titus.

Er war im Stehen eingeſchlafen,
Mein Centurione weckte ihn nicht auf,
Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben,
Weil er nicht mit in der Cohorte dient,
Doch ſah er ſcharf auf ihn, um, wenn er fiele
Ihn aufzufangen, daß er Dich nicht ſtöre,
Denn früh noch war es und Du lagſt im Schlaf.
Wie er das thut, fängt dieſer Stumme plötzlich
Zu murmeln an, ſpricht Deinen Namen aus
Und fügt den fürchterlichſten Fluch hinzu!

Herodes.

Der Centurione hat ſich nicht getäuſcht?

Titus.

Dann müßt' er ſelber eingeſchlafen ſein,
Und wär' ein ſchlimm'res Zeichen für die Zukunft
Der ew'gen Stadt, als jener Blitz, der jüngſt
Die Wölfin auf dem Capitol verſehrt!

Herodes.

Ich danke Dir! Und nun —
(Er verabſchiedet Alle bis auf Joab.)
Ja, ja, ſo ſteht's!
Verrath im eig'nen Hauſe; offner Trotz
Im Phariſäerpöbel, um ſo kecker,
Als ich ihn gar nicht ſtrafen kann, wenn ich
Nicht aus den Narren Märt'rer machen will,
Bei jenen Galiläern etwas Liebe,
Nein, eigennützige Anhänglichkeit,
Weil ich der Popanz bin mit blankem Schwert,
Der aus der Ferne ihr Geſindel ſchreckt;
Und — dieſer Menſch bringt ſicher ſchlechte Botſchaft,
Er war zu eilig, mir ſie zu verkünden,
Denn dieſer auch, obgleich mein eig'ner Knecht,
Thut gern, was mich verdrießt, wenn er nur weiß,
Daß ich mich ſtellen muß, als merkt' ich's nicht!
(Zu Joab.) Wie ſteht's in Alexandrien?

Joab.

Ich ſprach
Antonius!

Herodes.

Ein wunderlicher Anfang!
Du ſprachſt Antonius? Ich bin's gewohnt,
Daß meine Boten vorgelaſſen werden,
Du biſt der Erſte, der es nöthig findet,
Mir zu verſichern, daß ihm das gelang.

Joab.

Es ward mir ſchwer gemacht! Man wies mich ab,
Hartnäckig ab!

Herodes (für ſich).

So ſteht er mit Octav

Noch beſſer, als ich dachte! (Laut.) Das beweiſt,
Daß Du die rechte Stunde nicht gewählt!

Joab.

Ich wählte jede von den vier und zwanzig,
Woraus der Tag beſteht, wie man auch trieb,
Ich wich nicht von der Stelle, nicht einmal,
Als die Soldaten mir den Imbiß boten,
Und da ich ihn verſchmähte, ſpotteten:
Er ißt nur, was die Katze vorgekoſtet,
Und was der Hund zerlegt hat mit dem Maul!
Am Ende glückte mir —

Herodes.

Was einem Klügern
Sogleich geglückt wär' —

Joab.

Bei ihm vorzukommen!
Doch war's ſchon Nacht, und Anfangs mußt' ich glauben,
Er hätt' mich rufen laſſen, um den Spaß
Der höhnenden Soldaten fort zu ſetzen,
Denn als ich eintrat, fand ich einen Kreis
Von Trinkern vor, die ſich auf Polſtern ſtreckten,
Er aber füllte ſelbſt mir einen Becher
Und rief mir zu: den leere auf mein Wohl!
Und als ich deß mich höflich weigerte,
Da ſprach er: wenn ich den da tödten wollte,
So brauchte ich ihn nur acht Tage lang
An meinen Tiſch zu zieh'n und den Tribut,
Den Erd' und Meer mir zollen, d'rauf zu ſtellen,
Er würde müſſig ſitzen und verhungern,
Und noch im Sterben ſchwören, er ſei ſatt.

Herodes.

Ja, ja, ſie kennen uns! — Das muß ſich ändern!
Was Moſes blos gebot, um vor dem Rückfall
In ſeinen Kälber-Dienſt dies Volk zu ſchützen,
Wenn er kein Narr war, das befolgt dies Volk,
Als hätt' es einen Zweck an ſich, und gleicht
Dem Kranken, der nach der Geneſung noch
Das Mittel, das ihn heilte, fort gebraucht,
Als wären Arzenei und Nahrung Eins!
Das ſoll — — Fahr' fort!

Joab.

Doch überzeugte ich
Mich bald, daß ich mich irrte, denn er that
Bei'm Trinken alle Staatsgeſchäfte ab,
Ernannte Magiſtrate, ordnete
Dem Zeus das Opfer an, vernahm Auguren
Und ſprach die Boten, wie ſie eben kamen,
Nicht mich allein. Es ſah beſonders aus.
Ein Sclav ſtand hinter ihm, das Ohr geſpitzt,
Die Tafel und den Griffel in der Hand,
Und zeichnete mit lächerlichem Ernſt
Das auf, was ihm in trunknem Muth entfiel.
Die Tafel lieſ't er dann, wie ich vernahm,
Am nächſten Morgen durch im Katzenjammer
Und hält ſo treu an ihren Inhalt ſich,
Daß er, dies ſoll er jüngſt geſchworen haben,
Sich ſelbſt mit eig'ner Fauſt erdroſſeln würde,
Wenn er die Welt, die ihm gehört, am Abend
Im Rauſch verſchenkt und ſich dabei des Rechts
Auf einen Platz darin begeben hätte.
Ob er dann auch im Zickzack geht, wie Nachts,
Wenn er ſein Lager ſucht, ich weiß es nicht,
Doch däucht mir, Eins wär' völlig wie das And're.

Herodes.

Du ſiegſt, Octavian! Es fragt ſich blos,
Ob früher oder ſpäter. Nun?

Joab.

Als endlich
An mich die Reihe kam und ich den Brief
Ihm überreichte, den ich für ihn hatte,
Da warf er ihn, anſtatt ihn zu eröffnen,
Verächtlich ſeinem Schreiber hin und ließ
Ein Bild durch ſeinen Mundſchenk bringen, dieſes
Sollt' ich betrachten und ihm darauf ſagen
Ob ich es ähnlich fände oder nicht.

Herodes.

Das war das Bild —

Joab (hämiſch).

Des Ariſtobulus,
Des Hohenprieſters, der ſo raſch ertrank.

Es war ihm längſt durch Deine Schwiegermutter
Schon zugeſchickt, doch er verſchlang's mit Gier,
Als hätte er es niemals noch erblickt.
Ich ſtand verwirrt und ſchweigend da. Er ſprach,
Als er dies ſah: die Lampen brennen wohl
Zu düſter hier! und griff nach Deinem Brief,
Steckt' ihn in Brand und ließ ihn vor dem Bild
Langſam verflackern, wie ein weißes Blatt.

Herodes.

Kühn! Selbſt für ihn! Doch — es geſchah im Rauſch!

Joab.

Ich rief: was machſt Du da? Du haſt ihn ja
Noch nicht geleſen! Er erwiderte:
Ich muß Herodes ſprechen! Das bedeutet's!
Nun ſollt' ich ſagen, wie der Hoheprieſter
Geſtorben ſei. Und als ich ihm erzählte,
Beim Baden hab' der Schwindel ihn gepackt,
Da fuhr er d'rein: Gepackt! Ja, ja, das iſt
Das rechte Wort, der Schwindel hatte Fäuſte!
Und ich vernahm — verzeihſt Du's, wenn ich's melde? —
Das man in Rom nicht glaubt, der Jüngling ſei
Ertrunken, ſondern daß man Dich bezüchtigt,
Du habeſt ihn durch Deine Kämmerer
Erſticken laſſen in dem tiefen Fluß.

Herodes.

Dank Alexandra, Dank!

Joab.

Jetzt winkt' er mir,
Zu gehen und ich ging. Doch rief er mich
Noch einmal um und ſprach: Du biſt die Antwort,
Auf meine erſte Frage mir noch ſchuldig,
Drum wiederhol' ich ſie. Gleicht dieſes Bild
Dem Todten? Und als ich gezwungen nickte:
Gleicht Mariamne denn auch ihrem Bruder?
Gleicht ſie dem Jüngling, der ſo ſchmählich ſtarb?
Iſt ſie ſo ſchön, daß jedes Weib ſie haßt?

Herodes.

Und Du?

Joab.

Erſt höre, was die Andern ſagten,

Die ſich erhoben hatten und das Bild
Mit mir umſtanden. Lachend riefen ſie,
Zweideut'ge Mienen mit Antonius wechſelnd:
Sprich Ja! wenn Dich der Todte je beſchenkte,
Dann ſiehſt Du ihn auf jeden Fall gerächt!
Ich aber ſprach: ich wüßte Nichts davon,
Denn niemals anders, als verſchleiert, hätt' ich
Die Königin geſehn, und das iſt wahr!

Herodes (für ſich).

Ha, Mariamne! Aber — dazu lach' ich,
Denn davor werd' ich mich zu ſchützen wiſſen,
So oder ſo, es komme, wie es will!
(Zu Joab.) Und welchen Auftrag gab er Dir für mich?

Joab.

Gar keinen! Wenn ich einen Auftrag hätte,
So hätt' ich Dir dies Alles nicht erzählt.
Nun mußt' ich's thun, wenn ich Dir überall
Was ſagen wollte.

Herodes.

Wohl! — Du gehſt ſogleich
Mit mir zurück nach Alexandrien
Und darfſt die Königsburg nicht mehr verlaſſen!

Joab.

Ich werd' auch in der Burg mit Keinem reden.

Herodes.

Ich glaub's! Wer ſtirbt den Tod am Kreuz auch gern,
Beſonders, wenn die Feige eben reift!
Mein Stummer wird erwürgt und ſollt' er fragen,
Warum, ſo ſagt man: weil Du fragen kannſt!
(Für ſich.) Nun weiß ich's denn, durch wen die alte Schlange
So oft erfuhr, was ich — Ein böſes Weib!
(Zu Joab.) Beſorge das! Ich muß den Kopf noch ſehn,
Ich will ihn meiner Schwiegermutter ſchicken!
Sie braucht ein Warnungszeichen, wie es ſcheint.

Joab.

Sogleich!

Herodes.

Noch Eins! Der junge Galiläer

Tritt für ihn ein, der Sohn des Serubabel.
Den will ich auch noch ſprechen, eh' wir zieh'n!

Joab (ab).

Zweite Scene.

Herodes (allein).

Nun gilt's! Noch einmal! hätt' ich bald geſagt,
Allein ich ſeh' kein Ende ab. Ich gleiche
Dem Mann der Fabel, den der Löwe vorn,
Der Tiger hinten packte, dem die Geier
Mit Schnäbeln und mit Klau'n von oben drohten,
Und der auf einem Schlangenklumpen ſtand.
Gleichviel! Ich wehre mich, ſo gut ich kann,
Und gegen jeden Feind mit ſeiner Waffe,
Das ſei von jetzt mir Regel und Geſetz.
Wie lang' es dauern wird, mich ſoll's nicht kümmern,
Wenn ich nur bis an's Ende mich behaupte
Und Nichts verliere, was ich mein genannt,
Dies Ende komme nun, ſobald es will!

Dritte Scene.

Ein Diener.

Die Königin!

Mariamne (tritt ein).

Herodes (ihr entgegen).

Du kommſt mir nur zuvor!
Ich wollte —

Mariamne.

Doch nicht in Perſon den Dank
Für Deine wunderbaren Perlen holen?
Ich wies Dich zwei Mal ab, es noch einmal
Verſuchen, ob ich meinen Sinn gewendet,
Das wär' für einen Mann zu viel geweſen,
Und ganz gewiß zu viel für einen König.
O nein, ich kenne meine Pflicht, und da Du
Seit meines munt'ren Bruders jähem Tod
Mich jeden Tag ſo reich beſchenkſt, als würdeſt

Du neu um mich, ſo komme ich auch endlich,
Und zeige Dir, daß ich erkenntlich bin!

Herodes.

Ich ſehe es.

Mariamne.

Zwar weiß ich nicht, wie Du
Es mit mir meinſt. Du ſchickſt für mich den Taucher
Hinunter in das dunkle Meer, und wenn
Sich Keiner findet, der um blanken Lohn
Des Leviathans Ruhe ſtören will,
So thuſt Du Deine Kerker auf, und giebſt
Dem Räuber den verwirkten Kopf zurück,
Damit er Dir die Perlen ſucht für mich!

Herodes.

Und ſcheint Dir das verkehrt? Ich ließ wohl auch
Den Mörder ſchon vom Kreuz herunternehmen
Als es aus wilder Feuersbrunſt ein Kind
Zu retten galt und ſagte ihm: Wenn Du's,
Der Mutter wiederbringſt, ſo gilt mir das,
Als hätteſt Du dem Tod die Schuld bezahlt
Er ſtürzte auch hinein.

Mariamne.

Und kam er wieder
Heraus?

Herodes.

Es war zu ſpät! Sonſt hätt' ich ihm
Mein Wort gehalten und ihn als Soldat
Nach Rom geſchickt, wo Tiger nöthig ſind.
Man ſoll mit Allem wuchern, denke ich,
Warum nicht mit verfall'nem Menſchenleben,
Es kommen Fälle, wo man's brauchen kann!

Mariamne (für ſich).

O, daß er nicht die blut'gen Hände hätte!
Ich ſag' ihm Nichts! Denn, was er auch gethan,
Spricht er davon, ſo ſcheint es wohl gethan,
Und ſchrecklich wär' es doch, wenn er mich zwänge,
Den Brudermord zu finden, wie das Andre,
Nothwendig, unvermeidlich, wohl gethan!

Herodes.

Du ſchweigſt?

Mariamne.

So ſoll ich reden? Wohl, von Perlen!
Wir ſprachen ja bis jetzt von Perlen nur,
Von Perlen, die ſo rein ſind und ſo weiß
Daß ſie ſogar in blut'gen Händen nicht
Den klaren Glanz verlieren. Nun, Du häufſt
Sie ſehr bei mir!

Herodes.

Verdrießt es Dich?

Mariamne.

Mich nicht! Du kannſt mir dadurch keine Schuld
Bezahlen wollen, und mir däucht, ich habe
Als Weib und Königin ein volles Recht
Auf Perlen und Kleinodien, ich darf
Vom Edelſtein, wie Cleopatra, ſagen:
Er iſt mein Diener, dem ich es verzeihe,
Daß er den Stern ſo ſchlecht bei mir vertritt,
Weil er dafür die Blume übertrifft!
So haſt Du eine Schweſter, Salome —

Herodes.

Und dieſe?

Mariamne.

Nun, wenn ſie mich morden ſoll,
So fahr' nur fort, das Meer für mich zu plündern,
Sonſt gieb dem Taucher endlich Ruh'. — Ich ſtehe
Schon hoch genug in ihrer Schuld! Du ſiehſt
Mich zweifelnd an? Doch! Doch! Als ich vor'm Jahr
Im Sterben lag, da hat ſie mich geküßt.
Es war das erſte und das einz'ge Mal,
Ich dachte gleich: das iſt Dein Lohn dafür,
Daß Du von hinnen gehſt! So war es auch,
Ich aber täuſchte ſie, denn ich genas.
Nun hab' ich ihren Kuß umſonſt, und das
Vergaß ſie nicht. Ich fürchte ſehr, ſie könnte
Sich d'ran erinnern, wenn ich ſie beſuchte,
Die letzten Wunderperlen um den Hals!

Herodes (für ſich).

Es fehlt nur noch, daß meine linke Hand
Sich gegen meine rechte kehrt!

Mariamne.

Ich würde
Zum Wenigſten den Willkommstrunk verſchmäh'n!
Und böte ſie mir ſtatt gewürzten Weins
Auch im Kriſtall unſchuld'ges Waſſer dar,
Ich ließe ſelbſt dies Waſſer unberührt.
Zwar würde das Nichts heißen! Nein! Es wäre
Auch ſo natürlich, denn das Waſſer iſt
Mir jetzt nicht mehr, was es mir ſonſt geweſen:
Ein mildes Element, das Blumen tränkt
Und mich und alle Welt erquickt, es flößt
Mir Schauder ein und füllt mich mit Entſetzen,
Seit es den Bruder mir verſchlungen hat,
Ich denke ſtets: im Tropfen wohnt das Leben,
Doch in der Welle wohnt der bitt're Tod!
Dir muß es noch ganz anders ſein!

Herodes.

Warum?

Mariamne.

Weil Du durch einen Fluß verläumdet wirſt,
Der ſeine eig'ne grauſam tück'ſche That
Dir aufzubürden ſucht. Doch fürcht' ihn nicht,
Ich widerſprech' ihm!

Herodes.

In der That?

Mariamne.

Ich kann's!
Die Schweſter lieben und den Bruder tödten,
Wie wär' das zu vereinen?

Herodes.

Doch vielleicht!
Wenn ſolch ein Bruder ſelbſt auf's Tödten ſinnt,
Und man nur dadurch, daß man ihm begegnet,
Ja ihm zuvor kommt, ſich erhalten kann!
Wir ſprechen hier vom Möglichen. Und weiter!
Wenn er, an ſich zwar arglos, ſich zur Waffe
In Feindes Händen machen läßt, zur Waffe,
Die tödtlich treffen muß, wenn man ſie nicht
Zerbricht, bevor ſie noch geſchwungen wird.
Wir ſprechen hier vom Möglichen. Und endlich!

Wenn dieſe Waffe nicht ein Einzelhaupt,
Nein, wenn ſie eines Volkes Haupt bedroht,
Und eins, das dieſem Volk ſo nöthig iſt,
Wie irgend einem Rumpf das ſeinige.
Wir ſprechen hier vom Möglichen, doch denk' ich,
In allen dieſen Fällen wird die Schweſter,
Als Weib aus ſchuld'ger Liebe zum Gemahl,
Als Tochter ihres Volks aus heil'ger Pflicht,
Als Königin aus beiden ſagen müſſen,
Es iſt geſcheh'n, was ich nicht ſchelten darf!

(Er faßt Mariamnens Hand.)

Wenn eine Ruth mich auch nicht faſſen mag,
Wie hätte ſie's gelernt beim Aehrenleſen,
Die Maccabäerin wird mich verſtehn!
Du konnteſt mich in Jericho nicht küſſen,
Du wirſt es können in Jeruſalem!

(Er küßt ſie.)

Und wenn der Kuß Dich doch gereuen ſollte,
So höre, was Dich mir verſöhnen wird,
Ich habe ihn zum Abſchied mir genommen,
Und dieſer Abſchied kann für ewig ſeyn!

Marjamne.

Für ewig?

Herodes.

Ja! Ich gehe zum Antonius,
Und ob ich wiederkehre, weiß ich nicht.

Mariamne.

Du weißt es nicht?

Herodes.

Weil ich nicht weiß, wie hart
Mich meine — Deine Mutter bei ihm verklagte!

Mariamne (will reden).

Herodes.

Gleichviel! Ich werd's erfahren. Eins nur muß ich
Aus Deinem Munde wiſſen, wiſſen muß ich
Ob ich und wie ich mich vertheid'gen ſoll.

Mariamne.

Ob Du —

Herodes.

O Mariamne, frage nicht!

Du kennſt den Zauber, der mich an Dich knüpft,
Du weißt, daß jeder Tag ihn noch verſtärkte,
Du mußt es ja empfinden, daß ich jetzt
Nicht für mich kämpfen kann, wenn Du mir nicht
Verſicherſt, daß Dein Herz noch für mich ſchlägt!
O, ſag' mir, wie, ob feurig oder kalt,
Dann werde ich Dir ſagen, ob Antonius
Mich Bruder nennen oder ob er mich
Zum Hungertod im unterird'ſchen Kerker,
In dem Jugurtha ſtarb, verdammen wird!
Du ſchweigſt? O, ſchweige nicht! Ich fühl' es wohl,
Daß dies Bekenntniß keinem König ziemt,
Er ſollte nicht dem allgemeinen Loos
Der Menſchheit unterworfen, ſollte nicht
Im Innern an ein Weſen außer ſich,
Er ſollte nur an Gott gebunden ſein!
Ich bin es nicht! Als Du vor einem Jahr
Im Sterben lagſt, da ging ich damit um,
Mich ſelbſt zu tödten, daß ich Deinen Tod
Nur nicht erlebte und — Dies weißt Du nun,
Ein And'res wiſſe auch! Wenn ich einmal,
Ich ſelbſt, im Sterben läge, könnt' ich thun,
Was Du von Salome erwarteſt, könnte
Ein Gift Dir miſchen und im Wein Dir reichen,
Damit ich Dein im Tod noch ſicher ſei!

Mariamne.

Wenn Du das thäteſt, würdeſt Du geneſen!

Herodes.

O nein! o nein! Ich theilte ja mit Dir!
Du aber ſprich: ein Uebermaaß von Liebe,
Wie dieſes wäre, könnteſt Du's verzeih'n?

Mariamne.

Wenn ich nach einem ſolchen Trunk auch nur
Zu einem letzten Wort noch Odem hätte,
So flucht' ich Dir mit dieſem letzten Wort.
(Für ſich) Ja! Um ſo ſich'rer thät' ich das, je eher
Ich ſelbſt, wenn Dich der Tod von hinnen rieſe,
In meinem Schmerz zum Dolche greifen könnte!
Das kann man thun, erleiden kann man's nicht!

Herodes.
Im Feuer dieſer Nacht hat ſich ein Weib
Mit ihrem todten Mann verbrannt, man wollte
Sie retten, doch ſie ſträubte ſich. Dies Weib
Verachteſt Du, nicht wahr?

Mariamne.
Wer ſagt Dir das?
Sie ließ ja nicht zum Opferthier ſich machen,
Sie hat ſich ſelbſt geopfert, das beweiſ't,
Daß ihr der Todte mehr war, als die Welt!

Herodes.
Und Du? Und ich?

Mariamne.
Wenn Du Dir ſagen darfſt,
Daß Du die Welt mir aufgewogen haſt,
Was ſollte mich wohl in der Welt noch halten?

Herodes.
Die Welt! Die Welt hat manchen König noch,
Und Keiner iſt darunter, der mit Dir
Den Thron nicht theilte, der nicht Deinetwegen
Die Braut verließe und das Weib verſtieße,
Und wär's am Morgen nach der Hochzeitsnacht!

Mariamne.
Iſt Cleopatra todt, daß Du ſo ſprichſt?

Herodes.
Du biſt ſo ſchön, daß Jeder, der Dich ſieht,
An die Unſterblichkeit faſt glauben muß,
Mit welcher ſich der Phariſäer ſchmeichelt,
Weil Keiner faßt, daß je in ihm Dein Bild
Erlöſchen kann: ſo ſchön, daß ich mich nicht
Verwundern würde, wenn die Berge plötzlich
Ein edleres Metall, als Gold und Silber
Mir lieferten, um Dich damit zu ſchmücken,
Das ſie zurück gehalten, bis Du kamſt;
So ſchön, daß — ha und wiſſen, daß Du ſtirbſt,
Sobald ein Andrer ſtarb, aus Liebe ſtirbſt,
Um dem, der Dir voran ging, nachzueilen
Und Dich in einer Sphäre, wo man iſt
Und nicht mehr iſt, ich ſtell' mir das ſo vor,
Als letzter Hauch zum letzten Hauch zu miſchen —

Das wär' freiwill'gen Todes werth, daß dieſe
Jenſeits des Grabes, wo das Grauen wohnt,
Noch ein Entzücken finden: Mariamne,
Darf ich dies hoffen, oder muß ich fürchten,
Daß Du — Antonius hat nach Dir gefragt!

Mariamne.

Man ſtellt auf Thaten keinen Schuldſchein aus,
Viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer,
Wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, ſie bringen,
Doch nie die Liebe ſie verlangen kann!

Herodes.

Leb' wohl!

Mariamne.

Leb' wohl! Ich weiß, Du kehrſt zurück!
Und glaube mir, daß es Naturen giebt,
Die Jeden täuſchen müſſen, welcher ihnen
Nicht ganz vertraut, und die nicht in der Probe,
Nein, durch die Probe ſelbſt zu Grunde gehn
Weil ſie zu zart, zu edel für ſie ſind.
Weh' Dir, wenn Du nicht mehr vertrauen könnteſt,
Seit Du — Verzeih! Es iſt das letzte Mal!

Herodes.

Leb' wohl!

Mariamne.

Leb' wohl! Ich weiß, Du kehrſt zurück!
Dich tödtet (ſie zeigt gen Himmel) der allein!

Herodes.

So klein die Angſt?

Mariamne.

So groß die Zuverſicht! (Für ſich.) Wo iſt ein Mann,
Der dieſem gleicht? Und der nur darf ihn tödten,
Der ihn erſetzen kann.

Herodes.

Die Liebe zittert,
Sie zittert ſelbſt in einer Heldenbruſt.

Mariamne.

Die meine zittert nicht!

Herodes.

Du zitterſt nicht!

Mariamne.

Nun fang' ich an! Kannſt Du nicht mehr vertraun
Seit Du den Bruder mir — Dann wehe mir
Und wehe Dir!

Herodes.

Du hälſt das Wort zurück,
Das ſchlichte Wort, wo ich auf einen Schwur
Von Dir gebaut: worauf noch ſoll ich bau'n?

Mariamne.

Und leiſtete ich den, was bürgte Dir
Daß ich ihn hielte? Darum denke ich,
Du fängſt, da Du mit Hoffnung und Vertrau'n
Doch enden mußt, ſogleich mit beiden an.
Geh, geh! Ich kann nicht anders! heut noch nicht!

Vierte Scene.

Herodes (allein.)

Heut nicht! Doch morgen oder übermorgen!
Sie will mir nach dem Tode Gutes thun!
Spricht ſo ein Weib? Zwar weiß ich's, daß ſie oft,
Wenn ich ſie ſchön genannt, ihr Angeſicht
Verzog, bis ſie es nicht mehr war! Auch weiß ich's,
Daß ſie nicht weinen kann, daß Krämpfe ihr,
Was Andern ihre Thränen ſind! Auch weiß ich's,
Daß ſie mit ihrem Bruder kurz vorher,
Eh er im Bad den Tod fand, ſich entzweit
Und dann die Unverſöhnliche geſpielt,
Ja obendrein, als er ſchon Leiche war,
Noch ein Geſchenk, das er bei'm Gang in's Bad
Für ſie gekauft, von ihm erhalten hat!
Und doch, ſpricht ſo ein Weib in dem Moment,
Wo ſie den, den ſie liebt, und wenigſtens
Doch lieben ſoll — — Sie kehrt nicht wieder um,
Wie einſt, als ich — — Sie ließ kein Tuch zurück,
Das ihr als Vorwand — — Nein, ſie kann es tragen,

Daß ich mit dieſem Eindruck — — Wohl, es ſei!
Nach Alexandrien — in's Grab — Gleichviel!
Doch Eins zuvor! Eins! Erd' und Himmel, hört's!
Mir ſchwurſt Du Nichts, Dir will ich etwas ſchwören:
Ich ſtell' Dich unter's Schwert: Antonius,
Wenn er mich Deinetwegen fallen läßt,
Und Deiner Mutter wegen thut er's nicht!
Soll ſich betrügen, ſei's auch zweifelhaft,
Ob mir das Kleid, das mich im Sterben deckt,
Mit in die Grube folgt, weil mir ein Dieb
Es ja noch ſtehlen kann, Du ſollſt mir folgen!
Das ſteht nun feſt! Wenn ich nicht wiederkehre,
So ſtirbſt Du! Den Befehl laß ich zurück!
Befehl! Da ſtößt ein garſt'ger Punkt mir auf:
Was ſichert mich, daß man mir noch gehorcht,
Wenn man mich nicht mehr fürchtet? O, es wird
Sich Einer finden, denk ich, der vor ihr
Zu zittern hat!

Fünfte Scene.

Ein Diener.

Dein Oheim!

Herodes.

Iſt willkommen! —
Das iſt mein Mann! Dem reiche ich mein Schwert
Und hetz' ihn dann durch Feigheit in den Muth
So tief hinein, bis er es braucht, wie ich!

Joſeph (tritt ein).

Ich höre, daß Du gleich nach Alexandrien
Zu gehen denkſt und wollte Abſchied nehmen!

Herodes.

Abſchied! Vielleicht auf Nimmerwiederſehn!

Joſeph.

Auf Nimmerwiederſehn?

Herodes.

Er könnte ſein!

Joſeph.

Ich ſah Dich nie, wie jetzt?

Herodes.

Das ſei Dir Bürge,
Daß es noch nie ſo mit mir ſtand, wie jetzt!

Joſeph.

Wenn Du den Muth verlierſt —

Herodes.

Das werd' ich nicht,
Denn, was auch kommt, ich trag' es, doch die Hoffnung
Verläßt mich, daß was Gutes kommen kann.

Joſeph.

So wollte ich, ich wäre blind geweſen
Und hätte Alexandras Heimlichkeiten
Nie aufgeſpürt!

Herodes.

Das glaube ich Dir gern!

Joſeph.

Denn hätte ich das Bildniß nicht entdeckt,
Das ſie vom Ariſtobulus im Geheimen
Für den Antonius malen ließ, und hätt' ich
Ihr Botenſenden an Cleopatra
Nicht ausgeſpäht, und noch zuletzt den Sarg,
Der ſie und ihren Sohn verbarg, im Hafen
Nicht angehalten und die Flucht verhindert,
Die ſchon begonnen war —

Herodes.

Dann hätte ſie
Dir Nichts zu danken, und mit Ruhe könnteſt
Du ihre Tochter auf dem Throne ſeh'n,
Den ſie, die kühne Maccabäerin,
Gewiß beſteigt, wenn ich nicht wiederkehre
Und wenn vor ihr kein And'rer ihn beſetzt.

Joſeph.

So mein' ich's nicht. Ich meine, Manches wär'
Dann unterblieben!

Herodes.

Manches! Allerdings!
Doch manches And're wär' dafür gekommen.
Das gilt nun gleich. Du zählteſt Vieles auf,
Eins haſt Du noch vergeſſen!

Joſeph.

Und das wäre?

Herodes.

Du warſt doch mit im Bade, als —

Joſeph.

Ich war's!

Herodes.

Du rangſt doch auch mit ihm?

Joſeph.

Im Anfang. Ja.

Herodes.

Nun denn!

Joſeph.

In meinen Armen hat der Schwindel
Ihn nicht erfaßt und wäre es geſcheh'n,
So hätt' ich ihn gerettet oder er
Mich mit hinab gezogen in den Grund.

Herodes.

Ich zweifle nicht daran. Doch wirſt Du wiſſen,
Daß Keiner, der dabei war, anders ſpricht,
Und da der böſe Zufall will, daß Du
Ihn nicht bloß hin begleitet, ſondern auch
Mit ihm gerungen haſt —

Joſeph.

Was hältſt Du ein?

Herodes.

Mein Joſeph, Du und ich, wir alle Beide
Sind hart verklagt!

Joſeph.

Ich auch?

Herodes.

Mein Oheim freilich
Nicht bloß, auch mein vertrauter Freund biſt Du!

Joſeph.

Deß ſchmeichl' ich mir!

Herodes.

O, wärſt Du's nie geweſen,
Hätt' ich, wie Saul, den Spieß nach Dir geworfen,
Könnt'ſt Du durch Todeswunden das beweiſen,
Dir wäre beſſer, die Verläumdung hätte

Kein gläubig Ohr gefunden und Du würdeſt
Für eine Blutthat, die Du nicht begingſt,
Auch nicht enthauptet werden!

Joſeph.

Ich? enthauptet?

Herodes.

Das iſt Dein Loos, wenn ich nicht wiederkehre
Und Mariamne —

Joſeph.

Aber ich bin ſchuldlos!

Herodes.

Was hilft es Dir? Der Schein iſt gegen Dich!
Und ſind denn nicht, geſetzt, daß man Dir glaubte,
Die vielen, vielen Dienſte, die Du mir
Erwieſen haſt, in Alexandras Augen
So viel Verbrechen gegen ſie? Wird ſie
Nicht denken: hätte der mich fliehen laſſen,
So lebte noch, der jetzt im Grabe liegt?

Joſeph.

Wahr! Wahr!

Herodes.

Kann ſie denn nicht mit einer Art
Von Recht Dein Leben für ein andres fodern,
Das ſie durch Deine Schuld verloren glaubt
Und wird ſie's nicht durch ihre Tochter thun?

Joſeph.

O Salome! Das kommt von jenem Gang
Zum Maler! Jahr für Jahr will ſie von mir
Ein neues Bild!

Herodes.

Ich weiß, wie ſich Dich liebt!

Joſeph.

Ach, wär' es weniger, ſo ſtünd' es beſſer!
Hätt' ich das Bild des Ariſtobolus
Entdeckt, wenn ich — Nun kann ſie denn ja bald
Mein letztes haben, ohne Kopf!

Herodes.

Mein Joſeph,
Den Kopf vertheidigt man!

Joſeph.
Wenn Du den Deinen
Verloren giebſt?
Herodes.
Das thu' ich doch nur halb,
Ich werd' ihn dadurch noch zu retten ſuchen,
Daß ich ihn ſelbſt freiwillig in den Rachen
Des Löwen ſtecke!
Joſeph.
Einmal glückt' es Dir!
Als Dich die Phariſäer —
Herodes.
Jetzt ſteht's ſchlimmer
Doch, was mit mir auch werde, Dein Geſchick
Will ich in Deine eig'nen Hände legen:
Du warſt ſchon ſtets ein Mann, ſei jetzt ein König!
Ich hänge Dir den Purpurmantel um
Und reiche Dir den Zepter und das Schwert,
Halt's feſt und gieb es nur an mich zurück!
Joſeph.
Verſteh' ich Dich?
Herodes.
Und daß Du den Beſitz
Des Throns Dir und mit ihm Dein Leben ſicherſt,
So tödte Mariamne, wenn Du hörſt,
Daß ich nicht wiederkehre!
Joſeph.
Mariamne?
Herodes.
Sie iſt das letzte Band, das Alexandra
Noch mit dem Volk verknüpft, ſeit ihr der Fluß
Den Sohn erſtickte, iſt der bunte Helmbuſch,
Den die Empörung tragen wird, wenn ſie
Sich gegen Dich erhebt —
Joſeph.
Doch Mariamne!
Herodes.
Du ſtaunſt, daß ich — Ich will nicht heucheln, Joſeph!
Mein Rath iſt gut, iſt gut für Dich, bedarf's
Der Worte noch? Doch geb' ich Dir ihn freilich

Nicht Deinetwegen bloß — Grad' aus, ich kann's
Nicht tragen, daß ſie einem Andern jemals —
Das wär' mir bitt'rer, als — Sie iſt zwar ſtolz —
Doch nach dem Tod — Und ein Antonius —
Und dann vor Allem dieſe Schwiegermutter,
Die Todten gegen Todten hetzen wird — —
Du mußt mich faſſen!

Joſeph.

Aber —

Herodes.

Hör' mich aus!
Sie ließ mich hoffen, daß ſie ſelbſt den Tod
Sich geben würde, wenn ich — Eine Schuld
Darf man doch einzieh'n laſſen, wie? — Man darf
Selbſt mit Gewalt — Was meinſt Du?

Joſeph.

Nun, ich glaube!

Herodes.

Verſprich mir denn, daß Du ſie tödten willſt,
Wenn ſie ſich ſelbſt nicht tödtet! Uebereil's nicht,
Doch ſäum' auch nicht zu lange! Geh' zu ihr,
Sobald mein Bote, denn ich ſchicke Einen,
Dir meldet, daß es mit mir aus iſt, ſag's ihr
Und ſieh, ob ſie zu einem Dolche greift,
Ob ſie was And'res thut Verſprichſt Du's?

Joſeph.

Ja!

Herodes.

Ich laſſe Dich nicht ſchwören, denn man ließ
Noch Keinen ſchwören, daß er eine Schlange
Zertreten wolle, die den Tod ihm droht.
Er thut's von ſelbſt, wenn er bei Sinnen bleibt,
Da er das Eſſen und das Trinken eher
Gefahrlos unterlaſſen kann, als dies!

Joſeph (macht eine Bewegung).

Herodes.

Ich kenn' Dich ja! Und dem Antonius
Werd' ich Dich als den Einzigen empfehlen,
Dem er vertrauen darf. Du wirſt ihm das
Dadurch beweiſen, daß die Blutsverwandte

Dir nicht zu heilig iſt, um ſie zu opfern,
Wenn es Empörung zu erſticken gilt.
Denn dies iſt der Geſichtspunkt für die That,
Aus dem Du ihm ſie zeigen mußt. Ihr wird
Ein Straßen-Auflauf folgen und Du meldeſt
Ihm, daß ein Aufruhr ihr vorher gegangen
Und nur durch ſie bezwungen worden ſei.
Was dann das Volk betrifft, ſo wird es ſchaudern,
Wenn es Dein blut'ges Schwert erblickt, und Mancher
Wird ſprechen: dieſen kannt' ich doch nur halb!
Und jetzt —

Joſeph.

Ich ſeh' Dich noch! Und nicht blos heut,
Ich weiß gewiß, Du kehrſt, wie ſonſt, zurück.

Herodes.

Unmöglich iſt es nicht! Darum noch Eins! — —
(Lange Pauſe.)
Ich ſchwur jetzt Etwas in Bezug auf Dich!
(Er ſchreibt und ſiegelt.)
Hier ſteht's! Nimm dieſes Blatt verſiegelt hin!
Du ſiehſt, die Aufſchrift lautet —

Joſeph.

An den Henker!

Herodes.

Ich halte Dir, was ich darin verſprach,
Wenn Du vielleicht ein Stück von einem König
Erzählen ſollteſt, der —

Joſeph.

Dann gieb mir auf,
Dies Blatt dem Henker ſelbſt zu überreichen! (ab.)

Sechste Scene.

Herodes (allein).

Nun lebt ſie unter'm Schwert! Das wird mich ſpornen,
Zu thun, was ich noch nie gethan; zu dulden,
Was ich noch nie geduldet, und mich tröſten,
Wenn es umſonſt geſchieht! Nun fort! — (ab.)

Ueber den Jon T. N. Talfourd's.

Von

Frederic Mark

in London.

Der gelehrte Verfaſſer der im Juliheft (1848) der Jahrbücher, erſchienenen intereſſanten Abhandlung über den Jon des Euripides ſpricht den Wunſch aus, dieſes Drama, als ein beſonders dazu geeignetes, von der deutſchen Bühne aufgenommen zu ſehen: dieſer Wunſch wird durch die Kritik dieſes Drama's, die es dem Jon Schlegel's ſo gegenüber ſtellt, begründet und Alles berührt, wodurch es unter den Werken des Alterthums für Dichtung und Bühne eine vorragende Stellung einnimmt, wodurch erſichtlich wird, warum gerade ein ſo gegliedertes antikes Drama moderne Productionskraft, modernes Intereſſe angeregt hat und noch anregt. Es dürfte jezt am Orte ſein, den Blick einem engliſchen Drama gleichen Namens zuzuwenden, um ſo mehr, als ein dramatiſcher Dichter, der zu den Erſten Englands gerechnet wird, demſelben ſeinen Ruhm verdankt und mit keiner ſpäteren Dichtung ähnliche Erfolge errungen hat. Die zahlreichen dem Jon Talfourd's nachgebildeten, dramatiſchen Mißgeburten beweiſen am beſten, welches Aufſehen, welchen Eindruck dieſes Gedicht ſeiner Zeit bei dem größeren Publikum gemacht.

Es wurde zuerſt im Jahre 1836 im Covent-Garden-Theater aufgeführt. — Iſt ferner die Benutzung, Nachbildung ſo wie auch Originaldarſtellung antiker Dramen in der Geſchichte des deutſchen Dramas von der höchſten Bedeutung, einen Maßſtab für deſſen jezeitigen Standpunkt bietend, ſo dürfte die Art, wie ein engliſcher Dichter der Neuzeit ſich einem antiken Stoffe gegenüber verhalte für das neuere engliſche Drama gleich bezeichnend erſcheinen.

Der Inhalt der engliſchen Dichtung weicht von dem Jon des Euripides durchaus ab, doch leuchtet aus demſelben der moderne, in der Handlung des Griechen wenigſtens enthaltene, Gedanke, wie nämlich der Menſch in dem anſcheinend Fernſtehenden den Nachverwandten mordet und ſo im eignen Eingeweide wühlt. Außerdem hat auch das Schickſal des engliſchen Jon (wir können ihn nicht anders nennen) einige Aehnlichkeit mit dem griechiſchen. Die Handlung geht weder in Delphi noch in Athen, ſondern in Argos vor ſich. Daſelbſt herrſcht, vom Volke verabſcheut, König Adraſt. Eine Peſt richtet ſchreckliche Verheerungen an und das Volk unterliegt grauenhaftem Elend. Adraſt verhält ſich völlig rückſichtslos, gibt jedoch endlich, auf dringendes Anſuchen Medon's, des Oberprieſters im nahen Tempel des Apollo, die Erlaubniß, einen Boten nach Delphi zu ſchicken, um das Orakel über Urſache und Hülfe zu befragen. Während der Bote verzieht und der Jammer täglich zunimmt, ſchicken Medon und die Vorſteher (Weiſe genannt) von Argos zu Adraſt, der, von ſeinen Garden bewacht, unbekümmert fortſchwelgt, und erſuchen ihn ſich mit ihnen zur Milderung des Elends, zur Beſänftigung der Götter durch Opfer zu vereinigen. Der Abgeſandte wird mit Peitſchenhieben abgefertigt und ein Befehl erlaſſen, daß Jeder, der den König würde zu ſtören wagen, mit dem Tode beſtraft werden würde. Unter dieſen Umſtänden ſuchen drei Vorſteher, Agenor, Cleon und Timokles Zuflucht im Tempel des Apollo, und Medon gewährt ſie ihnen unter der Bedingung, daß ſie ſich nicht ohne ſeine Erlaubniß aus dem Tempelbezirke entfernen.

Die Handlung des erſten Actes ſpielt im Tempel, enthält die Expoſition und iſt vornehmlich auf die Charakterentwicklung des Jon berechnet. Von dem allgemeinen Unglück und dem Haß gegen den Fürſten leidenſchaftlich erregt, wandeln die Vorſteher, lange vor Tages Anbruch, umher: ihre Charaktere ſind kurz aber beſtimmt gezeichnet. Cleon gemäßigt, Agenor in ſtürmiſcher Rede ſeiner Leidenſchaft Raum gebend, Timokles in düſterer, ſtiller Verzweiflung. In einem Zwiegeſpräche des Agenor und des Cleon erfährt man, daß Jon, ein Pflegeſohn Medons, als Kind in einem nahen Haine gefunden worden, daß er, obwohl in den erſten Jünglingsjahren, das volle Vertrauen Medon's genieße und unter allen Tempelbewohnern allein die Stadt zu beſuchen habe.

Agenor, deſſen Haß gegen Adraſt alle Gedanken abſorbirt, glaubt in dieſer raſchen Verwandlung Jon's ein göttliches Zeichen zu ſehen und hofft den Arm Jon's gegen das Leben des Herrſchers benutzen zu können. Er bricht, einen Fußtritt hörend, ängſtlich das Geſpräch ab, Timokles naht und berichtet, mit Mühe dazu bewogen, daß er den Tempelbezirk habe verlaſſen wollen, um in der Peſt der Stadt den Tod zu ſuchen, daß er aber durch Jon an dem Thor zurückgehalten worden.

Jon kommt hinzu und entſchuldigt ſich bei Timokles, ihn auf die Gefahr der Peſt aufmerkſam machend und hält, da er eine von Lebensüberdruß erfüllte Antwort bekommt, dem greiſen Vorſteher eine ermahnende Rede in Fragen.

Selbſt auf die nun folgende verfängliche Frage des Timokles: „Wie, zu ſchlagen, zu tödten?“ läßt der Dichter ſeinen jungen Helden in begeiſterter Sprache antworten, ſo zwar, daß er ihm nur dann das Schlagen und Tödten geſtattet, wenn eine hörbare Stimme vom Himmel ihn zu dieſem ſchrecklichen Amte berufe.

Das öſtliche Thor des Tempels öffnet ſich nun und man ſieht in blutigrothen Wolken den Aufgang der Sonne. Medon tritt herein und deutet dieſe

Erſcheinung dahin, daß Hülfe zwar nahe ſei aber durch Blut werde vollendet werden. Die kurz angedeutete Wirkung, welche dieſer Ausſpruch auf das Gemüth Jons übt und dieſen zu dem Ausruf: „Sagſt Du, in Blut?“ veranlaßt, iſt einer jener früh angelegten, den echten Dramatiker bekundenden, die Kataſtrophe unvermeidlich machenden Fäden. Jon ſtattet dem Medon Bericht ab von einem Beſuche in der Stadt und wird, da er den König den Elendeſten von Allen nennt, von Timokles mit der Frage unterbrochen: „Und Du kannſt ihn bedauern?“ Jon erwiedert: „Iſt er nicht kinderlos, freundlos und ein König? Er iſt ein Menſch und ein Pulsſchlag guter Regung u. ſ. w.“ Medon und die Vorſteher halten Rath und finden in dem mit Tod drohenden Edikte des Königs ein unüberſteigliches Hinderniß. Jon bietet ſich an, die gefährliche Sendung zum Fürſten zu übernehmen, begründet ſeinen Beruf dazu auf einen göttlichen inneren Drang und erhält die erbetene Erlaubniß. Medon ertheilt dieſe dem geliebten Pflegeſohn mit einer Nonchalance, die ziemlich auffallend an den Neuling auf dem Gebiete dramatiſcher Dichtkunſt erinnert.

Der erſte Act ſchließt mit einer Scene zwiſchen Jon und Clemanthe, einer Tochter Medons. Clemanthe mahnt ihn zuerſt von ſeinen gefährlichen Beſuchen in Argos ab. In den ihr von Jon ertheilten Antworten nimmt der Dichter Gelegenheit ſeinen Helden aufs Neue zu ſchmücken, indem er aus deſſen Darſtellung von Jammerſcenen hingebende Aufopferung an Mitmenſchen leuchten läßt.

Jon's Erklärung, zum König gehn zu wollen, entlockt der Clemanthe das Geſtändniß ihrer Liebe zu Jon. Clemanthe iſt das Bild einer recht liebenswürdigen engliſchen Miß.

Wie der erſte Act mit Jon, ſo könnte der zweite mit Adraſt überſchrieben werden. Adraſt ergeht ſich nach durchſchwelgter Nacht mit ſeinem Hauptmanne Crythes, einem kriechenden Höfling, auf der Teraſſe des Palaſtes. Er ſetzt den Warnungen vor den gefährlichen Dünſten der Luft Todesverachtung entgegen, wie es dem Sprößling eines zu den Göttern hinaufreichenden Stammes, der eine frühere Welt in ſtummem Gehorſam beherrſcht, gezieme, und eben ſo wolle er, obwohl ein trauriger Erbe ſolcher Herrlichkeit und von dem Herannahen ſeines Verderbens überzeugt, nicht vom erwählten Pfade weichen, wäre es auch nur um die Breite der Schärfe ſeines Schwertes. Nachdem Crythes abgegangen, macht er ſeiner Verachtung gegen ſeine Schranzen Luft. Ein Soldat berichtet ihm nun die Ankunft eines Boten von den Vorſtehern. Auf die Frage, welcher Vorſteher ſo entſchloſſen ſei, den Redner zu ſpielen, daß er darum ſterben möchte, erfährt er; es ſei nur ein Jüngling, und ſagt darauf: „Höchſt tapfer ausgeſonnen! Aufruhr, würdig der ehrwürdigen Schaar ſophiſtiſcher Verräther, die tapferen Fantaſien der Unzufriedenheit unter kräftigen Arbeitern zu verbreiten, deren ehrliche Arme*) ſie ungeſehen leiten, und die ſie zu Stellvertretern beim Werke der Gefahr machen!“ Adraſt zeigt ſich ungewöhnlich milde und trägt dem Soldaten auf, den Boten zu warnen und zu entlaſſen, damit dieſer ſehe, wie ſein König gnädiger ſei, als die Herrn, ſo ihn geſendet. Die durch den Soldaten berichtete Entſchloſſenheit des Jünglings hat Eindruck auf den Fürſten gemacht, doch er bleibt dabei, ſeinem Edikte gemäß zu handeln.

---

*) sinews.

Jon tritt ein, der König kündigt ihm ſeinen Tod an und zeigt ihm den Henker wie er, geſchürzt mit blutigem Schwerte, (einem Befehle gemäß), auf ſein Opfer wartet. Jon wechſelt nicht einmal die Farbe. Man ſieht, der Dichter iſt wenigſtens conſequent. Adraſt bietet dem Jon nochmals das Leben an; doch Jon erklärt, er ſtehe hier für das Leben Tauſender u. ſ. w. Jetzt befiehlt Adraſt dem Crythes, den Jon wegzuführen und tödten zu laſſen, ſobald ein naheſtehender Sonnenzeiger den Schatten auf das nächſte Zeichen geworfen. Auch dadurch läßt ſich der junge Held nicht irren, ſondern ſchlägt alle Saiten an, den König zu rühren. Zuerſt mahnt er ihn, auf des Volkes Schrei zu hören, oder ſein Untergang müſſe ſchnell ſich nahen. Adraſt antwortet ihm, das ſei ihm wohl bewußt, er könne ſeine Warnung ſparen.

Nun wendet ſich Jon an ſein Mitgefühl, ſtellt ihm die Leiden des Volkes vor, die ſeine Verbrechen herabgerufen hätten. „Wie,“ ruft Adraſt, „meine Verbrechen?“ Jon erwiedert, es ſei das ewige Geſetz, daß Leid der Schuld Folge, er (der König) genieße nicht den Vorzug des Armen, allein, oder im engen Kreiſe der Verwandten zu dulden die Strafen des Unrechts; denn in ſeinem Schickſal liege das einer Nation eingeſchloſſen. Jon führt ihm vergeblich genoſſene Mutterliebe und Freundſchaft zu Gemüthe, erinnert ihn an den Jammer der Mutter und die ſterbende Jugend; doch Adraſt bleibt unbewegt, erwähnt, Eltern, Brüder und Verwandte hätten ſeine Jugend vergiftet, ihm nur Schwert und Scepter gelaſſen. Jon drückt ſein Mitleid über dieſes Schickſal aus, der Tyrann geräth in Wuth und droht ihm mit Tortur, wenn er es noch einmal wage ein ſolches Wort zu ſprechen. Nach einem kunſtreichen Uebergange fährt Jon fort: „Wenn Du je geliebt — Du haſt! — Du haſt!“ — und in herrlicher Sprache verfolgt er dieſen Gedanken, dieſes Glück dem König ins Gedächtniß rufend.

Adraſt ruft plötzlich tief ergriffen aus: „Dieſer Ton! dieſer Ton! kam er von deinen Lippen? unmöglich! Der längſt verhallte ſüße Klang der einzigen Stimme, die unbezahlte Neigung mir geredet u. ſ. w.“ Von der Macht dieſer Stimmung hingeriſſen enthüllt der König, was nie über ſeine Lippen gekommen, die Geſchichte ſeiner Jugend und Liebe. Er beginnt mit einem Orakel bei ſeiner Geburt, des Inhalts, daß der Sprößling des Kindes einſt ſich gegen ſeinen Erzeuger waffnen werde. Die Liebe ſeiner Eltern, fährt er fort, habe ſich nach der Geburt eines zweiten Sohnes von ihm abgewandt, und ſelbſt ſeine Mutter habe ihn mit kalter Zurückſetzung behandelt. Als nun dieſer Bruder von einer Klippe ſtürzend ſeinen Tod gefunden, habe ihn, (den König) der allgemeine Verdacht als den Mörder des Verunglückten bezeichnet, ſelbſt der eigne Vater ihn mit heimlichen Grauen angeblickt. Jon ſpricht ſeine Verwunderung aus, daß Adraſt nicht ſeine Unſchuld erklärt, worauf dieſer fragt: „Wem? Den Eltern, die mir nicht geglaubt hätten? Dem Kreiſe würdevoll blickender Betrüger (den Vorſtehern) des alten Hauſes gemeiner Vaſallen-Heerde, der Maſſe von Knochen und Muskeln, zuſammengefügt, wenige Jahre den Boden zu bauen und dann unter demſelben zu faulen, oder um ſich auf des Herrn Befehl zum Schlachten ſchmücken zu laſſen, zu ſchlagen oder geſchlagen zu werden, und in Haufen zerſchmettert daliegend ſeinen Ruhm oder ſeine Schmach zu erhöhen?“ — — — Adraſt erzählt ferner, wie er durch jenen Verdacht zur Verzweiflung getrieben in eine Wildniß geflohen ſei, dort ſich mit einem Mädchen verbunden und mit ihr einen Sohn gezeugt habe, wie ihm dann ausgeſandte Spaher ſeines Vaters das Kind entriſſen und einem ihnen gegebenen Befehle gemäß ins Meer geworfen hätten. Nachdem Adraſt, durch Fragen Jons angeregt, ſeinem Vaterſchmerze vollen Lauf gelaſſen, erwähnt er des durch den Verluſt des Kindes herbeigeführten Todes ſeines Weibes, ihres letzten Blickes und ruft plötzlich aus: „Beim Zeus, ihr Blick! ihr ſtrebendes Dulden ſchimmert in Deinem Angeſicht! Sie lebt wieder, ſie blickt mich an, u. ſ. w.“ Man ahnt jetzt die zwiſchen Jon und Adraſt beſtehende Verwandtſchaft und zugleich erklärt ſich daraus die geſprächige Herablaſſung des Königs. Crythes tritt nun ein und verlangt ſein Opfer. Adraſt fragt: Was willſt Du hier? Crythes: Der Zeiger weiſt die Stunde. Adraſt: Siehſt Du nicht, daß das ſchreckliche Vorhaben verſchwunden? — Haſt Du kein Herz, keinen Verſtand? Crythes: Kaum eine halbe Stunde iſt's ſeit dem Befehl. Adraſt: Kaum eine halbe Stunde? Jahre, Jahre ſind dahingerollt ſeitdem u. ſ. w.“ Adraſt verſpricht hierauf dem Jon, eine Volksverſammlung zu berufen und mit ihr den Willen der Götter zu erkunden. Der auf den König gemachte Eindruck war zu raſch, als daß er nach dem Abgange Jon's hätte andauern können: Adraſt ſinkt zurück in ſeinen früheren Zuſtand, und macht ſich Vorwürfe.

Der zweite Theil dieſes Actes umfaßt die Ankunft Jon's im Tempel und die verheißene Volksverſammlung. Echt dramatiſch iſt der Empfang Clemanthes, die in entfernter Halle Jons Schritt erkennt. Eine Epiſode folgt zwiſchen Jon und Medon, das Liebesglück Jon's beſiegelnd. — In dieſem Augenblicke kehrt Phocion, ein Sohn Medons, von ſeiner Sendung nach Delphi mit dem Götterſpruche zurück und die Bewohner von Argos halten ihn mit Fragen umdrängend auf; ſeine Ankunft wird im Tempel von Cteſiphon angezeigt, einem Jüngling, deſſen greiſer Vater an einem Schlage geſtorben, den er bei einer Volksverſammlung von Adraſt erhalten. Nachdem Phocion angelangt, beſtürmt ihn Cteſiphon mit racheathmenden Fragen, die aber nach dem Befehl des Gottes, nur in der Gegenwart des Königs den Spruch zu enthüllen, unbeantwortet bleiben.

Dem erſtaunten Phocion berichtet er den Grund ſeiner Leidenſchaft, die That des Königs und den Tod ſeines Vaters.

Der Dichter legt dem Jon, der vergebens den Cteſiphon von ſeinem Entſchluß, ſich an dem Leben Adraſt's zu rächen, abzuhalten ſucht, einen Monolog in den Mund, der von philoſophiſcher Reflerion iſt.

Die angekündigte Volksverſammlung wird mit einer heftigen, an den König gerichteten Rede Agenors, des Vorſtehers, eröffnet; der König entgegnet: „Schweige, Schwätzer! wozu meine Ohren betäuben mit einem Bericht von Leiden, die ich kenne und nicht heilen kann? — Wird etwa Verrath das Geſchoß des Schickſals wenden oder ſich heilkräftig erweiſen gegen die Plagen der Natur? In der Arzneikunſt bin ich nicht erfahren, noch vermag ich den Elementen zu gebieten.“ Da Agenor ihm erwiedert, er habe wenigſtens die Macht, die ausgelaſſenen Trinkgelage einzuſtellen, hält Adraſt eine Rede, die mit den charakteriſtiſchen Worten beginnt: „Ich habe noch die Macht Inſulte zu beſtrafen — ſieh, Agenor, ich übe ſie nicht!“ Das Schickſal, fährt er fort, könne ihm das Scepter entreißen, nicht aber ſeinen Willen zwingen, es ſchwächer zu führen, ja, wenn ſeiner Herrſchaft nur noch wenige Stunden geſchenkt ſeien, ſo würden ſie mit höherem Stolze und größerem Feſtesglanz bezeichnet werden, als zur Zeit heiterer, unwandelbar ſcheinender, Macht. — Am Schluſſe der weiter ausgeſponnenen hochmüthigen Rede erhebt ſich Geſchrei und Tumult; der König, mit der Urſache unbekannt, gibt den Soldaten Befehl einzuſchreiten, Phocion erſcheint, begleitet von Medon, Jon und Cteſiphon. Phocion hat ſich ſchon früher in der Scene mit Cteſiphon als deſſen Sinnesverwandten gezeigt und weigert ſich jetzt, nachdem er ſich als Boten Apollo's angekündigt, das Knie dem Könige zu beugen, dem er in Sentenzen, voll von modern-reflectirendem Republikanismus erwiedert. Hierauf verlieſt er laut den alſo lautenden Spruch des Gottes: „Es wird Argos keine Erlöſung werden, bis der Stamm des Monarchen endet.“ Adraſt ruft wüthend: „Nicht Gottes Wille, (wohlbemerkt, nicht „des Gottes“) Menſchen-Aufruhr ſpricht!“ und befiehlt den Garden das Pergament dem Boten zu entreißen, ihn ſelbſt aber nach dem Palaſte zu ſchleppen. Medon macht umſonſt die Würde des Geſandten geltend, Phocion wird von ſeinen Freunden umringt, die Garden greifen an: da wirft ſich Jon dazwiſchen, und Adraſt, bei dem Schatten ſeines verſtorbenen Weibes beſchworen, gibt Gegenbefehle. Jon fordert nun, auf das Orakel ſich beziehend, den König auf, dem läſtigen Pomp der Herrſchaft zu entſagen und ſeine verworrene und von Sophismen befangene Seele zu reinigen, daß die Götter ihm Raum zu Gedanken der Buße (Götter- und Bußgedanken!) geben — ſonſt werde er — er ſehe ihn ſchon — in ſeinem Blute ſchwimmen. Adraſt fragt ihn ob er bei Sinnen ſei und erklärt, ſich entfernend, jetzt erſt recht ſchwelgen zu wollen. Die Anweſenden entfernen ſich, Cteſiphon, Phocion und Jon bleiben zurück. Die beiden erſteren verabreden, von Jon entfernt, eine Verſchwörung, dieſer ſchließt den Act mit einem Monologe, worin er mit dem Glauben ringt, zum göttlichen Strafwerkzeuge gegen den Herrſcher beſtimmt zu ſein.

Der dritte Act, zeigt den von glühender, ſchwärmeriſcher Phantaſie erregten Jon mit Clemanthe im Geſpräche auf der Terraſſe des Tempels. Jon iſt hier ſchon über ſeinen Drang, ſich dem Geſchick als reines Opfer zu weihen, klar geworden. Er verläßt das Mädchen, während ſich der Abend ſchon neigt, und ſchlägt ſeinen Weg nach dem Haine, dem Orte ein, wo er als Kind gefunden worden. Zufällig haben die Verſchworenen dieſelbe einſame Stelle zu ihrer Zuſammenkunft gewählt. Sie erſcheinen, ohne jedoch den Jon im Gebüſche zu bemerken. Cteſiphon berichtet, er habe bei der Garde einen Freund und von dieſem wiſſe er, daß Adraſt gleich nach der Volksverſammlung ſich mit ſeinen Soldaten dermaßen betrunken, daß ſie alle in beſinnungsloſem Rauſche lägen, daß das öſtliche Thor offen ſtände, und der Gang zum Gemache des Königs könne durch die Verſchworenen gedeckt werden. Die Verſchwörung beginnt und indem Einer nach dem Andern erklärt: „auch ich!“ tritt Jon mit demſelben Aufrufe hervor. Phocion, der Gefährte und Altersgenoſſe Jon's drückt dieſem letztern ſeine Freude aus, daß die gerechte Allmacht (powers of justice) deſſen unbefleckte Seele zu dem Werke angetrieben. Jon beſtätigt dies, denn dieſelbe Allmacht habe eine ſchreckliche Stimme allen Dingen verliehen, die ſonſt ſtumm ſein oder harmoniſch (musical) tönen müßten. Die Jünglinge loſen, nach Griechenſitte einen Helm, und zwar den des Cteſiphons, ein Erbſtück des gemordeten Vaters, dazu benutzend. Jon wird von dem Looſe getroffen und dann von Cteſephon zu einem nahen Altare geführt, wo ihm dieſer ein Opfermeſſer in die Hand drückt und ihn ſchwören läßt, den Fürſten ſammt ſeinem Stamme zu vernichten. Jon fragt, was denn mit dem Stamme gemeint ſei und erfährt, daß Gerüchte von einem ſeltſamer Weiſe verſchwundenen Kinde des Tyrannen umgingen und wird außerdem auf das Wort des Orakels aufmerkſam gemacht. Jon naht dem Altar und fleht mit aufgehobenem Meſſer zu den älteſten Göttern, die in keinen Statuen von beſtimmter Form darzuſtellen ſeien und welche die blauen Höhen des Olymp vermieden ꝛc. Jon wünſcht einen Augenblick allein zu ſein, die Gefährten gehen voraus und Clemanthe, die ihm nachgeſchlichen, erſcheint. Nach kurzem Zwiegeſpräch und der Entfernung Jons folgt ein Monolog des Mädchens in dem dieſe der Verſuchung widerſteht, die That Jons zu hindern. — Die letzte Scene dieſes Actes iſt in dem Tempel: Medon eröffnet der zurückgekehrten Clemanthe, daß er durch einen Zufall Jon's erſte Lebensſchickſale entdeckt. Es ergibt ſich daraus, daß er jenes in der Wildniß dem Adraſt geborene Kind iſt, daß der mit dem Morde Jon's beauftragte Sclave, im Begriffe das Kind ins Meer zu werfen, von der Klippe in die Fluth ſtürzte, ſich und das Kind durch Schwimmen rettete, daſſelbe ausſetzte und dann entfloh. Clemanthe theilt unter dieſen Umſtänden dem Medon das Vorhaben Jon's mit und beſchwört ihn zur Verhinderung der That in den Palaſt zu eilen.

Bei der Eröffnung des vierten Actes ſchleicht Jon, das Meſſer in der Hand, in das Zimmer des ſchlafenden Königs. Jon, von ahnungsvollem Schauer ergriffen, zittert, faßt ſich aber und weckt den Tyrannen. Dieſer, voll Zorn über die Störung, ruft vergebens ſeinen Garden. Jon kündigt ſich ihm als ein trauriges Werkzeug in Zeus gewaltiger Hand an, ein längſt verwirktes Leben zu nehmen. Adraſt mahnt ihn vergebens an ſeine am Morgen bewieſene Milde. Jon fragt den König, ob er ihm einen letzten Willen, Gruß oder Wunſch an einen Freund berichten könne, und da Adraſt erwiedert, er habe keinen Freund, ruft Jon aus: „O bedauernswerthes Loos — keinen Freund!“ Adraſt, in der Hoffnung getäuſcht, daß die weiche Stimmung Jon's Entſchluß gewendet habe, kniet nieder und fordert ihn auf, den tödtlichen Stoß zu führen, doch will er, an den Zügen Jon's hängend, und, von ihnen ergriffen, ſeines Weibes gedenkend, ſein Angeſicht nicht abwenden. In dieſem Augenblicke ſtürzt Medon herein und ruft: „Jon halt ein — ſieh Deinen Sohn, Adraſt!“ Nachdem die nöthigen Erklärungen gegeben, begibt ſich Adraſt in der Begleitung Jon's in ein anſtoßendes Zimmer, um ſich zu waffnen, da das Geräuſch der herbeiſtürzenden Verſchworenen gehört wird, doch Cteſiphon folgt in demſelben Augenblicke nach und erſticht den König. Indem Cteſiphon mit blutigem Dolche zurückkommt, tritt Crythes mit Wachen auf der andern Seite ein und fragt: „Weß Blut iſt das? Des Königs? Unmöglich!“

Die Soldaten ergreifen ihn. Adraſt tritt, tödtlich verwundet, auf Jon geſtützt, herein und befiehlt dem Crythes nach einem an ihn gerichteten Vorwurfe, den Cteſiphon frei zu laſſen. Er verſichert dem letzteren, daß er ſeiner Rache Ziel erreicht und bittet ihn, da ſie jetzt quitt ſeien, um die kleine Gefälligkeit, ſich ſeinen Augen zu entziehen. Der König wendet ſich jetzt an die Soldaten und ſchickt ſie fort. Er bleibt mit Jon allein und die Scheideſcene folgt. Dieſer ganze Abſchnitt iſt im Einzelnen wie im Ganzen von vollendeter, klaſſiſch zu nennender Schönheit und wir bedauern um des Raumes Willen Hervorragendes nicht anführen zu können. — Adraſt hat den Jon ſchwören laſſen, den Thron ſeiner Väter zu beſteigen. Jon wendet den Blick von der Leiche ſeines Vaters und ſieht, indem er dem Gedanken Raum gibt als König ſein Vaterland zu beglücken, das ihm entfallene Opfermeſſer am Boden liegen. Er unterbricht ſich mit den Worten: „Leerer Traum! — — — Komm zurück Du verirrter Stahl, der Hälfte Deines Werks haben Dich die Götter entbunden, — das Uebrige bleibt,“ und verhüllt das Meſſer in ſeinem Gewande. Die folgenden Gedanken Jon's werden durch das zu ſeinen Ohren dringende Freudengeſchrei über den Tod des Königs beſtimmt. Agenor tritt ein und ſpricht, da ihm Jon erklärt den Thron beſteigen zu wollen, die charakteriſtiſchen Worte:

That high thought
Anticipates the prayer of Argos, roused
To sudden joy. The sages wait without
To greet thee; wilt confer with them to-night,
Or wait the morning?

Die nächſte Scene iſt zwiſchen den jungen Republikanern Phocion und Cteſiphon. Erſterer ſagt von Jon: Es kann nicht ſein; ich kann nicht glauben, daß er von ſo hoher Geburt iſt, doch wird er nicht ſeinen reichen Schatz ungetrübter Gedanken für alle eiſige Herrlichkeit hingeben, welche die liebeberaubte Sphäre umgibt, worin der Monarch ſich bewegt, ein Schrecken und ein Sclave. Cteſiphon erwidert: Hörſt Du das Geſchrei? Es gilt ihm! Die feige Welt iſt ſtets begierig alſo einen Herrn zu grüßen und Patrioten ſchlagen ſich umſonſt für ſie! Unſere Soldaten, heiter, rückſichtslos, Menſchen, die mit dem Leben ſpielen; unſere Bürger, von elendem Lager nach einem Gepränge gaffend; Vorſteher, voll Eitelkeit, königliche Sophiſten zu ſein — Alle vereinigen ſich in demüthigem Flehen, daß er geruhen möge, auf ihren Nacken zu treten — und er, er willfahrt gnädigſt. — — Phocion erklärt ſich überzeugt, mit wenigen Worten den Jon von ſeinem Vorhaben abbringen zu können, da kein ſelbſtſüchtiger Blutstropfen in ihm ſei, und Cteſiphon entgegnet ihm ſchöne Worte, alſo beginnend: Geh, lehre den Adler, wenn er am azurenen Himmel aufwärts ſchießt, um ſeine im Todeskreis ihrer Furcht ſinnlos bebende Beute zu haſchen ꝛc. — Dann mahnt er den Phocion daran, wie dieſen der Schwur und das zugefallene Loos beſtimmen, im Falle es dem erſten Kämpen nicht gelänge, das Geſchlecht der Fürſten zu vertilgen, an des Rächers Stelle zu treten. Phocion ſtellt ihm in ergreifend beredten Worten vor, wie es ihm unmöglich ſei, an den Gefährten ſeiner Jugend Hand anzulegen, entſchließt ſich jedoch dazu, da Cteſiphon die That begehen will.

Die letzte Scene dieſes Actes endet mit dem fehlſchlagenden Verſuche Phocions auf das Leben Jon's, der Verzeihung Jon's und der liebenden Verſtändigung beider.

Der fünfte Act beginnt mit Anordnungen Jon's zum Schmuck des Feſtes. Phocion, jetzt mit dem Entſchluſſe Jon's, ſich zu tödten, bekannt, ſucht ihn umſonſt davon abzubringen und erhält Vorſchriften, wie er ſich gegen Clemanthe zu benehmen habe: Phocion ſoll bitter und hart von ihm ſprechen. Höchſt paſſend und effectvoll ſind die hier angebrachten geſchäftlichen Unterbrechungen.

Die zweite Scene iſt im Tempel und enthält den Abſchied Jon's von Clemanthe. Er ſucht ſie über ſeine Gefühle in ſeiner neuen Stellung zu täuſchen, um ihr ſeinen Verluſt weniger fühlbar zu machen; verräth ſich aber am Ende.

Die Schlußſcene iſt auf dem Forum von Argos, wo ein Thron und ein Altar errichtet, umgeben von bekränzten Statuen. Ein Geſpräch Cteſiphons mit einem andern Jüngling macht den Anfang. Cteſiphon bleibt ſeinem Entſchluſſe getreu. Das Geſpräch wird durch die feierliche Prozeſſion des Volkes unterbrochen. Von Menon geführt, ſetzt ſich Jon auf den Thron und läßt ſich zuerſt von Agenor, als dem Haupt der Vorſteher, Verſprechungen geben, ſodann läßt er den Crythes vor ſich kommen und beſtimmt ihm und den Garden eine reichliche Gabe aus ſeinem Schatze zur Auswanderung in ein fernes Land, da ſie in Argos nicht länger vonnöthen. Crythes ſtellt ihm das Unpolitiſche eines ſolchen Schrittes vor, indem der Staat den Feinden blosgeſtellt werde. Nein, Crythes, entgegnete Jon, in uns ſelbſt, in unſeren Geſinnungen und kettenloſen Händen wird unſer Schirm ſein u. ſ. w. Jon läßt hierauf die Argiver ſchwören, nie mehr die großen Intereſſen des Staates von dem Wechſel abhangen zu laſſen, welchem die Schwächen eines Einzelnen ausgeſetzt ſind. Der Dichter läßt ſeinen Helden dieſen Vorſatz dadurch begründen, daß dieſer ſagt, ein kleiner Staat könne gleich einer glücklichen Familie ſich ſelbſt regieren, brauche keinen Herrſcher, der in Staaten von weitem Umfange nöthig werde.

Die Zuhörer können ſich das Verfahren Jon's nicht erklären und Medon thut Einſprache; Jon aber beruft ſich auf den ihm ſchuldigen Gehorſam und der Schwur wird geleiſtet. Der junge König ſchreitet hierauf an den Altar, betet und erſticht ſich. Cteſiphon eilt herbei, ihn zu ſtützen. Jon. „Cteſiphon, Du biſt gerecht und wirſt mir verzeihen.“ Cteſ. „Du haſt die armſelige Maske des Haſſes von meiner Seele geriſſen und mich fühlen laſſen, wie ſchlecht der Wunſch der Rache iſt. Könnte ich ſterben, Dich zu retten!“ — Clemanthe ſtürzt nun herbei. Nach einer kurzen Scene zwiſchen den Liebenden kommt ein Sclave Agenor's und verkündigt das Verſchwinden der Peſt. Jon, dies hörend, ſammelt ſeine letzte Kraft und erhebt ſich mit Worten der höchſten Freude. Sein letzter Wunſch iſt an Agenor gerichtet, um die Freilaſſung des jungen Sclaven, den er dem Medon empfiehlt nun an ſeiner Statt zu lieben.

Es iſt ſehr fraglich, ob moderne Dichter glücklicher als ihre Vorgänger, im Stande ſein ſollten, einen altgriechiſchen Stoff zu einem wahrhaft hiſtoriſchen Drama zu verarbeiten; ſo wie auch, ob die Aufführung griechiſcher Originale irgendwie befruchtend wirken könne, ſo lange die Zerriſſenheit der das moderne Leben umfaſſenden Momente ſich nicht einer höheren Einigung naht: zu heterogen iſt noch die entſchiedene, wenn auch parzielle Einheit jener Elemente im griechiſchen Leben. Was wäre da von England zu erwarten, wo jene Zerriſſenheit entſchiedener hervortritt, als irgendwo? — Objectiv ſein, ohne in unfruchtbares Nachahmen zu verfallen, vom Standpunkte eigner Weltanſchauung produziren und doch in den hiſtoriſchen Charakter ſich verſenken — das ſind Forderungen, die wir zunächſt an den Dichter hiſtoriſcher Dramen ſtellen, Forderungen, welche bei Beſprechung des Dichtwerkes Jon unſtatthaft ſind, weil es den Namen eines hiſtoriſchen Dramas nicht verdient;

denn, abgeſehen von der, in ihrer einfachſten Form, glücklich erfundenen Fabel und einzelnen an das Alterthum erinnernden Ausdrücken, findet ſich keine Spur von Griechenthum. — Andererſeits iſt dieſes Drama kein Tendenz-Stück, gleich denen aus der Zeit Voltair's und Addiſon's. — Indem Talfourd ſeinen modern angelegten Figuren einen antik ſcheinenden Boden unterſchiebt, ſchneidet er die Lebensfäden entzwei, woraus ſich beſtimmt abgerundete, ihrer Grundlage als Nothwendigkeiten entſprießende Formen hätten bilden müſſen; er gewinnt aber dadurch die Freiheit, ohne abſurd zu ſcheinen, willkürlich Attribute zur Unterlage der Handlung zu modeln und zu häufen. — Daß Talfourd von Natur zum Dramatiker entſchieden beſtimmt war, zeigt ſich in der ſcharf markirten Anlage untergeordneter, kurz behandelter Charaktere, und bei den Hauptperſonen in herrlich vollendeten Einzelheiten; ferner ſehen wir die Begabung des Dichters in der Conſequenz, mit der er ſeinen nebelhaften Conceptionen treu bleibt, in der bis ins Kleinſte wohlgeordneten, ſtets lebendigen, vollſtändig und weit ausgreifend motivirten Handlung und in dem dadurch erzeugten unaufhaltſamen Hindrängen nach der Kataſtrophe. Worauf aber das meiſte Gewicht bei der Würdigung dieſer Dichtung zu legen, iſt die ſprachliche, offenbar dem Studium des griechiſchen Alterthums entſproſſene Form. Es iſt hier nicht von einer griechiſchen Färbung die Rede, wie ſie die deutſche Sprache zuläßt, ohne ſich ſelbſt untreu zu werden, ſondern von einer klaſſiſch prägnanten und doch nicht ſchwerfälligen, das engliſche Ohr verletzenden Kürze des Ausdrucks. Es läßt ſich denken, welchen Stoff zu Spott Nachahmungen dieſer eigenthümlichen Form den Charivaris boten; da aber der Dichter ſtehen blieb und, wie wir zu zeigen beabſichtigen, ſtehen bleiben mußte, ſo iſt dieſe Form an ihm ſelbſt in ſeinen ſpäteren Werken zur Manier ausgeartet. Gegenüber dem ſeichten Schimmer, dem Flitter, der Unnatur der Tropen, wie ſie in der von Johnſon geprieſenen Pope-Addiſon'ſchen Schule erſcheinen, wie ſie noch jetzt Leben und Dichtung in England durchdringen, wie ſie theilweiſe das Reſultat einer Philoſophie ſind, welche in ihren Grundlagen die Beſtimmung des Menſchen verkennt, wohl aber der Selbſtſucht einer äußerlich glänzenden, innerlich aber erkrankten Geſellſchaft entſpricht — dem gegenüber iſt die ſprachliche Form dieſer Tragödie von um ſo höherer Bedeutung, je weniger nur der Erwähnung verdienende Dramen dieſer Klaſſe die moderne Literatur Englands aufzuweiſen hat. Den mit jener Poeſie und Philoſophie Vertrauten werden manche an Addiſon erinnernde Züge in dem beſprochenen Drama, z. B. der eingeflochtenen, oder beſſer angeflickten Liebesſcenen eben ſo wenig wie andererſeits das Eigenthümliche der religiös-ſchwärmeriſchen Selbſtaufopferung Jon's nicht entgangen ſein.

J. N. Talfourd nimmt als Rechtsanwalt (er iſt sergeant-at-law) und als conſervatives Mitglied des Parlaments eine einflußreiche Stellung ein. Die Erziehung des Dichters muß eine, namentlich vom religiöſen Geſichtspunkte aus, einſeitige geweſen ſein; denn er ſagt von ſich in einer Vorrede zu ſeinen Dichtungen*), man habe ihm in ſeiner früheren Jugend die Bekanntſchaft mit jedem an das Thater erinnernden Gegenſtande unmöglich gemacht und nur die Lectüre der heiligen Dramen von Mrs. Moore erlaubt, der Gedanke dramatiſcher Darſtellung habe aber ſelbſt in dieſer Form, eine unſagbare Wonne bei ihm erregt. Bei fortſchreitender Bildung, ſagt er, habe er ſich an Dryden, Rowe und Addiſon gehalten. Im Jünglingsalter ſcheint er zum erſten Male eine Vorſtellung im Theater, und zwar die des Cato beſucht zu haben: dieſe machte einen ſolchen Eindruck auf ihn, daß er von dem Gedanken, ein Drama zu ſchreiben fortwährend verfolgt wurde. Auf die durch die Gegenſätze des Lebens und der Literatur in dem Gemüthe des Jünglings erregte Kriſis wirkte (leider) entſcheidend die Poeſie des Dichters Wordsworth, welche von Talfourd zu den Sternen erhoben wird, wegen des reinigenden Einfluſſes, den ſie auf die engliſche Literatur geübt habe. Er ſagt, daß Geſchmack und poetiſches Gefühl dadurch bei ihm eine andere Richtung genommen. Es iſt übrigens nicht zu läugnen, daß Wordsworth wohlthätig auf die Sprache durch Einfachheit des Ausdrucks gewirkt hat. — Wenn Talfourd von der großen Aera Shakespeare's ſpricht, ſo iſt dies Modeſache in England, gerade ſo wie zur Zeit Addiſon's in der höheren Geſellſchaft oppoſitionelle Ideen: eigenthümlich aber iſt es, daß er in ſeiner Hochachtung für die Pope'ſche Schule gänzlich abgekommen, den beſſeren engliſchen Dramen unſerer Zeit den Vorzug gibt. In häufigem Verkehr mit Freunden des Dramas und in freundſchaftlichem Verhältniſſe zu Macready ſtehend, geſtaltete ſich in ihm der Plan zu dem Drama „Jon“, über das er merkwürdiger Weiſe ſelbſt den Stab zu brechen ſcheint, wenn er es ein Phantasma einer Tragödie nennt. Er ſchrieb ſpäter noch zwei Dramen: „The Athenian Captive“ und „The Fate of the Macdonalds“, die ſich an Werth zu dem Jon verhalten, wie etwa des Schauſpielers Brooke's ſpätern Darſtellungen zu ſeinem in dieſen Blättern beſprochenen Othello. Zu der Ausarbeitung des Jon benutzte T. ſeine Mußeſtunden und er verſichert, über dieſem „heimlichen Coquettiren“ mit der Muſe keine Pflicht, vor Allem nicht ſeine Berufspflichten (professional duties) verletzt und den letzten Act ſehr ſchnell geſchrieben zu haben, um ſich ungeſtört erhöhter Berufsthätigkeit hinzugeben. Er ließ ſich durch Macready beſtimmen, das urſprünglich nicht für die Bühne beſtimmte Stück erſt nach der Aufführung zu publiziren. — Der demſelben geſchenkte Beifall erinnert an die hiſtoriſch gewordene Aufnahme des Cato von Addiſon. Trotz aller ſchönen Floskeln iſt der in Jon enthaltene Republikanismus weniger principiell als der Addiſon's: in Cteſiphon, dem Repräſentanten der republikaniſchen Jugend, iſt der Privathaß in den Vordergrund geſtellt und die gegen den alten Tyrannen wüthenden Verſucher machen dem jungen den Hof. Der durch das Stück gehende Tyrannenhaß konnte in einer ariſtokratiſchen Republik, wie England, keinen Anſtoß geben und eben ſo wenig die theilweiſe religiös motivirte Kataſtrophe. Heidniſche Vorſtellungsweiſe, iſt, wo ſie etwa erſcheint, möglichſt gemildert und Talfourd gratulirt ſich, daß die Verbreitung dieſes Drama's viele würdige Perſonen für das Theater gewonnen, die daſſelbe wegen religiöſer Scrupeln vorher gemieden.

---

*) Tragedies; to which are added „A few Sonnets and Verses.“ By N. T. Talfourd, Sergeant at Law.

Wir haben in dem Vorhergehenden anzudeuten geſucht, wie im modernen England die Knospe eines dramatiſchen Genius an dem Gifthauche böſer Zeit verwelkt. Wir ſehen die zum Weibe beſtimmte Poeſie zu flüchtigem Genuſſe erniedrigt und daraus noch eine Tugend gemacht: wie edel und groß erſcheint dagegen der alte Bacon in ſeinen Gedanken, die ſich verklagen und entſchuldigen, und er hatte doch einen Theil ſeines Lebens dem ihm von der Natur beſtimmten Werke geweiht. — Während ſich der Engländer ſogenannte praktiſche Reſultate der dem Proteſtantismus entſprungenen productiven Wiſſenſchaftlichkeit begierig anzueignen ſtrebt, ſucht er ängſtlich die Quelle des Stromes, aus dem er ſchöpft, zu meiden und möglichſt unzugänglich zu machen, und darum wird es productiven Naturen aller Sphären in England, bei von Kind auf ſyſtematiſch beſchränkter Gefühls- und Gedankenrichtung, ſo überaus ſchwer eine eigene Bahn zu brechen: die weiche Natur erliegt und das Gemüth der ſtarken wird zerriſſen. Man glaube ja nicht, daß mit einem jähen Sturz der Staatskirche und der von den herrſchenden Klaſſen mit der Macht betrauten Koterieen (wenn auch gewiſſe nachtheilige mittelalterliche Berechtigungen entfernt würden) — daß aus dem dadurch entſtehenden Chaos ein beſſeres Element zu Tage dringen könnte: Fanatismus iſt vornehmlich bei den Millionen zählenden Diſſenters, negative Religiöſität überall zu Hauſe und das Proletariat ſpiegelt in ſeinen Abſtufungen die obern Klaſſen; der Geiſt des Materialismus und die Achtung vor eitlem Glanze durchdringen in gleicher Weiſe die ganze Nation. Ein in vieler Beziehung vortreffliches von den mittleren und namentlich von den unteren Klaſſen (natürlich wo die Leſekunſt kein Geheimniß) vielgeleſenes Volksblatt enthielt kürzlich mehrere Aufſätze über das Theater und über die Frage, ob und wie es ſich reformiren laſſe: zu theilweiſer Beſtätigung des oben geſagten wollen wir ſchließlich folgende Stelle daraus mittheilen:

„Jede Reformation entſteht aus einem neuen Geiſte, nicht durch die Wiederbelebung einer alten Form. Eine bloße Renaiſſance iſt der Beweis, daß der Geiſt der Reformation fehlt. Ein Original-Genius kann allein etwas Werthvolles vollbringen, um das Verderbniß einer öffentlichen Anſtalt zu reformiren. Shakespeare hat das alte Drama nicht wieder belebt; er hat mittelſt eines Original-Genius ein neues hervorgebracht. Dieſes neue paßte für ſeine Zeit und dieſes Land; aber es war nicht univerſell, denn es war nicht eine moraliſche, ſondern eine natürliche Reformation. Es hat großes künſtleriſches Verdienſt, der Natur näher ſtehend als jedes vorhergehende; aber die Helden und Heldinnen ſind, wie bewundernswürdig immer hinſichtlich artiſtiſcher Schönheit der Zeichnung und be-

„Kolorits, keine Muſter-Männer und Muſter-Frauen zur Nachahmung für Jahrhunderte. Die Natur ſelbſt iſt nicht das Muſter, die Kunſt muß ſich ihr einen. In allen Dramen Shakeſpeare's iſt kein Muſter-Mann und keine Muſter-Frau. Es ſind glänzende Schöpfungen des Genius aber keine Modelle. Welcher Vater möchte Shakeſpeare's Julia ſeiner Tochter als ein Muſter von einer Jungfrau vorſtellen? Sie iſt gerade zu natürlich; die Natur verlangt Kunſt zur Vollendung (sic): dem Charakter der Julia fehlt die vollendende Kunſt. Sie läßt ſich zu leicht gewinnen, zu leicht und thöricht heirathen; ihr Selbſtmord am Schluſſe iſt ein moraliſches Verbrechen, das natürliche Erzeugniß eines natürlichen Gemüths, von der Leidenſchaft allein geleitet, ohne die unumgängliche Herrſchaft der Vernunft und der Religion. Hamlet iſt ein Verrückter, Othello iſt das Opfer ſeines Wahnwitzes und vorſchnellen Urtheils, Richard iſt ein Ungeheuer, Shylock ein Kannibal, Jago ein Schuft, Falſtaff ein Prahlhans. Und das ſind die Männer, die unſere erſten Schauſpieler darſtellen, als ob ſie die größten Menſchen wären! Warum aber ſind jene Schauſpieler ſo monſtrös? Weil das Theater ſich in einer monſtröſen Stellung befindet. Es hat gelernt, wie Johnſon von Garrick ſagte, jeden Charakter darzuſtellen, nur nicht den des vollendeten Gentleman. Ein Dramatiker muß noch erſcheinen, der dem vollendeten Gentleman den Vorrang auf der Bühne verleiht und den Bellern und Schreiern, welche das Menſchenthum ſo abſcheulich nachahmen, die untergeordnete Stelle anweiſen, die ſie verdienen und gewiß in einem Zuſtande hoher ſocialer Läuterung einnehmen werden.“ Nun wird die Vorſtellung von dem vollendeten Gentleman weiter verfolgt. Doch genug — man ſieht leicht des Pudels Kern. — Das gelehrte vornehme Athenäum wird freilich nicht ſo ſprechen; doch paßt das den Jahrbüchern vorgeworfene πρῶτον ψεῦδος durchaus hierher *).

---

*) Siehe Jahrb. IV. Heft. Seite 299.

Judas Iſcharioth.

Dritte Abtheilung.

(Bald darauf.)

Heiße Gegend. Ein Dreiweg.

Judas. Magdalena.

Magdalena.

Du wollteſt daß ich hierher käme —

Judas.

Das wollt ich.

Magdalena.

Es ließ mir keine Ruhe bis ich kam.

Judas (lacht).

Als Büßerin mit nackten Füßen durch den heißen Sand!

Magdalena.

Wohl! Büßend daß ich *wieder* zu Dir gehen *mußte*.

Judas (lacht).

Alte Gewohnheit, Liebchen, alte Gewohnheit!

Magdalena (traurig).

Was willſt du?

Judas.

Dich an unſre Liebe erinnern.

Magdalena (ſchaudert zurück).

Judas.

Ha! Erbleichſt du ſo? Freilich! Seitdem eine Gottverwandſchaft dir zulächelte, iſt Judas der Erdenſohn dir höchſt zuwieder! Jedoch! Man ſagt: er ſoll keine Weiber lieben

Magdalena (mit Abſcheu).

Verruchter!

(Will gehen.)

Judas.

Halt Weib! Ich bin Dein *erſter* Geliebter geweſen. Was auch ſpäter kommen mag; dies iſt ein furchtbar feſtes Band, *unzerreißbar*. Winde Dich wie

Du willſt, Du kannſt Dich mir nicht entziehn! Verführeriſch klammert ſich Deine Phantaſie um Dein erſtes Liebeſtammeln. In einſamen Nächten vernimmſt Du es, wie Rauſchen meiner Tritte im hohen Graſe des Gartens. Der Mond ſcheint. Dunkel trete ich ein in Deine Kammer — Du fliegſt an meine Bruſt. Weiber! Weiber ich kenne das Hämmerwerk eurer Phantaſien!

Magdalena (bedeckt ihr Geſicht mit den Händen.)

Judas.

Schämſt Du Dich deſſen? Schäme Dich nicht. So ſeid ihr Alle! Zuſammengeknetet aus Sinnlichkeit und Empfindſamkeit, hineingeſteckt in Gewohnheiten wie in Schaalen, die Ihr nicht abwerfen könnt. Geh nach Hauſe und gedenke Mein!

Magdalena (ängſtlich händeringend).

Iſt es denn wahr, daß einmal hingegeben böſen Neigungen, ſie um uns ſchwirren als ſtäte Verdammniß? Iſt es denn wahr? Gott mir war ſo wohl! Und jetzt —? Hingeriſſen, wider meinen Willen folge ich Dir, vor dem mir ſchaudert!

Judas (vor ſich hinaus).

Ja wunderliche Ketten ſind's, die die Menſchheit zuſammenhalten, damit ſie nicht aus einander fällt! Seit Kurzem denke ich ernſt über eine ſolche nach, die mein tiefſtes Weſen an einem Punkt binden will. (wild) Aber bei allen Dämonen der Menſchenbruſt! Ich will die Kette zerreißen, und wenn ich Dich dabei, und die Welt zertreten ſollte!

Magdalena.

Was denkſt Du?

Judas.

Ha, Du biſt keck Weib, daß Du um eines Mannes Gedanken fragſt! Was verſtehſt du davon. Ihr Weiber ſeid nur gut als Schlafkiſſen für unſern Geiſt, wenn er müd' iſt und ruhen will, nicht zur Mitwiſſenſchaft von Gedanken und Thaten. Geh nach Hauſe! Gedenke unſerer Liebe. Wenn ich zurückkehre will ich den Acker bauen wie Urvater Adam, und Dich zum Weibe nehmen.

Magdalena (ſeufzend).

Und Du —?

Judas.

Sieh den Stab und den Bündel. Ich ziehe fort mit dem Galiläer und ſeinen Jüngern nach Samaria.

Magdalena.

O — o, Du biſt ſein Jünger?!

Judas (lauſchend).

Ja. Bis ich ſein Meiſter bin. Leb wohl! (Sie ſcheiden von einander.)

Magdalena (im Nachhauſegehn).

Leichter iſt mir, da er fort iſt! — Wie ich ſo einſam dahingehe, nicken die Blumen mir wieder zu, und duften wie jene am Waldhang, als der Herr die holden Worte ſprach: O ſelig, wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater. — (Wandelt ſinnend weiter.)

Samaria.

(Gegend zwiſchen den Bergen Ebal und Garizim.

Wilde Nacht. Regen und Sturm.)

Judas (kommt, ſich überall umſehend.)

Er hat ſich fortgeſchlichen von der Hürde — und ſeine Schaafe blöckten ängſtlich nach! Zärtlich bin ich hinausgegangen ihn zu ſuchen, als wär er meine Liebſte — ich, ihr Trauter — als ſtrömte Wein da oben aus dem alten Schlauche, und dieſer Wald wär unſer Hochzeitsſaal! (Er ſchüttelt ſich.) Purr! 'Ne tolle Nacht, wie wir ſie ſelten hier erleben. Die alten Berge ſchützen uns nicht mehr — die Mauer iſt morſch, und dünn die Fähnlein die da oben flattern! — Zerfalln'de Burgen, wo der Wind durchbläſ't — Trom! Trom! Hurrehurre. Nur zu! Nur zu Du haſt ein Recht zu der Zerſchmetterung! Krach! Da berſten die alten Einzelſtämme. — Du biſt ein wackrer Kämpfer, Sturm! Nur zu! Pack mir die Felſen und ſchüttle die hohläugigen Gerippe hinab in tiefe Grüfte. Daß der Morgen dies Thal verändert fände! Veränderung! Veränderung! Hier ſeufzet ein Jahrtauſend, erſtarrt in Langerweile, nach Veränderung! Pack mir die Felſen, Sturm! Sonſt halt' ich nichts von Dir — (Er wird vom Winde getrieben.) He bin ich 'ne Binſe? Pah! Halt Dich am Mantel feſt Gevatter! Nur zu! Nur zu! Schneid' mir den Athem weg. Bring um die Welt! Doch laß mich noch ihr letztes Zucken ſeh'n!!

(Der Sturm wüthet ſtärker.)

Hu, wie die Bäume aneinander ſchaudern vor Angſt, und mit den Zähnen klappern! Wie ihre grünen Federbüſche wanken, und ihre Schilder praſſelnd niederfallen. — Führwahr! Es iſt ein feiges kniegekrümmtes Heer vor dem gewaltgen Sieger, der, ſeinen Schlachtruf brüllend, das letzte Wolkenbanner niederſchmettert, was eben noch hoch über'm Walde blitzte! Ha, das iſt ein Spiel! ein Spiel? So furchtbar ſpielend lieb' ich die Natur!

(Das Gebrauſe des Sturms geht in ein tiefes Gemurmel über.)

Oho! Jetzt küßt der wilde Buhle das üppige Weib, die Nacht, und ſetzt das Mondlicht gar, als Siegerkranz auf ihre ſchwarzen Haare — Pah, iſt das der ganze Aufwand? Ich dachte ſchier, Du wollt'ſt die Welt zerſchlagen — und endigſt ſo erbärmlich mit 'ner alten Liebeslitanei? O, Pfui! Ich merk's, vom Untergang ſind wir noch weit! Die alten Berge ſtehen noch ſo kläglich wie ehmals da, und das verfluchte Einerlei rückholt ſich wieder. (Mit tiefem Spott.) Natur, Du machſt Dir Schande! Sollteſt mal Dich loszureißen ſuchen von dem Bette, worauf der Alte Dich umfangen hält — was nutzt der Spaß, da Du nach jedem

Rauſche mit tauſend Schmerzen neu gebären mußt?! O, Weib, ſei einmal fruchtlos, und laß in Deiner Leidenſchaften Raſen den ganzen Bau zu Grunde gehn! Pah, ich ſchrei in taube Ohren. Natur, das gute, hausgebackne Weib liebt ihre Kinder, und Gott, der alte ehrenwerthe Vater geht pünktlich bei Sonnenuntergang mit ihr zu Bette, und ſteht beim Sonnenaufgang wieder auf — (Er ſieht ſich um.) So! Jetzt gießt der Mond ſein Licht durchs ganze Thal. Jedoch von ihm, den ich herausgekommen bin zu ſuchen iſt keine Spur.

(Er ruft.

He, Rabbi! Rabbi! Liebesprediger, wo biſt Du? — Keine Antwort, als ein Widerhall der Felſen, und dumpf das Rauſchen des entfernten Meeres. (Ungeduldig auf den Boden ſtampfend.) Verflucht! daß ich umſonſt hinausgegangen, ihn zu ſuchen — verſuchen geläng mir beſſer. O Verſuchung! Schöpfungskeim tief in das Herz der Menſchheit eingedrungen! Verſuchung, du ewig reger Feind des Todes! Zwang des trägen Geiſtes, der uns Bewegung, Leben lieben läßt. Oed war mein Herz, du ſenkteſt als ein neuer Keim dich ein, und ſtellteſt dem Jahrhundert mich genüber. Jedoch, zu ſpät! Schon war die Welt verpeſtet, die Seuche ganz im Ausbruch, die Menſchheit nah am Sterben, und werth des Untergangs. Ich ließ ſie fallen. — Nun kommt 'nes Zimmrers Sohn aus Nazareth, glaubt ſich berufen, wiederholt des Moſes altes Trugſpiel „Gottverwandtſchaft." Und ſieh! Ein langer Schweif von Thoren, die da möchten, daß eine ſichtbar ſtarke Gotteshand herab ſich aus den Wolken ließe, um ihrer Kleinheit Wünſche zu erfüllen, ſchleppt ihm ſchäbig nach. Elend, verfluchtes Gaukelſpiel! Uralte Welttollheit, die ich verachte! Und doch — auch ich? Grimm faßt mich! Lauſch ich nicht ſelbſt dem trügeriſchen Wort? Schlägt es nicht ſeine Krallen in mein Weſen? Schwärmen um mein Lager nicht ſeine Lehren, Speere nach mir werfend? O, mein Schlaf iſt längſt kein Schlaf mehr, 's iſt ein Schmerz, durch den ich heller die tiefen Wunden meines Innern ſeh'! Dies muß enden. Ha, wo pack ich ihn? Ich wollt', daß ich ihn jetzo fände, hier in dieſer Bäume, Felſen Uebertrümmerung. Hier jammerte mich nicht ſeine zärtliche Geſtalt. Hier, umgeben von Zerſtörung, hätt' ich Kraft und Nachdruck, ihn nach meinem Willen umzuformen. Ha Krachen! Fall! Zerſtörung, theure Blutsverwandtſchaft! Wie tobtet Ihr, daß dort der eherne alte Bergesrücken barſt? O, wär' ich dabei geweſen! Nun, durch die ſchwarzen Eingeweide hin, brauſt jung und wild ein weißgerippter Strom, und peitſcht voll Muthwill des Sandes rothe Leichentücher von ſich, die der Tod aus ferner Wüſte hier herüberwehte. O, laß verſanden Strom — was ſoll die Fruchtbarkeit? Sie dient doch nur Geſchlechter aufzumäſten zum künft'gen ſpurloſen Untergang. Laß verſanden — ich bitt' Dich, laß verſanden, lieber Strom! — Doch ſo, wie dieſer erſtgeſchaff'ne Strom mich in ſein tiefſtes Weſen einzudrängen, bewält'gend, voll unendlicher Verachtung — das iſt's! O, daß ich ihn fände!

(Er biegt ihn ſuchend um eine Felſen-Naſe.)

Hier ſcheint der Mond. Drei alte ruhige Fören. Und unten flimmert Sichems Stadt herauf. In jedem Käfich eine Welt voll Menſchen, und jeder Menſch 'ne Mottenwelt voll Tand. Groß könnt es ſein, wenn's nicht erbärmlich wäre! Sieh! Und dort, vom Brunnen, dem einz'gen Trümmer Jakobs ſprüht in rother Schein hin über Wieſen. He klommen Teufel an einer Höllenleiter da herauf, und machten Feuer, um auf der kalten Erde ſich zu wärmen? Ich will hinab und will der Höllenbrut Geſellſchaft leiſten, wie einſt der Jakob es den Engeln that. (Er klimmt über die Felſen.) Es tänzelt näher und verſchwindet. Iſt's ein Irrlicht? (Herangehend.) He Satan, ſeh' ich recht? Das ſind die Jünger, die aus dem warmen Stalle ſich gemacht, um nach dem Sturm noch ſchöne Nachtluft zu genießen. Richtig! Sie ſinds. Sie liegen auf den Mauerſtücken lagernd am Jakobsbrunnen, und eine Feuerſäule dörrt in ihrer Mitte die naſſe Heide aus. He, da ſtolpre ich ſchon an Einem. (Er wendet ihn um.) Das iſt der ſchläfrige Lebäus. O ſchlaf weiter gutes Schaaf, Dich wollt ich nicht erwecken.

Jakobus Lebäus der Stille (richtet ſich auf).

Biſt Du's Iſcharioth? Suchteſt Du den Herrn? Der iſt gefunden. — Sieh dort ihn friedlich ſchlummernd. Die Locken fielen über ſein Geſicht im Traum. Und auf die Arme ſtützt er ſanft ſein ſtilles Haupt.

Judas (verdrießlich).

He Duckmäuſer! So viel Worte machteſt Du Dein Leben nicht, als heute, um mir das zu ſagen — was ich vom Teufel ſelber nicht anhören möcht! (Er geht weiter.)

Thomas der Zweifler (ſitzt wach am Brunnenrande, und ſtarrt in die Nacht hinaus. Als er den Judas erblickt, ſtreckt er ihm die Hand entgegen, und ſagt auf Jeſum deutend).

Er ſchläft wie and're Menſchen!

Judas (grimmig, verächtlich).

Pah, 'ner Dirne aus Davids Geſchlechte ſchwillt der Leib auf, und, um ihre Schande zu verbergen, ſagen ſie: Der Meſſias ſtecke d'rin — was iſt da weiter. Oder glaubſt Du etwa an die Vetter- und Baſengeſchichte Simeons und der Hanna im Tempel?

Thomas.

Nein. Aber dennoch — —

Judas (ihn ſtoßend).

Pah, Du ungerathener Teufelsbaſtard! Entſprungen aus der Dunkelſtunde, wo der Höllenbalg Unglaube auf dem dickbäckigen Weibe Dummheit lag und zu tief ins Horn ſtieß! Ja, Ja, Nein, Nein in einem Athem! (Er ſchlägt ihn.) Geh Du Petze!

Thomas.

Aber ſeine lichten Worte.

Judas (reckt ſich).

U — uh! — Könnt ich nicht auch hingehen und ſagen (Mit Gebärde) „Sehet doch die grüne glänzende Erde, die heiligen Leiber der Bäume, wie Eines zum Anderen ſich neiget, o Kindlein, liebet einander! He?

Thomas.

Hahaha! Vortrefflich, Du Zerrbild!

Judas.

Nicht wahr — oh lache, guter Thomas, lache! Mein ganzes Leben ſoll darauf hinausgehen, ein Gaukelſpiel zu Deiner Beluſtigung zu erſinnen! Ha, ich will wieder einfach anfangen: will Milch und Honig freſſen wie ein Ziegenhirter und in die Fußtapfen unſers Meiſters treten.

Thomas.

Siehſt Du! Da erhebt er ſich eben, den Staub abſchüttelnd wie unſer Einer. Er erſteigt den Garizim: ſein Liebling folgt ihm. Sie wollen Beide wohl Sonnenaufgang ſehen!

Judas.

Ja. Mir ſitzt die Nacht noch ſo behaglich in den Gliedern, da kommt der Tag ſchon wieder, und ſchüttelt ſie aus ihrem warmen Neſte. He Thomas, knüpf mir den Geldſack feſt über die Schulter. Ich will ihm nach, will meinen Schatten vor die Sonne ſtellen, daß 'ne Verfinſterung auf Erden wird. (Er geht.

(Weg zur Höhe des Garizim.

Jeſus und Johannes (hinaufwandelnd).

Johannes (nach einer Weile zu Jeſus).

Meiſter, ich fürchte mich!

Jeſus.

Warum?

Johannes.

Iſcharioth, der Zwölfen Einer, kommt ſo dicht an Dich, daß er die Spur Deiner Füße betritt. Sieh' wie ſein gewalt'ger Schatten uns mächtig überragt — nun breitet er die Arme aus wie Fledermausſchwingen, und ſchwirrt damit Kreiſe um uns her — Meiſter, ich fürchte mich!

Jeſus (wendet ſich zurück).

Iſcharioth, was thuſt Du?

Judas (lachend).

Ich trete in Deine Fußtapfen. (Sie gehen weiter.)

Johannes (nach einer Weile zu Jeſus)

Meiſter —

Jeſus.

Was willſt Du?

Johannes.

Sieh doch die wunderlichen Gebärden über uns, hinter uns, vor uns! Wie aus der Erde hervor krallt ſich ſein Schattenarm nach Deinem Gewande. Ein heißer Athem weht um uns, und dieſe Gegenwart verengt mir die Luft — Meiſter ich fürchte mich!

Jeſus (wendet ſich wiederum zurück).

Iſcharioth, was thuſt Du?

Judas (lachend).

Ich folge Dir nach. (Gehen weiter.)

Johannes (nach einer Weile).

Meiſter, ich kann nicht mehr. Schwül iſt die Luft! Zwiſchen Himmel und Erde wölbungslos bin ich zuſammengedrückt! — (Er ſinkt auf den Raſen.)

Jeſus.

Raſte hier bis ich zurückkomme. (Er geht allein weiter. Judas tritt ihm nach.)

(Oben auf der Höhe hält Jeſus an, und wendet ſein Angeſicht gen Iſcharioth. Sie ſtehen ſich ſchweigend gegenüber.)

Jeſus.

Was willſt Du?

Judas (nach einer Weile).

Jeſus von Nazareth, biſt Du wahrhaftig Gottes Sohn?

Jeſus.

Du ſageſt es.

Judas (Mit dem Fuße ſtampfend).

Pah, und mit ſolcher Gewißheit! Ich hätte nicht geglaubt, daß Du das ſelber glaubteſt. — Doch was kannſt Du für Deine Herkunft — ich will Dir eine Geſchichte erzählen, warum es den Reinen vor Dir ſchaudert, und warum die Rechtgläubigen ſich von Dir wenden in Israel — Willſt mich hören?

Jeſus (bejaht).

Judas.

Deine Mutter Marie, eine Verwaiſete, iſt aufgewachſen im Hauſe ihrer Anverwandten zur Jungfrau. Als ſie in ihr ſechzehntes Jahr gekommen, hat der Mann Joſeph um ſie geworben. Der Stolz der Verwandten hat lange gezögert, aber als ſich kein andrer Freier gemeldet, hat man ſie ihm vertrauet. Zu der Zeit iſt ein junger Prieſter, vom Gottesdienſte in Jeruſalem kommend, zurückgereiſet nach ſeinem Heerde in Hebron — ehe er über's Gebirg' ſtieg, hat er in Nazareth geraſtet und dort die Maria in aller Jugend Lieblichkeit geſehen. Ihr Anblick hat heftige Gluthen in ihm entzündet; und im erſten Augenblick iſt er zu den Verwandten gelaufen, ſie zum Weibe begehrend. Dieſe haben ihn zurückgewieſen, beklagend, daß das Mägdlein ſchon des ärmlichen Hobelmannes Verlobte. Traurig iſt darauf der Prieſter heimgereiſet mit dem Brand in der Seele; aber da er keine Ruhe gefunden, iſt er endlich wieder dahin zurücke gekehrt, wo die Jungfrau wandelte. Ahnungslos haben indeſſen Joſef und Maria gekoſt. Allabendlich, von ſeinem Handwerke iſt er zu ihr gekommen, bei ihr raſtend; in liebkindlicher Vertraulichkeit hat ſie ſich wohl auf ſeinen Schooß geworfen; und er hat ſie ſchäkernd um den Leib gefaßt. Beide arglos; ſie nicht wiſſend, Er, in bewußter Ruhe, die Zeit erwartend, wo ſie ſein Weib ſein würde. Der Prieſter, verborgen, hat unter Qualen die Zärtlichkeit des Pärleins belauert, bis ihm ein Gedanke gekommen, den er auszuführen beſchloſſen. In einer ſchwarzen Nacht, als Joſef ſeine Liebſte eben verlaſſen, iſt er hingeſchlichen und hat an die Thüre gepocht nach Joſefs Art, mit deſſen Stimme dazu ſprechend: Liebſte, mach auf, daß ich Dich noch einmal küſſe! Das Mägdlein, des Bräutigams Stimme hörend, iſt vom Lager aufgeſprungen mit bloßen Füßen an die Thüre, dort mit Zögern den Einlaß verweigernd. Doch Joſefs Stimme hat wiederum gebeten: Mach auf, Liebſte! Siehe, der Nordwind geht ſtark, und meine Haare ſind thauig, voll Nachttropfen! Dabei hat er ſeine Hand durch das Fenſterlein in der Thüre geſteckt, und die ihrige ergriffen, ſie zärtlich drückend und küſſend. — Ueberwunden, hat das Mägdlein ihn eingelaſſen. — Denke Dir nun Beider Jugend, in dunkler Kammer, im Feuer glühendſter höchſter Liebe! Wahrlich, es giebt keine heiligere Geiſtesbeſchattung! Als am andern Abend Joſef wiederum, wie gewöhnlich, gekommen, iſt ihm Maria erglühend entgegengeflogen mit fremden Liebkoſungen. — Da Joſef ſich verwundert zurückgezogen, ſind ihr Thränen aus den Augen gefallen vor Kränkung, und im Liebesſchmerz Alles entdeckend, hat ſie ausgerufen: „O Liebſter, wie biſt Du heute ſo kalt, nachdem Du geſtern ſo ſtürmteſt!“ — Voll Zorn iſt Joſef hinausgeraſet. Und das gute Mägdlein hat endlich, da der Liebſte beharrlich die Vaterſchaft von ſich wies, alles Liebe, was ihr widerfahren, unter die Geſtalt eines Engels gebracht. Pah! So endigt ſich die hohe Intuition, und Du biſt ein ehrlich Menſchenkind.

(Tiefes Schweigen.)

Judas.

Aber die da unten in Jeruſalem, die jede arme Puppe mit 'nem ſeidnen Leibrock putzen möchten, damit ſie äußerſt manierlich und anſtändig über die Gaſſe ließe, halten Dich nicht für ehrlich, die Affen! Sie glauben nicht an das Engelsgeſchwätze der argloſen Maria, und des Traumgeneckten Joſefs, und ſchaudern vor Dir zurück. Deiner Mutter Verwandte haben 'nen großen Theil der Schuld, daß ſie, der Werbung des Prieſters ſich erinnernd, die Geſchichte unter die Leute brachten, die nun ſeit Deiner Geburt unter den Juden herumläuft, bald von Deinen Jüngern um ihrer Zwecke wegen unterdrückt, bald wie ein Vernunftbliz im Volke wieder auftauchend, —

(Die Sonne ſteigt auf. Jeſus wendet ſein Angeſicht von ihm ab, und ihr zu.)

Judas (tritt hart an ihn heran.)

Nun Jeſus von Nazareth, ich frage Dich noch einmal, biſt Du wahrhaftig Gottesſohn?

Jeſus (voll unbeſchreiblicher Hoheit).

Wahrlich! Du ſageſt es.

Judas (ſtarrt ihn überraſcht an).

Jeſus.

Meine Herkunft vermeint Ihr zu kennen, aber, von wo meine Sendung — begreift Ihr nicht. Ja. Ich bin Gottes Sohn. Jammer iſt mir das Elend der Geſchöpfe, und ich werfe den Gottesfunken Liebe in das enge traurige Menſchenloos.

Judas (ſich zurückrufend).

Pah, was ſind das für Gebärden?! Haſt dies Grillenneſt in der Einſamkeit unter den Räthſelgeſtalten Egyptens ausgeheckt, gut genug für arme Thoren, die den Mond durch die Löcher ihrer Schuhe betrachten wollen? Deine Lehre fördert den Müßiggang — Müßiggang iſt aller Laſter Anfang — und macht Bettler und Narren aus uns Allen! Willſt dies kleine Ameiſengeſchlecht da unten zur Vollkommenheit führen, und haſt Egyptens Weisheit und der Propheten Schickſale ſeit Jahrhunderten vor Dir? — Denke! — Der Menſch, dieſe Gränze zwiſchen Schatten und Licht wandelt ſeinen kurzen Dämmerweg in den ſichern Rachen des Todes. Blödheit iſt ſein Erbtheil. Laß ihn laufen! Was bringſt Du die Fackel in ſeine Troſtloſigkeit, wo ſie nur Schmerz und Qual beleuchten kann? Willſt Du etwa die wenigen ſüßen Thorheiten, die das arme Leben erquicken, noch darüber hinaus, durch den Gedanken an künftige Strafen vergällen? Soll der Tugendhafte ſein ganzes Daſein lang an dem trocknen Brocken, „Unſterblichkeit," kauen? O, geh mir mit Deinen Mährlein „Vergeltung drüben!" Hier bin ich. Genießen will ich! Dein Gott hat mich nicht gefragt, ob ich geſchaffen ſein wolle — daher darf er mir nicht befehlen, wie ich leben ſoll. Ich ſage Dir! Je wilder und ungeſtörter ſich die Menſchen ihren Leidenſchaften überlaſſen, je mehr Glück! Je mehr Bewegung! Je mehr Genuß! Je mehr Leben!! — Was ich da rede, rede ich nicht von mir ſelber. Mir ekelt in dem tollen Wirrwar von Leid und Freude! Längſt hätt' ich mich hinausgeflüchtet, wenn ich nicht bedächte, daß es dennoch beſſer iſt auf den Gebeinen meiner Väter ſelbſt herumzuſtampfen, als Roſſe und Farren auf den Meinigen ſtampfen zu laſſen. — Kannſt Du vielleicht dies letzte Ende hindern? Nein. Nun, ſo mach das kurze Leben froh, zu einem beſtändigen Feſtgelage! Reiß die Welt ein, die ſeit Moſes Zeiten in dem verdrehten Hirne armer Thoren ſpuckt! Zerſtör' dies Bergwerk! (Auf ſeine Stirne.) Ermorde die Gedanken, die, wie Kobolde, an unſichtbaren Leitern auf und abſteigend, jeden Genuß verſalzen; und ich will Dir dankbar wie ein Thier mein Leben lang nachwedeln! — Kannſt Du aber auch das nicht 'n mal, Menſchenbeglücker, was willſt Du denn ſonſt? Verkriech Dich! Verkriech Dich!!

Jeſus.

O Verkehrtheit der Zeit! An Dir fühle ich ihren Pulsſchlag. Bis dahin, dahin! Gott, mein Vater, bis dahin! Alſo bis zu dieſer äußerſten Gränze des Mitſich-Zerfallens müſſen die reichſten Geſchöpfe kommen!

(Zu Judas.)

Ich bin die Kraft, die das künftige Geſchlecht aus Deiner Verderbniß erlöſt.

Judas (mit dumpfem Gelächter).

Hoho! Das künftige Geſchlecht! Sind wir da angelangt? Der Narrentraum macht mich luſtig! Das künftige Geſchlecht? — Hoho! Ja, wenn Du andern Thon nehmen und andere Menſchen daraus machen könnteſt nach 'nem anderen Bilde! Das wäre Etwas! Aber ſo — ! Geſetzt auch: Du legteſt einen guten Grundſtein und gäbeſt einen feſten Kitt — nach ſo und ſo viel Tagen kommt das Leichenweib, kreuzt Deine Arme und legt Deine Hände, und ſpürt mit 'nem Strohhalm, Dir die Naſe kitzelnd, Deinem entflohenen Geiſte nach. — Aber das Unſterbliche an Dir, Dein ſtolzer Plan, der Dich über die Vergänglichkeit tröſtet, kommt an die Bauleute — ha, wie ſie dran hämmern! Wie ſie die Steine zurechtrücken, ſich raufend und ſchreiend „Er hat ſo gewollt“ oder „Er hat es ſo gewollt!“ Wie ſie endlich mit Schweiß, Blut und Geld ein elend Machwerk zuſammenflicken, hinter deſſen dunklen Ecken ſich Sünd' und Schande verbergen! — Das iſt noch der beſte Fall für Deines verlornen Lebens verlorne Arbeit. Ich wollt', wir ſpazierten ſo nach'n paar Jahrhunderten wieder auf dem Erdboden herum, da würde 'ne hübſche Summe von Thränen, Tod und Verzweiflung zuſammengezählt ſein, die Dein träumeriſcher Bauplan, keck ins Unvollkommne hinabgeſchleudert, den guten Bauleuten gekoſtet hätte!

Jeſus.

Endige.

Judas (mit funkelnden Augen ihn feurig umklammernd).

Hab ich Dich? Biſt Du überzeugt?

Jeſus (mit großer Kraft ihn von ſich ſchleudernd, daß er auf die Erde ſtürzt).

Laß ab!

(Zu ihm tretend. Ueber ihm.)

Merke auf! Wie Du jetzt daliegſt im Staube, ſo liegen ſeit Jahrhunderten in Sünden-Ohnmacht hinſiechende Geſchlechter. Ueberwunden durch ungeahnte Kräfte. In beſtändiger Zornesfurcht, ſich windend vor dem Allmächtigen, haben ſie Prieſter und Könige zwiſchen ſich und Gott geſtellt. Abbilder des Höchſten an Hülfe und Troſt, ſollten dieſe die Brücke der Verſöhnung bauen über jene dunkle Höllenkluft, die der Menſchen angſterfüllte Fantaſie zu eigener Qual ſich ſchuf. Aber Menſchen ſind Beute des Jammers, wenn ſie ſich von Geſchlecht zu Geſchlecht erbendem Irrthum überlaſſen. — Prieſter und Könige haben die Abgötterei auf die Welt gebracht. — Sie haben dem menſchlichen Geiſte die Herrſchaft über die Welt entriſſen, und mit dem Raub ſich hinter Gottes Schild verſteckt, damit kein Fluch ſie traf. Knechtſchaft und Nacht liegt durch ihren Bund über der Welt. Siehe! Ich bringe Freiheit und Leben. Wiedergebären ſoll ſich die Menſchheit, um Gott zu finden, der ihr verloren ging. Emporringeln ſoll ſie ſich wie eine Schlange gegen die Gewalt der Erde, die ihr entgegenſteht. Erkenntnißkraft 'gen Kraft der Willkühr — das iſt der Saame, den ich in die Furche ſtreue.

Judas (aufſpringend).

Ha, wenn Du kein Irrlicht wärſt, was in der Pfütze „Welt" wie ein vom Himmel gekommener Stern ſich ſpiegelt, ſo wollt' ich, ich hätt' Deinen Gedanken gedacht, um ihn zu erwürgen gleich nach ſeiner Geburt. Alſo dies iſt Deine Abſicht? Du durchackerſt das Herz der Menſchheit und ſäeſt Deine Worte hinein, Saamen zu 'ner neuen Welt, und läſſeſt ihn keimen — und daneben das helle Schwerdt für dies ganz in Thierheit verſargte Geſchlecht, was ſie aus dem Grab 'raushaut — aber wird die Menſchheit das Schwerdt zu gebrauchen verſtehn — packt denn Deine zärtliche Seele nicht Liebesangſt ſchon bei dem bloßen Bedenken? Schauderts Dir nicht vor dem tollen Kampfe zwiſchen Unterdrückten und Bedrängern, der nun beginnt, und die alte Welt in Scherben ſchlägt, damit Dein Ohr ſich vielleicht am Kindesgewimmer einer jungen ergötze?! Biſt Du grauſam genug zu ſolchem Gottbewußtſein ob einer gequälten Welt, die ſich ſelbſt erlöſen muß durch ſo unendlichen Schmerz, daß Du vor ihm daſtehſt erbleichend, gleich 'nem feigen Prahler, der zum ungeheurem Werke nichts giebt, als den farbloſen Keim und einen göttlichen Namen?

Jeſus.

Iſcharioth, warum verſuchſt Du mich? Merkſt es doch an den Schwächen dem Elend, der Schmach, den Laſtern da unten, daß all dieſe Schmerzen auch kommen werden ohne mich, und daß dann die Welt daran zu Grunde geht, — Langſam ſiecht die Welt in Faulheit dahin. Ich rütt'le ſie zuerſt auf durch das Schwerdt! Wüthen ſoll der Menſch gegen ſeine böſeſte Erbkrankheit, die ihn läſſig macht und ihm zuflüſtert: Wozu? Strecke Dich hin im Schatten und ſchlafe bis Du ſtirbſt. Wahrlich! Alle Tyrannei, alle Stumpfheit, alles Elend wär' nicht auf Erden, wenn nicht andererſeits ſo viel Faulheit wäre. Nicht Juda allein, die Welt iſt im Vergehen. Ich bin der Keim der Rettung für die ganz verſunkene! Aber, das weiß ich, ſie wird ſich gegen mich empören, wenn ich ſie aufreiße aus dumpfer Sclaven-Behaglichkeit zur freien Schöpfungskraft des Geiſtes. Wahnumfangen in Fieberangſt zerſchlägt der Menſch das Glas, was die Arzenei enthält. Glück genug, wenn ſie nicht ganz am Boden verſchüttet, durch ihrer Kräfte Heilſamkeit noch wirken kann. Kurz iſt mein Tag. Wenige Stunden darin, wodurch ich die Welt überwinde. — Du klammerſt Dich eifrig an ihre Zerſtörung. Warum denn ſo feſt an das Unerfreuliche? Komm zurück! Sieh! Es iſt des Menſchen höchſte Gotteskraft, daß er ſich finſtrer Bande entledigen kann.

Judas (abwehrend).

Nein. Laß mir meine Verachtung! Es liegt ein tiefer Genuß in einer tiefen Verachtung. Es iſt auch Gottähnlichkeit! Mein Leben zehrt davon. Mach Du durch weiſe Meinung Dir die Menſchheit unterthan — mir laß meine Verachtung. Und wenn ſie Dir nachläuft — aus Mitleid gieb plötzlich ein Geſetz, daß alle Weiber vertilgt, damit kein Mann mehr auf die Welt komme! Ja, Zertrümmre den Menſchen im Keim, und ich will vor Dir niederfallen und Dich anbeten als ſeinen größten Wohlthäter!

Jeſus.

Hebe Dich von mir!

Judas.

Nein. Steh nicht ſo hoch da und kalt. Mach Dich weiter um 'nes Wurmes Einſicht berühmt! Sprich zu mir. Sage mir, was feſſelt Dich an das ſchwache wankelmüthige Geſchlecht da unten — was drängſt Du Dich dem tollen wirbelnden Haufen auf, der Dich nicht verſteht? Zertritt ihn! Menſchen, wie wir Beide haſſen den Tod, weil er uns ums Leben bringt; dem Volke da iſt ſein Fußtritt eine Gnade.

Jeſus.

Mit Nichten! Alles, was lebt ſcheut die Vergänglichkeit. Das Geſuche, der zu entrinnen, iſt alt wie die Welt und jung wie das menſchliche Herz. Nur hat noch Keiner das Rechte gefunden. Ich will die Menſchheit das Unvermeidliche ertragen lehren durch die Liebe.

Judas.

Pah Liebe! Es weht eine entſetzliche Gefühlloſigkeit durch die Luft und ſteckt die Menſchen an — wo iſt Liebe zu finden? An welchem Ende willſt Du dies flatternde Ding feſtpacken und an die Erde ſchmieden —? — Nirgend, ſage ich Dir, Nirgend.

Jeſus.

Das Weib iſt befriedigter als der Mann. Wie kommt's?

Judas.

Pah! Leicht; weil ſie beſchränkter iſt.

Jeſus.

Nein. Urſprünglich iſt das Weib vollkommener. Sie verſteht zu lieben. Darin liegt's! Geſchrieben ſteht: „Das Weib brach zuerſt vom Baume der Erkenntniß und aß; darauf gab ſie dem Mann, daß er auch äße." — Daß die Menſchheit ſpäter dies Hoheitszeugniß mißachtet und verſtümwelt hat im Weibe: darum iſt ſie jetzt in Gefahr zu verſinken. Nicht daß die Menſchen Wahrheit ſuchten, ahndete Gott. Dies Mährlein vom verlornen Paradieſe haben Tyrannen alſo zugeſtutzt, damit ſie den ringenden Menſchengeiſt durch des Gehorſams heilige Feſſel fernab geſchmiedet hielten von ſeinem göttlichen Urſprung. Gott iſt die Wahrheit. Nach Wahrheit ringen, heißt Gott ſuchen. Dieſe blinden Leiter eines verführten Volks haben ſich nicht entblödet, den gewalt'gen Geiſt darzuſtellen, wie 'nen Feldhüter über zween Bäume, wie 'ne Scheuche, die hin- und herweht, daß nicht die Spatzen kommen Früchte benagend! — Damit ſie nur die verdummten elenden Geſchöpfe ſchwerer mit Laſten beladen konnten, an die ſie auch nicht mit 'ner Fingerſpitze rühren! Aber! Ich ſage Dir: Allgemach wird ſich die Menſchheit aus ſich ſelbſt zurückgewinnen; und das Weib iſt beſtimmt, die Erlöſung über die Welt zu bringen.

Judas.

Wie das? Ich verſtehe Dich nicht.

Jeſus.

Siehe! Das Weib hat Liebesſchätze in der Bruſt, die Troſt gegen den Tod und Befriedigung für das Leben gewähren können. Das iſt Erlöſung. Indem ich das Weib der Erniedrigung entreiße durch meiner Mutter Vorbild, öffne ich die Thore der ſanften Regungen, rette die Menſchheit vom einſamen Jammer nach Unerreichbarem und gebe ſie dem Lichte zurück!

Judas (legt die Hand vor ſeine Stirne).

Dunkel iſt's!

Jeſus.

Licht iſt Liebe. Des Menſchen weltumfaſſende Seele, ein Prisma, worin der Gluthſtrahl Liebe ſich tauſendfarbig bricht. (Es entſteht eine lange Pauſe.)

Judas (nachdem).

Ich bin ganz dumm geworden; oder vielmehr, Du haſt mich todtgeſprochen! Aber es iſt etwas an Dir — was ich anſtaunen muß, was mich zu Dir zieht! Ich weiß nicht, was es iſt: aber es iſt furchtbar! (Sehr nachdenkend.) Könnt' ich ihn nur auffinden dieſen Punkt, dieſen einzigen Punkt an Dir, der's mir ſo dunkel macht! Ich wollt' ihn vernichten, und nachher — nachher (mit einem Schauer) wollt' ich Dich lieben!

(Nach einer Weile, wo er ihn ſtumm und bedeutend anſah.)

Ich habe noch nie einen Menſchen geliebt. — Meine Seele war immer voll unendlicher Verfinſterung, wie Mitternächtig-Gewäſſer, um das Mordgedanken lauern. Jetzt fährt Dein Weſen drüber hin wie Flammen und durchbrauſ't es wie ein Orkan! Ein Schmerz über alle Schmerzen tobt auf in mir, Wuth und Andacht ringen mit einander. Was iſt das? (Mit plötzlichem Entſchluſſe.) Höre mich an. Keiner auf der Welt hat Dich ſo geſehen wie ich Dich ſah! Allen biſt Du ein Gleichniß — mir eine Wahrheit. Der dicke taube Weltſchädel kann Dich nicht verſtehn und wird mit ſeinen Hörnern Dich blutig ſtoßen, indem Du ihn vom Joche erlöſen willſt. Laß ab von ihm! Laß der Welt ihren Lauf — und nimm die Kräfte meines Daſeins dafür! Groß iſt's, einen großen Gedanken zu denken, aber gewaltig, ihn zu tödten, ehe er in den Koth geſchleudert wird! Laß der Welt ihren Lauf — und ich will Dich mit Liebesſtärke umklammern und hinauftragen bis in die Wolken hoch, wo Laſter, Schmach und Elend der Menſchen nicht mehr hinſtinken. (Ihm näher tretend.) Oder ſoll ich Dich an allen Enden packen bis Deine Menſchheit wach gerüttelt iſt und Du Dich aus furchtbarer Gedanken-Einſamkeit hinaus in die liebliche Erdenfreude flüchteſt? (Er ergreift ſeine beiden Hände.) Siehe, wie ſchön Deine Hände ſind! Aber zu zart, um das Schwerdt zu führen; und doch wäreſt Du werth, ein König zu ſein! Blick umher — da unten, dies reiche blühende Land. — Ich will es erobern und Dir ſchenken! Aber zuvor ſchlag Deiner Lehre ins Angeſicht und laß der Welt ihren Lauf!!

Jeſus.

Ewiger Geiſt, ſandteſt Du den Schalk und geſellteſt ihn mir als einen Stachel, um mein Werk noch gewiſſer zu vollenden? (Sich ihm entziehend.) Laß ab! Was nutzt es, wenn Du auch alle Höllenkräfte der Erde nimmſt und daraus Ketten ſchmiedeſt, Du wirſt mich dennoch nicht hindern, noch die Stunde verzögern können, wo der Geiſt mit Allgewalt aus dem Herzen der Menſchheit bricht. — Zwar iſt Dein ein gewaltiger Anhang auf Erden, die ſtarke Partei der Tyrannei und ungeheuerſter Menſchenverachtung! Wilde reißende Thiere in Menſchen-Geſtalt, die ſinnlos den liebreichen Gott zum Mörder machen, da ſie ſich nach ſeinem Vorbilde erklären, tückiſche Schriftverächter und Verdreher, die der Menſchheit helle Geiſtesaugen mit glühenden Bränden auslöſchen und verfälſchend lehren, der tiefe Sehnſuchtdrang in menſchlicher Bruſt nach Gottgleichheit ſei Stolz, Anfang und Vollendung der Sünde. Und doch ſtehet geſchrieben mit unvergänglichen Zügen, eingegraben in jedes Menſchen Antlitz, die unauslöſchliche Wahrheit „Ihr ſeid **allzumal Götter** und Kinder des Höchſten." Könnt Ihr das läugnen, Ihr, die Ihr mit Menſchenleben ſpielt, wie mit ſchlechten Dreiern? Wehe Euch in der furchtbaren Stunde, wo die entwickelte Fähigkeit der Menſchen die morſche Schaale tauſendjähriger Vorurtheile zerbricht, wo die Ketten der Knechtſchaft ſinken und der göttliche Menſchengeiſt, mit ſich ſelbſt ausgeglichen, die Zügel der Welt ergreift! Hoffet nicht zu ſiegen, in der Stunde, wo auch von mir aller Wuſt, mit dem mich finſt'res Brüten umhüllete, abfallen wird, wo die freie Menſchheit jauchzend mir die Hände entgegenſtrecket, mich endlich erkennend als den Ihrigen, in voller Herrlichkeit, den Menſchenſohn! — Dank Dir, Gott mein Vater, daß Du in bangen Stunden, wo die Leiden der Welt tödtend an mir herandrängen wollen, mich würdigſt, dies Bild zu denken! Die Süßigkeit zu ſchmecken, wie der ſchrankenloſe, endlich befreiete Geiſt ungehindert ſich immer neue und neue Formen erſinnt — wie er die Weiten der Welt ſich öffnet und das zahlloſe Heer ſeiner Plagen beſiegt. Ja, es geſchieht, daß der Menſch die Ewigkeit wieder findet, — wie er Alles nur findet, was er zu erfinden vermeint. Daß er ſein Leben hinaufführt auf Jahrtauſende: und dann durch ſein bloßes Wort mit einem Ruck in den Tod verſinkt. Es geſchieht. Was wär' dieſer unbegränzten Hoheit unmöglich, deren Vorbote ich nur bin. Fürchtet nicht, durch raſtloſes Streben, durch Dringen nach Erkenntniß den ewigen Geiſt zu beleidigen. Gott liebt es, daß man ihn erſtrebt. Das iſt der Menſchheit große Aufgabe, aus dem Sumpf der Faulheit ſich herauszubrechen und an Gedankenleitern voll Leid und Schmerz ſich hinaufzuranken, dazuſtehn auf gleicher Höhe mit dem Urgeiſte, ihn durch ſich, und ſich durch ihn ergänzend. Das iſt Erlöſung! Dies muß kommen.

Judas (dumpf).

In ferner Zeit ſtehſt Du da, als ob es jetzt wäre. Schade, daß Du allein nur ſo ſtehen kannſt, Du große, einſame Seele! S'iſt traurig, ſo groß und ſo allein! Siehe, Dein Körper lebt nicht, athmet kaum aus Ehrfurcht vor Deinem Geiſt — o, ſtell nur einmal Deine ernſte Geſtalt gegen das blühende Leben, und laß Dich davon beſcheinen! Mir laß meine Verachtung. Du ſollſt mir nicht den Grund nehmen, den Letzten, auf dem ich ankere! Nein. — Seitdem ich ſtammeln kann, habe ich mir nie etwas erbeten, weder vom Teufel, noch von Gott, noch von den Menſchen! (Plötzlich die Knie beugend.) Dich, Jeſus, bitte ich! Wirf Deine Lehre nicht hinunter in die Welt. Du täuſcheſt Dich über die Menſchheit, ich kenne ſie! Ich weiß, ſie wird Deinen großen Gedanken auffangen und ſich damit vergnügen wie mit 'nem Ball — ſie werden ſich darum ſchlagen und zerren wie um Alles, was glänzet und neu ſcheint. Ha, mir widert ſchon, wenn ich das Gerauſe denke! Ich bitte Dich — laß der Welt ihren Lauf! Ich bitte Dich! Weißt Du, was das ſagen ſoll? Es ſind nur drei kleine nackte Worte -- aber ſie ſind Dein Todesurtheil, wenn Du nicht darauf achteſt, (kaum hörbar) wie das Meine.

Jeſus.

Gipfelſt Du Dich an, um mich zu erklimmen? Laß ab. Da kannſt Du nicht hinauf. (Will gehen.)

Judas (ihn am Kleide haltend).

Nein. Bleib! Was war's doch —? Ja. Ich ſah einſt Deine Augen mit einem Ausdruck auf einer ſchönen Kreatur, mit einem Ausdruck! — Mein iſt das Weib, ich will es Dir ſchenken! Nichts ſchönres als ein ſchönes Weib! Küſſe zu pflücken von 'nem rothen Munde, auf dem das Leben thronet! Augen, wie tiefe Quellen voll Labung! Eine ganze Seligkeit in dem Beſitz (mit aufgehobenen Händen.) Morde nicht Dich und Mich! Nimm das Weib! Sei glücklich! Und ſag zu Deiner Lehre „ich kenne Dich nicht.“

(Jeſus verläßt ihn.)

Judas (allein).

O, o! Jetzt wollt' ich, der Raſen wüchſe um mich her; die Raben flögen über mir hin und ich wurzelte im Boden und wäre ein Baum und hätte kein Gefühl meines Daſeins. Nur jetzt kein Gefühl meines Daſeins, wenn ich nicht raſend werden ſoll! Ich habe nichts, gegen das ich mich ausraſen kann! Gegen wen ſoll ich raſen? Gegen Steine, Erde, Luft — das iſt fühllos! Gegen mich ſelber? Pah! Iſt's noch der Mühe werth? — Als das ganze Leben einmal zuſammenſtrömte zu 'nem Einfall, da wurde ich ein Menſch! Ein ſchlechter Einfall! Ein ſchlechter Einfall! Hätt's mich zu 'ner Biene gemacht, ich wär' dankbar! Ich hätt' ihm meinen Stachel in die Zunge gedrückt und mich todt geſchwirrt vor Freuden an ſeiner Stummheit! Stumm geworden! Erde und Luft — da liegt's! Solch Ende von ſolcher Menſchlichkeit? Pah! S'iſt zu wenig — zu wenig, um mich zu kühlen! — Aber zu ſitzen in finſterer Ecke, ein Dämon, und ihm nach und nach die Strahlen aus der leuchtenden Stirne zu ziehn, damit 's plötzlich dunkel in ihm wird: den Strohhalm zu rauben, an dem der große Geiſt ſich klammert, um nicht im Meer der Gedankenloſigkeit zu erſaufen — das wollt' ich! O, 'ne errungene Welt für den Strohhalm! (Aufſpringend.) Ich hab's! das Volk, der Boden, auf dem er ackert! Wetterwendiſche Herzen, Herzen wie Windfahnen, Sclaven, die mit Wuth gegen ihre Erlöſung kämpfen. Ich hab's! So zerknick' ich ihn. (Die Hände wie in Beſchwörungen über die Erde ſtreckend.) Beſchwängert jetzt die Luft ihr giftigen Pflanzen und Thiere! Strömt aus eure Düfte, damit ich ſie athme! Halloh! Schmeichel- und Lügengeiſter aus todten Königen, wild in der Erde Ritzen Zerfahr'ne ſammelt euch in mir! Lebt auf in mir! Stürzt aus euch die Schwefelbäche der Hölle herab auf die Menſchheit. Erſäuft ſie in Blödſinn! Raſ't in den Schaaren gegen ihn an! Heda! Wie 'ne Horniß in 'nes Stiers Ohrlappen — ſo dräng ich mich hinein in die Menſchheit, und ſtach'le ſie an und peinige ſie, bis ſie blindlings im tollen Wahnſinn ſeinen Rettungsgedanken mit ihren Hufen zerſtampft! (Aufathmend.) Steine ſoll er finden, wo er ſäen will. Verzagen ſoll er — damit ich mich wieder tröſten kann!

An's Werk! (Er ſtürmt über den Berg hinab nach Galiläa's Feldſeite zu.)

Kurze Zeit darauf

Nazareth.

Marktplatz. Viel Volk.

(Gedränge.)

Taubenkrämer (zu ſeinem Buben).

He, Samuel, trag die Tauben aus dem Gedräng'; der Kaſten könnt' leicht eingetreten werden. Mach ſchnell — Schau, da kommt Jojakim, prieſterlich gekleider in ſeinen Byſſus; und ihn begleiten viel ſtolze Herren vom Rath. Mach Platz! Geh zur Seite und verbeuge Dich fein artig vor dem geſtickten Gürtel.

Jojakim (nähert ſich, laut aus dem heiligen Buche leſend. Um ihn die Stadtälteſten und viel Volk).

Und der Heilige, geprieſen ſei Er! ſprach zu Maleachi, ſeinem Knecht: „Des Prieſters Lippen ſollen allein die Lehre bewahren, daß man aus ſeinem Munde das Geſetz ſuche: denn er iſt ein Engel des Herrn. Aber dennoch geſchehen in Israel und Jeruſalem Gräul — Gräul auf Gräul in Nazareths vollwangiger Stadt, wo die Verächter geprieſen ſind, und wo man zuſieht, wie ein Menſch Gott alſo täuſchet. Aber ich will ihn ausrotten, der ſolches thut, ſpricht der Herr, Herr! Ausrotten aus der Hütte Jakobs, Meiſter und Schüler mit ſeinem ganzen Anhang.

Das Volk (murmelnd).

Amen! Amen!

Taubenkrämer (ſacht zu ſeinem Buben).

Merkſt Du's, Samuel! Das iſt ein Geſtänkere gegen Nachbar Joſefs großen Sohn.

Jojakim.

Und wiederum ſpricht der Heilige, geprieſen ſei Er! alſo zu Maleachi ſeinem Knecht! Es ſoll mit Euch Kindern Jakobs nicht gar aus ſein, wenn Ihr dem Herren ſeine Speis- und Trankopfer wieder bringen werdet mit Gerechtigkeit, reines Brod und nicht Lahmes noch Blindes, ſondern die tüchtigſten Maſtkalber und die Männlein Eurer Heerden. Verkürzet mir nicht meine Hebopfer, ſondern bringet den Zehnten ganz in mein Kornhaus, auf daß in meinem Hauſe Speiſe ſei. Dafür will ich alle Heuſchrecken vertilgen und des Himmels Fenſter aufthun, damit ihr Regen habet in Fülle. Auch ſoll der Weinſtock geſegnete Augen tragen und Euer Acker nicht unfruchtbar ſein. Opfert! Opfert mit Gerechtigkeit und dann prüfet mich hierinnen! (Er geht leſend weiter nach dem Markte zu.)

Samuel.

Ach Vater, der Herr Zebaoth muß ſchon recht fett ſein!

Taubenkrämer.

Nein. Er iſt ein hagerer und ſehr zorniger Mann. Seine Engel freſſen das Meiſte. Gaff nicht ſo herum, Bube! Siehe, da ſtrömt 'n voller Hauf' heran. Schaff mir die Tauben aus dem Gedräng. (Der Bube thut's.)

Ein Volkshaufe wälzt ſich näher, Judas unter ihnen.

Judas.

Habt Ihr Amen geſchrien in des Herrn Namen, als ſein Prieſter ſprach?

Stimmen.

Ja! Ja!

Judas.

Habt Ihr Steine?

Wilde Stimmen.

Steine und Fäuſte! (Drängen ſich vorwärts.)

Tabenkrämer (bedenklich kopfſchüttelnd).

Samuel, ich ſag Dir, mir ahnt nichts Gutes. — Ei ſchau! Drüben, unterm Feigenbaum ſteht Joſefs Weib mit ſeinen Kindern. (Ruft hinüber.) Gott grüß Dich, liebe Frau Maria! Komm herüber. Du kannſt behaglich auf meinem Kramtiſch ſtehen und Deinen Sohn mit Mutterfreude anſchauen! Mach fort Bub, ſchlänkere nicht ſo, räum' auf! Da kommt die Nachbarin. (Maria tritt grüßend heran mit ihren Kindern.)

Taubenkrämer (geſchäftig, räumt ſeinen Kramtiſch ab).

Da, ſteig hinauf! Was? Willſt nicht? Was iſt Dir Frau. Dein Herz ſchlägt ſichtbar bis an Deine Wimpern. Was, biſt bekümmert und haſt 'nen Fürſten geboren! Hei! Wenn's die Meinige wär', wie würde die ſich ſpreitzen und beſchleifen: der Kramtiſch könnt' ihr nicht hoch genug ſein, auf dem ſie ſtände, Arm' in die Seit' geſtemmt, Kinn in die Höh', das ganze Land herausfordernd, weil ſie 'nen berühmten Mann geboren! Schau — Er nahet! Samuel, reck den Hals in die Höh! Sieh ihn Dir an — *den* hab ich oft ſpielend auf meinen Knien geſchaukelt! Nun ſchweigt das ganze Volk! Horch! Er ſpricht — Ach leider, wir ſtehen zu abgelegen und der böſe Wind, der über Nazareth fährt, verweht die Worte. Weißt Du nicht, Frau Maria, ob er heut zur Nacht bei Dir bleibt? Wenn das geſchieht, bitt ihn, daß er mir die Rede noch einmal halte.

Samuel, Kind, behalt Dir's ja, wenn Du was verſtehſt! Mir hat Taubheit das eine Ohr zugeriegelt, und wenn ich das And're auf die Seite recke, bläſt der Wind hinein, wie in eine Trompete.

Maria (vorgebeugt, mit hochklopfendem Herzen lauſchend).

O, holdſeel'ge Worte! Iſt der *mein* Sohn? Darf ein Meiſter ſich auch an ſeinem Werk entzücken?

Stimmen im Volke.

Er iſt fromm. — Nein, ſondern er verführet das Volk. — So hat noch nie ein Menſch geredet. — Er iſt gewißlich Chriſtus. — Iſt das nicht Joſefs Sohn? — Wir wiſſen Alle, daß er ein Nazarener iſt. — Wenn aber Chriſtus kommen wird, ſo wird Keiner wiſſen von wannen er iſt.

Taubenkrämer.

Ei, was meine Ohren verlieren, gewinnen meine Augen. Das iſt ein herrlicher Anblick — wie er daſteht mit dem heilgen Buche und daraus vorlieſet; ſo natürlich und menſchlich, gar nicht wie unſre Prieſter — und doch wiederum nicht wie Unſer Einer. Nachbarin, ich bekomm 'ne ordentliche Achtung vor mir ſelber, wenn ich Deinen Sohn anſchau! (Hell auflachend.) Ha, ſieh doch nur, den ſtolzen Jojakim; wie er daneben ſteht, und ſeinen gelbſeid'nen Rock ſchüttelt als ob er naß wäre. — Hahaha. Er keucht und ſchwitzt, und ſucht im Sack nach ſeinen verlor'nen Redensarten!

Der Prieſter (wirft unter wüthenden Gebärden ſeine Arme in die Luft, und tritt vor, grimmige Worte unter das Volk ſchleudernd. Judas flüſtert ihm ein.)

Meine Haare will ich mir ausraufen und ſie unter Euch ſtreuen als zahlloſe Flüche! Mein Kleid will ich zerreißen voll heiliger Wuth, und in der Aſche zu dem Allmächtigen ſchreien, daß er mit ſeinem Zorne meine Flüche erfülle! Verfluchet biſt Du Nazareth vor dem Ewigen, denn Du haſt einen Gottesläſtrer geboren und Deine Kinder loben ihn, und wandeln mit ihm eine Straße! Verflucht ſei von nun an der Schooß Deiner Gebärerinnen! Verflucht ſeien Deine Berge und Felder! Verflucht die Frucht, die ſie tragen! Verflucht die Seelen der in Deinen Mauern Sterbenden! Verflucht zu unendlichem Angſtgeheule in den Feuerbächen Gehinnons! Verflucht! Verflucht! (Er ſinkt mit ſchäumendem Munde zurück.)

Das Volk (ſteht einen Augenblick ſprachlos und betäubt da. Darauf mit furchtbar ausbrechendem Wuthgeſchrei gegen Jeſum).

Steinigt ihn! Steinigt ihn! Der Priſter hat Recht! Er bringt Verderben über die Stadt! Er hat den Teufel! Steinigt ihn! (Judas regiert die Haufen.)

Maria (dringt vor).

Mein Sohn! Bleib ſtark mein Sohn! (Wird vom Volke zu Boden gedrückt.)

Taubenkrämer (ganz ſtarr).

Welche Gräuel! Welche Gräuel! Und kein Rächer! Kein Rächer! Samuel, trag die Tauben aus dem Gedräng! O, das arme Weib, die arme Mutter! Wehe! Sie reißen ſein rothes Gewand von ſeinen Schultern und tauchen die Hände darin wie in 'nen Blutſtrom — ſeine Jünger fliehen bebend.

Das Volk.

Tödtet ihn! Tödtet ihn! Er iſt verflucht, und zieht den Fluch auch über uns. Tödtet ihn den Gottesläſterer! Gott ſpricht aus dem Mund ſeines Prieſters.

Taubenkrämer.

Daß ich das erleben muß! — Keiner ſteht zu ihm! Auch nicht 'n mal ſeine eigenen Brüder, die kräftigen Burſche gehen ſtumm bei Seit, und verhüllen ihr Antlitz, weil ſie nicht an ihn glauben. Ueberall wüthendes Geſchrei und Händegeballe. — Er ſteht feſt da: unerſchüttert.

Judas (zähneknirſchend).

Feige Teufel, Drauf! Was nutzt mir der Leib, wenn Ihr nicht vorher die Seele mordet! Steinigt ihn, demüthigt ihn, bezwingt ihn!!

Das Volk (heult ihm furchtbar nach).

Steinigt ihn! Steinigt ihn! Nein. Nicht vom Pflaſter der Stadt ſollen die Hunde Blut lecken. Reißt ihn herunter! Schleift ihn hinaus vor die Stadtmauer. Ueber den Berg hinab! Ueber den Berg hinab ſtürzt ihn!

Judas.

Huſſa!

Taubenkrämer.

Das iſt ein Gebrülle wie von zorn'gen Meereswogen. Dahinaus endets! Muß ich das erleben?! Jetzt, jetzt packen ſie ihn an, die wüthigen! — Nein. Gott ſei gelobt! Was iſt das? Sein Blick blitzt nieder ihre Reihen. Ihre aufgehob'nen Hände verſteinern an den Steinen. — Wunder! Wunder! Sie fuhren an ihm auf wie wilde grauſame Thiere, aber er geht mitten durch ſie hinweg. (Mit Begeiſterung ſich unter das Volk ſtürzend.) Wunder! Wunder ſchrei ich Euch zu, ich ein alter ſchlichter Mann! Das iſt ein Wunder, was ſo ſchnell das kochende Blut in Eurem Herzen, unter ſeinem Blicke zu Eis machte! Das iſt ein Wunder! Gott that es ſichtbar über ihm. Er iſt gewißlich Chriſtus! Zweifelt nicht länger, läugnet ihn nicht! Glaubt an die Wunder in Eurer eig'nen Bruſt die von ihm zeugen! Seht, die Steine empöreten ſich gegen Euch, daß Ihr ſie nicht ſchleudern konntet! Eure geduldigen Hände wurden wiederſpenſtig gegen Euch, weil ſie den Gerechten erkannten; Euer Mund ſtand offen, und die Lippen bewegeten ſich hin und her — aber die Zunge ward unwillig und ſtarr, und wollte nicht mehr Euer Knecht ſein zum Fluchen, da wo ſie ſegnen muß. Soll denn Euer Herz weniger Witz haben als Hand, Zung und todter Stein? Wollt Ihr den Gerechten erſchlagen, weil ihn Eure Knechtſchaft erbarmt? Blickt um Euch! Seht uns an und unſere Kinder! Kriecht nicht das ganze Geſchlecht marklos im Sumpf der Armuth? Hängen nicht unſ're Prieſter an uns wie ſaugende Egel? Seid —

Der Prieſter (ſchnell ihn unterbrechend).

Ha, Er läſtert Gott in ſeinen Erwählten! Steinigt ihn! Steinigt ihn in des Herren Namen! Er iſt angeſteckt vom Teufel des Betrugs, und predigt falſche Geſichte, und ſeines Herzens Trügerei. (Beſchwörend zum Volke.) O, haltet Eure Ohren zu! Machet laut ein Geſchrei, damit ſeine Rede nicht den Fluch über Euch bringe, womit Gott drohet durch Jeremia ſeinen Knecht: „Solche Propheten ſollen ſterben durch Schwerdt und Hunger wie auch das Volk dem ſie weiſſagen, und das ihnen lauſchet!“ (Das Volk wird wieder lärmend.) Was ſteht Ihr noch, und gafft?! Hunger, Elend und römiſche Noth ſind die Strafen, weil Ihr Gott verhöhnet durch ſolche aus Eurer Mitte! Wollt Ihr ganz elend werden? Tödtet ihn! Tödtet ihn!

Das Volk (Steine ſchleudernd).

Tödtet ihn! Tödtet ihn! Damit unſ're Stätte nicht Wüſte werde! Herr Du eifriger Gott, Du zorniger Rächer! Siehe da, ſo fällt Dein Widerſacher. Zürne uns nicht!

Taubenkrämer (getroffen).

O — o Du mörderiſche Stadt! (Aechzend.) Falſcher Prieſter! Haſt mich getödtet durch Jeremia Wort. O — o! Mein Herz will brechen. Alle meine Gebeine zittern. Aus tauſend Wunden ſtrömt heiß und roth mein Leben dahin. — (Sich aufrichtend.) Ach, wehe mir, ich muß vergehen vor Schmerz! Aber, mit der Stimme eines Sterbenden zu Euch Männer von Nazareth! Ich, ein elender verachteter zerſtoßener, bald todter Mann bekenne laut Jeſum, als den lebendigem Gottesſohn! — Aber — o, daß meine Augen Thränenquellen wären, und Meere weineten den Fluch auszulöſchen. — Ihr werdet ihn nicht erkennen! O — o! Nazareth hat mich zerſchlagen um des Propheten Wort. Wehe! Wehe! Sein ander Wort ſchwebt durch mein Erinnern als ein gewiſſer Fluch über Euch und Eure Kinder. Meiner Todesſtunde — letzte Kraft. Gedenket! Jeremia ſprach: O Land, Land, Land! So ſpricht der Herr: Ich will Deinem Volke Unglück zufügen und ſie in keinem Königreiche auf Erden bleiben laſſen. Zur Schande ſollen ſie werden, zum Sprüchwort, zur Fabel, zum Fluch aller Orten dahin ich ſie verſtoßen werde! — werde. O, Aus iſt's! Aus! —. (Stirbt.)

(Das Volk ſteht bebend umher.)

Der Prieſter (tritt hinzu).

Was zaget Ihr? Solch Unglück wird nie kommen. Der Herr hat dem Jakob Treue und dem Abraham Gnade zugeſchworen. Ein Gott muß ſein Wort halten! (Er geht beruhigend unter dem Volke umher.)

Judas (abſeits).

Alles erweiſen ſie aus der Schrift. Jeder das Seinige. Jeder mit Recht. Ich ſchaud're nicht leicht — aber vor ſo viel Unbeſtimmtheit an einem Ding, worin die Menſchen ihr Heiligſtes als Schatz verwahren, ſchaudert mir! (Zum Leichnam tretend.) Nun biſt Du ſtumm. Alter Mann, Dies war ein unnützer Selbſtmord! Aber ich — Was ich? Wo bleibt mein Sieg?! — (Er geht fort.)

Vierte Abtheilung.

Bethanien. Lazarus Hütte.

Kinder, Greiſe, Weiber und Männer vom Volke ſind umher gelagert.

Magdalena (ſitzt außer der Thüre, auf der Schwelle; viel Blumen im Schooß).

Martha (tritt heraus).

Nun Magdalena, ein ſchöner freud'ger Tag iſt heute, wo wir mit allen Nachbarn den lieben Herrn erwarten. Nicht wahr? Sitz nicht ſo ſtumm da. Miſch Dich doch luſtig in unſer Geſchwätze! (Zu den Lagernden.) Gott ſtärk Euch in der Ruh, und wohl bekomm die friſche Dattelnkoſt! Soll ich Euch flink, aus klarer Quelle, da, 'nen Trunk zu ſchöpfen?

Die Männer.

Thu's Martha, Du Freundliche!

Die Weiber.

Man kann ohn' Arg hier trinken, denn Martha hält die Krüge rein und ſauber, was man nicht jeder Dirn' nachrühmen kann

Magdalena.

O ſchönes Bild des Friedens! Wie lieblich hier die Nachbar'n, ihn erwartend, lagern im kühlen Schatten grüner Wald-Paläſte. Die Sonne webt der Eintracht gold'nes Band ob ihren Häuptern, und Mittagslieder zwitſchern leis die Vögel zu ihrer Mahlzeit unterm grünen Dache.

Martha (kommt zurück mit vollen Krügen).

Da. Nicht zu haſtig trinkt. Es quillt eiskalt aus Felſen. (Wendet ſich um. O, ſchau doch in die Hütte, Magdalena! Schau das feiſte Böcklein an, wie es geſchlachtet, roth und ſaftig daliegt. Jocheba dreht rüſtig ſchon den Spieß, und luſtig leckend flammt das Feuer auf. Ha, riechſt Du ihn den lieblichen Geruch! Den Tag hab' ich mir längſt herbei gewünſcht, wo ich das Selbſtgemäſtete zum fetten Brätlein für unſern lieben Gaſt bereiten könnt? (Geht in's Haus.)

Magdalena.

Wenn ich die Blumen alle zu Kränzen winde, werden ſie ſchön ſtehen an des Hauſes Dach, feſtlich blickend zu ſeinem Empfange.

Martha (kommt herausgelaufen).

Wenn nun aber der Judas mit ihm kommt —?

Magdalena.

Mir iſt nicht bange.

Martha.

Ich fürchte Deine Erinnerungen —

Magdalena.

Ganz verſchlungen! Ganz verſchlungen!

Martha.

Ja. Du biſt merkwürdig!

Magdalena.

Warum? Weil ich Gewalt über mich errang? Ja, Schwer iſt's. Das Schwerſte! Hundertmal faßte es mich, wie mit ſtarker Hand am Nacken und riß mich zurücke. Da ſtanden denn die Laſter mit ſüßlächelnder Gebärde und wollten mich wieder umarmen. Aber Arbeit, Arbeit half mir die Verlangenden beſiegen. Ich habe ehrlich gearbeitet.

Martha.

Das haſt Du. Nimmermehr hätt' ich geglaubt daß Du's vermöchteſt.

Magdalena.

Ich wollte.

Martha (die Hand über die Augen legend, ins Feld hinaus ſchauend).

Siehe da! Täuſcht mich mein Auge, iſt's Sonnenblendwerk, oder Wahrheit? Kommt da nicht Judas, an ſeiner Hand ein Weib auf die ein Mann ſich ſtützt, gebeugt, 'ne Harfe tragend —?

Magdalena.

Recht ſieheſt Du. —

Martha.

Na, bei dem Empfang will ich nicht zugegen ſein. (Ab in's Haus.)

(Die drei kommen heran.)

Judas (zum Volke).

Ihr da im Graſe auf Eurer Mutter Sitzenden, laßt Euch von dem Weibe hier 'ne rührende Geſchichte erzählen. Fang an Weib; aber heule und ſchluchze nicht ſelbſt ſo viel; ſondern überlaß das den Anweſenden. Fang an!

Das Weib.

Wir ſind bergab gekommen, ich und mein Mann aus der Leviten-Stätte. Unterwegs hat uns dieſer gefunden, unkundig des Wegs, halb verſchmachtet auf einer wüſten Stelle —

Der Mann (tonlos).

Zu trinken! Zu trinken!

Ein Kind (reicht ihm 'nen Krug).

Da nimm! (Der Mann tappt darnach umher.)

Das Weib.

O Kind! Seine Augen ſind leblos ſchwarz Geſtein, weithin glänzend aber ohne Licht. (Reicht ihm den Krug. Zum Volke.) Nun wißt Ihr Alles! Dieſer mein Mann iſt der Frömmſte geweſen unter ſeinen Brüdern. Mittagsſonnen wie nächtliche Monde ſahen ihn hingebeugt im Gebete, und ſtudirend über der Schrift. Keine Sünde hat er je gethan, ſondern eifrig Gott gelobet in Pſaltern die er auf der Harfe dichtete. An einem Mittage — ich rief ihn eben zum Mahle — er aber dienete noch Gott, und las laut vor allem Volk, aus der Schrift — verſtummet er plötzlich. Und plötzlich ſchreit er hell und furchtbar auf. — Die heiligen Zeichen, die Erde und alles Lebendige war vor ſeinen Augen hineingeſchleudert in den Abgrund der Nacht. — Weltuntergang war's, er war blind! — (Das Volk ſteht bewegt und theilnehmend umher.)

Judas.

Laß mich vollenden! (Zum Volke.) Seht dieſen Mann genau an! Treuer, mit unendlicherer Liebe folgte kein Hund ſeinem Herrn, wie dieſer Menſch voll Erhabenheit Gott Wie ward er dafür belohnt? Mit dem Fluch einſamer Hölle auf Erden. Ha. Mehr noch! Der ſtolze grauſame Geiſt auf ſeinem Weltenthron freut ſich an Qualen und bricht die Herzen die ihn lieben, weil er ſich dadurch empfindet! Zuweilen läßt er dieſen Armen, wenn der Mittagsſonne Gluth am höchſten ſteht, wieder einen Blick in ſeine Welt thun. Ein Augenblick! Dann iſt die Sehkraft erloſchen. Qualen, furchtbar einſamer Nacht umfangen ihn dann ſchreckender, mit unausſprechlicher Sehnſucht nach Licht. Erinnerungen glücklicherer Stunden gleiten durch ſeine Finger über die Saiten der Harfe. Kein Wort entſchlüpft ihm, aber er iſt ſehr traurig. Muß das Gott nicht erbarmen? Nein. Es erbarmt ihn nicht! Ueber das Erbarmen iſt Gott hinaus!

Magdalena (hoch und zornig.)

Ha! Was weißt Du von Gott.

Judas (für ſich).

Welch' ein Blick? Welche Miene? Kann das Weib auch ſelbſtſtändig werden?

Magdalena (zum Volke).

O, richt'ger Sinn, Urkraft des Volks! Dich ruf ich an, entfalte Deine Schwingen! Zerſchmettre den Verächter Deines Gottes und Deiner ſelbſt; zerſtör' auf einmal die lohen Funken ſeines wilden Groll's!

Judas.

Magdalena!!!

Magdalena.

Umſonſt ertönt der Erzklang Deiner Stimme. Ich fühl Dich machtlos.

Judas.

Magdalena, o bedenke!

Magdalena.

Ja, ich gedenke. — Aufgeriſſen werden die Höllenthore der Erinnerung! Ich gedenke des fluchbelad'nen Rauſch's von Deinen Küſſen, der mich von Sünd' zur Sünde ſtürmiſch hingeſchleudert, der ſchmachbeladnen Gaſſenliebe denk ich, in deren Abgrund ich verſtümmelt lag, ein jammernswerther Spielball und willenloſes Werkzeug Deines Willens,

Judas.

Magdalena, hör mich!

Magdalena.

Hinweg von mir! Du haſt kein Herz. Kalt biſt Du, grauenvoll, ein Ungethüm! Der Liebe heil'ger Gluthſtrom ebbt und fluthet umſonſt an Dir vorbei. Entſetzlich biſt Du! Ein Büſchel Flammen für dies Volk, von böſen Geiſtern, die auf Mord, Empörung, Treubruch und Vernichtung lauern, verderben bringend in ihr Haus geſchleudert. Schon ſteht es rings im Brande. (Zum Volke.) Jedoch Ihr könnt Euch retten, wie ich mich gerettet, wenn Ihr in Tages mühevoller Laſt und Arbeit, in nächtlichem Gebet und Händeringen den ewigen Gott umklammert wie ein Seil.

Judas.

Magdalena. —

Magdalena.

Hinweg von mir! (Wendet ſich von ihm ab.)

Judas (dumpf).

Auch Du? —

(Im Volke bilden ſich Gruppen gegen Judas.)

Judas (nach einer Pauſe, dies bemerkend).

Wollen ſich auch die Haaſen gegen den Löwen empören?

Der Blinde (der die Zeit ſtumm und lauſchend daſtand).

Nein. Lern' das Volk ſchätzen! Es könnte zermalmen, und verachtet bloß.

Judas.

Verachtet? — Pah! Verachtung, Nichtverachtung, Achtung! Wie ſchwer *wiegt das*? Was kümmert's mich. Aber dies Weib, dies Weib! Mir iſt, als wär' jetzt der *letzte* Menſch todtgeſchlagen. — O, Öde, Öde, Öde! Und mir kann noch ſchwindeln? (Er lehnt ſich mit dem Kopf an einen Baum.)

Der Blinde (richtet ſich nach und nach immer höher auf).

Tag wirds! Glühend und blühend! Ein wogend Zukunftsmeer! Geſtalten eilende, *nun* menſchgewordene! — Gott, aber wie eng und klein; lebten ſo groß und weit in meinem Erinnern die Menſchen, konnte ſie kaum erfaſſen! (Er faßt nach ſeinem Haupte.) Bin ich ſelbſt ſo groß? —

Ein Einzelner ſteht einſam dort am einſamen Baum; ganz umſchlungen von Aeſten; eingekrampft in die Rinde. Iſt's ein Menſch, oder Schmerz von 'nem

Rieſen? — Ha, dort eine Hütte! Thalgrund! Felſen, Bäume, Menſchen! Mein Weib! Iſt mir Alles bekannt, aber ich hab's mir anders gedacht! — O, Mittagsſonne! Mittagsſonne, Du liebliche Flamme!

Magdalena.

Siehſt Du denn?

Der Mann.

Weiß nicht, ob mehr mit den Augen, oder mehr mit dem Herzen.

Das Volk (ſammelt ſich um ihn).

Ein Wunder! Ein Wunder!

Der Mann.

Hört Ihr nicht? Es rauſcht wie liebe Tritte.

Magdalena (entzückt).

Den Ton kenn ich. O Er! Er! — Martha, Lazarus, Jocheba! Kommt ihm entgegen!

Die Angerufenen (kommen herausgeeilt).

Wo? Wo?

Magdalena.

Dort! Dort! O, Nachbarn, Freunde ihm entgegen lauft!

Das Volk (mit grünen Zweigen wehend).

Hoſſanna! Hoſſanna! (Stürzen unter Gejauchze Alle ab.)

Der Blinde.

Brauch ich noch zu fragen, wer es iſt? Den haben mir die Waſſer als Troſt zugeflüſtert, wenn meine Thränen hineinſickten. Hoſſanna! Er iſt's! Komm Weib, ich führe Dich!

Judas (bleibt allein zurück).

Ganz verlaſſen!

Aus der Ferne.

Hoſſanna! Hoſſanna Dir Emanuel, Friedensfürſt! Gelobet ſeiſt Du Sohn Davids!

Judas.

O, ſprießt noch Bart um mein Kinn?

Aus der Ferne.

Hoſſanna! Hoſſanna! Jubelgeſang!

Judas.

Ich will den Tod um Antwort fragen.

Stimmen (kommen näher).

Halleluja! Halleluja! Der Meſſias iſt da!

Judas (entfernt ſich.)

Das Thal Ben Hinnom.*)

Judas (kommt langſam unter dem Drucke der vorherigen Begebenheit, von Mittag ſich gen Abend wendend.)

Ha! Bin ich hier? — Meine Gedanken waren über mir, und meine Füße ſind daher geſchritten ohne das ich's wußte! — Hier iſt's gut ſein für eine finſtere Seele die die Einſamkeit ſucht. — Keines Menſchen Fuß betritt dieſe verfluchte Stätte, und nur der Flügelſchlag des Steinadlers erſchüttert die Luft. Wie langſam und traurig das Waſſer mit grünlichen Tropfen über dem Felſen ſickert als wären es Kummerzähren, die die Natur dem dahin geſchwundenen Moloch weint. Die Sonne hat keine Macht in dieſer Wüſte: zwergigt und verwachſen ſtehen die Bäume, trübe und unfruchtbar ſeit Jahrhunderten wie jetzt — und die langen Schlingpflanzen verſtricken ſich um ihre Wurzeln, wie böſe Gedanken um ein verachtetes Herz. — Mir iſt wohl hier! Ich will mich auf dieſen Felsblock der über den Abgrund hängt, niederſetzen und hineinſchauen in die Tiefe, bis mir tiefe Gedanken kommen, und ich Ruhe finde vor mir ſelber. (Er ſteigt hinan und ſetzt ſich.)

(Nach einer Pauſe.)

Du biſt ein wunderlicher Ort, o, Thal Ben Hinnom! — Sehnſuchtskrank ſchmachteſt Du nach der vergangenen Größe, wo das Wehegeſchrei der Gemarterten ſich ſchauerlich miſchte mit dem Weihegeſang der Prieſter, die dem prächtigen Moloch hier, die Kinder ihres Volkes zum Brandopfer brachten. Deine Erde ſcheint noch feuchte von den Thränen der Angſt die darauf gefallen. — Dieſe Steine — Altäre einſt, ausgehöhlt von den Fingern derer die voll Schmerz in die Felſen griffen. — Dieſelben Steine die ich jetzo mit verächtlichem Ferſenſtoße von mir ſchleudere? — Bah! Das läßt mich die Menſchen verachten, daß ſie ſich unter einander am Gängelbande ihrer Weisheit führen, daß die Väter daſſelbe heilig halten, was ihre Enkel verſpotten, und deren Kinder wiederum anbeten werden. — Daß ſie ſich Gott und Teufel gleich zweien rieſigen Männern denken, die an der Tafel der Welt mit Laſter und Tugenden um ihre Seelen würfeln. O, über dieſe Propheten, dieſe Geſetzgeber, dieſe Gott begeiſterten die lebendige Götzen aus ihren Gedanken ſchnitzten, ihnen den Odem durch die Naſe gehen ließen, und die Backen aufblieſen, daß die Völker gläubig davor in den Staub ſanken. O Moſes, Samuel und Elias! Wer mich Euer Geheimniß lehrte, die Saat der Gedanken in die Furche von Jahrtauſenden zu legen! — Jedoch was frommt es Euch — Ihr ſterbet, und werdet zu Staub wie jedes thönerne Geräthe: ſo geht Ihr in die Finſterniß und in das Nichts zurück aus dem Ihr entſtanden; denn was iſt finſterer als der Grund der Mutter, und was nichtiger als das winzige Saamkörnlein, das der Saft einer Quitte tödten kann?! —

---

*) Gegen die Mittagsſeite Jeruſalems gelegen führt das Thal dieſen Namen vom Weihegeſang der Prieſter, und dem Wehegeſchrei ihrer Opfer. Später machten die Juden daraus „Gehinnom", das Thal der Verdammten, die Hölle.

(Nach einer Pauſe.)

Wie ſchwer die Luft iſt! Der Abgrund ſchickt qualmigte Dünſte aus, die den Tod mit ſich tragen und nach dem Leben ſpähen! Ich könnte mich hier niederſetzen und nichts durch meinen Mund laſſen, als die giftige Luft. — Am dritten Tage wäre ich eine Leiche, und Alles wäre aus! — Die Rabbinen verfluchen den Selbſtmord als die größte Sünde, und lehren, das Jehovah ihn ſtrafe mit ewigen Zorn und dem Feuer Gehinnom's — —. Ich verſpotte die Thoren ſammt ihrer Lehre; ich verachte die menſchlichen Laſtthiere und die Huld des Lebens. Ich will mit Dir in den Kampf gehen Du Jehovah, höchſter Gott, und mit Dir, dem Oberſten der Teufel, denn ich will jetzt meinen Kopf an den Felſen zerſchmettern und nicht die Augen verſchließen beim Sprunge in die Tiefe!! — Höret Ihr es wie der Staub Euch höhnet? — Wo ſeid Ihr nun daß Ihr es duldet? — Er ſelbſt vernichtet ſich, und Ihr habt keine Gewalt ihn zu halten!! (Er nimmt einen Anlauf um ſich in den Abgrund zu ſtürzen — da erſcheint Jeſus aus dem Dickigt tretend, auf der Spitze des gegenüber ragenden Berges.)

Jeſus (rufend).

Judas!!!

Iſcharioth (unwillkührlich inne haltend).

Wer biſt Du, der mit meinen Namen zehnfach den Donner weckt? —

Jeſus.

Ich bin es.

Judas.

Komm herab! Komm herab! Die Wolken umkreiſen den Gipfel und hüllen Dich ein, als wären ſie Dein Gewand. Biſt Du ein Gott?

Jeſus (tritt ihm näher).

Erkennſt Du mich.

Judas.

Ha Du! — Was ſuchſt Du hier?

Jeſus.

Ich ſuchte Dich.

Judas.

Wehe über Dich, daß Du mich ſtörteſt! Ich hätte mich in die Tiefe geſchleudert und wäre an den Felſen in Stücke zerſprungen. Wehe über Dich, Du haſt mich um den Tod gebracht.

Jeſus.

Noch darfſt Du nicht ſterben.

Judas.

Wer biſt Du, der da ſagt: Du darfſt nicht, wenn ich es will?! (Pauſe.) Wehe, ich habe Dich gefürchtet, fortan will ich Dich haſſen!!

Jeſus.

Fortan wird nur Liebe auf Erden ſein, und die Furcht ſoll weggenommen werden.

Judas.

Fluch ſei der Liebe! Sie hat mich verſtoßen von Kind auf. Sie hat mich hinausgeworfen auf den Weg, als ich noch ein nacktes zappelndes Würmlein war, wo mich die Schweine freſſen oder die Roſſe zerſtampfen konnten. Fluch! Fluch der Elternliebe!! — Da hat mich gefunden ein Vornehmer auf Erden, und weil mein Winſeln ihn rührte, hat er mich genommen in ſein Haus — und hat das Kindlein gelegt an die Zitze ſeiner Hündin, und hat mich aufgezogen gleich einem Hunde unter ſeinem Tiſche, und meine erſten Feinde waren die Hunde, denn ſie fraßen mir die Brodſamen weg die von des Herren Tafel fielen: o Fluch über die Nächſtenliebe!! — Darauf haben ſie mich hinausgeſtoßen ins Leben, und ich bin einſam geweſen ein Fremdling unter den Menſchen, — dieſe aber haben mich gemieden, verachtet und gehöhnet weil ich arm war, und ohne Anſehn. Fluch! Fluch der Menſchenliebe! — Ich habe das ſchönſte Weib bezwungen gegen den Willen ihres Stammes und ihres Hauſes. Ich habe mit ihr das Räthſel der Menſchwerdung aufgelöſt, und ſie alle Luſt der Welt kennen gelehrt, — ſie hat Dich geſehen und mich verworfen. Fluch aller Weiberliebe! Aber Fluch, tauſendfacher Fluch der Gottesliebe die die Menſchen aufwachſen läßt, ein armſeliges Zwittergeſchlecht was nirgend zu Hauſe iſt, nicht im Himmel, nicht auf der Erde. Heimathlos irren wir umher — ein Spiel der Winde und der Laune jenes Gottes den ich verfluche!!! —

Jeſus Chriſtus (ſieht ihn an).

Judas (auffahrend).

Was willſt Du? — Warum treffen mich Deine Augen? — (Das Geſicht wegwendend.) Wehe, ſeine Blicke ſchlingen Ketten um mich. — Ich ſchäume dagegen, und kann ſie nicht zerreißen. — —

Jeſus (legt die Hand auf ſein Haupt).

Judas!

Iſcharioth (durchſchauert).

Ha!!!

Jeſus.

Waffne Dich wie ein Mann, ich will zu Dir reden.

Judas.

Schweige, Schweige! Deine Stimme kommt über mir wie ein Strom! — Laſſe mich! — Stand nicht mein Herz, trotz Gotte der mich ins Menſchen-Elend warf, wie ein Fels an dem die Wogen ſich brachen? — War ich nicht frei wie der Wüſtenlöwe mit den Pranken die Erde ſchlagend, daß ſie ächzte — bis Du erſchienſt?! — Wehe, Du haſt die Ceder unter den Bäumen gefällt. — Aber ſie erſchlägt Dich im Sturz!

Jeſus.

Was ſäumeſt Du noch?

Judas.

Jeſus! Jeſus! Ja, ich will hin zum Volke dem Du lehrteſt, und Dich verrathen. Die Dich mit mir haſſen, werden Dich ergreifen, Dich binden — Dein Angeſicht das mich zu Boden krümmt wird im Tode erblaſſen — und nach Dir wird kein Meſſias mehr ſein, o Jeſus! Aber Wehe, Wehe dem Volk, das Dich tödtet! Mein Haß zerſchmettert es für die Ewigkeit.

Jeſus (ſtreckt die Hand 'gen Jeruſalem).

Mache Dich auf, und gehe hin!

Judas (gehorcht unwillkührlich. Am Ausgange hält er an, und blickt in das Thal zurück).

Er iſt nicht mehr da. Er ging durch die Nebel. — Jetzt ſehe ich ihn auf der Höhe, über ihm die Sonne, den Tag! — Ha, wie unten die Dünſte ſich ballen. Schwarze Gewitter umflattern den Berg. — Fort Judas, räch an Israel den Tag, da Du geboren wurdeſt. Fort! Schon ſtrecken ſich die Blitze gegen mich wie Spieße, und der Nachtwind ſauſt mir nach über die Stoppel. — Fort, fort Judas!! (Er eilt nach Jeruſalem.)

Zur Charakteriſtik Hamlet's

von

Dr. Sievers

in Gotha.

Vorbemerkung.

Da ich im Folgenden zunächſt nur meine Auffaſſung des in Hamlet dargeſtellten pſychologiſchen Prozeſſes darzulegen beabſichtige, und trotz des Gegenſatzes, in dem dieſelbe zu den Reſultaten der bisherigen Forſchung ſteht, vor der Hand auf eine Kritik der letzteren verzichte: ſo will ich hier nur einige Punkte hervorheben, die auf die Nothwendigkeit einer tieferen Faſſung Hamlet's hinzuweiſen ſcheinen. 1) Alle bisherigen Forſcher gehen davon aus, daß die Hamlet auferlegte That der Mord des Königs ſei, und obwohl er, auf chriſtlichem Boden ſtehend und Philoſoph, nirgends über die Zuläſſigkeit des Mordes als ſolchen reflektirt, ſo ſoll er doch nach „abſoluter Reinheit des Handelns“ ſtreben und dieſes Streben der Grund ſeiner Thatloſigkeit ſein. (Rötſcher, Cyclus dramatiſcher Charaktere 2. Thl. S. 105.) Nun aber beruht auf der Annahme des Mordes, als der ihm auferlegten und von ihm ſelbſt gutgeheißenen That ſowohl die Erklärung der dritten Scene des dritten Akts, in welcher er das Schwert auf den König zückt, als auch des wirklichen Mordes des Polonius. Wenn alſo nachzuweiſen wäre, daß Hamlet urſprünglich an Mord gar nicht dachte — wie denn der Mord ſeinem Weſen ſchwerlich weniger widerſprochen haben dürfte, als dem ſeiner Interpreten — ſo fiele damit die ganze Reinheit der Entwicklungsphaſen, die zu jenen beiden Lebensäußerungen führte. Das aber iſt unwiderleglich nachzuweiſen, wie der geehrte Leſer aus einer Abhandlung von mir in dem neueſten Hefte des Archivs für neuere Sprachen und Literatur von Herrig und Viehoff erſehen wird. Ich will hier nur in Erinnerung bringen, daß der Geiſt ſelbſt ſogleich den Mord als ſolchen verwirft. „Ja ſchnöder Mord,“ ſagt er, „wie er im beſten Falle iſt,“ und daß Hamlet nicht minder ſittlichen Abſcheu vor demſelben zur Schau trägt, ſ. d. Monolog am Schluß des zweiten Akts. Es muß alſo eine andre Motivirung jener beiden Punkte geſucht werden. 2) Indem man Hamlet zum Helden der Reflexion macht, reißt man ihn aus dem Zuſammmenhange mit der Welt, in der er ſteht, heraus. Das „theoretiſche Bewußtſein" Rötſcher's, „das ſich nicht zur That entſchließen kann, weil es ſich in die Grenzenloſigkeit der Reflexion verliert," iſt eine Abſtraktion. Rötſcher hätte erſt nachweiſen müſſen, daß Hamlet der Leidenſchaft nicht fähig ſei, um ſagen zu dürfen, „er ſchiebe zwiſchen ſein Wollen und Handeln unabläſſig die Reflexion ein." Denn die Leidenſchaft verſchlingt alle Reflexion. Ein ſolcher Nachweis dürfte aber unmöglich ſein, da wir Hamlet vielmehr mehrfach der Leidenſchaft verfallen ſehen. (Man denke an die Scene mit Ophelien am Grabe und den Mord ſeiner beiden Begleiter, Act. 5., 2.) Ulrici ſagt von ihm, „er ſei im Widerſpruch des freien Gedankens mit der unfreien Leidenſchaft befangen." Danach aber iſt es ganz unerklärlich, daß nicht auch ſeines Vaters ſchändlicher Mord ihn zu augenblicklicher Leidenſchaft fortreißt. Die Frage nach dem Urſprung der Reflexion bleibt alſo ungelöſt. 3) Gleich im erſten Monolog ſehen wir Hamlet am Rande der Verzweiflung, noch eh' die That auf ihn gelegt iſt. Das ſcheint auf einen andern Grund „ſeiner Melancholie und ſeiner Zerrüttung" hinzuweiſen, als den, welchen Rötſcher den tiefſten nennt. Denn damals konnte „das Gefühl des Widerſpruchs zwiſchen Denken und Handeln, verbunden mit der Ohnmacht, ihn zu löſen," noch nicht in ihm leben. — Ich breche hier ab, da der Raum mir verbietet, auf Einzelnheiten einzugehn. Zum Schluß ſei nur noch erwähnt, daß eine neue Löſung der Schwierigkeiten, die die bisherige Auffaſſung bietet, verſucht worden iſt von Hoffmann in dem ſchon genannten Archiv, Bd. III. 2., IV. 1. Dieſer ſtellt die Anſicht auf, Hamlet ſei durch ſeiner Mutter Ehebruch und den Mord ſeines Vaters in innere Zerrüttung geſtürzt, eine Zerrüttung, die in der Form „des Gegenſatzes zwiſchen dem Schein und dem Weſen der äußern Schönheit der Welt, der Heiterkeit und Wohlanſtändigkeit des Lebens und ſeiner inneren Nichtigkeit, dem Abgrund von Qual und Sünde, den ſie bedecken," erſcheine und ihm die Kraft zum Handeln nehme. Denn von Natur ritterlich und tapfer, ſei der Prinz vorher zu dem Unternehmen, das der Geiſt von ihm verlange, durchaus nicht ungeſchickt geweſen. — Man ſieht, dieſe Anſicht verrückt den Standpunkt der ganzen bisherigen Kritik, indem ſie den Schwerpunkt der Entwickelung des Helden nicht mehr in den Mahnruf zur That, wie Goethe und Alle, die auf ihn weiter bauten, ſondern in den Inhalt der Offenbarung des Geiſtes legt. Ihr Fortſchritt iſt, daß ſie die Quelle der Reflexion aufgefunden und dieſe zum bloßen Moment in Hamlet's Weſen herabgeſetzt hat. Nur hat Herr Hoffmann die Entwicklung nicht als Prozeß gefaßt und auch nicht die ganze Tiefe des ausgeſprochenen Widerſpruchs erfaßt. Es iſt der Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit, der Sub- und Objectivität, wie wir im Folgenden zu beweiſen hoffen.

Der Menſch iſt zur Freiheit geboren, nicht zur abſtrakten Freiheit, die, beruhend auf der Erkenntniß ſeiner Selbſtſtändigkeit der äußern Welt gegenüber, ihn auf ſich ſelber ſtellt und von Allem um ihn her iſolirt, um es als Werkzeug ſeiner Zwecke zu betrachten — ſondern zu der Freiheit, die mit dem Bewußtſein der Göttlichkeit ſeines Weſens und der Anerkennung deſſelben Geiſtes, der in ihm iſt, auch im Andern gleichbedeutend iſt, ihn alſo ſowohl über ſeine eigne Naturbeſtimmtheit erhebt, als auch mit der Welt aufs Innigſte zuſammenſchließt. Dieſes Selbſtbewußtſein aber, das zugleich Bewußtſein des Weltgeiſtes iſt, iſt zunächſt ein unmittelbar vorhandenes und als ſolches die Quelle jeder Lebensäußerung und die Baſis des Verhältniſſes des Einzelnen zur Welt. Nun aber iſt die Freiheit des Menſchen keine, die iſt, ſondern die errungen werden muß, und das unmittelbare Einsſein mit der Welt kein ſolches, das den Gegenſatz zwiſchen ihr und dem Einzelnen für immer aufgehoben hätte — vielmehr tritt derſelbe nothwendig hervor und fordert eine neue Verſöhnung Beider. Das Subjekt iſt zwar als Geiſt Totalität und hat den Inhalt ſeines Selbſtbewußtſeins unmittelbar in ſich ſelbſt vorgefunden, aber dennoch iſt es dem Gefühl des Mangels, dem Bedürfniß unterworfen, weil es nur in der Bethätigung ſeines Weſens zur Befriedigung, zum Genuſſe ſeiner ſelbſt gelangen kann. Es entäußert ſich alſo ſeines Inhalts, giebt ihn nach ſeiner phyſiſchen und geiſtigen Beſonderheit ab an Gegenſtände außer ihm, die damit Macht über ihn erlangen und ſeiner Freiheit Abbruch thun. Um dieſe und ſeinen eignen Inhalt wieder zu gewinnen, muß er ſtreben, jene Gegenſtände, ſei es phyſiſch oder geiſtig, ſich zu eigen zu machen, und hat, dem Einzelnen gegenüber, das ihn reizt, als allgemeines Weſen die Gewißheit ſeines Sieges, in dieſem aber die Befriedigung, die er ſuchte. Nun aber kann er ſeinen ganzen Inhalt in Einen Gegenſtand niederlegen, ſich ganz in ihn verſenken — dann hat er ſein Selbſtbewußtſein an ihn abgegeben, dieſer iſt das Centrum ſeines geiſtigen Lebens, und der Sieg iſt zweifelhaft geworden, da nun der Gegenſtand das Allgemeine, er ſelbſt ein Einzelnes geworden iſt. Das Subjekt iſt der Leidenſchaft verfallen. Gelingt es ihm, den Gegenſtand derſelben in ſich hineinzuziehen, ſo hat es in dem Andern ſeine Freiheit wieder gewonnen und ſeine höchſte Erfüllung gefunden. Im andern Falle hat er allen Halt in ſich, wie in der äußern Welt verloren, und es bleibt ihm kein andrer Weg zu ſeiner Rettung, als durch eigne Thätigkeit allgemeine Ideen aus ſich heraus zu erzeugen und den verlorenen Inhalt des Selbſtbewußtſeins durch Vermittlung wieder zu gewinnen. So nur vermag er die Bande, die ihn mit der Welt zuſammen ſchloſſen, neu zu knüpfen. Verſagt ihm dazu die geiſtige Kraft, ſo wird er auch nicht fähig ſein, für ſie zu handeln, ſelbſt wenn die ſittliche Ordnung derſelben als aufgelöſt erſcheint, und er, vermöge ſeiner äußern Stellung in ihr und ſeiner tieferen Erkenntniß ihrer Lage, ſich berufen weiß, ſie wieder einzurichten. Denn „es iſt nichts Großes ohne Leidenſchaft vollbracht worden, noch kann es ohne ſolche vollbracht werden“ (Hegel), und nur wo das

Selbſtbewußtſein einen Inhalt hat, den es in ſeinen Gegenſtand niederlegen kann, iſt dieſe möglich. Hier aber iſt ein Doppeltes gegeben. Entweder das Subjekt geht zu Grunde, da es aus ſeinem eignen Geiſte keine Lebenskraft mehr ziehen kann, oder es ſucht im Gegenſaz zu dem, was nicht ſeinen Inhalt bildete, ſeine Freiheit zu behaupten — ſei es bewußt oder unbewußt, bloß aus dem Selbſterhaltungstriebe. In dieſem Zuſtand aber, der ein Zerfallen mit dem Menſchengeiſte ſelber iſt, aus dem es ja ſeinen früheren Inhalt ſchöpfte, kann es unmöglich für die von demſelben Geiſt getragene äußere Welt in die Schranken treten, um in ihr die ſittliche Ordnung herzuſtellen, noch weniger aber für dieſen ſittlichen Zweck mit Leidenſchaft erglühen. Denn wenn auch der ſittliche Geiſt in ihm noch nicht ertödtet iſt, vielmehr auf Augenblicke wieder durchbricht, und ihn das Schimpfliche ſeiner Thatloſigkeit empfinden läßt: ſo hat doch bei dem Mangel der Leidenſchaft der betrachtende Geiſt Muße genug, ihm alle Zufälle, denen ſein Handeln unterworfen iſt, vor die Seele zu führen, und jeden Entſchluß mit der Bläſſe des Gedankens anzuhauchen. Leidenſchaft kann ihn nur erfaſſen, in ſeinem eigenen Intereſſe, ſei's, daß der Gegenſtand, der ihn von Anfang an gefangen hielt, ihm nahe tritt, ſei's, daß ihn Rache treibt, ſei's endlich, daß es gilt, ſein eignes Leben zu vertheidigen. Aber der Kampf, zu dem er vom Standpunkt der abſtrakten Freiheit durch den Bruch mit ſich ſelbſt getrieben ward, kann nur mit ſeinem Untergange enden, weil es die allgemeinen Mächte ſind, mit denen er als Einzelner ihn führt. Wenn Hohn und Spott zunächſt die einzigen Waffen waren, mit denen er den Kampf begann, ſo wird die Gunſt der äußern Umſtände ihn bald mit Nothwendigkeit zu einer verbrecheriſchen That fortreißen, die ihn zwar zur Beſinnung zurückführen kann, wenn der ſittliche Geiſt in ihm ſich wieder regt, nicht aber ohne das Bewußtſein der Nichtigkeit des Menſchen, das in ſchmerzlichem Widerſpruche zu dem früheren Selbſtbewußtſein ſteht. Um Heilung zu finden, verlegt er nun den Schwerpunkt deſſelben aus ſich heraus in ein höheres Weſen, das jetzt zugleich die Schuld von ihm nehmen muß, indem er ſich als deſſen Werkzeug hinſtellt. So entſagt er ſeiner Willensfreiheit, auf der einſt das ſtolze Gebäude des Bewußtſeins ſeiner eigenen Gottſeligkeit ruhte, und wird zuletzt in der That zum bloßen Werkzeug der ſubſtantiellen Mächte herabgeſetzt, die trotz ihm durch ihn ihren Zweck erreichen.

Ich habe im Vorhergehenden den Standpunkt Hamlet's und die Auflöſung deſſelben, wie ich ſie faſſe, in den allgemeinſten Grundzügen dargelegt und eile, meine Anſicht zu begründen.

Das Nächſte iſt, uns ein Bild von Hamlet zu entwerfen, wie er vor der Epoche, mit der unſer Drama anhebt, daſtand. „Aus dem Gegenſtande eines Menſchen,“ ſagt Feuerbach (Weſen des Chriſtenthums S. 7.), „erkennſt du den Menſchen: der Gegenſtand iſt ſein offenbares Weſen, ſein wahres, objektives Ich,“ denn jeder Gegenſtand des Menſchen, auch der äußere, iſt ſeine innere Schöpfung und für ihn nur da, weil derſelbe ſchon in ſeinem Geiſte exiſtirte. An dem

Geſchöpfe aber erkennſt du den Schöpfer. Es käme alſo darauf an, nach Hamlet's Gegenſtand zu ſuchen, nach dem, was ihn erfüllte und begeiſterte, eh' er der Schwermuth verfiel, in der er uns entgegentritt. Denn dieſe beruht eben darauf, daß er ohne Gegenſtand iſt, der ihm Intereſſe abgewönne, oder vielmehr, daß ſein Gegenſtand nur ſeinen Ekel rege macht:

„O Gott! o Gott!“ ſagt er,
„Wie fade, ſchaal und flach und unerſprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieſer Welt!
Pfui! Pfui darüber! 'S iſt ein wüſter Garten,
Der auf in Samen ſchießt, verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn ganz allein.“

Schon dieſer Reflex der Welt in ſeinem Innern konnte uns zu ſeiner frühern Anſchauung derſelben, zu der Erkenntniß führen, wie ſie ihm früher Gegenſtand geweſen war. Er ſieht ſie jetzt mit ſubjektiven Blicken an, und wenn er eben noch ausdrücklich ſagte: „Scheint mir das ganze Treiben dieſer Welt,“ ſo iſt ſie ihm unmittelbar darauf in Wirklichkeit ein wüſter Garten. Wir ſehn, er ſcheidet Weſen und Erſcheinung, Schein und Wahrheit nicht, und in der That waren die erſten Worte, die er zu ſeiner Mutter ſprach: „Mir gilt kein ſcheint.“ So dürfen wir ihn gleich nach dieſer Einen Aeußerung als einen Gemüthsmenſchen faſſen, denn nur dieſer „kennt keinen Schein“. Das Gemüth nämlich, welches das unmittelbar vorhandne Bewußtſein des Einklangs des ſubjektiven Geiſtes mit dem Weltgeiſte, und wegen dieſer Unmittelbarkeit Einheit des Denkens und Empfindens iſt, hat eben dieſem ſeinem Weſen nach, wenn die Welt ihm Gegenſtand wird, immer nur ſich ſelbſt zum Gegenſtand und findet in ihr nur ſeinen eignen Inhalt wieder. Nur wo das Denken ſelbſtſtändig neben dem Empfinden beſteht, macht es ſich die Dinge ſelbſt zum Gegenſtand und Form und Inhalt ſcheiden ſich: der Menſch kennt einen Schein. Hamlet alſo iſt Gemüthsmenſch, ſein Gemüth iſt ſein Gegenſtand, und ſo viel ſehen wir bereits, daß ihm auch früher nur dieſes Gegenſtand geweſen ſein kann. Und was ihn früher erfüllte, ſagt er ſelber da, wo er Roſenkranz und Guildenſtern der Mühe überheben will, ihn, wie der König ſie geheißen, auszuforſchen. Ich muß die ganze Stelle hieher ſetzen, weil ſie für das Verſtändniß Hamlet's von der größten Bedeutung iſt: „Ich habe ſeit Kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt; und es ſteht in der That ſo übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieſer treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge ſcheint; ſeht ihr, dieſer köſtliche Baldachin, die Luft, dies ſtolze, umwölbende Firmament, dies majeſtätiſche Dach mit goldnem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler verpeſteter Haufe von Dünſten. Welch ein Meiſterwerk iſt der Menſch: wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Geſtalt und Bewegung, wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild des Lebendigen! Und doch was iſt mir dieſe Quinteſſenz vom Staube? Ich habe keine Freude am Menſchen." In dieſen grellen Antitheſen liegt der Gegenſatz der früheren und jetzigen Anſchauung *Hamlet's* — zwar er ſagt es nicht, aber daß es nichtsdeſtoweniger ſich ſo verhält, wird am klarſten dadurch bewieſen, daß er die Dinge, wie ſie an ſich ſind und wie ſie *für ihn* ſind, ſich gegenüberſtellt. Denn damit iſt ausgeſprochen, daß er ſie ihrem *Weſen* nach beſtehen läßt und nur ihre Beziehung *auf ihn* aufhebt. Dann aber iſt auch *die* Anſchauung ihres Weſens, die er ausſpricht, aus ihm ſelbſt gefloſſen und ihre Darlegung in dieſem Augenblicke nur veranlaßt durch das Auflodern des Glücksgefühls, das ſie ihm früher gab. Um alſo *Hamlet's* eignes Weſen zu begreifen, müſſen wir dieſe ſeine frühere Anſchauung der äußeren Natur und des Menſchen, die eben die Art enthält, wie ihm dieſe Gegenſtand geworden ſind, einer eingehenden Betrachtung unterwerfen.

Zunächſt leuchtet ein, daß ſowohl die Natur wie der Menſch ihm als ein künſtleriſches Ganzes, d. h. in der Durchdringung von Form und Inhalt ihm ins Bewußtſein treten. Und damit ſtimmt überein, daß das Auseinanderfallen Beider, das Zurückbleiben der bloßen Form in der Beziehung auf *ihn*, den Kern ſeiner Schwermuth bildet. Dieſe unmittelbare Einheit von Form und Inhalt alſo war ſein Gegenſtand. Dann aber war derſelbe ein *Fertiges*, für ihn *unmittelbar* Vorhandenes, zwar eine *Schöpfung* ſeines innern Sinnes, inſofern er den Inhalt ſeines Weſens in die Welt hineintrug, aber eine ſolche, die damit vollendet war, daß er ſie *unmittelbar* aus ſich entließ, um ſie mit ſeinem innern Sinne als in der äußern Welt *bereits verwirklicht* anzuſchaun, keine Schöpfung, die erſt durch *äußere Thätigkeit* reales Daſein in der Welt gewinnen ſollte, kein *äußerer Zweck*, der der Verwirklichung durch ihn entgegenſah — kurz ein *Sein*, kein *Streben* war ſein Gegenſtand. Daraus folgt nach jenem Satze *Feuerbach's*, daß er ſelbſt von vornherein kein Menſch des thatkräftigen Strebens war und dem Zwieſpalt in der Bruſt des Mannes fremd blieb, der Ideale in ſich trägt, die in der äußern Welt erſt wirklich werden *ſollen* und ihn zum Kampfe mit ihr treiben — vielmehr war er von Anfang an mit ihr in Einklang, *weil* ſie ſeine eigne Schöpfung war und daher *in ſich ſelber* einig, gleich dem Weibe, deſſen Weſen eben dieſer Einklang mit der Welt und mit ſich ſelber iſt. Und daß *Hamlet* in der That ein faſt weibliches Gepräge hat, zeigt ſich noch deutlicher beim Eingehn ins Beſondre ſeiner Anſchauung des Menſchen, das zugleich die bisherigen Reſultate unſrer Forſchung beſtätigt. Denn wie ſein Gegenſtand im Allgemeinen uns ſein Weſen enthüllte, ſo muß nun auch die Beſonderung ſeines Gegenſtandes uns die Beſonderung ſeines Weſens zeigen. Das äſthetiſche Moment iſt bereits hervorgehoben. Er nennt den Menſchen ferner *edel* durch *Vernunft*, die Vernunft aber iſt zugleich die Prieſterin der Unendlichkeit und die Vermittlerin des Einzelnen mit der Gattung und andern Einzelnen, die ihm die Gattung darſtellen; ſie führte ihn ſomit zum Bewußtſein ſeiner Würde und wird der Hebel der perſönlichen Verhältniſſe, die auf dieſem Bewußtſein ruhn und ſo faßt ſie **Hamlet** ſchon mit dem Worte **edel** in ſeinem erſten Monologe, indem er die Heirath ſeiner Mutter ſo ſchnell nach ſeines Vaters Tode als eine Erniedrigung des Menſchen empfindet. Ein Vieh, ſagt er, **das der Vernunft** entbehrt, würde länger getrauert haben. — **Hamlet** bezeichnet alſo den Menſchen als ein ſittliches Weſen und den ſittlichen Adel als in der Vernunft unmittelbar gegeben. Dann fährt er fort: „im Handeln wie ähnlich einem **Engel!**“ Aber **Goethe** ſagt: „Der Handelnde iſt immer gewiſſenlos; es hat Niemand Gewiſſen als der Betrachtende,“ und **Hegel**: „Man konnte dem Helden nichts Schlimmeres nachſagen, als daß er unſchuldig gehandelt. Es iſt die Ehre großer Charaktere, ſchuldig zu ſein“ *). Nur ein **weibliches** Gemüth mag die Reinheit eines Engels auch im Handeln ſich bewahren, und nur in einem ſolchen kann die Willenskraft, die das **Prinzip** des Mannes iſt, ſo verſchwinden, daß ſie nicht als ſelbſtſtändig ins Bewußtſein erheben würde. **Hamlet** hat in **ſeinem** Bilde von dem Menſchen für ſie keinen Raum, wohl aber für die Denkkraft: „im Begreifen“ **), ſagt er, „wie ähnlich einem **Gott**.“ Der Denkkraft alſo iſt er ſich bewußt geworden und dieſe wäre das Männliche in ihm; denn wenn das Weib mehr an das **Einzelne** gebunden iſt und das Allgemeine nicht als ſolches zu **denken**, ſondern faſt nur im Concreten **anzuſchauen** vermag, ſo iſt das Allgemeine eben das Gebiet des **Mannes**, das er durch Wiſſenſchaft und Kunſt anbaut und, hat er Willenskraft, zum Gehalt ſeiner **Zwecke** macht, um ſo der Träger der Geſchichte zu werden. Aber in **Hamlet** als Gemüthsmenſchen iſt das Denken mit dem Gefühl zuſammengeſchloſſen, es iſt ein noch ſtoffliches, kein abſtraktes Denken und das, womit es erfüllt iſt, iſt der ganze Inhalt des Gefühls. Indem es alſo ſeine Thätigkeit beginnt, „wirft es denſelben in Raum und Zeit hinaus“ (**Hegel**, Encyclopädie S. 418.), und findet ſomit, ſtatt das Weſen der Dinge, immer nur dieſen in ihnen, d. h. es aſſimilirt ſie ſich, trägt ſeinen Stoff in ſie hinein. Es iſt alſo recht eigentlich ein **göttliches** Denken, wie er ſagt, denn es iſt **ſchöpferiſch** und geſtaltet die Dinge nach ſeinem eignen Weſen um, es iſt die **idealbildende** Kraft des Menſchen und dieſe war einſt **Hamlet's** Stärke. Mit ſeinen Idealen bevölkerte er die Welt, um dann in dieſer **ſeiner** Schöpfung die Verſöhnung mit ihr und ſich ſelbſt zu finden. Dadurch eröffnen ſich noch tiefere Blicke in **Hamlet's** eigentliches Weſen. Das Bewußtſein ſeines Einklangs mit der Welt beruht nicht auf der **Erkenntniß** ihres Weſens, es iſt ein unvermitteltes, ein Produkt ſeiner Subjektivität, ein Akt der Willkür alſo, über welche freilich kein Bewußtſein vorhanden iſt, der abſtrakten Freiheit, die nach dem Satze: car tel est mon plaisir der Welt zuruft, ſie ſolle ſein, wie ſie ſie haben will, wenn auch freilich die Subſtanz der Welt dieſelbe iſt, die auch die Subjektivität

---

*) Vergl. **Viſcher's** Aeſthetik Bd. I. S. 287.

) Im Original ſteht: apprehension, was vielmehr ein Auffaſſen, Erfaſſen bedeutet, vgl. Ac. 4. S. 1, wo **Schlegel auch ungenau überſetzt.

durchdringt. Da nun aber die Uebereinſtimmung der objektiven Welt mit dem ſubjektiven Weſen nicht durch Kampf errungen, ſondern nur unmittelbar gefordert iſt, ſo iſt die Täuſchung ſowohl möglich als auch für das Subjekt gefährlich, das Letztere, weil mit der Welt, wie ſie ſich in ihm geſtaltet hat, auch ihre Subſtanz, die zugleich die ſeinige iſt, und das Material ſeiner Schöpfung war, aus ihm verſchwinden würde. Denn die Subſtanz der Welt hat bis dahin für das Subjekt noch keine ſelbſtſtändige Exiſtenz gehabt, es würde ſie alſo verlieren, weil es ſie nur kennt, wie ſie in ihm lebt, und ſtünde damit wirklich auf dem Boden der abſtrakten Freiheit, des leeren, inhaltsloſen Selbſtbewußtſeins. — Aber auch nach einer andern Seite hin führt uns die Erkenntnis der idealbildenden Thätigkeit Hamlet's tiefer in ſein Weſen ein. Entſpricht die Welt dem Bilde, das er von ihr in ſich trägt, ſteht er ſomit mit ihr im Einklang, ſo giebt es in derſelben für ihn Nichts, was ihn zur Thätigkeit hindrängt, er braucht nicht in ſie einzugreifen und findet ſchon die Befriedigung in ihr, die dem mit ihr zerfallenen Manne nur ſeine auf ihre Umgeſtaltung gerichtete Thätigkeit gewähren kann. So muß er thatlos ſein und kann ſich, wenn er handelt, die Reinheit eines Engels bewahren. Denn nun kann ſein Handeln niemals das Allgemeine ſelbſt zum Gegenſtande haben, ſondern wird ſich auf Einzelnes wenden, es wird ein Streben für Perſonen, in denen ſich für ihn das Allgemeine, der Inhalt der Welt, concentrirt. Er wird, wie das Weib, im perſönlichen Verhältniß die letzte Erfüllung eines Gemüthes ſuchen; Freundſchaft und Liebe, die für den Mann nach ſeinem ſpecifiſchen Princip nur Vorausſetzungen ſeiner Wirkſamkeit fürs Allgemeine ſind obſchon nothwendige, nur der Punkt außerhalb der Welt, deſſen er bedarf, um ſie zu bewegen, müſſen für ihn, wie die Bedingung, ſo der letzte Zweck ſeines Daſeins, die höchſte Manifeſtation des ſittlichen Geiſtes, werden; ſie werden ſeinen ganzen Lebensinhalt bilden.

So hätten wir aus Hamlet's Gegenſtand ſein Weſen abgeleitet, aber ehe wir zu unſerm Drama übergehen, müſſen wir noch einen Punkt erörtern. Hamlet ſteht mitten in einem chriſtlichen Volke, iſt ſelbſt im Chriſtenthum erzogen und ſcheint von ihm durchdrungen. Gleich im erſten Monologe, in der Sehnſucht nach dem Tode, ſagt er:

„Oder hätte nicht der Ew'ge ſein Gebot
Gerichtet gegen Selbſtmord."

Und als er im Begriffe ſteht, dem Geiſt zu folgen:

„Mein Leben acht' ich keine Nadel werth
Und meiner Seele, kann es der was thun,
Die ein unſterblich Ding iſt, wie es ſelbſt?"

Aber das Chriſtenthum, das den ganzen Reichthum des Menſchen auf einen außerweltlichen Gott überträgt und den Menſchen ſelbſt als an ſich nichtig hinſtellt, ſteht zu dem Weſen des Gemüthsmenſchen in innerem Widerſpruch. Dieſer

„freut ſich an Menſchen", wie Hamlet ſagt, und ſieht Gott in der Welt, die er vermöge ſeines „göttlichen Denkens" ſelbſt vergöttlicht. Ein perſönlicher Gott iſt ihm nur Bedürfniß, um in ihm ſeine eigene Unendlichkeit anzuſchaun, für die die Sphäre der Endlichkeit, die äußre Welt, keinen Raum hat. Denn wie das Gemüth die Wirklichkeit ſeiner Ideale ſetzt, die als Ausflüſſe ſeiner göttlichen Natur, auf der es ja beruht, ſelbſt unendlichen Inhalt haben, ſie aber ſetzt, ohne die wirkliche Welt in ihrem objektiven Weſen erfaßt zu haben, ſo muß es auch zeitliche Unendlichkeit für ſich fordern, weil die Erhabenheit über die Zeit in dem Bewußtſein ſeiner Göttlichkeit enthalten iſt, und ſetzt ſie unmittelbar aus ſich heraus in den außerweltlichen Gott, der ſonſt für daſſelbe kein weſentliches Intereſſe hat. Höchſt bezeichnend iſt es alſo, daß Hamlet Gott den Ewigen nennt und an Unſterblichkeit glaubt. Aber dieſer Glaube iſt kein chriſtlicher. Sonſt müßte der Ewige für ihn zugleich der liebende Vater und in dem Glauben an denſelben zugleich der Glaube an die Vorſehung gegeben ſein, der ihn dann über ſeine Leiden erheben würde. Das aber widerſpräche ſeinem Verhältniſſe zur Welt, das dem des Chriſten diametral entgegengeſetzt iſt. Denn während dieſer die Welt als gegeben vorfindet, als eine Schöpfung Gottes, und dieſem als Vorſehung auch die Weltregierung überträgt, ſeinen Willen alſo an Gott abgiebt und durch die Liebe Gottes, der ihm „alle Dinge zum Beſten dienen" läßt, zur Verſöhnung mit ſich und der Welt, d. h. zur Freiheit gelangt: iſt die Welt, wie ſie ſich in dem Gemüthsmenſchen reflektirt, ſeine eigne Schöpfung, ein Geſchöpf ſeines Willens, obſchon er ſich deſſen nicht bewußt iſt, und er wird frei nur dadurch, daß ſie ſeinem Willen entſpricht. Da er nun aber von Anfang an ſeine ſubjektive Freiheit zum Princip der Welt erhoben hat, ſo kann er, wenn ſeine Schöpfung ſich als Täuſchung erweiſt und zuſammenſtürzt, unmöglich in dem Glauben an eine Vorſehung, die mit dem Geſchöpf ſeiner Freiheit, in Wahrheit ſchon verlorne Freiheit wiederfinden. Vielmehr wird er in dieſer das Grab der Freiheit ſehen und erſt dann die ſeinige in ſie einſenken, wenn er umſonſt verſucht hat, ſie ſich zu bewahren.

Wir haben es jetzt zunächſt mit der Zeit vor Eröffnung unſers Dramas zu thun. Hamlet hat von früh auf ſeine idealbildende Kraft bewieſen. Sein Vater, König von Dänemark, war ihm das Urbild des Mannes; er ſchildert ihn dem Horatio:

„Er war ein Mann, der Alles war in Allem
Ich werde nimmer ſeines Gleichen ſehn."

Und ſeiner Mutter, auf das Bildniß ſeines Vaters zeigend:

„Seht, welche Anmuth wohnt auf dieſen Brau'n:
Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn,
Ein Aug' wie Mars, zum Drohn und zum Gebieten
Des Götterherold's Stellung, wenn er eben

Sich niederſchwingt auf himmelnahen Höh'n.
In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die ſein Siegel jeder Gott gedrückt,
Der Welt die Bürgſchaft eines Mann's zu geben."

Aber dieſer Vater war in der That der Verehrung würdig *), die ſein Sohn ihm zollte: Horatio nennt ihn einen guten König, das Volk liebte ihn noch nach ſeinem Tode und blickte ſehnſuchtsvoll auf ſeine Regierung zurück, nachdem der Aufſtand gegen ſeinen Nachfolger mißglückt war. Er ſelbſt macht als Geiſt den Eindruck hohen Seelenadels. Milde und Kraft waren in ihm gepaart und auch geiſtige Bildung fehlte ihm nicht. Er hatte die Natur ſeines Sohnes durchſchaut und ihn in Wittenberg, der Wiege der geiſtigen Bildung ſeiner Zeit, ſtudiren laſſen. Auch die Kunſt pflegte er. Das Schauſpiel ſeiner Hauptſtadt ſank erſt unter der Regierung ſeines Nachfolgers.

Unter ſolchem Vater, im Anſchaun einer Welt, der dieſer den Stempel ſeines Adels aufgeprägt hatte, wuchs Hamlet auf, und wie ſein Geiſt in Wittenberg die Nahrung fand, deren er bedurfte, ſo bethätigte er ihn auch zu Hauſe, er war der Mäcen der Schauſpielkunſt und noch ſpäter die Zuflucht der durch die Neuerungen des Nachfolgers ſeines Vaters aus der Hauptſtadt vertriebnen Künſtler. Daß die Kunſt für ihn große Bedeutung haben mußte, liegt in unſrer Auseinanderſetzung ſeines Weſens begründet. Mit der äußern Welt war er wenig in Berührung getreten, er iſt, wie er ſelbſt ſagt, kein Herkules, ſeine Geſinnung im Verkehr mit Menſchen war, ſeinem Weſen entſprechend, Vertraun, er lieh ihnen ſeine eigne Geſinnung, ſo vor Allem ſeine innige Verehrung für ſeinen Vater, und ward ſpäter ſchmerzlich enttäuſcht, als dieſelben Menſchen, die unter der Regierung ſeines Vaters ſeinem Bruder Geſichter ſchnitten, dieſem, als er König geworden war, ſchmeichelten **). Denn er haßte ihn; nach derſelben Eigenthümlichkeit ſeines Weſens, nach welcher er ſeinen Vater meiſt unter dem Bilde des Apoll anſchaut, galt ihm dieſer als der Inbegriff des Häßlichen, gleich in dem erſten Monologe nennt er ihn einen Satyr, ſpäter einen Hanswurſt von König, einen geflickten Lumpenkönig, einen Pfau u. ſ. w., alles Bezeichnungen, die nur ſeinen ſubjektiven Widerwillen vor der häßlichen Erſcheinung dieſes Königs ausſprechen, der ſich ſtets majeſtätiſch ſpreizt, ohne eine Spur von Majeſtät zu haben, nicht den Abſcheu vor ſeiner That, die ſein objektives Weſen darſtellt.

Dieſer Menſch wird nun nach ſeines Vaters Tode König, herrſcht als Despot, knechtet den Adel, der vor ihm kriecht, und unterdrückt das Volk. Damit entleert ſich für Hamlet die äußere Welt ſeiner Ideale; zum erſten Male lernt er Schein und Wahrheit unterſcheiden; aber er war ſeinem Weſen nach nicht auf ſie hingewieſen, vielmehr hat er den Inhalt ſeiner Weltanſchauung in Perſonen concentrirt, und an die Liebe und Freundſchaft abgegeben, wie wir es vorher geſagt. Seiner Natur nach dem äußern Leben abgewandt und theils in Wiſſenſchaft und Kunſt, theils im Familienleben Befriedigung ſuchend, hat er ſich von früh auf mehr ſeiner Mutter angeſchloſſen, doch aber in ſeinem Verhältniſſe zu ihr zugleich ein Zeugniß von ſeiner faſt abgöttiſchen Verehrung für ſeinen Vater, der ſein Vermittler mit der Außenwelt war, abgelegt, indem er ſie als deſſen Gattin zum Ideal des Weibes erhob. So ward ſeine Mutter, ehe noch die Liebesſehnſucht, die in ihm ſelber lebte, ihm ins Bewußtſein trat, zur Trägerin ſeines eignen Ideals der Liebe, des ganzen ſittlichen Gehalts derſelben; und das Verhältniß ſeiner Eltern ſchien durchaus ſchön. Von ſeinem Vater ſagt er gleich im erſten Monolog:

---

*) Ueber die geſammten äußern Verhältniſſe unſres Dramas muß ich auf die ſchon angeführte Abhandlung von mir in dem Herrig'ſchen Archiv verweiſen, da hier der Ort nicht iſt, näher auf ſie einzugehn.

**) Schlegel's Ueberſetzung S. 61.

. . . . „ſo meine Mutter liebend,
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren."

Und von ſeiner Mutter:

„hing ſie doch an ihm,
Als ſtieg das Wachsthum ihrer Luſt
Mit dem, was ihre Koſt war."

Zwar dieſe Worte ſind ſchon von dem Ekel angehaucht, den ihre, in ſeinen Augen bloß auf der niedrigſten Sinnlichkeit geſchloſſene zweite Ehe ihm erregt. Aber daß auch ihre Liebe und damit ſie ſelbſt ihm einſt in idealem Lichte erſchien, beweiſt die ideale Bedeutung, die ihre That, die zweite Ehe, für ihn hat. Ob ſie ihrem Gatten die Ehe brach oder nicht, gilt ihm gleich, da ſie die Liebe brach, die er nur als unendlich faſſen kann und auch von ihr einſt gefaßt glaubte; „o eine That," ſagt er zu ihr in der Unterredung nach dem Schauſpiel:

„Die aus dem Körper des Vertrages ganz
Die innre Seele reißet, und die ſüße
Religion zum Wortgepränge macht."

Hier alſo ſpricht er von einem Ehebruch nach dem Tode eines der Gatten, „die innre Seele des Vertrags" iſt eben die Unendlichkeit der Liebe, während der Vertrag ſelbſt in die Endlichkeit fällt. Wir ſehen wieder den Gemüthsmenſchen vor uns. Aber dieſe Unendlichkeit iſt ein und daſſelbe mit der Reinheit, Unſchuld, Sittſamkeit, Treue, mit der Sittlichkeit überhaupt; denn wie jene die Erhabenheit über die Zeit, ſo iſt dieſe die über die ſinnliche Natur des Menſchen, und auch ſie hatte er auf ſeine Mutter übertragen. „Solch eine That," heißt es zu Anfang,

„Die alle Huld der Sittſamkeit entſtellt,
Die Tugend Heuchler ſchilt, die Roſe wegnimmt
Von unſchuldvoller Liebe ſchöner Stirn,
Und Beulen hinſetzt; Ehgelübde falſch
Wie Spielereide macht."

Aber daß er ſeine Mutter mit einem ſolchen Ideal der Liebe ſchmückte, das, weil er ſie zur Trägerin deſſelben machte, nur um ſo reiner von jedem ſinnlichen Anflug ſein mußte, zeigt deutlich, daß der Drang nach einem Weibe, das ihn ſelbſt lieben ſollte, in ihm lebte. Schon hat er es gefunden; nur hat ihn, den künſtleriſchen Geiſt, die äußere Schönheit und künſtleriſche Anlage des Mädchens ſogleich beſtochen, er hat ihr Weſen nicht erfaßt, ſo wenig wie das Weſen ſeiner Mutter und der Außenwelt. Vielmehr hat er auch jetzt wieder ſich in ſie hineingetragen, denn ſie verſteht ihn nicht und hat nur ihre ſinnliche Befriedigung an ihn geknüpft, ja ſie iſt ſich deſſen ſogar bewußt, wie ihre erſte Unterredung mit ihrem Bruder klar beweiſt. Für Hamlet aber, der den Inhalt ſeines „göttlichen Denkens", ſoweit derſelbe in die Liebe aufging, ſchon in ſeiner Mutter aus ſich herausgeſtellt hatte, mußte Ophelia nothwendig mit dieſer zuſammenſchmelzen. Denn dies göttliche Denken iſt in ſich einig und konnte nur ein einziges Weib erzeugen. Auch ſie ſtellte ihm alſo die Sittlichkeit ſelber dar. Doch tritt Ophelien gegenüber die ſinnliche Beziehung hinzu, die unmittelbare Neigung, das rein natürliche Moment, das was die Liebe zur Leidenſchaft geſtaltet. Und dies Moment iſt ſtark in Hamlet, obſchon es ihm bisjetzt noch nicht ins Bewußtſein getreten iſt. Wir haben aber Laertes Zeugniß dafür, das beweiſt, daß ſeine Schweſter ſehr nachgiebig war; denn er darf ſie warnen:

„Bedenk' was Deine Ehre leiden kann,
Wenn Du zu gläubig ſeinem Liede lauſcheſt,
Dein Herz verlierſt, und Deinen keuſchen Schatz
Vor ſeinem ungeſtümen Drängen öffneſt."

Und weiterhin:

„Das ſcheuſte Mädchen iſt verſchwend'riſch noch,
Wenn ſie dem Monde ihren Reiz enthüllt" *).

Auch die Freundſchaft, die wir als ein Moment in Hamlet's Weſen fanden, iſt ſchon für ihn verwirklicht, und wie in der Liebe, ſchaut er in ihr die Unendlichkeit ſeines eignen Weſens an, hier in der Form der Erhabenheit über die äußeren Schickſale, die den Menſchen treffen; das ſagt er ſelbſt zu ſeinem Freunde:

„Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl, und Menſchen unterſchied
Hat ſie Dich auserkoren. Denn Du warſt
Als litt'ſt Du Nichts, indem Du Alles litteſt;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geſchick
Mit gleichem Dank genommen: und geſegnet,
Weß Blut und Urtheil ſich ſo gut vermiſcht,
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu ſpielen, den ihr Finger greift."

Nur war dieſe Selbſtſtändigkeit, die Bethätigung der Freiheit nicht durch den Kampf der Leidenſchaft durchgegangen, Horatio iſt ruhig und erkennt ein Schickſal an,

---

*) Von vornherein verwahre ich mich gegen die Annahme Tieck's und Viſcher's (Aeſthetik 1. S. 107.), Heine's u. A. nicht zu gedenken, als ſei Ophelia wirklich gefallen. Es läßt ſich vielmehr eben aus ihren Liedern mit Evidenz das Gegentheil erweiſen.

das mit eiſerner Nothwendigkeit über die Welt regiere. Das ſpricht er ſelbſt in der erſten Scene unſeres Dramas aus:

„Ein Stäubchen iſt's das geiſt'ge Aug' zu trüben.“

Denn dieſe Worte, die ſich auf die Erſcheinung des Geiſtes beziehen, ſagen aus, daß das Unheil, das Horatio vorher aus ihr weiſſagte, unabwendbar iſt. Ein ſolcher Glaube aber ſchließt den Kampf aus, und Hamlet, ſelbſt erkennend, daß ſein Weſen dem ſeines Freundes entgegengeſetzt iſt, ſchließt daher ſeine Anrede an ihn:

„Gieb mir den Mann, den ſeine Leidenſchaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich Dich hege.“

Alſo ſeine Freiheit hat Hamlet in ſeinem Freunde nicht gewahrt, wenn die Liebe, in die er ihren vornehmſten Inhalt niedergelegt hatte, ihn täuſchen ſollte. Nun aber fällt ſeine Mutter wirklich, Hamlet erwacht zum Bewußtſein, und vermöge ſeiner idealbildenden Kraft, die ihn vorher in dieſer ein allgemeines Weſen, die Liebe ſelbſt mit ihrem ganzen ſittlichen Inhalt erblicken ließ, muß er auch jetzt die einzelne Erſcheinung ihres Falles als Allgemeines faſſen. Seine vorher angeführten Worte, in der Unterredung mit ſeiner Mutter beweiſen, daß ers that. Die Tugend, der ſittliche Geiſt ſelbſt iſt gefallen, ſo weit derſelbe ſich in der Liebe entfaltet. Und in der That war er berechtigt, in ſeiner Mutter Fall den ihres ganzen Geſchlechts zu ſehen, inſofern äußere Umſtände, und nicht die Erkenntniß ihres objektiven Weſens ihm dazu ein Recht verleihen konnten. Denn ein Mal konnte ſie ſich eines Gatten rühmen, wie kein andres Weib, während ſie bei ihrem zweiten Gatten, wie Hamlet dieſen auffaßt, „ſich in einem Sumpfe mäſtete.“ Und dann war ſie in „einem Alter, wo der Tumult im Blute zahm iſt und auf Urtheil wartet; und welch Urtheil ging wohl von dem zu dem?“ So giebt er denn in ſeiner Unterredung mit ſeiner Mutter einen Commentar zu ſeinem ſchmerzlichen Ausruf im erſten Monolog: „Gebrechlichkeit, Dein Nam' iſt Weib!“ indem er ihr in ſittlicher Entrüſtung zuruft:

„Scham, wo iſt dein Erröthen? wilde Hölle
Empörſt du dich in der Matrone Gliedern,
So ſei die Keuſchheit der entflammten Jugend
Wie Wachs, und ſchmelz' in ihrem Feu'r hin;
Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff ſtürmet: da der Froſt ja ſelbſt
Nicht minder kräftig brennt, und die Vernunft
Den Willen kuppelt.“

Wir ſehn unmittelbar, wie er bisher die ſittliche Welt in ſeiner Geliebten angeſchaut hatte, kann ihm dieſe dieſelbe nach ſeiner Mutter Fall nicht mehr bewahren. Ein Mal zum Bewußtſein über die Welt erwacht, muß er ſich durch die Erkenntniß ihres Weſens wieder mit ihr in Einklang ſetzen, und aus dem Bruche mit ihr das einſt unmittelbare Selbſtbewußtſein durch eigne Kraft erringen. Und ſo lange noch ein Reſt der früheren Subſtanz ſeines Weſens und damit des Glaubens an die Welt in ihm vorhanden iſt, muß der ihm eingeborne Freiheitsdrang ihn dahin treiben. Auch hat er ſchon, noch ehe unſer Drama beginnt, dieſen Weg eingeſchlagen, auf den ihm ſeine wiſſenſchaftliche Bildung nothwendig führen mußte. Denn vermöge dieſer hatte er auch früher ſchon einen Schein gekannt: in der äußern Natur. Er ſchreibt Ophelien *), als ſchon die Wahrheit ſeiner Mutter für ihn Lüge geworden war: „Zweifle, daß die Sterne Feuer ſind, zweifle, daß die Sonne ſich bewegt." Das ſind Täuſchungen der Sinne, die Beobachtung und Verſtand auflöſen, um ein beſtimmtes Wiſſen von der Welt an die Stelle zu ſetzen und dem Menſchen den Weg zu zeigen, wie er ſich zum wirklichen Herrn derſelben erheben kann. Von der Erkenntniß, daß der menſchliche Verſtand das Geſetz der äußern Welt iſt, hätte er nun fortzuſchreiten zur Erkenntniß der Subſtanz der Welt als ſeiner eignen, um ſich auf's Neue mit ihr zuſammenzuſchließen, und den Weg dahin hat er ſich gebahnt. Nur ſieht er in der Unwahrheit ſeiner Mutter vermöge ſeines ſubjektiven Weſens ſogleich ein allgemeines Weſen, Alles iſt ihm jetzt Schein und Heuchelei, die Wahrheit als ſolche iſt Lüge geworden, er hat alſo das Allgemeine zu beſiegen, und nur über das Einzelne iſt der Menſch, der zugleich allgemeines Weſen iſt, des Sieges ſicher; dem Allgemeinen ſteht er als Einzelner gegenüber und muß ihm unterliegen. Dennoch fährt er fort: „zweifle, daß die Wahrheit Lüge iſt," d. h. zweifle an dieſem Schein, wie an den beiden vorher genannten Sinneswahrnehmungen (denn für Hamlet war dieſer Schein nicht minder ſinnliche Gewißheit): „die Vernunft löſt auch dieſen Schein auf und lehrt Dich, daß die Lüge nur dazu dient, die Wahrheit zu verbürgen." — Aber noch ſteht er nicht als Sieger vor uns da, ſonſt hätte er das Verhältniß zu Ophelien gebrochen, das doch ſchon aufgehoben war, als er dieſen Weg der vernünftigen Vermittlung mit der Welt einſchlug; denn die Liebe iſt die unmittelbare Gewißheit ihrer ſelbſt, damit aber auch des ſittlichen Geiſtes, auf dem ſie ruht, und der zugleich der Weltgeiſt iſt. Der Zweifel an dieſem, der doch jenem Streben nach vernünftiger Freiheit bei ihm zu Grunde liegt, ſchließt den Zweifel an der Liebe ein, und ſo iſt es bei Hamlet. Er zweifelt ſchon an ſeiner eignen Liebe. Denn wenn er fortfährt: „Aber niemals zweifle, daß ich liebe," ſo iſt damit eben der Zweifel in dem Andern geſetzt, und die Liebe ſetzt keinen Zweifel, wie ſie ſelbſt nicht zwei-

---

*) Schlegel hat ſonderbarer Weiſe ein eignes Gedicht an die Stelle des im Original befindlichen geſetzt. — Ich bemerke hier übrigens, daß ich die ganze Bedeutung deſſen, was ich aus dieſem Gedicht herausleſe, ſehr wohl überſchaue, und daß es faſt unbegreiflich iſt, wie Hamlet als ſolcher Gedanken wie dieſe ausſprechen konnte. Aber ich bin nichtsdeſtoweniger überzeugt, daß ich Nichts hineinleſe, und finde jenes Unbegreifliche ſogleich begreiflich, wenn ich an Hamlet's Stelle Shakeſpeare ſelbſt ſubſtituire, für den Hamlet dieſelbe Bedeutung gehabt hatte, wie Werther für Goethe. Ueber Shakeſpeare's innere Erlebniſſe verweiſe ich auf Hoffmann's zweiten Artikel a. a. O.

ſeit. Iſt derſelbe aber erwacht, ſo vermag ihn keine Vermittelung zu löſen, während jene Wahrnehmungen erſt durch den Zweifel durchgehen müſſen, um ſtichhaltige Wahrheit zu werden. Das hat Hamlet erkannt, und damit aber hat er die unmittelbare Gewißheit der Liebe verloren. Er redet ſich jetzt nur noch ein, daß er liebe, wie ſchon die geſchraubte Form der Ueberſchrift des Gedichts: „An die himmliſche und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia," ſo wie der Schluß deſſelben deutlich erkennen läßt. Dann aber mußte ſein Verhältniß zu ihr, wenn er ſchwach genug war, es fortzuführen, jene ſinnliche Färbung gewinnen, die wir ſchon aus Laertes Worten kennen, und durch die Widmung dieſes Gedichts: „An ihren trefflichen weißen Buſen," durchſcheinen ſehn. Oder vielmehr das ſinnliche Moment und der Zweifel waren beim Schwinden der ſittlichen Grundlage zugleich geſetzt und näherten ſich aneinander. Somit hat Ophelia für Hamlet in Wahrheit keine innere Bedeutung mehr: ſie iſt ihm jetzt ſchon, obwohl er ſich deſſen noch nicht bewußt iſt, nur noch das Weib, an das ſeine ſinnliche Befriedigung geknüpft iſt; das Bewußtſein der geiſtigen Gleichheit, auf dem die Innigkeit des perſönlichen Verhältniſſes beruht, mußte ſchwinden, da ſein geiſtiger Inhalt ſelbſt durch ſeiner Mutter Fall gefährdet iſt.

Wir gehen jetzt zu unſerm Drama ſelbſt über. Wenn unſre Deduction des Weſens Hamlet's, als eines ſubjektiven Menſchen und ſeines Verhältniſſes zu ſeiner Mutter, als dem Geſchöpfe ſeines auf die Liebe hindrängenden ſittlichen Geiſtes, der in ihm zum Genuſſe ſeiner ſelbſt, zur Freiheit zu gelangen ſuchte, richtig war: ſo muß Hamlet jetzt der Verzweiflung verfallen ſein. Denn ſeine Mutter, in die er den Inhalt ſeines Geiſtes niedergelegt hatte, kann er nicht hoffen, wieder zu gewinnen, und mit dieſem hat er zugleich die Subſtanz der Welt verloren oder vielmehr dieſe war nie für ihn vorhanden, weil ſie ihm nie ſelbſtſtändig zum Bewußtſein gekommen war, wie wir denn noch eben ſahen, daß er nicht vermochte, in ihr durchzudringen. Er hat alſo mit ſeinem ſubjektiven Inhalt Alles verloren, Alles iſt ihm Schein.

So erſcheint er denn auch vor uns, ein Bild der Hoffnungsloſigkeit, und gleich die erſten Reden, die er führt, zeigen den ſubjektiven Menſchen, der, wie er einſt ſeine Freiheit nicht in ſich, ſondern in ſeinem Gegenſtande fand, ſo auch jetzt noch an ihn geknüpft iſt und durch die Vernichtung deſſelben frei zu werden hofft: Hohn und Bitterkeit ſind alſo die Formen, die ſein Geiſt annimmt, wenn er ihm gegenüberſteht. Der Hohn trifft ſeinen Oheim, der ihn Sohn nennt und in deſſen Strahlen er nicht länger weilen will *). Aber zugleich iſt er ſich ſeines frühern ſittlichen Inhalts noch bewußt: als alſo ſeine Mutter mit Gemeinplätzen an ihn herantritt, die ſeinem früheren Ideal von ihr Hohn ſprechen, wendet er ſich

---

*) Das iſt nach meiner Meinung der Sinn der Stelle: „Nicht doch, mein Fürſt, ich habe zu viel Sonne." Er will fort nach Wittenberg und flieht der königlichen Sonne, jenes Haſchens nach Majeſtät, von dem eben die Rede war.

als allgemeines Weſen gegen ſie als *Einzelne*, um ihr ihr Vergehen vorzuhalten, nur läßt die ſubjektive Form der Bitterkeit erkennen, daß er in ihr ſich ſelber trifft und ſelbſt nicht mehr an das Allgemeine glaubt, als deſſen Organ er zu ihr ſpricht. Er ſelbſt trauert nicht eigentlich um ſeinen Vater, ſie hat ihm eben ſelbſt die *Trauer* geraubt und ſeine Tracht und Haltung ſind, wie er mit Hinblick auf ſie ſagt, jetzt auch für ihn nur „des Kummers Kleid und Zier". Ihre Heuchelei, der *Schein* der Trauer, den ſie annahm, beſchäftigt ihn allein; ſein Schmerz um ſeinen Vater iſt darin verſenkt. Deshalb beginnt er ſogleich:

„Scheint, gnäd'ge Frau? Nein iſt: ich *kenne keinen Schein*."

Und weiterhin:

„All' dies *ſcheint* wirklich:
Es ſind Gebehrden, die man ſpielen könnte."

Und wenn er fortfährt:

„Was über allen Schein, trag' ich in mir."

ſo ſind das für ihn jetzt nur noch Worte, und müſſen's ſein, weil er es ausſpricht: zu Grunde liegt die Bitterkeit auf ſeine Mutter, deren *Liebe* er ſich einſt unendlich dachte; denn der Schein der *Trauer* verwandelt jetzt auch ihre *Liebe* für ihn in bloßen Schein. Das iſt es auch, was ihn nach dieſem Ausbruch in ſich zurückſinken läßt. Seine nächſten Worte, nachdem der König ihn vor dem ganzen Hofe wie einen Schulknaben zurechtgewieſen hat, zeigen ihn ganz gebrochen. Die rauhe Wirklichkeit iſt an ihn herangetreten, und er verzichtet darauf, ſie zu bekämpfen. Er bleibt allein zurück, nachdem er ſich des Königs Befehl, am Hofe zu bleiben, ohne Widerſtreben gefügt hat.

Seine erſten Worte, als ſich ſein Herz nun öffnet, athmen Sehnſucht nach dem Tode, und freilich müßte er ſterben, wenn er ſich nicht aus jener Apathie erheben könnte; denn das Leben iſt nur das ſtete Umbilden der äußern Dinge zu Elementen unſeres Daſeins, ein ſtetes Schaffen ſeiner ſelbſt aus ihnen, und dieſe ſind für ihn nicht mehr vorhanden, oder vermögen doch nicht mehr, ihm ein Intereſſe abzugewinnen; in dieſer Stimmung ruft er aus:

„Wie ſade, ſchal und flach und unerſprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieſer Welt."

Aber er iſt doch noch nicht losgelöſt von ihr, wie es nach dieſen Worten ſcheinen könnte, noch lebt ſein ſittliches Gefühl und ſtellt ihn wieder zu ihr in Beziehung; anfänglich zwar empfindet er nur Ekel: „Pfui, pfui darüber," ſagt er, „es iſt ein Garten, der nicht gejätet iſt, und auf in Samen ſchießt, *verworfnes*, üppiges Unkraut erfüllt ihn ausſchließlich" *). Die Welt, ſagt er, hat ſich der Herrſchaft des ſittlichen Geiſtes entzogen. Aber bald erwacht er zum Bewußtſein deſſen, was ſie

---

*) *Schlegel*'s Ueberſetzung iſt ungenau.

entſittlicht hat, es iſt die That ſeiner Mutter, der Bruch der Liebe, denn in der Liebe concentrirte ſich für ihn der ſittliche Inhalt der Welt, und in ſeiner Mutter Liebe zu ſeinem Vater war er gewohnt, die Liebe ſelbſt zu ſehen. Der Ekel ſchwindet, um dem Schmerze über ſein Verhältniß zu dieſer, der Liebe entleerten Welt zu weichen, in den er ſich nun ganz verſenkt: „Daß es dazu kommen ſollte!“ ſagt er, und nun gedenkt er des raſchen Umſchwungs der Liebe ſeiner Mutter. Eben noch hat er ihre Trauer und damit ihre Liebe Heuchelei genannt. Aber damals hatte er ſich ſoweit von ihr losgelöſt, daß er ſich ihr mit Bitterkeit gegenüber ſtellen konnte. Jetzt, wo er kaum wieder zum Leben erwacht iſt, iſt er reiner Schmerz, der Gegenſtand ſeines Schmerzes iſt er ſelbſt, ſein Gemüth und dieſes ſeine Welt, wie er dieſelbe in ſeiner Mutter anſchaut. Er iſt alſo ganz mit ihr verſchmolzen, und vermag nicht, ſie perſönlich verantwortlich zu machen, weil ſie ihm eben jetzt nicht als Perſon Gegenſtand iſt. Es müßte ihn wahnſinnig machen, wenn er nicht wenigſtens an ihre frühere Liebe glauben ſollte. Denn Wahnſinn iſt nichts Anderes, als die Unfähigkeit, die äußern Eindrücke zu ſubſumiren, ſie als einzelne dem Allgemeinen in uns unterzuordnen: ihre Liebe aber war ihm ein Allgemeines und wäre nicht zu ſubſumiren, wenn er ſie als bloßen Schein betrachten müßte, denn damit wäre das Allgemeine ſelbſt zum Schein herabgeſetzt, alſo die Grundlage des Menſchen aufgehoben, und der Schein als Wahrheit geſetzt, was ſchon Wahnſinn iſt. — „Laß mich's nicht denken!“ ruft er, nachdem er ſich ihre Liebe nochmals vor die Seele geführt hat:

„Hing ſie doch an ihm,
Als ſtieg der Wachsthum ihrer Luſt, mit dem,
Was ihre Koſt war.“

Dann hält er plötzlich ein und fährt beruhigt fort: „Gebrechlichkeit, dein Nam' iſt Weib!“ nicht Lüge, nicht Heuchelei; damit bleibt ihm das Bild ihrer früheren Liebe noch, der Glaube iſt noch möglich, und zugleich iſt die Schuld von ihr genommen und der Natur des Weibes zugeſchoben, das eben an ſich gebrechlich iſt. Aber zugleich iſt das Weib damit der ſittlichen Sphäre überhaupt enthoben und jenem Garten gleich, „der nicht gejätet iſt und auf in Samen ſchießt; geiles, üppiges Unkraut erfüllt ihn ausſchließlich.“ Dann aber iſt die Liebe ſelbſt aufgehoben, und wirklich bringen die Worte: „Hing ſie doch an ihm ꝛc.“ widerwärtige Züge in jenes Bild, das er ſich noch eben zu retten ſuchte. Sie ſind ſchon von demſelben Ekel angehaucht, den er ihr ſpäter ſchildert:

„Nein, zu leben
Im Schweiß und Brodem eines ekeln Betts,
Gebrüht in Fäulniß, buhlend, und ſich paarend
Ueber dem garſt'gen Neſt.“

Sein ſittliches Gefühl erhebt ſich ſomit wieder, und ſondert ihn von ſeiner Mutter, der Ekel iſt wieder die erſte Form des aus dem Schmerz auftauchenden Bewußtſeins, darauf aber ſtellt er ſich den Widerſpruch ihrer Trauer und ihrer ſchnellen Heirath gegenüber:

„Bevor die Schuh verbraucht
Womit ſie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe ganz Thränen."

Und dann iſt ſie auch nicht bloß Natur, ſie gehört doch der ſittlichen Sphäre an und iſt kein Vieh, das der Vernunft entbehrt: jetzt nennt er ihre Thränen doch verbrecheriſch, ihre Haſt ſchnöde, ihre jetzige Ehe blutſchänderiſch. Aber dieſe Gewißheit der ſittlichen Entartung ſeiner Mutter, die er jetzt auszuſprechen wagt, weil er ſich allmählig von ihr losgelöſt hat, hebt ihn zugleich über ſie hinaus und läßt ihn wieder in den allgemeinen Schmerz über die Entſittlichung der Welt verſinken, die auch für ihn noch Anderes als die Liebe enthält. Unter ſeinem Vater hatte er ſie als durchaus ſittlich angeſchaut, und erſt ſeit deſſen Tode iſt ſeine Harmonie mit ihr zerſtört. Aber dieſe iſt ihm inneres Bedürfniß, er kann nicht glauben, daß ſie auch früher bloßer Schein war, ſonſt müßte er an ſeinem eignen ſittlichen Bewußtſein irre werden: an ſich unſittlich kann die Welt nicht ſein, ſie muß dazu gemacht ſein durch eines Frevlers Hand: er ahnt den Mord und ahnt den Frevler — aber noch iſt dieſe Ahnung ihm nur eine neue Qual, weil ſie ganz unverbürgt iſt. Dennoch ſpricht aus ihr der Glaube an das Allgemeine, das Gute, und ſie verheißt, daß, wäre er ſeiner Sache gewiß, er wohl noch fähig wäre, es wieder herzuſtellen.

So in ſich zurückverſunken weckt ihn Horatio. Hamlet erkennt ihn kaum, und die Worte: „Horatio, wenn ich mich nicht ſelbſt vergeſſe?" ſind für ihn als ſubjektiven Menſchen höchſt bezeichnend. Denn, wenn ſie auch zunächſt zu erklären ſind: Deine Züge ſind mir bekannt, wie meine eigenen, und daneben noch die innere Zerſtörung andeuten, die ihm Alles ungewiß erſcheinen läßt: ſo ſind ſie für ihn, der ſich nie vergeſſen, nie über ſich hinausgehen kann, zugleich faſt ominös. Und doch ſcheint er ſich dem Freunde gegenüber zu vergeſſen, und vertheidigt ihn gegen ihn ſelbſt. Er hat doch noch ein Feſtes, er darf ſagen: „ich weiß, Ihr gehet nicht müßig." Aber jenes Vergeſſen ſeiner ſelbſt war nur Schein, vielmehr klingt eine Selbſtanklage durch dieſe Worte durch, er ſelbſt geht müßig, und ſinkt auch jetzt wieder in ſich zurück, um einen ſchmerzlich ironiſchen Blick auf die Freuden der Jugend zu werfen, an die ſein Univerſitätsfreund ihn erinnert.

„Ihr ſollt noch trinken lernen, eh' Ihr reiſt."

Dann, als ſeines Vaters Tod und die ſchnell folgende Heirath ſeiner Mutter an ihn herantritt, ſucht er ſich durch bittern Hohn zu befrein *), der ihm ſelbſt aber die Umkehrung der ſittlichen Dinge ſo grell vor die Augen ſtellt, daß er wieder dem Schmerze verfällt, und ſo ganz Alles um ſich her vergißt, daß er ſeinen Vater

---

*) Die Worte: Wirthſchaft, Horatio! Wirthſchaft u. ſ. w.

zu ſehen meint, an dem durch die ſchnelle Heirath gefrevelt ward. Jetzt erfährt er die Kunde von der dreimaligen Erſcheinung deſſelben und plötzlich hat er ſich vergeſſen, er horcht athemlos der Erzählung Horatio's, kaum ein kurzer Zweifel, dann nur das Streben, ſich zu vergewiſſern, daß es ſein Vater wirklich war, er iſt aus ſich herausgegangen und gehört nun ſeinem Vater. Der Entſchluß, mit zu wachen, iſt ſogleich gefaßt, und dieſer ſchließt den andern ein, den Mord zu rächen, an dem er nicht mehr zweifelt, deshalb fordert er von ſeinen Freunden Schweigen. Auch des Gelingens der Sache iſt er ſicher, wie ſchon der Schluß des erſten Monologs vermuthen ließ: er verheißt den Freunden Belohnung für ihr Schweigen und ſchließt in Worten, die ſeinen Glauben an das Gute und deſſen Sieg ausſprachen:

„Böſe Thaten,
Birgt ſie die Erd' auch, müſſen ſich verrathen."

Aber als wir Hamlet auf der Schloßterraſſe wiederfinden, iſt die Lebensmüdigkeit wieder in ihn eingezogen, die kaum erwachte Thatkraft iſt geſchwunden. Verweilen wir einige Augenblicke, um uns die Veranlaſſungen der letzteren klar zu vergegenwärtigen. Jener Glaube an das Gute ſchließt die That ſeiner Mutter als einer einzelnen in ſich und hebt ihn damit über ſie hinaus, es macht ihn wieder frei. So ging er von uns. Aber jener Glaube ſelbſt, aus dem zuerſt die Ahnung des Frevels floß, iſt noch immer kein vermittelter, kein Bewußtſein der Subſtanz als ſolcher, das ſich in Glauben kundgegeben hätte, ſondern ſubjektives Bedürfniß und Bedingung ſeiner Exiſtenz. Daraus folgt, daß auch die plötzliche Umwandlung, deren Zeugen wir eben waren, auf ſubjektivem Grunde ruhete; es muß auch jetzt nur Schein ſein, daß er aus ſich ſelbſt herausgegangen iſt und ſeinem Vater als einem ſelbſtſtändigen Weſen angehört, für das er intereſſelos handeln könnte. Hegel bezeichnet das Gemüth durch Intereſſe, Novalis*) ſagt, daß Schickſal und Gemüth Eines Begriffes ſind: Hamlet's Vater iſt ſein aus ihm herausgeſtelltes Gemüth, ſein ganzes Intereſſe, die Liebe, wie die äußere Welt ſind an ihn geknüpft und damit auch ſein Schickſal: „Mein Schickſal ruft," ſagt Hamlet ſelbſt, als er dem Geiſte folgt. Wir ſehen, nur ſein Gemüth treibt ihn ſeinem Vater entgegen, nur dieſes würde ihn zum Handeln treiben, ſo lange er den Glauben an das Gute feſthält, den wir ihn eben ausſprechen hörten. Denn dieſes iſt mit dem Streben nach Befriedigung gleichbedeutend. Und jetzt ſcheint er entſchloſſen zu handeln. Nun aber knüpft ſich ſeine Liebe nur indirekt durch ſeine Mutter an ſeinen Vater, ſobald er ſeiner Mutter That als eine einzelne betrachtet, (wie er denn wirklich den Mord ſeines Vaters als ein Einzelnes faßt: „Ich vermuthe ein ſchnödes Spiel," ſagt er) muß auch das Bild ſeiner Geliebten wieder in ihm auftauchen und ihn hoffen laſſen, in ihm die verlorne Befriedigung wieder zu finden. In ſeinem erſten Monolog zwar hatte ſie für ihn ſo wenig Bedeutung, daß er ſie nicht ein Mal erwähnte, und doch erfahren wir gleich darauf, daß ſein Verhältniß zu ihr noch fortdauert. Aber damals ließ ihn die ſchnelle Heirath ſeiner Mutter an der Liebe ſelbſt verzweifeln, und das ſinnliche Moment, das ſich, wie wir auch ſogleich erfuhren, in ihm geltend gemacht hatte, erklärt hinreichend, daß ſie ihm nicht ins Bewußtſein trat; denn dieſes eben iſt es, gegen das ſich ſein Ausruf: „Gebrechlichkeit, dein Nam' iſt Weib!" kehrte. Jetzt aber, wo ſeine Mutter ihm nicht mehr die Liebe mit ihrem ganzen ſittlichen Inhalt vertritt, taucht dieſer für ihn wieder in Ophelien auf, und nun konnte ſie in ihre Rechte als Geliebte eintreten und ihm die Welt in ſich darſtellen. So hat es Hamlet auch empfunden: in der Zeit bis Mitternacht, deren Ende er ſehnlichſt herbeiwünſcht! „Ich wollt' die Nacht wär' da!" hat er an ſie geſchrieben und ſich ſelbſt zu ihr begeben. Wir erfahren das erſt ſpäter, unmittelbar nachdem Hamlet Ophelien verlaſſen hat, die noch ganz erſchreckt zu ihrem Vater tritt. (Und unmittelbar nach der Erſcheinung des Geiſtes, der jetzt er entgegenharrt, war er zu ihr gegangen, wie die Spuren ſeines Aeußern zeigen.) Nun aber iſt er abgewieſen worden, worauf uns der Dichter durch die zunächſt vorausgehende Scene zwiſchen Ophelien und ihrem Vater vorbereitet hat. Ophelia ſelbſt ſagt es aus:

---

*) Heinrich von Ofterdingen S. 229.

„Wie Ihr mir befahlt:
Wies ich die Briefe ab, und weigert ihm
Den Zutritt."

Und zwar iſt er, wie ſchon geſagt, abgewieſen worden vor ſeinem Erſcheinen auf der Terraſſe, ſo daß Nichts übrig bleibt, als mit Ophelien's Worten in der dritten Scene: „Ich will gehorchen, Herr," den Akt zu ſchließen, damit für Hamlet's Abweiſung Zeit bleibe.

Dieſe nun iſt es, die ihn wieder in ſich zurückgeführt und ſeinem Vater entzogen hat, denn nun iſt die Welt für ihn nothwendig leer und bietet Nichts, was ihn zum Handeln treiben könnte. Anfangs zwar ſcheint er äußern Dingen zugewandt, er ſchildert Horatio des Königs Trinkgelag, und ſpricht über den Hang ſeines Volks zum Trunk. Aber ſchon die Ruhe, mit der er von dem König ſpricht, iſt auffallend, und trägt mehr Ekel oder Gleichgültigkeit, als Verachtung oder Haß an ſich, noch mehr aber der Uebergang von ihm zum ganzen Volk: Horatio, der ſelbſt Däne iſt, hatte gefragt, ob das ſo Gebrauch ſei? am Hofe nämlich, denn unter König Hamlet hatten dieſe Gelage ſicher nicht Statt gefunden. Hamlet aber beginnt plötzlich von der Sitte des Volks zu reden, die er wenigſtens vom ſittlichen Standpunkt aus nicht ein Mal unbedingt verwirft, ja er ſtellt ſein Urtheil gleich anfangs als ein ſubjektives hin, während daſſelbe ſonſt für ihn ſtets mit der Sache ſelbſt zuſammen fällt: „Für meine Denkart," ſagt er, „obgleich ich ſelbſt Däne bin, iſt es ein Gebrauch, wovon der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung." Und dann beklagt er, daß der Ruf der Dänen durch ihn geſchmälert werde. Nun aber geht er auf eine noch allgemeinere Betrachtung über, und plötzlich ſtockt der Fluß ſeiner Gedanken und Worte, der bis dahin ungehindert ſich ergoß. Er klagt, daß ſelbſt in edlen Menſchen durch eine fehlerhafte Miſchung ihres Blutes, wofür ſie doch nicht verantwortlich ſind, da die Natur ohne ihr Zuthun ihnen dieſen Mangel mitgegeben habe, die Sinnlichkeit nach irgend einer Seite hin ſo übermäßige Gewalt gewinnen könne, daß ſie oft die Dämm' und Schanzen der Vernunft einbreche; und jene Menſchen dadurch, oder weil ſie vielleicht den Schein gefälliger Sitten aus Nachläſſigkeit zu gering angeſchlagen, den Ruhm all ihrer andren Tugenden einbüßen, ja daß der Gran der Niedrigen in ihnen den ganzen Adel ihres Weſens, dem es beigemiſcht iſt, nicht ſelten auslöſche und zu ſich herüberziehe. — Zwar iſt dies eine allgemeine Betrachtung, aber Hamlet's Betrachtungen ſind ſtets allgemein und doch dem eigenen geheimſten Lebensquell entfloſſen. Auch jetzt ſchöpft er ſie da und ſeine Worte ſind ein treues Abbild ſeines Innern. Er iſt von Ophelien abgewieſen worden, und wenn er vorher an der Liebe ſelbſt verzweifelte, ſo zweifelt er jetzt an *ihrer* Liebe und ſinnt, was ihm dieſelbe entzogen haben könne. Vorher ſeiner Mutter gegenüber, deren That er vor ſich ſah, durfte er die Welt verdammen, und in dem Ausruf: „Gebrechlichkeit, dein Nam' iſt Weib!" Ophelien mit begreifen: jetzt, wo ſie ihn flieht, in einem Augenblicke, wo der Glaube an das Gute wieder in ihm lebt, wird er auf ſich zurückgewieſen und muß *in ſich* den Grund ihrer Abweiſung ſuchen. Da treten ſeine eignen Mängel ihm ins Bewußtſein, zunächſt die leidenſchaftliche Sinnlichkeit, die ihr gegenüber die Dämm' und Schanzen der Vernunft durchbrochen hat, und dann ſein ſchroffes Weſen in geſelligem Verkehr, wie es ſubjektiven Menſchen eigen iſt, ſobald ein Mal ihr Einklang mit der Welt geſtört iſt. Auch dieſes, meint er, dürfte Ophelien beleidigt haben, die auf feine Sitte und ein gefälliges Weſen ungemeinen Nachdruck legt *). Beides, vermuthet er, habe das Gedächtniß ſeiner „engelreinen und unendlichen Tugenden" in Ophelien verwiſcht und den ganzen Gran von Niedrigem untergeben laſſen. Die Tugenden ſind der *Inhalt* ſeiner *Liebe*, dieſe rein wie die „Gnade" und unendlich. Aber obſchon er zum Schluß ſeine Tugenden hervorhebt, als ſeien ſie ſein eigen, trotzdem, daß Ophelia nicht an ſie glaubt, ſo zeigt ſich doch gleich zu Anfang, daß er ganz gebrochen iſt, er wälzt die Schuld ſeiner Leidenſchaftlichkeit von ſich ab auf die Natur, die ihm ohne ſein Zuthun dieſen Mangel mitgegeben habe, und giebt ſomit auch ſeinem Geſchlecht den Namen: „Gebrechlichkeit," er beugt ſich unter dieſem neuen Schlage und verzichtet auf den ſittlichen Geiſt in ihm ſelbſt. Wir ſehn, ſein Vater hat für ihn keine innere Bedeutung mehr, er iſt verſchwunden vor ſeinem eignen Schickſal und, wenn derſelbe jetzt noch in ihm lebt, ſo iſt es nur, um wie eine phyſiſche Gewalt, ihm das Blut raſcher durch die Adern zu treiben und ſeine geiſtige Thätigkeit zu hemmen. Die Form der Rede gehört ſeinem Vater, deſſen Erſcheinung jetzt bevorſteht, ihr Inhalt der Liebe.

---

*) Man vergleiche z. B. die Aufführung Hamlet's 3. 1.

Horatio erweckt ihn aus ſeinen Träumen, der Geiſt iſt da, Hamlet wird von Entſetzen ergriffen, der Form der Empfindung, die das Ungeheure als Unerwartetes zum Inhalt hat, denn Hamlet, ſehn wir, gedachte kaum noch ſeines Vaters. Das Ungeheure aber iſt der Umſturz der natürlichen Ordnung, der ihm plötzlich greifbar vor Augen tritt und als Unbegreifliches ihm Graun erregt. Das ſagt er ausdrücklich zum Schluß:

„Was bedeutet's,
Daß todter Leichnam Du, in vollem Stahl,
Aufs Neue des Mondes Dämmerſchein beſuchſt,
Die Nacht entſtellend: daß wir Narrn der Natur
So fürchterlich uns ſchütteln mit Gedanken,
Die unſre Seele nicht erreichen kann.“

Aus jedem „Warum?“ aber tönt dies Grauen wieder und jede Frage iſt als Doppelfrage zu betrachten; ſo iſt die erſte:

„Warum Dein fromm Gebein, verwahrt im Tode,
Die Leinen hat geſprengt?“

zu umſchreiben: Wie iſt es möglich, daß Dein frommes, d. h. heilig geſprochenes Gebein die Leinen ſprengen konnte und warum hat es ſie geſprengt? ſo die folgende: Wie iſt es möglich, daß die Gruft, in der wir ruhig eingeurnt Dich ſehn, ihre ſchweren Marmorkiefern öffnen konnte und warum hat ſie ſie geöffnet?

Das Grauen Hamlet's beruht alſo auf dem Umſturz der natürlichen Ordnung der Dinge, der das Begreifen des Menſchen überſteigt. Denn damit wird dem Gebäude ſeines geiſtigen Lebens wieder eine Stütze unterweggezogen, weil damit der Menſch ſelbſt herabgezogen wird. Nun aber tritt jener Umſturz in dem Geiſte ſeines Vaters vor ihn. An dieſen knüpfte ſich, wie wir geſehen haben, für ihn die ſittliche Ordnung der Dinge, die theils auch umgeſtürzt iſt, durch ſeiner Mutter Heirath, theils aufgelöſt, durch ſeines Oheims Despotie und des Adels Kriecherei. Als nun ſein Vater vor ihn tritt, da iſt es ihm unmittelbar gewiß, daß die natürliche Ordnung nur umgeſtürzt iſt, um den Fall der ſittlichen zu erklären. Deshalb nennt er ihn eine „fragewürdige“ Geſtalt und will reden zu ihm, ob er ein Geiſt des Segens oder ein verdammter Kobold ſei; denn da er als unſterbliches Weſen die Vernichtung nicht zu fürchten hat, ſo kann ihn nichts hindern dem Geiſt zu folgen, er muß erfahren, was die ſittliche Welt geſtürzt hat, weil er ſelbſt mit ihr gefallen iſt:

„Laß mich nicht vergehn in Ungewißheit.“

ſagt er, und fügt dann jeder Frage das: „Warum“ hinzu, — wir ſehn, nur ſein Gemüth, das ihn treibt, Gewißheit über ſein Loos zu erlangen, ſpricht aus ihm, nicht die intereſſeloſe Liebe zu ſeinem Vater. Dieſem ſteht er vielmehr trotzig gegenüber als ein Gleicher, weil er nichts mehr zu fürchten und zu hoffen hat: „Wo führſt du mich hin? red', ich geh' nicht weiter." — Hör' an! — „Ich will's." Dann hört er ſeinen Vater die Qualen ſchildern, die er duldet, „bis die Verbrechen ſeiner Zeitlichkeit hinweggeläutert ſind." Wieder fällt eine Stütze ſeines Daſeins, da ſein Ideal des Mannes im Fegefeuer ſchmachtet, ſein Glaube an den Menſchen, wie an die himmliſchen Mächte, alſo an das Gute ſelbſt, muß dadurch einen harten Schlag erhalten, zumal da ihn derſelbe in einer Stimmung trifft, in der ſein eignes ſittliches Bewußtſein gebeugt war. Noch ſchweigt Hamlet und erſt der leiſe Zweifel ſeines Vaters an ſeine Kinderliebe: „Wenn Du je Deinen theuren Vater liebteſt" — preßt ihm einen Schmerzensruf aus. Nun hört er den Mord und will ihn rächen. Die Liebe zu ſeinem Vater ſiegt. Bald aber ſinkt er wieder in ſich zurück: „O mein prophetiſches Gemüth," ſagt er und gedenkt nun ſeiner eignen Leiden, die mit dem Morde ſeines Vaters ihren Anfang nahmen und ihm die Ahnung eingegeben haben. Denn dieſer Ausruf iſt ein durchaus ſubjektiver. Mit keiner Silbe unterbricht er ſeinen Vater, als dieſer ihm die feige verrätheriſche That bis in die kleinſten Züge ſchildert. Das Böſe in der niedrigſten Geſtalt enthüllt ſich ſeinen Blicken. Und zugleich verweilt ſein Vater auch noch bei ſeiner Mutter That und nennt ſie Ehebruch. Für Hamlet gilt es gleich, wie wir geſehen haben, ob ſeine Mutter die Ehe oder nur die Liebe brach, er hört nun aber wie ſein Vater ihr eigentliches Weſen in die Wolluſt ſetzt und überhört, was er hinzufügt, daß „Tugend nie ſich reizen läßt, buhlt Unzucht auch um ſie in Himmelsbildung." Aber nun weicht auch aller Glaube aus ihm und die ganze ſittliche Ordnung ſtürzt für ihn zuſammen. Das iſt der Sinn ſeines Schweigens nach jenem Ausruf des Schmerzes, daß ſeine Ahnungen ihn nicht betrogen haben. Damit aber iſt ein Doppeltes gegeben. Denn handeln kann er in dieſer Verzweiflung an dem Guten nicht: Entweder das Böſe, das er nothwendig wieder als ein Unendliches faßte, tritt ſeinem Verſtande gegenüber — dann muß er wahnſinnig werden, weil das Böſe als Allgemeines undenkbar iſt — oder es wirft ſich unmittelbar auf ſein Gemüth — dann muß er ſterben, weil das Leben nur von dem Guten getragen werden kann, oder er verſucht, im Gegenſatz zum Guten fortzuleben, und ſtellt ſich auf den Standpunkt der abſtrakten Freiheit, auf ſein leeres inhaltsloſes Ich, das das Allgemeine in bloßen Schein verwandelt und nichts als ſich ſelber gelten läßt. Das aber iſt der Weg zum Böſen: denn um dieſem zu verfallen, brauchte er jetzt nur ſeiner leeren Selbſtgewißheit einen Inhalt, ein Intereſſe gegen das Allgemeine zu geben, und dazu können die Umſtände leicht den Anlaß bieten. Daß aber Hamlet, der Gemüthsmenſch, deſſen jetzt zerſtörte ideale Welt auf dem Boden der abſtrakten Freiheit aufgeführt war, dieſer und nicht dem Wahnſinn verfallen werde, dürfen wir jetzt ſchon ſchließen, obwohl er natürlich auch an den letzteren vorübergehend ſtreifen wird. Wir kehren jetzt zurück, um den Eindruck aufzuweiſen, den ſeines Vaters Erzählung auf ihn gemacht hat

Gleich ſeine erſten Worte laſſen für ihn fürchten:

„O Herr des Himmels! Erde! Was noch ſonſt?
Nenn' ich die Hölle mit?"

Bald blickt Wahnſinn, bald Hohn durch, es iſt, als wollte er ſagen, ſein eigner Vater ſei der Hölle entſtiegen, aber noch behält er die Herrſchaft über ſich: O pfui! ruft er, noch wird der Hohn verdammt und er ſchwört, ſeines Vaters zu gedenken, „ſo lange Gedächtniß hauſt in dem zerſtörten Ball hier." Wir ſehen, er ſelber fühlt ſich dem Wahnſinn nah. Nun aber äußert die Offenbarung ihre Wirkung auf ſein Gemüth. Er entſagt Allem, was ihm je das Leben lieb und werth machte, um, wie er ſagt, allein ſeines Vaters Gebot zu leben. Aber das ſind Worte, die ihm nur die Verzweiflung eingiebt, obwohl er ſelbſt ſich durch ſie zu der Rache zu weihen meint. Die „minder würdigen Dinge", die er aus ſich verbannen will, ſind für ihn werthvoller als ſeines Vaters Gebot, ſie ſind ſein ganzer Lebensinhalt und ſie leben eben jetzt in ihm, ſonſt würd' er ihrer nicht erwähnen. Eben daß er von ihnen Abſchied nehmen ſoll, hat ihm die verzweiflungsvollen Worte: O Herr des Himmels! Erde! u. ſ. w. eingegeben und läßt ihn jetzt ſeiner Mutter und ſeinem Oheim fluchen; denn jener Ausbruch gegen ſeinen Oheim: O Schurke, lächelnder verdammter Schurke und die Worte:

„Ich muß mir's niederſchreiben,
Daß Einer lächeln kann und immer lächeln
Und doch ein Schurke ſein."

drücken nur die Beziehung der That ſeines Oheims *auf ihn ſelber*, nicht auf ſeinen *Vater* aus: für *ſich* ſchreibt er es nieder und ſagt damit zugleich, daß dies für ihn das wahre und das einzige Ergebniß der Offenbarung ſeines Vaters ſei: Das Gute iſt nur *Schein*, das hat das heuchleriſche Lächeln ſeines Oheims ihm bewieſen, er *glaubt jetzt an das Böſe*. Dann aber *mußte* er auf das, was früher den Inhalt ſeines Lebens bildete, verzichten, weil dieſes nur in dem Glauben an das Gute ſeinen Halt hatte, und es iſt eine Täuſchung, daß er es ſeinem Vater opfere. Nicht minder täuſcht er ſich, wenn er nun meint, der Mahnruf ſeines Vaters könne ſeine Lebensaufgabe werden und ihn wahrhaft erfüllen, um das Verlorne zu erſetzen; denn dieſer fordert von ihm eine That, die auf die Wiederherſtellung des Guten in der Welt gerichtet iſt, er aber glaubt nicht mehr an Jenes und hat dieſe eben aus ſich getilgt — wie ſollt' er da noch für ſie handeln können? Der Mahnruf ſeines Vaters muß alſo für ihn ein ganz Abſtraktes bleiben, weil er die Welt nicht mehr zum Inhalt haben *kann*; er wird ihn ſomit nicht erfüllen und folglich auch den früheren Inhalt nicht verdrängen können. Dieſer wird reagiren und *Hamlet* dem innern Kampf preisgeben. Nun aber *hat Hamlet* ſchon auf ihn verzichtet, er wird ſich alſo in dem Kampf nur negativ verhalten, d. h. er wird das Gute ſelbſt — denn dies war einſt der Inhalt ſeiner Welt — bekämpfen. Doch vor der Hand glaubt er ſich ſeinen Vater ganz gewidmet zu haben. Da treten ſeine Freunde zu ihm und ſogleich bricht ſeine innere Zerrüttung in wahnſinnigen Reden aus: „Ha! heiſa! Junge! Komm, Vögelchen, komm!“ Denn da ſein Zuſammenhang mit der Welt, dem Allgemeinen, durch den Glauben an das Böſe zerriſſen iſt, ſo ſteht er nothwendig auch perſönlich iſolirt und entbehrt der Anknüpfungspunkte im Verkehr mit Menſchen. Deshalb jene Reden, er beweiſt es ſelbſt, indem er nochmals das Ergebniß, das die Offenbarung des Geiſtes für ihn gehabt hat, in die Worte zuſammenfaßt:

„Es lebt kein Schurk' in Dänemark,
Der nicht ein ausgemachter Bube wär'.“

Und ſchmerzlich bitter lächelt er, als Horatio ihm erwiedert, es brauche kein Geiſt vom Grabe zu kommen, um das zu verkünden. Denn er glaubt jetzt erſt, was er in den Worten ausgeſprochen hat; dann aber bricht er in ſich ſelbſt zuſammen. Es überwältigt ihn, daß er jetzt ganz allein ſteht und nichts Gemeinſames mit Menſchen hat: in dieſem Sinne ſagt er:

„Und ſo, ohn' alle weitre Förmlichkeit,
Denk' ich, wir ſchütteln uns die Händ' und ſcheiden:
Ihr thut, was Euch Beruf und Neigung heißt —
Denn jeder Menſch hat Neigung und Beruf,
Wie ſie denn ſind —

Er ſelbſt hat in der That im Grunde keine Neigung und keinen Beruf mehr: „Ich für mein armes Theil,“ fährt er fort, „ſeht ihr, will beten gehn.“ — Alſo doch hält er noch feſt an dem Allgemeinen, oder vielmehr er täuſcht ſich wieder über ſich ſelbſt, indem er trotz des Glaubens an das Böſe, noch im Gebete Rettung zu finden hofft. Darauf will er ſeine Pflicht erfüllen, obſchon die Freudigkeit verſchwunden, mit der er auf die erſte Kunde von der Erſcheinung ſeines Vaters die That der Rache ſchon vorwegzunehmen ſchien. Auch jetzt verlangt er von den Freunden Bewahrung des Geheimniſſes — aber wie ein Bettler ſteht er vor ihnen: „Gewährt mir Eine arme Bitte,“ und ſtatt des: „Ich will Eure Liebe lohnen,“ ſagt er am Schluſſe:

„Und was ein armer Mann, wie Hamlet iſt,
Vermag euch Lieb' und Freundſchaft zu bezeugen,
Soll nicht fehlen.“

Die That ſoll wohl geſchehn und deshalb fordert er das Geheimniß, aber als das „Schwört“ des Geiſtes aus der Erde ſchallt, um ſeine Bitte an die Freunde zu unterſtützen, ſteht er wieder an der Grenze des Wahnſinns, denn das wunderbare Erſcheinen deſſelben unter ihm mahnt ihn nochmals, daß es mit der Herrlichkeit des Menſchen zu Ende iſt, an die er früher glaubte, ja auf die ſich einſt der Bau ſeiner ganzen innern Welt ſtützte. Dieſer iſt nun zerſtört. So ſagt er zu Horatio:

„Es giebt mehr Dinge im Himmel und auf Erden,
Als Eure Schulweisheit ſich träumen läßt.“

In dieſer Verzichtleiſtung auf die Göttlichkeit des eignen Weſens, in dieſer Ergebung in den Himmel, aber auch zugleich in dieſem inneren Zerfall, will er nun das Werk der Rache vollziehn. Bis dahin aber, bis er Muth und Kraft geſammelt hat, um vor das Volk hinzutreten, ihm die That des Königs zu enthüllen und es gegen denſelben aufzurufen, damit er ſeinen Lohn am Galgen finde — denn an Mord denkt Hamlet gar nicht — muß er nothwendig auch äußerlich ſich von den Menſchen ſondern, wie er innerlich ſchon von ihnen losgeriſſen iſt. Er kann nicht mehr Verkehr mit ihnen pflegen, konnte er doch kaum zu ſeinem Freunde reden! Dazu hat er ein Geheimniß zu bewahren, und muß ſich ſagen, daß der König, der, ſchon wegen ſeiner Trauer um ſeinen Vater, mit Argwohn erfüllt, ihn hinderte, jetzt nach Wittenberg zu gehn, verſuchen wird, ihn auszuforſchen. Theils alſo um die Menſchen von ſich fern zu halten, theils um den Spähern des Königs zu entgehn, faßte er den Vorſatz, ein „wunderliches Weſen anzulegen," d. h. ſich wahnſinnig zu ſtellen, während er in Wahrheit ſtets auf der Schwelle des wirklichen Wahnſinns ſteht. Jetzt freilich iſt er dieſem fern, denn jetzt unterwirft er ſich ohne Murren dem Himmel oder vielmehr Gott, deſſen Gnade und Barmherzigkeit er zwei Mal anruft und zu dem er ja auch beten will. Und jetzt im Gefühl ſeiner Leiden bedarf er auch der Menſchen, er „empfiehlt ſich" ſeinen Freunden „mit aller Liebe" und bittet ſie: „Laßt uns zuſammen gehen." „Die Zeit iſt aus den Fugen," ſagt er dann und ſpricht damit aus, daß ſie nicht an ſich böſe ſei. Dann aber ſchließt er, ſein Mißgeſchick verfluchend, daß er geboren ward, ſie wieder einzurichten. So faßt er ſeines Vaters Aufruf nicht als ein Gebot der Rache, ſondern allgemein, als die Mahnung, das Gute wiederherzuſtellen, und auch hierin ſpricht ſich wieder aus, daß er es jetzt als geſtürzt betrachtet.

Noch alſo ſcheint Hamlet, ſich den höheren Mächten unterzuordnen, ja ſein Werk vollbringen zu wollen. Aber als er jene Worte ſprach, war er noch nicht zum vollen Bewußtſein deſſen erwacht, was er von der Tafel ſeiner Erinnerung verwiſchen wollte. Unmittelbar darauf taucht es wieder in ihm auf. Es iſt die Liebe. Statt zum Gebete geht er von der Terraſſe des Schloſſes, wo er den Geiſt geſehen, zu Ophelien. Sie ſelbſt ſchildert uns ſein Aeußeres und läßt uns keinen Zweifel, daß er eben von ſeinem Vater kommt:

> „Als ich auf meinem Zimmer näht', auf ein Mal
> Prinz Hamlet — mit aufgeriſſ'nem Wams,
> Kein Hut auf ſeinem Kopf, die Strümpfe ſchmutzig
> Und losgebunden auf den Knöcheln hangend;
> Bleich wie ſein Hemde, ſchlotternd mit den Knie'n;
> Mit einem Blick, vom Jammer ſo erfüllt,
> Als wär' er aus der Hölle losgeriſſen,
> Um Gräuel kund zu thun — ſo tritt er vor mich."

So alſo trat er vor ſie und in dem Augenblicke lebte nur ſein Vater in ihm oder vielmehr dies letzte Erlebniß. Dann aber ändert ſich der Ausdruck ſeiner Züge, er nimmt ſie bei der Hand und betrachtet ſo prüfend ihr Geſicht, „als wollt' er's zeichnen," ſagt Ophelia, aber als wollt' er darin leſen, hätte ſie ſagen ſollen, und im Engliſchen ſteht ſtatt des „betrachtet' er ſo prüfend mein Geſicht," he falls to such perusal of my face und perusal iſt Leſen. Er wollte aber darin leſen, ob ſie ſeiner Mutter gleiche, ob ſie wirklich treulos, wollüſtig ſei, wie dieſe. „Lange ſtand er ſo," fährt Ophelia fort:

„Zuletzt ein wenig ſchüttelnd meine Hand,
Und drei Mal hin und her den Kopf ſo wägend,
Holt' er ſolch einen bangen, tiefen Seufzer,
Als ſollt' er ſeinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen ſein Daſein."

Er hatte alſo in ihrem Antlitz geleſen, was er darin ſuchte, und freilich konnte er nichts Andres darin finden, da er nicht mehr an das Gute glaubte und ſein Verhältniß ſtets eine ſinnliche Färbung hatte. Jetzt alſo kann ſie ihm nur als ſinnliches Weſen Gegenſtand ſein, und wirklich hören wir ihn denn auch gleich nach ſeinem Abſchied von ihr in dieſem Sinne von ihr reden. In der kurzen Unterredung mit Polonius warnt er dieſen, ſeine Tochter in der Sonne gehn zu laſſen: „denn," ſagt er, „wenn die Sonne Maden in einem todten Hunde ausbrütet: eine Gottheit, die Aas küßt — ſie könnte concipiren." Dieſe Gottheit aber, oder vielmehr dieſer Gott iſt Apollo und Apollo iſt der Gott, unter deſſen Bilde Hamlet ſeinen Vater anzuſchauen pflegt. Dieſer aber hat in ſeinem Weibe nur — ein Aas umarmt. Und ſolch' ein Aas iſt jetzt auch Ophelia für ihn, ein bloßes Vehikel der Zeugung. Das iſt es, was er in ihren Zügen geleſen hat: das iſt es aber auch, was ihm, als er es las, ſolch einen bangen Seufzer auspreßte, als ſollt' er ſeinen ganzen Bau zertrümmern und endigen ſein Daſein.

Mit dieſem Abſchied von Ophelien nun aber iſt Hamlet ein Anderer geworden, ſeine Unterordnung unter die höhere Macht Gottes iſt dahin, der ganze Inhalt ſeines einſt göttlichen Denkens iſt geſchwunden, er iſt nichts als die abſtrakte Gewißheit ſeiner ſelbſt, und hat als ſolche das berühmte: „Nichts iſt weder gut noch böſe, das Denken macht es erſt dazu" zu ſeinem Wahlſpruch. Dies Denken iſt das rein Negative, die abſtrakte Negation ſelbſt, und der Sinn des Spruches: Alles iſt Schein, das Subjekt allein Weſen, ihm ſind die Dinge unterworfen. Doch wie Hamlet auf dieſem Standpunkt ſich behauptet, wie von Zeit zu Zeit der frühere göttliche Inhalt wieder in ihm auftaucht und wie er endlich von ihm aus zum Böſen ſelbſt fortgeführt wird, um dann aufs Neue eine höhere Macht, den Himmel, anzuerkennen, bleibt uns jetzt nachzuweiſen.

Als Ophelia den Prinzen von ſich geſtoßen hatte, ſprach er unmittelbar vor der Erſcheinung des Geiſtes ein Wort, das für ſeine jetzige Zerſtörung die Bedeutung eines Omens einnimmt und zugleich die Räthſel derſelben löſt: „Der Gran von Schlechtem," ſagte er, voll Schmerz auf ſeine eignen Mängel blickend, als ſeien dieſe die Veranlaſſung, weshalb Ophelia ihn von ſich gewieſen, indem ſie das Gedächtniß des Edlen ſeiner Natur in ihr ausgelöſcht, „der Gran von Schlechtem zieht oft die ganze edle Subſtanz herab in ſeine eigne Schmach.“ Jetzt hat der Gran von Schlechtem, den er vor ſich ſieht, ſeiner Mutter That verbunden mit dem Morde ſeines Vaters, für ihn die ganze ſittliche Subſtanz der Welt in ſeine eigne Schmach herabgezogen, das Böſe, das er ſah, hat ſeinen geiſtigen Ruin vollendet. Dem Gebet entſagt er jetzt, und zum Beweiſe, daß er durch ſein bloßes Verzichten auf das Leben nicht auch ſchon wirklich von demſelben losgebannt iſt, geht er zu Ophelien.

Bei ſeinem erſten Wiedererſcheinen nun verräth er, was das „Wägen ſeines Kopfes auf und ab,“ eh' er Ophelien verließ, bedeutete; er hat jetzt auch in ihr einen Gran von Schlechtem aufgefunden und läßt keinen Zweifel, daß dieſer für ihn alles Edle, das er einſt in ihr verehrte, ausgetilgt hat: er vergleicht ſie einem Aaſe und macht ſie zu einem bloßen Inſtrument der Zeugung. Die Liebe iſt alſo wirklich aufgehoben und des ſittlichen Gehalts entleert, den er in ſie verlegt hatte: ſie iſt ein blos Sinnliches geworden. Die Verzweiflung an dem Guten hat ſich zum erſten Mal bethätigt, er hat das Subſtanzielle, weil es des Guten baar ſei, von ſich geſtoßen und ſich über es erhoben: aber noch iſt dies nur die Negation des Guten in der Welt und zwar ſoweit dieſelbe in der Liebe zur Erſcheinung kommt, nicht ſeiner eigenen Subſtanz. Die Worte, die er zu Polonius ſpricht: „Denn wenn die Sonne Maden in einem todten Hunde ausbrütet, eine Gottheit, die Aaß küßt.“ — Worte, die, wie wir ſehen, auf die Ehe ſeines Apollo gleichen Vaters und ſeiner dem Vieh, das „der Vernunft entbehrt,“ jetzt gleich gewordnen Mutter ſich beziehen, — dieſe Worte ließen die Göttlichkeit ſeines Vaters und damit ſeine eigene beſtehen, da er ſie hier auf ſein Verhältniß zu Ophelien anwendet. Er ſelbſt iſt auch jetzt noch göttlich, das Weib dagegen, das vorher blos gebrechlich war, iſt ſeitdem zum Vieh geworden, des Namens Menſch unwürdig. Und ebenſo nimmt er das Gute auch im Verhältniß zur äußern Welt für ſich allein in Anſpruch und negirt es theils in den Einzelnen, die ihm gegenübertreten, theils in den andern Formen der Liebe, in die die Verhältniſſe des Menſchen zu einander ſich kleiden. So klagt er gegen Polonius, es ſei unter 10,000 Menſchen kaum Ein „Ehrlicher“; ſo würde er es für „unehrlich“ halten, ſeine innerſte Ueberzeugung wahrheitstreu auszuſprechen, denn die Welt iſt eben keine Stätte mehr für Wahrheit; ſo ſtellt er ſich, ſeinen Jugendfreunden gegenüber, auf ihren Standpunkt, obſchon derſelbe ihm in tiefſter Seele verabſcheuungswerth iſt, wird frivol mit ihnen; denn wie ſollte er jetzt noch ſich gedungen fühlen, irgend einen Menſchen zu ſich heraufzuziehen? Vielmehr gewährt ihm dieſe ihre Niedrigkeit Genugthuung, da er durch ſeine jetzige Anſchauung der Welt dieſe ihre Niedrigkeit beſtätigt ſieht. Und als er, einen Augenblick ſich ſelbſt vergeſſend und von dem Gefühl des unwürdigen Drucks, der unter einem Herrſcher wie ſein Oheim auf ihm laſtete, plötzlich hingeriſſen, in der Einbildung, die Beiden empfänden, wie er ſelbſt, ihnen zugerufen hat: „Wer ſie nach Dänemark ins Gefängniß geführt habe?“ und dann aber auch ſogleich enttäuſcht, erkannt hat, daß ſie unfähig ſind, dieſe Schmach zu empfinden: da ſcheidet er ſich plötzlich wieder von ihnen und ruft aus: „Nun ſo iſt es für Euch kein Gefängniß, denn an ſich iſt Nichts weder gut noch böſe, das Denken macht es erſt dazu.“ Hamlet's Denken aber macht es dazu und dies Denken hat hier ſittlichen Gehalt *): indem alſo Hamlet ihnen einräumt, Dänemark in anderm Lichte zu ſehen als er, ſpricht er ihnen die ſittliche Subſtanz ab, die ihn ſo denken läßt, und nimmt ſie wiederum für ſich allein in Anſpruch.

Dahin aber mußte er gelangen, da das Allgemeine als ſolches für ihn nun ein Mal aufgehoben und zum Böſen, zum bloßen Schein, geworden war. Denn in demſelben Augenblicke, wo er dieſem Wahne, der dem Wahnſinn naheſteht, ſich ergab, mußte ihm das Gute, das er früher in der Welt ſah, als der Abglanz ſeines eignen Weſens erſcheinen, wie es denn auch wirklich ſeine Schöpfung war, und dieſes als das einzig Gute. Dies Gute aber iſt ein Individuelles, während das Gute an ſich das Allgemeine iſt, dem er ſich eben gegenüberſtellt. Das iſt der Widerſpruch, an dem er untergehn muß. Das Allgemeine, das er ſelbſt zu ſein behauptet, wird ihn, indem er es außer ſich bekämpft, zuletzt zum bloßen Individuum herabſetzen, das des Allgemeinen baar iſt. Sein Weg geht durch das Böſe, das nichts Andres als der realiſirte Gegenſatz des Allgemeinen iſt, das zur Herrſchaft gekommne Individuelle, zur Erkenntniß ſeiner Nichtigkeit. — Schon thut er den erſten Schritt auf dieſer Bahn. Um nämlich ſeine Jugendfreunde zum Geſtändniß ihres Einvernehmens mit dem Könige zu bringen, beſchwört er ſie aufs Feierlichſte und mit bewußter Heuchelei, die er ſogar ſelbſt noch verſpottet **), bei der Heiligkeit der Bande, die ihn an ſie knüpfen, aufrichtig gegen ihn zu ſein. So mißbraucht er dieſe — und wie heilig ſie ihm waren, beweiſt ſelbſt die Beredſamkeit, die er noch in ihrer Verſpottung entfaltet — er mißbraucht ſie in ſeinem eignen, ſeinem ſchlecht individuellen Intereſſe. In demſelben Maße aber, wie er dieſes walten läßt und ſich ihm hingiebt, entfernt er ſich vom Allgemeinen, vom Guten: denn jenes iſt eben dadurch ſchlecht individuell, daß es nicht durch das Gute geläutert, nicht in es aufgegangen iſt. Wenn er alſo dieſe individuelle Seite ſeines Weſens nicht zu beherrſchen weiß, ſo geht er jenem eben angegebenen Ziel entgegen.

Dazu aber iſt bei ihm, dem ſubjektiven Menſchen, der wegen jenes mit Willfür mir zu nah verwandten Freudenskranzes nie gelernt hat, ſich ſelbſt zu beherrſchen und allen Launen, allen Stimmungen, wie ſie der Augenblick erregt, ſich hingiebt, der überdies durch ſeine ganze jetzige Haltung, die freilich keine mit Bewußtſein angenommne iſt, ſich ſelbſt, ſein ſubjektives Weſen als allein berechtigt hinſtellt, wenig Ausſicht. Auch ſehn wir ihn dem drohenden Abgrunde mit jedem Schritte näher rücken. Zwar in dem Ausruf, den wir zum Ausgangspunkt für die Beſtimmung ſeines Weſens nahmen, in jener Schilderung der Welt, wie ſie früher in ihm lebte, iſt alle Bitterkeit aus ihm geſchwunden und er ganz Schmerz, — aber aus dieſer Stimmung wird er alsbald aufgeſcheucht, der Eine der Beiden, der ihn nicht verſteht, ſchlägt eine Lache auf, und wie vorher die Beute ſeines Schmerzes, iſt er jetzt die ſeiner Wuth, und beginnt ſtatt ſeiner frühern Welt die ihn umgebende zu ſchildern. Da iſt ein König, dem er Tribut zu zahlen hat und der ſoll ihm werden: der Ritter ſoll ſeine Klinge dazu verwenden. Der Narr ſoll nur Menſchen lachen machen, die ein ſo kitzliches Zwergfell wie Roſenkranz haben, und Späße machen wie eben Hamlet. Der Liebhaber ſoll nicht umſonſt ſeufzen und die Liebende ſoll ihre Wünſche offen ausſprechen, — nur der ruhige Menſch, der mit Humor auf ſolche Welt blicken kann, ſoll ein friedlich Ende nehmen, ein Menſch wie Horatio, der auch in der That am Schluſſe unſers Stücks allein übrig bleibt, gerade wie Ophelia ihre Wünſche offen darlegt und den König die Klinge ereilt *).

---

*) Das Denken in jenem berühmten Ausdruck Hamlet's, der am Schluß des erſten Artikels als das Motto der abſtrakten Negation hingeſtellt war, kann, inſofern das denkende Subjekt ein von der Subſtanz erfülltes iſt, doch ein poſitives ſein. Es wäre richtiger geweſen, es als das ſubjektive zu beſtimmen, als ein Meinen, Dafürhalten.

**) Ich beziehe mich hier auf ſeine Worte: „Denn um wie ein ehrlicher Mann mit Euch zu reden.“ — „Kommt, geht ehrlich mit mir um.“ — „Ich weiß, der gute König und die gute Königin“ u. ſ. w.

Schon alſo regt ſich perſönlicher Haß und perſönliche Rachſucht in ihm, die ſich nun immer ſteigert. Zunächſt melden Roſenkranz und Guildenſtern ihm, daß die Bühne der Hauptſtadt der Schauplatz widerlicher Scenen geworden und ſomit entweiht iſt. Der König iſt es wieder, der davon die Schuld trägt: er leiht nämlich „einer Brut von Kindern“ ſeinen Schutz, und nun läuft Alles dieſen nach. Das trifft Hamlet tief: denn nicht nur beklagt er darin den Verluſt des letzten Heiligthums, das ihm noch blieb, — er war einſt der Mäcen der Schauſpielkunſt, wie denn noch jetzt die Schauſpieler bei ihm Zuflucht ſuchen, — er ſieht auch in dem Beifall, den die Kinder finden, die Niedrigkeit, den knechtiſchen Sinn der Menſchen, die ſeinem Oheim ſchmeicheln. Seine Worte: „Wetter, es liegt darin etwas Uebernatürliches, wenn die Philoſophie es nur ausfindig machen könnte,“ ſind Zeugen der allerhöchſten Erregung, in der er faſt fürchtet, die Unmöglichkeit es zu faſſen könne ihn wahnſinnig machen. Dadurch hat das perſönliche Moment in ihm Nahrung erhalten. Da tritt Polonius zu ihm, der ihn ſchon vorher an Ophelien mahnte. Auch jetzt führt ſein Erſcheinen ſie Hamlet wieder vor die Seele; aber wenn dieſer damals im Namen und als Organ des ſittlichen Geiſtes, nicht

---

*) Ich bemerke hier, daß ich es für überflüſſig halte, jede neue Auffaſſung einer Stelle noch beſonders zu rechtfertigen; rechtfertigt ſie ſich nicht ſelbſt, ſo taugt ſie nichts. Uebrigens wird in einer nächſtens erſcheinenden größeren Schrift noch mehr auf das Einzelne eingegangen werden, als es hier des beſchränkten Raumes wegen geſchehen konnte.

in irgend einem ſelbſtiſchen Intereſſe das ganze weibliche Geſchlecht verdammte: ſo drängt's ihn jetzt allein, an Ophelien perſönlich Rache zu nehmen dafür, daß er ſie hat aufgeben müſſen. Zum erſten Mal iſt er ein Raub des Böſen. Jene Tochter Jephta's nämlich, dem er den Polonius an die Seite ſtellt, ward von ihrem Vater auf dem Altar des Vaterlandes als Opfer dargebracht und war alſo dazu verdammt, als Jungfrau zu ſterben. Da ging ſie „mit ihren Geſpielen auf die Berge und beweinte zwei Monate lang ihre Jungfrauſchaft." Das mag Ophelia auch thun, höhnt Hamlet: ihr ſinnliches Verlangen wird nicht befriedigt werden, voll Schadenfreude reibt er ſich die Hände, daß das ſein Werk iſt. Aber ſein Hohn treibt ihn noch weiter. Schon im Anfange der Unterhaltung mit Roſenkr. und Guild. machte er Fortuna zu der Lenkerin der menſchlichen Geſchicke und nannte ſie eine buhleriſche Göttin *). Die chriſtliche Vorſehung war alſo für ihn nicht vorhanden. Jetzt zeigt ſich, daß dem eine wichtige Veränderung in ſeiner Anſchauung zu Grunde lag, oder vielmehr daß dieſelbe ſich eines ihr freilich immer äußerlichen Moments jetzt ganz entledigt hat. Das Chriſtenthum hat für ihn aufgehört zu ſein, er braucht es nur noch, um es zu verſpotten. Kehren wir zurück. Er ſchließt die bittere Hinweiſung auf Jephta's Tochter: „Ihr könnt das im erſten Abſchnitt des Weihnachtsliedes nachſehn." Dieſes aber beſang natürlich die Geburt Chriſti durch eine Jungfrau, ſolch eine Geburt aber iſt ein Wunder, Hamlet kann ſicher ſein, daß die Gottheit Ophelien keines ſolchen würdigen wird. Somit hat er zugleich Ophelien gehöhnt und das Chriſtenthum verſpottet. Das Individuelle in ihm hat den Sieg davon getragen. Was aber das Chriſtenthum betrifft, ſo konnte Hamlet in demſelben unmöglich die verlorne Verſöhnung mit ſich ſelbſt wieder finden, ſondern mußte vielmehr dem Gebet entſagen, das ihm dazu einſt das letzte Mittel ſchien. Denn zwar betrachtet der Chriſt, wie jetzt Hamlet, die Welt als böſe ihrem Weſen nach, und nach dieſer Seite hin ſteht Hamlet mit demſelben auf gleichem Standpunkt. Aber während Hamlet einſt ſeine Welt und ſeinen Glauben an das Gute auf die Göttlichkeit ſeines eignen Weſens baute, in Gott ſelbſt aber nur den Ewigen ſah, den Bürgen ſeiner eigenen Unendlichkeit: geht der Chriſt vielmehr von der Sündhaftigkeit deſſelben aus und verlegt das Gute, das er ſich und der Welt entzogen hat, in Gott, in dem er es ſtets wieder findet. Für Hamlet blieb alſo, ſeit er dem Glauben an die Welt entſagte, in der That nur die unmittelbare Gewißheit des Guten in ihm ſelbſt, und er mußte, ſobald jene Erſchöpfung nach der Erſcheinung des Geiſtes aus ihm gewichen und ſein früheres Bewußtſein wieder zur Herrſchaft gelangt war, in ſich ſelber Rettung ſuchen, wie wir ſehen, daß er that. Das Chriſtenthum, nur durch Erziehung und Gewöhnung äußerlich an ihn herangekommen, mußte damit aus ihm ſchwinden, und ſo

---

*) Beachtungswerth iſt, zumal bei der Beziehung, in der die Erzählung des Aeneas, wie wir ſpäter ſehen werden, zu Hamlet's eignem Schickſal ſteht, daß in dieſer dieſelbe Bezeichnung der Fortuna wiederkehrt.

werden wir auch ferner keine Spur von chriſtlichem Bewußtſein in ihm finden, vielmehr ihn ſeinen Kampf auf dem Boden des Reinmenſchlichen fortkämpfen ſehen.

Die Schauſpieler treten zu ihm — wir ſehn, wie der Haß gegen den König in ihm wieder auftauchte, wir ſehn ihn darauf der Raſerei der Liebe preisgegeben, dieſe iſt es, die ihn bisher an der Ausführung des Gebotes ſeines Vaters gehindert hat, jetzt iſt mit dem Haſſe gegen deſſen Mörder auch jenes wieder in ihm erwacht, zugleich aber auch die dunkle Ahnung ſeiner Ohnmacht, ihm Folge zu geben. Sie iſt der eigenthümliche Hebel des nun Folgenden. Wir wiſſen ſchon, daß Hamlet, weit entfernt, den König zu ermorden, ſich vorgeſetzt hat, ihn durch das Volk zur Verantwortung zu ziehn. Zu dem Ende ſollte er zum Volke reden und ihm die That des Königs enthüllen: dann würde dieſes ſich erheben, der König wär' entthront, Hamlet's Pflicht erfüllt. Eine Rede alſo iſt es, was ihm obliegt, — aber wie ſollte er in dieſem Seelenzuſtand dazu die Worte finden? wie ſeine Pflicht als eine heilige erfaſſen? Vielmehr ſehn wir, daß ihn ſein Zerfall mit den ſittlichen Mächten unfähig machen muß, die Herrſchaft derſelben wieder herzuſtellen. Wenn es ihm alſo zum Bewußtſein kommt, daß er dazu berufen iſt, ſo muß er es als eine Laſt empfinden, die ihn drückt und treibt, ſich ihrer zu entledigen. Da bleibt ihm wieder nur der Hohn, um frei zu werden und dieſen ſehen wir ihn jetzt entfalten. Gleich die Begrüßung, mit der er die Schauſpieler empfängt: ſie ſollten wie franzöſiſche Falkonier mit ihm auf Alles losfliegen was ihnen vorkomme, war eine Ankündigung deſſen, was da kommen ſollte: auf ſeine Sohnespflicht ſollen ſie mit ihm losfliegen. — Dann verlangt er eine „leidenſchaftliche Rede", nennt eine ſolche, rühmt ſie ironiſch, denn alle Vorzüge, die er an ihr hervorhebt, ſind nur eben ſo viele Mängel und ſie iſt in der That nichts als ein Zerrbild, ganz geeignet, den fein gebildeten Geſchmack Hamlet's zu empören und ihn über der Form den Inhalt nicht nur vergeſſen, ſondern dieſen mit jener ſogar verlachen zu machen. Der Inhalt aber iſt ſeine eigne Sache, ſeines Vaters Mord, der hier in Priamus ihm vor die Seele tritt. Von der Mahnung alſo, die ihm dieſer zuruft, will er ſich befreien, indem er ihn verſpottet, — aber ſein Plan kehrt ſich gegen ihn, die Form der Rede übt ihre Wirkung nicht, da die Sache ihn doch zu nah angeht — und dann hat er gegen ſeine erſte Abſicht ſich auch in der Hecuba noch die Trauer ſeiner Mutter vorführen laſſen, die ſo ſchnell ſchon endete, um dem neuen Hochzeitsjubel Platz zu machen. Das iſt die wahre Quelle ſeiner Leiden und noch ihr eigentlicher Inhalt. Denn in dieſem plötzlichen Verſtummen ihrer Klagen offenbarte ſich ihm die alles ſittlichen Gehalts baare, blos ſinnliche Natur des Weibes, in jener Trauer ſeiner Mutter alſo ging für ihn die Liebe unter — und in dieſer dann ſogar die Sohnesliebe und das Andenken ſeines Vaters. Das enthüllt er uns in dem Monolog am Schluß des zweiten Akts, aus dem zum erſten Male das Bewußtſein ſeiner Pflicht ſpricht. Bis dahin, bis durch ſeine beiden Jugendfreunde der Haß gegen den König wieder in ihm angefacht war, hatte er in halbbewußtloſem Zuſtande dahingelebt, ein Hans der Träumer, ſeiner Sache fremd und ſeinem Vater abgeſtorben — bewußtlos aber auch in einem andern Sinne, indem er ſonſt ſich nie der allgemeinen Macht entgegengeſtellt hätte. Doch er hat hier nur mit ſeiner Pflicht gegen ſeinen Vater zu thun. Wär' er erfüllt von dieſer ſeiner Sache, ſagt er, wie der Schauſpieler, den er eben ſprechen hörte, von der der Priamus erfüllt ſchien: ſo würde er den Markt in eine Bühne verwandeln und von ihr aus das allgemeine Ohr des Volks mit grauſer Red' erſchüttern. Nun aber weiß er nichts zu ſagen *), nicht für einen König, an deſſen Eigenthum und theurem Leben verdammter Raub geſchah. Und doch iſt er nicht feige, nur die Zerſtörung ſeines Innern durch die Liebe hält ihn in Feſſeln, daß er ſeiner Pflicht darüber ganz vergeſſen konnte. Doch auch jetzt iſt dieſe nicht eigentlich lebendig in ihm geworden, er weiß nur, was ihm obläge zu thun, er iſt nicht tief davon durchdrungen — deshalb wird er denn auch zugleich ſich ſeiner Ohnmacht bewußt, jetzt, wo er ſeine Pflicht kennt, ſie zu erfüllen. Aber ſie kennen, ſie anerkennen und doch nicht erfüllen hebt für ihn die Möglichkeit zu leben auf, da er dadurch der Selbſtverachtung preisgegeben würde. Das empfindet er und das treibt ſeinen Haß gegen den König, der ihn dahin gebracht hat, auf die höchſte Spitze. „O Rache!" **) ruft er, ſchilt ſich dann ſelbſt, daß er auch jetzt nur mit Worten ſein Herz entlädt. Doch das ſoll anders werden: jetzt will er in Thaten Befriedigung ſeines Haſſes ſuchen. Schon hat er eine ausgefunden, durch die er ſeinen Oheim den Qualen des Gewiſſens und der Furcht vor äußrer Strafe überliefern will: er will ihm ſeinen Mord mit allen Einzelnheiten in einem Schauſpiel vorführen, daran ſoll er erkennen, daß er in Hamlet's Händen iſt, dann iſt deſſen Zweck erreicht, dann hat er Rache an ihm genommen. Aber wenn auch das perſönliche Moment jetzt in Hamlet ſiegt, doch iſt das Allgemeine in ihm noch nicht ganz verſtummt; es mit Bewußtſein zu verletzen, wagt er nicht, und da es eben wieder ſich in ihm geltend macht, ſo bleibt ihm Nichts, als es zu belügen. Er redet ſich alſo ein, ſein Zweck ſei ganz allein, durch das eigene Geſtändniß ſeines Oheims, das das Schauſpiel ihm entwinden werde, Gewißheit von der Ermordung ſeines Vaters zu erlangen. Aber wie ſehr das nur eine Rettung vor ſich ſelber iſt, zeigt ſich noch in den Gründen, mit denen er den wahren Zweck vor ſich verbirgt. Er iſt auf ein Mal wieder Chriſt geworden, aus dem Gebiete des chriſtlichen Glaubens nimmt er dieſe Gründe her: „Der Geiſt," ſagt er, „den ich geſehn, kann ſein ein Teufel u ſ. w.," doch wider ſeinen Willen blickt aus ſeinem Schlußwort ſein urſprünglicher Plan wieder durch: nicht das Geſtändniß des Königs, ſein Gewiſſen ſelbſt, ſagt er, will er mit dem Schauſpiel einfangen. Das iſt die Rache, die er üben will, eine rein perſönliche: die Rache, die ſein Vater ihm auferlegte, iſt ſomit vergeſſen, ja ganz aufgegeben, da er jetzt ja ſein Geheimniß preisgiebt, das zu wahren einſt ſeine erſte Sorge war.

---

*) Dies Wörtchen: ſagen hatte man bisher ganz überſehen und es ohne Weiteres als thun gefaßt. Aber gerade darin lag das Hinderniß, den eigentlichen Plan Hamlet's herauszufinden.

**) Unbegreiflicher Weiſe fehlt dieſer Ausruf, der von der höchſten Wichtigkeit iſt, in Schlegel's Ueberſetzung: O, vengeance! lautet er im Original, wo er den ganzen Vers ausfüllt.

(Akt **III.**) Aber eine ſo offenbare Selbſttäuſchung konnte nicht lange halten, er hat ſie bald für das erkannt, was ſie iſt, und damit auch ſogleich dem Plane, mit dem er ſeine Rachſucht vor ſich verhüllte, entſagt. Somit ſteht er wieder auf dem Punkte, von dem er ausging, als er zuerſt zum Bewußtſein erwacht war. Er erkennt ſeine Pflicht an und muß handeln, wenn er überhaupt noch leben ſoll, er müßte denn auf eine andere Weiſe der Selbſtverachtung noch entgehen können. Bis jetzt iſt von dem Letzteren keine Rede. Er hat ſich entſchloſſen zu handeln und will nun endlich das Volk gegen den König aufrufen. Zu dem Ende führt er ſich die Leiden deſſelben unter dem jetzigen Regimente vor die Seele: „der Zeiten Spott und Geißel, des Unterdrückers Hohn, die Anmaßung der Stolzen, des Rechtes Aufſchub, den Übermuth der Ämter und den Sporn, den das Verdienſt durch die Zurückſetzung erhält vor dem Unwürdigen.“ Dieſer Druck, der das Volk erbittern muß, würde ſein Bundesgenoſſe werden, er darf ſich ſagen, daß ſein Aufruf in dem Volke einen mächtigen Widerhall finden würde, ſeine Rache wär' vollzogen, er ſelbſt des Druckes los, der, ſeit er zum Bewußtſein aufgewacht iſt, auf ihm laſtet. Aber zu jeder That gehört die Hingebung des eignen Selbſt, die ein Werk der Leidenſchaft iſt, mit der wir unſer Ziel umfaſſen. Dieſer Hingebung iſt Hamlet jetzt nicht fähig, weil er ſein eignes Selbſt gar nicht beſitzt, das iſt ein Raub der Liebe, und daß es dieſe iſt, die ihn gefangen hält, ſcheint er ſogar ſelbſt zu wiſſen, denn er nennt unter jenen Leiden, die alle rein politiſcher Natur ſind, auch noch „die Qualen verſchmähter Liebe,“ die er allein empfindet. Dieſe alſo hindern ihn, ſich ſeines Vaters Sache hinzugeben, ſich ihr mit Leidenſchaft zu widmen. Aber der Leidenſchaftsloſe fragt nach dem Erfolge ſeines Unternehmens und wird durch die tauſend Zufälle, die er mit klarem Bewußtſein überſchaut, zurückgeſchreckt. So ergeht es Hamlet: kaum wieder zum Bewußtſein ſeiner ſelbſt und ſeiner Pflicht gelangt, erfährt er, daß er jetzt nicht minder als vorher zur Thatloſigkeit verdammt iſt. „Denn,“ ſagt er, „das Bewußtſein macht uns Alle feige!“ und nun wird das Volk mit allen ſeinen Leiden, die ihn vorher zur Ausführung ſeines Planes ſtachelten, für ihn ein Vorbild, wie es ſelbſt auch ſeine Leiden geduldig zu ertragen. Damit iſt nun auch der Selbſtmord aufgegeben, zu dem er überſprang, ſobald die Möglichkeit des Unterliegens in ſeinem Unternehmen gegen den König ihm vor die Seele getreten war. Das iſt der Inhalt des erſten Monologs des dritten Akts, dem an Berühmtheit keiner gleich ſteht, der aber wunderbarer Weiſe in ſeinem eigentlichen Kerne bis jetzt noch unerkannt geblieben iſt. Ich habe dieſen in dem ſchon erwähnten Aufſatz in Herrig's Archiv dargelegt und muß der Kürze wegen hier auf das dort Entwickelte verweiſen *). Nur dieſes merke ich hier noch an, daß auch in dieſem Monologe wieder keine Spur einer chriſtlichen Anſchauungsweiſe des Todes und des „unentdeckten Landes, aus des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt,“ zu finden iſt, daß Hamlet vielmehr Beides vom reinmenſchlichen Standpunkt faßt, obgleich ja ihm gerade ein Wanderer aus jenem Lande wiedergekehrt war. Das iſt auch in anderer Beziehung noch von großem Intereſſe, da damit im Grunde die übernatürliche Geiſtererſcheinung für Hamlet's Bewußtſein aufgehoben und ganz zu der Bedeutung, ſeine innern Kämpfe aus ihm herausgeſtellt zu verobjectiviren, herabgeſetzt wird. Doch ſei das hier nur angedeutet. Noch ein zweiter Punkt von weſentlicher Bedeutung für die Entwicklung ſeines geiſtigen Lebens iſt beachtenswerth: Hamlet, ſahen wir, ſchied ſich bisher von der Menſchheit und ſtellte ſich in Gegenſatz zu ihr, ſo äußerlich wie innerlich — jetzt plötzlich hören wir einen Ausruf, der ihn als Glied der Menſchheit hinſtellt: „So macht Bewußtſein feige nur uns Allen!“ Den Übergang von jener ſchroffen Iſolirung zu dieſem engen Anſchluß an die Menſchen bildet ſeine Hülfsbedürftigkeit. Kaum erſt ſchien ihm nur die Wahl zwiſchen der Anklage des Königs und dem Selbſtmord zu bleiben, wenn er nicht der Verachtung ſeiner ſelbſt verfallen wollte. Da griff er nach dem letzten Rettungsanker und machte ſeine individuelle Schranke, ſeine Schwäche, zur Schranke der Menſchheit überhaupt. Nun konnte er leben, auch ohne zu handeln, denn nun war ſeine „Feigheit“ kein Verbrechen. Im ſpäteren Verlauf ſeiner Entwicklung wird dies Verfahren für ihn zur Regel.

Die Scene zwiſchen ihm und Ophelien hat Rötſcher vorzüglich charakteriſirt; ich verweiſe meine Leſer auf ihn, um auch von ihm zu hören, daß Hamlet Einer Leidenſchaft doch fähig war, der Liebe. Ich füge nur hinzu, daß Hamlet wie zur Beſtätigung des bisher Dargelegten es ſelber ausſpricht, daß die Verzweiflung am Weibe ihn „toll gemacht.“ Aber dieſer fürchterliche Ausbruch hat, nachdem alles Lebensintereſſe in jener Todesruhe des letzten Monologs untergegangen war, einen Keim in ihm zurückgelaſſen, der ſich endlich zeugungsfähig erweiſen ſoll: der Haß gegen den König iſt wieder in ihm erwacht und treibt ihn gleich zu Drohungen der Rache. Das Schauſpiel geht nun dennoch vor ſich, zwar bloß, weil es einmal eingeleitet iſt, aber immer wird Hamlet doch jetzt mit dem Könige zuſammen treffen, und dies Zuſammentreffen iſt es, was den Keim befruchten muß. Denn einerſeits muß die Rachſucht Hamlet's durch den Anblick des Königs aufs Höchſte geſteigert werden, und andererſeits wird er ihm gegenüber das Gefühl ſeiner Ohnmacht heftiger als je empfinden. Aus dieſen beiden unter ſo günſtigen Umſtänden zuſammenwirkenden Faktoren aber muß nothwendig ein Produkt hervorgehen, das auch ſchon a priori als die letzte Conſequenz des ganzen Standpunktes,

---

*) Die Hauptſache iſt, daß der erſte Verſatz, den er ſchärfer als ein „Unternehmen voll Mark und Nachdruck“ bezeichnet, durch den zweiten durchblickt, vor allem in den erſten Verſen 2 und 3, wo er ſogar das Uebergewicht erlangt.

den *Hamlet* nun ſo lange einhalt, abgeleitet werden konnte: eine dämoniſche Gewalt muß ihn ergreifen, ein Vernichtungsdrang, der gegen Alles, was ihn umgiebt, gerichtet iſt. Denn erſtens, wie ſoll er ſich von dem quälenden Bewußtſein ſeiner Ohnmacht befreien, als indem er ſich, wenn auch noch immer unfreiwillig, und nur, weil jene Qual nicht zu ertragen iſt, den böſen Mächten ſeines Innern überliefert, die ihm Befreiung von derſelben, ja ein Schwelgen im Bewußtſein ſeiner Macht und Ueberlegenheit verheißen? Wer ſollte ihn an die ſittlichen Mächte ketten, die ihn geboren werden ließen ohne die ihm nothwendigen Bedingungen des Lebens? Vielmehr iſt er in ſeinem Abfall von ihnen in gewiſſer Beziehung berechtigt und ſteht thatſächlich im Gegenſatz zu ihnen und eben deshalb zu der ganzen Welt, zu *Allem*, was ihn umgiebt. Zweitens aber, wie ſollte er dem Drange, jenes quälenden Bewußtſeins los zu werden, widerſtehen können? Er, der ſo lange das Allgemeine in der Welt bekämpfte, in dem daſſelbe dann immer mehr ſchwand, um dem ſchlecht Individuellen Platz zu machen, muß jetzt dieſem *ganz verfallen* und von der Negation des *Allgemeinen* in der Welt zu der von *Perſonen*, zu dem Streben ſie zu *vernichten* fortgehn. Die Rachſucht, jenes ſchlecht Individuelle in ihm, muß ſich ihm ganz unterwerfen, da der Mangel ſeiner Natur ihr ſoweit vorgearbeitet hat *). Nur Eins iſt jetzt noch hinzuzufügen: da das Dämoniſche in *Hamlet* zum Einen Factor ſeines Weſens, das Bewußtſein des Mangels jeder Thatkraft hat, ſo kann auch die Vernichtung, die er übt, keine *phyſiſche* ſein, wie etwa in *Richard* III; ſie kann nur auf *moraliſchem* Gebiete vor ſich gehen, und die moraliſchen Gebrechen der ihn umgebenden Perſonen hat *Hamlet* vermöge ſeines Scharfſinns und ſeiner einſt edlen Natur längſt durchſchaut.

So wird das Schauſpiel denn nach Einer Seite durch den Anblick des Königs für *Hamlet* wieder, was es einſt werden ſollte: das Mittel ſeiner *perſönlichen* Rache an dem, deſſen Namen er einſt auf ſeiner Schreibtafel verzeichnete; das ſagt er ſelbſt ſogar ausdrücklich, indem er bei Erſcheinen des Mörders im Schauſpiel, der den König darſtellt und ſein Gewiſſen wecken ſoll, voll gräßlicher Wuth ausruft: „Es brüllt um Rache das Gekrächz des Raben!“ Damit aber und mit der vollſtändigen Befriedigung, die er nach des Königs faſt bewußtloſer Flucht empfindet, iſt denn auch erwieſen, daß ſeine Rache *hier für ihn ein Ende hat und er an ſeinen Vater und deſſen Rache nicht mehr denkt.* Daß übrigens *Hamlet* in der That auf die moraliſche Vernichtung *aller* ihn Umgebenden ausgeht, dafür, denke ich, ſchenkt man mir den Beweis; man ſehe nur den faſt grinſenden Hohn, mit dem er, im ſicheren Bewußtſein ſeines Sieges, den König, ſo viel an ihm iſt, zu Tode martert; man ſehe, mit welchem ſchadenfrohen Händereiben er ſeiner Mutter „Wermuth“ reicht; wie er den nichtigen alten Polonius ſelbſt nicht verſchont und wie er endlich ſeine frühere Geliebte quält, die Arme, die ihn nicht Lügen ſtrafen kann *) und ſchon jetzt dem Wahnſinn nahe iſt. Welche Befriedigung er aber in ſeinem Werke findet, zeigen ſchon ſeine Verſe, er ſpricht es aber auch ausdrücklich aus, indem er nach Muſik und Flöten ruft, mit denen er den erlangten Triumph feiern will. In dieſem Hochgenuß, den ihm ſeine geiſtige Ueberlegenheit bereitet hat, ſuchen nun die beiden Genoſſen ſeiner Jugend auf unverſchämte freche Weiſe noch wieder, ihm das kaum erſt preisgegebene Geheimniß zu entwinden, wähnend, ſie könnten ihn wie eine Flöte ſpielen, ihn, der eben erſt Alles nach ſeiner Pfeife hat tanzen laſſen; und dazu kommt Polonius auch noch ihn zu hetzen. Jetzt iſt er ganz ein Raub der Wuth und fühlt ſich der Hölle ſelbſt verwandt, dadurch iſt jene Befriedigung aufgehoben, er dürſtet jetzt nach Blut. So geht er zu der Königin und trifft unterwegs auf ſeinen Feind, der betend auf den Knien liegt. Jetzt möchte er ihn, wie er ihn eben moraliſch vernichtet hat, auch phyſiſch vernichten. Sein Schwert iſt ſchon gezückt, ihn zu durchbohren — aber er hat gerade noch genug vom Chriſtenthum in ſich, um zu wiſſen, daß das Gebet heiligt und er ihn alſo in den Himmel ſchicken würde. Das führt ihm ſeines Vaters Bild vor die Seele — um auch das mit ſeinem Hohn zu übergießen. Sein Vater hatte einſt geſagt, er ſei „in ſeiner Sünden Blüthe" hingerafft worden; für ihn wird jetzt aus der Blüthe Maienblüthe, und er ſetzt hinzu, der König habe ihn „in Wüſtheit und voll Speiſe überfallen — ein Bild des Ekels. Dann aber höhnt er mittelbar ſelbſt den Himmel, der allein wiſſe, wie „ſeines Vaters Rechnung ſtehe;" wir bei unſerer Organiſation, **) wie ſie nun ein Mal iſt, wiſſen das nicht, ſagt er bitter, ſeiner früheren Anbetung des Menſchen eingedenk; doch vermuthen wir, daß es „ihm ſchlimm genug geht," ihm, in dem Hamlet einſt das Ideal des Mannes ſah! Er ſteckt das Schwert wieder ein und ſchiebt die Rache auf, um den König in einem günſtigen Augenblicke, der

---

*) Daß ich hier *Rötſcher's* vortreffliche Abhandlung: „Ueber den Begriff des Dämoniſchen“ (im zweiten Bande ſeines Cyclus) vor Augen hatte, ſieht Jeder. Ich glaube aber, daß *Rötſcher* ſeinen Begriff deſſelben nach der moraliſchen Seite hin zu erweitern hätte.

---

*) Ophelia fragt ihn: Wird der Schauſpieler uns ſagen, was dieſe Vorſtellung bedeutet? Hamlet antwortet darauf: Ja oder irgend eine Vorſtellung, die ihr ihm vorſtellen wollt. Schämt Euch nur nicht, ihm vorzuſtellen, ſo wird er ſich nicht ſchämen, Euch zu ſagen, was es bedeutet. Dieſer Theil ihrer Unterredung mit Hamlet taucht in ihrem Wahnſinn wieder auf, ich führe das hier an, um zu zeigen, wie Hamlet's Hohn ſie treffen mußte. Alle Reden Opheliens haben Sinn, wenn auch nur „halben," wie Horatio ſagt, weil ſie ihre Gedanken nicht ſelbſtſtändig und frei, ſondern nur in einer feſten, überlieferten, ihr im Gedächtniß haftenden Form ausdrücken kann, zumeiſt in alten Liedern. Hieher gehört auch das Liedchen von der Maid, die ihrem Liebſten nachging, ihm erlaubte, mit ihr zu „ſcherzen," es dann aber erleben mußte, daß er ſie nicht „freite." Man beachte ihre einleitenden Worte: „Bitte, laß uns darüber nicht ſprechen!" Worte, die ſie in Gedanken an Hamlet richtet, den ſie bewegen will, von dieſen Dingen abzubrechen. Dann aber „wenn ſie euch fragen, was es bedeutet," (ihre und Hamlet's oben citirte Worte!) ſo ſagt nur: und jetzt folgt das Liedchen, deſſen Inhalt nur iſt: Hamlet habe ſie durchſchaut, ſie hätte gern mit ihm „geſcherzt," aber die Beſorgniß, er möge ſie dann nicht „freien," habe ſie davon zurückgehalten. Das Liedchen ſelbſt mag ihr als Warnung ſchon damals vor den Ohren geſchwirrt haben. Das der Beweis, daß dieſes viel beſprochne und oft gegen Ophelia vorgebrachte Lied nur für ſie zeugt.

** in our circumstance, worin gerade die Ironie liegt.

„keine Spur des Heiles in ſich hat," für alle Ewigkeit den Qualen der Hölle zu überliefern.

Hamlet geht zu ſeiner Mutter, der Urheberin alles Unheils; ſie empfängt ihn kalt und herriſch, und von ihm zurückgewieſen, wagt ſie es ihm zu drohen und will gehen. Er aber hält ſie feſt, ſie, das Schlimmſte fürchtend, ruft um Hülfe, Polonius wiederholt den Ruf und fällt anſtatt des Königs, den Hamlet zu treffen meinte. Jetzt hat er Blut geſehen, wonach ihn erſt dürſtete — und wirklich iſt er auch erleichtert,*) dazu ruft ſeine Mutter, die ob ſeiner raſchen blutigen That die Hände ringt, durch ihre Gefühlloſigkeit für ihre eigene den ſittlichen Geiſt in ihm wieder wach; jetzt iſt er fähig, ihr ihre That zu ſchildern, die That, die ihn einſt des Glaubens an die Herrſchaft der ſittlichen Mächte beraubte und ihn mit denſelben in Gegenſatz ſtellte, bis er zu einem Mord geführt ward! Die Worte: Solch' eine That u. ſ. w. laſſen keinen Zweifel an meiner Auffaſſung zu, ſie ſagen es zu deutlich, daß durch ſie für ihn alles Gute und ſelbſt die Religion ſchwand. Das aber war es ja, was bis jetzt auf ihm laſtete und das Andenken ſeines Vaters in den Schatten ſtellte. Nun aber hat er es von ſich abgewälzt und ſich wieder mit dem Guten ſelbſt verſöhnt; da tritt auch ſein Vater in ſeine alten Rechte wieder ein, er liebt ihn wieder und findet Worte, ſein göttliches Bild vor ſeiner Mutter zu entrollen. Dadurch daß er ausgeſprochen, was ihn bis jetzt zu Boden drückte, iſt er mit ſeinem Vater ausgeſöhnt. Aber nicht die Liebe zu ſeinem Vater giebt ihm dieſe Kraft der Rede, ihn feſſelt auch jetzt allein ſein eignes Schickſal und Alles, was er ſeiner Mutter vorführt: die Schilderung ſeines Vaters, die ſeines Oheims, „der gleich der brandigen Aehre verderblich ſeinem Bruder," die Mahnung an ihr Alter, wo der Tumult im Blut ſchon zahm ſei, der letzte Ausbruch endlich:

„Scham wo iſt dein Erröthen? wilde Hölle,
Empörſt du dich in der Matrone Gliedern,
So ſei die Keuſchheit der entflammten Jugend
Wie Wachs und ſchmelz' in ihrem Feuer hin:"

Alles iſt nichts weiter als die Ausführung des alten Themas, das ihm ſein Lebensglück zerſtörte, des Themas: „Gebrechlichkeit, dein Nam' iſt Weib!" ja mit dem Schluſſe

„Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff ſtürmet!"

hat er Ophelien ſelbſt im Auge, der er entſagte, weil „ihr heißes Blut zum Angriff ſtürmt," die er jetzt aber, nachdem er ſie kaum erſt vor ihrem eignen Richter ſich zu verdammen zwang, vor ſich rechtfertigt oder doch entſchuldigt. Das alſo iſt der Sinn der Rede Hamlet's, und gewiß war er darnach berechtigt, in ſeiner Mutter Fall den ihres ganzen Geſchlechts zu ſehn — nun aber packt ihn plötzlich wieder der Haß gegen den König und er bereut, ihn nicht doch getödtet zu haben, als Zeit und Leidenſchaft ihm günſtig waren. Natürlich, da er jetzt ja nur den Einen Wunſch hegen kann, den Böſewicht beſtraft zu haben; denn jetzt müßte ihn der Gedanke an die verſäumte Pflicht zu ſchonungsloſer Selbſtverdammung treiben, wenn er ſich nicht jetzt gerade mit ſeinem Vater verſöhnt wüßte. So wird er ſich ihrer nur mit Schmerz bewußt, doch dieſer Schmerz, der plötzlich dem Haſſe gegen ſeinen Oheim folgt, iſt auch ſo tief, daß ihn derſelbe ganz in ſich auflöſt und der äußern Welt entzieht. Erſchöpft wie er von den Erlebniſſen des Tages iſt, „wirkt die Einbildung" in ihm ſo ſtark, daß er ſeinen Vater vor ſich zu ſehen meint, leibhaftig, wie im Leben, aber milde, da er ja mit ihm verſöhnt iſt, zu ihm redend, was ihm ſein eignes Inneres ſagt. Lange bleibt er ſo in ſich verſenkt und erſt die Zweifel ſeiner Mutter, die ihn an ihrer Reue irre machen und daher alle ſeine Sinne auf ſie richten, machen ſeiner Viſion ein Ende. — Wer ſähe nicht, daß Hamlet jetzt ein Anderer geworden? Kaum noch ein Raub des Böſen, des bloß Individuellen, ſpricht er jetzt zu ihr, als wäre er die Tugend ſelber und das Organ des Allgemeinen. Aber was ihn ſo verwandelt hat, iſt einerſeits das Wort, das er gefunden, um ſeiner Mutter That zu ſchildern, dies Wort befreite ihn, und andererſeits der Mord, der ihn Anfangs zwar nicht zu kümmern ſchien, den er jetzt aber ſchon zu empfinden anfängt. Er iſt es, der ſeinen letzten Reden dieſen Hauch des heiligen, über alles Irdiſche und Selbſtiſche Erhabenen anweht — denn wirklich iſt er jetzt über das Irdiſche hinaus, ſein unfreiwilliger Mord hat ihn erkennen laſſen, was des Menſchen Freiheit iſt, er hat auf ſie und damit auf das Leben Verzicht gethan und eilt, ſie ſelbſt der höhern Macht, die er jetzt Himmel nennt, als Opfer darzubringen, um mit ihr zugleich der Verantwortung für ſeine That enthoben zu werden. „Für dieſen Herrn, thut es mir leid," ſagt er: „Der Himmel hat gewollt, Um mich durch ihn und ihn durch mich zu ſtrafen, Daß ich ihm dienen muß und Geißel ſein." In dieſer Eigenſchaft hat er den Mord gethan und kann ihn daher auch vertreten. So täuſcht er ſich, als hätte ihn der Himmel je geheißen, durch Mord die Rache zu vollziehn. Sein Kampf gegen die ſittlichen Mächte aber iſt damit vollendet, er ordnet ſich dem Himmel unter und fordert ſeine Mutter auf zu beichten. Somit iſt er auch wieder Chriſt — doch nur dem Namen und den Formen nach. Der Mord, der ſeiner faſt wahnſinnigen Verblendung ein Ende machte, daß er darauf verzichtete, auf ſich ſelbſt zu ſtehn, muß doch jeder inneren Verſöhnung auch durch das Chriſtenthum ſich in den Weg ſtellen. Der Glaube, ſei's an Gott, ſei's an den Menſchen, kann nimmer wieder Innigkeit in ihm gewinnen. Denn außerdem iſt auch der frühere Bruch in ſeinem Innern, den die Liebe aufriß, trotz jener ächten Wärme, die er eben athmete, keineswegs geheilt Seinen Vater alſo wird er trotz der Viſion auch jetzt nicht rächen.

---

*) Goethes Werther 2te Buch v. 16. März: „Es hetzt mich Alles. Ich bin noch wüthend in mir. Ich wollte, daß ſich Einer unterſtände, mir nah zu kommen, daß ich ihm den Degen durch den Leib ſtoßen könnte; wenn ich Blut ſähe, würde es mir beſſer werden." — Ich ſetze eine Analogie her, weil ich keine Erklärung ſehe.

Hamlet iſt mit ſeinem Opfer kaum der Einſamkeit überlaſſen geweſen, als auch ſchon die ganze Bedeutung ſeiner That ihm zum Bewußtſein gekommen iſt. Die Beruhigung, daß er im Auftrage des Himmels gehandelt, hat ſich als eine Selbſttäuſchung erwieſen, die er auch ſchon von ſich geworfen hat. Jetzt ſteht der Mord als ſolcher vor ihm da, als eine That, die einen Riß in die ſittliche Ordnung der Dinge reißt, und dies Mal iſt er ſelbſt der Thäter. Aber daß es dahin kommen konnte, daß Er, der einſt in der innigſten Harmonie mit der Welt ſtand, der Urheber eines Riſſes in ihre Ordnung geworden iſt — das läßt ihn an der Freiheit vollends verzweifeln und macht ihn zum Verkündiger der Nichtigkeit des Menſchen. Das iſt er in dem Geſpräche mit dem Könige, wo er demſelben auf ſeine Frage: Wo Polonius ſei? antwortete: „Beim Nachtmahl u. ſ. w. Wir, die eingebildeten Herren der Schöpfung, die wir alle andern Kreaturen mäſten, nur uns zu mäſten, mäſten uns ſelbſt nur für die Maden u. ſ. w." Wie ſollt' er jetzt noch handeln? Er hat darauf verzichtet, er gehorcht dem Könige, der ihn nach England gehn heißt, obgleich er einen Cherub ſieht, der deſſen Anſchlag auf ſein Leben durchſchaut. — Aber dennoch regen ſich noch Zweifel in ihm, ob denn die „Fähigkeit, vorauszuſchaun und rückwärts, und die göttliche Vernunft, mit der uns unſer Schöpfer ſchuf, dazu beſtimmt ſein ſollten, ungebraucht in uns zu ſchimmeln," oder vielmehr er weiß, daß das ihre Beſtimmung nicht iſt, und daß der Menſch ein Vieh iſt, wenn er ſie nicht gebraucht, und ſeiner Zeit Gewinn nur Schlaf und Eſſen iſt. Nun aber hat er vorausgeſchaut und rückwärts, hat erkannt, daß ſein Oheim ihm in England den Tod bereitet hat — er ſagt es ſelbſt, daß ſeine Pflicht erforderte zu handeln, wenn Handeln möglich wäre. Denn die Vernunft gebrauchen kann hier nur Handeln heißen ſollen. Das aber erweiſt ſich gerade jetzt als möglich. Schon auf dem Wege zu dem Schiffe, trifft er auf die Schaaren des Fortinbras, die eben im Begriff ſind, für 'ne Grille, für ein Phantom des Ruhms ins Grab zu gehn. Fortinbras hat früher ſchon den König Claudius mit Krieg bedroht und iſt ein Prinz, „deß Muth von hoher Ehrbegier geſchwellt, die Stirn dem unſichtbaren Ausgang beut." Hamlet muß ſich geſtehn, daß es nur Eines Worts bedürfte, um ihn, der jetzt „für eine Nußſchal' ſein ſterblich und verletzbar Theil dem Glück, dem Tode, den Gefahren preisgiebt," um dieſen Prinzen zu vermögen, ſeine Waffen lieber gegen ſeinen alten Feind zu wenden — und ſchon geht er auf den Hauptmann zu und fragt ihn aus mit ſolchem Eifer, als wäre er entſchloſſen, dieſe Gelegenheit, die ihm „Kraft und Mittel" zur Rache in die Hand giebt, nicht unbenutzt zu laſſen. Aber einerſeits iſt er ſchon wieder nicht mehr durchdrungen von ſeines Vaters Sache, muß ſich eines viehiſchen Vergeſſens deſſelben ſchuldig ſprechen, andrerſeits kommt ihm eben deshalb, eben weil er bloß weiß, was ihm obliegt, aber nicht es tief empfindet, und weil der Erfolg ſeiner erſten That noch lebendig in ihm iſt, „ein banger Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang" und er giebt es auf. Ja er geſteht ſich nicht ein Mal ſelbſt, daß er überhaupt den Gedanken hatte, Frotinbras für ſich zu werben; er beginnt ſogleich: „Wie jeder Anlaß mich verklagt!“ und redet ſich ganz ernſthaft ein, obgleich er auch jetzt noch verſtohlen auf den kühnen Prinzen und „dieſes Heer von ſolcher Zahl und Stärke“ hinüberblickt, daß Beide ihm von Anfang an nicht eine Mahnung geweſen ſind, die Rache mit ihrer Hülfe zu vollziehn, ſondern Muſter der Thatkraft, die ihn, den Thatſcheuen, beſchämen. So gelingt es ihm auf's Neue, ſich zu belügen; jetzt iſt es mit dem Handeln ſicher aus, da ſelbſt ſeine göttliche Vernunft ihn dazu nicht beſtimmen konnte.

Aber dem iſt nicht ſo; wo wir wieder von ihm hören, erfahren wir, daß er doch noch gehandelt hat; jene Erkenntniß, daß der König ihn in England tödten laſſen werde, hat ſich auf dem Schiffe für ihn in innere Angſt umgeſetzt, die ſich in der Nacht ſeiner bemächtigt hat, und dieſer iſt er „raſchen Muths“ gefolgt, während die Erkenntniß Nichts über ihn vermochte. Er hat des Königs Vollmacht erbrochen, ſeine Beſorgniſſe beſtätigt gefunden und eine andere untergeſchoben, in der er dem engliſchen Vaſallen ſeine beiden Wächter als dem Tode beſtimmt bezeichnet. Das war raſch gethan: „eh ich noch den Prolog dazu gehalten, fing mein Kopf das Spiel ſchon an.“ So war er gerettet: da griff ſchon am Tage darauf ein Korſar ihr Schiff an, Hamlet enterte und ward, da die Seeräuber ſich in demſelben Augenblick wieder los machten, gefangen, während jene Beiden ihren Weg nach England fortſetzen. Auch ohne ſie dem Tode zu weihen, würde er alſo dem Anſchlage des Königs entgangen ſein; ja es bedurfte überhaupt des Mordes nicht; nun aber hat er ſich von der Erregung des Augenblickes leiten laſſen und die Folge iſt, daß er einen neuen Mord auf ſich geladen hat, und dies Mal einen Doppelmord. (Act. V.) Schon auf dem Kirchhof verräth ſich der Seelenzuſtand, in den er dadurch verſetzt werden mußte. Er hört den Todtengräber bei ſeinem traurigen Geſchäft ſingen — anfangs begreift er dieſe Gefühlloſigkeit nicht; dann aber löſt er ſich das Räthſel: „die Hand, die wenig verrichtet, hat um ſo zarteres Gefühl.“ Das iſt ſeine eigne Hand, die gegen ihre innerſte Natur Blut vergoſſen hat; er empfindet daher tief, was er gethan — nicht ſo ſein Oheim, auf den er jetzt ſeine Gedanken wendet; denn dieſen hat er im Sinne, wenn er in dem Schädel Kain zu ſehen meint, den Brudermörder, der wie ſein Oheim trotz ſeines Mordes ſingen konnte. Hamlet kann das nicht, ſeine eignen Opfer blicken ihm plötzlich aus dem Schädel entgegen: „dies mochte der Kopf eines Politikers ſein, der Gott den Herrn hintergehen wollte.“ Er gedenkt des Polonius, der einſt Gott ſelbſt mißbrauchte und Ophelien anſtiftete, ſich betend zu ſtellen, damit ihr Zuſammentreffen mit Hamlet ein zufälliges ſcheine. Hamlet aber hatte ſeinen Plan durchſchaut, weshalb er auch ganz plötzlich mitten in der Unterredung ſie fragte, wo er ſei und ihn den Narren im eignen Hauſe ſpielen ließ. Dann fährt er fort: „Oder eines Hofmanns, der ſagen konnte: Guten Morgen, geliebteſter Prinz! wie geht's, beſter Prinz? und es am Ende doch nur auf das Pferd des gnädigen Herrn abgeſehen hatte.“ So hatten Roſenkranz und Güldenſtern ihn einſt angeredet, als ſie kamen, ihm ſein Geheimniß zu entlocken. Auch dieſe ſieht er jetzt im Geiſte ſchon im Grabe. Wir ſehen, ſeine Opfer verfolgen ihn: er iſt gebrochen und ſcheut doch den Tod, da er geſehen hat, welche Verwandlung im Tode mit dem Menſchen vorgeht, ſelbſt ein Alexander und Cäſar ſind vielleicht „zu ſchnöden Beſtimmungen“ gekommen. Die Größe des Menſchen iſt ihm jetzt ein leeres Wort.

Aber noch war keine Niedergeſchlagenheit ſo tief, daß ihn die Liebe nicht wieder hätte aufrichten ſollen, wenn ſie ihm in Ophelien nahe trat. So nach der Erſcheinung des Geiſtes — ſchon damals ſchien er ganz gebrochen und hoffte nur noch im Gebete auf „Gnade und Barmherzigkeit in ſeiner höchſten Noth“ — da ging er zu Ophelien, und als er wieder vor uns trat, hatte er ſich auf ſich ſelbſt geſtellt, der Welt gegenüber. So ſpäter, als er ſchon entſchloſſen geweſen war, ſein Leben mit eigner Hand zu enden, als alſo jede Lebenskraft aus ihm gewichen war: er ſah Ophelien und plötzlich offenbarte ſich die allerhöchſte Lebenskraft. So auch jetzt, wo er unvermuthet Zeuge der Beſtattung Ophelien's wird, deren Ende ihm noch nicht ein Mal bekannt war. Jener Ausruf:

Ich liebt' Ophelien: vierzigtauſend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht!

verbunden mit dem wilden Ausbruch, der nun folgt, beſtätigen, daß die Liebe ſeine eigentliche und einzige Lebensmacht geweſen war. Doch jetzt vermag auch dieſe ihn nur noch wenige Augenblicke aufrecht zu erhalten: ſie mit dem ganzen Inhalt, den er einſt in ihr niederlegte, iſt längſt hin für ihn, nur die unmittelbare Nähe ihrer Trägerin vermochte ihn noch ein Mal auf ſolche Höhe der Leidenſchaft hinaufzutreiben. Bald ſchon iſt die frühere Todesruhe wieder in ihn zurückgekehrt, mit dem Leben hat er abgeſchloſſen, an die Rache denkt er gar nicht mehr. Zwar vor Horatio giebt er ſich das Anſehn, als wollte er ſie doch noch und ſogar ſchon bald vollſtrecken, aber er belügt Horatio, damit doch der wenigſtens noch an ihm halte. So pries er auch vor ihm den raſchen Muth, mit dem er jene Vollmacht ausſchrieb, die Roſenkranz und Güldenſtern das Leben koſten wird, ja er dankte ſogar „des Himmels Vorſicht“, die gewacht habe, daß er ſeines Vaters Petſchaft im Beutel hatte, um ſie zu verſiegeln — aber ſchon ſahen wir, daß eben der Mord der Beiden ſchwer auf ſeinem Herzen laſtet. So hat auch jene Lehre, die er aus ſeinen letzten Erlebniſſen zog, einen andern Sinn, als er damit verbindet: „Laßt uns einſehn“, ſagt er:

Daß Unbeſonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Plane ſcheitern, und das lehr' uns,
Daß eine Gottheit unſre Plane formt,
Wie wir ſie auch entwerfen.

Früher hatte er das eben nicht einſehn und ſich keiner Gottheit unterordnen, ſondern auch ihr gegenüber frei ſein wollen: jetzt hat er eingeſehen, daß wir mit allen unſern Planen völlig abhängig ſind wie wir ſie auch entwerfen, und daß nicht unſer, ſondern allein der Gottheit Wille herrſcht. Er ſpricht den Inhalt ſeiner neuen Weltanſchauung bald noch unumwundener aus: „Ich trotze allen Vorbedeutungen“, ſagt er, als ſein Herz ihn abmahnt, ſich dem Laertes zu ſtellen, „es waltet eine beſondere Vorſehung über den Fall eines Sperlings.“ Ein chriſtliches Wort, aber dem Sinne nach nicht chriſtlicher, wie jene Auffaſſung des Menſchen, die ihn der Anblick der Schädel auf dem Kirchhof lehrte; denn dort ſonderte er das, was dem Staub gehörte, nicht wie der Chriſt von dem Geiſte, der zu Gott geht: in dem Schädel, der da vor ihm lag, ſah er den letzten Reſt des ganzen Menſchen. Auch jener Ausſpruch, „daß Unbeſonnenheit uns manchmal dient, wo tiefe Plane ſcheitern,“ klingt chriſtlich und erinnert an jenes Motto der gläubigen Chriſten: „denen, die Gott lieben, müſſen alle Dinge zum Beſten dienen.“ Aber ſchon ſehen wir, daß er im Grunde mit demſelben nur die Nichtigkeit des Menſchen ausſprach, wie ihm ja auch die Unbeſonnenheit, aus der er jene Lehre gezogen zu haben vorgab, der „raſche Muth“ nämlich, der Roſenkranz und Güldenſtern das Leben koſten ſoll, keineswegs „zum Beſten diente.“ Dennoch aber iſt der Ausſpruch ein ächt chriſtlicher und ſtrahlt das Hochgefühl des Chriſten wieder, der ſich als Mittelpunkt des väterlichen Waltens Gottes weiß. Noch klarer nun iſt jener letzte Ausſpruch: auch er iſt chriſtlich, auch er erhebt den Chriſten, der zwar weiß, daß ſein göttlicher Vater auch für die Sperlinge auf dem Dache und die Lilien auf dem Felde Sorge trägt, doch aber nicht vergißt, daß er ſelbſt „mehr iſt, denn ſie“ und alſo auch darin zum Genuſſe ſeiner ſelbſt gelangt. Ganz anders Hamlet. Ihn hat ſeine letzte That, die ſich nachher durch ſeine wunderbare Rettung als überflüſſig auswies, überzeugt, daß der Menſch überhaupt nicht handeln, daß er der Gottheit die Sorge für ſein Wohl anheimſtellen ſoll, da dieſe ja doch unſern Zweck formt. Für ihn alſo iſt der Menſch nicht mehr als der Sperling und in demſelben Sinne wie über dieſen waltet „eine beſondere Vorſehung“ über den Menſchen. Damit aber iſt die Nichtigkeit der „göttlichen Vernunft,“ die Nichtigkeit der Willensfreiheit, die Nichtigkeit des Menſchen überhaupt verkündigt und Hamlet tilgt nun auch noch die letzte Spur des Allgemeinen im Menſchen aus ſich aus, die Ahnungen, und ſinkt damit vollends zum Individuum herab. „Ich trotze allen Vorbedeutungen,“ ſagt er; dieſe aber oder vielmehr die Ahnungen, von denen es ſich hier handelt, ſind nichts weiter als die unmittelbare Reaction des beängſtigten Gemüths des Schwachen, gegen das Walten einer düſtern feindlichen Macht, die zu bekämpfen er ohnmächtig iſt. Schon alſo daß überhaupt Ahnungen in Hamlet auftauchen können, zeigt, daß ſein Gott nicht der liebende der Chriſten iſt, und er kein ächter Chriſt, denn als ſolcher würde er ſein Schickſal ohne innere Angſt in Gottes Hände legen, was dann die Möglichkeit der Ahnungen ausſchlöſſe: aber Hamlet weiſt die Ahnungen auch nicht deshalb ab, weil ſie unmöglich von Gott ſtammen können, inſofern dieſer in jedem Augenblick in ſeinem Handeln frei ſein muß, ſich alſo durch ſolche Vorausverkündigung deſſen, was er verhängen werde, nicht binden kann: er, für den die Vorſehung in Wahrheit nur das düſtere ihm feindliche Schickſal iſt, läugnet ſie nur, weil ſelbſt ſie noch ein Ausfluß der allgemeinen Macht im Menſchen ſind, an die er nicht mehr glaubt, und läugnet in ihnen alſo in der That die letzte Spur des Allgemeinen. Aber dennoch ſind ſeine nächſten Worte wieder chriſtlich: „In Bereitſchaft ſein iſt Alles,“ ſagt er; auch eilt er, bereit zu ſein, wenn der Tod ihn abzurufen kommt, und ſucht Laertes zu verſöhnen, den er an Ophelien's Grabe und vorher durch Polonius' Ermordung kränkte. Das iſt das Letzte, was ihm obliegt. In der Rede nun, die er jetzt an Laertes richtet, enthüllt er ſelbſt das Räthſel jenes Zuſtandes, in dem er den Polonius tödtete. Er erklärt für Wahnſinn, was er gethan, aber er beſtimmt denſelben ſelbſt gleich näher: es war nicht der eigentliche Wahnſinn, der den Verſtand ergreift und aufhebt; vielmehr war ſein Bewußtſein aufgehoben, „er war von ſich ſelbſt geſchieden,“ ſagt er, und einer fremden Macht widerſtandslos preisgegeben. Wir ſehen, welches dieſe Macht war, die ihn beim Schauſpiel übermannte; und ähnlich wie ſie wirkte auf dem Kirchhof durch Ophelien's Anblick die Liebe auf ihn, ihn ſich ſelbſt entziehend. So meint er denn, bereit zu ſein und iſt nun ruhig, bis er ſeine Mutter fallen ſieht und erfährt, daß ſie vergiftet iſt; jetzt hat er doch noch ein Geſchäft, eh' er von hinnen geht, und, da jetzt ſeine inneren Kämpfe ausgekämpft ſind, da ſein Gemüth ſtill iſt, ſo ſehen wir ihn mit Umſicht und Entſchloſſenheit handeln, er verſchließt die Thüren und Nichts hält ſeine Rache auf, die er jetzt, aber nur vom Augenblick ergriffen, als ein bloßes Werkzeug der ſittlichen Mächte vollzieht. Bald fällt er ſelbſt, froh aus der herben Welt zu ſcheiden und zur „Seligkeit“ einzugehn.

Hamlet iſt gründlich vernichtet; der Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit gegen die Freiheit entſchieden, aber dieſe Freiheit war die Willkür und Hamlet, der die objectiven Mächte für das Böſe hielt, hat noch als ihr Werkzeug das Gute ſelbſt wieder hergeſtellt.

Kritik der Fletcher'ſchen Studien über Macbeth.

(Vergl. Heft III. der Jahrbücher.)

Von

E. Palleske

in Oldenburg.

Die Anſicht des engliſchen Kritikers über die Tragödie Macbeth iſt ſo abweichend von der gewöhnlichen, daß man lebhaft verſucht wird, ihm zu mißtrauen, wenn man bedenkt, daß dieſe gewöhnliche Anſicht Darſteller wie Garrik, Kemble als Richtſchnur ihrer Auffaſſungen geleitet hat. Nur dieſen ausgezeichneten Schauſpielern, die ſich nicht mehr rechtfertigen können, möchte ich einigermaßen Gerechtigkeit verſchaffen, indem ich eine Richtung von Kritik angreife, welche bei allen außerordentlichen Vorzügen der Nüchternheit und Scharfſinnigkeit doch auch Mängel hat, groß genug, beſtechend genug, um in unſerm, der philoſophiſchen Kritik mehr und mehr abgeneigten Deutſchland, mit der philoſophiſchen Betrachtung eines Shakſpeare auch die poetiſche zu verderben. Kommt doch von unſrer Seite ſo eben der literarhiſtoriſche Henker Gervinus ſolcher Richtung ſchon entgegen, indem er z. B. in Romeo und Julia die ſchrecklichen Folgen übereilten Liebes- und geheimen Ehebündniſſes dargeſtellt findet, damit die Jugendgeſchichte Shakeſpeare's, den wir „leider"! nach ſeinen Beweiſen auch für keinen Verehrer der Doppelnatur des Menſchen halten können, zuſammen bringt und in Vorrede und Einleitung ganz jene moraliſch nüchterne Aufgabe des Drama's feſthält, welche von der deutſchen Aeſthetik ein für alle mal beſeitigt iſt. Unbeſtritten die Verdienſte dieſer Männer um den materiellen Gehalt der Shakeſpeare'ſchen Muſe, um die Charakteriſtik, Aufſuchung mechaniſcher Hülfsmittel, als Parallelen, harmoniſcher Kontraſte u. ſ. w., zum Verſtändniß für das Handwerk — aber ob dem Dichter als Dichter größere Ehre geſchah mit der einfachen Begeiſterung jener Garrik's, Siddons und der gewöhnlichen Anſicht, oder mit der Kritik der Kritiker von Fach, das bleibt auch jetzt noch wenigſtens die Frage.

So ausgezeichneten Schauſpielern, in denen jene Fühlfäden für Menſchen und Situationen beſonders ausgebildet ſein mußten, welche bei der Schöpfung eines

Drama's beim Dichter ſelbſt ſo gut wie Alles thun, ſollte man in Hinſicht auf einen, nur für eine gekünſtelte Kritik nicht auf der Hand liegenden Heldencharakter, auf die Auffaſſung des Macbeth einen Fehlgriff vorwerfen dürfen? Wir müſſen es glauben, daß jene großen Todten „ſtatt des Shakſpeare'ſchen ſchwarzen Macbeth's" einen ſentimentalen Schlächter, in den erſten Scenen beſtändig den gewiſſenhaft widerſtrebenden (heißt das ſentimental?) und in den letzten den reuevollen Verbrecher (heißt das Schlächter?) ſtatt des herzloſen Sclaven ſelbſtſüchtiger Furchtſamkeit dargeſtellt haben, daß „Mrs. Siddons zur Darſtellung der Lady Macbeth nicht geeignet" geweſen ſei, weil ſie „eine hohe Geſtalt, tönende Stimme, ſchwarze Augen und eine Adlernaſe" gehabt. Die ſcharfſinnigen, im Einzelnen immer belegten Behauptungen Fletcher's machen, wenn man das Stück nicht vorher lieſt, ſeine Anſicht ſo plauſibel, daß ich auf einmal einen Macbeth, den ich noch nicht kannte, unter Shakſpeare's Werken zu finden hoffte. Ich las, las von Anfang bis zu Ende, aber trotz der verſtändlichen Ausdrucksweiſe, der nüchternen, vollkommen klaren Darſtellung des Kritikers kam ich zu der gewöhnlichen Anſicht zurück, die, wie ich mir einen Garrik nach Lichtenberg's Beſchreibung denke, jenen Schauſpieler freilich nicht zur Darſtellung eines ſentimentalen Schlächters, aber auch nimmermehr eines herzloſen Sclaven ſelbſtſüchtiger Furchtſamkeit bewogen hat, ſondern zur Darſtellung des ganzen Macbeth, mit ſeiner heroiſchen Anlage, mit allen jenen ſchwachen und ſtarken Seelenzuſtänden, welche die gewaltige Leidenſchaft der Ehrſucht in einem Helden nur hervorbringen kann. Macbeth iſt ein ewiges Ideal heroiſchen Ehrgeizes, wie Othello ein Ideal heroiſcher Eiferſucht, wie Romeo ein Ideal heroiſcher Liebe. Man faſſe dieſe Charaktere bürgerlich criminaliſtiſch auf und man wird Shakſpeare gerade ſo Unrecht thun, wie der engliſche Kritiker ihm Recht zu thun glaubt.

Vor allen Dingen iſt Macbeth ein höchſt begabter, mit der heroiſchen Tugend kriegeriſcher Tapferkeit geſchmückter Charakter, wohl werth, ſelbſt die Krone des weichherzigen gnadenreichen Dunkan zu tragen, wenn eingeborne Kraft zu herrſchen nur irgend einen Anſpruch auf Herrſchaft gäbe. Der Krieg, „der Ehrgeiz macht zur Tugend," wie Othello einmal ſagt, iſt als allgemeine Grundlage des Helden auch Macbeth's Liebe. Eben ſo wenig wie Othello's Gemüth aber ſchon zur Eiferſucht von vorn herein geneigt iſt, eben ſo wenig iſt der ehrgeizige Macbeth aus ſeiner eignen Selbſtſucht heraus zu Mord und allen Erceſſen der Ehrſucht angelegt. Shakſpeare ſtellt die Erfüllung dieſer Heldenſeele mit einem beſtimmten Ziel und Inhalt eben deshalb in mythiſch kindlicher Weiſe dar, weil es das Weſen der Leidenſchaft iſt, in ein empfängliches phantaſievolles und hochbegabtes Gemüth wie der Blitz einzuſchlagen. Die Luft hat's ihm angeweht, es ſchießt ihm durch den Kopf, Schickſalsgeiſter raunen den vom Kampf ganz Aufgeregten, dem Ehrgeiz bisher nur Tugend war, einen größeren Ehrgeiz zu, welcher durch

Laſter führt. So ſteht er auf einmal verzückt da und lauſcht den Sirenengeſängen ſeines Innern. Wohl hat er hier den Unterſchied von gut und böſe,

> Die Anmahnung von jenſeits der Natur
> Kann ſchlimm nicht ſeyn — kann gut nicht ſeyn — wenn ſchlimm
> Was giebt ſie mir ein Handgeld des Erfolgs
> Wahrhaft beginnend

iſt alſo keinesweges der gewiſſenloſe Böſewicht, wozu ihn Fletcher machen will.

> Wenn gut — warum befängt mich die Verſuchung,
> Deren entſetzlich Bild aufſträubt mein Haar u. ſ. w.

Wenn das bloße Bild der Verſuchung ihn bis zu dem Grade erſchüttert, ſo ſollte man glauben, daß bis dahin die Gedanken Macbeth's noch nicht ſo vertraut mit einem Traum waren, „des Mord nur noch ein Hirngeſpinnſt“ und ihn doch ſo furchtbar an der Seele packt. Shakſpeare würde den Umweg durch die Schickſalsſchweſtern nicht genommen haben, wenn er nicht gerade das gefährliche unwiderſtehliche Weſen der Leidenſchaft auch auf einen vortrefflich angelegten Charakter zeichnen wollte. Macbeth glaubt an dieſe Weſen, ein vollkommen kindlicher Glaube an ihre Exiſtenz wird auch von uns verlangt, und doch ſpricht ihm Fletcher alle religiöſe Baſis ab? Es iſt ja kein Aberglaube, den Shakſpeare zeichnen will, es iſt die wirkliche Einwirkung ſolcher für uns kluge Leute allerdings nicht exiſtirenden Geiſter: Macbeth hat darin mit den heroiſchen Helden der Antike die größte Aehnlichkeit, daß, obgleich er den Offenbarungen und Stimmen der Götter mit allgemein religiöſer Grundabhängigkeit vertraut, er dennoch eine prometheiſche Selbſtſtändigkeit ihnen gegenüber niemals aufgiebt. Dieſe ganze mythiſche Faſſung berechtigt aber auch, ſolche Geſtalten in mehr typiſcher Allgemeinheit vorzuſtellen und nicht viel danach zu fragen, ob der Darſteller des Macbeth eine große oder mittlere, unterſetzte Figur hat, wenn nur die Momente der heroiſchen Leidenſchaft wahr und ergreifend dargeſtellt werden und vor allen Dingen jene dämoniſche Gewalt aus der Darſtellung entgegentritt, welche den Menſchen als einem großen Schickſal verfallen zeigt.

Fletcher behauptet, der wahre Ausgangspunkt bei einer Erforſchung der wirklichen, bleibenden inneren Natur Macbeth's muß in der Frage geſucht werden: bei wem entſteht eigentlich der Plan, ſich der Schottiſchen Krone durch Ermordung Dunkan's widerrechtlich zu bemächtigen?

Wir antworten: bei Macbeth, nach der Verkündigung der Schickſalsſchweſtern: zuerſt als suggestion (Verſuchung) als bloße Phantaſie, die ihn außer ſich bringt.

> My tought, whose murder yet is but fantastical.

iſt nicht mein Mordgedank, wie Fletcher nach der Ueberſetzung der Jahrbücher will, das hieße allerdings ein ſchon gefaßter Plan, ſondern es muß vielmehr ſo verſtanden werden, wie Tieck überſetzt: „Mein Traum“ (mein Ehrgeiztraum), worin der Mord, will er ſagen, nur erſt ein Phantaſiegebilde iſt.

Keinesweges iſt jener „Mordgedank“ nun gar ein ſchon mit Lady Macbeth verabredeter Ermordungsplan.

Es iſt doch aller vernünftigen Betrachtung zuwider, zu behaupten, die Worte der Lady Macbeth beim Empfange des Briefes bedeuteten ganz das Gegentheil von dem, was ſie ſagt. Würde Macbeth hier ſchon einen Ermordungsplan mit ihr beſprochen haben, ſo könnte ſie unmöglich von ihm alſo ſprechen:

Du biſt zu voll von Milch der Menſchenliebe
Das Nächſte zu erfaſſen; Groß möchteſt du ſeyn
Biſt ohne Ehrgeiz nicht, doch fehlt die Bosheit
Die ihn begleiten muß.

Dagegen kann man ſehr wohl annehmen, daß nach der kurzen Empfangsſcene die Schlußworte Macbeth's, wir ſprechen noch davon, eine nähere Unterhaltung über den jezt erſt entſtehenden Ermordungsplan, welcher in der Lady eben ſo raſch aufkeimt, zur Folge hatten, worauf ſich die Vorwürfe der Lady: „Welch ein Thier trieb Dich, vom Unternehmen mir zu ſagen? u. ſ. w.“, welche Fletcher beſonders zu der Anſicht beſtimmten, als liege der Mordplan ſchon vor dem Stücke, ſehr gut beziehen können. (S. Stahr Oldenburgiſche Theaterſchau I. S. 15.)

Ich meine, es kann zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth überhaupt nicht von einem geringeren oder größeren Unterſchiede der Verwerflichkeit die Rede ſein. Macbeth und ſein Weib ſtellen vor allen Dingen die ewige Natur von Mann und Weib in Beziehung auf die That dar. Das Verlangen des Mannes erhält am Reiz des Weibes den Stachel zur That. Das weibliche Element iſt, wenn eine innige geſchlechtliche Vereinigung einmal wie hier ſtatt findet, (vergl. die Ausſprüche Macbeth's und der Lady, die von ſtark ſinnlicher Kraft ſind), immer geneigt, der eigentlichen Subſtanz im Manne den Ausbruch zu bahnen. Deshalb iſt es inhaltsloſer, vegetativer, empfänglicher. Dieſer Prozeß, unabhängig von der moraliſchen oder unmoraliſchen Natur der That, iſt allgemein und wird erſt in ſeinen Folgen modificirt durch den ſpecifiſchen Charakter der That. Man denke an die ewig wahre Mythe vom Sündenfall. Macbeth ſchreckt menſchlich zurück, als er das Ungeheure vollbringen ſoll, ruft ſich alle Tugenden des Dunkan in's Gedächtniß, er muß den unvermiſchten Reiz zum Morde in ſeiner ganzen tapferen Jungenabſtraktion erſt vom Weibe erhalten. Hier gilt nicht mehr die Kategorie des Muthes und der Feigheit. Es iſt, als ob jemand einen Fieberkranken muthig heißt, weil er aus dem Fenſter ſpringt. Die ungeheure Erſchütterung während des Mordes beim Helden für Furcht vor den Folgen zu erklären, heißt die dämoniſche Leidenſchaft allzu moraliſch zergliedern, denn wie alle Kräfte ſeiner Seele in wilder Empörung ſind, iſt aus ſolchen Wendungen ſichtbar, „konnt' ich nicht Amen ſagen,“ da er ſich doch vorher über das künftige Leben hinweggeſezt hat. Lady Macbeth's geprieſene Feſtigkeit und Energie iſt nichts als dämoniſche Überreizung; ſie iſt eben ein heroiſches Weib, alſo treten alle Kräfte ihrer Seele in der einen Richtung zuſammen, den Inhalt des männlichen Gemüths ſo entſchieden und ſchnell wie möglich in die Erſcheinung zu gebären. Dieſer Begriff des Heroiſchen iſt es, was Fletcher meiner Anſicht nach im Macbeth ganz bei Seite läßt, ſeine Behandlung, deren Klarheit vom Vorredner gerühmt wird, geht deshalb auf ſehr mechaniſchen und durchaus unpoetiſchen Wegen und wird allerdings ein neuer Beweis für das umfaſſende Intereſſe, welches der große Dichter auch in nüchternen Kritikern für den Verſtand gewährt.

Das Heroiſche iſt durchaus naiv, jene Beimiſchung von Kindlichkeit und moraliſcher Unverantwortlichkeit, welche unſer Mitleid ſo rege macht, darf ihm nie fehlen. Oedipus, Ajax, Philoctet, haben mit Macbeth, Lear, Othello mehr Ähnlichkeit, als bei der durchaus verſchiedenen Ökonomie Shakeſpeare's zuerſt ſcheinen mag. Jene antiken Helden ſind von den Göttern mit allen Anlagen des tragiſchen Übermaßes ausgeſtattet. Die Götter laſſen ſie ſchuldig werden, während minder große Naturen, die gleichſam ihren Neid nicht reizen, unberührt vom Fatum dahingehn, und „alle Schuld rächt ſich auf Erden.“ So ſind auch Shakeſpeare's Helden ſo überkräftige, nicht kleinlich bedächtige, ſondern edel unbeſonnene Geſtalten, die von der Leidenſchaft wie von einer Seuche des verderbenbringenden Apollon überfallen werden. Aber gewiſſermaßen um die Götter zu beſchämen, erſcheint in dem Ringen mit der Leidenſchaft, in der unausbleiblichen Selbſtzerſtörung, eine ſolche vulkaniſche große und ſchöne Beleuchtung der Welt, daß man am Ende glauben möchte, nur um dies Schauſpiel der Menſchheit zu geben und ſich zum Genuß, habe der Himmel den Helden in den Kampf verwickelt. Nun kommen zum Schluſſe freilich die Klugen und Beſonnenen, das ewig Seiende, Conſervative machte ſich geltend, ſei es als Sophoklei'ſcher Chorſpruch, ſei es als chriſtliche Moral. Aber glaubt denn irgend wer, daß dieſer Schluß dem Dichter lieber iſt, als das Schauſpiel? Nein, einen ſelbſtſüchtigen moraliſchen Feigling hätte Shakeſpeare allerdings nicht durch fünf Akte liebend begleitet, aber mit der Menſchheit, welche von der Leidenſchaft aus dunklen Abgründen heimgeſucht wird, hatte er jenes hohe Mitleid des Prometheus, das allein im Zuſchauer wieder Mitleid zu erzeugen fähig iſt. Das Räthſel der Leidenſchaft reizt den Dichter und wenn ich recht empfinde, haben in der gewöhnlichen Anſicht die Schickſalsſchweſtern noch eine andere Bedeutung als Fletcher und ſelbſt Hegel ihnen beilegen. Warum läßt Gott in der Mythe zu, daß die Schlange Eva verſucht? Iſt das Böſe wirklich böſe, oder iſt es Unheil? Shakeſpeare fand in ſeinem Stoffe die ſogenannten Hexen vor und er nahm ſie auf, mein' ich, aus dem Gedanken, daß die unerklärliche, zauberhafte Aufforderung zur Vereinzelung in einem Menſchen von einem Kreiſe ausgeht, welcher über den menſchlichen Willen hinausgeht, daß deshalb der Urſprung des ſogenannten Böſen immer zwiſchen All und Ich getheilt iſt.

Macbeth und ſein Weib ſind, wie alle großen tragiſchen Perſonen, nicht Menſchen unſrer Cultur, unſrer religiöſen und moraliſchen Begriffe, ſondern gleichſam erſte Menſchen, Menſchen, die aus dem Paradieſe geſtoßen ſind und noch den Thau erſter Morgenſchöpfungsfriſche auf den Häuptern haben. Ich brauche nicht erſt zu ſagen, daß wenn Garrik alle Qualen, alle wahnwitzigen Feltern der Ehrſucht, begangner Mordthat in einer kindlich heroiſchen Seele darſtellte, er meines Erachtens den Macbeth am würdigſten Shakeſpeare's darſtellte, daß Mrs. Siddons in dieſer Art von dämoniſcher Bildſäulennatur, wenn man anders eine in großen breiten Zügen gehaltene einfache Darſtellung darunter verſteht, die heroiſche Seele der Lady beſſer traf, als in der kleinen ſchmächtigen Blondine mit Laffarge'ſcher Energie, welche an die raffinirten Criminalfälle unſerer Tage widerlich erinnern, Ekel und Grauſen, nimmermehr tragiſches Mitl[illegible] erregen würde. Wenn Fletcher darin ein beſonderes Zeichen von dem zarteren Charakter der Lady ſieht, daß ſie nachtwandelnd Reue empfindet, ſo iſt einfach zu ſagen, daß Macbeth dazu nicht Zeit hat, indem auch hier die Natur des Mannes, welcher raſtlos That mit That erſtickt, ſich ſo der Natur des Weibes gegenüberſtellt, daß dieſe, von dem Wirbel der äußern Folgen durch die Liebe des Mannes ausgeſchloſſen, ſich ganz nach Innen kehrt. Nur nenne man hier nicht einen moraliſchen Vorzug, was einfach in der Menſchennatur ſeinen Grund hat. Bei Frauen ſind ſolche Zuſtände, wie Hellſehen, Nachtwandeln, weit häufiger, wie von der Phyſiologie erwieſen iſt, als bei Männern, wo vielmehr augenblicklicher Seelenkrampf, Verrückung, unſinnige That in ſolchen Fällen eintritt. Shakeſpeare wollte auch ſicher nicht in der Lady eine reuige Sünderin nach chriſtlichen Begriffen zeichnen. Sein tragiſches Mitleid ging tiefer; er zeigt uns wieder die halbe Willenloſigkeit der Leidenſchaft ſelbſt in ihrer Umkehrung, im Leiden: der Dämon, der ſie zur That trieb, treibt ſie, ohne daß ihr Bewußtſein ſie warnen kann, ihre Qualen auszuplaudern; aber von Reue ſehen wir keine Spur. Und entleibt ſie ſich aus Reue? Nein, ſie entleibt ſich, weil ſie dem Dämon in ihr nicht anders entfliehen kann.

Was ſoll man nun aber zu einem Kritiker ſagen, welcher die dramatiſche Nothwendigkeit ſo äußerlich verſteht, daß er in Bezug auf Macbeth meint: es bedurfte keines Nachtwandelns, um uns das Innerſte ſeiner Seele zu erſchließen, weil er die Gewohnheit des lauten Selbſtgeſprächs hat! Iſt das zu Shakeſpeare's Ehre geſagt? Wir zweifeln. Und daraus, „daß Macbeth, welcher nie ein Wort des Vorwurfs zu ſeiner tapfern Junge“ laut werden ließ, im halben Wahnſinn des Humors beim Tode ſeiner Frau ausruft: Sie hätte ſpäter ſterben ſollen, zu ſchließen, er habe keine edle Zuneigung zu ihr gehabt? Für einen Macbeth galt vor allem das Wort Luther's, recht verſtanden: die Ehe iſt ein fleiſchlich Ding, wie Eſſen und Trinken.

Daß Shakeſpeare ſich die Lady als ein ſchwächlich zartes (fragile) Weib gedacht, ſoll nun ſchließlich aus Allem hervorgehn, was wir theils an zärtlichen Ausdrücken ihres Gemahls hören, theils aus den Grundſätzen harmoniſchen Contraſtes, welchen Shakeſpeare in ſeinen größeren Werken unveränderlich folge.

Dieſe Grundſätze ſind ja ſelbſt erſt aus der Zergliederung der Charaktere zu folgern, und da ſie nicht ſchlagender aus den übrigen Stücken hervorgehn, ſo bleibt hier dies Verfahren eine petitio principii. Shakeſpeare ſchuf im Gegentheil ſo totale Charaktere, wie Hegel bei Gelegenheit der Julia treffend ausſpricht, daß ſie gewöhnlich nicht von einem Darſteller ganz zu decken und z. B. für die Julia ſelbſt zwei Auffaſſungsweiſen längſt zugeſtanden ſind. Jener Dichter, ſelbſt Schauſpieler, kannte die Aufgabe des Schauſpielers, die immer nur annähernd gelöſt werden kann, zu gut, als daß er ſeinen Figuren eine zu große Beſtimmtheit hätte ertheilen ſollen. Von Hamlet, der vielleicht gar mit Bezugnahme auf einen Darſteller, wo ſich einmal eine ſolche Perſönlichkeit entſchieden dem Dichter aufgedrängt haben mag, „kurz von Athem und fett“ genannt wird, iſt zu ſagen, daß er als der zugeſpitzteſte von allen tragiſchen Charakteren Shakeſpeare's daſteht; dennoch erfahren wir nicht, ob er groß oder klein, von ſchwarzer oder blauer Augenfarbe geweſen iſt. Auf die Seele, die Darſtellung heroiſcher Leidenſchaft, kommt es hier vor allen Dingen an und daß eine ſchöne edle Geſtalt mit der beweglichen Reizbarkeit hochbegabter Naturen die Lady Macbeth nicht eben ſo gut, ja beſſer darſtellen müßte als eine, welche die Siddon's fragile nennt, wüßte ich mir nicht zu erklären wiewohl ich mir auch eine zartere Geſtalt mit der ganzen Naivität des Dämoniſchen, ohne Raffinement im Spiel ſehr gut als Lady Macbeth denken kann. Die Auffaſſung eines todten Künſtlers nach Beſchreibungen einzelner Stellen zu beurtheilen, daraus einen Schluß auf die ganze Darſtellung zu ziehen, iſt immer bedenklich. Das namenloſe Etwas, das oft dem nüchternen Verſtande entgeht, während es für phantaſiebegabte Menſchen wie für die Maſſe der Gipfel der Schauſpielkunſt iſt, wird nicht auf dem Papiere wiedergegeben. Ich laſſe mir meine Wahrnehmung nicht nehmen, daß die neueſte Kritik anfängt, zu viel auf philologiſche Verſtandesoperationen zu geben, welche zu viel ſchlimmeren Reſultaten führen könnten, als die philoſophiſch äſthetiſche Schule, welche durch Conſtruktion im Geiſt des Dichters den Ideenkreis deſſelben niemals zuſammengedrückt, höchſtens zu ſehr erweitert hat. Was ich meine, muß die in den Jahrbüchern angekündigte Phänomenologie der Kritik von Bamberg noch entſchiedener ans Licht bringen, wenn ich dieſes Buch nach den trefflichen Würdigungen der Hebbel'ſchen Werke beurtheilen darf.

Ueber Julius von Tarent,

Trauerſpiel von J. A. Leiſewitz.

Ein Beitrag zur dramatiſchen Literarhiſtorie

von

A. Schubert

in Jena.

Die nächſte Veranlaſſung, welche dem Verfaſſer dieſes Trauerſpiels für ſeine Dichtung gegeben war, iſt bekannt. **Schröder** hatte am Anfang der ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts einen Preis auf das beſte Stück über einen Brudermord geſetzt, um welchen ſich mit **Klinger** auch **Leiſewitz** bewarb. Wir würden jetzt in der Beſtimmung eines ſolchen Themas etwas höchſt Unpaſſendes und die Würde der Kunſt Verletzendes finden; es giebt uns die Erzählung eine Vorſtellung von der Stufe der gemeinen Kunſttheorie jener Zeit, nach welcher etwa ausgemacht geweſen zu ſein ſcheint, als läge einer ſolchen abſtrakt hingeſtellten Handlung, wie ein Brudermord iſt, an ſich ein tragiſches Verhältniß zu Grunde. Doch die Zufälligkeit der Aufgabe hat der Macht des Genius nichts an, der in angeborner Freiheit ſeine eignen Bahnen geht.

Der einfache Gang der Handlung des Stückes iſt dieſer: Zwei edle Jünglinge, Brüder, Fürſtenſöhne, ſind nach der Natur ihres Geiſtes in einen höchſt merkwürdigen Gegenſatz geſtellt. Der ältere iſt einer jener tieferen Menſchen, in denen alles nach Einem Mittelpunkte, dem Heiligthume ihres eignen Geiſtes, drängt, welche mit einer unendlichen Lebenskraft begabt, das unwiderſtehlich geſuchte Ziel ihrer Wünſche in ſich ſelber aufpflanzen, welche darum, was zur Ergänzung ihres Weſens gehört, in ſich hinein zu ziehen, Blut und Leben wagen. Das Leben dieſer Menſchen iſt, weil die Wirklichkeit ihr Streben nicht aushält, weſentlich ein Gefühls- und Gedankenleben; ihr Herz iſt von Liebe und Sehnſucht geſpannt, ihr Geiſt mit Anſtrengung auf das Überſinnliche gerichtet. In hohen Gedankenregionen haben ſie ihre Heimath, in dieſem Aufenthalte kommen ſie zu einem energiſchen Bewußtſein ihres Weſens und ihrer Beſtimmung. In dem Gegenſtande ihrer Liebe ſpiegelt ſich ihr ſchönes Gefühl; das geliebte Weſen iſt ihnen in höherem Sinne Gegenſtand, Vermittelung ihrer ſelbſt, ohne welches die Strahlen ihres Geiſtes unreflectirt ſich zerſtreuen würden — Einem ſo organiſirten Menſchen ſteht in unſerem Stücke ein anderer gegenüber, der von allen Seiten ſein Widerſpiel iſt. Wenn jener alles auf ſich, auf den unendlichen Reichthum ſeines Geiſtes bezog, ſo findet dieſer nur darin ſeine Wirklichkeit, daß er ſich auf alles bezieht. Er flieht die Sammlung des Gedankens, die Beſchäftigung mit ſich ſelbſt aus keinem anderen Grunde, als weil ihn dieſelbe in ſich ſelber leer ſich würde erfahren laſſen; er findet ſich nur in der That. Dieſe Äußerlichkeit iſt ſein Weſen; wer ſie angreift hat es mit ihm zu thun. In dem Herzen dieſes Menſchen iſt alſo die Ehre das Lebensgefühl, dieſes Bewußtſein davon, daß was an ihm iſt, außer ihm liegt. Das Ehrgefühl hält die übrigen in Spannung, daß ſie nicht zur Ruhe des Innern zurückkehren dürfen: auch die Liebe trägt beſtimmt den Charakter der Selbſtentfremdung; ein ſolcher Menſch genießt ſich nicht in dem geliebten Gegenſtande, denn dazu gehörte eben die Rückkehr, ſondern er findet ſich nur in ihm: er darf ihn nicht verlaſſen, ohne ſich wieder zu verlieren.

Dieſe beiden Individualitäten, deren mehr oder weniger abgeſchwächten Abbildern wir im täglichen Leben häufig begegnen, und die unter den Namen der contemplativen und der praktiſchen zu gehen pflegen, hat der Dichter in den reinen Äther der Idealität erhoben und läßt uns, nachdem er oder ſein Schickſal ihre Richtung gegen einander geſtellt hat, Zuſchauer ihres durch einander nothwendig bedingten Unterganges werden. Weil die Tragödie Handlung verlangt, und weil ſonſt die beiden nicht auf einander treffen würden, ſo hat der Dichter in dem zuerſt beſchriebenen Charakter, es iſt der ältere Bruder, Julius, die der Handlung fähige Seite hervorgehoben, er hat den contemplativen Geiſt in das Pathos der Liebe geſtellt in der oben angegebenen Bedeutung, daß dieſe Liebe ſeine weſentliche Beziehung auf ſich ſelber iſt. Guido, der jüngere Bruder, der kriegeriſche Held, der für Ruhm und Ehre glühende Fürſtenſohn, muß ſeinem vorher geſchilderten Weſen nach für den Plan des Stücks ebenfalls näher beſtimmt werden; ſein Ehrgefühl hatte mit Julius Liebe nichts zu thun, wenn es nicht, wie vorher angegeben iſt, ebenfalls als Liebespathos auftreten könnte; er liebt aber ſo, daß er einmal an dem Gegenſtand der Liebe gar keinen Genuß hat, und zweitens ſich ſelber aufgäbe, wenn er ihn fahren laſſen wollte *).

Das Tragiſche, welches der glückliche Genius des Dichters in ſeine Handlung gelegt hat, finden wir alſo nicht in dem Umſtande, daß beide Brüder Dieſelbe lieben — das wäre eine mit Hülfe des Zufalls ziemlich wohlfeil gemachte Erfindung — ſondern daß ſie, die nach der reinen Darſtellung ihres Weſens das Höchſte und Herrlichſte erſtreben durften, nach der trüberen und unweſentlicheren Seite ihres Geiſtes hin auf einander treffend ſich eben in jenem reinen Grunde ihres Weſens

---

*) Unbeſchadet der dritten Scene des dritten Akts.

zerſtören. Nämlich in Julius erſcheint dieſe Zerſtörung als Verſtörung des Geiſtes, deren genauere Züge wir unten betrachten werden; ein ſolcher Geiſt mochte durch die Liebe nicht zu Grunde gerichtet werden, wenn er nicht durch den Widerſtand, welchen er ſeines Nebenbuhlers Leidenſchaft entgegen zu ſetzen hatte, unnatürlich geſpannt worden wäre. Guido, dem auf angemeſſene Weiſe der Brudermord zufällt, hebt eben durch dieſe That ſich ſelber auf; er, der nur in der Ehre lebt, zeichnet ſich ſelber mit dem Brandmale Kain's.

Dies ſind nach einer Seite hin die einfachen Fäden, aus welchen der Dichter das Gewebe ſeines Trauerſpiels ſich hat zuſammenfügen laſſen, nämlich nach der Seite der Freiheit hin. Der Kritiker ſucht ſie auf und verfolgt ſie, die durch den Dichter mit den entgegen laufenden Fäden der Nothwendigkeit erſt zu dem wahren, lebendigen Kunſtwerk verſchlungen ſind. „Wer will etwas Lebendiges beſchreiben, ſucht erſt den Geiſt herauszutreiben." Aber dieſen unſerem abſtrahirenden Verſuche widerſtand oben die Gediegenheit des Kunſtwerks. Wir hatten es auf die Elemente, welche der freie Geiſt für daſſelbe gegeben, abgeſehen; wir konnten ſie nicht auslegen, ohne ihre der Nothwendigkeit zugewendete Seite zugleich mit hervorzukehren, nach welcher beide Brüder in dem Liebespathos zuſammentreffen. So bleibt es auch auf der andern Seite, nach welcher hin wir zu den Mitteln der Nothwendigkeit in unſerem Stücke kommen. Dieſelben ſind in ihrer Ausführung dargelegt in dem Abriß der tragiſchen Handlung, welchen wir nachher zu geben verſuchen; am bedeutendſten iſt in ihrem Zuſammenhange die gewaltſame Trennung Blanca's von den beiden Liebenden, welche ſchon vor dem Anfange des Trauerſpiels liegt. Für dieſe die Verſchlingung des Knotens beſchleunigende Wendung iſt von dem klüglich ſorgenden Sinne des Vaters, des alten Fürſten, der Ausgang genommen. Hier vermag die gut gemeinte Hülfe des verſtändigen Sinnes gegen die Macht ſo tiefer Gegenſätze, wie wir ſie in Julius und Guido haben kennen lernen, eben ſo wenig als das zweite Mal, wo der Fürſt an Blanca's Stelle Cäcilia zur Braut ſeines Sohnes wählt. So kommt dann der Dichter höchſt einfach zu Ende, indem er ſtatt aller Verwickelung allein einen aufmerkſamen Späher im Gefolge des Guido nöthig hat, der dieſem zur rechten Zeit Julius Plan, Blanca zu entführen, mittheilt.

Iſt es mir ſo gelungen, in das Innere des Trauerſpiels zu dringen und die Abſicht des Dichters zu erkennen, ſo betrachte ich nun die ausgebreitete Gliederung des Stückes, inſofern ſie der Leib jenes Lebensprincips iſt. Im Anfang des Stücks kommt es erſt zum einfachen Gegenüber der beiden Individualitäten, deren tragiſches Schickſal des Dichters Vorwurf iſt. Alſo zuerſt ein tiefer Blick in den Abgrund der Liebesleidenſchaft des Julius. Man ſieht dem Ausdruck dieſer Leidenſchaft die Gefahren an, in denen ſie ſich befindet, durch welche ſie unglücklicher Weiſe geſpannt worden iſt. Sie ſieht uns mit träumeriſchen, von nächtlichem Wachen entzündeten Augen an. Es gehören ihr gleich von vorn herein metaphyſiſche

Grübeleien zu, welche aus der Tiefe des nach ſeiner Beſonderheit oben betrachteten Geiſtes hervor wachſen. Die Scene ſchließt (Act I. Sc. 1.), ohne daß auch nur ein Rettungsſchritt gethan wäre; der dumpfe Schmerz verbietet jegliche Bewegung.

Dieſer Leidenſchaft tritt hart und ſchroff die gleichberechtigte in Guido entgegen (Act I. Sc. 2.). Die Ehre fühlt ſich beleidigt durch das vornehme, abgeſchloſſene Benehmen des Liebenden, welches für ſie keine Anerkennung hat. Guido giebt ſich alsbald ganz offen, daß er Blanca nur beſitzen will, weil ihr Name mit ſeiner Ehre in Verbindung gebracht iſt. Er tritt übrigens dem Liebenden beleidigend gegenüber, in welchem Angriffe nur die Tiefe und Gewalt des entgegenſtehenden Pathos ſich ausſpricht. Was dieſes an innerer Fülle beſitzt, ſoll herabgeſetzt werden durch ſeine äußere Wehrloſigkeit. Aber was die Leidenſchaft des Guido zu noch viel gefährlicherer Höhe ſich ſteigern läßt, iſt, daß ſie ſich ins Ungemeſſene ſtrecken muß, weil ſie ihrer Natur nach an dem Pathos des Julius und dann an der Kälte ſeines Freundes Aſpermonte (Act I. Sc. 3.) keine Schranke findet. So ſind bis zur vierten Scene die beiden feindlichen Mächte neben einander im ſchneidendſten Widerſpruch ausgebildet. Das iſt vom Dichter ſo geſchickt eingerichtet, daß das Ehrgefühl Guido's ebenſo in eine wahrhaft tragiſche Krankheit ausgeht, wie die Liebe des Julius dadurch, daß ihr ein natürlicher Stoff entzogen iſt; das Ziel, das ſich ſeine Ehrliebe geſetzt hat, iſt ein ihrer durchaus nicht würdiges; mit um ſo unheimlicherer Glut ſtrebt ſie ihm zu: ſie trägt den Tod der Abſtraktion in ſich. (Act. I. Sc. 4 u. 5.)

Bis hierher ſehen wir die Verwickelung darin, daß die beiden Leidenſchaften gewaltſam gegen einander in Kampf geführt werden, ſie, die ihrem Weſen nach gar nicht auf einander treffen würden. Es tritt nun das dritte Moment hinzu (Act I. Sc. 6.). Der Fürſt zeigt den ſchärfſten und ſicherſten Blick in die Verwickelung, aber er verkennt das Recht dieſer tiefen Seelenſtimmungen; er hat die Verwickelung ſelber eingeleitet, indem er Blanca ins Kloſter geſchickt, Guido aus dem Felde zurückgerufen, und nun geht er auf dieſem Wege des Unglaubens an jene Mächte weiter; er will menſchlich hemmen, wo nur das göttliche Recht des Herzens walten darf. Dahin gehört ſein Verſuch, Julius' Liebe auf Cäcilia zu lenken; an ihrer edlen Jungfräulichkeit wird ſein unter die Höhe der bewegten Leidenſchaften fallender Plan ebenſo vernichtet, wie an Julius' Liebe. (Act I. Sc. 6 u. 7.)

Gegenüber dieſen gemeinverſtändigen Verſuchen und eben ſo von ihnen bedingt geht der Liebeswahnſinn ſeine bergabſtürzende Straße. Erſtens dringt Julius ganz unvermittelter Weiſe (und darin ſehen wir eben den Wahnſinn) in das Kloſter zu dem Anblick Blanca's (Act I. Sc. 1.). Es iſt etwa ein Paroxysmus, wie der am Anfang des Stücks geſchilderte, der Julius jetzt in das Auguſtinerkloſter treibt; gegen das Ende der erſten Scene des erſten Acts hat er ſeinem Freunde ein ganz anders lautendes Verſprechen gegeben. Zweitens erſcheint dieſe Liebe von unvergleichlicher Macht in der ganzen Umgebung; die Äbtiſſin iſt die pflichtgetreue, die gläubige, muthige Seele — aber ſie iſt Weib, über ſie hat die Liebesleidenſchaft unbedingte Herrſchaft. Den Widerſtand, welchen Blanca dieſer entgegenſetzen kann (Act II. Sc. 3 u. 4) hat ſie ſelber in der Folge geſchildert: „Ich glaubte mich ſchon ſo ſtark und die Erde ſchon unter meinen Füßen — ſein Bild, ſein Bild! — ich ſank ganz zurück und ſah mit Erſtaunen, daß ich kaum einen Schritt zurückſank“ (Act III. Sc. 6.). Wir hören unter ihren nach Frömmigkeit ringenden Worten die Verneinungen glühender Liebeswünſche; ihre Andacht iſt ein ſchwächliches Pflänzlein, das mit kurzer Wurzel in dürrem Erdreich hängt; ihre Liebe ein üppig verſchlungenes Gebüſch, unlösbar im Boden einer ſeligen Vergangenheit haftend. — Dieſer Sieg der Liebe wird dann durch den ganzen Act hindurch weiter gefeiert; zwar in Cäcilia tritt ſie verhüllt auf durch ihre Schamhaftigkeit, ihren Stolz, ihre Ehrfurcht vor der Heiligkeit der fremden Liebe (Act. II. Sc. 4 u. 6.); aber wie triumphirt ſie in dem Dialoge des Julius und Aſpermonte und in Julius Selbſtgeſpräche! (Act II. Sc. 5 u. 7.)

Indeſſen ſoll die Leidenſchaft des Julius noch härter geprüft werden, um, wenn ſie aus dieſem Kampfe ſiegreich hervorgegangen iſt, unaufhaltſam ihrem Ausgange zuzueilen. Das iſt das Härteſte, was ſeiner Liebe zugemuthet wird, daß ſie die Liebe zum Vater überwinde; aber durch einen ſo ſchweren Sieg wird ihr Weſen dämoniſcher, für ſo bittere Opfer verlangt ſie ſchleunigere Befriedigung (Act. III. Sc. 1 u. 2.), darum wird die Kataſtrophe von einer andern Seite her gefördert. Guido bietet Julius die Hand der Verſöhnung unter der Bedingung, daß auch Julius ſeine Anſprüche auf Blanca aufgebe (Act. III. Sc. 3.). Dieſe beabſichtigte Verſöhnung iſt aber durchaus keine der Gegenſätze, um die es ſich eigentlich handelt; ſie beruht auf einer Selbſttäuſchung Guido's; er entäußert ſich in dieſem Antrage ſeines Weſens von keiner Seite, vielmehr es kommt durch denſelben zu offnerer Darlegung. Es iſt darum eine ungerechte Zumuthung, Julius glauben machen zu wollen, daß es nun auch an ihm ſei, ſeine Liebeswünſche aufzugeben. Das Verhältniß der beiden Gegner hat ſich in nichts geändert, als daß ein hinzutretendes Mißverſtändniß daſſelbe noch ſchroffer und gefährlicher macht (Act III. Sc. 4 u. 5.). Man ſieht, was der Dichter damit gewinnt; einmal legt er der Leidenſchaft des Guido durch dies Mißverſtändniß dasjenige an Tiefe und Macht zu, was ihr der des Julius gegenüber abzugehen ſchien; das andre Mal führt er damit die gewaltſame Löſung des Knotens ſchneller herbei, indem jetzt jede Hoffnung einer ſtetigen und friedlichen unmöglich geworden iſt. Und von allen Seiten iſt die Frucht reif zum Abfallen; Blanca wird Julius keinen Widerſtand entgegenſetzen, ihre Seele iſt nur ein Spiegel der ſeinigen, und in der Einſamkeit des Kloſters erſtarkt ihre Liebe, dadurch daß ſie auch die Kraft der Andacht und Frömmigkeit für ſich gewinnt. (Act. III. Sc. 6 u. 7.)

Der erſte Theil des vierten Acts bereitet das jammervolle Ende durch trübe Ahnungen vor. Wenn Julius von ſeinem Spaziergang in ſo melancholiſcher

Stimmung zurückkehrt, ſo erkennt er in traurigem Vorgefühl, daß ſein Entſchluß auf dieſer Erde jedenfalls tödtlich iſt. Auch die beiden Greiſe führt dieſe Ahnung des tragiſchen Ausgangs beim Glaſe Wein zuſammen; dem Schickſale ſeiner Söhne gegenüber ſchwindet dem Fürſten das tugendhafte Glück ſeiner Regierungsjahre in Nichts zuſammen (Act IV. Sc. 1. 2. 4.). Das vorhergehende Zuſammentreffen des Julius mit dem Fürſten kann man nicht als eine Wiederholung der Probe ſeiner Liebesleidenſchaft halten (Act IV. Sc. 3.); denn es iſt von ihm ſelber geſucht aus dem natürlichen Wunſche, den ſchweren Ahnungen zu entgehen durch die unwiderſtehlich löſende Kraft des väterlichen Segens. — Nach der Anlage des Ganzen wird Guido's jähe Leidenſchaft das gewaltſam löſende Mittel des geſchlungenen Räthſels. Wir ſehen ſie zuletzt noch die ſchwindelnde Höhe erreichen, von welcher eben nur ein Abſturz möglich iſt (Act IV. Sc. 5 u. 6.). Er fühlt ſich verachtet, er glaubt, hier ſei die Stätte des Muthes, er will die feigen Entführer erröthen ſehen — dafür erſt die voreilige Beleidigung von Seiten Aſpermonte's, dann die ſelbſtgewiſſe, kalte Ruhe des Julius, der ihn als einen erhitzten Knaben der Wachſamkeit der Diener übergeben will — bei ſolchem Zuſammenſtoß erliegt Julius. Der Streit zwiſchen Leben und Tod um Julius iſt äußerlich nachgebildet durch das furchtbare Aufwachen des Fluches in Guido's Bruſt; entſchieden iſt dieſer Streit, als Aſpermonte mit dem Todeswunſche von der Bühne eilt.

Der fünfte Act bringt die Löſung für die Überlebenden; ſie knüpft ſich an den Leichnam des Julius, der das ganze übrige Stück hindurch in dieſer Sache gleichſam zu Gerichte ſitzt. Der Untergang der Überlebenden iſt vom Dichter in folgenden Zuſammenhang geſetzt. Am unmittelbarſten erfährt Blanca an ſich die Wahrheit der irdiſchen Dinge; ſie büßt der ewigen Gerechtigkeit dafür, daß ſie auf dieſer Erde in Einem hat glücklich ſein wollen, daß ſie die himmliſche Seligkeit vorweg zu nehmen ſich getraut hat. Dieſe Seligkeit, wenn ſie auf Erden erſcheint, erſcheint ſie als Wahnſinn; in deſſen Reichen ſind die Schranken gefallen. Der Dichter hat in richtigem Gefühl in Blanca die weitere Bedeutung des Chors der alten Tragödie wieder wach werden laſſen (Act V. Sc. 3 u. 4). Die beiden tragiſchen Geſtalten Guido und Julius ſind in Bezug auf die Verſöhnung, die nun, nach ihrem zeitlichen Untergange, an ihnen dargeſtellt werden muß, zu einander in Verhältniß gebracht. Zuerſt erkennt Guido, daß er, von der Ate geirrt, gerade das Gegentheil von dem gewonnen hat, was er zu erſtreben ſich einbildete; der Name des Brudermörders kommt an der Schandſäule auf die Nachwelt (Act V. Sc. 6.). Dieſes quälende Bewußtſein läßt ihn um den Tod, allein um den Tod bitten; er rechnet auf die verſöhnende Bedeutung deſſelben: im Tode hat er nichts gewollt und nichts erreicht. Daß er den Tod von keiner andern Hand finde als von der des Vaters, verlangt der Zuſammenhang, in welchen dieſer mit dem Stücke geſetzt iſt. Zwar die tragiſche Verwickelung des Ganzen iſt eine allgemeine, über die Schuld des Individuums emporragende: der Fürſt aber iſt als ein irdiſches Werkzeug bei dieſer Verwicklung hülfreich geweſen, indem er Blanca den Liebenden zu entreißen geſucht hat. So erſcheint er nun auch am Ende als nichts anderes, denn als ein Werkzeug in der Hand der Mächte, welche die Tragödie bilden, indem er dem Mörder den Tod giebt. Der Mörder aber iſt ſein Sohn, und hier iſt ſeine Menſchlichkeit in das Überirdiſche verflochten ſo gut wie oben bei ſeiner Verſchuldung. Als ſittliche Geſtalt im engeren Sinne des Wortes iſt er dann in ſofern bis an das Ende erhalten, als er, den nicht der Wahnſinn erlöſen darf, auch den Wunſch eines vorzeitig erlöſenden Todes von der Hand weiſt, während er, der tragiſch bezeichnete, eben ſo wenig dem gewöhnlichen Laufe irdiſcher Dinge weiter folgen ſoll (Act V. Sc. 7. 8. 9.). —

Oben habe ich verſucht die treibenden Momente unſerer Tragödie aufzuſuchen: wir ſahen, daß ſie in der Tiefe der Individualitäten ruheten. Was ſo für den Gang des Stücks von der größten Bedeutung geworden iſt, indem dieſer ſich nämlich vorzugsweiſe in der Dialektik der Empfindungen und Entſchlüſſe vorwärts bewegt, bis endlich der Entſchluß, der in Julius Bruſt zur That gereift iſt, den letzten in beeilter Handlung zu Ende führenden Theil der Tragödie möglich macht. Dies Verhältniß ſpiegelt ſich eben ſo deutlich in Ton und Sprache des Stücks wieder. Es iſt die erhöhete Sprache des inneren Menſchen, welche durchweg gehört wird, oder daß man mich nicht ſo verſtehe, als behaupte ich damit etwas dem Tone jedes echten tragiſchen Kunſtwerks Eigenthümliches, man hört es allen dieſen Menſchen an, daß ſie es, wie die Lyriker, vorzugsweiſe mit ſich zu thun gehabt, daß ihre reinen Intereſſen „den Widerſtand der ſtumpfen Wirklichkeit“ ſo gut wie nicht erfahren haben. Ich mache in dieſem Bezug noch einmal beſonders auf die Sprache der Brüder aufmerkſam. Der Hauptausdruck von Julius' Reden iſt jene ſiegreiche Selbſtgewißheit, die nur aus dem von Einem Gefühle allmächtig beherrſchten Herzen kommen kann. Für dieſe unverkürzte Hingabe an das Eine Gefühl ſaugt das Herz aus demſelben unwiderſtehliche Stärke. Es überkommt uns, wenn wir ihn hören, die Vorſtellung von der unerſchütterlichen, unantaſtbaren Wahrheit der Leidenſchaft. Weit entfernt, ihn, wie die Betheiligten thun, der Sophiſtik zu zeihen, erheben wir dieſen Vorwurf vielmehr gegen jene. Solche geharniſchte Empfindungen bedroht kein Angriff von Außen: ſie tragen die Entſcheidung über Leben und Tod in ſich ſelber. — In Julius' Reden brennt unheimliche Glut, aus Guido's ſchlagen die lichten Flammen heraus. Seine Phantaſie kommt vom Schlachtfelde und ſpielt mit den Bildern blutigen Kampfes. Oben wurde darauf aufmerkſam gemacht, warum Julius nach dem Plane des Dichters unter Guido's Beleidigungen leiden ſoll; aber in gewiſſem Sinne erſcheint Guido, der Held, dem Träumer gegenüber ſchwach und hülflos; die Waffe, die ihm eigenthümlich iſt, der Spott, iſt ſtumpf und unbrauchbar gegen die Rüſtung des Feindes; in ihrer Führung verzehrt ſich umſonſt die Kraft des Streites.

Dieſer Ton erinnert am lebhafteſten an den ſtarken, tiefen, geſpannten der Klopſtock'ſchen Lyrik; man bekommt eine Empfindung von dem himmliſchen Urſprunge und Rechte der hier vertretenen Uberzeugungen und Gefühle, wie man ſie von Klopſtock's Liebe bekommt, wenn er ſich mit ihr (in jener berühmten Ode an Gott) vor dem Throne des Höchſten niederwirft und von ſeiner ewigen Weisheit den Richterſpruch über dieſe Liebe erwartet. Leiſewitz gehörte dem Göttinger Dichterbunde an; es iſt bekannt, wie ſich dieſer an Klopſtock bildete und erhob. Man konnte eben mit einem gewiſſen Rechte, wenn man in der Literaturgeſchichte der Sache nach ordnete, unſere Tragödie vorzugsweiſe die Klopſtock'ſche nennen; ſie behält als Tragödie die Kunſthöhe der Lyrik jenes Dichters mehr, als die eignen dramatiſchen Arbeiten deſſelben, welche anerkanntermaßen ſchwächere Produkte ſeines großen Genius ſind.

Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt.

Von

H. Th. Rötſcher.

Fauſt's erſter Monolog. Sein Verhältniß zur Magie. Der Erdgeiſt. Fauſt's Unterredung mit Wagner. Der Entſchluß des Selbſtmordes und die erſte Verſöhnung mit der Welt.

Wir haben im zweiten Heft dieſes Jahrganges die Erläuterungen zum Goethe'ſchen Fauſt mit der Erklärung des Prologs im Himmel begonnen und wenden uns in dieſer Abhandlung dem erſten Abſchnitt des Fauſt zu, von ſeinem erſten Monologe bis zur Verzichtung Fauſt's auf den Selbſtmord. Wir begegnen grade in dieſem Theile den wichtigſten und tiefſten Problemen der geſammten Tragödie, indem ſich hier die Fäden des Werkes knüpfen und das Verſtändniß der ganzen Dichtung weſentlich von der richtigen Erkenntniß dieſer erſten Grundzüge Fauſt's und ſeines Verhältniſſes zur Welt abhängt. Dieſer Abſchnitt iſt grade den verkehrteſten Vorſtellungen und Deutungen unterworfen, welche in der poetiſchen Geſtaltung des Stoffes ſcheinbar eine gewiſſe Berechtigung für ſich haben, aber doch eigentlich nur in der beſchränkten Vorſtellung der Erklärer über das Verhältniß des Menſchen zur Wahrheit wurzeln.

Nirgends beſtätigt ſich mehr als hier, daß die Erklärer einer tiefſinnigen Poeſie immer nur die eignen Kategorien ihres Verſtandes, mit welchen ſie an die Auffaſſung des Werkes herantreten, in demſelben finden. Natürlich, denn Niemand kann über ſeinen eignen Standpunkt, ſeine eigne Schranke hinaus. Kein Werk hat in dieſer Beziehung ſo viel mit der Bibel gemein, als der Goethe'ſche Fauſt. Wie die rationaliſtiſchen und ſupranaturaliſchen Erklärer der Bibel immer nur ihre Kategorien aus derſelben herausgeleſen haben, welche ſie zur Erklärung hinzugebracht, ſo hat der größte Theil der Fauſterklärer auch nur ſeine feſtgewurzelte und dogmatiſch gewordene Vorſtellung von der Unerkennbarkeit der Wahrheit und dem Hochmuth des Menſchen, die Wahrheit oder Gott erkennen zu wollen, in den Fauſt hineingetragen und aus dieſer die Schuld deſſelben herauserklärt. Unbekümmert um Goethe's ganzes Denken und Sein, unbekümmert um den geſchichtlichen Boden, dem Fauſt erwachſen iſt, haben die meiſten Erklärer ihre unkritiſch aufgenommenen Kategorieen, als Maaßſtab an die Darſtellung der Wiſſensqualen und der Verzweiflung des Fauſt angelegt und dem ringenden Titanen des Gedankens als einzige Schuld ſeine menſchliche Unbeſcheidenheit vorgehalten, ſeine Schranke, zur Unwiſſenheit verurtheilt zu ſein, vergeſſen zu haben. Wer das Reich des Göttlichen und Menſchlichen als zwei unvereinbare Gegenſätze auseinanderhält, wer das Endliche und Unendliche als feſte Unterſchiede gegeneinander beharren läßt, der muß konſequenterweiſe in Fauſt's unendlichem Wiſſensdrange auch die Schuld deſſelben erblicken. Von dieſem Standpunkte aus, dem allgemeinſten der ſogenannt gebildeten Menge, muß es als der Frevel Fauſt's aufgefaßt werden, ins Innere der Natur eindringen und wiſſen zu wollen, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält." Für dieſen Frevel, dieſen menſchlichen Hochmuth, heißt es, wurde Fauſt geſtraft und in ſeine Endlichkeit zurückgeſchleudert. Fauſt's Schuld iſt nach dieſer ſehr allgemeinen Anſicht dann keine andere, als das hochmüthige, verwegene Streben, bis zum letzten Grund der Dinge vordringen zu wollen, während der Menſch doch nur auf die Erkenntniß des Endlichen, d. h. auf gar keine eigentliche Erkenntniß gewieſen ſei.

Dieſe Anſicht iſt ſo ausgebreitet, als der Standpunkt der Verſtandesaufklärung, auf welchem ſich die meiſten Menſchen befinden. Je mehr dieſer Boden durch den Fortſchritt der Menſchheit wankend gemacht wird, deſto mehr werden auch alle Conſequenzen jenes Standpunktes verſchwinden. Der zu einem Gemeingut der gebildeten Klaſſen ſich erweiternde Gehalt der Philoſophie wird dann auch auf die Auffaſſung aller Verhältniſſe und beſonders auch der tieferen Geiſteswerke der Poeſie einen großen Einfluß ausüben. Erſt wenn eine neue Stufe in der Geiſtesentwicklung ſolche Stärke gewonnen hat, daß ſie wieder zu einer unmittelbaren Vorſtellung, zu einer Vorausſetzung des gebildeten Bewußtſeins geworden iſt, wird ſie wieder Grundlage einer neuen Epoche, welche ſich aus ihr hervorhebt. Es iſt unläugbar, daß auch für Auffaſſung des Goethe'ſchen Fauſt der Fortſchritt des Gedankens von unermeßlicher Wichtigkeit geworden iſt. Man darf daher jetzt ſchon auf die erobernde Gewalt der richtigen Erkenntniß, welche die gang und gäbe Vorausſetzung des Fauſt als eine irrige verurtheilt, mit einiger Sicherheit rechnen. Es iſt ſoviel vorgearbeitet, der Boden einer beſchränkten Verſtandesanſicht iſt, namentlich im Kunſtgebiete, ſchon ſo gelockert worden, daß es ſchon nicht mehr ſo ſchwer hält, an gegebene Thatſachen des Bewußtſeins ſelbſt anzuknüpfen und ſo zur Anerkennung der Wahrheit zu nöthigen.

Wir mußten dieſe Bemerkungen vorausſchicken, um uns den Weg zur Erklärung des grade mißverſtandenſten Abſchnittes im Fauſt zu bahnen. Den Grundirrthum haben wir bereits angedeutet. Er liegt in der dogmatiſch aufgenommenen Trennung des Endlichen und Unendlichen, des Göttlichen und Menſchlichen, aus welcher die Forderung folgt, auf die Erkenntniß des Abſoluten zu verzichten. Wer, wie Fauſt, dieſe Selbſtbeſchränkung nicht übt, wer ſich dem ungemeſſenen Wiſſenstriebe überläßt, der überſpringt, nach dieſer Auffaſſung, die Gränze des Menſchlichen und wird von dieſer Schrankenloſigkeit ergriffen. Sieht man nun auf die Wiſſensqualen des Fauſt, wie er ſie im erſten Monolog mit einer ſo ungeheuren Gewalt vor uns darlegt, ſo könnte jene Anſicht dadurch ſcheinbar beſtätigt werden; fragt man aber, nach der weiteren Löſung der unmittelbar mit dieſem Erguß der Verzweiflung in Verbindung geſetzten Erſcheinungen, namentlich nach der Stellung des Fauſt zur Magie, zum Erdgeiſt, zum Wagner und endlich zur Wiederkehr ſeiner Verzweiflung, ſo muß man dieſelben theils ganz aufgeben, theils müſſen dieſelben willkürlich und ſinnlos ausfallen, weil, von einer falſchen Vorausſetzung aus, die Conſequenzen je länger je mehr den Irrthum derſelben enthüllen und den Widerſpruch mit der Wahrheit aufdecken müſſen.

Der Monolog des Fauſt hebt mit der Verzweiflung am Wiſſen an. Er hat alle Fakultätwiſſenſchaften durchmeſſen, auch ſogar die Wiſſenſchaft von Gott (die Theologie), und aus aller Arbeit iſt ihm nur die Gewißheit des Nichtwiſſens, als Reſultat, geworden. Der Qual des Fauſt liegt alſo der unendliche Wiſſenstrieb zum Grunde, das Streben, in den Beſitz der Wahrheit zu kommen und ſich mit der Erkenntniß des Unendlichen zu erfüllen. Fauſt iſt in dieſem Drange das Bild der nach Wiſſen ringenden Menſchheit. Schon dieſer Beginn zeigt uns den Fauſt des Dichters unendlich erhaben über den Fauſt der Sage. Der letztere iſt nur darum zu einem Repräſentanten der nach Erkenntniß ringenden Menſchheit gewählt worden, weil ſich mit ihm alle die Elemente verknüpfen, welche einer poetiſchen Geſtaltung dieſes theoretiſchen Prozeſſes beſonders günſtig ſind. Es kam darauf an, dieſen Prozeß weder durch eine allegoriſche Darſtellung ſeiner Lebendigkeit zu entkleiden, noch zu einem abſtrakten Raiſonnement zu verflüchtigen, ſondern ihn in der Fülle individuellen Lebens als einen Gemüthszuſtand, ein tiefes inneres perſönliches Erlebniß anſchaulich zu machen. Erſt dadurch wurde die Darſtellung dieſes geiſtigen Prozeſſes poetiſch ergreifend. Im Fauſt der Sage liegen nun die Elemente eingeſchloſſen, welche, in höherem Sinne aufgefaßt und mit einem tieferen Gehalte ausgeſtattet, als dies von der Sage geſchehen, zur Verſinnlichung des nach Erkenntniß ringenden, aus dem Zwieſpalt und der Wiſſensqual ſich herausſehnenden, und nach übernatürlichen Mitteln greifenden Menſchengeiſtes dienen konnten.

Faſſen wir nun den Standpunkt des Goethe'ſchen Fauſt, wie er ſich uns im Monologe darſtellt, in ſeiner vollen Beſtimmtheit auf. Fauſt iſt von der unendlichen Gewißheit ausgegangen und getragen worden, daß der Menſch zur Erkenntniß der Wahrheit berufen, daß dies ſein abſolutes Ziel ſei. Mit der ganzen Fülle ſeiner Kraft hat er ſich dieſem Wiſſenstriebe hingegeben, aber dieſer Trieb iſt nicht geſtillt worden. Der Zuſtand der Fakultätswiſſenſchaften, wie er Goethe bei der Entſtehung des Fauſt vorlag, war unfähig, eine tiefe, vom Erkenntnißdrange erfüllte Natur zu befriedigen. Die beim Beginn des Monologs genannten Wiſſenſchaften, welche Fauſt mit heißem Bemühen, doch ohne von der Wahrheit erfüllt zu werden, ſtudirt hat, ſind dieſelben, welche der Dichter ſpäter durch *Mephiſtopheles* in der Scene mit dem Schüler ironiſch behandelt, indem er ſie humoriſtiſch auflöſt und ihre Unfähigkeit, den vom Wiſſenstrieb ergriffenen Menſchen zu befriedigen, herauskehrt. *Goethe* hat hierin den Zuſtand dieſer Fakultätswiſſenſchaften in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gezeichnet, der ihn ſelbſt als Student in Leipzig ſchon abſtieß. *Fauſt's* Verzweiflung am Wiſſen, als Ergebniß ſeiner Beſchäftigung mit den Wiſſenſchaften, iſt daher zugleich der Ausdruck des über den damaligen Zuſtand der Wiſſenſchaften hinausſtrebenden Geiſtes, welcher nach Wahrheit, nach Erkenntniß des Abſoluten ringt, aber durch die Wiſſenſchaften nur *endliches* Wiſſen, nur *Verſtandesabſtraktionen* und *Dogmatismus* empfängt.

Fauſt's Verurtheilung der Wiſſenſchaften, an deren Quelle er ſich nur Verzweiflung am Wiſſen getrunken, iſt alſo durchaus nicht eine Verurtheilung der *Wiſſenſchaft ſchlechthin*, ſondern nur die Negation gegen die Wiſſenſchaft, welche ſich in dem Stadium des von dem Leben abgekehrten *Formalismus*, und des zum *Dogmatismus* erſtarrten Wiſſens befindet. Man ſieht hieraus, wie weit die Wurzeln dieſes zunächſt ganz allgemein geſchilderten Seelenzuſtandes des Fauſt in den beſtimmten geſchichtlichen Boden hineinreichen, dem das Werk entſprungen iſt. Das Feſſelnde, Unvergängliche und Unverwüſtliche in dieſem Schmerz des Fauſt iſt ſein Verlangen nach dem *abſoluten Wiſſen*, nach der Erkenntniß deſſen, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält," und die durch kein vergebliches Ringen zu vernichtende Vorausſetzung, daß das Begreifen des Unendlichen der ewigen Vernunft Aufgabe und Zweck des Menſchen ſei. Die Verzweiflung am Wiſſen, mit welcher *Fauſt* im Monologe beginnt, iſt daher auch weſentlich unterſchieden vom *Skepticismus*. Dieſer läugnet nicht nur eine mögliche Erkenntniß der Wahrheit, ſondern negirt auch die Exiſtenz der Wahrheit, weil ſein Standpunkt der der totalen Ungewißheit iſt. Der vollendete Skepticismus iſt nur der einen Wahrheit gewiß, daß Nichts gewiß iſt, er iſt alſo nur die unabläſſige Verneinung und Auflöſung alles Dogmatismus, aller und jeder Behauptung. Sein Recht liegt in der kritiſchen Thätigkeit des Geiſtes, ſich gegen jede Vorausſetzung, jede *Verſicherung* einer Wahrheit zu kehren und dadurch vor der Erſtarrung des Denkens zu bewahren. Fauſt hat dagegen in aller Negation, in allem Schmerz über das troſtloſe Ringen nach Wahrheit immer noch die unendliche *Gewißheit* ihrer Exiſtenz nicht eingebüßt. Darin liegt die Hoheit dieſer Wiſſensqual, weil ſie das nicht zu vertilgende Zeugniß des Geiſtes vom Geiſte iſt. *Fauſt* weis nur, daß auf dem bisher von ihm verſuchten Wege die Wahrheit nicht an ihn kommen kann, weil er darin nur den Widerſpruch des Gewollten und Erreichten, die Verkehrung des für Wahrheit Ausgegebenen in endliche Verſtandesabſtraktion erfahren und für das volle unendliche Leben, welches er ganz in ſich aufzunehmen trachtet, nur die *Hülle des Lebens*, das äußere Band der Dinge empfangen hat. Fauſt's Bewußtſein geht alſo im Unterſchiede des *Skepticismus* auf die Ineinsbildung des Subjects mit dem All: ihm liegt die unaustilgbare Gewißheit der *Einheit der göttlichen und menſchlichen Natur*, des Objects und des Subjects zum Grunde. Er iſt nur verzweifelt über die *vergebliche* Arbeit, welche er unternommen, er ſieht, daß er nichts wiſſen kann, während er doch wiſſen *will* und ein *Recht* hat zu wiſſen. Darüber hat er die gründlichſte Erfahrung gemacht, daß auf dem bisherigen Wege die Wahrheit nicht an ihn kommen kann. Ihn plagen weder Scrupel noch Zweifel, er fürchtet ſich weder vor Hölle noch Teufel, weil er über die Ohnmacht der Facultätswiſſenſchaften, als Vermittler der Wahrheit, im Reinen iſt und keine Vorausſetzung derſelben über ihn eine Gewalt ausübt, weil er von der Schwäche *alles Dogmatismus* durchdrungen iſt.

Fauſt's Verzweiflung am Wiſſen, das troſtloſe Ergebniß ſeiner Wanderung durch die Wiſſenſchaften, ſchließt einen nochmaligen Aufſchwung des Geiſtes, ſich in das All zu werfen, nur darum nicht aus, weil in *Fauſt*, die unendliche Gewißheit der urſprünglichen Einheit des Menſchen mit Gott, noch immer die tiefe, unvertilgbare Grundlage ſeines Weſens bildet. Sein Irrthum, ſeine *theoretiſche* Schuld beſteht nur darin, die Vermittlung durch die Arbeit der Wiſſenſchaft, die Zerlegung des Stoffs, kurz das Eingehn in das Beſondere als ein vergebliches, die Einheit des Objects zerſtörendes, die Fülle der Wahrheit beeinträchtigendes Thun aufzufaſſen. Fauſt verallgemeinert die Erfahrung, welche er an einem beſtimmten Zuſtande der Wiſſenſchaften gemacht hat, er dehnt das Gefühl der Troſtloſigkeit, das ihm aus der Verſenkung in die dem *Formalismus* verfallenen Wiſſenſchaften geworden, auf die *Wiſſenſchaft ſchlechthin* aus und was er von ihnen, nach ihrem Zuſtande im achtzehnten Jahrhundert nicht erlangen konnte, ſpricht er ganz allgemein als die Schranke, die Ohnmacht der *Wiſſenſchaft überhaupt* aus. Sie verendlicht, zerſtört und befleckt ihm die Wahrheit, in deren Beſitz der Menſch ſich zu ſetzen den unendlichen Trieb hat, durch ſie erhält er nur *Theile*, wo er ein Ganzes gewollt, *Stückwerk* anſtatt der *Fülle*. Aber ihm iſt es um die Totalität, um das Aufnehmen des *Univerſums*, um die Durchdringung des Subjekts mit dem Objekt zu thun. Nur dies gilt ihm als Ziel des Menſchen, als des Geiſtes einzig würdiges Streben.

Fauſt, der die Vermittlung, die Auseinanderlegung des Allgemeinen in ſeiner Beſonderheit als unzulänglich für den Beſitz der *Wahrheit* zurückweiſt, aber doch den heißen Trieb nach ihrem Beſitz nicht aufgeben kann, will ſich nun *unmittelbar* ihrer bemächtigen. Ein letzter Verſuch des in qualvoller Unruhe nach Erkenntniß dürſtenden Geiſtes ſoll gewagt werden! Fauſt ſieht die Wahrheit als ein Objekt an, das ſich dem Menſchen auf einen Schlag enthüllen muß, oder ſich ihm ewig verſchließt *). Da das *natürliche* Mittel der Wiſſenſchaft ſich ihm als ein Irrweg ergeben hat, ſo greift er zu dem *übernatürlichen* Mittel, der *Magie*. Faſſen wir dieſen Verſuch, ſich durch die *Magie* der Wahrheit zu bemächtigen, durch ſie die Geheimniſſe der Schöpfung zu enthüllen, zuerſt nach ſeiner allgemeinen Bedeutung auf. Indem *Fauſt* ſich der Magie ergeben und mit ihrer Hülfe erfahren will, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält," will er das Objekt zwingen, ihm zu gehorchen, ohne in ſeine Natur einzugehen, und ſich daſſelbe durch wirkliche Vertiefung, durch Forſchung zu eigen zu machen. Die Natur ſoll durch dies *übernatürliche* Mittel beherrſcht und bezwungen werden. Der Zorn gegen die Vermittlung, gegen die Analyſe, als eine die Einheit, mithin die Wahrheit zerſtörende Thätigkeit iſt der Grund, warum ſich *Fauſt* zur *Magie* flüchtet und von ihr das hofft, was er auf dem bisherigen Wege nicht erlangen konnte. In dieſer Wahl des Mittels, in dieſem ungemeſſenen Triebe, ohne die Arbeit des Beſonderen, *ohne die Vermittlung*, allein durch einen *kühnen* Akt die Trennung des Subjekts vom Objekte, des Geiſtes und der Natur aufheben zu können, liegt aber ſchon die Erfolgloſigkeit ſeines Verſuchs. Die Verzweiflung am Wiſſen muß wiederkehren, und dann einen viel tieferen Riß im Innern hervorbringen als früher, weil ſich Fauſt mit dieſem Verſuche erſchöpft hat, weil auch das *letzte* Mittel, *unmittelbar durch die Kraft der Magie die Kluft des Menſchen von der Natur aufzuheben*, ſich als ein unzulängliches bewieſen hat. Sein Zurückſinken in die Troſtloſigkeit iſt nur die Erfahrung des *Wahnes*, in dem er ſich befand, als er von der *übernatürlichen* Kraft der *Magie* erwartete, was nur die *natürliche* Kraft des *Forſchens*, in welchem er nur Verendlichung der Wahrheit und reſultatloſes Suchen erblickte, zu geben vermag. *Fauſt's* Erhebung kann alſo auch nur eine momentane ſein, nur ein vorübergehender Zuſtand der Verzückung, in welchem das Gefühl der Einheit des Menſchen mit der Natur ihn übermächtig ergreift, von dem er in die Nacht der Verzweiflung zurücktaumelt, aus welcher er ſich nur durch den Tod glaubt befreien zu können.

Fauſt's Schuld, wenn wir auf das *theoretiſche* Gebiet dieſen Ausdruck aus der *ſittlichen* Sphäre anwenden dürfen, iſt alſo nicht, ſich über die menſchliche Schranke erhoben, etwas *Unmögliches* erſtrebt, ſondern nicht der *menſchlichen Kraft*, der *Energie des Denkens und Forſchens vertraut zu haben*. Indem er die *Vermittlung* verſchmäht und *unmittelbar* durch ein, auf der Verkennung der Natur beruhendes Mittel in die Schöpfung eindringen wollte, mußte ſich das Objekt dafür rächen, daß er es mit Waffen, die an daſſelbe

---

*) In dieſem Sinne ſind die Worte Fauſt's im erſten Monologe zu verſtehen:
Und was ſie (die Natur) deinem Geiſt nicht offenbaren mag,
Das zwingſt du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

nicht heranreichen, ergreifen wollte und die tiefe und urſprüngliche Einheit des menſchlichen Geiſtes und der Natur durch dieſen gewaltſamen Akt zerſtörte.

Mit dieſem ganz allgemeinen Gedankengehalt verbinden ſich nun noch beſondere Verhältniſſe des Dichters, wodurch das Allgemeine der tiefſte Ausdruck perſönlicher Stimmung wird und dadurch grade ſo ergreifend wirkt. Es bewährt ſich wiederum an dieſer Poeſie ſo recht augenfällig, daß auch der höchſte philoſophiſche Gedanke nur dadurch poetiſche Kraft und Gehalt gewinnt, wenn er in der Form des perſönlichſten Ergusſes und durchlebter Stimmung auf uns eindringt. Ohne dieſe Bedingung wäre auch der in eine ideale rhythmiſche Form gebrachte metaphyſiſche Gedanke ſchon Poeſie. In dieſer ganzen Scene des Fauſt, in dem Ausdruck ſeiner Wiſſensqualen, in ſeinem ungemeſſenen Streben, ſich durch einen Akt der Begeiſterung unmittelbar in Einheit mit dem Object zu ſetzen und die Kluft von Denken und Sein aufzuheben, pulſirt die Triebkraft der ganzen Sturm- und Drangperiode, welche bei Goethe zu einem Ferment ſeiner eignen Entwicklung geworden iſt, während Andere an ihr zu Grunde gegangen ſind. Die urſprüngliche Conception der Tragödie fällt nämlich grade in die Zeit, wo man überall und namentlich in der Kunſt mit dem Formalismus, mit dem durch Ueberlieferung Geltenden brach und an die Stelle deſſelben die unmittelbare, ungebrochene Kraft des Gemüths ſetzte. In der Berufung auf ſie, als die einzige Quelle aller Poeſie und alles geiſtigen Lebens, überhob man ſich aller überkommenen Regeln, die man als Beeinträchtigung des unmittelbaren Schöpfungsdranges anſah. Dem Pedantismus und der todten Form gegenüber war dieſer Bruch, dieſe Berufung auf die Allmacht des menſchlichen Herzens höchſt berechtigt, denn der Geiſt war darin von dem richtigen Inſtinkte geleitet, daß aus dem Schooße der Innerlichkeit allein jene Form des Geiſtes entſpringen müſſe, welche ſich der Geiſter bemächtigen wolle. Aber in dieſer Berufung auf die Unmittelbarkeit des Herzens, in der Abkehr von dem Formalismus, verhöhnte man zugleich die Formbildung ſelbſt, die Beherrſcherin des Stoffs und gerieth in das Schrankenloſe. Darin lag die Gefahr dieſer Periode, welche nur Naturen von ſolcher Tiefe und ſolchem Gefühl für die Bedeutung der Form und der Selbſtbeſchränkung, wie Goethe, überwinden konnten, ohne darin ihre urſprüngliche poetiſche Kraft einzubüßen. Ganz auf dieſem Boden, ins Ungemeſſene, Schrankenloſe hinauszuſtreben, ſich der Form, der Vermittlung, der Schranke zu entſchlagen, ſteht Fauſt auf dem Gebiete des Gedankens. Er will unmittelbar ſchauen, was nur durch Vermittlung, durch Zerlegung, durch die Arbeit des Beſondern unſer Beſitz werden kann. Fauſt's Recht, auf dieſem Standpunkt, iſt das Recht der Poeten der Sturm- und Drangperioden, dem Pedantismus, der todten Ueberlieferung gegenüber. Wie dieſe ſich einer alt und hohl gewordenen Form entwinden, ſo ſtellt ſich der Denker Fauſt gegen den Formalismus der Wiſſenſchaft, welche den Trieb des Geiſtes nach Erkenntniß des Univerſums nicht befriedigen kann. Wie aber die Dichter der Sturm-

und Drangperiode aus der berechtigten, durch das Bedürfniß des ſich vertiefenden Geiſtes bedingten Abkehr von der alten überlieferten Form zugleich die **Form** überhaupt und die **Schranke** verſchmähen und daher ins **Formloſe** abirren, ſo verkennt der **Denker Fauſt**, indem er die Unzulänglichkeit des wiſſenſchaftlichen Formalismus für die Erkenntniß der Wahrheit erfahren hat, damit zugleich die **Wiſſenſchaft überhaupt**. Sein Schmerz über die Ohnmacht der Wiſſenſchaft ſeiner Zeit wird zu einer Verurtheilung der **Wiſſenſchaft überhaupt**, als des einzigen Mittels, um ſich des Objekts zu bemächtigen und der Natur ihre Geheimniſſe abzufragen. Man ſieht hieraus, wie innig der Standpunkt **Fauſt's** in dieſem Monologe mit der ganzen Zeit und Zeitſtimmung zuſammenhängt, der die Geſtalt des Fragments **Fauſt** entſprungen iſt. Fauſt's Zuſtand der Verzweiflung am Wiſſen iſt ein eben ſo nothwendiger **Durchgangspunkt** zur wahren Bedeutung und Macht der Wiſſenſchaft, als die Sturm- und Drangperiode in der Poeſie zur Herausbildung der künſtleriſchen Form und des allgemeinen menſchlichen Gehalts.

Auch mit der Darſtellung der **Magie**, als Mittel, ſich in den Beſitz der Wahrheit zu ſetzen, verknüpfen ſich individuelle Beziehungen **Goethe's**, welche den allgemeinen Gedanken, das mangelnde Zutrauen zur Macht der Vernunft in das Herz der Dinge einzudringen, welches ſich in dieſer Zuflucht Fauſt's zur **Magie** ausſpricht, nur lebendiger, individueller und darum poetiſcher zu machen dienen. Denn bekanntlich beſchäftigte ſich **Goethe** in früher Zeit einſt in **Frankfurt**, ehe er auf die Univerſität nach Straßburg ging, ſehr angelegentlich mit den Formeln der alten Magie,*) welche wir ihn in dieſem Monologe, wie in dem ganzen erſten Theile überhaupt, ſo ungemein bezeichnend und ſymboliſch anwenden und dadurch zugleich die Ueberlieferung der Sage vom Fauſt mit dem allgemeinen Gedanken, auf deſſen Darſtellung es ihm ankam, durchdringen ſehn. Durch dieſe Herbeiziehung der alten Magie erhielt der mittelalterliche Stoff eine ſo hiſtoriſche Färbung, daß wir uns ganz in die Atmoſphäre der Zeit der Sage des **Fauſt** verſetzt fühlen und im Momente gar nicht empfinden, wie viel tiefere Gedanken einer weitergerückten Entwicklungsepoche der Menſchheit **Goethe** mit der Sage verknüpfte, und wie er die ganze Ueberlieferung bis auf die Behandlung der Magie nur zu einem Gefäß für die Darſtellung ſeiner Gedanken und Empfindungen gemacht hat.

Wir haben jetzt noch den Sinn der momentan begeiſterten Stimmung Fauſt's und ſeines Rückfalls aus derſelben in Troſtloſigkeit und Verzweiflung zu betrachten. Warum die Magie ihm keine Befriedigung gewähren kann, haben wir bereits entwickelt. Es bleibt uns nur noch die poetiſche Geſtaltung dieſes innern Proceſſes zu deuten. Fauſt erhebt ſich in ſeiner Hingebung an die Magie zweimal zu einer ekſtatiſchen Stimmung, welchen beiden Erhebungen ſogleich die ſchmerzlichſte Entgeiſterung folgt. Die erſte plötzliche Erhebung wird ihm aus dem Zeichen des Makrokosmus, die zweite aus dem Zeichen des Erdgeiſtes. Beides iſt natürlich ſymboliſch zu faſſen. In der Begeiſterung über das Zeichen des Makrokosmus iſt das augenblicklich den Denker überkommende tiefe Gefühl der Einheit des Geiſtes und der Natur verſinnlicht. Da Fauſt, der nach Erkenntniß, alſo nach der Einheit von Geiſt und Natur ſtrebende Menſch dieſe Wurzel ſeines ganzen Ringens nicht zerſtören kann, ſo bricht dies Gefühl der Einheit in dem Augenblick, wo er auf neuer Bahn, die Verſöhnung mit ſich, ein Aufgehn in die Natur erſtrebt, mit aller Stärke hervor. Er ſchaut im Zeichen des Makrokosmus die wirkende Natur vor ſeiner Seele liegen. Der Makrokosmus iſt die Natur im Großen und Ganzen, das Leben derſelben im Unterſchiede des ſubjektiven Geiſteslebens, wie es ſich im Mikrokosmus, dem Menſchengeiſte darſtellt. Mikrokosmus und Makrokosmus, der menſchliche Geiſt und die Natur ergänzen ſich daher zur Totalität; beide fordern einander und ſtreben nach unabläſſiger Ineinsbildung. Alles Ringen nach Erkenntniß geht ja darauf hin, den Makrokosmus zu durchdringen, d. h. in der Natur das ewige Leben des Geiſtes zu begreifen. Von dieſer tiefen Gewißheit, daß die Natur und der menſchliche Geiſt im Grunde und Weſen in untrennbarer Einheit und durch keine Schranke von einander geſchieden ſind, wird Fauſt augenblicklich emporgeriſſen: aber da er ſich im Mittel vergriffen hat, dieſe Einheit wahrhaft zu durchdringen und ſo zum höchſten Lebensgefühl zu gelangen, ſo ſinkt ihm der Anblick des Makrokosmus auch ſogleich wieder zu einem „Schauſpiel" herab und läßt ihn in unerfüllter Sehnſucht, die welke Bruſt vergebens hindrängend nach des Lebens Bächen, troſtlos ſtehn. Dies Zurückſinken aus der ekſtatiſchen Stimmung, zu welcher ſich Fauſt beim Anblick des Makrokosmus erhob, iſt das erſte Ergebniß ſeiner Hingebung an die Magie, d. h. an den Wahn auf übernatürlichem Wege den Geiſt der Natur bannen zu können. Hier rächt ſich alſo zuerſt die Verkennung der Kraft des Mikrokosmus, d. h. des menſchlichen Geiſtes, der in ſich ſelbſt alle Fähigkeit hat, den Makrokosmus zu durchdringen. Die augenblickliche tiefe Gewißheit der Einheit von Natur und Geiſtesleben, welche Fauſt wie ein Strahl plötzlich erleuchtet, muß wieder verſchwinden, da ihm das Mittel verſagt, das Gefühl zur Erkenntniß zu erweitern.

---

*) Goethe's Werke 25 p. 296 u. f.

Aber noch einmal flammt dieſe unzerſtörbare Ahnung der Einheit des Geiſtes und der Natur auf: eine zweite ekſtatiſche Stimmung, gewaltiger, ſtürmiſcher als die erſte folgt, Fauſt erblickt das Zeichen des Erdgeiſtes. Es liegt uns nun zunächſt die Bedeutung des Erdgeiſtes, über welchen ſich viel ſeltſame und ſelbſt verworrene Vorſtellungen gebildet haben, zu entwickeln ob. Man hat, wie unter Andern Göſchel, den Erdgeiſt mit Mephiſtopheles in enge Verbindung geſetzt und von dieſem Standpunkte aus im Erdgeiſt den Geiſt der Begierde, den Geiſt, „der im Genuß ihrer Einzelnheit nicht Feines achtenden Individualität" erblickt. Unläugbar iſt, daß Fauſt in der Scene in Wald und Höhle den Erdgeiſt als denjenigen bezeichnet,*) der ihm „die herrliche Natur zum Königreiche und Kraft ſie zu fühlen, zu genießen“ gab und zugleich ihm „den Gefährten zugeſellte, den er ſchon nicht mehr entbehren kann.“ Auf dieſen Zuſammenhang zwiſchen Mephiſtopheles und dem Erdgeiſt möchte auch eine Stelle in dem in Proſa geſchriebenen Geſpräch zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles nach der Walpurgisnacht zu deuten ſein, wo Fauſt ſagt: „Wandle ihn (d. h. den Mephiſtopheles) du unendlicher Geiſt, wandle den Wurm wieder in ſeine Hundsgeſtalt!“ Aus dieſen Stellen geht ſo viel mit ziemlicher Entſchiedenheit hervor, daß Goethe in ſeinem urſprünglichen Plane dem Erdgeiſt eine bedeutendere Stelle geben und den Mephiſtopheles in eine enge Beziehung zu ihm ſetzen wollte. Man kann daher Weiße in ſeiner hyperkritiſchen Analyſe des Fauſt wenigſtens darin beiſtimmen, daß aus den gedachten Stellen die Fäden eines urſprünglich andern Planes hervorſchimmern, welchen der Dichter aber ganz aufgegeben, und nur in dieſen wenigen Zügen zu verwiſchen verſäumt hat. Denn daß der Erdgeiſt, wie er hier erſcheint, mit Mephiſtopheles, weder inſofern derſelbe der Geiſt der Verneinung, noch der Geiſt der Begierde iſt, irgend etwas gemein hat, leuchtet ein. Fauſt befindet ſich hier noch ganz und gar auf dem theoretiſchen Boden, es iſt ihm einzig und allein um Erkenntniß zu thun. Auch die Magie hat hier gar keine praktiſche Bedeutung, denn Fauſt will nicht, wie es die Abſicht der Meiſten war, welche ſich der Magie ergaben, durch ſie Vortheile erlangen, er hofft nicht, an ihrer Hand ſich der Objekte zu bemächtigen, um dadurch einen reellen Gewinn zu erhalten, ſondern er will durch ſie die ihm bisher verſagte theoretiſche Befriedigung finden. Auf dieſem Stadium iſt alſo noch jedes praktiſche Verlangen und Verhalten ausgeſchloſſen.

Man muß den Erdgeiſt im Zuſammenhange ſowohl mit der unmittelbar vorhergehenden Begeiſterung Fauſt's über das Zeichen des Makrokosmus, als auch ſeines ganzen Ringens nach Erkenntniß begreifen. Mit dem Makrokosmus hat der Erdgeiſt offenbar das gemein, daß er den Naturgeiſt vorſtellt, denn Alles dreht ſich hier, wie im folgenden Monologe, um das Verlangen nach Durchdringung der Natur, um die Offenbarung ihrer Geheimniſſe. Der Erdgeiſt kann daher ſchon aus dieſem Grunde nicht den Weltgeiſt, d. h. den Geiſt der Geſchichte, den Geiſt der ſich entwickelnden Menſchheit bedeuten, denn dadurch würde uns der Dichter plötzlich, d. h. ohne alle Vermittlung auf einen ganz andern Boden verſetzen. Aber auch die Worte des Erdgeiſtes, mit welchen derſelbe ſein eigenes Weſen enthüllt, widerſtreben einer ſolchen Deutung entſchieden, und weiſen vielmehr auf das ewige, ſich immer von neuem gebärende Leben der Natur, und nicht auf den Weltgeiſt, der auch nur ſehr uneigentlich und gezwungen „der

---

*) Daß hier der Erdgeiſt gemeint iſt, beweiſen die Worte Fauſt's im Monologe:
„Du haſt mir nicht umſonſt dein Angeſicht im Feuer zugewendet.“
Worte, welche natürlich nur von dem in der Flamme erſcheinenden Erdgeiſt verſtanden werden können.

Gottheit lebendiges Kleid" genannt werden könnte. Aber ſowohl die Flamme, in der ſich der Erdgeiſt zeigt, als der Name, und endlich der Zuſammenhang mit dem unmittelbar Vorhergehenden weiſen darauf hin, daß der Erdgeiſt das Naturleben, welches im Makrokosmus als das Totalleben der Natur dem menſchlichen Geiſte gegenüber erſchien, enger, begränzter und darum konkreter darſtellt. Dies kann aber nur das unabläſſig pulſirende Leben des Erdkörpers, als des Trägers des menſchlichen Geiſtes und ſeiner Entwicklung ſein. Seine nie raſtende Bewegung wird durch die ununterbrochene Oscillation der Flamme ſymboliſirt, wie denn Alles, wodurch er ſein Weſen bezeichnet, auf die raſtlos ſich erneuernde, das Einzelne eben ſo aufzehrende als wiedergebärende Thätigkeit des Erdkörpers*) hinweiſt. Der Erdgeiſt hat alſo mit dem Makrokosmus die Seite des Naturlebens gemein, aber er iſt zugleich auch auf den Menſchen bezogen, inſofern das Leben des Erdkörpers der Boden für die Entwicklung des Geiſtes, der Geſchichte, alſo des Weltgeiſtes iſt. Darum darf der Erdgeiſt auch von ſich ausſagen: „So ſchaff ich am ſauſenden Webſtuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid," denn der unabläſſig lebendige Erdkörper, alſo der Geiſt der Erde iſt die Hülle für den Geiſt der Menſchheit, die ſich in ſtetem Einklange mit den beſonderen Geſtaltungen des Erdlebens entwickelt. Eine durchdringende Erkenntniß erforſcht daher auch den tiefen Zuſammenhang des Erdgeiſtes mit dem Weltgeiſte, und begreift die geheimſten Beziehungen der individualiſirten Erde mit der Geſchichte der Menſchheit, der irdiſchen Hülle mit der geiſtigen Subſtanz. Nur durch dieſe Auffaſſung des Erdgeiſtes löſen ſich alle Schwierigkeiten dieſer Erſcheinung, ſo wie der Zuſammenhang mit dem unmittelbar vorhergehenden Zeichen des Makrokosmus jetzt als ein völlig naturgemäßer erſcheint.

Fauſt wird durch die Erſcheinung des Erdgeiſtes, welcher in individueller Geſtalt, mit der Kraft und dem Bewußtſein ſeiner überlegenen Stellung dem Fauſt entgegentritt, in ſeine Troſtloſigkeit zurückgeſchleudert. Dieſes Zuſammenbrechen Fauſt's vor dem Erdgeiſt, den er mit höchſter Begeiſterung zu umfaſſen rang, iſt wieder nur das nothwendige Ergebniß ſeines ganzen Verhaltens zur Natur und überhaupt zur objektiven Welt. Da er ſich nur durch die übernatürliche Kraft der Magie, nicht durch die natürliche Kraft des Denkens und Forſchens der Natur bemächtigen zu können wähnt, ſo muß er auch aus jeder ekſtatiſchen Stimmung nur um ſo troſtloſer zurückkehren, indem er den Wahn ſeines Strebens und den Irrthum der Wahl ſeines Mittels erfährt. Wie Fauſt nun nach der augenblicklichen Begeiſterung bei dem Zeichen des Makrokosmus ſogleich wieder in die Qual des vergeblichen Ringens zurückſinkt, ſo erneuert ſich nach der Erſchei-

---

*) Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechſelnd Weben,
Ein glühend Leben.

nung des Erdgeiſtes dieſe vernichtende Stimmung in viel erhöhterem Maaße. Darin liegt auch zugleich der Fortgang ſeiner inneren Erfahrung über die Ohnmacht der Magie, ins Innere der Natur zu dringen. Was früher noch einen unbeſtimmten Charakter hatte, gewinnt jetzt, mit dem Erſcheinen des Erdgeiſtes, den beſtimmten Charakter der Ironie und des Hohnes, womit ſich der Geiſt gegen den Wahn kehrt, durch übernatürliche Mittel ſich ſeiner bemächtigen zu wollen. Dieſen Sinn athmet die ganze Rede des Erdgeiſtes, welche derſelbe an Fauſt richtet. In den letzten Worten endlich: „Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir!“ ſpricht der Erdgeiſt die unendliche Kluft aus, welche ihn vom Fauſt ſcheidet und die Nichtigkeit Fauſt's ihm gegenüber. Denn Fauſt gleicht dem Erdgeiſte darum nicht, weil ihm die Kraft gebricht, in denſelben einzugehn und ihn zu einem Gegenſtande und Inhalt ſeines Bewußtſeins zu machen. Fauſt iſt daher nur dem Geiſt gleich, den er begreift, wie jeder das Objekt immer nur nach Maaßgabe ſeiner Verwandtſchaft und ſeiner Identität mit demſelben begreift. Da Fauſt aber die Natur überhaupt nicht zu begreifen vermag, von der er ſich durch die Verzichtung auf das Wiſſen und die Zuflucht zur Magie getrennt hat, ſo bleibt ihm nur das Gefühl der eigenen Leere, des unerfüllten Sehnens, des vergeblichen Ringens, welches Gefühl die Verzweiflung in ihrem Gefolge hat. Dieſes Gefühl Fauſt's ſpricht der Erdgeiſt nur gegenſtändlich aus. Dieſe Deutung der Erſchütterung und der innern Vernichtung Fauſt's nach der Erſcheinung des Erdgeiſtes iſt die einzig naturgemäße, welche im Zuſammenhange mit dem ganzen vorangehenden und nachfolgenden Seelenprozeſſe des Fauſt ſteht. Es kann nichts Verkehrteres und zugleich Geſuchteres geben, als die Deutung, welche Göſchel über das Zurückſinken Fauſt's vor dem Erdgeiſte verſucht hat. Danach erfahre Fauſt in dem Erdgeiſte auf einmal die Spitze des Widerſpruchs, indem er das Geiſtigſte und Innerſte ſuche und dennoch daſſelbe wie ein Äußeres ſinnlich zu ergreifen und feſtzuhalten begehre. Aber Fauſt iſt ja weit entfernt, das Geiſtige als ein mit den Händen Greifbares vor ſich haben und beſitzen zu wollen, er will vielmehr wiſſen, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält;“ er geht alſo unabläſſig auf das Weſen, das Geiſtige los. Die Natur der Magie bringt es mit ſich, daß ihm der Geiſt der Natur und der Erde in ſinnlicher Geſtalt erſcheinen, ohne daß er dieſe deshalb für das Weſen ſelbſt hält. Sein Irrthum und ſein Wahn beruhen ja nimmermehr auf einer Verwechſelung des Innern und des Aeußern, der Subſtanz und ihrer Erſcheinung, ſondern immer nur auf der Verwechſelung des Mittels der Magie mit dem Mittel des Denkens und Forſchens, alſo auf der Verkennung der Natur des Geiſtes. Fauſt bricht alſo nicht deshalb zuſammen, weil ihm der Erdgeiſt verſchwindet und ihm dadurch den Wahn enthüllt, das Geiſtige könne nicht ſinnlich geſchaut werden, ſei nicht greifbar, denn dieſen Wahn hat er niemals gehabt, ſondern er bricht zuſammen, weil er an dem verſchwindenden Erdgeiſt inne wird, wie vergeblich ſich die Magie auf allen Stufen zeigt, den Geiſt zu bannen und dem Menſchen das Objekt zu eigen zu machen.

Fauſt aus ſeiner begeiſterten Stimmung in Verzweiflung zurückgeſchleudert, wird plötzlich durch die Erſcheinung ſeines Famulus Wagner in ſeinen tiefen Schmerzen unterbrochen. Derſelbe entreißt den Fauſt für einen Moment ſeiner Troſtloſigkeit, indem er ihn in eine andere Lebensbewegung hineinzieht, in welcher er ſich als Gegenſatz zum Wagner empfindet und ſo nach einer Seite wenigſtens zum Gefühl ſeiner ſelbſt kommt *).

Wagner und Fauſt ſind die Repräſentanten zweier großen, immer wiederkehrenden Gegenſätze des Geiſtes in ſeinem Verhalten zu den Objekten. Wagner iſt der theoretiſche Philiſter, der Vertreter des gemeinen Empirismus mit allen ſeinen Conſequenzen des Formalismus und der ſich darin frohgenießenden Beſchränktheit. Da Wagner nur den einen Genuß kennt, welchen ihm das Pergament und die unabläſſig ſich aufdringende, nie zu erſchöpfende Fülle neuer Kenntniſſe und Erfahrungen gewährt, ohne jemals in das Herz der Dinge, in das innere Weſen des Objekts einzudringen, ſo kann er auch von ſeinem Standpunkt aus den Schmerz des Fauſt über das vergebliche Ringen nach Erkenntniß, über die Verzweiflung am Wiſſen gar nicht verſtehn. Dieſer Standpunkt Fauſt's iſt ihm ein völliges Jenſeits, da er von dem Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich, von der Qual des nach Erkenntniß dürſtenden Geiſtes keine Ahnung hat. Wagner iſt, wie es der Standpunkt des Kenntniß auf Kenntniß häufenden Empirikers mit ſich bringt, in ſeinem Streben vollkommen befriedigt, denn der Quell des empiriſchen Wiſſens ſtrömt ihm ja unaufhörlich: er kennt nur die eine Noth, das Mißverhältniß der Kürze des Lebens zur Länge der Kunſt, d. h. die Unmöglichkeit, in einer Spanne Zeit das unendliche Reich empiriſcher Kenntniſſe zu durchmeſſen. Seine Freuden des Wiſſens aber ſind ungetrübte: er ſonnt ſich in dem Wiſſen der Vergangenheit, er fühlt ſich behaglich in dem Bewußtſein, wie wir es zuletzt ſo herrlich weit gebracht, er weiß ſich in dieſem ſtolzen Hinblick auf ſein gelehrtes Wiſſen

---

*) Es erhellt aus unſerer Entwicklung, wie falſch die Vorſtellung Moſen's iſt, welche derſelbe in ſeiner kleinen Schrift über Goethe's Fauſt p. 14 ausſpricht: „Der Erdgeiſt verſchwindet und der Geiſt, den Fauſt begreifen kann, weil er ihm als ſeines Gleichen gegenüberſteht, dem er mithin ähnlich iſt, Famulus Wagner tritt auf.“ Weil der Erdgeiſt verſchwindet, den Fauſt durch die Magie zwar bannen, aber nicht feſthalten, d. h. zu dem er ſich in ekſtatiſcher Stimmung erheben, deſſen Weſen er aber durch die Magie nimmermehr durchdringen kann, ſo tritt ihm deshalb in Wagner noch nicht Seinesgleichen auf, vielmehr ein von ſeinem Standpunkt himmelweit verſchiedener Menſch, von dem Fauſt durch keine geringere Kluft getrennt iſt, als vom Erdgeiſt. Wagner iſt allerdings zwar der Geiſt, den Fauſt begreift, über den er aber durchaus erhaben iſt, der alſo gar kein Gegenſtand ſeines Intereſſes mehr iſt. Der Erdgeiſt ſagt vielmehr mit den gedachten Worten nur: Du gleichſt mir nicht, der du mich nicht begreifſt, und mich daher nicht zu deinem Eigenthum machen kannſt, ſondern du reichſt in deinem Streben, das Leben der Natur, das Weſen des Objekts zu durchdringen, grade nur ſo weit, als es dein Wahn zuläßt, d. h. du biſt dir nur ſelbſt gleich, denn du kannſt dein Selbſt nicht zu dem objektiven Inhalt der Natur erweitern. Den Standpunkt Wagner's zum Fauſt haben wir weiter unten entwickelt.

auch der Maſſe überlegen und erkennt auch gar kein anderes Uebergewicht an, als das des empiriſchen Wiſſens und der Gelehrſamkeit. Nur, weil Fauſt die Kreiſe des empiriſchen Wiſſens durchwandert, ſich in allen Fakultätswiſſenſchaften eine Fülle von Kenntniſſen erworben hat, imponirt er dem Wagner, darum iſt es ihm Gewinn und ehrenvoll, mit dem gelehrten Doktor zu verkehren. Was Fauſt im Innerſten bewegt, ſein Ringen nach Erkenntniß des Weſens, ſein Unbefriedigtſein im Reiche des nur empiriſchen Wiſſens, ſeine Troſtloſigkeit bei allen Schätzen von Kenntniſſen iſt ihm ein völlig unverſtändlicher Zuſtand. Daher iſt Wagner von Fauſt durch eine unendliche Kluft getrennt. In dieſem Bewußtſein, welches Fauſt über die Armſeligkeit des nur empiriſchen Wiſſens, der bloßen Häufung von Kenntniſſen hat, worin ſich Wagner völlig befriedigt fühlt, liegt auch die tiefe Verachtung Fauſt's gegen dieſen Standpunkt Wagner's, ein Zug, welcher ſich durch das ganze Geſpräch mit Wagner hindurchzieht. Fauſt iſt ſich, bei aller Wiſſensqual, doch ſeiner Überlegenheit über den Standpunkt des rohen Empirismus Wagner's völlig bewußt, er weiß, daß er um die Erkenntniß der Nichtigkeit deſſelben reicher iſt, daß das Verlangen des Geiſtes in dem nur endlichen und darum endloſen Wiſſen, welches dem gemeinen Empirismus für das einzig wahre gilt, niemals befriedigt werden kann. In dieſem Bewußtſein Fauſt's über die Ohnmacht Wagner's, gegenüber der Forderung des Geiſtes nach abſoluter Erkenntniß, nach dem Wiſſen der Wahrheit, verbunden mit der des Menſchen unwürdigen Zufriedenheit Wagner's in dieſem endloſen Sammeln von Kenntniſſen und endlichem Wiſſen, iſt auch die Verachtung begründet, welche Fauſt gegen Wagner herauskehrt. Er unternimmt nicht etwa ihn zu belehren, denn er weiß ſehr wohl, daß dies unmöglich iſt, weil von dem Standpunkte und der Zufriedenheit Wagner's aus zu der Unruhe und dem Ringen Fauſt's hin gar keine Brücke geſchlagen werden kann, ſondern er begnügt ſich mit dem ſouverainen, im tiefſten Herzen wurzelnden Hohne gegen die Selbſtgenügſamkeit Wagner's, welche von dem tiefſten Bedürfniß des Geiſtes gar keine Vorſtellung hat.

Fauſt iſt trotz und inmitten ſeiner Zerriſſenheit doch eben um dies Gefühl des Zwieſpalts, um dieſen unendlichen Trieb, dieſe Unruhe des Geiſtes reicher als Wagner, und darin liegt in dem tiefſten Zerwürfniß Fauſt's die Hoheit deſſelben der Selbſtzufriedenheit und Einigkeit Wagner's mit ſich gegenüber. So viel höher die Geiſtesſtufe des bis zum Gegenſatz gegen Sitte und Geſetz fortgehenden Menſchen, als die, des Böſen, alſo des Zwieſpalts mit dem Allgemeinen und Sittlichen unfähige Natur des Thiers iſt, ſo viel höher iſt der Standpunkt der Zerriſſenheit, des Unbefriedigtſeins und der Verzweiflung am Wiſſen, wie er ſich in Fauſt darſtellt, im Gegenſatz des mit ſich ſelbſt zufriedengeſtellten und befriedigten empiriſchen Wiſſens, wie es ſich in Wagner darſtellt.

Zum Verſtändniß dieſer Scene zwiſchen Fauſt und Wagner und ihres Verhältniſſes zu einander iſt es daher durchaus nothwendig, beide Seiten im Fauſt in untrennbarer Einheit feſtzuhalten, nämlich, ſowohl die keinen Augenblick geſchwächte oder unterbrochene Zerriſſenheit Fauſt's, als Folge ſeines unbefriedigten Ringens nach Erkenntniß, und das Gefühl ſeiner Ueberlegenheit über den im endlichen und empiriſchen Wiſſen befriedigten Wagner, indem Fauſt dieſen Standpunkt längſt verlaſſen hat und ſchon mit den erſten Worten des Monologs als einen gründlich überwundenen ausſpricht. Es iſt daher vollkommen gegen den Sinn dieſer Scene, wenn Moſen, in ſeiner Schrift über Goethe's Fauſt und die Darſtellung deſſelben, will, daß der Darſteller des Fauſt in der Scene mit Wagner „gleichſam das Abbild Goethe's mit auf den Rücken liegenden Händen und vortretender Bruſt“ gebe. Denn dieſe Stellung iſt der Ausdruck des ſelbſtgewiſſen Geiſtes, des ſtolzen Beruhens auf ſich ſelbſt. Das iſt eben Fauſt in ſeiner Zerriſſenheit, in ſeiner Verzweiflung am Wiſſen, welche ihn auch ſelbſt Wagner gegenüber keinen Augenblick verläßt, durchaus nicht. Dieſe Einheit beider Momente, der tiefen Verachtung gegen den ſich für befriedigt erklärenden rohen Empirismus, gegen den ſeine Schranke gar nicht ahnenden Vertreter des theoretiſchen Philiſterthums, mit dem tiefen Weh über ſeine Ohnmacht in die Geheimniſſe der Natur zu dringen, bildet die Subſtanz dieſer Scene, welche bis jezt ſo gut noch wie gar nicht begriffen worden iſt.

Wagner's Unterredung hatte den Ausbruch der Verzweiflung auf einen Augenblick zurückgedrängt, ſie bricht, nachdem der „trockene Schleicher“ ihn verlaſſen, um ſo unaufhaltſamer hervor. Aber es iſt nicht mehr die Wiſſensqual beim Beginn der Tragödie, welche Fauſt beherrſcht: damals fühlte er in aller Verzweiflung am Wiſſen doch noch die Gewißheit der Einheit des Denkens und Seins, mithin noch die Möglichkeit der Wahrheiterkenntniß, als tiefſten Ankergrund ſeines Daſeins; daher der lezte Aufſchwung der geſolterten Seele, ſich durch die Magie in den Beſiz des Objekts zu bringen. Fauſt's Verzweiflung war daher noch keine totale, ſie war nur die Verzweiflung an der Kraft der Wiſſenſchaft, nur der Ausdruck des bis zum Tode ermatteten Forſchers. Die Schwingen der Magie ſollten ihn über den Abgrund tragen, welcher ihn von der Natur trennte und den die Wiſſenſchaft vergeblich auszufüllen verſucht hatte. Das Zutrauen zur Magie, zu ihrer übernatürlichen Kraft, unmittelbar durch ſie Beſiz zu ergreifen von der Natur, durch ſie in das Herz der Objekte zu blicken, belebte ihn noch. Jezt aber hat Fauſt auch ihre Ohnmacht, nach wiederholt ekſtatiſcher Stimmung die Unzulänglichkeit auch der Magie erfahren. Nun erſt iſt der Kreis ſeines Ringens geſchloſſen; die Natur hat ſich ihm eben ſo vor der Vermittlung durch die Forſchung, als vor der Unmittelbarkeit der Ekſtaſe verhüllt. Fauſt mußte vor der Stimme des Erdgeiſtes, welche ihm die unendliche Kluft zwiſchen ſeinem Ich und der Natur in durchdringenden Tönen zeigte, in allen Tiefen erzittern; ſein Zuſammenbrechen war nur der Ausdruck, daß er auch aus dem letzten Zufluchtsort ſeiner nach Befriedigung dürſtenden Seele vertrieben worden iſt. Die

Mittel ſich der Natur zu bemächtigen ſind erſchöpft, auch die **Magie** hat ihm nicht Wort gehalten. Fauſt's Seele iſt erſchöpft, ſein letzter Halt, ſeine letzte Hoffnung ſind ihm geraubt; er iſt in das Gefühl des ewig Leeren, in die ſich immer erneuernde Qual unbefriedigten Wiſſens zurückgeſchleudert, aus der jetzt keine Erlöſung mehr zu hoffen iſt. Der Entſchluß ſich dieſer verzehrenden Unruhe eines völlig unbefriedigten Daſeins freiwillig durch den Tod zu entziehen, iſt daher der einzig naturgemäße, in dem ganzen vorhergehenden Seelenprozeß tief begründete Akt ſeines Bewußtſeins.

Weiße hat in ſeiner Schrift über Goethe's Fauſt bei dieſer Gelegenheit das bündigſte Zeugniß ſeiner Hyperkritik abgelegt, indem er, in dem Streben den urſprünglichen Entwurf des Fauſt von ſpäteren Erweiterungen und Einfügungen zu trennen und die Einheit der erſten Conception aufzuzeigen, ſeinen Blick vor dem naturgemäßen organiſchen Ganzen der Sache förmlich verſchloſſen hat. Er nennt den Selbſtmordsverſuch Fauſt's nicht motivirt, die ſchwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und endigt mit einer alle Wahrheit und Poeſie gradezu auf den Kopf ſtellenden allegoriſchen Erklärung des Monologs, aus welchem das tiefſte, eigenſte, perſönlichſte Erlebniß des Fauſt zu uns ſpricht. Daraus wird dann gefolgert, daß der Selbſtmordsverſuch Fauſt's einer ſpäteren Zeit, einer von der urſprünglichen Conception ganz verſchiedenen Stimmung und Anſchauung angehöre. Um zu dieſem hyperkritiſchen Reſultate zu kommen, mußte ſich der Kritiker erſt den Sinn für den organiſchen Zuſammenhang abtödten. Was konnte es Naturgemäßeres, Nothwendigeres für Fauſt geben, als zum Selbſtmord zu greifen, nachdem ihm jeder Lebensgehalt entſchwunden, jede Hoffnung auf Erkenntniß verſiegt war. Fauſt geht, wie er bis jetzt vor uns ſteht, ganz auf in das glühende Verlangen nach Wahrheit, er repräſentirt die nach Erkenntniß dürſtende Menſchheit; die praktiſche Seite liegt noch völlig außer ſeinem Bereiche; Fauſt iſt noch in dem einzigen theoretiſchen Trieb nach dem Begreifen der Natur vergraben. Was kann er alſo aus allen Verſuchen, die Kluft zwiſchen dem Denken und Sein aufzuheben, zurückgeſchleudert, anders beginnen, als ſich durch den Tod in die Natur aufzulöſen, welche er durch kein Mittel in ſich auflöſen und zu ſeinem Beſitz machen konnte. Dieſer Entſchluß muß bei einer ſo idealen, noch durch keine praktiſche Berührung mit dem Leben verwundeten Natur auch in der Form der Erhabenheit, der über ſich ſelbſt emporgetragenen Begeiſterung erſcheinen. Der Gedanke der Selbſtvernichtung erfüllt zum erſten Mal den troſtloſen Denker mit Wonneſchauern, weil ſie ihm die unendliche Gewißheit giebt, ſich dadurch wenigſtens in Einheit mit dem Objekte ſetzen zu können, das ſich in ihn einzugehen weigerte.

Fauſt entſchließt ſich nicht mit dem Leben zu brechen aus Ueberſättigung am Lebensgenuß, nicht, weil er ſeine Kräfte im Genuſſe der Welt aufgezehrt hat; dann wäre dieſe phantaſievolle, ſchwungreiche Kraft, mit der er ſich in dem Monologe dem Tode hingiebt, unwahr und unmotivirt, ſondern Fauſt kommt in dieſem

Entſchluß zum erſten Mal zum Gefühl ſeiner ſelbſt, der Natur gegenüber, welche ſich gegen ihn verſchloß. Darum darf er dieſe That der Selbſtvernichtung als den Ausdruck der Manneswürde bezeichnen, welche der Götterhöhe nicht weicht *). Alles und Jedes hat hier den Charakter der perſönlichſten Lebensfühlung und jede allegoriſche Faſſung iſt der radikalſte Mißverſtand, welcher namentlich die ganze Auflöſung dieſer Kataſtrophe völlig verrückt. Inmitten dieſes, bis zum Moment des Vollbringens, geſteigerten Entſchluſſes des Selbſtmordes vernimmt Fauſt die Geſänge der Gemeinde, welche Tod und Auferſtehung Chriſti am Oſtertage feiert. Die Erinnerung an dieſen Glaubensinhalt, von dem er als Jüngling einſt in brünſtiger Andacht ſich durchſchüttert fühlte, zieht mit Gewalt das Glas von ſeinem Munde; die Stärke und Kühnheit des Vorſatzes ſchmilzt vor der durchdringenden Gewalt jenes Glaubens hin, den er zwar eingebüßt hat, deſſen Wurzeln er aber ſeinem Innern nicht entreißen kann. Dieſer Glaube aber iſt kein geringerer als die Einheit der göttlichen und menſchlichen Natur, wie ſie in Chriſtus ein für allemal zur Erſcheinung gekommen und dann der Glaube der Welt geworden iſt. Was ihm entgegendringt iſt der aus ſeinem Gemüthe in der Form des Dogmas zwar vertilgte Glaube an die Göttlichkeit Chriſti und die Auferſtehung des Gottmenſchen, deſſen ewige Subſtanz der Durchdringung des Endlichen und Unendlichen in dem Menſch gewordenen Gott ihm aber die Gewißheit der Wahrheit an ſeine Seele trägt. In dieſen Geſängen wird Fauſt daher von den Klängen durchzittert, welche ihm wenn auch in religiöſer Form, d. h. in Geſtalt eines Glaubensinhalts, die unzerſtörbare Wahrheit der Einheit der göttlichen und menſchlichen Natur verkündigen. Hier durchzuckt ihn die Gewißheit, welche ſein vergebliches Forſchen, wie die vergeblich angewendete Magie in ihm ſchon aufgelöſt hatte, daß die Wahrheit, das Unendliche für den Menſchen iſt und in der Auferſtehung des Geiſtes, alſo in dem Siege über die Materie ihre ewige Beſtätigung empfängt. Dieſer tiefe Gehalt knüpft im Gemüthe Fauſt's den ſchon zerriſſenen Lebensfaden wieder an, weil er plötzlich an die Exiſtenz der Wahrheit im Menſchen gemahnt wird. Darum weiht er ſich noch einmal dem Leben, die Thräne löſt den ſtrengen Entſchluß in Wehmuth auf; er will es noch einmal mit der Erde wagen, noch einmal den Lebensfaden weiter ſpinnen.

---

*) Wir haben dabei die Worte im Monologe gegenwärtig:
Hier iſt es Zeit durch Thaten zu beweiſen,
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht u. ſ. f.

Ueber die

Entwickelung eines neuen dramatiſchen Styles in Deutſchland.

Von

Dr. Johannes Minckwitz.

I.

Jedes Zeitalter hat ſeine Bücher, wie jede Jahreszeit ihre Früchte. Wenigſtens neunzig Prozent der Bücherſumme ſehen wir unrettbar zu Grunde gehen, theils augenblicklich, theils ſehr bald, theils nach einigem Widerſtande; gleichwie die Früchte der verſchiedenen Jahreszeiten entweder mißrathen oder ſchnell aufgezehrt werden, wohl auch theilweiſe wie leicht verwelkende Blumen ſchleunig genoſſen werden müſſen, während eine ſehr geringe Anzahl das ganze Jahr hindurch ihre Friſche erhält, und die Elemente einer langen Dauer in ſich trägt. Die Bühnenſtücke ſind von dieſem allgemeinen Geſchick der Bücherwelt nicht befreit, vielmehr gehören ſie zu den flüchtigſten Erſcheinungen des Tages, und gaukeln mit ſeltenen Ausnahmen wie bunte Schmetterlinge an uns vorüber, ſie mögen die Bretter wirklich beſchritten haben, oder unaufgeführt geblieben ſein. Wie viele Tauſende von Dramen erzeugte nicht ſchon Deutſchland: man iſt erſtaunt, wenn man ihre Titel nachſchlägt, und erſtaunt noch mehr, wenn man die Lebenden zuſammenzählt, und das geringe Häuflein derer, die den herkuliſchen Kampf gegen die Zeit ſiegreich beſtanden haben, mit der Unmaſſe der Leichname vergleicht, die mehr als drei Ellen tief zwiſchen ganz anderen Brettern ruhen, als wofür ſie beſtimmt waren, oder in die See der Vergeſſenheit geſenkt ſind, mit einem gewaltigen Stein an den Füßen. Was verblieb uns aus dem vorigen Jahrhunderte bis zu Schiller's Tode 1805? Außer den wenigen Stücken von Leſſing, Goethe und Schiller wohl kaum ein Dutzend Dramen, die man noch heutzutage aufführt, und die noch dazu größtentheils nicht einmal die Aufführung verdienten, ſchwerlich auch zur Ehre der Aufführung gelangen würden, wenn das Glück der deutſchen Bühne in den letzten vier oder fünf Jahrzehnten holder geweſen wäre.

Es iſt gegenwärtig nicht unſere Aufgabe, nach allen Seiten hin zu unterſuchen, worin dieſes große, faſt unglaubliche Mißverhältniß der Sterblichkeit zur lebenskräftigen Fortdauer der deutſchen Dramen ſeine Gründe haben möge. Wir wollen blos eine Seite beleuchten, welche die Form betrifft, und auch dieſe nur inſoweit, als die Sprache dabei zur Berückſichtigung kommt. Und zwar bevorzugen wir dieſe Seite aus doppeltem Grunde: erſtlich weil ſie bisher am meiſten zurückgeſetzt und zum eigenen größten Nachtheil der Produzirenden vernachläſſigt worden iſt; zweitens weil ſie die allererſte Grundlage umfaßt, auf welcher das poetiſche Gebäude aufgerichtet wird, und für den Dichter dieſelbe Wichtigkeit hat, die der Stein für den Bildhauer behauptet, der eine Statue zu formen gedenkt. Wer ſich hierin vergreift, hat offenbar ſein Werk, wo nicht in die Luft, doch auf loſen Sand gebaut. Denn geſtehen wir auch zu, daß das poetiſche Talent des Autors im Allgemeinen und überall den Ausſchlag giebt, werden wir doch nicht läugnen können, daß gerade das größte Talent entweder um eine gediegene Form der Sprache ſich kümmert, oder dieſe Gediegenheit ſchon als einen Beſtandtheil ſeines angeborenen Pfundes, ſoweit ſie angeboren ſein kann, mit ſich bringt und offenbart. Ueberhaupt kommt viel darauf an, wie ein Sprachkunſtwerk in ſprachlicher Hinſicht zur Welt gebracht wird. Es giebt ſo manche dichteriſche Geiſter, welchen es blos am Vermögen fehlt, ihre Gedanken zu fixiren, zu geſtalten und zu verkörpern; ſie ſchweigen, weil es ihnen nicht gelingt, gleichſam das rechte Wort zu finden. Selbſt der begabteſte Künſtler wird ſich zuweilen in die Nothwendigkeit verſetzt ſehen, mit dem Ausdruck zu ringen, um den ihm vorſchwebenden Ideen Eigenthümlichkeit und wahre Lebensfähigkeit zu verleihen.

Aber, hör' ich fragen, wozu frommen ſolche Beleuchtungen? Werden ſie denjenigen Dichtern, welchen der rechte Ausdruck fehlt, zum Segel dienen, das ſich mit günſtigem Winde füllt und das Schiff ihrer Darſtellung flott macht? Sind ſie nicht, als leere theoretiſche Grübeleien, einerſeits wirkungslos, andererſeits nicht einmal intereſſant, indem wir mit Dingen behelligt werden, die am Ende fromme Wünſche ſind und bleiben, und die überdies nur die Schaffenden angehen? Dieſe und ähnliche Fragen mögen ſich im Verlauf unſerer Betrachtung gründlich beantworten. Vorläufig ſei nur ſo viel erwidert, daß eine rechtzeitige Aufklärung über die uns zu Gebote ſtehenden Sprachmittel für ſtrebſame junge Köpfe weſentlichen Nutzen bereitet; es genügt, zum Beweiſe Goethe anzuführen, der, wie er in Wahrheit und Dichtung ſelbſt ſchildert, als Jüngling und Mann überall umherſpähte und Aufſchlüſſe über die beſte Darſtellungsweiſe, oft ſorgenvoll, oft vergeblich, für ſeine Feder ſuchte. Leuchtende Vorbilder mangelten, waren wenigſtens in keiner Auswahl vorhanden; ſelten wurden Fingerzeige gegeben, und ſo blieb ihm endlich weiter nichts übrig, als auf gut Glück mit beſtem Wiſſen und Willen loszuarbeiten, und ſich ſelbſt Bahnen zu ſchaffen. Was ferner den Antheil betrifft, den das Publikum an derartigen Beſprechungen nehmen ſoll, darf man behaupten, daß er höchſt wichtig ſei. Wenn die Nation erfährt, welche glanzvolle Form die Sprache vermöge ihres Reichthums, ihrer Bildſamkeit und Schönheit gegenwärtig zulaſſe, wird ſie nicht nur die Stümper, welche von der Bühne herab reden, mit ſtrengerer Miene empfangen, ſondern auch an diejenigen Poeten, welche Gutes leiſten, aber ungleich Beſſeres hervorzubringen vermöchten, höhere Anſprüche erheben. So kann es denn nicht fehlen, daß die geſteigerte Einſicht, welche das Publikum in die Sprachkunſt gewinnt, auch den Fleiß und die Kunſtfertigkeit der Schaffenden ſteigern werde. Selbſt der Geſchmack wird dabei nicht leer ausgehen; ſoweit derſelbe mit Formſchönheit zuſammenhängt, wird er zuerſt in dieſer Richtung ſich verfeinern, und dann, gleichſam geſtärkt, auf das Ganze des poetiſchen Gebildes, auf Gedanke, Charakterzeichnung und Handlung, das Augenmerk wenden. Endlich müſſen unſern Schauſpielern dergleichen Entwickelungen ſo intereſſant ſein, als den Dichtern ſelbſt. Wagen wir alſo immerhin, dem Publikum einige Theilnahme für dieſe Unterſuchung zuzutrauen.

Im vorigen Jahrhunderte, als Klopſtock den neuen Feſttag der deutſchen Dichtkunſt einzuläuten anfing, zerriß auch der altfränkiſche Vorhang, welcher das innere Heiligthum der deutſchen Bühne wie eine Harlekinsjacke verſchloß. Die ſeltſamen Gebilde, welche man vor Klopſtock und noch geraume Zeit nach ſeinem Morgengruß auf dem Schaugerüſt erblickte, die mehr verrufenen und geduldeten, als gern geſehenen und bewunderten Komödien, wie man alle Bühnenſtücke titulirte, waren theils in Proſa, theils in Alexandrinern, einem Ellenmaaß, das man von den benachbarten Modekünſtlern entlehnt hatte, abgefaßt. Es wäre ſchwer zu ſagen, ob eine größere Geſchmackloſigkeit in dieſer gebundenen Form, oder in der damaligen proſaiſchen Rede herrſchte. Wir brauchen nicht die mannigfaltigen Einflüſſe zu ſchildern, durch welche es gelang, die Proſa zu verbeſſern, und den ausgedienten Alexandriner abzudanken, nachdem Klopſtock den erſten Stoß gegeben. Leſſing entſchied den Sieg; er ſchrieb eine edle Proſa, die noch heutzutage auf der Bühne gefällt und ſich bis in die ſpäteſten Zeiten aufrecht erhalten wird. Für den Nathan hierauf wählte er die moderne Jambenform, von den Engländern wie man glaubt, indem er dem engliſchen Theater überhaupt den Vorrang über das franzöſiſche verſchaffte; vielleicht aber holte er, mit unbewußten Griffen, den angenehmeren Takt der fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jamben von den alten Griechen, deren Bühnenſtücke ihm vertraute Meiſterwerke waren. Seinem Beiſpiele zunächſt folgten Goethe und Schiller, ſie bedienten ſich der Proſa ſowohl als der genannten Jambenzeilen mit gleich günſtigem Erfolg; die ſceniſchen Werke des erſtern laſſen es einigermaßen ungewiß, ob er der gebundenen oder der ungebundenen Darſtellung den Vorzug ertheile, da bekanntlich ſogar ſeine Iphigenie auf Tauris anfänglich in Proſa hingeworfen wurde und erſt hinterdrein in Jamben umgearbeitet vor das Publikum trat. Schiller dagegen begünſtigte, wie es ſcheint, für das Drama die gebundene Schreibweiſe, weil er nicht mehr zur Proſa zurückkehrte, nachdem er einmal im Don Karlos zum Vers übergegangen war; wir müſſen ſogar ein beſonderes Gewicht darauf legen, daß er in der Braut von Meſſina über die Jamben ſich erhob und einer künſtlicheren Meſſung Zutritt erlaubte. Doch blieb auch Göthe nicht bei der Proſa und bei den Jamben ſtehen: von den naturwüchſigen Zeilen, die den erſten Theil ſeines Fauſt in das freie Reich der Knittelverſe verſetzen, wagte ſeine Muſe den Schritt zur feineren Gliederung der Rhythmen, wofür die Pandora und der zweite Theil des Fauſt die Belege darbieten. Außer den Genannten möchten wir vorzüglich der Verſuche Tiecks gedenken, der ebenfalls in Proſa wie in Jamben arbeitete; er ſchien es jedoch, wie ſpäter Byron, nicht darauf abgeſehen zu haben, bühnengerechte Stücke zu liefern. Einen ungleich größeren Einfluß gewann die berühmte Ueberſetzung des Shakespeare, worin Aug. Wilhelm v. Schlegel eine ausgezeichnete Sprachgewandtheit entfaltete; die engliſchen Dramen wurden ſo verdeutſcht, daß Proſa und Jamben, den Grundriſſen des Urbildes getreu, Hand in Hand gingen. Beide Schreibweiſen der Ueberſetzung zeigten den nämlichen Ton, den unſere Nationaldichter angeſchlagen hatten: ſie ſtanden auf der gleichen Höhe und paßten in den Garten, der daheim angelegt worden war.

Ehe Schreiber dieſes ſich weiter ausſpricht, muß er gleich geſtehen, daß er zu denen gehört, welche Proſa und Vers nicht für gleich ſchön erachten, ſondern den letzteren über die erſtere ſtellen. Iſt dieſe Anſicht richtig, worüber er unten näher ſich erklären wird, ſo finden wir im Allgemeinen, daß die höchſte Blüthe, welche das deutſche Drama getrieben hat, im Schmucke jener Jambenzeilen glänzt, welche wir, [illegible] von allem Spott mit dem Namen abſehend, Hinkjamben zu nennen pflegen. Eine ſchönere und höhere Form kannte man kaum, hielt man nicht für möglich bei uns und prägte man alſo auch nicht aus. Die deutſche Bühnendichtung hatte eine gewiſſe Höhe erſtiegen, welcher wir unſere volle Anerkennung zollen müſſen und gezollt haben; denn ſie ſtand, wenn auch nicht in der Menge der guten Leiſtungen, doch in der Vollendung des Geleiſteten dem Flor des engliſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Dramenkranzes gleich und ebenbürtig da. Sie erregte die Aufmerkſamkeit der Welt und wird bis auf den heutigen Tag mit unveränderter Bewunderung angeſtaunt, obgleich unſer Theater mittlerweile in Verfall gerathen iſt. Es hatte ſich ein wirklicher dramatiſcher Styl entwickelt, deſſen Schönheit in Schiller und Göthe ſich gleichſam gipfelte. Man wußte nun, wie die deutſche Sprache von der Bühne klang, man beſaß Muſter und Vorbilder einer edeln, gehaltenen und angemeſſenen Darſtellung und unzählige Verſuche wurden ſeitdem gemacht, unzählige Nachahmer bemühten ſich auf der glücklich errungenen Höhe fortzuſchreiten und die Bühne mit ſolchen Tönen zu erfüllen, wie ſie im Munde der Meiſter und Erfinder erſchollen waren. Die Talente, welche die Jambenform nicht zu bezwingen vermochten, hielten ſich an den leichteren Schnitt der Proſa und verfertigten, Jahr aus, Jahr ein, eine unermeßliche Anzahl Stücke für das Theater, die theils willkommen waren, theils beifällig begrüßt wurden, theils, verdientermaßen zurückgewieſen, niemals die Bretter erreichen konnten. Die Bühne, als ein wichtiges Nationalinſtitut zu Ehre und Anſehen gelangt, begann nicht blos Dichter zu beſchäftigen, ſondern auch Dichterinnen, vorzüglich in den jüngſten Jahrzehnten; ſelbſt Schauſpieler rangen um den Lorbeerkranz, welchen die ſchaffende Muſe vertheilt, im Gegenſatz zu den Hellenen, bei welchen die Poeten zuweilen ſich in Akteure verwandelten, um wenigſtens ihre eigenen Schöpfungen aufführen zu helfen.

Wir können nicht darauf eingehen, die Urſachen weitläufig zu erörtern, weswegen das deutſche Schaugerüſt verfiel und trotz der Thätigkeit ſo vieler Hände den alten Glanz abſtreifte. Die Schuld davon vertheilt ſich auf Alles, auf Dichter, Schauſpieler und Publikum. Schon als Göthe und Schiller noch in beſter Blüthe prangten, leitete Kotzebue mit ſeines Gleichen den Verfall ein, indem er die Bühne erniedrigte und gemein machte; wodurch Verderbniß des Geſchmackes, welcher dem Pöbel fröhnte, Theilnahmloſigkeit der Gebildeten und Geringſchätzung des Theaterweſens einriß. Die Hiſtrionen beförderten den Sturz, frühzeitig genöthigt ſchlechte und gemeine Stücke darzuſtellen, bald aber, an das Gemeine und Alltägliche gewöhnt, das Große und Schwierige abweiſend, dann nicht mehr würdig zu beleben vermögend. Hierzu geſellte ſich ſpäterhin der Mangel an hervorragenden dichteriſchen Talenten, und als welche erſchienen, wendeten ſie ihre Neigung theils von dem traurigen und hoffnungsloſen Zuſtande der deutſchen Bühnen ab und griffen zur Lyrik, theils gingen ſie beklagenswerth unter und verkümmerten; alleſammt aber fanden keinen fruchtbaren Boden für ihre Beſtrebungen. Das Opernweſen, allmälig überwuchernd und zum gräulichen Unweſen ausartend, vollendete und beſiegelte den Untergang der dramatiſchen Kunſt; die ſchöne Muſik, welche den baarſten Unſinn melodiſch umkleidete, entfaltete holdſelige Träume, erſchlaffte das Nachdenken, umnebelte den Geiſt der Nation und löſchte den letzten Funken der Theilnahme aus, welche noch für ſceniſche Vorführung einer idealiſchen Gedankenwelt vorhanden war. Die Bühne deckte nun ihre Oede kümmerlich mit Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen, die man ſehr wohlfeil haben konnte: die Werke der fleißigen Nachbarn, ſo gehaltleer wie ſie meiſt waren, galten dennoch allein für ſchön oder doch für erträglich, und leider übertrafen ſie allerdings durch einen gefälligen Modezuſchnitt die meiſten einheimiſchen Verſuche. Müllner und Raupach, jener durch Sentimentalität und Unnatur lockend, dieſer durch Kotzebue'ſche Alltäglichkeiten anziehend, die bühnengerecht gemodelt wurden, kämpften zwar eine Zeit lang glücklich mit den Fluthen, die aus Frankreich herüberſtrömten, aber verloren ſich bald wieder in dem Getümmel, da ſie kein poetiſches Fundament zu legen vermochten, geſchweige denn, daß ſie fähig geweſen wären, die dramatiſche Kunſt in ihre Rechte wieder einzuſetzen und auf die Stufe ihrer früheren Würde zu erheben. Der unſelige Druck der Theatercenſur und unwiſſende Kritik machten das Uebel vollends unheilbar. Es ſchien, daß ſelbſt die Regierungen das verwahrloſte Theater nicht mehr als ein beachtenswerthes Bildungsinſtitut für die Nation betrachteten.

Dieſer Verfall der Bühne, den wir weniger ungünſtigen Zeitverhältniſſen als der Kälte zuſchreiben müſſen, mit welcher die deutſche Nation, aus Mangel an Ge ſchmack, die Erzeugniſſe der Poeſie überhaupt zu begrüßen pflegt, hatte zur unmittelbaren Folge, daß auch der dramatiſche Styl ausartete. Man ahmte ſeine vorige Größe zwar nach, aber erreichte ſie nicht mehr. Er wurde jetzt wäſſerig, matt, kraftlos, gemein, ſüßlich und wie man ihn ſonſt in ſeiner bodenloſen Erbärmlichkeit charakteriſiren will; genug, er verwelkte unter den Händen der Pfuſcher, welche für die Bühne ſchrieben. Und zwar konnte dies nicht anders ſein. Woher ſollte der Quell der Würde und Erhabenheit des Styles entſpringen, wenn die Gegenſtände, die man zur Bearbeitung wählte, niedrig, ſchal und dürr waren? Wenn die großen Stoffe, damit ſie dem Standpunkte der Zuſchauer entſprachen, von kleindenkenden Poeten kleinlich behandelt und mit Ausſcheidung der großartigen Momente herabgeſtimmt wurden? Wenn man die nichtsbedeutenden Stoffe auseinanderzerrte und aufblies, damit ſie ſcheinen ſollten, was ſie waren, gehaltreich, ungewöhnlich, eigen und der Darſtellung würdig? Es traten jetzt windige und leere, aber prächtig aufgeputzte und ſchönklingende Phraſen an die Stelle der Einfachheit, Natürlichkeit, Kraft und Gediegenheit. Die Schreibweiſe, welche wir keinen Styl mehr nennen können, weil ſie jede wahre Farbe verloren hatte, war in Verſen und Proſa ganz den alltäglichen Plattheiten angemeſſen, die man vorführte; ſie ſchloß ſich der Sprache des gewöhnlichen Lebens an, beſonders in den ſogenannten Konverſationsſtücken, die man zum bloßen Zeitvertreib auf die Bühne brachte. In dieſen wurden die Verſe allgemein aufgegeben, unter dem Vorwande, daß ſie derartigen Gemälden nicht zuſagten, in Wahrheit aber, weil die Verfaſſer ſolcher Alltagsſcenen die jambiſchen Rhythmen nicht zu Stande bringen konnten, die Schauſpieler ſie nicht mehr ſprechen mochten, um ihr Geſchäft ſich zu erleichtern. Denn Bühnendichter und Hiſtrionen gingen Hand in Hand, die letztern verbargen die Schwäche und Niedrigkeit der Schreibart durch eleganten Vortrag, Affektation und Pathos der Deklamation, wodurch ſie der Menge zu gefallen wußten; ſie hauchten Seele in das Seelenloſe, ſoweit dies möglich war. Und die Schauſpieler thaten dies ſehr gerne; ſie bewegten ſich auf keinem fremden Boden, ſie blieben in den Kreiſen des gewöhnlichen Lebens ſtecken, worin ſie außerhalb des Theaters ſich tummelten, und brauchten ihren Geiſt auf keine idealiſche Höhe emporzunöthigen, um das Göttliche göttlich darzuſtellen. Die Proſa war ihnen ſchon deswegen genehmer, weil ſie, wenn ſie ihre Rollen ſchlecht gelernt hatten, ein Fall, der nicht ſelten eintrat, keine ſonderliche Gefahr liefen, ſtocken zu müſſen, ſondern mit der Routine und Gewandtheit der geſellſchaftlichen Konverſation ſich über die Lücken helfen, nach Belieben weglaſſen und zuſetzen, zeitgemäße und unzeitgemäße Witze, Ideen und Meinungen an den Mann bringen konnten. Den wackern Verfaſſern geſchah dadurch kein Abbruch; die Spielenden ſtanden auf der nämlichen Stufe der Bildung, die jene ſammt den Zuſchauern einnahmen. Bald ging man einen Schritt weiter und verwarf die Verſifizirung der Dramen ganz und gar; und wagte ein Dichter hin und wieder zu den verbannten Jamben abzuirren, ſo war der Anblick der Verſe hinreichend, das Stück von der Aufführung auszuſchließen, ungeleſen und ungeprüft. Denn bei dem geringen Sinn für das Schöne, der zuletzt auf Null herabſank, fand man es unnatürlich, daß die Geſtalten auf der Bühne, die ja keine Dichter waren, in Verſen ſich ausſprechen ſollten. Nirgends in der ganzen Welt, ſagte man, begegnet man Leuten, die in Verſen reden; was ſoll man alſo von der Einrichtung der Natur abweichen und die Lüge auf die Bühne bringen? Die Proſa erhöht ja die Täuſchung, welche die Schaubühne beabſichtigt, während Verſe immer an etwas Außerordentliches erinnern und weit entfernt, irgend etwas zu nützen, eine der Auffälligkeiten ſind, welche die Illuſion ſchwächen. Ein ſehr bekannter Kritiker, deſſen Namen wir verſchweigen, ſtimmte in ſeinem weitverbreiteten Blatte, wie ſich viele Leſer erinnern werden, in dieſen Trompetenſtoß des gemeinen Haufens: er ſtützte durch ſein Anſehen den Druck, der auf dem Schönen laſtete. So oft ihm ein Drama vor Augen kam, das einen mittelalterlichen Stoff in leidlichen Rhythmen durchgeführt hatte, pflegte er vollen Ernſtes auszurufen: „Schon wieder ein Drama in Verſen, welche Geſchmackloſigkeit! Schon wieder ſtoßen wir auf geharniſchte Ritter, die in wohlgebildeten Jamben ſprechen, während ſie doch, wie alle Welt weiß, ihr ganzes Lebelang in ehrlichem Deutſch, einfach, rauh und körnig, geredet haben! Wollte man doch wieder zur Natürlichkeit des proſaiſchen Ausdrucks zurückkehren.“ Ungefähr ſo ließ ſich der gelehrte oder ungelehrte Wortführer vernehmen; ſein einſeitiges Urtheil übte vielleicht weniger nachtheiligen Einfluß auf die Produzirenden, von welchen die talentvolleren über dergleichen Orakelſprüche lächelten, die talentloſen aber ſich ohnehin auf ſchiefe Wege verrannt hatten, als auf die getrübte Stimmung des Publikums, das in ſeiner irrigen Anſicht beſtärkt wurde und Aug' und Ohr deſto hartnäckiger gegen die Reize einer gewählteren Darſtellung verſchloß. Man ſtieß das Höhere zurück und begehrte eine Sprache, die man im Salon, in Familienzirkeln, ja, wohl auch auf der Gaſſe hörte: wir brauchen nicht der Schauſtücke zu gedenken, die dieſes Verlangen befriedigten und die Bühne mit Skandal, wie man ihn alle Tage in den letzten Kreiſen, auf Märkten, Tanzböden, in Wirthshäuſern und andern Buden erlebt, zur gemächlichen Zerſtreuung der beifallklatſchenden Zuſchauer anfüllten.

Von dieſem Verfall zu ſchweigen, müſſen wir unſer lebhaftes Bedauern darüber kundgeben, daß der dramatiſche Styl, wie ihn Göthe und Schiller ſo trefflich herangebildet hatten, einen verhältnißmäßig ſehr kurzen Zeitraum blühte, und daß nicht zum wenigſten ein halbes Hundert gute Originalſtücke, in jenen fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jamben ausgeprägt, zur Auswahl für das Repertoir vorliegen. Wir hätten dann, von dem poetiſchen Genuß ganz abgeſehen, eine ungleich reichere Gelegenheit, zu prüfen, welchen Umfanges und Wechſels in der Darſtellung dieſe Form fähig war, wie weit ſie genügte, das Drama nach allen Seiten zu entfalten und auf die höchſte Spitze der Vollendung zu bringen, und welche Keime zur weiteren Fortbildung ſie in ſich trug. Zwar dürfen wir, was die Schreibweiſe betrifft, einige Werke von Uhland, Platen und Rückert getroſt dem kleinen herrlichen

Blumenſtrauß anreihen, den jene Dichter der erſten Glanzperiode wanden: aber die neuen Blätter, die ſie anſetzten, erſchienen bei aller Friſche und Vollſaftigkeit wie ſpäte Nachſchößlinge und ſind nicht zahlreich genug, um die Vermehrung des Schatzes ſichtbar und folgenreich zu machen. Obendrein gewannen ſie nicht den Einfluß, der ihnen gebührt hätte; die Uhlandiſchen und Plateniſchen Stücke waren in der Zeit des oben geſchilderten Verfalles gleichſam nicht vorhanden und wurden ſeither auf ſehr wenigen Theatern aufgeführt, während freilich die Rückertiſchen, die zu den jüngſten Erſcheinungen gehören, kaum für die Bühne berechnet ſein möchten. Selbſt in unſern Tagen, wo die dramatiſche Muſe nur Lorbeeren ſammeln zu wollen ſcheint, zeigt ſich geringe Hoffnung, daß dieſe achtungswerthen Leiſtungen durch das Theater dem Publikum näher gebracht werden. Obgleich ſie in Gehalt und Styl hoch über den Machwerken ſtehen, welche die Gegenwart, häufig unter begeiſtertem Hervorruf der ſämmtlichen Akteure und der Verfaſſer, ſo wohlmeinend feiert, hält man ſie doch gefliſſentlich fern von dem Schauplatze ſolcher Gunſtbezeigungen. Demungeachtet werden ſie fortdauern und wir müſſen uns damit tröſten, daß es noch zu frühe iſt, um ſie dem weiheloſen Geſchlecht vorzuführen: ſie ſind zu poetiſch, als daß ſie von einem Publikum verſtanden würden, das den Richard Savage und die Karlsſchüler bewundert. Weil ſie aber wegen dieſer Zurückſetzung ſowohl als wegen ihrer geringen Anzahl keine durchgreifende Wichtigkeit zu rechter Zeit erlangten, erregten ſie auch in ſtyliſtiſcher Hinſicht unter den Produzirenden keine neue Bewegung. Es ſchien vielmehr, daß ſie ſchrieben wie alle Andern geſchrieben hatten. Sie trugen daher wenig zur Erweiterung des ſchmalen Gartenbeetes bei, auf welchem die erſte ſchöne Blüthe unſerer dramatiſchen Kunſt zuſammengedrängt ſtand; weshalb ſie es vollkommen unentſchieden und zweifelhaft laſſen, ob die bisher angeſchlagene Saite den kunſtreichſten Klang für das deutſche Drama hervorgerufen habe. Wir entnehmen aus ihrer Beiſteuer nichts, was uns zur Hoffnung berechtigte, daß der von unſern größten Nationaldichtern geſchaffene Styl einer ferneren Ausbildung fähig ſei.

Der Verfaſſer dieſes Aufſatzes, wenn er ſeine wohlgeprüfte Anſicht frei ſagen ſoll, widerſpricht nicht nur dieſer Hoffnung, ſondern erklärt auch die Meinung für irrig, daß der Styl des deutſchen Drama's durch Schiller und Göthe (um dieſe beiden Heroen ſtatt aller hervorragenden Bühnendichter zu nennen) ſeine wahre Vollendung gewonnen habe. Eine weitere Fortbildung innerhalb der Gränzen der früheren Form hält er für unmöglich, weil dieſe Form eben ſelbſt, von Haus aus, der Vollendang zu fern ſteht, als daß wir in ihrem Stamme die Säfte fänden, aus welchen eine reichere und ſchönere Blätterkrone aufſchießen könnte. Wir dürfen uns nicht einmal bei der Kunſt dieſer erſten Muſter beruhigen, wenn wir anders das höchſte Ziel erreichen wollen, das dem deutſchen Drama vorgeſteckt iſt. Der allbekannte Styl nämlich, welchen Leſſing, Göthe und Schiller einführten, erſcheint als etwas Abgeblühtes: er iſt für unſere und künftige Zeiten vollkommen abgethan und einer Erneuerung weder recht fähig noch würdig. Ich möchte ſagen, er iſt ganz und gar ausgeſpielt worden, ſo daß zuletzt die Saiten zerriſſen ſind. Vielleicht mag der lange Zeitraum, der inzwiſchen verfloſſen iſt, einen Theil der Schuld tragen, daß unſere Dichter den verhallten Ton nicht mehr wiederfinden; wie dem aber auch ſein mag, er kann ſchwerlich wieder mit Erfolg angeſtimmt werden und gute Talente verzichten ohne Zweifel freiwillig auf ſeine Wiederbelebung. Ich rede natürlich nur von der verſifizirten Gattung. Wie tief gleichſam die Kerze dieſes Styles heruntergebrannt iſt, ſehen wir an der jämmerlichen Sprache, welche ſelbſt unſere beſſeren Bühnendichter zuletzt dargeboten haben. Ja, wir wollen ein Beiſpiel von einem der beſten anführen, von **Halm**, der bekanntlich mehrere mit beträchtlichem Beifall aufgenommene Schauſpiele in Hinkjamben verfaßt hat. Wir brauchen nicht zu ſuchen; die erſten Zeilen, welche uns in das Auge fallen, genügen für dieſen Zweck:

Nun wiſch' ich mir den Angſtſchweiß von der Stirne,
Nun bin ich wieder froh, kann wieder lachen,
Vom Herzen lachen! Meiſter, lacht doch mit!

Oder ſchlagen wir die Blätter um:

Hinweg, hinweg, umnachtende Gedanken! —
Ich hab' mein Glück, mein Leben d'ran geſetzt,
Ich hab' geſorgt, gewacht, gerungen;
Es muß gelingen, muß! Ich ſteh' am Ziel!
Der Drang des Geiſtes iſt kein leeres Spiel,
Es hält uns Wort, wenn wir ihm Wort gehalten. —
Und wenn es nicht gelingt, nicht jetzt gelingt! —
Nein! Nein! Ich will ja Gutes, will's zum Segen u. ſ. w.

Und bald darauf:

Mein Nam' iſt Elmo, Herr, mein Schiff ein feiner Segler;
Doch jetzt, ein Schiff hat Noth ſich durchzuſchlagen,
Mit zweien, Herr, da ließe ſich was wagen!

Werner:

So nehmt zwei Schiffe denn! Nehmt zehn! Nehmt Schiffe
So viel ihr nehmen wollt! Was ſind mir Schiffe?
Nußſchalen weiter nichts! Sorgt für's Entdecken,
Für's Uebrige ſorg' ich.

Oder ſchlagen wir ein anderes Trauerſpiel auf:

Sprich nicht von Hoffen, Mutter, von Erwarten!
Mein Hoffen war ein Kind des Augenblicks,
Und kaum geboren, kaum an's Herz gedrückt,
Kaum daß ſein erſter Pulsſchlag mich entzückt,
Beginnend kaum beſchloß es auch ſein Leben.
Ich habe jede Hoffnung aufgegeben,
Und nichts mehr wünſch' ich, nichts erwart' ich mehr.

Welche Zerhacktheit der Rede, welches erzwungene Pathos, welches durch unausſtehliche Wiederholung der Worte angefachte Strohfeuer, das die Kraft erſetzen ſoll; man muß die Gedanken gleichſam zuſammenbuchſtabiren. Dergeſtalt drücken ſich die Perſonen durchweg bei dieſem Dichter aus; man fühlt, ſie wollen mit Nachdruck ſprechen, damit ſie Effekt bei den zerſtreuten Zuſchauern machen. Sie dienen, ſo zu ſagen, dem Mund der Hiſtrionen und ſind eingelernte Rollenmenſchen, wie ſie der Schauſpieler liebt, dem es um nichts weiter als um ſeine ſchlagfertige Rolle zu thun iſt. Augenſcheinlich erlag dieſer wackere Dichter, deſſen Talent und Verdienſte wir ſonſt gern anerkennen, dem Widerſtand der abgenutzten Form: er wollte eigenthümlich reden, von der Sanftmuth und ruhigen Glätte der Göthe-ſchen Schreibart ſich eben ſo fern halten, als von Schillers rhetoriſcher Gluth und dieſen Jambenſaiten einen neuen Ton abgewinnen, der nicht minder friſch, lebendig und eindrucksvoll ſei. Dies ſchlug ihm aber ſo durchaus fehl, daß ſtatt der Friſche und Lebendigkeit ein hohles Geklingel und ein faſt lyriſches Geblümel entſtand, eine Ausdrucksweiſe, an der Schauſpieler und Publikum ſich vergnügen, die aber auf Natürlichkeit, Wahrheit und Schönheit geringen Anſpruch hat. Vortheilhafter zeichnet ſich unter den jüngſten Tragödiendichtern Julius Moſen im hergebrachten Styl der Jamben aus; er verließ die einheimiſchen Vorgänger und hielt ſich, wie es den Anſchein hat, mehr an den Shakespeare'ſchen Ausdruck. Vorzüglich in der Wahl der Bilder verräth ſich ſein Vorbild. Aber durch dieſe Aus- und Zuflucht, welche zur entſchiedenen Nachahmung des fremden Genius führte verlor er mehr oder weniger diejenige Selbſtſtändigkeit der Darſtellung, die ihm zugefallen ſein würde, wenn er nach einer neuen Form ſich umgeſehen hatte. Und eine neue metriſche Form iſt es, auf die ich die Aufmerkſamkeit lenken möchte.

Denn ein neuer Styl thut noth, ſowohl weil die Zeit des früheren vorüber zu ſein ſcheint, als auch weil der frühere den Kunſtforderungen nicht genügt, wenn wir ein ſo vollendetes Drama erzeugen wollen, als es in Deutſchland möglich iſt, ein Drama, welches in der Kunſt der Sprache die dramatiſche Literatur aller neueren Völker überbietet. Um dies zu begründen und das wahre Ziel, welchem künftighin zugeſtrebt werden ſoll, ſo deutlich als möglich zu enthüllen, muß ich zuvörderſt mit einigen Umriſſen den Standpunkt zu zeichnen ſuchen, den der gegenwärtig in unſern beſten verſifizirten Gebilden dieſer Gattung herrſchende Styl einnimmt. Daß der letztere ein durchaus edles Deutſch darlege und ein ächtes poetiſches Kolorit habe, wird Niemand läugnen: namentlich in ſeiner deutſchen Färbung hat er eine ſolche Vollendung aufzuzeigen, daß mir eine Steigerung kaum möglich dünkt und nur die Forderung übrig bleibt, daß auch die neue Form den gleichen deutſchen Charakter behaupte und wiedergebäre. Aber was wir an dem heutigen Styl vermiſſen, iſt eine wirkliche und reine Harmonie der Sprache. Es mangelt ihm die eigentliche rhythmiſche Vollendung, deren Erreichung nicht blos wünſchenswerth und möglich, ſondern auch höchſt wirkſam, einflußreich und nothwendig iſt. Ich will hier nicht die Fehler aufzählen, an welchen die fünf- und fünfeinhalbfüßigen Jambenzeilen leiden. Wie ſie meiſtentheils geſchrieben werden, beruhen ſie hauptſächlich auf einer bloßen ungenauen und dem feineren Klang abgewendeten Sylbenzählung, zumal da man nicht einmal die Accente der Wörter mit gehöriger Sorgfalt beobachtet, um jene Meſſung nach den Accenten, wovon ſo viel Rühmens gemacht worden iſt, richtig einzuhalten. Die rhythmiſchen Füße werden willkürlich abgewogen, ſo daß man nur ein allgemeines Maß heraushört und der Bau der Rede in etwas feſteren Gränzen, als die Sätze der Proſa, ſich entfaltet und fortwindet. Genug, dieſer Vers, der ſich ſeit Leſſing eingebürgert hat, umfaßt nichts als die Anfänge einer feineren rhythmiſchen Schreibweiſe, den Uebergang von der Proſa zur eigentlichen Meſſung bildend. Sein Takt iſt ſo taktlos und elend, daß wir ihm viel zu viel Ehre erzeigen, wenn wir ihn einen Vers nennen; ſo wenig erhebt er ſich über den Satzrhythmus der gutgemeſſenen Proſa. Sonach gehen wir kaum zu weit, wenn wir keck behaupten, daß die Deutſchen noch keine Schauſpiele auf das Theater gebracht haben, die in Verſen geſchrieben ſind, ſondern daß uns bloß ein in gewählter und klangreicher Proſa verfaßtes Drama vorliegt.

Denn aus jenen halbrhythmiſchen Jambenzeilen beſteht insgemein das metriſche Gewand, welches unſere Dichter ihren Stücken angezogen haben und das ſich gleichmäßig von Anfang bis zu Ende erſtreckt, gleichmäßig alle Perſonen umhüllt, jede Lebensregung, jede Aeußerung beſtreitet und einen Theil der Handlung wie den andern auseinanderblättert. Sehr ſelten ſchmückten ſie dieſen einförmigen Talar mit den Reizen des melodiſchen Reimes und noch ſeltener finden wir eine angenehme Unterbrechung vermittelſt kunſtreicherer Versmaße und eine anmuthige Einſtreuung lyriſcher Blumen. Sollen wir aber bei dieſer Form ſtehen bleiben, wenn eine höhere möglich iſt? Sie bezeichnet für uns nichts als die erſte Stufe der Kunſtentwickelung; als ſolche hat ſie Geltung und Berechtigung, und ſie mußte vorausgehen, um den Strom der Rede von Eisſchollen zu ſäubern und die Bahn für eine höhere und höchſte Vollendung aufzubrechen. Die Sprache thut keine Sprünge und ihre Flügel erſtarken nicht ſo windſchnell, daß ſie ſich aus dem Thal der Kunſtloſigkeit, wie ein Vogel, mit einem einzigen Schwung auf die ſonnenhelle Spitze der Kunſt erheben könnte; es gehören Zeiträume der Pflege dazu, welche ſie nach und nach emporwachſen laſſen, wie ein Saatfeld, das anfangs dünne, niedrige grüne Halme, dann ſaftige hohe Stengel mit Blüthen und endlich goldene reifende Aehren trägt. Dies lehrt die Geſchichte aller Sprachen, welchen es vergönnt war, eine ungewöhnliche Kunſt zu entfalten und ſo lange zu blühen, bis ſie nach allen Seiten ihren Kelch erſchloſſen hatten. Ich bin daher weit entfernt, die ſchönen Leiſtungen herabzuwürdigen, durch welche unſere Nationaldichter ſich ein unſterbliches Verdienſt erwarben. Ich kann in ihnen nur nicht die höchſte Vollendung erblicken und die Meinung theilen, die noch vor wenigen Jahren aus Schwaben vernommen wurde, daß künftige Jahrhunderte auf die Glanzepoche, deren vorzüglichſte Sterne Schiller und Göthe ſind, mit einem Erſtaunen zurückblicken würden, das laut bezeugte, dergleichen ſei nicht mehr möglich zu ſchaffen. Eine ſolche Meinung verkündigt im Voraus die Ohnmacht der Geiſter und den Verfall der Kunſt. Wir müſſen ſie, vorzüglich auf dem dramatiſchen Gebiet, geſtützt auf den Fernblick der Theorie, ſo lange als vorlaut und beſchränkt bekämpfen, bis die Praxis durch handgreiflichen Gegenbeweis die Leerheit ſolcher unbegränzter und geiſtlähmender Bewunderung darthut. Das Feld für die Ringenden liegt offen da, wie eine heitere Landſchaft, die wir am Ausgange eines Waldes ſich ausbreiten ſehen.

II.

Ich habe im Obigen alſo den Styl der erſten dramatiſchen Blüthe nicht etwa in ſeiner Erniedrigung zeigen wollen, ſondern nur in der Kürze auseinandergeſetzt, daß ſein Standpunkt ein niedriger und unbefriedigender ſei, weil dem Verſe, deſſen man ſich bedient hat, die eigentliche Harmonie gebreche. Dies im Einzelnen nachzuweiſen, gehört nicht hierher und iſt überflüſſig, weil die Mängel jener modernen Jambenzeilen ſo klar ſind, daß wir es den guten Schauſpielern nicht verdenken können, wenn ſie mit ſo holperichten Verſen nichts zu thun haben mögen. Sie lernen ſich ſchwer, ſind ſchwer zu behalten und lohnen den Vortrag, der größere Mühe verurſacht als die Proſa, keineswegs beſſer als dieſe, da die Melodie der Rede durch ſie keinen vollſtändigen Sieg erficht. Die Schauſpieler werden es mir Dank wiſſen, daß ich ihrer Abneigung vor den Hinkjamben ſolche Gerechtigkeit widerfahren laſſe. Zugleich erkennt man daraus, daß es mir nicht beifällt, die Proſa für das Drama ganz zu verwerfen; gelegentlich kommen wir noch ausführlicher darauf zurück. Vor allen Dingen iſt es jetzt meine Aufgabe, den künftigen Styl einer neuen dramatiſchen Blüthe zu ſchildern, um den höheren Standpunkt, den ich meine, in klares Licht zu ſetzen; woran ſich ſpäter noch manches Andere knüpfen wird.

Wir brauchen für das metriſche Drama einen Vers, der wahre Harmonie beſitzt und von dem Takt der Proſa ſich entſchieden losgeſagt hat; oder vielmehr, eine Menge Versmaße, welchen dieſe Eigenſchaft zukommt und die das Werk aufbauen helfen, müſſen künftighin hervorgeſucht werden. Was bezwecken und erreichen wir mit ſolcher Forderung? Ein dramatiſches Kunſtwerk, das wie ein tonreiches Muſikſtück an unſern Ohren vorüberrauſcht und die Gedanken mit geiſtiger Melodie umwindet, verklärt und malt. Die Harmonie der Sprache, welche darin zum Durchbruch kommt, erſtreckt ſich von Sylbe zu Sylbe, durchklingt den einzelnen Vers, umwebt die Sätze und theilt ſich dem geſammten poetiſchen Gebilde mit; der metriſche Dichter verfährt auf dieſelbe Weiſe wie ein Tonſetzer, deſſen Geiſt die Klänge der Polyhymnia regelt, und der Hörer vernimmt die Muſik, welche ein Tonſtück der menſchlichen Zunge hervorzuzaubern vermag. Der poetiſche Styl, der auf dieſer Höhe durch ſtreng geordnete Meſſung entfaltet wird, bietet einen klaren und vollkommenen Gegenſatz zur Rede des Proſaikers; er wird der Muſik gleichſam näher verwandt und erhebt ſich überall wenigſtens um eine Oktave über den freien Rhythmus, der in der ungebundenen Darſtellung waltet. Allerdings entſteht dadurch eine außerordentliche Steigerung der Form, indem der Ausdruck den Boden der Alltäglichkeit verläßt, Würde und Feierlichkeit die Tonwoge umſchimmert: kurz, die kunſtgetragenen Verſe vermehren die idealen Züge, welche das Drama von der Wirklichkeit abſondern und in das hehre Reich der Dichtung und Phantaſie verweiſen. Aber dieſe Steigerung des Idealen kann nicht anders als vortheilhaft wirken, da ſie nichts Unnatürliches herbeiführt, ſondern die Natur in ihrer Vollkommenheit und unwandelbaren Schönheit offenbart, das Gebrechliche ausſcheidet und den Geiſt des Menſchen in Regionen geleitet, wo eine göttliche Sonne ſcheint. Das Kunſtprodukt fällt ganz auf die Natur zurück, aber auf eine Natur, welche uns nicht tagtäglich umgiebt, die wir aber wünſchen, ahnen und ſchauen möchten, wenn wir überhaupt nach dem Edlern Verlangen tragen. Es darf uns nicht kümmern, daß die proſaiſchen Menſchen, welche blos die nackte Wirklichkeit auf der Bühne dargeſtellt wiſſen wollen, dieſe Natur der geiſtigen Malerkunſt für unnatürlich, für erkünſtelt und erlogen halten. Mögen ſie immerhin in der Kunſt nichts als Verkünſtelung erblicken.

Stehen uns aber für das Drama ſolche Verſe zu Gebote, die den Styl in jene Göttlichkeit der Harmonie tauchen, ohne daß ſie ausſchließlich der Lyrik angehören? In erwünſchter Anzahl: als Grundvers für die neue Darſtellungsweiſe können wir den jambiſchen Sechsmeſſer benutzen, der ein feſtes, wohlabgerundetes und höchſt mannichfaltiges Maß giebt. Zu dieſen geſellen ſich dann, einen ſchmäleren Raum einnehmend, andere jambiſche, gewiſſe daktyliſche, ferner trochäiſche und anapäſtiſche Reihen. Wie, fragt man vielleicht, ſo vielfältige Rhythmen? Warum ſoll ſich der Dichter und Hörer nicht mit einem einzigen Maße begnügen, wie früher, wo die Jamben faſt immer allein auftraten? Um uns den Vortheil nicht entgehen zu laſſen, den der Wechſel mit verſchiedenen Maßen an die Hand giebt. Dieſer Vortheil beſteht darin, daß, wenn an jeder Stelle das rechte Maß angewendet wird, das poetiſche Gebilde überall das rechte Leben, den entſprechenden Ausdruck und die wahre Farbe gewinnt. Denn wie nicht immer die nämlichen Seelenbewegungen durch eine dramatiſche Handlung gehen, ſondern die Wellen ſich verringern und ſteigern, ſo würde es auch unzweckgemäß ſein, dieſe Ebbe und Fluth der Gedanken auf das nämliche Versmaß zu beſchränken. Hier ſoll der Ernſt und die Leidenſchaft gemalt werden, dort der Scherz der Huldgöttin die Darſtellung beflügeln, bald die Trauer, bald die Hoffnung und Freude vorherrſchen: die Zeichnung alles deſſen erleichtert der rechtzeitige Wandel der harmoniſchen Meſſung ſo ſehr, daß nur durch dieſen auf die natürlichſte und glücklichſte Weiſe die bunten Wogen der Empfindungen veranſchaulicht werden können. Denn die verſchiedenen Versmaße ſind nicht zufällig erfunden worden, um ein äußeres blindes Spiel abzugeben, ſondern beruhen auf der Wagſchale der Seele, welche durch ſie ihre Bewegung auf eine ähnliche Weiſe kundgiebt, wie ſie den Körper zu außerordentlichen Zeichen veranlaßt, um die Gefühle des Innern auszudrücken und abzuſpiegeln. Endlich rufen wir den Reim zu Hülfe und krönen das Sprachkunſtwerk mit der Einflechtung lyriſchen Geſanges, wo dann auch die Inſtrumentalmuſik Platz greifen ſoll, die wir eben nicht ſowohl vom Theater barbariſcher Weiſe verbannt wiſſen wollen, als wegen des Uebermaßes, womit ſie an geiſtleere Opern verſchwendet wird, in die gebührenden Schranken zurückzuweiſen gedachten.

Es iſt weder mein Wille, noch hier der Ort, den Leſer in eine tiefe Betrachtung metriſcher Einzelnheiten zu verſenken. Es würde ermüdend ſein, die Richtigkeit vieler Sätze, die ſich auf die Feinheiten der Meſſung beziehen, nachzuweiſen; wozu wenige Worte nicht ausreichten. Wir müſſen es dem Leſer ſelbſt überlaſſen, ſich davon zu überzeugen, daß vollendete Versmaße eine Zierde der Dichterſprache ſind, und den Gedankenausdruck mehr begünſtigen, als lahme, kurzgeſchnittene und wechſelarme; daß jedes vollendete Versmaß eine vollendete, ihm eigenthümliche Melodie hat, die durch regelwidrigen Gebrauch der langen und kurzen Sylben, als der Sprachnoten, zerſtört würde, und daß daher eine ſorgfältige Sylbenmeſſung die allgemeine wie die beſondere Harmonie bedingt. Und ſo müſſen wir von vielen ähnlichen Dingen im Folgenden, wo wir einige der Verszeilen, woraus der neue dramatiſche Styl erwachſen ſoll, in Rückſicht ihrer Zweckmäßigkeit unterſuchen, den Beweis ſchuldig bleiben oder als bekannt vorausſetzen. In einem der nächſten Abſchnitte wird noch manches zur Sprache kommen, was darauf Bezug hat. Hier ſei es uns vergönnt, zuerſt die Schönheit, Vollendung und Brauchbarkeit des jambiſchen Sechsmeſſers für den Dichter ſowohl als für den Schauſpieler zu entwickeln; mit dieſem Verſe beginnen wir, weil er für das Drama das breiteſte Feld in Anſpruch nimmt. Wir wollen ſeine Beſchaffenheit ſo genau als möglich erforſchen, ſelbſt auf die Gefahr hin, daß wir an das Kapitel der Metrik anſtreifen; in die Metrik ſelbſt gehen wir auf keinen Fall ein, aber ich verlange eine genaue Auseinanderbreitung, Recitation und Belauſchung der Melodie derjenigen Verszeilen, die ich als Beiſpiele anführen und behandeln werde.

Gelingt es mir, ſo viele oder ſo wenige Aufmerkſamkeit zu finden, dann brauche ich nicht zu fürchten, den Vorwurf erneut zu hören, den mir noch kürzlich ein gelehrter Freund in der Allgemeinen Zeitung machte, daß ich den Trimeter, wie dieſer Sechsmeſſer von ſeiner Gliederung genannt wird, zwar mit Recht ausführlich beſprochen, aber ihn „faſt panegyriſch“ anempfohlen habe. Denn dies ſoll offenbar nicht bedeuten mit verdienter, ſondern mit übertriebener Lobpreiſung. Den oberflächlichen Literaten gegenüber, die dieſen Vers gern fern halten möchten, weil er den Stümpern allzugroße Schwierigkeiten entgegenſetzt, und die den Styl der Väter allein für deutſch erklären, da ſie ſelbſt dieſen nicht erreichen können, darf ich mir wohl ein Urtheil erlauben, nachdem ich, wenn ein ungefährer Ueberſchlag mich nicht täuſcht, mehr als dreißig Tauſend Trimeter geſchrieben habe, wovon mehr als die Hälfte dem Publikum vorliegt. Erſcheinen aber ſolche Fingerzeige einer kleinen Aufmerkſamkeit unwerth, dann iſt weder den deutſchen Dichtern noch dem Publikum zu helfen; dieſes wird fortfahren, der Sprache des gemeinen Lebens Beifall zurufen, jene werden den Stein des Siſyphos wälzen, indem ſie nach wie vor Romantiſiren, Schilleriſiren und Shakeſpeariſiren.

Ueber das Deutſchthum des jambiſchen Sechsmeſſers verliere ich kein Wort weiter: er beruht auf demſelben Geſetz, welches dem Alexandriner und dem Nibelungenversmaß zu Grunde liegt. Auf dieſe beiden Vorgänger darf ſich der Trimeter wie auf ſeine Ahnherren berufen, wenn er mit dem Geſuch um das deutſche Bürgerrecht erſcheint. Sein Maß iſt ein trefflich abgerundetes, und bietet eine in ſich ſo vollkommene Meſſung, wie der Kreis, den der Zirkel, auf einem Punkte fußend, um ſich beſchreibt. Wir finden dabei, daß er in Jamben, Doppellängen und Anapäſten ſich kleidet, wohl auch drei Kürzen und ſelbſt dem Daktylus Raum giebt, wo dies mit geſchickter Stellung geſchieht; dazu treten dann noch ſeine vielfältigen Einſchnitte. Obſchon aber dieſer Sechsmeſſer nicht eine gleich willkürliche Vermiſchung der erſten fünf Füße geſtattet, wie der Hexameter, der beliebig mit Daktylen und Spondeen ſpielt, ſondern theils mit Strenge in Hinſicht der Längen, theils mit Sparſamkeit und nach feſtem Geſetz in Hinſicht der Kürzen verfährt, ſehen wir doch aus jener Zulaſſung verſchiedener Füße, daß er eines ungemein reichen Wechſels der Töne ſich erfreut. Er eignet ſich für umfangreiche Gedichte auf den Gefilden, die er beherrſcht, noch beſſer als der Hexameter, weil er jene Menge kretiſche und doppeltrochäiſche Wortformen der deutſchen Sprache, die in dem blos daktyliſchen und ſpondeiſchen Bau nicht zuläſſig ſind, mit Leichtigkeit aufnimmt. Einen Blick auf die formellen Möglichkeiten werfend, welche durch dieſen Wechſel gegeben ſind, werden wir ſchon daraus abnehmen, daß dieſer Vers, wie die deutſche Sprache ihm ein ſehr weites Gebiet öffnet, ſo auch für einen ſehr umfangreichen Gedankenkreis geſchickt iſt. Er wird für die Darſtellung der verſchiedenartigſten Stoffe taugen. Je nachdem dieſe oder jene Rhythmen in ihm vorherrſchen, eignet er ſich für den Ausdruck des Ernſtes wie des Leichten, der Erhabenheit wie des Scherzes, kurz, für jede harmoniſche Darſtellung in Rhythmen, ſie mag Gewöhnliches oder Tiefpoetiſches betreffen. Ueberall macht er die Rede muſikaliſch und belebt ſie: er iſt gleichſam ein ſehr weiter Spiegel, welcher die mannichfaltigſten Gebilde zurückſtrahlt. Er ſteht daher, wenn wir von einem ſolchen Maß dies ſagen dürfen, der proſaiſchen Redeform am nächſten, näher als der in ſehr entſchiedenen und ſtrengen Rhythmen hinrollende Hexameter: woraus ſich von ſelbſt ergiebt, daß er für das Drama wie geſchaffen iſt, um Geſpräch und Wechſelrede zu entfalten und ein Gebiet zu bepflanzen, das von den Erſcheinungen des alltäglichen Lebens bis zu den ſeltenſten und tiefſten Regungen des Geiſtes ſich erſtreckt.

Aber obwohl dieſer Vers der proſaiſchen Redefügung am nächſten verwandt ſich zeigt, erhebt ihn doch der kunſtreiche Bau, die ſtrenge Gemeſſenheit und die Vollendung ſeines Ganges doch über die gewöhnliche Form der Proſa. Man wird dies alsbald inne, wenn man die ſogenannten Hinkjamben, jene fünf- und fünfeinhalbfüßigen Reihen, mit ſeinem Schritt und Tritt vergleicht; während letztere mit der Proſa faſt zuſammenfallen, wie wir eben geſagt haben, gehen die Trimeter ſo feierlich dahin, daß man ſich in ein ganz anderes Reich verſetzt glaubt. An dieſem Sechsmeſſer gewahrt man erſt, ſo zu ſagen, was rhythmiſche Versform iſt; während man bei den Hinkjamben zweifelhaft bleibt, ob man von zugemeſſener Proſa ſich entfernt habe. Die ſechsfüßigen Jamben treten ſo vollendet, abgerundet und melodiſch auf, daß ſie nicht gereimt werden können, weil der Reim eine ſtörende Zuthat ſein würde und nichts hinzubrächte, was ſie über das Reich der Proſa trüge, das ſie mit jedem einzelnen Versfuß verlaſſen haben. Die Hinkjamben erſcheinen dagegen ſo wenig ſelbſtſtändig, daß ſie der Reim fördert: er tritt zu ihnen als einflußreiche Zierrath; wir ſehen ſie daher nicht nur häufig, ſelbſt im Drama, mit Reimen ausgeſchmückt, ſondern auch zum Sonett, zur Stanze und andern Strophen für die gewöhnliche Lyrik verwendet. Sie ſind, wie geſagt, ihrem Grundweſen nach, nichts als Anklänge an den eigentlichen Rhythmus.

Der jambiſche Sechsmeſſer aber fordert, eben weil er höheren Weſens iſt, ein für höheren Rhythmus offenes und empfängliches Ohr; ſeine Saiten ſind ſtraffer geſpannt und klingen voller, reiner und melodiſcher überhaupt, weshalb es auch nothwendig iſt, daß die Stimmung des Hörers ſich ſteigert und feierlicher hinzukommt. Iſt dies der Fall, ſo wird der Ton deſſelben die rechte Saite des Geiſtes treffen, die Leſer und Hörer werden ihn durchdringen und angemeſſen aufnehmen. Er hat, um es kurz auszudrücken, ein gewiſſes Pathos, eine eigenthümliche Würde, welche ihm ſehr wohl ſteht. Gleichwohl iſt dieſes Pathos und dieſe Würde von einem falſchen Pathos und von Affektation weit entfernt; es iſt nichts Hinzugebrachtes und Aufgedrungenes, ſondern liegt in dem Weſen ſeines vollendeten Rhythmus als etwas Natürliches und Feſtbegründetes. Weſſen Geiſt geſchickt iſt, dies herauszufühlen, wird trotz der Feſtlichkeit jener Bewegung finden, daß er dasjenige Maß iſt, welches der Proſa, unter den rhythmiſchen Reihen, am meiſten ſich annähert; und dies wird wiederum das deutlichſte Zeugniß für ſeine Natürlichkeit ſein. Denn wie idealiſch auch eine Form erſcheinen möge, ſie kehrt immer, unter Vermittlung der Kunſt, zu der Einfachheit eines Ausdruckes zurück, welchen auf veredelnde Weiſe die Natur wiederſpiegelt.

Aug. Wilhelm v. Schlegel führt, in jener bekannten Schilderung des jambiſchen Trimeters, drei Eigenthümlichkeiten deſſelben an, erſtlich daß er wie raſche Pfeile hinfliege und ſeines Muthes Sturm im Rhythmenwechſel offenbare; zweitens, daß er für den Ernſt der Tragödie tauge, ſobald ihm durch Doppellängen Nachdruck verſchafft werde und der Stil ſich mit Fülle tonreicher Wörter entfalte; und drittens, daß er die bunten Farben des Luſtſpieles, durch flüchtigen Schritt, Leichtigkeit und zierliche Bewegung der Füße, auftrage. Im Allgemeinen können wir es bei dieſen drei Haupteigenſchaften bewenden laſſen, welche auf Satyre, tragiſchen Ernſt und komiſchen Reiz hinweiſen. Denn obwohl er auch für die Lyrik ſich eignet, beſonders wenn dieſelbe keinen ſehr hohen Flug beabſichtigt, tritt er doch in dieſer

Gattung der Poeſie weniger ſelbſtſtändig auf und vereinigt ſich vielmehr alsdann mit anderen Reihen zur Strophe. Wir betrachten hier ſein Weſen an und für ſich, ſeinen urſprünglichen Grundton, wie er frei von andern Einflüſſen erklingt. Und da ſehen wir denn zunächſt, daß er, aus lauter reinen Jamben zuſammengeſetzt, das Flüchtige veranſchaulicht, was der Hexameter durch ſeine Daktylen bewirkt. Doch finden wir die Bewegung des Trimeters, wie es nicht anders ſein kann, wegen des ſchwächeren Jambentones ſanfter und gelinder, wie aus folgendem Beiſpiel erhellt:

> Sobald der Sonne heißer Strahl gewichen ſei:

dieſer leichte Fluß wird geſteigert durch Hinzutritt eines Anapäſten:

> Und dämmernde Nacht ſich breite durch des Aethers Hain.

Daher der komiſche Trimeter, mit Hülfe einiger Anapäſten, am flüchtigſten hingaukelt:

> Er klettert an Leitern eifrig gegen den Himmelsraum
> Bis daß er den Schädel herabgeſtürzt zerſchmetterte.

Oder gar durch Aufnahme von vier Anapäſten:

> Zu dem Henker damit, zu dem Henker! Von meiner Schwelle fort!

Dagegen hemmen die langen Sylben, welche ſich dazwiſchen legen, den raſchen Strom der leichten Rhythmen und erſchweren ſein Rollen, wie die Kette, welche die Räder eines vom Berge hinabſchießenden Wages zum Stillſtand zwingt. Schon ein einziger Spondeus macht ſich bemerkbar:

> Es möge dreifach drehen ſich der Kette Knaul.

Mehrere Längen bis zu drei Spondeen zeichnen daher, im Gegenſatz zu den rein iambiſchen und anapäſtiſch-iambiſchen Trimetern, den Ernſt der Seele, das Schwere eines Gegenſtandes, die Schwierigkeiten einer Sache, das Nachdrückliche, Trauervolle, Große, Erhabene und Aehnliches, von der Anmuth bis zum Furchtbaren, von dem Gefühlvollen bis zum Entſetzlichen. Welcher Ernſt z. B. herrſcht in folgendem Schall der Worte:

> Nun aber mag nach jenen Regeln, die er ſelbſt
> Aufſtellend eintrat, fallen ihm der Richterſpruch.

Noch deutlicher ſpricht ſich dies aus bei ſolchem Bau:

> Das ganze Volk ſchrie frommen Angſtausrufs empor.

Oder:

> Auch ohne Purpurhüllen und Fürſtenreiche
> Schallt laut der Nachruhm, und ein weisheitsvoller Sinn
> Iſt höchſte Göttergabe.

Dieſes Längengewicht ſehen wir dann auch durch den Zutritt von Anapäſten, welche die Schwere des Tones nicht aufheben können, beflügelt und in Schwung geſetzt, wodurch die regſte und zugleich vollſte Bewegung entſteht:

> Rings hob das toſende Ruder bankenweiſen Schlags
> Die brüllende Salzfluth nach dem Takt des Lenkenden.

Oder:

Nun hör' ich Unglückſelige, daß der Theure ſtarb.
— — — — Das Echo trug
Vom Felſeneiland tauſendſtimmigen Jubelhall.

Es kann daher nicht fehlen, daß rhythmiſche Zeichnungen, die reich, mannichfaltig und lebensvoll ſind, aus der klaren Fläche dieſes Verſes hervorſchimmern. So werden die leichten Jamben in ihrer Reinheit die Schnelligkeit eines Ereigniſſes durch einen einzigen Wurf vorführen: z. B. ſagt der Dichter, indem von Schiffen die Rede iſt, welche durch die Ruder angetrieben werden und auf die offene See hinausfliegen:

Da ſtand die ganze Flotte klar vor uns im Nu.

Hier giebt uns der Vers eine raſche und vollſtändige Ueberſicht der Handlung; die Schiffe tauchen plötzlich vor uns auf, wir glauben ſie wie dunkle Wölkchen heranrücken zu ſehen, indem ſie mit fortgeſetzten Stößen der unſichtbaren Schwungkraft dahertreiben und auf dem beweglichen Ocean ſchaukeln. Ferner wird das Anbrechen des Tages in ein einziges Bild zuſammengefaßt, wenn Sophokles ſagt:

Sobald der Tag mit weißen Roſſen glänzend naht.

Wir ſehen im Geiſte das Licht ſich über das Firmament ausbreiten, es wird allmälig heller über uns und auf der Erde, und wenn wir gegen das Ende des Verſes gelangt ſind, geht unter den Worten „glänzend naht“ die Sonne im Oſten auf und der heitere Tag leuchtet in Fülle der Klarheit und Schönheit um uns her. Lebhaft empfinden wir den Sieg, welchen die Pracht des Morgens über das zurückgeſcheuchte Dunkel der Nacht feiert.

Dagegen werden die Längen z. B. das Getös und Brauſen des Meeres durch nachdrücklichen Fall zur Anſchauung im Geiſte bringen, wenn wir im Aeſchylus leſen:

Schanz' unſre Stadt, Herr, eh' des Ares Windesſtoß
Herniederzuckt: ſchon ſchreit des Heer's Landwelle laut.

Das Meer thürmt ſich vor uns auf, die Wogen rollen mächtig vor unſern Blicken einher, bald ſich hebend, bald niederſinkend unter Schäumen und Donnerklang; ihnen gleichen die zuſammengeballten Heerhaufen, die über das Gefilde zu Fuß, Roß und Wagen daherrücken, lärmend, rufend und mit den Waffen klirrend. Sie wollen ſich gleichſam zum Streit erheben, wie die vom Sturmwind gepeitſchten Fluthen; das Bild wird inſofern vom Rhythmus unterſtützt, als er die Worte ausgebreitet vor uns hinlegt und ſich langſam und majeſtätiſch aufrollt. Einen noch großartigeren Eindruck erregt eine andere Stelle deſſelben Dichters, wo die brütende Hitze des Sommers geſchildert wird:

— — wenn das Meer auf ſchweigendes
Windſtilles Mittagslager ſank, in Schlaf gewiegt.

Aeſchylus vergleicht das große Weltmeer mit einem ungeheuren Drachen oder ſonſtigen Ungethüm. Das Thier ſtreckt ſich, um auszuruhen in der ſchwülen Zeit des

Tages, wo kein Lüftchen und Blättchen ſich regt, auf ſein ſchattiges Bett in den dunkeln Gründen des Waldes: alſo legt ſich gleichſam auch das Meer, nachdem es ſeinen Grimm ausgetobt hat, oder wenn Aeolus ſeinen Schlauch zubindet, mit den ſchwellenden Wogenbergen nieder, um ſich zu neuen Kämpfen zu ſtärken. Die Spondeen, welche von „auf“ bis „ſank“ ihr Gewicht entfalten, laſſen deutlich die Macht des rieſigen Oceans erkennen, der ſich gleichſam mit Widerſtreben einer höheren Gewalt fügt; bei den Sylben „lager ſank“ breitet er ſich ſpiegelglatt aus und gleicht einem ſchillernden Tuch, er wird flach und eben, wie der breite Rücken eines Wallfiſches, der im Waſſer ſtille ſteht. In ſeinem Ausgange, bei den Worten „in Schlaf gewiegt“, bezeichnet der ruhige Trimeter die ſanfte Bewegung, mit welcher zuletzt das Meer in ſein tiefes Bett zuſammenfällt; man ſieht es noch leiſe zittern und ſchimmern im Strahl der Sonne und vernimmt das melancholiſche Geplätſcher der Wellen aus der Muſik des Ganzen.

Endlich befördert ſelbſt die Stellung der Worte, mit Hülfe kunſtreicher Einſchnitte, die Lebendigkeit eines Bildes oder einer Empfindung. So läßt Platen im romantiſchen Oedipus den verbannten „Verſtand“ (als eine Perſon) troſtreich ſagen:

> Doch vom Exil abruft mich einſt das deutſche Volk.

Indem das Zeitwort ſo geſtellt iſt, daß das ganze Gewicht des Rhythmus auf daſſelbe fällt, glauben wir den hellen Schall der Trompete herauszuhören, welche das Signal zur Rückkehr des Verſtandes giebt; in „ruft“ vereinigt ſich die Kraft der geſammten Versmuſik. Auf drei- und vielleicht noch mehrfache Weiſe konnten die Worte angeordnet werden, ohne daß die Metrik dagegen etwas einzuwenden hatte, abgeſehen davon, daß ſie mit andern ſie vertauſchen ließen, die gut waren, aber doch dieſes Bild nicht einſchloſſen. Die Begeiſterung aber gab dem Dichter gerade dieſe Stellung dieſer Worte als die paſſendſte an die Hand, wodurch er denn einen ſehr ſcharfen Naturlaut gewann, der höchſt einfach und ungeſucht herausklingt. Wie die Cäſuren überhaupt unſern Vers beleben und eine anmuthige Bewegung erzeugen helfen, davon geben folgende zwei Trimeter klare Einſicht. Es iſt bei Aeſchylus von einem Krieger die Rede:

> Mit hellem Schlachtruf tanzt er, voll von Aresgluth,
> Wie eine Thyas, Schreck im Blick, zum Kampf heran.

Es wäre unmöglich, die Lebendigkeit und zugleich die Gemeſſenheit des Schrittes, womit der feurige Kämpfer ſich heranbewegt, beſſer zu zeichnen, als es durch den Fall dieſer rhythmiſchen Füße geſchieht. Trotz der Wuth, welche ihn erfüllen mag, ſcheint doch eine gewiſſe Beſonnenheit, die ſeinen ſtürmiſchen Angriff leitet, vorzuherrſchen, was der geſetzte Strom der jambiſchen Takte veranſchaulicht; er ſieht ſich gleichſam geſichert, achtet keine Gefahr und denkt an kein Unterliegen. Es iſt, als ob er Flügel trüge, auf welchen er, wie ein gieriger Raubvogel, mit den Schwingen ſchlagend heranſchwebte.

III.

So ſehen wir denn, wegen der Möglichkeit, ſchöne paſſende Ruhepunkte und Cäſuren anzubringen, dieſen Vers für den Vortrag auf der Schaubühne vortrefflich geeignet: wie er überhaupt auch das Drama, weil er eine ſcharfe Gränze gegen die Proſa zieht, aus dem Bereich des Alltäglichen auf eine höhere Warte geleiten hilft. Der gute Schauſpieler findet nicht nur Gelegenheit, die oben geſchilderten Schönheiten des jambiſchen Rhythmus durch einen kunſtreichen Vortrag dem Zuſchauer bemerklich zu machen, und die Malerei, ſo oft ſie liebliche und großartige Bilder vorführt oder ungewöhnliche Empfindungen darſtellt, in angemeſſener Weiſe zu unterſtützen, ſondern er wird auch im Allgemeinen die Harmonie der Rede, welche durch das Ganze herrſcht, überall mit der Stimme aufſchließen, darlegen und verſinnlichen können und ein ſchickliches Pathos walten laſſen dürfen, wie es jedesmal der Würde des Gegenſtandes zukommt. Dieſer Vers eröffnet ihm ein Feld, wo er wahre Kunſt des Vortrages anbringen kann, wofern er ſie ſich anzueignen gewußt hat. Leeres Geſchrei, blos mechaniſche Fertigkeit und plumpe Affektation zeigen ſich augenblicklich in vollkommener Blöße; er wird genöthigt ſein, ſeine Rolle zu durchdenken und ſich hineinzufühlen, damit er den Charakter genau treffe, die rechte Seele in das Spiel lege, und Natur, ächte Empfindung und Wahrheit der Leidenſchaft nachahme und rein ausdrücke. Denn werden Fehler und Mängel der Deklamation ſchon im Styl des proſaiſch geſchriebenen Schauſpieles ſichtbar, wie viel mehr müſſen ſie nicht aus dem Reich der Harmonie, welches durch vollkommenen Rhythmus aufgethan wird, hervorſtechen. Sie verrathen ſich mit jedem Strich, wie die falſche Färbung eines Gemäldes, oder klingen durch wie die Töne ſchlechtgeſtimmter Inſtrumente, mit welchen ein meiſterhaftes Muſikſtück geſpielt wird. Genug, der Schauſpieler wird nicht mehr mit rohem Organ, gleichmäßig brüllend, hintreten können, er wird lernen müſſen, was Rhythmus iſt. Aber dieſe Mühe belohnt ſich; auch die Vorzüge eines guten Deklamators offenbaren ſich deſto ſiegreicher und glänzender, die Wirkung auf die Zuſchauer verdoppelt ſich, weil Geiſt und Muſik des Wortes im Einklang ſtehen und den Vortrag mit vereinter Kraft beleben.

Daß die Cäſuren des Trimeters dies Geſchäft erleichtern, daß die Ruhepunkte ſeine Kunſt zu veranſchaulichen geſtatten, und daß die Sinneinſchnitte an jeder Stelle des Verſes von günſtigem Einfluß ſind, wollen wir an etlichen Beiſpielen erhärten.

Zuerſt giebt der wohlgemeſſene Trimeter durch ſeinen weder zu beſchränkten noch zu weiten Umfang, wodurch er einen ganzen Gedanken umkleidet, zum ſchönen Aushallen der Stimme eine vortreffliche Gelegenheit. Wir haben dies ſchon oben angedeutet, als wir ſagten, daß auf Einen Wurf ganze Bilder vorgeführt würden. Nur müſſen wir hier bemerken, daß zur Ausbreitung der Fülle dieſes Verſes mehr Odem nöthig iſt, als zu den Sätzen der gewöhnlichen Hinkjamben und zur Proſa erforderlich ſcheint; eigentlich ſollte dies zwar nicht der Fall ſein, weil der Vortragende oft mehrere Hinkjamben mit der Stimme zu umfaſſen gezwungen iſt, um einen Gedanken richtig auszutönen, während er auch in der Proſa weite Griffe thun muß, da die proſaiſchen Rhythmen oft länger zu ſein pflegen, als die ſtreng abgeſchloſſenen der poetiſchen Reihen. Allein der kunſtvoll gebaute Trimeter fordert offenbar mehr Kraftaufwand, weil der Schauſpieler ſeine Stimme auf jedem Punkte des Verſes in der Gewalt haben und mit Sorgfalt beherrſchen, und gleichſam über ſie gebieten muß, wie der Inſtrumentiſt über ſein Inſtrument; er iſt genöthigt, die Töne der Worte kunſtgemäß abzuſpielen. Eine tüchtige Bruſt dürfte aber um ſo nothwendiger ſein, wenn mehrere Trimeter, wie dies die Natur der Sache häufig mit ſich bringt, in einander übergreifen. Dieſe Beſchwerde erleichtern jedoch die Einſchnitte, die an jeder Stelle des Verſes als größere und kleinere Ruhepunkte angebracht werden können. Wir ſehen davon ab, daß es erlaubt, ja, geboten iſt, am Schluſſe jedes einzelnen Verſes mit der Stimme ein wenig inne zu halten, um die Harmonie vollſtändig ausklingen zu laſſen, wegen welches Umſtandes die Rede überhaupt in beſondere Reihen vom Dichter abgetheilt wird. Das Hinwegraſen über die Verſe, und das Zuſammenwerfen der Zeilen, das die Schauſpieler heutzutage lieben, um den Rhythmus zu verbergen, wäre von den Trimetern ganz abzuweiſen. So finden wir zunächſt ſchon nach den beiden erſten Jamben häufig einen ſtärkeren oder kleineren Ruhepunkt, z. B. bei der Anrede:

Zur Sache, Frau! — Wir leben hier in Arkadien.

Oft ſchon nach dem erſten Fuß:

Schlaf wohl! — Das nenn' ich u. ſ. w.
Feuer! — Feuer! — Enthalte dich u. ſ. w.

Ferner zwiſchen dem erſten und zweiten:

O Mutter, — Grab aus Dornen möcht' ich wählen dir.

Zwiſchen dem zweiten und dritten:

O Volk des Kadmos, — ſchlummerloſen Augenlids u. ſ. w.
Ja, Heil umglänzt uns. —

Und zwiſchen dem dritten und vierten:

O meiner Heimath Boden, — Argos' theures Land.
Da ſchalt mich mancher freventlich: — „Auf den Fackelſchein u. ſ. w.
O beſter aller Männer, — Sohn des Oeneus.

Dann nach dem vierten:

Da jetzt ich Krone dieſer Welt, — [illegible]
Mein vielgeliebter Kamerad, — ich wünſche Glück,
Mit froher Seele kann ich nun, — aus aller Noth
Siegreich gehoben, grüßen dich! — u. ſ. w.

Zwiſchen dem vierten und fünften:

Wir wollen gleich zur Sache kommen! — Zwar ich bin u. ſ. w.
— — — Wir wollen einen Augenblick
Die Roſſe hier verſchnaufen laſſen. — Kommt heran.

Endlich nach dem fünften:

Schon liegt die Reiſe glücklich hinter uns. — [illegible] u. ſ. w.
Nein, ſieh mich als deinen Lehrer an, — und wend' u. ſ. w.
Gedenk deines eignen Mißgeſchicks! — Ich bin u. ſ. w.

Selbſt zwiſchen dem fünften und ſechsten Fuß findet ſich hier und da wohl ein ſtärkerer Einſchnitt, wenn es der Redeſtrom paſſend mit ſich bringt; mehrentheils wird alsdann das einſylbige Schlußwort das Vorhergehende näher beſtimmen, darüber entſcheiden oder etwas Wichtiges hinzufügen, was z. B. durch Frag- und Antwortpartikeln geſchieht:

Mein Spruch gebot ihm ſeines Vaters Rache. — Nun!
Was haſt du Theil an dieſem fremden Handel? — Sprich!
Ward Alles treulich nach Befehl vollendet? — Nein.

Es iſt gleichgültig, ob dieſe einzelnen Wörter von der nämlichen Perſon, welche das Uebrige geſprochen, oder im ſchnellen Wechſelgeſpräch, wo die Reden ſich Schlag auf Schlag folgen, von einer zweiten Perſon hinzugefügt werden. In andern Fällen gehören die einzelnen, durch Interpunktion abgeſchnittenen Wörtchen entweder genau zu dem Vorhergehenden, wie z. B. in folgenden Verſen:

Das Griechenheer verfolgte, rings umdrängend, ſie
Mit wohlgelenkten Stößen, u. ſ. w.

Oder man muß ſie eng mit dem nächſten Trimeter verbinden, was z. B. mit den Wörtchen: denn, da, wie, daß, der u. ſ. w. geſchieht. Einen ſtärkeren Einſchnitt bietet folgender Vers:

— — — — Sie mögen immer läuten, daß
Die Glocken berſten: Dieſer Lärm verhallt umſonſt.

Solche Einſchnitte indeſſen bleiben immer ſelten, weil ſie, bei häufiger Wiederkehr, den Rhythmus gegen das Ende ſchwächten und etwas Zerſtückeltes zeigten, was nicht günſtig wirkt. Vielmehr wird ein guter Dichter den Ruhepunkt auf die folgende Zeile übertragen; die Verflechtung mehrerer Trimeter zu einem Ganzen, welches am Ende jedes einzelnen durch ein merkbares Verweilen der Stimme kaum getrennt erſcheint, während der Hauptruhepunkt über mehrere Verſe hinausgerückt iſt, ſtellt eine ſehr glückliche Harmonie her, welche das Ohr mit reichen Klangwogen anfüllt. Dieſe letztern ſtehen dann, wie der Soldat auf des Obern Kommandowort, plötzlich ſtill, ſobald der Vortrag an einen ſtarken Sinneinſchnitt gelangt, wo die Periode beendigt iſt. Prüfen wir dies durch ein Paar kürzere Beiſpiele:

Liebwerthe Freunde! Zwar beklag' ich unſer Loos,
Das uns hierher verſchlagen hat in's Böhmerland,
Durch gleichen Sturm!

Hier kann die Stimme trefflich ausruhen nach „Sturm“, ein großes Gewicht fällt auf den Sinn der letzten Worte, und der Gedanke tritt entſchieden und mit innerer wie äußerer Klarheit heraus, für den Sprecher bequem, für den Zuſchauer erwünſcht. Der erſtere weiß, daß er hier ſeine Stimme durch Pathos erheben ſoll, und wenn dies geſchehen iſt, kann er für den folgenden Satz ſich ſtärken und vorbereiten, um den rechten Ton zu treffen. Der Zuſchauer überſieht Sinn und Melodie zugleich, es tritt ein abgeſchloſſenes Bild vor ihm hin. Auf ähnliche Weiſe fallen folgende drei Jambenſyſteme, wenn wir das Zuſammenfaſſen einer derartigen Maſſe von jambiſchen Füßen ſo nennen dürfen, in das Ohr des Zuſchauers:

> Wie ſehr beklag' ich, hohe Frau, das tiefe Leid,
> Das euer Haus betroffen durch den Ritter Kunz
> Und ſeine Helfershelfer! —
>   Wie beklagt' ich ſchon,
> Daß dieſes Feſt die ungeheure Frevelthat
> Begünſtigen mußte! —
>   Doch das Werk der Finſterniß
> Soll nicht gelingen, wenn es anders Menſchenkraft
> Verhindern kann, und Gottes Segen hilft. — U. ſ. w.

So wechſeln die Haupteinſchnitte beſtändig, mit ihnen Gedanke und Melodie, die mehr oder weniger abgeſchloſſen erſcheinen, und die Stimme kann ſich überall bald ſenken, bald heben, wie es dem geſammten Gegenſtande und jedem einzelnen Begriffe angemeſſen iſt. Denn alle Wörter des Verſes werden ſo geſtellt ſein, daß der Schauſpieler, wenn er den Geiſt des Dargeſtellten aufgefaßt hat, augenblicklich fühlt, erkennt und weiß, wie ſtark, wie tief, wie hoch und ausdrucksvoll auf jeder Stelle des Verſes er ſprechen ſoll. Er wird aber auch finden, daß ihn der Rhythmus nirgends hindert, den rechten Ton anzubringen, vielmehr ſtets durch den Fall der Versfüße ſich trefflich unterſtützt ſehen. Wir wollen ein Beiſpiel, das dies als unzweifelhaft bewährt, anführen:

> Zurück zum *Altar* eile denn im *ſchnellſten* Lauf
> Ein Diener, aufzubieten *alles Volk* ſowohl
> Zu Roß als Fuß; es fliege *ſtracks* vom *Opferfeſt*
> Verhängten Zügels nach der *Stelle*, wo der Pfad
> Zwiefach getheilt, zuſammenmündet, *daß ſie nicht*
> Allda *vorbeiziehn*, und ich mich dem theuern Gaſt
> Nicht zum *Geſpött* darſtelle, durch *Gewalt* beſiegt!
> Vollſtreckt in *Eile* mein Gebot.

Werden dieſe Verſe gehörig betont, ſo daß die unterſtrichenen Wörter mit verſtärkter Stimme geſprochen werden, weil auf ihnen der Hauptnachdruck beruht, ſo kann es nicht fehlen, daß hier mit voller Klarheit der charakteriſtiſche Ton eines Befehlenden herausklingt, der durch ein ihm widerfahrenes Unrecht gereizt, aber keineswegs von Zorn übermannt iſt, ſondern mit ruhiger Entſchiedenheit die Mittel angiebt, welche geeignet ſind, die drohende Schmach, die er zugleich großſinnig erwähnt, abzuwenden. Die ſtark zu betonenden Wörter ſtehen ſo, daß ſie ſtark betont werden können und müſſen; der Fall des Rhythmus bringt es ſo mit ſich, daß Jeder von ſelbſt darauf kommt, ſie und keine andern auszuzeichnen: wäre jedoch die Stellung eine andere ſo würde der Rhythmus verfehlt ſein und dem Sprecher Hinderniſſe und Mühe bereiten. Daher wird der Schauſpieler durch den Inhalt und die Bedeutung der Worte ſelbſt auf den Rhythmus der Verſe hingeleitet: er empfindet die Güte deſſelben augenblicklich aus den Vortheilen, welche der Takt ihm herbeiführt, er begreift die Ruhe, die aus den gemeſſenen Versgliedern entſpringt und die Ruhe des befehlenden Fürſten, trotz aller ſeiner Haſt und Strenge, widerſpiegelt, und deshalb wieder das [illegible] [illegible] mit Gemeſſenheit vortragen. Der Fürſt ſpricht dann weiter, indem er auf den Urheber der Beleidigung hinzeigt:

— — Doch dieſe hier,
Wenn meinem Zorn ich folgte, den er wohl verdient,
So ſollt' er bluten müſſen unter meiner Fauſt!

Aus dem Verſe: „wenn meinem Zorn“ u. ſ. w. hören wir gleichſam ein Ungewitter uns aus der Ferne entgegengrollen; er wird daher langſam geſprochen werden müſſen. Das Ungewitter ſchlägt dann, ſo zu ſagen, ein, wenn wir im folgenden Verſe zu „bluten“ gelangt ſind, auf welchem Worte die ganze Macht des Grolles ſich verſammelt. Ein anderes Beiſpiel zeigt uns durch weiſe Vertheilung der Ruhepunkte die charakteriſtiſche Sprache eines Mannes, der mit Beſonnenheit und kalter Ueberlegung Bedingungen vorſchreibt:

— — Zuerſt verlangt er, daß ihr euch
Bei dieſes fein geſponnenen, doch gefährlichen
Wagſtücks Vollendung hütet irgend Leids zu thun
Den Prinzen; — ſei's beim Fange, ſei's auf eurer Flucht
Mit höchſter Sorgfalt ihres Wohls in leiblichem
Betracht gedenkt, — vor jeder Kränkung ihr Gemüth
Bewahrt, — und ihrer Jugend höchſt gewiſſenhaft
Als eines heiligen Gutes wacht, kurz, daß ihr ſie
Vor jeder Unbill ſichert. — Doch vergeßt ihr dies,
So ſtellt ihr ſeinem ganzen Zorn euch bloß. — Sodann u. ſ. w.

Hier finden wir, daß der warnende Ton vorherrſcht, welchen herauszufühlen und auszudrücken, der Rhythmus ganz entſprechend ſich entfaltet; die Einzelnheiten der Bedingungen und Anordnungen ſind klar geſchieden und auseinandergehalten, ſo daß die Stimme an den rechten Stellen mit Leichtigkeit Pauſen macht. Sie ſind aber auch in ſich ſelbſt ſo gegliedert, daß ſowohl die Worte, worauf der Nachdruck ruht, nachdrücklich bezeichnet werden können, als auch die Worte, welche den Sinn der Warnung entſcheidend umfaſſen, gleichſam mit Bedacht den Beſchluß machen, indem ſie theils für den folgenden Vers, mit Abſicht übergreifend, verſpart ſind, theils ganz am Ende der Bedingung ſtehen (betracht gedenkt, bewahrt, wacht). Endlich wollen wir noch ein Beiſpiel anziehen, wodurch wir eine ſanfte Stimmung und die tiefſte Gemüthsruhe ausgedrückt ſehen:

— — — — Dieſer Troſt benimmt zugleich
Der bangen Furcht den Stachel, die den Gatten mir,
Den jetzt entfernten, immer von Gefahr umringt
Vorſtellt. — Der Himmel ſchütze meinen Gatten auch, —
Und lenke jeglich Mißgeſchick, — wo auch er weilt, —
Zu ſeinem Heil, — und führe glücklich ihn zurück, —
Recht bald. — Beruhigt bin ich — und der Schlummer naht.

Wie der Himmel ſich allmälig aufhellt und die Wölkchen nach und nach verfliegen, bis das Firmament in heiterer Bläue über uns lacht, ſo reinigt ſich, während dieſer Betrachtung, die fürchtende Seele der betenden Fürſtin mehr und mehr von den

Sorgen, welche die Phantaſie heraufbeſchworen hatte. Die Stille der Nacht, welche ſie umgiebt, kommt ihr zu Hülfe. Endlich bricht die Sonne ſiegreich durch die Wolken, der Himmel der leidenden Beterin hat ſich vollſtändig aufgeklärt. Dieſe Stimmung zu zeichnen, trägt der Rhythmus weſentlich bei, der ſanfte Jambenfall mit zahlreichen Einſchnitten nöthigt zum ruhigen Vortrag eben ſo ſehr, als die geſammte Stellung der Worte, die gemächlich auf einander folgen, die Sätze ergänzen und nachträglich einen Pinſelſtrich hinzufügen, ohne Drang der Leidenſchaft, langſam und in kleinen Pauſen abfließend. Wir werden daher nirgends auf einzelne Wörter ein ſtärkeres auszeichnendes Pathos legen dürfen; das Ganze verlangt eine gleichmäßige ſanfte Deklamation, welcher es angemeſſen iſt, einige Wörter gleichſam breit und langſam aushallen zu laſſen, namentlich „vorſtellt", „Heil" und „recht bald." Mit erhöhter Stimme wäre wohl nur ein einziger Satz zu ſprechen, nämlich dieſer: „der Himmel ſchütze meinen Gatten auch", um die Zuverſicht auszudrücken, mit welcher die Beterin des Wunſches Erfüllung von der Vorſehung erwartet.

Solche klare charakteriſtiſche Zeichnungen wären ohne Sorgfältigkeit des Rhythmus unmöglich. Geſtatten auch die gewöhnlichen Hinkjamben einen ähnlichen Ausdruck, wird doch niemals die gleiche Vollkommenheit und ſtrenge Genauigkeit durch ſie wiedergegeben werden können, wie wir ſie hier ſowohl in einzelnen Füßen, als in größeren Versſtücken dargelegt erblicken. Während Proſa und Hinkjamben bei guten Dichtern blos poetiſche Gedanken hinwerfen und die Schönheit der letztern im Allgemeinen beachten, verfolgt der kunſtreichere Rhythmiker die Gedanken bis in die kleinſten Bruchtheile hinab und bemüht ſich Zug für Zug, wie ein Maler Licht und Schatten mit der größten Feinheit ausführt, Wohllaut der einzelnen Sylbe, Empfindung und Bild in den Blättern eines Gedankens zu verklären, auszuſchmücken und abzuſchatten, um das Ganze zur vollſten Wirkung zu bringen. Die Harmonie der Worte verſtärkt namentlich den Strom der Empfindung überall und befördert die Rührung durch die Macht der Muſik, welche von Stellung und Tonfall erzeugt wird. Nur noch ein Beiſpiel ſei dafür vergönnt:

— — Wir eilten ſammt den Töchtern ſeufzend weg
Und unter Thränenſtrömen. — — —

Wie ergreifend klingen hier die Worte: „und unter Thränenſtrömen", nach! Es rührt uns eine gewiſſe Feierlichkeit, mit welcher ſie, durch den Rhythmus getragen, erſchallen. Freilich iſt es nöthig, daß der Schauſpieler oder Sprecher ſolche Versſtücke und Versfüße gehörig ausſchallen läßt, damit der Gedanke, durch volle Behauptung ſeines Platzes, zum richtigen Ausdruck gelange. Man nenne alſo ſolche Dinge nicht metriſche, langweilige Spitzfindigkeiten und bloße Aeußerlichkeiten; ſie greifen tief in das Weſen und die Natur der Gedanken ein, und beſtätigen die bekannten Worte des Dichters, die an das deutſche Publikum gerichtet ſind:

O verſtündet ihr, mit bloßen Redensarten überhäuft,
Geiſtigern Genuß zu ſchlürfen, der aus ew'gen Rhythmen träuft!

Die Gedanken treten plaſtiſch vor uns, durch Wurzel, Stamm und Zweige durchdrungen von Saft der poetiſchen Empfindung; ſie ſind gegoſſen wie ein blanker Spiegel, welcher kein Stäubchen duldet und die zarteſten Lineamente für den, der hineinblickt, zurückwirft. Daher bleiben ſie, wenn ein wahrer Dichter ſie recht ausgeprägt hat, feſt, unwandelbar und unvergänglich, wie die Buchſtaben, die auf eine eherne Tafel gegraben ſind.

Hudſon's Abhandlung über Shakespeare's Macbeth.*)

(Aus Hudſon's Vorleſungen über Shakespeare.)

Ueberſetzt von

Dr. Boumann.

Die Schickſals-Schweſtern.

Die Schickſalsſchweſtern ſind die Geſchöpfe, — nicht irgend eines ſchon früher vorhandenen Aberglaubens, — ſondern rein des eigenen Geiſtes Shakespeare's. Sie haben durchaus keine Aehnlichkeit mit irgend etwas Anderem, das jemals Kunſt oder Aberglauben erfanden. Die alten Hexen der nordiſchen Mythologie würden der Abſicht des Dichters nicht entſprochen haben; dieſe konnten nur von außen auf die Menſchen wirken, — jene wirken im Innern derſelben; dieſe widerſetzten ſich menſchlichem Willen, — jene machen ſich mit ihm Eins; dieſe konnten Schaden verurſachen, — jene verurſachen Schuld; dieſe konnten das leibliche Verderben der Menſchen bewirken, — jene gewinnen die Menſchen, um deren geiſtiges Verderben zu bewirken. Macbeth kann ihnen nicht widerſtehen, denn ſie nehmen ihm ſogar den Willen und Muth zum Widerſtande. Ihre Macht feſſelt ihn gleich einem Blendwerk der Hölle; dieſelbe ſcheint eben ſo furchtbar und eben ſo unvermeidlich wie die der Erbſünde; ſie ſichert das Begehen des Verbrechens — nicht als eine Sache der Nothwendigkeit, denn dann würde daſſelbe kein Verbrechen ſein, — ſondern einfach als eine Thatſache. Indem Shakespeare von ihnen Gebrauch machte, borgte er nur das Gewand ſchon früher vorhandenen Aberglaubens, um einer ganz neuen Schöpfung Glauben zu verſchaffen. Auf dieſe Weiſe war er, ohne den Geſetzen menſchlichen Glaubens Gewalt anzuthun, im Stande, alte Leichtgläubigkeit zu Gunſten für ſeinen Zweck geeigneter Werkzeuge zu benutzen.

---

*) Obgleich bereits im dritten diesjährigen Hefte dieſer Zeitſchrift eine Abhandlung von Fletcher über Shakespeare's Macbeth mitgetheilt worden iſt: ſo halten wir uns dennoch nicht bloß berechtigt, ſondern ſogar verpflichtet, unſere Leſer hier mit Hudſon's Abhandlung über den nämlichen Gegenſtand bekannt zu machen, weil die Letztere noch ſcharfſinniger iſt, noch tiefer in den Gegenſtand eindringt und zugleich eine entſchieden polemiſche Richtung gegen jene Arbeit Fletcher's offenbart. D. R.

Die Schickſalsſchweſtern ſind eine Verbindung des Entſetzlichen mit dem Grotesken; ſie halten daher unſer Gemüth in der Schwebe zwiſchen Lachen und Furcht. Alten Frauen ähnelnd, — nur daß ſie lange Bärte haben, — brudeln ſie zu menſchlicher Geſtalt auf, ſind aber frei von allen menſchlichen Verhältniſſen, ohne Alter, oder Geſchlecht, oder Verwandtſchaft; ungeboren und unſterblich; leidenſchaftslos und unbeweglich; in Blicken, Handlung und Sprache gleich ſehr abweichend von allen anderen Weſen; ſelber namenlos und namenloſe Thaten vollbringend. Mit der Gabe des Vorherwiſſens und Weiſſagens ausgeſtattet, ſcheinen ſie ihren Vorherverkündigungen eine unbeſchreibliche Zauberkraft mitzutheilen, welche deren eigene Erfüllung bewirkt, ſo daß wir faſt in Zweifel gelaſſen werden, ob ſie die ſpäter erfolgenden Begebenheiten vorherbeſtimmen und hervorbringen, oder nur vorausſehen und vorherſagen.

Wie ihr Ausſehen,

„So eingeſchrumpft, ſo wild in ihrer Tracht;
Sie ſeh'n nicht gleich Bewohnern unſ'rer Erde,
Und ſteh'n doch drauf,“

eben ſo beſchaffen iſt die Sprache, in welcher ſie ihre furchtbaren Zauberſprüche murmeln. Dieſelbe iſt, — wenn ſo Etwas möglich oder denkbar wäre, — die Poeſie der Hölle. Eine wunderbare Gewalt, gleich dem Dampf ihres Zauberkeſſels, ſcheint unſer Gemüth zu überfallen, während ſie die Ingredienzien ihrer Höllenbrühe zuſammenſetzen. In den Beſtandtheilen, welche den Inhalt ihres Keſſels bilden, wie

Kröte Du, die ſieben Wochen
Unterm kalten Stein verkrochen,
Gift'ge Jauch' im Schlaf gewann;
Hexenmumie dabei
Und ein ſcharfer Schlund vom Hai;
Auch des Juden Läſterlunge,
Türkenmaul und Tartarzunge;
Finger auch vom Jungfernknaben,
Heimlich abgewürgt im Graben;
Fledermaushaar, Uhuflaum
Und des tollen Hundes Schaum“

in dieſem ganzen Mixtum-Compoſitum herrſcht eine ſeltſame Vermengung des Natürlichen und Uebernatürlichen, welche dazu dient, den Geiſt zu bezaubern und zu leidendem Verhalten zu verführen. Gerade unſer Nichtwiſſen von irgend einer phyſiſchen Wirkſamkeit der eben angegebenen Subſtanzen und Umſtände erhöht nur in unſerer Einbildung die Macht derſelben über den Geiſt, ſo daß ſie um ſo mächtiger auf die Seele zu wirken ſcheinen, je machtloſer ſie gegen den Körper ſind. — Die Schickſalsſchweſtern ſind, in der That, nur dichteriſche Perſonificationen böſer Einflüſſe; ſie ſind die unverantwortlichen Dienerinnen des Teufels, fähig, verbrecheriſche Thaten einzugeben, aber nicht ſelber zu begehen; in ihnen ſcheint die ganze Macht des Teufels auf die Ausführung einer gegebenen Abſicht gerichtet zu ſein. Bei aller ihrer weſentlichen Schlechtigkeit iſt jedoch nichts Rohes, oder Gemeines, oder Sinnliches in ihnen. Sie ſind die eingefleiſchte Sünde in aller Reinheit, — ſo zu ſagen — die veſtaliſchen Jungfrauen der Hölle, umgeben von dem Glanz einer Art umgekehrter Heiligkeit; furchtbare Anomalien an Leib und Seele, — in welchen Alles verkehrt zu ſein ſcheint, — deren Erhabenheit nach unten gerichtet, — deren Pflicht Sünde, — deren Religion Verruchtheit iſt, — und deren Weſen Verletzung des Geſetzes zum Geſetz hat! Unähnlich den Furien des Aeſchylus wirken ſie verſteinernd, nicht auf die Sinne, ſondern auf die Gedanken. Zunächſt allerdings können wir uns, indem wir blos auf ſie hinblicken, kaum des Lachens enthalten, — ſo ungeſchlacht und wunderlich iſt ihre Erſcheinung; — nachher aber, wenn wir in ſie hineinblicken, finden wir ſie über alle Beſchreibung furchtbar; und je mehr wir in ſie hineinſchauen, deſto furchtbarer werden ſie; das Blut gerinnt beinah in unſern Adern, wenn ſie, tanzend und ihre hölliſchen Rundgeſänge über noch ungeborne Mordthaten anſtimmend, vor unſerm Geiſt die kalte, leidenſchaftsloſe, unerſchöpfliche Bosheit und Mißgeſtalt ihrer Natur enthüllen.

In ſo beſchaffenen und ſo gearteten Weſen, — in ihrem phantaſtiſchen, nicht irdiſchen, die vermiſchten Empfindungen des Schreckens und der Luſtigkeit erweckenden Ausſehen, — in ihrer vorbedeutungsvollen Zurückhaltung und orakelartigen Kürze der Rede, die ſo geeignet iſt, den Skepticismus zu überwinden, die Neugier zu ſchärfen und ehrgeizige Hoffnungen zu nähren, — in den Umſtänden ihrer weiſſagenden Begrüßung, — einer verſengten Haide, als einer von der Natur vernachläſſigten, und hölliſchen Orgien geweihten Stelle, ſo daß der Einfluß des Orts mit dem übernatürlichen Ton und Inhalt ihrer Enthüllungen zuſammentrifft, — in allem dieſem können wir eine beſondere Fähigkeit finden, ſogar in den ſtärkeſten Geiſtern den Glauben an ihre Vorherſagungen zu erzeugen.

Welche beſtimmte Wirkung üben denn nun aber die Schickſalsſchweſtern auf die Handlung des Stückes aus? Sind ihre Enthüllungen nothwendig zum Begehen der nachfolgenden Verbrechen? und, wenn Dem ſo, ſind dieſelben nothwendig als die Urſache, oder nur als die Bedingung jener Verbrechen? Bewirken ſie die Verſchlechterung, oder nur die Entwickelung der ihrem Einfluß unterworfenen Charaktere? Mit Einem Wort, bringen ſie das böſe Herz hervor, oder entfeſſeln ſie nur die Hände der Ruchloſen? Dieſe Fragen ſind von den Kritikern auf verſchiedene Weiſe beantwortet worden. Mir ſcheint es klar, daß die Wirkſamkeit der Schickſalsſchweſtern ſich blos darauf erſtreckt, Vertrauen auf das einzuflößen, was ſie vorherſagen. Dies Vertrauen erwecken ſie in Banquo eben ſo wie in Macbeth; die einzige Wirkung ihrer Worte auf Banquo beſteht jedoch in der Prüfung und Bewährung ſeiner Tugend. Daraus ſchließen wir billig, daß ſie nur die Beweggründe, nicht die Grundſätze des Handelns liefern; dieſe Beweggründe führen zum Guten oder zum Schlechten, je nach den verſchiedenen Charakteranlagen, auf welche ſie wirken. In welchem Verhältniß ſteht aber der Beweggrund zur Handlung? Eine moraliſche Handlung ſetzt, gleich dem Sehen, zwei Dinge voraus, eine Bedingung und eine Urſache. Wie zum Sehen Licht und Sehkraft nöthig ſind, das Erſtere die Bedingung, das Letztere die Urſache des Sehens iſt: ſo ſind Wille und Beweggrund zu moraliſcher Handlung nothwendig, und iſt der Erſtere die Urſache, der Letztere die Bedingung der Handlung. Wie daher das Sehen aus dem Zuſammenwirken der Sehkraft und des Lichtes entſteht, ſo entſteht Handlung aus dem Zuſammenwirken der Willenskraft und des Beweggrundes.

Eine der nothwendigen Bedingungen unſeres Handelns iſt aber jedenfalls der Glaube an die Ausführbarkeit deſſen, was wir unternehmen. Bei verbrecheriſchen Anſchlägen wirken mehr oder weniger ſtarke Beſorgniſſe vor Scheitern und Strafen dahin, uns zu beſſeren Grundſätzen des Handelns zurückzutreiben. Wer daher jene Beſorgniſſe bei irgend einem ruchloſen Unternehmen aus unſerer Seele entfernt und uns von deſſen Ausführbarkeit und Gefahrloſigkeit überzeugt, von Dem kann man mit Recht ſagen, daß er uns Beweggründe liefert, ein ſolches Unternehmen zu wagen; das heißt, er giebt uns die Bedingungen, unter welchen, aber nicht die Grundſätze, aus welchen unſere Handlungen entſtehen; und deshalb verſchlechtert er eigentlich unſern Charakter nicht, ſondern entwickelt ihn blos. So ſind z. B. im Ehrgeiz, wenn derſelbe durch keine höheren Grundſätze eingeſchränkt und gehemmt wird, die Elemente aller, für die glückliche Verfolgung ſeiner Ziele nothwendigen Verbrechen bereits enthalten; denn ſolcher Ehrgeiz beachtet, ſeiner Natur nach, Nichts als die Möglichkeit des Verunglückens, ſo daß nur die Befürchtung des Nichtgelingens verbrecheriſcher Unternehmungen ihn von denſelben abzuhalten vermag.

Macbeth.

Was nun Macbeth und Lady Macbeth betrifft, ſo finden in ihnen die Schickſalsſchweſtern für ihren Einfluß im Voraus empfängliche Gemüther, und ſie ſcheinen auf die Herzen ihrer Opfer mit Erfolg zu wirken, weil dieſelben ihnen bereits geöffnet waren, um ihre Einflüſterungen willkommen zu heißen und zu bewahren. Macbeth hat durch ſeine Tapferkeit, ſeine geſchickte Heerführung und bewundernswerthen Erfolge den höchſten Rang nach dem Könige und die erſte Stelle in dem Vertrauen und der Zuneigung ſeines Souveräns errungen. Aus welchen Grundſätzen ſeine Großthaten bisher entſprungen ſind, ob aus Unterthanentreue oder aus Ehrgeiz, iſt anfangs ungewiß: wenn aus Unterthanentreue, dann wird er wahrſcheinlich befriedigt ſein; wenn aus Ehrgeiz, wird die Höhe, welche er erreicht hat, ihn nur zu Plänen anflammen, wie er noch höher ſteigen kann. Dieſer Punkt uns zunächſt ſo unentſchieden, iſt den Schickſalsſchweſtern klar. Sie erſchauen nicht nur die Keime der Zukunft, ſondern auch die Keime des Charakters Macbeth's; und ſie ſind befähigt, ſein Horoskop zu ſtellen und ſeine Zukunft vorherzuſagen, theils durch das, was ſie vor ihm ſehen, theils durch das, was ſie in ihm ſehen.

Bei ſeinem Zuſammentreffen mit ihnen iſt Macbeth's Seele, da ſie, unſtät und von dem kurz vorher errungenen Siege trunken, nach Ruhm um ſo mehr dürſtet, je mehr er deſſen ſo eben erlangt hat, in einem geeigneten Zuſtande, um abergläubiſche Eindrücke aufzunehmen, beſonders, wenn dieſe Eindrücke irgend eine Ermuthigung ſeiner herrſchenden Leidenſchaft darbieten. Die Schickſalsſchweſtern haben nur ſeinen Glauben an ihre Vorherſagungen zu gewinnen; und dies erfolgt leicht wegen des Gemüthszuſtandes, in welchem ſie ihn finden.

Die Kritiker ſind ſehr verſchiedener Meinung geweſen in Bezug auf den Urſprung des Vorſatzes Macbeth's, durch Ermordung des Königs die Krone widerrechtlich ſich anzueignen. Daß dieſer Vorſatz in Macbeth ſelber entſteht, kann ich zu bezweifeln keinen Grund finden. Das Verſprechen des Throns von Seiten der Schickſalsſchweſtern iſt nicht mehr eine Anreizung, deswegen einen Mord zu begehen, als das Verſprechen großen Reichthums unter ähnlichen Umſtänden eine Anreizung ſein würde, deswegen zu ſtehlen. Für einen wahrhaft rechtlichen Menſchen würde ſolch' ein Verſprechen, wenn er auch an die Erfüllung deſſelben glaubte, doch offenbar keine Beweggründe zum Diebſtahl enthalten; er würde, ſchlimmſten Falls, denken, daß er, wenn er dazu beſtimmt ſei, reich zu ſein, Nichts zu thun habe, als ſtill zu ſitzen und auf die ihm zugedachten Reichthümer zu warten. Wer dagegen im Herzen ſchon ein Dieb wäre und vom wirklichen Stehlen nur durch Rückſichten der Klugheit ſich abhalten ließe, der würde natürlich ein Verſprechen großen Reichthums ſich in ein Verſprechen der Ungeſtraftheit für Diebſtahl umdeuten und demnach zum Stehlen fortſchreiten. Von dieſer Art ſcheint der Fall bei Macbeth zu ſein. Die Zuſicherung der Krone durch die Schickſalsſchweſtern, „feſt geglaubt, entflammt ihn zur Krone“, wird für ihn eine Zuſicherung der Ungeſtraftheit für Verbrechen.

„Oft, zu locken in Verderb,
Spricht Wahrheit ein Geſell der Finſterniß,
Lockt uns durch ſcheinehrſamen Tand, und täuſcht
In tiefes Unheil!“

Die Schickſalsſchweſtern bringen alſo Nichts hinein in Macbeth, ſondern bringen nur heraus, was ſchon in ihm war. Sie ſehen die Keime des Mordes in ihm liegen und bereit, zum Vorſatz aufzuſproſſen, ſobald dieſelben von der Hoffnung auf Erfolg und Ungeſtraftheit angehaucht werden. Dieſe Hoffnung ihm einzuflößen, war Alles, was ſie zu thun hatten; — eine Aufgabe, die ihnen durch die Thatſache erleichtert wird, daß die Menſchen geneigt ſind zu glauben, was ſie lebhaft wünſchen; — und kaum haben ſie ihm die Ausſicht auf Erfolg eröffnet, ſo beginnen ſofort die Keime der Ruchloſigkeit in ihm hervorzuſprießen und zu wachſen. Es beſchleicht ihn ſogleich „die Verſuchung, vor deren Grauengeſtalt ſein Haar aufſträubt.“

Einige haben jedoch behauptet, der ruchloſe Vorſatz entſtehe nicht nur in Macbeth, ſondern ſei ſchon vor deſſen Zuſammentreffen mit den Schickſalsſchweſtern mit Ueberlegung von ihm gefaßt und ſeiner Gemahlin mitgetheilt werden. Dann giebt es für die Schickſalsſchweſtern Nichts zu thun, und ihre Dazwiſchenkunft verwickelt und verwirrt dann eher die erfolgende Handlung, als ſie dieſe erleichtert und erklärt. Es brauchten keine übernatürlichen Weſen aus der Welt der Teufel zu kommen, um einen zur Ausführung ſchon reifen Vorſatz zu entwickeln! Was ihr Erſcheinen im Stück rechtfertigt, iſt gerade die Nothwendigkeit ihrer Vorherſagungen; ſonſt wäre ihre Gegenwart ein offenbarer Ueberfluß und eine Bürde für das Drama. Das Wahre ſcheint mir folglich zu ſein, daß der fragliche Vorſatz weder in den Schickſalsſchweſtern, noch in Macbeth vor ſeinem Zuſammentreffen mit ihnen entſteht. Dieſe Behauptung beeinträchtigt auf keine Weiſe Macbeth's Verantwortlichkeit, noch widerſpricht dieſelbe den gewöhnlichen Geſetzen menſchlichen Handelns. Ohne Zweifel hatte Macbeth Willen genug ſchon vorher, aber Nichts als übernatürliche Weſen konnten die Beweggründe für die Entwickelung ſeines Willens zur Handlung liefern. In ſeinem geſetzloſen Ehrgeiz, ſeiner unbezähmbaren Begier nach Macht und Volksgunſt, — den nämlichen Antrieben, welche bisher ſeine heroiſchen Thaten erzeugt haben, — in dieſen liegen die Urſachen zu ſeinen nachfolgenden Verbrechen: aber ſeine Ueberzeugung von der Unmöglichkeit, ſolche Verbrechen mit Erfolg zu begehen, verhindert, daß die Bedingungen jenen Urſachen entſprechen. Außerordentliche Verſicherungen ſind daher unentbehrlich, zwar nicht als die Urſache, ſondern nur als die Veranlaſſung ſeines ruchloſen Vorſatzes. Daher die Nothwendigkeit der Schickſalsſchweſtern für die vernunftgemäße Verwirklichung der Abſicht des Dichters. Ohne die übernatürlichen Enthüllungen jener Weſen würde es nicht nur uns unmöglich ſein, Macbeth's Benehmen zu erklären, ſondern ihm ſelber, zu handeln, wie er thut; ſo daß das Daſein ſolcher Weſen, der Vernunft nach, viel wahrſcheinlicher iſt, als ſolche That ohne dieſelben ſein würde. So werden wir immer finden, daß von zwei Unwahrſcheinlichkeiten Shakespeare beſtändig die geringere wählt; ſo nimmt er z. B. in dem uns vorliegenden Fall, um dem Widernatürlichen zu entgehen, zum Uebernatürlichen ſeine Zuflucht; überall, wo er über die Natur hinausgeht, geſchieht es, um nicht gegen dieſelbe zu verſtoßen.

In Macbeth hat alſo die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit des Erfolges den allgemeinen Wunſch abgehalten, in den beſtimmten Entſchluß überzugehen. „Ich kann nicht" hängt wie ein Mühlenſtein am Nacken des „Ich möchte" und verbirgt daſſelbe Anderen und ſogar ihm ſelber; denn er hält ſich niemals eines ſo ſchaudervollen Vorſatzes fähig, bis er zu ſeinem Erſtaunen findet, daß er denſelben wirklich hegt. Er iſt ein Mann ſowohl von großen Fähigkeiten wie von ſtarken Leidenſchaften; und bei ſeiner weiſen Vorſicht und Umſicht, „bei ſeiner vor- und rückwärts ſchauenden großen Urtheilskraft", weiß er, daß ſolch' ein Unternehmen einem gegen die Natur der Dinge geführten Kriege gleich iſt, — daß, wenn nicht irgend ein Wunder ſich einmiſcht, die Folgen, aller Wahrſcheinlichkeit nach, auf ihn ſelber zurückprallen müſſen; und dieſe Erkenntniß, obgleich ſie den Wunſch nicht ausſchließt,

ſchließt doch den Verſuch entſchieden aus. Kurz, er ſcheut ſich, in Muth und That Derſelbe zu ſein, welcher er im Wunſche iſt, — „möchte nicht falſch ſpielen, und doch mit Unrecht gewinnen; — und fürchtet vielmehr, die That zu vollbringen, als er ſie unvollbracht wünſcht.“ Auf dieſe Weiſe werden die in ihm liegenden Keime der Sünde verhindert, zu bewußtem Gedanken und Vorſatz aufzuſproſſen. Aber jene Ueberzeugung von der Unmöglichkeit des Erfolges iſt, wiewohl das hauptſächliche, doch nicht das einzige Hinderniß der Befriedigung ſeines Ehrgeizes. Dies erſehen wir aus folgender Stelle:

> „Er wohnet hier in doppeltem Vertrau'n:
> Erſt, weil ſein Blutsfreund und Vaſall ich bin,
> Was Beides hemmt die That; dann weil ſein Wirth,
> Der ſeinem Mörder ſchließen ſoll die Thür
> Nicht ſelbſt das Meſſer führen. Ueberdies
> War dieſer Duncan ein ſo milder Herrſcher,
> So makellos in ſeinem großen Amt,
> Daß ſeine Tugenden, wie Engel, einſt
> Anklagen werden mit Poſaunenzungen
> Den Höllengräuel ſeiner Wegraffung.“

Hier ſehen wir, daß Macbeth eben ſo wohl moraliſche, wie von der Klugheit eingegebene Einwendungen gegen das Verbrechen ſich macht; und obſchon weder ſeine Tugend, noch ſeine Klugheit für ſich allein ſeinem Ehrgeiz überlegen iſt, ſo ſind ſie es doch Beide zuſammen. Was daher nothwendig iſt, um ſeinen Ehrgeiz frei zu machen, das iſt die Beſeitigung ſeiner Klugheitsrückſichten und ſeiner Furcht vor den Folgen. Nach dieſem Grundgedanken verfahren die Schickſalsſchweſtern. Ihre übernatürliche Einſicht ſowohl in das, was in der Zukunft, wie in das, was in ihm liegt, lehrt ihnen, wie und wo er verwundbar iſt. Indem ſie ihn von der Sicherheit und Ausführbarkeit des Unternehmens überzeugen, verſöhnen ſie ſeine Vorſicht mit ſeinem Ehrgeiz und verführen ſeinen Verſtand zum Dienſt und zur Unterſtützung ſeiner Leidenſchaft.

Hierin liegt der Unterſchied zwiſchen Banquo und Macbeth. Der Erſtere bebt vor der Schuld des Verbrechens zurück und entlehnt daher den Glückszuſicherungen keinen Antrieb zu Böſem; der Letztere bebt vor der Gefahr des Verbrechens zurück und ſtürzt ſich daher in daſſelbe, ſobald ſolche Zuſicherungen ihm gemacht ſind. Banquo's Ehrgeiz wird durch moraliſche Grundſätze zurückgehalten, der des Macbeth durch Klugheit; bei dem Einen ſchließen daher die Schickſalsoffenbarungen die Beweggründe zum Verbrechen aus; bei dem Andern werden dieſe Offenbarungen ſelber die Beweggründe zum Verbrechen. Macbeth's Erſchütterung, als er die Vorherſagungen der Schickſalsſchweſtern hört, iſt nur die Wirkung des Hervorbrechens eines Keimes von Verruchtheit zum Vorſatz; und ſeine ſpätere Erſchütterung bei der Erfüllung Einer ihrer Vorherſagungen iſt nur die Wirkung des Gedeihens jenes Vorſatzes zum beſtimmten Entſchluß. Banquo erzittert in keinem von dieſen Fällen, denn er hat in ſich keine ſolche Keime der Schlechtigkeit, auf welche die Schickſalsſchweſtern wirken konnten, ſo daß „er ihre Gunſt nicht ſucht, noch ihren Haß fürchtet.“

Macbeth hört ihre prophetiſche Begrüßung mit Schrecken, weil dieſelbe in ihm verbrecheriſche Gedanken erweckt; Banquo hört dieſelbe mit Gelaſſenheit, weil in ihm ſie nur tugendhafte Entſchlüſſe hervorruft. So iſt oft ganz die nämliche Sache eine Verſuchung für den Einen und eine Warnung dem Andern: wo der Erſtere einen zu erſtrebenden Preis ſieht, ſieht der Andere nur eine zu vermeidende Schlinge. Die Schickſalsſchweſtern „ſtimmen jetzt in Macbeth's Wunſch ein, wie ſie nachher in ſeine Furcht einſtimmen;“ und ſie gewinnen zu gleicher Zeit ſein Vertrauen, wie ſie ſeine Befürchtungen erwecken, indem ſie ihm ſelber ſein Inneres verwirklichen und ihm zeigen, was er iſt. Macbeth küßt die Beſtätigung, vor welcher Banquo zurückbebt. Er iſt wie der gierige Fiſch, der nach dem Köder ſchnappt. Die Worte: „Will der Zufall mich zum König machen, wohl, ſo mag der Zufall ohne mein Bemühen mich krönen,“ — drücken blos das momentane Zurückbeben des Gewiſſens Macbeth's vor einer Einflüſterung aus, welcher zu widerſtehen ihm der Wille fehlt. Die Wahrheit iſt, daß der Zufall in ihm „die ſchwarzen und tiefen Begierden“ erweckt, welche bisher durch Zufall in Schlaf gehalten worden ſind. Seine Tugend iſt eine durchaus abhängige, bedingte Tugend; eine Veränderung der Umſtände verändert daher den ganzen Zweck und Trieb ſeines Handelns. Auf ihm laſtet vielmehr die Schuld, die Schickſalsſchweſtern zu verſuchen, als ſich von ihnen in Verſuchung führen zu laſſen; wenigſtens führt Er ſie in Verſuchung, ihn in Verſuchung zu führen.

Macbeth iſt erſtaunt und erſchrocken über ſeinen eigenen hölliſchen Gedanken. Nichts in dem Drama iſt tiefer oder natürlicher als Dies. Die Schickſalsſchweſtern haben gleichſam Feuer an die wie mit ſympathetiſcher Tinte auf ſeine Seele gezeichneten Schriftzüge gebracht; und er ſchaudert vor Entſetzen, als er die tief ſchwarz werdende, aber bis jetzt nicht geahnte Inſchrift lieſt:

„Das Bild von Mord, ein bloßes Hirngeſpinnſt,
Durchſchüttert meine Menſchheit ſo, daß alle
Spannkraft ſich löſt in Ahnung und Nichts iſt,
Als was nicht iſt.“

Gleich Anderen kennt er nicht, — ahnt er nicht das angeborene und weſentliche Böſe ſeines Herzens, bis günſtige Ausſicht daſſelbe zum Vorſatz ausbildet oder Gelegenheit es zur Ausführung bringt. Hingegeben dem Streben nach Ruhm, hat er ſeine Vorſtellung von ſich ſelber der öffentlichen Meinung über ihn entnommen; deshalb träumt ihm nicht, daß ſein Herz ein Neſt von Krokodillen-Eiern iſt, bis Gelegenheit die Schlangen ausbrütet und ſeinem geiſtigen Auge darſtellt; er weiß nicht, was er zu thun fähig iſt, bis er die vollkommenſte Kunde darüber erhält, was ſeiner Thatkraft möglich iſt. Bis jetzt haben ſein Ehrgeiz und ſeine Einbildungskraft mit einander gekoſt; jetzt gerathen ſie mit einander in Streit, und ſeine

Einbildungskraft ſchaudert vor den Thaten, welche ſein Ehrgeiz anräth. — Ohne ſtrenge und beharrliche Selbſtprüfung können wir, was wir ſind, nicht erfahren, außer durch das, was wir thun; und ſicherlich würden Viele von uns über ſich ſelber ſich entſetzen, wenn irgend eine übernatürliche Zuſicherung des Erfolges und der Ungeſtraftheit ihre verborgenen böſen Neigungen zu bewußtem Gedanken und Vorſatz entwickeln ſollte. Wir bedenken nicht, wie ſehr wir unſere gerühmte Tugend, ſo ſchwach wie ſie iſt, der Gunſt glücklicher Umſtände verdanken. Wie Viele von uns ſtürzen ſich mit aller Ausſicht auf Entdeckung und Beſtrafung in's Verbrechen: wenn alle ſolche Ausſicht entfernt wäre, wie Viele mehr würden ſich dann in's Verderben ſtürzen! Dieſe Betrachtung möge dazu dienen, die Strenge unſeres Urtheils über Macbeth zu mildern.

Obgleich nun aber Macbeth die Schlechtigkeit hat, den Plan der Ermordung des Königs zu entwerfen, ſo fehlt es ihm doch zur Ausführung ſeines Entſchluſſes an Feſtigkeit. Die Stärke und Reizbarkeit ſeines Verſtandes ſowohl, wie ſeiner Einbildungskraft, ſind mehr als gleich der Stärke ſeines Ehrgeizes; und die Schwäche, wie das Schwanken ſeines Vorſatzes, iſt nur ein Kampf zwiſchen dieſen mit einander in Conflikt gerathenen geiſtigen Elementen. Er ſieht viele Gefahren voraus und bildet ſich deren noch viel mehr ein. Das, was er fürchtet, iſt jedoch nicht ſo ſehr die Schuld, wie das Scheitern des Unternehmens. Gerade die Höhe, zu welcher ſein Ehrgeiz ſich aufſchwingt, macht ihn fürchten, daß derſelbe ſich ſelber überſpringen wird; und ſeine Beſorgniſſe vor'm Verunglücken hindern ihn, irgend einen Plan zur Sicherung des Erfolges zu bilden. Er ſoll nach einem Ehrenpreiſe rennen, und er wagt nicht, auf der Rennbahn auszulaufen, weil er, durch Rennen über das Ziel hinaus, den Preis zu verlieren fürchtet.

„Wär's, wenn gethan, auch abgethan, gut wär's,
Man thät es ſchleunig. Wenn der Meuchelmord
Der Folgen Flug einfangen könnt', und haſchen
Durch ſein Vollzieh'n ein gut Gedeih'n, ſo daß
Der Streich das Eins und Alles wäre hier,
Nur hier, auf dieſer ſeichten Furth der Zeit, —
Wegſpringen wollt' ich über's künft'ge Leben.
Doch ſolche Thaten richten ſich ſchon hier:
Die blut'ge Lehre, die wir Andern geben,
Fällt, kaum ertheilt, auf des Erfinders Haupt:
Die gleichausſpendende Gerechtigkeit
Setzt uns den eignen Giftkelch an die Lippen."

In Wahrheit, Macbeth hat nicht Vertrauen genug zu den Schickſalsſchweſtern, um die Einflüſterungen der Erfahrung und die Schrecken der Einbildung zu überwinden; er kann es nicht dahin bringen, ihrem Wort, im Gegenſatze zu dem natürlichen und gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu trauen. „Wenn wir ſcheitern" — das iſt der Punkt, bei welchem er ſtecken bleibt; und er muß nicht nur an die Ausführbarkeit des Unternehmens glauben, ſondern auch den Weg der Ausführung klar vor ſich ſehen, bevor er daſſelbe wagen kann. Durch ein Wunder iſt er zu einer

That kommen würde, die er vollbracht wünſcht, doch zu vollbringen fürchtet; und er denkt, daß nichts Geringeres, als ein beſtändiges Wunder die Folgen einer ſolchen That zu verhindern im Stande iſt. Es entſteht daher bei ihm die Frage, von woher dies letztere Wunder kommen ſoll. So wird ſein Geiſt in der Schwebe gehalten zwiſchen dem Wunder, welches ihn zu der That einladet, und dem unbekannten Wunder, welches die Folgen derſelben von ihm abwenden ſoll.

Lady Macbeth.

Dieſer Umſtand iſt es, welcher die Dazwiſchenkunft der Lady Macbeth nothwendig macht, die zwar den Ehrgeiz ihres Gemahls theilt, aber die Stärke und Thätigkeit ſeines Geiſtes nicht beſitzt. Während daher ſein Brief an ſie, in welchem er die ihm begegneten Ereigniſſe berichtet, auf ihren Willen gerade eben ſo wirkt, wie jene Ereigniſſe ſelber auf ſeinen eigenen Willen wirkten: ſo iſt die Wirkung auf ihren Geiſt gerade das Gegentheil der Wirkung auf den ſeinigen, da ſie von Natur den kläglichen Beſorgniſſen und ſchauerlichen Einbildungen, welche ihn ſo heimſuchen und entnerven, unzugänglich iſt. Die Vorherſagungen der Schickſalsſchweſtern ſcheuchen in ſeiner Seele eine Schaar von Beſorgniſſen auf; in der ihrigen laſſen ſie keinen Raum zur Furcht; ſie ſieht nur den zu gewinnenden Preis; er dagegen ſieht, zugleich mit dieſem, die zu beſtehenden Gefahren. In der That, ſie hat nicht Vorausſicht oder Einſicht genug, um ſie von dem Verbrechen zurückzuſchrecken, zu welchem ihr Ehrgeiz hindrängt. Was ihn daher in Schrecken ſetzt, entzückt ſie; was ihn mit Beſorgniß erfüllt, erfüllt ſie mit Begeiſterung: was ſein Nachdenken anreizt, lähmt das ihrige. Sie, um die Folgen unbekümmert, möchte „den nächſten Weg einſchlagen;“ er, wegen der Folgen beſorgt, möchte inne halten und ſich nach dem ſicherſten Wege umſehen. Während er daher von Befürchtungen zu ſehr beunruhigt wird, um irgend einen Plan zu bilden, iſt ſie dagegen mit Plänebilden allzuſehr beſchäftigt, um von irgend einer Befürchtung beunruhigt zu werden; aber ſo wie ſie ihm die Mittel zu ſicherem Erfolge angiebt, iſt er „gefaßt und ſpannt alle ſeine Kraft zu der furchtbaren That.“ Außerdem vertreibt ſie ſeine Furcht vor den Folgen dadurch, daß ſie ihm eine größere Furcht vor ihr ſelber einflößt. Wie ſehr er nämlich auch die Gefahr vor weltlicher Vergeltung fürchtet, ſo fürchtet er doch noch mehr den bitteren, beißenden Spott, die höhniſchen, ſarkaſtiſchen Vorwürfe der Frau, welche er liebt und von welcher er ſich geliebt weiß. Von ſolch' einer Frau ein Feigling genannt zu werden, iſt natürlich gerade Dasjenige, was ein Soldat am allerwenigſten ertragen kann; es läßt ſich kaum in dieſer oder einer anderen Welt Etwas denken, das er nicht lieber erdulden wird.

In Bezug auf Lady Macbeth ſind die Kritiker, nach meinem Dafürhalten, meiſtentheils in den gewöhnlichen, aber verderblichen Irrthum verfallen, zu glauben je ungeſtümer und halsſtarriger ein Charakter ſich zeige, deſto größer ſei derſelbe Macbeth, — denke ich, — iſt in jeder Beziehung wahrlich um ſo größer, — obgleich nicht um ſo beſſer, — je mehr er unentſchloſſener iſt, als ſeine Gemahlin Sicherlich iſt ſie eine kühne ſchlechte Frau, welche wir fürchten und bemitleiden aber ſchwerlich können wir ihr irgend eine Art von Ueberlegenheit um der Thatſache willen zuſchreiben, daß ihre Entſchloſſenheit nicht vor Gefahren ſchwindet, zu deren Wahrnehmung es ihr an Vorausſicht und zu deren Vorſtellung es ihr an Einbildungskraft fehlt. Eben ſo könnte ein Blinder am Rande eines Abgrundes mit einer Gelaſſenheit und Feſtigkeit dahinſchreiten, welche einem Sehenden unmöglich ſein würden. Aber gewiß beweiſt Macbeth durch das zeitweilige Aufgeben ſeines Vorſatzes mehr wahre Willenskraft, als ſie durch ihr ſorgloſes Feſthalten an demſelben zeigt. „Nur der Kindheit Auge ſchreckt ein gemalter Teufel.“ Ja; aber nur das Auge des Blinden fürchtet nicht einen wirklichen Teufel! Wenn „der Schlafende und der Todte ihr Nichts ſind, als Bilder;“ ſo rührt dies vielmehr davon her, daß ſie zu ſchwach iſt, den Unterſchied hierbei zu erkennen, als davon, daß ſie zu ſtark dazu wäre. Die Worte: „ein wenig Waſſer reinigt uns von der That,“ mögen Stärke der Nerven verrathen, aber nicht des Geiſtes oder des Willens. Lady Macbeth iſt alſo, wie ich glaube, vielmehr zu blind, um die wirklichen Schreckniſſe ſolch' eines Unternehmens zu ſehen, als zu entſchloſſen, um dieſelben zu fürchten, — der Gründe gegen die That vielmehr ſich nicht bewußt, als durch dieſelben nicht zu erſchüttern; und ihre Freiheit von Zweifeln und Bedenklichkeiten der Klugheit entſpringt nicht ſowohl aus einer beſonderen Stärke des Willens, als aus einem vergleichungsweiſe vorhandenen Mangel an Nachdenken. Kurz, in Lady Macbeth zeigt ſich ein überwiegendes Gerichtetſein auf die dürre Thatſache, welches ſie in gleichem Grade unzugänglich macht den Beweggründen, die ihren Gemahl von dem erſten Verbrechen abſchrecken, wie denen, welche ihn zu den nachfolgenden Verbrechen antreiben.

Ein engliſcher Kunſtrichter*) hat neulich, während er Macbeth eine große Ueberfülle und Reizbarkeit der Einbildungskraft zuſchreibt, zugleich die Selbſtſucht für das einzige Geſetz und Bewegende des Charakters deſſelben erklärt. Dieſer Kritiker ſchildert nicht nur Macbeth als durch und durch ſelbſtſüchtig, ſondern ſtellt auch Lady Macbeth als ganz uneigennützig dar, — ſpricht ihm jede Sympathie oder Neigung zu ihr ab, außer inſofern ſie ein Werkzeug ſeines Ehrgeizes ſei, — und ſpricht ihr allen Ehrgeiz ab, außer demjenigen, welcher aus Sympathie und Liebe zu ihm entſtehe. Bei dieſer Auffaſſung erhalten wir, in der That, vielmehr die Einfachheit perſonificirter Abſtractionen, als den mannigfaltigen Inhalt lebensvoller Perſonen. Sicherlich ſieht Dies einer Verkehrung der Charaktere in Caricaturen ſehr ähnlich; denn kaum vermögen wir ein ſo lange Zeit aus einem einzelnen Beweggrunde oder Triebe erfolgendes Handeln einer Perſon zu faſſen. Einer einzelnen Leidenſchaft hingegebene Menſchen ſind ſelten zu finden, außer in ſchlechten Büchern. — Betrachten wir aber die Sache genauer. Erſtlich ſcheinen ſolche ausſchließliche Selbſtſucht und ein ſolches Uebermaaß von Einbildungskraft, wie hier Macbeth zugeſchrieben werden, mit einander unverträglich; denn da die Einbildungskraft ihrer Natur nach in ihrer Wirkſamkeit objektiv iſt, ſo ſchließt ſie natürlich mehr oder weniger Selbſtvergeſſenheit in ſich. Ueberdies kann die Macht, welche Lady Macbeth über ihren Gemahl ausübt, vernünftigerweiſe nur daraus erklärt werden, daß er ſie wahrhaft liebt. Gerade die Stärke ſeiner Neigung zu ihr als ſeiner Frau und „theuerſten Genoſſin ſeiner Größe“ iſt Das, was ihre Vorwürfe ſo furchtbar macht, daß dieſelben ſeine Furcht vor weltlicher Vergeltung aufwiegen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach wünſchen ſie alle Beide die Krone theils für ſich ſelber und theils für einander; und wir könnten eben ſo gut ſagen, daß er aus Sympathie zu ihr, wie daß ſie nur aus Sympathie zu ihm ehrgeizig iſt. Gerade die Ausſicht, ihre beiderſeitige Größe zu erhöhen und zu theilen, iſt das, was ſie zu ihrem ruchloſen Unternehmen antreibt: eben dadurch, daß ihre Leidenſchaft gegenſeitig erwidert und zurückgegeben wird, ſteigt dieſelbe zu ſolchem Grade der Stärke, daß alle entgegenſtehenden Erwägungen überwältigt werden. In der That, ſogar in Macbeth's Ehrgeiz ſelber iſt etwas Uneigennützigkeit; denn Menſchen können in ſchlechten Leidenſchaften eben ſo wohl, wie in guten, uneigennützig ſein, — können ſich dem Teufel eben ſo wohl, wie unſerem Herrgott zum Opfer bringen. Macht und Volksgunſt, — mit Einem Wort, — Ruhm iſt ein Gegenſtand, welchen Macbeth mit wahrer Leidenſchaft liebt und erſtrebt; ein Gegenſtand und eine Leidenſchaft, in welcher das Selbſt in gewiſſem Grade verloren und vergeſſen wird. Daß Macbeth den Ruhm mehr liebt als das Leben, und Schmach mehr fürchtet als den Tod, — darin beſteht die Qualität ſeines Ehrgeizes; und die Furcht — nicht daß ſeine Leidenſchaft ſeinem Intereſſe verderblich werden könne, — ſondern daß dieſelbe ſich ſelber verderblich werden könne, iſt gerade dasjenige, was ſeinen Entſchluß umſtößt.

---

*) Offenbar iſt Fletcher gemeint. Anmerk. d. Ueberſ.

Eine ſtarke und erregbare Einbildungskraft, vom Gewiſſen angefeuert, legt die anderen Geiſteskräfte in Zauberbande, und giebt ſo den inneren Gebilden ihrer eigenen Thätigkeit eine objektive Geſtalt. In dieſer ſchulderzeugten Täuſchung verkehrt das Subjekt wirkliche Gefahren zu ſchauervollen Einbildungen und kommt dahin, von ſeinen eigenen unfreiwilligen Schöpfungen gequält zu werden. So legt das Gewiſſen, nicht direct in der Form von Gewiſſensbiſſen, ſeine Strafen auf, ſondern indirect durch eingebildete Schrecken, welche wiederum auf das Gewiſſen zurückwirken, wie Feuer durch den Luftſtrom, welchen es ſelber erzeugt, brennend erhalten wird. In ſolch' einem Gemüth kann das Gewiſſen die Kraft des Vorausſehens und Verhinderns haben, indem ſchon der Gedanke des Verbrechens einen Schwarm von ſchreckenden Viſionen aufſcheucht, um das Subject von der

Vollbringung der That zurückzuhalten. Auf dieſe Weiſe iſt in unſerer Natur für ein Wiedergutmachen dadurch geſorgt, daß die nämliche Geiſteskraft, welche dem Verbrechen unwirkliche Reize leiht, auch unwirkliche Schreckniſſe hervorruft, um vom Begehen deſſelben abzuſchrecken. Ein Vorherrſchen eben dieſer Geiſteskraft bezeichnet überall den Charakter und das Benehmen Macbeth's. Daher ſein ſcheinbares Freiſein von „zerknirſchungsvollen Heimſuchungen" ſogar dann, wann er in Wirklichkeit denſelben am meiſten unterworfen iſt. Er ſcheint gewiſſenlos gerade wegen der Form, in welcher ſein Gewiſſen wirkt; — ſcheint vor äußeren Gefahren zu fliehen, während bewußte Schuld gerade die Quelle ſeiner Befürchtungen iſt. Wahrſcheinlich, weil dies überſehen worden iſt, haben Einige ihn für einen bloßen vorſichtigen, furchtſamen, gewiſſenloſen Schurken erklärt, der vom Verbrechen nur durch zurückbebende, ſelbſtſüchtige Aengſtlichkeit zurückgehalten werde. Ohne Zweifel iſt in ſeinem Benehmen Vieles, das dieſe Anſicht zu unterſtützen ſcheint; ſein Gefühl ſcheint, in der That, abgeſtorben für die Schuld, und krankhaft lebendig nur für die Gefahren ſeiner Lage; er ſcheint frei von Gewiſſensbiſſen und voll von eingebildeten Schrecken; ungehemmt durch moraliſche Gefühle und nur von ſelbſtſüchtigen Beſorgniſſen niedergedrückt: aber, woher die wunderbare und unwiderſtehliche Reizbarkeit ſeiner Einbildungskraft? Aus welchem anderen Grunde wird ſein Gemüth ſo fruchtbar an ſchaudervollen Einbildungen, als weil ſeine Einbildungskraft ſelber von der Hölle in Feuer geſetzt iſt? In Wahrheit, er ſcheint gewiſſenlos, nur weil in ſeinem Gemüth die Gewiſſensmartern ſich zu den Geſpenſtern einer vom Gewiſſen aufgeregten Einbildungskraft herausbilden und umwandeln.

In Lady Macbeth hingegen kann die Wirkſamkeit des Gewiſſens nur die Form des Zurückſchauens und der Vergeltung haben; ſie hat zu wenig Einbildungskraft, um entweder von eingebildeten Herrlichkeiten zum Verbrechen angelockt, oder durch eingebildete Schreckniſſe von demſelben abgehalten zu werden. Ihr Gewiſſen, ohne ein Organ zur Hinauskehrung und Umgeſtaltung ſeiner inneren Thätigkeit in äußere Viſionen, kann in den Qualen der Reue nur an ſich ſelber nagen. Demnach kennt ſie vor der That keine „zerknirſchungsvolle Heimſuchungen," noch irgend eine Unterbrechung oder Milderung derſelben nach der That. So wird ſie wegen der Schwäche ihrer Einbildungskraft das Opfer einer ſtillſchweigenden, aber höchſt furchtbaren Vergeltung. Da ihr Gewiſſen auf ſeine eigene Kraft beſchränkt iſt, mag ſie zwar die Regungen deſſelben geheim halten, aber ſie kann dieſelben nie auf einen Augenblick unterdrücken; ja, ſie kann dieſe Regungen nicht offenbaren, wenn ſie es wollte, und ſie wagt es nicht, wenn ſie es auch könnte; das ſie verzehrende Feuer bewirkt nicht, nach außen hervorbrechend, Erſcheinungen, welche ſie aus ihrer Selbſtbeherrſchung herauszuſchrecken im Stande wären, — ſondern concentrirt ſich in heftigerer Wuth in ihrem Innern. Dies iſt eine Art von Qual, welcher der Himmel offenbar das Erleichternde der Aeußerung verſagt hat. Die Martern einer im Buſen verborgenen Hölle können nicht ausgeſprochen, ſie können nur gefühlt werden. Mit ſolcher erſtaunlichen Tiefe der Einſicht entdeckt und entwickelt Shakeſpeare die geheime Wirkſamkeit des menſchlichen Gemüthes.

In Folge dieſes urſprünglichen Unterſchiedes in der Geiſtesbeſchaffenheit Macbeth's und der Lady Macbeth wirken die Regungen des Gewiſſens natürlich darauf hin, ſie zu beſſern und ihn zu verſchlechtern; denn ſie, fühlend, daß die Quelle ihrer Unruhe in ihr ſelber iſt, ergibt ſich den Furien ihres eigenen Gemüths, während er, ſich einbildend, ſeine Unruhe komme von außen, von Verbrechen zu Verbrechen ſtürzt, um ſich im Beſitz deſſen zu ſichern, was er bereits errungen hat. Da ſeine lebhafte erregbare Einbildungskraft ſeine Selbſtbeherrſchung überwältigt, ſo führen gerade ſeine Anſtrengungen, ſich zu verſtellen, die Täuſchung und die Faſelei herbei, welche ihn verrathen. Das nämliche myſteriöſe angſtvolle Auffahren und Stürmen, welches in Anderen den Verdacht ſeiner Schuld erweckt, erweckt in ihm den Verdacht, daß er verdächtig iſt. Bei der Schuld, welche ihm in's Geſicht ſtarrt, und der Gefahr, die ihm auf den Ferſen folgt, bricht ſein erſtes Verbrechen den Muth, welcher allein ihn befähigen konnte, auf der Bahn des Verbrechens inne zu halten. Eben das Blut, welches er vergießt, um ſeine Furcht zu ſtillen, ſproßt zu Gorgonen und gräßlichen Chimären auf, um neue Befürchtungen zu erwecken und neue Opfer zu fordern. Seine Angſt drängt ihn zu neuen Mordthaten, und jeder Mord vermehrt nur ſeine Angſt. Je elender aber ſein irdiſches Daſein wird, deſto mehr ſcheut er ſich, ſich von demſelben zu trennen, und erſtickt ſein Leben in Krämpfen gerade durch die Zähigkeit, mit welcher er ſich an daſſelbe anklammert. Die Thätigkeit des Gewiſſens erzeugt in ihm Beſorgniſſe wegen ſeines Schickſals; dieſe Beſorgniſſe treiben ihn an, bei den Schickſalsſchweſtern vermehrte Sicherheit zu ſuchen; und dieſe Sicherheit ermuthigt ihn nur zu neuen Verbrechen, um „ſich doppelte Sicherheit zu ſchaffen und ein Pfand vom Schickſal zu nehmen." Die Schickſalsſchweſtern „ſtimmen jetzt in ſeine Furcht ein, wie ſie vorher in ſeinen verbrecheriſchen Wunſch einſtimmten," und gewinnen ſein Vertrauen dadurch, daß ſie ſeine Gedanken äußern. Die nämlichen Beſorgniſſe aber, welche vorher ſeinen Entſchluß erſchütterten, mit dem Schickſal einen Bund einzugehen, flößen ihm jetzt die Kühnheit ein, gegen daſſelbe zum Kampfe in die Schranken zu treten; und er ſchreitet dazu fort, ſein Gehirn zu zerſchmettern bei dem Verſuche, die Wälle niederzureißen, von denen er Schutz erwartet hat. Das Unglück beſteht bei ihm, wie geſagt darin, daß er innere Vergeltung für äußere Gefahr hält. Einſt ein Schutzengel, der ihn vom Betreten der Bahn des Verbrechens abzuhalten ſuchte, iſt ſeine Einbildungskraft jetzt ein rächender Teufel geworden, der ſein Stillſtehen in der Ruchloſigkeit verhindert. Vermittelſt dieſer in ihm übermächtigen Geiſteskraft bevölkert ſein Gewiſſen den Umkreis ſeiner Wirkſamkeit mit eingebildeten Schrecken, welche er durch jede Anſtrengung, dieſelben zu entfernen, nur vervielfältigt und vergrößert. So vermehrt jeder Schritt, den er thut, nur die ihn forttreibende Gewalt; und eben diejenige Geiſteskraft, welche die Gewiſſensqualen zu Schreckniſſen verwandelt und mildert, verleitet ihn, eine Lüge zu glauben, gleichſam zu dem Zwecke, daß ſeine Verdammniß um ſo furchtbarer und ſicherer ſei. Wahrlich, in allem dieſem finden wir ein Gemälde, vor welchem die Furien ſelber wohl erblaſſen möchten!

Was aber auf dieſe Weiſe in Macbeth den Lauf auf der Bahn des Verbrechens beſchleunigt, das hemmt im Gegentheil denſelben in Lady Macbeth; ſo daß, während er ſchlechter wird, ſie gegen das Ende des Stücks beſſer wird. Vielleicht ſchlechter beginnend als ihr Gemahl, endigt ſie weit weniger ſchlecht. Sie macht in der That keine Fortſchritte im Verbrechen, weil ihr Geiſt, durch den raſendmachenden, unbarmherzigen Argwohn ſchuldvoller Furcht nicht getäuſcht, ihre Leiden da ſieht, von wo ſie dieſelben durch irgend welche, nach außen gerichtete Anſtrengungen zu entfernen niemals hoffen kann. Wie ſie keine entſetzliche Befürchtungen hatte, welche ſie von dem erſten Verbrechen hätten zurückhalten können, ſo hat ſie nun keine, durch welche ſie zu anderen Verbrechen angeſtachelt würde. Kaum hat ihr Ehrgeiz ſein Ziel erreicht, ſo geht ſeine despotiſche Herrſchaft ungeſchwächt an das Gewiſſen über, welches nun alle ihre Gefühle zu Skorpionen umgeſtaltet, von denen ihr zerrütteter Geiſt verfolgt wird.

Wie Mrs. Siddons gethan haben ſoll, ſo ſtelle auch ich mir Lady Macbeth als eine Frau vor, die voll von Geiſt, Energie und Feuer iſt, aber einen ausgezeichnet zarten und weiblichen Körperbau hat. Nach dieſer Vorſtellung kann ich begreifen, warum ihr Gemahl ſie ſo behandelt, wie er es thut. So muß die Frau ſein, die ein ſolcher Mann lieben und achten ſoll, und deren Achtung und Liebe ihm theurer als das Leben ſein kann und muß. Wäre ſie das grimmige, zankende Mannweib, für welches ſie gewöhnlich angeſehen wird, dann vermöchte ich nicht einzuſehen, warum Er ihren Ehrenrang zu erhöhen wünſchen, oder von ihr Vorwürfe zu bekommen fürchten könnte. Allerdings hat ſie den Ehrgeiz, ſich entweibt zu wünſchen, aber ſie hat nicht die Macht, ſich zu entweiben, außer in Worten. Obgleich ſie die böſen Geiſter auffordert, „an ihre Weibesbrüſte zu kommen, und ihre Milch mit Galle zu vertauſchen, ſo kann ſie die Geiſter doch nicht zum Gehorſam zwingen, und ihre Milch fährt, ihr zum Trotze, fort, Milch zu ſein. Was ihr an der Einbildungskraft eines Mannes fehlt, wird durch die Gefühle einer Frau reichlich erſetzt; und wo die Erſtere ihren Gemahl am Handeln hindert, hindern die Letzteren ſie noch mehr am Handeln. Der Unterſchied zwiſchen Einbildungskraft und Gefühl liegt aber in dieſer Beziehung darin, daß die Erſtere hauptſächlich in der Entfernung, das Letztere auf der Stelle wirkt. Als Lady Macbeth daher den Stahl erhoben hat und den Mord, welchen ſie beinahe ſchon vollbracht hat, gleichſam vor ſich ſieht, da wird ihr Frauenherz plötzlich weich und hält ihren erhobenen Arm auf. „Hätte der König im Schlaf nicht ihrem Vater geglichen, ſie würde es gethan haben.“ Was ihren Entſchluß noch auf dem Punkte der Ausführung umſtößt, iſt alſo nicht ihre Vorausſicht und Befürchtung möglicher oder wahrſcheinlicher entfernter Folgen, ſondern einfach weibliche Milde. Ungehemmt durch die Vorbedenken des Verſtandes ihres Gemahls, giebt ſie dennoch, als ſie es am wenigſten erwartet, der Regung ihrer Natur nach, und wird durch die gegenwärtige Wirkſamkeit ihres Herzens eben ſo unentſchloſſen gemacht, wie Er durch die vorausſchauende Thätigkeit ſeines Kopfes. Sie würde vielleicht gern geſtorben ſein, um den Vater zu retten, deſſen heiliges Bild den ſchlafenden König vor ihrem Dolche ſchützte. Sie glaubt ſich zwar jeder That fähig, bis ſie auf die Probe geſtellt wird, wo ſie ſich gänzlich unfähig zeigt, dieſelbe zu beſtehen; in der Ferne hatte die That keine Schrecken für ſie; aber bei der Vollbringung findet ſie, daß ſie beſſer iſt, als ſie glaubte. Feſt und grimmig in der Abſicht, iſt ſie mild bei der Ausführung. Macbeth hingegen glaubt ſich ſolcher That unfähig, bis er den Verſuch macht, wo ihm Alles leicht genug wird. Die Schreckniſſe, die in einer Entfernung von der That ungeheuer ſchienen, ſchwinden, ſo wie er dahin kommt, dieſe That zu vollbringen: und er ſchreitet ohne Wanken durch das Verbrechen, bei deſſen Gedanken er geſchaudert hatte. — Von dieſer Art iſt im Praktiſchen der Unterſchied zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth: da, wo ſeine Einbildungskraft am wenigſten thätig iſt, iſt ihr Gefühl am thätigſten; wie ſie ſich der verruchten That nähern und dieſelbe vor ihnen in etwas Geſchehenes übergehen ſehen, vermindern ſich naturgemäß die Schreckniſſe der That für ihn, vermehren ſich aber für ſie; denn er hat ſich mehr eingebildet, als er findet, ſie findet mehr, als ſie ſich eingebildet hat.

Wie ruchlos daher auch das Benehmen Lady Macbeth's iſt, ſo iſt doch jeder Zoll an ihr ein Weib. Ihre wahre Stärke liegt nicht ſo ſehr in Willenskraft oder Feſtigkeit des Entſchluſſes, wie in ihrer faſt anſchauenden (intuitive) Einſicht in ihres Gemahls Schwäche. Mit ihrem klaren, durchdringenden, aber nicht umfaſſenden Frauen-Auge hat ſie ihm ſein tiefſtes Geheimniß entriſſen. Ihre ausgezeichnete Kenntniß der geheimſten Zugänge zu ſeinem Herzen befähigt ſie, ſeinen Ehrgeiz anzuſpornen und zugleich ſeine Furcht zu mildern. Obgleich die Gefühle der Frau den Arm der Mörderin entnerven, iſt ihre Zunge zu Allem muthig genug; und ſie verſteht, den Muth derſelben auf ihres Gemahles Arm zu übertragen; denn ſie kann in ſein Ohr Worte flüſtern, die ihm furchtbarer ſind, als alle Geſpenſter, die ſeine Einbildungskraft zu ſchaffen vermag, und als alle Gefahren, die ſeine Vorſicht vorauszuſehen im Stande iſt.

Man muß indeß geſtehen, daß in Lady Macbeth zwei Charaktere leicht nachgewieſen werden können, je nachdem wir auf das achten, was ſie ſagt, oder auf das, was ſie thut. Bis zu der Zeit des Mordes ſpricht ſie in der That ſo keck, wie je ein Mannweib geſprochen hat oder ſprechen konnte; aber ich kann nicht umhin zu denken, daß ihre Thaten ein viel beſſerer Anzeiger und Erklärer ihres Charakters ſind, als ihre Worte. Ich gebe daher anheim, zu erwägen, ob nicht Lady Macbeth, — da ſie weiß und fürchtet, daß ihr Gemahl „zu voll von der Milch der Menſchenliebe, um den nächſten Weg zu gehen,“ obgleich „nicht ohne Ehrgeiz, doch ohne die nöthige Bosheit“ iſt, — ob ſie in dieſem Bewußtſein nicht einen falſchen Charakter annimmt, um ihren Gemahl zu beſchämen und ihn zu dem Werke zu ermuthigen, welches ſie im Sinne hat. Daher ihr lebhafter Wunſch, „ihren Geiſt ihm in's Ohr zu blaſen und mit der Tapferkeit ihrer Zunge Alles wegzujagen, was ihn zurückſchreckt von dem goldenen Reif, mit welchem das Schickſal und Geiſtermacht ihn krönen zu wollen ſcheint." Und vielleicht ſollte die furchtbare, haarſträubende Wildheit ihrer früheren Reden, im Gegenſatz gegen ihre nachfolgenden Thaten, als ein Beweis angeſehen werden, daß bei den Erſteren ſie eine Rolle zu ſpielen ſcheint, die ihr in Wahrheit fremd iſt, und unter deren Laſt ihre Natur am Ende zuſammenbricht. In jener höchſt ſchauervollen Rede, welche mit den Worten beginnt:

„Selbſt der Rab' iſt heiſer,
Der Duncan's unglückſeligen Beſuch
Ankrächzt in meine Burg."

ſcheint in der That die furchtbare Beredſamkeit der Worte Lady Macbeth's gerade aus ihrem Schauder beim Gedanken an das zu entſpringen, wovon ſie ſpricht: wie mancher Menſchen Scheu, das zu wagen, womit ſie drohen, ihnen eine größere Heftigkeit und Redefertigkeit im Drohen einflößt. Demgemäß ſoll Mrs. Siddons in ihrer Darſtellung der Lady Macbeth die furchtbare Steigerung in jener Rede mit einem Schrei, — einem vollkommenen Angſtſchrei geſchloſſen haben, als ob ſie vor Schreck über die Kühnheit ihrer eigenen Zunge von Sinnen käme. Auf dieſe Weiſe kann eine krampfartige Wirkſamkeit der Furcht ihr, — wie es bei Andern wirklich mitunter geſchieht, — einen Anſchein von übermenſchlichem Muth und Verwegenheit leihen. Eben die ſchreckenvolle Aufregung ſcheint ihrem Geiſte eine außerordentliche Erleuchtung und Sprache mitzutheilen, — ſie „über die unwiſſende Gegenwart hinauszurücken, ſo daß ſie die Zukunft im Jetzt fühlt." Es iſt bemerkenswerth, daß Macbeth ſelber über die mehr als männliche Kühnheit ihrer Sprache erſtaunt: der Widerſpruch zwiſchen ihrem gegenwärtigen und ihrem früheren Betragen iſt, wie ſie vorausſah, die Urſache ihres ſpäteren Einfluſſes auf ihn. Daß Er ſieht, wie ſie, — eine zarte, ſchwache Frau, — durch die Gelegenheit begeiſtert, ſich ſo ſehr über ſich ſelber zu erheben ſcheint, — Das iſt natürlich der ſtärkſte Beweggrund, welchen Er haben konnte, nicht unter ſich ſelber herabzuſinken. Jetzt ſie mißverſtehend, glaubt er ſie früher mißverſtanden zu haben; und was ein angenommener Charakter iſt, das hält er für ihren wirklichen Charakter, welchen ſie bis jetzt ihm verborgen habe. Täuſcht Er ſich in ſeiner Bewunderung ihres „unerſchrockenen Muthes," ſo iſt es nicht zu verwundern, wenn Andere ſich eben ſo in Bezug auf ſie täuſchen.

Von Lady Macbeth werden wir daher mit Wahrheit ſagen können, „ihre Zunge iſt kühn, weil ihr Herz es nicht iſt." Da ſie durchaus Weib iſt, laſſen die Geiſter, welche ſie auffordert, ſie zu entweiben, ſie nicht weniger Weib, als dieſelben ſie finden: in der That fleht ſie dieſe Geiſter um Beiſtand eben deshalb an, weil ſie Etwas zu ſein wünſcht, was ſie nicht iſt. Die furchtbare Erhabenheit ihrer Anflehung der Mordgeiſter, ſie „vom Wirbel bis zum Zeh, randvoll mit wildeſter Grauſamkeit zu füllen,“ drückt nur die Gewalt aus, welche ihr Entſchluß den zärtlichen Trieben anthut, deren ſie ſich gewöhnlich bewußt iſt; es offenbart ſich darin eine convulſiviſche Anſtrengung, ſich zu ſpannen, damit keine „zerknirſchungsvolle Heimſuchungen“ ihren grauſamen Vorſatz erſchüttern mögen. Mit erzwungener Kühnheit der Sprache und Phantaſie verſucht ſie auf dieſe Art, ſich zu einer Feſtigkeit und Wildheit zu ſtählen, deren Mangel ſie fühlt. In jedem Fall, — ſei es, weil ſie ihren wirklichen Charakter übertreibt, oder weil ſie ihre Kräfte zu ſehr anſtrengt, um eine angenommene Rolle zu ſpielen, — kann kein Zweifel darüber obwalten, daß ſie unter der Wucht ihres Unternehmens erliegt. Kaum iſt die verhängnißvolle That vollbracht, ſo hat die Reue für immer ungehemmten Weg zu Lady Macbeth's Herzen; — kaum iſt ſie völlig bekannt geworden mit allen Schreckniſſen ihrer tragiſchen Laufbahn, ſo verſagen ihr die Kräfte, und das Weib in ihr, das ſie ſo entſetzlich verläugnet hatte, kehrt zurück, um ſie zu quälen, zu verfolgen und in ihr Grab zu reißen.

Nach der Ermordung des Königs ſympathiſirt Lady Macbeth offenbar mit keiner der willkürlichen Abſcheulichkeiten ihres Gemahls. Frei von den ſchaudervollen Einbildungen, welche ihn Anfangs verwirrten, iſt ſie auch von den grauſamen Beargwöhnungen frei, welche ihn weiter treiben; und ſie verbringt in Bereuung der That die Zeit, welche er damit verbringt, ſich gegen die Folgen dieſer That zu verſchanzen. Als ſie, bei ihrer erſten Zuſammenkunft mit ihm nach Empfang ſeines Briefes, findet oder ſich einbildet, daß ſein „Geſicht wie ein Buch iſt, in welchem man ſeltſame Dinge leſen kann,“ kennt ſie ſeine Gedanken, weil ſie ſelber die nämlichen Gedanken hegt; ſeine Pläne werden ihr ſogleich offenbar wegen ihrer ſtarken Sympathie mit ihnen. Als aber Macbeth, nach ſeinem Beſchluß, Banquo ermorden zu laſſen, wiederum hofft, daß ihre Gedanken eine Wiederholung und Stütze ſeiner eigenen Gedanken ſein werden, beweiſt ihre Unfähigkeit, ſeine Einflüſterungen zu faſſen, daß ſie keinen ſolchen Stoff in ihrem Gemüthe hat. Daß ſie in den Sinn ſeiner dunklen Andeutungen einzudringen nicht vermag, iſt für ihn eine Bürgſchaft ſeiner getäuſchten Erwartung; denn er weiß, daß, wenn ſie bereit wäre, dies Verbrechen wie das erſte zu billigen, ſie ihn ſogleich verſtehen würde. Deshalb iſt eben die Nothwendigkeit, deutlicher zu ſprechen, ihm ein Beweis, daß es nutzlos iſt; denn er wünſcht nicht, ſie zum Mitſchuldigen ſeiner Anſchläge zu machen, ſondern ſie als ſolchen ſchon zu finden; und er will ſie „ſchuldlos am Mitwiſſen laſſen, bis ſie die That preiſe.“ Vielleicht will ſie vielmehr den Sinn ſeiner Worte nicht faſſen, als daß ſie es nicht könnte; vielleicht iſt ſie weniger über ſein fragliches Vorhaben in Unwiſſenheit, als ſie darüber in Unwiſſenheit zu ſein ſcheinen will, weil ſie ſich ſchämt, in Widerſpruch mit ihren neulichen Anſtachelungen, ihm von jenem Vorhaben abzurathen, und doch zugleich die Verantwortlichkeit für eine Aufmunterung zu demſelben fürchtet. Von der anderen Seite ſcheut Er ſich vielleicht, in deutlicheren Worten zu ſprechen, weil er ſie dadurch zwingen könnte, ihm von einem Verbrechen abzurathen, welches er zu begehen wünſcht.

Gleich den Meiſten ihres Geſchlechts, ſchwankt Lady Macbeth niemals einen Augenblick zwiſchen einander widerſtreitenden Beweggründen. So wie ſie den ruchloſen Vorſatz gefaßt hat, richten alle ihre Gefühle und ſonſtigen Geiſteskräfte in's Geſammt ſich auf denſelben. Dieſe Concentration aller Gefühle, Vorſtellungen und Gedanken auf Ein höchſtes Ziel iſt Das, was vielleicht mehr als irgend etwas Anderes den weiblichen Charakter auszeichnet, und was bewirkt, daß die Frauen gemeiniglich ſo viel beſſer oder ſo viel ſchlechter als das andere Geſchlecht ſind, — ſelten zwiſchen zwei verſchiedenen Meinungen Halt machen, kaum jemals in einem Zuſtande moraliſchen Schwankens bleiben, — nie ſich damit aufhalten, mit dem Teufel zu parlamentiren, mit ihm Verſteck zu ſpielen oder zu tändeln, ſondern ihn ſogleich entweder umarmen oder fortſtoßen.

Dieſe Einheit und Ganzheit, dieſe vollkommene Freiheit von der Disharmonie einander widerſtreitender Triebe macht Lady Macbeth eben ſo weiblich, wie ſie ſchlecht iſt; ja, läßt ſie ſogar um ſo weiblicher erſcheinen, je ſchlechter ſie wird. Aber Lady Macbeth hält auf der Bahn des Verbrechens eben ſo plötzlich inne, wie ſie ausrennt; zwiſchen ihren Gefühlen und übrigen Geiſteskräften herrſcht beim Zurückzuge die nämliche Einſtimmigkeit, wie beim Vorrücken. So furchtbar ſie auch in ihrer Schlechtigkeit iſt, wird ſie doch in gleichem Grade mitleidswerth in ihrem Elend, dergeſtalt, daß Mitleid und Entſetzen ſich darum ſtreiten, ihre Grabſchrift zu ſchreiben. Ihr tiefes Schweigen rückſichtlich „des gefahrvollen Stoffs, welcher ihr auf dem Herzen liegt," macht einen Eindruck, den jeder Verſuch einer Aeußerung nur ſchwächen würde. Wir fühlen, daß unter dieſem Schweigen eine Tiefe des Leidens verborgen iſt, welche nur dadurch aufgedeckt werden kann, daß ein Schleier über dieſelbe gezogen wird. Ich kenne in Shakespeare keine einzelne Scene, welche in Bezug auf Tiefe der Wahrheit und geiſtige Stärke des Schrecklichen der Einen gleichkommt, wo Lady Macbeth's Gewiſſen, — ſchlaflos mitten im Schlaf der ganzen Natur, ja ſogar am unruhigſten und nagendſten dann, wann alle anderen Sorgen ruhen, — ſie antreibt, mit geöffneten, doch nicht ſehenden Augen zu ſeufzen und zu ſtöhnen über einen Flecken auf ihrer Hand, welcher Niemandem außer ihr ſelber, und nicht einmal ihr ſelber ſichtbar wird, ausgenommen, wann ſie für alle anderen Dinge blind iſt. Daß ſie im Schlafe unfähig iſt, dasjenige bei ſich zu behalten, was ſie im Wachen eben ſo unfähig iſt, herauszulaſſen: — daß nur der Schlaf die Macht hat, das Geheimniß ihrer Seele aufzuſchließen, und daß ſogar nicht einmal der Schlaf die Macht hat, dies Geheimniß verſchloſſen zu halten: — dies iſt ſicherlich eben ſo getreu der Natur, wie entſetzlich für die Einbildungskraft. In Wahrheit, in dieſer ganzen Scene herrſcht ein furchtbares Pathos, welches kein Element unſerer moraliſchen Natur unberührt läßt.

Ein furchtbares Geheimniß ſchwebt außerdem über den Tod dieſer Frau. Wir wiſſen nicht, — ſogar der Dichter ſcheint nicht zu wiſſen, ob das Freſſen ihrer Seele an ſich ſelber ſie zu ſelbſtmörderiſcher Gewaltthat treibt, oder ob daſſelbe für ſich allein ihre Lebensfäden durchſchneidet. Alles, was wir darüber wiſſen, iſt, daß der Tod ihres Leibes auf irgend eine Weiſe aus dem unauslöſchlichen Leben und der unheilbaren Wunde ihrer Seele entſpringt, und daß ſie, bei ihrem Frauenherzen, ihrem zarten weiblichen Bau und feurigen Geiſt, der Gewalt einer unſichtbaren, aber nicht zu verkennenden Krankheit erliegt, welche, immer fortſchreitend, an Heftigkeit der Qualen zunimmt, und zugleich die Empfindſamkeit ihrer Opfer ſchärft.

Nachdem wir hiermit Lady Macbeth bis zu ihrem Ende begleitet haben, wollen wir uns noch Einmal zu ihrem Gatten zurückwenden und auch ihn bis zu ſeinem Untergange verfolgen.

Man hat viel darüber geſtritten, ob Macbeth wahrhaft tapfer ſei. Aber weder ſeine Tapferkeit vor ſeiner erſten Mordthat, noch ſeine Feigheit nach derſelben kann in Zweifel gezogen werden. Wahre Tapferkeit iſt mit Verbrechen unverträglich; denn die Menſchen fürchten den Tod in dem Maaße, wie ſie wiſſen, daß ſie denſelben verdienen, und ſie kleben thörichterweiſe um ſo mehr am Leben, je werthloſer ihre eigene Schuld daſſelbe gemacht hat. Dieſe Feigheit iſt es, welche einen Macbeth und einen Robespierre zu ihren willkürlichen Mordthaten anſtachelt. Nur im Buſen des Tugendhaften hat wahre Tapferkeit ihren auserwählten Wohnſitz; ſie iſt nur unter der Bedingung möglich, daß der Menſch Etwas hat, das er höher als das Leben ſchätzt und deſſen Verluſt er mehr als den Tod fürchtet. Macbeth aber hat ſich alles desjenigen entleert, was einen Menſchen antreiben kann, das Leben zu wagen, und ſich dagegen angefüllt mit allem dem, was einen Menſchen dahin bringen kann, vor dem Tode zurückzubeben; der Fluch ſeiner Lage beſteht eben darin, daß jede Beſeitigung einer ſcheinbaren Gefahr von außen nur einen wirklichen Schrecken in ihm ſelber erzeugt. In dem Glauben, daß ſein Leben durch Zauber geſchützt ſei, ſucht er Zerſtreuung und Beruhigung ſeiner Seele in äußeren Kämpfen und Gefahren; — aber vergeblich. Er ringt mit einem unſichtbaren Feinde, — einem Feinde, welchen er weder finden, noch vermeiden kann, — der zugleich unverwundbar und allgegenwärtig iſt, — und der um ſo unwiderſtehlicher wird, je mehr er denſelben zu überwältigen verſucht. Sein letzter Kampf, — als er ſieht, daß „die Gaukelgeiſter ihn mit Doppelſinn getäuſcht haben,“ und wo er daher weiß, daß ſeine letzte Stunde gekommen iſt, — dieſer Kampf iſt nicht ſowohl ein Beweis von Muth, als vielmehr ein Paroxismus der Verzweiflung. Er findet da einen ſichtbaren Gegner in einem Kampfe, wo Stärke der Stärke begegnen mag, — wo die Macht, Strafe aufzuerlegen, durch ſtolzes Ertragen verhöhnt — und der Blick der Wuth mit dem Blick des Trotzes oder mit dem teufliſchen Grinſen verzweifelter, krampfhafter Entſchloſſenheit erwidert werden kann.

Macbeth läßt jedoch, trotz alles Schauders, welchen ſein Benehmen erregt, unſer Mitleid nicht gänzlich unerweckt. Das Inſichverſinken ſeiner Seele, als er, ſeinem Ende nah, auf den blutigen Pfad ſeines Lebens zurückblickt, verräth einige ſchwache Spuren einer beſſeren Natur; und die tiefe Schwermuth, welche ihn befällt, als, bei der Nachricht von dem myſteriöſen Leiden und Tod ſeiner Gemahlin, ſeine raſtloſe Furcht vor Gefahr einem momentanen Rückblick auf ſeine Schuld Platz macht, — dieſe Melancholie ſieht ſo aus, als ob er zuletzt über ſeine eigene Herzenshärte erſchräke und nach der Reue zu verlangen begänne, von welcher er fühlt, daß ſie ihm für immer verſagt ſein muß. Wir ſehen, daß das Ausdämmern ſeines ſtrafenden Gewiſſens gänzliches Verzweifeln an der geringſten Milderung ſeines Elendes mit ſich führt. Gewiß, — wenn in dem Kelch ſeiner Leiden Ein Ingredienz von unausſprechlich größerer Bitterkeit ſich findet, als alles Uebrige, ſo muß es dies Schuldbewußtſein im Verein mit der bewußten Unmöglichkeit der Reue ſein. Daß aber dieſe wenigen ſchwachen Funken von Güte ſolch' eine ungeheure Aufhäufung von Verbrechen überlebt haben, — das offenbart nur um ſo eindrucksvoller die Größe ſowohl ſeiner früheren Fähigkeit zur Tugend, wie ſeiner jetzigen Fähigkeit zum Leiden. Auf dieſe Weiſe wird zu gleicher Zeit unſer Mitleid für den Seelenadel erweckt, welcher zerſtört worden iſt, und unſer Schrecken über die Zerſtörung vermehrt, die über denſelben hereingebrochen iſt.

Die Achtung und Zärtlichkeit, mit welcher Macbeth und ſeine Gemahlin einander ſtets behandeln, ſind für ſich hinreichend, dies ſchuldvolle Paar vor unſerem Haß oder unſerer Verachtung zu ſchützen. In Beiden ſehen wir Muſter ehelicher Tugend; Jeder von ihnen findet immer im Buſen des Anderen Mitgefühl in dem Maaße, wie ſie deſſelben ſonſt überall beraubt ſind. Denn, wenn Lady Macbeth's Ehrgeiz ihren Gemahl in einen furchtbaren Abgrund drängt, ſo hat ſie auch die Hingebung, ſich mit ihm zuſammen in denſelben zu ſtürzen; und ſie reißt ihn nur zur Ausführung eines Vorhabens fort, von welchem ſie weiß, daß er zu ehrgeizig iſt, um auf daſſelbe jemals zu verzichten, obgleich vielleicht ſo unentſchloſſen, daß er deſſen Ausführung verſchiebt. — Bei aller ihrer Ruchloſigkeit ſind beide Eheleute doch ohne den geringſten Flecken von vulgärer Gemeinheit und Niedrigkeit; gerade die Stärke ihrer ruchloſen Leidenſchaft ſcheint ihre Seelen von allen rohen und nichtigen Gelüſten des Fleiſches befreit zu haben. Die angeborene Größe ihres Charakters entwickelt ſich in ihren Verbrechen, geht in denſelben nicht zu Grunde; ſo daß ſie, gleich wie Milton's Satan, ſelbſt in ihrer Schuld erhaben, — noch in ihrem Untergange majeſtätiſch erſcheinen. Ihre angeborene Tüchtigkeit zum Herrſchen iſt beinah eine Entſchuldigung für ihren Ehrgeiz, wiewohl natürlich nicht für ihre Handlungen; derſelbe erſcheint als der Trieb des Talents nach der ihm angemeſſenen Sphäre.

In der dichteriſchen Darſtellung dieſes Paares ſind der Schauder vor dem Verbrechen und das Mitleid für den Verbrecher in unvergleichlicher Vollkommenheit mit einander vermiſcht. Dies iſt, wie Bulwer bemerkt hat, „ein nur dem größten

Genie erreichbarer Triumph der Kunſt." „Ein untergeordneter Künſtler," ſagt er, „verfällt, wenn derſelbe ſich an die Darſtellung großartiger Leidenſchaften wagt, in den Fehler, daß er entweder das Verbrechen beſchönigt, um Mitgefühl für den Verbrecher zu erwecken, oder im Geiſte einer unechten Moral den Verbrecher eben ſo gehäſſig wie das Verbrechen erſcheinen läßt. Daß aber in Shakespeare's Macbeth die Hauptperſonen uns ſolches Entſetzen einflößen, ohne unſer Rachegefühl zu erregen, — und in uns ſo tiefen Haß gegen ihre Verbrechen erzeugen, ohne Haß gegen ſie ſelber: — ja, daß ſie uns ſogar beinah Thränen entlocken, während ſie unſer Blut erſtarren machen, — und daß ſie zugleich ſo furchtbar in ihrer Ruchloſigkeit und ſo mitleidswerth in ihrem Elend erſcheinen, — das iſt wirklich nicht weniger ein Triumph der Moral, als der Kunſt. So wird ein echter Künſtler, während er blos nach Wahrheit ſtrebt, zu gleicher Zeit unſer beſter Lehrer und Führer in der Moral.

Das Trauerſpiel Macbeth iſt durch und durch ein moraliſcher Sturm. Verbrechen und Vergeltungen kommen wirbelnd an uns vorbei, wie das Rauſchen eines unwiderſtehlichen Orkans. Schon die Einleitung des Stücks wird unter Donner und Blitz geſprochen. Die moraliſche und die materielle Welt ſcheinen einander zuzujauchzen und durch Erſchütterungen zu antworten. Ueberall ſehen wir Stürme — phyſiſche und geiſtige — phyſiſcher und geiſtiger Windſtille auf den Ferſen folgen. „Es giebt keine Kunſt, das Innere aus der Phyſiognomie des Menſchen" oder der Natur „herauszuleſen." „Wie die unſchuldige Blume auszuſehen, aber die Schlange unter derſelben zu ſein, — das ſcheint in gleicher Weiſe das Geſetz der Perſonen und der ſie umgebenden Welt zu ſein. In beiden Sphären widerſpricht die Wirklichkeit beſtändig dem Schein: die hoffnungerweckende Stille iſt nur das Sichzuſammenziehen des Mißgeſchicke bringenden Ungewitters. Natur und Menſch ſcheinen ſich verſchworen zu haben, Jeden zu täuſchen, der ihnen traut; und wo das unbedingteſte Vertrauen geſchenkt wird, da iſt der Verrath bereit, den tödtlichſten Schlag zu verſetzen. Wo „des Himmels Hauch anmuthig weht," — wo „die Luft leicht und lieblich den Sinnen ſchmeichelt," — da kommen die ſchrecklichſten Stürme und Morde zu Stande: Wo Tapferkeit Einen Verrath beſtraft, da brütet Ehrgeiz einen größeren aus: Sogar die Geſchenke, welche erfolgreicher Muth erlangt, werden zu Dolchen für das Herz des Gebers: Ungewöhnliches Behagen ladet Den, welcher es empfindet, nur dazu ein, um ſo feſter für den Streich des Mörders zu ſchlafen: Ehrgeiz ergreift ein dürres Scepter, das ihm von fremder Hand wieder entriſſen werden ſoll: Feſte werden angeſtellt, um die Tugend in des Mörders Hinterhalt zu locken: Der Fürſt der Finſterniß wirft den Köder der Ehre aus, um ſeinen Haken an ſeinen Opfern zu befeſtigen: Hexerei „hält dem Ohr das Wort des Verſprechens," um „es der Hoffnung zu brechen:" Schlaf verſchließt die Sinne des Leibes, um die Geheimniſſe der Seele herauszulaſſen: Das Gedächtniß treibt ſein Spinnrad und Webſchiff, um das Neſſus-Gewand der Reue zu weben: Die

Einbildungskraft leiht ihre plaſtiſche Hand dazu, den Beſorgniſſen einer ſchuldbelaſteten Seele Geſtalt zu geben: Kurz, überall ſind die Elemente des phyſiſchen und des moraliſchen Uebels im wildeſten Aufruhr und vollbringen ihren mächtigſten Zauber. So tief und allesdurchdringend iſt die Einheit des Intereſſes und des Zweckes, welche Shakespeare in dies ſtaunenswürdige Trauerſpiel gebracht hat.

In der Erregung des Schreckens iſt dies Drama wahrhaft ohne Gleichen. Faſt jede Scene in demſelben iſt ein Meiſterſtück entweder von Poeſie, oder von Philoſophie, von Beſchreibung, oder Charakteriſirung, oder Handlung, oder Leidenſchaft. Von der Zauberſcene, der Mordſcene, der Gaſtmahlsſcene und der Schlafwandelſcene, mit dem geiſtigen Dolch, dem geiſtigen Banquo und den geiſtigen Blutflecken kann keine Schilderung eine dem Gegenſtande entſprechende Vorſtellung geben. Und doch iſt über dieſe erhaben-furchtbaren Schöpfungen durchweg ein magiſches Licht der Poeſie ergoſſen, welches die Schreckniſſe der Scene offenbart und zugleich dieſelbe ſo mäßigt, daß die Wirkung in den Schranken einer angenehmen Aufregung bleibt. In Bezug auf Tiefe und Macht der Charakterdarſtellung ſtehen mit Macbeth und Lady Macbeth nur die anderen Meiſterſtücke des Dichters, — Shylock, Lear, Hamlet und Jago, — auf gleicher Höhe. Den Gipfel der übernatürlichen Geſchöpfe des Dichters nehmen die Schickſalsſchweſtern ein, welche mitten in der Finſterniß und dem trüben Licht des Gewitters erſcheinen und verſchwinden, wie um uns in Zweifel zu laſſen, ob ſie die Mütter oder die Töchter der Donnerſtürme ſind, welche ihr Kommen begleiten. — Ueber ſolche Scenen und ſolche Weſen kann die Kritik nur mit Bewunderung und Ehrfurcht ihre Gedanken ausſprechen. Selbſt wenn die Kritik die Macht beſitzt, dieſe dichteriſchen Schöpfungen für den Verſtand genau wiederzuerzeugen und darzuſtellen: ſo kann ſie doch die Kunſt nicht erreichen, ihnen das Abſtoßende zu nehmen. Wahrſcheinlich giebt es im ganzen Gebiet der Kunſt und der Natur, neben Shakespeare's Trauerſpiel Macbeth, kein anderes einzelnes Werk, das ſo viele und ſo herrliche Bilder für die Einbildungskraft, oder ſo viele und ſo herrliche Gegenſtände für das Nachdenken lieferte, wie Jenes. Es bildet eine Art von Hochſchule, wo die Dichtkunſt lange Zeit gewohnt geweſen iſt, ihre höchſten Eingebungen zu ſuchen und die Moralphiloſophie ihre tiefſte Belehrung und gründlichſte Aufklärung.

Zwei dramaturgiſche Aufſätze

über das

gegenwärtige engliſche Theater

von

Frederic Marc

in London.

---

1. Ueber Macready und deſſen letzte Darſtellung des „Hamlet" im Haymarket-Theater.

In einem früheren Artikel über das engliſche Schauſpielweſen haben wir Macready's Verdienſte um getreue Aufführung der Dramen Shakeſpeare's erwähnt, uns aber eines Urtheils über dieſen berühmten Künſtler enthalten, da derſelbe gerade nicht auftrat und wir eine Darſtellung deſſelben als Anknüpfungspunkt zu wählen gedachten.

An der Art, wie Macready bei einer früheren in den Jahrbüchern erwähnten Gelegenheit ſich Taylor's „Philipp von Artevelde" zugeſchnitten, ließ ſich ſchon abnehmen, welche Meinung er von ſeinen Talenten haben mußte und welchen Einfluß er auf engliſchen Bühnen übte. Weltbekannt iſt ſein von tragiſchen Folgen begleitetes Auftreten am Aſtor-Theater in New-York, weniger ſind es die Gründe, welche ihn dahin führten. Macready ſchien von dem einſeitigen Geſichtspunkte auszugehen, daß der Hof in ſeiner Vorliebe für die Oper hauptſächlich an dem Verfall des engliſchen Schauſpielweſens Schuld habe: als Erſter der engliſchen Schauſpieler betrachtete er ſich als den Repräſentanten einheimiſcher, wie er glaubte, von den höchſten Perſonen mit Füßen getretenen Kunſt, verzweifelte darum an dem Wiederaufleben derſelben und ließ fortwährend verlauten, er ziehe ſich darum von der hoffnungslos verkommenen Bühne zurück. Noch einen Verſuch wollte er mit den „freien Amerikanern" machen und dort der dramatiſchen Kunſt einen Tempel erhöhen. Um jene Zeit ließ die Königin Victoria bei einer feſtlichen Gelegenheit Mendelſohn's Muſik zur Antigone aufführen und Herrn Macready erſuchen, das Vorleſen des Drama's dabei zu übernehmen. Macready hielt den Augenblick für geeignet, ſie ihr Unrecht fühlen zu laſſen, gab eine abſchlägige Antwort und ging der 100 Pf. verluſtig, die ſein Stellvertreter erhielt. Die Königin ſchien keine weitere Notiz davon zu nehmen, erſparte ſich aber ihre Rache bis kurz vor der Abreiſe

Macready's, als ſie eine Benefizvorſtellung für denſelben im Drurylane-Theater veranſtaltete, deren bedeutende Einnahme dem Künſtler zu ſeiner Reiſe ſehr wohl zu Statten kam. Wir wünſchten damals über dieſe Vorſtellung „Heinrich des Achten,“ wobei Macready die Rolle des Kardinals Wolſey gab, Ihnen Bericht zu erſtatten, fanden aber keinen Zutritt in dem Gedränge. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der beſtimmt ausgeſprochene Wunſch der Königin für eine Vorſtellung dieſer Art ausreicht; wie wenig jedoch ihr Beiſpiel allein vermag, wenn nicht der Geiſt des Volkes, vor Allem der begüterten Klaſſen, demſelben entgegenkommt, beweiſen die an dem Adel und den erwähnten Volksklaſſen überhaupt ſpurlos vorübergegangene Aufführung klaſſiſcher Dramen auf dem Schloſſe zu Windſor während des vergangenen Winters. Bekanntlich läßt ſich die Königin Victoria von dem einmal betretenen Pfade nicht leicht abbringen und ſo hörten wir denn aus guter Quelle, daß eine Reihe von Vorſtellungen klaſſiſcher Stücke im Windſorſchloſſe auch für dieſen Winter ſchon beſchloſſen und Schauſpieler erſten Ranges (darunter auch Macready) ihre Mitwirkung zugeſagt hatten; leider wird der Tod der verwittweten Königin dieſes Unternehmen wohl vereitelt haben. Erhielten die Theater, wie in Frankreich und an deutſchen Höfen, Zuſchüſſe aus der Staatskaſſe, dann allerdings könnte ſich der Einfluß der höchſten Perſonen in dieſer Hinſicht weit fühlbarer machen, ob aber zu einem naturwüchſigen Gedeihen der Kunſt, iſt ſehr zweifelhaft, wenn Grund und Boden blieben wie zuvor. — In einem früheren Artikel haben wir verſucht, die allgemeinen Gründe des Verfalls der engliſchen Bühne zuſammenzuſtellen, und wie ſehr dieſe auch in der Hauptſtadt des Landes Geltung finden, ſo iſt es doch nicht zu verkennen, daß es hier ein Publikum giebt, welches am heimiſchen Theater einiges Intereſſe nimmt, und daß die früher von uns angedeutete tragiſche Manier (II. B. pag. 75) unmöglich der Bildung oder mangelnder Theilnahme des Publikums allein zur Laſt fallen könne. Sobald am Haymarkettheater oder auch an andern Bühnen nicht nur einer oder der andere beſſere Schauſpieler auftritt, ſondern auch die übrigen Parthieen erträglich beſetzt werden, ſo füllen ſich Parterre, Amphitheater und Gallerie — die Logen allerdings ſind auch dann ſehr ſelten ganz beſetzt. Macready ſpielte in der jüngſten Zeit im Haymarkettheater eine Reihe von Abſchiedsrollen (deren er, beiläufig geſagt, ſchon hier und anderwärts ſehr viele gegeben), fortwährend vor einem in der erwähnten Art gefüllten Hauſe. Während dramatiſche Kunſterſcheinungen, wie die Talente des heimiſchen Luſtſpiels, wie andererſeits eine Griſi, eine Garcia, wie die vortreffliche franzöſiſche Schauſpielertruppe, (die ſchon mehrere Jahre während der Saiſon im St. James Theater ſpielt), den Zuſchauer unwillkürlich Vergleiche anſtellen laſſen, da mußte der engliſche Nationalſtolz doch im Stillen die tragiſche Manier der eigenen Bühne tadelnswerth finden, wenn er auch mit Recht dem Tadler die Unnatur des franzöſiſchen Kothurns und die Vortrefflichkeit engliſcher Komiker entgegen hält. Steht nun auch ein bedeutender Aufſchwung der Schauſpielkunſt nicht in Ausſicht, ſo iſt man doch zu der Erwartung eines zeitgemäßen Fortſchritts in der Darſtellung der Tragödie berechtigt, namentlich wenn Koryphäen wie Macready, die noch dazu den Grund des Uebels nur außer ſich ſuchten, aufhören als Muſter zu dienen.

Die dieſem Schauſpieler von dem engliſchen Publikum angewieſene Stellung ſcheint durch ſein ungewöhnliches Talent vollkommen gerechtfertigt: er verdient den Namen Künſtler, denn die Momente des Spieles und des Vortrages ſind durchgearbeitet, zu einer beſtimmten Auffaſſung verknüpft und enthalten darum Kraft und Unbefangenheit des Naturnothwendigen; doch entgeht er keineswegs der gerügten Manier, ja es iſt dieſe dergeſtalt mit ihm zuſammengewachſen, daß man über dem erzielten Effekt nur allzu oft an dem verzerrten Gewande Ärgerniß nimmt, in dem dieſer erſcheint, und daher deucht uns das Abtreten dieſes Mannes von der engliſchen Bühne erfreulich. In ſeiner (wie es heißt) letzten Darſtellung des Hamlet erſchien er vielleicht mehr zu ſeinem Vortheile als in irgend einer anderen Rolle; denn hier nöthigte ihn ſchon das Andenken Kemble's zur Mäßigung; doch Spiel und Deklamation bekamen dadurch etwas Gebrochenes, ſein Schnaufen hielt auf dem halben Wege ein. Macready's Auffaſſung dieſer Rolle iſt zwar an ſich conſequent, aber dem Gedanken des Dichters nicht entſprechend und ſteht mit der Entwickelung des Drama's im Widerſpruche: Sein Auftreten als Hamlet iſt von vornherein und durchweg entſchloſſener, entſchiedener Natur, ſeine Melancholie iſt blos Todtentrauer; mit jener aus einem Widerſpruche in dem Weſen Hamlet's entſpringenden Ungleichheit und Unentſchiedenheit, mit jener Ueberreizung eines weichen Gefühls, der ſich die angebliche Tollheit, wie von ſelbſt, anſchließt, hat Macready's Darſtellung nichts zu ſchaffen. Dem Könige gegenüber ward er wiederholt ſo heftig, gab ſich auf eine Weiſe bloß, daß man ſich verſucht fühlte zu glauben, er habe den Gedanken des Dichters, der in den erſten Akten Hamlet und dem König als zwei vor dem entſcheidenden Kampfe ſich belauernde Feinde gezeichnet, nicht klar erfaßt. Hamlet müßte wirklich toll ſein, wenn er ſich ſo vor dem König benähme. Nichtsdeſtoweniger war, abgeſehen von der bedauerlichen Manier, die in ſich geſchloſſene, fleißigen Studien entſprungene Production von ergreifenden Effekten begleitet, namentlich da, wo die Erinnerung an den Gedanken des Dichters nicht ſtörend wirkte, z. B. gegen das Ende im Spiel mit Laertes. — Wie ſehr wir nun auch von Macready in ſeiner Auffaſſung des Hamlet abweichen, ſo ſchiene uns doch eine etwas leidenſchaftlichere Färbung dieſer Rolle auf deutſchen Bühnen zu wünſchen, wodurch der in dieſem Charakter liegende Gegenſatz bedeutender hervorgehoben würde.

II. Ueber das engliſche Luſtſpiel: „Die lachende Hyäne.“

Daß Meyer, der Biograph Schröder's, zur Zeit einer Siddons, eines Kemble, deren Plaſtik wenigſtens ganz vom engliſchen Theater geſchwunden, dennoch mit Vorliebe dem kleinen engliſchen Luſtſpiele ſich zuwandte und andererſeits nicht umhin konnte, in der Darſtellung der Tragödie Hamburg den Vorzug einzuräumen, giebt bei der entſchiedenen Hinneigung dieſes Mannes zu allem Engliſchen einen deutlichen Wink, daß er ſich mit der tragiſchen Kunſt in England nicht recht habe befreunden können. Dieſe Vorliebe Meyer's wird wohl von allen deutſchen Theaterfreunden getheilt, die engliſche Theater beſucht haben, und in der neuen Zeit um ſo mehr, je ärmer dieſe, mit früheren Perioden verglichen, an bedeutenden tragiſchen Schauſpielern iſt.

Es exiſtirt bekanntlich ſelbſt an den erſten Theatern Englands der Gebrauch, an einem Abende Stücke von der entgegengeſetzteſten Art nach einander zu geben, und ſo ſahen wir denn nach der Aufführung des Hamlet zwei kleine Luſtſpiele, in welchen beiden eigenthümlicher Weiſe die Rolle der Magd eine Hauptparthie bildet. Der Inhalt des erſteren, das den ſonderbaren Titel: „Die lachende Hyäne“ führt, iſt folgender. Ein eiferſüchtiger, argwöhniſcher Gentleman (H. Webſter) hält unſchuldige Verrichtungen eines ihm gegenüber wohnenden ledigen jungen Mannes, (H. Buckſtone), z. B. Veränderungen an deſſen Vorhängen, Rücken der Blumentöpfe ꝛc. für an ſeine Frau gerichtete Liebesſignale. Um den fortwährenden Quälereien ihres Gemahls zu entgehen, richtet die Dame einige Zeilen an den Nachbar, die ihn vermögen ſollen, von jenen Verrichtungen abzuſtehen. Da der Nachbar aus dem Billet nicht klug werden kann, ſo macht er ſeine Aufwartung im Hauſe des Eiferſüchtigen. Es gelingt zwar der Dame mit der Hülfe ihrer Magd, den Beſucher zu verbergen und ohne daß er von dem Gemahl geſehen wird, zu entfernen; da jedoch der junge Mann immer etwas zurückläßt, was ſeine Rückkehr nothwendig macht, und ſeine Beſuche verräth, ſo ſteigert ſich die Wuth des grinſenden Gemahls, bis eine Aufklärung erfolgt, die mit der Heirath des armen, aber den Dandy ſpielenden Jünglings und der Magd (Mrs. Fitzwilliam) ſchließt, da dann der beſchämte reiche Gemahl ihm unter dieſer Bedingung erfreuliche Ausſichten macht. — Das Ganze ging ſo vortrefflich zuſammen, die Charaktere wurden mit ſolcher Beſtändigkeit durchgeführt, ſo viel Lachſtoff mit ſcheinbar unbedeutenden, aber gut markirten Nüancen entwickelt, daß hier wenigſtens für deutſche Schauſpieler Muſterhaftes zu ſehen war. Vor Allem wirkte draſtiſch das unerſchütterliche Phlegma der Magd, gegenüber dem ſanguiniſchen Gemahl. Das zweite Stück: „Der Schutzengel,“ iſt ein ſo loſe zuſammenhängendes Machwerk, daß es hier nicht der Erwähnung verdiente, wünſchten wir nicht der ausgezeichneten Darſtellerin der „Magd,“ Miß Reynolds, anerkennend Erwähnung thun.

Dramaturgiſche Aufſätze

von

Emil Palleske in Oldenburg.

I. Die Auffaſſung des Shylock von Gervinus.

So viel Scharfſinn, ſo viel äſthetiſches Gefühl und eine ſolche Verbitterung! Die dialektiſche Natur des Denkens wirft zwar nie Licht, ohne Schatten zu werfen, aber wo will man aus der Wahrheit her einen Grund für ſolche rabenſchwarze Nacht holen, die plötzlich aus heiterem Himmel uns überſchattet? Das ſind Wetterlaunen, das iſt eine moraliſche Verkümmerung, die, weil ſie ſelber in ihrer Verblendung ſchwarz ſieht, nun auch Andere durch recht ſtarke Worte mit Blindheit zu ſchlagen ſucht. Oder was ſteckt ſonſt in ſolchen Sätzen? (Shakespeare v. Gervinus II, 76.) „Shylock iſt das Gegenbild, (er meint der edleren Verhältniſſe zwiſchen Menſch und Menſch, wie ſie der Kaufmann von Venedig in Bezug auf Beſitz darſtellt), das man kaum zu erklären braucht, obwohl freilich in dieſer Zeit der Verwilderung von Kunſt und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit ſo weit gehen konnte, aus dieſem Auswurf der Menſchheit auf der Bühne einen Märtyrer zu machen."

In dieſer Zeit der Verwilderung von Kunſt und Sitte hat ſich ein Gelehrter darüber empört, daß die Emancipationsneigung, die Humanität bis zu einem Grade auf die Bühne gedrungen iſt, wo man es für nöthig und des Dichters würdig hält, dem Repräſentanten eines geknechteten Volksſtammes die möglichſte Großartigkeit zu verleihen, die möglichſte, d. h. ſo weit ſie nicht geradezu gegen die vom Dichter gezogenen Grundlinien verſtößt. So viel mir bekannt iſt, ſpielte ſchon Fleck und vor Allem Ludwig Devrient zu einer Zeit, wo die Verwilderung wenigſtens der Kunſt nicht eben ſehr groß war, den Shylock in einer großartig dämoniſchen Weiſe. Welche Verwilderung der Sitte aber mußte dazu gehören, um nach dem Sturz des immer aufs äußerſte beleidigten Juden blos zu triumphiren? Eines Juden, der nicht blos im Leben als Stichblatt des Haſſes und Spottes und jeglicher Anfeindung daſtand, ſondern auch noch auf der Bühne, wie ein Käfer am Faden, zur Beluſtigung des Publikums ſein ohnmächtiges Rachegeſchrei abſpielen mußte. Welche Verwilderung mußte in Shakespeare's Geſinnung ſein, der ſonſt ſo vorurtheilsfrei die Leidenſchaften vertritt und wohl eine Ahnung hat, daß im Großen die Geſchichte und im Größern die Geſellſchaft die Widerſprüche, die ſie gebiert, auch ertragen muß, wenn er dieſem Charakter kein tragiſches Mitleid weihen wollte. Und wenn Burbadge nur ein Scheuſal von innen und außen gegeben hat, das abſolut häßlich war, ſo kann er vielleicht Gründlinge im Parterre zum Lachen gebracht haben, aber den Dank des Dichters konnte er nicht verdienen, wenn er nicht die Pariaſtellung, die ſelbſt die Rache unmöglich machte, ſo hervorhob, daß das Judenthum in ſeiner Demüthigung Mitgefühl erregte.

So viel ich von jetzt lebenden Schauſpielern geſehen habe, macht indeß Niemand ſo weit die Menſchlichkeit gegen den Judenſtamm geltend, daß er gerade in Shylock einen Märtyrer darſtellte. Nein Gott ſei Dank haben wir ſchon einen Nathan, der das unnöthig macht, wenn es nicht unmöglich wäre, aus einem leidenſchaftlich erregten Haſſer einen Märtyrer zu machen. Aber daß Seydelmann, der die eine jetzt herrſchende Spielweiſe vertrat, durchaus jene Pariaſtellung hervorhob, daß Döring, welcher die andere vertritt, noch entſchiedener das ganze Gewicht der Beleidigung und Schmähung dem Antonio in einer durchbohrenden Weiſe vorhält und in der Scene mit Tubal eben ſo von dem wüthendſten Jammer über das allgemeine Geſchick der Juden erfüllt iſt, als von jammervoller Wuth über das geſtohlene Geld, kann Niemand mit den Worten Gemeinheit und Verrücktheit bezeichnen wollen, welcher nicht vielleicht ein wenig zu ſehr von der Gewöhnung ſcharfer Urtheile hingeriſſen iſt.

Gemeinheit könnte man es nennen, wenn jemand den Nathan aus Haß gegen die Juden etwa als einen geldgeizigen Juden darſtellen wollte, weil ihn Leſſing mit tiefer pſychologiſcher Kenntniß im Punkte des Beſitzes als einen beſonnenen, das Seine zu Rathe haltenden Menſchen geſchildert hat. Was an einem Chriſten, einem Antonio empört, weil er das Geſetz hat und doch nicht thut nach des Geſetzes Wort, das würde bei einem Juden nicht in dem Grade empören. Der Jude würde uns entwaffnen. Jeder von uns fühlt dunkel die größere Unverantwortlichkeit des Knechtes, des Unglücklichen, des Ungebildeteren. Darum iſt Jago viel abſcheulicher, ſataniſcher, als Shylock; Richard III, Edmund ſind an ſittlicher Häßlichkeit ihm nicht zu vergleichen und dennoch wird ein Schauſpieler dieſe Gifte unter den Menſchen nicht gerade auch äußerlich als Stechäpfel charakteriſiren, ſondern die ſchöne, die dämoniſche Häßlichkeit wird viel beſſer zum Ganzen wie zum Einzelnen paſſen, als lange Naſen und rothes Haar.

Gervinus überſieht ganz, daß der Beſitz, welcher dem Juden eigentlich Alles vorſtellte, was er an Beruf, Ehre, Streben, ſubſtantiellem Gehalt ſeines Lebens hatte, auch durchaus bei einer Schätzung des Shylock eine ganz andere Geltung annimmt, als er für Antonio, Portia u. ſ. w. haben kann. Das bürgerliche Leben war dem Juden verſchloſſen, die Züge des ſpeculirenden Scharfſinnes, kleinlicher Vorſicht ſind Tüchtigkeiten bei Jemand, der darauf angewieſen iſt, im Gelde ſeine

Geltung zu ſuchen. Ja die Schrift, welche Shylock anführt zu ſeiner Vertheidigung, erlaubt ausdrücklich in dem Beiſpiel einer ähnlichen dienenden Stellung Jacobs, Zins zu nehmen und nun ſolchem Sinn und Streben gegenüber ein Benehmen, wie das Antonio's, der das kaufmänniſche Recht in Venedig, Zins zu nehmen, im Bewußtſein ſeines großartigen Credits herunterbringt, den Shylock demüthigt und höhnt wo er kann? „Wer ſich in Gefahr begiebt, kommt darin um," iſt wohl neuerdings von einer Parthei geſagt worden, die ſich nicht im Shylock wiederfinden möchte und doch hat auch Shylock nichts anderes zu ſagen, als: ich ſteh auf meinem Schein! Er ſehe zu ſeinem Schein! Er will in Antonio nicht blos den Todfeind an der Hüfte packen, ſondern eben ſo die Bedrücker, er will zeigen, daß er bei ſeinen Meiſtern etwas gelernt hat, daß ihre Lehre furchtbare Früchte trägt. Und wenn Shakespeare ſelbſt der Verwilderung ſeiner Zeit, die wahrlich nicht klein war, die, wenn man einem Geſchichtsſchreiber wie Macauley glauben darf, immer kleiner geworden iſt, wenn Shakespeare dem Vorurtheile ſo weit ſeinen Zoll bezahlte, daß er die Chriſten ungerührt und ſtraflos aus der Gerichtsſcene gehen ließ, ſo ſchlug wahrlich der große Menſch, der jedem ſein Recht widerfahren läßt, nirgends ſo durch, wie in der Zeichnung des Shylock. Jeſſika iſt verdammt dafür, daß ſie den Vater betrog, verdammt, nicht blos wenn der Teufel ihr Richter iſt, ſondern auch wenn der Gervinus ſie richtet, welcher ihren betrogenen Vater verdammt.

II. Simſon,

Tragödie von Gärtner in fünf Handlungen.

Friedrich Hebbel's Anzeige, die ſich über Andreas Hofer von Gärtner in ſo lobender Weiſe ausſpricht, veranlaßte mich, den Simſon ebenfalls zu leſen und ich freue mich, Alles noch bekräftigen zu können, was von Hebbel über die Darſtellungskraft dieſes Dichters geſagt iſt. Dieſer Simſon iſt ein Ausbund von Feuer, Originalität, Bilderreichthum, wie nur eine Kleiſt'ſche Pentheſilea ſein kann.

Das iſt ein Drängen, Wühlen, Stoßen und Toben der Leidenſchaften, als ob man in eine Cyklopenſchlacht hineingeriſſen würde. Wundervolle Erfindungen von prachtvollen Bildern und Worten vorgerollt, als ſpielten alle vier Weltgegenden in Gewittern. Der erſte Eindruck dieſes Erd- und Himmellebens iſt betäubend auch für einen, der nicht gerade ſchwache Nerven im Aeſthetiſchen hat und dem eine Hebbel'ſche Judith und eine Pentheſilea keineswegs zu ſtark iſt. Wollte man dieſen Eindruck durch eine Skizze vergegenwärtigen, ſo würde ein ſolcher Verſuch eben ſo fehl ſchlagen, wie bei einem Roman von Jean Paul. Farbe iſt hier Zeichnung, nicht in dem Sinne, wie man es von einem Raphael ſagen kann, wohl aber wie es von Rembrand und ſeinen Nachahmern geſagt werden muß. Nur einen Zug, der einem andern Dichter vielleicht Stoff zu einem ganzen Stücke geweſen wäre, hebe ich heraus, eine Probe genialer Verknüpfung. Als nämlich für den hartbedrängten Simſon ſich eine Verſchwörung aus den Stämmen Israels bildet und Delila, welche ſich ganz dem Judenthum hingiebt, die Ruben, Simeon u. ſ. w. auffordert, im Fall des Sieges ein Jephthaopfer zu bringen, das Liebſte zum Altare zu ſchleppen, ſo ſpricht Joas, der jüngſte der Verſchworenen, nachdem alle anderen ihr Liebſtes der Delila genannt haben, in flammenden dunklen Worten eine verhüllte Leidenſchaft für ſie ſelbſt aus und als man looſt, trifft das Loos des Opfers den Joas. So muß er tödten, die er liebt. Aber Delila hat es auf Simſon abgeſehen; dieſes Helden eigenſte Kraft zu erſpähen, danach jagt ſie und giebt Alles, was an ihr noch Weib heißt, hin, um zu ihrem Zweck zu gelangen. Was Joas nur an inneren Qualen ausſteht, wie er an dem Zelte lauſcht, in welchem Delila den Simſon mit Wolluſt überſchüttet, wie er endlich zum Schluß nach dem Einſturz des Tempels die fortringelnde Schlange zum Tode trifft, als ein ganz reiner Bund der Vaterlandsliebe, von keinem fremden Dämon angefeuert, geſchloſſen iſt, — das muß geleſen werden, um die große Genialität zu würdigen, die das ganze Werk durchdringt.

Iſt es nun zunächſt ein Kennzeichen poetiſcher Kraft, wie etwas vorgeſtellt iſt, ſo macht die Aeſthetik an die größere Begabung vor Allem den Anſpruch, was dargeſtellt iſt, oder vielmehr, da das Wie vom Was nie zu trennen iſt, beide Seiten, das Wie und Was müſſen in vollkommener Harmonie nicht blos unter einander, ſondern zur Idee der Welt ſtehen. Die geſammte Weltanſchauung des Dichters, — denn das iſt für ihn die Weltidee, wenn er nicht eine Idee hinter der Idee ſetzt und mit ſeinem eigenen Bewußtſein Verſteckens ſpielt, — die Weltidee des Dichters iſt zuletzt das Entſcheidende, dieſe ſoll uns hinwegheben über die ſogenannte dichteriſche Kraft, welche letztere zwar für den eximirten Stand der Kenner und Künſtler von großem Genuß für die Betrachtung ſein kann, aber nur wenn ſie vor dem Inhalt verſchwindet, jene höchſten Anforderungen erfüllt, welche die Menſchen in Griechenland, in Italien und in unſerer beſten Zeit an die Kunſt ſtellten. Tritt aber die Weltanſchauung des Dichters als eine unfreie, am Symbol klebende, nicht es beherrſchende auf, ſo bleibt die Wirkung immer gedrückt, bei größerer Phantaſie des Dichters um ſo widerwärtiger, da man die erſte Harmonie zwiſchen den Geiſteskräften des Dichters ſelbſt, zwiſchen Vernunft und Phantaſie vermißt. Je größer, bedeutender der Stoff iſt, um ſo ſchwerer wird dieſer Fehler in's Gewicht fallen und was bei Hofer eine Tugend war, wird im Simſon zu einem Mangel. So kann der ganze Pomp des Papſtthums, die Illumination der Peterskirche und die Girandole der Engelsburg nur die Augen ergötzen, die Phantaſie entzünden, aber die Sinnlichkeit erzeugt Sinnlichkeit, ſobald in ihr nicht das heilige Feuer des Geiſtes und der Wahrheit lodert und für den Werth des Papſtthums beweiſen jene Dinge nichts, als das Gegentheil.

Abgeſehen davon, ob im Simſon des alten Teſtaments überhaupt ein Symbol liegt, welches die dramatiſche, folglich auch bühnengemäße Faſſung lohnt, ſo iſt der entſchieden ultramontane Standpunkt des Verfaſſers für die tendenzloſe Behandlung des Stoffes nicht geeignet. Wir empfangen gelegentlich kleinliche Hiebe auf Radikalismus, der denn doch in zu naiver Weiſe aufgefaßt wird, ja, eine weltgeſchichtliche Potenz, wie der Communismus und Sozialismus, wird in den Berichten der Emiſſaire Delila's als boshaft intriguante königsmörderiſche Unterjochungstheorie dargeſtellt und in baſſermann'ſche Geſtalten gekleidet. Das iſt wahrlich nicht die Weiſe, in welcher die Menſchheit ihre prometheiſchen Kämpfe beurtheilt wiſſen will. Denn ſo gewiß die communiſtiſche Idee nicht aus mephitiſch-ſodomitiſcher Bosheit, ſondern aus der überſteigerten Humanität geboren iſt, ſo gewiß in ihr der Fauſt dargeſtellt iſt, welcher die Schranke des theoretiſchen Wiſſens durchbrechen will und — das iſt der wahre zweite Theil — dieſen Verſuch mit der Maſſe der Menſchheit in Fleiſch und Blut machen möchte, ſo gewiß iſt dieſe Idee erhaben und nichts tragiſcheres wird die Menſchheit vielleicht aus ſich erzeugen können; ja es iſt möglich, daß in dieſem Prometheusverſuch die Menſchheit ſelber, die Cultur wie in einer großen Narrheit untergeht und, weil die Natur des Menſchen keine ganze Glückſeligkeit der Realität nach zuläßt, die menſchliche Liebe in Verzweiflung über die unglücklichen, entadelten Brüder den jüngſten Tag herbeiruft. Es iſt nicht ohne Bedeutung, daß die Religion der aſcetiſchen Nächſtenliebe, welche allein den Communismus geboren hat, auch die Religion des jüngſten Tages iſt.

Ehe nicht dieſe Seite der neueſten Weltbewegung dargeſtellt iſt, hat die Poeſie, die Vertreterin des Jammers und der Leidenſchaft, kein Recht, eine andere Seite mit ſchnöder Predigt zu geißeln.

Außerdem aber ſcheuen Stoffe, wie Simſon, die in ihrer Seltſamkeit nur die naivſte Form ertragen, eben weil die mytiſch-ſymboliſche Kraft darin größer als die dramatiſche iſt und letztere erſtickt, das klare Lampenlicht der Bühne. Man mag nun den Dichter für die Wahl ſeiner Stoffe verantwortlich machen oder nicht, ein Unglück iſt es mindeſtens, wenn ſolche Wahl in ſeinem Weſen liegt. Das Myſtiſche, Sodomitiſch-Sinnliche, iſt dem Dichter denn auch über den Kopf gewachſen und die Momente, wo Simſon's Größe zum Gegenſtand einer wahren Tragödie werden kann, ſein Leiden in der Erniedrigung, der ſtille, innere Jammer ſeiner Ueberliſtung, die Bekümmerniß, daß ein ſo zartes Weſen wie ein Weib ſolchen Verrath üben kann, im Ganzen die höheren, reineren Wirkungen des Stoffes ſind ganz verloren gegangen. Feuer, wie das Motto zum Simſon ſagt, iſt in der Seele des Dichters wohl, aber graue trübe Aſche ſtäubt auf uns, wenn wir am Ende ſind, kein Schmerz, keine Erhebung. Ausgebrannt wie das Stück ſind wir mit ihm und ſeinen Ungeheuern. Die Alten brachten uns einen Heracles ſo menſchlich nahe wie möglich, nur ſeine Daſeinsbedingungen knüpften ihn an die Götterwelt, wie jeden großen Menſchen, aber in dieſem Simſon und noch mehr in der Delila fehlen alle jene feineren Naturwahrheiten, welche uns anheimeln, unſer Herz in Schwingung verſetzen, daß es den Dichter nach ſeiner Macht und Weisheit lenken könne. Eine Freundin ſchrieb an Kleiſt über die Pentheſilea: Sie haben den Schmerz und Glanz Ihrer Seele hineingelegt! Ja wohl, aber welcher Seele, wie klar, bei allem Helldunkel! Es iſt auch ein ſinnlich kräftiger, mythiſcher Stoff, aber das Hellenenthum. Trotz Tiek's Ausſtellungen möchte dieſe Pentheſilea als Fingerzeig dienen können, wohin die Kräfte ſich zu wenden haben, welche in Heroenthum und Leidenſchaft ſchwelgen wollen. Aber ſo wie Gärtner einmal iſt, glaube ich ſchwerlich, daß er in ſolchen Stoffen befriedigen könnte. In Rom iſt nicht mehr das Heil der Welt, wenn auch die franzöſiſche Republik es wieder inſtallirt hat. Shakespeare war Proteſtant — er iſt nicht mehr und nicht wieder zu bekehren.

III. Ueber Symboliſirung im Drama.

Shakespeare hat in der berühmten Stelle des Hamlet, wo das Schauſpiel ein Spiegel des Jahrhunderts, ein Abdruck der Zeit genannt wird, wahrlich keine Definition des Drama's geben wollen, ſondern Hamlet nimmt für ſich aus der allgemeinſten Aufgabe deſſelben nur das heraus, was für ſeine moraliſchen Zwecke paßt. Abbild, Symbol der Zeit, in Bezug auf Sittlichkeit, mit der Tendenz auf's Verbeſſern iſt das Drama allenfalls noch für Gervinus und ähnliche Kritiker, für welche weder Hegel's noch Viſcher's Aeſthetik geſchrieben iſt. Solche Auslegungen kann man auf ſich beruhen laſſen. Aber an jenen Hamlet'ſchen Ausſpruch anknüpfend muß man geſtehen, daß derſelbe den eigentlichen Kern aller dramatiſchen Kunſt in ſich hat. Nur möchte ich in Beziehung auf die Gattungen des Drama's zum Abbilde noch das Vorbild und Zerrbild oder Gegenbild ergänzend hinzufügen. Denn Uhland's „Ludwig der Baier“ und „Ernſt von Schwaben“ ſind offenbar Verherrlichungen von Tugenden, welche im deutſchen Volke ſo gut wie erſtorben ſind, glänzende Vorbilder, nicht Abbilder und Spiegel des Jahrhunderts. Die Komödie der Alten iſt ein Zerrbild der Zeit. Es wäre zu wünſchen, daß von jenen Gegenbildern, die das Schöne vorzugsweiſe in jedem Gliede tragen, viel mehr geſchaffen würde, denn wenn ihnen auch die aufregende Heftigkeit der Nachtbilder — und das ſind die wahren Abbilder dieſer Zeit — fehlt, ſo verpflanzen ſie mehr und mehr jenes großartige heroiſche und ſociale Idyll auf die Bühne, welches Schiller als die Gattung der großen poſitiven Zukunft bezeichnete, — wozu nicht blos in unſerem Göthe und Uhland, ſondern namentlich in der George Sand und Dikens für die ſociale Seite ſchöne Keime liegen.

Dieſe Erweiterung jenes Hamlet'ſchen Wortes trifft eben nur die Gattungen des Drama's, welche die Geſchichte, nicht die Aeſthetik zu ſchaffen hat. Aber etwas, das rein in's Gebiet der Aeſthetik fällt, iſt: das Verhältniß zu beſtimmen, in welchem Idee und Symbolum, Abbild und Gegenſtand, Dargeſtelltes und Darſtellendes zu einander ſtehen ſollen. Ich will verſuchen, darüber ein Geſetz aufzuſtellen, welches mir beſonders an dem wunderbaren „Diamant“ von Hebbel deutlich geworden iſt. So viele Leſer und Kritiker dieſes Luſtſpiels wiſſen nichts mit dem Ganzen aufzuſtellen, wiewohl ſie die komiſche Kraft in der niedern Sphäre darin anerkennen. Woher kommt das? Man kann unmöglich behaupten und thäte dem Dichter ſelbſt Unrecht, wenn man ihn behaupten ließe, daß dieſe ſonſt tüchtigen Aeſthetiker, wie z. B. Viſcher gerade in dieſem Punkte durchaus im Irrthum wären. Von wem ſoll der Dichter am Ende das Lob glauben, wenn er von ſolchen nicht auch den Tadel glauben will? Ich glaube, dieſes Mißverhältniß liegt darin, daß in jenem tiefſinnigen Weltbilde der Kern zu groß, zu expanſiv iſt, um von der Schaale gedeckt zu werden. Das Darſtellen des wahnſinnigen Jagens nach Beſitz und einem illuſoriſchen Werth, der ſich zuletzt als ein Nichts herausſtellt, reißt den Dichter hin, die bunte Seifenblaſe immer weiter und weiter auszudehnen, immer mehr Weltgegend und Spiegelung ſchimmert darin und ſiehe da, die zu große Blaſekraft zerſprengt das ſchimmernde, luſtige Ganze und graue unſcheinbare Atome ſtäuben vor dem Auge.

Gehen wir zur Geſchichte des Symbols ſelbſt zurück, ſo zeigt ſich folgende Procedur. Um das Allgemeinſte, die Naturkraft in ein Bild zu faſſen, wird das leerſte, der Stein, der Baum zum Fetiſch genommen oder das Ungeheuerlichſte, wie ein Pferdgeſchöpf mit einem Menſchenkopf, da kann ſich die myſtiſche Phantaſie nun den Gott groß, klein, tiefſinnig, winzig denken, das Symbol iſt unklar, unbeſtimmt, darum die Idee hin- und herfluthend, unendlich. (Aegypter, Perſer — mangelhafte Kunſt.) Die Juden haben kein Symbol, ſie waren das unkünſtleriſcheſte Volk der Erde; obgleich für die Kunſt hoch begabt, hielt ſie eine tyranniſche Theokratie davon ab, der geiſtige Gott erſtickte den weltlichen. Die Griechen laſſen von der ruhenden vagen Allgemeinheit der Gottesidee lieber ein gut Stück fahren, ſie nehmen logiſche und moraliſche Widerſprüche in ihre Theogonie auf, aber was thun ſie dafür? Sie ſchaffen beſtimmte Geſtalten, das Symbol wird bei ihnen heimiſch in engem Kreiſe, behaglich wohnt der Gott in ſeinen vier Tempelwänden. Das Chriſtenthum wendet ſich wieder auf die Tiefſinnigkeit und Unendlichkeit der Gottesidee, welche die Griechen nicht in ihrer Kunſt hervorarbeiteten, aber ſtatt des Judenthums, das das Symbol nicht fand, nahm es den wirklichen Menſchen, die Perſönlichkeit zum Symbol, und man könnte ſagen: das Chriſtenthum hat unter andern das Drama der Griechen beſeelt und ſtatt der Marmorbilder, (Masken) welche Menſchen bedeuteten, wirkliche Menſchen auf die Bühne geſtellt.

Da aber die Unendlichkeit der Idee in dem beſtimmteſten Symbol vom Chriſtenthum keineswegs aufgegeben, ſondern beſonders betont wird, ſo kommt es darauf an, wenn man den Anforderungen höchſter Kunſt genügen will, die größte Beſtimmtheit im Individualiſiren ſei es der Handlung oder der Charaktere mit der größten Tiefe der dargeſtellten Idee zu verbinden. Im andern Fall wird das neuere Drama immer etwas — nicht gerade zu verwerfendes — Antike — oder etwas — entſchieden zu verwerfendes — Aegyptiſch Myſtiſche haben, das in's Ungeheuerliche leicht hinübergeht.

Man erfahre auch hier, wie die Künſtler κατ' ἐξοχήν, die Griechen, gebe dem Mercur die beſtimmteſte Ausprägung in Geſicht und Muskulatur, aber ſtelle nicht zu gleicher Zeit den Spitzbuben oder den Jupiter oder die Venus in ihm dar, ſondern vor allen Dingen den Gott. Warum wirkt ein Macbeth, ein Hamlet, ein Othello ſo unwiderſtehlich? Wegen der Concentrirung auf ein Thema, wegen der deutlichen beſtimmten Ausmalung der Menſchen und menſchlichen Handlungen. Dies trägt noch immer den Sieg davon und iſt nicht genug den größeren Genie's zu empfehlen, die faſt mit zu viel Kraft der Idee ausgeſtattet, andern, denen das Maaß ſo leicht wird, abgeben könnten. Sollte ich Niemand hiemit etwas Neues geſagt haben, ſo bin ich nicht zu entſchuldigen, daß ich an einem Werke bei dieſer Gelegenheit eine Ausſtellung gewagt habe, deſſen große Schönheiten noch lange nicht genug gewürdigt ſind.

IV. Die Comödie der Irrungen,

bearbeitet von Jenke, Regiſſeur des Oldenburgiſchen Hoftheaters.

Es ſei mir geſtattet, in dieſen Blättern eine Empfehlung dieſer Bearbeitung auszuſprechen, da ſie nicht nur an Präziſion und Klarheit, ſondern auch an Bühnenwirkung jede andre übertrifft. Sie hat die Probe auf dem Theater glänzend beſtanden. Ihr weſentlichſter Vortheil iſt der glückliche Gedanke, die vier Rollen der Antipholus und Dromio's von zwei Schauſpielern ſpielen zu laſſen, ein Gedanke, welcher Herrn Jenke eigenthümlich gehört, wiewohl er ſpäter hie und da bei Gelegenheit der Holtei'ſchen Bearbeitung ausgeſprochen iſt. Das Stück ſpielt in drei Akten; Reden, die zur Verknüpfung, zur Verdeutlichung nothwendig waren, ſind in Shakſpeare'ſchem Geiſt geſchrieben, namentlich gewinnt die Aebtiſſin durch eine längere Rede über die Eiferſucht und Keiferei der Frauen eine gewiſſe gut moraliſche Bedeutung, die den ernſteren Hintergrund, auf welchem Gervinus das Stück aufgebaut wiſſen will, noch entſchiedner als eine Familienſtörung und durchgehende Zerfahrenheit der Charaktere hervortreten läßt. Wie ſich in Einzelnheiten die Jenke'ſche Bearbeitung nicht einer Verwäſſerung der Schlegel'ſchen Ueberſetzung ſchuldig macht, im Gegentheil mit richtigem Takt die eigenthümlichen Schönheiten derſelben achtet und nur Undeutlichkeiten für die mündliche Sprache wie für das Auge zu vermeiden ſucht, das muß man aus eigner Lektüre erfahren.

Herr Jenke, der in dieſen Tagen ebenfalls den Sommernachtstraum in drei Akten aufführen ließ, wodurch namentlich die Wunder der Traumnacht ununterbrochen fortſpielen, wird mit andern Luſtſpielen Shakſpeare's fortfahren, zunächſt mit: Viel Lärmen um Nichts.

V. Die Bedeutung des Robespierre von Griepenkerl für die Bühne.

Die franzöſiſche Revolution iſt für das Drama gewonnen. Danton's Tod von Büchner hat die lebendige Geſtaltung nicht erreicht, welche allein die Bühne erobern kann. Es gehörte die Zeit von 1848 dazu und ein gereifter umfaſſender Geiſt, wie ihn der Dichter des Robespierre beſitzt, um ein ſo ſchwieriges Feld ſogleich mit Erfolg zu bebauen. An die großen muſikaliſchen Revolutionair's Beethoven, Meyerbeer ſich anlehnend, durch eine muſikaliſche Novelle in Grabbe-Hoffmann'ſcher Manier, durch eine Ueberſetzung des Sophocles bekannt, wagt unſer Dichter den großen Wurf und bis jetzt ſind, einige Kritikaſter abgerechnet, alle, die ſein Werk kennen, darin einig, daß er ihm gelungen iſt. Oldenburg, Hannover hat ſich für die Annahme zur Aufführung beſtimmt entſchieden, Braunſchweig der Wohnungsort des Dichters wird nicht nachbleiben, Hamburg, Berlin, Leipzig, ja ſelbſt Paris, durch eine bereits angetretene franzöſiſche Ueberſetzung, werden über das Bühnenſchickſal des Robespierre zu richten haben. Zum erſten Male tritt ein dramatiſcher Schriftſteller mit der überwiegenden Gewalt des Stoffs und ſeines Genie's den Bühnen gegenüber, ja ſelbſt dem Publikum zum Trotz, als Vorleſer auf in einer Selbſtſtändigkeit, wie ſie nur in Frankreich bis jetzt gefunden wurde, die es freilich allein ermöglicht, daß das Drama im höchſten Sinne des Wortes die Oberherrſchaft über die Produkte des Tages gewinnt.

Unter die Stimmen ungetheilten Lobes haben ſich Stimmen kleinlichen Tadels gemiſcht. Dieſe zu erſticken lohnt der Mühe nicht, wenn nicht eine Wahrheit daraus reſultirt. Der Hauptvorwurf, welcher gemacht wird, iſt der, daß der Dichter nicht gehörig motivirt habe. Man vergißt, daß ein hiſtoriſches Drama keine Emilia Galotti iſt; ein zweiter, man ſehne den Untergang des Helden herbei, ohne Mitleid zu empfinden. Man vergißt, daß der Urſprung des Mitleids die Subjektivität iſt, daß ein engherziges ſentimentales Gemüth auch Richard III. und Macbeth kein Mitleiden gewähren wird. Robespierre, dem ſeine einzige Waffe, das Wort, abgeſchnitten wird, der mit zerſchmetterter Kinnlade auf dem Tiſch im Hôtel de ville ausgeſtreckt liegt, iſt nicht des Mitleids werth? Endlich ſoll die Cabale der Vadiers und Talliens nicht genug hervortreten. Das Lächerlichwerden des Helden iſt angedeutet, nicht durchgeführt. Der letzte Vorwurf iſt vielleicht von allen der allgemeinſte. Dennoch iſt er nicht ein Vorwurf gegen das fertige, ſondern er beſagt nichts mehr, als, das Stück iſt dem Ende zu noch nicht ganz fertig. Wohl, man laſſe dem Dichter Zeit. Will man ihn mit Shakeſpeare vergleichen, ſo vergeſſe man nicht, daß auch dieſer den Hamlet in verſchiedenen Verbeſſerungen auf die Bühne brachte. Aber die Doktrin, welche ſich in die deutſchen Köpfe unausrottbar eingeniſtet hat, vergißt Alles, nur nicht ihr eigenes kritiſirendes Ich, vergißt, daß wir eine Epoche der Praxis vor uns haben, in welcher man vor allen Dingen ein ausgedehntes Repertoir ſchaffen muß, vergißt, daß man dies nicht ſchaffen kann, ohne jeden kühnen großen Wurf mit Liebe und wirklich poſitivem Sinn für's Große anzunehmen.

Für die Bühne wird dieſes Stück ein großer Fortſchritt ſein. Während die feinere Charakteriſtik in den ſocialen Stücken (Valentine, Waldemar, Ottfried) doch nicht weiter kam, als bis zum Ausmalen der Erbärmlichkeiten, welche es verhindern, daß wir eine kräftige Geſellſchaft haben, ſo giebt dies Stück poſitive Geſtalten, jene großen Perſonifikationen der Geſchichte, die, um zu dem rechten Punkt ihrer Verleiblichung zu gelangen, ſelbſtſchöpferiſche Schauſpieler verlangen, Schauſpieler, in welchen etwas von jenem poſitiven Inhalt der Idee lebt, in welchen die großen Geheimniſſe geſchichtlichen Werdens der Begebenheiten und der Charaktere keinen unfruchtbaren Boden finden.

Was hier an Genauigkeit der Dichter unterlaſſen mußte, weil ſein weitgreifender Stoff es nicht litt, hat der Schauſpieler zu ergänzen. Die Geſchichte giebt uns die Revolutionsmänner, Danton, Robespierre, Camille Desmoulins u. ſ. w. mit all ihren kleinen Eigenthümlichkeiten wieder, ihren Gang, ihre Züge in Portraits, ihre Wohnungen und perſönlichen Verhältniſſe. Lamartine's Girondiſten und Thiers Geſchichte der Revolution werden die Quellen ſein, woraus neben der Dichtung der Schauſpieler ſelbſtthätig ſeine Auffaſſungen zu ſchöpfen hat. Ja es wäre eine ſehr dankenswerthe Aufgabe, wenn entweder der Dichter ſelbſt oder ein kundiger Schriftſteller eigends für die Darſtellung die näheren Charakteriſtiken und Portraits der einzelnen Revolutionsmänner zuſammenſtellte. Hier iſt die vollkommene hiſtoriſche Treue nicht bloß möglich, ſondern nöthig, um die Illuſion hervorzubringen und die höchſte Gattung hiſtoriſcher Tragödie, wie ſie in dieſen Jahrbüchern in den vortrefflichen Aufſätzen von Meyr charakteriſirt iſt, kommt durchaus mit der Richtung Seydelmann's überein, deſſen ſelbſtſchöpferiſche Kunſt in die Detailmalerei hiſtoriſcher Größen einen ungeahnten Zauber brachte. Man denke an ſeinen Carl XII. und Cromwell. Die Idealität der ganzen Darſtellung liegt in ſolchen Epochen nicht in einer gewiſſen myſtiſchen Unbeſtimmtheit, ſondern gerade in der Allgemeinheit des Beſtimmten, in der Totalität aller ſcharfausgeprägten Einzelnheiten. Mag der wirkliche Erfolg des Werks auf der Bühne ſein wie er wolle, der höchſte wirklich dauernde Erfolg wird auf den Schultern der Schauſpieler ruhen und mit Recht kann man behaupten, daß, wenn dieſes Stück die darſtellende Kunſt nicht in ganz neue Bahnen hineinreißt, dieſe Kunſt ſo gut wie verloren iſt. Hier iſt wieder hoher Beruf, ein Feſt unſerer Bühne, einer jener Lichtblicke, wie ſie den Freund des Schönen über hundert lichtloſe Nächte tröſten, welche auf den Trümmern einer großen Litteratur durchtrauert werden. Hier wird die Kunſt Religion, Spiegel des Jahrhunderts im höchſten Sinne, Lehre des Volks und Troſt der Edlen und das jammervolle Handwerk verſchwindet vor dem Zauberwort: dramatiſche Kunſt! Wehe dem, der uns dieſes Feſt durch begieriges Aufſuchen von Schwächen und Fehlern verkümmert, wehe der Trägheit und Eitelkeit, die dieſen Rollen gegenüber ſich nicht in Liebe und Demuth beugt, ſondern nichts anderes darin ſieht, als Paradepferde, auf welchen der geflickte Lumpenkönig: Ich zur Beluſtigung der Menge herumreitet!

Knight

über

Shakeſpeare's „Komödie der Irrungen."

(Aus Knight's Studien über Shakeſpeare.)

Wenn man die Vorausſetzungen zugeſteht, auf welchen Shakeſpeare's „Komödie der Irrungen" beruht, iſt es unmöglich, ſich irgend eine dramatiſche Handlung zu denken, die mit mehr Geſchick entwickelt wäre, als die in jener Komödie. Hazlitt hat über dies Stück einen Tadel ausgeſprochen, welcher in der That eine Empfehlung iſt. Er ſagt: „Die erregte Neugier iſt gewiß ſehr groß, obgleich nicht von der angenehmſten Art. Wir werden wie mit einem Räthſel gequält, welches wir dennoch zu löſen verſuchen." — Aber die Neugier zu erregen durch Darbietung eines Räthſels, welches wir zu löſen verſuchen ſollten, — das war gerade dasjenige, was Plautus und Shakeſpeare zu thun beabſichtigten. Unſer Dichter hat das Räthſel durch die Hinzufügung der beiden Dromio's verwickelter gemacht, und dadurch die Erregung unſrer Neugier vermehrt. Ob dieſe Erregung angenehm oder verdrüßlich iſt, und ob das Räthſel uns amüſirt oder quält, hängt gänzlich von dem Grade von Aufmerkſamkeit ab, welchen der Leſer oder Zuſchauer dem Stück zu ſchenken geneigt iſt. Hazlitt ſagt ferner: „Wenn man dieſe Komödie lieſt, iſt es, — ſowohl wegen der Gleichheit der Namen der beiden Antipholiſſe und der beiden Dromio's, als weil jeder dieſer Zwillinge von denen, welche ſie ſehen, beſtändig für den anderen angeſehen wird, — ſchwierig, ohne eine mühevolle Anſtrengung der Aufmerkſamkeit, die Charaktere im Geiſt unterſchieden zu behalten. Und auf der Bühne muß entweder die vollkommne Aehnlichkeit ihrer Perſonen und Kleidung die nämliche Verwirrung hervorbringen, ſo oft ſie auftreten, — oder die in der fraglichen Geſchichte vorausgeſetzte Gleichheit der Erſcheinung wird vernichtet ſein. Wir haben indeß einen Schlüſſel zu der Schwierigkeit; wir können errathen, wer wer iſt, einzig und allein aus den Widerſprüchen, welche entſtehen, ſobald die verſchiednen Parteien zu ſprechen beginnen; und für die Verwirrung und die Irrthümer, in welche wir gerathen, werden wir dadurch entſchädigt, daß wir Andere in noch größere Verwirrung gerathen ſehen." — Hier hat Hazlitt faſt abſichtslos die Quelle des Vergnügens angegeben, welches mit einer „Anſtrengung der

Aufmerkſamkeit," — wir glauben nicht mit einer „mühevollen Anſtrengung," — der Leſer oder Zuſchauer ſicher iſt, aus der Komödie der Irrungen zu ſchöpfen. Wir haben „einen Schlüſſel für die Schwierigkeit:" — wir wiſſen mehr, als die Spielenden im Drama; — wir mögen ein Wenig verwirrt werden, aber die gewaltige Verwirrung der Handelnden iſt für uns ein beſtändig größer werdender Triumph. Wir haben das Stück nie dargeſtellt geſehen; aber Armitage Brown, der eine Darſtellung deſſelben geſehen hat, beſchreibt die Wirkung derſelben alſo: „Bis ich es auf der Bühne ſah, hatte ich keine Vorſtellung von dem Umfang der Mißverſtändniſſe, von der Drolligkeit derſelben, von ihrer ungeſchwächten Fortdauer, bis ſie, am Ende des vierten Acts, mit Hülfe des Dr. Zwick ihren Gipfelpunkt erreichten, wo das Publikum vor Lachen ſich wie Wogen wälzte." Sehr wahr bemerkt dabei Brown: „Dem ſeltſamen Widerſpruch ernſten Erſtaunens der Handelnden mit ihren, in den Augen der in das Geheimniß eingeweihten Zuſchauer lächerlichen Situationen iſt die unwiderſtehliche Wirkung zuzuſchreiben." Die Zuſchauer werden ſogleich durch die in der erſten Scene vorgetragene Geſchichte in das Geheimniß eingeweiht. Nichts kann ſchöner behandelt ſein, — Nichts iſt zugleich Shakeſpeariſcher, als die Erzählung Aegeon's; und dieſe Erzählung iſt ſo klar und ſo eindrucksvoll, daß der Leſer dieſelbe mitten unter allen den Irrungen und Verwirrungen, welche folgen, nie vergißt. Der Herzog, welcher, wie der Zuſchauer, die Erzählung gehört hat, erkennt ſogleich den wirklichen Stand der Dinge, als die Löſung des Knotens naht. Der Zuſchauer hat denſelben von Anfang bis zu Ende erkannt, — allerdings durch eine Anſtrengung der Aufmerkſamkeit, denn ohne ſolche Anſtrengung würden die Charaktere wie die nichtigen Schatten eines halbwachen Traumes vermengt werden; — und da der Zuſchauer den wirklichen Stand der Dinge erkannt hat, iſt es, wie wir glauben, unmöglich, daß die beſtändige Fähigkeit des Zuſchauers, das Räthſel zu löſen, anders als erfreulich ſein ſollte. Es ſcheint uns, daß jeder Zuſchauer, welcher ſeine Augen offen hält, nachdem er mit den Perſonen der beiden Antipholiſſe und der beiden Dromio's etwas vertraut geworden iſt, einen Schlüſſel finden wird, vermittelſt deſſen er einen Unterſchied zwiſchen allen Genannten, ſogar ohne die Widerſprüche, entdecken kann, „welche entſtehen, ſobald die verſchiedenen Parteien zu ſprechen anfangen." Schlegel ſagt: „Es verſteht ſich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigſtens eine ſinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverſtändniß verurſachen, immer mit Masken geſpielt werden ſollten, und ſo wird es auch der Dichter beobachtet haben." Ob eigentliche Masken zu Shakeſpeare's Zeit bei der Darſtellung dieſes Stücks gebraucht wurden, iſt uns etwas zweifelhaft. Ohne Frage muß jedoch jedes zum Spielen der Zwillinge ausgewählte Paar von Perſonen die nämliche Höhe haben, nebſt ſolchen allgemeinen Aehnlichkeiten der Geſichtszüge, daß dieſelben durch Schminke und falſches Haar bis zu der Gleichheit der Erſcheinung gebracht werden können, — und dabei muß die Kleidung ſcheinbar vollkommen ähnlich ſein. Aber mag auch die größte Sorge hierauf verwandt worden ſein; dennoch wird der beobachtende Zuſchauer einen Unterſchied zwiſchen Jedem entdecken, — irgend eine Eigenthümlichkeit der Stimme oder des Auges, irgend eine Ungleichheit im Gange, irgend eine kleine Verſchiedenheit in der Kleidung.

Hat denn aber nicht Shakeſpeare ſelber, durch ſeine wunderbare Kunſt in der Charakterzeichnung, einen Schlüſſel zum Verſtändniß der „Irrungen" geliefert? Pope machte die treffende Bemerkung, daß, wenn unſeres Dichters Dramen ohne Beifügung der Namen der dargeſtellten Perſonen, bei den Reden einer jeden, gedruckt wären, wir dennoch zu wiſſen, wer ſpricht, in Stand geſetzt ſein würden durch Shakeſpeare's wunderbare Unterſcheidungsgabe bei Austheilung angemeſſener Denk- und Ausdrucksweiſen an jeden Charakter. Dies ſcheint uns offenbar der Fall bei den Charakteren jedes der Zwillingsbrüder in der Komödie der Irrungen zu ſein.

Betrachten wir die fraglichen vier Perſonen etwas näher.

Der Dromio aus Syrakus wird von ſeinem Herrn beſchrieben als:

„Ein treuer Burſche, Herr, der manchesmal,
Wenn Sorg und Schwermuth mir am Herzen nagt,
Die Grillen mir vertreibt mit luſt'gem Scherz."

Der wandernde Antipholis aber beſchreibt ſich ſelber als eine Beute der „Sorge und Melancholie." Er hat einen heiligen Vorſatz auszuführen, welchen er ſeit Jahren zu erreichen ohne Erfolg bemüht geweſen iſt:

. . . . „Wer mir viel Vergnügen wünſcht,
Der wünſcht mir, was ich nie erlangen kann.
Ich bin in dieſer Welt ein Waſſertropfen,
Der einen andern Tropfen ſucht im Meer."

Geſetzt, gütig, liebevoll, iſt der Antipholis aus Syrakus eines von Shakeſpeare's liebenswürdigen Geſchöpfen. Er ſchlägt zwar ſeinen Sklaven, nach der Sitte, Sklaven zu ſchlagen; aber faſt in dem nämlichen Augenblick lacht er mit ihm und iſt gegen ihn freundlich. Er iſt ein Enthuſiaſt; denn mitten in ſeinen Verlegenheiten verliebt er ſich in Luciana, und ſeine Lippen äußern Worte von der höchſten Poeſie:

„Nicht, holde Meermaid, in der Schweſter Thränen
Ertränke mich dein Lied ſo wunderbar!
Sirene, ſing' für dich: das ſchwellt mein Sehnen:
Spreit' über die Silberflut dein goldnes Haar."

Doch iſt er gewohnt, ſich ſelber zu beherrſchen, und er beſchließt daher, ſich ſogar von der Sirene loszureißen:

„Damit mich nicht verderben dieſe Töne,
Stopf' ich mein Ohr der lockenden Sirene."

Wie ſeine Verlegenheiten zunehmen, hört er auf, böſe auf ſeinen Sklaven zu ſein: —

„Der Kerl iſt ganz verwirrt: ich bin es auch;
Wir wandern unter lauter Spukereien:
Ein guter Geiſt geleit' uns fort von hier!"

Unähnlich dem Menaechmus Soſicles des Plautus, weigert er ſich, bei der Buhlerin zu Mittag zu eſſen. Er iſt feſt und muthig, als er vom Kaufmann angegriffen wird. Als die Irrungen ſich aufklären, deutet er beſcheiden ſeine Liebe zu Luciana an; und wir fühlen, daß er glücklich ſein wird.

Der Antipholis aus Epheſus ſteht in Bezug auf die Qualität ſeines Geiſtes und die Stärke ſeiner Sittlichkeit entſchieden unter ſeinem Bruder. Er iſt ſchwerlich berechtigt, ſeine Frau „zänkiſch" zu nennen. Ihr Fehler iſt eine allzu empfindſame Zuneigung zu ihm. Ihre Gefühle ſind in folgender Anrede an ihren vermeintlichen Gemahl ſehr ſchön geſchildert:

> „Komm, daß ich feſt an dieſen Arm mich klebe:
> Du biſt ein Ulmbaum, Mann, ich bin die Rebe,
> Die ihre Schwäch' an deine Stärke rankt.
> Was zwiſchen uns ſich drängt, iſt Unkraut bloß,
> Schamloſer Epheu, Stechdorn, unnütz Moos."

Das klaſſiſche Bild von der Ulme und der Rebe würde hinreichend geweſen ſein, die Gefühle einer zärtlichen und vertrauensvollen Frau auszudrücken; der feine Zuſatz:

> „Schamloſer Epheu, Stechdorn, unnütz Moos"

bezeichnet die vorherrſchende Unruhe einer liebenden und argwöhnenden Gattin Antipholis aus Epheſus wird während des ganzen Verlaufs der „Irrungen" etwas hart behandelt; aber er verdient es. Allerdings wird ihm die Thüre ſeines Hauſes verſchloſſen; in ſeiner Ungeduld möchte er ſich den Eingang daſelbſt erzwingen, trotz der Vorſtellungen des guten Balthaſar:

> „Bedenkt nur, ihre langerprobte Klugheit,
> Beſcheidne Tugend, reife Sittſamkeit
> Verbürgen einen Grund, den ihr nicht kennt."

Er geht fort, aber nicht „geduldig;" er iſt zufrieden, außerm Hauſe zu Mittag zu eſſen, doch nicht „im Tiger." Sein Entſchluß

> . . . . „Unſrer lieben Wirthin dort,
> (Geſchäh's auch bloß zu ärgern meine Frau)
> Schenk' ich die Kette" —

würde von ſeinem Bruder in ähnlicher Lage nicht gefaßt worden ſein. Er hat ſeine Frau geärgert; er hat mit der Buhlerin zu Mittag gegeſſen; dennoch iſt er nicht befriedigt: —

> . . . . „Geh du indeß.
> Und kauf' mir einen Strick; den theil' ich aus
> An meine Frau und ihre Mitverſchwornen."

Wir bemitleiden ihn nicht, als er verhaftet wird, noch als er den „Strick" erhält, ſtatt ſeiner „Dukaten." Seine wüthende Leidenſchaftlichkeit gegen ſeine Frau, und die ſchlechten Namen, die er ihr ertheilt, ſind ganz in ſeinem Charakter; und hat er

> . . . . „Die Mägde
> Sämmtlich geprügelt, Doktor Zwick gebunden,"

ſo können wir nicht den Verdacht hegen, daß der Doktor den rechten Kranken behandelt habe. Mit Einem Wort, wir können nicht zweifeln, daß, obgleich der Antipholis aus Epheſus ein tapfrer Soldat ſein mag, der ſich „tiefe Wunden" zuzog, um ſeines Fürſten Leben zu retten, und obgleich er wirklich ein Recht hat, ſich für ſehr beleidigt zu halten, — er dem Antipholis aus Syrakus ſcharf entgegengeſetzt iſt, — daß er weder gelaſſen, noch gütig iſt, noch wahrhaft liebt, — daß ſein Naturell ſinnlich iſt, — und daß, wiewohl das Räthſel ſeiner Verwirrung gelöſt wird, er doch Urſache zur Unzufriedenheit finden und einen

. . . . . „großen, gift'gen Schwarm
Von bleichen Krankheiten"

nähren wird.

Die Charaktere der beiden Dromio's ſind, dem erſten Anblick nach, nicht ſo beſtimmt von einander unterſchieden. Jeder von ihnen macht „luſtige Späße:" jeder von ihnen erträgt Prügel mit wunderbar guter Laune; jeder von ihnen ſorgt treu für ſeines Herrn Intereſſen. Aber in der Qualität ihrer Luſtigkeit iſt ſicherlich ein merklicher Unterſchied.

Der Dromio aus Epheſus drückt ſich präciſe und in Antitheſen aus, bemüht ſich, ſeine Späße mit ungeheurer Ernſthaftigkeit und Beſonnenheit zu äußern und bringt ein Wortſpiel mit einer ſchlauen Feierlichkeit vor, welche äußerſt ergötzlich iſt:

„Das Huhn verbrennt, das Ferkel fällt vom Spieß,
Die Glock' im Thurm ſchlug zwölf, und meine Frau
Macht, daß auf meiner Wang' es Eins ſchon iſt.
Sie iſt heiß, — denn ſeht, — das Mahl iſt kalt."

Und

„Wohl Marken hat von eurer Hand mein Kopf
Auch Marken von der Frau hat meine Schulter;
Doch tauſend Mark hab' ich von Beiden nicht."

Er iſt ein förmlicher Humoriſt, und ſpricht, wie wir nicht zweifeln, in einem ſchleppenden und einförmigen Tone, der für ſeine Rolle in einem Zwiegeſpräch, wie das folgende, paſſend war:

Ant. v. Eph. „War nicht die Thür zu und ich ausgeſperrt?
Drom. v. Eph. Perdy, die Thür' zu, und ihr ausgeſperrt.
Ant. v. Eph. Hat ſie nicht ſelbſt mich ſchimpflich abgewieſen?
Drom. v. Eph. Sans fable, ſelbſt, euch ſchimpflich abgewieſen.
Ant. v. Eph. Hat nicht das Küchenmädchen mich verhöhnt?
Drom. v. Eph. Ei ja, die Küchenveſtal'n euch verhöhnt."

Dagegen kommen die „luſtigen Späße" des Dromio aus Syrakus alle von der Ergießung ſeines fröhlichen Herzens her. Er iſt ein Geſchöpf von höchſt thieriſchem Sinn, überfließend von Späßen und wunderlichen Gleichniſſen. Er macht nicht den geringſten Verſuch, einen Spaß in einer gewiſſen Ordnung vorzubringen, ſondern äußert, was ihm in den Mund kommt, mit unaufhaltbarer Zungengeläufigkeit. Er iſt ein ununterrichteter Witzbold, und verſchaffte, ohne Zweifel, ſeiner Zunge ſolche Beweglichkeit durch überſtürztes Sprechen und abwechſelnde Emphaſe, wie ſie allein ſeine langen Beſchreibungen ſeinem empfindſamen Herrn erträglich machen konnte. Man denke an das Zwiegeſprach in der zweiten Scene des zweiten Acts, wo Antipholis, nachdem er ſeine Späße zurückgewieſen hat, mit ihm in ein Wortgefecht verwickelt wird, in welchem der luſtige Sklave offenbar den Sieg davon trägt. Man denke ferner an die zum Theil zwar rohe, aber durchweg unwiderſtehlich drollige Beſchreibung des „Kuchenmenſch." Der Zwillingsbruder war zu einer ſolchen Flut von Späßen ganz unfähig. Ferner welch' eine Maſſe von Witz in ſeiner Schilderung des Gerichtsdieners! Seine Beiwörter ſind unerſchöpflich. Jeder der beiden Dromio's iſt in ſeiner Art vortrefflich; aber wir glauben, daß der aus Syrakus ſeinem Zwillingsbruder aus Epheſus ebenſo überlegen iſt, wie unſer alter Freund Lanz dem Schnell in den „beiden Veroneſern" es iſt.

Auf dieſe Unterſchiede zwiſchen den Antipholiſſen und den Dromio's iſt, unſeres Wiſſens, bisher noch nicht hingewieſen worden; ſie ſind aber gewiß vorhanden und ſcheinen uns von dem großen Meiſter in der Charakterzeichnung mit ausgezeichneter Kraft ſowohl wie Zartheit durchgeführt zu ſein. Natürlich konnten die Charaktere der beiden Zwillinge nicht in ſchroffem Gegenſatz einander entgegengeſtellt werden; denn das würde die Illuſion zerſtört haben. Sie müſſen immer

„Hand in Hand gehn, nicht einer nach dem andern."

Judas Iſchariot h.

(Fünfte Abtheilung.)

Nacht. Der Garten Gethſemane.

(Eine hohe Ulme, umgeben von Geſträuche.)

Judas (ſtarr vor ihr wie an einem Fleck geheftet.)

Wer iſt nun einſamer, der Baum oder der Menſch? —

Mitternachtskühle durchraſchelt ſeine Zweige. Vom Stamme bis zum Gipfel erzittert das Laub. Innen aber fließt Kraft. Da iſt kein Gedächtniß, kein heißes Herz, keine zerſchlagene Welt! Das lebt und labt.

Dagegen der Menſch! Vom Winde unbewegt ſteht er — aber, was iſt das Feuchte an ſeinen Wangen? Zween Thränenſtröme ſind herabgerieſelt, Bächlein über den Fels. Und der Fels merkte nichts davon, bis er unterwühlt war! O, ſoll ich ſo ewig hier ſtehen? Bin ich angeſchmiedet an die Stelle, wo mein Kuß ihn verrieth? Wer mir den Ton aus der Seele brächte! „Freund! Wie? Mit einem Kuſſe verräthſt Du des Menſchen Sohn?“ Wer mir den Ton aus der Seele brächte! Mit einem Kuſſe? — Es war die Schlange, die uns zuerſt das Küſſen lehrte; ſie küßt' und tödtete. Da floh der Menſch vor ihr, und ſuchte das wolluſtreiche Gift zu pflücken, ohn' deſſen Ueberſchwang: ſo ward es Heilung, Balſam und ſüße Nahrung der begier'gen Seele. Ich führte es zurück zu ſeinem Urſprung; zwei feige Mörder nah'ten, meine Lippen, und tödteten im Kuſſe! Fluch mir! Fluch meiner Feigheit! So hinterrücks im Kuſſe zu ermorden, das macht mich klein! O letzter Kuß der Welt! (Er verhüllt ſein Antlitz.)

Um die nämliche Stunde.

Jeſus vor dem Rath der Schriftgelehrten im Zimmer Gaſith.*)

Kaiphas.

Du biſt angeklagt der Entheiligung, denn Du haſt Deine Gebete nicht in dem Tempel des Heiligen „Geprieſen ſei Er!“ verrichtet, ſondern unter den Unreinen und bei den Thieren auf dem Felde.

---

* Dieſes Zimmer war zur Hälfte heilig; zur Hälfte, wo die Angeklagten ſtanden, nicht. Von dort aus gingen die Geſetze über Israel. Von hier gab es für den Verurtheilten keine Appellation.

Jeſus.

Wahrlich, Prieſter, ich ſage Dir, das Haus, in dem ich betete, war das des Herrn.

Ein Rabbi.

Ich, Rabbi Aſchi, Lewi's Sohn, ſtehe auf und zeuge gegen Dich. Ich habe Dich geſehen betend mit abgewandtem Geſicht hinter dem Bethauſe zu jeder Stunde, gleich einem Frevler, wie Rabbi Huna ſagt, denn es heißt: „Ringsum wandeln die Frevler.“

Ein Schriftgelehrter.

Das iſt des Todes ſchuldig. Denn Rabbi Abaje ſagt: „Ein Mann betete hinter dem Bethauſe und wandte ſein Angeſicht nicht dem Bethauſe zu, da ging Elijahu vorüber, ſah ihn, zog ſein Schwerdt und tödtete ihn.“

Jeſus.

O über Euch, die Ihr Jahre lang in des Vaters Hauſe ſitzet, und das Aeußere an Schüſſel und Becher ſäubert, aber nicht darauf merket, wie es innen voll Schmach und Unflath wird! Höret mich. Ihr legt die Hand auf den Talmud und glaubt gerecht zu ſein durch Menſchen-Satzung! Ich will ein Ding daraus nehmen auf meine Weiſe und darnach fragen, dann antwortet mir:

Als David, der Sänger, König war über Israel, verfiel er auf einmal in Traurigkeit und betrübete ſich, daß er die Stunden nicht zählen konnte von der erſten bis zur zweiten Dämmerung, weil ihn der Schlaf nicht losließ um die Mitte der Nacht. Und der Herr erſchien ihm im Traume, und gab ihm ein Geſicht, daß David Tages darauf nähme ſeine Harfe, und ſie aufhängete an die Säule zu Häupten ſeines Bettes. David that alſo. Und machte gegenüber in den Wänden ſeiner Kammer der Oeffnungen viere. Als nun die Nacht anbrach, und die Stunde kam, wo das Roß ſeine Nüſtern blähet und nach ſechzig Athemzügen aus dem Schlafe erwacht — da ging der Wind aus Norden 'gen Morgen und fuhr durch die Oeffnung in die Kammer und blies an die Saiten der Harfe, daß ſie laut ſpielete. Und David erwachte und wußte, daß es Mitternacht ſei, und hatte zuerſt der Stunden rechtes Maaß und Theilung gefunden. Und er dankete Gott, und ſtudirte die Schrift und ging hierhin und dorthin und übete die Rechte ſeiner Gerechtigkeit.

Sehet, des Menſchen Seele iſt wie die Harfe Davids und der Hauch des Ewigen wehet darüber hin, und erfaßt ihre Saiten, daß dieſe aufjauchzen müſſen zum Lobe des Herrn. Der Menſch aber zur Zeit, wo er ſich eben befindet, ſtürzt zur Erde, im Tempel oder auf dem Felde; mit dem Angeſichte mitternachtwärts oder gen Oſten. Ueberall hat der Herr Wohlgefallen an ihm, und lauſcht ſeiner Stimme. Wie der Nachtwind kam zur rechten Zeit und ſpielete an die Saiten, und erweckete den *David*, ſo kommt auch der Herr zur rechten Zeit. — Oder wollt Ihr es *läugnen*, Rabbi's, daß die Stunde, wo Gott ruft, die rechte des Gebetes ſei?

(Sie wagen keine Antwort und verſtummen.)

Nikodemus (nähert ſich Jeſum, weinend.)

O Mann voll Hoheit, der Du daſtehen mußt gleich einem Miſſethäter an der Unheiligen Stätte, ſie verſtummen Dir. Aber — aber? — Ach, ich wollte lieber in ein verſteinert zürnend Gottes-Antlitz blicken, als in ihrer Züge wildes Leben, das Dir den Tod bedeutet!

Jeſus (reicht ihm die Hand.)

Wenn Du weinen willſt, *Nikodemus*, weine über Jeruſalem. Weine über Dich, daß Du ein Jude biſt. Das wird Euer Schmerz ſein. Weine.

Kaiphas (zornig zu den Seinen.)

Sehet doch, wie *Nikodemus* an ihm hängt — ſo auch die Uebrigen. O beſſer, dieſer Eine ſtirbt, als daß das ganze Volk verderbe.

(Sie berathen ſich.)

Nikodemus.

Ach, Herr, wenn Du gewollt hätteſt, Du ſtändeſt nicht hier. Das ganze Volk hing Dir an. Du hätteſt können unſer König ſein.

Jeſus.

Die Könige waren Euer Unglück. Von dem Tag fing es an, als Deine Väter den *erſten* von Samuel ertrotzten. Nie kann Einer es Vielen recht machen, oder *die* müſſen Sclaven ſein. Das wollte ich nicht.

Kaiphas.

Richter Israels, merkt wohl auf! Kein Mittel ließ ich unverſucht, ihn zu bekehren; doch dieſes Menſchen Verſtockung iſt unverdränglicher als Sonnenlicht. (Alle unſere Geſetze hat er verletzt; und ſeine Herkanft iſt uns kein Geheimniß.) Jedoch nach dem Gebote des Heiligen „Geprieſen ſei Er!“ und um den Glauben des Volkes zu ſchonen, frage ich ihn noch einmal im Angeſichte Aller. (Sich zu Chriſtum wendend, im feierlichen Tone.) Im Namen des lebendigen Gottes beſchwöre ich Dich! Frei biſt Du. Wenn Du alſo wirklich der verkündigte und erwartete Meſſias biſt, ſo ſage es uns frei heraus.

Jeſus.

Du Schalk! Iſt das auch eine Freiheit, in Ketten und Banden? Was hilfts! Sage ich Dir „Ja“ auf Deine Frage, ſo glaubſt Du mir nicht. Frage ich dann, warum Du nicht glaubſt, ſo antworteſt Du mir nicht. Die Wahrheit willſt Du nicht hören; Du biſt nur gewillt, mich ſchuldig zu finden. Wehe dem Menſchen, über den *Solche* zu Gerichte ſitzen. Er iſt von Anbeginn verloren. Machet zu Ende!

Kaiphas.

Ich beſchwöre Dich bei dem lebendigen Gotte, daß Du uns ſageſt, ob Du ſeieſt Chriſtus der Sohn Gottes?!

Jeſus.

Ich bin's.

Kaiphas (zerreißt ſeinen Mantel und verhüllt ſich.)

O Läſterung!

Die Stimmführer (treten auf.)

Aus ſeinem Munde haben wir vernommen, was ihn des Todes ſchuldig macht. Er ſterbe.

Alle.

Er ſterbe. (Sie verhüllen ſich.)

(Nikodemus und einige Wenige wenden ſich ab, und treten zu Jeſum. Johannes, der Jünger, drängt ſich durch Wachen und Volk zu ſeinem Meiſter.)

Nikodemus.

Herr, Herr! Du lächelſt?

Jeſus.

Das Samenkorn erſtirbt in der Erde, dann entkeimt die Frucht. Meinem Tode werdet Ihr glauben.

(Auf einen Wink des Hohenprieſters wird er von den Knechten umringt.)

Jeſus.

Die Gewalt beginnt ihr Werk mit mir. Nicht viel iſt mir mehr vergönnt, mit Euch zu reden. Aber nochmals, nochmals gebiete ich Euch, daß Ihr einig ſeid, und Euch liebet unter einander; denn wo möchtet Ihr Liebe und Eintracht finden, wenn nicht unter Euch ſelbſt?

(Johannes fällt ſchluchzend an ihm nieder und küßt ſeine Hände.)

Jeſus.

Traure nicht allzuſehr um unſere Trennung. Siehe! Ich bin nur der Erſte einer langen Reihe nach mir. Viele mit Dornen Gekrönte werden mir noch folgen müſſen auf den Weg, den ich jetzt gehe, ehe der Schmerz die Welt erlöſet haben wird.

Johannes.

O Herr, bleibe, bleibe bei uns!

Jeſus (ihn aufrichtend.)

Ich bin bei Euch. An mir erkennet, welche Freiheit der Menſch erreichen mag, und bis zu welcher Hoheit er berufen iſt; das iſt der Inhalt meiner Sendung. Fühlſt Du es, Nikodemus, Johannes?

Johannes.

O über's Grab hinaus!

Jeſus (zu den Söldnern.)

Führt mich jetzt, wohin Ihr müßt.

(Er bietet ſeine Hände dar; die werden gebunden und die Soldaten führen ihn hinweg.)

Nikodemus.

O welch' ein Menſch!

(Er bleibt an eine Säule gelehnt überwältigt ſtehen. Draußen kräht der Hahn.)

Felſige Gegend in der Nähe von Golgatha.

Judas (ſteigt aus einer Kluft herauf.)

Keine Ruhe! Keine Ruhe! Nicht hier! Nicht da! Nicht dort! Nirgend! Ich bin wie ein Thier, das man hetzet; wenn ich ein Gekreiſch hör', ſpitz' ich die Ohren und laufe! Geſtern packte es mich am Nacken und trieb mich über die Felder nach Jeruſalem in ſeinen Kerker. Ich verſteckte mich in dem äußerſten Winkel und lauſchte durch's Gitter. O, Ihr unverwundbaren Felſen! da wurde ſelbſt mein Haß bleich vor den Qualen, die ſie ihm thaten; und ich wandte ihm den Rücken zu und ſchloß die Augen — aber ich ſahe ihn dennoch. Er ſtand da in den Banden, als hätt' er alle Freiheit im Himmel und auf Erden; ſein heller Blick fuhr durch die Finſterniß wie des Cherubim's Schwerdt und durchbohrte mich in meinem Winkel. O Erde, da fühlt' ich mich deinesgleichen — und ich barg mein Antlitz im Mantel, als könnt' ich mich ſo vor mir ſelber verbergen. „Morgen wird er an's Kreuz geſchlagen“ riefen die Wächter. Und ich ſtürzte über die Mauern durch Felder und Vorſtädte. In mir ſein Antlitz wie eine mächtige Flamme, die den Judas verſengt. O brüll' auf, Leviathan aus der Tiefe! Werdet los, ihr Stürme! Wanke, Erde, damit ich das Stück aus meinem Leben, was ſein Blick herausgeſchmolzen hat, wiederfinde in den Elementen! O, wenn nur dieſe Stille von der Erde wiche — wenn nur die Rinder brüllten, die Roſſe den Boden ſtampften, oder ein Brand aufflammte, die Welt verzehrend, damit ich ruhig würde! Aber dieſe Stille greift mich an wie ein Schmerz, wühlt mich durch wie ein Orkan, krallt ſich an mir wie die Peſt, jagt mir nach wie der Todesengel, die Lanze geſchwungen und nach mir zielend! O kaltes Lächeln der Natur! Ich will Dir entfliehen, höhniſche Zeugin meiner Schmach und wär's bis an die Spitzen der Morgenröthe! Meine Gewänder theilen ſich wie Raben-Fittiche, wollt Ihr mich in die Wolken tragen oder in den Abgrund ſchleudern? Wohin? Wohin? (Er faßt ſein Gewand mit ausgebreiteten Armen wie Flügel, und wird davon getrieben.) Wohin? Wohin?

Drei Männer begegnen ſich am nämlichen Orte.

Der Eine.

Wo kommt Ihr her?

Die Anderen.

Von Golgatha herab.

Der Eine.

Ich will noch hin.

Die Anderen.

Wir ſahen ihn kreuzigen, und weinten über ihn.

Judas (kommt zurück.)

Iſt er todt?!

Die Männer (weichen ſeitab.)

Was iſt das für ein Menſch?

Judas.

Schreiet es aus! Höhlt aus die Felſen mit einem Wort und ſprenget ſie! Sagt, er ſei todt! (Sie ſchweigen.) Ha! Er kann noch nicht geſtorben ſein; ich ſeh's an Euren Mienen, die den Tag mir zeigen! Wäre es! Sie würden finſter wie die Nacht, der Tod ergriffe mit graus'ger Fauſt die ſtolzen Menſchenzüge; fort würfe die Sonne ihre ſtumpfen Zeiger — und mir wäre wohl!

Der eine Mann.

Nun ich meine: wär' der Mann, den ſie da oben kreuzigen, ein Prophete, wie ſie ſagen, und Gottes Sohn, wie könnte er ſich nicht vom Kreuz erlöſen?

Judas (packt ihn an.)

Jude, Jude! verflucht ſind Alle, die wie Du ſo denken; das ganze Jeruſalem, was mich verhöhnt mit ſeinen gold'nen Spitzen, es ſtürzt! weil es ſo denkt wie Du. (Er rüttelt ihn.) Ha, wärſt Du jetzt ganz Juda! ich packte Dich und würfe Dich hinab von ſteilſter Höhe, daß an den Zacken Du das Herz zerbrächeſt — Dir wäre beſſer, es geſchäh' auf einmal, als für die Ewigkeit den Fluch zu tragen!!

(Plötzlich eine ſchreckliche Verfinſterung. Orkane heulen. Felsſtücke fliegen durch die Luft. Es iſt die dritte Stunde.)

Alle.

Weh uns, er raſet! Wehe, wie geſchieht uns? Schwankt der Felſen? Dreht ſich das Land nicht um uns her in Kreiſen? Ach, Tag des Jammers!

Judas.

O Tag der Freude! Wer hat den Himmel ſo in das Herz geſtochen? Ich that es, ich! Rieſig, ein Tropfen Blutes, ſinkt herab die Sonne, und es verliſcht die krankgewordene Erde!

Die Männer (entfliehend.)

Weh uns, der jüngſte Tag bricht ein. Weltuntergang! Weltuntergang!

Judas.

Nun, indem die Welt zuſammenkracht, geſchieht mir wohl! — Reich' mir den Aſt, mitleid'ger Baum; nicht will ich zermalmet werden von des Erdballs Scherben; frei im letzten Hauche will ich vergehen wie ein Gott! (Der Baum biegt ſich hin und her.) Schwankſt Du gleich einer Gerte, ſtolzer Baum, von unſichtbaren Mächten gefaßt an deinen Haaren — o ſei mein Bild und werde wieder ſtark!

(Das Erdbeben tritt ein.)

Ha! Das Band der Thäler reißt, die Berge rücken an einander. Ich ſehe Golgatha! Ich ſeh' ihn bleich am Kreuze blutend; die Dornenkrone, und das ſchöne Herz geöffnet vor der Welt erſtauntem Auge! Ich ſeh's und bebe nicht. Nein, der Anblick macht wie Wohlſein mich geſund! — Du warſt mein Inhalt. Du biſt ausgeſchüttet und trunken iſt die Welt von Dir! Ich fühle jetzt mich wie ein leer Gefäß, wozu noch dient es? Ich zertrümm're es! (Er erhängt ſich an ſeinem Gürtel.)

(Der Sturm kommt, reißt ihn los, entwurzelt den Baum und zerſchlägt den Felſen. Tiefſte Dunkelheit.)

Gebet der Maria am Kreuze.

Herr, ich ſtand am Kreuze. Jetzt liege ich flehend vor Dir um der Menſchheit Leid, flehend um Licht! Laß vorüber die Nacht, o Herr!

Lazarus Hütte.

Maria Magdalena. Martha. Jocheba. Lazarus. Zwei Männer.
Judas
liegt ohne Lebenszeichen auf dem Lager Magdalenen's.

Der eine Mann.

Wie wir hier dieſen fanden? Frauen, es würde Euch ſchaudern, wenn ich's ganz der Natur nach Euch erzählen könnte! Wir Beide, ich und mein Bruder, gingen früh vor Tage aus von Jeruſalem, und wollten weit ins Land von Ephraim bis gen Damaskus reiſen, denn wir ſind Krämer mit Roſenwaſſer aus Arabien handelnd, und ſind viel unterwegs. Die Morgen-Frühe vor dem großen Sabbath wählten wir zur Reiſe, um noch am Abend in Ephraim zu ſein, und dort das Lamm zu eſſen. In Jeruſalem zu bleiben auf dem Feſt hat uns gegrauet, weil höchſt ungerecht man an dem Tag alldort das Blut der Hoffnung Israels vergießen wollte. Dies hat uns tief entrüſtet. Doch ſind wir kleine Leute, die's fühlen können, aber ſagen nicht. So zogen ſchweigend wir. Mein Bruder hier bepackte die Kameele. Ich ſchloß die Thüren, gürtete um mich die Taſche mit den blinkenden Denaren, und ſo gingen wir ſelbander hinunter gegen das Damasker Thor, wo uns erwartend ſchon die Knechte ſich mit den Kameelen hielten. Wohl hörten aus der Ferne wir manch wild Geſchrei von Flüchen, Läſterworten, ſahen auch des Volkes vielbewegten Lärm; doch ſchauten wir nicht um, und gingen weiter. Es ward ein heißer Tag. Die Sonnenſtrahlen ſtachen wie glühnde Nadeln ſich in unſer Fleiſch, ſelbſt die Kameele lechzten, ſo daß wir, angekommen bei den Pyramiden, die dreifach vor der Könige Grabmal ſtehen, dort, wo in ewiger Dämmrung ſpringt der Quell Siloah, und wo nach alter Sage der Ort einſt ſein wird des Weltgerichts, Halt machen mußten. Die Grotte iſt Euch bekannt, wo Jeremias ſaß und klagete ob Salems Untergang. Da traten wir hinein; und draußen unter Palmen ruhten die Kameele, bewacht von unſern Knechten. Wenn Euch die Grotte bekannt iſt, wißt Ihr auch, daß Adonai, unſer Gott, für ſeinen greiſen Knecht die kalten Wände mit warmen, immer grünen Moos bewachſen ließ; und daß an jedem Hälmlein wie Tropfen Thaues noch die Thränen hangen, die Jeremia weinete allda. Auf den Stein, wo er einſt ſaß, da ſetzt' ich mich: an meine Füße legte ſich mein Bruder und ſchlang den Arm um mich. Es ward uns ſchaurig. Denn in den Wänden, in dem ſtarren Felſen hörten wir von ungeſeh'nen Waſſern ein immerwährend Klopfen, als wär es Herzſchlag, der in Todesſehnſucht die alten Rippen gern zerſprengen möchte. Wir mußten weinen. Warum, das wüßt ich eben nicht zu ſagen: doch war's uns alſo daß wir weinen mußten. Plötzlich ſchwankte die Erde mit uns. Die Felſen bebten. Mit einem Sprunge ſtürzen wir uns aus der Grotte. Da, gegenüber dem Grab der Könige, den Felſen kennt Ihr, der eines Menſchen-Angeſichtes Züge trägt, und ehrnen Ernſtes in die Wolken ſchaut, dort wollen wir uns retten: denn die Erde fluthet unter uns mit grünen Wellen, wie nur ſonſt das Meer. Doch Grauen feſſelt unſern eiln'den Fuß! Lebendig wird das Felſenhaupt, 'die Braue zuckt, das Auge rollt und blitzt! Langſam neiget ſich das ehr'ne Antlitz vom Himmel abwärts und zur Erde nieder. Wir müſſen's ſehen; können fliehen nicht. Plötzlich, als wenn ein Schwerd den ſtolzen Nacken träfe, und das Haupt vom Rumpfe trennte, kracht es ab mit donnerähnlichem Gepolter. Staubwolken hüllen ein den fürchterlichen Anblick. Wir ſtürzen nieder auf das Angeſicht; wir wollen beten, doch der Schrecken läßt kein Wort auf unſ're Zungen. Finſterniß umgiebt uns, und ein Brauſen. Wir wagen nicht zu athmen. — Endlich nach langem Zagen, als wir wiederum die Augen aufgethan, lag ſchweigende Ermattung rings über der Natur. Von unſern Knechten und Kameelen fand ſich keine Spur, denn wo ſie jüngſt noch ruhten unter Palmen — gähnte jetzt ein tiefer Abgrund. Wir ſelber lagen in Gefahr auf einer Scholle, die ein Bergſtrom ziſchend unterwühlte. Die mächtigen Bäume neben uns entwurzelt ſtreckten ohnmächtige Arme in die leere Luft. Felſenſtücke, gewaltigen Kriegerköpfen, die in der Schlacht vom Rumpf gehauen, vergleichbar, kollerten umher. Wie in der Wuth des Kampfes ſträubten ſich die weißlich-grünen Haare noch über ihren ſchwarzen Angeſichtern. Wüſt war der Anblick: doch ein wüſterer ward uns! —

Die Gruft der Könige war aufgeriſſen; und zwiſchen roſt'gen Kronen, halb zermorſchten Sceptern lagen die Gerippe entblößet von den purpurnen Gewändern, in ihrer ganzen Nacktheit grauenhaft vor uns. Inmitten ihrer Armgelenke, Beinknochen rührte ſich in Krämpfen ein lebend Weſen, ein Menſch von Fleiſch und Blut wie wir! Ein ſcheußliches Geripp war über ihn gefallen und drückte den halbzerfreſſenen Schädel auf ſein Angeſicht. — Dieſer war's, den wir hierher Euch brachten! Wir riſſen ihn hervor aus der Umarmung. Er ſchlug die Augen auf, blickte uns ſinnlos an, und ſchloß ſie wieder. Doch daß er todt ſei, konnten wir nicht glauben; denn es zeugten der Bruſt langſam geheime Athemzüge uns von ſeinem Leben. Auf daß er lebe, brachten wir ihn her! (Er legt die Hand auf des Judas Bruſt.) Doch jetzt iſt's ſtumm dadrinnen. Nichts rührt ſich mehr.

Magdalena.

Stumm und todt.

Lazarus.

Breite meinen Mantel über ihn, Magdalena. Schlage Feuer an, Martha. Ich will die Hütte anzünden, daß er in den Flammen ſein Grab finde; und dann wollen wir wandern!

Der Mann.

Auch wir — wir wollen fort (auf Martha). Gieb dieſe braune Jungfrau mir zum Weibe, und ziehe mit uns!

Lazarus (giebt Martha an ihn).

Segen ſei mit Euch!

Der Mann.

Ich will mich taufen laſſen und mein Bruder; dann wird der Segen bei uns ſein.

Martha.

Und Du o Magdalena meine Schweſter?

Maria Magdalena.

Ich ziehe in die Wüſte.

Martha.

Ach ſo allein und ſchutzlos?! —

Magdalena.

Sieh doch die einſame Lilie! ſie ſchaukelt ſich in ihrem grünen Nachen auf der Fluth, ſorglos, ob dieſe größer werdend ſie verſchlinge. Die Fluth ehrt ihr Vertrauen, und fromm ſchmiegt ſich das wilde Element um ihre Wurzeln, liebkoſet ſie, und ſingt ihr Schlummerlieder. Bin ich, die der Herr geheiligt, denn weniger als eine Lilie?

Martha.

Ach Schweſter bleibe bei uns!

Magdalena.

Laß mich Martha, es dürfen keine anderen Stimmen hier ertönen, wo die Fülle ſeiner Worte aufgeſpeichert liegt. Laß meine übrige Zeit ein Dankgebetſein! ein reiner Ton herausgegriffen aus der verſtimmten Melodie des Menſchenlebens.

Lazarus (beugt ſich vor ihr).

Segne uns Schweſter und gehe hin. (Er zündet die Hütte an.)

(Maria Magdalena geht hinaus, die Andern folgen.)

Lazarus (zur Jocheba, als die Hütte im Brand ſteht).

Weib verhüll' Dein Antlitz vor den Flammen. Schütte Erde auf Dein Haupt, wie ich es thue, und weine mit mir über unſer Volk.

Martha.

O ſeht, wie Magdalena ſcheidet! Da ſteht ſie auf der Höhe, die Hand 'gen uns zum Abſchied hergekehrt. Ihr gilbliches Gewand erglänzt wie golden; ihr Antlitz iſt wie das der Seraphim, und ihre Augen leuchten gleich Topaſen; ihr ſchönes Haar erglüht im Abendſchein gleichwie zween Flammen, die wärmen, aber nicht verzehren wollen. Sie ſtreckt die Hand wie grüßend zu den Wolken, als wäre dies das Land wohin ſie zöge. O ſeht doch, ſeht! Sitzt nicht ſo da, als wärt Ihr graue Bilder aus Erz und Stein von Staub und Mooſe überdeckt. Seht! Sie ſtützt ſich auf den Stab und wandert weiter. — Ach, wo iſt unſ're Heimath? — (Der Mann tritt zu ihr und zieht ſie an ſich.)

Ende.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Kritiken

und

dramaturgiſche Abhandlungen.

Von

Dr. H. Th. Rötſcher.

* * *

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1859.

[illegible]

Vorwort.

Dem Wunſche mehrerer Freunde wiſſenſchaftlicher Kritik nachgebend, erſcheint hier eine Reihe von Kritiken und dramaturgiſchen Abhandlungen, welche theils die Bedeutung und den Werth berühmter dramatiſcher Künſtler des In- und Auslandes feſtzuſtellen, theils intereſſante theoretiſche und praktiſche dramaturgiſche Probleme zu löſen verſuchen. Diejenigen Arbeiten, welche bereits früher veröffentlicht worden ſind, haben in der jetzt erſcheinenden Geſtalt eine bald mehr, bald minder weſentliche Ueberarbeitung und für manche Geſichtspunkte neue Motivirungen erfahren.

Man wird dieſen Arbeiten wenigſtens die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ſie auf gründlichen äſthetiſchen Studien und einem reichen Verkehr mit der Praxis der Kunſt beruhen. Wenn die Wiſſenſchaft der Dramaturgie in dieſen Arbeiten nicht ſelten auf andere Reſultate gekommen iſt, als durch pathetiſche und phraſenreiche Beſprechungen bei einem großen Theil des Publikums in Umlauf geſetzt worden ſind, ſo haben wir zur Kraft der Wahrheit doch ſo viel Vertrauen, daß ein tieferes Eingehen in unſere Arbeiten auch das verhärtete Vorurtheil aufzulöſen vermögen wird.

Daß die größte der von uns beſprochenen Erſcheinungen den Ausdruck einer begreifenden Kritik nicht mehr vernehmen kann, iſt uns ſehr ſchmerzlich, denn leider hat die „Flamme die ſie umhüllende Gaze“ bereits verzehrt und uns nur die Erinnerung an dieſen Genius zurückgelaſſen. In der Beurtheilung dieſer mächtigen Erſcheinung ſind wir einer impoſanten Zuſtimmung gewiß, und verzichten willig auf die Anerkennung derjenigen, welche zu Grunde gehen müßten, wenn ſie eine fremde Größe bewundern ſollten. Mancher Flitterſtaat wird in unſern Beurtheilungen verbrannt, und das Virtuoſenthum praktiſch wie theoretiſch gerichtet. Der Zweck dieſer Abhandlungen iſt erfüllt, ſobald dieſelben die Kraft wiſſenſchaftlicher Kritik auf einem Gebiete verſtärken, auf welchem, leider nur zu oft, eine von aller philoſophiſchen Bildung ferne Beſprechung das große Wort führt.

Berlin, im December 1858.

Dr. H. Th. Rötſcher.

Inhalt.

Kritiken.

Seite
I. Mademoiſelle Rachel in Berlin 3
1. Die allgemeinen Geſichtspunkte und der Eindruck der künſtleriſchen Perſönlichkeit 3
2. Mademoiſelle Rachel als Hermione in der Andromaque von Racine 8
3. Mademoiſelle Rachel als Maria Stuart in Lebrun's Maria Stuart 14
4. Mademoiſelle Rachel als Roxane in Bajazet von Racine 20
5. Mademoiſelle Rachel als Pauline in Corneille's Polyeucte und als Leſbie 25
6. Mademoiſelle Rachel als Jeanne d'Arc in der gleichnamigen Tragödie von Soumet 31
7. Mademoiſelle Rachel als Phädra in Racine's Phädra . 36
8. Mademoiſelle Rachel als Adrienne Lecouvreur im gleichnamigen Stück von Scribe 42
9. Mademoiſelle Rachel als Virginie und Athalie 48
10. Mademoiſelle Rachel als Thisbe in Victor Hugo's Angelo 56
11. Mademoiſelle Rachel als Belle-Isle in dem Schauſpiel gleichen Namens 59
12. Mademoiſelle Rachel in der Rolle der Diane de Mirmande im Schauſpiel gleichen Namens 63
13. Mademoiſelle Rachel in Potsdam 67

Seite
II. **Signora Riſtori in Berlin** 72
1. Allgemeine Geſichtspunkte. Ihr erſtes Erſcheinen in Berlin als Mirra 72
2. Signora Riſtori als Maria Stuart 76
3. Signora Riſtori als Medea 80
4. Signora Riſtori noch einmal als Maria Stuart 83
5. Signora Riſtori als Franzeska da Rimini 86
6. Signora Riſtori als Pia de Tolomei in der Tragödie gleichen Namens 89
7. Noch ein Wort über Signora Riſtori als Mirra in der gleichnamigen Tragödie von Alfieri 91

III. **Fräulein Marie Seebach in Berlin** 93
1. Allgemeiner Eindruck der Künſtlerin. Fräulein Marie Seebach als Gretchen in Fauſt 93
2. Fräulein Marie Seebach als Julia in Shakeſpeare's Romeo und Julia 97
3. Fräulein Marie Seebach als Jane Eyre in: Die Waiſe von Lowood 101
4. Fräulein Marie Seebach als Louiſe in Kabale und Liebe 104
5. Fräulein Marie Seebach als Gabriele und als Margarethe Weſtern in Erziehungsreſultate 106
6. Fräulein Marie Seebach als Lorle in Dorf und Stadt . 108
7. Fräulein Marie Seebach als Klärchen in Egmont . . . 109
8. Fräulein Marie Seebach als Desdemona in Shakeſpeare's Othello 113
9. Fräulein Marie Seebach als Mathilde in Mathilde von Benedix 115
10. Endurtheil über Fräulein Marie Seebach 117

IV. **Frau Auguſte v. Bärndorff in Berlin** 123
1. Als Gräfin Autreval in dem franzöſiſchen Luſtſpiel: Der Damenkrieg 123
2. Frau v. Bärndorff als Lady Milford in Schiller's Kabale und Liebe 125
3. Frau v. Bärndorff als Gräfin Orſina in Leſſing's Emilia Galotti 127

Seite
4. Frau v. Bärndorff als Donna Diana im gleichnamigen Luſtſpiel von Moreto 129
5. Endurtheil über Frau v. Bärndorff 133

V. Herr Ira Aldridge 138
1. Als Othello 138
2. Herr Ira Aldridge als Macbeth 145

VI. Herr Bogumil Dawiſon in Berlin 149
1. Allgemeine Geſichtspunkte für ſeine Beurtheilung. Hamlet 149
2. Herr Bogumil Dawiſon als Carlos in Göthe's Clavigo und als Bonjour in: Die Wiener in Paris 154
3. Herr Bogumil Dawiſon als Markus Antonius in Shakeſpeare's Julius Cäſar 157
4. Herr Bogumil Dawiſon als Marinelli in Leſſing's Emilia Galotti 159
5. Herr Bogumil Dawiſon als Mephiſtopheles in Göthe's Fauſt 162
6. Herr Bogumil Dawiſon als Othello in Shakeſpeare's Othello 165
7. Herr Bogumil Dawiſon als Franz Moor in Schiller's Räuber 168
8. Endurtheil über Herrn Dawiſon 171

VII. Herr Deſſoir als Richard III. 177

VIII. Kritiſche Bemerkungen über einige neu einſtudirte und inſcenirte Shakeſpeare'ſche Dramen 182
1. Heinrich IV. (erſter Theil) 182
2. Hamlet neu einſtudirt und inſcenirt 185
3. Bemerkungen über die Aufführung des neu einſtudirten Coriolan von Shakeſpeare 190
4. Die Aufführung der bezähmten Widerſpenſtigen von Shakeſpeare 194
5. Bemerkungen über die neu einſtudirte und inſcenirte Tragödie Shakeſpeare's: Julius Cäſar 200

Dramaturgiſche Abhandlungen.

I. Zur Würdigung Ludwig Tieck's 205

Seite
II. Erläuterung der berühmten Worte Macduff's in Shakeſpeare's Macbeth: „Er hat keine Kinder“ 211
III. Zum Verſtändniß der Gerichtsſcene in Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig 223
IV. Ein Wink für die Darſteller des ſchwediſchen Hauptmanns in Schiller's Tragödie: Wallenſtein's Tod 228
V. Zum Göthe'ſchen Fauſt 231
  1. Zwei Hauptgeſichtspunkte für die Darſtellung der Rolle des Fauſt 231
  2. Gretchen und der böſe Geiſt in der Kirchenſcene des Götheſchen Fauſt 236
VI. Das Virtuoſenthum in der Schauſpielkunſt 241
VII. Das Prinzip des Alternirens im Schauſpiel. Auflöſung der Einwürfe dagegen 250

Kritiken.

STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I. Mademoiſelle Rachel in Berlin.

1. Die allgemeinen Geſichtspunkte und der Eindruck der künſtleriſchen Perſönlichkeit.

Ein längſt gehegter Wunſch der Freunde der dramatiſchen Kunſt iſt erfüllt. Mlle. Rachel ſpielt in Berlin und begann den Cyclus ihrer Gaſtvorſtellungen am 1. mit der Rolle der Camilla in Corneille's Horaziern. Der Weltruhm der Künſtlerin hatte das derſelben zur Verfügung geſtellte Opernhaus, trotz der heißen Jahreszeit und der für Berlin hohen Preiſe, dennoch faſt ganz gefüllt. Berufen, die Künſtlerin in allen ihren Darſtellungen kritiſch zu begleiten, wollen wir nach dem erſten Erſcheinen derſelben in allgemeinen Zügen wenigſtens ein Bild derſelben zu entwerfen verſuchen und die weſentlichſten Geſichtspunkte feſtſtellen, auf welche es bei der Würdigung derſelben ankommt. Wir Deutſche befinden uns in unſerer Denk- und Anſchauungsweiſe ſowohl von der

Poeſie der franzöſiſchen Tragödie des ſogenannten klaſſiſchen Zeitalters, als auch von der Behandlung derſelben in der Schauſpielkunſt durch eine tiefe Kluft getrennt. Denn Alles, was für uns, nach den höchſten Geſetzen der Poeſie, Wahrheit hat, wovon wir uns bewegt, erſchüttert, hingeriſſen fühlen, ſteht faſt in directem Widerſpruch mit der auf Rhetorik und pathetiſchem Ausdruck beruhenden klaſſiſchen Tragödie Frankreichs und ihrer ganz entſprechenden Behandlung durch die dramatiſche Darſtellung. Wir vermögen daher auch den beſten Erſcheinungen ihrer tragiſchen Schauſpieler nur den Ruhm einer großen Virtuoſität in der Behandlung der Rede und einer auf der Tradition beruhenden Schule, durch welche wir immer wenigſtens einen von roher Willkühr fernen Kunſtſtil empfangen, zuzuerkennen, aber unſer tiefſtes Innere wird dabei in der Regel nicht berührt. Anders bei Mlle. Rachel. Sie hat von der Tradition der franzöſiſchen Schule zwar den Ausgangspunkt genommen, aber durch die außerordentliche Gewalt ihres ſchöpferiſchen Genies die Schranke der ſtereotypen Behandlung der Rede, kurz die ganze franzöſiſche Weiſe der tragiſchen Recitation durchbrochen und das Panier des ewig Schönen und Wahren da aufgepflanzt, wo man bisher nur den Eindruck einer kunſtvollen Manier der franzöſiſchen Nationalität empfing. Und in dieſem Siege über die Tradition, die Schule und die Manier ihres eignen Volks liegt die Wurzel ihres Sieges über die Gemüther anderer Nationen, dadurch gehört die Rachel nicht nur dem franzöſiſchen Boden, ſondern dem Boden der ganzen civiliſirten Welt an. Kurz Mlle. Rachel iſt nicht nur eine große franzöſiſche Schauſpielerin, ſondern eine Weltſchauſpielerin, in welcher die tragiſche Muſe Fleiſch und Blut geworden iſt. Mlle. Rachel löſt thatſächlich das Problem, wie man den beſondern Kunſtcharakter einer beſtimmten, einſeitigen Nationalität, aus dem ſie ihrer ganzen Bildung nach hervorgegangen, dem ſie die unſchätzbare Zucht in dem ganzen Gebiet des Techniſchen verdankt, zum Ausdruck des ewig Menſchlichen erweitern, und dadurch Wirkungen hervorbringen kann, welche alle Gemüther beherrſchen und alle Geiſter zur Anerkennung ihrer tiefen Gewalt vereinigen müſſen. Durch dieſe wunderbare Vereinigung ihres über die Schranke der Nationalität unendlich erhabenen Genies mit der, bis in das geringfügigſte Detail durchgearbeiteten Schule ihres Vaterlandes, übt Mlle. Rachel ihre erobernde Kraft aus. Es kommt vor Allem darauf an, ſich dieſen Gedanken zum Bewußtſein zu bringen, er iſt die Wurzel ihrer Größe und ihrer Erfolge. Für Mlle. Rachel iſt die Schule und die Tradition nur die Leiter, auf der ſie die höchſte Stufe des tragiſchen Ausdrucks erſtiegen hat. Es iſt eine natürliche Folge dieſer Kunſthöhe, daß unter dem ſchöpferiſchen Geiſte dieſer Künſtlerin auch die Figuren der alten Tragödie, die ſie darſtellt, einen unendlich tieferen Gehalt gewinnen, als ſie in der urſprünglichen Compoſition des

Dichters hatten. Denn ſelbſt der reiche, am meiſten noch der Natur zugewandte Corneille giebt uns doch immer nur die von den Eindrucken des Hofes und dem Zwange conventioneller Formen getrubten und gebrochenen menſchlichen Empfindungen. Aber was ſchafft die Rachel aus ſolchen Geſtalten! Sie ſind ihr nur ein Stoff, dem ſie durch die Kühnheit, Tiefe und Größe ihrer Natur den Hauch des ewig menſchlichen Empfindens, der reinſten erſchutterndſten Affekte, der gewaltigſten Leidenſchaft zutheilt, unter deren bildender Hand eine Figur der altfranzöſiſchen Tragödie zu einer Geſtalt von griechiſchem Stile erwächſt, in welcher das rein Menſchliche zu höchſter Freiheit, Kraft und Schönheit herausgearbeitet worden iſt. Und worauf beruht dieſer großartige Stil ihrer Darſtellung? Auf der ſparſamſten Verwendung ihrer Mittel, die ſie, wie ein großer Feldherr, ſtets bis zum Augenblick der Entſcheidung aufſpart, auf jener, den Zuſchauer ſo erhebenden, Herrſchaft über den ganzen Umfang ihres Stoffs und auf einer, bis in die äußerſten Grenzen dringenden Durchgeiſtigung des mimiſchen Ausdrucks und des geſprochenen Wortes. Ihr Erſcheinen zeigt das von der Natur zur tragiſchen Schauſpielerin berufene Weſen. Wie drängte ſich gleich bei dem Auftreten der Camilla in den Horaziern das zu tragiſchem Geſchick geweihte Weib vor uns hin! Das Auge von einer tiefen Trauer umſchattet! und wie ſpiegeln ſich in dem fleiſchloſen, ganz durchgeiſtigten Antlitz die leiſeſten Zuckungen der Seele ab, die den Zuſchauer unabläſſig in Athem erhalten und ihn zum ſtets mitleidenden Theilnehmer aller Empfindungen der Geſtalt machen, die er vor ſich ſieht und welche ihn in den Kreis ihrer Schmerzen und ihrer Kämpfe hinein bannt. Welche Scala von Affekten durchſpielen dieſe Lippen, die beredteſten Zeugen des tiefſten Seelenlebens, von dem ſüßeſten Wonneſchauer bis zur tragiſchen Ironie und dem höhnenden Trotz gegen das Geſchick! Dabei kein Augenblick, in dem ſich nicht der Eindruck der ganzen Handlung in der geſammten Geſtalt reflectirte; kein Glied folgt nur mechaniſch, ſondern alle gehorchen der Seele, die ſie regiert. Daher ſind ihre Geſten ſtets bedeutſam; jede unnütze, triviale, an das nur Mechaniſche mahnende Bewegung iſt verbannt. Und damit ſteht die Rede in vollendeter Harmonie. Nichts von jenen Vibrationen der Stimme, welche über die Armuth der Seele nur künſtlich täuſchen, ſondern die Rede iſt in den Kreis der idealen Converſation hineingezogen, von der Unnatur abſtrakter Rhetorik befreit und mit einem Reichthum der zarteſten Farben der Seele und des Gemüthes ausgeſtattet, die uns vergeſſen machen, daß das eigentliche Seelenleben dieſer franzöſiſchen Figuren nur ein ſehr dürftiges iſt.

2. Mademoiſelle Rachel als Hermione in der Andromaque von Racine.

Die zweite Rolle der Mlle. Rachel war die Hermione in der Andromaque von Racine. Wenn es jemals eine Wahrheit hatte, daß der Schauſpieler den Dichter ergänzen, ihn durch die ſchöpferiſche Kraft ſeines Spiels überflügeln könne, ſo gilt dies von der Rachel, den Geſtalten der franzöſiſchen Tragödie gegenüber. Wir haben dieſen Punkt bereits angedeutet; die Darſtellung der Hermione hat dieſen Ausſpruch auf das glänzendſte beſtätigt. Die äſthetiſchen Akten über die ſogenannte klaſſiſche Tragödie der Franzoſen ſind heut zu Tage geſchloſſen. Jedermann, der einen Begriff von den höchſten Geſetzen der Poeſie hat, weiß, daß die Rhetorik und die glänzende, kunſtvolle Verſification der franzöſiſchen Tragödie das tiefſte Seelenleben, das Werden der Leidenſchaft, den Kampf des Menſchen gegen das Geſchick, die Entwicklungsphaſen eines Charakters, mit ſehr geringer Ausnahme, nicht zur Erſcheinung bringen. Die alte franzöſiche Tragödie giebt uns wohl Situationen, Contraſte der Affekte, Ausbrüche der Leidenſchaft, aber ſie giebt uns faſt nie den Prozeß eines Charakters, wir werden in die Colliſionen hineingeſtellt, wir empfangen dieſelben als fertige Gegenſätze, aber ſie erwachſen ſelten aus der Natur der handelnden Perſonen. Mlle. Rachel ergänzt nun den franzöſiſchen Dichter, ſoweit es dieſer Stoff überhaupt zuläßt, darin, daß ſie uns einen unabläſſigen Prozeß des Gemüths, eine ſtete Strömung des Seelenlebens in der darzuſtellenden Figur zeigt. Das Spiel der Mlle. Rachel iſt ein durchſichtiger Kriſtall, der uns bis in die geheimſte Werkſtatt des Gemüths zu ſchauen vergönnt, welche der franzöſiſche Dichter uns größtentheils verhüllt hat; und darin liegt der unverſiegbare Zauber ihrer Darſtellungen dieſer Art von Geſtalten. Wäre es uns vergönnt, die Künſtlerin in einer der großen weiblichen Geſtalten Shakespeare's zu ſehen, ſo würde unſer Intereſſe ein ganz anderes ſein. Dann fragten wir, dringt die große Schauſpielerin in alle die Kanäle dieſes Seelenlebens ein, welche der Dichter von dem einen Herzpunkt aus geöffnet hat, läßt ſie, gehorſam dem Geiſte des Dichters, den Menſchen ſo vor uns werden, wie ihn die dichteriſche Phantaſie Shakespeare's angeſchaut und hingezeichnet hat, kurz verkörpert ſie ganz die Geſtalt des Dichters? Aber der franzöſiſchen Tragödie gegenüber hat das Genie der Rachel eine andere Aufgabe gelöſt, weil ſie erſt durch ihr Spiel die rhetoriſche Form zu einer frei anſchmiegenden Hülle für das Seelenleben machen, weil ſie die fertigen Situationen erſt in Fluß bringen, und in einen lebendigen Prozeß verwandeln muß. Ihre Hermione gab von Anfang bis zu Ende das Zeugniß für dieſen Gedanken. Wie ſteigert die Rachel die Hermione des Dichters! Hermione, von Oreſt leidenſchaftlich geliebt, verſchmäht von Pyrrhus, den ſie liebt, von Pyrrhus der Andromache geopfert, dann Oreſt zur Rache gegen Pyrrhus anſtachelnd, indem ſie ihm die Ausſicht auf ihre Liebe eröffnet, und nach vollbrachter That Oreſt, dem Mörder des Pyrrhus, fluchend, das ſind die Grundzüge dieſer Geſtalt. Mlle. Rachel zieht nun die rhetoriſche Hülle, welche dieſer Geſtalt etwas Froſtiges und Eintoniges giebt, durch die Kraft ihres Genies ab und läßt uns das alles Pomps der Sprache entkleidete menſchliche Weſen ſchauen; ſie ſpinnt die Fäden, welche die Affekte dieſer Geſtalt unter einander verknüpfen, und giebt ſo ein vollendetes Seelengemälde, welches uns über die poetiſche Wahrheit dieſer Dichterfigur täuſcht. Einige Andeutungen mögen dem Leſer das Geſagte näher rücken und die Leiſtung der Mlle. Rachel anſchaulich zu machen verſuchen.

Hermione — Rachel erſcheint. Bitterkeit und Liebe für Pyrrhus ringen in ihrem Herzen, die Schaam überfliegt das ſtolze Antlitz, daß ihre Seele in den Banden des Pyrrhus iſt, der ſie verſchmäht. Aus dem zitternden, thränenſchweren Ton, in welchem ſich Hermione die Möglichkeit ausmalt, daß Pyrrhus liebend zu ihr zurückkehren könnte, ahnen wir die Tiefe ihrer Liebe, und aus den Blitzen, welche aus dem Gefühl verſchmähter Liebe hervorzucken, die Gewalt ihrer Leidenſchaft. Oreſt, zu ihr beſchieden, erſcheint. Der Erguß ſeiner Liebe drückt Hermione, die einem Andern gehört. Sie hört das Bekenntniß ſeiner Liebe, halb mit ſchmerzlicher Bitterkeit, halb ermüdet von der Ausmalung ſeiner Leiden, an und weiſt ihn an die Sorge für ſeine Sendung. Aber wie drängt ſich bei jeder Erwähnung des Pyrrhus verſtohlen ihre Neigung zu demſelben hervor! Doch ihr Stolz rafft ſich zuſammen. Pyrrhus ſoll das Kind der Trojanerin ausliefern, Oreſt ihn dazu treiben. Willigt Pyrrhus ein, ſo will ſie dem Oreſt folgen. Aber wie fühlt man in dieſer Erklärung ihre Seele bei demjenigen, vor deſſen Entſcheidung ihr Herz zitternd bangt. Der von Andromache verſchmähte Pyrrhus hat ſich entſchloſſen, der Hermione ſeine Hand zu reichen. Oreſt ſelbſt hat es ihr angekündigt. Freudeſtrahlend ſehen wir ſie wieder; ihre Befriedigung verräth ſich ſelbſt in der Beſchwichtigung, die ſie dem Oreſt hinwirft. Hermione iſt allein mit ihrer Vertrauten, am Ziel ihres Glücks. Das Bild des Pyrrhus ſteht vor ihrer entzückten Seele, da naht die verhaßte Nebenbuhlerin, Andromache, die ſo lange ihr Glück verzögert. Zu Hermione's Füßen fleht ſie um Rettung für ihren Knaben. Hermione — Rachel hört mit dem Ausdruck einer unendlichen Befriedigung dieſem Flehen zu, ein Zucken des Mundes verräth uns ihre ſtolze Freude und in die Antwort legt ſie das Gefühl der vollſten Genugthuung, die Verhaßte endlich vor ſich gebeugt zu ſchauen. Die Rachel mißt der Andromache dies Gefühl ihrer Ueberlegenheit tropfenweiſe zu, dieſem Momente möchte ſie Dauer verleihen! Indeſſen hat das Geſchick ſich gewendet. Andromache hat ſich, um den Sohn zu retten, den Bitten des Pyrrhus geneigt. Das eben mit Hermione geknüpfte

Band iſt zerriſſen. Die Fürſtin tritt auf, von ihrer Vertrauten begleitet. Auf dem Antlitz der Rachel gewahrt man, welch' ein Wechſel des Glücks ſie getroffen. Die feſtgeſchloſſenen Lippen, das dumpfe Schweigen, laſſen einen furchtbaren Entſchluß ahnen, über den Hermione brütet. Oreſt ſoll erſcheinen, er ſoll ſie rächen am Verräther Pyrrhus und dann ihre Hand zum Lohne empfangen. Von jetzt an beginnt die tragiſche Gewalt der Rachel ſich zu entfeſſeln. Der Zorn, die Verzweiflung, die Bitterkeit und der Hohn brechen abwechſelnd aus dem verwundeten Gemüth der Hermione hervor und zeigen uns ihre Selbſtzerſtörung unter den Schlägen der Rache, die ſie gegen den Verrath des Geliebten führt. Alle dieſe Affekte gehen mit einer wunderbaren Wahrheit in einander über. Augen, Lippen, der erzitternde Körper, der ſich dann mühſam wieder zu furchtbarer Ruhe ſammelt, Alles ſpiegelt den Kampf einer heroiſchen Natur ab. Das Hervorblitzen der Leidenſchaft, als ſie den Verräther Pyrrhus erblickt, die dumpfe Ruhe, als ſie aus ſeinem Munde das Geſtändniß ſeiner Liebe zu Andromache vernimmt, das Zucken des Schmerzes über dieſe Beſchämung, die krampfhafte Sammlung zur erbitterten Antwort, unter deren ſcheinbarer Ruhe ein Vulkan arbeitet, das Wiederzuſammenbrechen unter der Laſt des Schmerzes, die ſich hervordrängende Thräne, welche fleht, daß Pyrrhus ſie nicht zum Zeugen ſeiner Vereinigung mit Andromache machen möge, endlich die Donner des Zornes über ihre eigene Schwäche in Gegenwart des Verräthers, dies ſind die Farben der Rachel zu ihrem tragiſchen Bilde. Aber der Schmerz vertieft ſich in dieſer glühenden Seele. Den Blitzen der Wuth folgt die Nacht eines troſtloſen Daſeins. Der Mord an Pyrrhus iſt vollbracht. Oreſt erſcheint; die Nachricht der vollbrachten That beugt das noch eben über Pyrrhus entrüſtete Weib, ſie rafft ſich nur noch auf, um dem Mörder zu fluchen. In Momenten ſcheint der Geiſt der Hermione umnachtet; ſie fragt wie eine Irre: warum haſt du ihn getödtet? wer hieß es dich thun? Dann erfaßt ſie der wüthendſte Hohn gegen den Vollbringer der That; in dem Fluche über ſeinen Gehorſam empfinden wir die ganze Wucht ihrer Selbſtzerſtörung. Hermione ſcheidet zerbrochen, wir fühlen, wie bald dieſes Leben erlöſchen wird. Dies Bild hat die Rachel aus der Rhetorik des Racineſchen Werkes geſchaffen! Was man von Mirabeau geſagt: Mirabeau en colère, c'est Mirabeau, das gilt auch von dieſer tragiſchen Heroine. Ja: Rachel en colère, c'est Rachel! Ihr Zorn, ſpielend in allen Farben des Hohns, der Bitterkeit, der Wuth, begleitet von jenen, durch die Gewalt der Leidenſchaft diktirten Geſten, welche die zerriſſene Seele verrathen, iſt der höchſte Ausdruck dämoniſcher Gewalt. Dieſe Bewegung, welche zwar nicht mehr ſchön, aber unendlich charakteriſtiſch, die Ausbrüche des höchſten Zornes begleitet, mag Aehnlichkeit haben mit jener Bewegung, durch welche Mirabeau im Augenblicke des Zornes die Verſammlung beherrſchte, die Victor Hugo in ſeinen Studien über Mirabeau ſo bezeichnend le geste saccadé nennt, das furchtbare Zucken einer titanenhaften Natur!

3. Mademoiſelle Rachel als Maria Stuart in Lebrun's Maria Stuart.

Die dritte Rolle der Künſtlerin war die Maria Stuart in der gleichnamigen Tragödie von Pierre Lebrun. Dieſelbe verhält ſich zur Tragödie Schiller's, an welche ſie ſich direct anlehnt, wie ein wirkſames Theaterſtück zu einem Kunſtwerk. Sie iſt theils eine freie Ueberſetzung der Schillerſchen Maria Stuart, theils eine Bearbeitung des deutſchen Trauerſpiels. Aber in der letzteren Beziehung hat Lebrun den deutſchen Dichter gründlich gemißhandelt. Die feingeſponnenen Fäden der Schillerſchen Tragödie ſind theils zerriſſen, theils einem groben Gewebe gewichen. Man erſtaunt bisweilen über den Mangel an Kunſtverſtand, der ſich in dieſer Verarbeitung ausſpricht. Nicht nur, daß alle Figuren an Innerlichkeit und an Reichthum der Charakteriſtik unendlich viel eingebüßt haben, auch die Pfeiler und Strebungen des Baues unſerer deutſchen Tragödie ſind nicht ſelten mit roher Hand angetaſtet. So entzieht unter Anderm Lebrun den fanatiſchen Mortimer dem Selbſtmord, er läßt ihn nur durch Leiceſter gefangen nehmen, mit der heimlichen Weiſung, ihn entwiſchen zu laſſen, und zerſtört dadurch nicht nur die Zeichnung dieſes Charakters gerade in dem Wendepunkt ſeines Lebens, ſondern er entzieht auch dem folgenden kühnen Auftreten Leiceſter's vor Eliſabeth das entſcheidende Motiv. Denn nur auf Mortimer's Tod geſtützt konnte der ſchlaue Leiceſter ſich als Entdecker des Complotts hinſtellen, ſonſt war dieſer Schritt eine Unvernunft. Die beiden Figuren des Shrewsbury und des Melvil ſind zuſammengezogen worden. Doch genug über die unkünſtleriſche Hand Lebrun's, mit welcher das Schillerſche Werk verarbeitet worden iſt. Der außerordentliche Beifall, den gleichwohl die Tragödie Lebrun's in Frankreich fand (ſie ward ſeit 1820 über funfzig Mal raſch hintereinander gegeben), während ſeine früheren dramatiſchen Arbeiten nur eine ſehr laue Aufnahme gefunden hatten, iſt die bündigſte Huldigung, welche die Franzoſen unſerem Schiller unbewußt dargebracht haben; denn was die Zuſchauer in dieſer Maria Stuart von Lebrun fortreißt, gehört ganz dem deutſchen Dichter an. — Doch nun zur Rachel. Die Künſtlerin hat vielleicht in keiner Rolle einen ſchwereren Stand auf deutſchem Boden, als in dieſer, weil wir mit dem edlen Bild der Maria Schiller's in dem vollen Glanze ſeines Colorits zu der abgeblaßten Geſtalt Lebrun's hinzutreten und doch das gleiche Leben des deutſchen Dichters empfangen wollen. Aber Mlle. Rachel hat durch den Reichthum und die Kraft ihres Genies eine Geſtalt der Maria Stuart aufgerichtet, in welcher die hiſtoriſche und poetiſche Wahrheit ſich auf das innigſte durchdringen. Wir vermiſſen ihr gegenüber kaum die Kraft und Schönheit der Schillerſchen Zeichnung, weil ſie die Maria Lebrun's aus dem Born ihres geſtaltenden Geiſtes verklärt hat. Was uns an dieſer Maria Stuart der Mlle. Rachel einen ſo tiefen, unvergeßlichen Eindruck gemacht hat, iſt, daß ſie dieſelbe durch und durch in die menſchliche Region gerückt und ſie alles und jedes Phraſenlebens entkleidet hat. Die große Künſtlerin geht hier allerdings in Momenten bis an die äußerſte Gränze des Darſtellbaren, aber das Prinzip, aus dem dieſe Schöpfung hervorgeht, iſt bei der franzöſiſchen Schauſpielerin um ſo höher anzuſchlagen, als ſie durch ihre Nationalität weit mehr auf ein pomphaftes Pathos gewieſen iſt. Die Maria Stuart der Rachel giebt uns eine neue Beſtätigung des in unſerm erſten Artikel gethanenen Ausſpruchs, daß Mlle. Rachel eine Schauſpielerin iſt, deren Schöpfungen das Eigenthum und die Freude der ganzen civiliſirten Welt ſind.

Daß Mlle. Rachel eine königliche Maria iſt, verſteht ſich, aber dieſe Haltung iſt ihr ſo ganz zur andern Natur geworden, daß ſie gar nicht mehr als eine beſondere Eigenſchaft heraustritt. Die erſten Scenen boten dadurch einen eigenthümlichen Reiz dar, daß uns Mlle. Rachel, als Stuart, bei aller Reſignation und bei allem Druck, den ſie duldet, in dem raſchen Wechſel der Gemüths-Bewegungen, in dem aufblitzenden Affekte doch die

Wurzel dieſer heißblütigen Natur zeigt, aus der alle ihre Verirrungen hervorgegangen ſind. Selbſt die Leiden des Kerkers haben das Naturell dieſer unglücklichen Fürſtin nicht ganz umzuſchmelzen vermocht. Dadurch iſt aber gleich unſer vollſter menſchlicher Antheil für die Maria der Rachel gewonnen, weil wir ſie eben ſo hiſtoriſch als menſchlich wahr vor uns ſehen. Daß die Scenen des dritten Akts der Triumph der Künſtlerin ſein wurden, war zu erwarten. Aber das Genie übertrifft in ſeinen Schöpfungen ſtets auch die kühnſten Erwartungen. Wie viel hat Lebrun der Maria an Poeſie gleich am Anfang des Aktes entzogen, verglichen mit dem Erguß, in welchem ſie bei Schiller nach Jahren des Kerkers die Luſt der Freiheit trinkt. Mlle. Rachel ließ uns in ihrem Erſcheinen die uns fehlenden Farben des franzöſiſchen Dichters kaum vermiſſen, ſo viel volles Gefühl für den Wechſel ihres Geſchicks, ſo viel Sehnſucht nach dem Heimathlande ſtrömte ſie aus. Und nun faßt ſie mit einer faſt kindlichen Zuverſicht den Gedanken einer baldigen gänzlichen Befreiung aus ihren Banden. Das Leiden hat die raſche Aufnahme eines Hoffnungsſtrahls nicht zu ſchwächen vermocht. Mit großer Feinheit faßt Mlle. Rachel ſolche Züge auf, und ſtrebt immer danach, ihr Bild ſo individuell als möglich zu machen. Eliſabeth erſcheint. Das Zittern der Maria, der Blick, den ſie, wie prüfend, auf die Feindin richtet, der Eindruck, den ſie uns von dem herzloſen Antlitz der Eliſabeth in den Worten giebt: Ah, ce regard glacé m'a peint toute son ame. bilden die folgenden Scenen ſo vor, daß wir aus ihnen nur das Gefühl des Nothwendigen empfangen. Und wie zwingt nun dieſe Maria ihren Stolz, ſich vor Eliſabeth zu beugen! Wir durchleben mit ihr den tiefſten Kampf, den es ihr koſtet. Die Zerknirſchung ihrer Seele iſt in den Worten: A ce dernier opprobre il me faut abaisser ganz auf die Lippen getreten. Dem einzigen Worte: opprobre giebt die Rachel die Farbe der tiefſten Schaam über ihre Selbſterniedrigung. Der Reſt von Stolz läßt ſie nicht bis zum Fußfall ſelbſt kommen, ſie beugt nur das Knie und fleht unter Thränen mit raſchem Wort die Eliſabeth an, ſie aus dieſer Stellung zu erheben. Bei den Worten der Eliſabeth: Le ciel vous met à votre place aber rafft ſich der Stolz der Maria zuſammen, ſie geht in ihre aufrechte Haltung raſch zurück. Die ganze folgende Scene ſpielt nun Mlle. Rachel ſo, daß Maria gar nicht an die Möglichkeit glaubt, Eliſabeth könnte ſie, die flehende, gebeugte, auf alle ihre Rechte in England verzichtende, gebrochene Fürſtin nicht erhören. Nur dieſe Zuverſicht ringt ihrem Stolz und ihrem Haß gegen Eliſabeth dieſe Bitten ab. Aber als Eliſabeth ſtumm bleibt, als Maria vergeblich das Wort der Entſcheidung erwartet, welch ein Blick kündigt uns da nach den Worten: Dites une parole, achevez: je l'attends. die Verwandlung des Innern der Maria an! Die Rachel hält inne, ſie harrt auf die Antwort, auf das Wort der Befreiung. Umſonſt! Alſo alle dieſe Demüthigungen ſind vergebens geweſen! Ihre Pauſe, ihr furchtbarer Blick, das Einſetzen der Rede: Malheur à vous. Alles kündigt uns den Ausbruch des Vulkans an, der nur noch durch das höhnende Wort der Eliſabeth beſchleunigt wird. Nur ein ſchmerzlicher, durchdringender Laut geht dieſer Eruption des Zorns vorher, der Ruf: O ma soeur! Welche tiefe menſchliche Wahrheit liegt in ihm! Es iſt der Ausdruck des erſchütterndſten Vorwurfs, daß Eliſabeth in ihr die Königin und das Weib ſo tief zu erniedrigen nicht erröthet. Der Ausbruch des Zorns ſelbſt folgt auf die gehäufte Beleidigung wie ein Katarakt. Die königliche Hülle iſt gänzlich gefallen, es ſteht nur noch das über die moraliſche Mißhandlung empörte Weib vor uns, welches eine lange Jahre verkochte Wuth der Feindin in's Angeſicht ſpeit. Hier ſind es einzelne Laute, wie die Worte arracher le manteau und ſpäter indigne souveraine, in welchen der Ton der Rachel faſt den Charakter des Naturlautes annimmt. Die Grenze des Schönen iſt hier jedenfalls überſchritten, aber die Wirkung iſt dennoch eine furchtbare, und wir beugen uns zuerſt dem Uebergewaltigen, ehe wir zu der Reflexion gelangen, daß hier die Schönheit der Wahrheit geopfert worden iſt. Daß alle dieſe Ergüſſe des Zorns und der Wuth ohne die mindeſte ſichtbare Anſtrengung erfolgen, iſt ein Triumph vollendeter Technik, welche den Stoff abſolut in ihre Gewalt gebracht hat und von welcher Alle lernen können. Der letzte Akt, welcher der Eigenthümlichkeit der Rachel ferner liegt, ward gleichwohl mit einer hinreißenden Wahrheit geſpielt. Auch hier hielt ſie die menſchliche Seite, den natürlichen Schmerz, von dem Leben ſcheiden, und ſo ſcheiden zu müſſen, mit der rührendſten Gewalt feſt. Und Alles wieder in der edelſten Einfachheit, ohne jeden Zug von Declamation und mit der weiſeſten Beſchränkung des Sentimentalen. Die letzte Rede zu Leiceſter brachte dieſen furchtbaren Abſchied zur erſchütterndſten Wirkung.

---

4. Mlle. Rachel als Roxane in Bajazet von Racine.

Als vierte Rolle hatte Mlle. Rachel die Roxane in der Tragödie Bajazet von Racine gewählt. Kein Stück von Racine ſteht uns vielleicht ferner, als dies, faſt keins hat weniger wahrhaft tragiſche Motive und weniger Erhebendes. Daß dieſe Türken in Bajazet ſo gut wie die Griechen Racine's franzöſirte Menſchen ſind, laſſen wir hier ganz auf ſich beruhen, weil dieſe Umwandlung der allgemeine Charakter dieſer Poeſie iſt. Aber der Ehrgeiz einer herrſchſüchtigen Sultanin, die daraus hervorgehenden Verbrechen, wie der Untergang der einzelnen Perſonen in Bajazet, vermögen unſer menſchliches Intereſſe weder durch ihren Gehalt, noch durch die Tiefe der Leidenſchaft zu feſſeln, die ſie uns öffnen. Selbſt die in ihrer Anlage und durch die Colliſion, in welche ſie verſetzt wird, intereſſante Atalide iſt zu unbedeutend und zu wenig ſelbſtſtändig mit der Handlung verflochten, um uns wahrhaft rühren zu können. Eine Schauſpielerin, welche die abſtoßende Rolle der Roxane, der weder ein großer Spielraum zur Ausbreitung ihrer Leidenſchaft, noch weniger menſchlich intereſſante Seiten gegeben ſind, dennoch zu einer großen Bedeutung erhebt, hat dadurch ſchon ihre Genialität bewieſen. Mlle. Rachel ſpielt die Roxane durch das Zuſammenwirken der ungemein charakteriſtiſchen äußern Erſcheinung und der ganz in orientaliſche Gluth getauchten Farben ihrer Darſtellung ſo, daß ſie unſere Phantaſie in die Ränke und Leidenſchaften des Seraillebens, aus dem die finſtere Größe ſich hervorthut, hineinverſetzt. Es iſt außerordentlich, mit welcher Kraft der Phantaſie und Feinheit des Empfindens Mlle. Rachel, bei aller Einförmigkeit der altfranzöſiſchen Tragödie in der eigentlichen Charakterzeichnung und bei dem die Darſtellung des individuellen Lebens ſo ungemein erſchwerenden Alexandriner, dennoch die Verſchiedenheit der Geſtalten, im Grundton, in der ganzen Färbung der Rede, wie in dem mimiſchen Ausdruck herauszuarbeiten weiß. Es iſt dies, bei den dürftigen Anhaltspunkten, die ihr der Dichter der Roxane gegeben hat, ein Zeugniß der höchſten Geſtaltungsfähigkeit und ihres ächten Berufes zur großen Menſchendarſtellerin. So franzöſirt auch dieſe Roxane Racine's iſt (denn daß ſie im Stück ſo handelt, wie eine Favorit-Sultanin, ſteht damit in keinem Widerſpruch), ſo orientaliſch wird dieſe Geſtalt doch unter der Hand der Mlle. Rachel. Der Grundton ſchon kündigt uns, ſowohl ſeiner Tiefe nach, als auch durch die Schnelligkeit ſeiner Tonſchwingungen, das herrſchſüchtige, leidenſchaftliche, zum Gebieten berufene Weib an. Und die ganz und gar von dem Hauche orientaliſcher Leidenſchaft und Tücke zugleich durchwebte Rede wird von jenen unheimlichen Blitzen des Auges begleitet, die uns die verzehrende Gluth nicht minder, als die durch ihre frühere Stellung an das Lauſchen und an Verſtellung gewöhnte Favoritin verrathen, welche vor keinem Verbrechen zurückbebt, gilt es nur, den Ehrgeiz zu befriedigen, oder den verletzten Stolz zu rächen. Wir können Roxane zwar in keinem Momente lieb gewinnen, ſie ſtößt uns durch die Abweſenheit alles menſchlichen Adels zurück, und dennoch feſſelt uns die ihr durch Mlle. Rachel geliehene unheimliche Größe, die zerſtörende Kraft, welche Jeden dem Verderben weiht, der ſich nicht zum Werkzeug ihres Ehrgeizes machen will. Auch der Liebe zu Bajazet giebt Mlle. Rachel jene verzehrende Gewalt, die in jedem Augenblick auch den Gegenſtand ihrer Neigung verderben kann. In dieſer Seele haben die edlen Kräfte des Weibes zur Entſagung und zur Aufopferung eben ſo wenig eine Stelle, als die rührende Bitte und der Schmelz der Liebe. Und dennoch giebt ihr Mlle. Rachel in dem Bekenntniß ihrer Liebe für Bajazet (Akt zwei Scene 1) ſo viel Adel der Leidenſchaft, daß wir, einen Augenblick wenigſtens, an die beglückende Kraft derſelben glauben. Freilich weicht dieſer warme, wohlthuende Strahl gleich wieder der verſengenden Flamme des Stolzes und des Ehrgeizes. In dieſer, aus einem Guß geformten Darſtellung der Roxane erhoben ſich natürlich nun wieder einzelne Momente, in welche ſich die ganze Kraft des Genies der Rachel leuchtend zuſammenfaßte. Wir rechnen dahin gleich die erſte Unterredung mit Bajazet, und namentlich ihre Ueberraſchung, als er nicht ſogleich in die Erhebung Roxane's zur Gattin willigt, ein Augenblick, in welchem ſich die finſtern Gewalten ihrer Seele zum erſten Mal hervordrängen. Dann, als ihr Blick, nachdem Bajazet ſie durch das Bekenntniß ſeiner Liebe zu ihr getäuſcht, er aber in Gegenwart der von ihm geliebten Atalide zur Sprache der Zurückhaltung übergeht, auf Atalide trifft und ſie die Ahnung durchfliegt, dieſelbe könnte der Grund ſeiner karg zugemeſſenen Empfindung ſein. Aus dem folgenden Monologe lodern zum erſten Mal die Flammen der Eiferſucht hervor, einer Eiferſucht, der das Verderben auf dem Fuße folgen wird, wenn ſie ſich durch Beweiſe verſtärkt. Wie prüft ſie Atalide, als ſie ihr den Befehl des Amurat zur Tödtung Bajazet's zu leſen giebt, ob ihre Neigung für Bajazet ſich verräth! Dieſe kleine Scene bot eine Fülle der feinſten Nüancen dar, und bildete zugleich den motivirteſten Uebergang zu dem dämoniſchen Ausbruch im folgenden Monolog. Als Fatime der Roxane das verhängnißvolle Blatt der Atalide bringt, welches die Liebe Bajazet's für dieſelbe verräth, beginnt Mlle. Rachel die Rede in einer dumpfen Ruhe, unter welcher man die furchtbarſte Aufregung arbeiten fühlt, und geht dann, nachdem ſie zitternd geleſen, in jenen aus Hohn, Bitterkeit und Wuth gemiſchten Ton über, welchen die Künſtlerin jedesmal nach dem Charakter der Situation und der darzuſtellenden Perſon zu färben verſteht. Von hinreißender Wirkung iſt im fünften Akt der Moment, wo Bajazet, um Atalide zu retten, die Schuld dieſes Verhältniſſes auf ſich nimmt und von Roxane's Hand den Tod begehrt. Mlle. Rachel hört dieſem Bekenntniß mit einem furchtbaren inneren Kampfe zu, ſie greift krampfhaft zum Dolch, um Bajazet zu tödten, aber er entſinkt ihren Händen, und ſie heißt ihn mit dem ganz dumpf geſprochenen Sortez gehen, um ihn dem Verderben zu weihen. Da erſcheint Atalide und nimmt ihrerſeits flehend die Schuld Bajazet's auf ſich. Mlle. Rachel hört jetzt mit der unheimlichen Beredſamkeit zu, die uns den Hohn ihrer Seele verräth und den Uebergang zu der bewunderungswürdig geſprochenen Antwort bildet, in der Roxane das Verderben Bajazet's in der Form furchtbarer Ironie verkündet. Man muß den ſymboliſchen Accent dieſer Worte gehört haben, um die volle Anſchauung dieſes in der Rache ſich befriedigenden Weibes für immer feſt zu halten.

Wir haben in unſeren, dem Genius der Rachel nachgehenden Auseinanderſetzungen einen für die Praxis der Schauſpielkunſt unendlich wichtigen Punkt noch nicht berührt, dem wir in einem der folgenden Artikel unſere Aufmerkſamkeit zuwenden werden, inwiefern nämlich dieſe große Tragödin, welche die Feſſeln der franzöſiſchen Manier durch die Kraft ihres Genies abgeſtreift hat, als Muſter für die Schauſpieler einer fremden, namentlich der deutſchen Nationalität gelten und ihr Vorbild ſein kann. Wir werden verſuchen, aus der Darſtellungsweiſe der Mlle. Rachel den Kreis zu ziehen, innerhalb welchen ſie für Alle ein unabläſſiges Vorbild iſt, und über welchen hinaus der Darſteller einer fremden Nationalität in der Aneignung, ſelbſt ihrer Vorzüge und Größe, nicht gehen darf, ohne Gefahr zu laufen, ſich von dem Geſetze der Wahrheit und Schönheit zu entfernen.

5. Mlle. Rachel als Pauline in Corneille's Polyeucte und als Lesbie.

Nach einer längern Pauſe ſahen wir Mlle. Rachel in zwei Rollen wieder, als Pauline in Corneille's Polyeucte, martyr, und als Lesbie in dem einaktigen Luſtſpiel von Barthet: Le moineau de Lesbie. Die Tragédie sainte von Corneille hat, außer einigen ſchwungreichen Stellen, aus welchen chriſtliche Begeiſterung ſpricht, und manchen ſchönen Intentionen, die aber in der Ausführung zu keiner vollen Geſtalt gelangt ſind, wenig tragiſchen Gehalt, ja überhaupt nur ein ſchwaches dramatiſches Leben. Nicht als ob das religiöſe Märtyrerthum nicht ein hochtragiſcher Gegenſtand ſein könnte. Calderon hat uns im ſtandhaften Prinzen gezeigt, welch' ein tragiſches Intereſſe ein Dichter dieſem Stoff abzugewinnen vermag, aber dies ruht bei Calderon gerade in dem, was dem franzöſiſchen Dichter in ſeinem Polyeucte fehlt. Calderon zeigt uns nämlich das Werden des Märtyrerthums, den vollen, alle Kräfte des Gemüths aufrufenden Kampf der religiöſen Begeiſterung mit der Tyrannei und dem fanatiſchen Haſſe. Hier iſt der Sieg des Chriſten vor unſern Augen über die natürliche Lebensliebe errungen, wir ermeſſen aus der Niedrigkeit und Noth, welche ein chriſtlicher Prinz für den Glauben erduldet, die Größe des Opfers, welches die religioſe Begeiſterung bringt, und wir triumphiren mit Fernando über die ideale Kraft eines Geiſtes, welcher für eine Idee freiwillig in den Tod geht. Dies Werden des Sieges ohne die Darſtellung des Kampfes fehlt der Tragödie Corneille's. Daher läßt auch der Märtyrertod des Polyeucte kalt, weil niemals der Tod an und für ſich, ſelbſt wenn es ein Opfertod iſt, tragiſch wirkt, ſondern allein der Prozeß zu dieſem Ziele hin, der Antheil, den unſere Seele an dem Kampfe nimmt. Auch fehlt der franzöſiſchen Tragödie diesmal die einzige Einheit, welche einen poetiſchen Werth hat, die Einheit der Handlung. Denn der Dichter hat unſer Intereſſe zwiſchen zwei ganz verſchiedene Colliſionen und Kämpfe getheilt. Pflicht und Liebe ringen in Pauline mit einander, und damit verbindet ſich dann wieder der Kampf des Märtyrers Polyeucte gegen das Heidenthum.

Aber auch der Kampf der Pauline zwiſchen Pflicht und Neigung iſt ohne ein rechtes inneres Leben; ſie ſchwärmt von der Pflicht mit einer ſo kalten Selbſtgefälligkeit, daß wir kaum an die Schwere ihres Kampfes zu glauben vermögen. Und nun vollends der Vater der Pauline, Felix, welcher die Tochter in dieſen Zwieſpalt zwiſchen Pflicht und Liebe durch ſein Machtwort verſetzt hat, weil ihm dieſe Verbindung mit Polyeucte als eine vortheilhafte erſchien, er iſt in ſeiner niedrigen, feigen, dem weltlichen Vortheil alle ſittlichen Intereſſen opfernden Haltung ein ganz unwürdiger Hebel zur Entwickelung der Colliſion. Daß auch er zuletzt Chriſt wird, erſcheint nach ſeiner Vergangenheit wie eine Ironie auf alle Bekehrung und alles Märtyrerthum. Was ſoll die chriſtliche Gemeinde mit dieſem Zuwachs, deſſen Abfall wir bei der erſten beſten Gelegenheit vorausſehen! Auch Sevère ſtößt mit ſeiner Leidenſchaft für Pauline nur eine geringe Sympathie ein, weil wir zu wenig die Stärke derſelben erfahren, um von ſeinem Edelmuthe ganz ergriffen zu werden. Genug, die Tragedie sainte Corneille's iſt ein kaltrhetoriſches Stück, welches weder die Gläubigen, noch die Ungläubigen befriedigt und erhebt. Man ſieht, daß Corneille ſeiner tieferen Intention in der Bearbeitung nicht hat Herr werden können, nämlich uns durch die Handlung und die Charaktere zu zeigen, daß und wie das Chriſtenthum damals bereits den Boden der heidniſchen Welt durchfurcht, wie das neue Prinzip ſich ſchon der Gemüther bemächtigt und den Glauben der alten Götter zertrümmert hatte. Aber dieſe poetiſche Intention iſt, wie geſagt, nicht durchgeführt worden. —

Was hat nun Mlle. Rachel mit der Pauline ihres Corneille angefangen? Das, was eine große, ſchöpferiſche Natur mit einem ihr gegebenen ſpröden Stoff beginnt, ſie hat ihm das verborgenſte Leben abgelauſcht, ihm die verſteckteſten Funken entlockt, ſie hat dieſem Charakter den menſchlichſten Antheil abgewonnen, deſſen er nur irgend fähig war, ſie hat Verbindungen und Uebergänge geſchaffen, wo der Dichter ihr nur einen leeren Raum dazu gelaſſen, endlich in der Schlußſcene ihrer Bekehrung ein ſo großartiges Bild jener Umwandlung hingeſtellt, daß dies allein ihr einen erſten Platz unter den größten darſtellenden Künſtlern aller Zeit ſichert. In dem erſten Akt giebt uns Mlle. Rachel alle Elemente, welche uns für die Geſtalt der Pauline zu intereſſiren vermögen, wir empfinden durch ſie die Unruhe einer tiefbewegten Seele, welche ſich gegen die Kämpfe waffnet, die ihr zwiſchen Pflicht und Neigung drohen, uns aber auch über ihre ſittliche Stärke keinen Augenblick im Zweifel läßt, obgleich wir einen tiefen Blick in ihre vom Bilde des edlen Römers Sevère erfüllte Seele thun. Mit dem feinſten Zuge deutete Mlle. Rachel, dem Vater gegenüber, der auf die Zuſammenkunft der Tochter mit Sevère beſteht, die ſie fliehen möchte, darauf hin, wie ſie ſich überhaupt ſeinem Willen zum Opfer gebracht habe. Später ſehen wir Mlle. Rachel den franzöſiſchen Dichter unendlich überholen, indem ſie uns, anſtatt der trockenen Dialektik zwiſchen Pflicht und Neigung, eine edle, im tiefſten Innern zwar von Liebe für Sevère bewegte, aber durch die Stärke des Pflichtgefühls doch unantaſtbare Natur zeigt. Oft ſagte uns die Farbe eines einzelnen Ausdrucks, wie viel Pauline in dieſem Kampfe leidet, und wie viel Kraft ſie aufbietet, um nicht zu erliegen. Der geringe Aufwand, welchen die Künſtlerin zur Verſinnlichung ihrer Abſichten braucht, macht, daß ſie uns das Seelenleben ſtets in den feinſten Schattirungen zu geben vermag, weil jeder noch ſo leiſen Schwingung der Seele ein Zug in dem ſo begeiſtigten Antlitz, oder eine Modulation des Tones entſpricht. Wir dürfen ferner in dem Bilde ihrer Pauline darauf als auf eine beſondere Schönheit hinweiſen, daß ſie uns das Intereſſe ihres Gemüths für Polyeucte mit dem Muthe ſeiner Ueberzeugung wachſend zeigte, wodurch uns allein die ſpätere Hingebung für ihn erklärlich wird. Nicht minder bedeutſam vermittelte Mlle. Rachel ihre letzte Umwandlung, ihre Bekehrung zum Chriſtenthum. Man fühlt ihr an, daß das neue Prinzip, ihr unbewußt, ſich allmälig bei ihr Bahn gebrochen, daß ſie es zwar abwehrt und verurtheilt, aber darin zugleich auch unfreiwillig ein Bekenntniß ſeiner Stärke ablegt. Die todesmuthige Ueberzeugung, mit welcher Polyeucte für den chriſtlichen Gott zuletzt in den Tod geht, um ihn zu bekennen, haucht auch ſeiner Gattin eine Ahnung von der erobernden Kraft der neuen Lehre ein. Man ſah auf dem Antlitz der Mlle. Rachel, ehe Polyeucte zum Tode geführt wird, bei ſeinem chriſtlichen Bekenntniß, welche Gewalt dieſe Worte des Gatten auf ſie übten, wie ſie eindrangen in ihr Gemüth. Der folgende Schritt zum offenen Bekenntniß erſchien nicht mehr wie ein Wunder, wir hatten dieſen Wendepunkt werden ſehen. Und doch, welch' ein Umſchwung der ganzen Perſönlichkeit, als Pauline von dem Märtyrertod des Gatten zurückkehrt! Aller weltliche Schmuck entfernt, das Antlitz von dem ungeheuren Eindruck des Opfertodes erfüllt, ihre Seele durchzittert von der Allgewalt des Glaubens und von der Gegenwart der göttlichen Gnade, die Züge ganz zu einem von chriſtlicher Begeiſterung ergriffenen Weibe verklärt! Zu dieſem Bilde wirkten die ganze Erſcheinung, wie die durchdringenden Accente der Seele in wundervollſter Harmonie in einander. — Der Tragödie folgte das kleine Luſtſpiel Le moineau de Lesbie. welches, bei manchem Ballaſt, einige poetiſche Scenen darbietet. Mlle. Rachel ſpielte die Lesbie, des römiſchen Dichters Catull Geliebte, welche durch die Macht, die ihre Gegenwart noch auf den Geliebten ausübt, dieſen zur ſchleunigen Löſung der Verbindung treibt, wodurch er die freie Neigung zur Lesbie mit der ehelichen Feſſel vertauſchen wollte. Der Lesbie iſt nur ein ſchmales Terrain gegeben. Zuerſt des Catull Trinkgenoſſen ſpöttiſch abfertigend, ſehen wir ſie nur in zwei Scenen, einmal von der Nachricht der Vermählung des Catull ſchmerzlich berührt und dann durch die ſüße Erinnerung an die zarten Bande, die ſie früher mit dem Geliebten verknüpften, ihre Macht über ihn wiedergewinnen. Es war anziehend, die große tragiſche Schauſpielerin einmal ſich im kleinen Genrebild bewegen zu ſehen, wenngleich die Situation der Lesbie auch ihren tragiſchen Mittelpunkt hat. Dieſen ergriff natürlich Mlle. Rachel, ohne deshalb zu vergeſſen, daß ſie hier andere Farben anzuwenden hat, als auf dem Kothurn. Und doch wollte es uns bedünken, als ob, ſo viel Geiſt und feiner Verſtand ſich auch hier ankündigten, der großartige Zuſchnitt der Künſtlerin ſich gegen dieſe Verengung und Einſchränkung auf dem beſcheidenen Feld der kleinen Genremalerei ein wenig ſträubte.

6. Mlle. Rachel als Jeanne d'Arc in der gleichnamigen Tragödie von Soumet.

Als ſechſte Rolle hatte Mlle. Rachel die Jeanne d'Arc gewählt. Das Stück war angekündigt worden: Tragédie en cinq actes et en vers par Mr. Alexandre Soumet, imitée de Schiller. Stammte dieſer Zuſatz: imitée de Schiller aus wirklicher Unkenntniß der Schillerſchen Tragödie, oder aus Pfiffigkeit, um dadurch ein größeres Publikum herbeizulocken, welches ſich, den Schiller im Gedächtniß, leicht in dem franzöſiſchen Werke zu orientiren hoffen durfte? War dies das Motiv, wie wir anzunehmen geneigt ſein möchten, ſo war dieſer Zuſatz jedenfalls eine Unverſchämtheit. Denn Soumet's Tragödie hat mit der Tragödie Schiller's grade nur den Namen gemein, weiter nichts. Bei Lebrun's Maria Stuart wäre ein ſolcher Zuſatz: imitée de Schiller wenigſtens inſofern gerechtfertigt geweſen, als der franzöſiſche Dichter ſich doch in den Hauptſcenen ganz an das deutſche Originalwerk angelehnt hat. Daß die Abweichungen des franzöſiſchen Dichters unpoetiſche Veränderungen ſind, wie wir gezeigt, thut dabei nichts zur Sache. Aber zwiſchen der Jeanne d'Arc Soumet's und Schiller's iſt auch nicht der geringſte Zuſammenhang. Nur zwei Stellen erinnern oberflächlich an das deutſche Werk, die Erzählung der Johanna von ihrer göttlichen Berufung und der Sieg ihrer Beredſamkeit über den Herzog von Burgund; aber die Situationen für dieſe beiden Stellen weichen von denen der deutſchen Tragödie völlig ab. Gleichwohl könnte die Tragödie Soumet's ja ſelbſtſtändige poetiſche Vorzüge darbieten, welche für uns die unwillkührliche Beziehung zur Schiller'ſchen Jungfrau nur um ſo intereſſanter machten. Leider iſt aber dies durchaus nicht der Fall. Das Werk Soumet's iſt, mit und ohne Bezug auf die Jungfrau von Orleans Schiller's, ein ſo ſchwaches Stück, daß nur die einzelnen patriotiſchen, den Nationalruhm berührenden, Phraſen demſelben bei den leicht beweglichen Franzoſen eine günſtige Aufnahme erwerben konnten. Urſprünglich auf dem Théâtre Royal de l'Odéon dargeſtellt, iſt es, geſtützt durch Mlle. Rachel, ſeit 1846 auch Eigenthum des Théâtre Français geworden. Für uns Deutſche, die wir, einmal durch den unwillkührlichen Hinblick auf die ſo unendlich populär gewordene Jungfrau Schiller's, deren dramatiſche und theatraliſche Gewalt ſich unverwüſtlich erhalten hat, die Jeanne d'Arc Soumet's beſonders dürftig und matt finden müſſen, und deren Nationalgefühl nicht, wie bei den Franzoſen, durch die Erinnerung an die Rettung Frankreich's wach gerufen wird, für uns wirkt dieſe Tragödie Soumet's von der Bühne herab geradezu wie eine Laſt, die man uns auferlegt, und die wir, um des berühmten Gaſtes willen, nicht abwerfen können. Soumet zeigt uns ſeine Jeanne d'Arc nur im Gefängniß, wo wir ſie als ein Opfer des Haſſes, der niedrigſten Tücke und der Leichtgläubigkeit ihres Vaters langſam dem Tode durch den Scheiterhaufen entgegen gehen ſehen, ohne daß unſer Gemüth, weder durch die paſſive Haltung der Jungfrau, noch weniger durch die Umgebung derſelben erhoben wird. Ja ſelbſt ihr Untergang iſt auf eine Zufälligkeit geſtellt, auf den Ausgang des Zweikampfes zwiſchen den Herzögen von Burgund und Bedford, deren Erſterer, durch Johanna's Beredſamkeit umgewandelt, ſich zu ihrem Vertheidiger aufwirft, während der Letztere, urſprünglich ihr Schützer gegen den Haß des Gerichtshofes, ſpäter, ganz unmotivirt, zu ihrem Verfolger wird. Nichts von einem bedeutenden hiſtoriſchen Hintergrund, einem intereſſanten, durch die Natur der Charaktere irgend bedingten Conflikt, ja auch nur von einer dramatiſchen Kraft der Situationen. Denn ſelbſt der ſentimentale Vater der Jungfrau, in Begleitung der weinenden Töchter, und die Standhaftigkeit, mit welcher die Jungfrau in den Tod geht, vermögen uns nicht wahrhaft zu rühren und zu ergreifen, weil der Dichter nichts gethan hat, um uns über das Gefühl ſchöner rhetoriſcher Phraſen hinauszuheben. Dabei ſind der Tragödie manche Wendungen eingewebt, durch welche der hiſtoriſche Charakter des Stücks verletzt worden iſt, Wendungen, denen man den abſichtlichen Hinblick auf das franzöſiſche Publikum der Gegenwart anmerkt. Genug, das Stück Soumet's iſt eine in jeder Beziehung untergeordnete Arbeit, deren Wahl für Berlin durchaus keine glückliche genannt werden kann. — Dieſe dürftige Compoſition hing ihr Bleigewicht ſogar an die Schwingen der Mlle. Rachel. Wer die große Künſtlerin nur in dieſer Rolle geſehen, hat von ihrer ſpecifiſchen Stärke, ihrer wunderbaren, überwältigenden tragiſchen Gewalt, kurz von ihrer ganzen künſtleriſchen Eigenthümlichkeit nur ein ſchwaches Bild empfangen. Nicht als ob nicht Vieles auch hier mächtig und des Genies der Rachel würdig hervortrat, ſo begabte Naturen verläugnen ſich nirgends, ihr Funke ſprüht ſelbſt aus dem widerſtrebendſten Stoff hervor, aber die Jeanne d'Arc der Rachel, geſchmiedet an Soumet's Compoſition, brachte nur den geringeren, wir möchten ſagen, grade den vergänglicheren Theil der Künſtlerin zur Erſcheinung, während die leuchtendſten Blitze ihres Genies hier nicht hervorbrechen konnten. Daß Mlle. Rachel die Erzählung von ihrer göttlichen Berufung und ihre Viſion der heiligen Jungfrau mit aller Poeſie des Geheimnißvollen einer gottbegeiſterten Natur ausſtattete, daß ſie den Sinn des Herzogs von Burgund mit der Kraft des geflügeltſten Wortes umwandte, daß ſie als Heroine den Scheiterhaufen beſtieg, das ſind Züge, welche ſich bei Mlle. Rachel von ſelbſt verſtehen; aber derartige Höhepunkte einer künſtleriſchen Beherrſchung des Ausdrucks bilden nicht die weſentliche Größe dieſer Künſtlerin. Durch das, was ſie uns als Jeanne d'Arc zu geben vermochte, erhob ſie ſich nur über das Niveau der franzöſiſchen Recitation, ſie gab uns nur ein Zeugniß ihrer vollendeten Kunſt, den franzöſiſchen Vers zu behandeln, und ihrer ſie nie verlaſſenden Feinfühligkeit, aber Soumet ließ ſie in Ketten tanzen, welche uns die ungeheuere Triebkraft ihres Genies verbergen mußten. Allerdings geht Mlle. Rachel, wie wir gezeigt, auch bei den Geſtalten von Corneille und Racine über die Conception des Dichters hinaus, und haucht denſelben etwas von ihrem vulkaniſchen Leben ein, welches uns ein unendlich geſteigertes Daſein jener Dichterfiguren offenbart, aber ſie hat zu ihrer Schöpfung von den Dichtern wenigſtens bedeutende Situationen, großartige Contraſte und eine Scala leidenſchaftlicher Rhetorik empfangen. Dieſes bedarf ſie zur vollen Entfaltung ihres Genies. Soumet hat ihr aber, anſtatt des Marmors Corneille's und Racine's, aus welchem ſie die Vereinigung antiker Schönheit und Bedeutſamkeit mit moderner Leidenſchaft und Seelentiefe formt, nur Sandſtein dargeboten, dem auch Mlle. Rachel, ſelbſt durch ihre kunſtvolle Meißelung, immer nur verhältnißmäßig grobe Züge einprägen kann. Die Jeanne d'Arc unſerer Künſtlerin war ein großes Zeugniß für die Abhängigkeit, auch des ſchöpferiſchen Genies von dem Stoffe, an welchen er gewieſen iſt, und in welchen er ſeine Abſichten hineinbilden will. Racine und Corneille verhalten ſich zum Genius der Rachel mehr oder weniger wie ein gutes, dem Genius des Componiſten den kühnſten Flug verſtattendes und zur Entfaltung ſeiner Schwingen herausforderndes Libretto, Soumet's Jungfrau dagegen verhält ſich zu Mlle. Rachel wie ein trockenes, ſich der muſikaliſchen Behandlung vielmehr entziehendes, als dieſelbe anregendes Libretto.

7. Mlle. Rachel als Phädra in Racine's: Phädra.

Es war zu erwarten, daß die Phädra von Racine, in welcher Mlle. Rachel am 19. erſchien, eine beſonders große Anziehungskraft ausüben würde. Keine franzöſiſche Tragödie iſt auf deutſchem Boden ſo heimiſch, wir möchten faſt ſagen, ſo populär geworden, als Phädra, und grade Berlin hat den Vortheil, durch die Darſtellungen der beiden deutſchen Künſtlerinnen: Sophie Schröder und Frau Crelinger, von dieſer Rolle beſonders lebendige und bedeutende Anſchauungen empfangen zu haben. Kein Wunder, daß das Opernhaus ſich in allen Räumen gefüllt hatte. Wir enthalten uns aller Rückblicke auf die Darſtellung der genannten deutſchen Darſtellerinnen, weil eine Vergleichung überhaupt nicht ſelten das Bild verrückt und Gefahr bringt, den Werth des Einen zu überſchätzen oder zu unterſchätzen, eine Gefahr, die bei der Eigenthümlichkeit der verſchiedenen Nationalitäten, denen Rechnung getragen werden muß, um ſo größer iſt. Wir wenden uns daher lieber ſogleich zur Schöpfung der fremden Künſtlerin und verſuchen die ſpecifiſche Stärke und Bedeutung derſelben mit Wenigem zum Bewußtſein zu bringen. Die Phädra der Rachel iſt eine Darſtellung aus einem Guſſe, weil ſie von einem einzigen Gedanken getragen und beherrſcht wird, einem Gedanken, der alle Adern ihrer Phädra durchdrungen hat. Dieſer Gedanke iſt, die Leidenſchaft der Phädra als ein Verhängniß des Weibes hinzuſtellen, der ſie durch eine dämoniſche Gewalt unterthan iſt, welcher ſie vergeblich zu entfliehen trachtet und unter deren Joch ſie ſich widerwillig zu beugen gezwungen iſt. In der Durchführung dieſes Gedankens liegt die Größe und die Einheit der Phädra unſerer Künſtlerin. Dadurch wird es ihr möglich, bis auf einen gewiſſen Grad die Idee des antiken Werkes, des Hippolytos, welches der Tragödie Racine's zu Grunde liegt, wonach die Leidenſchaft der Phädra für Hippolytos eine Schickung der Göttin Kypria iſt, mit der Gewalt der modernen Leidenſchaft, welche ihr Schickſal allein auf ſich nimmt, zu vereinigen. In dieſer Auffaſſung und Durchführung liegt die tiefe, Mitleid und Schrecken zugleich erzeugende Gewalt der Phädra der Mlle. Rachel. Wir empfinden ein tiefes Mitgefühl mit der dämoniſchen, über den Willen und die Kraft des Menſchen erhabenen Leidenſchaft, welche den Einzelnen zu ihrem Träger und Werkzeug auserſehen und ihm die ganze zerſtörende Kraft ihres Giftes eingeflößt hat, gegen welches er ohnmächtig ankämpft; wir empfinden aber zugleich auch Schrecken über den zu einer Naturgewalt herabgeſetzten Menſchen, der die Macht eingebüßt hat, ſich von derſelben zu befreien. Die Phädra der Rachel iſt die Verſinnlichung dieſes wunderbaren und geheimnißvollen Prozeſſes, kraft deſſen wir den von der Leidenſchaft beherrſchten Menſchen, ſelbſt im Augenblick, wo wir ihn verurtheilen, zugleich freiſprechen, und, indem wir ihn freiſprechen, doch zugleich der Zurechnung nicht entziehen können. Die Phädra der Rachel iſt das Opfer einer unglückſeligen, in ihrer Entſtehung über alle Zurechnung hinaus liegenden Leidenſchaft, die durch die ungeheuere Stärke des Empfindens in uns den Vorwurf abſtumpft, den wir gegen ſie erheben wollen, weil wir durch die Uebergewalt des Gefühls gleichſam in die übermenſchliche Sphäre erhoben werden. Ja, es iſt etwas von der mythologiſchen Raſerei des heroiſchen Zeitalters in der **Phädra** der **Rachel**, das uns mit geheimen **Grauen** und **Mitleiden** zugleich erfüllt, weil wir das Weib hier den Elementen verwandter erblicken, noch ganz von der ungezähmten Stärke eines Gefühls und einer Richtung beherrſcht. Darin beruht der poetiſche Nimbus, welchen Mlle. Rachel ihrer Phädra zu geben weiß, durch welchen ein mythologiſches Weib vor uns ſteht, das uns durch die ungeheuere Intenſität der Leidenſchaft, durch die unverwüſtliche Stärke ihres göttlichen Liebeswahnſinn's in ein Zeitalter noch ganz ungebrochenen, mächtigen Empfindens zurückverſetzt. Dies iſt der Totaleindruck der Phädra der Mlle. Rachel. Die Einzelheiten ſind nur Radien, welche aus dieſem Mittelpunkt herausſtrahlen. Die erſte Scene der Mlle. Rachel enthielt ſogleich die ganze Phädra im Keime. Ein hinſchwindendes, von der wühlenden Leidenſchaft verzehrtes ſchönes Weib erſchien, in deſſen Adern wir das Gift verbrecheriſcher Liebe gähren fühlten, deſſen Sinne gelitten, deſſen Geiſt ſeine Spannkraft verloren, das vergeblich mit ſich gerungen hatte, und vor ſich ſelbſt ein Grauen empfand. Alle dieſe Züge brachte die erſte Scene zur Erſcheinung. Die Künſtlerin hatte in keiner Rolle einen ſo häufigen Gebrauch von dem tonloſen Hinwerfen ganzer Sätze gemacht, wie in dieſer, in keiner haben wir ſie in Momenten die ihr ſonſt fern liegende Manier der franzöſiſchen Recitation, das Tremuliren und Vibriren der Stimme anwenden ſehen, wie in der

Phädra; aber dieſe Formen waren hier Farben, mit welchen ſie Seelenzuſtände malte. Daß wir dabei auch der franzöſiſchen Eigenthümlichkeit Rechnung tragen, verſteht ſich, denn Niemand kann die Wurzel ſeines Daſeins verläugnen, aber die häufige Anwendung grade dieſer beiden Formen in der Behandlung der Rede, ſo ſpecifiſch franzöſiſch ſie auch ſind, ſonſt von Mlle. Rachel ſo ſparſam gebraucht, wurden ihr in der Phädra Waffen zur Ausführung ihrer Abſichten, zur Verſinnlichung ihres Bildes. Mlle. Rachel giebt der Phädra nämlich durchweg einen fieberhaften Ton, der das Willenloſe des Subjects, die in dem Gemüthe raſende Naturgewalt abſpiegelt. Dieſem entſpricht jenes durch ganze Sätze, wie z. B. in der Scene mit Hippolyt im zweiten Akt, accentloſe Hinrollen der Rede, wodurch Phädra in ihrer Rede gegen den Stiefſohn jenes, wie in einer Art Raſerei hervorſprudelnde Bekenntniß ihrer Leidenſchaft zur Anſchauung brachte. Der jähe Wechſel des tonloſen, mit ungeheuerer Rapidität erfolgenden Hinwerfens der Sätze, mit einer plötzlichen Vibration des Tons, wodurch bei einem Worte, oder einem kürzeren Satze verweilt ward, malte nicht ſelten die aus dem Zuſtande des willenloſen Erguſſes und einer fieberhaften Erregtheit ſich plötzlich hervordrängenden Schmerzen der Seele, wie das Gefühl der Schaam und des Grauens vor ſich ſelber. Nirgends wie in der Phädra haben wir das große Prinzip der Künſtlerin kühner befolgen ſehen, daß ihr Alles auf die Situation, auf die Darſtellung des jedesmaligen Seelenzuſtandes ankommt, daß ihr dazu die Rede nur Mittel, niemals Zweck iſt. Wir dürfen dabei nicht überſehen, daß das Maaß, welches ſich natürlich jeder Berechnung entzieht, mit durch den Genius der franzöſiſchen Sprache und Nationalität bedingt wird, und daß eine deutſche Schauſpielerin in derſelben Rolle niemals dieſelbe Volubilität, denſelben Abfall, daſſelbe Maaß des tonloſen Hinrollens anwenden dürfte, um die Zerſtörung und die verzehrende, wie ein Dämon aus der Seele herauftönende Leidenſchaft zu malen, aber das Prinzip, welches Mlle. Rachel anwendet, iſt wahr, ihm verdankt die Künſtlerin zum Theil ihre größten Wirkungen. An ihrer Phädra muß auch den ſchwächſten Augen die Macht und Bedeutung der Schule, inſofern darunter die vollendete Technik verſtanden wird, klar werden. Auch in dem Ausbruch der furchtbarſten Leidenſchaft keine Spur eines Sichübernehmens, einer ſichtbaren Anſtrengung der Kräfte, kein hörbares Athemſchöpfen, kein aus unzureichender Ausdauer ſtammendes Verwiſchen der Rede. Denn ſo mächtig auch die Tiefe des Tones der Rachel iſt, ſo macht ihre Herrſchaft über ihre Stimme doch allein erſt ihre ungeheuere Wirkung möglich. Auch ihrer Plaſtik müſſen wir das Zeugniß einer immer nur die Situation, als ſolche, berückſichtigenden Wahrheit geben. Sie macht, wie dies grade in dieſer Rolle ſo häufig iſt, durchaus keine ſogenannten ſchönen Bilder, ſie iſt mit ſogenannten maleriſchen Stellungen unendlich ſparſam, weil ſie den Körper immer nur als eine Hülle der Seele betrachtet, der ſtets das innere Leben durchſcheinen laſſen ſoll. Daher iſt ſie auch in der Phädra in ihrer Plaſtik vielmehr bedeutſam, als nur ſchön. Die Schönheit der Form iſt ihr nur der Wächter, damit die Wahrheit nicht unedel werde. Nichts bewunderungswürdiger in dieſer Beziehung als ihr Sterben als Phädra. Man durchlebt den Prozeß des Sterbens mit einer erſchütternden Wahrheit, man fühlt das Gift an das Herz treten, und doch iſt Mlle. Rachel in dieſen ſo unendlich wahren Augenblicken niemals unedel oder unſchön. Der mimiſche Theil, für uns eigentlich die genialſte und am wenigſten lernbare Seite der großen Künſtlerin, ſtand auch in der **Phädra** wieder auf ſeltener Höhe. Die Erfolge der Phädra zu regiſtriren, erläßt man uns gewiß gern, ſie verſtehen ſich nach ſolcher Leiſtung von ſelbſt.

---

8. Mlle. Rachel als Adrienne Lecouvreur im gleichnamigen Stück von Scribe.

Am 21. erſchien Mlle. Rachel zum erſten Male als Adrienne Lecouvreur in dem fünfaktigen Schauſpiel gleiches Namens von Scribe und Legouve. Dies Drama, zuerſt im April 1849 auf dem Theater der Republik aufgeführt, machte in Paris ein außerordentliches Glück, welches ihm auch ſehr raſch den Weg über ganz Frankreich bahnte. Die Adrienne Lecouvreur, die berühmte Schauſpielerin zur Zeit der Regentſchaft in Frankreich, und ihr, auch hiſtoriſches, Verhältniß zum Herzog Moritz von Sachſen, bildet den Mittelpunkt des Stücks. Daſſelbe iſt, mit unverkennbarer Vergegenwärtigung der eigenthümlichen Größe der Mlle. Rachel, von den Dichtern für dieſelbe geſchrieben worden, und verherrlicht zugleich die Künſtlerin, welche die Tradition durchbrochen, einen neuen, der Wahrheit huldigenden Stil an die Stelle der ſingenden Recitation und des unnatürlichen Pathos in der Tragödie geſetzt hat, wie das edle, inmitten der Verderbniß der vornehmen Welt durch die reinſte, edelſte, aufopferungsfähigſte Liebe ſtrahlende Weib, das durch ihre tiefe Künſtlernatur und ihr unverfälſchtes Empfinden das menſchlichſte Intereſſe erregt und die übertünchte Bildung der innerlich rohen und durch und durch frivolen Geſellſchaft beſchämt. Wir erkennen in dieſem Drama die geſchickteſte Hand in der Behandlung des Stoffes und in der Verfolgung des Zweckes, in einem an und für ſich ſpannenden und durch die Situationen feſſelnden Drama zugleich der Mlle. Rachel die reichſte Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Genialität darzubieten. Es waltet in dieſem Stücke der feine, ordnende Verſtand und das ungemeine Geſchick in der Verkettung der Intrigue, wie wir ſie in den beſten Komödien Scribe's finden. Wir können natürlich nicht ermitteln, wie viel in der Erfindung des Plans dem als Mitverfaſſer genannten Legouvé angehört, aber durch das Ganze der Compoſition weht jener pikante Verſtand, der uns in den intereſſanteſten Stücken Scribe's begegnet und der uns ſo oft ſchon unſere Bewunderung abgenöthigt hat. Wie viel können deutſche Dichter der Gegenwart an der Compoſition dieſer Adrienne Lecouvreur von dem franzöſiſchen Dichter lernen! Wie wenig läßt ſich im Gebiete des Schauſpiels von dem, was ſeit wenigſtens ein paar Decennien auf unſerem deutſchen Boden gewachſen iſt, an Kunſtverſtand, an feiner Wendungsfähigkeit, an Subtilität in der Einfügung der einzelnen Ringe zu einer fortlaufenden Scenenkette mit dieſer Adrienne vergleichen! Wer nicht ganz blind, oder, als dramatiſcher Dichter, von einer verdummenden Selbſtgefälligkeit beſeſſen iſt, muß dieſe Ueberlegenheit der Franzoſen im Converſationsſtück fühlen. Der Dichter der Adrienne Lecouvreur verſetzt uns durch die Figuren ſeines Stücks wirklich in die frivole Atmoſphäre jener Zeit der Regentſchaft, die Farben ſind dazu mit feiner Berechnung gewählt, der ganze Dialog athmet dieſen Ton, aus dem ſich nur Adrienne ſelbſt zu einer edlen Haltung erhebt. Am gelungenſten erſcheint uns an dieſem Schauſpiel die dramatiſche Fortleitung der Handlung. Der Verfaſſer hat oft die zierlichſten Häkchen gebogen, um durch ſie einen neuen Ring in der Kette zu befeſtigen; nirgends iſt eine plumpe Hand ſichtbar, ſondern überall eine feine Berechnung in der Steigerung des Intereſſes und der Stimmung, ohne je in einen trockenen Calcul hineinzugerathen, welcher die Wirkung zerſtört. Die Perſonen ſind zu lebendigen Gegenſätzen auseinandergetrieben und die urſprüngliche Farbe derſelben iſt mit ſicherer Hand feſtgehalten. In nichts indeſſen hat der Verfaſſer der Adrienne ſo ſehr ſein Geſchick bewieſen, als in der Art, wie er alle Strahlen des Genies unſerer berühmten Künſtlerin in die für ſie geſchriebene Rolle der Adrienne Lecouvreur zu ſammeln gewußt hat. Wer Mlle. Rachel kennt, wer eine Anſchauung ihrer künſtleriſchen Eigenthümlichkeit gewonnen hat, wird bis in die geringſten Züge der Adrienne das Urbild des Dichters erkennen, er wird mit einer faſt mathematiſchen Gewißheit die Wirkungen des Talents der Mlle. Rachel berechnet finden, und doch ſtört dieſe Abſicht, und dieſe fortlaufende Beziehung zu Mlle. Rachel als Trägerin der Adrienne durchaus nicht, weil die Situationen, in welche die Adrienne verſetzt iſt, in ſich ſelbſt doch natürlich, ungeſucht und dem Weſen der Adrienne nicht widerſtrebend ſind. Nur in einem Punkte der Compoſition iſt für den tiefern Blick ein Bruch in der Entwickelung, eine Wendung, in welcher der Dichter, im Hinblick auf Mlle. Rachel, offenbar zu düſtere, mit dem Grundton des Werkes nicht übereinſtimmende Farben gewählt hat, kurz, wo die Stimme der Begeiſterung für den Triumph der Mlle. Rachel die Stimme des Dichters übertönt hat. Dies iſt der Tod der Adrienne. Er iſt, wenn auch durch das vergiftete Bouquet, welches ihr die tief verletzte, tückiſche Nebenbuhlerin ſendet, um ſie zu tödten, geſchickt herbeigeführt, doch durch den Ton und die Richtung des ganzen Stücks nicht gerechtfertigt. Der Tod kommt nur mechaniſch an Adrienne heran, und geht nicht aus der Anlage und Entwicklung des Dramas hervor. Daher erſchüttert der Tod und das Hinſcheiden der Adrienne wohl, aber er erzeugt keine wahrhaft tragiſche Stimmung, weil die Adrienne nur wie eine Sache vernichtet wird, deren man ſich entledigen will, aber weder für eine Schuld büßt, noch durch die ganze Verkettung der Verhältniſſe als ein nothwendiges Opfer derſelben fällt. Genug, die Sterbeſcene der Adrienne iſt ein Tribut, welchen der Dichter nur der bewunderungswürdigen Kunſt der Mlle. Rachel dargebracht hat, auf der Bühne zu ſterben, und uns das Hinſcheiden durchleben zu laſſen. Wir verzeihen es Scribe, nachdem wir Mlle. Rachel haben ſterben ſehen, daß er ihr dazu Gelegenheit geboten, aber wir brechen doch nachträglich über dieſen, dem Schauſpiel eigentlich fremdartigen Zug den Stab.

Es that uns und mit uns gewiß Vielen wohl, einmal Mlle. Rachel, nachdem wir dieſelbe ſtets auf dem Gebiete der franzöſiſchen Tragödie, in den Feſſeln des Alexandriners und einer meiſt pathetiſchen Rhetorik den Kampf menſchlicher Leidenſchaften hatten darſtellen ſehen, in einem Converſationsſtück menſchliche Leiden und Freuden durchleben zu ſehen. Und die Adrienne hat dem Genius der Künſtlerin einen herrlichen Spielraum dazu gewährt. Was wir aus ihren Darſtellungen ſchon früher herauserkannt haben, daß ſie mit einer, dem oberflächlichen Blick ſich leicht verbergenden Feinfühligkeit die Farben, ſelbſt bei aller Verwandtſchaft der Heroinen in der franzöſiſchen Tragödie, doch ſehr abzuſchatten verſteht, das drängte ſich in der Adrienne Lecouvreur ſogleich auch dem Laien auf. Bei allen Contraſten ihrer Stimmung, bei allen Kämpfen, in welche der Dichter ſie verſetzt hat, immer befanden wir uns doch im Rahmen des Converſationsſtücks, wir ſahen eine Salondame im edelſten Stile vor uns, welche uns durch den Adel ihrer Natur, nicht durch eine angebildete vornehme Manier imponirt, der hochherzigſten Entſchlüſſe fähig, voller Hingebung an eine ihre Phantaſie bezaubernde ritterliche Perſönlichkeit. Dieſe vornehme Künſtlernatur ſahen wir das Entzücken eines bebenden Herzens, die Bitterkeiten gekränkter Liebe, verletzten Stolzes, eiferſüchtiger Aufregung durchleben und uns in allen Lagen, in welche ſie von dem Dichter geſetzt worden iſt, das höchſte Intereſſe an ihrem menſchlich ſo berechtigten Empfinden erwecken. Zum erſten Male offenbarte uns Mlle. Rachel auch die Töne eines dem Schmerz ſich hingebenden Weſens, wir ſahen ſie ſich auch durch Thränen erleichtern. Dabei wieder die höchſte Mäßigung in der Geberde, der beſeelteſte Ausdruck und die, auch in den Augenblicken der ſchmerzlichſten, aufregendſten Kämpfe ſtets bewahrte vornehme Haltung, wodurch ſie eine ſo imponirende Herrſchaft ausübt. Der Gipfel der Darſtellung war die, durch ihre erſchütternde und aus der feinſten Beobachtung hervorgegangene Wahrheit bewunderungswürdige Sterbeſcene. Alle Wandelungen von der durch den Hauch des vergifteten Bouquets bewirkten Betäubung bis zum völligen Irrſinn, und endlich von dem Erwachen aus dieſer Geiſtesabweſenheit bis zu den brennendſten Todesſchmerzen und dem zermalmendſten Kampf, von dem Leben zu ſcheiden, das ſie ſo gern noch umklammern möchte, alle dieſe Wandlungen bildeten ein ſo erſchütterndes und großartiges Ganze, daß wir athemlos lauſchten und uns doch durch die furchtbaren Wahrheiten äſthetiſch niemals verletzt fühlten.

9. Mlle. Rachel als Virginie und Athalie.

Mlle. Rachel ſchloß am 2. ihr glänzendes Gaſtſpiel in der Virginie mit der Tragödie gleichen Namens von M. Latour (de Saint-Ybars), welcher der zweite Akt der Athalie von Racine folgte. Dieſer Vorſtellung, der zwölften im Cyclus der Künſtlerin, waren die Wiederholungen der Phädra, Adrienne Lecouvreur und der Camille in den Horaziern vorangegangen, Schöpfungen, über welche wir uns bereits ausführlich erklärt haben. Der Wiederholung der Horazier hatte Mlle. Rachel am Sonnabend noch ein artiges Genrebild von Ponſard, betitelt Lydie, hinzugefügt, in welchem die Künſtlerin die graziöſe, eiferſüchtig ſchmollende, und zugleich ein wenig koquette Geliebte des Horaz mit allem Zauber des Liebreizes und der feinſten Wendungsfähigkeit ausſtattete, ſo daß die tragiſche Muſe ſich ganz in ein nur durch ſeine Liebenswürdigkeit feſſelndes Weib verwandelt hatte. Die letzte Vorſtellung der Künſtlerin, Virginie, bot uns zugleich ein verhältnißmäßig wenig bekanntes Stück dar. Nicht ohne formelles Geſchick für Bühnenwirkung gearbeitet, und in einer geſchmackvollen, reinen, bisweilen auch zu poetiſchem Schwunge ſich ſteigernden Sprache geſchrieben, kann dieſe Tragödie doch durchaus für kein Kunſtwerk gelten. Mit den Werken der altfranzöſiſchen Tragödie darin auf gleicher Linie ſtehend, daß die Virginie die römiſche Welt ganz in eine modern franzöſiſche umſchafft, und dem eigentlich geſchichtlichen Geiſte wenig Rechnung trägt, ſo ſehr ſie auch in manchen Aeußerlichkeiten eine antiquariſche Genauigkeit beobachtet hat, leidet dies Werk vornämlich an dem Grundfehler, daß es uns den Appius Claudius mit allen Zügen einer unedlen, niedrigen, ja brutalen Natur hingeſtellt hat, der uns in ſeinem Verhältniß zur Virginie nur Abſcheu einflößt und dadurch die Virginie zu einem bloßen Opfer einer durch Nichts gemilderten Niederträchtigkeit herabſetzt. Entweder mußte der Dichter den großen politiſchen Wendepunkt, den Sturz der Decemvirn durch ſein Drama vor uns werden laſſen, eine Aufgabe, die offenbar über ſeine Kräfte ging, oder, zog er ſich auf die Welt der ſubjectiven Leidenſchaften zurück, ſo mußte er den Appius Claudius wenigſtens mit dem Adel der Leidenſchaft ausſtatten, der ihn uns intereſſant macht und ſein ſpäteres Verfahren gegen Virginie als Ausdruck einer übermächtigen Empfindung erſcheinen läßt, welche den urſprünglich edleren Kern in ihm erſtickt. So aber iſt auch ſelbſt das erſte Gefühl des Appius Claudius für Virginie nur eine übermüthige Laune, die ſich nachher in eine, an Franz Moor's Tücke und Bosheit gegen Amalie erinnernde Wuth verwandelt. Genug, der Dichter hat dadurch den für ſeine Tragödie menſchlich intereſſanten Schwerpunkt aus den Händen gegeben und dann alle Folgen dieſes Mißgriffs auf ſich nehmen müſſen. Denn die ſonſtigen Schwächen in der Compoſition dieſer Tragödie rühren von der Urſünde her, die wir angedeutet haben. Die Aufmerkſamkeit, welche wir der großen Künſtlerin ſchuldig ſind, geſtattet uns nicht länger dabei zu verweilen. Da die Virginie zum erſten Mai 1845 auf dem Théâtre français gegeben worden iſt, ſo hat der Dichter ſicher bei ſeinem Werke Mlle. Rachel gegenwärtig gehabt. Der Dichter iſt zu beneiden, welcher ſeinem Drama ſolche Flügel leihen kann, um es über den Boden zu heben! Sieht er Mlle. Rachel die Virginie ſpielen, ſo wird er ſich über ſeine eigene Kraft in der ſüßeſten Illuſion wiegen. Welch' ein ſchönes, geſchloſſenes

Bild, dieſe Virginie! In holder Jungfräulichkeit erſcheinend, römiſchen Ernſt und mädchenhafte Anmuth in ſich vereinigend, voll Pietät für den Vater und die Penaten des Hauſes, der unziemlichen Bewerbung des römiſchen Machthabers zuerſt den ſittlichen Stolz in unſchuldvollſter Weiblichkeit entgegenſtellend, dann in dem Heiligthum ihrer Ehre und weiblichen Würde durch Appius Claudius' freches Anerbieten verletzt, demſelben das empörte Gemüth einer noch ganz unentweihten Natur zeigend, ſahen wir die Künſtlerin nach einander alle Schmerzen und Erſchütterungen durchlaufen, die ihr durch die niedrige Bosheit des Appius Claudius bereitet werden. Zur Hervorbringung dieſes bewegten Bildes der römiſchen Jungfrau hatten das Wort, der mimiſche und plaſtiſche Ausdruck der ganzen Perſönlichkeit wieder das engſte Bündniß mit einander geſchloſſen. Der Virginie ſchloß ſich der zweite Akt der Athalie an, in der wir ein furchtbar-unheimliches Bild der Baalsdienerin Athalie empfingen, ein Fresko-Bild in großen Zügen, in Maske, Ton, Haltung, Blick die von finſtern Traumgeſichten erſchreckte, in ihren Grundfeſten erſchütterte Königin, ſchlangenartig ſich um das prieſterliche Kleid ringelnd, um es in dieſer Umarmung zu erdrücken, und doch ohnmächtig es zu vernichten! Von der keuſchen römiſchen Jungfrau zu dieſer grauenerregenden Baalsdienerin, welch' ein ungeheurer Sprung, der uns auch die außerordentliche Verwandlungsfähigkeit der Künſtlerin offenbarte! Die Anweſenheit der Mlle. Rachel in

Berlin hat uns dies reiche, großartige Talent in ſeinen herrlichſten Schöpfungen gezeigt. Wir müſſen hinzufügen, daß es die Natur der Dichtungen, in welchen Mlle. Rachel erſchien, mit ſich bringt, daß dieſelbe faſt immer größer war, als die poetiſche Geſtalt, welche ſie zu verkörpern hatte. Mlle. Rachel kennt, bei dem Zuſtande der dramatiſchen Poeſie der Franzoſen, jenes Gefühl faſt gar nicht, was große deutſche und engliſche Schauſpieler ihren Größen gegenüber ſo oft empfinden, ſich zur Höhe der poetiſchen Charaktere aufſchwingen, mit forſchendem Geiſte den Lebensfaden derſelben aufſuchen und dann den mühſamen Rückweg zur Geſtaltung derſelben im Sinne des Dichters durchwandern zu müſſen. Sie bereichert durch die Quellen ihres Genius jene dichteriſchen Perſönlichkeiten, welche einſt unter dem Eindruck des Hofes und formeller Geſetze erwachſen waren, indem ſie ihnen ächt menſchliche Leidenſchaften einhaucht, und ihre Rhetorik zu einer durchſichtigen Hülle von Seelenzuſtänden verklärt. Möchte es der großen Künſtlerin vergönnt ſein, einmal aus dem Strome reinſter Poeſie zu trinken, gegen welche ſich die altfranzöſiſche Tragodie doch meiſt nur wie ſtehendes Waſſer verhält, wir meinen aus Shakeſpeare und Göthe! Aber dies werden, bei der geringen Fähigkeit der franzöſiſchen Sprache und Nationalität, ſich fremde Idiome, Lebens- und Denkweiſen treu anzueignen, wohl fromme Wünſche bleiben. Wer wünſchte ſonſt wohl Mlle. Rachel und uns nicht den Genuß, ſie einmal als

Lady Macbeth zu ſehen! Aber ſo fern uns auch die altfranzöſiſche Tragödie liegt, ſo nahe iſt uns doch der Genius der Rachel durch die Art und Weiſe ihrer künſtleriſchen Verſinnlichung dieſer Geſtalten getreten, weil ſie uns eine Macht, Größe, Furchtbarkeit und Majeſtät menſchlicher Leidenſchaften in einer weiblichen Seele aufgeſchloſſen hat, für welche wir bis dahin keinen Maßſtab gekannt haben. Und darin liegt ihre befruchtende Kraft, welche die Künſtlerin auch auf ihre deutſchen Genoſſen ausüben kann. Wer die Weiſe der Künſtlerin, ganz ſo wie ſie leibt und lebt, auf die Darſtellung der Seelenzuſtände übertragen wollte, ließe Gefahr zur ärgſten Karikatur zu werden, weil ihm dabei zwei Faktoren fehlen würden, der ſchöpferiſche Genius und der Geiſt der Nationalität, in welchem ſich Mlle. Rachel bewegt. Und hier gilt es, die Grenzlinie der bildenden Kraft zu bezeichnen, welche Mlle. Rachel auch auf deutſche Schauſpieler und Schauſpielerinnen auszuüben vermag. Das Prinzip, nach welchem Mlle. Rachel geſtaltet und ſchafft, iſt von allgemeinem, weit über die Grenzen der Nationalität hinausreichendem Werthe, nämlich den ganzen Umfang der Rede wie der Perſönlichkeit unabläſſig zum Ausdruck der Seelenzuſtände zu verwenden. Dazu dient ihr die bewunderungswürdige Technik in der Behandlung der Rede, wie ihre ſtets der Situation ſich anſchmiegende Plaſtik und Mimik. In dieſem ſtetigen Ineinanderwirken dieſer drei Faktoren zur Abbildung des individuellen Lebens und ſeiner Wandlungen liegt die außerordentliche Meiſterſchaft der Rachel und ihre erſchütternde Wahrheit. Die natürliche Schranke wird ihr nur durch den Geiſt ihrer Nationalität und namentlich ihrer Sprache gezogen, welche, ihrem Weſen nach, einen ganz anderen Tonfall, andere Inflerionen der Stimme, andere Tempi bedingt, als die unſrige. Deshalb wäre ein Nachſchaffen der Rachel mit demſelben Wechſel des Tons und der Tempi eine Sinnloſigkeit, weil der Geiſt der deutſchen Sprache einen andern Tonfall, andere Zeitmaße, andern Wechſel der Stimme fordert. Wohl aber bleibt Mlle. Rachel in der Art, der Rede, auch der längſten, Leben und Farbe zu geben, und ſich ſo vor Eintönigkeit zu ſchützen, in ihrer Kunſt, den Vocalen und Conſonanten ihre tiefe ſymboliſche Kraft abzulauſchen und zu benutzen, wie in der Vermeidung alles Dehnens und alles hohlen Declamirens ein unabläſſiges Muſter. Eine Schauſpielerin, welche mit Verſtand die Kunſt der Rachel anwendet, d. h. mit Berückſichtigung des Geiſtes der beiden verſchiedenen Sprachen, wird gewiß daraus den ſchönſten Gewinn ziehen, weil ſie ſicher ſein kann, ſich vor Eintönigkeit, Schönrederei und dem Schleppen der Rede zu bewahren. Aus dem Geſagten folgt daher auch, daß Mlle. Rachel, obwohl innerhalb der franzöſiſchen Nationalität ſtehend, doch durchaus nicht in franzöſiſcher Manier befangen iſt, ſondern dieſelbe, wie wir dies bereits in unſerem erſten Artikel ausgeſprochen haben, vielmehr durchbrochen hat, indem ſie die Wahrheit an die Stelle jenes ſingenden Pathos geſetzt hat, welches die gang und gäbe Weiſe der tragiſchen Recitation der Franzoſen war und noch iſt. Die Darſtellung der Rachel iſt nicht Manier, ſondern Stil, und zwar großartiger, freier, kühner Stil, nur bedingt durch die Natur des darzuſtellenden Gegenſtandes und des Geiſtes der franzöſiſchen Sprache. Aus dieſem Boden einer zu ihrem reinſten künſtleriſchen Ausdruck gebrachten Nationalität erhebt ſich nun die Plaſtik und Mimik der Rachel zum Ausdruck des ewig Wahren, Bedeutungsvollen und Schönen. Hier feiert die Künſtlerin ihre reinſten, über jede Nationalität hinausreichenden Siege, hier ſpricht ſie die allen Menſchen vernehmliche Sprache des beſeelteſten Lebens. Wer dieſen wunderbaren Verein von Natur und Geiſt, von Unmittelbarkeit und Studium, von Begeiſterung und Beſonnenheit in Mlle. Rachel mit freiem Blick betrachtet, wird die Seltenheit ſolcher Erſcheinung begreifen und in ihrer Anerkennung ſich freudig bewegt fühlen. Es war uns eine erhebende Beſchäftigung, dem Geiſtesleben dieſer Künſtlerin denkend nachzugehen und durch unſere Erkenntniß ihres Weſens und ihrer Bedeutung ſowohl ein Zeugniß deutſcher Kritik, als deutſcher Geiſtesfreiheit abzulegen.

10. Mlle. Rachel als Thisbe in Victor Hugo's Angelo.

Wir haben uns in unſeren früheren Berichten über das Genie der Rachel ausführlich ausgeſprochen und daſſelbe in ſeiner ganzen Beſtimmtheit und ſpezifiſchen Stärke zum Bewußtſein gebracht. Genug für die Einſichtigen, und für Diejenigen, welche ſich der Größe nur deshalb widerſetzen, „weil ſie zu Grunde gehen würden, wenn ſie ſie anerkennten," haben wir nicht geſchrieben. Diesmal erſcheint die große Künſtlerin nur auf flüchtigem Durchzug. In dieſem Cyklus tritt ſie in zwei neuen Geſtalten vor uns hin. Mit der einen derſelben eröffnete ſie ihr Gaſtſpiel, nämlich mit der Thisbe in Victor Hugo's Angelo, einem Stücke, welches V. H. vor etwa 16 Jahren verfaßt hat. Kaum das Genie der Rachel vermag dieſe Tragedie über Bord zu halten. Sie iſt ein Gemiſch von Unnatur und Abſichtlichkeit, von prahleriſchen Großmuthsphraſen und von Trivialitäten, ein forcirter und darum ohnmächtiger Anſatz, gewiſſe ſociale Gegenſätze in den Kampf zu führen, ein Verſuch, der ſich neben der Rechtfertigung, oder beſſer der Erklärung, Victor Hugo's über ſeine Abſichten in dieſer Tragödie nur noch abenteuerlicher ausnimmt. Alſo über das Stück, heut gewiß längſt von dem Dichter ſelbſt zu den Todten geworfen, kein weiteres Wort der Kritik. Aber die Darſtellung der Rachel in der Rolle der Thisbe zeigt, was eine großartige, tiefe Natur aus der Fülle ihrer Phantaſie aus einer Figur zu machen im Stande iſt, zu der der Dichter kaum das Skelett geliefert hatte. Welch' Fleiſch und Blut bekundet dieſe Thisbe der Rachel, verglichen mit Victor Hugo's Marionette, welche von den widerſtrebendſten Affekten hin und hergeriſſen, bald der opferbereiteſten Großmuth, bald der niedrigſten Rachſucht entgegentaumelt, nur von der Willkühr des Dichters geformt und beherrſcht! Welche Flamme ſteigt aus dieſem Rauche Victor Hugo's durch die Rachel empor! Das iſt die aus dem Volke erwachſene Schauſpielerin mit glühender Leidenſchaft im Herzen, verſchmäht von dem Gegenſtande ihrer Liebe, die eiferſüchtige Furie, die liſtige Circe, die höhnende Schlange und das zu augenblicklicher Großmuth ſich aufraffende Weib! Das Alles erſcheint in der Darſtellung der Rachel ſo wunderbar vereinigt, daß die Figur wie ein lebendiges Geſchöpf ausſieht, während doch nur die ſchöpferiſche Kraft der Rachel uns zu dem Glauben erhoben hat, hier ſtehe ein wirkliches Weib vor uns. Ja, das Leben, womit ſie dieſe zerfetzte, unwahre, ja unmögliche Geſtalt übertüncht hat, iſt ein Triumph des Genius, wie er kaum überwältigender gefunden werden kann. Dazu wirkt wieder bei dieſer Künſtlerin Alles mit, der ſeltenſte Verein von Eigenſchaften, die Natur und Geiſt auf eine einzige Perſönlichkeit häufen können. Die Fülle des Lebens, über welches die Rachel gebietet, iſt erſtaunenswürdig. Nichts in dieſem Weſen wirkt vereinzelt. Immer iſt es der Zuſammenklang von Erſcheinung und Haltung, des Blicks und der unendlich beredten Lippen des geſprochenen und des vorbereiteten Wortes, des natürlichen Klanges und des ſymboliſchen Ausdrucks, welchen ſie den ſprachlichen Elementen mitzutheilen verſteht, die gemeinſam ein von Kraft ſtrotzendes Leben erzeugen. Und darin liegt jene zündende Gewalt, deren ſich jetzt keine Schauſpielerin auf deutſchem Boden rühmen kann. Daher die ſeltene Erſcheinung, daß, ſo lange die Rachel auf der Bühne ſteht, man ſich im Augenblick kaum um den wirklich poetiſchen Werth des Dargeſtellten bekümmert, denn ſie giebt immer ein Stück vollen Lebens, mag ſie nun verſchmähte Liebe rächen, oder ſich opfern, die Nebenbuhlerin niederdonnern, oder wie eine Viper hinterliſtig ſtechen, immer dringt ein großes, leidenſchaftliches Weib, ſelbſt in der ſchwächſten Dichtung, deren Träger die Rachel iſt, mit unwiderſtehlicher Macht auf uns ein! Und in dieſer imperatoriſchen Gewalt liegt die Feſſel, welche uns die Rachel anlegt, wenn wir der Darſtellerin gegenüberſtehen, der wir uns ſelbſt da, wo ſie in Widerſpruch mit der Schönheit tritt, nicht entwinden können. So in ſich abgeſchloſſen die Rachel in ihrem Spiele erſcheint, ſo feſtgezogen der Kreis ihres Schaffens iſt, dennoch wird man nicht müde, ſie zu ſehen, zu hören, weil wir durch ſie ſtets das Gefühl eines aus der Tiefe geſtaltenden Lebens gewinnen, welches ſich die Modulationen, dieſe Bewegungen, dieſe Plaſtik dazu mit Naturnothwendigkeit erſchaffen hat. Was in ihr dieſen Charakter des Urſprünglichen, Geſetzgebenden hat, erſcheint nun freilich bei der Schweſter Rebekka, welche uns Mlle. Rachel an jenem Abend zum erſten Mal in der Rolle der Katharina Bragandini vorführte, als eine bis zum Mechanismus herabgedrückte Copie. Rebekka Felix iſt gewiß nicht ohne Talent, namentlich nicht ohne Aneignungsfähigkeit; aber ſie erſcheint, mit der großen Schweſter zuſammenſpielend, wie eine umgekehrte Tapete derſelben. Hätte man Mlle. Rachel nicht neben ihr, ſo würde ſie viel erfreulicher wirken, aber in einem Athem das Urbild und das mechaniſche Abbild, iſt zerreißend.

II. Mlle. Rachel als Belle-Isle in dem Schauſpiel gleichen Namens.

Man muß entweder mit Blindheit geſchlagen ſein, oder nicht ſehen wollen, wenn man beſtreitet, daß Mlle. Rachel, innerhalb des Kreiſes der franzöſiſchen Dichter, einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Geſtaltung fähig iſt, und einen Reichthum verſchiedenartiger Individualitäten zu ſchaffen vermag. Allerdings iſt dieſer Kreis der dramatiſchen Poeſie der Franzoſen überhaupt ein verhältnißmäßig beſchränkter, verglichen mit der unendlichen Fülle von Lebensformen der dramatiſchen Poeſie der Engländer und Deutſchen. Was aber die franzöſiſche Poeſie nur irgend im Gebiete des Ernſtes von

Unterſchieden der Perſönlichkeiten zuläßt, das bringt Mlle. Rachel auch zur höchſten Beſtimmtheit plaſtiſcher Unterſchiedenheit. Die römiſche Virginie, das Baalsweib Athalie, und Mlle. de Belle-Isle, welche auseinandergehaltene Lebensbilder! Wer fein hört und ſcharf ſieht, wird auch zwiſchen den beiden, durch ihre ſittliche Grundlage ſehr verwandten, Individualitäten der Virginie und der Belle-Isle zarte Unterſchiede und Schattirungen des Grundtons und der ganzen Erſcheinung wahrnehmen. Und welch' ein gewaltiger Sprung von dieſen jungfräulichen Geſtalten zum grauenerregenden Baalsweibe Athalie! Schon bei der erſten Anweſenheit der Rachel in Berlin hielten wir dies Bild für eine ihrer vollendetſten Schöpfungen. Dieſer Eindruck hatte ſich jetzt wiederholt, als wir ſie nach der Virginie am 19. wieder als Athalie ſahen, ja wo möglich noch erhöht, weil wir immer mehr inne wurden, welch' ein durchgebildetes Bewußtſein dieſe Formen erzeugt hat. Wer vermag ſich dies heidniſche Weib des alten Bundes im Kampf mit der Prieſterherrſchaft, die herrſchſüchtige, auf einem Vulkan ſtehende Fürſtin, die vor keinem Mittel zurückbebt, ſich den Thron zu ſichern, ergraut in einem verbrecheriſchen Geſchlecht, und doch zugleich in beſtändiger Furcht vor dem Traumgebild des Prieſterzöglings, wer vermag ſich dieſe Geſtalt charakteriſtiſcher und zugleich phantaſiereicher zu denken, als ſie die Rachel zur Anſchauung bringt! Wer hier nicht die höchſte

Einheit des Stils herausfühlt, dem iſt überhaupt nicht zu helfen. Und damit ſtelle man Mademoiſelle de Belle-Isle der Rachel zuſammen! Mit ihrem Erſcheinen, mit ihrer ganzen Haltung, ihren erſten Worten und den ſie begleitenden Bewegungen ſteht die ſittliche Grazie eines Mädchens vor uns, vor deren Werth wir uns, inmitten einer frivolen, von Laſtern zerfreſſenen Welt, unwillkührlich beugen, an der ſogar die Frechheit eines Richelieu zerſchellt! Dieſer Nimbus ſittlicher Grazie, mit welchem die Rachel dieſe Belle-Isle umgiebt, iſt für uns der eigentlich poetiſche Kern ihrer Darſtellung, aus dem ſich das Einzelne, Alles naturgemäß entfaltet. Aus dieſem Bilde einer bewußtlos wirkenden, ſittlichen Gewalt, von der ſtrengen Convenienz geſellſchaftlicher Formen beſchirmt und zugleich durch Seelenleiden gereift, erheben ſich dann die Momente, wo die Rachel als Belle-Isle, in der furchtbaren Colliſion, die ſie zu vernichten droht, in Ton und Geberde die conventionellen Formen abwirft und die Angſt des gefolterten Herzens und ſeine Verzweiflung zu ihrem Rechte bringt, zu einer wunderbaren tragiſchen Gewalt. Und liegt in dieſem Contraſt, wie ihn die Rachel giebt, nicht etwa die höchſte Wahrheit? Denn Mlle. de Belle-Isle wäre keine ſo tief empfindende, ſo ſittlich ſchöne Natur, wenn nicht in dem Augenblick, wo ſie einem teufliſchen Plane zu erliegen droht, auch der Schrei der Verzweiflung bei ihr ſein Recht hätte. In ſolchen Momenten, wie ſie uns Mlle. Rachel in den Seelenqualen ihrer Belle-Isle vergegenwärtigt, empfinden wir die Tiefe und die Gewalt des unſterblichen Wortes: „Es giebt Situationen, wo Verzweiflung Pflicht und jeder Troſt eine Niederträchtigkeit iſt.“ — Der Rolle der Belle-Isle folgte dann der vierte Akt der Phädra. Solche herausgeriſſene Scenen haben ſtets etwas Mißliches, weil der Zuſchauer ſich ſehr ſchwer gleich in die Mitte des Lebens hineinſtellt, das er nicht vor ſich hat werden ſehen. Und nun gar in die Qualen eines ſo zerſtörten Lebens, wie das der Phädra! Und dennoch ſtand in dieſer einzigen Scene das ganze mythologiſche Weib vor uns, von der elementaren Kraft übergewaltiger Leidenſchaft zu Grunde gerichtet. — Es iſt unzweifelhaft, daß der Rachel, weil ſie an ihrer Nationalität auch ihre Schranke hat, die Verkörperung ſolcher Geſtalten verſagt ſein wird, welche mit dem franzöſiſchen Weſen gar keine Verwandtſchaft haben, ja durch eine tiefe Kluft von demſelben geſchieden ſind, Geſtalten, welche der franzöſiſche Genius überhaupt nicht einmal bis in ihren letzten Wurzelfaſern begreifen und anſchauen kann. Dahin gehören z. B. Geſtalten wie Gretchen und Klärchen, welche in dem Zauber ihrer idealen Naivetät und Gemüthstiefe den Franzoſen überhaupt unfaßbar ſind, weil ſie zu ihnen auch nicht die geringſte Wahlverwandtſchaft haben. Aber man gebe Mlle. Rachel aus dem Reiche der engliſchen und deutſchen Poeſie Individualitäten, zu welchen ſie von ihrem Standpunkt aus die Brücke ſchlagen kann, und man wird dann ſchwerlich etwas Vollendeteres von irgend einer deutſchen und engliſchen Schauſpielerin empfangen können! Ja, wir bekennen es offen, wir vermögen uns kein poetiſcheres, kein geiſtigeres Bild zu ſchaffen, als es uns Mlle. Rachel, wenn ihr dies vergönnt wäre, von einer Lady Milford, Orſina, Eboli und Lady Macbeth geben würde. Dieſe Ueberzeugung hat diesmal die große Künſtlerin nur noch tiefer in uns befeſtigt.

---

12. Mlle. Rachel in der Rolle der Diane de Mirmande im Schauſpiel gleichen Namens.

Am 7. erſchien Mlle. Rachel zum erſten Male in der von ihr geſchaffenen Rolle der Diane de Mirmande in dem neuen Schauſpiel von Augier: Diane. Augier iſt ohne Zweifel einer der talentvollſten Dichter des jetzigen Frankreichs. Schon vor mehreren Jahren bewährte er in ſeinem geiſtvollen Luſtſpiel: La ciguë einen feinen Verſtand für dramatiſche Compoſition, wie für die Grazie des Ausdrucks. Durch ſein neueſtes größeres Werk hat ſich Augier gewiſſermaßen zwiſchen die Extreme des alten, ſogenannten klaſſiſchen, und des modernen Drama's, wie ſolches beſonders durch Victor Hugo ausgebildet worden iſt, geſtellt. In dieſem Streben Augier's, ſowohl die Kälte und rhetoriſche Haltung des alten Drama's, als die Unnatur und Forcirtheit der modernen franzöſiſchen Tragödie zu vermeiden, und die Würde des erſteren mit der Wärme der letzteren zu vereinigen, liegt die Berechtigung unſeres Dichters. Er wollte in ſeiner Diane den Glanz und die Vollendung der Form, wie ſie in Corneille und Racine zur Erſcheinung gekommen, mit dem Intereſſe an echt menſchlichen Charakteren und Situationen in Einklang bringen. Noch iſt unſer Dichter allerdings nicht zu dieſer Harmonie durchgedrungen, denn in der Diane überwiegt unbedingt der Glanz der Form die dramatiſche Kraft der Compoſition. Daher Diane durch jeden Verſuch der Uebertragung, und wäre ſie noch ſo gewandt, ihren Hauptreiz einbüßen muß! Die Abſicht unſeres Dichters, mitten in die Welt Ludwig's XIII. einen, durch Adel und Hoheit der Geſinnung an die Welt des Alterthums erinnernden Charakter zu verſetzen, ihn zum verherrlichten Mittelpunkt zu erheben, dazu ein Weib zu wählen, deren Kraft ſchweſterlicher Liebe nur durch die Begeiſterung für das Staatswohl, welches ſie in der Erhaltung des Cardinals Richelieu erblickt, überwogen wird, dieſe Abſicht macht der Geſinnung Augier's zwar alle Ehre, aber in der Ausführung derſelben liegt auch zugleich die äſthetiſche Schwäche ſeines Stücks. Wir werden nämlich in dem Stück nicht ſowohl durch die zwingende Macht der Verhältniſſe zur Größe der Diana emporgehoben, ſondern die Situationen ſind vielmehr darauf berechnet, dieſen Lieblingscharakter unabläſſig in das glänzendſte Licht zu ſtellen. Und in dieſer ſtets *fühlbaren Abſicht* liegt die *erkältende Wirkung* unſeres Dramas. Ja, die Spitze deſſelben, wo *Diana*, nachdem ſie die Unterredung *Richelieu's* mit *König Ludwig* belauſcht, und, begeiſtert für die ſtaatsmänniſche Größe Richelieu's, den Bruder ſogar der Erhaltung des Miniſters zu opfern bereit iſt, dieſe Spitze ihrer ſittlichen Größe iſt vielmehr eine aus der *Berechnung* des Dichters entſprungene, als aus der *Kraft der Situation* und der handelnden Perſonen *erwachſene* Kataſtrophe. Der Zuſchauer muß zu ihrem Verſtändniß die weltgeſchichtliche Bedeutung Richelieu's *mitbringen*, um die Entſchließung der *Diana* begreiflich zu finden. Niemand aber wird aus der einzigen Unterredung zwiſchen dem König und Richelieu die folgende Kataſtrophe *Diana's* für motivirt erklären, weil ſie ſich *nicht* aus der geſammten Bewegung des Dramas begreiflich macht, ſondern nur der *beabſichtigten* Verherrlichung der *Diana* dient. Dieſer Grundzug *verſtändiger Berechnung*, nicht unmittelbaren und darum unwiderſtehlich wirkenden Lebens, geht als ein *erkältender* Ton durch unſer Stück, welches übrigens im Einzelnen, namentlich in der Zeichnung mancher Geſtalten, uns ſchöne Züge des Talentes darbietet. Die Löſung des Ganzen, wie überhaupt der *fünfte* Akt befriedigt nicht, denn auch ihm fühlt man die *Abſicht* an, *Diana* in einer neuen Situation durch die Größe ihrer opferungsfähigen Natur leuchten zu laſſen. Die Reſignation *Diana's*, mit welcher wir entlaſſen werden, giebt dem Zuhörer das Gefühl einer unaufgelöſten Diſſonanz! — Nun zu Mlle. Rachel als Diana. Glücklich Herr Augier, daß er über eine ſo geniale Kraft für ſeine Diana verfügen konnte! Ja, der Hinblick auf ſie hat jedenfalls mit zur Entſtehung dieſer ganzen Geſtalt beigetragen. Wahreres, Ergreifenderes, bis in die geringſten Einzelheiten Ausgearbeiteteres haben wir niemals von der Bühne herab geſehen und bewundert, als die Diana der Rachel. Die an das Mütterliche ſtreifende Zärtlichkeit für den geliebten Bruder, die Sorge für ſein Wohl und Wehe, die Hoheit des Charakters, dann der Kampf zwiſchen Liebe und Ehre, die Kraft der Reſignation, alles dies kam mit einer ſo inneren Wärme, einer ſolchen Wahrheit und Schönheit zugleich zur Erſcheinung, daß wir uns bei dieſem Triumph höchſter Begabung und vollendeter Herrſchaft über den Stoff in einer, zwiſchen Rührung und Entzücken wechſelnden Stimmung befanden. Wir können aus der Fülle des ganzen Bildes keine einzelnen Züge herausheben, ſo ſehr bildet es eine Kette des edelſten, feinfühlendſten Lebens, welches die läuternde Flamme der Kunſt von jeder Schlacke gereinigt hat. Vor der Schönheit und Weiblichkeit dieſes Bildes müßte endlich auch das eingelernte Dogma: Mlle. Rachel könne wohl raſen, aber die Töne echter Weiblichkeit ſeien ihr verſagt, zu Aſche ſchmelzen. Wir wenigſtens begehren niemals einen edleren Ausdruck echter Weiblichkeit in ihrer erhabenen Rührung, wie in thränenvoller Wehmuth zu ſehen, als ihn uns die größte Schauſpielerin der gegenwärtigen Welt hingezaubert hat. Der aufgeregteſte Beifall, mit welchem Mlle. Rachel während der ganzen Vorſtellung überſchüttet wurde, war nur der gerechte Tribut, welchen die bewegte Verſammlung der ſchöpferiſchen Kraft dieſer großen Künſtlerin zollte. Nach unſerem Empfinden müßten alle deutſche Schauſpielerinnen die Kränze ihres Ruhms zu den Füßen ihrer großen Genoſſin niederlegen, und in der freiwilligen Huldigung dieſer außerordentlichen Erſcheinung ſich zur freieſten Anerkennung ihrer Kunſt erheben.

13. Mlle. Rachel in Potsdam.

(Nach mündlichen Mittheilungen der Künſtlerin.)

Den Freunden und Verehrern der großen Künſtlerin wird eine getreue, aus zuverläſſiger Quelle geſchöpfte, Darſtellung der Beziehungen, welche ſich für Mlle. Rachel während ihrer diesmaligen Anweſenheit in Berlin zu dem glänzenden Kreiſe fürſtlicher Perſonen, welche Potsdam um dieſe Zeit in ſich vereinigte, ergeben haben, ſicher von Intereſſe ſein, um ſo mehr, als ſich Neid und kleinliche Geſinnung überhaupt darin gefallen, die Ehren, welche einer großen Künſtlernatur geworden ſind, theils zu entſtellen, theils abſichtlich zu verſchweigen. So ehrenvoll auch Mlle. Rachel bei ihrem früheren Aufenthalt in Berlin ſtets in Potsdam von dem kunſtſinnigen Monarchen aufgenommen worden war, ſo blieb der Künſtlerin doch durch den erhöhten Glanz, welchen diesmal der fürſtliche Kreis ausſtrahlte, noch größere Ehren zu erleben vorbehalten. Mlle. Rachel erſchien am 8. Juli zum erſten Mal in Potsdam im Theater des neuen Palais als Camille in den Horaces von Corneille. Die Rückſicht, welche man für den künſtleriſchen Rang der Mlle. Rachel gezeigt hatte, dieſelbe, nebſt den ſie begleitenden Mitgliedern ihrer Familie, in einem andern Saale, als ihre Geſellſchaft, ſpeiſen zu laſſen, lehnte die Künſtlerin mit der Bemerkung ab: „Comme un bon général j'aime aux grands jours de bataille faire mon repas au milieu de ma troupe.“ Nach einer Spazierfahrt im Park, wozu der Künſtlerin königl. Equipagen zur Verfügung geſtellt worden waren, und einer ſehr huldvollen Begegnung mit dem Prinzen von Preußen und dem Prinzen Friedrich der Niederlande, fand am Abend die Vorſtellung der Horaces ſtatt, in welchen Mlle. Rachel ſtets einen ihrer unfehlbaren Siege über die Gemüther erringt. Die erlauchte Verſammlung ward zur höchſten Bewunderung hingeriſſen. Graf Redern übernahm es, im Auftrage Sr. M. des Königs, Mlle. Rachel der ruſſiſchen Kaiſerin vorzuſtellen, welche, tief ergriffen von der tragiſchen Gewalt der Künſtlerin, dieſer Bewegung den für Mlle. Rachel ſchmeichelhafteſten Ausdruck gab. Des Königs Majeſtät machte der von ihm ſo oft bewunderten Künſtlerin das für eine Tragödin ehrendſte Geſtändniß: „Je suis tout bouleversé.“ Die auf Montag bereits anberaumte Vorſtellung der Adrienne Lecouvreur unterblieb wegen der drückenden Hitze; dagegen erging an Mlle. Rachel die ehrenvolle Aufforderung, die Geburtstagsfeier Ihrer Majeſtät der Kaiſerin am Dienſtag durch ihre Kunſt verherrlichen zu helfen. Auf der Pfaueninſel, wohin ſich die glänzende Verſammlung begeben hatte, riß Mlle. Rachel, welcher hier nur der grüne Teppich der Natur als Schauplatz ihrer Kunſt zu Gebote ſtand, alſo ohne allen theatraliſchen Apparat, durch die Vielſeitigkeit und Gewalt ihres Talents Alles mit ſich fort. Dieſelbe hatte nämlich einige Scenen aus der Virginie, 2 Akte aus der Phädra und den zweiten Akt der Adrienne Lecouvreur geleſen. Ein Laut der Bewunderung drängte ſich von Aller Lippen. Der Kaiſer von Rußland, welcher Mlle. Rachel zum erſten Male geſehen, geſtand der Künſtlerin, gegen welche er ſich unmittelbar nach der Vorſtellung über ihre außerordentliche Wirkung ausſprach, daß er ſie noch größer fände als ihren Ruf. Die Künſtlerin war von der mit der höchſten Wärme ſeiten des Monarchen ihr geſpendeten Anerkennung, wie von der mächtigen Perſönlichkeit des Kaiſers tief ergriffen; ja ſie gefiel ſich in ihren Mittheilungen beſonders darin, den Eindruck dieſer Begegnung, wie der ganzen Perſönlichkeit des Kaiſers mit allem Glanz ihrer reichen Phantaſie wiederzugeben.

Der Kaiſer, welcher Mlle. Rachel gegenüber nur der vornehme Cavalier ſein wollte, erſuchte die von der Anſtrengung ihres Spiels ſichtlich angegriffene Künſtlerin, ihren Sitz nicht zu verlaſſen, und drohte ſich zu entfernen, wenn ſie ſeinem Wunſche nicht Folge leiſtete. Mlle. Rachel, indem ſie ſo manche ähnliche Triumphe an ihrem Geiſte vorübergehen ließ, erklärte mit großer Genugthuung, daß alle ihr am Hofe der Königin Victoria wie Louis Philipp's einſt gewordenen Ehren gegen die Wärme, die erleſene Art, mit welcher ihr hier von allen den fürſtlichen Perſonen begegnet worden ſei, in den Hintergrund träten. Zugleich hatte der Kaiſer Mlle. Rachel perſönlich nach St. Petersburg eingeladen, wo dieſelbe im nächſten Jahre zwei Monate ſpielen wird. Tages darauf (am Mittwoch) ſpielte Mlle. Rachel noch im Theater in Potsdam vor einem eigens dazu geladenen Kreiſe, dem die Königin mit ihren zurückgebliebenen hohen Gäſten beiwohnte, Phédre und den Moineau de Lesbie. Vor dieſer letzten Vorſtellung hatte des Königs Majeſtät bereits der Künſtlerin ein wahrhaft Königliches Geſchenk überreichen laſſen, und der Kaiſer überſchickte ihr durch den Grafen Orloff einen eben ſo geſchmackvollen, als koſtbaren Schmuck, eine Doppelbroche, in welcher zwei prächtige Opale zwiſchen zwei Kreiſen glänzender Diamantenfaſſung in tauſend ſchönen Farben ſpielen. Mlle. Rachel war von all' dem Erlebten, von den ihr in ſolcher Fülle gewordenen Auszeichnungen auf das Freudigſte bewegt und gab ſich dieſer heiteren Stimmung bei einem Abſchiedsmahle, welches ihr ein älterer Freund am Donnerſtag gegeben hatte, mit der dieſelbe im Leben ſo auszeichnenden Einfachheit, Natürlichkeit und echten Liebenswürdigkeit hin. Von der Freude und Befriedigung, mit welcher Mlle. Rachel Deutſchlands gedenkt, geben die improviſirten Zeilen Zeugniß, welche ſie, auf den Wunſch des Prof. Henſel, welcher die Künſtlerin gezeichnet, unter ſeine Arbeit ſetzte: „Mes regards se tourneront toujours avec bonheur du côté de l'Allemagne.“ Und ſicher ſtimmen die Verehrer dieſer größten Schauſpielerin der Gegenwart in den Wunſch des Königs ein, welcher Mlle. Rachel auf ihre Aeußerung, daß ſie ſtolz ſei, wieder in Sansſouci vor Sr. Majeſtät erſcheinen zu können, huldvoll erwiederte: „Ce ne sera pas la dernière fois.“

I. Signora Riſtori in Berlin.

1. Allgemeine Geſichtspunkte. Ihr erſtes Erſcheinen in Berlin als Mirra.

Es iſt ſehr erfreulich, daß uns ſo bald die Gelegenheit wird, die Signora Riſtori, deren Ruhm ſich in kurzer Zeit zu einer außerordentlichen Höhe geſteigert hat, kennen zu lernen. Die Wiege dieſes Ruhmes iſt Paris, nicht Italien, die eigentliche Heimath der Künſtlerin. In der Weltſtadt Paris gewann die raſch wachſende, bis zur Begeiſterung von mancher Seite her ſich erhebende Anerkennung ein um ſo größeres Gewicht, als Paris der Boden der Rachel war, auf welchem dieſe große Tragödin faſt funfzehn Jahre hindurch vom klaſſiſchen Théâtre français aus ſouverain geherrſcht hatte. Dieſer ſich unwillkührlich aufdrängende Vergleich, von Paris aus durch künſtleriſche und unkünſtleriſche Motive genährt, giebt der Signora Riſtori auch in Deutſchland noch ein beſonderes Intereſſe, da ja auch die Rachel in dieſem Lande ſo große Triumphe gefeiert hat. Die Kritik, welche ſich in ausführlicher Würdigung der Rachel ergangen, kann dieſen Vergleich nicht ablehnen, obwohl jeder Künſtler zunächſt nach ſeinem eigenen Werthe beurtheilt, aus ſich ſelbſt gewürdigt zu werden das unbeſtrittene Recht hat. Auch die Kritik hat daher beide Geſichtspunkte feſtzuhalten. Signora Riſtori erſchien am 12. zuerſt als Mirra in Alfieri's Tragödie gleichen Namens vor dem mit größter Spannung der Künſtlerin harrenden Publikum. Signora Riſtori iſt eine edle, zur Darſtellung tragiſcher Zuſtände berufene Natur, voller Beweglichkeit der Geſichtszüge, welche eine Scala der mannigfaltigſten Seelenſtimmungen wiederzugeben vermögen. Die Plaſtik iſt meiſt von edler Ruhe beherrſcht, wenn auch nicht immer bedeutungsvoll genug, nicht immer von idealer Bildung. Die Bewegung der Arme, namentlich die Art, wie die Künſtlerin dieſelben bisweilen ſinken läßt und ausbreitet, würden wir nicht immer unter das Geſetz der Schönheit zu bringen wiſſen. Aber Signora Riſtori weiß ſich doch auch in dieſem Gebiete zu künſtleriſchen Höhen aufzuſchwingen, welche die Weihe ihres tragiſchen Berufes verkünden. Wir erinnern namentlich an die Momente des vierten Akts, an ihr Erwachen aus der Ohnmacht und die kühne Verleiblichung der plötzlichen Extaſe, als ſie dem Hintergrunde zuſtürzt. Das Organ der Künſtlerin iſt umfangreich, geiſtig beherrſcht, den Intentionen der Seele ſo gehorchend, daß wir bei ihr den Eindruck einer frei mit ihrem Material ſchaltenden Natur empfangen. Am meiſten ſchmiegt ſich der Ton den Empfindungen des Schmerzes, der Klage, des eigentlichen Seelenleidens in den zarteſten Abſtufungen an. Hier giebt uns die Künſtlerin ſo ſchöpferiſche Accente, ſo tief aus dem Abgrunde der Seele entſpringendes Leben, ſo ſchöne, rührende und echt weibliche Ergüſſe, daß wir in dieſer Sphäre ihr kaum eine gleiche Künſtlerſchaft an die Seite zu ſtellen vermögen. Es iſt ein hohes Zeichen der Macht, daß ſie den immer und immer wiederkehrenden Schmerzen- und Klaglauten in Alfieri's, trotz leidenſchaftlicher Ergüſſe doch marmorkalten Tragödie ein ſo warmes, ſo lebendiges Colorit zu geben vermag, daß ſie die eintönigen und durch ihre ſtete Wiederkehr langweiligen, unlebendigen Qualen des Gemüths, die Selbſtpeinigungen deſſelben, faſt zu feſſelnden Ergießungen des gefolterten Herzens macht. Signora Riſtori überholt in ihrer Darſtellung der zerriſſenen, ſich ſelbſt anklagenden Seele den Dichter Alfieri weit. Nicht auf gleicher Höhe ſteht bei Signora Riſtori der Ausdruck der eigentlich dämoniſchen Gewalten. Es gebricht ihr dazu die energiſche Tiefe, der Erzklang des Tones, der uns, begeiſtigt von dem ſchöpferiſchen Hauche, erzittern macht. Hier ſcheint ſich, ſoweit eine erſte Leiſtung darüber ein entſcheidendes Urtheil zuläßt, die Schranke der Künſtlerin herauszukehren, von einem höchſten Standpunkte aus beurtheilt und gemeſſen nach Dem, was uns auf dieſem Gebiete geboten worden iſt. Signora Riſtori iſt daher wohl die leidende, von Qualen zernagte, ſich verzehrende Mirra, weniger die bis zum Trotz gegen ein ihr auferlegtes Verhängniß ſich aufbäumende Sterbliche. In unſerem Urtheil iſt die ganze, volle Anerkennung des außerordentlichen Talentes dieſes neuen tragiſchen Geſtirnes ausgeſprochen. Es war für die Künſtlerin eine wunderbare Gunſt des Geſchickes, daß ſie gerade zu einer Zeit ihr großes Talent in Paris leuchten ließ, wo eine tiefe Verſtimmung, welche in einzelnen Kreiſen ſogar an Erbitterung grenzte, ſich gegen die Rachel kund gab, welche, allen Aufforderungen, allen verſuchten Vermittelungen zum Trotz, das Théâtre français verließ. In ſolchem Momente fand man das bedeutungsvolle Talent der Signora Riſtori. Man war entzückt, in ihr, der unpatriotiſch, ja undankbar erſcheinenden Rachel gegenüber, eine Erſcheinung zu begrüßen, welche als ein gewaltiges Gegengewicht gegen die ſcheidende Rachel angeſehen werden konnte. Man freute ſich der Begeiſterung, in welcher man ſich, ohne ſich zu compromittiren, ergießen konnte; hallte doch mit jedem Ausrufe des Entzückens über Signora Riſtori ein Freudenruf der Rachel nach, daß ſie nicht mehr die einzige, die unerſetzbare Tragödin ſei! Wir Deutſche ſind von ſolchen, ſich den Freuden über das neu entdeckte Talent der Riſtori beigeſellenden Empfindungen fern. Uns ziemt die freieſte, unbefangenſte Würdigung. Die Liebhaber der Mittelmäßigkeiten und die Feinde des Genies, welche ſich auch in Deutſchland der Begeiſterung für die Rachel widerſetzten, laſſen wir natürlich auch jetzt bei Seite; dieſe Gattung ſtirbt niemals aus und kehrt in allen Gebieten wieder. Einer wiſſenſchaftlichen Kritik geziemt es aber auszuſprechen, daß, ſo hoch wir auch das Talent der Riſtori ſtellen, ſelbſt aus einer erſten Vorſtellung Das ſich mit ſiegreicher Gewißheit herausſtellt, daß die Gewalten, welche ein Gott in die Bruſt der Rachel geſenkt hat, mächtiger, erſchütternder, bewältigender wirken, als die Kräfte der Signora Riſtori. Dazu iſt der erſteren der Ton verliehen, über welchen ſie mit unbeſchränkter Macht ſchaltet, welcher den Menſchen „erhebt“, indem er den Menſchen „zermalmt“, dazu iſt dieſe große Tragödin im Beſitz einer Plaſtik, welche mit edler Ruhe, Sparſamkeit und unverſiegbarer Bedeutſamkeit das geflügelte Wort in wunderbarer Schönheit begleitete. Es wäre undankbar von uns, wollten wir nicht neben dem, die edelſte Weiblichkeit offenbarenden, Talente der Signora Riſtori des Genies der Rachel verehrend gedenken, welche unbeſtreitbar ſelbſt auf unſere Künſtlerin ſo großen Einfluß geübt hat. Wir haben endlich noch zu erwähnen, daß das ganz gefüllte Haus Signora Riſtori durch alle Zeichen des rauſchendſten Beifalls ehrte.

2. Signora Riſtori als Maria Stuart.

In ihrer zweiten Rolle erſchien Signora Riſtori als Maria Stuart in der gleichnamigen, von Maffei nach

Schiller bearbeiteten, Tragödie in der Titelrolle. Die Rolle der Maria Stuart war durch den Reichthum echt menſchlichen Empfindens und künſtleriſch wechſelnder Stimmungen unendlich geeigneter, als die unnatürliche und zugleich einförmige Mirra, den Antheil des Publikums zu gewinnen. Hier gilt der Beifall nicht allein, wie in der Mirra, der Künſtlerin, welche die gefolterte, zwiſchen Schaam und unnatürlicher Begierde ſchwebende Mirra ſo virtuos verſinnlicht, ohne uns doch jemals einen vollen menſchlichen Antheil ablocken zu können, ſondern der Darſtellerin königlichen Stolzes, edler Reue, tiefer Zerknirſchung und erhabener Reſignation. Das Bild, welches wir von der Künſtlerſchaft der Signora Riſtori in der erſten Rolle bereits empfangen haben, hat ſich durch ihre Maria Stuart nur befeſtigt. Ihre höchſte Stärke iſt der Ausdruck des ſchmerzlichen Empfindens, des gepreßten und klagenden Gemüthes, und des Seelenleidens. Alle Situationen, welche in dieſe Region fallen, werden von Signora Riſtori ſo tief empfunden, ſo rein weiblich wiedergegeben, daß man, trotz des im Allgemeinen ſich ſtets hervordrängenden Einfluſſes der Rachel auf unſere Künſtlerin, in Inflexionen und Vibrationen der Stimme und dem ganzen Tonfall, dennoch auf dieſem Gebiete einer ganz ſelbſtſtändigen Künſtlerſchaft begegnet, weil dieſe Zuſtände alle, aus der Tiefe ihrer Seele, frei erzeugt waren. Wie uns Signora Riſtori die Züge der duldenden, von tiefem Kummer gebeugten Maria giebt, läßt ſich we der lehren, noch lernen, noch einer andern Größe abſehen. Darum wirkte auch die Darſtellung aller in dieſe Kategorie fallenden Stimmungen mit ſo ungemeiner Wahrheit. Schwächer erſchien auch hier Signora Riſtori in den Momenten entfeſſelter Leidenſchaft im dritten Akt, wo die mühſam erkämpfte Geduld, durch die diaboliſchen Stachelreden der Eliſabeth gereizt, endlich dem Dämon weicht, welcher alle Klugheit, alle Beſonnenheit in wilder Wuth über den Haufen wirft. Vorausgeſetzt, daß die Darſtellerin die Geſetze künſtleriſchen Verhaltens nicht verletzt, kann hierin die Gewalt der Rede nicht gigantiſch genug wachſen. Hier ſteht Signora Riſtori ihrem großen Muſter nach; ſie giebt uns nicht, wie die Rachel, den brauſenden Bergſtrom, welcher die Dämme durchreißt, ſondern es zittert, ſelbſt in dieſen Momenten, noch das thränenreiche Weib hindurch. Als die ſchwächſte Seite unſerer Künſtlerin hat ſich uns auch in der Maria Stuart ihre Plaſtik in der Körperhaltung wie in den Bewegungen gezeigt. Wir beſchuldigen Signora Riſtori zwar nicht gradezu einer Unſchönheit, aber wir empfangen doch nicht ſelten in den Armbewegungen etwas Eckiges, Monotones und dabei Bedeutungsloſes. Darin liegt es denn vornehmlich, daß Signora Riſtori uns nicht, wie die Rachel, ſtets den Eindruck ihrer Superiorität, ihrer beherrſchenden Gewalt und Größe giebt, mit welcher uns die Rachel ſtets erfüllte. Sie war in ihren Bewegungen ſparſamer, edler, freier, mehr von Hoheit umleuchtet. Wir müſſen endlich noch unſere durchaus abweichende Auffaſſung von der Schlußſcene der Maria berühren. Signora Riſtori giebt uns nach der Beichte nicht genugſam die innerlich geläuterte, geweihte Maria, welche mit weltlichen Empfindungen abgeſchloſſen hat und zu wirklich chriſtlicher Reſignation durchgedrungen iſt. Sie zeigt uns noch theils das jammernde, theils, wie in der Schlußſcene mit Leiceſter, das von Zorn noch erfüllte, ungeläuterte Weib. Die Künſtlerin leiht jenem Abſchiedswort von Leiceſter, ſtatt des Ausdrucks einer erhabenen Reſignation, mit ſchmerzlicher Verachtung gegen den zweizüngigen Leiceſter gemiſcht, eine bis zum Zorn aufflammende Stimmung, welche der Prieſter erſt durch das vorgehaltene Cruzifix wieder zur chriſtlichen Reſignation umwandelt. Der Sinn der Situation, wie die Größe der Maria werden dadurch zerſtört. Wenn es ſo mit der Läuterung der Maria ſteht, daß erſt das vorgehaltene Cruzifix ſie zur Vergebung und Milde umſtimmt, ſo haben wir für die innere Läuterung keine Bürgſchaft. Wir fürchten, daß die ganze verfehlte Situation aus dem theatraliſchen, ſehr äußerlichen Grunde erwachſen iſt, um der Menge durch das plötzliche Zuſammenbrechen bei dem Anblick des Cruzifixes zu imponiren. Künſtleriſch iſt es nie zu rechtfertigen. Die Zeichen ſtürmiſchen Beifalls, mehrfacher Hervorruf nach den Akten bewieſen der Künſtlerin, welche tiefe Wirkung ſie auf die Zuſchauer ausgeübt hatte.

Signora Riſtori als Medea.

Sgra. Riſtori erſchien auf ihrem zweiten Beſuche in Berlin zum erſten Male wieder als Medea in der gleichnamigen Tragödie in 3 Akten von Legouvé, in das Italieniſche übertragen von Montonelli. Wir haben uns bei der erſten Anweſenheit der Sgra. Riſtori, wo dieſelbe in zwei Rollen erſchien, über die außerordentliche Erſcheinung der tragiſchen Künſtlerin ausgebreitet und ihrem reichen Talente unſere kritiſche Beſprechung gewidmet. Der jetzige Beſuch wird uns Gelegenheit darbieten, das damals Geſagte entweder noch beſtimmter zu begründen, oder in mancher Beziehung zu modificiren. Während es ſonſt immer unſer Prinzip iſt, jede künſtleriſche Größe, ohne Vergleichung mit einer ihr verwandten, ganz aus ſich ſelbſt zu beurtheilen und ihre Stärke und Schwäche allein nach den Geſetzen der Kunſt zu meſſen, wurden wir bei der Sgra. Riſtori angeregt, ja gewiſſermaßen herausgefordert durch die von Paris ausgegangenen Vergleiche mit Mlle. Rachel, dieſen Geſichtspunkt des Vergleichs ebenfalls aufzunehmen, und unſere Künſtlerin auch mit Hinblick auf die Rachel zu beurtheilen. Weit entfernt, daß ſeitdem dieſe vergleichenden Stimmen geſchwiegen und man ſich beeifert hätte, Sgra. Riſtori nur aus ſich ſelbſt zu beurtheilen, haben dieſelben ſich nur noch in zum Theil widerwärtiger Weiſe auch auf deutſchem Boden wiederholt, und zwar bisweilen in einer ſo ſyſtematiſch herabſetzenden

Weiſe gegen die Rachel, daß es ſchwer war, zu entſcheiden, ob man über die Sinnloſigkeit des Urtheils, oder über die alberne Bosheit, welche ſich darin ausſprach, mehr erſtaunen ſollte. Solchen Erſcheinungen gegenüber iſt es uns auch nicht vergönnt, den kritiſchen Blick von der großen Kunſtgenoſſin der Sgra. Riſtori ganz abzuwenden, um wenigſtens das Intereſſe der Wahrheit zu verfechten. Sgra. Riſtori eröffnete ihr Gaſtſpiel mit der Medea in der Tragödie von Legouvé. Es iſt dieſelbe Medea, welche die Rachel ſich einſt zu ſpielen weigerte, und dafür zu einer Geldſtrafe verurtheilt ward, weil ſie urſprünglich die Rolle angenommen hatte. Künſtleriſch hatte ſie jedenfalls Recht zu dieſer Weigerung, ſo berechtigt auch die Geldbuße war, zu welcher man die Rachel verurtheilte, weil die Ordnung des Ganzen eine ſolche Weigerung verbietet. Das Stück von Legouvé iſt geradezu armſelig, von dem Alterthum nur die Namen tragend; antike Gewänder über moderne Puppen geworfen, die halb ſentimentales Gewimmer ausſtoßen, halb ohnmächtig poltern, kein Intereſſe für den Gemüthszuſtand irgend einer Perſon erregend; dabei voller unmöglicher Situationen, wenn anders die Namen im Stücke nur die geringſte Wahrheit haben ſollen. Grillparzer's Medea, einſt der Triumph der Sophie Schröder, und auf ihre rieſenhaften Mittel berechnet, iſt kein Meiſterwerk, aber es weht darin Sophokleiſcher Geiſt, verglichen mit Legouvé's Machwerk. Hier athmet doch bisweilen das kolchiſche Zauberweib! Daß Sgra. Riſtori mit dieſer franzöſiſchen Medea ſolche Wirkung erreicht hat, iſt die bündigſte Kritik für ihr großes Talent, für ihre urſprüngliche tragiſche Kraft. Nur ein Narr kann dieſe in Abrede ſtellen. Sgra. Riſtori ließ keine Gelegenheit vorüber, uns die wildgeartete Barbarin zu zeigen und zu individualiſiren, wo es die Rolle irgend zuläßt. Wir erinnern an ihre große Erzählung vom Erſcheinen des Jaſon im erſten Akt, dann an ihren, von wilder Freude ſtrahlenden Ausdruck, daß Jaſon lebt, endlich an die Scene mit den Kindern im letzten Akt. Mit dieſen Kindern wird ehrlich herumhanthiert. Auch bei Grillparzer bilden die Reden der Medea zu den Kindern eine ſehr ſchwache Seite ſeiner Medea, bei Legouvé werden uns geradezu bis zum Ekel breitgetretene Phraſen geboten, eine gleiche Qual für Schauſpielerin und Zuſchauer. Unſer bei dem erſten Gaſtſpiel der Sgra. Riſtori gefälltes Urtheil hat dieſe Medea wieder vollſtändig beſtätigt. Der Ton, unendlich reicher Modulationen fähig, übt eine eben ſo wohlthuende, als ergreifende Wirkung aus, ſobald ſich das von Schmerz, oder überhaupt von ſanfteren Affekten durchdrungene Weib an uns wendet. Hier kann die Künſtlerin einen Zauber entfalten, der ihr nur eigenthümlich iſt. Derſelbe Ton aber, zum Ausdruck des wilden Entſetzens und der Wuth verwendet, erhält etwas Gequetſchtes, das an das Unſchöne grenzt. Wir wünſchten dieſe Töne ſo ſparſam als möglich von der Künſtlerin angeſchlagen. Die ausgebildetſte Seite der Sgra. Riſtori iſt vielleicht ihr mimiſcher Ausdruck; er durchläuft in blitzähnlicher Schnelle eine ganze Scala von Affekten. Gegen den plaſtiſchen Ausdruck haben wir uns auch diesmal zu kehren. Gewiſſe Bewegungen der Arme, deren Ecken ſich auf Koſten der Schönheit nicht ſelten herauswandten, und die oft angewendeten ausgeſpreizten Finger kehrten als Medea ſo oft wieder, daß wir darin faſt eher einen ſymboliſchen Ausdruck der Barbarin, dem Griechen gegenüber, ſehen möchten, um nur der Künſtlerin nicht wehe zu thun. Spätere Vorſtellungen werden uns über dieſen Punkt belehren. Das ganz gefüllte Haus nahm die Künſtlerin mit dem allerglänzendſten Beifall auf und ehrte dieſelbe auf alle Weiſe.

4. Signora Riſtori noch einmal als Maria Stuart.

Ueber die zweite Vorſtellung der Sgra. Riſtori, in welcher die Künſtlerin als Maria Stuart erſchien, können wir uns kurz faſſen, da wir dieſe Leiſtung bereits bei der erſten Anweſenheit der Künſtlerin hier ausführlich beſprochen haben. Es giebt vielleicht keine Rolle, welche ſo ſehr alle Vorzüge, alle glänzenden Eigenſchaften der Sgra. Riſtori in ein ſo helles Licht zu ſetzen vermöchte, als Maria Stuart. Wenn irgend eine Perſönlichkeit geeignet iſt, die Hoheit, Würde und den Zauber edler Weiblichkeit in den Affekten des Leidens wie des Zornes zur

Anſchauung zu bringen, ſo iſt dies Maria Stuart, ſelbſt in der Geſtalt, welche dieſelbe noch bei Maffei erhalten hat. Wie viele Schönheiten auch im Bau des Ganzen von dem Werke des deutſchen Dichters verloren gegangen ſind, die Geſtalt der Maria iſt doch immer noch in ihrem weſentlichen Glanz erhalten worden. Sie bietet die Gelegenheit dar, den edlen Stolz im Dulden, die Reſignation auf weltliche Macht und Größe, die Buße und die Zerknirſchung über frühere Schuld, den Schmerz in ſeiner ganzen Fülle und Schönheit zu offenbaren. Innerhalb dieſer Grenzen liegen aber gerade die Gewalten unſerer Künſtlerin, ihre erobernde Kraft, der Zauber ihrer Kunſt.

Der Eindruck, welchen die Künſtlerin in dieſer Rolle ausübte, überwog noch ihre Darſtellung derſelben bei ihrer erſten Anweſenheit. Das Ganze hatte einen noch gereifteren Charakter, die künſtleriſche Ruhe und Beſonnenheit erſchienen uns in noch erhöhterer Form, der Affekt faſt noch edler, von noch reinerem Stil. Es iſt unmöglich, alle die Einzelheiten hervorzuheben, wodurch ihre Maria Stuart, verglichen mit dem Beſten, was wir in dieſer Rolle auf deutſchen Bühnen geſehen haben, glänzt. Ihre Leiſtung bietet eine Fülle feiner Nüancen und origineller Wendungen dar, die, indem ſie überraſchen, doch nicht in dem Haſchen nach Neuem, bisher noch nicht Dageweſenem, ihren Grund haben, ſondern im Geiſte der Situation gerechtfertigt ſind. Gleich die erſte Scene mit der Kennedy kehrt die innere Zerknirſchung über ihre Schuld mit brennenden Farben, wie ſie hier ganz am Ort ſind, heraus. Dieſe Scene pflegt von deutſchen Schauſpielerinnen in der Regel etwas vernachläſſigt zu werden. Sgra. Riſtori ſetzt ſie in ihr volles Recht ein. Sehr ſchön malt die Künſtlerin den erſten Eindruck, welchen ſie durch das von Mortimer ihr übergebene Schreiben empfängt. Fieberhafte Erregung verräth das für ſie ganz unerwartet eingetretene Ereigniß. Auch die Rachel brachte in ihrer Maria Stuart dieſen Moment zu größerer Geltung. Ihre Scene mit Burleigh athmet Würde, ohne die Gereiztheit zu entbehren, welche dieſe Unterredung unerläßlich bedingt. Sehr ſchön bereitet namentlich die Künſtlerin die letzte große Rede vor ihrem Abgange vor, in welche ſich die ganze Energie ihrer Erbitterung über das Verfahren der Eliſabeth gegen ſie zuſammenfaßt. Von nicht minderer Größe iſt der Beginn der Unterredung mit Eliſabeth, der innere Kampf, ehe ſie zu dem Fußfall ſchreitet. Als das Maß der Geduld und Gelaſſenheit erſchöpft iſt, beginnt ſie ſehr ſchön und charakteriſtiſch ihre Rede mit jenen vibrirenden Tönen halber Stimme, welche den Seelenzuſtand ſo trefflich malen, Töne, deren auch die Rachel in ſo hohem Maße mächtig war. Kein Wunder, daß dieſe Leiſtung der Sgra. Riſtori denn auch einen enthuſiaſtiſchen Beifall hervorrief, der ſich in einer ſeltenen Stärke und Einſtimmigkeit geltend machte.

5. Signora Riſtori als Franzeska da Rimini.

In ihrer dritten Vorſtellung erſchien Sgra. Riſtori als Franzeska da Rimini in der Tragödie gleichen Namens von Silvio Pellico. Dieſe Tragödie iſt nicht ohne lyriſche Schönheiten, aber man darf ſie im ſtrengen Sinne eigentlich keine Tragödie nennen, denn dazu fehlt ihr vor Allem die Entwicklung. Franzeska da Rimini zeigt uns eine tragiſche Situation, welche eigentlich vom Beginn ziemlich fertig vor uns ſteht; aber es gebricht ihr an einer, aus den Charakteren ſich entwickelnden Handlung. Innerhalb des gegebenen Kreiſes begegnen wir einer großen Tiefe der Empfindung, des Schmerzes wie der Leidenſchaft, ohne daß uns dieſe Affekte ganz zu erfüllen vermögen, weil ſie mehr als fertige Thatſache, denn als eigentlicher Prozeß vor uns hintreten. Dieſe Tragödie verdient alſo mehr, als manche andere, den Namen einer lyriſchen Tragödie. Gleichwohl iſt namentlich die Rolle der Franzeska eine ſchöne Aufgabe, und concentrirt beſonders alle diejenigen Elemente in ſich, welche die Größe unſerer Künſtlerin bilden. Die Schwermuth, welche über die ganze Perſönlichkeit der Franzeska ergoſſen iſt, bedingt durch ihre unſelige Liebe zu Paolo, ſagt unſerer Künſtlerin vorzüglich zu. Was ſie uns von dieſem Grundton aus an Affekten giebt, gehört zu den ſchönſten Triumphen der Sgra. Riſtori. Der verſchloſſene Schmerz, die tiefe Wehmuth darüber, daß ſie durch ihre Leidenſchaft dem Vater wie dem Gatten Unheil bringt, kann nicht ſchöner, wahrer und ergreifender zur Anſchauung gebracht werden, als dies durch Sgra. Riſtori geſchieht. Ihr Ton gewinnt für den Ausdruck ſolcher Seelenzuſtände eine Weichheit, welche, verbunden mit dem geiſtigen Ausdruck dieſer Stimmung, eine ſchöne Rührung erzeugt, in welche ſich ein tiefes Mitgefühl und Mitleiden für Franzeska miſcht. Dies ſcheint uns in der Leiſtung der Sgra. Riſtori der wahre Triumph, daß ſie für dieſe unſelige und unüberwindliche Leidenſchaft ein ſo tiefes Mitgefühl zu erzeugen vermag. Der dritte Akt, in welchem die Flammen der beiden Liebenden zuſammenſchlagen, übte, beſonders durch die Art, wie Sgra. Riſtori das überſtrömende Bekenntniß der Leidenſchaft Paolo's aufnahm, eine große Wirkung aus, welche ſich für die beiden letzten Akte nicht erhalten kann. Franzeska ſchien uns, den Ausbrüchen Paolo's gegenüber, wie eine durch den Sturm geknickte Blume. Die Tragödie Pellico's war übrigens diejenige Vorſtellung, in welcher ſich die Geſellſchaft ihrer großen Führerin am meiſten ebenbürtig zeigte, offenbar weil es hier mehr galt, lyriſche Ergüſſe zu geben, als Charaktere zu zeichnen. Sgra. Riſtori ward mit Beifall jeder Art überſchüttet. Der Tragödie folgte ein einaktiges komiſches Nachſpiel: Igelosi fortunati (die glücklichen Eiferſüchtigen), von Giraud. Das kleine Stück, wahrſcheinlich aus dem Franzöſiſchen in das Italieniſche übertragen*), mehr ein etwas verkünſteltes, als ein feines Luſtſpiel, mehr forcirt und abſichtlich, als durch die Situationen wirkend, gab Sgra. Riſtori Gelegenheit, ſich auch in der Komödie vor uns zu zeigen. Der Ton in der italieniſchen Komödie liegt uns jedenfalls viel ferner, als der Ton des franzöſiſchen Luſtſpiels. Stellt man ſich auf dieſen nationalen Boden, ſo muß man der Künſtlerin nachrühmen, daß ſie mit großer Meiſterſchaft den Kothurn verlaſſen und ſich in den Kreis kleiner Verhältniſſe mit vieler Virtuoſität zurückgezogen hat. Daß die grellen Farben, welche die italieniſche Weiſe im Luſtſpiel fordert, namentlich die große Volubilität des Sprechens, von einer Künſtlerin angewendet, welche man bisher immer nur im tragiſchen Stil bewundert hat, einen beſondern Reiz ausübte, war ſehr natürlich, und der rauſchende Beifall, welchen Sgra. Riſtori auch in dieſem Genre fand, durch den Contraſt mit ihrem bisherigen Wirken ſehr erklärlich.

---

*) Wir ſind ſpäter von einem Kenner der italieniſchen Sprache und Literatur darüber belehrt worden, daß das kleine Luſtſpiel wirklich eine italieniſche Original-Komödie iſt.

6. Signora Riſtori als Pia de Tolemei in der Tragödie gleichen Namens.

Die vorletzte Rolle, in welcher Sgra. Riſtori erſchien, war die der Pia de Tolemei in der gleichnamigen Tragödie von Carlo Maremo. Mit dieſer ſogenannten Tragödie verglichen, iſt das wüſteſte franzöſiſche Melodram heilig zu ſprechen. Denn Pia theilt mit den ſchlechteſten Fabrikaten dieſer Gattung das Unnatürliche, Widerwärtige, Unmotivirte, hat aber vor denſelben noch die Langeweile der Erfindungsloſigkeit und des Unwirkſamen in theatraliſcher Beziehung voraus. Ein gewiſſer Ugo, ein Stück Golo aus der Genoveva, verläumdet wegen unerwiederter Liebe die edle Pia bei ihrem Gatten, welcher hingeführt wird, um zu ſehen, daß ſeine Gattin zu einem dazu erkauften Fremden ein Liebesverhältniß hat, was dadurch glaublich gemacht werden ſoll, daß Pia denſelben für den Jahre lang vermißten Bruder hält und ihm mit Zärtlichkeit begegnet. Der erzürnte Gatte führt, ohne den geringſten Zweifel zu hegen, ſeine treuloſe Gattin in eine unwirthbare, ungeſunde Gegend, deren Peſthauch tödtlich wirkt. Hier wird Pia allein gelaſſen, um ein Opfer dieſer entſetzlichen Sumpfluft zu werden. Der Verläumder ſucht Pia daſelbſt auf, um ſie zu verführen und ihr dann die Freiheit wieder zu geben. Aber Pia widerſteht, gleich Genoveva, und der Verläumder, ergriffen von dieſem Widerſtande, ſcheidet mit dem Glauben an Tugend, eilt zum Gemahl und bekennt ſich ſchuldig. Dieſer begiebt ſich in die ungeſunde Gegend, um ſeine nun gereinigte Gattin zu erlöſen, welche natürlich, da wir eine Tragödie zu empfangen haben, daſelbſt ſtirbt. Ein Verſuch zum Selbſtmord, den der zerknirſchte Gatte macht, wird vereitelt; das Stück iſt aus. Dies iſt der reine Hergang der Tragödie, in welchem, wie wir glauben, die erſchöpfendſte Kritik des Stückes ausgeſprochen iſt. Man muß eine ſo große Künſtlerin ſein, als Sgra. Riſtori, um es wagen zu können, in ſolcher Rolle eine tragiſche Wirkung zu erzielen, und das Stück muß vor einem Publikum geſpielt werden, dem wegen des fremden Idioms die Gehaltloſigkeit dieſer Tragödie ſoweit verſchleiert bleibt, daß es nicht zur Entrüſtung über das elende Machwerk gelangen kann. Sgra. Riſtori hat in der Darſtellung der Pia Außerordentliches geleiſtet. Alle ihre Empfindungen und Affekte wurden in ſo edlem Stile, ſo überaus wahr verſinnlicht, namentlich erreichte ſie in der Darſtellung ſittlicher Entrüſtung gegen Ugo einen ſo tragiſchen Ausdruck, daß man ſich des Bedauerns nicht erwehren konnte, ſo viel künſtleriſche Größe an ſo Nichtiges, Hohles und Unnatürliches geſetzt zu ſehen. Daß das Publikum die Leiſtung der Künſtlerin wieder mit dem glänzendſten Beifall begleitete und Sgra. Riſtori auf alle Weiſe ehrte, bedarf kaum der Erwähnung.

7. Noch ein Wort über Sgra. Riſtori als Mirra in der gleichnamigen Tragödie von Alfieri.

Am 30. ſchloß Sgra. Riſtori ihr Gaſtſpiel mit der Mirra in Alfieri's gleichnamiger Tragödie. Das Werk ſelbſt, wie die Darſtellung der Künſtlerin, iſt von uns bereits bei der erſten Anweſenheit der Sgra. Riſtori in Berlin beſprochen worden. Das von uns über das Werk gefällte Urtheil könnten wir nur wiederholen; es hat uns auch jetzt nur einen peinlichen, aber keinen tragiſchen Eindruck gemacht. Aber der Künſtlerin ſind wir die Erklärung ſchuldig, daß ihre Darſtellung der Mirra die erſte Darſtellung derſelben entſchieden hinter ſich zurückgelaſſen hat. Wir griffen damals die Plaſtik der Künſtlerin in dieſer Rolle an, weil wir ſie zum Theil nicht unter das Geſetz der Schönheit ſtellen konnten. Wir haben diesmal die große Genugthuung gehabt, daß Sgra. Riſtori, offenbar durch ihre künſtleriſche Einſicht geleitet, ſelbſt nach der Seite der Plaſtik eine Umgeſtaltung der Mirra vorgenommen hat. Wir fanden den Stil der Künſtlerin entſchieden in der Bewegung reiner, edler, den Geſetzen der Schönheit in viel höherem Maße huldigend, endlich von einer größeren Mäßigung überhaupt durchdrungen. Wir erinnern vor Allem an die große Scene bei dem Opfer. Was die Künſtlerin uns diesmal darin geboten, war nicht nur wahr, ſondern auch von dem Geiſte der Schönheit beherrſcht, das Furchtbare und Entſetzen Erregende mit dem Edlen paarend. Alles in Allem erwägend, dürfen wir daher die Leiſtung dieſes Abends für die durch Harmonie vollendetſte erklären, ein Urtheil, in welches unwillkührlich das Publikum einzuſtimmen ſchien, welches gerade an dieſem Abend der Künſtlerin die bei weitem begeiſtertſten Huldigungen darbrachte. Der Schmerz, der Ausdruck des Schaamgefühls, geſteigert bis zum Entſetzen vor ſich ſelbſt, waren von ſo geweihter Art, daß wir ſie zu dem Herrlichſten und Größten zählen, was wir jemals von der Bühne herab erlebt haben. Es freut uns, auf dieſe Weiſe von der großen Künſtlerin Abſchied nehmen zu können, welche uns durch ihre Mirra auch darin den Beweis ihrer Größe gegeben, daß ſie nicht ſo zufrieden mit ſich, als ihre blinden Lobredner mit ihr, ſelbſt einer größeren Vollendung in dem Elemente der Plaſtik nachzuſtreben, die Verpflichtung gegen ſich gefühlt hat. Dies giebt uns zugleich die ſchöne Bürgſchaft einer in ſteter Entwicklung begriffenen Künſtlernatur, welche uns berufen zu ſein ſcheint, den Thron der tragiſchen Muſe, welcher ſeit der großen Rachel Rücktritt erledigt war, als legitime Herrſcherin zu behaupten.

III. Fräulein Marie Seebach in Berlin.

1. Allgemeiner Eindruck der Künſtlerin. Fräulein Maria Seebach als Gretchen in Fauſt.

Am 8. Juni 1857 erſchien Fräulein Marie Seebach zum erſten Mal als Margarethe in Göthe's Fauſt. Der lebhafte Wunſch ſo vieler Freunde der dramatiſchen Kunſt iſt erfüllt; wir werden jetzt in den Stand geſetzt, über die Künſtlerin, welche ſich eines ſo bedeutenden Rufes erfreut, aus eigener Anſchauung urtheilen zu können. Die wiſſenſchaftliche Kritik hat dem Fräulein Seebach gegenüber die erſte Pflicht, dieſelbe weder durch einen zu geringen Maßſtab für ihre Leiſtungen, noch durch banale Phraſen ſchwärmeriſcher Lobeserhebungen, deren die Künſtlerin ſo viele hat über ſich ergehen laſſen müſſen, zu verletzen, ſondern einfach das Talent an den darzuſtellenden Charakteren zu meſſen, wodurch ſich dann von ſelbſt der Umfang und die Tiefe der Begabung unſerer Künſtlerin, wie ihre

Stellung im Gebiet der Schauſpielkunſt ergeben wird. Als unzweifelhaft ſtellt ſich auch nach der erſten Rolle des Fräulein Seebach das Ergebniß heraus, daß wir es hier mit einem bedeutenden Talente zu thun haben. Der Ton, wenn auch nicht von hervorragender Klangfülle, iſt von großem Wohllaut und durch die Herrſchaft, welche die Künſtlerin über denſelben gewonnen hat, auch in dem leiſeſten Anſchlag überall vernehmlich. Dieſer Ton iſt ſowohl beſeelt, als begeiſtigt, d. h. er ſpiegelt ſowohl die Zuſtände der Seele, die Stimmungen des Gemüths in großer Mannigfaltigkeit, als die Thätigkeit des bewußten Geiſtes in zarten Abſtufungen ab. Dadurch regt Fräulein Seebach den Zuhörer unabläſſig an und erhält ihn in Spannung. Ihr Spiel iſt daher von Monotonie oder gar Langweiligkeit entfernt. Die Bewegungen der Künſtlerin halten ſich in ſchönem Maße und ſtreben überall nach Bedeutſamkeit. Dieſe Eigenſchaften kehrten ſich denn auch in der ſo berühmt gewordenen Rolle unſeres Gaſtes, als Gretchen, mit Entſchiedenheit heraus. Eine andere Frage iſt es, ob Fräulein Seebach als Gretchen ganz das Bild des Dichters wiedergeboren und in dem ganzen Reichthum ſeines Seelenlebens vor uns entfaltet hat? Für uns hat von jeher die Geſtalt Gretchen's als der vollendetſte Ausdruck im ideal-naiven Gebiet gegolten. Von dieſem gegebenen Grundton aus gilt es alle Phaſen weiblicher Gemüthsbewegungen in organiſcher Entwicklung zu durchlaufen, von dem unbefangenſten, unreflektirteſten

Verhalten zur Liebesleidenſchaft, zur Schuld und Zerknirſchung, zur Geiſtesſtörung und endlich zur innern Freiwerdung fortſchreitend und ſich abſchließend. Es kommt für uns vor Allem darauf an, daß ſich dieſer ganze Entwickelungsprozeß Gretchens vor uns auf dieſem Grundtone naiver, unbefangener, von Reflexionsbildung ferner Natur ausbreite. Auf dieſem Boden befinden wir uns mit der Künſtlerin in einer Differenz. Sie beſteht darin, daß uns die Künſtlerin in dem erſten Theile der Rolle bis zum erwachenden Schuldbewußtſein in ihr Gretchen zu viel Elemente einer Reflexionsbildung hineinzieht, dieſem mittelalterlichen, kräftigen, aber naiv empfindenden Geſchöpf zu viel von unſerer modernen Bildung einhaucht, und ſei es in einzelnen, an das Sentimentale ſtreifenden Tonſchwingungen, ſei es in Nüancen des bewußten Geiſteslebens, uns etwas von dem urſprünglichen Zauber des ideal Naiven raubt, welches eben gerade für Fauſt eine ſo unendliche Anziehungskraft ausübt. In dem erſten Theile der Rolle empfingen wir bisweilen den Eindruck, als ob „des Gedankens Bläſſe“ die Unbefangenheit des liebenswürdigen Kindes ein wenig „angekränkelt“ habe, indem uns aus ſo manchen Accenten, Pauſen, feinen Schattirungen der Rede eine für Gretchen zu weit gereifte, zu ſehr in Reflexion getauchte Bildung entgegentrat. Mathematiſch können wir dies freilich nicht beweiſen, wie im Grunde gar keine künſtleriſche Anſchauung, aber wir halten dabei das Empfangene an das unverrückbare Bild des Dichters in uns. Ueberhaupt erſchien es uns, als ob wir in dem ſo unendlich anregenden Spiel des Fräulein Seebach, in der Feinheit und Sinnigkeit ihrer Intentionen öfter von dem, dem künſtleriſchen Ausdrucke vorhergegangenen geiſtigen Prozeſſe zu viel empfingen, als ob das Gerüſt, welches uns die Geſtalt noch verhüllt, nicht völlig und mit Einem Schlage gefallen ſei, und uns bisweilen von dem Genuſſe der dichteriſchen Schöpfung trennte. Das innerlich zerknirſchte und zermalmte Gretchen ließ uns ganz in die Tiefe ihrer Seele ſchauen und im Wahnſinn brach der ganze Jammer mit erſchütternder Kraft und doch voller Herrſchaft über den Stoff hervor. Das Gebet war völlig im Geiſte der Situation und ſpiegelte die wachſende Verzweiflung und Seelenangſt ab. Mit der Darſtellung des Wahnſinns befinden wir uns mit der Künſtlerin faſt durchweg in vollſter Uebereinſtimmung, bis auf einige für uns zu abſichtliche Momente. Wir halten es für ganz weſentlich in der Darſtellung der Nachtſeite des menſchlichen Geiſtes, nur gerade Das zu geben, was ſich ganz unmittelbar und ganz ungeſucht aus der Situation ergiebt. Sobald uns in der Darſtellung ſolcher Zuſtände, wie der der Geiſteszerrüttung, etwas Abſichtliches, ein Produkt der Reflexion, eine vorhergegangene Verſtandes-Operation entgegentritt, ſo ſind wir dadurch um die Illuſion gebracht. Wir rechnen dahin den Moment, wo Frl. Seebach als Gretchen nach den Worten: „Laß mich nur erſt das

Kind noch tränken“ u. ſ. f. leiſe zum Strohlager zurückgeht, das Stroh durchwühlt, um das Kind zu ſuchen, und als ſie es nicht findet, laut aufſchreit. So tiefſinnig der Moment auch gedacht iſt, ſo ſind wir doch gegen ſeine Ausführung, weil er ſich nicht unmittelbar aus der Situation ergiebt und für den Zuſchauer eine Verſtandes-Operation vorausſetzt, welche uns eben mit dem Zuſtande der Geiſteszerrüttung im Widerſpruch ſteht. Wir freuen uns höchſtens über den feinen Calcül der Künſtlerin, aber dieſe Freude trübt zugleich unſern rein künſtleriſchen Genuß. So viel für diesmal. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, wie geſpannt wir auf das Gaſtſpiel des Frl. Seebach ſind. Die Art unſerer Beſprechung wird ihr dies dargethan haben.

---

2. Fräulein Marie Seebach als Julia in Shakeſpeare's Romeo und Julia.

In ihrer zweiten Rolle erſchien Frl. Marie Seebach als Julia in Shakeſpeare's Romeo und Julia. Wir glauben nicht, daß die echten Kränze des Ruhmes für Frl. Seebach auf dem Boden einer Geſtalt, wie Shakeſpeare's Julia, liegen. Die Künſtlerin ſcheint uns durch das Maß ihrer inneren und äußeren Begabung von der vollendeten Verſinnlichung einer Geſtalt, wie die der Julia, getrennt zu ſein — wie ſich von

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

ſelbſt verſteht, die Leiſtung des Frl. Seebach nach dem höchſten Maßſtab gemeſſen, welchen die Künſtlerin nach ihrem Rufe für ſich beanſpruchen darf. Das unbefangene Mädchen, plötzlich vom Zauberſtabe der Liebe berührt, in der erſten Begegnung mit Romeo, kam ſehr ſchön zur Erſcheinung. Nicht minder wußte uns die Künſtlerin den Duft der Balconſcene wiederzugeben; ſie war ſeelenvoll ohne Sentimentalität, und, was uns beſonders wohlthat, wir empfanden in der ſüßen Seelenaufregung, mit welcher Julia in dieſer Scene die Liebesſeligkeit von den Lippen Romeo's trinkt, eine Steigerung von holder mädchenhafter Unruhe und Verwirrung zum Bewußtſein unendlichen Liebesglücks. Unſere Abweichungen beſchränken ſich hier nur auf Einzelheiten in Rückſicht des etwa mehr zu beflügelnden Tempo's. Aber vom dritten Akte an bleibt die Künſtlerin hinter dem Bilde Shakeſpeare's zurück, weil dieſelbe in ihrem Organ nicht die Mittel hat, die bis zur Heroine wachſende Julia werden zu laſſen, und nicht diejenige Kunſt in der Behandlung des Stoffs, um uns die etwa mangelnde Naturſeite vergeſſen zu machen. Schon der Monolog: „Hinab du flammenhufiges Geſpann“ erklang nicht als Ausdruck jener erfüllten Seligkeit, jener ſchwärmeriſchen Stimmung, in welcher ſich Julia in dieſem Augenblicke fühlt. Sie hat nur dieſen einzigen Moment vollſten Liebesglücks, ſie ergeht ſich daher nur in dieſem einzigen Momente in ſich drängenden poetiſchen Anſchauungen, beſeligt in ihnen ſchwelgend. Der Ton der Künſtlerin war uns dafür nicht phantaſievoll genug. Mit dem Erſcheinen der Amme begiant die eigentliche Tragödie für Julia, aber für unſere Künſtlerin auch ihre Schranke. Von dem Erſcheinen der Amme an wollen wir den ganzen ſich unabläſſig in neuen Strömungen ergießenden Schmerz des glühenden, in allen Lebenstiefen ergriffenen ſüdlichen Mädchens vor uns ſehen. Schon der erſte Ausruf: „So neidiſch kann der Himmel ſein,“ erhielt eine zu matte Färbung; er war mehr ſentimental gedehnt, als plötzlicher Ausdruck des gegen die Tücke des Geſchickes ſich aufflammenden Mädchens. So auch der Fortgang. Das Einzelne war richtig empfunden und gedacht, aber die Künſtlerin wußte die Reden nicht zu gipfeln; Naturlaute, zwiſchen Schluchzen und Athemnehmen mitten inne liegend, beeinträchtigten den vollen ſchwellenden Erguß der Rede; wir wurden öfter an die menſchliche Bedürftigkeit gemahnt, welche wir hier gerade über den dahin rauſchenden Strom der Schmerzen, der Verzweiflung vergeſſen wollen. Die große Rede von den Worten an: „Soll ich von meinem Gatten Uebles reden“, erhielt daher bisweilen einen ſchwächlichen Charakter, weil es die Künſtlerin nicht vermochte, in ſolchen Stellen fortſtrömenden Affektes immer neue Quellen zu öffnen. Der letzte Abſchied von Romeo gelang wieder im Geiſte der Situation. Dagegen war in der folgenden Scene mit dem Lorenzo der Künſtlerin in der wundervoll ſich gipfelnden Rede: „O lieber als dem Grafen mich vermählen!“ die Steigerung, welche noch in den erſten Verſen herrſchte, verſagt, ſie wurde ſogar ſchwach; die Rede, bis zum Schluß nur ein immer wachſender Erguß, ward durch Einſchnitte unmotivirt unterbrochen und dadurch matt gefärbt. Im Monologe vor dem Schlaftrunk traf die Künſtlerin den Ton der mädchenhaften Angſt vor der Ausführung des gewaltigen Entſchluſſes ſehr gut und charakteriſtiſch, aber die Viſion ſprang uns aus dem Vorhergehenden nicht mächtig genug als Ergebniß der bis zum Aeußerſten erhitzten Phantaſie entgegen. Gegen die Art, wie die Künſtlerin die Schlußſtelle des Monologs behandelt, müſſen wir uns ganz entſchieden erklären, weil wir die Behandlung für völlig unrichtig halten. Frl. Seebach ſchließt nämlich den Monolog mit den Worten: „Weile, Tybalt“ ab, und nach einer faſt minutenlangen Pauſe ergreift ſie den Becher, kredenzt ihn und fügt hinzu: „Ich komme, Romeo!“ Die Worte: „Ich komme, Romeo!“ bilden aber vielmehr den Abſchluß des Monologs, ſie wachſen aus derſelben Seelenſtimmung heraus, aus welcher die Worte: „Weile, Tybalt“ ſtammen. Die lange Pauſe iſt völlig ſtörend und kann nur aus dem Triebe, hier etwas völlig Apartes geben zu wollen, erklärt werden. Um der Künſtlerin einen Beweis zu geben, wie aufmerkſam wir ihrer Leiſtung gefolgt ſind, wollen wir dieſelbe noch von zwei unrichtigen Accenten abzulenken ſuchen. In der Balconſcene heißt es: „Der Name iſt nicht dein Selbſt.“ Fräulein Seebach accentuirt: „iſt nicht dein

Selbſt.“ Falſch; denn den Gegenſatz des Namens, welcher eben dem Selbſt äußerlich iſt, bildet eben das Selbſt. Alſo: Der Name iſt nicht dein Selbſt. Ferner ſagt Julia zum Lorenzo: „Gott fügt mein Herz und Romeo's in Eins, die Hände Du. Frl. Seebach legt den ganzen Accent auf mein. Falſch; die Gegenſätze ſind das Herz und die Hände. Es ſind dies im Verhältniß zum Ganzen nur Kleinigkeiten, aber eine Künſtlerin, wie Frl. Seebach, verdient, daß man ihre Rede auf die Goldwage legt.

---

3. Fräulein Marie Seebach als Jane Eyre in: Die Waiſe von Lowood.

Die dritte Rolle, in welcher Frl. Seebach auftrat, war Jane Eyre in: Die Waiſe von Lowood. Die Jane Eyre des Frl. Seebach trug viel dazu bei, den Ruf unſerer Künſtlerin zu verbreiten und zu begründen. Iſt doch die Rolle auch ſehr geeignet dazu, einem Talente raſch die Bahn zu öffnen und das Intereſſe an dem Talente wach zu rufen. Auch wir erkennen gern in der inzwiſchen berühmt gewordenen Künſtlerin Dasjenige an, was ſie uns in dieſer Rolle geboten hat, wenngleich die Wirkung einer ſolchen Rolle von einer in ihre Laufbahn eintretenden, den Flug beginnenden Künſtlerin eine andere ſein wird, als wenn uns dieſelbe Rolle durch eine auf die Höhen des Ruhmes getragene Künſtlerin geboten wird, der gegenuber wir den höchſten, nur aus der Sache genommenen Maßſtab anzulegen verpflichtet ſind. Von dieſem Standpunkt aus gewinnt die Anerkennung wie die Ausſtellung einen andern Charakter; die Anerkennung drückt die wirkliche Harmonie zwiſchen dem Geforderten und dem Geleiſteten, die Ausſtellung die nach einem höchſten Maßſtabe gemeſſene Differenz zwiſchen dem aus, was ſein ſoll und was wir empfingen. Die Jane Eyre der Künſtlerin zeigt uns in ihrem erſten Akte, wo ſie uns das gegen die Mißhandlung liebloſer Verwandten ankämpfende, in ſich verbitterte, endlich ſich in einem Erguß der empörten Seele Luſt machende Mädchen giebt, ein treues, warmes, charaktervolles Bild dieſes getretenen und ſich dagegen im Schmerz aufrichtenden Wurmes. In Kleidung, Haltung, Bewegung und in der beſonders im Affekt herrſchenden Vibration der Stimme offenbarte ſich das ganze, unſern ſchmerzlichſten Antheil fordernde Geſchöpf. Wir vernahmen Töne der Seele, eindringend in unſer Gemüth, wir vernahmen das Erzittern einer gemißhandelten Creatur, welche danach lechzt, endlich das ſo lange verkochte Gift den Urhebern ihrer Schmach entgegen zu ſpeien. Auch der zweite Theil der Rolle in den drei folgenden Akten bot im Einzelnen Schönheiten dar, ſobald ſich die Künſtlerin, frei und unbeirrt von allem Abſichtlichen, auf den Boden der Natur und Einfachheit ſtellte. Aber dieſer zweite Theil der Rolle trug nicht den vollen Guß, welcher im erſten Theile herrſchte. Die

Schönheiten ſtanden vielmehr vereinzelt da. Und dies liegt vornehmlich darin, daß Frl. Seebach in Gefahr ſteht, in der Behandlung der Rede ſich in eine Manier zu verlieren, in welcher die auf Contraſte, frappante Betonungen und dergleichen ausgehende Rede die ſchöne Naturwahrheit in der Charakterdarſtellung überflügelt. Dieſe Manier zeigte ſich in der nicht ſelten den Charakter des Abſtoßens, wo die Worte raſch nach einander, mitunter auf Koſten der Deutlichkeit, ſcharf betont herausgeſchnellt werden, annehmenden Rede. Soll dadurch etwa der ſchroffe Charakter der Jane Eyre gemalt werden, ſo thut jedenfalls die Künſtlerin darin zu viel, während dieſe ſchroffe Art in der Erzieherin ſich noch mehr in einer gewiſſen Gemeſſenheit und feinen Pointirung der Rede, beſonders in den Erwiederungen, herausſtellen könnte. Eine zweite Bemerkung, allgemeinerer Natur, wie die erſtere, die ſich vorzugsweiſe auf die Rolle der Jane Eyre bezog, betrifft ein zuweilen am Schluß der Redeabſchnitte, beſonders bei kurzen Endſilben, nachklingendes Singen des Tons, welches die Wahrheit des Ausdrucks entſchieden beeinträchtigt. Wir haben dies auch ſchon an den erſten Abenden bemerkt, aber wir wollten uns erſt vergewiſſern, ob dies wirklich beginnende Manier iſt. Frl. Seebach mag daraus erkennen, wie ſehr uns an der vollen Entwickelung dieſes ſchönen Talentes liegt. Wir wollen die edle Künſtlerin, ſelbſt auf die Gefahr, ihr im Augenblick zu mißfallen, fördern.

4. Fräulein Marie Seebach als Louiſe in Kabale und Liebe.

Am 14. gab Frl. Marie Seebach die Louiſe in Kabale und Liebe. Schon beim Gretchen des Frl. Seebach gewannen wir aus einzelnen Tonſchwingungen, die freilich dort nicht ganz am Orte waren, die Ueberzeugung, daß unſerer Künſtlerin die Farben für eine Louiſe in Kabale und Liebe ganz zu Gebote ſtehen würden. Dies iſt durchaus eingetroffen. Louiſe iſt die bisher bedeutendſte, einheitsvollſte, am meiſten im Geiſte des Charakters geſtaltete Rolle des Frl. Seebach geweſen. Nur in der erſten Scene, in welcher die Sprache der Louiſe freilich auf Stelzen geht, fanden wir Anklänge an Declamation und einzelne an das Singen ſtreifende Tonfälle. Vom zweiten Akte an aber empfingen wir die echten, naturwahren Farben des Charakters. Die Inflexionen der Stimme waren im Ausdruck des Schmerzes, der Wehmuth, der Verzweiflung, der Reſignation, das Abbild der Seelenſtimmung; einfach und maßvoll die Tonwandlungen, das bebende Herz, das vom Verhängniß zerriſſene Gemüth, kurz das eigentliche Seelenleiden ſpiegelte ſich in Haltung, Bewegung, Blick und Ton auf eine edle, von allem Geſuchten ferne Weiſe ab. Man durfte hier die höchſte Anerkennung freudig zollen. Die Scenen mit Wurm im dritten Akt und die mit dem Vater im fünften verſetzten uns ganz in die folternde Seelenqual, welche uns aus dieſen Situationen entgegenbringt. Hier ſtand Frl. Seebach auf der Höhe ihres Rufes, hier war der ſtürmiſche Beifall und der Hervorruf nach den Aktſchlüſſen, nach dem dritten Akte ſogar zweimal, der Charakter einer unmittelbaren Wirkung des Gegebenen und hatte nichts von einem, unter allen Bedingungen zu leiſtenden Penſum, welches die Anzahl der Hervorrufe auf gleiche Zahl mit den Akten bringen muß. In dieſe freudig begrüßte ſchöne Leiſtung miſcht ſich nur ein einziger Zug, den wir entfernt wünſchten, weil er die Harmonie der ſonſt ſo wahren, ungeſuchten Darſtellung trübt. Wir wollen ihn der Künſtlerin nicht verſchweigen. Frl. Seebach erhebt ſich nämlich, während ſie den ihr dictirten Brief ſchreibt, in einem Momente plötzlich, geht an das Fenſter, öffnet es und wankt dann, ganz langſam, zu ihrem Sitze zurück, wo ſie die Feder ergreift, um weiter zu ſchreiben. Daß Louiſe ſich einen Augenblick erhebt, einen kurzen Gang macht, wie um ſich von der furchtbaren Beklemmung etwas zu entlaſten und weiter ſchreiben zu können, iſt im Sinne der Situation und wir haben dies auch von den meiſten Darſtellerinnen der Louiſe geſehen. Aber Frl. Seebach bringt uns durch die Dehnung, welche ſie dieſem Momente giebt, wie durch das übermäßig langſame Zurückſchreiten um die Illuſion, denn für die Zeitdauer, die dies ſtumme Spiel einnimmt, iſt daſſelbe zu bedeutungslos, zu wenig ſymboliſch; es täuſcht unſere Erwartungen, mit welchen wir dieſen Moment anfangs verfolgen, und erkältet uns. Dieſer

Moment gehört jenem Verſtandes-Calcül an, welcher nur überraſchen will, und iſt nicht in der Natur der Situation begründet.

---

5. Fräulein Marie Seebach als Gabriele und als Margarethe Weſtern in Erziehungsreſultate.

Am 15. erſchien Frl. Marie Seebach in zwei verſchiedenen Rollen, als Gabriele, in dem Stücke gleichen Namens, nach der franzöſiſchen Valerie bearbeitet von Caſtelli, welches neu einſtudirt in Scene ging, und als Margarethe Weſtern in dem bekannten Luſtſpiel: Erziehungsreſultate. Das erſte Stück, Gabriele, hat ſich durch die Darſtellung großer Schauſpielerinnen, trotz des peinlichen Eindrucks des Stücks, der nicht abzuläugnen iſt, auf dem Repertoir erhalten. In Frankreich war es die Mars, in Deutſchland die herrliche Sophie Müller, welche dieſe Gabriele auf dem Repertoir erhielt. Frl. Seebach, deren Begabung dieſe Rolle ganz beſonders zuſagt, hat in neuerer Zeit dies Stück wieder auf der Bühne eingebürgert. Ihre Gabriele iſt ein ſchönes, ſeelenvolles Bild der unglücklichen, mit tiefſter Empfindung liebenden Geſtalt, welche uns rührt und in allen Situationen, in welche ſie im Stücke verſetzt wird, unſere Seele bewegt. Gabriele giebt uns von neuem die Beſtätigung, daß es gerade das Gebiet der Sentimentalität iſt, auf welchem die ſchönſten und reinſten Triumphe des Frl. Seebach liegen, wo ſie uns diejenigen Töne anſchlägt, welche dieſe Sphäre fordert, und wo wir die Künſtlerin am meiſten der edlen Einfachheit huldigen ſehen. Freilich verleitet dies Gebiet unſere Künſtlerin auch leichter, in einen von uns ſchon hervorgehobenen ſingenden Tonfall abzuirren, wovon ſie indeſſen ein aufmerkſames Hören ihrer ſelbſt noch leicht wird ablenken können, was aber, achtlos fortgeſetzt, auch zu einer Manier führen muß, wie ſie ſich, allerdings in ihrer Spitze, in Frau Rettich in Wien ausgebildet hat. Das Publikum folgte der ſeelenvollen rührenden Darſtellung der Künſtlerin mit tiefer Spannung und innigſter Theilnahme. Nach der Gabriele erſchien Frl. Seebach in einer Luſtſpielrolle. Wir hätten gewünſcht, dieſe Gattung des Luſtſpiels in dem Gaſtſpiel des Frl. Seebach auf eine würdigere und edlere Art vertreten zu ſehen, als durch die ziemlich werthloſe Rolle der Margarethe Weſtern in den wirklich bereits ganz abgeſtandenen, in unſeligſter Breite ſich ausdehnenden Erziehungsreſultaten. Die Künſtlerin wird alſo hoffentlich darin einen Beweis unſerer Achtung vor ihrem Talente erkennen, daß wir ihr den Erfolg in der Rolle der überlebendigen, forcirten Margarethe, als ein Bühnenkunſtſtückchen, einſt für Frl. von Hagn eingerichtet, nicht allzu hoch anſchlagen. Den Triumph in dieſer Rolle theilt die Künſtlerin mit ſonſt ſelbſt ziemlich untergeordneten Schauſpielerinnen, welche, von

Lebendigkeit und einer gewiſſen Grazie der Bewegung unterſtützt, ſich in dieſer Rolle leicht zu einer Art Virtuoſität hinaufſchraubten. Frl. Seebach aber in einer wirklich werthvollen Luſtſpielrolle zu ſehen, welche ihr Gelegenheit gegeben hätte, die Feinheit und Schärfe ihres Geiſtes und die Grazie ihrer Bewegung zu zeigen, wäre uns höchlich willkommen geweſen.

6. Fräulein Marie Seebach als Lorle in Dorf und Stadt.

Am 17. gab uns Frl. Marie Seebach im Cyclus ihres Gaſtſpiels das Lorle in Dorf und Stadt. Während wir dem Bauernkinde Lorle in der Darſtellung des Frl. Seebach unſere Zuſtimmung zum Theil verſagen müſſen, zollen wir dieſelbe der „Frau Profeſſorin“ der Künſtlerin im zweiten Theile des Stücks ſehr freudig. In dem Grundton, welchen die Künſtlerin für den erſten Theil der Rolle anſchlug, ſchlichen ſich nämlich Elemente ein, welche, nach unſerer Auffaſſung, die urſprüngliche Natur des, trotz allen Reichthums der Empfindung, doch kräftigen Bauernkindes verkümmerten. Die Empfindung des Lorle erhielt nämlich etwas von moderner Sentimentalität, man fühlte ihr zu viel Cultur, zu viel, ſo zu ſagen, ſociale Bildung an. Aber in dem erſten Theile der Rolle kommt es darauf an, auf den kräftigen, ganz ungekünſtelten Ton einer ſo urſprünglichen Geſtatt die Farben der Empfindung in ihren mannigfachen Abſtufungen aufzutragen. Von dieſem Standpunkte aus hätten wir Manches weniger zart, weniger weich und namentlich dem Affekte der Freude und Seligkeit einen freieren Jubel, einen friſcheren Hauch urſprünglichen Gefühls gewünſcht. So klang der Ausdruck Lorle's, wenn ſie auf Reinhart's Worte: „Jetzt möchte ich ſterben,“ ausruft: „Nein, jetzt nicht ſterben, ſondern leben, lange, lange,“ uns zu ſentimental, zu ſehr von dem Einfluß der Erziehung gefärbt, während wir hier den vollen Jubelruf des Herzens hören wollen. Dagegen erfreute uns Frl. Seebach im zweiten Theile der Rolle ſehr. Das durch ein mehrjähriges Leben in der Stadt und im ſteten Umgange mit Reinhard aus ihrer Unmittelbarkeit ſchon herausgetretene Lorle darf alſo empfinden, ſo ſich äußern, ſo Schmerz und Freude zeigen, als es Frl. Seebach that. In dieſer Beziehung war namentlich der dritte Akt und die Scene mit dem Fürſten im vierten Akt ausgezeichnet durch die Feinfühligkeit in den Tonwandlungen, durch die Art, wie ſich in Lorle Wehmuth, rührende Hingebung, naive Treuherzigkeit offenbarten. Hier ſtanden wir der eigenthümlichen, ſo intereſſanten Künſtlernatur des Frl. Seebach gegenüber.

7. Fräulein Marie Seebach als Klärchen in Egmont.

Auf die Rolle des Klärchen im Egmont, welche Frl. Marie Seebach am 18. ſpielte, durfte man mit

Recht ſehr geſpannt ſein. Fordert das Klärchen doch gleichzeitig die Töne des friſchen, kerngeſunden, einfachen, in ſeiner Liebe ſeligen und des, im Augenblick der Todesgefahr Egmont's zu heroiſchem Muthe, zu verzweiflungsvoller Entſchloſſenheit aufflammenden Mädchens. Nur zu oft ſahen wir das liebenswürdige, heitere, liebeerfüllte, niederländiſche Mädchen an der zu heroiſcher Größe und Schwungkraft ſich erhebenden Geliebten Egmont's ſcheitern. Beide Seiten zu vereinigen, in beiden das niederländiſche Mädchen feſtzuhalten, das iſt hier die große und unendlich ſchwierige Aufgabe für die Darſtellung. Wie verhält ſich nun zu dieſem Bilde die Leiſtung des Frl. Seebach? Was wir nach der Anſchauung des Gretchen fürchteten, iſt eingetroffen. Auch Klärchen hat, wie Gretchen, durch Frl. Seebach zu viel Cultur, zu viel Reflexionsbildung empfangen, und dadurch iſt hier, wie dort, die Friſche, die Geſundheit, die Naturwüchſigkeit dieſer Geſtalt beeinträchtigt worden. Frl. Seebach miſchte, gleich von Hauſe aus, viel zu ſentimentale Farben in den Grundton ihres Klärchen. Das ſaftige Colorit, welches Klärchen, um im Sinne der Dichtung zu ſein, fordert, ward vermißt. So war namentlich der Jubel des Gemüths, das Entzücken, welches Klärchen durchdringt, wenn ſie Egmont's gedenkt, zu modern ſentimental, nicht von dem vollen, friſchen, kräftigen Gemüthston geſättigt, deſſen dieſe Regungen Klärchen's bedürfen. So waren u. A. die Worte: „Und dann darf ich Egmont nur wieder anſehn“ u. ſ. f., wie die ſpäteren Worte: „Welche Fürſtin neidete nicht das arme Klärchen“ u. ſ. f. zu wenig erfüllt von der kräftigen Empfindung, in welcher das einfache niederländiſche Mädchen ſich genießt. Das freie, ſchöne Selbſtbewußtſein Klärchen's, welches gerade einen Grundzug derſelben bildet, wenn ſie ihrer Liebe und ihres Rechts dazu gedenkt, kam nicht zum vollen Ausdruck. Und doch brachte Frl. Seebach wieder einzelne Züge, welche uns das kräftige, niederländiſche Mädchen zeigten. Die Art, wie Fräulein Seebach die Stelle ſprach: „Wär' ich nur ein Bube“ u. ſ. f., ganz im Geiſte Klärchens und höchſt charakteriſtiſch geſprochen, contraſtirten mit dem Grundton, welchen die Künſtlerin dem Klärchen gab. Es war, als ob die verſchiedenen Lebensäußerungen nicht einem und demſelben Weſen angehörten. Die Lieder ſang Frl. Seebach vortrefflich; nicht minder ſchön war die Begegnung mit Egmont, als er ſpaniſch erſcheint. Für die Bürgerſcene zitterten wir, da wir ſie den Mitteln unſerer Künſtlerin nicht zutrauten. Dieſe Beſorgniß ward gerechtfertigt. Wir müſſen es der Künſtlerin allerdings nachrühmen, daß ſie mit ihren Mitteln ſo viel als möglich hauszuhalten, ſie für einzelne Momente des Aufſchwungs zu ſchonen verſtand; genug, daß ſie nach ihren Mitteln in dieſer Scene Rühmliches gab; ſie behandelte durch dieſe weiſe Oekonomie die Scene wie eine Künſtlerin; dennoch blieb ſie hinter dem Bilde ſchwungreicher, ſich immer zu neuen Kraftwendungen zuſammenraffender Beredſamkeit zurück. Klärchen iſt in dieſer Scene außer ſich. Sie ſpricht Dinge, welche ſie in früheren Augenblicken nicht zu denken gewagt hätte. Sie läßt nicht ab, immer von neuem zu beſchwören, Pfeil auf Pfeil entſendet ſie aus dem Köcher ihres Gemüthes. Das iſt es, was wir vernehmen wollen. Nichts peinlicher hier, als ein knapper Haushalt, wo wir verſchwenderiſche Fülle verlangen. Frl. Seebach wußte ſich den Fortgang in dieſer rieſenhaften Scene nur dadurch zu bahnen, daß ſie, um eines neuen Aufſchwungs fähig zu ſein, manchen dazwiſchen liegenden Sätzen eine ſentimentale Dehnung gab, die nicht in der Natur der Sache liegt. Die Schlußworte des Akts: „Nach Hauſe“ u. ſ. f. waren uns durch die Pauſen, welche die Künſtlerin bei ihnen anwandte, zu berechnet. Uebrigens dürfen wir der Künſtlerin ſagen, daß wir die Bürgerſcene noch von keiner Schauſpielerin zu völliger Befriedigung gehört haben. Dem Naturell wie der Begabung unſerer Künſtlerin nach mußte die Scene im fünften Akt die gelungenſte ihrer Darſtellung werden. Hier traf Frl. Seebach die Stimmung, namentlich die Bewegung der von den Banden des Leibes ſich löſenden Seele ſehr ſchön, „ſtill und bewegt.“ Dies unſer Urtheil über das Klärchen unſeres berühmten Gaſtes, dem wir ſo viel Ernſt und Tiefe zutrauen, daß ihm die motivirte Kritik noch etwas mehr gilt, als der, auch in den weniger bedeutenden Leiſtungen, ſich gleich bleibende äußere Beifall mit den dazu gehörigen Hervorrufen.

8. Fräulein Marie Seebach als Desdemona in Shakeſpeare's Othello.

Am 20. gab uns Frl. *Marie Seebach* die *Desdemona* in *Shakeſpeare's Othello.* Wir können uns über die Desdemona unſerer Künſtlerin kurz faſſen, weil wir derſelben faſt unſere *unbedingte* Anerkennung zu zollen haben. Dies iſt der Boden, auf welchem die ſchönſten Früchte unſerer Künſtlerin wachſen. Zu ſolchen Geſtalten, wie *Desdemona*, ſtehen alle ihre Kräfte in Blüthe; hier ſchlägt ſie Töne an, welche ihre hohe Begabung für dieſe Gattung weiblicher Geſtalten offenbaren, Töne, welchen man ſich mit dem reinſten Behagen hingiebt, weil ſie ganz das ausdrücken, was die dichteriſche Anſchauung fordert. Desdemona's Grundzug iſt bis zum Selbſtvergeſſen liebevolle Hingebung an den Gatten ihrer Wahl. Darin liegt ihre rührende Gewalt. Das Kleinod unſerer Künſtlerin iſt aber weſentlich der *ſüße Wohllaut*, aus welchem zartbeſaitete weibliche Naturen herausklingen, ein *Wohllaut*, der auch in den zarteſten Abſtufungen ſie nicht verläßt, ohne der Klarheit der Rede je Eintrag zu thun. Der in den erſten Scenen noch bisweilen an die von uns ſchon bezeichnete Manier erinnernde, ſingende Tonfall und einige nicht motivirte Pauſen waren das Einzige, womit ein fein organiſirtes Ohr und ein bis in's Einzelnſte eingedrungenes Verſtändniß der Rolle ſich nicht im Einklang befand. Aber die Künſtlerin erhob ſich bald zu einer Reinheit in Auffaſſung und Darſtellung der Desdemona, daß ſie die Gemüther auf's innigſte rührte und dabei nicht, wie dies von unſerer Künſtlerin auf anderen Gebieten wohl geſchieht, bei dem Ausdruck der Innigkeit, des Seelenhaften im Allgemeinen ſtehen blieb, ſondern die Innigkeit und Seelenhaftigkeit einer Desdemona gab. Und darin ſetzten wir gerade den Werth ihrer Leiſtung. Die Spitze der Rolle war hier auch die Spitze im Spiel des Fräulein Seebach, nämlich der Schluß des vierten Akts. Der elegiſche Grundton, die Trauer des Gemüths, welche durch dieſe Scene hindurchzieht, wurde von Fräulein Seebach mit eben ſo großer innerer Wahrheit, als Feinheit des Verſtändniſſes herausgewendet. Das Lied erklang als eine ſchmerzlich-ſüße Erinnerung voller Wehmuth und Schmelz der Seele, ohne weichlich zu werden. Hier überragt Frl. Seebach alle ihre Vorgängerinnen, welche wir in dieſer Rolle geſehen haben; hier erhob ſie ſich in das Reich jener himmliſchen Grazie der Seele, wie ſie ſich nur vereinzelt in weiblichen Naturen offenbart. Frl. Seebach mag aus dieſer freudigen Anerkennung entnehmen, wie wohlthuend es uns iſt, hier der ſpecifiſchen Gewalt der Künſtlerin begegnet zu ſein. Vielleicht gewinnt unſere Künſtlerin daraus auch die Ueberzeugung, daß es freilich etwas ſchwieriger und undankbarer iſt, die Bedeutung, den Schwerpunkt dieſes ſchönen Talents abzuwägen und zum Bewußtſein zu bringen, als mit banalen Phraſen Alles, was die Künſtlerin giebt und thut, zu bewundern und darüber zu verhimmeln.

9. Fräulein Marie Seebach als Mathilde in Mathilde von Benedix.

Als vorletzte Gaſtrolle gab Fräulein Seebach am 22. die Mathilde in dem gleichnamigen Schauſpiel von Benedix. Wir hätten herzlich gewünſcht, Frl. Seebach hätte ihr ſchönes Talent nicht dazu verwendet, uns in einem Cyclus ſo intereſſanter, bedeutender Charaktere die Mathilde von Benedix vorzuführen. Den Werth oder vielmehr den Unwerth dieſes Rührſtücks, deſſen Hauptwendungen nicht einmal Eigenthum des Verfaſſers, ſondern aus älteren Stücken entlehnt ſind, haben wir früher nachgewieſen. Dies nur auf die Thränendrüſen berechnete Schauſpiel iſt arm an Erfindung wie an Charakteren, welche, zum Theil ſchablonenartig zugeſchnitten, ohne echt menſchliches Intereſſe ſind. Denn ſelbſt die Hauptperſon, Mathilde, iſt, weil ſie vom Anfang bis zum Schluß von Hochherzigkeit, Pietät, Großmuth und Edelſinn ſtrotzt, unwahr und abſtrakt. Schauſpielerinnen, welche in der Gattung thränenreicher Figuren heimiſch ſind, greifen allerdings ſehr eifrig nach dieſer Mathilde, ſie ſind bei ihr, da die Menge der ſtark aufgetragenen Tugend willig ihre Sympathien ſchenkt, des Erfolges ſo ziemlich gewiß. Thut doch ſelbſt ein weinerliches Pathos hier der Wirkung keinen beſonderen Eintrag. Eben *darum* hätten wir Frl. *Seebach* von einer ſolchen Geſtalt *fern* gewünſcht! Frl. *Seebach* iſt, offen geſagt, zu vornehm, zu edel für dies thränenvolle Geſchöpf, für welches im Stück alle übrigen Perſonen eine ganz unintereſſante Staffage bilden. Der *Triumph* iſt uns für das Talent des Frl. *Seebach* in der That zu *wohlfeil*, um ihn durch derartige Aufgaben zu erwerben. Wir müſſen der Künſtlerin zwar das Zeugniß geben, daß ſie dieſe *Mathilde* mit einem außerordentlichen Aufwande von Empfindung, überall den Situationen gerecht werdend, durchgeführt hat, aber wir hatten bei dieſer Anerkennung zugleich immer das peinliche Gefühl, ſo viel Tiefe des ſeeliſchen Ausdrucks, ſo viel Innigkeit des Herzens an eine *ſolche* Geſtalt gewendet zu ſehen. Denn die Rolle iſt und bleibt im larmoyanten Genre eine Art *Virtuoſenſtück*, welches uns noch gar keine Bürgſchaft für die Darſtellung echt weiblicher Charaktere giebt. Hätten wir Frl. *Seebach* nicht aus anderen Geſtalten in ihrer Bedeutung und in ihrem Werthe erkannt, wahrlich, die *Mathilde* hätte ihr, trotz der *Meiſterſchaft*, mit welcher ſie dieſelbe durchgeführt hat, den Stempel einer wahrhaft künſtleriſchen Natur noch nicht aufgedrückt. Wahrlich, das *einzige Gebet Gretchen's* im *Fauſt* iſt uns, von Frl. *Seebach* ſo tief im Geiſte des Charakters behandelt, ein unendlich höherer Beweis ihrer Begabung und ihres *künſtleriſchen* Adels als die ganze Mathilde! Die Künſtlerin mag alſo darin ein Zeugniß unſerer Achtung für ſie erblicken, daß wir ihr dieſe noch ſo ſchön durchgeführte Mathilde nicht allzu hoch anrechnen, ja ſelbſt wünſchen, ſie von ihrem Repertoir in Gaſtrollen verſchwinden zu ſehen. Frl. Seebach hat nicht nöthig, zu ſolchen Virtuoſenſtückchen, wie Mathilde, zu greifen, um ſich Erfolg zu erringen. Im Engagement muß eine Künſtlerin allerdings dergleichen Schickſal auf ſich nehmen, ihr beſtes Theil auch an werthloſe Dinge zu ſetzen, aber im Gaſtſpiel, wo ſie freier ſchalten, wo man aus einem großen Reichthum intereſſanter Geſtalten wählen kann, ſollte ein Talent, wie Frl. Seebach, einer Mathilde keine Stelle gönnen. Auch in den herrlichſten Augenblicken der Darſtellung der Mathilde, ja ſelbſt in denjenigen, in welchen Frl. Seebach den Verfaſſer weit überholte und ſein Werk veredelte, kamen wir zu keinem reinen Genuß, weil derſelbe ſtets durch den Wunſch getrübt ward, ſo viel Gemüth und Geiſt für Würdigeres verwendet zu ſehen.

10. Endurtheil über Fräulein Marie Seebach.

Wir haben die einzelnen Darſtellungen des Frl. Seebach während ihres Gaſtſpiels kritiſch beſprochen, ihre Vorzüge wie ihre Schranken gewiſſenhaft abgewogen und durch eine Reihe dramaturgiſcher Erörterungen der Künſtlerin unſere höchſte Achtung bewieſen. Denn einen höheren Beweis der Achtung kann man einem Künſtler unmöglich zollen, als indem man ſeine Leiſtungen einem höchſten, der Wiſſenſchaft entnommenen Maßſtab unterwirft. Am Schluß dieſes intereſſanten Gaſtſpiels bleibt uns nur noch übrig, die in einer Reihe von Abhandlungen niedergelegten Ergebniſſe in einen Brennpunkt zuſammenzufaſſen und den Standpunkt unſerer Künſtlerin als Reſultat des Erlebten feſtzuſtellen. Wir haben durchweg erkannt, daß die eigenthümliche Stärke des Frl. Seebach das Gebiet zartbeſaiteter weiblicher Naturen iſt, in welchen das ſeeliſche Prinzip vorwaltet. Wenn es ſich um ein Wort zur Bezeichnung dieſes Kreiſes handelt, ſo entſpricht der Ausdruck ſentimentale Naturen, im weiteſten Sinne und in der Bedeutung genommen, in welcher Schiller in ſeiner berühmten Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtung das Sentimentale verſtanden hat, am meiſten zur Bezeichnung des Kreiſes, in welchem die Kraft, Schönheit und Eigenthümlichkeit des Frl. Seebach ihre künſtleriſche Heimath hat. Perſönlichkeit, Empfindungsweiſe und vor Allem der Charakter ihres Tones weiſen Frl. Seebach auf dieſen Boden hin. Hier, wo es gilt, zartes Seelenleben, Schmerzen des Gemüths, die Innigkeit des Herzens gefärbt durch die Reflexionsbildung einer hohen Culturſtufe an das Licht zu ſtellen, dem Zuſchauer den Einblick in dieſe Zuſtände zu eröffnen, fanden wir Frl. Seebach auf einer Höhe der Kunſt, welche ihr eine der erſten Stellungen im Reiche der dramatiſchen Kunſt ſichert. Hier berührt Frl. Seebach oft zauberiſch das Gemüth, hier ſtehen ihr Tonſchwingungen zu Gebote, welche das geheimſte Seelenleben offenbaren und daher unwiderſtehlich wirken. Dagegen ſind zwei Gegenſätze weiblicher Naturen nicht in dem Maße im Bereich des Frl. Seebach, daß ſie dadurch eine hinreißende Gewalt auszuüben vermag. Dieſe Gegenſätze ſind die Kraft tragiſcher Leidenſchaft, der Erguß einer gewaltigen Gemüthsbewegung einerſeits, und die Darſtellung einfacher, kräftiger, markiger weiblicher Naturen ohne Reflexionsbildung, aber von ſtarkem Gemüthe, jene eigentlich ideal-naiven Naturen andererſeits. Zur Verſinnlichung des Sturms der Leidenſchaft, zur Beredtſamkeit und Schwungkraft des eigentlichen Pathos, gebrechen unſerer Künſtlerin ſowohl die phyſiſchen Mittel, als jene Macht der Tonbildung, um den Zuſchauer in das Reich der großen Leidenſchaften zu verſetzen. Wir ſprechen hier natürlich von jenen großartigen Wirkungen, welche wir von tragiſchen Schauſpielerinnen erlebt haben, und welche wir von ihnen fordern, wenn ſie wirklich dieſen Namen ganz verdienen ſollen. Daß dem Frl. Seebach auch hier Einzelnes gelingt, bedingt noch keine wahrhaft tragiſche Größe. Immer wird in unſerer Künſtlerin auf dieſem Gebiete ein Widerſpruch zwiſchen Wollen und Vollbringen herrſchen, der den Zuſchauer nicht zur völligen Illuſion, nicht zur tragiſchen Erſchütterung gelangen läßt, in welcher wir wie vor einem Meduſenhaupte ſtarren, und unſer Athem vor innerer Bewegung ſtockt. Die *andere* Gattung, welche wir als von der *Eigenthümlichkeit* unſerer Künſtlerin nicht völlig darſtellbar ausſchloſſen, ſind die *ideal-naiven* Naturen, von *einfacher*, aber großer, markiger Gemüthsſtärke. Zur Darſtellung dieſer Naturen gebricht es unſerer Künſtlerin an *Einfachheit*, an *ungekünſtelter* Wahrheit. Frl. *Seebach* iſt weſentlich eine *geiſtreiche* Schauſpielerin, ihr *Gedankenleben* drängt ſich überall hervor, auch da, wo wir es vergeſſen möchten, wo wir gar nicht an einen, wenn auch noch ſo geiſtreichen Reflexionsprozeß erinnert ſein wollen. *Gretchen* und *Klärchen* wurden unſerer Künſtlerin erſt völlig faßbar, ſie übte erſt *dann* über dieſe Geſtalten eine künſtleriſche Herrſchaft aus, ſobald der *Bruch* in dieſe Naturen eingetreten iſt, ſobald ſie, ſei es durch das Schuldbewußtſein, ſei es durch die Gewalt des Schickſals, aus ihrer naiven Natürlichkeit herausgetreten ſind, ſobald ſie aufgehört hatten, *ungebrochene* Naturen zu ſein. Von dieſem Augenblicke an ſtanden dieſe Geſtalten im Bereich des Frl. *Seebach*. Dieſe Erſcheinung hängt damit zuſammen, daß ſo einfache, naive Naturen von markiger Empfindung durch unſere Künſtlerin zu viel *Reflexionsbildung* empfangen, und dadurch auf eine Stufe der Cultur geſtellt werden, wodurch ihre ſchöne Naturwüchſigkeit, ihre einfache *Schönheit* leidet. Der letzte Grund dieſer Schranke unſerer Künſtlerin liegt aber darin, daß ſie in ihrer ganzen Auffaſſung und Darſtellungsweiſe zu ſehr, ſo zu ſagen, aus dem Stande der Unſchuld herausgetreten iſt, daß ſie der Natur nicht ihre volle Wahrheit läßt. Nun iſt es klar, daß eine Abirrung von der einfachen Wahrheit da am meiſten heraustritt, wo Alles, Ausdrucksweiſe, Lebensſtellung, Weltanſchauung u. ſ. f. die einfache, geſunde Natur offenbart, wie bei einem Gretchen oder Klärchen. Sobald uns da etwas Geſuchtes, wenn auch Geiſtreiches, entgegen tönt, werden wir um die eigentlich poetiſche Stimmung gebracht, die Einheit des Bildes wird verletzt, wir vermögen uns wohl an geiſtreichen Einfällen und Einzelheiten zu erfreuen, aber unſere volle, warme Hingebung an die poetiſche Geſtalt iſt getrübt. Dies iſt für die künſtleriſche Entwickelung des Frl. Seebach ein hartnäckiger Feind, der erſt allmälig erwachſen und groß gezogen worden iſt, als die Künſtlerin, durch raſche Triumphe gehoben, angefangen hat, überraſchen, durch Ungewohntes, bisher noch nicht Dageweſenes feſſeln und alle früheren Wirkungen überbieten zu wollen. Vermag Frl. Seebach dieſen Feind, der ſchon eine bedeutende Stärke gewonnen hat, zu tödten, d. h. überall zur edlen, einfachen Natur zurückzukehren, den Gelüſten nach dem Aparten, dem Ueberraſchenden zu widerſtehen, ſo werden ihre Gebilde eine viel höhere Weihe empfangen, als jetzt. Dieſer Feind aber gewinnt durch jeden Triumph, den die Künſtlerin von der Maſſe und den um jeden Preis exaltirten Lobrednern empfängt, an Nahrung. Sie muß ihn daher, wie Herkules den Antäus in der Luft erdrückte, um ihn jeder Berührung mit der Mutter Erde zu entziehen, ganz durch eigene Kraſt vernichten. Zu dieſer Selbſtverläugnung aufzufordern, auch einem augenblicklichen Staunen, einer Beifalls-Exploſion, welche oft gerade dem Unwahren folgt, wenn ſich darin nur etwas Neues, ſcheinbar Originelles ankündigt, zu entſagen, ſich mit dem höchſten Schmucke echter, edler Naturwahrheit zu begnügen, die glänzende Einzelheit, den frappanten Einfall der Totalität des Bildes aufzuopfern und ſo die künſtleriſche Größe des Frl. Seebach zu ſteigern, war der Zweck unſerer Kritiken, welche alles Bedeutende in Frl. Seebach anerkannt, aber auch ihre Schranke herausgekehrt haben. Frl. Seebach kam mit einem Rufe nach Berlin, wie ihn bis dahin kaum eine deutſche Schauſpielerin hatte. Dem gegenüber galt es, beſonders auf einem Kunſtgebiete, auf welchem bei der Bereitung und dem Wachſen des Rufes ſo viel unreine Hände ihr Spiel treiben, ſich dagegen nicht blos gläubig und andächtig, ſondern kritiſch, ſogar mißtrauiſch zu verhalten. Der Wiſſenſchaft ziemte es, die Grenze des Talents unſeres Gaſtes feſtzuſtellen, den Kern ſeines künſtleriſchen Weſens herauszuwenden und endlich den Feind zu bezeichnen, welcher die Künſtlerin um den dauernden Ruhm einer ſchönen Einheit und Harmonie ihrer Gebilde, wo dieſelben ihrem Talente faßbar ſind, bringen kann.

IV. Frau Auguſte von Bärndorff.

1. Als Gräfin Autreval in dem franzöſiſchen Luſtſpiel: Der Damenkrieg.

Frau von Bärndorff vom königl. Hoftheater zu Hannover trat zum erſten Male als Gräfin Autreval in dem bekannten dreiaktigen franzöſiſchen Luſtſpiel: Der Damenkrieg, als Gaſt auf. Wir haben ſelten im Gebiete des feinen Luſtſpiels einen ſo erfreulichen, wohlthuenden Eindruck empfangen, als ihn uns das erſte Auftreten der Frau von Bärndorff als Gräfin Autreval gewährt hat. Und dieſer günſtige Eindruck hat ſeinen Grund vor Allem in der durchaus harmoniſchen Vereinigung aller derjenigen Faktoren, welche die feine Salondame überhaupt und ganz beſonders die Repräſentation der Gräfin Autreval bedingen. Der Adel der Erſcheinung, der feine erleſene Geſchmack der Toilette, die graziöſe Bewegung, der leichte, freie Converſationston, der pointenreiche

Ausdruck der Rede, der liebenswürdige, das Ganze durchblitzende Humor und endlich auch da, wo es die Rolle fordert, das Durchleuchten des Gemüths, aus welchem eine ſolche Reſignation ſtammen kann, wie ſie die Gräfin Autreval ausübt, Alles dies zuſammengenommen machte die Darſtellung der Frau von Bärndorff zu einer wahrhaft intereſſanten und feſſelnden, und brachte diejenige Wirkung hervor, welche wir früher im feinen Luſtſpiel nur durch Caroline Bauer und Charlotte von Hagn empfangen haben. Man fühlte es der Künſtlerin an, daß ſie durch geiſtvolles Anſchauen der franzöſiſchen Komödie die großen Vorzüge der Franzoſen in dieſem Gebiete zu ihrem Eigenthum gemacht hat, ohne deshalb die deutſche Individualität zu verläugnen. Das Spiel der Frau von Bärndorff als Gräfin Autreval wußte uns in einer ſteten, höchſt anregenden Spannung zu erhalten; die Reden waren in den verſchiedenen Uebergängen, Abſtufungen und Wandlungen der Seele ſo voller Leben, daß wir uns denſelben ſtets mit dem größten Behagen hingaben, nirgends durch eine Geziertheit des Ausdrucks, durch unnatürliche Kunſtpauſen, durch einen nur angeſtrebten esprit verletzt. Als die Spitzen der vortrefflichen Leiſtung bezeichnen wir den Monolog des erſten Akts und die feine Scene mit Montrichard, dem Präfekten, im zweiten Akt; denn in dieſer Scene faßten ſich die Vorzüge der Künſtlerin wie in einem Brennpunkt zuſammen. Der Erfolg war dieſer Leiſtung vollkommen entſprechend. Rauſchender Beifall während des Spiels, Hervorruf nach den Akten und bei offener Scene bewieſen dies.

2. Frau von Bärndorff als Lady Milford in Schiller's Kabale und Liebe.

An die Stelle der Maria Stuart, welche durch die plötzliche Krankheit der Frau Hoppé verhindert wurde, trat am 12. Kabale und Liebe, worin Frau von Bärndorff als Lady Milford erſchien. Nach der erſten Rolle unſers Gaſtes hatten wir bereits die Ueberzeugung gewonnen, daß uns Frau von Bärndorff eine treffliche Lady Milford zeichnen werde. Ihre Darſtellung hat dies auf das glänzendſte beſtätigt. Frau von Bärndorff hat uns ein wahrhaft poetiſches Bild dieſer Geſtalt, ganz im Geiſte der Dichtung, gegeben und uns vom Beginn ihrer Rolle bis zu deren Schluß zu feſſeln vermocht. Hier ſtand die vornehme Britin vor uns, deren ganze Erſcheinung ihre Herrſchaft über den Fürſten begreiflich machte, in deren Seele der Adel des Gemüths nur eine Zeit lang durch das Unkraut der Frivolität überwuchert ward, aber nicht erſtickt werden konnte. Aus dieſer Lady Milford brach die Flamme einer edlen Leidenſchaft hervor, wir durchlebten ihre Erhebung, wir weihten der in unerwiederter Liebe ſich Verzehrenden unſer tiefſtes Mitgefühl, ihre Reſignation erhob uns, weil ſie aus dem ganzen Vorgang pſychologiſch folgte, weil ſie als eine Frucht ihrer inneren Kämpfe heraustrat. Dabei hielt die Künſtlerin, und das bezeichnet vornehmlich den künſtleriſchen Werth ihrer Leiſtung, überall, auch in den Augenblicken des Affektes, des aufflammenden Haſſes wie der Liebe, ſtets den Rahmen der Salondame und edler Converſation feſt. Wir fühlten mit dieſer Lady, weil ſie uns ganz in die Sphäre verſetzte, welcher Lady Milford angehört; nirgends war der Kothurn angelegt, nirgends blitzte ein Funke einer Medea hervor. Und doch fehlte es der Künſtlerin in keinem Augenblick am vollen Ausdruck des Schmerzes, doch fühlten wir überall die reizbare, den wechſelnden Wallungen der Seele nachgebende Frau aus Rede, Haltung und Bewegung heraus. Für dieſe Vibrationen des Gemüths, für dies Erzittern der Seele wußte namentlich Frau von Bärndorff ſtets die zarteſten Farben zu wählen, kein Ton verſagte den Abſichten der Künſtlerin. Das herrliche mezza voce, von welchem die Künſtlerin den echt künſtleriſchen Gebrauch zu machen wußte, überall in den leiſeſten Wandlungen vernehmlich, begleitet von einem die fieberhafte innere Erregung abſpiegelnden Tempo, durch keinen gewaltſamen Drucker unterbrochen, verſetzte uns ganz in den Kreis des Fühlens, Anſchauens und der Lebensbewegung der Lady Milford. So weit wir in unſerer Erinnerung zurückgreifen, können wir nur die einſt ſo ſchöne, intereſſante Darſtellung dieſer

Rolle durch Frau Crelinger unſerer Künſtlerin an die Seite ſetzen; alle andern Darſtellerinnen dieſer Rolle, und wir haben deren eine ziemliche Anzahl geſehen, überragt Frau von Bärndorff weit. Rauſchender Beifall und Hervorruf bei offener Scene antworteten dieſer Leiſtung. Wir ſind in den ſeltenſten Fällen nach zwei bedeutenden Rollen auf die Fortſetzung eines Gaſtſpiels ſo geſpannt geweſen, als bei dieſem. So viel aber vermögen wir jetzt ſchon auszuſprechen, daß das Engagement dieſer Künſtlerin, wenn es ſich anders geſtalten läßt, für die königl. Bühne ein außerordentlicher Gewinn ſein würde.

3. Frau von Bärndorff als Gräfin Orſina in Leſſing's Emilia Galotti.

In ihrer dritten Gaſtrolle erſchien Frau von Bärndorff als Gräfin Orſina in Emilia Galotti, eine Rolle, der man, nach den bisherigen ſchönen Erfolgen der Künſtlerin, mit großer Spannung entgegenſehen durfte. Wir müſſen der Künſtlerin zunächſt dafür unſere volle Anerkennung ausſprechen, daß ſie die Gräfin Orſina völlig im Geiſte der Situation aufgefaßt und auch der italieniſchen Nationalität Rechnung getragen hat. Die Orſina der Frau von Bärndorff ward im Geiſte der Situation dargeſtellt, weil wir dieſelbe ſogleich in fieberhafter Aufregung auftreten ſahen und dem ganzen

Eingange anfühlten, daß Orſina den Gefühlen gekränkter Liebe und eiferſüchtiger Erbitterung über eine ihr drohende Nebenbuhlerin hingegeben iſt. Wir glaubten dieſer Orſina die Energie der Ausführung eines Entſchluſſes, dem Prinzen ſelbſt den Tod zu geben, wenn es ihr nicht gelingen ſollte, ſich mit ihm vollſtändig auszuſöhnen. Dieſer Grundton furchtbarer Aufregung einer tief beleidigten Italienerin klang durch die ganze Darſtellung hindurch, und durch dieſen Grundton gewannen wir das Bild der Gräfin Orſina, wie ſie ſich Leſſing gedacht hat. Je mehr Frau von Bärndorff ſich in dieſe ſchwierige Rolle hineinlebt, deſto freier wird ſie über den Stoff ſchalten und die einzelnen, für uns bisweilen zu ſtarken, zu ſehr dem Kothurn verwandten Accente zu mildern und mit dem Geſammtbilde zu vermitteln ſuchen. Wir haben uns ferner ſehr gefreut, daß Frau von Bärndorff uns durch ihre Orſina zu rühren gewußt und dadurch ſtarke Schatten auf den Prinzen hat fallen laſſen. Aus ihrer Darſtellung drang eine tiefe, jetzt verſchmähte Leidenſchaft für den Prinzen hindurch, und man durchlebte die ſchmerzliche Empfindung der Orſina, daß ſie von dem Prinzen in ſo perfider Weiſe mit ſo kaltem Hohn behandelt wird. Wir haben den Vorwurf nicht begreifen können, den man der Künſtlerin z. B. in Wien gemacht hat, daß ihr Spiel kalt ſei. Dieſer Vorwurf iſt völlig unwahr. Frau von Bärndorff beſitzt Wärme und Leidenſchaft und bedarf viel eher des Zügels, als des Sporns.

Was etwa der Künſtlerin zur vollendeten künſtleriſchen Ausführung der Orſina noch fehlte, war das in einzelnen Wendungen etwa noch vermißte Maß völliger Herrſchaft über den Stoff. Aber dies vermag Frau von Bärndorff, je öfter ſie dieſe Rolle ſpielt, zu erlangen, während eine Kälte des Spiels ſich nicht in Wärme und Leidenſchaft umwandeln läßt. Der Erfolg der Orſina unſeres Gaſtes war außerordentlich. Man empfing die Künſtlerin nicht nur, ſondern begleitete ſie auch während der Darſtellung durch ſtürmiſchen Beifall und ehrte ſie am Schluß des vierten Akts durch zweimaligen Hervorruf.

4. Frau von Bärndorff als Donna Diana im gleichnamigen Luſtſpiel von Moreto.

Frau von Bärndorff ſchloß ihr leider nur kurzes, aber höchſt intereſſantes Gaſtſpiel mit der Donna Diana. Wir wiſſen der Künſtlerin nichts Beſſeres zu ſagen, als daß wir uns, trotz des Drucks der Hitze, unter welchem wir die Gaben der Künſtlerin entgegen nehmen mußten, uns dennoch willig dieſer Laſt noch länger unterzogen hätten, wenn wir dadurch eine Fortſetzung dieſes Gaſtſpiels hätten herbeiführen können. Würdiger, bedeutender und nachhaltiger hätte Frau von Bärndorff den kurzen Cyclus ihres Gaſtſpiels nicht beſchließen können, als mit der Donna Diana, derjenigen Rolle, in welcher ſich die

Spitzen des feinſten, erfindungsreichſten Verſtandes, im Gewande fürſtlicher Hoheit und weiblichen Stolzes, mit den tragiſchen Schmerzen einer in ſich gebrochenen Perſönlichkeit wundervoll verknüpfen, indem wir das Gebäude einer ſtolzen Fürſtin und eines immer ſiegreichen Weibes allmälig durch die Ohnmacht des Prinzips, durch die Unnatur einer ſtarr feſtgehaltenen Theorie zuſammenſtürzen ſehen, bis wir dieſes reichbegabte Weib endlich aus dem zu Aſche gebrannten Bau ihrer ſo kühn vertheidigten ſcheinbaren Selbſtſtändigkeit und Freiheit als einen Phönix hingebender, beglückender Liebe erſtehen ſehen, um die wahre, ſo lange von ihr verkannte Selbſtſtändigkeit und wahre Freiheit des Weibes wirklich zu gewinnen. Donna Diana iſt und bleibt eines der herrlichſten wie ſchwierigſten Probleme der Schauſpielkunſt, unendlich oft zu löſen verſucht und ſo ſelten wirklich gelöſt!

Frau von Bärndorff hat dieſe große Aufgabe in einer Weiſe gelöſt, daß wir nicht anſtehen, ihre Donna Diana als den Gipfel ihres reichen Talents zu bezeichnen. Da wir dies herrliche Luſtſpiel ſo oft und von faſt allen bedeutenderen Darſtellerinnen die Donna Diana geſehen und kritiſch beleuchtet haben, ſo dürfen wir bei dieſer Gelegenheit es unumwunden ausſprechen, daß ſich in Deutſchland nur drei Künſtlerinnen zu der Höhe der Poeſie dieſer Rolle erhoben haben, deren Bild in unſerer Anſchauung lebendig bewahrt bleibt. Dieſe drei Künſtlerinnen ſind Frau Crelinger, welche die Rolle für Deutſchland gewiſſermaßen einſt geſchaffen und einen Theil ihres Ruhms dadurch begründet hat, Caroline Bauer und Frau von Bärndorff. In einer früheren Abhandlung haben wir die bei aller Schönheit der Durchführung doch durch die Individualität der Künſtlerinnen bedingte Verſchiedenheit der Frau Crelinger und des Frl. Caroline Bauer entwickelt. Neben dieſen kann allein Fr. v. Bärndorff als ebenbürtige Vertreterin genannt werden. Wir müſſen ſelbſt Charlotte von Hagn ausſchließen, weil ihre Donna Diana niemals zu den Höhepunkten ihres Darſtellungstalents gehörte; ſie war, trotz aller Schönheit und Grazie des Ausdrucks, zu abſichtlich und wir durchlebten nicht genugſam die Schmerzen des gebrochenen Gemüths. Die tragiſche Seite der Rolle kam bei dieſer Künſtlerin nicht zu ihrem Rechte. Und hierin lag gerade bei Frau von Bärndorff die Stärke ihrer Darſtellung, deren größtes Verdienſt wir darin ſetzen, daß ſie die ſtolze ſpaniſche Fürſtin von der raffinirten und künſtlich behaupteten Gleichgültigkeit gegen die Mächte des Herzens, ſo zu ſagen, von der philoſophiſchen Blaſirtheit, mit allen Phaſen des Gemüthes mit einer Wahrheit durchleben ließ, daß wir alle Uebergänge zur Gereiztheit, zum verfeſtigten Entſchluß, ihr Prinzip ſiegreich zu behaupten, zur beleidigten, an Bitterkeit, Spott, Racheluſt wachſenden, im Marke verwundeten, zur gebrochenen, von Leidenſchaft erfüllten und mit der Schaam darüber kämpfenden, endlich in ihrer Verkehrtheit ſich ſelbſt vernichtenden Frau, mit pſychologiſcher Tiefe und künſtleriſcher Herausbildung aller Momente vor uns werden ſahen. Zu dieſem Zwecke wußte Frau von Bärndorff den ganzen Reichthum ihres ſo modulationsfähigen Organs in Dienſt zu nehmen, glänzend und ſtets harmoniſch dabei unterſtützt durch die für dieſe Rolle berufenſte Perſönlichkeit, wie durch die Pracht, Schönheit und den feinen Geſchmack der Coſtümirung. So ſehr auch dieſe letztere Seite mit zum vollendeten Geſammtbilde gehört, wahrlich, wir hätten keinen geringeren geiſtigen Genuß gehabt, wenn wir zufällig etwas weniger Glanz, Pracht und Schönheit der Erſcheinung geſehen hätten. Der Schwerpunkt der herrlichen Leiſtung lag in dem ſich vor uns allmälig aufrichtenden Bilde des Dichters, welches ſich unter der feinfühlenden Geſtaltungskraft der Künſtlerin immer ſchärfer abrundete. Nach der Totalität der Leiſtungen, welche uns Frau v. Bärndorff gewährt hat, müſſen wir unſere Huldigung für die Künſtlerin in den energiſchen Wunſch zuſammenfaſſen, daß ſie ſobald wie möglich der königlichen Bühne angehören möge! Die Berliner königl. Bühne bedarf im Augenblicke eben ſo ſehr dieſer Künſtlerin, um dem Repertoir in vieler Beziehung für die Darſtellung einer Fülle weiblicher Charaktere neuen Schwung zu geben, wie andrerſeits Frau von Bärndorff zur Entfaltung ihres vollen Flügelſchlages wie zur Sicherung ihres Ruhmes Berlins bedarf. Die überaus glänzende Aufnahme, deren ſich die Künſtlerin von Seiten des Publikums wie der Kritik zu erfreuen hatte, ein Erfolg von etwas ſoliderer Art, als ihn die Koryphäen der Reklame und die Pächter ſchauſpieleriſchen Ruhmes bei uns errungen haben, dieſe Aufnahme hat der trefflichen Künſtlerin die Ueberzeugung aufgedrungen, daß dieſelbe hier ihre wahre Heimath findet.

5. Endurtheil über Frau von Bärndorff.

Nachdem Frau v. Bärndorff ihrem erſten Gaſtrollen-Cyclus wenige Monate darauf einen zweiten reicheren hat folgen laſſen, in welchem ſie, unter Anderm, außer den gedachten Darſtellungen Geſtalten wie die Pompadour im Narziß, Fiammina, Maria Stuart, die bezähmte Widerſpenſtige und Adelheid im Götz mit noch glänzenderem Erfolge, als das erſte Mal, und mit ſtets geſteigertem Beifall geſpielt hat, darf die wiſſenſchaftliche Kritik ein definitives Urtheil über die Künſtlerin zu fällen ſich getrauen. Dies Urtheil muß die mannigfachen Einzelheiten in einen Brennpunkt zuſammenfaſſen. Demnach ſtellt ſich das Geſammturtheil für Frau von Bärndorff als ein überaus günſtiges heraus. Zuerſt müſſen wir den Satz an die Spitze ſtellen: Frau von Bärndorff iſt eine wirkliche Künſtlerin und keine Virtuoſin. Darin liegen alle Conſequenzen eingeſchloſſen.

Frau von Bärndorff hat uns durch alle ihre Rollen den Beweis gegeben, daß ſie ſtets und überall in dem darzuſtellenden Charakter aufgeht, ſich mit ihm verſchmelzen, alſo ſich, d. h. ihre eigene Individualität über ihn vergeſſen will. Ein größeres Lob kann man einem Künſtler kaum ſpenden. Es hängt damit zuſammen, daß Frau von Bärndorff vor Allem den Charakter, den ſie zu ſpielen hat, zur Geltung bringen will, ferner, daß ſie ein Ganzes, kein Stückwerk zu geben trachtet. Es iſt alſo nicht die glänzende und blendende Einzelheit, wodurch Frau v. Bärndorff überraſchen, feſſeln und in Erſtaunen ſetzen, ſondern die Totalität, durch welche ſie befriedigen und harmoniſch wirken will. Wir können mit gutem Gewiſſen ſagen, daß wir niemals einem Zuge begegnet ſind, welcher ſich nur aus dem Raffinement zu überraſchen erklärte und, bei näherer Unterſuchung, ſich als künſtleriſcher Zug im Geſammtbilde nicht rechtfertigte. Und dies iſt unendlich viel, was nur Diejenigen ganz zu würdigen wiſſen, welche die Krankheit der gegenwärtigen Kunſt und namentlich der Schauſpielkunſt gründlich kennen, vor Allem blenden, überraſchen und in Erſtaunen ſetzen zu wollen. Wer ſtets in der Darſtellung das Geſammtbild, den Charakter, als ſolchen, will, der geräth ſchon gar nicht in Gefahr, das Ganze über das Einzelne zu vergeſſen. In dieſer glücklichen Lage befindet ſich Frau von Bärndorff. Nirgends kündet ſich die Sucht an, aus dem Rahmen herauszutreten, auf eigene Hand Comödie zu ſpielen, die anderen Mitwirkenden nur zum Mittel zu ihrem Zweck herabzuſetzen. Es gewährt daher das Spiel der Frau von Bärndorff den wohlthuenden künſtleriſchen Eindruck, immer eine ganze, volle Perſönlichkeit geben zu wollen und den Zuſchauer niemals zu der Beſorgniß oder gar Furcht zu treiben, das ſchön angelegte Bild könne plötzlich entſtellt, dieſer freie Erguß könne plötzlich verlaſſen werden, um die Wahrheit für das nur Ueberraſchende einzutauſchen, oder gegen einen augenblicklichen Effekt das Harmoniſche einer Leiſtung aufzuopfern. Je mehr die Zuſchauer während des Spiels der Künſtlerin den Eindruck eines, nach allen Richtungen, harmoniſchen Ganzen gewinnen, je mehr ſie in die Stimmung verſetzt werden, nur das Leben des darzuſtellenden Charakters zu empfangen, deſto weniger können ſie ſich darauf beſchränken, ſich durch Einzelheiten entzücken zu laſſen.

Aus dem Geſagten geht hervor, daß in Frau von Bärndorff überall der Sinn für das Harmoniſche vorwaltet. In dieſer Beziehung ſteht Frau von Bärndorff unter den deutſchen Schauſpielerinnen der Gegenwart vielleicht am höchſten. Geſtalt, Erſcheinung, Geberde, mimiſche Lebendigkeit, Plaſtik, Wohllaut des Tones, Modulation der Stimme, geiſtige Accentuation bilden ein in ſich durchaus übereinſtimmendes Ganze; keine der genannten Seiten drängt ſich auf Koſten der anderen hervor, keine will herrſchen, ſondern jede im Verein mit allen andern zur Erzeugung des Geſammtbildes mitwirken. Der

Kreis der weiblichen Geſtalt, des weiblichen Denkens und Empfindens, den Frau von Bärndorff umfaßt, iſt ein ſehr reicher, wie ihn nur wenige Schauſpielerinnen beherrſchen. Die gemüthvolle, harmloſe Frau, das herzliche, liebevolle Weib, die glänzende Salondame voll Witz, von beißendem Verſtande und geiſtreicher Wendungsfähigkeit, das frivole, intriguante Weib, das ungezügelte Mädchen von ausgelaſſenem Temperament, die königliche Dulderin, die zerknirſchte, in allen Lebenstiefen erſchütterte und aufgelöſte Frau, dies Alles liegt in dem Bereich unſerer Künſtlerin, für alle dieſe Seelenzuſtände hat ſie alle geiſtige und phyſiſche Mittel in ſich, für dieſe ganze Scala wählt ſie mit eben ſo viel feinem Verſtande, als elaſtiſcher Phantaſie die Farben. Man wird zugeben, daß dies kein geringer Ruhm und daß man damit eine der größten Schauſpielerinnen ſeiner Zeit iſt. Der Kreis, den Frau von Bärndorff in ihren Darſtellungen umſpannt, iſt, nach den uns dargebotenen Rollen, ein ſo umfaſſender, daß wir der Künſtlerin, wie aus unſerer Charakteriſtik erhellt, die größte Vielſeitigkeit unter allen ihren deutſchen Genoſſinnen zuſchreiben müſſen. Denn, vielleicht nur mit Ausnahme jener wilden, dem mythologiſchen Zeitalter angehörenden dämoniſchen und furchtbaren Verbrecherinnen, die uns ſtarren machen, wie das Weib von Colchis Medea, wie das Baalsweib Athalia und die große dämoniſche Verbrecherin Lady Macbeth, vermag Frau von Bärndorff den ganzen Umfang weiblichen Seelen-Gemüths und Geiſteslebens zu beherrſchen und uns in den Kreis dieſer Naturen zu bannen. Bringen wir dabei in Anſchlag, daß Frau v. Bärndorff dieſen Kreis überall mit edler Naturwahrheit, fern von aller Charlatanerie, ohne alle Nüancenjägerei, ohne alle Klügelei, ohne Raffinement mit Tonſchwingungen beherrſcht, ſo iſt die Wirkung, welche Frau von Bärndorff in ſeltener Uebereinſtimmung, beim Publikum wie bei der wiſſenſchaftlichen Kritik, errungen hat, eine ſich von ſelbſt verſtehende Nothwendigkeit, an welcher ſich nichts umbiegen läßt. Erwägt man endlich noch, daß in dieſer Künſtlerin ein ſo elaſtiſcher Sinn, ein ſo beweglicher Geiſt walten, die ſie unabläſſig vorwärts treiben, ſie in ihren Geſtaltungen immer beflügeln, ſo wird man zugeben müſſen, daß Frau von Bärndorff noch nicht die höchſte Spitze ihres eigenen künſtleriſchen Vermögens, ihrer eigenen, ihr zu Gebote ſtehenden Geſtaltungskraft erreicht hat, ſondern eine Zeit lang noch über ſich ſelbſt hinausſchreiten kann und wird. Vielleicht liegt in dieſer Geiſteskraft die Bürgſchaft, Frau von Bärndorff in kurzer Zeit als die unbeſtritten erſte Schauſpielerin Deutſchlands anerkannt und gewürdigt zu ſehen.

V. Herr Ira Aldridge.

1. Als Othello.

Herr Ira Aldridge, der afrikaniſche Schauſpieler, welcher auf ſeiner Gaſtreiſe durch Deutſchland mit ſeiner Geſellſchaft in Berlin den Othello im königl. Theater (in engliſcher Sprache) ſpielte, iſt jedenfalls eine höchſt merkwürdige Erſcheinung, merkwürdig durch ſeine große Naturbegabung, wie durch das Verhältniß, in welches wir die Kunſt zum Naturell ſeiner Raçe bei ihm treten ſehen. Mit einer ſtattlichen Figur, einer gewaltigen, auf große Kraft hindeutenden Bruſt ausgeſtattet, nähert ſich die Hautfarbe des Herrn Aldridge vielmehr dem Braun der mauriſchen Raçe, als dem Schwarz des Negers, ein entſchiedener Vortheil für ſeine Kunſt, weil dieſe Farbe den Ausdruck der Seele viel mehr durchſcheinen läßt, als das Schwarz des Negers, und von beſonderem Vortheil für den Othello, weil derſelbe dadurch um ſo mehr im Geiſte des Dichters verſinnlicht werden kann. Die Stimmlage des Herrn Aldridge iſt eine ſehr hohe, daher der Ton, auch wenn er ruhig waltet, mehr durchdringend, als ſchön und klangvoll iſt. Die tieferen Chorden, die eigentliche Heimath tragiſcher Stimmung, ſind Herrn Aldridge faſt gänzlich verſagt, obwohl wir einige Mal auch einem edlen, tiefen Tone begegneten, der uns zeigte, daß hier von dem Künſtler noch manche verborgene Schätze gehoben werden könnten. In der Ruhe iſt die Stimme wohlklingend, und im Ausdruck der weicheren Stimmungen, beſonders des Seelenſchmerzes, von ſchöner, rührender Wirkung. Ueber unſere Erwartung gelangen daher auch gerade alle diejenigen Momente des Othello, in welchen ſich die tiefempfindende Seele deſſelben, ſei es in inniger Begegnung mit Desdemona, ſei es in Schmerz und Wehmuth über vergiftetes Vertrauen ankündigt. Hier bot uns Herr Aldridge Züge, in welchen ſich Schönheit und Wahrheit durchdrangen. Wir rechnen z. B. dahin den erſten Abgang mit Desdemona, gleich nach der Gerichtsſcene, und beſonders die erſten Laute gebrochenen Herzens, als er, nachdem das Gift der Eiferſucht bereits ſeine Wirkung begann, die Bühne, in tiefſter innerer Erſchütterung, mit Desdemona verließ. Auch war hier der mimiſche Ausdruck mit dem Ton und der Haltung in ſolcher Uebereinſtimmung, daß nicht nur ein reiches, gewaltiges Naturell, ſondern ein Künſtler vor uns ſtand. Aber Othello, welcher raſ't, Desdemona und ſich zerſtört, der gebrochene, gegen ſich ſelbſt wüthende Held, der von den Furien der Eiferſucht gepeitſchte Othello fand an Herrn Aldridge einen Darſteller, von welchem wir nur das wilde, entfeſſelte Naturell ſeiner Raçe, aber durchaus keinen, durch die Kunſt geläuterten Ausbruch des Affektes empfingen. Wenn hierbei auf Augenblicke auch durch die unorganiſchen Naturlaute der natürliche Menſch in Schrecken geſetzt ward, ſo empörte ſich der künſtleriſch empfindende, die von der Poeſie wiedergeborenen Ausbrüche des Affektes fordernde Geiſt gegen ſolches Raſen, in welchem das Thier den Menſchen unterjocht hatte. Hier durchbrach das ungeläuterte Naturell alle Schranken der Kunſt und Schönheit; es blieb uns nur der Anblick eines, alle Geſetze poetiſcher Darſtellung mit Füßen tretenden Naturalismus übrig. Der durch das ſcharfe Einſetzen der hohen Töne kreiſchende Ausdruck der Stimme, das lange tremulirende Aechzen, der kollernde Gurgelton, das thierähnliche Grunzen, das Fortſpeien des Wortes, in faſt regelmäßiger Wiederkehr, zerſtörten daher alle urſprüngliche Illuſion von Naturlauten des Schmerzes, und waren eben ſo viele Verzerrungen des poetiſchen Bildes Shakeſpeare's, als Zeugniſſe eines zu einer völlig unkünſtleriſchen Manier abgeirrten, bedeutenden Naturells. Die ſparſame, vereinzelte Anwendung ſelbſt unſchöner, verletzender Naturlaute hätte uns immer noch den von krampfhaftem Schmerze der Seele gefolterten, von der Angſt des tödtlich verwundeten Herzens gehetzten Othello zeigen können; die immer und immer ſich wiederholenden, widerwärtigen Naturlaute mußten auch den Antheil des Naturmenſchen an dem Schmerze des Othello abſtumpfen, weil er anfing, etwas Gemachtes, Abſichtliches, und keinen natürlichen Schmerz mehr vor ſich zu ſehen. Genug, Herr Aldridge iſt in den Ausbrüchen des Affektes wohl der durch ſein Naturell zum Othello geborne, aber nicht der im Geiſte und in der Wahrheit des Dichters wiedergeborne Darſteller des aus Liebe und Ehre unendlich raſenden Helden. Wir haben bei der Beurtheilung der großen Rachel gezeigt, daß wir die Leidenſchaft in großartigem Stil zu würdigen, daß wir das ewig Menſchliche auch in einer fremden Nationalität herauszufinden wiſſen; aber dort begegneten wir, ſelbſt in den extremſten Momenten, niemals jenen an das Thier im Menſchen erinnernden Aeußerungen; daher der Vulkan ihrer Leidenſchaft uns wohl erſchütterte und erſchreckte, aber niemals mit Widerwillen erfüllte. Uebrigens ward das Stück in entſetzlicher Verſtümmelung gegeben. Die anderen Figuren waren faſt nur Staffagen für Herrn Aldridge. Nach Dem, was wir von den anderen Perſonen hörten, glaubten wir uns über das Unterſchlagene tröſten zu können, obwohl in der Repräſentation Mäßigung und Anſtand herrſchte, wenn auch keine Charakteriſtik.

Herr Ira Aldridge hat in ſeiner Wiederholung des Othello unſer über dieſe Rolle gefälltes Urtheil auf das vollſtändigſte beſtätigt. Dieſelben Schönheiten, dieſelben Ungeheuerlichkeiten, nur daß, im fünften Akt namentlich, die ſo verletzenden thieriſchen Laute des Schmerzes und der Wuth etwas gemäßigter waren. Für Jeden, welcher mit Kunſtſinn und Verſtand dieſer Wiederholung des Othello beigewohnt hat, (und nur von ſolchen Zuhörern kann hier die Rede ſein) muß ſich als das Ergebniß der Geſammtwirkung herausſtellen, daß alle die von uns berührten Schönheiten in der Darſtellung des Othello ihren wohlthuenden Eindruck in gleicher Stärke erneuerten, dagegen alle Widerwärtigkeiten der an das Thieriſche ſtreifenden Naturlaute uns in verſtärktem Maße trafen. Denn bei der Wiederholung der Schönheiten erneuert, ja erhöht ſich der Eindruck des Kunſtwerks, wir empfinden in ihnen einen mit Bewußtſein waltenden Schöpfer, bei den an die Raçe erinnernden, mannigfaltigen, unorganiſchen, an das im Menſchen ſich entbindende Thier mahnenden Tönen ſteigt unſer Widerwille, weil uns in der exakten und gleichſam a Tempo eintretenden Wiederholung der Schein eines bewußten, mit Reflexion hervorgebrachten Produktes des Unſchönen, des Untermenſchlichen, des Verzerrten dargeboten wird. Und in dieſem Widerſpruche, den unkünſtleriſchen Naturlauten nicht mehr als einem Urſprünglichen, gleichſam aus der Raçe unwillkührlich Hervorbrechenden zu begegnen, ſondern dieſelben, wie auf Noten geſetzte, faſt in richtig gehaltenem Zeitmaß erklingende Töne zu empfangen, liegt der ſteigende Widerwille des künſtleriſchen Menſchen gegen die Auswüchſe in dem mächtigen Talent des Herrn Aldridge. Das erſte Mal hört man das Kreiſchen, Grunzen, das kollernde Gurgeln und Speien des Darſtellers zwar mit Unwillen an, aber man iſt geneigt, darin die wilden Ausbrüche ſeiner Raçe zu erblicken und ihnen dadurch eine Art Verzeihung angedeihen zu laſſen. Hört man aber auf demſelben Worte das lange tremulirende Aechzen, nach der gleichen Pauſe das grellende Gekreiſch, bei derſelben Wendung, wie auf die Note, das grunzende Schluchzen wiederkehren, ſo ſehen wir das Unſchöne und Widerwärtige gleichſam wie ein durch die Kunſt Berechtigtes behandelt und gegen ſolche Zumuthung empört ſich der Geiſt. Herrn Aldridge's Othello iſt daher nur eine großartige Kunſtmerkwürdigkeit, aber nimmermehr ein in ſich harmoniſches Kunſtwerk. Es kommt darauf an, daß eine wiſſenſchaftliche Kritik, dem dilettirenden Geſchwätze gegenüber, den Standpunkt des Herrn Aldridge fixire. Faßt man nämlich in Herrn Aldridge ſeinen Urſprung, das Prinzip ſeiner Raçe als das Beſtimmende auf, erklärt man daraus die Unſchönheiten in ſeinem Othello, ſo iſt man ſchon von dem allgemeinen Boden heruntergetreten und macht unbewußt ſchon das Zugeſtändniß, daß derſelbe uns nicht das freigeſchaffene große Bild des Dichters wiedergebe, ſondern ſeine Abſtammung ſich darin ungebührlich hervordränge. Genug man fordert eine Berückſichtigung der Abſtammung des Künſtlers und erklärt damit ſchon das Werk für kein wahrhaftes Kunſtwerk. Denn die Geſtalt des Othello, vom Darſteller als Kunſtwerk wiedergeboren, fordert, daß die Schlacken des Naturells herausgeſchmolzen und nur das Gold deſſelben zur Geſtalt des Othello verwendet worden ſei. Nur dadurch wird das afrikaniſche Naturell, der Urſprung des Othello in ſein poetiſches Recht eingeſetzt. Auf dieſem höchſten künſtleriſchen Standpunkte ſteht Herr Aldridge nicht. Wir werden nach der Darſtellung des Macbeth auf Herrn Aldridge zurückkommen, weil er uns in dieſer großen Aufgabe zeigen muß, inwiefern der Held des ſchottiſchen Hochlandes den Sohn Afrika's niedergekämpft hat.

Das zweite Stück, welches dem Othello folgte: The Padlock (das Vorlegeſchloß), früher durch Ludwig Devrient, nur in anderer Geſtalt, auch in Berlin heimiſch geworden, iſt als Burleske ſo überaus elend und ſo maßlos trivial, daß man es Herrn Aldridge kaum verzeihen kann, ſein Talent, die thieriſche Luſtigkeit des Negers in allen Abſtufungen im Mungo darzuſtellen, an ein ſolches Produkt verſchwendet zu haben.

2. Herr Ira Aldridge als Macbeth.

Der Othello des Herrn Aldridge übte durch die Naturgewalt einer urſprünglichen Kraft, welche, trotz aller verletzenden Unſchönheiten, auf uns eindrang, doch immer eine große Wirkung aus, wenn auch oft nicht künſtleriſcher Art, aber doch als Ausdruck eines bedeutenden Naturells, welches in der Rolle des Othello den geeigneten Boden für die Offenbarung ſeiner Eigenthümlichkeit gefunden hatte. Anders im Macbeth. Was wir erwartet hatten, traf ein. Herr Aldridge verſuchte freilich, ſich zu einem gewiſſen Maße in der Aeußerung der Leidenſchaft herabzuſtimmen, obgleich ſelbſt bei dieſem ſichtbaren Streben immer noch genug kreiſchende und unorganiſche Gurgeltöne, als unüberwundene Zeugen ſeiner Abſtammung, durchbrachen, aber dafür empfingen wir auch ein größtentheils ſehr farbloſes, mit der Shakespeareſchen Geſtalt in ſehr geringer Gemeinſchaft ſtehendes Bild des Macbeth. Genug, der Macbeth des Herrn Aldridge war in ſeiner ganzen Aus- und Durchführung nur ein zahmgewordener Othello. Wir ſahen allerdings häufig im Macbeth des Herrn Aldridge richtig empfundene Intentionen, durchleuchtende Blitze des Inſtinkts, jedoch ohne den ſpringenden Punkt des Lebens zu empfangen, aus welchem der urſprünglich reine, hohe Held des ſchottiſchen Hochlandes, von den finſtern Mächten des Ehrgeizes umſtrickt, zum

Verbrecher erwächſt, in immer größere Tiefen des Laſters ſtürzt, um in völliger innerer Verzweiflung zu enden. — Nichts von der Gewalt, mit welcher der tief verſchloſſene Trieb des Ehrgeizes an ſeine Rippen ſchlägt, nichts von dem innern Widerſtand, welchen der Held den, zur That des Mordes mächtig anſpornenden Gründen der Lady entgegenſetzt, nichts von dem innern Grauen der mit Banquo's Ermordung beginnenden Verzweiflung, in welcher Macbeth in Verbrechen hineintaumelt, um ſich ſelbſt darin zu berauſchen, nichts von jener endlichen ſittlichen Abſtumpfung und Verödung, in welcher der ſo groß veranlagte Macbeth endlich ſein furchtbarſtes Strafgericht erfährt. Das Ganze des Charakters ging in Stucke, der pſychologiſche Fortſchritt, die innerlich bindenden Vermittelungen fehlten. Die hohe Stimmlage, welche ſich immer wieder hervordrängte, ließ den markigen Ton des Mannes aus dem heroiſchen Zeitalter gar nicht aufkommen; daher auch der Grundton ſchon kein Bild des Macbeth gab. Dabei eine Menge endloſer Pauſen, welche durch ihre ganz ungehörige Ausdehnung uns um jede poetiſche Illuſion brachten. Wir erinnern nur an die, aus der Wirkung des Grauens faſt in das Lächerliche umſchlagenden Kunſtpauſen im zweiten Akt, an welchen aber die Kunſt keinen Theil hatte. Wenn wir Herrn Aldridge gegenüber ſo ſprachen, ſo geſchieht dies, weil wir an ihn den höchſten Maßſtab zu legen berechtigt waren und die zum Theil hirnverbrannten, von allem *Kunſtverſtande* verlaſſenen Kritiken über Herrn *Aldridge* alle äſthetiſchen Prinzipien über den Haufen geworfen, oder beſſer, aller *Aeſthetik* ins Geſicht geſchlagen hatten. So widerwärtigen, von *Unverſtand* und brutalem Eifer für das *Unſchöne* ſtrotzenden Beſprechungen dieſer neuen Erſcheinung gegenüber, hatten wir die Pflicht, die Vernunft wie den guten Geſchmack einigermaßen wenigſtens wieder in ihre Rechte einzuſetzen. Zur Ueberzeugung iſt uns aber aus der Anſchauung des Herrn *Ira Aldridge* *Das* geworden, daß ſein Talent in der Darſtellung des *Othello* erſchöpft iſt und daß derſelbe *außerhalb dieſes Kreiſes* nichts von irgend einer hervorragenden Bedeutung, einer überraſchenden Genialität bietet, kurz daß unſer *afrikaniſcher Roscius* nur eine *Kunſtmerkwürdigkeit*, aber keine, in die Reihe künſtleriſcher Meiſterſchaft eintretende *Größe* iſt.

Der *Kampf* mit *Macduff* im fünften Akt war in ſeiner Art ein Meiſterſtück. Wenn dieſer den Schwerpunkt des *Macbeth* bildete, ſo hätte es niemals einen größeren *Macbeth* auf der Bühne gegeben. Aber der Beifall, welcher bei dieſer Gelegenheit ausbrach, der bei weitem *lauteſte* des ganzen Abends, war eine ſchlimme Kritik der Darſtellung, und wir beneiden, vom *künſtleriſchen* Standpunkte aus, Herrn *Aldridge* nicht darum! Von der übrigen Darſtellung, Einrichtung und Verarbeitung des grandioſen Werks kann man nur mit der höchſten *Indignation* ſprechen. Schlaffer, *einſchläfernder*, charakterloſer iſt Macbeth ſchwerlich jemals geſpielt worden! In dieſer Tragödie, wo Alles fieberhafte Aufregung athmet, die entſetzlichſte Dehnung der Rede! Nur die Einrichtung des Ganzen, in der ſich die ungeſchickteſten Verſtümmelungen und ſceniſchen Verwandlungen die Hand reichten, ſtand damit auf gleicher Höhe. Man würde ſtaunen, wenn uns der Raum geſtattete, auf das Einzelne einzugehen. Die Erſcheinung Banquo's, welcher einmal, vom Zuſchauer rechts, auf einem Brette mit Rollen hinausgeſchoben ward, und ſich auf das arme Sünderſtühlchen vor dem Tiſche ſetzte, dann vom Zuſchauer links ſtehend erſchien, war eine wahre Puppenkomödie! Im Othello hatten wir Urſache, Einiges in der ſceniſchen Einrichtung ſehr zweckmäßig zu finden, wie z. B. die Senatsſitzung im erſten Akt, welche jedenfalls angemeſſener iſt, als bei uns. Aber in der Scenirung des Macbeth, wo wir wahrlich nicht Urſache haben, unſere Einrichtung als ein Muſter zu preiſen, vermißten wir jeden ſceniſchen Sinn.

VI. Herr Bogumil Dawiſon in Berlin.

1. Allgemeine Geſichtspunkte für ſeine Beurtheilung. Hamlet.

Am 9. Juni 1856 eröffnete Herr Dawiſon vom königl. Hoftheater in Dresden ſein Gaſtſpiel auf der königl. Bühne mit der Rolle des Hamlet. Der glänzende Ruf, der dem Künſtler vorangeht, und das unbeſtreitbare Talent deſſelben legen der Kritik die Pflicht auf, an die Perſönlichkeit des Herrn Dawiſon einen Maßſtab zu legen, deſſen er ſich nicht zu ſchämen hat. Herr Dawiſon iſt ein Pole von Geburt; er hat mit außerordentlichem Fleiße das polniſche Idiom für die künſtleriſche Behandlung der deutſchen Sprache faſt gänzlich überwunden, und wo noch ein Reſt, welcher die Abkunft des Künſtlers verräth, hervortritt, dient er demſelben bisweilen ſogar zum verſtärkten Ausdruck in der ſarkaſtiſchen Rede. Das Organ des Künſtlers iſt ein hoher Tenor, den er mit großer Virtuoſität anwendet. In der ruhigen Rede, wie in allen, der Converſation näher liegenden Wendungen iſt ſein hohes Organ wohlthuend und durch eine ungemeine Deutlichkeit, bei der auch keine Silbe vermißt wird, ausgezeichnet. Freilich darf man ſich nicht verhehlen, daß ſelbſt in dem mit großem Fleiße bekämpften polniſchen Idiome noch Accente mitunterlaufen und ſich einſchleichen, welche uns noch an die fremde Abkunft mahnen und den Künſtler vom Ausdruck voller Idealität trennen. Dies liegt in der Weiſe, wie Herr Dawiſon die Vokale, namentlich den am meiſten muſikaliſchen, das A, anſchlägt. Es miſcht ſich etwas von einem Naſallaut ein, welcher eine wahre Idealität der Rede, wo ſie gefordert wird, beeinträchtigt.

Ferner ſchließt die hohe Tenorlage ſeines Organs Herrn Dawiſon von gewiſſen erſchütternden höchſten tragiſchen Wirkungen, die nun einmal die Tiefe des Tons fordern, wie z. B. die Zerbrochenheit eines Greiſes, wie König Lear, ohne die tieferen Chorden gar nicht zu denken iſt, aus. So viel Vortheile auf der einen Seite auch in dem hohen Tenororgan für Herrn Dawiſon liegen, da, wo es gilt, die Schärfe des Ausdrucks nach allen Richtungen hin ſpielen zu laſſen, ſo viel Nachtheile führt auf der andern Seite die mangelnde Tiefe mit ſich, gleichſam die Schranke für den Ausdruck des Furchtbaren der inneren Zertrümmerung ſtarker, markiger, heroiſcher Naturen von weit vorgerücktem Alter.

Herr Dawiſon macht in der techniſchen Behandlung der Rede den Eindruck des Künſtlers, welcher ſein Inſtrument beherrſcht und allſeitig unterworfen hat. Die Rede iſt reich an Modulationen, voll von Schatten und Licht in der Anwendung des Tempos, und intereſſant durch die Spannung, welche er den verzweigten Perioden zu verleihen vermag. Dabei wird Herr Dawiſon durch eine edle Geſtalt wie durch ausdrucksvolle mimiſche Beweglichkeit unterſtützt: alles Eigenſchaften, welche den Künſtler verrathen, der gleich entfernt iſt von verletzendem Naturalismus, welcher ſich auf der deutſchen Bühne nur allzu breit macht, und von der Geziertheit eines künſtleriſchen Anſtrichs, der dem Kenner indeſſen nur die Ohnmacht einer wirklichen Kunſtleiſtung verräth.

Was nun den Hamlet des Künſtlers betrifft, mit welchem ſich derſelbe zuerſt bei dem Publikum Berlins einführte, ſo zeigt er dieſelben Elemente, welche noch jeder wahrhaft bedeutende Darſteller des Hamlet in Deutſchland hervorgehoben hat, mag er Wolff, Deſſoir oder Dawiſon heißen. Dieſe Elemente des idealen, vor der That, weil ſie die Verantwortlichkeit einſchließt, ſcheu zurückbebenden, in ungeheurem Zwieſpalt zwiſchen ſeiner Miſſion zur That und ſeiner Ohnmacht des Handelns lebenden, den Sarkasmus gegen ſich richtenden und doch zugleich ſo unendlich tief empfindenden Menſchen müſſen ſich in jedem nur irgend bedeutenden Darſteller des Hamlet wiederholen, oder er giebt uns alles Andere eher, als den Hamlet. Nur in der Miſchung dieſer Elemente liegt der Unterſchied; in Dem, was bei dem einen oder andern Hamlet die Grundfarbe geworden iſt, in Dem, was er von dieſen Elementen in den Vordergrund ſtellt, liegt die Differenz und der größere oder geringere Anklang, welchen ein Hamlet in der Bruſt des Hörers findet, vorausgeſetzt immer, daß wirkliche Künſtler dieſe Rolle zur Anſchauung bringen. In Herrn Dawiſon's Hamlet herrſcht nun ganz entſchieden der Sarkasmus des Prinzen, die Schärfe gegen ſich wie gegen Andere, die Bitterkeit des verletzten Gemüthes wie des thatloſen Denkers vor. Wir ſagen nicht, daß die übrigen Elemente geradezu fehlen, dann wäre Herr Dawiſon gar kein Hamlet; aber ſie ſtehen dagegen in zweiter Linie. Dieſe von uns bezeichneten Elemente bilden den Höhepunkt in der Darſtellung des Künſtlers; ihnen verleiht er einen ſo ſcharfen, ſo eindringenden Ausdruck, daß ſie vollkommen in Fleiſch und Blut übergegangen ſind und auch ſo auf den Hörer wirken. Wir enthalten uns vor der Hand jedes Bedenkens, welches das Spiel des Künſtlers in uns angeregt hat, weil uns erſt folgende Darſtellungen des Herrn Dawiſon darüber Licht geben werden, ob ſich unſere Bedenken und Differenzen nur gegen eine beſondere Auffaſſung dieſer oder jener Stelle im Hamlet, oder gegen einen Grundzug ſeiner Darſtellung zu richten haben werden. Nur Eins, auf Hamlet ſpeciell bezüglich, wollen wir dem Künſtler nicht verſchweigen. Wir meinen den berühmten Monolog Hamlets: Sein oder Nichtſein, und die darauf folgende Scene mit der Ophelia. Herr Dawiſon giebt jenem Monologe mehr den Ausdruck einer philoſophiſchen Abhandlung, als den Ausdruck der individuellen Stimmung Hamlet's, des in ſich verſenkten, aus ſeiner ganzen innern Bewegung auf dieſe Dialektik hingedrängten, perſönlichen Menſchen. Erſt dadurch wird dieſer berühmte Monolog völlig Objekt der Poeſie, während ihn Herr Dawiſon von ſeinem mütterlichen Boden ablöſt und dadurch abſtrakter macht, als die Situation zuläßt. In der Scene mit Ophelia fühlten wir das ganze Gewicht des ſcharfen Bußpredigers, aber wir vermißten die, durch die ganze Unterredung ſich hindurchziehende Tiefe des empfindenden Herzens, welches Ophelia vor den Verſuchungen der Welt, der auch ſie erliegen würde, weil ſie „Weib“ iſt, entziehen möchte und ſeinen Schmerz in die immer wiederkehrenden Worte: „Geh in ein Kloſter“ zuſammenpreßt. Daß wir den folgenden Leiſtungen des Künſtlers mit größter Spannung entgegenſehen, verſteht ſich nach dieſer Kritik von ſelbſt.

2. Herr Bogumil Dawiſon als Carlos in Göthe's Clavigo und als Bonjour in: Die Wiener in Paris.

Am zweiten Abend ſeines Gaſtſpiels, am 11., erſchien Herr Dawiſon als Carlos in Göthe's Clavigo und als Bonjour in dem einaktigen Genrebilde: Die Wiener in Paris von Holtei. Seydelmann hat für alle Zeiten den Typus für die Rolle des Carlos geſchaffen und feſtgeſtellt. Die Wirkung deſſelben war ſo durchgreifend und allgemein, daß ſich Niemand derſelben entziehen konnte, ja daß die Erinnerung daran bei allen Denen noch lebendig iſt, welche den großen Künſtler als Carlos geſehen haben, obgleich ſo manches Jahr ſeitdem verſchwunden iſt. Seydelmann erreichte dieſe außerordentliche und nachhaltig fortdauernde Wirkung in dieſer Rolle durch die Vereinigung des feinſten, ſcharfſinnigſten, weltmänniſchen Verſtandes mit der täuſchendſten Naturwahrheit und zugleich einer Idealität in der Behandlung der Rede, welche den Zuhörer zu dem Gefühle erhob, daß er, obgleich die Wahrheit des Lebens wiederfindend, doch zugleich dieſe Wahrheit aus der Hand der Kunſt, alſo als verklärte Natur empfing. Herr Dawiſon, um auf ſeine Leiſtung als Carlos zu kommen, bewährte ſein großes Geſchick in der Behandlung der Rede, ſeine Kunſt, die Perioden mannigfaltig zu ſchattiren, der Proſa Fleiſch und Blut mitzutheilen, auch in dieſer

Rolle; wir fanden einen ſcharfſinnigen Repräſentanten des beweglichen und in alle Schlupfwinkel des Gegners dringenden Verſtandes, die Wahrheit des täglichen Lebens, aber wir vermißten, was für uns der Gipfel aller Kunſt iſt, die Verklärung der Wahrheit des alltäglichen Lebens zur Wahrheit des künſtleriſchen Lebens. Wir empfingen im Carlos des Herrn Dawiſon zwar eine Naturwahrheit, wie ſie als Conterfei des gewöhnlichen Lebens nicht beſſer, eindringlicher geſehen werden kann, aber nicht die Naturwahrheit, durch welche ſich ein ideales Element hindurchzieht, welches uns mitten in aller Natur zugleich über das tägliche Leben erhebt, alſo nicht die wiedergeborne Naturwahrheit. Dies geſtaltet ſich in dem Carlos unſeres Künſtlers alſo, daß derſelbe, wie er den Text ſeiner Rede nicht ſelten durch kleine Flickworte, wie ſie ſich wohl das gewöhnliche Leben geſtattet, ihrer idealen Färbung bisweilen entkleidete, auch dem Ausdruck derſelben zwar eine große Natürlichkeit gab, aber durch die ganze Art der Behandlung den Zauber verwiſchte, welcher darauf beruht, daß der Zuhörer die Lebenswahrheit aus der Hand der verklärenden Kunſt empfängt. Herr Dawiſon, in ſeinem ſo erfolgreichen Streben, die Natur und nur die Natur walten zu laſſen, zerbricht nicht ſelten die Leiter, welche ihn von der Natur wieder zur Kunſt hinaufführen und dadurch die volle Verſöhnung beider Seiten bewirken ſollte. Darin liegt es auch, daß ſein Carlos nicht den vollen

Adel ausſtrahlte, welchen die große Kunſt des Wortes, die ihm gegeben iſt, bedingt, daß es uns nicht zur Anſchauung kam, wie und wodurch Carlos jene bewältigende Ueberlegenheit über Clavigo ausübt: es fehlte uns, troß aller Naturwahrheit ſeines Carlos, die, ſo zu ſagen, faſcinirende Herrſchaft über das Gemüth des Clavigo. Bisweilen behandelte Herr Dawiſon die Rede ſelbſt ſogar, um daran die Kunſtfertigkeit im Schnellſprechen, ſeine Virtuoſität in der Volubilität zu zeigen. Dies gelang freilich, aber in demſelben Maße entfloh auch der Geiſt der Idealität aus der Rede. Wer Herrn Dawiſon in dieſer Rolle geſehen und künſtleriſche Anſchauung mit hinzubringt, wird gewiß dieſen Eindruck theilen. Wir enthalten uns vor der Hand noch des Urtheils, ob dieſe, bis zur äußerſten Spitze im Carlos vorgedrungene Naturwahrheit, welche die Idealität zurückgelaſſen hat, Abſicht unſeres Künſtlers gerade in dieſer Rolle war, oder vielmehr als Schranke ſeiner künſtleriſchen Natur heraustritt. In dem darauf folgenden Genrebilde: Die Wiener in Paris, verlieh Herr Dawiſon ſeiner Rolle (Bonjour) allen Reiz und allen Humor, welche eine ſo vollendete Meiſterſchaft im Ausdruck des franzöſiſchen Idioms wie im Vortrag der franzöſiſchen Couplets dieſem Bonjour nur immer geben kann. Bei aller Virtuoſität, welche wir in Herrn Dawiſon als Bonjour bewundern, können wir doch nicht bergen, daß wir dem Künſtler die Sünde vergeben hätten, wenn er uns das gar zu harmloſe Genrebild nicht in dieſen Räumen vorgeführt hätte.

3. Herr Bogumil Dawiſon als Markus Antonius in Shakeſpeare's Julius Cäſar.

In ſeiner dritten Gaſtvorſtellung am 13. erſchien Herr Dawiſon als Markus Antonius in Shakeſpeare's Julius Cäſar. Die Rolle des Antonius iſt eine der brillanteſten Aufgaben für den Darſteller. Antonius ſchließt ſich in zwei großen Scenen von der aufregendſten Gewalt ab, zu deren wirkungsvollſter Darſtellung vom Dichter alle Momente heraufbeſchworen ſind. Dieſe beiden großen Scenen ſind entgegengeſetzter Natur; in der einen iſt Antonius allein, nur ſeinem Schmerze unterthan, in der andern iſt Antonius der Staatsmann, welcher durch alle Künſte der Beredtſamkeit die Maſſen für ſeinen Zweck entflammt. In dieſem völlig entgegengeſetzten Sinne ſollen ſie auch aufgefaßt und geſpielt werden. Wir haben bei der jüngſten Aufführung des Werkes dem heimiſchen Darſteller des Antonius den Vorwurf gemacht, daß er die Scene an der Leiche des Cäſar mit viel zu großem Kraftaufwande, mit viel zu großer Aufbietung phyſiſcher Mittel ſpiele. Wir befinden uns heute in dem Falle, gegen den fremden Künſtler denſelben Vorwurf wiederholen zu müſſen. Auch Herr Dawiſon ſpricht den gedachten Monolog an Cäſar's Leiche mit weſentlich nach Außen dringendem Kraftaufwand, er ſieht das Publikum als die aufzuregende Maſſe an, welche zu einem Entſchluſſe fortgeriſſen werden ſoll. Für Antonius aber exiſtirt doch in dieſem Monologe kein Publikum, keine aufzuregende Maſſe; er iſt nur mit ſeinem tiefen Schmerze zuſammengeſchloſſen, dem er nicht Tiefe, nicht Innerlichkeit genug geben kann. Dieſer ſchöne Monolog iſt die Kehrſeite des Volksaufwieglers Antonius, gleichſam die ſittliche Folie für den mit ſo ſchlauer Kunſt ſpäter die Maſſen fortreißenden Staatskünſtler. Antonius heuchelt im Monolog keinen Schmerz, er will ja durch ſeinen phyſiſchen Kraftaufwand Niemanden über ſeinen Schmerz täuſchen. Nein, Antonius iſt wirklich und wahrhaft in dieſem Augenblicke der von tiefem Schmerz, von heißer Liebe für den Ermordeten ergriffene Menſch, der nur die Rückſicht nimmt, den Schmerz nicht in ſo laute Donnerworte zu hüllen, um nicht etwa von Spähern verrathen zu werden. Was kann es Natürlicheres, Rührenderes geben, als daß der Menſch in ſolchem Momente, allein an der Leiche des bewunderten und geliebten Mannes, ſeinem Schmerze eine, nur aus der Tiefe der Seele dringende Farbe giebt, und den phyſiſchen Kraftaufwand, den überlauten Affekt gänzlich verſchmäht. Die Scene verliert durch dieſe, einzig wahre, einzig würdige, in der Situation begründete Auffaſſung für den Darſteller vielleicht etwas an lautem

Widerhall des Affekts im Publikum, aber nachhaltig ergreifender wirkt der edle männliche, ſich in Lauten voll Wehmuth wie in prophetiſchem Vorgefühl ergehende Schmerz. Die große Rede zum Volke ſprach Herr Dawiſon mit aller Kunſt, allem Glanz des Redners, unfehlbar ſein Ziel treffend. Auch die Schlauheit des Staatsmannes feierte ihren Triumph. Rauſchender Beifall und Hervorruf folgten den Leiſtungen des Künſtlers. Neben dem Gaſte haben wir Herrn Deſſoir für die gegen die erſte Aufführung noch geſteigerte Leiſtung in der Durchführung des Brutus unſern Dank auszuſprechen, den auch das Publikum mit ganz beſonderer Wärme ausſprach. Die Trefflichkeit der Darſtellung des Brutus ſeiten des Herrn Deſſoir beruht ganz beſonders in dem durchaus einfachen, ſchmuckloſen Stile, welchen der Künſtler der antiken Geſtalt verleiht. Im Affekte iſt Brutus der geſinnungsvolle, von aller Schönrednerei entfernte Republikaner, im Schmerz der von aller modernen Sentimentalität ferne ſtoiſche Römer.

4. Herr Bogumil Dawiſon als Marinelli in Leſſings: Emilia Galotti.

Am 15. erſchien Herr Dawiſon, als Gaſt, als Marinelli in Emilia Galotti. Es war von einem ſo ſcharfſinnigen Darſteller, wie Herr Dawiſon iſt, zu erwarten, daß er den Charakter des Marinelli in voller Beſtimmtheit auffaſſen und die bedeutungsvolle, gedankenreiche und zugleich ſo charakteriſtiſche Proſa Leſſing's mit Klarheit an das Licht ſtellen werde. Wir haben uns in dieſer Vorausſetzung nicht getäuſcht. Auch billigen wir die Einfachheit, mit welcher Herr Dawiſon ſpielte, in dem Sinne ſehr, daß er ſich dem Rahmen des Ganzen einzufügen ſtrebte, nicht für ſich allein zur Geltung gelangen wollte. Ganz beſonders ſagte uns in des Künſtlers Auffaſſung die Scene Marinelli's mit der Gräfin Orſina im vierten Akte zu, ſo unbedeutend dieſe ſcheinbar für Marinelli iſt. Herr Dawiſon gab ſeinem Marinelli in dieſer Scene eine abſichtliche Nachläſſigkeit gegen die Gräfin im Ton wie in der Haltung, welche verrieth, daß die Gräfin völlig aufgehört hat, für Marinelli eine Macht zu ſein; ja, daß es ihm durchaus nicht darauf ankomme, die Gräfin, welche bei dem Prinzen jedes Gewicht eingebüßt hat, zu verletzen. So Vieles wir in der Auffaſſung des Marinelli unſeres Gaſtes bereitwillig anerkennen, ſo müſſen wir uns doch in Vielem gegen die Darſtellung kehren. Es fehlte nämlich dem Marinelli unſeres Gaſtes bei allem Scharfſinn im Einzelnen, doch jene höfiſche Geſchmeidigkeit in Ton, Haltung und Geberde, welche uns für das Weſen des glatten, herzloſen Höflings unerläßlich iſt. Den Ton hätten wir zu dieſem Zweck geſchmeidiger, abgeglätteter, von Schärfe befreiter, und die Bewegungen der Arme, vorzugsweiſe der Hände, weniger unruhig, von weniger raſchem Wechſel gewünſcht. Wir unterſcheiden ſehr wohl zwiſchen der gewandten, geiſtreichen Behandlung des Wortes, welche wir im Marinelli des Herrn Dawiſon keinen Augenblick vermißten, und dem Ausdruck der höfiſchen Geſchmeidigkeit, welche, ohne jemals geckenhaft zu werden, durch die ſparſame, gewandte und ſichere Bewegung des ſeines Terrains ganz ſicheren Hofmannes uns das Gefühl aufdringt, bei aller ſcheinbaren Einfachheit doch keinen Augenblick das letzte Ziel aus den Augen zu verlieren, ſich dem Fürſten unentbehrlich zu machen. Im Marinelli des Herrn Dawiſon waren Auffaſſung und Darſtellung nicht in Harmonie, beide Seiten waren durchaus nicht künſtleriſch ausgeglichen. Wenn wir demnach oben die Auffaſſung des Künſtlers, der Orſina gegenüber, billigten, ſie nicht mehr als eine Macht zu reſpectiren, ſie als eine gefallene Größe zu behandeln, ſo bedingt dies keineswegs, daß ſich der Kammerherr Marcheſe Marinelli der Gräfin Orſina gegenüber über allen und jeden feinen Anſtand hinwegſetzt, ſelbſt bis zur äußerſten Grenze des Schicklichen in Haltung und Geberde vordringt, über welche Linie hinaus aller geſellſchaftliche Anſtand aufhören würde. Marinelli darf in der Scene mit der Gräfin Orſina niemals vergeſſen, daß ſie eine vornehme Dame und er Kammerherr iſt. Es bieten ſich ganz andere Mittel dar, um anſchaulich zu machen, daß die Gräfin Orſina für *Marinelli* eine gefallene Größe iſt. Die Geberden des Herrn *Dawiſon* zogen dieſe unzweifelhaft richtige Auffaſſung in's Gewöhnliche und Unſchöne herab.

---

5. Herr Bogumil Dawiſon als Mephiſtopheles in Göthe's Fauſt.

Am 16. gab Herr *Dawiſon* in dem Cyklus ſeines Gaſtſpiels zum erſten Male den *Mephiſtopheles* in Göthe's Fauſt, eine Rolle, welche mit Recht die höchſte Spannung erregen mußte. Wir erwarteten, nach den Zügen des *Sarkasmus*, welche uns der Künſtler als *Hamlet* gegeben, nach der *Schärfe*, womit er den *Carlos* im *Clavigo* ausgeſtattet hatte, daß er uns im *Mephiſtopheles* gleichſam in die *Urſtätte* der *Schärfe*, der *zerſetzenden Ironie*, des *höhniſchen*, *ſpottenden Sarkasmus* führen werde. Dieſe Erwartungen hat Herr *Dawiſon* nicht erfüllt, und doch iſt dieſe Forderung an den *Mephiſtopheles* unerläßlich. Wir glauben auch den Urſprung dieſes Mangels zu kennen. Herr *Dawiſon* geht, wie das ganze Bild ſeines *Mephiſtopheles* beweiſt, darauf aus, denſelben ſo viel als möglich zu *vermenſchlichen*, und ihm ſo viel als irgend möglich das *Gepräge* des vom Menſchen *nicht* unterſchiedenen Diaboliſchen zu verleihen, gerieth aber dabei in das andere Extrem, den *Mephiſtopheles* um ſein abſolutes Vorrecht diaboliſcher Ironie zu bringen, ja ihm weniger von dieſem, ihn ganz durchdringenden Element zu geben, als er dem Böſen in der menſchlichen Natur zu verleihen vermag. Dieſes Streben, den Mephiſtopheles ganz zu vermenſchlichen, iſt ſehr anerkennungswerth, im Sinne der Dichtung; aber das Eine thun und das Andere nicht laſſen, das iſt hier die große Aufgabe! Menſchlich und übermenſchlich zugleich, diaboliſche Ironie in menſchlicher Geſtalt, unterſchieden von den verſchiedenen Formen, welche das Böſe in der menſchlichen Natur annimmt, ohne deshalb den menſchlichen Boden zu verlaſſen, dieſe beiden Seiten künſtleriſch verſöhnen, das iſt die außerordentliche Aufgabe, welche der Darſteller des Mephiſtopheles zu löſen hat. Dies Problem iſt von Herrn Dawiſon darum nicht gelöſt worden, weil dem Ausdruck ſeines Mephiſtopheles jener Hauch diaboliſcher Ironie fehlte, der ihn, nur verſchieden modificirt, immer begleiten ſoll, mag er Fauſt in das Sinnenleben hineinziehen und der Speculation ſpotten, mag er den Pedantismus und die Trockenheit der vom Leben abziehenden Wiſſenſchaft in der Maske des Fauſt ironiſiren, mag er die Leidenſchaft für Gretchen verhöhnen und in losgebundener Weiſe mit Martha, wie die Katze mit der Maus, ſpielen. Damit alle dieſe Formen und Wendungen mephiſtopheliſch werden, dazu ſollen ſie auf der Grundfarbe diaboliſchen Hohnes und Spottes aufgetragen ſein, wodurch ſie, ohne jemals mit unorganiſchen Tönen, mit unarticulirten Lauten gemiſcht zu werden, Grauen erregen und uns, mitten in der Freude über dieſe Ironie, an ihren dämoniſchen Urſprung erinnern. Dieſer Grundzug fehlte dem Mephiſtopheles unſeres Künſtlers weſentlich, ſo viel Ergötzliches und witzig Combinirtes er uns auch im Einzelnen, wie in der Scene mit dem Schüler, in der Hexenküche und mit Martha gab. Es herrſchte bei dem, Herrn Dawiſon ganz erfüllenden Streben, Mephiſtopheles auf dem rein menſchlichen Boden zu halten, in keinem dieſer Züge diejenige kauſtiſche Schärfe, welche wir von Mephiſtopheles zu fordern berechtigt ſind; ſie ſchillerten theils im leicht hingeworfenen Spott, theils im Scherz und entbehrten dadurch des mephiſtopheliſchen Grundcharakters. Wir verſuchten dieſen Mangel in ſeiner Quelle aufzuſuchen; er liegt in einer Auffaſſung, welche, um nicht in die Charybdis der Unnatur und des widerwärtig Teufliſchen zu gerathen, in die Scylla eines ſehr zahmen, ſtellenweiſe ſogar pathetiſch werdenden Mephiſtopheles fiel. Es war daher nur eine Conſequenz dieſes Grundmangels, daß die erſte Scene, in welcher Mephiſtopheles dem Fauſt als fahrender Scholaſt entgegentritt, völlig verfehlt ſein mußte, während in allen ſpätern Scenen, wenn auch dieſelben niemals von dem Hauche diaboliſcher Ironie völlig durchgeiſtigt waren, doch immer noch ein geiſtiger Zuſammenhang mit dem dichteriſchen Urbilde waltete. Denn in der gedachten erſten Scene ſpricht ſich Mephiſtopheles ganz rein, ganz unumwunden, und zwar nur dieſes eine Mal im ganzen Stücke, als den verneinenden Geiſt aus, der ewig auf die Vernichtung des Lebens ausgeht, ewig aber ſeine Ohnmacht, das Leben zu vernichten, erfährt. „Und immer circulirt ein neues, friſches Blut.“ Was fordert alſo dieſe Scene? Die Töne des verzehrenden Grimms des ſich unabläſſig als ohnmächtig erfahrenden Geiſtes. Dieſe Töne können uns nicht energiſch genug die diaboliſche Natur zurückſpiegeln, während Herr Dawiſon dieſer Scene eher etwas Docirendes, von allem Diaboliſchen fernes Pathos gab. Wir haben das ehrenvolle Zutrauen zu Herrn Dawiſon, daß ihm eine eingehende, wenn auch entgegnende Kritik lieber, als die wohlfeile Phraſe der Lobhudelei ſein werde.

6. Herr Bogumil Dawiſon als Othello in Shakeſpeare's Othello.

Herr Dawiſon ſtellte am 18. Shakeſpeare's Othello dar. Herr Dawiſon hat in der hohen Stimmlage ſeines Organs für die Verſinnlichung des Othello einen hartnäckigen Feind, theils weil dieſe hohe Lage in den leidenſchaftlichſten Affekten, woran Othello ſo reich iſt, etwas ſehr Scharfes und Spitzes bekommt, welches der Rede den Charakter des Furchtbaren nimmt, deſſen ſie hier doch ſo oft bedarf, theils weil die Töne ſeines Organs die Farbe dumpfen Schmerzes, dumpfer Verzweiflung, worin Othello ſich ſo oft zu bewegen hat, nicht annehmen können. Man muß es Herrn Dawiſon zum Ruhme nachſagen, daß er, trotz dieſes natürlichen Mangels, für die Rolle des Othello ſo viel als möglich gethan hat, um denſelben zu überwinden und durch die Herrſchaft über ſeine Mittel derſelben ſo viele Vortheile, als nur möglich, abzugewinnen. Wir laſſen dieſer Technik volle Gerechtigkeit widerfahren. Im Ganzen neigte ſich der Künſtler, ſchon durch die Verwandtſchaft ſeiner hohen Stimmlage dazu getrieben, dem von Ira Aldridge entworfenen Bilde des Othello zu. Während Herr Dawiſon in ſeinen Wuthausbrüchen nichts von jenen kreiſchenden, an das Thieriſche grenzenden Lauten des engliſchen Schauſpielers in ſeine Darſtellung aufgenommen hatte, was wir nur billigen können, entbehrten freilich auch jene furchtbaren Affekte, verglichen mit der Darſtellung des Engländers, des Ausdrucks ungezähmter Naturkraft, weil die Töne des Herrn Ira Aldridge, trotz ihrer Höhe, doch voller und kräftiger waren. Dieſem gedachten Grundmangel, begründet in der Stimmlage unſeres Gaſtes, entſpricht es auch, daß wir einige Male einen an das Weinerliche ſtreifenden Ausdruck empfingen, wie in dem Abſchiede von Desdemona im erſten Akte und in den Schmerzenslauten an der Leiche der Gemordeten. Wir fordern hier für die erſtere Scene mehr männliche Rührung, für die letztere mehr dumpfe Verzweiflung. Aus dieſen, dem Grundtone des Othello widerſtrebenden Tönen des Künſtlers folgt auch, daß der letzte Akt der ſchwächſte ſein mußte. Er fordert nur düſtere Farben, ſei es, daß Othello den furchtbaren Gedanken, Desdemona zu ermorden, bei ſich abſchließt, ſei es, daß er ſich in eine bis zur Accentloſigkeit gehende Verzweiflung verliert. Empfingen wir aber auch kein vollendetes Bild des markigen, im Zorn furchtbaren, in der Verzweiflung dumpfen Othello, ſo erkennen wir doch die mancherlei Schönheiten in der Darſtellung unſeres Künſtlers freudig an. Wir rechnen dahin die Erzählung im erſten Akt, den Beginn der entfeſſelten Leidenſchaft im dritten und die Momente innerer Gebrochenheit im vierten. Wenn wir oben bereits hervorhoben, daß zwiſchen den Darſtellungen von Ira Aldridge und Dawiſon eine gewiſſe Verwandtſchaft herrſchte, ſo ging dieſe auf Koſten der Selbſtſtändigkeit des Herrn Dawiſon doch viel zu weit. Wir begegneten nämlich in mehreren Momenten, wie z. B. im dritten Akte in der Scene mit Desdemona, einer in Haltung, Geberde, Gang ſich ausprägenden faſt mechaniſchen Nachahmung dieſer Scene des Ira Aldridge. So weit darf namentlich in äußerlichen Dingen die Einwirkung eines Vorbildes niemals reichen. Man läuft dabei Gefahr, in eine ſklaviſche Nachahmung hineinzugerathen. Was iſt natürlicher, als daß man einen Künſtler von Herrn Dawiſon's Ruf ſtets nur nach den höchſten Forderungen mißt, welche ein dichteriſches Gebilde ſtellt, beſonders in einer Rolle, in welcher wir ſeit Jahren durch die Darſtellung derſelben auf unſerer Bühne die höchſten Forderungen befriedigt fanden.

7. Herr Bogumil Dawiſon als Franz Moor in Schiller's Räuber.

Das Gaſtſpiel des Herrn Dawiſon brachte uns am 20. Schiller's Räuber, welche Jahre lang geruht hatten, neu einſtudirt und neu inſcenirt, in welchen Herr Dawiſon den Franz Moor gab. Es iſt gewiß von Herrn Dawiſon künſtleriſch gedacht und verdient unſere volle Anerkennung nach dieſer Seite hin, daß der Künſtler den Franz Moor vom Beginn an möglichſt auf den menſchlichen Boden zu ſtellen, ihn menſchlich zu erklären, überhaupt als eine Geſtalt von Fleiſch und Blut vor uns hinzuſtellen bemüht war. Franz Moor iſt einmal ein Gemiſch von lauter Verneinungen, in denen jegliche poſitive, wirklich menſchliche Seite völlig verdrängt iſt. Er vor Allem gehört in die Kategorie der Menſchen, von welchen Schiller mit großer Freiheit der Selbſtkritik ſagte: Er habe Menſchen geſchaffen, ehe er Menſchen gekannt habe. Dieſer Verein von lauter Negationen, welche die Natur des Franz Moor bilden, menſchlich fühlbar und greifbar zu machen, ſo daß dieſes Gemiſch von Verneinungen, auf einen einzigen Menſchen gehäuft, doch die Geſtalt und Wahrheit eines wirklichen Menſchen gewinnt, iſt außerordentlich ſchwer; ganz wird es niemals gelingen, weil die Conception dieſer Geſtalt eine volle menſchliche Verkörperung nicht zuläßt. Wer Franz Moor, wie Herr Dawiſon, ganz menſchlich wahr hinzuſtellen verſucht, wird immer in Etwas gegen die Dichtung verſtoßen, indem er ihm Elemente leiht, welche in der urſprünglichen Faſſung des Dichters nicht begründet ſind. So iſt es auch Herrn Dawiſon in den beiden erſten Akten ergangen. Bis auf die Erſcheinung, welche viel mehr menſchlichen Adel, viel mehr Gepräge menſchlicher Würde trug, als Schiller dem Franz Moor irgend einräumt, lag in der Art, wie Herr Dawiſon den Franz Moor darſtellte, zu viel, was jenem Gemiſch reiner Negationen nicht entſprach. Es drangen aus dieſer Bruſt ſogar markige Töne, welche eher Muth und edlen Stolz verriethen, als die niedrige Feigheit, in welcher ſich Franz Moor unabläſſig bewegt. Wir hätten in die Philoſophie des Franz Moor noch mehr den wilden Grimm eines hirnverbrannten Jünglings gebracht, der ſich in den Haß gegen alle ſittliche Ordnung köpflings hineinſtürzt, weil er ſich einredet, von der Natur verworfen zu ſein. Vom dritten Akt an, wo die wahrhaft poetiſche Aufgabe für Franz Moor beginnt, das rieſenhaft wachſende, innere Zerwürfniß bis zum zerſtörenden Gerichte an ſich ſelbſt zu zeichnen, ſtand Herr Dawiſon ganz innerhalb ſeiner Aufgabe; er ließ das Bild innerer Schrecken wie innerer Ohnmacht bis zur wahnſinnigen Verzweiflung wachſen, und gab uns ein Seelengemälde von eben ſo vielem pſychologiſchem Intereſſe, als Wahrheit im Sinne der Dichtung, welches vom Publikum mit rauſchendem Beifall und wiederholtem Hervorruf bei offener Scene ausgezeichnet wurde. Bei der Wiedererneuerung der Räuber iſt uns recht lebendig die große Schwierigkeit entgegengetreten, das Werk der kühnſten Jünglingsphantaſie, in dem Sinne, wie es einſt geſchaffen worden und eine neue Aera dramatiſcher Geſtaltung in Deutſchland einleitete, wiederzugeben. Die jetzige Generation, alſo auch die Darſteller, ſtehen zu ſehr außerhalb jener Stimmung, aus welcher die Räuber ſtammen, um ihnen in Geſtalten wieder Leben und Kraft zu verleihen. Was noch vor funfzig, ſechzig Jahren als unmittelbares Leben in den Herzen wie in den Köpfen der Jünglinge wirbelte, kann jetzt nur von dem Darſteller vermittelſt des Akts einer ſchöpferiſchen Phantaſie wiedergeboren werden. In dieſer Beziehung hat es Karl Moor, der himmelſtürmende Titan, am ſchwerſten, und wir wollen, dies berückſichtigend, nicht zu ſtreng mit ſeinem Vertreter (Herrn Berndal) in das Gericht gehen, wenn wir ihm ſagen, daß er weder die phyſiſchen Mittel, noch weniger jene Kühnheit und Idealität einer überſprudelnden Jünglingsphantaſie offenbarte, welche für Karl Moor ganz unerläßlich ſind. Maß halten iſt ſchön, wenn dies aber mehr den Charakter der Ohnmacht, als die Herrſchaft über gewaltige Kräfte ankündigt, lähmend und die Illuſion vernichtend. Auch den andern Jünglingsgeſtalten hätten wir durchweg fieberhaftere Aufregung, wilderes Auflodern der Kraft gewünſcht.

8. Endurtheil über Herrn Dawiſon.

Herr Dawiſon hat uns, während ſeines hieſigen Gaſtſpiels, eine Reihe der verſchiedenartigſten und zugleich großartigſten Charaktere vorgeführt, welche wir ſämmtlich mit unſerer Kritik begleitet haben. Am Schluſſe dieſes Gaſtſpiels, welches Gelegenheit darbot, den Künſtler nach ſo vielen Richtungen kennen zu lernen, hat die Kritik, welche Herrn Dawiſon mit der größten Aufmerkſamkeit gefolgt iſt, das Recht und die Pflicht, die Summe aus den Ergebniſſen der einzelnen Darſtellungen des Künſtlers zu ziehen. Es iſt ihre Sache, die poſitiven wie die negativen Seiten des Künſtlers, ſeine Vorzüge wie ſeine Schranken zuſammenzufaſſen und dadurch das Bild des Künſtlers feſtzuſtellen. Wir beginnen, wie billig, mit den poſitiven, die Lichtſeiten unſeres Künſtlers bildenden Momenten. Herr Dawiſon erſtrebt in ſeinen Darſtellungen weſentlich Einfachheit und Natürlichkeit des künſtleriſchen Ausdrucks; ſeine Rede wie ſeine Geberde wollen überall der Geſtalt, die ſie zu verkörpern haben, menſchliche Wahrheit und Wirklichkeit geben. Von dieſem ſchönen Streben durchdrungen, ſehen wir Herrn Dawiſon in ſeinen Gebilden von falſchem Pathos, von hohler Declamation, von aufgeſpreizter Rhetorik durchaus fern — die ſchönſte Baſis echter Charakterdarſtellung. Zu dieſem Zwecke wird Herr Dawiſon durch Scharfſinn in der Auffaſſung, durch Witz in der Combination und beſonders durch eine große Mannigfaltigkeit in der Färbung der Rede trefflich unterſtützt. Sein außerordentlicher Fleiß wie ſein künſtleriſcher Eifer haben ihn unverrückt ſein Ziel in's Auge faſſen laſſen, das lebendige Wort von den Schlacken einer ſtörenden, fremdartigen Ausſprache zu befreien. Von der muſtergültigen Ausſprache des Deutſchen iſt Herr Dawiſon noch durch häufig wiederkehrende Naſallaute und ein nicht ganz reines, die Grundlage des muſikaliſchen Elements in der Sprache bildendes, A getrennt. Dieſe Laute ſind vielleicht das einzige Merkmal, welches die fremde Abkunſt verräth, vielleicht unüberwindlich für ihn, aber nichtsdeſtoweniger den idealen Eindruck des dichteriſchen Wortes beeinträchtigend. Die Natürlichkeit unſeres Künſtlers athmet dabei immer Leben, nichts von einem ſchlaffen Sichgehenlaſſen oder einer bequemen Gemächlichkeit wohnt ihr bei. Mit allen dieſen poſitiven Seiten iſt man ein ehrenwerther Künſtler, ein intereſſanter Zeichner menſchlicher Charaktere, aber noch kein ſchöpferiſcher Menſchendarſteller, noch kein Prometheus, welcher das göttliche Feuer herunter holt, um die Menſchenbruſt mit dieſem heiligen Funken zu entzünden, noch kein Verkündiger der tiefſten Geheimniſſe des Denkens und Empfindens, welche im Abgrunde der menſchlichen Natur wohnen. Von dieſen, durch eine unſichtbare Kette mit einander verbundenen Geiſtern der Kunſt iſt Herr Dawiſon durch ſeine, nicht ſowohl aus einem Guſſe ſchaffende, als vielmehr aus glänzenden Einzelheiten virtuos zuſammenfügende Weiſe ſeiner Darſtellungen getrennt. Vielleicht iſt es unſer Künſtler ſelbſt, der in edler Beſcheidenheit und Selbſtbeſchränkung eine ſolche Stufe künſtleriſcher Vollendung von ſich abweiſt, welche wir nur darum ausdrücklich verneinen müſſen, weil Unverſtand und oberflächliche, mit der pathetiſchen Lobeserhebung zufriedene Bildung unſerm Künſtler einen Geleitsbrief gegeben haben, welcher die Kritik zwingt, das künſtleriſch Dargebotene auf ſein richtiges Maß und die gerechte Würdigung zurückzuführen. Herr Dawiſon beſitzt in der Kunſt, die Rede in Proſa wie in Verſen zu behandeln, ihr mannigfache Schattirungen zu verleihen, eine große Virtuoſität, welche, verbunden mit einer unvergleichlichen Deutlichkeit, bedeutende Wirkungen hervorbringt, aber er beſitzt nicht diejenige ſchöpferiſche Kraft, das Wort ſtets als Ausdruck in ſich wirklich unterſchiedener Individualitäten erſcheinen zu laſſen. Wir haben daher wohl ſehr verſchieden nüancirte Reden, weniger einen, nach der jedesmal darzuſtellenden Perſönlichkeit verſchiedenen Grundton vor uns. Die Geſtalten unſeres Künſtlers haben daher eine gewiſſe Familienähnlichkeit; die Verſchiedenheit derſelben wird nicht bis zu einem lebendigen Unterſchiede des ganzen Grundtons, auf welchem die Farben für jeden beſonderen Charakter aufgetragen werden ſollen, fortgetrieben. Dies kann nur das Werk der ſchöpferiſchen Phantaſie ſein, welche aus dem Reichthum ihrer geiſtigen Anſchauung den Ton ſchafft, in welchem ſich die Perſönlichkeit des darzuſtellenden Weſens ſogleich abſpiegelt. Damit hängt es zuſammen, daß Herr Dawiſon uns die letzten Knoten, auf welche das Gewebe eines Charakters zurückzuführen iſt, nicht enthüllt, die innerſten, geheimſten Prozeſſe der empfindenden Seele nicht offenbart. Wir haben wohl ein fertiges, von allen Auswüchſen freies, mit großem Geſchick in Tonwandlungen, Mienen und Geberden ausgeſtattetes Individuum vor uns, das uns Beifall, ja ſelbſt bisweilen Bewunderung vor der fein geſtaltenden Virtuoſität des Künſtlers abnöthigt, aber kein Geſchöpf, welches uns in ſein Inneres zu blicken nöthigt, uns unwiderſtehlich bannt, ſeinem inneren Prozeſſe zu folgen, weil es ſich mit Nothwendigkeit vor uns darlegt. Weil Herr Dawiſon mehr Virtuoſe in ſeiner Menſchendarſtellung iſt, als ſchöpferiſcher Künſtler, begegnet es ihm auch, daß er durch Combinationen, durch ein Abweichen von dem Traditionellen wohl überraſcht, aber nicht leicht ein neues, aus der Tiefe ſtammendes Licht über Charaktere ausbreitet, welches uns die darzuſtellende Perſönlichkeit ſchärfer und lebendiger anſchauen ließe. Mit der von uns hervorgehobenen Schranke, durch welche unſerm Künſtler jene höchſte, aus einem Guſſe geſtaltende Schöpferkraft verſagt iſt, hängt es endlich auch zuſammen, daß wir an unſerem Künſtler jene Akte dämoniſcher Aeußerungen vermiſſen, durch welche ſich gleichſam ein zweites Geſchöpf aus dem Innern des darzuſtellenden Subjektes entbindet, welches den Zuhörer unwillkührlich an etwas Uebermenſchliches, über alle Berechnung erhaben Gewaltiges mahnt, und dadurch in tiefſter Seele erſchüttert. Dieſes Aufflammen des Dämoniſchen, mag dies als diaboliſche Schärfe, als verzehrender Grimm eines Mephiſtopheles, oder als die den ganzen Bau zertrümmernde Leidenſchaft eines Othello erſcheinen, das uns bis jetzt ſtets als das untrüglichſte Zeugniß tragiſcher, erſchütternder Gewalt erſchien, dies Aufflammen dämoniſcher Kräfte haben wir in der Darſtellungsweiſe unſeres Künſtlers nicht gefunden. Es wohnt ſeinen Geſtalten vielmehr ein zwar wohlthuender, aus einer Fülle glänzender Einzelheiten geformter Charakter bei, aber ſie entbehren auch andererſeits jener höchſten Energie des Gemüths und des Geiſtes, der man ſich beugt. Mathematiſch läßt ſich freilich dieſe unſere Auffaſſung der Künſtlerſchaft des Herrn Dawiſon nicht beweiſen, wie dies bei keiner Charakteriſtik von Künſtlern möglich iſt; aber wir ſind überzeugt, durch dieſe Feſtſtellung der Vorzüge und Schranken des Künſtlers Dasjenige zum Bewußtſein gebracht zu haben, was ſich mehr oder minder klar in den Gemüthern ſo Vieler regte und was wir von ſo vielen Seiten her vernommen haben. Den in einer anderen Anſchauungsweiſe ehrlich Befangenen wird dadurch ihr Empfinden nicht getrübt werden.

VII. Herr Deſſoir als Richard III.

Vor Kurzem trat Herr Deſſoir zum erſten Male in der Rolle Richard's III. in dem gleichnamigen Trauerſpiele Shakeſpeare's auf, eine Rolle, welche durch ihre tragiſche Bedeutung, ihren außerordentlichen Reichthum nach den verſchiedenſten Richtungen hin, und die geiſtige und phyſiſche Kraft, welche ihre Durchführung bedingt, zu den höchſten Problemen der Schauſpielkunſt gehört, und mit Recht von jeher das Ziel künſtleriſchen Ehrgeizes für tragiſche Darſteller geweſen iſt. Herr Deſſoir hatte durch ſeine ausgezeichneten Darſtellungen Shakeſpeare'ſcher Charaktere die Erwartungen auf ſeinen Richard nicht wenig geſpannt. Man durfte indeß dem Künſtler mit einem Vertrauensvotum entgegenkommen, welches ſeine Leiſtung denn auch vollkommen gerechtfertigt hat. Hr. Deſſoir hat in ſeiner Darſtellung Richard's III. den furchtbaren Charakter nach der ganzen Fülle ſeiner Richtungen und Verhältniſſe, in welche ihn der Dichter verſetzt hat, mit einem ſo kühnen und ſichern Wurfe hingeſtellt, daß die Wiederholungen dieſer Leiſtung dieſes Bild in einzelnen Zügen nur noch ſchärfer ausprägen, nur hier und da eine noch feinere Schattirung im Einzelnen bringen werden, während daſſelbe im Großen und Ganzen in vollſter plaſtiſcher Beſtimmtheit, im Sinne der großen Dichtung, ſo entworfen worden iſt, daß es nirgends einer Umgeſtaltung, einer weſentlichen Veränderung bedarf. Wer dieſe gewaltige Rolle genau kennt, und die ganze Fülle ihrer, aus einer Wurzel ſich entfaltenden Aeſte und Zweige überſchaut, weiß, was wir damit geſagt haben. Schon im erſten Monolog ſtand der Charakter in ſeinen Grundzügen vor uns. Angelegt in dem für Richard III. unerläßlichen großartigen Stil, welchen dieſer geſchichtliche, große Böſewicht, das Muſter und die Krone eines verwüſtenden und zuletzt ſelbſt wüſt werdenden Despotismus fordert, führt uns der Künſtler zugleich in die geheime Werkſtatt der Seele, wo die Keime dieſer dämoniſchen Natur aufgenährt worden ſind. Wir ſahen den Zorn eines Naturells von gewaltiger Lebenskraft, von unbezwinglichem Ehrgeiz, welches an der Geſellſchaft rächt, was die Natur an ihm geſündigt hat, welches ſich nur an der Sonne der Herrſchaft erwärmen kann. Wir ſahen die Heuchelei, die Tücke, die ſich darin genießende Bosheit im Keime, und fühlten ihr zugleich die geiſtige

Ueberlegenheit an, welche er über ſeine ganze, in Sünde und Verbrechen groß gewordene Umgebung ausübt. Die Scene mit Anna, ſpäter zum Volke, zwiſchen den Prieſtern, zeigte den vollendeten Heuchler, der ſich, im Selbſtgefühl ſeiner diaboliſchen Erfolge, ſogar bis zum Humor über ſeine Triumphe aufſchwingt. Für die verſchiedenen Formen der Heuchelei hatte der Künſtler mit dem ſicherſten Blick die ſtets charakteriſtiſchen Farben gewählt. Denn in allen Situationen, in welchen wir Richard III. als vollendeten Heuchler vor uns haben, kommt es darauf an, ihn ſo überzeugend, ſo wahr ſprechen zu laſſen, daß die Töne die Illuſion der Wahrheit machen und nirgends der Heuchler hindurch ſcheint. Die Aufgabe iſt alſo die, daß Richard in Blick, Haltung, Geberde und Ton wirklich täuſcht und nur darum den Zuſchauer nicht zu berücken vermag, weil dieſer den ganzen innern Prozeß des Despoten vor ſich ſieht. Je weiter es der Darſteller Richard's in dieſer Täuſchung bringt, um ſo vollendeter iſt ſein Bild. Wir wollen an die Macht Richard's über ſeine Opfer glauben und an der faſcinirenden Gewalt dieſer Schlange keinen Augenblick irre werden. Herr Deſſoir hat gerade in dieſen ſchwierigſten Theil ſeiner Rolle ſich immer freier hineingelebt und nach mehrfachen Wiederholungen dieſer gigantiſchen Rolle jeden Zwieſpalt zwiſchen der erheuchelten und wahren Empfindung ausgeglichen, einer der höchſten Triumphe der Schauſpielkunſt. Was wir außerdem dem Künſtler hoch anrechnen, und was ſeiner ſchönen Leiſtung in unſeren Augen einen ganz beſonderen Werth verleiht, iſt, daß Herr Deſſoir uns Schritt vor Schritt das furchtbare Strafgericht, welches aus dem Innern dieſes Despoten in immer verzehrenderen Flammen hervorbricht, in unvergänglichen Zügen herausgewendet hat. Wir halten dieſe Momente für die Spitzen ſeiner Darſtellung, denn in ihnen lag die verſöhnende Kraft, welche alle Mal da hervorbricht, wo wir, mitten in der Entartung des Menſchen, unwillkührlich die Strahlen des Menſchlichen als verzehrende Flammen aus ſeiner Bruſt lodern fühlen, gleichſam als die heilige Mahnung an die unverwüſtlichen ſittlichen Geſetze der Menſchheit. Wir erinnern dabei nur an die vom Künſtler in wunderbar ergreifender Weiſe herausgewendete Wirkung des mütterlichen Fluches, der fort und fort ſeine verzehrende Gewalt an Richard ausübt. So viel über das großartig hingeworfene Bild und die Bedeutung einer Leiſtung, durch welche Herr Deſſoir ſeinem tragiſchen Berufe den edelſten Stempel aufgedrückt hat. Im Publikum war das Gefühl wie das Bewußtſein über das Dargebotene eben ſo enthuſiaſtiſch, als allgemein. Man überſchüttete den Künſtler mit jeder Art des Beifalls, der an die begeiſterungsvollſte Aufnahme ähnlicher Charakter-Darſtellungen von Ludwig Devrient und Seydelmann und der Rachel erinnerte. Seitdem hat Herr Deſſoir Richard III. in Berlin wie außerhalb, z. B. in Wien, mit einer ſo ungetheilten Anerkennung geſpielt, Publikum und Kritik haben gerade in dieſer Rolle gewetteifert, dem Künſtler die unbedingte Huldigung ſeiner tragiſchen Begabung darzubringen, daß wir keinen Augenblick anſtehen, dieſe Leiſtung als den Gipfel ſeiner tragiſchen Kunſt zu bezeichnen. Und in dieſem Sinne fiel die Wahl unter den mannigfaltigen trefflichen Leiſtungen des Künſtlers gerade auf die Wiederbelebung unſerer Kritik ſeines Richard's. Ludwig Devrient war, als er dieſe gewaltige Rolle in Berlin ſpielte, ſchon körperlich zu gebrochen, um noch das ganze Bild des geſchichtlichen Helden aufrollen zu können. Seydelmann iſt in Berlin leider niemals zur Darſtellung dieſer Rolle gelangt, obgleich es ſein ſehnlichſter Wunſch war. Unſer Künſtler darf ſich ſagen, daß er gegenwärtig in Deutſchland den vollen Kranz für Richard III. erworben und verdient hat.

VIII. Kritiſche Andeutungen über einige neueinſtudirte Shakeſpeare'ſche Dramen.

1. Heinrich IV. (erſter Theil).

Shakeſpeare's Heinrich IV. (erſter Theil) ging, nachdem derſelbe über vier Jahre geruht hatte, zum Theil neu beſetzt und inſcenirt wieder in Scene. Die lange Pauſe und die neue Beſetzung zweier der hervorragendſten Rollen, des Prinzen Heinrich durch Herrn Liedtke, und des Percy durch Herrn Hendrichs, legen der Kritik die Pflicht auf, der Vorſtellung des berühmten Werkes mit Wenigem zu gedenken. Von jeher haben wir den Falſtaff des Herrn Döring für eine ſeiner gelungenſten und wirkſamſten Rollen erklärt, weil er zu der ſo ſchwierigen Darſtellung die unerläßliche Bedingung mitbringt, die wir in ſo manchen ſeiner ernſten Rollen vermiſſen, nämlich den Grundton der Geſtalt. Er giebt dem Falſtaff das Gepräge, wodurch dieſer Charakter des ſprudelndſten Humors, der jemals geſchaffen worden iſt, allein ergötzlich, ja ſelbſt befreiend wirkt, und über jedes nur moraliſche Bedenken, oder gar ſittlichen Unwillen hinweghebt. Dieſes Gepräge, welches ihm Herr Döring verleiht, beſteht darin, daß der Grundton nicht nur das ſinnliche Behagen und die Genußſucht abſpiegelt, ſondern auch, was uns die Hauptſache bleibt, die Freiheit des Humors, jene ſelige Unbekümmertheit um jeden Ernſt des Lebens herauskehrt, wodurch Falſtaff, bei aller Genußſucht, aller Prahlhaftigkeit, aller Feigheit, zugleich der Spötter über ſich ſelbſt iſt und dadurch jeden Stachel eines moraliſchen Vorwurfs gegen ſich abſtumpft. Nur wer dieſen Grundton in ſeiner Gewalt hat, kann den Falſtaff mit Erfolg im Sinne des Dichters verſinnlichen. Herr Döring rechtfertigte auch diesmal wieder, durch ſeine Darſtellung des Falſtaff, unſer Urtheil, und hielt namentlich in der Scene des zweiten Akts, in welcher Falſtaff den König parodirend copirt, die zarte Grenze zwiſchen der Parodie des darſtellenden Subjektes, d. h. der ganz individuellen Parodie, und der Parodie der Gattung, d. h. des pathetiſchen Königthums. In früheren Darſtellungen überwog, auf Koſten des Werkes, die erſtere Parodie die zweite zu ſehr. Herr Döring erzeugte durch ſeinen Falſtaff wieder, worauf hier Alles ankommt, die heiterſte Stimmung im Sinne der unſterblichen Geſtalt des freigelaſſenſten Humors. Das Publikum ehrte den Künſtler durch mehrmaligen Hervorruf. Herr Liedtke traf als Prinz, in ſeiner Beziehung zu Falſtaff, den Ton und das raſche Tempo der Rolle ſehr gut. Dem Adel des Prinzen und ſeiner Reue vor dem Vater hätten wir noch mehr ritterlichen Schwung und Tiefe der Innerlichkeit gewünſcht. So hätten wir den erſten Monolog, aus welchem die edle, ideale Natur des Prinzen hervorblickt, bedeutungsvoller erwartet, ohne deshalb in ein Pathos zu verfallen, was der Künſtler allerdings vermied. Herr Hendrichs iſt durch Perſönlichkeit, Tonfülle und Kraft ſehr geeignet zum Percy. Wir müſſen ihm auch nachrühmen, daß er ſogleich in der erſten großen Scene mit dem König das Bild des „bremsgeſtochenen Thoren“, unter welchem das Unternehmen ſcheitern muß, beſonders in der ſich überſtürzenden Haſt, ſcharf hinzeichnete. Die folgenden Vorſtellungen werden ſicher der Darſtellung ſtürmiſchen Eifers dasjenige Maß verleihen, welches ſelbſt einem Percy künſtleriſch unentbehrlich iſt. Von den übrigen Leiſtungen, die zum Theil ſchon früherer Zeit angehören, läßt ſich nichts eben Bemerkenswerthes herausheben. Eine vollendete Darſtellung eines ſo viele Perſonen umfaſſenden Werkes, von denen faſt jede irgendwie bedeutungsvoll iſt, gehört auf jeder Bühne zu den Unmöglichkeiten. Schon viel gewonnen, wenn man nirgends geradezu verletzt wird. Zu rühmen haben wir noch an der neuen Inſcenirung des Schauſpiels durch Herrn Düringer, daß die Einrichtungen in den Schlachtſcenen ſo getroffen waren, daß dabei vorzugsweiſe die Phantaſie des Zuſchauers angeregt wurde. Dadurch, daß dieſe Kämpfe mehr nur angedeutet, als wirklich vor unſeren Augen ausgeführt wurden, daß man alſo auf eine ſinnliche Illuſion derſelben verzichtete, enthob man ſie zugleich der Lächerlichkeit, der ſie zum Opfer fallen müſſen. Wir haben ſtets bei dieſen Maſſenkämpfen auf die Erhebung derſelben in das Reich der Phantaſie gedrungen.

2. Hamlet neu einſtudirt und inſcenirt.

Unter allen klaſſiſchen Stücken bedurfte vielleicht keines ſo ſehr einer ſceniſchen Reform, als Hamlet. Man hatte ſich ſeit einer Reihe von Jahren daran gewöhnt, denſelben theils in einer unangemeſſenen Akt-Eintheilung, welche große Mißverhältniſſe, beſonders in Betreff der Länge der Akte, in ſich ſchloß, theils mit Weglaſſung von Scenen und nothwendigen Zügen zu geben, welche ſogar das Kunſtwerk entſtellte. Es kam daher bei einer ſceniſchen Reform vor Allem darauf an, dieſen Uebelſtänden, denen man mit ſeltener Unbefangenheit zugeſehen hatte, zu begegnen. In der Akt-Eintheilung galt es, zunächſt durch die Zuſammenziehung der beiden erſten, ganz willkührlich auseinandergeriſſenen Akte in einen einzigen die Vernunft des Originals wieder herzuſtellen.

Die rohe und böswillige Preſſe, die ſich bemüht, jedes ſcheinbar frappirende Ereigniß, ſelbſt gegen beſſeres

Wiſſen auszubeuten, hat zum Theil ein Zetergeſchrei darüber erhoben, daß Hamlet plötzlich in eine vieraktige Tragödie verwandelt worden ſei, gleichſam als ob man einen Akt des Kunſtwerks hätte verſchwinden laſſen. Man wußte ſehr wohl, daß die ganze Veränderung darin beſtand, die beiden erſten, früher unſinniger Weiſe auseinandergeriſſenen Akte wieder in einen Akt zurückzuverwandeln, denn die letzten beiden Akte waren längſt, auf faſt allen deutſchen Bühnen, in einen einzigen zuſammengezogen gegeben worden. Man konnte alſo vernünftiger Weiſe nur die Frage erörtern, ob dieſe beiden Akte in einen zuſammengezogen werden dürften, inwiefern dies im Sinne des Kunſtwerks zuläſſig ſei, oder nicht? Gegen dieſe uralte Zuſammenziehung würden wir uns da auch, vom künſtleriſchen Standpunkt aus, erklärt haben. Aber es kam bei dieſer Gelegenheit nur darauf an, Skandal zu machen und ſeine Rohheit und Unwiſſenheit zur Schau zu tragen.

In Betreff des Inhalts mußte vor Allem zwei Momenten ihr Recht wiedergegeben werden; einmal mußte der Zuhörer wieder erfahren, wer denn eigentlich Fortinbras ſei, der zuletzt die Tragödie ſchließt, und daß ſein endliches Erſcheinen den Mann der That auf den Thron ſetzt, welche ſo lange vor der ſich vergeblich abmühenden Reflexion geſchwiegen hatte. Bisher erfuhr der Zuhörer über Fortinbras auch kein Wort. Er erſchien zuletzt als ein ſinnloſer deus ex machina, oder, wenn man ihn als eine wirkliche Perſon auffaßte, als ein höherer Polizeibeamter, welcher erſcheint, um den Thatbeſtand der Leichen zu conſtatiren. Es war alſo das dringendſte Bedürfniß, durch Herſtellung aller der auf Fortinbras bezüglichen Stellen, den Mann aus der Region der Sinnloſigkeit, in welche man ihn verſetzt hatte, in das richtige Verhältniß zum Stücke zu erheben. Gern hätten wir noch zum vollen Verſtändniß ſeines Verhältniſſes zum Hamlet die Scene wieder hergeſtellt geſehen, wo ihn Hamlet, beim Anblick der von Fortinbras geführten Truppen, als den Helden der That, in ſchmerzlichem Vergleich mit ſeiner Thatloſigkeit, auffaßt, der ihn von Neuem lehrt, die Stacheln des Vorwurfs gegen ſich ſelbſt zu kehren. Vollſtändig erwächſt das Bild des Fortinbras erſt aus dieſer Scene. Aber wir geben zu, daß die Wiederherſtellung dieſer Scene manche ſceniſche Schwierigkeiten darbietet. Das zweite Moment, auf deſſen Wiederherſtellung man bedacht ſein mußte, betraf die Scene auf dem Kirchhofe bei Ophelia's Begräbniß. Sie iſt unerläßlich, weil die leidenſchaftlichen Ausbrüche Hamlet's bei dieſer Gelegenheit das einzige und zugleich unendlich beredte Zeugniß für Hamlet's Liebe zu Ophelia ſind. Dieſen nothwendigen Wiederherſtellungen durfte man immer ſchon manche Einzelheit opfern, weil die Tragödie doch nun einmal der Beſchränkung eines Theaterabends unterworfen werden muß. Zwei, in der gegenwärtigen Scenirung weggefallene Stellen würden wir, im Intereſſe des großen Kunſtwerks und des wohlthuenden Eindrucks auf das Publikum, unbedingt wieder herſtellen. Einmal möchten wir die originelle, ſo tief humoriſtiſche und zugleich charakteriſtiſche Unterredung des alten Polonius mit Reinhold im zweiten Akte nicht aufgeben. Dann würden wir uns die Todtengräber-Scene nicht ſo, wie es geſchehen iſt, verſtümmeln laſſen. Dieſe beiden Scenen werden in keiner Weiſe als Längen empfunden. Im Gegentheil, es ſind zwei köſtliche, humoriſtiſche Ruhepunkte, durch welche das Gemüth wieder zur Aufnahme des tragiſchen Eindrucks vorbereitet wird. Die kurze Dauer dieſer Scenen macht die Wiederherſtellung um ſo unbedenklicher, weil das Gemüth während derſelben von ſeiner tragiſchen Stimmung etwas ausruht, alſo der Wechſel und die Mannigfaltigkeit der Farben gerade durch ſie gefördert wird.

Außer den genannten weſentlichen Verbeſſerungen für die Aufführung des Hamlet hat die neue ſceniſche Einrichtung auch noch in manchen Einzelheiten gewonnen. Wir erinnern nur an die Scene der Ophelia mit Hamlet, während des Monologs deſſelben, indem durch das Erſcheinen der Ophelia erſt am Schluſſe des berühmten Monologs des Hamlet die ganze Scene an innerer Wahrheit gewonnen hat; ferner an die große Scene zwiſchen Hamlet und der Mutter, wo endlich, worauf wir immer beſtanden haben, die kleinlichen Medaillon-Bilder den lebensgroßen Bildern, wie ſie Shakeſpeare offenbar fordert, gewichen ſind. Zu dieſen mancherlei ſceniſchen Verbeſſerungen geſellte ſich eine angemeſſene Ausſtattung in Decorationen und Coſtümen. Was aber vor Allem dieſer Reform des Hamlet die Weihe ertheilte, war der Geiſt, der über der ganzen Darſtellung ſchwebte. Es herrſchte in den letzten Jahren in der Geſammtheit der Darſtellung ein Geiſt der Schlaffheit, der jetzt, glücklich und unendlich wohlthuend für die Zuſchauer, einem Geiſt der Ehrfurcht vor dem Schöpfer des Werkes und einem Geiſte des Maßes und des inneren Zuſammenhanges gewichen iſt. Dies wirkte auf die Stimmung des Publikums weſentlich zurück, das wir ſeit Jahren im Hamlet nicht mit ſolchem Ernſte und ſo tiefem innern Antheil erfüllt gefunden haben.

Herrn Deſſoir (Hamlet) gebührt das Verdienſt, durch die Darſtellung der im Stücke Alles beherrſchenden Rolle des Hamlet dieſe Tragödie zu einer der populärſten des geſammten Repertoirs gemacht zu haben, wie ſie es nur immer zu den Zeiten Wolff's in Berlin war. So viele beſuchte Vorſtellungen hat ſeit einigen Jahren dieſe Tragödie erlebt! Und in der That giebt Herr Deſſoir, und gab er vorzugsweiſe an dieſem Abend, begünſtigt durch Klarheit und Biegſamkeit des Organs, wiederholt ein Bild des Prinzen, das kaum in ſich zuſammenhängender gedacht werden kann. Es iſt leicht, im Hamlet brillante Pointen herauszuſchleifen, er bietet dazu reiche Gelegenheit; ſchwer iſt es, eine Perſönlichkeit zu geſtalten, in der ſich die Melancholie des idealen Prinzen, das Bewußtſein des innern Widerſpruchs zwiſchen ſeiner Miſſion und ſeiner thatloſen Reflexion, der wachſende Sarkasmus gegen ſich und die Welt in einen Brennpunkt zuſammendrängen. Daß ſich dieſe Momente in Herrn Deſſoir's Darſtellung des Hamlet wachſend zuſammenfaſſen und dadurch dieſe Individualität, welche nur der modernen Welt zu ſchaffen möglich war, hervortreiben, giebt dieſer Leiſtung einen echt künſtleriſchen Werth. Außer dem Erfreulichen und Gelungenen, was in manchen der andern Rollen zur Erſcheinung kam, worüber wir uns ſchon öfter theils zuſtimmend, theils entgegnend ausgeſprochen, verdienen noch die beiden neuen Vertreter, nämlich der Königin und des Horatio, Fr. Frieb-Blumauer und Herr Berndal, als weſentliche Verbeſſerungen der Geſammtdarſtellung bezeichnet zu werden. Frau Frieb-Blumauer zeichnete die Königin mit einem innern Verſtändniß, welches Nichts zu wünſchen übrig ließ. Herr Berndal wirkte durch Ton und Behandlung der Rede ſehr glücklich zum Gelingen des Ganzen mit.

---

3. Bemerkungen über die Aufführung des neueinſtudirten Coriolan von Shakeſpeare.

Wir begrüßen auf das Freudigſte die Wiederbelebung des herrlichen Coriolan von Shakeſpeare, welcher faſt vier Jahre lang geruht hatte. Ueber die Majeſtät des Baues dieſer großartigſten hiſtoriſchen Tragödie, in welcher, wie faſt in keiner andern, die genialſte Zeichnung des hiſtoriſchen Geiſtes eines beſtimmten Volkes in der Zeit ſeiner erſchütternden inneren Kämpfe mit dem ewig menſchlichen, über alle Zeitalter übergreifenden Gehalte in das ſchönſte Gleichgewicht geſetzt iſt, haben wir uns bereits früher in ſelbſtſtändigen Abhandlungen ausgebreitet. Wir beſchränken uns hier nur auf einige kritiſche Andeutungen, welche die erneuerte Inſcenirung der Tragödie und ihre Darſtellung in uns angeregt haben. Schon die Ueberſiedelung der gedachten Tragödie aus dem Opernhauſe in das Schauſpielhaus iſt als ein Fortſchritt für die Wirkung dieſes Kunſtwerks zu betrachten. Je geiſtiger das geſprochene Wort iſt, deſto mehr widerſtreben ihm die großen Räume des Opernhauſes, welche die zarten Farben des tiefſinnigen Shakeſpeareſchen Dialogs gar nicht vertragen, wo Manches ſelbſt mit grobem Pinſel hingeworfen werden muß, was gerade die feinſte Nüancirung fordert. Bei dem Coriolan kommt nun noch hinzu, daß ſeine Wirkung weſentlich mit auf der Kraft und Fülle bewegter Maſſen beruht und die Illuſion derſelben im recitirenden Schauſpiel viel eher in dem kleineren Raume des Schauſpielhauſes als im weiten Opernhauſe erreicht werden kann, wo die Maſſenbewegung, welche nur auf das geſprochene Wort angewieſen iſt, immer etwas Dünnes und Schwächliches erhält. Die Lebensbewegung der aufgeregten Maſſe, die Grundlage des ganzen Coriolan, war denn auch damals die bei weitem ſchwächſte Seite der Aufführung. Das dünne Häuflein erſetzte damals aber nicht etwa den Mangel ſeiner numeriſchen Stärke durch intenſives Leben, ſondern geſellte ſeiner äußern Schwäche noch die Indolenz, Lebloſigkeit und abſpannende Schlaffheit zu, welche das bis zur Verwegenheit geſteigerte Donnern des Coriolan gegen dieſe Maſſen faſt lächerlich erſcheinen ließ, anſtatt gerade ein Zeugniß ſeiner faſt übermenſchlichen Thatkraft und ſeines ſtolzen Selbſtgefühls zu ſein. In der Verwandlung dieſer ehemals trägen, ſchlaffen Maſſen in aufgeregte, vom Charakter des Zeitalters wenigſtens angehauchte Maſſen liegt die Hauptverbeſſerung, welche die Darſtellung der großartigen Tragödie durch die neue Inſcenirung des Herrn Düringer erfahren hat. Durch die leidenſchaftliche Aufregung, welche in die Maſſen und ihre Sprecher gekommen war (namentlich erregten die Scenen des dritten Aktes eine außerordentliche Illuſion), gewann die Tragödie erſt ihr rechtes Piedeſtal für die ſich darauf erhebenden Geſtalten, und der mächtige Eindruck derſelben auf die gewählte und zahlreiche Verſammlung zeigte ſich ſowohl in dem Beifall für die Einzelleiſtungen, als in der bewegteſten Spannung, welche bis zum letzten Fallen des Vorhangs dauerte. Genug, die ganze Vorſtellung hatte den Charakter der

Würde, wie ihn ſolch' ein Werk erſten Ranges bedingt. Fordern, daß in einem Drama der Art, welches ſo umfaſſende Kräfte in Anſpruch nimmt, jede, auch die kleinſte Rolle der Idee völlig entſpreche, heißt das Unmögliche fordern, aber es iſt viel, ſehr viel, daß auch in den Nebenrollen nichts ſtörte, nichts aus der poetiſchen Stimmung herausriß. Die drei hervorragendſten Rollen, Coriolan, Volumnia und Menenius (Herr Deſſoir, Fr. Crelinger und Herr Döring), waren in der erſten Beſetzung geblieben, nur daß ſie, namentlich der mit den Maſſen in unabläſſiger Wechſelwirkung ſtehende Coriolan, durch das erhöhte Leben des Ganzen einen noch weit energiſcheren Eindruck, als früher, erzeugten. Aus Herrn Deſſoir's Coriolan ſpricht der römiſche Geiſt des ſtolzeſten Patriziers, eben ſo ſchmucklos in der Größe ſeines heroiſchen Selbſtgefühls, als bis zum wegwerfendſten Hohne übermüthig gegen das Volk. Wir danken es dem trefflichen Vertreter der tiefſten Shakeſpeare'ſchen Charaktere, daß er den Coriolan in ſeiner ganzen ſchmuckloſen Kraft, Größe und ſchroffen Heldennatur zeichnet, nichts rhetoriſch verkünſtelnd. Könnte man dem Künſtler in einzelnen Momenten, wo Coriolan gegen die Maſſen donnert, auch eine noch löwenartigere Kraft des Tons wünſchen, ſo giebt doch die beſeelte Schärfe des Ausdrucks und die Intenſität der Empfindung das volle Bild des großartigen, in ſchroffſter Einſeitigkeit ſich ſelbſt verderbenden

Römers. Die Volumnia halten wir für die vollendetſte Rolle des jetzigen Repertoirs der Fr. Crelinger; ſchwerlich dürfte ihr in der Verſinnlichung der ſtolzen, ſchroffen, großſinnigen römiſchen Matrone noch eine andere deutſche Künſtlerin gleichkommen. Herr Döring iſt in dem ganzen humoriſtiſchen Theile des Menenius vortrefflich, in den Momenten, wo ſich nur das Herz des Freundes, der Jubel oder Schmerz ſeines Gemüths offenbart, wünſchten wir den Tönen noch eine vollere, ſaftigere Farbe. Den Tribun Sicinius ſpielte Herr Rott in den großen Scenen des dritten Aktes mit ſchöner Wirkung und ganz im Geiſte der Dichtung, aber der Künſtler ſetzt die erſten Akte damit nicht genugſam in Einklang. Herrn Krüger liegt die Rolle des andern Tribunen etwas fern, ſo gern wir auch ſein Streben in dieſer Rolle anerkennen. Herr Grua ſpielt den Aufidius mit edler Wärme. Die glänzende Aufnahme des wiederbelebten Coriolan wird hoffentlich in Kurzem auch ſeine ebenbürtigen Brüder Julius Cäſar und Heinrich IV., die nicht minder lange geruht, nach ſich ziehen.

---

4. Die Aufführung der bezähmten Widerſpänſtigen von Shakeſpeare.

Dies vortreffliche Luſtſpiel ging nach der Bearbeitung von Deinhardſtein mit Benutzung der Schlegel- und

Tieckſchen Ueberſetzung in Scene. So erfreut wir auch darüber ſind, nach langer Zeit einmal wieder ein Shakespeare'ſches Luſtſpiel dem Repertoir einverleibt zu ſehen, ſo wenig erfreut ſind wir zugleich über die Geſtalt, in welcher uns daſſelbe vorgeführt worden iſt. Wir meinen die alte Bearbeitung von Deinhardſtein. Dadurch iſt uns mit der einen Hand ein großer Theil des Werthes genommen, welchen wir mit der andern Hand empfangen haben. Denn, daß wir es nur gerade herausſagen, Deinhardſtein's ſogenannte Bearbeitung des Shakespeare'ſchen Luſtſpiels iſt nicht minder, wie ſeine Zuſtutzung des herrlichen „Was ihr wollt," eine Verwäſſerung und Verflachung des Shakeſpeare'ſchen Werkes, welche auf zum Theil ganz unmotivirten, humoriſtiſche und charakteriſtiſche Züge geradezu verwiſchenden und zerſtörenden, Auslaſſungen und Verſtümmelungen wie auf eigenmächtigen Zuthaten des Bearbeiters beruht. Deinhardſtein's bezähmte Widerſpänſtige ſetzt nicht ſelten geſchniegelte und gebiegelte Wendungen an die Stelle des kernigſten Humors, und zerſtört durch dieſe Verſchlimmbeſſerungen oft geradezu den Geiſt des Originals! Wer von dergleichen Dingen etwas verſteht und Sinn für das Charakteriſtiſche eines poetiſchen Werkes hat, wird uns beiſtimmen; wie ja auch die engliſche Preſſe, bei Gelegenheit der Darſtellung der bezähmten Widerſpänſtigen, von Seiten der deutſchen Geſellſchaft in

London, in der Bearbeitung von Deinhardſtein, dieſelbe mit Unwillen zurückgewieſen hat. Es war alſo wahrlich an der Zeit, der bezähmten Widerſpänſtigen in dieſer Geſtalt die Schranken der Bühne zu verſchließen und ihr, mit den für die Darſtellung unerläßlichen Veränderungen, zu ihrer urſprünglichen kräftigen Geſtalt zu verhelfen, wie dies vor einigen Jahren mit Shakeſpeare's „Was ihr wollt" geſchehen iſt. Es verſteht ſich, daß der Rahmen, in welchen Shakeſpeare ſeine bezähmte Widerſpänſtige einzufügen für gut fand, indem ein betrunkener Keſſelflicker von einem reichen Lord im Schlafe aufgenommen, in den Palaſt gebracht und als großer Herr behandelt wird, vor deſſen Phantaſie das Stück vorübergehen ſoll, nicht mit zur Aufführung gehört, theils weil er dem Stücke ſelbſt äußerlich, theils weil der Rahmen, indem dem Vorſpiele das Nachſpiel fehlt, nämlich die Zurückverſetzung des Betrunkenen in ſeinen früheren Zuſtand, gar nicht geſchloſſen iſt. Aber das Stück ſelbſt mußte ſeinen kecken, abenteuerlichen und derben Charakter behalten, den es durch die übel angewendeten Glacéhandſchuhe des oberflächlichen Bearbeiters, der dem Stücke ſeinen ſogenannten guten Geſchmack einimpfen wollte, zum Theil eingebüßt hat. Shakeſpeare's Luſtſpiel, welches in ſeiner Compoſition den Zuſchnitt des italieniſchen Luſtſpiels zeigt, entrollt uns das, mit den keckſten Farben gezeichnete, von ununterbrochener Handlung belebte Bild der Bekehrung eines

Weibes von ungezügeltem Temperament, aber von Kopf und Herz, die noch unter der Decke des wilden Naturells verborgen liegen, durch die männliche Energie, welche ſich in den Kreis der ungebändigten Laune ſtellt, dieſelbe noch übertyrannt, ihr ſo den Spiegel ihres ungebändigten Weſens vorhält und ſie, weil Kopf und Herz in Katharina geſund ſind, zur Einkehr in ſich nöthigt und bekehrt. Die Umgebung Katharinens, vor Allem der ſchwächliche, halb kindiſche Vater, zeigt, wie ihr heißes Temperament den Alles überwuchernden Spielraum hat gewinnen können. Ihr Naturell hat nirgends Widerſtand erfahren, und ihr Verſtand nirgends Reſpect vor einer ſittlichen Kraft empfangen. In Petruchio tritt ihr der erſte Mann entgegen, welcher ihr das Bild einer Kraft zeigt, an welcher ſich ihr ungezügelter Wille bricht. Die kühne Zuverſicht Petruchio's zu ſich ſelbſt, ſein unerſchütterlicher Humor und die Anſchauung, welche er ihr von ihrem eigenen Weſen im Spiegel giebt, bringen die ſo lange vom Temperament zurückgedrängten Eigenſchaften des Geiſtes und Herzens in Katharina zum Durchbruch, und bewirken ihre Umkehrung von innen heraus. Sie verſöhnt uns durch die Harmonie, in welcher wir ſie am Schluß der Komödie ſehen, mit dem Widerſpruch gegen alle Weiblichkeit, in welchem wir ſie urſprünglich erblicken. Alles dies iſt mit ſo kühner, freier Zeichnung hingeworfen, von ſo reizenden und unterhaltenden Zügen in den Nebenfiguren und den die Haupthandlung begleitenden Liebeshändeln unterſtützt, daß man aus dem Genuß einer echt humoriſtiſchen Stimmung gar nicht herauskommt, und keinen Augenblick an eine trockene Moral erinnert wird, ſo moraliſch auch der Grundgedanke des Ganzen iſt. Die Darſtellung bemühte ſich, dieſe kecke, freie Zeichnung Shakespeare's nach Kräften wiederzugeben. Fräulein Viereck und Herr Liedtke (Katharina und Petrucchio) gaben im Ganzen ein charakteriſtiſches Bild ihrer intereſſanten und ſchweren Rollen, wenn ſie gleich noch nicht auf der Höhe derſelben ſtanden. Dazu fehlte der Katharina, beſonders in ihren erſten Scenen, der Charakter des ungezähmten Temperaments. Der Ton hat zu viel abſichtliche Schärfe, nicht genug Wallung des Bluts, das durch jede Einrede nur heftiger ſtürmt. Später ward der Charakter freier; in den Scenen mit Petrucchio gelang ſogar Vieles ſehr gut. Der ſchönen Rede am Schluß fehlte, für unſere Anſchauung, die Beredtſamkeit eines warmen Herzens, ſie war zu kalt, zu verſtändig. Dieſe Rede ſoll uns das geläuterte Naturell Katharinens offenbaren. Herr Liedtke zeigte in ſeinem Grundton das ganz richtige Streben, die kühne Kraft eines abenteuernden Edelmannes, voll Zuverſicht zu der Macht ſeiner Perſönlichkeit, abzuſpiegeln. Dies Streben war indeß anfangs noch zu abſichtsvoll, ſpäter gewann es an Freiheit und wirkte höchſt draſtiſch. In einigen Momenten wünſchten wir Petrucchio, dem

Käthchen gegenüber, von noch ungezähmterer Kraft; hier iſt ſogar eine gewiſſe Charge am Platz, weil er ihr eigenes Weſen übertyrannen will. Wir zweifeln nicht, daß Wiederholungen dieſe Abrundung bringen werden. Die Figuren in zweiter Linie wurden meiſt gut und ſorgfältig geſpielt. Vortrefflich war Herr Rott als Vater Baptiſta, die beſte Erklärung für Katharinens ungezügeltes Temperament. Fr. Arens hielt die ſanfte Bianka recht gut, und ſtreckte auch zuletzt die kleine Kralle anmuthig hervor. Herr Döring (Vicentio) und Herr Gern (Grumio) wirkten höchſt ergötzlich, und die Herren Krüger (Gremio), Hiltl (Tranio), Commenz (Lucentio) und O. Bethge (Hortenſio) ſchloſſen ſich in ihren kleineren Rollen in verſtändiger Auffaſſung und gewandtem Ausdruck an. Das Luſtſpiel brachte in dem ganz gefüllten Hauſe die heiterſte Stimmung hervor, und würde dieſe ohne Deinhardſtein's Abſchwächung noch erhöht worden ſein. Den Darſtellern ward lebhafter Beifall. Möge Shakeſpeare für dies und alle folgenden Jahre immer reicher auf der königl. Bühne vertreten werden, aber ſeine verſeichtigenden Bearbeitungen dem alten, echten Strome ſeiner Poeſie weichen.

5. Bemerkungen über die neueinſtudirte und inſcenirte Tragödie Shakeſpeare's: Julius Cäſar.

Nachdem Shakeſpeare's Julius Cäſar mehrere Jahre geruht hatte, ging derſelbe neu einſtudirt und neu ſcenirt wieder in Scene. Solche Wiederbelebungen, wie neuerdings den Coriolan und jetzt ſeinen ebenbürtigen künſtleriſchen Genoſſen, Shakeſpeare's Julius Cäſar, heißt man freudig willkommen, beſonders wenn ſie, wie früher der Coriolan, ſo jetzt Julius Cäſar, durch die Einſicht und den Eifer des Herrn Regiſſeur Düringer in gerundeter Geſtalt und vor Allem in geſteigerter Theilnahme der in beiden Tragödien ſo bedeutungsvoll mitwirkenden Volksmaſſen vor uns hintreten. Julius Cäſar erſchien diesmal noch in zum Theil neuer Beſetzung, indem Herr Deſſoir den Brutus und Herr Berndal zum erſten Male den Caſſius ſpielten. Herr Deſſoir faßt den Brutus in ſeiner beſtimmten, vom Dichter ſo fein und zugleich ſo ſcharf gezeichneten Individualität auf; er giebt ihm die ſchmuckloſeſte Einfachheit und zeichnet ihm die Wortkargheit in ſeinen Empfindungen vortrefflich nach. Man ſoll in dieſer Perſönlichkeit den „letzten Republikaner" erblicken, dem es allein um die Sache der Republik zu thun war, für welche er ſogar ſein Herz zum Opfer brachte, ideal, aber unpolitiſch, die Verhältniſſe verkennend, weil er ſie nur nach ſeinen Geſinnungen maß. Wir empfingen ein ſchönes Bild des edlen Römers, über dem ein tiefer Zug der Melancholie ſchwebt, den Zwieſpalt ſeines Herzens mit ſeinen Idealen andeutend. In der Expoſitionsſcene ließe ſich dieſer Grundzug vielleicht noch verſtärken, weil dadurch ein ſchärferes Licht auf die jüngſte Vergangenheit und die inneren Kämpfe fiele, die in Brutus' Seele wühlen. Herr Berndal wird ſicher im Caſſius eine ſeiner beſten Leiſtungen geben; ſo viel des Guten und Charakteriſtiſchen, namentlich im Grundton, gab ſchon der erſte Wurf. Nur die Detailmalerei in der Anführung der Worte des Cäſar, in der ſchönen Erzählung im erſten Akt, müſſen wir entſchieden als verfehlt verurtheilen. Der Stil wie die Situation werden dadurch gleich ſehr beeinträchtigt, und die Wirkung ſtreift an das Komiſche. Herr Hendrichs, der ſchon früher den Antonius geſpielt, giebt uns in der großen, von ſtaunenswerther Kunſt in der Compoſition zeugenden Rede ein höchſt lebendiges wirkungsreiches Gemälde. Gegen den Monolog an der Leiche des Cäſar müſſen wir uns darum erklären, weil Herr Hendrichs denſelben mit einem, das Maß durchaus überſchreitenden Pathos und einem nach Außen gehenden Affekt ſpricht, wie es höchſtens gerechtfertigt wäre, wenn Antonius zu Maſſen ſpräche, welche er aufregen wollte, obgleich wir auch da noch ein größeres künſtleriſches Anſichhalten forderten. Aber Antonius iſt allein, er will nur den tiefen Schmerz aushauchen, welcher die größte Innerlichkeit des tief erſchütterten Menſchen und keinen mit gewaltigen Tönen nach Außen dringenden Affekt bedingt. Herr Grua, den wir ſchon als Cäſar kannten, ſpielt die ſchwierige Rolle in der Recitation allerdings verſtändig, aber er wendet für die dem Cäſar geliehene bedeutungsvolle Sparſamkeit des Wortes viel zu viel Pathos an daſſelbe. Wir fordern hier die ſouveraine Ruhe und Sicherheit des ſelbſtbewußten Herrſchers, gemiſcht mit jener unvergleichlichen Ironie, aus welcher Cäſar's Ueberlegenheit ſpricht, aber nur das allerſparſamſte Pathos. Frl. Fuhr, welche uns als Porzia neu war, gab ihre ſchöne Scene mit Brutus zwar empfindungsvoll, aber ſie ſtreifte gar ſehr an moderne Sentimentalität. Von der Römerin war wenig zu erblicken. Die Geſammtdarſtellung machte einen bedeutenden Eindruck. Die Bürgerſcenen des vierten Aktes waren nicht nur lebendig, ſondern auch durch die charakteriſtiſche Modulation, mit welcher ſie die Situation und die Reden begleiteten, höchſt ausdrucksvoll; ein Verdienſt, welches nur Unverſtand oder Böswilligkeit ſchmälern können.

Dramaturgiſche Abhandlungen.

I. Zur Würdigung Ludwig Tieck's.

Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, nach deſſen mündlichen und ſchriftlichen Mittheilungen, von Rudolph Köpke.

Ein dankenswerthes Buch, dankenswerth durch den Reichthum ſeines Inhalts, die Freiſinnigkeit des Verfaſſers, wie durch ſeine Pietät, welche in dem ganzen Werke waltet, und uns durch die treue Hingebung an eine ſo ausgezeichnete Perſönlichkeit, wie L. Tieck, mit wohlthuender Wärme erfüllt. Das Buch giebt jedenfalls das bei weitem ausführlichſte Bild von Tieck's Leben und Wirken. Seiner Natur nach gehört daſſelbe einem doppelten Leſerkreiſe an, auf welchen ſich auch die Wirkung verſchiedenartig äußern dürfte. Unter dieſem doppelten Leſerkreiſe verſtehen wir einerſeits die Freunde und Bekannten des ausgezeichneten Mannes, andererſeits das größere Publikum, welches niemals den Eindruck der Perſönlichkeit Tieck's erfahren hat, ſondern denſelben nur als Glied in der Entwickelung der deutſchen Literatur kennt. Dem erſten Leſerkreiſe dürften alle Mittheilungen des Verfaſſers von Intereſſe ſein, ſie werden ſich an der ausführlichen Darſtellung aller Lebensäußerungen Tieck's und an der Schilderung und Würdigung aller Derjenigen erfreuen, mit welchen Tieck in Berührung gekommen iſt und welche in irgend einer Weiſe auf den Dichter eingewirkt haben. Dieſer Kreis wird mit Behagen bei allen Zügen verweilen, welche uns den Dichter von der zarteſten Jugend an vergegenwärtigen. Dem zweiten Leſerkreiſe, dem größeren Publikum, möchte vielleicht eine geſchloſſenere, knappere Behandlung des Stoffes, eine minder behagliche epiſche Breite, in welcher ſich unſer Verfaſſer in liebender Hingebung an Tieck ergeht, willkommener ſein. Dieſer Kreis dürfte, namentlich an den Schilderungen und Charakteriſtiken mancher Perſönlichkeiten, welche Tieck auf ſeinem Lebenswege begegnet ſind, ein geringeres Intereſſe nehmen. Der Verfaſſer hat uns von Tieck, geſtützt auf eine Fülle mündlicher Mittheilungen, welche ihm um ſo reicher und unbefangener zufloſſen, als Tieck zunächſt dabei gar nicht an die Abſicht des Verfaſſers dachte, dieſelben zur Grundlage einer zu veröffentlichenden Biographie zu machen, ein geſchloſſenes, bis in die zarteſten Lebensregungen des merkwürdigen Mannes dringendes Bild gegeben. Des Verfaſſers Fleiß und ſeine Kenntniß der Perſönlichkeiten, welche uns in dem Werke begegnen, verleihen dem Buch zugleich einen literar-hiſtoriſchen Werth. Wer Tieck gekannt hat, wird überall, je näher er demſelben geſtanden hat, die Richtigkeit der Zeichnung und die treue Reproduktion ſeiner Perſönlichkeit beſtätigen. Der ganze Menſch ſteht lebendig vor uns; nirgends iſt er durch Ueberſchwänglichkeit oder gar Verklärungsſucht zu einem abſtrakten Ideal verflüchtigt. Die Vorliebe des Verfaſſers für ſeinen Stoff hat nur den Vortheil für ihn gehabt, Tieck mit Wärme zu zeichnen und der edlen Individualität das ſaftige Colorit zu geben, welches zur Würdigung gerade einer ſo poetiſchen Eigenthümlichkeit unerläßlich war. Man verweilt mit Liebe und wahrhafter Freude am echt Menſchlichen bei der Erſcheinung Tieck's. Nirgends begegnet man bei ihm einem philiſterhaften Gedanken, oder einer ſpießbürgerlichen Anſchauung, überall leuchtet der freie, die Menſchen wie die Dinge aus idealen Geſichtspunkten beurtheilende Blick, ohne ſich jemals in eine abſtrakte Idealität zu verlieren, in welcher er mit vollem Rechte den Tod aller Poeſie erblickte. Auch in den Aeußerungen über gewöhnliche, geringfügige Dinge erquickt uns ſein Widerwille gegen alles Unedle oder gar Gemeine. Tief gewurzelter Haß dagegen geht, wie der rothe Faden, durch alle Schilderungen, Auffaſſungen, Urtheile, kurz durch alle Lebensäußerungen Tieck's hindurch. Darum ward Jedem in ſeiner Nähe ſo wohl, darum durchleben wir gern noch einmal an der Hand des Verfaſſers das reiche, ſich weit verzweigende Streben des Dichters. Selbſt da, wo wir uns von Tieck trennen müſſen, verletzt er uns nirgends durch eine triviale, oder gar unwürdige Anſicht oder Anſchauung. Ja, der gemeinſame Boden des Idealismus hält uns ſelbſt noch da mit ihm zuſammen, wo wir Tieck, wie im Gebiete der Philoſophie, unzulänglich und nicht bis zum vollen Verſtändniß der von ihm abgehandelten und beurtheilten Materien durchgedrungen finden.

Wer Tieck perſönlich gekannt hat, durchlebt in den Mittheilungen, welche uns der Verfaſſer unter Anderem über die Heroen der Literatur giebt, wieder den ganzen Reichthum und den vollen Reiz der Tieck'ſchen Unterhaltung; ſo treu, ſo lebendig ſteht der Dichter vor uns. Wir genießen darin die volle Wärme und das liebenswürdige Abandon, welche in ſeinen Schilderungen wie in ſeinen Kritiken der großen Dichter unſerer Nation lagen. Wir hören die Jugendbegeiſterung Tieck's, wenn er von Götz und den Räubern ſpricht, und vergeſſen dabei, daß wir in dieſer faſt ausſchließlichen Hingebung an die beiden gewaltigen Jugendwerke Goethe's und Schiller's einer Schranke Tieck's begegnen, von welcher ſich weder der Mann noch der Greis zu befreien vermochte, indem er gegen den weiteren und zur Idealität der Form vordringenden Entwicklungsprozeß in ihren ſpäteren Werken ungerecht ward. Trotz unſeren abweichenden Anſichten müſſen wir bekennen, daß der Hauch des Dichters über allen ſeinen Mittheilungen, Schilderungen und Auffaſſungen ſchwebt. Am wichtigſten mußten uns, der Bedeutung der Sache nach, Tieck's mannigfaltige Aeußerungen über Shakeſpeare ſein, in welchem Tieck mit Recht einen der großen Lehrer der Menſchheit und den Verkündiger der tiefſten Geheimniſſe der menſchlichen Seele erkennt. Bei dieſer Gelegenheit gewinnen wir denn auch, durch mannigfaltige Wendungen Tieck's, einen Einblick in den ſo viel beſprochenen, hart angefeindeten und nicht ſelten völlig mißverſtandenen Begriff der Ironie, unter welcher Tieck gewiſſermaßen das höchſte Reſultat der Poeſie wie ihre höchſte Forderung begriff und welche ihm Niemand in dem Grade verkörpert hat, als Shakeſpeare. Ganz glücklich iſt allerdings der Ausdruck: Ironie, worunter Tieck die Spitze dichteriſcher Schöpfungs- und Geſtaltungskraft verſteht, nicht gewählt, weil der Ausdruck, welcher doch urſprünglich nur eine beſtimmte Form des bewußten Widerſpruchs zwiſchen der vorhandenen Realität und der Meinung darüber bezeichnet, willkührlich zu dem Gefäße erweitert worden iſt, welches die höchſte Form geſtaltender Kraft in ſich ſchließen ſoll. Sieht man indeſſen von dieſer, allerdings nicht zu läugnenden Willkühr des Ausdrucks ab, ſo ergiebt ſich doch aus den Mittheilungen, welche wir darüber empfangen, daß Tieck darunter vorzugsweiſe zwei Momente künſtleriſcher Größe und Schöpfungskraft begriffen hat. Er verſteht darunter einmal offenbar die Freiheit des dichteriſchen Geiſtes, ſich, bei aller Stärke in der Zeichnung der Leidenſchaften, Affekte und Stimmungen, dennoch nicht in dieſelbe zu verlieren, ſondern ſich aus dieſer, ſcheinbar ausſchließlichen Hingebung an die Darſtellung der Leidenſchaften dennoch ſiegreich in jedem Augenblicke zurücknehmen und ordnend, richtend und geſtaltend über dem Ganzen ſchweben zu können. Hiernach bezeichnet die Ironie Tieck's vorzugsweiſe das Moment der Beſonnenheit, wodurch ſich der große Künſtler, mitten im Wirbelwinde der Leidenſchaft, zugleich über dieſelbe erhebt und ſich vor Maßloſigkeit bewahrt. Außer dieſem Moment verſteht aber Tieck unter der Ironie noch das Umſchlagen der menſchlichen Abſichten und Zwecke, des Wollens und Handelns der Menſchen in das Gegentheil, aber ſo, daß durch dieſes Umſchlagen ein höherer Zweck erreicht, eine tiefere Weltanſchauung erarbeitet wird. Durch dieſe Ironie, als deren höchſter Meiſter uns ebenfalls Shakeſpeare gilt, wird in dem dichteriſchen Kunſtwerke gewiſſermaßen ein welthiſtoriſcher Eindruck erzeugt, indem die Einſeitigkeiten der Zwecke wie der Charaktere aufgerieben werden, aber eine Totalität der Idee aus dieſem Auflöſungsprozeſſe hervordringt. Wir haben darum bei dieſem Begriffe der Ironie, im Sinne Tieck's, länger verweilt, weil uns das vorliegende Werk die Veranlaſſung darbot, dieſen ſo viel beſtrittenen und verkannten Begriff wenigſtens in ſeinen Grundzügen zu erörtern. So viel glauben wir durch unſere Beſprechung dieſer Erinnerungen an Tieck erreicht zu haben, daß man mit Spannung und Intereſſe ſich in dieſe Mittheilungen vertiefen wird, welche einen der edelſten Geiſter der Nation, nach ſeiner ganzen Bedeutung, auch als Perſönlichkeit, in ein helles Licht geſetzt haben.

II. Erläuterung der berühmten Worte Macduff's in Shakeſpeare's Macbeth: „*Er hat keine Kinder.*“

Bei der Erörterung dieſer merkwürdigen und viel beſprochenen Worte *Macduff's* wird man am beſten thun, die drei möglichen Auffaſſungen nach einander kritiſch zu beleuchten, um aus ihrer Betrachtung die Wahrheit ſich ergeben zu ſehen.

1. Wir beginnen mit der am weiteſten verbreiteten Auffaſſung. Nach derſelben bezieht *Macduff* die Worte: „*Er hat keine Kinder*“ auf *Macbeth* in dem Sinne, daß er zornentflammt ausruft: *Macbeth* hat keine Kinder, ich kann alſo nicht Gleiches mit Gleichem vergelten. Da ich ſeine *Kinder* nicht ebenfalls ermorden kann, ſo bleibt meine Rache immer eine *unvollſtändige*. Dieſe Auffaſſung hat ſich, wie geſagt, die meiſte Zuſtimmung erworben, ja, ſie iſt von einigen Erklärern mit einer

ſolchen Zuverſicht feſtgehalten worden, daß alle Diejenigen, welche ihre Beiſtimmung verſagen, gleichſam als verſteckte Sünder angeſehen werden. Aber dieſe Erklärung bietet ſich nur auf den *erſten Schein* als ſchlagend dar. Bei der gründlichen Erwägung des ganzen Zuſammenhangs und des *Charakters*, dem ſie in den Mund gelegt werden, iſt dieſe Auffaſſung entſchieden die unhaltbarſte und verwerflichſte.

Betrachten wir zunächſt den Zuſammenhang.

Macduff vernimmt die Trauerbotſchaft zunächſt mit dumpfer Betäubung. Es muß ihm die Thatſache ſelbſt erſt *wiederholt* werden, ehe er ſie nur als *Thatſache* aufnimmt. Dann verſinkt er ganz in ſich ſelbſt, nur zuſammengeſchloſſen mit ſeinem furchtbaren Schmerz, iſt er noch gar nicht mit *Rachegedanken* nach Außen gewendet. In dieſem Zuſtande des völligen Verſenktſeins in ſeinen Schmerz trifft ihn zuerſt *Malcolm's* Wort:

„Faßt euch,
Laßt uns Arznei in mächt'ge Rache miſchen."

Auf dieſe *Mahnung* zur Rache geht aber *Macduff* noch *gar nicht* ein. Nach den Worten: „*Er hat keine Kinder*" verſenkt *Macduff* ſich ganz in ſich ſelbſt, nur Ausdrücke des tiefſten Herzwehs, des ſchneidendſten Grames, und zwar in kurzen Sätzen, tönen von ſeinen Lippen. Darum wiederholt *Malcolm* ſeine Mahnung an *Macduff*, ſich wie ein *Mann* zu faſſen und den *Gram* in *Zorn* zu *verwandeln*.

Dieſe Mahnungen Malcolm's und ſeine Aufforderungen zur Rache, gerichtet an Macduff, wären aber völlig überflüſſig, wenn Macduff bereits den Gedanken der Rache ſo wuthentbrannt ausgeſprochen hätte, daß er, ſo gewaltig er ſich auch räche, doch ſich in ſeinem Rachedurſt nicht befriedigen könne, da Macbeth keine Kinder zum Ermorden habe! Wenn Macduff alſo bereits eines ſo entflammten Ausrufs nach Rache fähig wäre, ſo wird Niemand begreifen, wie Malcolm darauf noch die Mahnungen zu Rachegedanken gegen Macduff wiederholen könne. Da aber Macduff noch ganz betäubt, nur in ſeinen Schmerz verſenkt iſt, vermag er ſich noch gar nicht zu Rachegedanken zuſammenzuraffen. Er brütet mit dem heißeſten Schmerze über dem ungeheuren Weh, das er ſich in der wehmuthvollſten, wortkargſten Weiſe vergegenwärtigt. Die Auffaſſung der Worte im angegebenen Sinne widerſtreitet alſo nicht nur dem ganzen Zuſammenhange des Dialogs zwiſchen Malcolm und Macduff, ſondern auch ganz entſchieden dem pſychologiſchen Prozeß in Macduff, wie ihn uns Shakeſpeare in ſo wundervoller Tiefe dargelegt hat. Die Worte, ſo verſtanden, zerſtören geradezu den Zuſammenhang in der Gemüthsſtimmung Macduff's und nehmen die Rachegedanken, zu welchen ſich Macduff erſt ganz am Schluß der Scene erhebt, vorweg. Sie würden alſo mit dem unmittelbar folgenden Verſinken in ſeinen eigenen Gram in ſchneidendem Widerſpruche ſtehen.

Aber die gedachte Auffaſſung widerſpricht auch auf das entſchiedenſte dem Charakter Macduff's. Er iſt der eigentlich ſittliche Held der Tragödie, dem daher auch die Ausführung des Strafgerichts an Macbeth vorbehalten bleibt. Dieſe Schlußſcene des vierten Akts drängt die ſittliche Tiefe Macduff's gleichſam in einen Brennpunkt zuſammen. Er empfindet zunächſt den Schmerz in ſeiner ganzen Größe als ein Mann, wendet ſich hierauf, in tief religiöſem Sinne, anklagend gegen ſich ſelbſt, daß er Weib und Kinder durch ſeine Gegenwart nicht geſchützt habe und erhebt ſich dann erſt zu der männlichſten Thatkraft. Legt man aber den Worten Macduff's den oben angegebenen Sinn unter, ſo würde ſeine ſittliche, edle Natur dadurch entſchieden befleckt werden. Man vindicirt dann dem edlen Macduff den Wunſch einer nur brutalen Rache, welche ihn immer auf gleiche Stufe mit Macbeth ſtellen würde, der beſtimmt iſt, durch Macduff zu fallen.

Der Charakter Macduff's iſt in der Tragödie aber in jeder Beziehung ſo rein und edel gehalten, daß ein ſolcher Racheſchrei, nur durch eine gleiche Ermordung der Kinder Macbeth's vollſtändige Befriedigung erlangen zu können, dem edlen Macduff völlig fremd iſt. Er iſt vielmehr ſo edel gehalten, ſo durchaus nur als Organ der göttlichen Gerechtigkeit gegen Macbeth gezeichnet, daß er, ſelbſt wenn Kinder Macbeth's in ſeine Hände fielen, an dieſen unſchuldigen Weſen niemals die Schandthat Macbeth's, an Macduff's Kindern verübt, auf gleiche Weiſe rächen würde. Alles vereinigt ſich alſo, dieſe verbreitetſte Auffaſſung der berühmten Worte Macduff's zu einer völlig irrthümlichen zu machen.

2. Die zweite Auslegung der berühmten Stelle bezieht die Worte auch auf Macbeth, aber in einem durchaus anderen Sinne, als die erſte Auffaſſung. Nach dieſer Auslegung wäre der Sinn folgender: Macduff ſagt: Macbeth hat keine Kinder, weil er, beſäße er deren, zu einer ſolchen Gräuelthat, wie er an Macduff's Familie ausgeübt hat, unfähig geweſen wäre. Das natürliche Vatergefühl alſo würde Macbeth niemals zu ſo empörender That haben kommen laſſen.

Dieſe Erklärung hat vor erſterer in jedem Falle Das voraus, daß ſie den Zuſammenhang nicht zerſtört und den pſychologiſchen Faden nicht zerreißt. Macduff bleibt nach dieſer Auffaſſung immer noch in ſich ſelbſt, in ſeinen tiefen Schmerz verſenkt und enthält ſich jedes Racheſchreis, den er erſt dann ausſtoßen kann, nachdem er dem Schmerze ſein volles Recht gelaſſen hat.

Ferner iſt dieſe Auffaſſung durchaus frei davon, dem Macduff einen ſo unedlen Gedanken, einen ſo brutalen Wunſch in den Mund zu legen, wie dies die erſte Auffaſſung thut. Aber, trotz dieſer beiden Vorzüge gegen die erſte Auslegung bleiben auch bei dieſer Auffaſſung ungelöſte Schwierigkeiten. Die hauptſächlichſte iſt die, daß ſich

Macduff's Schmerzensruf auf die, von ihm als unzweifelhaft angenommene Kinderloſigkeit Macbeth's ſtützt. Dies ſteht freilich damit im Widerſpruch, daß Macbeth wenigſtens ein Kind gehabt, alſo das Vatergefühl kennen gelernt hat. Spricht doch Lady Macbeth im erſten Akt, in der großen Unterredung mit ihrem Gatten, mit dürren Worten aus, ſie wiſſe, wie ſüß das Gefühl zum Säugling ſei, den ſie genährt. In dem ganzen Stück begegnen wir freilich ſonſt keiner weiteren Andeutung über etwaige Nachkommen Macbeth's. Indeſſen muß man immer, um die fragliche Stelle: „er hat keine Kinder" auf Macbeth beziehen zu können, dazu ſeine Zuflucht nehmen, daß Macduff ſich in dieſem Augenblicke Macbeth kinderlos vorſtelle. Aber, abgeſehen davon, begegnet uns bei dem Gedanken Macduff's noch ein anderes Bedenken. Schwerlich dürfte Macduff dem Manne (Macbeth), den er einen „Höllengeier" und den „Satan Schottlands" nennt, eine Schonung ſeiner Kinder zugetraut haben, wenn derſelbe mit Kindern geſegnet geweſen wäre. Die Ueberzeugung von der Wildheit, Grauſamkeit und Verworfenheit Macbeth's ſteht in Macduff's Seele ſo feſt, daß er ihm unmöglich dann eine mildere, weichere Empfindung zuſchreiben würde, wenn er ſelbſt Kinder beſäße.

3. Wir kommen zur dritten Auslegung der berühmten Worte: „er hat keine Kinder." Nach dieſer Aus-

legung werden die Worte Macduff's auf Malcolm bezogen, wofür der Zuſammenhang freilich am meiſten zu ſprechen ſcheint. Halten wir feſt, daß Macduff die erſte Nachricht von der Ermordung ſeiner Gattin und ſeiner Kinder durch Macbeth mit dumpfem Bewußtſein aufnimmt, dann aber, nachdem er ſie ganz in ſich aufgenommen, ſich völlig in ſeinen Schmerz verſenkt, und noch von gar keiner Empfindung der Rache beſeelt iſt. Den ſo in ſeinen tiefſten Schmerz Verſenkten trifft die Mahnung zur Rache von Seiten Malcolm's. Aber dieſe vorzeitige Mahnung kann noch auf keinen fruchtbaren Boden fallen, weil der gewaltige Schmerz über das plötzlich Erlebte noch ſein volles Recht behauptet. Im Gefühl dieſer voreiligen Mahnung Malcolm's ruft Macduff, ohne Malcolm anzuſehen, ohne ihm auf ſeine Rede eine direkte Antwort zu geben, immer noch ganz ſeinem Schmerz hingegeben, aus: „Er (Malcolm) hat keine Kinder.“ Die Erklärung der Stelle von dieſem Standpunkte aus wäre demnach, daß Macduff mit dieſen Worten die voreilige Mahnung des kinderloſen Malcolm zurückweiſt, mit dem ganzen Zuſammenhange der Rede wenigſtens im Einklange. Denn gleich darauf verſinkt Macduff wieder in ſeinen Gram, indem er ſich die furchtbare Thatſache in tiefſter Wehmuth vergegenwärtigt. Die Mahnung Malcolm's ſchlägt zwar an Macduff's Ohr, aber ſie vermag ihm nur die ſchmerzlich bittere Abweiſung zu entlocken, daß der zur Rache mahnende Prinz ſeinen

(Macduff's) Vaterſchmerz nicht zu würdigen wiſſe, ſonſt könne er ihn unmöglich jetzt ſchon zur Rache auffordern. In der nächſten direkten Rede an Malcolm ſpricht Macduff die in den Worten: „Er hat keine Kinder" nur abgewendete Abweiſung ſchärfer, klarer, gedankenvoller aus, indem er auf Malcolm's Worte: „Er trägt es, wie ein Mann" erwiedert:

„Das will ich auch,
Doch eben ſo muß wie ein Mann ich's fühlen."

Die Stimmung Macduff's hat ſich nun durch die volle Vergegenwärtigung der furchtbaren Thatſache die innere Sammlung und Faſſung erobert, daß er dem Malcolm direkt den Gedanken ausſprechen kann: Der Schmerz, den ich fühle und den ich ein Recht habe zuerſt allein zu fühlen, iſt eben ſo heilig, als die Rache. Dieſe iſt nur dann eine ſittliche, ihre Ausführung gewährt nur dann eine Befriedigung, wenn ich erſt, wie ein Mann, die ganze Größe meines Schmerzes empfunden habe. Der erſten indirekten Erwiederung auf Malcolm's Mahnung zur Rache liegt der Vorwurf zu Grunde: Du vermagſt bei deiner Jugend meinen heißen Schmerz und mein heiliges Recht dazu nicht in ſeinem ganzen Umfange zu würdigen, ſonſt könnteſt Du jetzt unmöglich ſchon mich zur Faſſung und zur Rache auffordern! In dieſer Auffaſſung löſen ſich die Schwierigkeiten der fraglichen Stelle freilich am meiſten in der Art auf, daß der geringſte Bruch für den Verſtand übrig bleibt.

Gervinus hat in ſeinem Werke über Shakeſpeare, bei ſeiner Beſprechung Macbeth's, die fraglichen Worte auch berührt, ſich aber auf die Bemerkung beſchränkt, daß dieſe Worte im „tiefſten Gefühl des väterlichen Grams" geſprochen werden müſſen.

Das iſt ganz richtig. Indeſſen iſt damit nur der erſten Auffaſſung, daß dieſe Worte als Ausdruck einer an Macbeth nicht vollſtändig zu befriedigenden Rache betrachtet werden müßten, entgegengetreten. Man erſieht aus der Anmerkung wohl, daß Gervinus der Auslegung Tieck's, welcher die Worte auf Malcolm bezieht, nicht das Wort redet; bis zur völligen Klarheit hat indeſſen auch er die Sache nicht gebracht.

Wenn nun aber auch die letzte Auffaſſung, welche die Worte Macduff's: „Er hat keine Kinder" auf Malcolm bezieht, den geringſten Bruch in dem Sinne übrig läßt, daß ſich die Schwierigkeiten ſcheinbar hier am leichteſten löſen, ſo kann man ſich doch in poetiſcher Beziehung nicht dabei beruhigen. Denn die Worte Macduff's, auf Malcolm bezogen, enthalten doch immer eine, wenn auch nur indirekte Erwiederung auf Malcolm's Mahnung zur Rache, während die unmittelbar darauf folgenden Worte Macduff's uns den Helden völlig in Vergegenwärtigung ſeines Schmerzes verſenkt und taub für die Mahnung Malcolm's zeigen. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Beziehung dieſer Worte auf Malcolm etwas Froſtiges, wenigſtens mit der Größe des Schmerzes nicht im Einklang Stehendes hat. Dies führt uns zu der unter No. 2 gegebenen Entwickelung auf die Deutung dieſer Worte auf Macbeth zurück. Die einzige Schwierigkeit, welche ſich uns bei dieſer Auslegung entgegenſtellte, als könne Macduff die Worte: „Er hat keine Kinder" nicht auf Macbeth beziehen, weil doch eines Kindes Macbeth's von Seiten der Lady gedacht werde, dieſe Schwierigkeit wiegt leicht gegen die poetiſche Schönheit, welche wir dafür eintauſchen. Wenn Macduff demnach ſagt, Macbeth hat keine Kinder, ſo erkennt er, von tiefſtem Grame erfüllt, dadurch an, daß Macbeth eine ſolche Grauſamkeit nur habe vollbringen können, weil ihm das Vatergefühl völlig fremd ſei! In ſeiner Seele iſt dabei nur das Eine ihn ganz erfüllende Gefühl mächtig, nur ein Menſch, welcher niemals die Empfindungen eines Vaters gehabt hat, iſt ſo grauſamer That, wie die Ermordung unſchuldiger Kinder iſt, fähig! Ganz erfüllt von dieſem einzigen Gedanken, denkt Macduff zunächſt gar nicht daran, ob Macbeth wirklich ein Kind beſeſſen, oder noch beſitzt. Dies iſt dem Zuhörer auch ſo weit zurückgedrängt, daß er, da er die Erwähnung dieſes Kindes nur einmal, und zwar nur beiläufig vernommen hat, gar nicht mehr ſich daran erinnert. Im ganzen Stücke wird ſonſt mit keiner Silbe eines oder mehrerer Kinder Macbeth's gedacht. Es iſt pſychologiſch vollkommen erklärlich, daß Macduff in dem Schmerze, welcher alle ſeine Gedanken verſchlungen hat, nur des kinderloſen

Macbeth gedenkt, weil nur dieſer ihm die blutige Thatſache zu erklären vermag. Zu dieſer pſychologiſch wahren Erklärung geſellt ſich aber noch ein weſentlich poetiſcher Vortheil, daß Macduff gar nicht durch die Anrede Malcolm's in ſeinem Schmerze unterbrochen wird, ſich gar nicht abmüßigt, auch nur einen Augenblick auf den, mit blutiger Rache tröſtenden Malcolm hinzuhören. So entſteht nun der unendlich poetiſche Ausruf, als Ausdruck der gramerfüllten Seele, daß nur ein Menſch, welchem die Liebe zu Kindern vollkommen fremd iſt, eine ſo grauſenerregende That hat vollbringen können! Man braucht bei dieſer Auslegung gar nicht mit Goethe anzunehmen, Macduff habe gefliſſentlich die Kinderloſigkeit Macbeth's vor Augen gehabt, um ſeinem Schmerze einen ſo poetiſchen Ausdruck zu geben. In ſeiner Seele ſteht in dieſem Augenblicke nur die Herzenshärtigkeit, nur die Grauſamkeit Macbeth's, für welche er gar kein anderes Motiv aufzufinden vermag, als daß dem Mörder jedes väterliche Gefühl völlig fremd iſt.

Seit älteſter Zeit hat man ſchon in England die berühmten Worte Macduff's zum Gegenſtand der Auslegung gemacht und für jede laſſen ſich Autoritäten anführen. Für die Deutung der Worte Macduff's auf Macbeth's Kinderloſigkeit ſprechen der innere Zuſammenhang der erſten Ergüſſe Macduff's, welche gar keine durch die Zwiſchenrede Malcolm's herbeigeführte Erwiederung geſtatten, das einfach Menſchliche, welches die grauſige That

Macbeth's für ſo unmenſchlich erklärt, daß nur eine Abweſenheit jedes väterlichen Gefühls ſie als möglich erſcheinen laſſen kann, und endlich die mit dem edlen Charakter Macduff's in voller Harmonie ſtehende Klage, die Schandthat Macbeth's nur aus der Abweſenheit eines Gefühls erklären zu können, welches, wenn es auch nur ſchwach in ihm lebendig geweſen wäre, ſelbſt einen „Höllengeier“ wie Macbeth von ſo unnatürlicher That abgeſchreckt hätte.

III. Zum Verſtändniß der Situationen in der Gerichts-Scene in Shakeſpeare's „Kaufmann von Venedig.“

Der Moment, wo Porzia in der großen Gerichtsſcene im vierten Akt des Kaufmanns von Venedig den Shylock auffordert, einen Wundarzt zu nehmen, damit Antonio nicht verblute, iſt von jeher von den meiſten Darſtellern des Shylock zu einem großen ſtummen Spiel mit allem Apparat benutzt worden, welches bei der, in den Sinn der Situationen niemals tief eingedrungenen Menge den Zweck zu überraſchen und lauten Beifall zu ernten nicht verfehlt hat. Je ſtärker die Kunſtpauſen des Shylock eingerichtet und die Verwunderung deſſelben, nebſt ſeiner allmälig gewonnenen Einſicht in die grundloſe Forderung Porzia's an Shylock, einen Wundarzt auf ſeine Koſten zu nehmen, mimiſch und plaſtiſch gegeben wurden, deſto lebhaftere Anerkennung fanden dieſe kleinen Künſte beim Publikum.

Als Porzia an Shylock die Worte richtet:

„Nehmt einen Feldſcheer, Shylock, für euer Geld,
Ihn zu verbinden, daß er nicht verblutet,“

benutzen faſt alle Darſteller des Shylock dieſe Worte dazu, ihren Schein hervorzuholen, minutenlang darin herumzuſuchen, ob ſich etwa eine ſolche Verpflichtung für Shylock darin finde, dazu wo möglich noch eine elende Brille auf die Naſe ſetzend, um endlich, nach vergeblichem Umherſuchen in dem Scheine, zu verſichern, er könne ſolche Verpflichtung darin durchaus nicht entdecken. Es iſt endlich Zeit, daß dieſer Unſinn, dieſes radikale Mißverſtändniß der ganzen Situation einmal aufhöre und die Darſteller des Shylock von ihrer äußerſt wohlfeilen Effekthaſcherei abſtehen.

Nachdem Porzia, als Rechtsanwalt, Platz genommen, fordert ſie vom Shylock den Schein mit den Worten:

„Ich bitte, gebt zum Anſehn mir den Schein“,

worauf Shylock der Porzia denſelben mit den Worten reicht:

„Hier iſt er, mein ehrwürd'ger Doctor, hier.“

Porzia behält dieſen Schein fortan während der ganzen Gerichtsſcene bei ſich. Sie muß ihn auch bei ſich haben, weil ſie ihn ſtets zur Vergleichung der Forderung und zur Controlle des Rechts der Parteien zur Hand haben muß. Nachdem Porzia das Recht dieſes Scheins und der Buße, der Antonio verfallen iſt, erkannt hat, wendet ſie ſich an die Menſchlichkeit Shylocks, offenbar, um ſeine ganze, aus dem Schein ſchon klar gewordene Herzenshärtigkeit kennen zu lernen und das harte Gemüth Shylock's vor dem Gerichtshofe in das hellſte Licht zu ſtellen.

Shylock, der jedes Wort ſeines Scheines kennt und auswendig weiß, iſt darüber keinen Augenblick im Zweifel, ob etwa eine ſolche Verpflichtung, einen Wundarzt auf ſeine Koſten zu nehmen, in dem Schein enthalten ſei. Er weiß mit der abſoluteſten Sicherheit, daß davon kein Wort in dem Scheine zu finden iſt. Es iſt daher der größte Unſinn Shylocks, ſich den Schein, den Porzia in Händen hat, geben zu laſſen, um ſich erſt zu vergewiſſern, ob nicht etwa aus Verſehen ſich eine ſolche Clauſel eingeſchlichen haben könne. Auch liegt nicht die leiſeſte Andeutung darüber vor, daß Shylock ſich den Schein von Porzia erbittet.

Shylock fragt daher nicht etwa zweifelhaft, ob ſich, gegen ſein Wiſſen und Wollen, eine ſolche Verpflichtung für ihn in dem Scheine finde:

> „Iſt das ſo angegeben in dem Schein?“

ſondern er wendet ſich ſpöttiſch und ironiſch mit dieſer Frage an Porzia, von dem zuverſichtlichſten Bewußtſein erfüllt, daß dergleichen Verpflichtung ſich nirgends in dem Schein finden könne, und will von Porzia durch ihre Antwort auf ſeine Frage nur die laute, offene Beſtätigung hören, daß der Schein auch kein Wort von ſolcher Verpflichtung enthalte. Porzia ertheilt ihm auch dieſe Antwort und beſtätigt dies mit dürren Worten:

„Es ſteht nicht drin",

und ſetzt hinzu:

„Allein was thut's? Es wär'
Doch gut, Ihr thätet dies aus Menſchlichkeit."

Auf dieſe Appellation an ſeine Menſchlichkeit erwiedert Shylock trocken:

„Ich kann's nicht finden."

D. h. ich kann dies nicht zugeben, daß dies, wie Ihr behauptet, gut wäre, denn ich könnte mich durch die Annahme eines Wundarztes möglicherweiſe der vollen Rache, der vollen Genugthuung, die ich nehmen will, berauben. Es wäre alſo nicht gut, einen Wundarzt auf meine Koſten zu nehmen, denn der Zweck, Antonio zu vernichten, könnte dadurch vielleicht vereitelt werden. Es hieße alſo eine große Unklugheit begehen, wenn ich durch Annahme eines Wundarztes noch ſelbſt die Hand dazu bieten wollte, Antonio zu erhalten.

Wir haben aus der Natur der Sache nachgewieſen, wie ſchief und verkehrt bis jetzt der größte Theil der Schauſpieler dieſe Scene geſpielt hat, indem die Repräſentanten Shylock's ſich den Schein willkührlich von Porzia reichen ließen, um lächerlicher Weiſe ſich durch genaueres Durchſehen zu überzeugen, ob ſich etwa aus Zerſtreutheit oder Faſelei von Seiten Shylock's eine ſolche Clauſel in dieſen Schein eingeſchlichen habe, oder ob er, Shylock, etwa gar die Exiſtenz einer ſolchen Clauſel ganz vergeſſen habe. Und eine ſo wohlfeile Nüance, wie dieſe, mit dem wo möglich minutenlangen Durchforſchen des Scheins, anzubringen, ſetzt man Shylock zu einem faſt blödſinnigen Thoren herunter und zerſtört den vernünftigen Zuſammenhang der ganzen Situation!

IV. Ein Wink für die Darſteller des ſchwediſchen Hauptmanns in Schiller's Trauerſpiel: „Wallenſteins Tod."

Nur zu oft wird die berühmte und ſchöne Erzählung des ſchwediſchen Hauptmanns allein als ein rhetoriſches Kunſtwerk behandelt. Auch als ſolches hat ſie ihren hohen Werth und ihre große Bedeutung. Der Schauſpieler kann ſie daher in dieſer Beziehung nicht genug ſtudiren. Aber eine noch ſo künſtleriſche Recitation der Erzählung, mit der feinſten Vertheilung von Schatten und Licht, genügt nicht für die Erzählung des ſchwediſchen Hauptmanns auf der Bühne. Dieſer hat uns, und das iſt die Hauptſache, durch ſeine Darſtellung die ganze Poeſie der Situation wiederzugeben. Er darf daher nicht nur Erzähler, wenn auch ein noch ſo feſſelnder, er muß auch Darſteller ſein. Worin anders aber kann dieſe Darſtellung beſtehen, als daß der Schauſpieler der ganzen Erzählung die Farbe der perſönlichen Theilnahme für die Tochter Friedland's giebt. Man muß der Haltung wie dem ganzen Ausdruck des ſchwediſchen Hauptmanns anfühlen, daß er weiß, um was es ſich handelt, daß er berufen iſt, der von dem Tode des Oberſt Piccolomini in tiefſter Seele bewegten Tochter Friedland's die Schmerzenskunde von ſeinem Tode zu überbringen.

Dieſe perſönliche Theilnahme eines edlen ritterlichen Offiziers giebt der ganzen Scene erſt ihre poetiſche Weihe. Dadurch unterſcheidet ſich eben der Vortrag von dem Ausdruck einer nur künſtleriſch gehaltenen Erzählung. Je poetiſcher der ſchwediſche Hauptmann die Erzählung in ihrem Verhältniß zu der Prinzeſſin Thekla auffaßt, deſto mehr wird er im Geiſte der Situation ſprechen.

Gleich der Anfang der Erzählung wird eine gewiſſe ſcheue Zurückhaltung, welche die Feierlichkeit des Augenblicks fordert, athmen, eine Zurückhaltung, der man eine gewiſſe Bangigkeit vor der Enthüllung des tragiſchen Ausgangs anhören muß. Dieſer Eingang wird durch die Stimme eine gewiſſe, niemals an Weichlichkeit ſtreifende, wohl aber männliche Rührung empfangen müſſen, welche ſich als Grundton durch die ganze Erzählung hindurch ziehen ſoll. Der Darſteller hat alſo die ganze Erzählung ſo zu färben, daß, wenn er in dieſem Grundton etwa dem Feldherrn den Kampf und ſeinen tragiſchen Ausgang ſchildern wollte, künſtleriſch betrachtet, er unſtreitig einen Mißgriff begehen würde. Je näher der Erzählende dem tragiſchen Ausgang des Kampfes kommt, deſto größeres

Gewicht wird er dem Ausdrucke des Unvermeidlichen zu geben haben. Man wird daher dem ſchwediſchen Hauptmann bei der Darſtellung des abſichtlichen Untergangs, dem ſich Oberſt Piccolomini geweiht hat, die Erſchütterung anfühlen müſſen, von der er ſelbſt ergriffen iſt. Wie ein elegiſcher Nachklang des Ganzen wird uns endlich die Erzählung von der Beſtattung des gefallenen Helden berühren. Dieſem Theile der Erzählung wird der ſchwediſche Hauptmann den eigentlich tragiſchen Grundton zu leihen haben, der erſchütternd und verſöhnend zugleich wirkt. Den letzten Worten des ſchwediſchen Hauptmanns wird man daher nothwendig den Schmerz anhören müſſen, daß Thekla von einem ſo furchtbaren Leiden betroffen worden iſt. Dem Ausdruck der freien Reſignation auf das Leben wird der ſchwediſche Hauptmann diejenige Farbe zu geben haben, aus welcher der Zuhörer, zugleich mit der Bewunderung für den gefallenen Helden, auch die tragiſche Rührung über das grauſame Geſchick herausklingen hört. Dadurch iſt dem höchſten Bedürfniß der dramatiſchen Situation genügt.

Ueberall kommt es darauf an, den inneren Zuſammenhang mit der Tragödie wie mit den Charakteren zur Anſchauung zu bringen, und dieſem ſelbſt die glänzendſte Rhetorik zum Opfer zu bringen.

V. Zum Göthe'ſchen Fauſt.

1. Zwei Hauptgeſichtspunkte für die Darſtellung der Rolle des Fauſt.

Keine Rolle in der geſammten dramatiſchen Literatur veranlaßt vielleicht ſo ſehr zum declamatoriſchen Ausdruck der Rede, als die erſte Hälfte der Rolle des Fauſt und namentlich als der erſte Akt. Keiner Rolle aber widerſtrebt zugleich das Declamatoriſche des Ausdrucks ſo ſehr, als dem Fauſt. Das zur Declamation Verlockende liegt weſentlich darin, daß wir den Denker Fauſt ſich wechſelnd in lyriſchen Ergüſſen bewegen ſehen, die wir jedoch durchaus nicht als lyriſche Ergüſſe empfangen, ſondern als Seelenzuſtände vernehmen wollen. Je mehr es der Darſteller erreicht, dieſen Ergüſſen den Charakter eines wirklichen Seelenzuſtandes zu geben, deſto wahrer iſt der dramatiſche Ausdruck, welchen er denſelben verliehen hat. Freilich iſt die erſte Bedingung dazu das volle Verſtändniß der ganzen Situation. Die erſte, den Fauſt völlig beherrſchende Stimmung iſt die Verzweiflung am Wiſſen, an der Erkenntniß. Fauſt iſt von der Größe des menſchlichen Geiſtes wie von dem Rechte der Menſchheit erfüllt, erkennen zu wollen, und zugleich von der Troſtloſigkeit ergriffen, „nichts wiſſen zu können“! Dieſen ſchneidenden Widerſpruch wollen wir zunächſt als Seelenzuſtand auf uns eindringen hören. Ein Schauſpieler, welcher ſich in dieſen Zuſtand der Verzweiflung am Wiſſen nicht ganz zu verſenken vermag, welcher die unendlichen Wiſſensqualen dem Fauſt nicht nachfühlen kann, muß nothwendig zur Declamation ſeine Zuflucht nehmen, um durch ſie einen Zuſtand zu erheucheln, von welchem er keine Ahnung hat. Je tiefer ſich der Seele des Darſtellers die Qual des Nichtwiſſens und doch das Verlangen, wiſſen zu wollen, als Seelenzuſtand bemächtigt hat, je mehr wird ſich ſein Ausdruck vom nur Declamatoriſchen entfernen.

Dem Ausdruck der Verzweiflung am Wiſſen folgt ein erſter Aufſchwung der Seele, weil ſie, durch das Mittel der Magie, der Verzweiflung am Wiſſen zu entrinnen hofft. Den erſten, verzweiflungsvollen Tönen wird ſich alſo mit gleicher Energie der erſte Aufſchwung der Seele „zu neuen Bahnen, neuer Thätigkeit“ gegenüberſtellen. Dieſem Aufjauchzen des Geiſtes, beim Anblick der Zeichen, folgt die Wiederkehr der erſten Verzweiflung, einer Verzweiflung, welche ſich der Seele um ſo gewaltiger bemächtigt, als ſie das Ergebniß des gehofften, aber nicht erfüllten Aufſchwungs der Seele iſt. Dieſe Wiederkehr der Verzweiflung erweitert ſich nun zu einem vollen Strome. Je gewaltiger dieſe Verzweiflung auf uns einſtürmt, deſto ferner wird ihr die Declamation ſein. Je tiefer die Innerlichkeit in Anſpruch genommen wird, deſto unzureichender erſcheint die bloße Declamation. Dieſe wiedergekehrte Verzweiflung ſoll uns wachſend bis zu der äußerſten Grenze tragen, in der Fauſt mit ſeiner ganzen Vergangenheit bricht, um ſich dem Tode zu weihen, weil das Leben die ganze Troſtloſigkeit über ihn ausgegoſſen hat. Dieſer letzten Scene des erſten Akts, dem Monologe, in welchem Fauſt die Schaale an den Mund ſetzt, um ſich den Tod zu geben, geht noch die Scene zwiſchen Fauſt und Wagner voran. Fauſt's Seele iſt in derſelben von einer doppelten Bitterkeit erfüllt; die eine richtet ſich gegen den „ſchaalen Kopf," der ſich immer nur am Aeußerlichen herum bewegt und das nackte hiſtoriſche Wiſſen ſchon für Erkenntniß hält, die andere kehrt ſich gegen das immer ungeſtillt bleibende Verlangen nach Erkenntniß des Unendlichen, welche den Menſchen verſagt bleibt. Wagner gegenüber iſt Fauſt von Stolz geſchwellt, wie von Verachtung gegen den Standpunkt Wagner's erfüllt, weil er das ſchaale Wiſſen des gelehrten Tropfes als armſelig erkennt. Dem unendlichen Wiſſen, dem Durſte nach der Erkenntniß des Ewigen gegenüber fühlt ſich Fauſt klein und erbärmlich, weil in ihm ein ewig unbefriedigtes Sehnen nach Erkenntniß des Unendlichen angefacht wird.

Dieſe Seelenzuſtände ſollen durch den Darſteller mit ſo titanenartiger Kraft zur Erſcheinung kommen, daß durch die Art und Weiſe ihres Ausdrucks alles nur Declamatoriſche aufgezehrt wird. Man hat wohl geſagt, die größte Aufgabe des Fauſt ſei mit dem Schluß des erſten Aktes gelöſt. In gewiſſem Sinne iſt dies ganz richtig, denn großartiger, übergewaltiger werden die Zuſtände Fauſt's in dem Verlauf der Entwickelung nicht mehr. Auch für die Darſtellung iſt mit dem Schluß des erſten Aktes der höchſte titanenartige Aufſchwung für Fauſt erreicht.

Auf den deutſchen Bühnen haben wir, ſeit der Götheſche Fauſt über dieſelben geſchritten, größtentheils nur Declamatoren, aber faſt niemals Darſteller des Fauſt geſehen. Wir müſſen es daher einem der letzten Darſteller des Fauſt, Herrn Deſſoir, hoch anrechnen, daß er mit der Declamation in dieſer Rolle gänzlich gebrochen und Alles dafür gethan hat, ihr den Ausdruck eines innerlich zuſammenhängenden Seelenzuſtandes zu geben. Das iſt es, was auch die Wiener Preſſe an ſeiner Darſtellung des Fauſt ſo hoch angeſchlagen hat, daß ſie einſtimmig erklärt: hier iſt Darſtellung, nicht Declamation! Dadurch verrieth die Wiener Preſſe den ganz richtigen Inſtinkt für die Auffaſſung des Fauſt, daß ſie bei der Darſtellung dieſer Rolle alles Gewicht darauf legte, in der Darſtellung des Fauſt durch einen

Künſtler das alte Geleiſe der Declamation in dieſer Rolle verlaſſen und mit dem friſch quellenden Seelenleben vertauſcht zu ſehen.

Dieſem Geſichtspunkte für die Darſtellung des Fauſt geſellen wir noch einen anderen, nicht minder wichtigen Geſichtspunkt hinzu. Fauſt, nachdem er den ihn verjüngenden Trank aus der Hexenküche genoſſen hat, wird um 30 Jahre jünger und beginnt ſein Liebesverhältniß zu Gretchen. Mit dieſem Momente verwandeln nun die meiſten Darſteller den Fauſt in einen modernen Liebhaber, welcher mit dem Denker der erſten Akte gar nicht mehr zuſammenhängt. Nichts kann falſcher ſein. Hat ſich denn Fauſt durch den verjüngenden Trank zugleich auch um den Geiſt getrunken, von welchem wir ihn in den erſten Akten erfüllt ſehen? Hat ihn der Geiſt des tiefſinnigen Denkers verlaſſen, weil er von Jugendgluth durchſtrömt wird? Iſt er mit dieſem Trank in das Gebiet eines ſchaalen Liebhabers übergegangen? Oder bildet denn nicht vielmehr das Hauptintereſſe, welches der glühende Fauſt in Gretchen entzündet, die Tiefſinnigkeit ſeiner Natur, zu welcher Gretchen bald ahnungsvoll, bald andächtig hinaufblickt? Fühlt denn das zwar ungelehrte, aber tiefſinnige Mädchen nicht ſehr wohl heraus, daß ihr nicht nur ein glühender Liebhaber, ſondern ein tiefer Denker gegenüber ſteht, dem ſie ſich widerwillig beugen und zu eigen geben muß? Gründe genug für den Darſteller des Fauſt, denſelben von dem Augenblick an, wo er in Beziehung zu Gretchen tritt, nicht zu einem modernen Liebhaber herabzuſetzen und ihm nicht für die Anſchauung die Eigenſchaft eines tiefen Denkers völlig zu rauben. Mitten durch die Ergüſſe der Leidenſchaft wollen wir daher noch Züge hindurchblicken ſehen, welche uns in Fauſt den unbefriedigten, nach Erkenntniß dürſtenden Geiſt verrathen. In der Vereinigung der beiden, von uns angegebenen Geſichtspunkte liegt die große Schwierigkeit für die Darſtellung dieſer gewaltigen Rolle, zu welcher das Geſagte wenigſtens einen kleinen Beitrag liefern ſoll.

2. Gretchen und der böſe Geiſt in der Kirchenſcene in Göthe's Fauſt.

Wir würden kaum wagen, dieſe Scene einer Erörterung zu unterwerfen, wenn ſich nicht in der Auffaſſung und Darſtellung derſelben in neuerer Zeit Mißgriffe und Irrthümer hervorgethan hätten, welche es faſt zur Pflicht machen, denſelben durch ein kurzes Wort ein für alle Mal die Thür zu ſchließen. Vor allen Dingen: Wie iſt der böſe Geiſt im Verhältniß zu Gretchen zu denken? Der böſe Geiſt iſt der Geiſt des böſen Gewiſſens, der aus Gretchens Innerem vorwurfsvoll gegen die Schuldbewußte heraustönt. Der böſe Geiſt iſt alſo einerſeits Gretchens Inneres, das Gefühl ihrer Zerknirſchung und ihrer Schuld, andrerſeits das böſe Gewiſſen, inſofern daſſelbe gegenſtändlich und von Gretchen unterſchieden iſt. Das erſte Moment bedingt, daß nicht ein Mann, wie dies vor Jahren in Berlin der Fall war, den böſen Geiſt ſprechen dürfe, ſondern nur ein Weib, denn aus Gretchen kann nicht plötzlich eines Mannes Stimme heraustönen, ſondern nur die Stimme eines Weſens, in welchem ſich das Innere Gretchens ankündigt. Eines Mannes Stimme kündigt aber den böſen Geiſt ſogleich als ein, Gretchen völlig äußerliches Weſen an. Die Vertretung des böſen Geiſtes durch einen Mann kann uns alſo höchſtens ein Geſpenſt, aber keinen, aus der Tiefe des zerknirſchten Gretchens heraustönenden Geiſt zeigen. Man machte dieſen Mißgriff in der Darſtellung mit einem faſt naiven Bewußtſein; man dachte dabei nichts Arges, indem man ein männliches Geſpenſt für die Perſonification von Gretchens verzweiflungsvollem Zuſtande ausgab!

Ein Mißgriff ganz entgegengeſetzter Art iſt neuerdings begangen worden. Eine Darſtellerin Gretchens hat den böſen Geiſt und das zerknirſchte Gretchen zugleich geſprochen! In dieſer Verſinnlichung iſt allerdings das Moment der Einheit Gretchens und des böſen Geiſtes mit aller Energie feſtgehalten worden; aber der Irrthum iſt deshalb kein geringerer, denn die Einheit iſt hier ſo ſtark, daß ſie den Unterſchied beider Geſtalten, des böſen Geiſtes und Gretchens, gänzlich aufhebt. Und dies iſt gerade ſo ſchief und unpoetiſch, als wenn man die innere Verwandtſchaft beider Geſtalten vernichtete.

Das Gretchen, welches ſich die Einheit des böſen Geiſtes mit ſich ſelbſt ſo ausklügelt, daß ſie beide auf ſich nimmt, kann es höchſtens bis zur Illuſion des Bauchredners bringen, der plötzlich eine Stimme ertönen läßt, von der man nicht weiß, von woher ſie ſtammt. Beide ſteigen plötzlich aus ein und derſelben Perſönlichkeit hervor, aber man ſieht und hört immer nur das zerknirſchte, verzweiflungsvolle Gretchen! Der böſe Geiſt ſchreit als Unke heraus, und das Publikum erfährt erſt allmälig, wo dieſe Stimme herkommt! Aber der Zweck iſt erreicht, man hat überraſcht, die bereits für dieſe Scene abgeſtumpften Nerven des Publikums ſind galvaniſirt worden!

Hat denn aber Göthe den böſen Geiſt poetiſch geſchaffen, damit er in der Darſtellung durch ein Taſchenſpielerkünſtchen verſchwinden ſolle? Iſt denn die Poeſie und namentlich die dramatiſche Poeſie nicht gerade dadurch Poeſie, daß ſie das für die Phantaſie exiſtirende Bild auch als ſolches feſthält und nicht in einer Abſtraktion verflüchtigt? Für den Gedanken fällt allerdings der böſe Geiſt und Gretchen in Eins zuſammen, denn ſie ſind Momente des Gedankens, aber für die Phantaſie, für die Verſinnlichung fallen dieſe Momente an zwei verſchiedene Perſönlichkeiten, deren jede gerade ſo nothwendig iſt, als die andere!

Jede wahrhaft poetiſch wirkende Geiſtererſcheinung im Drama beruht auf der inneren Verwandtſchaft des erſcheinenden Geiſtes mit derjenigen Perſönlichkeit, welcher der

Geiſt erſcheint. Ohne dieſen gemeinſamen Boden iſt das Erſcheinen eines Geiſtes unpoetiſch, die Erſcheinung nur ein Geſpenſt. Oder erſcheint etwa der Geiſt des Cäſar dem Brutus nicht, weil in dem letzteren diejenige Stimmung ſchon lebendig iſt, welche der Geiſt des Cäſar ausſpricht? Sprechen denn die Geiſter, welche Richard III. erſcheinen, etwas Anderes aus, als die Stimmung, welche in Richard III. bereits Platz gegriffen hat? Ja, iſt ſelbſt die größte Geiſtererſcheinung des alten Hamlet nicht bereits in der ahnungsvollen, tief melancholiſchen Stimmung des Prinzen Hamlet begründet? Wohin würde alſo eine conſequente Durchführung jener raffinirten Erfindung Gretchens führen? Dahin, daß alle dieſe Geiſter verſchwänden und wir dafür künftig nur die Unkentöne eines Brutus, Richard III. und Hamlet hörten!

Hätte denn endlich Göthe, wenn er ein ſolches Verwiſchen des böſen Geiſtes gewollt hätte, nicht wenigſtens ſtatt des böſen Geiſtes das böſe Gewiſſen als Erſcheinung hinſtellen können? Aber Göthe ſagt ausdrücklich: böſer Geiſt, nicht böſes Gewiſſen, und deutet durch dieſe Bezeichnung wie durch jedes Wort in der ganzen Scene klar genug an, daß er eine von Gretchen unterſchiedene Geſtalt als Träger des böſen Geiſtes wolle.

Und welche Wirkung wird dieſer faſt mit mathematiſcher Beſtimmtheit geführte Beweis auf die Praxis ausüben? Wir geben uns keiner Illuſion hin. Es wird die Barbarei dieſes Raffinements ſo lange fortgeführt werden, als es dumme Köpfe und dienſtbefliſſene Hände giebt, welche dieſe Erfindung genial finden; es wird ſchwinden, ſobald ein anderes Raffinement an die Stelle dieſer Erfindung treten kann.

VI. Das Virtuoſenthum in der Schauſpielkunſt.

Wer iſt ein *Virtuoſe* in der *Schauſpielkunſt*? Derjenige, welcher nur *ſich ſelbſt*, nicht die *Sache*, nur die Verwerthung ſeiner *Perſönlichkeit*, nicht die Erzeugung des *Kunſtwerks* zum Zwecke hat; derjenige, welcher, bei unbeſtritten bedeutender Begabung und bei großem Berufe zum *Künſtler*, ſich durch die Sucht nach dem *Abſonderlichen* und *Aparten* hervorthut und, anſtatt ſich zum *Mittel* für die *Kunſt* zu machen, die *Kunſt* vielmehr zum *Mittel* für ſeine *perſönlichen Intereſſen* herabſetzt.

Der *Virtuoſe* in der *Schauſpielkunſt* iſt eine Geſtalt, welche weſentlich der *modernen* Welt angehört. Während in den übrigen Künſten unter dem Namen *Virtuoſe* Jemand verſtanden wird, der ſich einen hohen Grad techniſcher Fertigkeit und Kunſtausübung erworben hat, dem wir unſere volle Anerkennung, ja ſelbſt unſere Bewunderung ſollen, ſpielt im Gebiete der dramatiſchen Darſtellung in den Begriff des Virtuoſen eine negative Bedeutung hinein, welche den Virtuoſen dem echten Künſtler faſt entgegenſtellt. Wer wird jemals einem ausübenden Muſiker oder einem Sänger ſeine hohe techniſche Fertigkeit, den Glanz ſeiner künſtleriſchen Ausbildung in der Behandlung der Stimme zu einem Vorwurfe machen? Ja, wer wird nicht ſogar in der Ausübung der Kunſt eine Virtuoſität fordern, weil dieſelbe für die Erzeugung des künſtleriſchen Eindrucks unerläßlich iſt? Sobald alſo die Virtuoſität nur die Herrſchaft über den Stoff und die Unterwerfung des Materials bezeichnet, um daſſelbe zu künſtleriſchen Zwecken zu verwenden, wird der Ausdruck Virtuoſe ſtets ohne alle Nebenbedeutung des Unkunſtleriſchen ſein.

In der dramatiſchen Darſtellung aber druckt die Virtuoſität nicht nur die vollſtändige Unterwerfung des Körpers und des Tones zu künſtleriſchen Zwecken aus, ſondern hier erhält dieſer Begriff weſentlich die Bedeutung einer, auf Koſten der ewigen Wahrheit und Schönheit ſich hervordrängenden Darſtellungsweiſe, welche nicht ſowohl die Kunſt, als ſolche, ſondern die Geltendmachung der eigenen Perſönlichkeit zum Zwecke hat.

Der Virtuoſe in der Schauſpielkunſt iſt daher Repräſentant derjenigen Richtung, welche die geiſtige Begabung, die erworbene Bildung, die geniale Kraft nur zur Förderung perſönlicher Intereſſen benutzt. Wer hat in der Schauſpielkunſt die Namen: **Eckhoff, Schröder, Fleck, Iffland, Ludwig Devrient, P. A. Wolff, Friedrich Bethmann, Seydelmann,** um nur dahingeſchiedene Künſtler zu nennen, jemals als *Virtuoſen* bezeichnet?*) Ein tiefer Inſtinkt hat ſelbſt die Menge abgehalten, dieſelben mit dem Namen *Virtuoſen* zu belegen. Warum? Weil man im tiefſten Innern fühlte, daß dieſe Individuen *wahre Künſtler* waren, weil ſie den Eindruck großer *Menſchendarſteller* machten, deren höchſter Zweck es war, vor den bewegten Zuſchauern poetiſche Geſtalten *aus einem Guſſe* aufzurichten, welche ihren höchſten Ruhm nur darein ſetzten, dem Bilde des Dichters den lebendigen Leib anzuerſchaffen, fern von aller Sucht, etwas Beſſeres geben zu wollen, als die großen *Dichter* ſelbſt geſchaffen haben. Der *Virtuoſe* in der Schauſpielkunſt iſt ein Geſchöpf der *modernen* Welt, welches ſich wieder ſeine eigenthümliche Welt geſchaffen hat, die von ihm untrennbar iſt.

Eine ſo *moderne* Erſcheinung, wie das *Virtuoſenthum* in der Schauſpielkunſt iſt, eben ſo *jung* iſt die Atmoſphäre, die es ſich als Bedingung ſeines Daſeins ge-

---

*) Wenn *Tieck* zuweilen von *Iffland* behauptet, in ſeinem Spiele ſei öfter etwas *Virtuoſenhaftes* geweſen, ſo will er damit ganz im Einklange mit unſerer Behauptung andeuten, daß in *Iffland's* Spiel bisweilen eine gewiſſe Sucht nach dem Abſonderlichen, nicht das reine Streben geherrſcht habe, ganz in *die Perſon aufzugehen*, welche er ſpielte.

ſchaffen hat. Dieſe dem Virtuoſen in der Schauſpielkunſt Licht und Luft gewährende Welt faſſen wir in dem einen Begriff der Reklame zuſammen.

Die Reklame iſt die arbeitende Locomotive des Virtuoſenthums, welche die Jünger des letzteren mit ungeheurer Schnelle auf den Gipfel des Ruhms trägt, um ihnen in der kürzeſten Zeit die Mittel zu erarbeiten, die Früchte des Virtuoſenthums zu genießen. Das Syſtem der Reklame iſt ein unendlich fein gegliederter, vielfach verzweigter Organismus, in deſſen geheimſtes Leben nur der Virtuoſe ganz eindringt. In dieſem Reiche der Reklame giebt es viele Grade, viel Berufene, aber wenig Auserwählte! Die Reklame iſt nicht minder das Produkt des Raffinements, als das Virtuoſenthum ſelbſt. Der völlig geweihte Prieſter der Reklame iſt zugleich auch der vollendete Virtuoſe. Die Reklame iſt kein abgeſchloſſenes Syſtem, ſondern einer unendlichen Ausdehnung und Erweiterung fähig. Der Meiſter der Reklame, der ſie mit genialem Geiſte handhabt, iſt erfinderiſch und überraſcht ſelbſt Diejenigen, welche ſich ſchon für völlig Eingeweihte hielten.

Das oberſte Prinzip des Meiſters der Reklame iſt: Setze das Räderwerk derſelben in raſtloſe Bewegung. Kein Tag vergehe, an welchem nicht, wenigſtens in den Tagesblättern des Theaters, etwas von Dir erzählt, berichtet oder wenigſtens berichtigt wird.

Das vornehmſte Ziel bleibt allerdings, daß die chemiſche Retorte der Reklame unabläſſig Weihrauch dufte, und iſt dies nicht gerade immer möglich, ſo muß wenigſtens der Name des Virtuoſen in irgend einer Beziehung genannt werden. Der geniale Meiſter der Reklame wendet das bekannte Wort des von der Leidenſchaft des Spiels beherrſchten, großen engliſchen Redners und Staatsmannes Fox: der erſte Genuß des Lebens iſt ſpielen und gewinnen, der zweite iſt ſpielen und verlieren, alſo auf das Syſtem der Reklame an: Mein erſter Genuß iſt, täglich bewundernd genannt zu werden, mein zweiter, ſelbſt wenn auch getadelt, doch wenigſtens genannt zu werden. Hier hat das Raffinement ein ungeheures Terrain, das noch kein Sterblicher ganz durchmeſſen hat. Mit Kleinigkeiten giebt ſich der zum Virtuoſen Auserwählte in der Reklame nicht ab, ſie ſind ihm abgenutzt, verächtlich. Es iſt gemein, ſich ſelbſt eine Recenſion zu ſchreiben, aber es iſt „göttlich groß,“ eine Ohnmacht oder eine Krankheit zu improviſiren, um proklamiren laſſen zu können, daß der von Krankheit plötzlich Befallene wieder erſtanden iſt, daß wir nicht als Verwaiſte am Grabe unſeres großen Mimen zu ſtehen verurtheilt ſind!

Die Reklame giebt dem Virtuoſen erſt ſeinen wahren Glanz, ſie iſt ſein Herold, ſein Gefolge, ſeine Leibwache. An der Hand der Reklame trotzt der Virtuoſe dem Schwerte der noch ſo eingehenden, vernichtenden Kritik. Für den noch nicht in die geheimſten Weihen der Reklame eingedrungenen Virtuoſen entwickelt ſich in den Organen der Reklame nicht ſelten noch ein Gegenſatz, ein Kampf. Die unbeſoldete Leibwache des Virtuoſen macht bisweilen noch böſe Mienen und droht mit Abfall und Empörung, ſie deutet dem Virtuoſen unter Umſtänden an, daß er ihr Geſchöpf iſt. Dieſe freiwillige Leibwache iſt noch nicht ſo disciplinirt, wie die beſoldete, ſie erwartet noch den Lohn, welchen die letztere bereits genießt. Der wahrhaft große Virtuoſe weiß aber auch dieſen gefährlichen Gegner zu überwältigen! Es iſt ſein höchſter Triumph, wenn er ſchaut, wie Capulet und Montague plötzlich ihren alten Haß zu Aſche gebrannt und aus dem Flammentode als Oreſt und Pylades wieder auferſtehen!

Wir haben die Untrennbarkeit des Virtuoſenthums von der Reklame angedeutet. Die letztere iſt gewiſſermaßen der mütterliche Boden des erſteren. Je mehr der Künſtler in den Virtuoſen übergegangen iſt, deſto unentbehrlicher iſt dem letzteren die Reklame.

Jeder große Virtuoſe in der Schauſpielkunſt war urſprünglich zu einem wahren Künſtler veranlagt, er brachte dazu ſchöne Gaben des Geiſtes und der Natur mit. Aber es fehlte ihm die echte Begeiſterung, die tiefe Scheu vor dem Blenden durch Kunſtſtücke, ſo daß er allmälig die Moſaikarbeit dem von innen herausgeſtalteten Kunſtwerke vorzog! Der zum Künſtler herrlich Veranlagte entartet zum Virtuoſen, weil er vorzeitig ernten, die unerläßlichen Vermittelungen überſpringen und gleichſam mit einem Salto mortale in das gelobte Land, wo Milch und Honig fließt, gelangen wollte. Dazu bedurfte die urſprünglich hoch begabte Künſtlernatur der Dampfkraft der Reklame. Je weiter er nun in dieſem Reiche des Virtuoſenthums vordringt, deſto unerbittlicher verſchließt ſich ihm die Rückkehr in das gelobte Land der echten Kunſt. Ja, wahrlich, es iſt leichter, daß ein Kameel durch ein Nadelöhr krieche, als daß ein Virtuoſe wieder ein Künſtler werde. Auf dem Wege zum Virtuoſen giebt es keinen Stillſtand. Der Virtuoſe in der Schauſpielkunſt muß ſein Raffinement, Ueberraſchendes, Unerhörtes zu bringen, ſtets überbieten, er überſtürzt ſich in der Begierde, von der Tradition wie von der Einfachheit der Wahrheit abzuweichen. Anſtatt nur die Vernunft der Sache zu wollen, klügelt er Spitzfindigkeiten aus, er will nur das Seltſame, vor Allem in Staunen ſetzen! Dieſes Streben muß daher die Reklame durch die gar nicht genug zu wiederholende Verſicherung verklären: Hier beginnt eine neue Aera für die Schauſpielkunſt! Natürlich iſt das Abſonderliche, das raffinirte Ausklügeln vor Allem bei der Darſtellung klaſſiſcher Geſtalten zu finden; denn hier, das fühlt der Virtuoſe, kann er nur durch das Abweichen von dem alten Wege, nur durch das Aufgeben des Hergebrachten, gleichviel, ob daſſelbe poetiſch war oder nicht, zur Geltung kommen.

Der Virtuoſe ſagt ſich: Man hat Künſtler in klaſſiſchen Geſtalten geſehen, ihr Bild muß verdrängt werden, indem das Nichtdageweſene, das Abſonderliche an die Stelle des früher Bewunderten tritt. Es kommt daher dem Virtuoſen nicht darauf an, die großen Repräſentanten klaſſiſcher Geſtalten durch eine noch größere Vertiefung in dieſelben, eine noch ſcharfſinnigere Auffaſſung des Charakters, ein noch reineres Herausarbeiten des Geiſtigen zu überflügeln, ſondern darauf, ſie durch das Raffinement des Nüancirens, durch die überraſchenden Kunſtpauſen, gleichviel, ob am rechten oder unrechten Orte, ſelbſt durch neue, wenn auch die Vernunft der Situation zerſtörende Accente zu frappiren. Ein virtuoſer Hamlet wird ſich alſo damit nicht genügen laſſen, den Monolog: Sein oder Nichtſein als Ausdruck des in ſich verſenkten, brütenden und bewegten Geiſtes, als perſönlichen Zuſtand zu verſinnlichen, das wäre allzu gewöhnlich, denn im Grunde, ſo ſchlecht oder gut wie es ausgefallen ſein mag, ſo waltete doch dies Streben wenigſtens in faſt allen Darſtellern des Hamlet vor. Der virtuoſe Hamlet aber bricht kühn mit der ganzen Tradition, er ſpricht den Monolog wie ein Profeſſor, welcher ſeinen Studenten das Capitel vom Selbſtmord vorträgt. Das virtuoſe Gretchen wird ſich nicht mit der Verſinnlichung des unwiderſtehlichen Zaubers der reizenden und rührenden Naivetät und Einfachheit Gretchens, ihrer tiefen Schmerzen, ihrer endlichen Zerrüttung genügen laſſen.

Dies klingt nur noch wie eine ſchöne Sage durch die Darſtellung des virtuoſen Gretchens! Daſſelbe wird ſich daher vor Allem der Momente der Zerknirſchung und des Wahnſinns bemächtigen und hier durch raffinirte Klügelei zu überraſchen ſuchen, indem es in dem Wahnſinn unabläſſig und auf das Raffinirteſte die Erinnerung an frühere ſelige Stunden durchſcheinen laſſen will. Ja, das virtuoſe Gretchen wird, um nur neu zu ſein, um fortwährend die erſchlafften Nerven zu reizen, in der Kirchenſcene ſogar die Reden Gretchens und des böſen Geiſtes in ihrer eigenen Perſon vereinigen, weil ja der böſe Geiſt doch eigentlich nur das böſe Gewiſſen Gretchens ſei. Dafür aber wird es ſich mit der Verſicherung beſchenken laſſen, daß mit dieſer Darſtellung der Kirchenſcene eine neue Aera für Gretchen anhebe!

Sind denn aber dieſe Extreme, zu welchen ſich das Virtuoſenthum verirren kann, Thatſachen oder Hypotheſen? Darauf antworten wir im Sinn und Geiſte des Tempelherrn (in Leſſing's Nathan), welcher dem Patriarchen auf deſſen letzte Frage, ob der ihm vorgelegte Fall ein wirkliches Ereigniß oder nur ein Problema ſei, erwiedert:

„Ein Problema!“

VII. Das Prinzip des Alternirens im Schauſpiel.

Auflöſung der Einwürfe dagegen.

Jeder mit den Intereſſen des Theaters Vertraute wird die Wichtigkeit zugeben, welche die Erörterung der bedeutungsvollen Frage hat:

> Iſt das Alterniren von Rollen im Schauſpiel als vernünftig und praktiſch nützlich einzuführen oder zu verwerfen?

Verſuchen wir in Folgendem das Prinzip des Alternirens zu unterſuchen und das Ergebniß dieſer Unterſuchung darzulegen. Wir haben es hier nicht mit Perſonen, ſondern mit Prinzipien zu thun.

Was verſteht man unter dem Alterniren? Welcher Begriff bildet ſeinen Gegenſatz? Das Alterniren bedingt einen regelmäßigen Wechſel in der Darſtellung einer Rolle durch zwei Künſtler. Ihm gegenüber ſteht das Syſtem und die Praxis des Remplacirens, d. h. der Stellvertretung einer Rolle, wenn der im Beſitz derſelben befindliche Künſtler durch Krankheit oder Abweſenheit verhindert iſt, zu ſpielen. Das Prinzip des Alternirens fordert alſo eine geſetzliche Abwechſelung im Spiel einer Rolle, während das Prinzip der Stellvertretung die Ausführung einer Rolle durch einen andern Künſtler von der Zufälligkeit der Umſtände abhängig macht. Wir werden die Frage nach der Vernünftigkeit und Nützlichkeit des Alternirens am ſicherſten beantworten, wenn wir uns ſogleich auf den Standpunkt der Gegner des Alternirens ſtellen und uns dadurch den Weg zur Darlegung der großen Vortheile des Alternirens bahnen.

Man hat zunächſt wohl gegen Alterniren den Einwand gerichtet, daß dadurch das Enſemble der Darſtellung beeinträchtigt werde, daß die Sicherheit in der Ausführung und dadurch die Einheit des Kunſtwerks leide, indem der Wechſel der Rollenbeſetzung die volle Freiheit der Bewegung, den ſchönen Fluß des Zuſammenſpiels ſtöre. Das klingt ſehr künſtleriſch, iſt aber nur ein ſophiſtiſcher Einwand gegen das Alterniren. Jedes Drama bedingt eine Fülle zuſammenwirkender Kräfte. Je beſſer dieſe diſciplinirt ſind, deſto beſſer bewegt ſich das Ganze, deſto beſſer iſt das Zuſammenſpiel.

Kann man denn aber ſtets über dieſe verſchiedenen Kräfte ſo verfügen, daß man, wenn ein Räderwerk durch ein anderes erſetzt wird, noch dieſelben Kräfte beiſammen hat und über ſie wirklich gebietet? Kann der regelmäßige

Wechſel in der Darſtellung einer Rolle durch zwei Künſtler den lebendigen und friſchen Fluß der Bewegung, das Zuſammenſpiel hemmen? Nein! Der Erſatz einer einzigen Rolle durch eine andere (und wie oft muß nicht ein ſolcher Erſatz eintreten) beeinträchtigt ſchon das Zuſammenſpiel und wirkt hemmend auf die Einheit der Darſtellung, um ſo mehr, je bedeutender das darzuſtellende Kunſtwerk iſt.

Ja, bei einem Werke, welches einen großen Umfang von Kräften fordert, iſt eine Darſtellung ſtets ganz mit denſelben Perſonen faſt eine Unmöglichkeit.

Iſt dadurch nicht etwa jeden Abend das raſche Zuſammenſpiel gefährdet? Dieſe Einheit der Darſtellung iſt alſo bei jedem Perſonenwechſel der Darſtellung geſtört, um ſo mehr, je bedeutungsvoller und zahlreicher das in einem Drama etwa beſchäftigte Perſonal iſt. Wohl aber iſt durch das Prinzip der Stellvertretung die Einheit des Zuſammenſpiels allemal gefährdet, weil dazwiſchen ein viel größerer Zeitabſchnitt liegt, welchen eine Probe niemals völlig ausgleichen kann!

Aber, ſagen die Gegner des Alternirens; wozu überhaupt jemals Alterniren? Man halte nur das einfache Prinzip feſt: Der beſte Künſtler für eine Rolle ſpiele dieſe Rolle ſtets. Damit hört alles Alterniren auf! Sehr richtig, wenn dieſer Ausſpruch nur etwas mehr Wahrheit hätte, als jeder nur abſtrakte Grundſatz, welcher ſich erſt an der Macht der Wirklichkeit bewähren muß. Ja, wenn dieſer abſtrakte Gedanke ſo ohne Schwierigkeiten auszuführen wäre, wenn der *Beſte* ſich immer *unzweifelhaft* herausſtellte, dann wäre die Frage ſehr leicht abgethan! Wo das Exempel rein zu löſen iſt, wo ſich, auch dem ſchwächſten Auge, der Beſte ſogleich herausſtellt, da wäre freilich das Alterniren ein Luxus, höchſtens eine Befriedigung der Eitelkeit und in vielen Fällen ſogar eine Tollheit. Wenn man an einer und derſelben Bühne z. B. Sophie Müller, Fleck, Ludwig Devrient und Seydelmann *zugleich* zu Mitgliedern zählte, ſo wäre ein Alterniren in Rollen wie Emilia Galotti und Julia, Wallenſtein und Karl Moor, als Sclave Syrus in den Brüdern des Terenz (eine der herrlichſten Leiſtungen Ludwig Devrients), als Carlos in Clavigo nicht nur ein Luxus, ſondern ein Unſinn, weil ſich in den genannten Künſtlern für die gedachten Rollen der *erſchöpfendſte* Ausdruck findet. Aber wie unendlich ſelten ſind jene Künſtlernaturen, welche ein wahrhaft Höchſtes, eine wirklich erſchöpfende Menſchendarſtellung eines poetiſchen Charakters zu bieten vermögen! In allen dieſen Fällen würden wir die eifrigſten Bekämpfer des Alternirens ſein. Wir haben gezeigt, welch' eine Bewandtniß es mit jenem abſtrakten Grundſatz: Der jedesmal *Beſte* ſpielt die Rolle, als Einwand gegen das Alterniren hat.

Die Fälle, in denen ſich eine abſolute Berechtigung für eine Rolle als unzweifelhaft herausſtellt, ſind ſehr ſparſamer Art. Die Praxis in der Schauſpielkunſt iſt unendlich verwickelt und ſo vielſeitig, daß man auf Tritt und Schritt den härteſten Colliſionen bei Beſetzung der Rollen begegnet. Und hier betreten wir recht eigentlich den Boden, wo das Prinzip des Alternirens in gewiſſen Fällen als einziges Auskunftsmittel zur Löſung unvermeidlicher Colliſionen dient, zur Förderung des Künſtlers gleich heilbringend als unentbehrlich iſt; heilbringend für die Kunſt und für den Künſtler im Intereſſe des Publikums und der Verwaltung.

Das eigentliche Geheimniß jeder Bühnenleitung, ihr ſo zu ſagen ſchöpferiſcher Akt iſt die richtige Würdigung und Verwerthung der künſtleriſchen Kräfte, über welche die Leitung zu verfügen hat. Je tiefer der Blick des Leiters dringt, deſto mehr vermag er die Kräfte ſeiner Mitglieder zu ſteigern.

In dieſem Akte der vollen Erkenntniß der Kräfte der Bühnenmitglieder muß der Leiter der Bühne in dem Prinzip des Alternirens das eigentliche Mittel erblicken, die Colliſionen nicht nur friedlich zu löſen, ſondern auch zugleich ſegensreich für Künſtler und Publikum zu verwenden. Dann erſcheint das Alterniren als der Talisman, durch welchen der Bühnenleiter die noch verſchloſſene Kraft des Talents entbinden, demſelben den Boden für ſeine volle Entwickelung bereiten kann.

Der Flügelſchlag eines jungen Talentes regt ſich plötzlich, der Genius bricht vielleicht da hervor, wo man es am wenigſten erwartet hat. Das Talent wie der Chef der Bühne ſind davon überzeugt, daß man demſelben einen

Boden ſeines Wirkens und Schaffens gewähren müſſe. Ein zu langes Hinhalten in der richtigen Beſchäftigung kann die ſchöne Kraft ſchwächen, ihr den Stachel des echten Ehrgeizes abſtumpfen. Wenn dieſes friſche Talent nur auf eine Stellvertretung, oder auf die Einſtudirung neuer Stücke gewieſen wird, ſo iſt es auf eine ſehr ſchmale Koſt geſetzt! Die Furcht vor einem im Hintergrunde lauernden Stellvertreter übt eine für den Beſitzer einer Rolle wahrhaft geſund erhaltende Kraft aus; die Nervenſchwäche legt ſich, und die Muskeln werden plötzlich wunderbar geſtärkt. Endlich nach faſt anderthalbjährigem Warten erſcheint der Tag, wo der urſprüngliche Beſitzer einer Rolle dieſelbe nicht ſpielen kann, und das Glück ſeines Stellvertreters zu blühen ſcheint.

Der Gedanke entzückt das junge Talent, aber der lange Zwiſchenraum kann durch die Begeiſterung nicht allein überſprungen werden. Solch ein Tag erſcheint aber ſo bald nicht wieder, das junge Talent kann vielleicht nur durch einen Salto mortale in das ſchöne Gebiet, welches ihm geöffnet, hineinſpringen. Die Furcht, dieſen Tag zu verlieren, wieder auf das Warten hingewieſen zu ſein, täuſcht das junge Talent über ſeine eigene Kraft, es wagt den Kampf, auch ohne die Ruhe der Vorbereitung abzuwarten. Die natürliche Befangenheit, um ſo größer, je bedeutungsvoller das Talent und je größer es von ſeiner zu löſenden Aufgabe denkt, geſtattet dem jungen Künſtler nicht, alle ſeine Abſichten zum künſtleriſchen Ausdruck zu bringen, es bleibt zurück hinter dem, was es gewollt und was es unter anderen Umſtänden, namentlich unter der Gunſt einer ruhigen Vorbereitung hätte leiſten können. Das Syſtem der Stellvertretung alſo, weit entfernt, das Talent zu fördern, bewirkt vielmehr das Gegentheil. Soll nun ein ſchön begabtes Talent nur auf die neuen Gaben warten, welche etwa zur Aufführung kommen? Dann iſt es ſchlecht berathen! Wie wenig Erträgliches wird hier zu Tage gefördert, wie gering ſind die Aufgaben, welche die junge Kraft ſpornen, ihren Ehrgeiz antreiben, wie wenig nachhaltig ſind die Wirkungen, welche die neuen Produkte ausüben! Was bleibt alſo für die Entwicklung des Talents übrig, als das Alterniren, d. h. die legitime, von der Willkühr und der Zufälligkeit unabhängige Feſtſtellung der künſtleriſchen Thätigkeit.

Das aufſtrebende Talent iſt, ſobald ihm das Alterniren nicht zu Hülfe kommt, in troſtloſer Lage. Es beſchwört den Chef der Bühne, ihm einen würdigen Wirkungskreis anzuweiſen. Sobald das Alterniren verſchmäht wird, kann ihm der Leiter der Bühne nur die Troſtesworte geben:

„Was thun, ſpricht Zeus, die Welt iſt weggegeben,
Willſt Du in meinem Himmel mit mir leben,
So oft Du kommſt, er ſoll Dir offen ſein.“

Aber mit dieſem kümmerlichen Troſte kann ſich das Talent nicht genügen laſſen und erwiedert: Ich neide Niemanden um Deinen Himmel, mir aber laß meine Erde, ihre Kämpfe, ihre Luſt und ihre Schmerzen! —

Wir glauben, nachgewieſen zu haben, daß das Alterniren den einzigen Ausweg in den ſo mannigfaltigen Colliſionen bietet. Durch dies Mittel allein übt die Direktion eine allſeitige Gerechtigkeit aus, ſie verſöhnt die Anſprüche des aufſtrebenden Talents mit den Anſprüchen des hiſtoriſchen Rechtes des Beſitzers einer Rolle. Ueberflügelt das Recht des Talents in Wiederholungen das hiſtoriſche Recht ſo weit, daß eine Vergleichung beider Vertreter aufhört, ſo fällt das Alterniren von ſelbſt fort, und der Genius feiert ſeinen ſchönſten Sieg.

Aber auch für den Fall, daß ſich zwei bedeutende Künſtlerkräfte gleichzeitig an einer Bühne befinden, iſt das Alterniren der eigentliche Hebel für die höchſten künſtleriſchen Intereſſen, das Mittel, wodurch allein die Entwickelung aller Kräfte nach allen Richtungen hin möglich iſt. Künſtler, Publikum und Direktion gewinnen alſo dabei. Wir wollen das Geſagte nur durch ein einziges Beiſpiel veranſchaulichen. Nehme man an, Ludwig Devrient und Seydelmann gehörten gleichzeitig einer Bühne an. Für viele der herrlichſten poetiſchen Geſtalten, welche dieſe großen Menſchendarſteller geſchaffen haben, wäre das Alterniren ein Wahnſinn. Nun giebt es aber eine Reihe bedeutender dramatiſcher Geſtalten, welche in den Kreis der ſchöpferiſchen Thätigkeit Beider fallen, wo alſo das Alterniren das einzige Mittel darbietet, dieſe Geſtalten durch zwei große Künſtler ſchöpferiſch darſtellen zu laſſen. Wir nennen beiſpielsweiſe nur drei poetiſche Figuren, welche von beiden Künſtlern im höchſten Sinne und zugleich nach ihrer Begabung verſchieden verſinnlicht worden ſind. Wir nennen nur Oſſip in Iſidor und Olga, Franz Moor und Shylock. Wir haben hier keine Phantaſiebilder erfunden um der Theorie des Alternirens willen. Jedermann weiß, daß die beiden genannten Künſtler die erwähnten Rollen ſchöpferiſch geſtaltet haben, daß jeder von ihnen ein geniales und eigenthümliches Bild dieſer Perſönlichkeiten geſchaffen hat. Wer würde nun nicht darnach geſtrebt haben, dieſe verſchiedenen Geſtalten ſelbſt anzuſchauen, wer im Publikum würde dadurch nicht angeregt worden ſein?

Und man wird uns doch wohl zugeben, daß Ludwig Devrient und Seydelmann ſo verſchiedenartig begabt waren, daß ſie ſehr wohl gleichzeitig an einer Bühne wirken konnten.

Alle gewinnen alſo beim Alterniren; vor Allem die Künſtler, weil es ihnen die koſtbare Gelegenheit bietet, ihre Kraft nach allen Richtungen zur vollen Geltung zu bringen. Das Bedenken, als ob durch das Alterniren zweier bedeutender Darſteller das Parteiweſen Nahrung im Publikum erhielte, zerfällt durch die einzige Bemerkung in Nichts, daß man Gott nicht genug dafür danken kann, wenn Künſtler die wärmſte Sympathie für ſich zu erregen vermögen. Die Kunſt iſt ein friedlicher Boden, und die Wettkämpfe auf demſelben ſind ſchön! Man hat wahrlich nicht zu fürchten, daß ſich dieſe Wettkämpfe einſt zu Schlachten der Blauen und Grünen, wie die im ehemaligen byzantiniſchen Kaiſerreiche, erweitern könnten! Wo wir alſo hinblicken, überall ſehen wir im Gefolge des richtig angewendeten Prinzips des Alternirens Heil für die Kunſt wie für die Künſtler, für das Publikum wie für die Direktion, denn indem das Publikum durch das Alterniren einen größeren Antrieb erhält, eine Vorſtellung öfter zu beſuchen, als dies ſonſt der Fall ſein würde, gewinnen auch die materiellen Intereſſen der Direktion. Und warum will man nicht dieſe großen Vortheile ergreifen, welche durch keinen einzigen Nachtheil aufgewogen werden?

Wir haben, *unpartheiiſch* und *unperſönlich*, das Prinzip des Alternirens mit Evidenz als vernünftig und nützlich dargethan. Erwarten wir, daß der *Gedanke* auch die Kraft in ſich trage, ſich Wirklichkeit zu geben und die *Praxis* zu reformiren, wo dieſelbe etwa noch im Widerſpruch mit dem von uns entwickelten Syſtem des Alternirens ſteht.

Dieſen, wie wir glauben, in geſchloſſener Kette vordringenden Beweiſen über die *Heilſamkeit des Alternirens* hat ſich eine „*Beleuchtung vom praktiſchen Standpunkte aus*“ entgegengeſtellt.*) Ehe wir an die Kritik dieſer Beleuchtung gehen, ſei uns eine allgemeine Bemerkung geſtattet. Es iſt uns nicht einge-

---

*) In Nr. 8 des Theater-Archivs v. J. 1858 von Ed. *Jerrmann*.

fallen, eine Abhandlung über das Alterniren vom theoretiſchen Standpunkte aus zu ſchreiben, der man eine Beleuchtung vom praktiſchen Standpunkte aus hätte entgegenſetzen können. Das ganze Problem des Alternirens iſt allein praktiſcher Natur, es giebt gar keine vom praktiſchen Standpunkte getrennte Betrachtung dieſer Frage. Man kann etwa die Theorie der Tragödie oder der Komödie entwickeln, indem man aus dem Begriffe dieſer Gattungen der Poeſie die Geſetze derſelben unabhängig von der Praxis, d. h. von den thatſächlich vorhandenen Tragödien und Komödien entwickelt. Aber es giebt in dieſem Sinne gar keinen von der Praxis unabhängigen Begriff des Alternirens. Eine einfache Reflexion wird dies vollends klar machen. Bei einem idealen Zuſtande des Theaters kann die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Alternirens überhaupt gar nicht aufgeworfen werden, weil eine ideale Bühne gar kein Alterniren kennt und kennen kann. Denn in dem idealen Bühnenzuſtande ſpielt wirklich jedesmal der Ausgezeichnetſte jede Rolle; hier iſt alſo jedesmal der Darſteller einer Rolle der erſchöpfendſte Ausdruck für dieſelbe, welcher ſich ohne Nachtheil niemals mit einem Andern vertauſchen läßt. Das Alterniren ſetzt alſo ſtets eine relativ mangelhafte Bühne voraus, eine Bühne, welche den Geſetzen der endlichen Welt unterworfen iſt. Hier nur ſpielt das Alterniren eine Rolle, indem es das vernunftgemäße Mittel iſt, die Colliſionen der wirklichen Bühne möglichſt zu beſeitigen und dem Publikum wie dem Künſtler den möglichſten Genuß und den freieſten Spielraum zu ihrer Entwickelung zu gewähren.

Die Beleuchtung des Alternirens „vom praktiſchen Standpunkte aus", um uns jetzt zu dieſer zu wenden, beſteigt natürlich zunächſt wieder das Paraderoß des Enſemble, in deſſen Intereſſe es das Alterniren angreift. Wir haben nach unſerer Entwickelung über das Verhältniß des Alternirens zum Enſemble nicht geglaubt, darauf noch einmal zurückkommen zu müſſen. Eitle Hoffnung! Vom „praktiſchen Standpunkte aus" aber leidet das Enſemble durch das Alterniren nicht im mindeſten. Die Grundbedingung des Enſemble iſt doch wohl, eine ſolche Anzahl von Proben abzuhalten, daß dadurch die größte Sicherheit und die größte Freiheit in der Beherrſchung des Einzelnen entſteht. Gegen Paris und London werden wir, in Rückſicht des Emſemble, in Deutſchland immer zurückſtehen müſſen. Natürlich; denn dort werden ſo viele Proben von einem Stücke abgehalten, daß Jeder abſoluter Herr ſeiner Rolle wird. Dies iſt nur möglich, weil man ein nur einigermaßen einſchlagendes Stück in Paris und London 50 und 100 Mal hinter einander fortgiebt. Wir ſollten nun meinen, daß eine, durch das Alterniren bedingte gründliche Probe mehr im Intereſſe des Enſemble ſein müßte, nimmermehr demſelben aber nachtheilig ſein könnte! Wie ſollte denn eine eingehende Probe, ein ſorgfältiges Eindringen, ein gemeinſames Beſtreben, die Vorſtellung abzurunden, derſelben auch nur den mindeſten Nachtheil für das Enſemble bringen? Eine Probe, zunächſt für den Alternirenden angeſetzt, erhöht doch wohl noch die Sicherheit! Und wenn dabei der alternirende Darſteller in einzelnen Stellungen von ſeinem Vorgänger abweicht, ſo darf man wahrlich nicht befürchten, daß dieſe kleinen Abweichungen, zu welchen die Schauſpieler etwa genöthigt werden, dieſelben ſogleich verwirren und in die Wildniß eines tollen Durcheinanderfahrens treiben. Hätten aber die Darſteller ein ſolches Hühnergedächtniß, daß ſie nicht einmal mehr die Abweichungen zwiſchen den beiden Alternirenden aus einander halten könnten, ſo dürfte mit ſolchen Schauſpielern ein wahres Enſemble ebenſo unmöglich ſein, als man mit Falſtaff'ſchen Soldaten die Welt erobern könnte!

Die Beleuchtung des Alternirens vom „praktiſchen Standpunkte“ faßt das Monopol als Gegenſatz des Alternirens auf. Dem Monopol wird das Wort nicht geredet, es wird vielmehr auf ſeine Aufhebung gedrungen. Aber es wird deshalb nicht ſein Gegenſatz, das Alterniren, wie man meinen ſollte, empfohlen. Und zwar darum nicht, weil plötzlich das als Gegenſatz des Monopols erklärte Alterniren dieſen Charakter einbüßt und in eine Doublüre des Monopols umſchlägt. Wir geſtehen, die Logik, welche mit einem Zauberſchlage den Gegenſatz des Monopols, das Alterniren, ſich in ein verdoppeltes Monopol verwandeln läßt, nicht begreifen zu können. Was will denn eigentlich das Alterniren? Es will den ausſchließlichen Beſitz einer Rolle aufheben und den zur Darſtellung derſelben ebenfalls begabten und berechtigten Künſtlern die Pforten zur Löſung einer bedeutenden Aufgabe öffnen. Will man im Intereſſe des Enſemble das Alterniren bekämpfen, ſoll dann etwa mit dem Alterniren ein pedantiſches Feſthalten an dem einmal aufgeſtellten Geſetz des regelmäßigen Wechſels gegeben ſein, daß man dieſem Geſetze alle anderen Rückſichten auf die Geſammtheit des Inſtituts aufopferte?! Vor Allem kommt es darauf an, das Vernünftige auch vernünftig zu handhaben. Auch Balſam kann, auf unvernünftige Weiſe angewendet, zu Gift werden! Iſt denn und kann mit dem Recht des Alternirens jemals etwas Anderes ausgeſprochen ſein, als daß zwei für eine Rolle begabte Darſteller das Recht haben, im Intereſſe der Kunſt wie des Publikums, dieſe oder jene Rolle auszuführen? Hört denn dadurch das Alterniren auf, ein Recht zu ſein, wenn durch höhere Rückſichten auf das geſammte Inſtitut der Vorſtand der Bühne den Einen Darſteller dieſelbe Rolle dreimal, den Andern fünfmal ſpielen läßt?! Wenn alſo der Schauſpieler A etwa die Rolle Richard's III. in einem Zeitraum von einigen Jahren nur neunmal, der Andere aber zwölfmal geſpielt hat, ſind beide darum nicht zu ihrem Rechte gekommen, dieſe großartige Aufgabe vor dem Publikum zu löſen, iſt darum das

Prinzip des Alternirens vernichtet worden? Soll darum ein für alle Theile gleich intereſſantes und wichtiges Prinzip aufgegeben werden, weil eine geiſtloſe und pedantiſche Ausführung daſſelbe in Momenten in Widerſpruch mit den Forderungen des Repertoirs bringen kann? Wahrlich, der treffliche Seydelmann hätte ſich gern damit begnügt, im Hinblick auf höhere Repertoir-Rückſichten, Richard III. einige Mal weniger zu ſpielen, als ſein mit ihm alternirender College, wenn es ihm überhaupt nur gelungen wäre, die ihn von der Darſtellung Richard's III. für immer trennende Mauer umzuſtoßen! Daß Seydelmann überhaupt in Berlin nicht dazu kam, dieſe, ſeinem Genius ſo unendlich zuſagende, ſeine ganze Seele erfüllende Rolle jemals zu ſpielen, iſt eine ſchmachvolle Folge des Nichtalternirens, gegen welche alle anderen kleinen Bedenken nichtsbedeutend ſind! Im Gefühl dieſes, ihm ſo verkümmerten und doch ſo unendlich berechtigten Verlangens ſchrieb dieſer große Künſtler ſeinem Collegen, dem er das Alterniren in ſeinen Rollen anbot: „Nicht wie zwei Spinnen in einer Schachtel, ſondern als zwei Künſtler laſſen Sie uns an einer Bühne wirken.“

Wir ſahen in dem Alterniren das einzige Auskunftsmittel, das junge Talent zu fördern, wir wollten ihm dadurch die Bahn für ſein Schaffen öffnen. Das ſchien uns ſehr einfach und unbeſtreitbar. Was iſt aus dieſer einfachen Reflexion gemacht worden! Der ſogenannte praktiſche Standpunkt hat dies dahin entſtellt, als ob uns darum zu thun ſei, an einer Kunſtanſtalt einen wirklichen Künſtler dem Publikum zu entziehen und einen wilden Aufſchößling dafür an ſeine Stelle zu ſetzen. So hat unſer Praktiker unſere Behauptung, daß dem „Flügelſchlage eines jungen kräftigen Talents“ durch das Alterniren, wie ſich von ſelbſt verſteht, in demſelben Gebiete, in welchem ſich daſſelbe ſeiner Natur nach bewegt, die freieſte Thätigkeit gewährt werden könne, entſtellt. Unſer Praktiker thut, als ob wir unter dem jungen aufſtrebenden Talente höchſtens einen Menſchen mit trefflicher Lunge verſtanden hätten, wenigſtens hat er durch ſeine Folgerungen das junge bedeutſame Talent dazu herabgeſetzt. Ganz willkührlich hat er ferner den bisherigen Beſitzer der Rolle, in welcher ſich das Talent verſuchen ſoll, zu einem Künſtler hinaufgeſchwindelt, dem man nicht einen jungen, kecken Anfänger in den Weg ſtellen dürfe. Auf ſolche Folgerungen können wir freilich nicht näher eingehen. Aber wenn wir dem Praktiker ſagen, daß wir unter dem „kräftigen Flügelſchlage“ eines Talentes einen begeiſterungsvollen idealen jungen Mann von großer Phantaſie und edler Perſönlichkeit, begabt mit einem klangvollen modulationsfähigen Organe, verſtehen, in dem dies junge Talent zwar noch nicht entwickelt, aber doch zu den ſchönſten Erwartungen berechtigend vor uns ſteht; wenn wir dem Praktiker ferner ſagen, daß dieſes Talent deshalb etwa als „Ferdinand“ in Kabale und Liebe oder „Karl Moor“ mit dem gegenwärtigen Beſitzer dieſer

Rollen zu alterniren wünſcht, um ſich dem Publikum in ſeiner Bedeutung darzuſtellen, wenn wir ihm ferner ſagen, daß der Künſtler, welcher ſich bis jetzt im Beſitze der gedachten Rollen befand, wenn auch nicht gerade unzulänglich, doch, mit der Kraft des jungen aufſtrebenden Talents verglichen, nur eine Mittelmäßigkeit ſei, ſo, denke ich, wird uns auch vielleicht der Praktiker zugeben, daß ſolche Verhältniſſe einiges Recht geben, dem Alterniren Gnade widerfahren zu laſſen, und eingeſtehen, daß nur das Alterniren eine Abhülfe gewähre für den Uebelſtand, das Talent im gewöhnlichen Schlendrian verkümmern zu laſſen.

Wir haben geſagt, daß, wenn das aufſtrebende Talent nur auf die Beſchäftigung mit Novitäten gewieſen werde, es auf ziemlich ſchmale Koſt geſetzt ſei. Unſer Praktiker hat uns darauf geſagt, daß, bei den großen Erfolgen, welche manche Stücke in den letzten Jahren gefunden, genugſam dafür geſorgt ſei, das Talent, auch ohne ein Alterniren, zur Entwickelung zu bringen, daß, bei dem großen Beifall, den einzelne Novitäten, wie etwa Narziß, die Grille, die Waiſe von Lowood gefunden, auf jeder Bühne die Talente wie die Pilze emporgeſchoſſen ſeien! Folgt denn aber daraus, daß das Alterniren darum in klaſſiſchen Dramen überflüſſig geworden ſei? Haben denn dieſe ſo beifällig aufgenommenen Novitäten etwa die Talente über Nacht zur Entwickelung gebracht, ſo daß man die aufſtrebenden Talente nur auf die Beſchäftigung in den Novitäten zu beſchränken habe? Woher hat denn unſer Praktiker die Nachricht, daß die genannten Novitäten plötzlich die Talente wie die Pilze emporgetrieben haben und daß jede Stadt fortan ihren unübertrefflichen Vertreter dieſer Rollen beſitze? Der Praktiker hat dies aus derſelben Quelle, welche uns ſagt, daß die Julien, die Hamlet's, Shylock's, Wallenſteine ebenfalls dutzendweiſe auf den deutſchen Bühnen herumlaufen! So ſagen wenigſtens die Theater-Tagesblätter! Nach ihnen iſt jede Klage über Mangel an Talenten auf der deutſchen Bühne eine Tollheit, nach ihnen könnte man die Ströme mit Talenten in der Schauſpielkunſt dämmen! Jedes noch ſo kleine Theater hat, wie ſeine Narziſſe und ſeine Grillen, ebenſo gut ſeine Heroen und ſeine Heroinen für Leſſing, Göthe, Schiller und Shakeſpeare! Aber wer glaubt denn wirklich Dergleichen? Nicht einmal die überſchwenglich preiſenden Herolde der Genies, die Theateragenten! Sie ſehen ſich, wie die Schauſpieler, wenn ſie einander begegnen, bei ſolchen Behauptungen wie die römiſchen Auguren an und „lächeln.“ Wahrlich, Theaterblätter vermögen ebenſo wenig das Talent zur Geltung zu bringen, als die wohlmeinendſte Kritik. Es iſt durch den geſunden Sinn des gebildeten Publikums dafür geſorgt, daß der Kritiker durch kein, noch ſo wohlwollendes und wohlgemeintes Wort wie ein Pabſt „löſen und binden“ kann, d. h. die Genies willkührlich ein- und abzuſetzen vermag. Es gehört zu den allerverworrenſten Vorſtellungen, daß man ſich die Wirkungen der Kritik in ſo lächerlicher und aberwitziger Weiſe denkt. Ja, die Kritik iſt eine Macht, aber nur dadurch, daß ſie klar und überzeugend Dasjenige ausſpricht und entwickelt, was ſchon, mehr oder weniger bewußt, in der Anſchauung der Maſſen lebt. Es iſt dafür geſorgt, daß die Kritik weder aus dem Nichts das Bedeutende zu ſchaffen, noch das Bedeutende zu einem Nichts herabzuſetzen vermöge. Die Kritik kann ebenſo wenig den Glauben an das Genie erzeugen und feſthalten, als die ſogenannten dankbaren Rollen allein jemals einem Schauſpieler einen bedeutenden Platz im Gebiete ſeiner Kunſt erringen und ihm denſelben bewahren können! So lange die Welt ſteht, iſt noch niemals ein Schauſpieler oder eine Schauſpielerin zu dem Ruf einer wirklichen Größe gekommen, den ihr die Theater-Tagesblätter und die ſteten Wiederholungen der dankbarſten Rollen erworben hätten. So ſtupide darf man ſich wahrlich ein großes Publikum nicht vorſtellen, daß es ſich nur am Gängelbande von Theaterklatſch und glänzenden Rollen führen laſſe! Wo iſt auch nur ein Beiſpiel vorhanden, daß man dauernd eine Mittelmäßigkeit nur durch die Lobhudeleien von Theater-Tagesblättern und durch dankbare Rollen emporgeſchwindelt hätte! Es gehört denn doch, wie Göthe ſagt, mehr zum Tanzen, „als rothe Schuhe.“

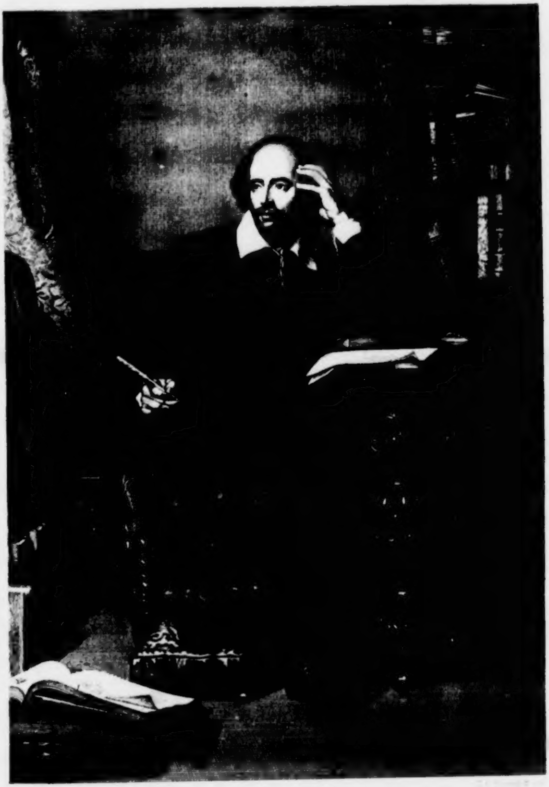
Wir mußten uns dieſe kleine Abſchweifung geſtatten, weil wir bei dieſer Gelegenheit ein ganzes Neſt von Vorurtheilen zerſtören wollten. Aber das Prinzip des Alternirens bedarf noch der Hinwegräumung eines Schutthaufens, der ihm entgegengethürmt worden iſt. Wir ſehen es als einen weſentlichen Nachtheil an, daß durch das Nichtalterniren einzelne große Künſtler, welche beſondere glückliche Umſtände etwa zu Mitgliedern ein und derſelben Bühne gemacht haben, um den unendlichen Vortheil gebracht werden, durch ihr Talent intereſſante, bedeutende poetiſche Probleme zu löſen, welche ihrer innerſten Natur zuſagen und dieſelben gleichſam zur Geſtaltung herausfordern. Wir zeigten, wie hier allein das Alterniren ſegensreich eintreten und mit einem Schlage das Publikum zum Genuſſe künſtleriſcher Erſcheinungen und die Darſteller zur Entwickelung ihrer ganzen Kraft und zur Freudigkeit an ihrem eignen Schaffen bringen könne! Wir ſetzten in dieſem Sinne L. Devrient und Seydelmann als gleichzeitige Mitglieder ein und derſelben Bühne und zeigten, zu welchen Entbehrungen das gebildete Publikum und die Künſtler ſelbſt verurtheilt würden, wenn ihnen durch ein engherziges Abſperren des Alternirens verſagt wäre, ſich in denjenigen Problemen zu verſuchen, welche ſie, als ihrer Natur nach weſentlich ſympathetiſch, in Anſpruch nehmen dürfen. Unſer Praktiker iſt ſo beſcheiden, ſehr willig auf das Alterniren dieſer beiden Heroen in einzelnen großen Rollen zu verzichten, „wenn er überhaupt nur dieſe beiden Künſtler beſitze!“ Gehen dieſe beiden Künſtler denn durch das Alterniren verloren, werden ſie etwa dadurch aufgerieben, daß der Verfaſſer lieber das geringere Uebel, das Nichtalterniren, vorzieht, um ſich nur die Künſtler ſelbſt zu erhalten? Ja, auch wir würden viel lieber dieſe beiden Künſtler unter allen Umſtänden erhalten wollen, als ſie um den Preis in einzelnen, wenn auch noch ſo bedeutenden Rollen alterniren zu ſehen! Aber vom „praktiſchen Standpunkte“ aus iſt doch eine ſolche Alternative ein Unding und eine Unmöglichkeit! Genug, beim Feſthalten des Alternirens gewinnen (wir können darauf gar keinen zu ſtarken Accent legen) alle Theile, die großen Künſtler, denn ſie breiten dadurch ihre Aeſte und Zweige aus, ſo weit ſie ihre ſchöpferiſche Kraft führt, das Publikum entzückt ſich, ſeine Künſtler alſo verwerthet zu ſehen und ſich dadurch in den vollen Genuß ihrer ungeſchmälerten Kraft ſetzen zu können!

Wir ſind nur darum den Einwendungen gegen das Alterniren ſo weit nachgegangen, weil es uns wichtig erſchien, alle unſere früher ſchon entwickelten Argumente für das Alterniren noch mehr zu kräftigen und die Angriffe dagegen in Stützen für das Alterniren umzuwandeln. Für die in Selbſtſucht Verſtockten haben wir nicht geſchrieben. Der Verfaſſer der „Beleuchtung des Alternirens vom praktiſchen Standpunkte aus“

erklärt uns am Schluß ſeiner Arbeit, daß für einzelne Künſtler das Alterniren „allerdings vortheilhaft ſein möge," aber dem Ganzen der Kunſt ſei daſſelbe „nachtheilig" und „darum allein ſei es ihm zu thun." Nach den von uns aufgelöſten Reflexionen gegen das Alterniren dürfte es dem tiefer Blickenden vielleicht ſcheinen, als webe uns aus den Reflexionen des Verfaſſers bisweilen etwas von dem Geiſte entgegen, welchen die Zuhörer des „Wallenſtein" athmen, wenn ſie die Worte deſſelben zu den Pappenheimern vernehmen: „Seht, mir iſt's allein ums Ganze."

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



SHAKSPEARE IM STUDIRZIMMER.

Shakespeare

in ſeinen höchſten Charactergebilden

enthüllt und entwickelt

und allen Bewunderern des Dichters gewidmet

von

Prof. Dr. H. Th. Rötſcher.

Ein Buch

zur Feier des dreihundertjährigen Geburtsjahrs Shakespeare's.

> Das müßte eine gar ſchlechte Kunſt ſein, die ſich auf einmal faſſen ließe, deren Leztes gleich von demjenigen erfaßt werden könnte, der zuerſt heran tritt.
>
> Goethe.

Mit einem Stahlſtich: Shakespeare in ſeinem Studirzimmer.

Dresden,
Druck und Verlag von C. C. Meinhold & Söhne.
Königl. Hofbuchdruckerei.
1864

Dem

ſinnigen, edlen und hochherzigen Mädchen

Fräulein Emilie Schröder

weiht dies Buch

als Zeichen unauslöſchlicher Dankbarkeit

für ihren ſtets gleichthätigen Antheil

am Leiden des Verfaſſers.

Dieſes Buch, Theuerſte, dürfen Sie mit gutem Gewiſſen in ſofern als Ihr Eigenthum betrachten, als es ohne Ihre nicht hoch genug anzuſchlagende moraliſche Mitwirkung vielleicht nicht entſtanden wäre. Sie haben nicht ſelten durch Ihr belebendes Wort den wankenden Muth des Verfaſſers aufgerichtet, ihn der Schwermuth entriſſen, wo ſie ihn zu übermannen drohte. Sie haben ihm endlich neuen Lebensmuth in die Seele gegoſſen, wo er ſich ſchon gebrochen fühlte. Ihr unabläſſig anregendes Geſpräch, ſtets getragen von dem ſinnigſten und tiefſten Inſtinkte für ächte Poeſie, begleitete mich in alle Tiefen der Shakespeare-Geſtalten, und hoben meine Kraft, das Gold, welches ich gefunden, an das Licht zu heben. Ihr edler, beſcheidener, von jeder Oſtentation ferner Sinn, findet zwar ſchon in dem Bewußtſein deſſen, was Sie in mir gewirkt, eine wahre Genugthuung: aber es iſt mir doch eine ſüße Pflicht, auch vor der Welt davon Zeugniß abzulegen, wie viel ich Ihrer moraliſchen, ſtets belebenden Einwirkung verdanke. Möge Ihr Hinblick auf das Werk, welches durch das Begreifen einiger der großartigſten Geſtalten der Poeſie Propaganda für die Bewunderung des größten Dichters zu machen ſtrebt, eine innige Befriedigung empfinden; mögen Sie Sich bei Leſung deſſelben ſagen können, daß Sie die alte Kraft, welche meine kunſtphiloſophiſchen Werke geſchaffen hat, nicht vermiſſen, und daß ich ein Recht hatte, das Werk ‚mit der **Friſche** und **Sinnigkeit** Ihrer edlen und begeiſtigten Natur in directe Beziehung zu bringen.

H. Th. Rötſcher.

Vorwort.

So lange die Planeten um die Sonne kreiſen, iſt noch keines Dichters Ruhm ſo lawinenartig gewachſen, als der Shakespeare's. Und wahrlich, Deutſchland hat daran nicht den kleinſten Antheil! Leſſing wies, als er die Tyrannei der franzöſiſchen Unnatur zertrümmerte, auf Shakespeare zuerſt als auf den Urquell ächter Poeſie und Wahrheit hin. Die Stimme dieſes großen Mannes blieb nicht einſam. Was ſich ſeitdem in Deutſchland Großes hervorthat, wies auf Shakespeare's Größe hin und bekundete in ſtets wachſender Begeiſterung ſeine Bewunderung für den großen Dichter. Goethe verſäumte keine Gelegenheit, auf Shakespeare hinzuweiſen, und faßte ſeine Begeiſterung für den Dichter endlich in dem Aufſatz: Shakespeare und kein Ende, zuſammen, eine Vergleichung mit Shakespeare in größter Beſcheidenheit ſtets ablehnend.

Und jetzt hat die Anregung, daß in das nächſte Jahr das 300jährige Geburtsjahr Shakespeare's fällt, ſogleich in England mächtig gezündet, und die Nation trug dem Gedanken, bei dieſer Gelegenheit das Andenken an den größten Dichter feſtlich zu begehen, die mächtigſten Sympathieen entgegen.

Deutſchland wird hinter dieſem Gedanken, auch ſeiner Seits das Andenken Shakespeare's auf alle Weiſe zu ehren, nicht zurück bleiben. Es kann ſeine Wahlverwandtſchaft mit dieſem Genius nicht beſſer bethätigen, als dadurch, daß es in ſeinen Beſtrebungen, Shakeſpeare zu begreifen, unabläſſig fortfährt. Aus dieſem Gedanken, auch ſeiner Seits zur Verherrlichung des großen Dichters bei dieſer Gelegenheit mitzuwirken, iſt das vorliegende Buch des Verfaſſers entſtanden, welches eine Reihe der ſchwierigſten, zugleich aber auch der intereſſanteſten und populärſten Charactergebilde Shakeſpeare's allſeitig zum Bewußtſein zu bringen ſtrebt. Bei Entwicklung jedes dieſer Charactere, iſt ſtets auf die Darſtellung derſelben durch den Schauſpieler Rückſicht genommen worden.

Wir haben die frohe Ueberzeugung, daß das **Beſtreben**, die großen Geſtalten des Dichters, wie herrliche Organiſationen der Natur zu begreifen, in unſrer Nation, und namentlich in der Künſtlerwelt, einen großen Anklang finden wird. Wenigſtens wird man dem Buche nicht **die** Anerkennung verſagen, daß es aus liebevoller Hingebung an den Dichter, und aus eifriger Vertiefung in ihn, erwachſen iſt. Unſer ſehnlichſter Wunſch kann es nur ſein, daß die Ausführung nicht zu weit hinter dem Gedanken, Shakeſpeare zu begreifen, zurückgeblieben ſei.

Berlin, im December 1863.

Der Verfaſſer.

Inhalt.

Seite

Biographiſche Skizze 1

Shakespeare-Probleme 5

Charactere 13

I. Coriolan 15
II. Richard III. 32
III. Shylock 52
IV. Lady Macbeth 60
V. Falſtaff 68
VI. Othello 84
VII. Jago 95
VIII. Lear 106
IX. Edgar 112
X. Mercutio 116
XI. Macbeth 118
XII. Julia 133
XIII. Desdemona 145
XIV. Porzia 150
XV. Cordelia 158

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Biographiſche Skizze Shakespeare's.

William Shakespeare ward am 23. oder 24. April 1564 zu Stratford am Avon geboren. Sein Vater, John Shakespeare, ſoll Handſchuhmacher, Fleiſcher, und endlich Wollhändler geweſen ſein. Allgemein geachtet und wohlhabend, ſtieg John bis zur höchſten Magiſtratswürde in Stratford, doch durch Verfall des Handels in dieſer Stadt ſank er nach und nach zur Dürftigkeit herab, und ſtarb in äußerſter Armuth. Seine Frau, Mary Ardles, ſtammte aus dem alten edlen Geſchlecht der Ardles von Wilmote in der Grafſchaft Warwik, und brachte ihrem Mann ein kleines Beſitzthum, Namens Asbies, und eine Geldſumme zu. William hatte noch 7 Geſchwiſter, von denen einige früh ſtarben. Einer peſtartigen Seuche, welche 1564 große Verheerungen unter den Einwohnern Stratfords anrichtete, entging das einige Monate alte Kind wie durch ein Wunder. Noch während der Wohlhabenheit ſeiner Eltern war William auf die Gelehrten Freiſchule zu Stratford gekommen, wo er Griechiſch und Latein lernte; Franzöſiſch und Italieniſch eignete er ſich erſt in ſpäteren Jahren an. Die Verarmung ſeines Vaters unterbrach den Bildungsgang Williams, doch arbeitete ſein Geiſt raſtlos, wenngleich er dem Vater jetzt in ſeinem Fleiſchergeſchäft beiſtehen mußte. Er ſoll mit eigner Hand ein Kalb geſchlachtet und dies Ereigniß mit einer Rede in hohem Styl gefeiert haben. Kaum 18 Jahre alt, verheirathete ſich William — wahrſcheinlich in Folge eines Fehltritts — unüberlegter Weiſe mit der 8 Jahre älteren Anna Kathaway, der Tochter eines nicht unbemittelten Gutsbeſitzers bei Stratford. Characterverſchiedenheit und Williams Widerwillen gegen die Pflichten eines guten Bürgers und Hausvaters machten dieſe Ehe ſehr unglücklich. 1583 ward von Anna eine Tochter, Suſanna, geboren, und 18 Monate ſpäter die Zwillinge Hamnit und Judith. Erſterer ſtarb im 12. Jahre, von ſeinem Vater lange und tief betrauert. Das Verhältniß beider Ehegatten ward nun immer kälter, und William gerieth in die Geſellſchaft luſtiger Tagediebe, mit denen er Wilddieberei trieb. Beſonders ſuchte die ſaubere Bande die Beſitzung Sir Thomas von Charnvote, Parlamentsmitglied und Schöffe des Obergerichts der Grafſchaft, heim. Ertappt, und gerichtlich belangt, rächte Shakespeare ſich durch ein Pasquill, welches er an Sir Thomas' Thor annagelte, und das denſelben dem öffentlichen Geſpötte Preis gab. Um der Beſtrafung zu entgehen, denn der doppelt gereizte Feind ſchärfte nun Maßregeln und Verfolgungen, floh William 1586 nach London. Vielleicht hatten auch häusliche Zerwürfniſſe und Langeweile, ſo wie Schulden Antheil an ſeiner Flucht. Losgeriſſen von den Seinigen, ohne Exiſtenzmittel, ſah William ſich gezwungen, um ſeinen Lebensunterhalt zu gewinnen, den Dienſt eines Troßbuben zu verrichten, d. h. den Theaterbeſuchern, welche keinen Reitknecht hatten, das Pferd während der Vorſtellung zu halten. Wahrſcheinlicher iſt, daß er als Rufburſche angeſtellt wurde, wo er das Amt hatte, den Schauſpielern ihr Stichwort zuzurufen. Später erhielt William kleine Rollen und trat in einigen Rollen ſeiner eignen Stücke auf, z. B. als Geiſt in Hamlet, Lorenzo in Romeo und Julia u. ſ. w. Bis etwa 13 Jahre vor ſeinem Tode, ungefähr 17 Jahre lang, ſpielte William für 6 Schillinge 8 Pence die Woche, ohne jedoch als Schauſpieler viel Beifall zu erringen. Seine erſten Stücke kamen in Southwarts und Newington zur Aufführung. Später wurde Shakespeare Mitactionair bei der Geſellſchaft des Lord Chamberlain, der er ſich angeſchloſſen. Sein Bruder war ebenfalls Schauſpieler.

Welches Shakespeare's erſtes Stück geweſen, iſt nicht ermittelt. Er lieferte jährlich zwei bis drei Stücke, die jedoch ſo ſchlecht bezahlt wurden, daß er oft in höchſt dürftiger Lage war. In ſeinen Manuſcripten ſoll er nur wenig ausgeſtrichen haben, und ſeine genialen Schöpfungen wurden ſchnell und leicht zu Tage befördert. Zuerſt ſoll Shakespeare Stücke überarbeitet haben, wodurch manch fremdes Erzeugniß für ſeine Arbeit galt. Pericles, Fürſt von Tyros, gehört ohne Zweifel dazu; hingegen Titus Andronikus, zu Lebzeiten des Dichters heimlich herausgegeben, iſt jedenfalls eine Myſtification. Seine Stücke belaufen ſich auf 36 und ſind zwiſchen 1589 und 1614 geſchrieben. Cymbeline gilt für ſein letztes Werk. Seine Gedichte Venus und Adonis und Tarquin und Lucretia, ſo wie mehrere Sonette, ſind Shakespeare's Freunde, dem jungen ritterlichen und glänzenden Grafen Heinrich Southampton zugeeignet. Dieſer hochgebildete Mann, welcher zu den ausgezeichnetſten der vielen vornehmen und reichen Gönner des Dichters gehört, hat jedenfalls auch deſſen Lage weſentlich verbeſſert, und eine ſeltene, warme und dauernde Freundſchaft verband beide edle Geiſter. Auch andere Große wetteiferten, Shakespeare durch Beweiſe ihres Wohlwollens auszuzeichnen, ſo daß ſeine Wohlhabenheit ſtieg. Sowohl die Königin Eliſabeth, wie ihr Nachfolger Jacob I. beehrten den Dichter mit ihrer Gunſt, doch iſt nicht bekannt, ob dieſe Gunſt ſich auf mehr als freundliche Worte und Blicke erſtreckt hat.

Unter Eliſabeths Regiment fanden die Vorſtellungen nicht mehr wie ſonſt, am Tage, ſondern zuerſt Abends ſtatt. Die Frauenrollen ſpielten Knaben. Ob Shakeſpeare ſeine Gattin in London ſah, iſt ungewiß.

Er hat eine große Anzahl Sonette an ein weibliches Weſen gerichtet, wahrſcheinlich an eine reizende junge Wittwe von zweifelhaftem Ruf und Character, in deren Feſſeln auch Lord Southampton geſchmachtet. Man hat nichts Genaueres über dieſes Verhältniß ermittelt.

Ungefähr drei Jahre vor ſeinem Tode, in voller Manneskraft und auf dem Gipfel ſeines Ruhmes, zog ſich Shakeſpeare vom Theater zurück und nahm ſeinen Aufenthalt in ſeiner Geburtsſtadt Stratford. Dort lebte er im Genuß eines mäßigen Vermögens, im Umgang mit auserwählten Freunden, ruhig bis zu ſeinem Tode. Er ſtarb, man weiß nicht an welcher Krankheit, an ſeinem Geburtstage, den 23. oder 24. April 1616, an demſelben Tage mit Cervantes. In ſeinem vom 25. März 1616 datirten Teſtament beſtimmte er ſeiner älteſten Tochter Suſanna Hall, die mit einem berühmten Arzt verheirathet war, und ſtets ſein Liebling blieb, ſeine ſämmtliche Habe; die jüngere Tochter Judith, an Thomas Quiney verheirathet, erhielt nur 300 Pfd. und einiges Silbergeſchirr. Seiner Gattin vermachte Shakeſpeare ſeltſamerweiſe, wie es ſcheint aus bitterer Ironie, nichts als das alte Hochzeitsbett. Doch beſtimmte er, vielleicht als Genugthuung für ſein ſelbſtverſchuldetes Schickſal, daß ſie nach ihrem Tode neben ihm begraben werden ſolle. In Tewksbury und Stratford leben noch Nachkommen der Tochter Shakeſpeare's in Armuth.

Shakeſpeare ward nördlich vom großen Thor der Kirche zu Stratford beerdigt; ſeine Frau ſtarb 7 Jahre nach ihm. 1623 ſetzte Doctor Hall ſeinem Schwiegervater ein Denkmal, welches den Dichter ſitzend in Lebensgröße darſtellt, in der Rechten eine Feder. Auf dem einfachen Grabſteine, welcher des Dichters irdiſche Hülle deckt, ſteht die, wie man glaubt, von ihm ſelbſt verfaßte Grabſchrift: „Guter Freund, um Jeſu Willen beunruhige den Staub nicht, welcher hier verſchloſſen ruht. Geſegnet ſei, wer dieſes Steines ſchont, verflucht, wer ſtöret mein Gebein.“

Noch jetzt iſt das Grab ein Ziel vieler Wallfahrten. Auch ein Maulbeerbaum, welchen der Dichter 1609 pflanzte, war der Gegenſtand großer Verehrung, doch als ein Landprediger Shakeſpeare's Haus an ſich gebracht, ließ er, um dem Beſuch der Neugierigen zu entgehen, den Baum umhauen. Ein Uhrmacher verfertigte aus dem Holz des Baumes Doſen u. ſ. w. Auch das Haus ließ der Landprediger niederreißen, wie es heißt, der Fenſtertaxe wegen. Shakeſpeare's Geburtshaus zeigt man noch. 1740 ward Shakeſpeare in der Weſtminſterabtei ein großes Denkmal geſetzt. Die Koſten dazu lieferte größtentheils eine zu dieſem Zweck veranſtaltete Darſtellung des Julius Cäſar.

Man hat viel von **Jonſons** Gehäſſigkeit gegen **Shakespeare** erzählt, doch hat man nach reiflicher Unterſuchung ermittelt, daß ein warmes Freundſchaftsverhältniß zwiſchen beiden Männern obwaltete, und nur ihre Anſichten mitunter von einander abwichen. Jonſon ſchrieb nicht nur eine Trauerpredigt auf Shakespeare's Tod, ſondern dichtete auch eine lobpreiſende Unterſchrift unter deſſen Abbild, und lieferte, ſo nimmt man allgemein an, die Vorrede zur erſten Ausgabe der ſämmtlichen Werke des Dichters. Noch im ſpäteſten Alter erklärte Jonſon, daß er Shakespeare geliebt habe, und ſein Andenken abgöttiſch verehre.

Von allen Portraits Shakespeare's iſt keines als ächt erwieſen.

Shakespeare-Probleme.

Zur Feier ſeines 300jährigen Geburtsjahres.

I.

Das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt zu Shakespeare.

In einer früheren Abhandlung haben wir das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt zu dem einzelnen Kunſtwerk ausführlich entwickelt. Wir haben gezeigt, daß, während ſich die Philoſophie der Kunſt zu ſchwachen, oder gerade zu verfehlten Werken der Kunſt nur negativ, d. h. den Widerſpruch des Kunſtwerkes mit der Idee der Kunſt anzeigend, verhalte, ihre Aufgabe, den achten und großen Kunſtwerken gegenüber, vielmehr eine poſitive ſei, daß ſie alſo hier nur das Kunſtwerk zu begreifen und den Genius, welcher es geſchaffen, zum Bewußtſein zu bringen habe. Daſſelbe gilt von ihrem Verhältniß zu Shakespeare. Je mehr man ſich in dieſen Genius vertieft hat und vertieft, deſto mehr iſt man inne geworden, daß nur eine das Kunſtwerk begreifende Kritik dieſes Genius würdig ſei, und zu ſeinem Verſtändniß und zu ſeiner Würdigung führen könne. Man hat angefangen einzuſehen, wie jede kleinliche, oder gar ſchulmeiſternde Kritik des großen Dichters eben ſo unwürdig ſei, als von ſeinem Verſtändniß abführe. Auch in England hat ſich in neuerer Zeit der Sinn erregt und ſich in einzelnen, höchſt ſchätzbaren Unterſuchungen bethätigt, Shakespeare in ſeiner Größe begreifen zu wollen, und wirklich von der Macht ſeiner Kunſtwerke Rechenſchaft abzulegen. Je tiefer man in dieſen Genius eindringt, je mehr man darnach ſtrebt und ringt, ſich ſeine Größe zum Bewußtſein zu bringen, deſto dankbarer und fruchtbringender erſcheint dieſe Thätigkeit, da durch ſie die innere ſchöpferiſche Wirkſamkeit Shakespeare's aufgeſchloſſen wird. Man kann daher ſagen, daß es nichts Belohnenderes gebe, als ſich in Shakespeare wirklich zu vertiefen. Alſo ſo in ihn einzudringen, daß man, von der Vorausſetzung ſeiner Größe ausgehend, bemüht ſein müſſe. Viel in ihm zu finden, damit man nur Etwas in ihm erblicke. Dies vermag aber nur eine wahrhaft poſitive Kritik, welche den großen Dichter als eine jener wunderbaren Organiſationen der Natur auffaßt, und ſeine Schöpfungen als Werke höchſter Vernunft und Nothwendigkeit begreift und begreiflich macht. Je mehr Tiefe der Kritiker zu dieſer ſeiner Thätigkeit mitbringt, je heller der Blick iſt für die Geheimniſſe der Kunſt, deſto ergiebigere reichere Schätze wird derſelbe heben und der Welt darbieten. Da jeder Künſtler, ſelbſt der Größte, ſtets bis auf einen gewiſſen Grad bewußtlos ſchafft, ſo wird der Philoſoph auch, je nach der Größe des Künſtlers, ſtets die fruchtbarſte Thätigkeit darin finden, den Bau des Kunſtwerkes auch in ſeinen Einzelnheiten, in der Bedeutung ſeiner Strebungen und Pfeiler zum Bewußtſein zu bringen. Je größer und reicher alſo der Künſtler iſt, deſto reichere Ausbeute wird er dem Kunſtphiloſophen gewähren, welcher durch Vertiefung in das Kunſtwerk die ſchöpferiſche Vernunft und die Einheit von Begeiſterung und Beſonnenheit darin nachweiſt. Das Verhältniß der Philoſophie der Kunſt zu Shakespeare wird daher um ſo reiner und edler ſein, je eher es dem Philoſophen gelingt, den Genius in ſeiner Schöpfung zu belauſchen und ſeine Darbietungen als Erzeugniſſe des im Menſchen wohnenden mächtigen göttlichen Geiſtes anzuſchauen und zu begreifen. Shakespeare gegenüber wird alſo die Philoſophie der Kunſt ſtets die reichſte Ernte haben, weil er der größte Künſtler iſt. Trachten wir daher unabläſſig danach, Shakespeare in ſeiner Weisheit immer klarer und reiner anzuſchauen.

II.

Waltet in Shakespeare irgend etwas Tendenziöſes?

In unſerem erſten Artikel haben wir das Verhaltniß der Philoſophie der Kunſt zu Shakespeare entwickelt und feſtgeſtellt. Dieſer Artikel iſt der gewichtigen Frage gewidmet, ob in Shakespeare irgend etwas Tendenziöſes vorwaltet, und in ſeinen Werken nachweisbar ſei?

Ehe wir die oben angeregte Frage in Bezug auf Shakespeare beantworten können, müſſen wir uns erſt Rechenſchaft geben, was wir überhaupt unter dem Tendenziöſen eines Kunſtwerkes, und vornehmlich eines dramatiſchen Werkes, zu verſtehen haben. Tendenziös iſt ein Kunſtwerk und näher ein dramatiſches Werk dann, wenn es nicht nur durch die Idee der Kunſt, und ihre Gliederung wirken, erheben und begeiſtern will, ſondern auf eine außerhalb der Kunſt liegende Richtung hinarbeitet und dafür die Gemüther erwärmen und entzünden will. Jedes tendenziöſe Werk erſtrebt einen praktiſchen Zweck. Es genügt ihm nicht als Kunſtwerk, d. h. durch die edle und ſchöne Geſtaltung einer Idee zu wirken und zu erheben, ſondern es will weſentlich die Gemüther für einen beſtimmten Zweck, eine beſtimmte Richtung gewinnen, und zu ihrer Verwirklichung fortreißen. Jedes tendenziöſe Kunſtwerk will alſo ſtets die Sympathieen für eine außer dem Kunſtwerk liegende Richtung gewinnen; es will gleichſam Propaganda machen für irgend einen praktiſchen Zweck, ſei es, daß es direct auf die Erregung der Maſſen hinarbeitet, und darauf ausgeht, die Regierenden für einen beſtimmten Zweck lebhaft zu intereſſiren und womöglich zum Handeln anzuregen. Es iſt dabei gleichgültig, ob das Tendenziöſe auf eine religiöſe oder politiſche Richtung hinarbeitet. Jedenfalls kehrt in jedem tendenziöſen Werke das Beſtreben wieder, die Kunſt für einen außerhalb ihr gelegenen Zweck zu verwenden; die Kunſt alſo zu einem Mittel für außerkünſtleriſche Zwecke herab zu ſetzen. Ein tendenziöſes Drama kann alſo in Zeiten großer Aufregung und mächtiger Parteigegenſätze wohl ſehr wirkſam ſein, ſich die größten Sympathieen der Maſſen gewinnen, künſtleriſch aber kann es niemals ſein. Daß ſich das tendenziöſe Werk nicht damit begnügt, als Kunſtwerk zu intereſſiren und dadurch zur Macht zu gelangen, iſt eine Schranke als Kunſtwerk, welche ihm zugleich ſeinen Werth als Kunſtwerk nothwendig raubt. Auch unſerer Zeit ſind ſolche tendenziöſe Werke auf dem Boden der dramatiſchen Literatur nicht fremd geblieben. Wir erinnern nur an die Dramen, welche nach Holſtein oder Schleswig verlegt waren, und darauf hinarbeiteten, überall die deutſchen Sympathieen gegen Dänemark zu erwecken, und die Berechtigung des deutſchen Elementes dem däniſchen gegenüber feſtzuhalten. Alle dieſe Dramen wollten mit mehr oder minder Geſchick für die deutſche Nationalität in die Schranken treten, und zugleich Haß und Widerwillen gegen die däniſche Nationalität, als Unterdrückerin des deutſchen Elementes, predigen. So wohlgemeint dieſe Dramen auch in politiſcher Beziehung waren, als Kunſtwerk hatten ſie nicht den geringſten Werth, im Gegentheil ſetzten ſie die Hoheit und Bedeutung der Kunſt nur herab. Iſt nun in den Shakeſpeare'ſchen Dramen irgend etwas Tendenziöſes nachweisbar? Hat der Dichter jemals einen Stoff mit der Tendenz behandelt, dadurch auf eine praktiſche Richtung loszuſteuern, Volk und Regierung zu praktiſchen Entſchlüſſen fortzureißen? Wir müſſen nach der gewiſſenhafteſten Prüfung ſeiner Werke ſagen, daß ſich in keinem einzigen derſelben eine ſolche Richtung nachweiſen läßt, wodurch ſich das Drama unter die Kategorie eines Tendenz-Dramas bringen ließe. Und woher das? Shakeſpeare war ein viel zu großer Künſtler, ein von der Idee der Kunſt viel zu begeiſterter Prieſter derſelben, um jemals dieſelbe zu einem Mittel für außerkünſtleriſche Zwecke herabſetzen zu können. Je mächtiger in Shakeſpeare der Geiſt der Kunſt waltet, um ſo unmöglicher war es ihm, jemals in die Bahn eines tendenziöſen Dichters abzuirren. Es iſt alſo wahrſcheinlich nicht der geringſte Ruhm dieſes großen Genius, daß ſich in keinem ſeiner Werke auch nur ein tendenziöſer Zug befindet.

III.

Iſt in Shakeſpeare's Werken eine Hinweiſung auf eine jenſeitige Ausgleichung der irdiſchen Gegenſätze und Widerſprüche nachweisbar?

Ehe wir zu einer kategoriſchen Antwort mit Ja oder Nein auf die eben angeregte Frage ſchreiten, ſcheint es uns nothwendig, uns dieſelbe zum klaren Bewußtſein zu bringen. Was bedeutet alſo die obige Frage? Sie will wiſſen, ob Shakeſpeare in ſeinen dramatiſchen Schöpfungen Räthſel geſtellt und aufgegeben hat, welche erſt in einem jenſeitigen Leben eine volle Löſung erhalten, alſo nicht hier auf Erden ihre endliche Löſung finden, ſondern auf eine befriedigende Löſung erſt in einem anderen Leben Anſpruch machen können. Zur Beantwortung dieſer Frage iſt es nothwendig, ſich die Aufgabe eines dramatiſchen Werkes zu vergegenwärtigen.

An jedes dramatiſche Werk, welches den Namen Kunſtwerk verdient, machen wir die Anforderung, daß ſowohl der Gang der Handlung, als die Charactere, durch welche ſich die Handlung entwickelt, von der Art ſind, daß ſie das Gepräge der Nothwendigkeit an ſich tragen, d. h. daß ſowohl die Handlung als die Charactere ein Andersſein ausſchließen. Handlung und Charactere ſollen alſo in einem dramatiſchen Werke ſo beſchaffen ſein, daß ſie ihre Rechtfertigung in ſich ſelbſt haben, daß ſie dem Hörer und Zuſchauer das Gefühl aufdringen, daß aus dieſen Vorausſetzungen kein andres Ergebniß folgen könne, als das durch den Dichter herbeigeführte, daß ſie alſo aus ſich ſelbſt erklärlich und befriedigend ſind. Nur dadurch iſt ein dramatiſches Werk in ſich abgeſchloſſen, daß es uns alle durch Handlung und Charactere angeregte Fragen und Probleme vollſtändig beantwortet und keine Lücke für unſern Geiſt offen laßt. Wir ſollen und wollen alſo bei einem dramatiſchen Werke durch daſſelbe wirklich beruhigt und befriedigt werden und nirgend Fragen in uns anregen laſſen, welche das Kunſtwerk nicht durch ſich ſelbſt beantwortet. Das iſt das Weſen eines in ſich abgeſchloſſenen Kunſtwerkes. Es iſt uns daher von jeher der Schluß einer Tragödie, wie die Schuld von Müllner, welche zu ihrer Zeit einen großen Erfolg hatte, ganz unkünſtleriſch erſchienen. Die letzten Worte der Tragödie lauten nämlich auf die Frage, warum eben ſo Entſetzliches geſchehen ſei: „Das Warum wird offenbar, wenn die Todten auferſtehn.“ Hier weiſt alſo der Dichter ganz unzweideutig auf eine erſt im Jenſeits ſtattfindende Löſung der durch die Tragödie angeregten Gegenſätze und Kämpfe hin, ſagt alſo damit, daß das Kunſtwerk ſelbſt keine Löſung dieſer Frage darbietet. Das Kunſtwerk aber ſoll uns durch ſeinen ganzen Bau die Frage nach dem „Warum“ beantworten, uns aber nicht damit erſt auf ein Jenſeits verweiſen. Iſt das Kunſtwerk wirklich bedeutend und in ſich wahr, ſo darf der Hörer, nachdem er daſſelbe an ſich hat vorübergehen ſehn, nicht erſt nach dem „Warum“ fragen, das Werk ſelbſt muß darauf ſchon eine vollſtändige Antwort enthalten. Im Warum liegt nämlich die Antwort auf alle durch das Kunſtwerk angeregte Fragen völlig gegeben. Kennen wir dies Warum, ſo kennen wir nicht nur das Warum der ganzen Handlung, ſondern auch die Natur der Charactere, durch welche die Handlung vor uns geworden iſt.

Nach dieſer Entwicklung der Bedeutung des Warum in der dramatiſchen Poeſie und dem Nachweis, daß das dramatiſche Werk niemals auf eine jenſeitige Löſung des Warum hinweiſen dürfe, ſondern ſtets in ſich ſelbſt und durch ſeinen ganzen Bau und ſeine Charactere alle Fragen nach dem Warum innerhalb des Kunſtwerkes löſen müſſe, können wir es ausſprechen, daß Shakespeare in allen ſeinen Werken auch darin der größte Künſtler war, daß er niemals in einem Werke auf eine jenſeitige Löſung hinweiſt, ſondern ſtets durch die Geſtaltung des Kunſtwerkes alle Fragen nach dem Grunde der Geſtaltung wie nach der Nothwendigkeit des Unterganges der handelnden Perſonen durch die Natur des Werkes ſelbſt löſt. Jedes Werk Shakespeare's, vornehmlich aber ſeine Tragödien, ſind darum in ſich abgeſchloſſene und abgerundete Kunſtwerke, weil ſie alle Fragen nach dem Warum ſtets durch das Werk ſelbſt beantworten.

IV.

Worin ſetzen wir Shakespeare's Originalität, und wie vereinigt ſich dieſelbe mit der Forderung der Allgemeingültigkeit und des allgemeinen Intereſſes?

Dem ächten Genius iſt die Originalität eben ſo weſentlich, wie die Schwere der Materie, ja, wir dürfen ſagen, von dem Genius iſt die Originalität untrennbar: ſie bildet vielleicht das weſentlichſte Merkmal des Genius. Was aber verſtehen wir unter Originalität? Dieſelbe ſagt nämlich, daß den Schöpfungen des Genius der Stempel der Ureigenheit aufgedrückt iſt, der Stempel, durch welchen ſich eben jener Genius ſogleich von andern Genien derſelben Gattung unterſcheidet. In dieſer Beziehung gleichen ſich alle Genien aller Zeiten und aller Völker; allen wohnt, als das weſentlichſte, den Genius von allen andern Perſönlichkeiten unterſcheidende Merkmal, die Originalität bei. Man kann dreiſt behaupten, daß, je größer und mächtiger der Genius iſt, deſto origineller zeigt er ſich auch, d. h. ein deſto ureigeneres Gepräge tragen alle ſeine Schöpfungen. In Bezug auf Shakespeare hat Leſſing in der ſchlagendſten Weiſe die Originalität dieſes Genius bezeichnet, wenn er ſagt: „Es iſt leichter dem Herkules ſeine Keule abzuringen, als dem Shakespeare einen einzigen Vers.“ Was ſoll anders damit geſagt ſein, als daß allen Schöpfungen Shakespeare's bis in das Einzelne das Gepräge der Originalität aufgedrückt iſt. Nun könnte es aber ſcheinen, als ob die Originalität im Widerſpruch mit dem Begriff der Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit ſtünde. Gerade das beſondere individuelle Gepräge, welches allen Schöpfungen des Genius beiwohnt, ſcheint gegen eine Allgemeingültigkeit ſeiner Schöpfungen zu ſtreiten. Aber auch hier wiederholt ſich das Wunder des Genius, welches die Gegenſätze des individuellſten Gepräges und der Allgemeinheit mit einander untrennbar verbindet, und ſich gerade durch dieſe unauflösliche Einheit der ſcheinbar einander ausſchließenden Gegenſätze als Zeugniſſe des wahren Genius darſtellen. Iſt das denn nicht in allen Künſten bei den Genies erſten Ranges der Fall? Iſt nicht allen Schöpfungen des Sophokles, Shakespeare's, Göthe's, Mozart's und Rafael's ſo ſehr das Gepräge ihrer Schöpfer eigen, daß ſie ſich ſogleich als die legitimen Kinder des Genius ankündigen, welche niemals mit den Werken eines anderen Geiſtes verwechſelt werden können! Mit dieſer Originalität iſt ſtets verbunden, daß ſich alle Schöpfungen des Genius als allgemein gültige, das allgemeinſte Intereſſe in Anſpruch nehmende Schöpfungen darlegen. Oder hat Sophokles nicht etwa ein für allemal den Kampf der Liebe mit der Staatsgewalt in ſeiner Antigone für alle Zeiten künſtleriſch abgeſchloſſen, oder hat Rafael durch ſeine Madonnen nicht dieſen Idealen der Madonnen Leben und Geſtalt gegeben? Genug, überall wo ſich der Genius erſten Ranges ankündigt, iſt auch die Vereinigung der Originalität und des Allgemeinen vollbracht. So vor Allem in Shakespeare! Der originellſte Dichter aller Zeiten und Völker, d. h. der Dichter, welcher ſeinen Schöpfungen das originellſte Gepräge gegeben hat, iſt auch zugleich der Dichter des allgemeinſten Inhalts von dem allgemeinſten Intereſſe.

V.

Worin ſetzen wir vornehmlich Shakespeare's ſittliche Tiefe?

Ehe wir dieſe Frage in Bezug auf Shakespeare beantworten, müſſen wir uns kurz vergegenwärtigen, worin wir überhaupt die ſittliche Tiefe eines dramatiſchen Werkes ſetzen. Jedes dramatiſche Werk, welches den Namen eines Kunſtwerkes verdient, ſoll eine ſittliche Idee vor uns entfalten. Was heißt das? Die ſittliche Idee ſoll nämlich als ein Reſultat vor uns werden, d. h. ſie ſoll nicht etwa ein am Schluſſe des Werkes auftretender allgemeiner Gedanke oder Grundſatz, welcher dem Werke ſelbſt ſtets äußerlich bleibt, ſein, ſondern die ſittliche Idee des Ganzen geſtalten und als die inwendige Seele des Dramas erſcheinen. Wenn wir ſagen, daß ſich die ſittliche Idee des Dramas als ein Reſultat vor uns hinſtellen ſolle, ſo kann darunter nur verſtanden werden, daß ſich die ſittliche Idee aus dem Falle und dem Untergange der einander bekämpfenden Individuen, die Einſeitigkeit ihrer Intereſſen vernichtend, triumphirend erheben müſſe. In dieſem Sinne erfüllt die Antigone des Sophokles den Begriff der ſittlichen Idee vielleicht auf das Höchſte, indem ſie ſich aus dem Kampfe der Staatsgewalt gegen die Familienpietät, und umgekehrt, aus dem Kampfe der Familienpietät gegen die Staatsgewalt als die höhere Einheit beider Seiten erhebt, ſich alſo als die über die Einſeitigkeit triumphirende Idee vor uns entfaltet.

Die ſittliche Idee ſtellt ſich aber auch dann als ein Reſultat dar, wenn ſie aus dem ganzen Prozeſſe der Handlung als die Perſpective hervortritt, welche eine neue Weltordnung vor uns eröffnet. Hier iſt es die Ausſicht, welche durch den Schluß des Kunſtwerkes eröffnet, und wodurch für uns eine Verſöhnung angebahnt wird. Endlich erſcheint die ſittliche Idee aber auch als Reſultat, wenn ſich dieſelbe in der inneren Vernichtung der großen Verbrecher darſtellt, welche an der ſittlichen Idee gezweifelt haben, wenn alſo die innere Verödung und Abſtumpfung des Verbrechens mit Flammenzügen in den Untergang derſelben eingezeichnet iſt. Hier ſtellt ſich die ſittliche Idee in der Zertrümmerung, welche die großen Verbrecher an ſich ſelbſt erfahren, dar. Für die zweite Form, in welcher die ſittliche Idee als Perſpective einer neuen Weltordnung erſcheint, ſind Hamlet und König Lear die beredten Kunſtwerke, für die dritte Form, wo ſie als die innere Auflöſung der verbrecheriſchen Individuen erſcheint, ſind Richard III. und Macbeth die ewigen Denkmäler dramatiſcher Kunſt. Da nun in Shakespeare alle die drei angedeuteten Formen, in welchen die ſittliche Idee als Reſultat des dramatiſchen Kunſtwerkes erſcheint, durch die beredteſten und erſchöpfendſten Kunſtwerke vertreten ſind, ſo erſcheint uns Shakespeare auch in dieſer Beziehung als der größte und tiefſte Künſtler aller Zeiten und Völker.

Für die erſte Form, in welcher die ſittliche Idee aus dem Untergang der Individuen hervorbricht, erſcheint uns Romeo und Julia als das beredteſte Zeugniß, denn hier ſtellt ſich aus dem Untergange der beiden Liebenden die Verſöhnung der beiden Geſchlechter dar, welche einander ſo lange bekämpft und den Staat verwüſtet haben. Für dieſen Frieden, mit welchem die Wohlfahrt des ganzen Staates zuſammenhängt, ſind ſelbſt die beiden Liebenden, Romeo und Julia, keine zu großen Opfer.

Für die zweite Form, in welcher die ſittliche Idee als die Perſpective erſcheint und eine neue Weltordnung ſich vor uns öffnet, erſcheint Hamlet und König Lear als die beredteſten Zeugen. In Hamlet wird uns dieſe Perſpective in einer neuen Ordnung der Dinge durch das Auftreten des Prinzen Fortinbras eröffnet, der uns die Gewißheit giebt, daß wir jetzt einer neuen Aera entgegen gehen werden. Im König Lear geben uns die zurückbleibenden Geſtalten des Herzogs von Albanien und Edgars die troſtreiche Gewißheit, daß wir in ihnen zwei Säulen einer neuen Weltordnung vor uns haben, welche alſo weſentlich verſöhnend wirken.

Als die dritte Form, welche die ſittliche Idee als Reſultat darſtellt, bezeichnen wir den inneren Auflöſungsprozeß der verbrecheriſchen Individuen. Hier erſcheint die ſittliche Idee recht eigentlich als das Strafgericht, welches endlich über die Frevler hereinbricht, ſie innerlich zerrüttet und vernichtet. Auch dies iſt von Shakespeare in Richard III. und Macbeth in ſo erſchöpfender Weiſe dargeſtellt worden, daß ſich Nichts mit dieſen beredten Tönen vergleichen läßt. Ueberall hat Shakespeare für die drei von uns entwickelten Formen der ſittlichen Idee den höchſten künſtleriſchen Ausdruck gefunden und ſich dadurch als den großen Genius bewährt, der als ewiges Muſter für alle Zeiten gilt und uns zugleich den Beweis für die Univerſalitat dieſes Dichter-Genius giebt, mit welchem wir Nichts zu vergleichen haben. Er iſt, wie Göthe ſehr ſchön ſagt, ein Mann, zu welchem wir nur verehrend aufblicken können.

Shakespeare-Charactere.

I.

Coriolan,

in Shakeſpeare's Coriolan.

Um den Coriolan Shakeſpeare's und die Geſtalt des Helden der Tragödie zu verſtehen, genügt es nicht, den allgemeinen Standesgegenſatz der Patrizier und Plebejer, oder des Adels und Volkes vor Augen zu haben. Der Kampf dieſer Gegenſätze iſt vom Dichter, vermöge der Intuition des Genies, auf ſeinen tiefſten Grund zurückgeführt worden, den erſt die neuere Zeit durch ihre philoſophiſchen und hiſtoriſchen Forſchungen mit Klarheit in das Bewußtſein gefaßt hat. Man muß daher zum Verſtändniß des Coriolan auf die letzte Wurzel des ariſtokratiſchen Princips zurückgehen. Urſprünglich durchdrangen ſich in ihm der Glanz natürlicher Abſtammung, der Tapferkeit und Tugend ſo, daß letztere nur auf dem Boden der erſteren erblühte. Demnach galt hier die urſprüngliche Einheit der Abſtammung und der Tugend. Das natürliche Element war das nothwendige Gefühl der ſittlichen Thatkraft, und dieſe vermochte man ſich nur als durch die edle Abſtammung bedingt vorzuſtellen. Dieſe Anſchauung war eine ſo durchgreifende, daß ſie ſich auch in der Sprache offenbarte, indem nach dem älteren Sprachgebrauche alle die Prädikate, welche den ſittlichen Werth, die Tüchtigkeit, Tugend und Tapferkeit bezeichneten, zugleich auch die davon untrennbaren Begriffe edler Abſtammung, oder des natürlichen Elementes in ſich ſchloſſen, eine Anſchauung, die durch ausgedehnte Nachweiſungen, beſonders Welkers in ſeiner Einleitung zum Theognis, beſtätigt worden iſt. Im Grunde beruht in dieſer Durchdringung des Natürlichen und Sittlichen der ganze Urſprung der Ariſtokratie. Dadurch iſt Ariſtos eben ſo ausſchließend und ſtolz gegen Diejenigen, welchen die in ſeinen Augen abſolute Bedingung der Tugend, nämlich die edle Abſtammung, fehlt. Die Geſchichte kennt daher in Zeiten, in welchen die politiſchen Unterſchiede und die gegenſeitigen Berechtigungen der Mitglieder des politiſchen Gemeinweſens auf natürlichen Unterſchieden beruhen, noch gar keine freie, von der Naturbaſis der Abſtammung unabhängige

Sittlichkeit, keine aus der freien menſchlichen Geiſtes und Willenskraft geborene ſittliche Größe. In ſolchen Staaten, welche man mit einem nicht unangemeſſen gewählten Ausdruck Naturſtaaten genannt hat, iſt daher die ſittliche Thatkraft und Größe ein ausſchließlicher Beſitz Derjenigen, welche ſich einer edlen Abſtammung rühmen können, alſo ein Privilegium der Geburt. Es iſt daher die Verachtung oder Geringſchätzung der anderen Menſchen, welche von den Edlen durch die unausfüllbare Kluft der Abſtammung geſchieden ſind, nur eine Conſequenz, denn den Erſteren kann, nach dieſer Vorſtellung, wahre Tugend und ſittliche Größe doch nicht beiwohnen. Jeder Verſuch, ſich den Edlen gleich zu ſtellen, mit ihnen die Güter der Tugend und Tapferkeit theilen zu wollen, erſcheint daher als eine Vermeſſenheit und als eine Ueberhebung, welche in die Schranken zurückgewieſen werden muß. Die Verachtung und der ſchneidende, höhnende Stolz des Edlen werden ſich daher in dem Augenblicke herauskehren, wo der niedrig Geborne dieſe Einheit der Naturbaſis und der ſittlichen Kraft nicht als eine unauflösbare anerkennen will. Denn der Angriff gegen dieſen ausſchließlichen Beſitz erſcheint in den Augen des edel Geborenen als eine Anmaßung und ein Trotz, der nur mit vernichtendem Stolze zurückgewieſen werden kann.

Auf dieſen Standpunkt muß man ſich zum Verſtändniß der Heldengeſtalt des Coriolan ſtellen. Darauf ruht die Entwicklung der ganzen Tragödie. Coriolan ficht den Kampf der auf dem Bewußtſein edler Abſtammung ruhenden perſönlichen Größe gegen die Anmaßungen der Tribunen und des Volkes, in welchen er nur trotzigen Pöbel erblickt, mit dem ganzen Aufwand ſeines Stolzes und ſeiner Leidenſchaft aus. Er iſt der Träger des von uns bezeichneten Standpunktes, nach welchem alle Größe weſentlich durch die edle Abſtammung bedingt iſt, deren Mangel auch die Abweſenheit der ſittlichen Hoheit und Stärke in ſich ſchließt. Coriolan erblickt daher in der Sprache der Tribunen, in ihrem Eifer für die Rechte des Volkes nur die Vertheidigung und die Beförderung des Pöbelregimentes, welches alle Größe und Würde zu untergraben droht. Coriolan iſt bis zur Uebermenſchlichkeit tapfer, dem Vaterland mit Leib und Seele ergeben, in deſſen Ruhm er ſeinen höchſten Stolz ſetzt, fern von aller perſönlichen Eitelkeit und Ruhmredigkeit, vielmehr ganz und gar ein Mann der That, und nicht des Wortes. Derſelbe iſt mit dem ganzen Stolz ſeiner patriziſchen Würde umgürtet; dieſe iſt eins mit ſeinem Leben; darum wird er bei ihm zum Pathos, das ſich vernichtend gegen jede Regung kehrt, von der dieſer Reinheit patriziſcher Größe Abbruch droht. Aber ſeine perſönliche Größe iſt das Erbtheil ſeines Standes, das Vorrecht ſeiner Abſtammung, das Heiligthum des altrömiſchen Adels. Wehe dem, der dieſe Grundlage antaſtet, wer ſich auf ſeine eignen Füße ſtellen und das Adelsregiment, welches die Natur in ihrer Weisheit geordnet, ſchmälern will! Gegen ſolch ein Streben und Anſinnen iſt Coriolans Leidenſchaft entfeſſelt, nicht weil er ſich perſönlich dadurch beeinträchtigt fühlt, ſondern weil er darin einen Riß aller geſellſchaftlichen Ordnung, gleichſam eine Verkehrung des Naturgeſetzes erblickt. Dies giebt dem Character des Coriolan dieſe ungeheuere Gedrungenheit, dieſe Sprödigkeit und dieſen Trotz, womit er ſich dem Strome der in die feſtgefugte Ordnung eindringenden Volksbewegung entgegenwirft. Daraus erwächſt ihm jene gründliche, bis in das Mark ſeines Gemüthes gedrungene Verachtung des Volks, das für ſich ſelbſtſtändig etwas ſein will, das ſich erfrecht, die Grundlage einer in ſeinen Augen göttlichen Ordnung zu erſchüttern. Nur der Patrizier iſt werth zu regieren, denn nur die Einheit der edlen Abſtammung und der perſönlichen Tapferkeit und Trefflichkeit befähigt dazu, die Plebs iſt nur zum Gehorchen berufen, ſie iſt nur eine zu bearbeitende, zu höheren Zwecken zu verwendende Maſſe, weil ſie der unerläßlichen Grundlage edler Geburt mangelt. Aus plebejiſcher Wurzel können, nach dieſer Vorſtellung, ächte Bürgertugend, Thatkraft und Aufopferung für das Gemeinweſen nicht ſtammen: ſie treibt nur Früchte der Selbſtſucht, der Anmaßung und des Verderbens.

In dem angedeuteten Standpunkt liegt auch Coriolans Schuld. Da die ächte Tugend nur auf dem Grunde edler Abkunft gedeihen kann, ſo iſt der Menſch in Coriolan ganz in die Beſonderheit des patriziſchen Standes aufgegangen, oder das Standesintereſſe und Standesbewußtſein fällt bei ihm mit dem menſchlichen Intereſſe und Bewußtſein ſchlechthin zuſammen. Was ſich außer demſelben in Freiheit und ſittlicher Selbſtſtändigkeit behaupten will, iſt in ſeinen Augen unberechtigt und kämpft gegen die göttliche Ordnung an. Daher verletzt Coriolan auch das Menſchliche, welches ſich unabhängig von der Naturbaſis edler Abſtammung behaupten will und Rechte in Anſpruch nimmt, welche die Ausſchließlichkeit des patriziſchen Rechtes einſchränken. Die Schuld liegt auch hier, wie überall, darin, das, was nur eine Seite des Lebens, nur ein Moment der Wahrheit iſt, für die Totalität zu nehmen und damit andere Rechte zu verletzen.

In Coriolan wächſt mit der Erſtarkung des Gegenſatzes, mit der immer unwiderſtehlicher werdenden Macht der Volkstribunen, der Trotz und der Hohn gegen dieſelben. Wenn ſeine Standesgenoſſen wider Willen und mit innerem Grimme der drohenden Macht des plebejiſchen Standes nachgeben, ſo bricht ſolch ein Verſuch, ſich dazu herabzuſtimmen, in Coriolans ſtarrem Sinn und endet mit einem unheilbaren Bruch. Von ſeinem, gegen alle andern, nicht auf der Grundlage der Abſtammung beruhenden Rechte und Intereſſen verblendeten Standpunkte, iſt es wieder ganz folgerichtig, wenn er an der Spitze des feindlichen Heeres ein in ſeinen Augen verderbtes, der Pöbelherrſchaft überantwortetes Gemeinweſen, welches ſeine Standesgenoſſen nicht mehr zu bändigen vermögen, bekämpft und zu vernichten trachtet. Coriolan zieht rächend gegen ſein Vaterland, welches ihn vertrieben, da er ſeinem Vaterlande, worin die Volksherrſchaft begonnen, nichts mehr ſchuldig zu ſein glaubt. Er zerreißt das geiſtige und ſittliche Band, welches ihn an das Vaterland feſſelt, weil er daſſelbe dem ausſchließlichen Standesintereſſe aufopfert. Das Vaterland hatte für ihn nur ſo lange eine ſittliche Bedeutung, als der patriziſche Stand, d. h. der Stand, welcher die Einheit der Tugend und der edlen Abſtammung darſtellt, ausſchließlich darin herrſchte, es hat ſeinen Werth für ihn verloren, ſobald dieſe Einheit zerſtört iſt und das Volk nicht mehr an die alte Ordnung der Dinge demüthig glaubt. Rom hat aufgehört Coriolans Mutter zu ſein, weil es die in ſeinen Augen nothwendige Grundlage alles ſittlichen Lebens durch die Erhebung des Plebejerthums eingebüßt hat.

Wie Coriolan in ſeinem Pathos den Werth des allgemeinen Menſchlichen verkennt, ſo opfert er durch ſeinen Zug gegen Rom an der Spitze der Volsker demſelben auch die über jedes Standesintereſſe übergreifende Idee des Vaterlandes. Coriolan fühlt ſich aber einem edlen Volsker viel verwandter, als einem nicht patriziſchen Römer, welcher in der edlen Geburt die Grundlage aller höheren Tugenden nicht anerkennen will. Das Band, welches ihn mit den Mitgliedern des gleichen Standes verbindet, iſt ein viel regeres und heiligeres, als dasjenige, welches das gemeinſame Vaterland knüpft. Nur daraus erklärt ſich der Schritt Coriolans in ſeiner Folgerichtigkeit. In dieſer Conſequenz iſt die tragiſche Schuld Coriolans erſt vollſtändig geſetzt. Dieſer Conflict muß daher auch den Untergang des Helden herbeiführen. Dieſer Untergang iſt vermittelt durch den Sieg der unveräußerlichen Macht des einfachſten ſittlichen Verhältniſſes, welches die Grundlage aller politiſchen Tugend und Entwicklung, kurz aller ſittlichen Güter des Lebens iſt. Nachdem alle Bitten an dem kalten Stolze und der Erbitterung Coriolans geſcheitert ſind, löſt endlich das Flehen der Mutter, aus der das Vaterlandsgefühl in ſeiner vollen, ungebrochenen Stärke ertönt, das Eis der ſtarren Seele. Coriolan beugt ſich den ewigen Geſetzen der Natur, welche der geheimnißvolle Grund aller ethiſchen Verhältniſſe ſind. Ihre Kraft ſchmilzt das Erz ſeines Haſſes, womit er ſich gegen jedes Anſinnen, jedes Flehen gepanzert hatte. Weil in Coriolan überhaupt die Abſtammung, alſo das natürliche Element, die Geburtsſtätte aller ſittlichen Größe iſt, ſo waltet auch in ihm eine unendlich tiefe Liebe und Pietät für die hochgeſinnte, von nicht minderem Stolz als er beſeelte Mutter. Daß er ihr nachgiebt, ihrem Flehen den Rachedurſt im Augenblick, wo derſelbe ſeiner vollen Sättigung nahe iſt, opfert, iſt ein Beweis der ungeheuren Stärke, mit welcher dieſe erſten natürlichen Bande ihn feſſeln. Aber dieſer Sieg der Mutter über den gegen ſein Vaterland mit ſo unerbittlichem Stolze und Zorn erfüllten Sohn iſt weſentlich ein Sieg des allgemein Menſchlichen über die trotzige Abgeſchloſſenheit des Standesintereſſes. In Volumnia, der Mutter Coriolans, ſiegt nicht die Patrizierin über den Standesgenoſſen, ſondern die Mutter über den Sohn, der das Standesintereſſe opferte. Wenn Coriolan die Tugend und ſittliche That von der edlen Abkunft abhängig macht und ſich daher auch von dem derſelben entbehrenden Volke durch eine unausfüllbare Kluft geſchieden betrachtet, ſo erkennt er in ſeiner Unterwerfung unter die rührende Bitte der Mutter unfreiwillig die höhere Macht des über alle Standesbeſonderheit erhabenen rein menſchlichen Verhältniſſes der Familie an, welches dem Patrizier, wie dem Plebejer gemein iſt, und an deſſen Stärke ſich der Haß des beleidigten Patriziers bricht. Darin aber liegt die tragiſche Verſöhnung, daß der Pathos des Coriolan an dem tiefern, menſchlicheren Pathos der Mutter ſeine Schranken findet, aber der Vertreter deſſelben zu Grunde geht, weil er in ſeiner Leidenſchaft das Vaterland Preis gegeben und dieſe Mutter ſeiner Größe von ſich geſtoßen hatte. Die Mutter aber verliert den tapferen Sohn, weil auch ſie von derſelben Grundanſchauung ausgehend, wie Coriolan, denſelben in dieſer Geſinnung aufgezogen und beſtärkt hatte. Denn Volumnia theilt den Stolz des Sohnes in ſeinem ganzen Umfange und blickt nicht mit geringerer Verachtung auf das Volk herab, als der Eroberer von Corioli.

Coriolan iſt als Held der Tragödie mit allem Glanze perſönlicher Größe ausgeſtattet worden, denn es kam gerade darauf an, zu zeigen, wie dieſe ihn nicht ſchützt vor dem Untergang, da er ein engherziges Princip vertritt, wodurch der Menſch hinter den Genoſſen eines Standes verſchwindet. Die Gegner Coriolans ſtehen ihm daher zwar an perſönlicher Größe nach, aber ſie vertreten doch das höhere Princip, welches die ſittliche Hoheit und die politiſche Tugend nicht von der Abſtammung abhängig macht. Freilich erſcheint das Volk ſelbſt in unſerm Werk als ein ſehr haltungsloſes, nur den unmittelbaren Eindrücken folgendes Weſen, ohne Adel der Geſinnung und ohne Beſonnenheit des Geiſtes, für deſſen Führer wir uns nicht eben beſonders intereſſiren. Aber ſo wenig großartig auch das dem Coriolan feindliche Princip in ſeinen Repraſentanten auftritt, ſo brechen ſich die Wogen ſeines leidenſchaftlichen Haſſes und ſeiner Ungerechtigkeit doch an dem unwiderſtehlichen Geiſte der Bewegung, welcher den Volkswiderſtand gegen Coriolans Privilegium adlicher Tugend erzeugt. Es iſt indeſſen nicht zu leugnen, daß in der Zeichnung der Gegner Coriolans vom Dichter für den edlen Coriolan Parthei genommen worden iſt und Göthe nicht Unrecht hat, wenn er ſagt (ſ. W. 45, S. 43) „durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmaſſe den Vorzug der Beſſeren nicht anerkennen will.“ Denn die geringe Characterſtarke, die moraliſche Haltungsloſigkeit, welche der Menge vom Dichter gegeben iſt, laſſen uns in Coriolan den ſubſtanziellen Kern ſeiner perſönlichen Größe um ſo reiner erkennen. Das haltungsloſe Volk iſt gewiſſermaßen die Folie für Coriolan. Shakespeare hat aber den Kampf zwiſchen Coriolan und dem Volk gar nicht in ſeiner eigentlich politiſchen Bedeutung aufgefaßt und dargeſtellt, ſonſt hatte der Gegenſatz gegen das Princip Coriolans ſtärker vertreten ſein müſſen. Daher iſt es auch zu erklären, wie Coriolan zu dem eigentlichen Helden des Dramas werden konnte, deſſen Stolz auf edle Abkunft und Bürgertugend ſich in ſeiner ſchneidenden Schärfe gegen das Volk kehrt, das er hoher Geſinnung für unfähig hält, und der daher auch zu einer ſittlichen Schuld wird, an der er zu Grunde geht. Machte Shakespeare den politiſchen Gegenſatz in ſeiner ganzen geſchichtlichen Bedeutung zum Gegenſtand der Tragödie, ſo mußten die Volkstribunen zu bedeutenderen Geſtalten werden; ihnen mußte dann das Bewußtſein der Größe und Berechtigung des politiſchen Princips, welches ſie vertraten, geliehen werden. Dann konnte aber auch nicht der allgemeine menſchliche Grund und Boden, das ſittliche Verhältniß der Mutter zum Sohn den Wendepunkt herbeiführen, ſondern der Held mußte an der ſiegenden Macht der Plebs zu Grunde gehen; ihr Sieg mußte als eine höhere Stufe der politiſchen Entwicklung, als ein Fortſchritt in dem Kampf der Plebs und Gleichſtellung mit den Patriziern dargeſtellt werden. Ob dies ohne Nachtheil für die Einheit des Ganzen gelungen wäre, iſt eine große Frage; ob ſich mit einem ſolchen politiſchen Sieg der Plebs eine gleiche Verſöhnung mit dem Abſchluß der Tragödie hätte erreichen laſſen, möchten wir bezweifeln; indem dieſer Triumph über Coriolan vielmehr auf einen neuen Kampf und neuen Sieg der Plebs hinausgewieſen hätte. Da der geſammte Kampf der Patrizier und Plebejer eine große, in ſich fortſchreitende Bewegung darſtellt, deren Abſchluß erſt mit der völligen Gleichſtellung beider Stände, d. h. mit der Eroberung des letzten Privilegiums des Patriziats von Seiten der Plebs geſetzt iſt, ſo vermöchte auch nur ein Cyclus hiſtoriſcher Dramen denſelben in ſeiner ganzen Größe abzuſpiegeln.

Wir wenden uns nun zu der ſpeciellen Zeichnung des Coriolan in unſerer Erläuterung. Der erſte Akt enthält alle Grundzüge des Helden in der ſchärfſten Ausprägung. Wir ſehn Coriolan zuerſt unter das aufgeregte, durch Menenius Agrippa's Fabel kaum beruhigte Volk treten, das ſich eben erſt fünf Tribunen zu ſeinen Vertretern ertrotzt hatte. Sein erſtes Erſcheinen iſt der volle, ungezähmte Ausdruck der ſtolzeſten Verachtung des Volkes, das er frech, geſinnungslos und wetterwendiſch ſchilt. Coriolan ſpart keine Bezeichnung, ſeinen tiefen Unwillen und ſeine Wegwerfung gegen das Volk auszuſprechen.[1] Seine Rede iſt ein Schlachtſchwert, jedes Wort ein Hieb, der auf die Menge geführt wird. Die Markigkeit des Ausdrucks, der ſich in der Verachtung des Volkes kaum genug thut, zeichnet den ganzen, ungemeſſenen Stolz des tapfern Patriziers, der ſich durch eine unausfüllbare Kluft von dem Volke getrennt fühlt. In dieſe erſte Scene muß ſich daher auch das ganze Characterbild in der Darſtellung zuſammendrängen. Coriolan gehört zu denjenigen Geſtalten, die, wie Macbeth und Othello, nur unter der Bedingung einer gewaltigen Tonkraft,[2]) einer edlen, metallhaltigen Fülle des Organs, vollſtändig verſinnlicht werden können, da Coriolan recht eigentlich die noch ungetrennte gediegene Einheit ſittlicher und natürlicher Elemente darſtellt, jene heroiſche Naturkraft, aus welcher ſich die ſittliche Größe wie eine reife Frucht erhebt.[3]) Seine Heftigkeit und ſein Zorn werden daher auch immer ein Bild geben müſſen, welches uns an die Helden des heroiſchen Zeitalters erinnert, in welchem die Menſchen kräftiger und gewaltiger waren, wie in der hiſtoriſchen Zeit.

---

[1] Die Anmerkungen ſiehe am Schluſſe jeden Characters.

Der volle Zorn Coriolans aber bricht auf die Menge los, als er ſie fliehen ſieht. Die Rede iſt ein Sturm von Schmach, der über die Menge daherfährt; die Sätze ſind kurz und abgebrochen, die Vergleiche und Benennungen, womit er die Menge überhäuft, niedrig, den Grimm einer entrüſteten Natur abſpiegelnd.[4]) Nun tritt Coriolan verwundet und blutbedeckt auf, um gleich von Neuem in die Schlacht zu ſtürzen, durch die Kraft und Begeiſterung der Rede Alles zur Vollendung des Sieges fortreißend. An ſolchen Stellen zeigt ſich die urſprüngliche Gewalt des heroiſchen Menſchen eines mythiſchen Zeitalters; ſo gigantiſch iſt der Ausdruck, ſo ſchmucklos einfach und doch ſo ſinnlich lebendig; fern von aller Kunſt der Periodologie, wie von aller Rhetorik, auch in den Vergleichen ſich nur an das Allernächſte und Gewöhnlichſte haltend, und doch die Phantaſie ſo gewaltig aufregend, weil Alles den Character der reinſten Naturwahrheit trägt. Einen letzten Zug zum Bilde des Coriolan giebt uns der Dichter in dieſem Akt, indem er den als Sieger Zurückkehrenden jedes Lob, jedes Wort des Ruhms verſchmähend zeigt, ja das Verdienſt ſeiner Thaten verkleinernd, um nur nicht in den des Helden unwürdigſten Verdacht der Prahlhaftigkeit zu fallen.[5]) Nichts iſt dieſer einfachen Heldengröße widerſtrebender, als wenn das Wort einmal die That übertönt. Erſcheinen ihm ja doch Tapferkeit und todesverachtende Kühnheit ſo ſehr als Erbtheil ſeiner Natur, daß nur ihr Mangel ihm auffällt und von ihm mit Schmach gebrandmarkt wird. In dieſen Zügen iſt der Held des Dramas im erſten Akt vollſtändig gezeichnet. Seine Tapferkeit, ſeine Wahrhaftigkeit, ſeine imperatoriſche Gewalt ſind eben ſo groß und herrlich, als ſein Stolz, ſein Hohn gegen alles Nichtebenbürtige, verletzend und vernichtend. Der Abſcheu vor aller und jeder Ruhmredigkeit iſt ſo tief in Coriolans Herz geprägt, daß er hierin auch vor dem verſammelten Senat und Volk jede Verherrlichung ſeiner Tapferkeit verſchmäht. Zum Ausdruck der Verachtung des Volks und ſeiner Anſprüche, wie zur Abweiſung jedes ſeine Thaten preiſenden Wortes, ſteht ihm eine gleich große Fülle der Vergleiche und Bilder zu Gebote, die, um ſeiner Seele Widerwillen recht auszumalen, bisweilen aus den alltäglichſten und gemeinſten Vorſtellungen genommen ſind, bisweilen daher ſogar etwas Scurriles haben.[6]) Die eigentliche Colliſion mit dem Volke beginnt mit dem zweiten Akt. Coriolan ſoll die Stimmen derjenigen erbitten, welche er gründlich verachtet. Schon das Anſinnen der edlen Patrizier regt ihn auf; der ganze Brauch iſt ihm ein Mißbrauch, der Gedanke, vor Denjenigen ſeiner Thaten ſich zu rühmen, mit welchen er jede Gemeinſchaft verſchmäht, treibt die Scham auf ſeine Wangen.7) In ſolcher Aufregung ſehen wir den ſtolzen Mann ſich dem Brauche widerwillig fügen. Aber die Art der Werbung iſt vielmehr ein Hohn anſtatt der Anerkennung derjenigen Macht, bei der er wirbt. Verachtung auf ſeinen Lippen,8) die Rede wortkarg, weil jeder Laut ihm Verſchwendung ſcheint, Hohn im Blick; die ganze Werbung ein Akt ſichtbaren Zwanges. Shakespeare hat, um die Haltungsloſigkeit des Volkes zu zeigen, ſeine raſche Umkehr zur Zurücknahme der ſchon vollzogenen Wahl geſchildert. Erſt die Volkstribunen bringen die blinden Maſſen zum Bewußtſein der erfahrenen Schmach. Nun folgt der Widerruf der Wahl. Mit dieſer Ausſicht eröffnet ſich für die Entwicklung des Helden der dritte Akt, welcher die eigentliche Kataſtrophe darſtellt. Die Volkstribunen verkünden indeſſen die Empörung des Volkes und den Wechſel ſeiner Stimmung in Betreff der Conſulwahl. Nun bricht die mühſam bisher vor den Tribunen noch zurückgedrängte Entrüſtung Coriolans unaufhaltſam hervor. Jeder Klugheitsregel ſpottend, tobt der Sturm ſeiner Rede, den nichts ſo anfacht, als der Gedanke an die Wankelmüthigkeit der Menge, über dieſelbe hin.9) Dem felſenſtarken Helden iſt nichts in tiefſter Seele verhaßter, als Geſinnungsloſigkeit; nichts wühlt daher auch ſeine innerſte Natur ſo auf, als dieſe. Sein Zorn kennt keine Grenzen; er trifft die Zahmheit der Patrizier nicht minder,10) als den Wankelmuth der Menge. Alles, was das Volk bisher errungen, iſt ihm ein Unrecht gegen das Gemeinweſen, das wieder zurückzunehmen die Vernunft erheiſcht.11) Nur der Feigheit ſeiner Standesgenoſſen ſchreibt er das abgetrotzte Recht des Volkes zu. Mit dieſer Rede iſt der Bruch Coriolans mit dem Volke auch unheilbar geworden. Dieſer Sturm des Zorns hat Coriolans feindſelige Geſinnung gegen Volk und Tribunen enthüllt. Damit aber iſt auch ſeine Schuld geſetzt. Die Erbitterung der Verletzten, die ihn als einen Schaden des Gemeinweſens vernichtet wiſſen wollen, iſt völlig berechtigt. Coriolan aber iſt in ſeiner Leidenſchaft ſo ſehr von dem Recht ſeines Zorns durchdrungen, daß er die Vorwürfe der Genoſſen und der Mutter unbegreiflich findet.12) Das Flehn derſelben beugt endlich ſeinen ſtarren Sinn. Er entſchließt ſich nachzugeben und zum erſten Male gegen ſeine Ueberzeugung ſich zu glatten Reden gegen das Volk zu zwingen.13) Man hört aus den Worten Coriolans die Größe des Kampfes heraus, den es ihm koſtet, ſich zu einer falſchen Rolle zu verſtehn. Der Mann ſoll ſein tiefſtes Innere verleugnen, von dem Menenius ſagt: „Mund und Herz iſt Eins. Was ſeine Bruſt nur ſchafft, kommt auf die Zunge.“ Coriolan fühlt ſich bei dieſem Gedanken im Innerſten gewendet; es iſt, als ob er von ſich ſelbſt ſcheiden, ſein Selbſt gewaltſam tödten muß,14) um den Willen der Flehenden zu erfüllen. Die Vergegenwärtigung der ungeheuren Zumuthung, vor den Verachteten zu heucheln, übermannt ihn, er ſtößt, ſchon im Nachgeben begriffen, den tödtlichen Gedanken gewaltſam von ſich. Nur die ernſte, tiefeindringende Mahnung der Mutter löſ't ſeinen Starrſinn auf. Mit einer bitteren Ironie über die Verrenkung, der ſich ſeine Seele unterwerfen will, ſchreitet er zu ſeiner Demüthigung.

Die folgende Scene, in der Coriolan vor dem Volke und ſeinen Tribunen erſcheint, iſt höchſt großartig gedacht. Coriolan tritt in großer Aufregung mit den Patriziern ein. Der Widerſtand ſeines Gemüths iſt noch nicht niedergekämpft; er zittert gleichſam vor der Schmach, zu der er ſich fügen will. Man muß ihm den Aufruhr der Seele anfühlen, der in ihm tobt und der ſich gleich in den erſten Worten gegen die beſchwichtigende Stimme des Menenius Luſt macht.15) Auch aus den wenigen ruhigen Worten, die Coriolan beim Beginn der Scene auf die Reden der Tribunen erwidert, wird man den Kampf hören, welchen ihm die ganze Situation koſtet. Da trifft ihn das Wort des Tribunen Sicinius: Verräther! ein Pfeil, der alle mühſam erkämpfte Mäßigung niederwirft und dem ungezähmten Grimme Raum giebt.16) Vergebens iſt aller Zuſpruch des Menenius. Was kann den Mann, deſſen Herz auf der Zunge wohnt, mehr aus allem Gleichgewicht werfen, als der Vorwurf des Verraths? Die Tribunen wollen den völligen Bruch herbeiführen, darum werfen ſie abſichtlich dem Coriolan dies Wort entgegen, weil ſie wiſſen, daß dies den Feuerbrand ſeines Zornes von Neuem anfachen werde. Coriolan aber wirft ſich mit Luſt in den aufgeregten Sturm der Leidenſchaft, welche ſeiner nur mühſam erkünſtelten Ruhe ein Ende macht.

Coriolan wendet der Vaterſtadt ſeinen Rücken. In dem Abſchied von Mutter und Gattin tritt die Hoheit ſeines Gemüths mächtig hervor. Die Laute ſeines Herzens, das ſich ſeine innere Erſchütterung nicht eingeſtehen will und doch den Schmerz der Trennung nicht verbergen kann, bilden die Kataſtrophe des Helden im fünften Akte herrlich vor. Wir ſehen die heroiſche Faſſung eines großen Characters, der ſeinen vollen Werth nicht minder kennt, als den Verluſt, den er erleidet. Solche Scenen haben für die Verſinnlichung immer die größte Schwierigkeit, weil ſie zugleich den vollen Ausdruck für die entgegengeſetzte Bewegung fordern. Denn wir wollen die Sammlung und Selbſtüberwindung einer heroiſchen Natur ſehn, in welcher aber doch der gewaltige Schmerz in der Tiefe wühlt. Der Schmerz ſoll ohne Sentimentalität, der Stolz ohne Starrheit erſcheinen. Durch den Ausdruck der Hoheit wird der gebrochene Ton hindurchzittern, der uns das Gefühl des innern Leidens enthüllt. Mit dieſer tragiſchen Wendung des Geſchickes ſchließt die Rolle des Coriolan im dritten Akt.

Der vierte Akt zeigt uns den Helden in Antium vor Aufidius' Haus. Er iſt entſchloſſen, ſich dem Todfeind als Freund anzubieten. Auch in der ſchlechten Tracht, mitten unter den ihm frech begegnenden Dienern des Hauſes, verleugnet ſich der angeborene Stolz Coriolans nicht. Coriolans Antworten auf die Fragen der Diener haben etwas Derbes und zugleich Epigrammatiſches. Sie ſind Antworten, welche ihm der Stolz und das Gefühl der Verachtung gegen den Fragenden eingiebt. In ihnen offenbart ſich ſowohl die Ueberlegenheit über die Umgebung, wie über die Gefahr ſeiner Lage. Nun erſcheint Aufidius. Coriolan entdeckt ihm, was er in Rom erfahren hat. Seine Rede iſt der Ausdruck der tiefſten Verachtung gegen den Geiſt Roms, der ihn, den Helden, mit Schmach belaſtet hat.17) Alle Affekte erſcheinen bei Coriolan immer in ihrer höchſten Stärke, in ihrem gedrungenſten Ausdruck; immer iſt der ganze Menſch darin, in dem ſich Gefühl und Reflexion, Leidenſchaft und Verſtand noch gar nicht getrennt haben. Grade dieſes Ineinander und die gleichzeitig wirkende Kraft dieſer verſchiedenen Seiten des Geiſtes, giebt uns die beredte Anſchauung eines heroiſchen Characters, wie denn jeder Affekt, jede Stimmung und innere Bewegung, in ihrer urſprünglichen, ungetheilten Kraft mächtig iſt und der uns daher auch einen ganz andern Maaßſtab abnöthigt, als die Menſchen, in welchen das hier noch ganz unzerſplitterte Geiſtes- und Gemüthsleben ſchon in ſeine beſonderen Momente auseinander getreten iſt.

Der fünfte Akt zeigt uns den von ſeiner Schuld ergriffenen und ihr erliegenden Helden. Den Kern dieſer Wendungen des Geſchicks und ſeine poetiſche Bedeutung haben wir oben bereits entwickelt. Hier nur noch einige Andeutungen über die künſtleriſche Geſtaltung und Darſtellung. Rom iſt durch die Siege Coriolans und ſeinen Zorn in Schrecken geſetzt: das Aeußerſte iſt zu fürchten: Patrizier wie Plebejer fühlen ſich dem Untergang geweiht, wenn es nicht gelingt, Coriolan zum Abzug zu bewegen. Die Freundſchaft des Menenius wagt den erſten Angriff auf das verſchanzte Herz des Helden. Des Menenius Anblick und ſein Wort gleiten an der ehernen Feſtigkeit deſſelben ab; er bleibt unbewegt und weiſt den Freund der Jugend, den Gefährten der Schlachten, den geliebten Standesgenoſſen mit herber Strenge ab, der man die Sicherheit des gefaßten Entſchluſſes anhört.18) Coriolan erſcheint Menenius gegenüber, dem er ſonſt das Herz aufſchloß, kampflos; ein Beweis, wie feſt er ſich in ſeiner neuen Rolle fühlt, wie ſicher er ſich vor jedem Angriff weiß. Jetzt, da er der Freundſchaft widerſtand, hält ſich Coriolan vor jeder Schwäche ſicher. Da trifft ihn der Zug der römiſchen Matronen. Die Mutter, die Gattin, den kleinen Sohn mit ſich führend, und Valeria ſchreiten dem Zuge voran, um das Herz des Siegers zu erweichen. Gleich bei ihrem Anblick kämpft er die Sympathie der Natur in ſich nieder. Aber in dem Kampfe ſelbſt iſt ſchon die Kraft des Feindes ſichtbar, den er zurückwirft.19) Coriolans Gemüth iſt geſpalten zwiſchen Ehrfurcht gegen die Mutter und Feſtigkeit ſeines Entſchluſſes. Doch aus der Art, wie uns der Held die Wirkung der flehenden Mutter, der Gattin und des Sohnes ſchildert, fühlen wir ſchon ſeinen wankenden Trotz vor. Wenn er ſich noch verhärtet gegen die ſtumme Sprache der Liebe, wenn er ihre Gewalt in das Reich des Inſtincts zurückweiſt, ſo hört man aus ſeiner Rede doch nur die Uebertäubung heraus, in welcher er ſich gegen die Uebermacht wehrt.[20] Die Verwirrung, in der ſich der gefaßteſte, der todesmuthigſte Held befindet, iſt der beredteſte Ausdruck für das beginnende Wanken ſeines felſenfeſten Entſchluſſes. Coriolan iſt erſchüttert, dennoch rafft ſich noch einmal die Stärke ſeines Willens auf, und wirft ſich den flehenden Frauen mächtig entgegen. Er nimmt Aufidius und die Volsker zu Zeugen ſeiner Stärke. Nun beginnt die gewaltige Beredtſamkeit der Mutter den Sturm auf das Herz des Sohnes. Coriolan will vor der Gewalt dieſer durchdringenden Töne fliehen,[21] die Mutter zwingt ihn zu bleiben und vollendet durch den Strom ihrer, alle Tiefen der Seele erſchütternden Beredtſamkeit den Sieg über den Sohn. Coriolan iſt nach dieſer Rede innerlich aufgelöſt; er beugt ſich der ewigen Gewalt des Naturgeſetzes, und bringt ſich ſelber zum Opfer.[22] Darin liegt die tragiſche Gewalt dieſer Scene, daß Coriolan mit dem Bewußtſein, daß dieſer Sieg der Pietät ihm ſelbſt tödtliche Frucht eintragen werde, ſich dennoch der Macht der Pietät beugt. Darin iſt ihre zauberiſche, geheimnißvolle Kraft enthüllt. Der Darſteller hat hier die Aufgabe, uns den von der Gewalt der kindlichen Liebe überwältigten Helden und ſeinen, während der Rede Volumnia's ſchmelzenden Stolz und Trotz zu verſinnlichen. Die Worte, in welche er nach den erſchütternden Bitten der Mutter ausbricht, ſollen uns das Ergebniß des innern Kampfes und des vergeblichen Widerſtandes gegen die heilige Gewalt mütterlichen Flehens abſpiegeln.

Wir finden Coriolan wieder in Antium; er hat die kühnen Hoffnungen der Antianer, deren Erfüllung er ſo nahe war, durch ſeinen Frieden mit Rom getäuſcht. Sie beſchließen ſeinen Tod. Coriolan erſcheint und verkündigt dem Volk reiche Beute und einen ehrenvollen Frieden als Erfolg des Kriegs mit Rom. Da trifft ihn aus Aufidius' Munde der ſchmachvolle Vorwurf der Verrätherei, ein Vorwurf, der ihn jetzt nicht minder empört, als einſt, als er ihn aus dem Munde der Tribunen hören mußte. Wie damals, ſo iſt dies Wort auch jetzt darauf berechnet, den Zorn Coriolans zu entfeſſeln, um ihn dadurch zu verderben. Den offenſten, in Geſinnung und Wort, in Denken und Handeln einigſten Mann, kann kein Vorwurf mehr außer Faſſung bringen, als dieſer, und dem Helden kein Ausdruck eine größere Schmach aufdrücken, als der, ſich einen weichherzigen Knaben genannt zu hören.[23] Dies Wort zertrümmert alle Schranken in Coriolan. Nun rafft er ſich auf und erinnert in wildem Zorn an die Leiden, welche er, der Adler, den flüchtigen Antiaten einſt gebracht, wie an den Ruhm, den er errungen hat. Da trifft ihn der Todesſtoß, wodurch ſich der Feind für die demüthigende Erinnerung einer Niederlage, wie für die vereitelten Hoffnungen auf Roms Zerſtörung rächt und dadurch zugleich für die Schuld deſſen ein gerechtes Urtheil vollzieht, welcher ſeiner Standesehre und dem Stolze ſeiner patriziſchen Abkunſt das Vaterland geopfert hatte.

Anmerkungen zu Shakespeare's Coriolan.

[1] Hier nur einige Stellen als Beleg. Coriolan ſagt zu den Bürgern:

„Ein gutes Wort zu geben, hieße ſchmeicheln
Jenſeit's des Abſcheu's. Was verlangt ihr Hunde!
Die Krieg nicht wollt noch Frieden: jener ſchreckt euch,
Und dieſer macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Haſen, wo er Löwen hofft,
Wo Füchſe, Gänſ'! —
Eure Tugend iſt
Den edeln, den Verbrechen niedertreten,
Dem Recht zu fluchen, das ihn ſchlägt. Wer Grüße
Verdient, verdient auch euren Haß: und eure Liebe
Iſt eines Kranken Gier, der heftig wünſcht
Was nur ſein Uebel mehrt. Wer ſich verläßt
Auf eure Gunſt, der ſchwimmt auf blei'rnen Floſſen,
Und haut mit Beſen Eichen nieder."

[2] Im erſten Akt (Scene 6) ſagt Cominius in dieſer Rückſicht ſehr bezeichnend:

„Der Schäfer unterſcheidet nicht ſo gut
Schalmei und Donner, wie ich Marcius' Stimme
Von jedem ſchwächern Laut."

[3] Ein ſchönes Bild dieſer Gediegenheit Coriolans, ſeiner Einheit von Geſinnung und Wort, und ſeiner ungeheuren Selbſtſtändigkeit, giebt uns Menenius in den Worten:

„Sein Sinn iſt viel zu edel für die Welt.
Er kann Neptun nicht um den Dreizack ſchmeicheln,
Nicht Zeus um ſeinen Donner. Mund und Herz iſt eins.
Was ſeine Bruſt nur ſchafft, kommt auf die Zunge,
Und iſt er zornig, ſo vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte."

[4] Coriolan ſagt:

„Die ganze Peſt des Südens fall' auf euch!
Schandflecken Roms ihr! — Schwär' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abſcheu ſeid,
Eh' noch geſehn, und gegen Windeshauch
Euch anſteckt meilenweit! Ihr Gänſeſeelen
In menſchlicher Geſtalt! Vor Sclaven lauft ihr,

Die Affen würden ſchlagen? Höll' und Pluto!
Wund rücklings, Nacken roth, Geſichter bleich
Vor Furcht und Fieberfroſt.

5) Wir erinnern hier an einige der ſchlagendſten Stellen. Coriolan unterbricht den Titus, der ſich eben anſchickt, ihn zu preiſen, mit den Worten:

„Still, bitt' ich. Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preiſen,
Kränkt mich, wenn ſie mich rühmt. Ich that ja nur
Was ihr:

Und weiter unten:

„Ich hab' ſo Wunden hier und da, die ſchmerzt es,
Sich ſo erwähnt zu hören.“

Ganz beſonders die Worte:

„Genug, ſag' ich.
Weil ich die blut'ge Naſe mir nicht wuſch,
Und einen Schwächling niederwarf, was Mancher
Hier unbemerkt gethan, ſchreit ihr mich aus
Mit übertrieb'nem, unverſtänd'gem Zuruf,
Als ſäh' ich gern mein kleines Selbſt gefüttert,
Mit Lob gewürzt durch Lügen.“

6) Wir erinnern nur an die eine Stelle, wo Coriolan, auf den Jubelruf, mit dem ſein Name erſchallt, ſagt:

„Ich geh', um mich zu waſchen,
Und iſt mein Antlitz rein, ſo könnt ihr ſehn,
Ob ich erröthe.“

Im ähnlichen Ton ſagt er im dritten Akt zum Menenius:

„Eh' ließ ich
Im warmen Sonnenſchein den Kopf mir kratzen,
Wenn man zum Angriff bläſt; als müßig ſitzend
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören!“

7) Coriolan ſagt dem Tribun Sicinius:

„'s iſt eine Rolle,
Die ich erröthend ſpiel'; auch wär' es gut,
Dem Volke dies zu nehmen.“

Und gleich darauf:

„Vor ihnen prahlen: dies that ich und das,
Geheilte Schmarren zeigend, die ich bergen ſollte,
Als hätt' ich ſie um ihres Athems Lohn
Allein bekommen.“ —

8) Wir erinnern dabei nur an einige Wendungen, wie z. B. an den Anfang ſeiner Werbung, welche nicht höhniſcher und verächtlicher gedacht werden kann. Coriolan ſagt zur Plebs:

„Was nur ſag' ich!
Ich bitte! — Herr. — Verdammt, ich kann die Zunge
In dieſen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienſt des Vaterlands empfing ich ſie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unſern eignen Trommeln.“

Und gleich darauf:

„An mich denken! hängt ſie!
Vergäßen ſie mich lieber, wie die Tugend,
Umſonſt von Prieſtern eingeſchärft.“

[9] Wir weiſen nur auf einige der ſchlagendſten Wendungen hin. Gleich in der erſten größeren Rede ſpricht Coriolan:

„Wir ziehn, ſie hätſchelnd, gegen den Senat,
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir ſelbſt gepflügt, den Saamen ſtreuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, ſie mengten,
Die keine andre Macht und Tugend miſſen,
Als die ſie ſelbſt am Bettler weggeſchenkt.“

[10] Coriolan ſagt in dieſer Beziehung zu ſeinen Standesgenoſſen:

„Du guter, aber höchſt unkluger Adel!
Erhabene, doch achtloſe Senatoren!
Wie gebt ihr ſo der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächtigem Soll
Frech euren Strom in ſumpf'gen Teich will leiten,
Und eure Macht auf ſich.“

[11] Vor Allem die prächtige Stelle:

„Was nur der Schwur, ſei's göttlich, menſchlich, heiligt,
Beſiegle meinen Schluß. Die Doppelherrſchaft,
Wo dieſer Theil mit Grund verachtet, jener
Den Andern grundlos ſchmäht, wo Adel, Macht und Weisheit
Nichts thun kann, ohne jenes Ja und Nein
Des großen Unverſtands — dies muß verdrängen
Was wahrhaft nöthig iſt, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem.“ —

Dann weiter unten in derſelben Rede:

„Mit Eins reißt uns
Die vielgeſpaltne Zung', laßt ſie nicht lecken
Dies Süß, was ihnen Gift iſt. Eu'r Entehrung
Verſtümmelt Weisheit, Recht, und raubt dem Staat
Die Lauterkeit, die ihn verklären ſollte:
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte,
Zu thun, weil ihn das Böſe ſtets verhindert.“

12) In Bezug auf die Mutter ſagt Coriolan:

„Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie ſtets genannt; Geſchöpfe, nur gemacht,
Daß ſie mit Pfenn'gen ſcharren, baarhaupt ſtehn
In der Verſammlung, gähnen, ſtaunen, ſchweigen,
Wenn einer meines Ranges ſich erhebt,
Redend von Fried und Krieg.“

13) Coriolan ſagt:

„Muß ich mit bloßem Kopfe mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen ſtrafen ſo
Mein edles Herz, das hier verſtummt?“ —

Und ſchließt die Rede mit den Worten:

„Ihr zwingt mir eine Rolle auf, die ich nie
Natürlich ſpiele.“

14) Man höre die klaſſiſche Stelle für dieſe Stimmung, wo Coriolan ſagt:

„Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geiſt einer Metze. Mein Kriegsgeſchrei ſei verwandelt,
Das in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknaben-Thränen
Verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
Reg' in dem Munde ſich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge ſich
Wie deß, der Pfenn'ge fleht.

15) Auf Menenius' Worte: „Sanft, das bitt' ich dich,“ erwidert Coriolan:

„Ja, wie ein Stallknecht, der für lump'gen Heller
Den Schurken zehnfach einſteckt.“

16) Der Sturm der Leidenſchaft bricht in Coriolan gleich aus, nachdem dies Wort ihn getroffen hat. Gleich der Beginn der Rede zeigt die entfeſſelte Wuth gegen das Volk, die er kaum auf Augenblicke niedergekämpft hatte. Der Anfang lautet:

„Der tiefſten Hölle Gluth verſchling' das Volk!
Verräther ich! du läſternder Tribun! u. ſ. f.

Die Donner der Rede rollen unaufhaltſam fort; die dazwiſchengeworfenen Worte der Tribunen verſtärken nur ihre Kraft. Coriolans Grimm nimmt mit jeder neuen Rede auch einen neuen Anlauf, er kann ſich in den Ausdrücken der Verachtung gegen das Volk kaum erſchöpfen. Die letzte Rede iſt auch die Spitze des entfeſſelten Hohnes gegen die Plebs. Sie beginnt mit den Worten:

„Du ſchlechtes Hundepack! deß Hauch ich haſſe
Wie fauler Sümpfe Dunſt; deß Gunſt mir theuer
Wie unbegrabner Männer todtes Aas,
Das nur die Luft vergiftet.“ —

17) Die Rede Coriolans iſt immer die ſtärkſte, gewaltigſte, ſtets der Ausdruck der ganzen ungetheilten Kraft der Leidenſchaft. So ſagt er hier von Rom:

„Nur
Der Name bleibt. Die Grauſamkeit des Volks,
Ihr Neid, geſtattet von dem feigen Adel,
Die alle mich verließen, ſchlang das Andre.
Sie duldeten's, mich durch der Sclaven Stimmen
Aus Rom geziſcht zu ſehn.“

Und weiter unten faßt er ſeine Wuth gegen Rom in die Worte:

„denn ich bekämpfe
Mein gifterfülltes Land mit aller Wuth
Der Höllengeiſter.“

18) Man hört der Rede Coriolans gar keinen innern Kampf an: ſie iſt ganz der Ausdruck einer in ihrem Entſchluß völlig einigen, vor jeder Einwirkung ſicheren Natur. Dadurch iſt die Rede zugleich eine Folie für die Macht, welche das mütterliche Wort über Coriolan ſpäter ausübt. Er ſagt dem Menenius:

„daß wir einſt vertraut,
Vergifte lieber undankbar Vergeſſen,
Als Mitleid ſich, wie ſehr, erinn're. Fort damit!
Mein Ohr iſt feſter eurem Flehn verſchloſſen,
Als eure Thore meiner Kraft.“

19) Man betrachte nur folgende Wendungen des erſten Erguſſes des Coriolan beim Anblick der Frauen:

„Fort, Sympathie!
Brecht all' ihr Bande und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft in Starrſinn feſt zu bleiben,
Was gilt dies Beugen mir? dies Taubenauge
Der Götter lockt zum Meineid! — Ich zerſchmelze!
Und bin nicht feſtre Erd', als andre Menſchen.“ —

20) Wir haben dabei beſonders den Schluß der gedachten Rede gegenwärtig, wo Coriolan ſagt:

„Nimmer
Soll, wie unflügge Brut, Inſtinct mich führen;
Ich ſteh', als wär' der Menſch ſein eigner Schöpfer,
Und kennte ſeinen Urſprung.“

21) Coriolan ſagt nach der erſten großen Rede der Volumnia:

„Wer nicht will Wehmuth fühlen, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau, noch Kindesantlitz ſchauen.
Zu lange ſaß ich.“

22) Coriolan ſagt:

„O Mutter! — Mutter!
Was thuſt du! Sieh, die Himmel öffnen ſich,

Die Götter ſchau'n herab; den Auftritt unnatürlich
Belachen ſie. — O meine Mutter! Mutter! O!
Für Rom haſt du heilſamen Sieg gewonnen;
Doch deinen Sohn — o glaub' es, glaub' es mir,
Ihm höchſt gefahrvoll, haſt du den bezwungen,
Wohl tödtlich ſelbſt."

23) Aufidius häuft gefliſſentlich den ſchmachvollen Vorwurf der Unmännlichkeit und Feigheit auf Coriolan, indem er am Schluß ſeiner Rede ſagt:

„Nein, bei ſeiner Amme Thränen
Weint er und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Pagen ſein ſich ſchämten und Soldaten
Sich ſtaunend angeſehn."

Coriolan erbebt bei dieſen Worten und ruft, nur mühſam ſeinen Zorn an ſich haltend:

„Hörſt du das, Mars?"

Als ihm aber Aufidius höhnend erwidert:

„O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Thränen!" —

da bricht die verhaltene Wuth Coriolans ganz hervor; er greift ſelbſt zu ganz unedlen Wendungen, um ſeinem Zorne Luft zu machen:

„Knab'! o Sclave!
Verzeiht mir, Herr, das iſt das erſte Mal,
Daß man mich zwingt, zu ſchimpfen. — Ihr Verehrten
Straft Lügen dieſen Hund; ſein eignes Wiſſen
(Denn meine Striemen ſind ihm eingedrückt)
Schleudr' ihm zugleich die Lüg' in ſeinen Hals."

Coriolan ſtürzt ſich gleichſam in den Affekt hinein, indem er fortfährt:

„Reißt mich in Stück', ihr Volsker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab'! — Falſcher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit ſpricht — da ſteht's,
Daß, wie im Taubenhaus der Adler, ich
Geſcheucht die Volsker in Corioli.
Allein ich that es, Knabe!"

II.

Richard der Dritte.

Wenn es überhaupt von allen unſittlichen Characteren gilt, welche die Poeſie ſchafft und die Darſtellung verkörpert, daß ſie dämoniſch wirken und uns dadurch über den Kreis der gemeinen Wirklichkeit erheben müſſen, ſo gilt dies vor Allem von Richard III., dem vollendetſten, grandioſeſten Böſewicht, den die Poeſie erſchaffen hat, und der doch zugleich ſich in keinem Momente zu einer farbloſen Abſtraktion verirrt, ſondern ſtets als ein lebendiges wirkliches Geſchöpf auf uns einwirkt. Zunächſt iſt zu ſeinem Verſtändniß das Theater, auf welches er verſetzt iſt, in's Auge zu faſſen. Es iſt nicht der beſchränkte Kreis der Familie oder der bürgerlichen Geſellſchaft im engeren Sinne, in welchem er ſeinen zerſtörenden Raubzug unternimmt, er verhöhnt alſo nicht nur Familienverhältniſſe oder bürgerliche Rechte, ſondern es ſind zugleich verbrecheriſche Eingriffe in das Staatsleben, in die großen Kreiſe der politiſchen Bewegung, welche ſeine Thaten in eine höhere Sphäre hinaufrücken. Sein Boden iſt der Staat ſelbſt, ſeine Verletzungen ſind unmittelbare Angriffe auf denſelben, nicht, wie bei jedem gemeinen Verbrecher, mittelbare. Da aber die Geſchichte ſelbſt weſentlich ein Prozeß der Staaten iſt, ſo gehört Richard durch den Kreis ſeiner Verbrechen, ſeiner Zwecke, wie durch ſeinen Untergang der Geſchichte an. 1) Er muß ſich daher zunächſt aus ihr erklären, wie er nur durch ſie gerichtet werden kann. Richard der Dritte iſt das Product eines Kampfes der beiden großen Geſchlechter: York und Lancaſtre, durch welchen der Staat der Selbſtſucht der einzelnen Familienmitglieder ununterbrochen geopfert wird. In dieſem Kampf ſind aber alle Glieder dieſer beiden Geſchlechter nach und nach ſo hinein gerathen, daß jedes derſelben irgendwie mit Schuld belaſtet iſt. So erſcheint der ganze Boden allmälig als ein von Verbrechen unterwühlter, auf welchem auch der Sinn für das Rechtliche und Sittliche nicht mehr gedeihen kann. Es wälzen ſich die Geſchlechter einander ihre Schuld unabläſſig zu, wobei das formelle Recht an der Krone zu etwas Gleichgültigem und Unerkennbarem wird, indem es ſich durch die düſtern, von beiden Seiten vollbrachten Thaten völlig verdunkelt hat. Aus dieſem finſtern Schooße ſchuldbeladener Handlungen iſt Richard entſprungen und hat die ganze Entſittlichung der erſten Geſchlechter, gleichſam als die allgemeine Grundlage ſeines Lebens, mitempfangen. Nun vereinigen ſich die Züge, welche bisher vereinzelt und in verſchiedenen Individuen vertheilt erſchienen waren, in ihm zu einem Geſammtausdruck. Dadurch wird Richard das furchtbare Bild der Selbſtſucht und des Despotismus. Mit ihm fällt daher auch die letzte Illuſion eines formellen Rechtes an den Thron, hinter welche alle früheren Machthaber der beiden Geſchlechter ihre Selbſtſucht noch verbargen. Der maaßloſe Ehrgeiz verbrieft Richard allein den Thron, und der Hohn gegen alle ſittlichen Schranken läßt ihn allein die Mittel zur Erreichung dieſes Zweckes mühelos finden.

Indem ſich nun in Richard der dem ganzen Kampfe der Häuſer York und Lancaſtre zum Grunde liegende Gedanke, den Staat wie ein Privateigenthum anzuſehn, auf die Spitze treibt, ſo erreicht derſelbe auch in ihm den wunderbarſten Ausdruck, nur als ein Object ſeiner Selbſtſucht angeſehn zu werden. Nur dies Recht anerkennend, tritt Richard alſo natürlich alles wirkliche Recht mit Füßen, und fühlt ſich in dieſer vollen, rückſichtsloſen Conſequenz als den durch ſeinen Willen, wie durch die Ohnmacht ſeiner Mitbewerber zugleich zur Eroberung der Krone berufenen Mann.²)

Richard macht ſich über ſein Recht an die Krone durchaus keine Illuſion, denn es gehört weſentlich zu ſeiner Natur, ſich vor ſich ſelber keiner Art der Selbſtbelügung zu ergeben. Aber indem er ſich von jeder ſittlichen Scheu losgeſagt hat, erſcheint er auch zugleich als das naturgemäße Organ, alle diejenigen zu treffen und dem Untergang entgegenzuführen, welche in dieſem allgemeinen Zerwürfniß der Bürgerkriege ſich mit Schuld beladen haben, ſei es, daß ſich dieſelbe in poſitiven Verletzungen, in grauſamer Vernichtung der Gegner, oder in der erſchlafften ſittlichen Geſinnung, in dem geſunkenen Rechtsgefühl überhaupt kund gethan hat. So erſcheint alſo Richard zuerſt als die Nemeſis des Weltgeiſtes, um das Haupt derer zu treffen, welche die Entſittlichung theilen und doch von dem Arm der Gerechtigkeit bisher verſchont geblieben waren.

Durch dieſe Betrachtung gewinnt Richard ſchon ein erhabenes Poſtament. Sein Boden iſt der zerrüttete Staat, ſein Ziel die Krone, ſeine abſolute Bedeutung iſt, der Träger des geſchichtlichen Geiſtes zu ſein, durch welchen alle die Häupter hinweggemäht werden, welche das Gemeinweſen zerrüttet, den Staat aufgelöſt und ſich mit Verbrechen bedeckt haben. Indem er Allen ihr Recht anthut, ebnet er zugleich die Stätte, auf welcher ſich die Einheit des Staats aus der Vielköpfigkeit der Intereſſen wieder erheben kann. So erſcheint Richard zugleich als der den mittelalterlichen Staat in ſeiner Ausartung völlig vernichtende Geiſt, der die heilloſen Kämpfe endlich, freilich durch Verbrechen, ſchließt, aber dadurch auch den

Grund zu der aus der Zerſplitterung in Particularintereſſen ſich erhebenden Einheit des politiſchen Gemeinweſens legt. Aber als das Product dieſes ganzen ſich auflöſenden Staates geht Richard in dieſem Prozeſſe ſelbſt zu Grunde, denn das Verbrechen muß geſühnt, und das Werkzeug fortgeſchleudert werden, ſobald es ſeine blutige Arbeit vollbracht hat. 3)

Um aber alle die Hinderniſſe zu beſiegen, welche ſich der Beſitznahme des Thrones entgegenthürmen, muß Richard mit allen denjenigen Eigenſchaften ausgeſtattet ſein, durch welche man die Menſchen beherrſcht, welche ihm alſo ſeine Ueberlegenheit in einer entarteten Zeit zu ſichern vermögen. Sie müſſen vor Allem vom Darſteller mit voller Sicherheit ergriffen und zu einer Einheit verarbeitet werden. Wer Richard's Handeln folgt, muß inne werden, daß er der geiſtig mächtigſte Menſch unter allen ſeinen Umgebungen iſt, und daß ihm alle Kräfte zu Gebote ſtehn, welche, wenn ſie zur Darſtellung einer ſittlichen Idee verwendet würden, ihn zur Ausführung des Höchſten befähigten. Das aber macht grade das Dämoniſche in der Erſcheinung Richard's aus, daß alle dieſe poſitiven Eigenſchaften, welche die nothwendige Bedingung aller großen, die Menſchheit in ihrer Entwicklung fördernden Thaten ſind, in ihm der furchtbarſten, rückſichtsloſeſten Selbſtſucht dienen. 4) Ein durchdringender Verſtand, welcher die Menſchen und die Verhältniſſe durchſchaut, eine in den Kämpfen ſich nur härtende Beharrlichkeit des Sinnes, eine Kunſt der Rede, die Gemüther zu bethören und nach ſeinen Zwecken zu lenken, endlich eine todesmuthige Tapferkeit, alle dieſe Seiten durchdringen ſich in Richard zu einer ſo erſchütternd wirkenden Einheit, weil ſie ſich zur Darſtellung des Diaboliſchen verkehren. Aber grade durch dieſe an ſich großen Gaben iſt Richard's Individualität fähig, Held eines Dramas zu ſein. Die erſte von uns entwickelte Seite, wonach Richard als das Werkzeug des Weltgeiſtes erſcheint, das jene wüſten Kämpfe ſelbſt erzeugt hat, um zuletzt ſelbſt daran zu verbluten, giebt den weltgeſchichtlichen Standpunkt. Die zweite Seite giebt uns das Bild ſeiner perſönlichen, dämoniſchen Größe. Durch die Auffaſſung und Verwirklichung des erſten Moments ſteht ein Mann der Geſchichte vor uns, dem wir anfühlen, daß er durch den Prozeß der Geſchichte gerichtet wird. Dies trägt ihn in jedem Augenblick über die gemeine Wirklichkeit hinaus. Die Verwirklichung des zweiten Moments giebt uns das Bild der Perſönlichkeit, die furchtbar wirkt, weil wir in der ſittlichen Verzerrung die größten Züge der menſchlichen Natur durchſcheinen ſehn. Gleichzeitig mit dieſer ſeiner geſchichtlichen Bedeutung muß aber auch die pſychologiſche Seite in Richard zu ihrem Rechte kommen. Sie führt uns auf die Quelle ſeiner furchtbaren Richtung zurück. Richard iſt von der Natur entſtellt, verwahrloſt, von ihr um Bildung falſch betrogen. So von ihr ausgeſtoßen, glaubt er auch die Naturgeſetze nicht achten zu dürfen. Er iſt daher von Hauſe aus mit den Geſetzen der ſittlichen Weltordnung im Kriegszuſtande, weil dieſelben ihm nur für diejenigen verbindliche Kraft haben, welche einander gleichen, und von ihres Gleichen geliebt werden können. So bewaffnet ihn der Zorn gegen das von der Natur an ihm begangene Unrecht, gegen alles Geſetz und Recht, das doch ſeine letzte Wurzel in den auf der Liebe ruhenden ſittlichen Verhältniſſen hat.5) Richard's feurige, leidenſchaftliche Natur fühlt ſich das Reich der Liebe verſchloſſen, und, von dieſem Reiche durch die unüberwindliche Schranke ſeiner verwahrloſten Perſönlichkeit fern gehalten, wirft er ſich in die entgegengeſetzte Leidenſchaft des Ehrgeizes, welche ihn alle Verhältniſſe nur auf ſich beziehen, und ihren Werth nur nach der Nahrung, welche ſie ſeiner Leidenſchaft geben, beſtimmen läßt. Hier iſt er „*er ſelbſt allein*,“ keines Individuums zu ſeiner Ergänzung bedürftig, ſondern das Univerſum nur als Mittel zur ſelbſtſüchtigen Befriedigung verwendend. Dieſe Leidenſchaft füllt darum ſeine ganze Seele aus, weil ſie ihn allein zur raſtloſen Thätigkeit aller ſeiner Kräfte aufruft, weil er durch ſie allein zum Gefühl ſeiner ſelbſt kommt, und darin zugleich den Grimm gegen das von den Menſchen geheiligte Naturgeſetz Luft machen kann. Richard, ſo organiſirt, wie er iſt, mit jenem mächtigen Drange nach einem großen Schauplatze ſeiner Thätigkeit, nach einer Darſtellung ſeiner gewaltigen Geiſteskraft, kann, da er ſich ſelbſt als der Liebe unfähig bekennt, nur in der *Zerſtörung* zum Genuß ſeiner ſelbſt gelangen, und da dieſe nur eine illuſoriſche Befriedigung zu gewähren vermag, in keinem Augenblick zu einer wirklichen Sättigung ſeiner Seele kommen. Das Gefühl der Oede iſt daher immer das troſtloſe Reſultat, das, wenn auch nicht in directe Worte gefaßt, doch aus aller vernichtenden Thätigkeit, ja ſelbſt aus der Erringung des letzten Zieles, der Krone, in Richard emportaucht. Da Richard nicht lieben, alſo ſein Selbſt durchaus nicht zu einem allgemeinen Selbſt erweitern kann, ſo vermag er auch in der Befriedigung des Ehrgeizes gar keinen ſubſtanziellen Inhalt, keine wirklich allgemeinen Intereſſen und Zwecke zu verfolgen, denn ſie ſetzen das Aufgeben der nackten Selbſtſucht, das Eingehen in die Vorſtellungen und Intereſſen Anderer voraus, alſo immer das Element der Liebe, als der Auflöſung der ſtarren, iſolirenden Ichheit. Richard, ſich mit dem Zorn gegen die ungerechte Natur in ſich ſelbſt einhauſend, kann die Energie ſeines Verſtandes und Willens nur zur Darſtellung der abſtrakten Herrſchaft ſeines Ich verwenden. Der *Despotismus* iſt daher der einſame Felſen, auf dem er nach allen Stürmen landet, um dort mit dem Bewußtſein ſeiner furchtbaren Oede zu enden.6)

Dadurch, daß dies pſychologiſche Moment in die Darſtellung aufgenommen wird, gewinnt Richard erſt ſeine individuelle Färbung, ſeine menſchliche Bedeutung; es giebt uns erſt den Schlüſſel, wie grade er zu dem Organ erwachſen mußte, um durch Verbrechen die Verbrechen zu ſühnen. Die Darſtellung hat nach unſerer Entwicklung nun alle dieſe Momente zu ihrem Rechte kommen zu laſſen, und dadurch eine volle menſchliche Geſtalt vor uns hinzuſtellen. Die große Schwierigkeit beruht in dieſem Character grade darauf, uns in dem verbrecheriſchen, alles Sittliche höhnenden Richard doch immer eine hiſtoriſche Figur zu zeigen, welche, als ein Product der Zeit, d. h. der concreten hiſtoriſchen Elemente vor uns ſteht, und uns in die Region der großen geſchichtlichen Verhältniſſe hinein verſetzt.

Schon die Maske Richard's, d. h. ſeine ſinnliche Erſcheinung, wird uns ein Bild geben müſſen, in welchem, bei aller Furchtbarkeit, doch jeder an das Gemeine ſtreifende Zug verbannt iſt. Seine körperliche Verwahrloſung will angedeutet, aber nicht bis zur Widerwärtigkeit ausgeführt ſein. Der hinkende und mißgeſchaffene Richard muß nur dazu dienen, das Bild des dämoniſch wirkenden Menſchen zu unterſtützen, niemals aber für ſich durch die nackte Häßlichkeit der Formen wirken. Daraus folgt, daß dieſen Formen eine mehr ſymboliſche Bedeutung geliehen werden muß. Das langſame Nachſchleifen des Fußes wird uns den ſchleichenden, die Erhöhung der Schulter den zur Vertheidigung, zum Widerſtande gerüſteten Richard verſinnlichen helfen. Das Antlitz muß große, aber in's Furchtbare gehende Züge haben. Wir wollen darin den durchdringenden Verſtand und die eiſerne Beharrlichkeit ſehen, aber verbunden mit jenem zum Grundzug gewordenen Hohn und der Wildheit eines ungezähmten Naturells, das die ſchlangenartig herabwallenden Haare noch miterhöhen werden. Nur ſo kann der Eindruck ein dämoniſcher werden; die Erſcheinung ſoll uns durch ihre Furchtbarkeit aus unſerem Gleichgewicht werfen, aber doch zugleich feſſeln; der Blitz des Geiſtes ſoll wie ein verzehrender, nicht wie ein erleuchtender Strahl wirken. Dieſen Lippen, meinen wir, kann der ärgſte Hohn über alles Heilige entſtrömen, das Ganze aber ſoll durch einen grandioſen, gleichſam leuchtenden Ausdruck innerer Verworfenheit wirken. Dies Antlitz muß aller Scalen des Affects fähig ſein, nur daß wir, bei aller Virtuoſität Richard's, alle Formen annehmen zu können, doch den unvertilgbaren Grundzug eines diaboliſchen Hohnes noch hindurchſcheinen ſehen. Der Schmerz, die Theilnahme, die Frömmigkeit, die Liebe werden zwar in Richard's Zügen, ſo oft er will, Geſtalt gewinnen müſſen, aber da die Formen des Geſichts nicht rein vom Willen abhängen, ſo werden die verſchiedenen Affecte den feſtgewordenen Zug der Seele nie ganz verhüllen können. Die Wiſſenden, d. h. die Zuſchauer, müſſen daher auch in dem von Schmerz, Milde und Frömmigkeit durchzogenen Antlitz noch den Dämon hervorblicken ſehen, der alle die erkünſtelten menſchlichen Affecte mit einer unfreiwilligen Ironie begleitet.

Da der Ton vielmehr ein freies Product des Geiſtes iſt, als das Angeſicht, ſo wird Richard auch in dem Ton vielmehr das Material für ſeine vollendete Heuchelei haben, als in dem Geſichte. Hier kann der ſinnliche Ausdruck ſich vielmehr allen Bewegungen des Gemüths anſchmiegen, denn die Seele ſchafft ſich hier in jedem Momente ihren Leib, während ſie in der Leiblichkeit noch an feſte Formen gebunden iſt, über deren Oberfläche ſie zwar einen andern Ton ausgießen kann, deren Geſtalt ſie aber doch nicht total umzuändern vermag. Aber im Ton baut ſich der Geiſt, in ewigem Wechſel, ſeine durchſichtige und daher ſich ganz an ſeinen Inhalt ſchmiegende Hülle. Hier iſt daher das eigentliche Feld für Richard's Virtuoſität der Heuchelei. Aber bei aller Verſalität und Schmiegſamkeit im Tone, um die verſchiedenſten Stimmungen des Gemüths, als den erheuchelten Ausdruck des Innern, darzuſtellen, muß doch Richard auch ein eigenthümlicher Grundton geliehen werden, der ihn überall begleitet, wo er er ſelbſt iſt, wo der Ton alſo der Ausdruck ſeines wahren Weſens ſein ſoll. Dieſer ſpecifiſche Ton iſt für Richard ſchwer zu treffen, denn er hat ſich eben ſo ſehr von dem Tone eines mephiſtopheliſchen Humors, wie von dem Tone gemeiner Bosheit und jugendlichen Trotzes zu unterſcheiden. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß wir einen in Kämpfen ergrauten Mann vor uns ſehen wollen, deſſen natürliches Ungeſtüm nur durch die ihm ſtets gebotene Verhüllung ſeiner wahren Geſinnung einigermaßen gezähmt worden iſt. Aber dieſe natürliche Rauheit und männliche Kraft muß durch den in Richard habituell gewordenen Hohn gegen alle ſittlichen Mächte und ſeine Verbitterung gegen die Menſchheit eine beſondere Färbung gewinnen. Dieſe Seite muß in den Grundton durchaus aufgenommen ſein, um ihn zum wahren Abbild der Natur Richard's zu machen. Die bloße männliche Rauheit und Kraftfülle des Tons würde ein ſchiefes Bild geben, weil ſie nur die heroiſche Natur abſpiegelte. Richard's Grundton würde dann leicht mit dem eines Macbeth zuſammentreffen und uns den richtigen Geſichtspunkt ſogleich verrücken. Der Ton des Hohns und der diaboliſchen Erbitterung iſt zu farblos und reicht nicht zur Characteriſirung der Individualität aus; er muß erſt von der männlichen Kühnheit ſein Relief erhalten. Nur ſo wird der Grundton Richard's in ſeinen Monologen die erſchütternde Wirkung hervorbringen, uns einen geharniſchten Teufel, einen auf der Höhe menſchlicher Verhältniſſe ſtehenden, in die großen Geſchicke eingreifenden Mann zu verſinnlichen, der das Gefühl ſeiner Ueberlegenheit und der Verachtung gegen ſeine geſammte Umgebung mit der gemüthloſeſten Ironie ausſpricht. Nur aus einem ſolchen Grundton, der je nach der Situation, bald nach der Seite männlicher Thatkraft, bald nach der Seite weltverachtenden Hohnes gravitiren wird, kann der in ſich zuſammenbrechende, ſich in der inneren Zerſtörung zugleich übertäubende und endlich in den Kampf hinausſtürmende Richard mit Wahrheit erwachſen.

Auf dieſem Grundton aber erbaut ſich nun der Geiſt der Lüge und der Heuchelei ſein vielgeſtaltiges Gebäude. Der Schmelz der Bitte, die Leidenſchaft verzehrender Liebesgluth, die fromme Demuth und die wärmſte Freundſchaft, alle formen ſich mit ſo vieler Wahrſcheinlichkeit ihren entſprechenden Ton, daß darin der urſprüngliche Grundton völlig zu Grunde gegangen ſcheint, und nur in einzelnen Lauten und Tonſchwingungen hervorbricht, welche aber nur dem den Heuchler durchſchauenden Zuſchauer ganz vernehmlich ſein werden.

In Richard ſind nun zwei große Phaſen der Entwicklung zu unterſcheiden, welche die Darſtellung zu einem geſammten Leben verbinden muß. Die erſte Phaſe zeigt uns Richard im Bewußtſein ſeiner geiſtigen Ueberlegenheit, und mit der gründlichen Verachtung aller Schranken, welche die ſittliche Ordnung gezogen hat. Hier hat er nur ein Ziel, die Krone, den einzigen Erſatz für die von der Natur ihm verweigerte Befriedigung der Liebesluſt. In der raſtloſen Geſchäftigkeit, die Hinderniſſe hinwegzuräumen, welche nach der natürlichen Ordnung der Dinge unüberſteiglich ſcheinen, findet er gewiſſermaßen ſeinen Genuß. Zu dieſem einzigen Zwecke gebietet er über alle Kräfte ſeines Geiſtes: er bebt vor keiner Conſequenz zurück, weil alle in ſeinem Bewußtſein ſchon überwunden ſind. Aber er hat zugleich in jedem ſeiner Siege den Hohn über diejenigen, welche er beſiegt, er ſpottet ihrer ſittlichen Ohnmacht, ihres energieloſen Widerſtandes; er weiß ſie von dem allgemeinen ſittlichen Verderben ſo ſehr umſtrickt, daß ſie ihm nur den Vorzug der Conſequenz der Unſittlichkeit und das Bewußtſein derſelben vorauslaſſen. Er weiß, daß ſeine Umgebung befleckt iſt, und daß die Werkzeuge ſeiner Zwecke nur an Energie und Geiſteskraft hinter ihm zurückſtehn. 7) Daher genießt ſich Richard in ſeinen Siegen, die er durch die Macht ſeiner Heuchelei und ſeiner Verſtellung erringt: hier bringt er ſich zum Gefühl ſeiner ſelbſt, ſeiner Stärke und der Schwache ſeiner Umgebung. So lange noch eine Schranke zu dem letzten Ziele zu überſteigen iſt, ſo lange iſt Richard in raſtloſer Thätigkeit. Aus dem Gefühl ſeiner Virtuoſität in der Verſtellung und ſeiner geiſtigen Uebermacht geht aber auch das Zutrauen zu ſeinem Erfolge hervor. Richard iſt in dieſem Ringen, die Hinderniſſe wegzuräumen, welche ihn von dem Beſitz der Krone trennen, nicht einen Augenblick verzagt: er ſchöpft aus jedem Gelingen neue Zuverſicht. So wird ſein zerſtörendes verbrecheriſches Thun für ihn ſelbſt eine Reihe von Triumphen, in welchen er, wie ein glücklicher Feldherr, ſich nicht nur des unmittelbaren Erfolges ſeines Sieges erfreut, ſondern auch in der Kühnheit des Angriffs, der Sicherheit des Calküls, der Schlauheit der Ausführung ſeine Befriedigung findet. Dieſe Seite muß in dieſer erſten Phaſe der Entwicklung vor Allem zu ihrem Rechte kommen. Sie zeigt die dämoniſche Größe des Menſchen, der über das Intereſſe des bloßen Nutzens erhaben, zugleich ſich an der Kunſt ſeiner Verſtellung, an den Wirkungen ſeiner Geiſteskraft ergötzt. Dies erhebt ihn weſentlich über den Standpunkt des gemeinen Verbrechers.

Richard verhehlt ſich keinen Augenblick ſeine verbrecheriſche Natur, er ſucht ſie aber auch nicht zu beſchönigen 8); er liebäugelt keinen Augenblick mit ſich ſelbſt. Auch nach dieſer Seite keine Spur von Halbheit, von Selbſtbelügung. Dieſe Seite hat nun in dem erſten Stadium ſeiner Entwicklung in den Selbſtgeſprächen ihre Stelle, welche, den errungenen Erfolgen ſeiner Verſtellungskünſte folgend, theils den Triumph derſelben feiern, theils ihn mit friſchem Siegesmuthe beleben. In dieſen Monologen herrſcht nun recht eigentlich ein diaboliſcher Hohn, der dem mephiſtopheliſchen Standpunkt ſehr nahe kommt. Er giebt der kalten nackten Bosheit das Gewand eines gewiſſen Humors, durch welchen er eben ſowohl alle ſittlichen Machte auflöſt, als auch der Schwäche und Ohnmacht derer ſpottet, welche, ſelbſt ohne ſittliche Stärke, bewaffnet mit dem ganzen Abſcheu gegen ihn, ſich dennoch von ihm in Banden ſchlagen und bethören laſſen, welche alſo, nach ſeiner Anſicht, im Grunde nur aus moraliſcher Feigheit nicht bis zur äußerſten Grenze der Unſittlichkeit vorgedrungen ſind. Ihnen gegenüber fühlt er ſich daher ſtark und mächtig. Dies giebt ihm den Humor über ſein Thun, weil er ſich als Leiter einer Welt betrachtet, deren Mitglieder ſittlich kraftlos und geiſtig ohnmächtig ſind, und daher dem Angriff erliegen, der von einer überlegenen Natur auf ſie gemacht wird, weil ſie demſelben nicht die Waffen des ſittlichen Muthes und eines tiefen Rechtsgefühls entgegen zu ſtellen haben. Der Ton iſt für den Ausdruck dieſes Bewußtſeins ſehr ſchwer zu treffen, und allein aus der ſchöpferiſchen Anſchauung zu nehmen. Dies Gemiſch von Humor und Hohn, von Luſt und von Bosheit, jedes dieſer Elemente ſtets durch das Andere modificirt, giebt erſt den vollen Inhalt wieder. Dadurch erſt gewinnen wir das Bild Richard's, der, auch ſelbſt in der Ausübung des Verbrechens, in der Hingebung an die Bosheit, doch von dem Affecte zugleich frei iſt, alſo auch nach der That im Selbſtgeſprach gar nicht vor ſich ſelbſt erſchrickt, weil er nicht vom Augenblick überraſcht worden iſt, ſondern, weil er die ſittlichen Mächte in ſich völlig aufgelöſt zu haben meint, und dabei den Hohn gegen diejenigen hat, welche noch in dem Wahne der Anerkennung derſelben leben. Er nennt ſich freilich ſelbſt Böſewicht und Teufel, aber er meint es damit nicht ſo ernſtlich. Er nimmt dieſe Ausdrücke nur aus dem allgemeinen Sprachgebrauche auf und bezeichnet damit nur das, was die Welt nach hergebrachter Weiſe darunter verſteht, ohne daß er dieſen Vorſtellungen darum eine objective Wahrheit zuſchriebe. Ja er vermöchte ſich im Grunde gar nicht einmal ſo zu benennen, wenn er den mit dem Namen verbundenen Inhalt auch wirklich, d. h. im objectiven Sinne, als Inbegriff menſchlicher Verworfenheit anerkennte. Dies wäre ein unaufgelöſter Widerſpruch. So aber iſt er in dieſer Beziehung, die er ſelbſt giebt, zugleich davon frei, die laſtende Schwere dieſer Begriffe zu empfinden, weil ihm das Sittliche vielmehr eine nur auf der Uebereinkunft und dem Herkommen beruhende, als eine wirkliche und wahrhaftige geiſtige Macht zu ſein ſcheint.

Den Individuen gegenüber, welche Richard nach ſeinen Zwecken behandelt, die er alſo zu Objecten ſeines Willens macht, muß er die ganze Tonleiter aller Affecte mit vollſter Freiheit anſchlagen und in jedem Sprunge mit Sicherheit die richtige Note treffen: Richard iſt ſich aber auch der Virtuoſität ſeiner Verſtellung bewußt, und es iſt ihm offenbar eine Art Genuß und eine Selbſtbefriedigung, ſich das ſchwierigſte Terrain für den Angriff auszuſuchen, ja zuweilen die gewagteſte und nachtheiligſte Poſition für die Umſtrickung ſeines Gegners zu wählen. Denn es kommt ihm wieder nicht nur auf das nackte Factum des Sieges, ſondern auch auf den Genuß ſeiner geiſtigen Uebermacht, auf den ungeſchmälerten Triumph ſeiner Kunſt an. Er verſchmäht es gleichſam, ſeinen Feind zu überfallen, weil er nicht den Sieg ſtehlen, ſondern ſich auch darin wirklich befriedigen will. So nur hat die ganze Scene mit Anna ihre abſolute poetiſche Bedeutung. Es genügt Richard nicht, ſie für ſich zu gewinnen, um durch die Verbindung mit ihr feſteren Fuß zu faſſen; nein, er tritt ihr entgegen, indem er ſie, umgürtet mit der ganzen Stärke ihres Haſſes, dem aus dem blutigen Zeugen von Richard's Frevel, der Leiche König Heinrich's, immer neue Nahrung zuſtrömt; hier, Alles gegen Nichts, ſoll ſie gewonnen werden? Dieſe Scene iſt daher auch der höchſte Triumph der Kunſt der Heuchelei. Sie giebt auch die Ueberzeugung von der eben ſo außerordentlichen Herrſchaft Richard's über die Darſtellung aller, ja der ſeinem Gemüthe entlegenſten Affecte, wie von der Frivolität aller derjenigen, welche ſich in den Umkreis ſeiner Stärke zu ſtellen wagen. Gegen eine ſolche Macht der Rede, eine ſolche vollendete Kunſt der Heuchelei iſt der Widerſtand allein aus einer Region zu nehmen, welche in dieſen Kreiſen des Lebens nicht anzutreffen iſt, aus einer ſittlichen Energie, welche ſich durch den Schein nicht irren läßt.

Schmerz, Demuth, Zerknirſchung, die ſchwunghafteſte Leidenſchaft, der Schmelz romantiſcher Innigkeit, alles dies mannigfaltkge Farbenſpiel der Empfindung erklingt in der Scene mit Anna zugleich, und. muß auch den Zuhörer in einen gewiſſen Taumel verſetzen, aus welchem er erſt durch den diaboliſchen Hohn Richard's im Selbſtgeſpräch völlig erwacht. In dieſem Monologe überſchaut Richard nun, wie ein Feldherr, die ganze Größe des Sieges, das ganze Wagniß des Angriffs.[9]) Hier erwägt er mit einer wahren Selbſtbefriedigung das reale Mißverhältniß der Mittel beider Theile, welches der ideale Factor ſeines überlegenen Geiſtes auf der einen, und der leichtfertige Sinn auf der anderen Seite ausgeglichen hat. Darüber aber hat Richard ſelbſt wieder den Humor; er verblendet ſich etwa nicht über ſeine Kräfte; aber er fühlt ſich in dieſem Bewußtſein ſeiner Mißgeſtalt zugleich einmal frei von Bitterkeit und Trotz gegen das Geſchick; er ſpielt humoriſtiſch mit derſelben, weil er ſie zum erſtenmal als etwas Unweſentliches erfahren hat, was ihm, ſelbſt Frauen gegenüber, als kein unüberſteigliches Hinderniß in der Erreichung ſeiner Wünſche mehr erſcheint.[10])

Der Ton darf alſo hier durchaus in der Betrachtung ſeiner körperlichen Verwahrloſung nicht dem im erſten Monolog des Dramas analog ſein. Dort iſt es der Ton des bitterſten Hohnes, der aus der tiefgefühlten Verkürzung ſeiner körperlichen Bildung ſtammt, hier iſt es der Ton des Humors, der ſich die Häßlichkeit gegenſtandlich macht, und ſich darin mit Freiheit ergeht, weil er ſie nicht als eine abſolute Schranke ſeiner Wünſche zu betrachten hat.

Obwohl nun Richard in jedem Augenblick einer einzelnen, wie mehreren Perſonen gegenüber, eine unbedingte Herrſchaft über ſeinen Ton zeigen muß, um ihn zu jedwedem Ausdruck zu zwingen, den die Situation erheiſcht, obwohl alle Bewegungen der Seele ſeinem Willen gehorchen müſſen, ſo darf der Darſteller doch nicht verſaumen, in dem der Willkühr weniger unterworfenen Blicke den Widerſpruch des Wortes und der Bewegung anzudeuten. Der Blick, obwohl oft willig nachfolgend und dem Ton ſich anſchließend, wird doch nicht umhin können, ſich auch aus dem Affecte immer wieder zurück zu nehmen und den kalten Beobachter zu zeigen. So lange Richard irgend einer Stimmung hingegeben ſcheint, ſo lange wird auch der Blick dieſe Gemüthsbewegung abſpiegeln. Hier iſt er demſelben Willen unterthan, der auch über den Ton gebietet; aber nachdem Richard den beſtimmten Affect verlaſſen hat, um ſich zur Darſtellung eines anderen Ausdrucks der Seele zu ſammeln, wird uns auch der Blick die Affectloſigkeit der Seele offenbaren. Das Auge lauert gleichſam den Erfolg der Rede ab und beobachtet die Wirkungen, welche der erheuchelte Affect hervorgebracht hat. Beſonders ſchwierig iſt die Darſtellung Richard's da, wo wir ihn einem großen Kreiſe verſchiedener Individualitäten gegenüber ſehen, welche Richard alle über ſein wahres Weſen täuſchen will, wie z. B. in der dritten Scene des erſten Aktes. Wie ſich hier ſeine Kunſt der Verſtellung am reichſten offenbart, da ſie ihn in jedem Augenblick das für Alle, je nach ihrer Individualitat oder ihren Intereſſen Angemeſſene ausſprechen läßt, ſo fordert ſie auch von Seiten des Darſtellers die größte Verſalitat des Tones. Denn hier ſteigert ſich Richard willkührlich zum Affecte des Zornes, der moraliſchen Entrüſtung, zum Ausdruck der lauterſten, ehrenfeſteſten Geſinnung, dann, wie z. B. der megärenhaften Margaretha gegenüber, zum epigrammatiſchen Spotte, und in jeder dieſer Aeußerungen ſoll er ſich zwanglos in den mannigfaltigſten Schwingungen der Seele offenbaren.

Eine beſondere Feinheit fordert die Scene Richard's mit den beiden jungen Prinzen, den Söhnen Eduard's (Akt 3, Scene 1), die einzige, in der wir ihn dieſen ſo ſchön gearteten Knaben gegenüber ſehen. Sie ſind der am ſchwerſten wegzuhebende Stein, der ihm den Zugang zum Throne verſchließt. Wir dürfen nicht zweifeln, daß er bereits mit ſich über die Hinwegräumung dieſes Hinderniſſes einig iſt. Dies entnehmen wir aus den doppelſinnigen, bedeutungsvollen Worten, welche Richard einigemale auf die

Reden des Prinzen von Wales folgen läßt. 11) Wir weiſen ſchon auf den furchtbaren Entſchluß Richard's hin, einen Entſchluß, den dieſe Unterredung mit dem jungen Prinzen gewiß zur völligen Reife bringt, da ſich derſelbe, ſelbſt in den wenigen Reden, welche ihm geliehen ſind, als eine zum Thron berufene Natur ankündigt. Aber auch der jüngere Prinz, Richard von York, ſtößt Richard durch ſein keckes, witziges Weſen Furcht ein. Auch ſein Schickſal ſehen wir im Grunde ſchon in dieſer Scene entſchieden. Es muß uns aus den kurzen Reden Richard's, wie aus ſeinem nachherigen Urtheil zu Buckingham entgegentreten. 12) Richard ſpricht dies Urtheil raſch mit dem Ausdruck der lebhafteſten Wahrheit aus, es blitzt uns durch die Furcht vor dieſer kecken Natur entgegen. Sein Ton wird hier ganz das Unheimliche wiedergeben müſſen, was Richard bei der Vergegenwärtigung des jungen Prinzen empfindet, während uns der Blick ſchon das Todesurtheil weiſſagt.

Die zweite Phaſe der Entwicklung beginnt mit Richard's Thronbeſteigung. Das Ziel ſeines Strebens iſt erreicht. Heuchelei und Verbrechen haben alle Hinderniſſe, welche ihn von dem Throne trennten, hinweggehoben. Da das Object aller ſeiner Anſtrengungen erreicht iſt, ſo hat die Thatigkeit auch mit dieſem Momente ihre eigentliche Springkraft verloren. Sie geht nur noch darauf hin, die errungene Stelle zu erhalten. Dies iſt nur durch das nackte Verbrechen des Meuchelmordes möglich, den Richard an den beiden holden Prinzen zu verüben entſchloſſen iſt. Sie ſind die Einzigen, welche ebenſowohl ein abſolutes Recht anf den Beſitz des Thrones haben, als auch frei von Schuld ſind. Die Verbrechen, welche Richard bisher beging, boten, theils durch den Aufwand von Liſt und Kraft, den ſie in Anſpruch nahmen, theils dadurch, daß ſie ſelbſt Schuldige trafen, die auf dieſe Weiſe zugleich für frühere Sünden büßten, noch eine poſitive Seite dar. Jetzt ſoll die lautere Unſchuld und das volle, durch nichts befleckte Recht durch den Meuchelmord getroffen werden. Das Verbrechen gewinnt hier einen ſpecifiſch anderen Character. Selbſt der Aufwand von Liſt kann dafür keine Entſchuldigung bieten. Dies wirkt weſentlich auch auf Richard zurück. Die ganze Thätigkeit beginnt einen mehr fieberhaften Character anzunehmen. Richard fühlt dunkel den Unterſchied des jetzigen Verbrechens mit allen ſeinen früheren Handlungen: er kann ſich dabei nicht einmal im Hohn über die Schwäche des Gegners ergehen, denn ſein Verſtand feiert dabei auch nicht den geringſten Triumph. Zum erſtenmal findet er hierbei an dem ihm ſtets ergebenen Buckingham, dem Zeitgenoſſen ſo vieler Frevel, die Grenze ſeiner Ergebenheit. Buckingham's Weigerung iſt ein Zeichen, daß dies Verbrechen einen ſpecifiſch anderen, einen rein diaboliſchen Character hat. 13) Niemals zeigte ſich in Richard ſelbſt eine ſolche Unruhe, faſt eine Scheu, das Verbrechen mit dem rechten Namen zu nennen, als jetzt, noch niemals ein ſo verbiſſener Ingrimm, als jetzt bei der

Weigerung Buckingham's. Zum erſtenmal bekennt er im Monologe ſich ſelbſt, daß er von Sünde zu Sünde fortgeriſſen werde und nicht inne halten könne; zum erſtenmale ſehen wir ihn alſo innerlich erſchüttert, und ſich ſelbſt durch den Gedanken an die Nothwendigkeit des Verbrechens übertäuben.'14) Dieſe ganze Scene muß daher auch vom Darſteller als Uebergang zu der inneren Zerſtörung und dem Gemüthszerwürfniß gefaßt werden, dem wir jetzt Richard unaufhaltſam entgegenſtürzen ſehen, und welches den zweiten Theil der Characterentwicklung bildet. Grade auf dem Gipfel der Ehre, auf dem Throne, am Ziele aller Anſtrengungen beginnt auch die Umkehrung des Inneren. Kaum mit dem Purpur bekleidet, ergreift Richard eine fieberhafte Unruhe, wie er ſie in den Tagen des unerfüllten Ehrgeizes nie empfunden hat. Der Ton des Mißtrauens, der Scheu und des Ingrimmes tritt an die Stelle der früheren Zuverſicht und des Hohnes, durch den Richard zugleich jeden Stachel des Vorwurfs hinwegſpottete. Zum erſtenmale kehrt er in ſich ſelbſt ein, und erfaßt ſeine That als eine durch die Umſtände gebotene Conſequenz, die er daher an ſich ſchon verdammt, weil er ſie nur als eine nothwendige Folge zu rechtfertigen vermag. Aber hierin wehrt er ſich zugleich noch gegen ſich ſelbſt, denn er weiſt mit Zorn den Gedanken des Mitleids von ſich, das er alſo doch ſchon als einen Feind ſeines Innern ſich nahen fühlt. Dieſer beginnende innere Bruch ſoll aber ſo in der Darſtellung heraustreten, daß wir hier gleichſam den Anſatz des Zerwürfniſſes, den Keim allmaliger Selbſtzerſtörung vor uns ſehen, der daher zuerſt auch nur wie eine, Richard unbewußt überſchleichende Wallung ſeines Gemüths erſcheint. Buckingham, indem er ſich der Zumuthung Richard's, die jungen Prinzen zu tödten, verſchloß, hat ſich damit Richard gänzlich entfremdet. Richard kann ihm nie vergeben, daß er die Grenze ſeiner Ergebenheit nicht gekannt hat, daß Buckingham im Beſitz ſeiner geheimſten Gedanken iſt. Dieſe völlige Entfremdung iſt nun in der entſchiedenen und abſichtlichen Achtloſigkeit verſinnlicht, mit welcher Richard dem um die verſprochene Grafſchaft bittenden Buckingham begegnet. Buckingham nimmt einen immer neuen, aber vergeblichen Anlauf zu ſeiner Bitte; er gleitet an dem marmorglatten Sinne des Königs ab. Mit der Anſtrengung Buckingham's ſteigert ſich der Contraſt des davon völlig unberührt bleibenden Richard; dieſer ſcheint in ſich verſenkt, das um ihn her Geſprochene verklingt ſpurlos. Endlich ſchneidet er mit der despotiſchen Berufung auf die heut mangelnde Geberlaune die immer erneuerten Verſuche Buckingham's ab.15) Richard hat dabei durchaus keinen Humor; es iſt ihm bitterer Ernſt, Buckingham die ganze Schwere ſeiner Ungnade empfinden zu laſſen. Wir wollen daher auch in dieſen Schlußworten, mit welchen Richard die Bühne verläßt, den ganzen langverhaltenen Grimm vernehmen, der ſich in dieſe kategoriſche Erklärung zuſammenfaßt, und darin das Strafgericht über Buckingham's Weigerung vollzieht.

Die furchtbare That iſt indeſſen verübt worden. Die holden Knaben ſind durch Meuchelmord gefallen; der Mörder ſelbſt hat ſich dem Mitleid nicht verſchließen können. Richard kehrt zurück. Er vernimmt die Nachricht des vollbrachten Mordes zwar mit Genugthuung, aber ohne jenen Ausdruck des Behagens, oder gar des Humors, der ſich ſonſt bei ihm nach geſchehenem Frevel einmiſchte. Aber ſo viel auch geſchehen iſt, es bleibt noch immer volle Arbeit übrig. Mit Haſt eilt er, um ſeine junge Nichte Eliſabeth zu freien. So eröffnet ſich die *zweite Bewerbung* Richard's. Aber dieſe Scene wird durch jenes gewichtige Zuſammentreffen Richard's mit ſeiner greiſen Mutter vermittelt. Der gewaltige Klagegeſang der drei unglücklichen, in Jammer verſenkten Frauen war vorangegangen. Der Mittelpunkt ihrer Klagen, wie ihres Zornes, iſt Richard: er hat Jeder irgend ein theures Haupt entriſſen, Jede tödtlich verletzt. Mit dieſem Gefühl tritt ihm die Mutter entgegen. Der Zorn Richard's übertäubt anfangs das Wort der Mutter; aber doch bricht es endlich in den furchtbaren Fluch aus, in welchem die Mutter alles Weh über Richard entladet. Dies iſt der *Wendepunkt für Richard ſelbſt*. Als ſolcher muß er auch verſinnlicht werden. Richard hat Nichts auf dieſen Fluch zu erwiedern. Margaretha's Fluch im erſten Akt begegnet er mit ſpöttiſcher, epigrammatiſcher Zurückwerfung deſſelben auf ihre Urheberin; der Mutter gegenüber bleibt er ſtumm. Aber er übertäubt auch den Fluch nicht einmal durch den Wirbel der Trommeln; er ſcheint den Muth dazu nicht zu haben. Richard erſcheint zum erſtenmale *machtlos, entwaffnet*; der Spott, der Hohn, der Zorn ſind verſiegt. Eine ungeheure Kataſtrophe iſt erfolgt, der Schooß, der ihn getragen, ſchleudert ihn von ſich. Der letzte Nerv, der ihn an den ſittlichen Grund, wenn auch bewußtlos, feſſelte, iſt durchſchnitten; das urſprünglichſte und natürlichſte ſittliche Verhältniß mit Bewußtſein von der Mutter zerriſſen worden. Wir wollen es daher dieſem ganzen Erlebniß anfühlen, daß Richard zum erſtenmale erſchüttert iſt. Er wehrt ſich gegen den Fluch der Mutter, er will ſeine Wirkung auch mit dem Blick des Zornes niederblitzen, aber er muß dieſe Waffe unbewußt gegen ſich ſelbſt wenden; er ſucht ſich zu anſcheinender Gleichgültigkeit zu ſammeln, aber er erliegt in dieſem Verſuche. Dieſes ſich wendende Geſchick ſeines ganzen Gemüths ſoll in der Haltung wie im Blicke Richard's zum Vorſchein kommen. Es iſt ein Moment, in welchem ſich die Zukunft wie prophetiſch enthüllt. Nun rafft er ſich auf zu dem letzten Streich, der zu ſeiner Thronbeſteigung zu führen iſt. Aber wie verſchieden freit er jetzt um Eliſabeth, als früher um Anna. Es iſt durchaus keine Wiederholung der Situation. Aber den ſpecifiſchen Unterſchied, den wir in's Bewußtſein heben wollen, ſoll auch der Darſteller zur Erſcheinung bringen.

Die Beredtſamkeit Richard's in der Scene mit Eliſabeth iſt eine viel ſtürmiſchere, den günſtigen Erfolg ertrotzende, als in der erſten Scene mit

Anna. Zugleich ſpricht Richard aber auch als König, im Gefühl ſeiner Macht, ſeiner erhabenen Stellung, welche er mit der Tochter Eliſabeth's theilen zu wollen verheißt. Dies Bewußtſein giebt der Bewerbung ein feſtes Relief. Der Anna gegenüber iſt Richard der ſchmeichleriſche, bethörende, von der Beredtſamkeit erheuchelter Liebesgluth Alles erwartende; der Eliſabeth gegenüber iſt er der auf den Ehrgeiz wirkende, irdiſche Macht verheißende Mann, daher hier doch bei aller Schmeichelkunſt ein ganz anderes Selbſtgefühl herrſcht: es iſt der werbende Held, der den Siegesruhm der neuen Geliebten darzubringen verkundigt und zugleich Englands Ruhe von dieſer Verbindung abhängig macht. Hier hangt Richard Gewicht an Gewicht, die Sorge für das Gemeinwohl iſt die letzte, mit gewaltiger Kraft angewendete Waffe Richard's, wodurch ſich Eliſabeth zur Werberin ihrer Tochter beſtimmen laſſen ſoll. Dieſer letzte Angriff erreicht ſein Ziel, Eliſabeth ſcheidet, um die Tochter fur Richard zu gewinnen. Der ganze Ton des Darſtellers in dieſer Scene muß uns dieſe Situation in ihrem Unterſchiede von der erſten Bewerbung verſinnlichen helfen. Richard ſteht *nicht mehr, wie zu Anfang ſeiner Laufbahn, mit dem Humor uber den* Leidenſchaften, an die er glauben machen will: er fühlt ſich ſelbſt ſchon tief in Sünden und Frevel hineingeriſſen, mit dem Mutterfluch belaſtet, ſo daß er mehr von ungeſtümer Haſt beherrſcht wird, als daß er frei mit den Empfindungen ſchaltet. Daher bringt er es auch nach Eliſabeth's Abgang nur zu dem einzigen kurzen Ausruf: „Nachgieb'ge Thörin, wankelmüthig Weib.“ Die Zeit, ſich in Ironie über den Leichtſinn der Gewonnenen zu ergötzen, iſt voruber, die Umſtande ſind dringend, Richard fängt ſchon an für ſeine Exiſtenz zu kampfen, und hat ſelbſt das Bewußtſein daruber. Der Humor verſtummt und weicht dem furchtbaren Ernſt der andrangenden Wirklichkeit. Wir werden es daher auch Richard in der Scene mit Eliſabeth anfühlen müſſen, daß keine Zeit zu verlieren iſt, daß er Geſchoß auf Geſchoß abſendet, um den Gegner raſch zur Uebergabe zu zwingen. Während es Richard in der erſten Scene mit Anna, außer der Erreichung ſeines politiſchen Zweckes, noch ergötzte, durch die Macht der Beredtſamkeit ein Weib zu gewinnen, das ihm mit Fluchen im Munde und im Herzen entgegen kam, ſo iſt es ihm in der Scene mit Eliſabeth vielmehr um die Erreichung der nackten Thatſache zu thun. Alles wird jetzt durch den politiſchen Zweck geboten. Hier iſt Richard daher vielmehr in die Situation verſenkt: die Beredtſamkeit der Phantaſie tritt gegen die Beredtſamkeit des Verſtandes zuruck.

Von nun an tritt die innere Unruhe, die Gährung des Gemuthes, die ſich bis zu einer Selbſtbetäubung ſteigert, als der Pathos König Richard's hervor. Richard fuhlt die Stützen ſeines Thrones wanken, das Maaß der Verbrechen zu ſeiner Selbſterhaltung iſt erſchöpft. Dies Gefühl ergreift ihn, zunächſt nur in bewußtloſer Weiſe erſcheinend durch die Haſt, die Unruhe des Befehlens und den wilden Trotz gegen das hereinbrechende Verderben, und ſteigert ſich dann bis zum bewußten inneren Zerwürfniß, bis zur tiefſten Selbſtzerſtörung. Hier hat der Darſteller eine große Aufgabe. Das Gericht, das im Bewußtſein der Tyrannei in wachſender Kraft hervorbricht, ſoll in ſeiner ſtetigen Fortentwicklung von dem Ton einer bewußtlos wirkenden Naturgewalt bis zum Ton des Gerichts, das der Geiſt ſelbſtbewußt in ſich vollzieht, verſinnlicht werden. Die Unheilpoſten drängen ſich. Richard ſetzt ihnen nur einen wüſten Zorn entgegen, der uns ſchon den Untergang des Tyrannen weiſſagt. Die Fragen, die Befehle, die Erwiderungen Richard's haben von nun an alle den Character des Abrupten, Zerſetzten: es ſind lauter vereinzelte Ausbrüche eines wüſten Gemuths: die überſchauende Kraft des Verſtandes ſcheint verſchwunden, und ſelbſt die Worte des Muths ſind nur künſtlich zuſammengeleſene, der innere Halt iſt gebrochen.[16]

Im fünften Akt rückt der Dichter uns dieſen Gegenſatz des in ſich zuſammenbrechenden Tyrannen mit dem jungen Richmond, in dem uns die Hoffnung einer beſſeren Zeit entgegenſtrahlt, ganz hart aneinander. Dieſer Gegenſatz muß auch in dem Tone Beider ſein volles Gegenbild gewinnen. Richard ſtößt nur rauhe Worte heraus, ſelbſt die Befehle machen uns nur den Eindruck dumpfer Verzweiflung, welche ſich nur noch mühſam wehrt, ſich als ſolche zu bekennen. Das Metall der Stimme iſt verklungen, die Schwingungen des Tons, über welche Richard einſt zum Ausdruck aller Affecte gebieten konnte, ſind kraftlos geworden: es bleibt nur der klangloſe Ton, als Abbild eines wüſt gewordenen, in ſich zuſammenbrechenden Geiſtes zurück. In Richmond dagegen müſſen wir das Abbild ſeiner auf dem guten Recht beruhenden Zuverſicht, den vollen Erzklang einer friſchen muthigen Seele vernehmen. Sein Ton kann nicht hell genug erklingen, weil uns darin der volle Rhythmus einer für das Recht begeiſterten Seele entgegendringen ſoll.

Aber die Zerſtörung Richard's kommt auch zu ihrem ſelbſtbewußten Ausdruck in ſich ſelbſt. Hier erſt vollzieht der Geiſt ſein vollgültiges Urtheil, ſich ſelbſt Vergeltung zu ſchaffen für das Böſe; wie für das Gute. Die Vorhergänge, welche wir berührt haben, erſcheinen nur als Vorbereitungen zu dieſer letzten Spitze der inneren Zerſtörung Richard's. Vor Richard's Geiſt ſind die Geſtalten aller von ihm Erſchlagenen vorüber gegangen, ihn mit Fluch belaſtend, wie Richmond ſegnend. Dieſe erſcheinen im Drama zu ſelbſtſtändigen Geſtalten entlaſſen; ihre Wahrheit aber haben ſie allein im Gemüthe derer, welchen ſie erſcheinen. Für Richard ſind dieſe Geſtalten daher nur die innern Mächte ſeines ſchuldbeladenen Gewiſſens, welche ſich zur Objectivität herausgearbeitet haben. Richard's Erwachen muß daher auch als ein Ereigniß ſeiner inneren Selbſtentzweiung gefaßt werden. Dieſes großartige Selbſtgeſpräch, in welchem die Selbſtſucht Richard's und ſeine frevelhafte Willkühr durch die erwachten Mächte des ſittlichen Geiſtes verurtheilt und vernichtigt wird: dieſes ungeheuere Gericht des Selbſtbewußtſeins muß auch in dieſer tiefen Bedeutung durch den Darſteller zur Anſchauung kommen. Es zerfällt in zwei durch die Natur der Sache bedingte Abſchnitte. Im erſten wehrt ſich Richard noch gegen ſich ſelbſt, gegen die Macht ſeines vernichtenden Bewußtſeins. Die Sophiſtik des Verſtandes macht eine letzte Anſtrengung, ſich der Gewalt des ſittlichen Selbſtbewußtſeins zu entziehen. Aber ſie wird nur in dieſem Kampfe völlig unterdrückt. Die kurzen Fragen und Einwürfe kehren ſich als eben ſo viel ſchneidende Meſſer gegen die Bruſt Richard's. In dieſer krampfhaften Anſtrengung erliegt das ſich wehrende ſelbſtſüchtige Bewußtſein und giebt endlich dem verdammenden und ſtrafenden Geiſte Raum. Von den Worten an: „Hat mein Gewiſſen doch viel tauſend Zungen“ u. ſ. f., erſcheint die Rede wie ein Strom von Anklagen, welcher auch die letzte Verhartung des Gemüths auflöſt. Der Darſteller hat hier die Aufgabe, dieſe ganze Stelle als den Ausdruck einer inneren Gewalt wiederzugeben, welche Richard überdrängt, und gegen welche ſein Sinn ſich nicht mehr wehren kann. Das unwillkührlich hervorbrechende, widerſtandslos wachſende Selbſtbewußtſein des ſittlichen Geiſtes ſoll hier zur Erſcheinung kommen. Durch daſſelbe wollen wir Richard wirklich vernichtet ſehen. Dieſer Selbſtvernichtungsprozeß ſetzt ſich nun nach dieſer Scene noch in der letzten Anrede an die Truppen fort. Sie iſt nichts als der Ausdruck innerer Ohnmacht und Haltloſigkeit, welche noch einen letzten krampfhaften Aufſchwung nimmt, um ſich ſelbſt zu übertäuben und den Truppen einen Muth vorzuheucheln, der ihm ſelbſt völlig gebricht. Die Rede iſt in dieſer Beziehung ein wahres Meiſterſtück und bietet gegen die Anrede Richmond's, welche die gediegenſte und ſittlichſte Siegeszuverſicht athmet, einen ſchauerlichen Contraſt dar. Der Erfolg des Kampfes iſt gewiſſermaßen ſchon in dieſen beiden Anreden vollſtandig vorgebildet. Richard rafft mit einer ſichtlichen Anſtrengung, um die eigne Haltungsloſigkeit zu verdecken, Alles zuſammen, was er von verächtlichen Bezeichnungen ſeiner Gegner aufbringen kann: er häuft rohe, brutale Wendungen, um ſeine innere Zerſtörung dadurch künſtlich zu verhüllen.[17] Aber ſie bricht grade dadurch um ſo gewaltiger hervor. Dieſe qualvolle Arbeit des Innern, dieſes Zuſammenraffen einer Kraft, die ihre Wurzeln nicht mehr in der Seele des Königs hat, muß durch die Recitation dieſer Stelle veranſchaulicht werden. Der Darſteller wird daher die Anrede in dem rauhen Tone, der aus dem Ingrimm des Gemüths kommt, und mit einer gewiſſen Zerriſſenheit ſprechen. Die verächtlichen Benennungen ſeiner Feinde genügen Richard immer noch nicht; er nimmt einen neuen Anlauf, um ſeinem Grimm Luft zu machen, er haſcht mit Mühe nach einer noch ſtärkeren Bezeichnung: ſo bildet die Rede ein mühſelig zuſammengerafftes Ganze, das zu der innern, klaren Einheit der Richmond'ſchen Rede den ausgeprägteſten Gegenſatz bildet.

Der letzte verzweiflungsvolle Ruf: „Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n Pferd!“ zeigt uns endlich den König im Gefühl ſeiner völlig zertrümmerten Macht, in welchem er nur noch um das nackte Leben kämpft. Aus jenen berühmten Worten ſoll daher auch jener Muth der Verzweiflung zu uns dringen, welcher dem unvermeidlichen Untergange vorhergeht. Aus ihm tönt uns mithin die letzte Kraft entgegen, welche noch einmal aufflammt, um dann raſch zu verlöſchen. Der Darſteller hat in dieſer letzten Scene gar nicht nöthig, zu jener äußerſten, immer unſchönen Anſtrengung der Stimme ſeine Zuflucht zu nehmen: der wilde Schrei bringt niemals eine künſtleriſche Wirkung hervor. Aber die Erſchöpfung der Seele, welche ſich nur zu einer letzten verzweiflungsvollen Kraft ſammelt, ohne alle Ausſicht auf Erfolg, dieſe ſoll uns als ein Vorbote des wirklichen Untergangs aus jenem Rufe entgegentönen. Der Tod tritt nach den letzten, die Kraft des Selbſtbewußtſeins völlig aufreibenden inneren Kämpfen nur als die äußere Bewahrheitung der ſchon vollendeten inneren Zerſtörung auf. Das Gericht Richard's iſt vollſtändig; er iſt durch alle Stufen des Schreckens hindurch gegangen, und läßt auch nicht den geringſten Raum für eine jenſeitige Vergeltung übrig. Der ſittliche Geiſt hat eine Geſtalt, welche ſich ſeiner Anerkennung widerſetzte und ſeine Macht verhöhnte, zerſchmettert, ſo daß ſie im Untergange ſelbſt die unentfliehbare, ewig gegenwärtige Kraft des Geiſtes anerkennen muß. Die Größe des Darſtellers kann nur darauf beruhen, jene vom Dichter ganz entwickelte Auflöſung des unſittlichen Bewußtſeins vollſtändig wiederzugeben und damit jede Forderung einer jenſeitigen Strafe, als im Diesſeits bereits erfullt, zu entfernen. 18)

Anmerkungen zu Richard III.

1) Sehr ſchön ſchildert Schiller in einem Briefe an Göthe vom Jahre 1797 die Wirkung der hiſtoriſchen Stücke Shakespeare's, namentlich unſeres Richard, eine Stelle, welche wir ihrer Bedeutſamkeit wegen hier ganz mittheilen: „Ich las in dieſen Tagen die Shakespeare'ſchen Stücke, die den Krieg der zwei Roſen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richard's III., mit einem wahren Staunen erfüllen. Es iſt dieſes letzte Stück eine der erhabenſten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in dieſem Augenblick nicht, ob ſelbſt ein Shakespeare'ſches ihm den Rang ſtreitig machen kann. Die großen Schickſale, ausgeſponnen in den vorhergehenden Stücken, ſind darin auf eine wahrhaft große Weiſe geordnet, und nach der erhabenſten Idee ſtellen ſie ſich neben einander. Daß der Stoff ſchon alles Weichliche und Sentimentale ausſchließt, kommt dieſer hohen Wirkung ſehr zu Statten. Alles iſt energiſch darin und groß; nichts gemein Menſchliches ſtört darin die rein äſthetiſche Rührung, und es iſt gleichſam die reine Form des tragiſch Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemeſis wandelt durch das

Stück in allen Geſtalten; man kommt nicht aus dieſer Empfindung heraus vom Anfang bis zu Ende. Zu bewundern iſt, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetiſche Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geſchickt er das repräſentirt; ich meine die Kunſt, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargeſtellt werden. Kein Shakeſpeare'ſches Stück hat mich ſo an die griechiſche Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, dieſe Suite von acht Stücken mit aller Beſonnenheit, deren man jetzt fähig iſt, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden."

[2] Mit unſerer Darſtellung vergleiche man die ſehr gute Auffaſſung Richard's mit den vorhergehenden Stücken bei Ulrici: „Ueber Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt." S. 431 u. ſ. f., der die Tragödie Richard III. als den fünften Akt des ganzen Cyklus der hiſtoriſchen Schauſpiele begreift.

[3] Es gewährt mir eine beſondere Genugthuung, die Uebereinſtimmung zu erfahren, in der ich mich in allem Weſentlichen mit der geiſtvollen Auffaſſung Viſcher's befinde, welche derſelbe ſoeben in einem Aufſatze in Prutz's Literarhiſtoriſchem Taſchenbuch von 1844: Shakeſpeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen, entwickelt hat. Meine Arbeit über Richard III. war zum Druck bereits völlig ausgearbeitet, als mir Viſcher's Abhandlung zuging. Um ſo erfreulicher war es mir, meine ganz unabhängig von Viſcher's Arbeit entſtandene Grundanſchauung Richard's III. durch dieſelbe beſtätigt zu finden. In Viſcher's Plan konnte natürlich eine Durchführung des Characters und eine beſondere Beziehung auf die Verſinnlichung deſſelben vermittelſt der Darſtellung nicht liegen, während dies grade unſer Hauptaugenmerk iſt. Viſcher faßt Richard, wie wir, als die Nemeſis, die Frucht eines langen Bürgerkrieges, der ungeheueren Entartung aller politiſchen und ſittlichen Kräfte, „die Peſtbeule, worin die langgegorne Eiterung giftig ausbricht."

[4] Göthe nennt das Dämoniſche in dem Geſpräche mit Eckermann 2, S. 298 dasjenige, was durch Verſtand und Vernunft nicht aufzulöſen iſt, was ſich ſowohl in den Begebenheiten, wie in den Perſonen zeigt. Manche Geſchöpfe ſind, nach Göthe, ganz dämoniſcher Art. Indem ſich nun das Dämoniſche grade in einer unbegrenzten, durchaus poſitiven Thatkraft äußert, und zugleich einen, über den Calkül des Verſtandes hinaus liegenden Character an ſich trägt, ſo iſt vor Allem Richard eine dämoniſche Natur. Die Miſchung ſeiner Elemente ſpottet gewiſſermaßen jedes Geſetzes. Das Größte und Herrlichſte iſt hier zum Furchtbaren verkehrt. Die poſitive Thatkraft dient nur verbrecheriſchen Zwecken. Weil die poſitive Thatkraft eine weſentliche Bedingung der dämoniſchen Natur iſt, ſo erkennt Göthe a. a. O. auch Mephiſtopheles nicht als dämoniſch an, „weil er ein viel zu negatives Weſen iſt."

[5] Richard, deſſen Character ſchon in Heinrich dem Sechſten, ſeinen Grundzügen nach, vorgezeichnet iſt, ſpricht dieſen Gedanken an zwei Stellen in ſeiner ganzen markigen Kraft aus. Heinrich VI., 3. Theil, Akt 3, Scene 2, beſonders in den Worten:

> „Schwor Liebe mich doch ab im Mutterſchooß,
> Und, daß ihr ſanft Geſetz für mich nicht gälte,
> Beſtach ſie die gebrechliche Natur
> Mit irgend einer Gabe, meinen Arm
> Wie einen dünnen Strauch nur einzuſchrumpfen,
> Dem Rücken einen neid'ſchen Berg zu thürmen" u. ſ. f.

und Akt 5, Scene 6:

„Weil denn der Himmel meinen Leib ſo formte,
Verkeh're dem gemäß den Geiſt die Hülle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich ſelbſt allein."

[6] Daub nennt daher einmal ſehr bezeichnend Richard III. das Drama, in welchem die Idee des grenzenloſeſten Despotiſmus verſinnlicht ſei. (Anthropologie S. 232.)

[7] Ganz mit unſerer Anſchauung übereinſtimmend ſagt Viſcher a. a. O. S. 118: „Die umgebende Wirklichkeit iſt nicht werth, anders behandelt zu werden, er iſt ihr Selbſt, denn ſie ſelbſt iſt böſe, nur nicht ſo vollkommen im Böſen, wie er."

[8] Nennt er ſich doch ſelbſt im erſten Monologe einen Böſewicht:

„Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen dieſe fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Böſewicht zu werden,
Und Feind den eitlen Freuden dieſer Tage."

[9] Beſonders von den Worten an:

„Wie? ich, der Mörder ihres Manns und Vaters,
In ihres Herzens Abſcheu ſie zu fangen" u. ſ. f.

bis zu den Worten:

„Und doch ſie zu gewinnen! Alles gegen Nichts!"

[10] Namentlich haben wir die Stelle im Monologe gegenwärtig von den Worten an:

„Ich irre mich in mir die ganze Zeit:
So wahr ich lebe, kann ich's gleich nicht finden,
Sie find't, ich ſei ein wunderhübſcher Mann" u. ſ. f.

[11] Namentlich die beiden Stellen in gedachter Scene, wo Richard den Worten des Prinzen von Wales erwidert:

„Klug allzubald, ſagt man, wird nimmer alt."

Und weiter unten die gleichfalls beiſeit geſprochenen Worte Gloster's:

„Auf zeit'gen Frühling währt der Sommer wenig."

[12] Gloster ſagt vom kleinen Prinzen York:

„'s iſt ein ſchlimmer Burſch!
Keck, raſch, verſtändig, altklug und geſchickt;
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zur Zeh'."

[13] Dies deuten die Worte des im Verbrechen ergrauten Buckingham an auf Richard's Anſinnen, den jungen Prinzen den Tod zu geben (Akt 4, Scene 2):

„Laßt mich ein Weilchen Athem ſchöpfen, Herr,
Eh' ich beſtimmt in dieſer Sache rede."

14) Akt 4, Scene 2 ſagt Richard im Monolog:

> „Unſichrer Weg! doch wie ich einmal bin,
> So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.
> Bethräntes Mitleid wohnt nicht nur im Auge."

15) Ich bin nicht in der Geberlaune heut.

16) Man vergleiche damit den ganzen Schluß des vierten Aktes, vom Abgang der Eliſabeth an.

17) Beſonders von den Worten an:

> „Bedenkt, mit wem ihr euch zu meſſen habt:
> Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabonden,
> Betrogner Abſchaum, niedre Bauernknechte" u. ſ. f.

18) Ganz übereinſtimmend mit unſerer Darſtellung ſagt Viſcher a. a. O. S. 124: „Shakeſpeare iſt der erſte dramatiſche Dichter, bei welchem das Schickſal als rein immanentes Weltgeſetz waltet."

III.

Character des Shylock
im Kaufmann von Venedig.

Shylock gehört zu denjenigen Figuren, welche durch den Dichter zu einer ſo vollendeten Plaſtik ausgearbeitet worden ſind, daß es auch den genievollſten Schauſpielern ſchwer fällt, in der Verkörperung des Bildes den Dichter vollkommen zu decken, eine Wahrheit, welche die am tiefſten eingeweihten Künſtler gewiß am willigſten mitbekennen werden.

Vor Allem kommt es darauf an, in Shylock einen großen Gattungscharacter aufzufaſſen und, unbeſchadet ſeiner Individualiſirung, als ſolchen lebendig vor uns hinzuſtellen. Dieſer Gedanke muß die Geſtaltung der ganzen Darſtellung leiten. Shylock iſt der Träger des Judenthums in ſeiner Verſunkenheit einerſeits und in ſeinem durch ein verſchuldetes, wie unverſchuldetes Geſchick genährten Haſſe gegen ſeine Verfolger, und in ſeiner unverwüſtlichen Zähigkeit anderſeits. Beide Momente ergänzen einander zu einem vollſtändigen Bilde. Wie die Erſcheinung des ganzen Judenthums, nachdem es ſeine weltgeſchichtliche Miſſion erfüllt hatte, durch ſeine Starrheit in der Befolgung der Geſetze, die Unbeugſamkeit ſeines Sinnes, den furchtbar gedemüthigten, aber dennoch unvertilgbaren religiöſen Hochmuth, das wucheriſche Treiben, und den durch alle Arten der Mißhandlung zwar tief gewurzelten, aber doch zu keiner ſittlichen Thatkraft ſich erhebenden Haß gegen ſeine Verfolger, überhaupt einen unheimlichen Character offenbart, ſo verdichten ſich auch dieſe Züge in Shylock zur Verſinnlichung eines ſolchen Geſammtbildes. Shylock hat daher weſentlich in ſeinem Erſcheinen, wie in ſeiner ganzen Entwicklung dämoniſch zu wirken. Für ſich gefaßt, iſt Shylock nicht nur eine tragiſche Figur, ſondern die Verſinnlichung der großen Tragödie des Judenthums ſelbſt, das ſeine weltgeſchichtliche Exiſtenz überdauert hat, als Volk zerſprengt iſt und doch in aller Vereinzelung ſich immer wieder durch ſeine gemeinſame Sinnesart und Sympathie magnetiſch berührt, das zur Ohnmacht herabgeſunken, unfähig iſt, ſich als Judenthum wieder zu regeneriren und doch in unerſchütterlicher Zähigkeit an ſeiner jüdiſchen Eigenthümlichkeit feſthält, dem es, bei aller Elaſtizität des Widerſtandes, dennoch verſagt iſt, ſich zur ſittlichen Aktivität des Kampfes zu erheben, das endlich alle ſeine Geiſtesgaben vielmehr zum Erwerb und Feſthalten materieller, als ideeller Güter aufwendet.

Alle dieſe Züge werden in Shylock perſönlich. Aus unſerer Entwicklung folgt, daß der Darſteller deſſelben auch darin der Andeutung des Dichters folgen muß, indem er dem Shylock in ſeiner Ausdrucksweiſe das Gepräge ſeiner Nationalität leihen, und namentlich in der Ausſprache das Jüdiſche anklingen laſſen ſoll, aber ſich niemals bis zum Conterfei eines jüdiſchen Dialekts verirren darf. Es handelt ſich alſo hier darum, die zarte Grenze zu halten zwiſchen dem Gepräge der Nationalität und jenem jüdiſchen Ton und der Ausdrucksweiſe, wie ſolche als eine gemeinſame Grundform in den untergeordneten Kreiſen herrſcht. Scheint das jüdiſche Element gar nicht hindurch, ſo wird dem Character grade ſeine tiefſte Baſis entzogen: Shylock wird dann ein über ſeiner nationalen Beſonderheit ſtehender Menſch: aber gerade dies Moment der Nationalität iſt für das ganze Verſtändniß der Idee und ſeines concreten Gegenſatzes zu Antonio von höchſter Wichtigkeit: verliert ſich aber Shylock in den jüdiſchen Dialekt, ſo geht das großartige Bild eines Gattungscharacters in der Copie eines partikulären Juden unter. Dann wird der dämoniſche Shylock von ſeinem erhabenen Poſtament auf das beſchränkte Geſtell einer gewöhnlichen Luſtſpielfigur heruntergeſetzt. Nun iſt aber wieder natürlich, daß ſich bei Shylock in den Momenten des Affects, des wilden Grimmes, das nationale Element mehr entbinden und ſtärker durchklingen wird, als in den Momenten des Brütens und der ſchlauen Erwägung, oder gar der überlegenen Beſonnenheit. Denn in Erſterem bricht der natürliche Menſch unwillkührlich hindurch und zerſtört gleichſam die Schranke, welche die ſonſtige Bildung und der Verkehr mit der chriſtlichen Welt um ihn gezogen haben.

Gleich die erſte Scene, in der Shylock uns erſcheint (Akt 1, Scene 3), welche wir nach ihrer Bedeutung in der Compoſition dieſes Werkes ſchon früher entwickelt haben, muß das ganze Bild deſſelben in allen ſeinen Zügen feſt ausgeprägt vor uns ſtehn. Denn alle folgenden Lebensäußerungen Shylock's ſind in ſeinem erſten Auftreten ſo vorgebildet, daß man ſie von hier aus faſt mit Nothwendigkeit diviniren kann. Shylock ſcheint uns im vorgerückten, aber doch noch kräftigen Mannesalter, nicht ein Greis, geſchweige denn ein hinfälliger Greis zu ſein. Er iſt noch zum Leben völlig gerüſtet, Alles, was ihn bewegt und ergreift, arbeitet in ihm noch in voller, ungeſchwächter Kraft. Sein Intereſſe am Leben iſt daher noch ein ungebrochenes, die Sucht nach Gewinn, der Groll gegen ſeine chriſtlichen Widerſacher, der Trieb nach Rache durchwühlen ſein Inneres in der Geſtalt einer noch friſchen

Leidenſchaft. Der in ihm zehrende Groll, die Begierde nach Häufung der Schätze, haben die Formen des Körpers, das Antlitz namentlich, eingeſchrumpft, in welchem uns der ſtechende Blick, und die zum Ausdruck eines bittern Hohnes und Sarkasmus geformten Lippen unheimlich berühren, denn dies ſind ſeine einzigen Waffen gegen die verächtliche Begegnung, welche ihm wird. Die alles vermögende Vorſicht, welche ſich nie genug thuen kann, der zunächſt nur ſchlangenartig hervorſchlüpfende Groll, der ſich dann beim Anblick Antonio's zu jenem Erguß erhebt, in welchem wir die ganze Intenſität des Grimmes vernehmen,¹) das, meiſt ohne das Gefühl ſeines Rechts gegen Antonio vorgetragene, altteſtamentliche Gleichniß, endlich die zum Ausdruck glühender Erbitterung über die von Antonio erlittene Schmach ſich aufraffende Rede,²) hervorgegangen aus der Shylock gewordenen Gewißheit ſeiner Unentbehrlichkeit in dieſem Momente, eine Rede, der man es anfühlen muß, daß das Siegel des Schweigens ſeit lange zum erſten Mal von ihm ſelbſt gelöſt worden iſt; alle dieſe Momente zuſammengenommen, wollen gleichmäßig in der Darſtellung zu ihrem Rechte kommen und zugleich mit einander pſychologiſch vermittelt werden. In dem zweiten Abſchnitt ſtellt Shylock das Verlangen des wunderlichen Scheines, den Antonio willig zu zeichnen verſpricht. Der Gedanke Shylock's muß uns den Eindruck eines ſeltſamen, aus einer Art tollen Humors ſtammenden Einfalls machen. Es wäre durchaus dem Zwecke Shylock's und der ganzen Situation widerſprechend (denn auch für Antonio hat die Zumuthung, weil er ſich völlig ſicher weiß, nur den Character des Abentheuerlichen), wenn derſelbe in die Worte des Vorſchlags ſelbſt Hohn und Bosheit hineinlegen wollte. Wohl darf dabei in dem von dem Willen weniger abhängenden Antlitz, namentlich im Blick, die Luſt hervorblitzen, das Blut des verhaßten Chriſten ſchwarz auf Weiß verpfändet zu erhalten. Shylock ſelbſt glaubt ſchwerlich an den einſtigen Verfall des verpfändeten Pfundes; es thut ihm aber wohl, wenigſtens in ſeiner Vorſtellung dieſe Möglichkeit zu nähren. Daher ſucht er auch durch ſeine folgenden Reflexionen jeden etwanigen Zweifel an einen boshaften Sinn bei dieſem Vertrage zu verſcheuchen.³)

Obwohl der ganze Shylock am Schluß des erſten Aktes fertig vor uns ſteht, ſo darf der Darſteller doch nicht unterlaſſen, ihn durch die Verhältniſſe wachſen, ihn, ſo zu ſagen, zu dem Uebermaaß von Grauſamkeit und Verſtocktheit des Sinnes, den er ſpäter zeigt, heranreifen zu laſſen. Wir haben ſchon früher in unſrer Entwicklung der Compoſition dieſer Schöpfung Shakespeare's in der Entweichung Gobbo's und dann beſonders der Tochter die Elemente zu dieſer Verhärtung Shylock's nachgewieſen. Der Darſteller hat daher auch dieſe Mittelglieder mit beſonderem Gewicht zu behandeln. Gleich das erſte Erſcheinen Shylock's im zweiten Akt (Scene 5) hat ihn uns in gereizter Stimmung, mißtrauiſch, lauernd, in innerer Unruhe, deren letzter Grund ihm freilich ſelbſt räthſelhaft iſt,⁴) zu zeigen. Ueber die ganze Scene

Shylock's mit Lanzelot und Jeſſika ſoll daher jene, durch das Entlaufen des Erſteren zu Baſſanio erzeugte, aufgeregte und gereizte Stimmung ausgebreitet ſein, welche ſich in den an Lanzelot Gobbo gerichteten Reden eigentlich nur ſelbſt beſchwichtigt und künſtlich verdeckt, um dem Diener nicht das Gefühl eines Verluſtes zu zeigen, und welche vor ſich ſelbſt den Unmuth darüber ſophiſtiſch wegraiſonnirt. Aber dieſer Abfall iſt nur das Vorſpiel zu dem zweiten, mit ganz anderer Gewalt ihn treffenden Schlage, die Flucht der Tochter mit dem Chriſten Lorenzo. Die gereizte Stimmung iſt in Wuth und tobenden Zorn übergegangen. So tritt er uns am Anfang des dritten Aktes entgegen. Hier taucht ihm, gleichſam als Entſchädigung für die Verletzung, die er erfahren, der Gedanke an die mögliche Rache auf. Zum erſten Mal ſchwelgt er in dem Gedanken der Sättigung ſeiner Rache mit der ganzen Wolluſt. Der Affect, in den ihn der Tochter Entweichung verſetzt, hat die Schranken geſprengt, welche den offenen Ausdruck ſeiner empörten Seele gegen Chriſten bisher zurückgehalten hatten. Nun aber thut ſich dies Gefühl der Rache in kurzen, einander drängenden, ſarkaſtiſchen Fragen, in dieſer hölliſchen Selbſtkatechiſation auf, welche ſich endlich zu dem Reſultate der Rache, als ſeines Rechtes abſchließt.5) Die ganze Stelle iſt von erſchütternder Wirkung. Der Schauſpieler hat hier Noth, das Gewaltige des ganzen Seelengemäldes ganz im Sinne des Dichters wiederzugeben. Wir wollen hier in Shylock den über ſich ſelbſt zur Größe einer furchtbaren Leidenſchaft erhobenen Menſchen vor uns ſehen, deſſen Natur ſich endlich einmal zum vollen Ausdruck eines empörten Gemüthes zuſammenrafft, der in dieſem einzigen Momente ſich für eine lang verhaltene Schmach Genugthuung nimmt, und mit einer diaboliſchen Luſt auf dem immer wiederkehrenden Ausdruck der Rache verweilt. Das Auge flammt, der Körper iſt durch den Affect von ſelbſt geſtrafft, und das Wort der Rache ertönt in jenen furchtbaren Accenten, aus denen wir den Genuß an dieſer Empfindung heraushören.

Dieſer Scene folgt die mit Tubal. Der Erguß Shylock's über die durch die entflohene Tochter entwendeten Koſtbarkeiten und ſeines im gewaltigen Wechſel der Affecte, der Wuth und der boshaften Schadenfreude umhergeworfenen Gemüths, bilden die Subſtanz dieſes koloſſalen Auftritts. Alles muß hier den Character des Maaßloſen erhalten, denn es iſt die entfeſſelte Leidenſchaft, welche bis zu dem an Wahnſinn grenzenden unmenſchlichen Wunſch niedertaucht, und aus dieſem Abgrund der Verzweiflung wieder mit einer fieberhaft erregten Luſt an Antonio's wahrſcheinlichem Ruin emporjauchzt. Dieſer Wechſel der widerſtrebenden Rhythmen des Gemüths, welchen immer der ganze Menſch hingegeben iſt, muß mit derjenigen unwiderſtehlichen Gewalt auf uns eindringen, daß wir durch dieſen Sturm der Seele ſelbſt zur Furcht und Mitleiden fortgeriſſen werden. Wie verächtlich und nichtswürdig, vom ſittlichen Standpunkt aus, Shylock's Affecte in dieſer Scene auch ſind, ihre Darſtellung darf uns nicht zu dieſer Reflexion kommen laſſen, oder Shylock ſinkt zu einem der Dutzendmenſchen herunter, welche von der Leidenſchaft gemeiner Habſucht, Neid und Schadenfreude bewegt werden. Shylock ſoll uns hier vielmehr furchtbar ſein; dies vermag er nur unter der Bedingung, daß ihm der Schauſpieler den Zorn und die Wuth leiht, welche aus dem Abgrunde einer empörten Seele kommen. Das Geſchlecht der Chriſten hat ihn in dem ganzen Umfange ſeines Daſeins gemißhandelt, beeinträchtigt, verhöhnt. Welchen Schmerz, welchen Verluſt, welche Schmach er erfahren, Chriſten haben ſie ihm direct, oder indirect bereitet. Sein eignes Kind hat ſich jenen Verhaßten freiwillig zugeſellt und das mit Leidenſchaft erworbene Gut frevelhaft verſchleudert. So wird die Erinnerung an ſie zu einem Fluch in ſeiner Seele, und der Gedanke an Antonio's Ruin zu einem in die Nacht ſeiner Verzweiflung dringenden Hoffnungſtrahle, an dem ſich ſeine Seele wärmt; denn in ihm ſoll dem Shylock die Chriſtenheit büßen, in Antonio will er ſeinen ganzen Haß gegen alle Unbill, alle Kränkung, die ihm vom Chriſten jemals vorgekommen iſt, ſättigen. So wird ihm der Gedanke an Antonio's Ruin zu einem Triumph, den ſein erbittertes Gemüth über die Geſammtheit der Chriſten feiert. So gefaßt, und ſo wieder belebt, gewinnt die Scene allein den dämoniſchen Character, und Shylock wird in eine tragiſche Region erhoben.

Wenn uns der Darſteller durch dieſe Scene auf die Höhe der Leidenſchaft Shylock's geführt hat, ſo vermag er dann auch den Auftritt Shylock's in demſelben Akt (Scene 3), wo er mit dem, von ſeinen Freunden begleiteten, bereits gefangenen Antonio vor uns erſcheint, in ſeiner ganzen Furchtbarkeit wiederzugeben. Shylock hat nur einen Moment, wo er dem Antonio gegenüber unverhalten das Bekenntniß ſeiner Rachſucht und ſeiner inneren Genugthuung in dieſer Empfindung mit der ganzen Energie der Leidenſchaft ausſpricht. Was er kaum zu hoffen gewagt, iſt endlich in Erfüllung gegangen, ſein verhaßter Feind iſt in ſeinen Händen: nun nimmt die Berufung auf den Schein, alſo auf ſein abſtraktes Recht, jenen Character des Hohns und des Ingrimms an. Wie ſich in der oben entwickelten Scene der ganze Affect in das einzige, vielfach wiederkehrende Wort: „Rache“ hinein wirft, und dies vermittelſt des ethiſchen Accents und gleichſam als Grundton des ganzen Auftritts abzubilden hat, ſo ergießt ſich hier die ganze Energie der Empfindung in das immer wiederkehrende Wort: der Schein, worin Shylock allen Hohn und allen Grimm, der in ſeiner Bruſt tobt, zuſammendrängt.6) Denn dies Wort iſt jetzt ſein Palladium, wodurch er den Sieg über den verhaßten Chriſten in den Händen hält und das ihn ſelbſt unverwundbar macht.

Mit dieſem Gefühl der Sicherheit ſeines abſtrakten Rechts ſehn wir Shylock in der Gerichtsſcene. Er iſt nicht mehr der leidenſchaftlich Erregte, der gegen ſeine Schmach Tobende, er erſcheint vielmehr mit dem Bewußtſein ſeiner überlegenen Stellung. Dies bedingt daher auch ſeinen ganz veränderten Ton. Shylock, weil er ſich geſtützt weiß auf ſein Recht, kehrt die Kälte des Hohns und die Spitzen ſeiner ſchneidenden Reflexion mit jener furchtbaren Ruhe hervor, welche aus dem Gefühl ſeiner Ueberlegenheit und dem Genuſſe daran ſtammt. Shylock mißt uns daher ſeine ſarkaſtiſchen Erwiderungen langſam zu; er legt gleichſam ſeinen ganzen Denkprozeß mit einer gewiſſen Selbſtbefriedigung vor uns aus.[7] Man muß es daher dem Vortrag der Reflexionen Shylock's anfühlen, daß es Pfeile ſind, die er von einem bereits gewonnenen Terrain aus entſendet, nicht zur Vertheidigung, ſondern zur völligen Vernichtung ſeiner Gegner. Gegen dieſe ſicher treffenden Waffen des durch ſein abſtraktes Recht verſchanzten Juden müſſen ſich die in Geſtalt von Bitten, Drohungen und Schmähungen auftretenden Angriffe ſeiner Gegner, als verzweiflungsvolle Verſuche, das Bollwerk ſeines formellen Rechtes zu erſtürmen, abſchatten. Durch dieſen Contraſt erſt heben ſich beide Seiten in ihr rechtes Licht und gewinnen jede an der anderen ihre volle, dramatiſche Wirkung.

Der zweite Abſchnitt beginnt auch für Shylock mit dem Auftreten Porzia's. Das Erſcheinen des jungen Rechtsgelehrten, der die letzte Entſcheidung geben ſoll, darf natürlich auf Shylock nicht ohne Wirkung bleiben. Während es den Muth der Freunde Antonio's belebt, muß ſich in Shylock eine augenblickliche Unruhe und eine Spannung der Seele kund geben, der wir es anfühlen, wie viel ihm auf dem Spiele ſteht. Der Dichter hat dem Darſteller dazu nur das ſtumme Spiel vergönnt. Die Züge des Hohns werden daher bei dem Auftreten Porzia's denen einer großen Spannung weichen müſſen, jede die Sicherheit ſeines Beſitzes verkündende Gebärde muß unterbleiben: er iſt mit nichts als dem kommenden Ausſpruch beſchäftigt. So fragt er, in Zweifel und Spannung zugleich, wodurch genöthigt er Gnade ergehen laſſen müſſe. Aber Shylock iſt auf Rechtsgründe gefaßt, die ihm entweder ſein Recht gefährden, oder beſtätigen werden. Da vernimmt er von den Lippen der Porzia den beredten Erguß über die — Gnade! Gegen ſie iſt er gewaffnet, weil er nur Rache will. Dies kann Shylock daher auch nicht erſchrecken, Porzia beſchwört damit keine Geiſter, die ihn bannen. Dies Gefühl wird uns Shylock ſchon während der Rede Porzia's an den Tag legen. Die geſpannte Erwartung und Beſorgniß ſchwinden: wie Bergeslaſt fällt es von ſeiner Bruſt: nun iſt er völlig ſicher in ſeinem Rechte: der letzte Reſt von Furcht iſt gewichen: er athmet frei, das Auge blitzt mit erhöhtem Trotze, und um die Lippen ſpielt wieder der Hohn, den ſelbſt die ohnmächtigen Waffen Porzia's in ihm erwecken. So fordert Shylock gleichſam mit Siegesgewißheit, unmittelbar nach Porzia's Rede, die Buße und die Verpfändung ſeines Scheines.[8] Die directe Beſtätigung ſeines abſtrakten Rechtes durch Porzia erhöht endlich noch alle früher ſchon angeſchlagenen Töne des Hohns und der Luſt an der endlich eintretenden Rache.

Wenn wir dieſe aus der Natur der Sache fließende Vermittlung nicht in der Darſtellung ſehn, ſo gewinnen wir niemals ein vollſtändiges Bild Shylock's; wir empfangen Einzelnheiten, aber kein Menſchenleben, nicht den Prozeß ſeiner Gemüthsbewegung. Die Gerichtsſcene iſt dramatiſch ſo groß, Shylock's Bild hier ſo hervorſpringend, daß es in den allgemeinen Zügen kaum zu verfehlen iſt und ſelbſt von untergeordneten Schauſpielern, beſonders wenn ſie den Teufel gehörig hervorgucken laſſen, und das Meſſer gehörig wetzen, wenigſtens einen ſchauerlichen Eindruck auf die Maſſe hervorzubringen kaum verfehlen werden. Der große Darſteller wird ſich aber hier gerade in der ſparſamen Anwendung der wohlfeilen Mittel und in der Ausarbeitung der Mittelglieder offenbaren, welche uns erſt ein volles Leben erſchließen.

Der dritte Abſchnitt bildet ſich auch hier für Shylock von ſelbſt durch den Rückſchlag des abſtrakten Rechtes gegen ihn ſelbſt. Shylock traut kaum dem Worte, das ſein Ohr vernimmt; der ſicherſte Port verwandelt ſich ihm unter der Hand zum unwirthbarſten Meere, wo er nicht ein, noch aus weiß. So fragt er zuerſt erſchüttert und doch noch ungläubig: Iſt das Geſetz? und wird dann durch alle Stufen des jähen Falles vor unſern Augen bis in den Abgrund des Elends geſtürzt. Der Dichter hat den Shylock bei dieſem Umſchwung ſeines Geſchicks, der Natur der Situation nach, nur ſehr wortkarg ausgeſtattet. Die innere Erſchütterung Shylock's iſt zu gewaltig, als daß ſie ſich in Worte zu faſſen vermöchte. Es ſind nur Laute der Verzweiflung, die ſich hervordrängen; ſo müſſen ſie auch wirken. Shylock ſtiert in den Abgrund ſeines Elends hinein, dem er nur noch wenige Worte abringt, in denen ſich theils eine wilde Verzweiflung, theils eine gänzliche Zerſtörung des Innern kund geben.9) Die Worte der Gnade hört Shylock nur in dumpfer Betäubung an; doch das Gebot der Bekehrung wird ihm einen Schmerzenslaut entreißen, der wie ein Vorbote einer nahen Auflöſung zu uns dringt und Antonio's chriſtlichen Eifer unwillkührlich bei uns verurtheilt. In dem Tone der letzten Worte, mit denen Shylock die Bühne verläßt, muß ſich ein völlig gebrochenes und geſtörtes Daſein offenbaren; dieſen Eindruck hat er uns zurückzulaſſen, um in uns dadurch, auch bei der gerechten Freude über die Rettung Antonio's durch die Dialektik des abſtrakten Rechts, einen menſchlichen Antheil über die furchtbar zurückſchlagende Nemeſis wach zu erhalten.

Anmerkungen zu Shylock.

1) Von den Worten an, welche Shylock für ſich ſpricht:

„Wie ſieht er einem falſchen Zöllner gleich“ u. ſ. f.

2) Von den Worten Shylock's an:

„Signor Antonio, viel und oftmals
Habt ihr auf dem Rialto mich geſchmäht“ u. ſ. f.

3) In der Rede:

„O Vater Abraham! über dieſe Chriſten,
Die eigne Härte anderer Gedanken
Argwöhnen lehrt“ u. ſ. f.

4) Sagt Shylock ja doch ſelbſt zu Jeſſika:

„Ich geh recht wider Willen,
Es braut ein Unglück gegen meine Ruh',
Denn dieſe Nacht träumt' ich von Säcken Geldes.“

5) Wir haben dabei die ganze zu Salarino und Solanio geſprochene Rede Shylock's im Sinne, von den Worten an:

„Fiſch' mit zu ködern. Sättigt es ſonſt Niemanden, ſo ſättigt es doch meine Rache“ u. ſ. f.

6) Der Schein bildet das Schlagwort Shylock's in der ganzen Scene (Akt 3, Scene 3) von den Worten an:

„Ich will den Schein, nichts gegen meinen Schein!
Ich that 'nen Eid, auf meinen Schein zu dringen“ u. ſ. f.

7) Wir haben namentlich hier die beiden großen Reden Shylock's vor Augen, deren erſte mit den Worten beginnt:

„Ich legt' Eur' Hoheit meine Abſicht vor“ u. ſ. f.

und deren zweite ſeine ſarkaſtiſche Erwiderung auf die Frage des Dogen enthält:

„Wie hoffſt du Gnade, da du keine übſt?“

und mit den Worten anfängt:

„Welch Urtheil ſoll ich ſcheu'n, thu' ich kein Unrecht?“ u. ſ. f.

8) Dieſe Stimmung muß ſogleich aus den erſten Worten, mit welchen er Porzia's Rede einſetzt, zu uns dringen:

„Meine Thaten
Auf meinen Kopf! Ich fordre das Geſetz,
Die Buße und Verpfändung meines Scheins.“

9) Namentlich in der Stelle, wo Shylock ſagt:

„Nein, nehmt mein Leben auch, ſchenkt mir das nicht!
Ihr nehmt das Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.“

IV.

Lady Macbeth.

Eine der großartigſten Geſtalten der geſammten dramatiſchen Poeſie iſt unſtreitig Lady Macbeth. Inſtinctlich hat man dies auch anerkannt, obwohl ſehr wenig zum erklärlichen Verſtändniß derſelben, und zu einer klaren Entwicklung des Organismus derſelben geſchehen iſt.

Ohne ſich den Ton des ganzen Werks, gleichſam die ungeheuren Kräfte eines eiſernen Zeitalters zu vergegenwärtigen, iſt Lady Macbeth gar nicht zu begreifen. Denn darin liegt das erſte Geheimniß jeder großen Dichtung, daß der Grundton derſelben ſchon gewiſſe Farben erheiſcht, welche nur unter dieſen Verhältniſſen und Bedingungen eine poetiſche Wirkung haben, indem alle ächt künſtleriſche Compoſition unſerer Phantaſie ſogleich die zum herrſchenden Grundton gehörigen Lebensformen aufdringt, welche der Kenner mit ähnlicher Nothwendigkeit fordert, mit welcher der große Naturforſcher aus einem einzigen gegebenen Theile eines organiſchen Weſens die ganze Organiſation deſſelben divinirt. So iſt die Erſcheinung der Lady Macbeth nur aus dem Typus des ganzen Werkes und ſeinen Grundanſchauungen erklärlich: in andere Umgebungen, in ein anderes Zeitalter verſetzt, würde ſie aufhören eine volle Wahrheit für uns zu haben: aber unſere Phantaſie iſt durch die vom erſten Momente in unſerem Werk angeſchlagenen Töne ſchon ſo geſtimmt, daß ſie ſolche Geſtalten gewiſſermaßen fordert, ohne daß deshalb das allgemein Menſchliche etwa aufgeopfert iſt. Wenn alſo Lady Macbeth für ihre ganze Exiſtenz eine ſolche Welt bedingt, in welcher der geſchichtliche und ſagenhafte Character eines rauhen Zeitalters noch mit einander ringen, ſo ſchließt ſie doch zugleich einen davon unabhängigen Kern ein, in welchem ſich die ewigen Geſetze des ſittlichen Geiſtes abſpiegeln. Darin aber liegt grade die geheimnißvolle Macht einer jeden großen Characterzeichnung, daß wir uns durch ſie ſowohl in eine beſtimmte Welt gebannt fühlen, als auch gleichzeitig einen übergreifenden allgemeinen Gehalt empfangen.

Lady Macbeth iſt von eben ſo großer Willensſtärke, als ſie von der Leidenſchaft des Ehrgeizes beherrſcht wird. Was in einſamen Stunden ihre Phantaſie als Ziel ihres Lebens ausgebrütet hat, das hat ſie auch den furchtbaren Muth ohne Zagen in's Werk richten zu wollen. Lady Macbeth iſt daher eine Feindin aller Halbheit und Unentſchloſſenheit, weil dadurch der Preis des Böſen eingebüßt und doch die innere Ruhe dafür nicht eingetauſcht wird. .Was die Phantaſie in ihr entzündet, worüber ihr Gemüth gelagert hat, das iſt keine Reflexion im Stande, in ihr wankend zu machen. Im Organismus des Werks hat Lady Macbeth nun die Bedeutung, ſowohl den Widerſtand des ſittlichen Bewußtſeins in Macbeth hinweg zu räumen, ihn dem Schwanken zu entreißen, als auch an ſich ſelbſt die ewigen Geſetze des ſittlichen Geiſtes zu erfahren. Lady Macbeth entzündet aber nicht etwa in Macbeth den Ehrgeiz und das Verlangen nach der Krone: dies iſt gleich mit der Begegnung der Hexen geſetzt, welche, wie wir gezeigt haben, nur die Begierden aufregen, welche ſchon längſt in dieſer Heldenſeele gährten. Macbeth würde nicht der Held der Tragödie ſein können, wenn er durch die Gattin erſt die Inſpiration ſeines Ehrgeizes empfinge. Wäre aber ihre Rolle damit abgeſchloſſen, Macbeth zur That fortzureißen, ſo würde ſie als ein bloßes Mittel im Gang der Handlung erſcheinen, und böte kein höheres poetiſches Intereſſe dar.

Lady Macbeth ſtellt daher in Gemeinſchaft mit Macbeth, ſowohl durch ihr Handeln wie durch ihr Leiden, die allgemeinen Formen dar, in welchen der Widerſtand gegen den ſittlichen Geiſt und wieder die Reaction und der Sieg deſſelben gegen das unſittliche Bewußtſein erſcheint. Dem Mann gehört die That. Darum fällt auch Macbeth die Rolle zu, das Verbrechen zu vollbringen, die ganze Verantwortlichkeit für daſſelbe auf ſich zu nehmen, und alle Conſequenzen der That in der Wirklichkeit durchzufechten. Lady Macbeth dagegen die Rolle, durch die Beredtſamkeit und die Kraft der Inſpiration den Entſchluß in Macbeth zur Reife zu bringen. Macbeth legt daher den ganzen Prozeß ſeines Bewußtſeins vor uns aus: den Widerſtand des ſittlichen Geiſtes vor der That, den Sieg der finſtern Gewalten über denſelben, und die Reaction des ſittlichen Geiſtes bis zu ſeinem Untergang. Lady Macbeth erſcheint dagegen durch eine dämoniſche Gewalt des Ehrgeizes beherrſcht, und von Entzückungen gleichſam berauſcht. Von dieſem Standpunkte aus bekämpft ſie das Schwanken ihres Gatten und dringt auf die That des Mordes, als auf das einzige Mittel, zum Genuß ſeiner Leidenſchaft zu gelangen. Lady Macbeth erſcheint dabei wie ein inſpirirtes Weſen, welches in dieſem Zuſtande über gewaltige Kräfte gebietet. Von dieſem Standpunkt ungetheilter, durch keine Reflexion auf das Sittliche geſchwächten Energie der Leidenſchaft ſtrebt ſie im Folgenden, die Furien von Macbeth abzuhalten und jeden Rückblick auf das Verbrechen durch die Berufung zu hemmen, das Vergangene auch als vergangen zu betrachten. Bei Lady

Macbeth reagirt daher der ſittliche Geiſt nicht, wie bei Macbeth, in der Geſtalt eines Kampfes zwiſchen Grauen und Trotz, ſondern nur unwillführlich, in einzelnen Naturlauten, wie in dem Wechſel der Fragen der beiden Gatten unmittelbar nach dem Morde. Während aber Macbeth, der das Verbrechen begangen, und von Sünde zu Sünde fortſchreitet, durch das Zuſammenwirken des öffentlichen Geiſtes der Geſchichte und durch die wachſende Verödung ſeines Bewußtſeins fällt, ſo nimmt Lady Macbeth's Untergang die Geſtalt einer gleichzeitig geiſtigen und phyſiſchen Zerrüttung an. Je mehr der Kampf innerhalb des Staats in den Vordergrund tritt, je mehr derſelbe alſo aus dem pſychologiſchen Boden auf den geſchichtlichen Boden verlegt wird, deſto mehr tritt Lady Macbeth in den Hintergrund zurück, und die Reaction des ſittlichen Geiſtes gegen ſie erſcheint nur wie ein raſch vorüberziehendes düſteres Bild, welches ſich in das große Gemälde der allgemeinen Zertrümmerung der verbrecheriſchen Welt nur als eine Gruppe einordnet. Bei Lady Macbeth aber hat das Gericht des ſittlichen Geiſtes die Form einer über ſie verhängten Zerrüttung, welche uns ihr troſtloſes Bewußtſein und die Qualen ahnen läßt, welche dieſem Zuſtand vorhergegangen ſind. Wie einſt aus der Bruſt Lady Macbeth's die Entzückung des Ehrgeizes als begeiſterte Laute heraus tönten, ſo brechen in dem Strafgericht, was ſie an ſich erfährt, die Furien des Bewußtſeins als unfreiwillige Töne eines zerſtörten Weſens hervor, das ſich geiſtig wie phyſiſch aufreibt. Das Weib kann ſich nicht, wie der Mann, im Kampfe mit der Welt abarbeiten und ſich zu immer neuem Trotze aufraffen; es wird von den Qualen, welche wir nur aus ihren zerſtörenden Wirkungen kennen, im Innern verzehrt. Sie bricht daher in dem Moment innerlich zuſammen, wo die fieberhafte Anſpannung der Nerven nachläßt und kein Gegenſatz ſie mehr aufreizt. Dies geſchieht, ſobald Macbeth in den Kampf mit den geſchichtlichen Gewalten getreten iſt und ſich zur Erhaltung der Krone durch Verbrechen und wüſten Trotz übertäubt. Das Weib aber bleibt auf ſeine innere Welt gewieſen; in dieſe hauſt ſie ſich ein und hier zerſtört die im Innern wühlende Erinnerung an das Geſchehene endlich Geiſt und Leib. Aus Lady Macbeth dringt daher im Zuſtand des Schlafwachens der ſittliche Geiſt in Tönen eines unendlichen Wehs und inneren Entſetzens hervor, welche darum ſo ungeheuer wirken, weil ſie das Gewicht dieſer Qualen der Seele vielmehr der Phantaſie zu ermeſſen überlaſſen, als uns direct darlegen.

Es bleiben uns noch einige Folgerungen in Betreff der Verſinnlichung dieſes Characters zu ziehen. Lady Macbeth tritt auf, den Brief ihres Gemahls leſend, welcher die Verkündigung und die erſte Beſtätigung des Spruchs der Zauberſchweſtern enthält. In Lady Macbeth's Phantaſie iſt durch dieſe Zeilen die mächtige Leidenſchaft des Ehrgeizes ſogleich in voller Stärke entzündet worden; ſie erſcheint von dieſer Empfindung wie berauſcht;

die ganze Erſcheinung der Lady muß eine königliche ſein, für welche das Diadem der durch ihre mächtigen Züge und ihre majeſtätiſche Haltung geforderte Schmuck iſt. Ihr Antlitz ſoll uns edle und energiſche Formen zeigen, aus denen jeder Zug niedriger Begierden verbannt iſt; es weiſſagt dämoniſche Gewalten, ohne doch jemals eine moraliſche Häßlichkeit abzuſpiegeln und abſchreckend zu wirken. Das brennende Auge verräth die raſtlos arbeitende Gluth des Gemüths, wie die ſchöngeſchnittenen Lippen und die Naſenflügel die beredten Organe für den Ausdruck der Verſpottung ſittlichen Widerſtandes und des entſchloſſenen Willens zum Verbrechen ſind. Ihre königliche Haltung, wie der Adel ihrer Bewegungen verrathen ihre Anſprüche auf die höchſte irdiſche Größe und Macht. Die Erſcheinung der Lady Macbeth wird uns feſſeln und doch zugleich eiſig berühren, weil uns dieſe Züge keinen menſchlichen Antheil abgewinnen können und uns nur das Walten ungeheuerer Kräfte verkündigen. Lady Macbeth muß daher um ſo mächtiger wirken, je mehr Majeſtät die Perſönlichkeit verräth, weil ſie dadurch zugleich in eine Region verſetzt wird, wo der gewöhnliche Maaßſtab zur Beurtheilung nicht ausreicht; denn wir haben eine Natur vor uns, in welcher ſich der Geiſt wilder Elemente zuſammenfaßt, und ſein eigenthümliches Geſetz darſtellt, eben ſo furchtbar in den Entſchlüſſen, wie im Untergang.

Lady Macbeth ſoll uns, ſogleich in ihrem erſten Monolog nach Leſung des Briefes, von der berauſchenden Kraft des Ehrgeizes erfüllt erſcheinen. Vor ihrer Phantaſie ſteht das Ziel Macbeth's vom erſten Augenblick an unverrückt feſt. Die Aufgabe Macbeth's iſt ihr über allen Zweifel erhaben; nur der Hinblick auf ſeine Unentſchloſſenheit macht ſie zittern; dieſer ſoll er durch die Begeiſterung der Gattin entriſſen werden. Der ganze Monolog und die folgende Scene mit Macbeth iſt daher nur als der Ausdruck einer berauſchenden Leidenſchaft, aber von den Genüſſen derſelben entzückten Natur künſtleriſch darſtellbar; jeder gemäßigte Ton verzerrt augenblicklich das Bild bis zu einer Monſtroſität des Böſen. In dieſem Moment trifft ſie die Nachricht, daß der König noch vor Abend ankommen wird. Lady Macbeth iſt von dieſem Worte plötzlich erſchüttert; ſie weiſt die Nachricht als eine tolle Mähr mit fieberhafter Unruhe von ſich;1) die Beſtätigung ſeiner Ankunft erſcheint ihr wie ein Wink der Schickſalsmächte, welche den König ſelbſt in ihre Hand liefern, um ihre Verheißung zu erfüllen. Lady Macbeth iſt in einen fanatiſchen Zuſtand verſetzt, der ihr die That wie eine Nothwendigkeit, gleichſam als das Gebot höherer Mächte erſcheinen läßt. In dieſer Meinung beſchwört ſie aus dem Abgrund ihrer Seele die Furien ihres Gemüths herauf und verſchmäht jede milde Regung als einen Ausdruck thörichter Halbheit und weibiſchen Sinnes.2) Die ganze Faſſung dieſer Stelle beſtätigt unſere Anſicht von dem bis zum Fanatismus der Leidenſchaft geſteigerten Zuſtande Lady Macbeth's, welche gleichſam Beſchwörungslaute ausſtößt, nicht unähnlich denen exaltirter Prieſter in der Religion der Zauberei. Dieſer Rauſch der Leidenſchaft ſetzt ſich nun beim Erſcheinen Macbeth's fort. Sie tritt ihm mit jener feierlichen Stimmung entgegen, welche der Menſch aus großen Erlebniſſen ſchöpft und in welcher er entſchiedenen Wendungen des Geſchicks entgegengeht.[3] Ueber Lady Macbeth's ganzes Weſen iſt der Hauch eines dämoniſchen Wollens ergoſſen, der ſie uns gleichſam der Zurechnung entzieht und durch welchen ſie uns vielmehr erſchüttert, als eigentlichen Abſcheu einflößt.

Anders erſcheint Lady Macbeth, wenn ſie nach dem erſten Selbſtgeſprach ihres Gatten zu ihm tritt, um den Tragen und Unentſchloſſenen zur That zu ſpornen. Die Feierlichkeit der erſten Scene, der Ausdruck eines von der Leidenſchaft des Ehrgeizes inſpirirten Weſens iſt der Energie des Angriffs gewichen, welche ſich den verwundbarſten Fleck am Gegner ausersieht. Der Widerſtand des ſittlichen Geiſtes in Macbeth ſoll gebrochen, derſelbe der Halbheit des Willens entriſſen werden. Was kann den Helden tödtlicher treffen als der Vorwurf der Unentſchloſſenheit, der Feigheit, der Furcht vor dem Wagniß! Daß Macbeth die Sache will und nur noch vor dem Mittel zurückbebt, giebt der Gattin aber von Hauſe aus die Gewißheit ihres Sieges. Sie wird daher den Vorwurf der Feigheit mit jenem Accente ausſtatten, der ihn in das Mark des Helden dringen laßt: ſie wird gleichſam vor ſich ſelbſt erröthen, ihn Memme nennen, die Entſchloſſenheit des Weibes ſeinem Schwanken entgegen halten zu müſſen.[4] Nachdem die Kraft jener ethiſchen Accente den Reſt des Widerſtandes durchbrochen hat, zeigt Lady Macbeth dem Gemahl in raſchen Zügen die Unenthüllbarkeit des Verbrechens.[5] Sie breitet geheimnißvoll die dunkle Decke vor uns aus, welche die Urheber des Frevels verbirgt. Dieſen Eindruck hat die Rede wiederzugeben. Lady Macbeth erſcheint wieder, nachdem er an's Werk gegangen iſt. Hier bebt der feſte Bau ihres Willens unwillkührlich zurück; durch die Rede ſoll die fieberhaft erregte Phantaſie als eine übermächtig wirkende Gewalt hindurchdringen;[6] die tiefverſchloſſenen Naturlaute des Grauens brechen hervor: Secunden lang athmen Beide unter der Gewalt des Entſetzens. Lady Macbeth will die Furien von ihrem Gatten verſcheuchen, aber in den jeder Furcht ſpottenden Worten wird die Arbeit der Phantaſie ſichtbar werden, welche die erſteren nur als eine Uebertaubung des natürlichen Sinnes erſcheinen läßt.[7] Dies beweiſt die nächſte Wiederkehr der Lady Macbeth, nachdem ſie die Dolche an den Ort des Mordes hingelegt. In dieſen kurzen Sätzen rafft ſich ihre Feſtigkeit zuſammen, aber die natürliche Farbe ihres Tons, wie ihr Antlitz werden dieſelbe Lügen ſtrafen.[8] Dies iſt überhaupt das Geheimniß in der Darſtellung der Lady Macbeth, daß dieſelbe mitten in dem Rauſch des Ehrgeizes, mitten in dem eiſenfeſten Wollen jene Naturlaute erklingen läßt, welche dennoch ein geheimes Grauen und die Erſchütterung der Nerven verrathen. Selbſt wenn Lady Macbeth dem Gatten die verlorne Ruhe wiederzugeben, die Schrecken von ſeiner Seele hinwegzubannen, den Hauch der Heiterkeit über ihn auszugießen ſtrebt, wenn ſie, wie bei ſeinem Entſetzen vor Banquo's Geiſt, die üble Wirkung ſeiner Erſchütterung mit zärtlicher Sorgfalt zu verſcheuchen trachtet, ſo ſoll uns doch darin ſtets in leiſen Zügen der Kampf des Dämoniſchen mit dem unbeſiegbar Menſchlichen ergreifen. Wir wollen das Letztere, welches die Willensſtärke der Lady Macbeth ganz unterworfen zu haben wähnt, dennoch aufzucken und den Sitz des Lebens antaſten ſehen. Und wenn Lady Macbeth dem Gatten ſagt, daß ihm die Würze aller Weſen, Schlaf fehle, ſo ſoll aus ihrem Antlitz, wie aus ihrem Tone unfreiwillig ſich das Geſtändniß hervordrängen, daß auch bei ihr der Schlaf nicht einkehre. Das offenbare Wort der Gattin, welches Macbeth zur Faſſung aufruft, ſoll durch die ihm mitgetheilte Färbung des Tons und den begleitenden Blick das Geheimniß einer der Zerſtörung entgegengehenden Exiſtenz verrathen.

Im fünften Akt tritt das innerlich zerrüttete Weib vor uns hin. Das verwandelte Bild des zerſtörten Lebens der Lady erſcheint unter dem geheimnißvollen Flüſtern ihrer Umgebung, welche verſchließt, was ſie ahnet. In Qualen durchwachte Nächte ſind auf dieſem Antlitz eingegraben, das natürliche Feuer des Auges iſt ausgebrannt, der vor ſich hinſtarrende Blick iſt das Bild der inneren Oede, ihr Nachtwandeln das Bild der ruhelos verzagten Seele. Nur ein Gedanke preßt ſich aus dieſer zerwühlten Bruſt: nur ein unſeliges Wehe dringt aus der verödeten Tiefe! Alles hat hier den Character des völlig Unfreiwilligen: die Accente verrathen die Wirkung des aus dem Abgrunde hervordringenden Geiſtes, der ſein Opfer unerbittlich empfängt. Ueber das Ganze ſchwebt jener geheimnißvolle Ton, der unendlich mehr errathen läßt, als er direct ſagt, und in welchem ſich die gräßliche Erinnerung an die unaustilgbare Vergangenheit und die Abgeſtorbenheit des Geiſtes für alle Gegenwart durchdringen. Die Gräuel der Vergangenheit ziehn als gegenwärtige Geiſter durch die Bruſt und das Lebensgefühl verklingt dumpf und verkündigt uns die nahe Auflöſung einer zerſtörten Exiſtenz.

Anmerkungen zu Lady Macbeth.

1) In meiner Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 402 habe ich die Worte, mit welchen Lady Macbeth dem die nahe Ankunft des Königs meldenden Diener erwidert:

„Tolle Rede ſprichſt du;
Iſt nicht dein Herr bei ihm, der, wär' es ſo,
Der Anſtalt wegen es gemeldet hätte."

als Beiſpiel des ethiſchen Accents angeführt, welcher auf einen Schlag die Tiefe der Gemüthsbewegungen erleuchtet, und der eigentliche Prüfſtein des genievollen Darſtellers iſt. Lady Macbeth iſt bei der Nachricht von der ungeſäumten Ankunft des Königs ſichtlich erſchüttert, ſie weiſt die Kunde mit fieberhaftem Eifer ab, indem ſie doch zugleich darin einen Wink der Schickſalsmächte erblickt, das Verbrechen zu vollbringen. Wir wollen daher aus dieſen Worten ſowohl die plötzliche Erſchütterung der Lady, als auch jene electriſche Wirkung vernehmen, welche der Gedanke an die durch das Schickſal ihr gebotene nahe Erfüllung des ehrgeizigen Trachtens in ihr hervorbringt.

[2] Wir meinen die grandioſe Stelle (Akt 1, Scene 5), welche mit den Worten anhebt:

„Kommt, Geiſter, die ihr lauſcht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier“ u. ſ. f.

Die Art, wie in früherer Zeit Sophie Schröder dieſe Worte ſprach, vergegenwärtigte ganz den von uns entwickelten Gedanken. Ueberhaupt war dieſe große Schauſpielerin für Lady Macbeth wie geſchaffen, denn Alles, was den Character der dämoniſchen übermenſchlichen Leidenſchaft hatte, gewann durch die ſeltenſte Vereinigung ungeheuerer Mittel und großartiger Phantaſie bei ihr den Ton und die Farbe, welche uns ſogleich über jeden gemeinen menſchlichen Maaßſtab hinausrückten. Man kann dieſe Gewalt der Sophie Schröder nicht energiſcher bezeichnen, als Rahel in einem Briefe an die Künſtlerin, indem ſie ſagt, ſie zeige uns mythologiſchen Wahnſinn, furienſtark, den Elementen verwandt. Vergl. meine Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 87. Auf keinen Character erleidet dies vielleicht mehr Anwendung, als auf Lady Macbeth. Wie groß müßte, nach allen Schilderungen der gewaltigen Rachel dieſelbe als Lady Macbeth ſein!

[3] Ihre ganze Anrede athmet einen ſolchen Character der Feierlichkeit, in welcher ſie gewiſſermaßen von der Glorie zukünftiger Größe umleuchtet iſt:

„O großer Glamis, edler Cawdor!
Größer als beides durch das künft'ge Heil!“ u. ſ. f.

Worte, in welche auch die große Mrs. Siddons ganz den prophetiſchen Ausdruck künftiger Größe mit furchtbarer Zuverſicht gelegt haben ſoll.

[4] Wir haben hier die ganze Scene zwiſchen Macbeth und Lady Macbeth am Schluß des erſten Aktes gegenwärtig, namentlich die Worte:

„Biſt Du zu feige,
Derſelbe Mann zu ſein in That und Muth,
Der du in Wünſchen biſt? Möcht'ſt du erlangen,
Was du den Schmuck des Lebens ſchätzen mußt,
Und Memme ſein in deiner eignen Schätzung?
Muß dir „ich fürchte“ folgen dem „ich möchte“,
Der armen Katz' im Sprüchwort gleich?“

Alle dieſe Wendungen, in denen Lady Macbeth dem Gemahl den Vorwurf der Feigheit macht, ſollen gleichſam den Stachel in die Weichen Macbeth's ſtoßen, um die Leidenſchaft in ihm zu erregen und ihn zur That fortzureißen. Sie müſſen daher mit einem von Scham und Verachtung gemiſchten Ausdruck geſprochen werden.

[5] Wir meinen hier die ganze Stelle der Lady Macbeth von den Worten an:

„Uns mißlingen!
Schraub' deinen Muth nur bis zum Punkt des Halts,
Und es mißlingt uns nicht“ u. ſ. f.

[6] Von den Worten an:

„Was ſie betäubte, hat mich ſtark gemacht,
Und was ſie dämpft, hat mich entflammt. — Still, Horch! —
Die Eule war's, die ſchrie, der traur'ge Wächter,
Der gräßlich gute Nacht wünſcht.“ u. ſ. f.

[7] Drängt ſich doch ſogar das rein menſchliche Empfinden in den berühmten Worten der Lady hindurch:

„Hätt' er nicht
Geglichen meinem Vater, wie er ſchlief,
So hätt' ich's ſelbſt gethan.“

[8] Wir meinen die ganze Stelle nach der Wiederkehr der Lady Macbeth von den Worten an:

„Meine Hände
Sind blutig wie die deinen.“ u. ſ. f.

V.

Falſtaff

in Heinrich IV.

So viel Sir John Falſtaff auch bewundert worden iſt, und fortwährend bewundert wird, ſo wenig ſind doch bis jetzt die Elemente dieſer einzigen Perſönlichkeit in das Bewußtſein gefaßt und der Zauber, den dieſe Geſtalt ausübt, völlig befriedigend in ſeinem letzten Grunde erklärt worden. So derb ſinnlich und in die Materie verſenkt Falſtaff auch iſt, ſo ſehr iſt er doch zugleich ein idealer Character, das Geſchöpf einer freien, dichteriſchen Anſchauung, eben ſo weit über jede Portraitahnlichkeit erhaben, als über das nur Phantaſtiſche, ſondern durch und durch ein Geſchöpf der wirklichen Welt. Wenn ihn Schlegel den unterhaltendſten und angenehmſten Taugenichts nennt, der je geſchildert worden iſt, und indem er Falſtaff's Genußſüchtigkeit in jeder Art, die niedrigen Eigenſchaften ſeiner Feigheit, ſeiner Prahlhaftigkeit, ſeiner Lügenhaftigkeit heraushebt, die Abweſenheit jeglicher Tücke gegen Andre, als das moraliſch Verſöhnende bezeichnet, ſo reicht eine ſolche Betrachtung für Falſtaff durchaus nicht aus.1) Falſtaff muß aus einem Principe begriffen werden. Die erſte Forderung für ſeine Erkenntniß iſt, den moraliſchen Geſichtspunkt völlig fern zu halten, denn er iſt für Falſtaff durchaus unzureichend. Sagt man, daß der Reiz Falſtaff's, den er uns erweckt, darauf beruht, daß er, trotz aller Selbſtſucht und Genußſucht, doch nie weſentliche Verhältniſſe in Gefahr bringt, daß wir bei ihm niemals für den Umſturz ſittlicher Mächte, weder des Staates, noch der Familie zu zittern haben, daß wir uns ihm alſo mit voller Harmloſigkeit hingeben können, ſo iſt dies als eine Thatſache ganz richtig aufgefaßt, aber es iſt damit noch gar nicht die eigentliche Wurzel der Luſt erkannt, welche Falſtaff in uns erregt.2) Darauf kommt es aber grade an. Auch Ulrici, ſo viel Wahrhaftes er ſonſt auch über Falſtaff ſagt, wird doch auch in dieſer Characterauffaſſung noch zu ſehr von dem nur moraliſchen Maaßſtab beherrſcht, der ihn hindert, den Falſtaff mit voller Freiheit zu reproduciren: denn er will ihn gewiſſermaßen ſittlich retten, er will uns die Ueberzeugung aufdringen, daß Falſtaff nicht ſchlechthin böſe ſei, indem er ja das Böſe nicht um des Böſen willen, ſondern nur als Mittel zur Erlangung deſſen wolle, was ihm Leben und Glückſeligkeit heiße. Aber er giebt ihm damit doch immer nur einen ſehr dürftigen, ſittlichen Kern, der auch durch die Bemerkung noch nicht bedeutender wird, daß das Niederträchtige von ihm entfernt, ja daß ſogar ein ſchwacher Schein wirklichen Adels in ihm ſei, der ſich theils in ſeiner Ueberlegenheit über Andere, ſelbſt relativ beſſere Thoren und Schwächlinge zeige, theils, und noch mehr, wenn man ihn mit ſeiner ſauberen Umgebung, Bardolph, Nym, Pistol u. ſ. f., zuſammenhalte und dazu ſich die bedeutſame Erzählung von ſeinem Tode vergegenwärtige.[3]) Falſtaff's ganze Individualität zerſprengt den beſchränkten Rahmen eines ſolchen beſchränkten Maaßſtabes, wobei doch immer nur die Abweſenheit der Nichtswürdigkeit und der ſchwache Schein einer edlen Natur als einzige Rechtfertigung übrig bleiben. Unmöglich kann darin das Anziehende dieſer Perſönlichkeit liegen, denn es drängt ſich doch dabei unwillkührlich die Reflexion auf, daß, wenn auf dieſer geringen Doſis von ſittlicher Kraft, ſo zu ſagen, auf dieſem Bodenſatz des Gewiſſens das Verſöhnende dieſer Perſönlichkeit für uns beruhen ſolle, es doch unbegreiflich erſcheint, wie Falſtaff uns grade in denjenigen Situationen am meiſten ergötzt und die ungeſchmälertſte Heiterkeit über uns verbreitet, wo er, nur vom moraliſchen Standpunkte aus betrachtet, am weiteſten entfernt iſt, den Gedanken an einen edlen Kern in uns aufkommen zu laſſen. Machen wir uns daher bei der Anſchauung dieſes wunderbaren Characters ein für alle mal von jeder moraliſchen Betrachtung los, und geben von dieſer Seite her den Verſuch einer Rechtfertigung dieſer Individualität auf.

Falſtaff iſt eine hochkomiſche Figur. Darüber ſind Alle einig. Aber iſt er eine komiſche Figur nur für Andere, oder auch für ſich ſelbſt? Iſt er in Verkehrtheiten, Thorheiten, Schwächen und Gebrechlichkeiten verſenkt, ſo daß ſich dieſelben nur durch den objectiven Prozeß der Verhältniſſe herauskehren, und das komiſche Individuum dadurch in ſeiner Verkehrtheit vernichtigen, oder vollzieht er ſelbſt in ſich den Prozeß über ſeine eignen Schwächen und ſeine menſchlichen Gebrechen? Falſtaff, dies tritt auf den erſten Blick hervor, iſt durchaus keine bloß objectiv komiſche Figur. Als ſolche könnte er nimmermehr über ſeine Umgebungen die Ueberlegenheit aus uben, welche er, trotz aller Streiche, die ihm geſpielt werden, doch immer behauptet. Nicht die Verhältniſſe und Conflicte bringen erſt Falſtaff's komiſche Natur an das Licht, ſondern er bringt mit dem vollſten Bewußtſein von Anfang an den ganzen Umfang ſeiner ſinnlichen Luſt und alle ſeine Untugenden, durch welche er ſich den Genuß der ſinnlichen Behaglichkeit theils ſteigern, theils erhalten und ſchützen will, in's Gefecht und führt dadurch die komiſchen Situationen mit Freiheit herbei. Falſtaff verläugnet ſich namentlich keinen Augenblick als einen ganz dem ſinnlichen Behagen Hingegebenen, er will dies nicht künſtlich verhüllen und beſſer-ſcheinen als er iſt. Aber damit ſind wir immer erſt in der Vorhalle ſeiner Natur. Die Selbſtparodie ſeiner eignen Sinnesluſt reicht für die Auffaſſung ſeines Lebensprincips noch nicht aus. Falſtaff's innerſte Natur geht vielmehr auf die Auflöſung alles Ernſtes des Lebens, aller Leidenſchaft, aller Affecte, welche den Menſchen unter ihre Herrſchaft bringen, ihn beſchränken und ihm die volle Freiheit des Gemüthes rauben. Der Ernſt des Lebens fordert eine Vertiefung in den Inhalt des Lebens; der Ernſt concentrirt den Menſchen auf einen beſtimmten und daher nothwendig beſchränkten Inhalt und Zweck, der ſein Wohl und Weh ausmacht. Wer den Ernſt des Lebens anerkennt, und wer das Leben ernſt nimmt, der wirft ſich mit der vollen Energie ſeiner Seele in den Gehalt des Lebens, der empfindet das Gewicht und die Bedeutung deſſelben, der ſetzt Alles an die Durchführung Deſſen, was ihm als weſentlich gilt, der gräbt ſich in beſtimmte Zwecke, welche ihn beſeelen. Der höchſte Ernſt des Lebens bedingt auch die unbedingte Hingebung des ganzen Menſchen an Das, was er für das Subſtanzielle erkannt hat, und von deſſen Exiſtenz ſeine Seligkeit abhängt. Darauf beruht auch alles tragiſche Pathos; denn durch daſſelbe ſchließt ſich der Menſch mit einem beſtimmten Inhalt ſo zuſammen, daß er ſich davon untrennbar empfindet und ſeine ganze Perſönlichkeit in denſelben hineinlegt. Jedes tragiſche Pathos iſt daher weſentlich excluſiv, es zieht das Gemüth auf einen einzigen Punkt zuſammen, in welchem es ſeine ganze Stärke ſammelt.

Den abſtracten Gegenſatz des Geſagten bildet Falſtaff's Lebensprincip. Er iſt die Ironie über jede den Menſchen wahrhaft ergreifende Beſtimmtheit, über jeden Ernſt, der ihn beherrſcht, über jede Leidenſchaft und jeden Affect, welche die menſchliche Bruſt erſchüttern. Falſtaff ſchwebt mithin auflöſend über jedes beſondere Intereſſe, welches für den Menſchen einen excluſiven Werth hat und ſein Inneres in eine wirkliche Spannung verſetzt. Falſtaff iſt daher der natürliche Feind aller idealen Intereſſen und Leidenſchaften, denn ſie rauben zugleich dem Gemüth die Behaglichkeit und beeinträchtigen natürlich eben, weil ſie den Menſchen concentriren, die unbeſchränkte Freiheit der Seele. Derſelbe parodirt alſo eben ſo entſchieden die idealen Empfindungen und Affecte, welche den Menſchen in Schwung ſetzen, als das Handeln, durch welches ſich der Menſch für ſeinen Zweck ſogar in Gefahr bringt, und iſt aus dieſem Grunde der Verſpotter aller ſittlichen Intereſſen und Verhältniſſe, weil ſie die Hingebung des Menſchen fordern, weil ſie ihn mithin der Herrſchaft weſentlicher Mächte unterthan machen. Ruhm, Ehre, Heldenmuth, Gemeinſinn, dies Alles ſind daher Mächte, welche Falſtaff vermittelſt ſeines Humors vernichtet, weil ſie ihm jenes ſelige Behagen, jene ſchrankenloſe Freiheit des Gemüths aufheben, worin ihm der Werth des Lebens beruht. Aber Falſtaff, könnte man ſagen, erheuchelt doch Tugenden, er erheuchelt die Tapferkeit, den Heldenmuth, die Ehrenhaftigkeit

u. ſ. f., daher ſeine in's Ungemeſſene gehende Prahlhaftigkeit, ſeine gigantiſchen Lügen, welche alle den Zweck haben, ſich in den Augen Anderer auch einen Antheil an gewiſſen Tugenden zu vindiciren, welche die öffentliche Meinung beſonders hochſtellt und in denen ſich vornehmlich unſere ideale Natur offenbart. Aber ſelbſt in dieſem Streben, ſich mit den Tugenden der Wahrheitsliebe, des Heldenmuths, der Mäßigkeit u. ſ. f. zu ſchmücken, das Falſtaff allerdings ſtets an den Tag legt, darf man nimmermehr das proſaiſche und ernſthafte Streben erblicken, die Andern von der Wahrheit ſeiner Lauterkeit, ſeiner Ehrenhaftigkeit, ſeiner Tapferkeit wirklich zu überzeugen. Falſtaff fiele mit einem ſolchen ernſthaften Trachten ganz aus ſeiner Rolle, ja er würde uns ſogar ziemlich beſchränkt erſcheinen, wenn er wirklich der Meinung ware, durch die Wendungen ſeiner grandioſen Lügen und ſeiner Prahlhaftigkeit, wie er ſie bei jeder Gelegenheit entwickelt, die Zuhörer von der Wahrheit ſeiner Ausſagen zu überzeugen. Mit ſolcher Vorſtellung der nackten Erheuchelung menſchlicher Tugenden verrückt man das Bild Falſtaff's völlig und degradirt ihn zu einem proſaiſchen und ſelbſt ungeſchickten Prahler, der nicht einmal ſo viel Geiſt hat, über den Widerſpruch ſeiner Mittel zu ſeinen Zwecken ein ſicheres Bewußtſein zu haben. Die Einheit dieſes Characters liegt vielmehr darin, daß Falſtaff auch in denjenigen Wendungen, durch welche er etwa ſeinen Heldenmuth und ſeinen ritterlichen Sinn in ein helles Licht zu ſtellen verſucht, ſich zugleich durch die Kraft ſeines Humors über ein ſolches Streben, Andern die Ueberzeugung ſeiner ritterlichen Tugenden wirklich aufzudringen, erhaben zeigt und den Ernſt ſolchen Beginnens ununterbrochen ſelbſt auflöſt. So parodirt Falſtaff in allen ſeinen mannigfaltigen Erzählungen und in dem Reichthum ſeiner prahlhaften Aeußerungen und Wendungen zugleich ſich ſelbſt in dem Sinne, daß er den Ernſt eines ſolchen Strebens, für großſinnig, treu, todesmuthig zu gelten, ſelbſt wieder auflöſt und dadurch zugleich die Meinung der Welt, welche auf ſolche Eigenſchaften ein Gewicht legt, und nach ihnen ihre Anerkennung des Subjects abmißt, parodirt.*) Auch hier bleibt er ſeinem Lebensprincip völlig treu, jeden ausſchließenden, das Herzblut des Menſchen in Anſpruch nehmenden Inhalt zu verflüchtigen und ſich durch ſeine dialektiſche Kraft zum Herrn darüber zu machen; auch hier waltet alſo die Freiheit des Gemüths, fur welche jeder Ernſt eine Beſchrankung, jede Herrſchaft idealer Mächte eine Beeinträchtigung des irdiſchen Behagens iſt, und welche ſich daher ebenſowohl über die Leidenſchaften und Affecte, als auch über die Anerkennung ihres Werthes im Bewußtſein der Menſchen erhaben weiß. Deswegen trifft Falſtaff's, die idealen Machte auflöſender Humor auch ihn ſelbſt als ſolchen, der ſich ſcheinbar der öffentlichen Meinung beugt, der in der Erheuchelung der Tugenden zwar in die allgemeine Befangenheit der Menſchen mit eingeht, der aber durch die Art, wie er ſich jene Tugenden aneignet, ſchon die Ironie über ſein eignes Beginnen und dadurch indirect auch über das Bewußtſein der Welt ausſpricht.[5])

Für die Natur Falſtaff's giebt es gar keine Macht und keine Perſönlichkeit, welche ihm wirklich imponirte und ihn aus der Faſſung zu bringen vermöchte, denn er weiß ſich durch die Freiheit ſeines Humors, mit welchem er ſich einem jeden Inhalt gegenüber empfindet, auch von jedem überwältigenden Eindruck unabhängig. Falſtaff iſt daher auch niemals faſſungslos, weil ein ſolcher Zuſtand immer eine Unfreiheit der Seele vorausſetzt, indem er durch die Einwirkung einer Macht hervorgebracht wird, der wir nichts mehr in uns entgegenzuſtellen haben. Falſtaff giebt uns daher die Gewißheit, daß er auch in den Momenten, welche ſeine ganze Exiſtenz gefährden, dennoch in ſeinem unverſiegbaren Humor ein immer fertiges Rüſtzeug des Widerſtandes hat, durch welches er ſich ſelbſt über jede Kataſtrophe ſiegreich erhebt.

Für Falſtaff's Natur kann es gewiß Nichts geben, das, von ſeinem Standpunkte das Leben anzuſehen, ſeinem Gemüthe mehr die Ruhe und Freiheit zu entreißen vermöchte, als wenn ihn die Gefahr des Todes hart antritt. Da Falſtaff unvermögend iſt, ſich an eine Idee hinzugeben, da der Gedanke des Ruhms, der Ehre von ihm als Phantom gründlich verſpottet wird, da der Tod nach ſeinem Bewußtſein Alles aufhebt, um deſſentwillen es ſich allenfalls zu leben verlohnte, ſo muß der Gedanke, ſo nah an dieſem Abgrunde zu ſtehen, wie jedes andere Menſchenkind dem Zufall der Schlacht zu erliegen, ihm nothwendig das Entſetzlichſte ſein. Und dennoch ſehn wir ihn, ſelbſt in dieſer Kriſis, durch die Kraft ſeines Humors die Todesangſt hinwegſpotten und die unendliche Freiheit ſeines Gemüths bewähren, in der Art, wie er zuerſt dem vom Kampf erhitzten, nach ritterlichen Thaten dürſtenden Prinzen auf dem Schlachtfelde begegnet, deſſen ideales Pathos er parodirt, dann dem gewaltigen Schatten Douglas' gegenüber die Maske des Gefallenen annimmt, endlich in dem folgenden Monologe alles Heldenthum und allen Glanz ritterlicher Tapferkeit mit unerſchöpflicher Luſt verſpottet.[6]) Was dieſen Scenen eine ſo unvergänglich komiſche Kraft ſichert, iſt nichts Anderes, als jene auch in dem für Falſtaff verhängnißvollſten Augenblicke dennoch bewahrte Freiheit des Humors, der gegenüber Nichts Stand zu halten und eine wirklich imponirende Stellung zu behaupten vermag. Dieſe formelle Freiheit des Gemüths, welche Falſtaff hier, im Einklang mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit, an den Tag legt, läßt daher in uns ein ernſthaftes Mißfallen oder gar eine moraliſche Indignation über die Feigheit und Ehrloſigkeit unſeres Helden gar nicht aufkommen; ja wir fühlen uns mit ihm in dieſem Augenblicke in die Region jenes ſchrankenloſen Humors getragen, der ſich aus der Negativität jedes ſubſtanziellen Inhalts und jedes idealen Pathos zu immer neuer Stärke ſammelt und in unverſiegbarer Freiheit erhebt. Nur inſofern dieſe Freiheit der Seele, welche ſich zum Herrn und Meiſter über jedes beſondere Pathos macht und es durch den Humor auflöſt, die abſolute Grundlage Falſtaff's iſt, empfinden wir auch in einem Augenblicke ein ungetrübtes Wohlgefallen an ſeiner Erhaltung, wo wir die ritterlichſten Geſtalten dem unerbittlichen Tode Preis gegeben erblicken.

Derjenige Moment im Leben Falſtaff's, welcher uns den gewaltigſten Umſchwung ſeines Geſchickes zeigt, iſt ſeine Verbannung durch den König Heinrich, den früheren Gefährten ſeiner Lüſte, im Augenblicke, wo Falſtaff ſeinem Glücke am nächſten zu ſein wähnt. Falſtaff vernimmt das ſtrenge Wort des jugendlichen Königs, durch welches derſelbe ſich feierlich von ſeinem früheren Wandel losſagt und im Bewußtſein ſeines erhabenen Berufes mit ſeiner Vergangenheit bricht. Erſchütternder konnte kein Wechſel Sir John Falſtaff treffen. Von dem Gipfel frohſter Zuverſicht, ſich von nun an durch ſeinen königlichen Freund im Beſitz aller Mittel zur Befriedigung jedweder Laune und ſinnlichen Luſt zu ſehen, wird er plötzlich durch den furchtbaren Ernſt des Königs aus allen ſeinen Himmeln geſtürzt. Aber die Freiheit ſeines Humors, durch welchen er ſich über jeden Affect, der ihn zu bewältigen droht, hinausſchwingt, verläßt ihn auch in dieſem Momente nicht. Nicht nur, daß kein Laut der Klage, des Unmuths oder der Erſchütterung ihm entſchlüpft: er iſt unmittelbar nach der ſtrengen Rede des Königs völlig getröſtet: er greift auch jetzt zu der unverſehrten Waffe ſeines Humors, und löſt durch ihn den tragiſchen Ernſt der Situation für ſich auf, indem er den König als ſolchen bezeichnet, der nur eine Maske angenommen habe, um ſich vor der Welt das Anſehn zu geben, der ihn aber alsbald zu ſich beſcheiden werde. Es wäre eine ſehr proſaiſche Auffaſſung, wenn man ſich Falſtaff hier wirklich in ſolchem Wahn befangen vorſtellen wollte. Falſtaff iſt klug genug, um den Ernſt des Königs und der ganzen Situation richtig aufzufaſſen: aber er iſt innerlich frei genug, um ſich auch dadurch nicht in ſeiner Heiterkeit beeinträchtigen zu laſſen. Es iſt dies vielmehr der Gipfel und die höchſte Bewährung ſeines Humors, der auch in dieſen, ſeine Exiſtenz entſcheidenden Momenten Stich hält. Darum ſchließt er auch damit ab, und hinterläßt uns das volle, ungetrübte Bild dieſer unbezwingbaren Freiheit des Gemüths. Wie wenig die Auffaſſung, nach welcher Falſtaff aus der Hoffnung auf eine baldige Umkehr des Königs einen Troſt für ſeine Verbannung ſchöpfe, mit dem Lebensprincip Falſtaff's und mit dem Ton der ganzen Scene übereinſtimmt, beweiſt nichts bündiger, als das Wort, welches derſelbe unmittelbar nach der Rede des Königs an den Friedensrichter Schaal richtet: „Herr Schaal, ſagt Falſtaff, ich bin euch tauſend Pfund ſchuldig." Was will derſelbe damit ſagen? Offenbar kehrt er mit dieſen Worten ſeinen Humor gegen den armſeligen Friedensrichter, der allein durch die Ausſicht auf Falſtaff's mächtigen Einfluß ſich zu der gedachten Anleihe bequemt hat, und für den natürlich mit dieſem Momente aller Nimbus, der

Falſtaff bisher umgab, gefallen iſt. Falſtaff erinnert nun, unmittelbar nach dem ſtrengen Spruch des Königs, den Friedensrichter ſelbſt an jenes Darlehn, und erhebt ſich dadurch mit voller Freiheit über die Wendung, welche ſein Schickſal erfahren hat, indem er, ſich ganz in die Seele ſeines Borgers verſetzend, dieſem ſelbſt die tauſend Pfund in das Gedächtniß ruft, welche jetzt im Werthe bis auf Null herabgeſunken ſind. Falſtaff erweckt durch dieſe humoriſtiſche Anregung in Schaal die Anſchauung des Contraſtes, in welchen er ſich, gegen ſeine frühere Stellung, verſetzt ſieht und ſtumpft dadurch den Stachel dieſer demüthigenden Situation ab, als er zugleich auch die troſtloſe Stimmung, in welche ſich der Friedensrichter Schaal durch dieſe Wendung des Geſchickes plötzlich gebannt ſieht, ſelbſt ironiſirt, indem nun jede Ausſicht auf die Wiedererſtattung der tauſend Pfund für ſeinen Gläubiger verſchwunden iſt. Wer in dieſer Erinnerung Falſtaff's nur die Liſt des Verſtandes ſieht, einer Mahnung Schaal's zuvorzukommen, und bei demſelben das Gefühl des Vertrauens in Falſtaff zu erwecken, beraubt dieſe Stelle ihres köſtlichſten Humors und ſetzt ſie zu einem gemeinen Kunſtgriff herab. Wir ſehn, im Einklang mit unſrer ganzen Auffaſſung Falſtaff's, darin nur einen Zug ſeiner Freiheit des Humors, der ſich auch der härteſten Kataſtrophe gegenüber noch in ungeſchwächter Kraft zu behaupten verſteht. 2)

So ſinnlich und genußſüchtig Falſtaff auch iſt, ſo iſt er doch nicht in die Begierde verſenkt. Falſtaff erſcheint auch nach dieſer Seite hin durchaus nicht der Sinnlichkeit als Sclave unterworfen. Auch hier ſchaltet er mit einer gewiſſen Freiheit, denn er giebt ſich dem Sinnengenuſſe durchaus nicht mit Leidenſchaft hin, er ſchwelgt nicht bis zum Selbſtvergeſſen, er iſt daher unfähig, in einem Sinnentaumel unterzugehen; er bringt es vielmehr nur bis zum ſeligen Behagen, welches dem Geiſte noch Raum genug übrig läßt, ſich über den Genuß ſelbſt noch zu ergötzen und mit Lüſternheit dem zukünftigen Genuſſe entgegen zu ſehen. Falſtaff weiß ſehr wohl, daß er, um ſich ſtets genußfähig zu erhalten, ſich der Sinnlichkeit nicht blind unterwerfen dürfe. Seine ganze Natur widerſtrebt überhaupt, wie wir gezeigt haben, jeder intenſiven Hingebung an irgend einen Affect, der ihn völlig zu beherrſchen vermöchte. Auch im Genuſſe ſchwebt er daher noch über dem Genuß und hat eben ſo über ſich, dem Genießenden, die volle Freiheit des Humors, wie er ihn über alle idealen Empfindungen und Affecte ausübt. Falſtaff will eben ſo wenig in den Augen ſeiner Umgebung nüchtern und enthaltſam erſcheinen, als er ſich wirklich einbildet, durch ſeine prahlhaften Erzählungen für einen Heros zu gelten; er will nicht über ſeine Genußſucht täuſchen, ſo viel er dieſelbe auch durch die verwegenſten Verſicherungen des Gegentheils vor ſeinen Umgebungen zu verhüllen ſcheint. Auch hier parodirt er nur ſich ſelbſt und ergötzt ſich an dem Humor, durch welchen er den Schein des Ernſtes in tauſendfachen Wendungen herauszukehren vermag. Immer taucht in der Sphäre des ſinnlichen Genuſſes die Freiheit des

Gemüths, die Herrſchaft über den Stoff, als das Princip der Natur Falſtaff's, auf.

Nach unſerer Entwicklung liegt der Zauber, den Falſtaff auf uns ausübt, alſo weſentlich in dieſer formellen Freiheit des Gemüths, welche er in jedem Augenblicke durch die Kraft des Humors bewahrt. Derſelbe iſt alſo nicht etwas Accidenzielles, ſondern die eigentliche Subſtanz von Falſtaff's Lebensprincip. Das Princip der Negativität jedes beſtimmten Pathos, das Hinausſehn über jeden, den Menſchen einſchränkenden Affect erſcheint entweder in der Geſtalt diaboliſcher Ironie, oder des Humors. Die erſtere löſt ebenfalls alles Beſtehende auf, weil ſie ſich gegen alles Seiende kehrt, das ſie in Nichts verwandeln will. Dieſelbe erfaßt aber in der Auflöſung nur das Moment der Negativität des Einzelnen, welches beſtimmt iſt, unterzugehen, weil es der Gattung nicht entſpricht. Die diaboliſche Ironie, welche in dem Unmuth über jede Exiſtenz, über jede Form geiſtigen und natürlichen Lebens wurzelt, erfährt aber zugleich ſtets ihre Ohnmacht, weil ſich das Leben in immer neuen Geſtalten und Formen wiedererzeugt, und zu immer reiferen Formen entfaltet.*) Die diaboliſche Ironie iſt daher von jeder Verſöhnung, jedem inneren Frieden fern und wirkt nur als Ausdruck eines abſoluten, ſich immer erneuernden Zwieſpalts auf uns. Sie iſt in ihrer vollendeten Geſtalt das mephiſtopheliſche Bewußtſein. Hier ſpielt der Humor nur inſofern hinein, als ſich dieſe Ironie gegen das wirklich Unhaltbare und Vergangliche richtet, was ſich aber doch noch erhalten will: was der Form nach zwar beſteht, während der Geiſt es bereits aufgelöſt und vernichtet hat. Alſo nur inſofern ſich das mephiſtopheliſche Bewußtſein gegen eine Beſtimmtheit des Bewußtſeins, oder gegen ein Pathos kehrt, was werth iſt, aufgehoben zu werden, weil der neue Geiſt ſich ſchon als der Sieger ankündigt, nur inſofern vermag es auch humoriſtiſch aufzutreten, wie z. B. in der bewunderungswürdigen Scene des Mephiſtopheles mit dem Schüler, in welcher ein zwar noch beſtehender, aber ſchon untergrabener Geiſt in ſeiner Beſchränktheit aufgezeigt wird. Sobald aber die diaboliſche Ironie ſich gegen das Beſtehende, als ſolches, richtet und in ihm das Recht der Exiſtenz überhaupt bekämpft, muß ſie nothwendig alles Humors baar und ledig ſein.

Falſtaff richtet ſich nun durchaus nicht, wie die diaboliſche Ironie, gegen die Exiſtenz überhaupt, weil dieſelbe ihn gar nicht beſchränkt, ſondern er läßt alle Lebensformen frei gewähren, ohne jedoch in ihnen bindende Machte für ſich anzuerkennen. Darum iſt ſein Humor verſöhnend und er ſelbſt, trotz ſeiner Laſterhaftigkeit, ſtets ergötzlich. Aus Falſtaff ſpricht freilich nicht dasjenige verſöhnte humoriſtiſche Bewußtſein, welches ſich freiwillig in den ganzen Umfang ſelbſt der geringfügigſten Endlichkeiten einläßt, um dieſelben durch den Contraſt mit der Idee zu vernichten, welches das Unendliche mit den winzigſten Exiſtenzen in Berührung ſetzt, weil ſich auch in ihnen das ideale Reich abſpiegelt, Falſtaff iſt aber, obwohl ganz in die Elemente des grob ſinnlichen Lebens verſtrickt, doch wieder durch die Freiheit, mit welcher er ſein eignes Bewußtſein behandelt, nicht der Herrſchaft derſelben, als Knecht unterthan. Darum läßt er, ſelbſt in den Momenten, in welchen er dem Lügengeiſt und der Lüſternheit verfallen iſt, keine ſittliche Indignation gegen ſich aufkommen, weil er, zwar im Schlamm des Lebens ſteckend, doch humoriſtiſch mit ſeinem Bewußtſein ſpielt.

Freilich löſt Falſtaff alle idealen Potenzen des Lebens auf, denn ſie haben für ihn gar keinen Werth. Alles, was auf dem idealen Grunde der Anerkennung Anderer beruht, wie etwa die ritterliche Ehre, zerſetzt er, indem er daran den Maaßſtab der endlichen materiellen Zweckmäßigkeit legt, aber er iſt in dieſer Auflöſung zugleich ſelbſt idealiſtiſch, denn er kehrt die Dialektik ſeines Humors gegen die, ſo zu ſagen, unbefangen und kritiklos von dem Bewußtſein reſpectirten Mächte, welche den Menſchen beherrſchen, und entzieht ſich, indem er, kraft ſeines Humors, mit den idealen Potenzen ſpielt, ihrer Herrſchaft. Wer ſo, wie Falſtaff, über das Dogma der Ehre philoſophirt, und daſſelbe hinweg ironiſirt, der offenbart im Augenblick ſeiner zerſetzenden Thätigkeit zugleich eine ſolche formelle Freiheit des Geiſtes, daß dieſelbe jeden Unwillen in uns erſtickt, der ſich ſonſt gegen eine ſo materielle Geſinnung regen müßte.

Indem nun Falſtaff mit ſeinem Humor gegen die geſammten geſellſchaftlichen Mächte, welche er vorfindet, Krieg führt, ſo beweiſt er auch darin die formelle Geiſtesfreiheit, welche jede Lebensform ſeiner Dialektik unterwirft und ſie auflöſt. Dies geſchieht nun bei Falſtaff nicht vermittelſt eines wirklich kritiſchen Prozeſſes, ſondern durch ſeine Handlungen und den Schein des Ernſtes, mit welchem er dieſelben rechtfertigt. Derſelbe parodirt daher die öffentlichen Verhältniſſe und Zuſtände, in welche er verſetzt iſt, ſowohl durch den Witz der Situationen, als durch die humoriſtiſche Rechtfertigung ſeines ganzen Treibens. Falſtaff hat mithin, außer der allgemeinen Bedeutung ſeines humoriſtiſchen Bewußtſeins, das wir entwickelt haben, noch die concrete Beſtimmung, mitſammt ſeiner komiſchen Compagnie die geſchichtlichen Zuſtände und Verhältniſſe Englands in ſeiner Zeit zu parodiren.[9]

England iſt, nachdem ſich Heinrich Bolingbroke, durch die Vereinigung ſeiner ſchlauen Klugheit und des Unwillens der Großen über das Regiment des unköniglichen Richard, der Krone bemächtigt hat, in einen Zuſtand innerer Schwäche und Haltungsloſigkeit übergegangen. Gegen Heinrich IV. reagiren die in ihren Erwartungen getäuſchten, ſelbſtſüchtigen Großen, welche im Könige nur ihr Geſchöpf erblicken, gegen das ſie ihre Anſprüche mit Gewalt durchzuſetzen hoffen. Das ganze Gemeinweſen iſt in ſich geſpalten und bietet nur das Intereſſe eines Kampfes dar, in welchem die Klugheit des Königs über die Einheitloſigkeit ſeiner vielköpfigen Gegner und die beſonnene Tapferkeit des Prinzen Heinrich über die wilde Kühnheit Heinrich

Percy's ſiegt. Auf keiner der beiden Seiten iſt indeſſen ein eigentlich ſittlicher Gehalt und ein ſubſtanzielles Intereſſe. Nur in dem Siege des Prinzen Heinrich, welcher uns den ſelbſtbewußten Helden ankündigt, ſehn wir die Verheißung einer Wiederbelebung nationaler Intereſſen. In der Gegenwart aber arbeiten ſich die Parteien in einem Kampfe von Liſt und Gewalt gegen einander ab, ohne daß auf irgend einer Seite eine eigentlich ſittliche Idee zur Geltung kommt. Inſofern aber die Einheit des Staates die Bedingung nationaler Kraftentwicklung iſt, ſo iſt auch der Sieg Heinrich's IV., der zunächſt nur für die Befeſtigung ſeiner uſurpirten Gewalt kämpft, über die ſelbſtſüchtigen Großen ein berechtigter, weil er wenigſtens den Grund zur Befeſtigung der inneren Ordnung und der Energie nach Außen legt. Erſt mit der Thronbeſteigung Heinrich's V. kommt wieder ein höheres Intereſſe in die Geſchichte, denn er ſammelt die Kraft der Nation zu einem glorreichen Kampfe gegen Frankreich und haucht ihr wieder Liebe für gemeinſame Intereſſen ein.

Bei einem ſolchen Zuſtande des Gemeinweſens, wie England unter Heinrich IV. zeigt, liegt nun das Recht Falſtaff's und ſeiner Umgebung darin, dieſe gegebenen Verhältniſſe durch ihr Treiben gründlich zu parodiren. Indem der Staat überhaupt das Bild eines in Partikularitäten ſich zerſplitternden Gemeinweſens darbietet, erſcheint auch Sir John Falſtaff mit den Seinen gleichſam wie ein Staat im Staate, der, unbekümmert um irgend eine Autorität, ſich ganz nach ſeiner Willkühr in Bewegung ſetzt. Falſtaff parodirt alſo durch ſein Treiben die Abweſenheit jeder ſittlichen Autorität im Staate, das mit dem Scheine der Idealität umgebene Ritterthum, den kläglichen Rechtszuſtand, den unſittlichen Inhalt der Parteikämpfe, die Selbſtſucht der Großen, wie die davon unzertrennliche Falſchheit und Unzuverlaſſigkeit im Lebensverkehr. Falſtaff löſt mithin durch die parodirende Macht ſeines Humors die geſammten Zuſtände des damaligen öffentlichen Lebens auf und zeigt uns, gleichſam in der umgekehrten Handſchrift, die Wahrheit der geſchichtlichen Verhältniſſe ſeines Vaterlandes. Es verſteht ſich, daß Falſtaff dieſe Zuſtände des Gemeinweſens nicht ſelbſtbewußt parodirt: dazu gehörte, daß er ſelbſt von einer ſittlichen Idee getragen würde, aber die ganze Ausbreitung Falſtaff's und ſeine Verflechtung mit dem ernſten Theil des Dramas iſt nur unter der Bedingung eines ſo gearteten Gemeinweſens dichteriſch zuläſſig. Darin iſt auch die künſtleriſche Weisheit begründet, welche Falſtaff mit dem Augenblicke der Thronbeſteigung Heinrich's V. von dem Schauplatz abtreten läßt: denn mit dem Momente, wo die nationalen Intereſſen einen Aufſchwung nehmen und ſittliche Gewalten ſich wieder regen, hat die Geſtalt Falſtaff's keine Stelle mehr, welche jede Autorität, welcher Art ſie auch ſein mag, auflöſt, und ſich nur in der unerſchöpflichen Verſpottung jedes ernſten Lebenszweckes genießt. Hier würde Falſtaff eben ſo ſtörend ſein, als er in Heinrich IV. ergötzend wirkt.

Demnach erſcheinen alle Situationen Falſtaff's in Heinrich IV. als Parodieen der öffentlichen Zuſtände. Die Beraubung der reiſenden Kaufleute, die maaßloſe Prahlhaftigkeit Falſtaff's in ſeinen im Namen des Königs und dann des Prinzen gehaltenen Reden, ſein Feldzug gegen die Rebellen, ſeine angenommene Maske auf dem Schlachtfelde, und im zweiten Theile die Abfertigung des Oberrichters, die Werbung der Rekruten, die Behandlung der beiden Friedensrichter, alles dies zuſammengenommen bildet zugleich eine Gallerie von Parodieen, wodurch das nur mit dem Schein von Idealität verbrämte, Ordnung und Sicherheit gefährdende Treiben des Ritterſtandes mit ſeinem hohlen Pathos, die Gravität des Königs ohne ächte, innere Würde, das mangelnde ſittliche Intereſſe in dem Kampfe der Parteien, der traurige Rechtszuſtand und die überall hervortretende Selbſtſucht allſeitig verſpottet werden. Erſt die Durchdringung beider von uns entwickelten Momente, die jede ideale Potenz des Lebens verſpottende, aber mitten in der Benutzung aller möglichen unſittlichen Hebel ſich ſelbſt parodirende Freiheit des Humors und die komiſche Auflöſung der von ſubſtanziellem Intereſſe entblößten Zuſtände Englands unter Heinrich IV. erklärt die poetiſche Berechtigung und den abſoluten Grund des unerſchöpflichen Genuſſes, welchen Sir John Falſtaff für alle Zeiten gewährt, vollſtändig.

Eine das Bild dieſer Inkarnation des Humors ganz reproducirende Darſtellung gehört zu den größten Aufgaben der Schauſpielkunſt,10) denn es wird dazu eine wahrhaft urſprüngliche Kraft humoriſtiſcher Anſchauung gefordert und eine unbedingte Herrſchaft über jene unlehrbaren Accente, welche das Bild des genußſüchtigſten und zugleich witzigſten, alle Idealitäten parodirende und durch den unerſchöpflichen Reichthum ſeines Humors ſich aus jedem Conflict ſiegreich erhebenden Menſchen abſpiegeln. Die Wohlbeleibtheit des ſtattlichen Mannes, ſein nur auf ſinnliches Behagen gerichtetes Trachten, ſeine jeden Affect als eine Beeinträchtigung des Lebensgenuſſes verſchmähende heitere Ruhe ſollen uns bei ſeinem Anblick ſtets in die behaglichſte Stimmung verſetzen, wie der Reichthum ſeines Witzes und die unverſiegbare Erfindungskraft ſeines Humors uns mit der Zuverſicht zu dem genialen Ritter erfüllen müſſen, daß er ſich durch den Humor auch der gefährlichſten Lage gewachſen fühlt. Die Verſalität ſeines Geiſtes, nie verlegen um einen, jeden bedrohlichen Ernſt auflöſenden Einfall, ſoll uns in dem in die Materie Verſenkten zugleich Denjenigen verſinnlichen, welcher ſich durch den Humor ſtets ſiegreich über ſie erhebt, und ſich gleichwohl nie dazu verſteht, dem Geiſte irgend ein Zugeſtändniß ſeines Werthes vor dem materiellen Genuſſe zu machen.

Anmerkungen zu Falſtaff.

1) A. W. v. Schlegel giebt in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur III., S. 196 und 197 folgende Schilderung Falſtaff's: „Falſtaff iſt der angenehmſte und unterhaltendſte Taugenichts, der je geſchildert worden. Seine verächtlichen Eigenſchaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüſtern und lüderlich, übermäßig wohlbeleibt und dabei immer darauf bedacht, ſich durch Speiſe und Trank und Schlaf zu pflegen; beſtändig in Schulden und dabei wenig gewiſſenhaft in der Wahl der Mittel, um ſich Geld zu verſchaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böſe Zunge hinter dem Rücken ſeiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man ſieht, daß ſeine zärtliche Beſorgniß für ihn ſelbſt ohne alle Beimiſchung von Tücke gegen Andere iſt; nur in der behaglichen Ruhe ſeiner Sinnlichkeit will er nicht geſtört werden, und dieſe erkauft er durch die Geſchäftigkeit ſeines Verſtandes.“ Und weiter unten fügt Schlegel noch hinzu: „Er iſt überzeugt, daß die Rolle, die er ſpielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchſchlüpfen kann, daß er auch ſich ſelbſt gegenüber niemals ganz ernſthaft iſt, und ſeinen Lebenswandel, ſeine Verhältniſſe zu Andern und ſeine ſinnliche Philoſophie auf eine luſtige Weiſe einkleidet.“ So beredt auch dieſe Schilderung von der Summe der Eigenſchaften Falſtaff's iſt, ſo wenig befriedigenden Aufſchluß giebt ſie doch über die poetiſche Berechtigung dieſer Individualität und über den letzten Grund ihrer Lebensbewegung.

2) Das im Text Geſagte ſpricht eigentlich nur die negative Bedingung aus, unter welcher eine Geſtalt komiſch wirken kann. Sobald unſer moraliſches Bewußtſein verletzt wird, wir uns überhaupt durch eine Individualität in die Sorge und Unruhe verſetzt fühlen, daß durch dieſelbe ſittliche Verhältniſſe zerſtört, oder edle Naturen in Unglück geſtürzt und dem Untergange entgegengeführt werden, ſo hat dieſelbe aufgehört, eine komiſche Figur für uns zu ſein; denn unſere freie Luſt an dem Lächerlichen iſt gefährdet, ſobald es mit dem Intereſſe des ſittlichen Menſchen in Conflict kommt. Dieſe Bedingung der komiſchen Wirkung faßt Ariſtoteles in der Poetik Cap. 5 ſchon ſehr ſchön auf, wenn er ſagt: „Die Komödie iſt Darſtellung des Schlechteren, aber freilich nicht in ſeiner ſittlichen Verwerflichkeit, ſondern des Häßlichen (d. h. offenbar des mit der Idee Contraſtirenden), wovon das Lächerliche nur ein Theil iſt, denn das Lächerliche iſt ein Fehler und eine moraliſche Häßlichkeit, ohne jedoch weder ein ſchmerzliches Gefühl zu erregen, noch Verderben zu bereiten.“ Mit dieſer Bedingung aller komiſchen Wirkung iſt aber, wie einleuchtet, das Weſen einer komiſchen Figur noch gar nicht erfaßt.

3) Ulrici über Shakespeare's dramatiſche Kunſt S. 353 und 354: „Falſtaff iſt nicht ſchlechthin böſe, denn er will ja das Böſe nicht um des Böſen willen, ſondern nur als Mittel zur Erlangung deſſen, was ihm Leben und Glückſeligkeit heißt.“ „Allein Falſtaff liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte und Niederträchtige, es iſt ſogar ein edler Kern in ihm, ein ſchmaler und ſchwacher Schein wirklichen Adels, der ihn, wie alle Shakespeare'ſchen Hauptfiguren umgiebt — ſie ſtammen ja alle vom Ebenbilde Gottes ab.“ Endlich: „Wir würden uns an einem ſolchen Fettklumpen von Fleiſchesluſt, Sinnlichkeit und Genußſucht trotz alles Witzes und Humors nicht ergötzen können, wenn nicht ein leiſes Gefühl jenen edleren Kern und den, wenn auch vorüberfliegenden, mehr unbewußten Kampf ſeines beſſeren Selbſt mit ſeiner Schwachheit uns ſtets vorhielte.“ Vergl. S. 355, wo Ulrici als Grund unſeres Ergötzens an Falſtaff Aehnliches angiebt: „Wir ergötzen uns an ihm, theils weil wir ſehn, wie, objectiv genommen, alle dieſe Schwäche

und Verkehrtheit, trotz alles hülfreichen Scharfſinns, ſich ſelbſt überall aufhebt und zuletzt doch das Gute und Rechte geſchieht, theils weil wir fühlen, daß dieſes Uebermaaß der Sinnlichkeit und Fleiſchlichkeit doch den inneren, edleren Kern und das beſſere Bewußtſein nicht ganz austilgen konnten.“ Man ſieht aus allen dieſen Stellen, wie es immer der moraliſche Geſichtspunkt und das ſittliche Intereſſe ſein ſollen, welche unſer Ergötzen an dieſer komiſchen Figur motiviren.

[4] Wir können uns daher, wie aus unſerer Darſtellung hervorgeht, auch hier mit Ulrici's Auffaſſung nicht einigen, welcher viel zu ſehr den Ernſt des Scheins und den proſaiſchen Zweck, für beſſer zu gelten, als er wirklich iſt, bei Falſtaff feſthält, indem er S. 352 ſagt: „Gleichwohl weiß Falſtaff recht gut, daß er gewiſſe Tugenden, wie Tapferkeit, Gutmüthigkeit, Redlichkeit, und vor Allem auch Ehre und Anſehn zu beſitzen ſcheinen muß; denn ohne dieſen Schein kann er nun einmal ſich und ſein Leben nicht halten. Auch hier muß alſo neben überſchwenglicher Unverſchämtheit ſein Witz und Scharfſinn zu helfen ſuchen.“ Wäre es wirklich Falſtaff's Zweck, den baaren Glauben an ſeine Tugenden zu erwecken, ſo müßten wir uns über nichts mehr wundern, als über den Mangel an Scharfſinn und Erfindungskraft, der ihn zu ſolchen Wendungen ſeine Zuflucht nehmen läßt, welche die Unwahrheit ſo klar an der Stirne tragen und auf nichts weniger rechnen dürfen, als gläubige Zuhörer zu finden. Wenn auch Falſtaff einzelnen ſchaalen Geſellen und Thoren, wie etwa den beiden Friedensrichtern gegenüber, mit ſolchen Waffen den Schein der Redlichkeit, Tapferkeit u. ſ. f. zu erwecken vermöchte, ſo würde dies doch für ſeine Umgebung, namentlich für den geiſtreichen Prinzen Heinrich, unmöglich ſein. Aber grade dieſem gegenüber läßt er die Funken ſeines Witzes und ſeiner komiſchen Erfindungskraft am meiſten leuchten; hier erſcheint er grade in ſeinen Wendungen am unbekümmertſten um ihre Glaubhaftigkeit, weil er nie eigentlich darauf ausgeht, an ſeine Tugend glauben zu machen. Den ſchaalen Leuten gegenüber iſt er am wenigſten reich an Prahlereien, um für bieder, wahrhaft und heldenmüthig gehalten zu werden, weil es ihm bei dieſen am wenigſten lohnt, eine ſolche Fülle von Humor ſpielen zu laſſen, während er ſich grade durch den Geiſt des Prinzen am meiſten geſtachelt fühlt, humoriſtiſch mit ſich ſelbſt und dem Schein ſeiner Tugenden zu ſpielen.

[5] Man darf daher dieſe Selbſtparodie Falſtaff's in ſeinen Erzählungen und einzelnen Aeußerungen nicht ſo faſſen, als ob, wie Ulrici meint, S. 355, ſeine Ironie und Selbſtperſiflage aus ſeinem ihn nie ganz verlaſſenden Bewußtſein über ſich ſelbſt, über ſeine ſittliche Schwäche und Verkehrtheit ſtammten. Auch dadurch wird ihm ein moraliſches Bewußtſein geliehen, welches ihm gar nicht beiwohnt, und welches, wenn es wirklich lebendig in ihm wäre, ſeine komiſche Wirkung beeinträchtigen würde. Falſtaff würde dann durch die Selbſtironie, in welche er abirrte, gewiſſermaßen nur überraſcht, denn ſie wäre ja nur der Ausdruck ſeines beſſeren Bewußtſeins und der Erkenntniß ſeiner Blöße. Falſtaff aber iſt nie freier, ſelbſtbewußter, heiterer, als grade in den Momenten ſeiner Selbſtparodie, d. h. in den humoriſtiſchen Anſtrengungen, für ſittlich, ritterlich u. ſ. f. zu gelten, und wirkt dadurch auch mit ſo unverſiegbarer Heiterkeit auf uns zurück.

Man vergegenwärtige ſich nur einmal die Aeußerungen Falſtaff's, in welchen ſich ſeine koloſſale Ruhmredigkeit beſonders hervorthut, und man wird ſogleich zugeben, daß unſere Luſt daran grade auf der im Momente der Aeußerung auch ſchon vollzogenen Parodie des Ernſtes liegt. Die nackte Unverſchämtheit, welche darauf ausgeht, Andere wirklich von der Wahrheit einer Lüge zu überzeugen, kann nie wahrhaft komiſch wirken. Wenn Falſtaff auf den Trunk ſchmäht und ſeine Enthaltſamkeit preiſt, den Fluch auf alle feigen Memmen herabbeſchwört, nichts als Schurkerei findet unter dem ſündhaften Menſchenvolke, ſich einen durch ſchlechte Geſellſchaft Verführten nennt, ſo ergötzt uns darin weſentſich die Kraft des ſich ſelbſt parodirenden Humors, der um ſo ſchlagender wirkt, je gigantiſcher die Selbſtverherrlichung iſt. Darum wirkt das Wort Falſtaff's, mit welchem er auf den todten Percy mit großartigem Siegesgefühl zeigt: „Da habt ihr den Percy!" ſo unwiderſtehlich; darum erregt z. B. ſeine Aeußerung zum gravitätiſchen Oberrichter, durch welche er mit dem Schein des feierlichſten Ernſtes die genialſte Selbſtparodie vollzieht, eine ſo unerſchöpfliche Heiterkeit, indem er ſagt: „Es kann keine gefährliche Affaire aufducken, ſo werde ich gleich daran geſetzt. Nun, ich kann nicht immer vorhalten: aber es iſt beſtändig der Tick unſerer engliſchen Nation geweſen, wenn ſie 'was Gutes haben, es zu gemein zu machen." Falſtaff ſinkt zum unverſchämteſten Tölpel herab, wenn man ihm dabei die ernſthafte Meinung unterſchiebt, wirklich Andere von ſeiner Idealität und ſeinem ſittlichen Geiſte überzeugen zu wollen. Wir haben nur die wenigen Stellen angeführt, weil ſie genügen, das Geſagte zu beſtätigen. Ein für den ächten Humor unverfälſchter Sinn wird unſere Auffaſſung auch augenblicklich in ſich ſelbſt reproduciren.

*) Dieſe ganzen Scenen (Akt 5, Scene 3 und 4) ſind beſonders geeignet, die von uns entwickelte Auffaſſung Falſtaff's ſchlagend zu beſtätigen. Die Selbſtkatechiſation der Ehre (Akt 5, Scene 1) bildet die eigentliche Baſis der folgenden Auftritte. In dieſem Monologe löſt Falſtaff zuerſt die Ehre als eine ideale Macht durch ſeine Dialektik komiſch auf und parodirt ſo im Voraus die Thaten ritterlicher Tapferkeit, welche der Kampf an das Licht ziehen wird. Zugleich vernehmen wir dadurch ſein humoriſtiſches Bewußtſein über ſeine eigne Theilnahme am Kampfe, welches die Praxis darauf ſo ergötzlich beſtätigt. Der Humor der Situation folgt der theoretiſchen Verſpottung der Ehre. Nun beginnt die Hitze des Kampfes, der Wurf um Leben und Tod. Falſtaff erſcheint; an dem gefallenen Sir Walter Blunt wird ihm die Wahrheit ſeiner Dialektik der Ehre zunächſt gegenſtändlich. Falſtaff iſt jetzt, wie in den folgenden Auftritten, von einer Ataraxie der Seele erfüllt, welche uns mit ſeiner Verſpottung der idealen Mächte, der Ehre und des Ruhms verſöhnt. Er verharret, von der Leidenſchaft des Kampfes umgeben, in ſeiner humoriſtiſchen Stimmung, welche ſich, dem vom Kampfe erhitzten Prinzen Heinrich gegenüber, in jenen Blitzen des Humors geltend macht, durch welche er, in dem Schein heroiſcher Thatenluſt, den er herauskehrt, denſelben in einem Athem auch wieder parodirt. Oder ſollte es Jemand wirklich für das ernſthafte Bewußtſein Falſtaff's nehmen, den Prinzen von ſeinem Thatendurſt durch die Aeußerung überzeugen zu wollen: „Nun, bei Gott, Heinz, wenn Percy noch am Leben iſt, ſo kriegſt du mein Schwert nicht; aber mein Piſtol, wenn du willſt." Die unendlich komiſche Kraft liegt allein in der von Falſtaff ſelbſtbewußt vollzogenen Auflöſung des Scheins der eignen Ritterlichkeit. Die Spitze der humoriſtiſchen Lebensanſchauung bildet aber ſein Monolog, unmittelbar nachdem er die Maske des Todten angenommen, um ſich vor Douglas' Schwert zu ſchützen: denn in dieſem Selbſtgeſpräch befreit ſich Falſtaff von der Schmach der Feigheit durch die humoriſtiſche Selbſtverſpottung der ganzen Situation. Daß aber Falſtaff nicht einen Augenblick von dem nackten Gefühl der Angſt überraſcht wird, ſondern ſich durch den Humor eigentlich zum Herrn über ſeine gefährliche Lage macht, dies iſt der tiefſte Grund unſerer freien, durch nichts getrübten Luſt und Heiterkeit, mit welcher wir uns dem Spötter der Ehre und alles Heldenthums hingeben. Träte uns nicht in dieſer auflöſenden Kraft des Humors zugleich die Freiheit des Gemüths entgegen, welche keine Situation zu beeinträchtigen vermag, ſo würde unſer ſittliches Bewußtſein ſich immer mißbilligend hervordrängen. Jeder geſunde Leſer und Zuſchauer erfährt dieſe Stimmung in ſich, welche wir uns in ihrer letzten Wurzel begreiflich zu machen verſucht haben.

') Es iſt von manchen Kunſtrichtern des Königs ſchroffe, gewaltſame Auflöſung ſeines Verhältniſſes zu Falſtaff hart und unbillig gefunden worden. Hazlitt, Fr. Horn

u. A. haben dieſe plötzliche Vernichtung Falſtaff's, des früheren Gefährten der Lüſte des Königs, als Ausdruck einer Gemüthshärte bezeichnet. Ulrici a. a. O. S. 409 giebt zu, daß uns der arme Ritter mit ſeinem plötzlich zerſtörten Paradieſe einiges Mitleid errege, und ſucht nur aus der Lage des Königs den gewaltſamen Bruch mit dem gottloſen Gefährten ſeiner Jugend zu rechtfertigen. Damit iſt die Situation aber nicht verrückt und nicht begriffen. Daß der König von ſeinem Standpunkt aus nicht anders handeln kann, iſt gewiß richtig; er muß öffentlich mit ſeiner Vergangenheit brechen; aber die Härte und Schroffheit gegen Falſtaff wird für dieſen nur ein Mittel, ſich auch jetzt in ſeinem unverſiegbaren Humor zu bewähren. Falſtaff zeigt in dieſer, wie in den Schlachtſcenen des erſten Aktes, daß der Humor bei ihm in Fleiſch und Blut übergegangen iſt, der auch in den Kriſen ſeines Lebens aushält. Wir kommen daher auch in dieſer Schlußſcene gar nicht zur Empfindung des Mitleids, weil Falſtaff durch die Selbſtparodie der ganzen Situation uns ſogleich darüber hinweghebt und in die Region der Heiterkeit verſetzt. Wenn die Stimmung des Mitleids mit Falſtaff das Reſultat dieſer Scene wäre, ſo hätte der Dichter, zum Theil wenigſtens, ſein eignes Bild zerſtört, welches uns bis jetzt ſtets mit der ungetrübteſten Heiterkeit erfüllt hat. Unmöglich kann der Dichter dieſe Geſtalt mit einer Verſtimmung von uns ſcheiden laſſen; dies wäre aber der Fall, wenn dieſe Verurtheilung Falſtaff's uns wirklich zum Mitleiden mit dem Helden des Humors ſtimmte. Dies wäre aber nur möglich unter der Bedingung, daß Falſtaff ſeine Verbannung ſelbſt mit ſchmerzlicher Empfindung vernähme, wenn wir ihn ſelbſt aus ſeinem Gleichgewicht geworfen ſähen. Aber er ſelbſt löſt mit den erſten Worten nach des Königs Rede: „Herr Schaal, ich bin euch tauſend Pfund ſchuldig," den Ernſt der ganzen Situation auf und befreit ſich augenblicklich von der Schwere des auf ihm laſtenden Verbannungsſpruchs. Seine Selbſtbefreiung ſtellt aber zugleich auch die für den Augenblick geſtörte Heiterkeit in dem Hörer her. Shakespeare will uns grade in dem verhängnißvollſten Momente den Triumph des Falſtaff'ſchen Humors zeigen und offenbart darin den außerordentlichſten Takt für die innere Abrundung des Characters.

---

*) Die diaboliſche Ironie ſowohl in ihrem, jede beſondere Exiſtenz negirenden Bewußtſein, als in dem davon unzertrennlichen Gefühl der Ohnmacht, welches ſie unabläſſig erfährt, ſpricht Mephiſtopheles gleich beſtimmt und klar aus. Das erſte Moment in den Worten:

„Ich bin der Geiſt, der ſtets verneint,
Und das mit Recht: denn Alles, was entſteht,
Iſt werth, daß es zu Grunde geht."

Das zweite Moment in dem Bekenntniß der Unvergänglichkeit des Lebens, indem er ſagt:

„Wie viele hab' ich ſchon begraben!
Und immer circulirt ein neues, friſches Blut.
So geht es fort, man möchte raſend werden!"

*) Es muß als ein Verdienſt Ulrici's anerkannt werden, auf den Zuſammenhang Falſtaff's mit den geſchichtlichen Verhältniſſen ſeiner Zeit zuerſt aufmerkſam gemacht und von dieſer Seite her die Bedeutung Falſtaff's und das Recht ſeiner Exiſtenz in den beiden Theilen Heinrich's IV. gerechtfertigt zu haben. A. a. O. S. 407 u. ſ. f. So wenig wir uns mit der allgemeinen Auffaſſung Ulrici's in Betreff Falſtaff's vereinigen konnten, weil derſelbe nicht bis zu der letzten Wurzel unſeres Wohlgefallens an dieſer Geſtalt vorgedrungen iſt, ſo ſehr müſſen wir Ulrici's Anſicht von der concreten Bedeutung Falſtaff's zu den geſchichtlichen Verhältniſſen ſeiner Zeit theilen.

10) Schon in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung S. 58 haben wir die Verſinnlichung Falſtaff's durch L. Devrient, welche in Deutſchland zu ſeiner Zeit eines großen Anſehens genoß, als eine nur theilweiſe befriedigende erwähnt. Die Blitze des Genies verbargen ſich auch hier nicht; in einzelnen Zügen leuchtete auch eine ſo urſprüngliche komiſche Kraft hervor, daß wir den genialen Ritter in ſeiner alles parodirenden Freiheit ganz vor uns ſahen. Aber Devrient gab kein Geſammtbild, zog überhaupt den Falſtaff viel zu ſehr in das grob Sinnliche herab und raubte ihm dadurch den Ausdruck der ſchrankenloſen, über die Verhältniſſe, wie über die Leidenſchaften und Affecte, über die idealen Intereſſen, wie über die rohe Begierde ſchwebenden Heiterkeit. Devrient griff, was damit zuſammenhängt, viel zu ſehr zu den ſinnlichen Hebeln und zog dadurch nicht ſelten Falſtaff zur Carricatur herunter. Nach dem, was wir über die Darſtellung Schröder's geleſen haben, muß dieſer große Künſtler auch in dieſer Rolle eine bewunderungswürdige Kraft ausgeübt haben. Wer ſich nicht zur Anſchauung des von uns entworfenen Bildes Falſtaff's erheben und den letzten Grund des Ergötzens dieſer größten komiſchen Figur aller Zeiten in ſeiner Seele durchleben, alſo ſich ganz in die Freiheit der Falſtaff'ſchen Weltanſchauung verſetzen kann, der wird uns nie befriedigen, er mag im Einzelnen auch noch ſo komiſch wirken. Wir haben uns bei dem Character des Falſtaff nicht weiter auf eine Durchführung der beſonderen Situationen eingelaſſen, weil uns hier jeder Verſuch, durch eine Analyſe lehren zu wollen, pedantiſch erſchien. Demjenigen Künſtler, welcher die humoriſtiſche Stimmung Falſtaff's durchleben kann und jener komiſchen Accente mächtig iſt, welche augenblicklich elektriſch wirken, weil ſie uns ſogleich von jedem Ernſt des Lebens entbinden, fällt die Darſtellung der beſonderen Situationen ganz von ſelbſt zu; denn ſie ſind ja weſentlich nur die unerſchöpflichen Variationen deſſelben Themas.

VI.

Othello

in Shakeſpeare's gleichnamiger Tragödie.

Für die Auffaſſung und Verſinnlichung Othello's ſtellen ſich ſogleich *zwei Elemente* heraus. Da in Othello weſentlich die Eiferſucht aus dem Gedanken des verletzten Vertrauens hervorgeht, ſo hat ihn der Dichter ſelbſt mit der großſinnigſten Offenheit und dem argloſeſten Zutrauen gegen die Menſchen ausgeſtattet. Weil er ſelbſt von Falſch, Argliſt und Heuchelei abſolut entfernt iſt, ſo traut er auch Anderen dieſe Eigenſchaft gar nicht zu. Die Offenheit und Gradheit entſpringen aber bei ihm auch aus dem Gefühl und dem Zutrauen zu ſeiner eignen Kraft; ſie ſtammen aus der männlichen Energie, welche ſich auf ſich ſelbſt ſtellt und alle kleinlichen Künſte und unlautern Hebel verſchmäht. Sein Zutrauen wurzelt in ſeiner ſittlichen Natur, welche in der grade durch die Welt ſchreitenden Geſinnung den Adel des Menſchen erblickt, dem auch der Sieg nicht fehlen wird. In Othello herrſcht daher weſentlich das *heroiſche Princip*, durch welches der Menſch ſich als den Schöpfer ſeiner ganzen Lebensſtellung betrachtet und ſich durch ſeine Thatkraft ſeine Anerkennung erringt. Wie der heroiſche Menſch über das Spiel der Intrigue erhaben iſt, weil er es im Gefühl ſeiner Energie verachtet, ſo vertraut auch Othello nur der Stärke und Tüchtigkeit ſeiner Perſönlichkeit. Sie ſtellt er in jedem Augenblick ohne Rückhalt ganz dar, und macht es dadurch dem Netz des Verraths leicht, ihn unvermerkt rettungslos zu umgarnen.

Dieſe Grundzüge bedingen den *Grundton* des Othello. Obgleich ſeine kriegeriſche Natur nur die Folie für die Entwicklung ſeiner Leidenſchaft bildet, ſo gehört ſie doch weſentlich mit zu ſeiner Perſönlichkeit. Wie der politiſche Hintergrund und die großen Verhältniſſe des venetianiſchen Staats unſerer Tragödie eine erhabene Phyſiognomie geben und uns ſogleich über die Enge und Beſchränktheit bloßer Familienverhältniſſe und Privatleidenſchaften hinaus verſetzen, ſo giebt auch der heroiſche Character dem Othello eine mächtige Baſis und verleiht ſeiner Leidenſchaft einen großartigen Styl. Mit dieſem, das heroiſche Princip abſpiegelnden Grundton verbindet ſich nun der Ausdruck der Gradheit und biederherzigen Offenheit. Othello's Ton kann nicht voll und energiſch genug klingen, weil durch ihn weſentlich eine thatkräftige, verhältnißmäßig wortkarge Natur zu uns ſprechen ſoll. Ueberall, wo ſich das heroiſche Princip geltend macht, iſt die Fülle und plaſtiſche Kraft des Tones nothwendig, wogegen die Malerei des Tones, welche Schatten und Licht bis in die leiſeſten Abſtufungen und Uebergänge dringen läßt, entſchieden zurücktritt. Der Ton, aus welchem uns die unbefangenſte Offenheit und Kraftfülle eines Kriegers zugleich entgegendringen, verträgt die ſubtile Ausarbeitung eines zierlichen Schmuckes nicht; er ſoll vielmehr maſſenhaft durch ſeine plaſtiſche Kraft auf uns wirken, wie eine mehr auf die Fernſicht berechnete koloſſale Statue, welche durch mächtige große Züge zu uns ſpricht. Dieſer großartige Styl iſt dem Tone des Othello vor Allem zu leihen. Darum gehört der Othello zu denjenigen Geſtalten, zu deren Durchführung, unabhängig von aller Intelligenz und Phantaſie, weſentlich die phyſiſche Energie gewaltiger Mittel unentbehrlich iſt, wo alſo der Geiſt die mangelnde Kraft nicht zu erſetzen vermag. Othello bedarf dieſer phyſiſchen Mittel nicht etwa, um die Leidenſchaft in ihrem rieſenhaften Schwunge darzuſtellen, ſondern ſchon um das einfache Bild des Helden zu geben, aus dem wir ſpäter ein ſolches Pathos in ſeiner zerſtörenden Gewalt hervorbrechen ſehen.

Was die Character-Maske betrifft, ſo gilt für ſie daſſelbe Geſetz, welches der bildende Künſtler in der Verſinnlichung des Othello zu verfolgen hat, nämlich demſelben, innerhalb des Racetypus, der ihn uns, nach Shakespeare's Intention, als Mauren zeigt, doch ſo viel Größe und Adel zu geben, als dieſer Typus zu entwickeln fähig iſt. Othello ſoll alſo das edelſte Bild geben, wozu ſich dieſe Race in ihrer Geſichtsbildung zu ſteigern fähig iſt. Auch Retſch hat in ſeinen Umriſſen dies Geſetz durch die Bildung, welche er dem Othello geliehen hat, anerkannt. Wir ſehn den Typus der Neger-Race vor uns, aber das Brutale dieſer Formen theils gemäßigt, theils zum Ausdruck des Selbſtgefühls und der Kühnheit veredelt.

Das erſte Auftreten Othello's muß ſein Bild ſchon feſtſtellen. Der offne, ſich ſeiner Kraft bewußte und ſeines guten Rechts gewiſſe Mann ſteht ſogleich vor uns.1) Die Ruhe Othello's muß aus ſeiner Zuverſicht kommen, denn nur auf dem Grunde der beſonnenen Kraft kann ſpäter der Strom der Leidenſchaft als Gegenſatz auftreten und erſchütternd wirken. Die berühmte Erzählung Othello's vor dem verſammelten Senate, wie er Desdemona gewonnen hat, ſoll vor Allem durch den Ausdruck lauterer Wahrheit rühren. Das bewegte Kriegerleben in der ſchmuckloſen Aufzählung ſeines gefahrenreichen Wechſels muß uns durch ſeine einfache Wahrheit die Zuneigung Desdemona's begreiflich machen. Als Othello dann die wachſende Theilnahme Desdemona's berührt, da wollen wir jene ſo unwiderſtehlich wirkenden Naturlaute vernehmen, welche die Rührung, von der ſich Othello's ſtarke Seele in der Wiedererinnerung überraſcht fühlt, wiedererzeugt.[2]) So entfernt Othello, als Krieger, von jeglicher Prahlerei iſt, ſo fern liegt dem Liebenden jede Sentimentalität, jeder Gefühlsaufwand. Othello iſt in Betreff ſeiner Liebe wortkarg; er iſt auch in Beziehung auf Desdemona nicht von dem Schwunge romantiſcher Leidenſchaft bewegt worden. Er liebt ſie um ihres Mitleids willen, d. h. weil er in ihr das erſte Gemüth gefunden hat, welches ihm in das reiche und bewegte Kriegerleben den Troſt aufrichtiger Hingebung und beglückender Ruhe zu bringen verheißt. Othello bringt uns in der Erzählung das ganze Werden dieſes Verhältniſſes mit der tiefempfundenſten Innigkeit an unſer Herz; ja er fühlt ſich in der Erinnerung an dieſen nicht erſtrebten und doch durch die Macht ſeiner einfachen Größe über ſein Hoffen ihm gewordenen Sieg zu ſanfter Rührung bewegt, welche ihm jede weitere Ausführung durch das beredte Wort verſagt.

Da Othello ſeiner ganzen Natur nach im Ausdruck ſeiner Empfindung wortkarg iſt, ſo müſſen vor Allem die Worte, in welche er, von der Macht des Augenblicks ergriffen, die ganze Fülle ſeiner Empfindung ergießt, mit der ganzen Intenſität eines tiefen Gemüths geſprochen werden. Denn aus ihnen ſollen wir jetzt ſchon die innere Zerſtörung ermeſſen, welcher Othello durch den Bruch dieſes Verhältniſſes preisgegeben ſein würde. Einen ſolchen Moment hat der Dichter dem Othello im zweiten Akt nach ſeiner Landung auf Cypern geliehen, wo derſelbe Desdemona, gegen ſein Erwarten, ſchon findet. Die Anſchauungen, welche die Phantaſie ihm leiht, von dem nächſten Erlebniß des Sturmes hergenommen, ſind der energiſche Ausdruck einer unendlichen, ganz in die Gegenwart herniedergeſtiegenen Seligkeit.[3]) Auch hier ſind es volle, markige Laute einer gewaltigen Natur, die ſich in wenige Bilder zuſammenfaßt, und dann ſelbſt die Ohnmacht des Wortes bekennt.[4] Aus dieſer Ueberfülle des Glücks dringt aber ſchon der Ton, der uns für daſſelbe zittern macht. Bei dem durch Jago's Tücke herbeigeführten Aufruhr ſchreitet Othello eben ſo männlich ſtark, als beſonnen ein. Ueberall giebt er uns das Bild gedrungener Kraft, welche uns nur die jetzt noch gebundenen Mächte ahnen läßt, die, einmal entfeſſelt, auch eine Welt in Trümmer zu ſchlagen vermögen. Es beruht daher das Geheimniß der Darſtellung des Othello beſonders darauf, in ſeiner, von aller Rhetorik, aller Feierlichkeit, allem declamatoriſchen Schmucke fernen Rede jene Accente hören zu laſſen, aus denen uns das Gefühl einer ungeſchwächten Naturgewalt entgegendringt, welche in ihrer Fülle immer noch auf einen Ueberſchuß von Kraft hinweiſt.

Die Darſtellung der wachſenden Eiferſucht des Othello iſt durch den von uns entwickelten Character bedingt. Da Othello Jago's tückiſchen Worten ſo raſch Eingang verſtattet, ſo hat der Darſteller auf diejenigen Stellen ein beſonderes Gewicht zu legen, in denen Othello die Gradheit und Redlichkeit des Jago preiſt, denn ſie ſind die Folie für die ſo raſch in das Blut eindringenden Einflüſterungen Jago's. Nur muß freilich der Darſteller des Jago dies Urtheil des Othello nicht durch den Ton der Verſchmitztheit und Tücke Lügen ſtrafen. Jago kann dem Othello gegenüber nicht bieder und ſoldatiſch treuherzig genug dargeſtellt werden, denn nur dadurch iſt die Wirkung ſeiner Rede erklärlich und Othello's Urtheil über ihn gerechtfertigt. Das Gemüth Othello's iſt ſo weit entfernt von Verrath, daß er ſich ein ſolches Gewebe von Heuchelei und Tücke, womit Jago ihn umſtrickt, auch nicht einmal als möglich vorzuſtellen vermag. Jago iſt ihm aber ein Mann von „nie geſehener Treue," der Othello's Wohl allein vor Augen hat.

Die große, durch die Virtuoſität der Heuchelei und die ſchlauſte Berechnung ihrer Wirkungen einzige Scene des dritten Akts zwiſchen Othello und Jago hat für Erſteren ein der Darſtellung beſonders die Schwierigkeit, die ſteigende Gährung in ſeinem Blute, die wachſende Unruhe in ſeiner Seele und den Kampf des ſich noch wehrenden Vertrauens in allen Vermittlungen vor uns werden zu laſſen. Dieſe Unterredung iſt die eigentliche Kataſtrophe für Othello, denn ſie erweckt zuerſt die von nun an raſtlos fortwirkende Leidenſchaft der Eiferſucht. Es iſt von höchſter poetiſcher Wirkung, wenn Othello der abgehenden Desdemona vor dieſer Unterredung nachruft:

„Verdammniß meiner Seele,
Lieb' ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder."

denn in dieſen Worten vernehmen wir, zugleich mit dem Ausdruck der vollſten Leidenſchaft der Liebe, in dem doppelſinnigen Schluß das Bekenntniß, daß mit dem Ende dieſer Liebe das Chaos, d. h. die Naturgewalt der Leidenſchaft, aus dem Abgrunde, in den ſie durch die Macht der Beſonnenheit und der Liebe verſenkt worden iſt, wieder hervordringen und das Gleichgewicht der Seele zerſtören würde. In dieſem Gefühl trifft ihn das erſte, verhängnißvolle Wort Jago's. Die Zurückhaltung Jago's, welcher die Untreue und den Verrath zunächſt nur wie einen düſtern Hintergrund ahnen läßt, weckt zuerſt jene folternde Spannung Othello's, wie ſie edlen, argloſen Naturen eigen iſt, wenn ſich plötzlich vor ihrer Phantaſie ein Abgrund öffnet. Das Geſpenſt der Eiferſucht, das Jago, indem er es von Othello abzuwehren vorgiebt, heraufbeſchwört, ruft zuerſt den kräftigen Widerſtand der argloſen Seele des Letztern auf. Aber in der Bekämpfung wüthet ſchon das Gefühl einer Verwundung, welche Othello nur nicht eingeſtehen will.5) Daher ſeine mühſame Faſſung, ſeine wortkarge Erwiderung auf Jago's Rede. Erſt als dieſer ihn verlaſſen, macht ſich das empörte Gemüth Luft. Zum erſten Male bricht der Gedanke an den Treubruch in ſeiner furchtbaren Geſtalt hervor.6) Schon hier beginnt ſich die innere Zerſtörung in jenen gewaltigen Sprüngen der Phantaſie anzukündigen, welche uns den Durchbruch bisher zurückgedrängter Naturkräfte ahnen laſſen. Nur der Anblick Desdemona's bringt auf einen Augenblick dieſen Dämon der Eiferſucht wieder zum Schweigen. Othello antwortet, wie ein von großer Anſtrengung Erſchöpfter, nur wenige Worte, aber innerlich gährt das Gift fort. Nur über dieſen einzigen Gedanken brütend, tritt er wieder vor uns hin. Jetzt offenbart ſich, wie der Verluſt des Glaubens an Desdemona's Treue den gewaltigſten Riß in Othello's ganzes Daſein macht. Alles, was bisher ihm gegolten, das Ziel ſeines Ehrgeizes, Gegenſtand ſeiner Luſt und Wonne geweſen iſt, wirft er, wie eine unnütze Bürde, von ſich; inmitten des kräftigſten Wirkens fühlt er ſein Tagewerk geſchloſſen. Othello entlaubt ſich gleichſam vor uns zu einem nackten Stamme.[7]) Aber dies Gefühl der Wehmuth ſchlägt wieder in Zorn um. Weil ihm die Gewißheit des Treubruchs Alles koſtet, ſo bringt auch der aufwachende Zweifel daran die ganze Wuth gegen den Urheber ſeiner Schmerzen zum Ausbruch.[8]) Hier, wie in Allem, zeigt ſich Othello's Großheit. Gedanke und Anſchauung gehn in's Ungeheure. Nun beginnt Jago, von jetzt an zugleich für ſeine eigene Sicherheit arbeitend, das tückiſche Netz ganz feſt um Othello zu ziehen. Eine Rückkehr iſt unmöglich; er ſieht aus Othello's Ausbrüchen, was er ſelbſt zu fürchten hat, ſollte er treulos erfunden werden. Jago iſt durch die Gewalt der Leidenſchaft, die er heraufbeſchworen hat, zur Durchführung ſeines Planes genöthigt, ja er wird dadurch vielleicht ſelbſt über ſeinen urſprünglichen Vorſatz hinaus getrieben. Jago verheißt Beweiſe. Iſt doch Desdemona's Taſchentuch durch Emilien bereits in ſeinen Händen. Der Traum Caſſio's und die Verſicherung, jenes erſte Angebinde des Mohren in Caſſio's Händen geſehen zu haben, geben Othello die Gewißheit des Treubruchs. Der Zweifel, die Unruhe, welche bisher noch auftauchten, ſind damit dem vollen Sturm der Leidenſchaft gewichen. Dieſer erſte Ausbruch der Racheluſt trägt den Character des Ungeheuren, in welchem Othello gleichſam nach dem Fernliegendſten zuerſt greift, um ſich nur in dem Ausdruck der Furchtbarkeit genug zu thun.[9])

Mit der Gewißheit von Desdemona's Untreue tritt Othello zu der Gattin und fordert das Taſchentuch. Die Gährung hat bereits die ganze Natur durchdrungen. Daher bricht auch bei allem Streben, ſich zu verſtellen, der mit Spott gemiſchte Zorn durch. Das Mährchen von dem wunderbaren Urſprung jenes verhängnißvollen Tuches, zunächſt von Othello erſonnen, um das Gewicht, welches er auf die Aufbewahrung jenes Tuches legt, begreiflich zu machen, muß uns den ſchon fieberhaften Wahnwitz ſeiner Leidenſchaft enthüllen. Othello ſpricht dieſe Sage mit der Haſt einer durch die Erzählung ſich ſelbſt in's Ungeheure ſteigernden Phantaſie. In die Worte: „Wenn du's verlörſt, es wär' ein Unheil ohne Maaß“ faßt derſelbe das Verhängniß, welches ſich für ihn an die Bewahrung dieſes Tuches knüpft, doppelſinnig zuſammen. Die Recitation hat daher auch in dieſe Worte das Erzittern vor der Gewißheit des Verluſtes, wie das Gefühl eines ungeheuren Wehes zu legen, welches Othello bei dieſem Gedanken übermannt. Auf Desdemona's Verlegenheit, die ſie unſeliger Weiſe durch die raſche Ableitung des Geſprächs auf Caſſio's Wiedereinſetzung verbergen will, folgt Othello's wüthend ſich wiederholender Befehl nach dem Tuche, womit er in gräßlicher Gewißheit von Desdemona's Untreue fortſtürzt.

Mit dem vierten Aufzuge ſehn wir die ungeheure Natur Othello's durch die Qualen des Gemüths auch phyſiſch erſchöpft. Darum reibt das Bekenntniß des wirklich vollbrachten Ehebruchs Desdemona's mit Caſſio, welches Othello durch Jago vernimmt, ſeine Kräfte auf. Othello reiht daher nur unzuſammenhängend die nackten Vorſtellungen des Treubruchs mit dem Schrei nach Rache und dem Hohn der Selbſtverſpottung 10) in fieberhafter Aufregung aneinander, welche die kräftige Natur anfällt und für den Moment auch phyſiſch unterwirft. Aus der Erſchöpfung aller Geiſtes- und Körperkräfte dieſer heroiſchen Natur ermeſſen wir zugleich das Maaß innerer Empörung, der dieſelbe erliegt. Der Darſteller hat alſo dieſe eben erwähnte Stelle, welche mit der Ohnmacht endet, auch als Reſultat einer alle Kräfte aufreibenden Gährung zu verſinnlichen. Er muß daher Othello, von ſeinem Erſcheinen im vierten Akte an, als einen durch die Vorhergänge Erſchöpften zeigen. Auch die Phantaſie, welche früher nach ſo ungeheuren Bildern griff, iſt erſchlafft; Othello's Erwiderungen verrathen nur ein dumpfes Brüten: derſelbe ſpricht auch nach dem Erwachen aus der Ohnmacht mehr in abgeriſſenen Ausrufungen, als in zuſammenhängender Rede. Jago kann daher dieſer Leidenſchaft gegenüber Alles wagen, denn Othello iſt durch ſie ſchon ſo umdüſtert, daß auch die plumpſte Verläumdung Eingang findet. Auch darin zeigt ſich eine außerordentliche Kunſt der Compoſition, daß Jago, ſo lange die Leidenſchaft den Mohren noch nicht unterjocht hat, die ſchlaueſten, berechnetſten Wendungen, die vorausſehendſte Klugheit anwendet, aber dem von Eiferſucht Betäubten die rohſten Verläumdungen gegen Desdemona gefahrlos einflüſtert.

Die durch Jago veranſtaltete Unterredung mit Caſſio, der Othello unbemerkt zuhört, bringt den Entſchluß, Desdemona zu ermorden, zur Reife. Othello iſt ſchon ſo ſehr ein Opfer der Leidenſchaft, daß Jago ganz keck wagen darf, den Spott, das Gelächter und die verächtlichſten Wendungen, welche Caſſio gegen ſeine Buhlerin Bianka richtet, auf Desdemona zu deuten. Da jedes Urtheil in Othello verſiegt iſt, ſo darf die gläubige Aufnahme dieſer Lüge uns nicht Wunder nehmen; ſie dient vielmehr dazu, zu zeigen, wie die Wogen der Leidenſchaft über Othello zuſammengeſchlagen ſind. Durch die Ausrufungen der Wuth ziehn ſich aber auch die Seufzer einer unendlichen Wehmuth, welche ihm der Gedanke an die Grauſamkeit des Geſchicks und an die ihm zur Nothwendigkeit gewordene Vernichtung Desdemona's erpreſſen. 11) Seine abgeriſſenen Reden haben den Character von Naturlauten, welche das Gemüth willenlos ausſtößt, denn Othello iſt ganz zum Spielball ſeiner Leidenſchaft herabgeſunken. Die Darſtellung hat hier die ſchwere Aufgabe, in dieſen wechſelnden Ausbrüchen der Wuth, des Schmerzes und des Hohnes die ganze Tiefe einer Zerſtörung zu zeigen, welche uns die Ueberzeugung aufdringt, daß eine große, kräftige Natur rettungslos der Leidenſchaft zum Opfer gefallen iſt.

Nur der Anblick und die Rede Desdemona's, der ſeelenvolle Hauch dieſer tiefgekränkten Frau löſen auf einen Moment die Ausbrüche der Wuth in den Ausdruck des erſchütterndſten Jammers auf,[12] der indeſſen wieder einem diaboliſchen Hohne weicht, welcher auch die niedrigſte Bezeichnung für Desdemona nicht verſchmäht. Dem Triumphgeſchrei des Mohren über Caſſio's Tod, worin ſich ſeine Wuth zuſammenfaßt,[13] folgt nun der Monolog, der dem blutigen Werk der Ermordung vorhergeht. Othello beginnt den Monolog mit dem Ausdruck eines ungeheuren Schmerzes, über welchen der Gedanke, durch den Mord der Vollſtrecker des Rechts zu ſein, geſiegt hat.[14] Darin liegt das Grauenhafte von Othello's Gemüthsſtimmung, daß er, befangen von dem Wahnſinn einer maaßloſen, ihn jeder Prüfung unfähig machenden Leidenſchaft, in ſeiner That nur den Ausdruck der Gerechtigkeit erblickt, daß er ſich gleichſam als den Vollſtrecker eines unabwendbaren Geſchickes betrachtet. Dieſer gewaltige Bruch ſeines Gemüths, dieſe Zerſtörung ſeines Weſens, der wir ihn überantwortet ſehen, iſt aber zugleich das eigne Gericht der Leidenſchaft: ſie hat ihren Rächer in ſich ſelbſt: die Frage nach einer beſonderen Strafe der Leidenſchaft iſt ebenſo unpoetiſch, als unphiloſophiſch, denn dieſer Gemüthszuſtand ſelbſt iſt das Gericht, welches die Leidenſchaft an ſich erfährt. Ihr Kern iſt, wie wir gezeigt haben, ein tief ſittlicher, aber die zerſtörende Geſtalt, in der ſie auftritt, iſt ihr Unrecht, ihre dämoniſche Gewalt iſt Othello's Schuld und die daraus erwachſende Qual ſeiner Seele ſeine Strafe. Die Sühne nach vollbrachter That haben wir bereits oben aus der Compoſition des Kunſtwerks entwickelt. Der Darſteller, welcher in der Scene der Ermordung Desdemona's uns nicht den Abgrund einer Gemüthszerſtörung blicken läßt, in welcher der ungeheuerſte Schmerz und der Wahn, das Rächeramt gleichſam im Namen der Vorſehung zu übernehmen, mit einander ringen, reicht nicht an die Höhe der Poeſie dieſer Scene.

Othello betritt das Zimmer, in welchem er das Rächeramt zu vollziehen entſchloſſen iſt, innerlich aufgelöſt, denn er hat die gewaltigſte Wendung ſeines Geſchicks durchlebt. Das Mitleid bei Desdemona's Anblick iſt noch das letzte Widerſtreben, ſein Geſchick erfüllen zu müſſen. Das Antlitz Othello's iſt verſtört, der Ton zeigt uns den Wechſel eines zerbrochenen Gemüths und jenes furchtbaren Ernſtes, der die Wendepunkte menſchlichen Geſchicks ankündigt; dieſer Eindruck reflectirt ſich auch in Desdemona; Othello's ganzer Bau erbebt in blutiger Wuth.[15] Aber die Ausbrüche tobender Leidenſchaft ſind verhallt; die frühere, nach außen gekehrte Wuth des Mohren iſt in dem zur Reife gekommenen Entſchluß des Mordes erſtorben: ſie flammt nur noch bei der Erinnerung an den Treubruch einmal auf. Othello hat den Mord vollbracht, und nun dringt das innere Grauen des Gemüths, das vor der That ſelbſt zurückgedrängt war, in durchdringenden Ausrufungen hervor. Othello iſt ſich der furchtbaren That bewußt. Die Natur ſpiegelt ihm die Verfinſterung ſeines Gemüths grauenhaft ab.[16] Nur zur Rechtfertigung ſeiner That rafft er ſich wieder auf, um nach der Enthüllung von Desdemona's Unſchuld alle Qualen der furchtbarſten Selbſtverurtheilung zu durchleben. Wir haben oben bereits Othello's Selbſtmord und das Werden dieſes Entſchluſſes im Zuſammenhang mit ſeinem Character entwickelt. Die Darſtellung deſſelben in dieſer letzten Scene hat uns die dumpfe Verzweiflung, die innere Oede des Gemüths, den letzten Ausbruch einer gegen ſich ſelbſt gekehrten Wuth, endlich den aus der inneren Zerſtörung ſich erhebenden Entſchluß des Selbſtmords zu verſinnlichen.[17] Mit ihm iſt die Ruhe und Kraft des Geiſtes wiedergekehrt, welche ſich in der Freiheit ankündigt, mit der er den Selbſtmord vollbringt, wie in den Worten, welche er ſterbend ſpricht, die Gewähr ſeiner Verſöhnung liegt.[18]

Anmerkungen zu Othello.

[1] Gleich bei dem Auftreten des Brabantio und Rodrigo mit Bewaffneten ſagt derſelbe eben ſo energiſch, als würdig zu Brabantio:

„Die blanken Schwerter fort! Sie möchten roſten.
Das Alter hilft euch beſſer, guter Herr,
Als euer Degen.“

[2] Wir haben namentlich die herrliche Stelle dabei gegenwärtig, in welcher Othello den ganzen Gehalt ſeiner Empfindung in den einfachſten und darum ſo rührenden Tönen ausſpricht:

„Als ich nun geendigt,
Gab ſie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern:
Sie ſchwur — in Wahrheit, ſeltſam! wunderſam!
Und rührend war's! unendlich rührend war's!
Sie wünſchte, daß ſie's nicht gehört; doch wünſchte ſie,
Der Himmel habe ſie als ſolchen Mann
Geſchaffen, und ſie dankte mir und bat mich,
Wenn ja ein Freund von mir ſie lieben ſollte,
Ich mög' ihm die Geſchicht' erzählen lehren,
Das würde ſie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich.

Sie liebte mich, weil ich Gefahr beſtand;
Ich liebte ſie um ihres Mitleids willen:
Das iſt der ganze Zauber, den ich brauchte."

3) Othello ſagt zu Desdemona:

„Ein Wunder dünkt mich's, groß, wie meine Freude,
Dich hier zu ſehn vor mir. O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm ſo heitre Stille ſolgt,
Dann blaſt, Orkane, bis den Tod ihr weckt!
Dann klimme, Schiff, die Wogenburg hinan,
Hoch, wie Olymp, und tauch' hinunter tief
Zum Grund der Hölle! Gält es, jetzt zu ſterben,
Jetzt wär mir's höchſte Wonne; denn ich fürchte,
So volles Maaß der Freude füllt mein Herz,
Daß nie ein andres Glück mir, dieſem gleich,
Im Schooß der Zukunft harrt."

4) Othello erwidert auf Desdemona's Worte:

„Amen, ihr holden Mächte! —
Nicht auszuſprechen weiß ich dieſe Wonne,
Hier ſteckt es; und es iſt zu viel der Freude."

5) Wir haben dabei die ganze Rede Othello's gegenwärtig, von den Worten an:

„Wie? Was iſt das? Denkſt du,
Mein Leben ſoll aus Eiferſucht beſtehn?" u. ſ. f.

6) Namentlich in jenen erſchütternden Worten:

„Lieber Kröte ſein
Und von den Dünſten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Weſen
Für Andre ſei."

7) Othello ſagt:

„O, nun auf immer
Fahr' wohl des Herzens Ruh'! Fahr wohl, mein Friede!
Fahr' wohl, du wallender Helmbuſch, ſtolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahr' wohl!
Fahr' wohl mein wiehernd Roß und ſchmetternd Erz,
Muthſchwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp, und Rüſtung des glorreichen Kriegs!
Und du, o Mordgeſchoß, deß rauher Schlund
Des ew'gen Jovi's Donner wiederhallt,
Fahr' wohl! Othello's Tagwerk iſt gethan!"

8) Von den Worten an, welche unmittelbar der gedachten Rede folgen:

„Beweiſe, Schurk', mir, daß mein Weib verbuhlt" u. ſ. f.

9) Wir meinen Othello's erſchütternden Ausbruch ungezähmter Wuth, der mit den Worten beginnt:

„O, daß der Sclav' zehntauſend Leben hätte!
Eins iſt zu arm, zu ſchwach für meine Rache!" u. ſ. f.

Ein Ausbruch, der ſich dann zu dem grandioſen Vergleiche zuſammenfaßt, wodurch er das furchtbare Erlebniß ſeines Gemüths durch das fernliegende Bild anſchaulich machen will. Vergl. Tiek's Anmerkungen zur Ueberſetzung des Shakespeare, 12., S. 367.

10) Die Worte Othello's:

Hu! Naſen, Ohren und Lippen!

müſſen als Ausdruck des Hohns aufgefaßt werden, in welchem derſelbe, ſich plötzlich ſeine Mohrenbildung als Grund des Treubruchs Desdemona's vorſtellend, gleichſam gegen ſich ſelbſt wüthet.

11) Wir erinnern an die ſich in die Ausbrüche der Wuth miſchenden Ausrufungen:

„O, die Welt beſitzt kein ſüßeres Geſchöpf: ſie hätte an eines Kaiſers Seite ruhen und ihm Sclavendienſte gebieten können."

Ferner:

„O, ſie würde die Wildheit eines Bären zahm ſingen"

und andere.

12) Wir meinen die ganze Rede Othello's (Akt 4, Scene 2) von den Worten an:

„Gefiel es Gott,
Durch Trübſal mich zu prüfen, goß er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt" u. ſ. f.

13) Akt 5, Scene 1, wo Othello ſagt:

„Püppchen, dein Geliebter fiel,
Und deine Stunde naht. Ich komme, Dirne" u. ſ. f.

14)

„Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Laßt ſie mich euch nicht nennen, keuſche Sterne!
Die Sache will's" u. ſ. f.

15) Desdemona ſagt zu Othello:

„Ach, warum nagſt du ſo die Unterlippe?
Dein ganzer Bau erbebt in blut'ger Wuth.
Das ſind Vorzeichen; doch ich hoff', ich hoffe,
Sie deuten nicht auf mich."

16) Othello ſagt:

„O unerträglich, o furchtbare Stunde!
Nun dächt' ich, müßt' ein groß Verfinſtern ſein
An Sonn' und Mond, und die erſchreckte Erde
Sich aufthun vor Entſetzen."

17) Die Befreiung Othello's von der zerſtörenden Selbſtzerfleiſchung beginnt ſchon von den Worten an, wo derſelbe zu Jago ſagt:

„Du ſollſt noch leben:
Denn, wie ich fühl', iſt Tod Glückſeligkeit."

18) Othello's letzte Worte ſind:

„Ich küßte dich,
Eh' ich dir Tod gab — nun ſei dies der Schluß:
Mich ſelber tödtend, ſterb' ich ſo im Kuß."

VII.

Jago

im Othello.

Jago iſt ein Böſewicht ſo ungemeiner Art, daß er mit keiner der eben entwickelten Geſtalten verglichen werden kann. In ihm iſt die Nachtſeite unſerer Natur mit einer völlig einzig daſtehenden Kunſt ausgebildet worden. Er iſt weder ein abſtrakt raiſonnirender, nur eine Vereinigung von Negationen darbietender Böſewicht, wie Franz Moor, noch ein Geſchöpf von brutaler, ſittlicher Stumpfheit, nur durch den Humor in der Frechheit poetiſch möglicher Menſch, wie Muley Haſſan im Fiesko, noch wie der Secretair Wurm ein proſaiſcher, durch Verſchmähung ſeiner Neigung zur Bosheit aufgeſtachelter Verbrecher. Jago iſt ein Böſewicht, dem die Verwirrung der ſittlichen Verhältniſſe, die Zerſtörung ſittlicher Bande, die Täuſchung des Vertrauens durch ſeine Virtuoſität in der Verſtellung Genuß bereitet, der ſich mit dem Maaß, als ſeine Pläne gelingen, mit der wachſenden Verwirrung, die er um ſich her ſtiftet, mit der Sicherheit in ſeiner Kunſt, zu täuſchen, ſteigert, und zu einer Luſt wird, welche ihn weit über das urſprüngliche Ziel ſeiner Rache für erfahrene Kränkungen hinausführt. Es iſt bei Jago nicht ſowohl die proſaiſche Luſt, ſich durch ſeine Hinterliſt und Bosheit Vortheile zu gewinnen; dies tritt ſehr in den Hintergrund zurück, ſondern treibt die Luſt an dem Erfolge ſelbſt vorwärts, den er durch ſeine Verſtellung, ſeine ſcharfe Auffaſſung der Perſönlichkeit, wie durch die Sicherheit ſeiner Combinationen gewinnt. Darin liegt der Kern dieſer ureignen Geſtalt, darin der Schlüſſel zu ſeiner Entwicklung innerhalb des Dramas.

Mit Mephiſtopheles hat Jago das eine Element der Luſt an der Löſung ſittlicher Bande, an der inneren Zerſtörung, welche er bereitet, gemein, aber er iſt wieder dadurch menſchlich, daß der Quell ſeiner böſen Abſicht ein ſogar ſubjectiv berechtigter, menſchlicher Affekt iſt, daß er alſo durchaus nicht, wie Mephiſtopheles, die Verneinung und die Zerſtörung, als ſolche, zu ſeinem Princip macht. Denn während Mephiſtopheles von Hauſe aus ein für alle Mal fertig vor uns ſteht, da er ſich wohl zu mannigfacher Thätigkeit ausbreiten, aber nicht eigentlich *entwickeln* kann, ſo wächſt dagegen Jago weſentlich durch die Macht der Verhältniſſe und durch das Gelingen ſeiner Abſichten. Jago wird dadurch immer kühner und ſicherer gemacht, die Siege ſeiner Verſtellungskunſt treiben ihn weit über ſeinen urſprünglich gefaßten Plan hinaus. *Mephiſtopheles*, der ſich ſelbſt als das Princip der Verneinung bezeichnet, iſt keiner Entfaltung fähig: *Jago* hingegen beginnt ſogar ziemlich planlos.[1] Nur von dem Gefühl der Rache gegen Othello geleitet, beſchließt er, böſe Saat auszuſtreuen, aber ohne ſich noch des eigentlichen Ziels ſeiner Rache klar bewußt zu ſein. Aber die Verhältniſſe und Situationen treiben ihn raſtlos fort auf der Bahn des Böſen. Ihm ſelbſt wächſt der furchtbare Erfolg ſeiner teufliſchen Verſtellungskunſt gleichſam über den Kopf. Weil die Geſtalt der Leidenſchaft die Kataſtrophe herbeiführt, ſo war ſie auch von Jago gar nicht zu berechnen. Derſelbe konnte wohl dem Othello das gährende Gift der Eiferſucht eingeben, und ſich an den Qualen derſelben weiden, aber den tragiſchen Ausgang dieſer Leidenſchaft nicht im Voraus ahnen, der daher auch gar nicht mit in ſeiner urſprünglichen Berechnung lag. Die Furchtbarkeit der Leidenſchaft zerſtört ſogar alle noch ſo fein geſponnenen Pläne Jago's und reißt ihn dadurch ſelbſt in den Abgrund, nachdem er durch ſeine Liſt ſich völlig geſichert zu haben glaubt.

In dieſer durch die Situationen und die Leidenſchaft Othello's bedingten Entfaltung Jago's liegt das hohe *dramatiſche* Intereſſe dieſer Geſtalt, wie in der Virtuoſität ſeiner Verſtellungskunſt und in dem Humor, mit dem er ſich derſelben überläßt, ſein *poetiſches* Intereſſe. Denn Jago iſt ein ſolcher Meiſter der Verſtellung, daß er Alle täuſcht, Männer wie Frauen, die mit ihm Vertrauteſten wie die Entfernteren. Rodrigo wie Emilia, ſeine Frau, Desdemona, Caſſio und Othello, Alle unterliegen dieſen Künſten; Niemand ahnet den Teufel unter dieſer Hülle. Othello nennt ihn einen Mann von nie geſehener Treue, Caſſio vertraut ſeiner Redlichkeit, Desdemona fühlt ſich zwar von ſeiner frivolen Rede verletzt, zweifelt aber keinen Augenblick an ſeiner Gradheit, die eigne Frau, Emilia, obwohl über Jago's loſe Grundſätze nicht im Zweifel, iſt doch weit entfernt, in ihm einen Mann von verſtecktem Weſen, oder gar einen hinterliſtigen, ränkevollen Menſchen zu wittern; der zwar ſehr leichtgläubige und freilich nicht eben ſcharfſichtige Rodrigo endlich wird ſo berückt, daß er nach allen Täuſchungen, die er erfahren, dennoch immer wieder Vertrauen zu Jago faßt; ſo ſicher umſtrickt Jago ſeine Opfer. In der Ausübung jeder Meiſterſchaft liegt ein Genuß; dieſer entſteht bei Jago, ſelbſt unabhängig von der Befriedigung perſönlicher Rache, durch die Wirkungen, die er hervorbringt. Es liegt darin ein geheimer Reiz für ſeinen Verſtand und ſeinen Witz. Die Kunſt ſelbſt, die er anwendet, ergötzt ihn, er ſieht mit Wonne, wie ſicher er ſeine Opfer umgarnt, wie das Netz ſich immer enger um dieſelben zuſammenzieht. Ja, über dieſe Siege, die er ſeiner Verſtellungskunſt verdankt, vergißt Jago faſt das urſprüngliche Motiv ſeiner Hinterliſt und Tücke; wenigſtens tritt dies gegen die Luſt an den Triumphen ſeiner Verſtellungskunſt zurück. Und darin liegt der Reiz, den uns jener Böſewicht gewährt. Wir ſchaudern vor dieſer Bosheit, welche ein ſolches Unheil über edle Naturen bringt, aber wir ſind unwillkührlich über die Gewandtheit des Geiſtes, die ſichere Auffaſſung ſeiner ganzen Umgebung, und die Kunſt in der Wahl ſeiner Mittel zugleich erſtaunt und gefeſſelt. Daher kommt es, daß ſich in unſer moraliſches Entſetzen über Jago's Bosheit zugleich ein Genuß unſeres Verſtandes miſcht, über die Art ſeines Verfahrens, wie über die erſtaunenswürdige Berechnung ſeiner Wirkungen.

Zwei Motive werden Jago vom Dichter geliehen, um den Antrieb zur Rache gegen Othello zu erklären, erſtlich die erlittene Kränkung, indem Caſſio ihm vorgezogen worden iſt, und dann der Verdacht, daß Othello Jago's Frau verführt habe. Das erſte iſt gewiß. Er glaubte gegründete Anſprüche zu haben, Othello's Leutnant zu werden und ſieht Caſſio nur als einen auf Koſten des Rechts Begünſtigten an: das zweite iſt ihm ſelbſt problematiſch: aber er will ſo thun, als ob es gewiß wäre.2) Jago raiſonnirt ſich daher in dieſen Verdacht ſo hinein, daß er ſelbſt ihn zuletzt für begründet hält.3) Derſelbe will ſich ſo gewiſſermaßen vor ſich ſelbſt rechtfertigen wegen des Bubenſtückes, das er auszuführen beſchließt. Dieſer ſittliche Zorn Jago's über eine durch Othello erhaltene Verletzung in ſeiner Ehe, dient ſeinem gekränkten Ehrgefühl zu einer Stütze und drückt ſeiner Racheluſt das Siegel eines höheren Rechtes auf. Darum raiſonnirt ſich Jago in ſeinem Streben nach Rache ſelbſt in die Wahrheit des Gerüchts hinein, weil ſein Verfahren dadurch erſt in ſeinen Augen den Character einer Vergeltung erhält. Es iſt dies ein Zug von großer Wichtigkeit. Shakespeare zeigt uns darin den Menſchen. Jago, ſo ſehr wir uns über ſeine Bosheit entſetzen, ſoll der menſchlichen Motive nicht beraubt werden. Wie anders erſcheint er in dieſer Beziehung als Franz Moor! In ihm erblicken wir nur unnatürliche Nichtswürdigkeit, die uns nur mühſam den Glauben an eine wirkliche Exiſtenz aufdringen kann, während uns Jago, ſo eingeteufelt er auch erſcheint, doch durchaus in jedem Augenblick eine lebenswarme Exiſtenz zeigt. Wie viel poetiſcher iſt aber auch Jago als der Mohr im Fiesko! In Jago haben wir einen Mann von den außerordentlichſten Gaben vor uns, die nur durch ſeine frivole Geſinnung und durch das Gefühl perſönlicher Kränkung zu ſo ſchändlichen Zwecken gemißbraucht werden. Am Mohr im Fiesko ergötzt uns wohl der Humor der Frechheit: aber ein höheres pſychologiſches Intereſſe kann er uns nicht abgewinnen, weil er auf einer zu untergeordneten Stufe geiſtiger und ſittlicher Bildung ſteht. Jago iſt dagegen ein Meiſter in der Behandlung der Menſchen, die er mit der gewandteſten Kraft ſeines

REGIA

Verſtandes, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, beherrſcht. Wie viel höher ſteht er endlich durch die Meiſterſchaft in der Beherrſchung und Benutzung der Situationen und durch den Reichthum in der Entwicklung ſeiner Geiſteskraft, als der trockne und einſeitige Secretair Wurm. Richard III iſt dagegen von Hauſe aus in eine höhere Region geſtellt, als Jago, er iſt, wie wir gezeigt haben, die Nemeſis der Geſchichte, welche ſich ſeines Armes bedient, um die in den Bürgerkriegen ſittlich entarteten Großen zu treffen, und ihnen durch ſeine Frevel zu vergelten, was ſie an Anderen verbrochen haben. Daher iſt auch Richard nur aus der ganzen geſchichtlichen Bewegung zu erklären, deren Product er ſelbſt iſt. Mit Jago hat er die Kunſt der Verſtellung gemein, aber er trägt, der Natur der Verhältniſſe nach, ſtärker auf; ſeine Heuchelei und Verſtellung ſind aus viel groberem Stoff, als Jago's. An Richard's Redlichkeit und Treue glaubt im Grunde Niemand. Anna, ſchon von Hauſe aus auf ſehr lockerem ſittlichen Boden ſtehend, wird durch die Macht ſeiner fortreißenden, ihre Eitelkeit bethörenden Beredtſamkeit gewonnen; ſie wird mehr im Sturm gewonnen, als durch einen ſchlau angelegten Plan. Die meiſten Perſonen aber durchſchauen Richard und werden von einem geheimen Grauen vor ihm erfüllt; aber er iſt verwegener und gewandter, als Alle, darum behauptet er ſich durch ihren Untergang. Aber Richard faßt ſeine Schlachtopfer nicht mit der ſicheren Kunſt, wie Jago. Ein ſolcher Reichthum pſychologiſcher Kennerſchaft, wie ihn uns Jago darlegt, kann von Richard nicht entwickelt werden, denn die Zeit drängt hier, die Verhältniſſe wollen durch Gewalt und Liſt zugleich beherrſcht ſein, und die großen Züge des hiſtoriſchen Gemäldes laſſen eine ſolche Subtilitat in der Zeichnung berückender Heuchelei nicht zu, wie eine Tragödie, welche ganz auf dem Boden einer durch die Intrigue entflammten menſchlichen Leidenſchaft liegt. Richard bewältigt ſeine Opfer mit der Gewandtheit und Kraft eines Tigers, Jago umſtrickt ſie mit der Sicherheit und Schlauheit einer Schlange, ſo daß ſie, ehe ſie es ahnden, dem unerbittlichen Feinde Preis gegeben ſind.

Daß grade in Jago ein ſo einzig daſtehender Meiſter der Verſtellung vom Dichter gezeichnet wurde, war aber auch für den Organismus der Tragödie nothwendig. Es wird dadurch ein Doppeltes erreicht. Einmal bildet Jago's außerordentliche Kunſt, zu täuſchen, zu der großartigen Offenheit und Gradheit Othello's, der Jago's hauptſächlichſtes Opfer iſt, den ſchärfſten Gegenſatz. Weil in Othello kein Blutstropfen Falſchheit und Verſtellung iſt, ſo vermag derſelbe auch, und das weiß Jago ſelbſt ſehr gut, gar nicht bis auf den Grund einer ſolchen Natur, wie Jago's, zu ſchauen. Ferner war es dadurch allein möglich, daß Jago die geheimſten Tiefen der Leidenſchaft Othello's aufwühlen und ihn zur Raſerei der Eiferſucht forttreiben konnte. Jago bereitet das gährende Gift für Othello und berechnet ſeine Wirkungen faſt mit der Sicherheit eines mathematiſchen Kalküls. Die Geſtalt

Jago's hat aber ihre Stelle in der Tragödie nur darum, weil, wie wir in unſerer Abhandlung über Othello *) gezeigt haben, in der Ehe Othello's und Desdemona's Elemente liegen, welche dem Gift der Eiferſucht Stoff darzubieten vermögen. Dieſe durchſchaut Jago mit dem durchdringenden Blick des Verſtandes. Dadurch bringt er den in Othello ſelbſt verborgenen Zweifel zum Bewußtſein. So erſcheint Jago gleichſam als der gegenſtändlich gewordene, immer tiefer in Othello eindringende Unglaube des argwöhniſchen Verſtandes gegen das freie argloſe Vertrauen des Gemüthes. Darauf beruht die ungeheure Kraft der Wirkungen Jago's. Was derſelbe aus Othello herausarbeitet, iſt, dem Keim nach, in dieſer Natur ſchon verborgen. Jago's Kunſt iſt es nur, dieſen Keim zu einer verderblichen Frucht zu erziehen. Das Vertrauen Othello's zu Jago's Redlichkeit iſt gewiſſermaßen die Luft, durch welche dieſe Entfaltung möglich wird. Nun iſt es ſehr tief gedacht, und darin liegt die Angel der Tragödie, daß dem Jago, der mit ſyſtematiſchem Fortſchritt die Leidenſchaft der Eiferſucht in Othello groß zieht, ſelbſt die Flamme der Eiferſucht über dem eigenen Haupte zuſammenſchlägt. So weit ſollte es nach des Böſewichtes Berechnung nicht kommen; der Mord an Desdemona erfolgt gegen alle Vorausſicht des ſcharfſinnigen Intriganten. Die aufgeregte Eiferſucht ſoll Othello's Ruhe vergiften; er will ſich an den Qualen des Opfers weiden, aber er will zugleich das Maaß derſelben beherrſchen. Jago's Triumph iſt, ſich alſo zum Herrn Othello's zu machen, mit den Leiden ſeiner Seele ſpielen zu können. Da zerreißt die über alle Berechnung erhabene Gewalt der gigantiſchen Leidenſchaft das ganze, ſo fein geſponnene Gewebe Jago's und bringt ihm ſelbſt den Untergang. Darin liegt eine furchtbare Seite der Tragödie. Die Vernichtung Jago's wird durch daſſelbe Feuer herbeigeführt, das er in Othello's Seele angezündet und zur Flamme angefacht hatte. Aber dieſe Flamme kann Jago's Verſtand nicht mehr bändigen; ſie ſchlägt gegen alle Erwartung da heraus, wo es Jago nicht geahndet hatte, und verzehrt Denjenigen mit, der ſie angefacht hat. Hatte doch Jago, um vor jeder Entlarvung ganz ſicher zu ſein, ſogar den Rodrigo getödtet, damit ſein Mund für immer verſiegelt bleibe. Man ſieht, wie Alles, was ſich vermittelſt des Verſtandes berechnen läßt, von Jago in Rechnung gezogen iſt, und nur die Unmeßbarkeit der Leidenſchaft den Bruch in ſeinen Kalkül hineinbringt. In dieſem Untergange Jago's liegt eine erſchütternde Ironie. Dieſer ſo ſcharfſichtige, vorausſehende, berechnende Verſtand wird durch die entfeſſelte Kraft der Leidenſchaft zermalmt, die er lenken zu können wähnte. Von dieſem Augenblicke an wird Jago ſelbſt der Wuth überliefert. Seine überlegene Haltung iſt verſchwunden; er ſinkt zum unbeſonnenen tollköpfigen Wütherich herunter. Jago trifft zornentbrannt ſeine Frau Emilie, um ſie am Bekenntniß zu hindern, daß Jago's Bubenſtück den Frevel Othello's herbeigeführt habe, und bedenkt dabei nicht, daß gerade ſein Zorn, der gegen ſeine Frau geſchwungene Stahl ihn bloßſtellen und entlarven müſſen. Es iſt, als ob in dieſem Augenblick all ſein Scharfſinn, all ſeine Sicherheit in der Behandlung der Verhältniſſe verſiegt ſind. Der berechnendſte Verſtand wird zum blinden Thoren verkehrt, der ſich ſelbſt an das Meſſer liefert. Nach der Entlarvung ſeiner Bosheit bleibt Jago nur die Verſtockung als einzige Waffe übrig. Mit ihr vertheidigt er ſich gegen die auf ihn losbrechende moraliſche Entrüſtung, um der Beſchämung zu entgehen, ſelbſt das Bekenntniß ſeines Bubenſtückes und der Niederlage ſeines Verſtandes ablegen zu müſſen.5)

Die Grundzüge Jago's ſind übrigens in der erſten Scene ſchon gegeben. Shakeſpeare leiht ihm, gleich bei ſeinem Auftreten, das Motiv der Rache gegen Othello wegen unverdienter Zurückſetzung. Ob Jago ſich ſelbſt überſchätzt, ob Othello ein wirkliches Recht gehabt haben mag, Caſſio vorzuziehen, können wir nicht ermitteln. Daß Jago tapfer iſt, wird auch von Anderen zugeſtanden; ſeine Anſprüche auf Beförderung ſcheinen wenigſtens nicht ganz unbegründet. Genug, Jago tritt mit dem Gefühl einer tiefen Verletzung an ſeiner Ehre vor uns hin. Seine Zeichnung Caſſio's darf natürlich nur als der Ausdruck ſeines gekränkten Ehrgefühls genommen werden. In dieſer erſten Schilderung des ihm nach ſeiner Meinung widerfahrenen Unrechts ſehen wir ihn von einem menſchlichen Affekte ergriffen, den wir nicht geradezu verdammen können. Darauf iſt auch in der Darſtellung ein großes Gewicht zu legen. Denn je wahrer uns Jago hier erſcheint, je tiefer dieſe Zurückſetzung von ihm empfunden wird, deſto begreiflicher wird bei Jago's Natur ſein Rachedurſt. Es kommt aber gerade darauf an, der Entwicklung Jago's ſo viel als möglich den Character eines nur diaboliſchen Gelüſtes zu nehmen, und ihm eine menſchliche Wurzel zu geben. Zugleich giebt uns Jago in dieſer Scene das Bekenntniß ſeines ganzen ſittlichen Standpunktes. Eine ſittliche Macht reſpectirt Jago überhaupt eben ſo wenig, als er Anderen eine innere Achtung gegen dieſelbe zutraut. Glaube an Tugend, d. h. an freie, uneigennützige Hingebung an die Pflicht, iſt ihm fremd. Sein Gott iſt der Vortheil; eine Redlichkeit, welche nicht zugleich dem Individuum Nutzen ſchafft, erſcheint ihm phantaſtiſch, tauſcht ſie gar äußeren Nachtheil ein, thöricht. Er kennt daher nur Scheindienſte, d. h. ſolche, welche Dem, der ſie leiſtet, einen Ueberſchuß von Vortheil gewähren, gegen die Mühe, der er ſich unterzog.6) Jago weiß ſich zu der Verfolgung dieſes Grundſatzes im Beſitze einer Meiſterſchaft in der Verſtellung; er ſpricht dies ſelbſt mit einer gewiſſen Genugthuung aus, aus der das Bewußtſein der Sicherheit in der Handhabung des Scheins der Offenheit und Redlichkeit hervorleuchtet.7) Der ganze Menſch iſt mit dieſen Zügen im Keime gegeben. Der Darſteller muß ſie uns daher als die Grundſtriche eines Characters zeichnen. Jago iſt rauher Soldat; feine Sitten ſind ihm fremd; er iſt im Kriegsleben groß geworden. Daher muß ihm eine gewiſſe ſoldatiſche Derbheit geliehen werden. Dieſe giebt zugleich die Folie für den Ton der Treuherzigkeit und Redlichkeit, deſſen er in ſo hohem Maaße mächtig iſt, daß ihn Othello „einen Mann von nie geſehener Treue“ nennt. Dieſer Ton wird wie ein zur andern Natur gewordener klingen, durch den der Schurke gar nicht hindurchblickt. Sagt er ja doch ſelbſt, daß ſein äußeres Thun des Herzens angeborne Art nie offenbart. Jago iſt klug,. beredt, ſchlau und gewandt, und erſcheint dabei einfach, wahr und treuherzig, vielmehr der augenblicklichen Eingebung folgend, als einer künſtlichen Berechnung. Aber wenn Jago allein iſt, da wirft er ſeine täuſchende Maske ab. Nun tritt der wahre Grund ſeines Herzens hervor. In dieſen Monologen wird ſich daher die ſo lange zum Schweigen verurtheilte boshafte Natur auch Luft machen. Nur muß dies mit ſolcher Wahrheit und Natürlichkeit geſchehen, daß die Tücke, Hinterliſt und Bosheit als die Grundzüge Jago's erſcheinen und man ſich über die Maske ſeiner Biederherzigkeit um ſo mehr verwundert. Jago hat aber nach einer Seite, welche der Ton verſinnlichen muß, die Frivolität, die überall hervorbricht, ja, die ſelbſt Desdemona's Gegenwart nicht einmal zurückdrängt. Iſt es ja doch die einzige Seite, welche der edlen Frau an Jago mißfällt, der von ſich ſelber ſagt: „ich bin Nichts, wenn ich nicht läſtern darf.“ 8) Jago überläßt ſich ſeiner derben Laune, in der er es mit der feinen Sitte nicht eben ſehr genau nimmt. Der letzte Grund ſeiner frivolen Derbheit liegt in ſeinem Unglauben an weibliche Tugend. Denn, während er den Othello als treu, edel und liebevoll bezeichnet, erſcheint ihm eine Untreue von Seiten der Desdemona doch gar nicht unmöglich, 9) weil Jago an eine weibliche Treue durchaus keinen Glauben hat. Der Darſteller muß uns daher in allen ſolchen Reden auch die Farben der frivolen Denkart zeigen, und alle diejenigen Reden, welche einen ſolchen Character athmen, mit einem Ton ſprechen, welcher das innige Behagen der ſinnlichen lüſternen Natur verrathen. Jago glaubt ſelbſt halb und halb an die mit ſo gewandter Beredtſamkeit gegen Rodrigo ausgeſprochenen Beſchuldigungen gegen Caſſio und Desdemona, wenngleich er dabei nur den eigentlichen Plan verfolgt, Rodrigo zu ſeinen Zwecken zu benutzen und deſſen Zorn gegen Caſſio zu erregen. Dieſe verſchiedenen Seiten, welche ſich alle in Caſſio vereinigen, fordern eine große Verſalität des Tones, um uns die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit dieſes Menſchen zu verſinnlichen. Der Ton ſoldatiſcher Derbheit, des offenen, zutraulichen, von jedem Falſch entfernten Gemüths, ſoll mit dem Ton der Lüſternheit, des kecken, leichtfertigen, aller Tugend ſpottenden Sinnes wechſeln und wieder von jenen unheimlich wirkenden Lauten der in ihren Erfolgen ſich genießenden Bosheit unterbrochen werden. Man muß aber auch Jago durch die Macht der Verhältniſſe, durch ſeine Erfolge, wie durch die immer mehr ſich erprobende Kraft ſeiner Verſtellung im Drama wachſen ſehen, und inne werden, daß er vielmehr durch die Gunſt der Umſtände, als durch einen voraus berechneten Plan zu einem teufliſchen Unternehmen hingetrieben wird. Dies Wachſen in der Luſt, zu ſchaden, wollen wir nun ganz beſonders in der Verſinnlichung Jago's wahrnehmen. Bis zu einem gewiſſen Zeitpunkt in der Entwicklung der Handlung iſt Jago noch der Herr der Verhältniſſe; er führt ſie zum Theil herbei, zum Theil benutzt er ſie auf das Glücklichſte zum Zwecke ſeiner Rache gegen Othello und Caſſio, aber durch die Raſerei der Leidenſchaft in Othello, welche jeder Lenkung, jedes Zügels ſpottet, werden auch ihm die Fäden zur Fortleitung entwunden; er hat aufgehört, der Herr der Verhältniſſe zu ſein, denn ſie ſind mächtiger geworden als er. Jago ſieht ſich dadurch in ein Verhängniß hineingezogen; er wird auf der Bahn vorwärts getrieben, die er betreten hat; er geht ſie nicht mehr, wie Anfangs, als ein freier Mann, der auch einen anderen Weg einſchlagen, der nach ſeinem Willen ab- und einlenken könnte, ſondern er muß vorwärts, wenn er nicht erliegen und ſelbſt als ein Opfer ſeiner Bosheit durch die Wuth Othello's fallen will. Der Culminationspunkt ſeiner Entwicklung iſt in dieſer Beziehung die große Scene im dritten Akt, in welcher er dem Othello zuerſt mit einer erſtaunenswürdigen Kunſt das Gift der Eiferſucht zu unheilbarem Verderben einträufelt. Aber mit dieſem, in Othello's Gemüth übergegangenen Gift hat auch Jago aufgehört, der Lenker der Dinge zu ſein. Die Leidenſchaft hat die Rolle der Intrigue übernommen, welche fortan die erſtere nur anfeuert, um nicht ſelbſt entlarvt zu werden. Ja, man darf behaupten, daß Jago ſelbſt von dieſer übergewaltigen Kraft der Leidenſchaft in Othello keine vollſtändige Vorſtellung gehabt hat; ſo weit überbrauſt Othello's Wuth die Schranken. Darum muß Jago Gewicht an Gewicht hängen, um nicht ſelbſt als ein Schurke erfunden zu werden. Die Raſerei Othello's macht aber auch Jago kühner in der Wahl ſeiner Mittel. Er ſetzt Alles auf einen Wurf im Vertrauen auf die Leidenſchaft Othello's, die ſeinen Geiſt ſchon verblendet hat. Othello will Proben der Untreue, die Buhlerin Bianka wird herbeigerufen, um in Gegenwart des verſteckt horchenden Othello gleichſam den ſinnlichen Beweis für die Untreue Desdemona's zu liefern. Ein einziger, lichter Augenblick in Othello's von Wuth umnachteten Gemüth hätte das ganze teufliſche Lügengewebe Jago's zerriſſen und ihn ſelbſt vernichtet. Ein leiſes Mißtrauen gegen eine ſo ſchamloſe That, wie ſie hier Desdemona zugemuthet wird, durfte nur Othello durchzucken und ihn treiben, ſich ſelbſt von der Wahrheit zu überzeugen, ſo war Jago verloren. Aber darin liegt mit die Größe dieſer Tragödie, daß die Furchtbarkeit der Leidenſchaft jeder verſtändigen Reflexion ſpottet, und von einer ſo erſchütternden Wahrheit iſt, daß der Zuſchauer gar nicht die Forderung an Othello macht, durch ein augenblicklich auftauchendes Mißtrauen dies Truggewebe zu zerſtören. Wir ſind ſo ſicher als Jago, der ja nur durch die maaßloſe Gewalt der Leidenſchaft in Othello bewogen, ein ſo verwegenes Mittel wählen konnte, das freilich, wenn es einſchlug, auch alle weiteren Künſte überflüſſig machen mußte. Rodrigo gegenüber, den freilich endlich ein ſehr begründetes Mißtrauen gegen Jago's Redlichkeit ergreift, zeigt derſelbe zum Schluß noch einmal ſeine volle Stärke in der Kunſt, die Menſchen zu behandeln. Mit dem Mißtrauen und dem Aerger des leichtgläubigen Rodrigo ſpielt Jago; er ſetzt demſelben den Humor einer ergötzlichen Frechheit entgegen, der wir ſogar mit einem gewiſſen Behagen folgen, da Rodrigo's Zwecke eben ſo niedrig ſind, als ſein Geiſt plump iſt, und derſelbe nur um die Erreichung von Abſichten betrogen wird, welche ſelbſt unſittlicher Art ſind.

Anmerkungen zu Jago.

1) Wie wenig Jago ſchon von Hauſe aus das aus ſeiner Heimtücke und Bosheit wirklich ſpäter herbeigeführte unſelige Reſultat ſich als Zweck vorſetzt, wie dies vielmehr durch die Jago weit überfliegende Gewalt der Verhältniſſe und der Leidenſchaft Othello's herbeigeführt wird, beweiſt nichts ſo bündig, als daß Jago, ſelbſt noch im Monologe des zweiten Akts, welcher ſeiner Unterredung mit Rodrigo unmittelbar folgt, in der Wahl ſeiner Mittel, ſich an Othello zu rächen, ſchwankt, und die Erregung der Eiferſucht des Mohren nur als das zu Ergreifende bezeichnet, wenn ihm die Verführung der Desdemona nicht gelingen ſollte. Die Worte ſind:

„Jetzt lieb' ich ſie (Desdemona) auch;
Nicht zwar aus Lüſternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinere Sünde mir zu Schulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein freſſend Gift an meinem Innern.
Oder, ſchlägt dies fehl, bring' ich den Mohren
In Eiferſucht ſo wilder Art, daß nie
Vernunft ſie heilen kann."

2) Jago ſagt im Monolog des erſten Akts nach der Unterredung mit Rodrigo:

„Den Mohren haſſ' ich,
Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet — möglich, daß es falſch:
Doch ich, auf bloßen Argwohn in dem Fall,
Will thun, als wär's gewiß. Er hat mich gern,
Um ſo viel beſſer wird mein Plan gedeih'n."

3) In dem Monologe des zweiten Akts nach dem Abgang Rodrigo's berührt Jago noch einmal das Verhältniß Othello's zu ſeiner Frau, und zwar mit größerem Ingrimm, als das erſte Mal. Er hat ſich ſeitdem in dieſen Verdacht mehr hinein raiſonnirt. Er bekennt ſeiner Seits auch eine ſinnliche Neigung zu Desdemona zu empfinden, doch mehr noch:

„Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein freſſend Gift an meinem Innern:
Nichts kann und ſoll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.“

4) Vergl. Cyclus dramatiſcher Charactere, 1. Band.

5) Nach der völligen Entdeckung des Bubenſtückes, das Jago begangen, ſagt derſelbe nichts weiter, als die Worte:

„Fragt mich um nichts mehr, was ihr wißt, das wißt ihr.
Von dieſer Stund' an rede ich kein Wort.“

6) Wir haben hier die wichtige und den ſittlichen Standpunkt Jago's meiſterhaft characteriſirende Stelle gegenwärtig (Akt 1, Scene 1), wo derſelbe zu Rodrigo ſagt:

„Ich dien' ihm (Othello), um mir's einzubringen; ei, wir können
Nicht alle Herrn ſein, nicht kann ein jeder Herr
Getreue Diener haben. Seht ihr doch
So manchen kniegebeugten Schuft,
Der, ganz verliebt in ſeine Sclavenfeſſel,
Ausharrt, recht wie die Eſel ihres Herrn,
Um's Heu, und wird im Alter fortgejagt.
Peitſcht mir ſolch redlich Volk! Dann giebt es Andre,
Die, ausſtaffirt mit Blick und Form der Demuth,
Ein Herz bewahren, das nur ſich bedenkt;
Die nur Scheindienſte liefern ihren Obern,
Durch ſie gedeihn, und wenn ihr Pelz gefüttert,
Sich ſelbſt Gebieter ſind. Die Burſchen haben Witz,
Und dieſer Zunft zu folgen, iſt mein Stolz.“

7) An derſelben Stelle ſagt Jago:

„Wenn ich ihm (dem Othello) diene, dien' ich nur mir ſelbſt;
Der Himmel weiß es! Nicht aus Lieb' und Pflicht,
Nein, nur zum Schein, zu meinem eignen Zweck.
Denn wenn mein äußres Thun je offenbart
Des Herzens angeborne Art und Neigung,
In Haltung und Geberde, dann alsbald
Will ich mein Herz an meinem Aermel tragen
Als Fraß für Kräh'n. Ich bin nicht, was ich bin!“

8) In der erſten Scene des zweiten Akts ſagt Desdemona zu Caſſio:

„Was meint ihr, Caſſio? Iſt Jago nicht ein heilloſer, ausgelaſſener Schwätzer?“

worauf Caſſio erwiedert:

„*Er redet derb,* gnäd'ge Frau; der Soldat wird euch beſſer an ihm gefallen, als der Gelehrte.“

*) Jago ſagt in dem ſchon mehrmals berührten Monologe (Akt 2, Scene 1):

„Daß Caſſio ſie liebt, das glaub' ich wohl;
Daß ſie ihn liebt, iſt denkbar und natürlich.
Der Mohr, obſchon ich ihm von Herzen gram,
Iſt liebevoller, treuer, edler Art,
Und wird für Desdemona, denk' ich, ſicher
Ein wack'rer Ehemann."

VIII.

König Lear

in Shakeſpeare's gleichnamiger Tragödie.

Selten vereinigt eine dramatiſche Geſtalt eine ſolche Fülle bedeutender, zum Theil ſogar großartiger Eigenſchaften zur künſtleriſchen Darſtellung, als der König Lear. Die Schwierigkeit und Großheit der Aufgabe wird es rechtfertigen, wenn wir in Folgendem die Grundzüge dieſer mächtigen Geſtalt hinzeichnen, und dem Darſteller Führer werden. Vor Allem hat ſich der Darſteller zu vergegenwärtigen, daß er eine Geſtalt aus dem heroiſchen Zeitalter, in welchem alle Affekte einen gewaltigeren Character an ſich tragen, vor ſich hat. Ferner daß die Geſtalt grade ein König und kein bloßer Familienvater iſt. Darin liegt ſchon, daß König Lear ein erhabenes Poſtament fordert und nicht in das Familienhafte oder Hausväterliche herabgezogen werden dürfe.

Dieſen Gedanken, daß der Darſteller einen König aus dem heroiſchen Zeitalter zu verſinnlichen hat, darf derſelbe in keinem Augenblick vergeſſen, ja er ſoll ihn ſogar in dem Augenblicke der höchſten Gebrechlichkeit des Greiſes noch feſthalten.

Der König ſchreitet in feierlicher Haltung in den Thronſaal, wo die Großen des Reiches verſammelt ſind, um daſelbſt den doppelten Staatsakt der Abdankung und der Vertheilung des Reiches je nach dem Maaße der Liebesverſicherungen ſeiner Töchter zu vollziehen. Gang, Haltung und die Rede verrathen die volle Ungebrochenheit des königlichen Greiſes. Die Rede, ſowohl die Abdankungserklärung, als die beiden vollzogenen Vertheilungen der Länder an Goneril und Regan, athmen den Character der Feierlichkeit und größten Sicherheit. Als er ſich nun Cordelien zuwendet, wollen wir der Rede des Königs die Zuverſicht und die geheime Luſt anfühlen, von dieſer Tochter das höchſte Maaß von Liebesverſicherungen zu empfangen. Um ſo erſchütternder trifft ihn die kalte Verſicherung Cordeliens, nichts mehr als die Schweſtern ſagen zu können, weil ihr nichts entſetzlicher erſcheint, als durch übertriebene Verſicherungen in den Verdacht der Heuchelei zu gerathen. Die Erklärung Cordeliens wirft den König aus ſeinem Gleichgewicht. Gerade weil ſie ihm das liebſte Kind war, er alſo von ihr die größte Erwartung ihrer Liebesverſicherung hatte, erſchüttert ihn die wortkarge Rede der Cordelia. In des Königs Erwiederung offenbart ſich ſchon die jähzornige Natur Lear's, der er ſich ungezügelt überläßt, und welche durch den Verſuch Kent's, den Fluch von Cordelien abzuwenden, ſich nur noch ſteigert. Der Verſtoßung Cordeliens folgt daher die Verbannung Kent's auf dem Fuße nach. Der Zuhörer ſoll in dieſen beiden Ausbrüchen des Königs gegen Cordelia und gegen Kent die volle Maaßloſigkeit königlichen Zornes heraushören. Die Flüche erfolgen mit ganz ungebrochener Kraft des Tons, als Ausdruck eines empörten Gemüths, welchem ſich der König ganz rückſichtslos überläßt. Zwiſchen dem Abgange Lear's nach Cordeliens und Kent's Verſtoßung und ſeinem nächſten Wiedererſcheinen liegt ein längerer Zeitraum. Was iſt indeſſen in des Königs Seele vorgegangen? Einmal hat ſich ſeiner ein Schmerz über die Verſtoßung Cordeliens bemächtigt, dem er aber noch nicht das volle, ungeſchminkte Wort zu geben wagt, dann hat ihn das Gefühl, hier bei Goneril einer wenig liebevollen Begegnung Preis gegeben zu ſein, bemächtigt, welche mit den früheren Liebesverſicherungen der Tochter in ziemlich grellem Contraſte ſteht. Zwiſchen dieſen Empfindungen der Reue und der Kränkung durch Goneril's Begegnung auf- und abwogend, trifft den König der Antrag Kent's, der ſich verkleidet dem Könige vorſtellt, um ihm zu dienen. Man wird dem Könige, der in ſeiner Würde ſchon manche Kränkung erfahren hat, anfühlen, daß ihm Kent's Antrag willkommen iſt.

Am meiſten erfreut zeigt ſich Lear über die Aeußerung Kent's, daß er etwas in ſeiner Miene habe, das er gern „Herr“ nennen möchte. Dies entſcheidet und knüpft den Vertrag zwiſchen dem Könige und Kent. Man wird dem Könige in der gleich darauf folgenden verächtlichen Begegnung, welche der brutale Haushofmeiſter Oswald durch Kent erfährt, die innere freudige Befriedigung anmerken, welche er bei dieſer erſten Dienſtleiſtung des neugeworbenen Dieners empfindet. Gleich darauf erſcheint der Narr. Der König ſoll uns ihm gegenüber die Freude über den Anblick des treuen Burſchen zeigen, den er ſo lange nicht geſehen hat. Zugleich ſoll man wahrnehmen, wie tief die bitteren Bemerkungen des Narren in des Königs Seele einſchneiden, wie ſehr den König namentlich die Hindeutungen des Narren auf den Undank der Kinder ſchmerzen. Mit dem Erſcheinen Goneril's ändert ſich die ganze Scene. Der König fühlt ſich durch dieſelbe tief verletzt und gekränkt, aber er bemüht ſich, ſeinem Affekte keinen freien Spielraum zu geſtatten. Den Kampf ſoll man dem König anfühlen. Aber die erſte ſtachlichte, von aller Pietät entblößte Rede Goneril's entfeſſelt den Grimm Lear's. Er bricht in Fluch gegen die gottloſe Tochter los. Man fühlt dem König an, daß die Dämme der Mäßigung durchbrochen ſind. Die urſprüngliche, jähzornige Natur des Königs iſt völlig frei geworden, und giebt dem Gefühl erlittener Kränkung das heftigſte Wort. Albaniens Erſcheinen treibt endlich des Königs Grimm vollends heraus. Derſelbe faßt ſich in dem furchtbaren Fluch, welchen er gegen Goneril ſchleudert, zuſammen. Der Darſteller hat bei dieſem Fluche die größte Mühe, der gigantiſchen Rede nachzukommen. Der König richtet ſich hoch auf, alles an ihm zuckt fieberiſch, die Arme ſtreckt er gen Himmel, gleichſam um den Fluch vom Himmel herabzureißen. Der Fluch ſoll uns wie das Grollen des Donners erklingen, nur im zweiten Theile überwiegt der ſchmerzliche Ausdruck des Vatergefühls die Worte: „Muß ſie dann aber gebären,“ in welchen ſich auch der ganze Fluch abſchließt. Es kommt bei dieſem Fluch vor Allem darauf an, das Ungeheure und Uebermenſchliche, welches der Grundton des Fluches, abzuſpiegeln. Der Ton darf uns in keinem Augenblick etwas Ohnmächtiges verrathen, ſondern er ſoll, wachſend wie ein Bergſtrom, dahinrollen. Man fühlt dem Ausdruck des Fluches auch das heroiſche Zeitalter an, dem der König angehört. Nur auf einen Augenblick ſcheint der König erſchöpft, er rafft ſich ſogleich zu neuem Erguſſe ſeines Affektes auf, in welchen ſich jetzt das furchtbare Gefühl einmiſcht, daß er ſich dieſer Kränkung gegenüber ohnmächtig fühlt, und von der tiefſten Scham erfüllt iſt, dieſem Schmerze nicht widerſtehen zu können. Zorn und Schmerz über den erlittenen Undank ringen mit einander, die nicht mehr zurückzuhaltende Thräne tritt, der krampfhaften Anſtrengung gegenüber, ſie zurückzudrängen, doch hervor. Mit dem letzten Anlauf ohnmächtigen Zornes verläßt Lear die Bühne. Nach kurzer Zeit ſehen wir den König noch einmal zurückkehren. Er giebt einem Boten den Auftrag, zur zweiten Tochter Regan zu eilen, um ihn dort anzumelden. Der König erſcheint nach der furchtbaren Aufregung, die er durchlebt hat, als ein Gebrochener. Dies verräth namentlich der Ton ſeiner Stimme, dem man eine gewiſſe Erſchöpfung anfühlt. Man ſieht, daß auch die Scherze des Narren nichts mehr über den König vermögen, er erwiedert ſie nur wortkarg und faſt apathiſch, aber ſein Gemüth arbeitet heftig, man fühlt ihm den ungeheuren Schmerz an, der ihn nur die Bitte ausſprechen läßt, nicht dem Wahnſinn anheimzufallen. In dieſer Bitte an die Götter wollen wir die ganze Energie tiefbewegter und erſchütterter Seele fühlen, welche ein Wehe abzuwenden trachtet, deſſen nahe Gefahr er ahnet. Mit dieſem gebrochenen Herzen und der erſchütternden Furcht vor der Nacht des Wahnſinns ſcheidet Lear am Schluß des erſten Aktes von uns.

Wenn wir den König im zweiten Akt auftreten ſehen, kommt er von Regan, welche abſichtlich das Haus verlaſſen hat, um dem Beſuche Lear's auszuweichen. Dem König erſcheint dieſe Abweſenheit befremdend, aber er unterdrückt darüber das Wort des Zornes, welches ſchon auf ſeinen Lippen ſchwebt. Da fällt ſein Blick auf ſeinen in den Block geſpannten Diener. Dieſer Anblick empört ſeine Seele; er fühlt die dem Diener widerfahrene Schmach als eine Verletzung und Kränkung ſeiner königlichen Würde. Gloſter's Erſcheinen und ſeine Entſchuldigung des Herzogs und der Herzogin mit dem feurigſten Gemüthe, entfeſſelt ſeinen bis dahin zurückgedrängten Affekt. Die Schmach des Dieners, das Nichterſcheinen der Tochter öffnen ſeine Bruſt dem Affekt des Zornes. Er ſieht in dem, was ihm widerfahren iſt, eine abſichtliche Verletzung, und verlangt zornentbrannt die Gegenwart der Tochter, aber ſeine Beſonnenheit ruft ihn noch einmal aus dem Affekt zurück; er ſtellt ſich das vorgegebene Unwohlſein Regan's als ein wirkliches vor, und bereut ſogar ſeine Heftigkeit und ſeinen Zornesausbruch, weil ihm Alles daran liegt, ſich nicht dem Jähzorn zu überliefern. Dies Streben muß man dem König auch anfühlen, man muß ſeine Anſtrengung ſehen, ſich zu ſammeln, zu faſſen. Mit dem Erſcheinen Regan's beginnt ein neues Stadium für die Entwicklung Lear's. Er begegnet der Tochter Anfangs mit einer von Schmerz und Zorn über Goneril durchzogenen Stimmung, worin der König eine Zeit lang verweilt, bis er durch Goneril's Erſcheinen in Affekt über dieſe Tochter geworfen wird. Die Entfremdung von Regan nimmt jetzt einen rapiden Fortgang. Noch hält indeſſen Lear den äußerſten Ausdruck ſeines Affektes zurück; er begnügt ſich, der Liebloſigkeit der Tochter in einzelnen tiefſchmerzlichen Wendungen und Antworten zu begegnen. Erſt die folgenden Reden, in welchen die Töchter ſich abmühen, ihm ſein Gefolge zu ſchmälern, und endlich das Unnöthige irgend eines Begleiters zeigen, werfen den König völlig aus ſeiner bis dahin künſtlich bewahrten Ruhe. Er beginnt die große Rede mit einer von Schmerz über die erlittene Kränkung durchzitterten Stimme, von welcher er ſich bald zu furchtbarem Weheruf über die liebloſen Töchter erhebt. Der König fühlt ſich völlig erſchüttert, er ſcheint faſt der Auflöſung nahe. Er rafft ſich nur zu der einzigen Anſtrengung auf, den vordringenden Thränen zu wehren. Aber gerade dieſer faſt krampfhaften Anſtrengung, die Thränen zurückzudrängen und in männlicher Kraft zu erſcheinen, muß man das Hervorſtürzen der Thränen heraushören. Die Aufgabe iſt hier, in dem letzten Theil der großen Rede das ohnmächtige Ringen gegen die Thräne, den Ausdruck des Schmerzes zu vernehmen, wo jede Kraftanſtrengung, die Thränen zurückzuhalten, ihre Gewalt noch greller und erſchütternder erſcheinen läßt. Lear verläßt die Bühne mit der furchtbaren Gewißheit, dem Wahnſinn zum Raube zu werden. Der dritte Akt zeigt uns den König in die durch das entſetzliche Unwetter grauſige Nacht hinausgeſtoßen, und von dem Narren begleitet, der, ſelbſt bis in das Mark erſchüttert, ſich vergeblich abmüht, das Herzweh des Königs hinwegzuſcheuchen. Alle Reden Lear's verrathen die verzweiflungsvolle Stimmung deſſelben: er raſt gegen die liebloſen Töchter, wie gegen das Unwetter in Donnerworten, welche mit Lauten des erſchütterndſten Herzwehs abwechſeln. Das Hauptintereſſe dieſer furchtbaren Viſion, wie die Hauptaufgabe des Darſtellers beſteht nun darin, uns den aus dieſer furchtbaren inneren Zerriſſenheit werdenden Wahnſinn des Königs zu zeigen. An ſich liegt er ſchon in dem gewaltigen Zornesausbruche, in welchem er die Elemente als mit den Töchtern im Bunde darſtellt: aber der Wahnſinn arbeitet ſich auch ſchon jetzt zu einer eigenthümlichen Form heraus. Dieſes völlige Hineinarbeiten des Wahnſinns wird durch den Anblick des ſcheinwahnſinnigen Edgar erzeugt. Dies hat auch die Darſtellung vor Allem feſtzuhalten. Der König ſtarrt den ſcheinwahnſinnigen Bettler an, und aus dieſem Anblick, verbunden mit der Erinnerung an die erlittene Kränkung, entbindet ſich der Ausbruch des wirklichen Wahnſinns Lear's. Derſelbe erhält ſeinen erſten Ausdruck darin, daß Lear in dem faſt nackten, ſcheinwahnſinnigen Edgar den Menſchen an ſich anſchaut, und ſich der Kleider gewaltſam entledigt. Was hierin ſchon vorgebildet liegt, bringt endlich die große Viſion zum Abſchluß. In dieſem Akt, in welchem der König die liebloſen Töchter vor Gericht zieht und ſelbſt als ihr Ankläger auftritt, ſchließt ſich das Werden des Wahnſinns ab. Die Verwirrung des Geiſtes iſt eine totale. Lear ſchaut das nur in ſeiner Phantaſie Exiſtirende als ein äußerlich Wirkliches an. Die einzelnen Apoſtrophen an Edgar, in welchem er einen gelehrten Thebaner erblickt, vollenden das Bild. Das Zuſammenbrechen des königlichen Greiſes iſt nur der Ausdruck der erſchöpften Natur, welche ſich nicht mehr aufrecht zu erhalten vermag.

Der vierte Akt zeigt uns den König im ausgebildeten Wahnſinn. .Der König tritt mit allen Attributen eines Wahnſinnigen verſehen auf. Nur der blinde Gloster und Edgar ſind gegenwärtig. Der Wahnſinn entzieht ſich allerdings der ſtrengen kritiſchen Controle, denn man kann ihm in dem verſtändigen Bewußtſein eine Unangemeſſenheit des Tons und der Bewegung nicht vorwerfen. Alles kommt in der Darſtellung dieſes Wahnſinns darauf an, daß uns ein Bild dämoniſcher Natur vorgeführt wird. Alles, was der König ausſpricht, ſoll den Stempel des bewußtlos wirkenden Geiſtes tragen. Die Recitation wird zwiſchen einem faſt tonlos hinſprudelnden, und dann wieder unmotivirt auftretenden Accente wechſeln. Nur wenn der Wahnſinn die Namen der gottloſen Töchter nennt, und ſich darin auf Augenblicke verliert, wird ſich die Stimme erheben, und theils vom Gefühle der Erbitterung, theils des Schmerzes gefärbt ſein. Dabei darf Lear nicht unterlaſſen, uns das noch immer wache Gefühl ſeiner königlichen Würde zu zeigen, und an den ehemals gebietenden jähzornigen Monarchen zu erinnern. Je unwillkührlicher die Laute des Königs das Bild des zerrütteten Geiſtes darſtellen, deſto wahrer wird der Ausdruck des Wahnſinns erſcheinen. Lear darf dabei in keinem Augenblick vergeſſen, daß er uns das Bild eines wahnſinnigen Königs, nicht nur eines gekränkten

Familienvaters verſinnlichen ſoll; dazu hat er die Rede und Bewegung gleichmäßig zu benutzen. Je mehr in Augenblicken der König heraustritt, je ſymboliſcher die Stimme und die Bewegungen auf den König und auf das Königsgefühl hinweiſen, deſto erſchütternder und wirkſamer wird das Bild des Wahnſinns heraustreten. Es wäre völlig vergeblich, Vorſchriften geben zu wollen, wie ſich Lear im Wahnſinn benehmen ſoll; Alles ſoll vielmehr zuſammenwirken, Haltung, Ton, mimiſcher Ausdruck, beſonders ein jäher Wechſel der Tempi. Um ſo mehr werden dann die lichten Augenblicke, in welchen ſich die Vernunft in Raſerei zeigt, damit contraſtiren. Eine ſchöpferiſche Phantaſie kann dieſe Scene unendlich reich geſtalten.

Die nächſte Scene, in welcher wir den König ſehen, iſt die auf dem Ruhebett bei ſeiner Tochter Cordelia. Der erſchöpfte Greis war nach ſeinem wahnſinnigen Umherirren endlich durch die von Cordelien abgeſandten Diener aufgefunden, zu Cordelien gebracht worden, wo er in erquickenden Schlaf verſunken war. So finden wir ihn wieder. Sein Erwachen zeigt uns die Unſicherheit des Geiſtes, welche ſich nirgends verleugnet und in dem ſchwankenden, zitternden Tone, von Pauſen unterbrochen, offenbart. Endlich faßt ſich das hellere Bewußtſein des Königs in der Wiedererkennung Cordeliens zuſammen. Dies geſchieht unter einem Thränenſtrom. Man fühlt dem Ausruf des Königs: „Dies iſt mein Kind Cordelia!“ ſowohl das Entzücken über die wiedergefundene Tochter, als die Wiederkehr des lichten Geiſtes an.

Die letzte Scene zeigt uns den König mit ſeiner Tochter im Gefängniß. Die Reden Lear's athmen zwar eine innige Freude des Herzens, im Beſitz der wiedergewonnenen Tochter zu ſein, aber in dieſe Freude miſcht ſich doch zugleich der Ton des kindiſchen Greiſes ein, der die Klarheit des Geiſtes wieder eingebüßt hat. Nur ſein Gefühl der Einheit mit Cordelien iſt ungebrochen und äußert ſich theils in einem ſtoßweiſe aus der Seele dringenden Jubel, theils in einem wilden Zornesausbruch bei dem Gedanken, von dieſem Kinde wieder getrennt zu werden. Die Zornesausbrüche Lear's bei dem Anblick der eindringenden Soldaten athmen alle den Character der Verzweiflung, welcher man die nahe Auflöſung des erſchöpften Greiſes anfühlt, der er in Kurzem erliegt. Der Darſteller hat, nachdem er die Verzweiflung über die Trennung von Cordelien zum vollen Bewußtſein gebracht hat, in dem Dahinſcheiden Lear's die völlig aufgezehrte Kraft des Lebens anſchaulich zu machen, ſo daß der Akt des Todes mit einer Nothwendigkeit erfolgt.

IX.

Edgar

im König Lear.

Eine der herrlichſten Geſtalten Shakespeare's iſt unſtreitig ſein Edgar im König Lear. Und doch iſt eigentlich noch wenig zu ſeiner Würdigung gethan. Daher wir uns im Folgenden bemühen, dieſe reiche herrliche Geſtalt zum Bewußtſein zu bringen. Der Dichter zeigt uns Edgar im erſten Akt in einer ganz kurzen Scene als einen völlig argloſen Jüngling, welcher keine Ahnung davon hat, wie ſich die Tücke ſeines Bruders Edmund und die Leichtgläubigkeit ſeines ſchwachen Vaters Gloster gegen ihn verſchworen haben, ihn zu verderben. Die kurze Scene zu Anfang des zweiten Aktes führt uns Edgar vor, wie er vom Bruder Edmund zu ſchleuniger Flucht beſtimmt wird, um dem Zorne des Vaters zu entgehen. Mit dem dritten Akt beginnt erſt die eigentliche Rolle Edgar's; zunächſt verkündet uns ſein Monolog, daß er entſchloſſen iſt, unter der Hülle des Bettlers ſein Leben zu friſten, und dem grauſamen Schickſal Widerſtand zu leiſten. Schon aus dieſem Monologe wollen wir den Ausdruck hoher Seelenſtärke heraushören und einen bedeutenden idealen Menſchen vor uns ſehen. In der furchtbaren Schreckensnacht, in welche wir den König Lear hinausgeſtoßen ſehen, begegnen wir dem Edgar wieder; er wird von den Begleitern des Königs aus der Höhle, ſeinem Verſtecke, herausgetrieben, und ſo ſehen wir ihn denn in die Nähe des Königs gebracht. Hier ſetzt er nun unter der Hülle eines tollen Bettlers ſein Leben fort. Der Dichter hat nun den ſcheinwahnſinnigen Edgar neben den König geſtellt, bei welchem der wirkliche Wahnſinn bei dem Anblick des ſcheinwahnſinnigen Edgar zum Ausbruch kommt. Der Dichter hat uns den Unterſchied des Scheinwahnſinns und des beginnenden wirklichen Wahnſinns ſo erſchütternd als wahr gezeigt. Während Lear's Wahnſinn ſich darin offenbart, daß wir Vernunft in Raſerei vernehmen, zeigt ſich der Scheinwahnſinn Edgar's darin, daß wir aus ſeinem Munde nur Unſinn und Tollheit vernehmen. Denn Edgar kommt Alles darauf an, den Glauben an ſeinen Wahnſinn bei den ihn umgebenden Perſonen zu erzeugen und zu erhalten. Dies vollbringt er durch einen ſich abſichtlich häufenden Unſinn, durch die unabläſſig dahinrollende wahnſinnige Rede. In Edgar iſt eben keine Spur von Vernunft in der Raſerei, ſondern nur eine ſich überſtürzende Sinnloſigkeit, da dem Edgar Alles darauf ankommt, über ſeinen Irrſinn keinen Zweifel aufkommen zu laſſen. Dieſer Unſinn erreicht mit dem Erſcheinen des alten Gloster, welcher den König aufſucht, um ihm hilfreiche Hand zu bieten, ſeinen Gipfel. Um den Vater zu täuſchen, und gar keine Ahnung in ihm aufkommen zu laſſen, daß ſich unter der Hülle dieſes tollen Bettlers ſein Sohn Edgar verberge, fühlt Edgar die Nothwendigkeit, ſich noch in Ausdrücken des Unſinns zu überbieten. Was hat der Darſteller dabei zu thun? Das Beſtreben, die Maske des Wahnſinns feſtzuhalten, wird ſich in der Rapidität und Accentloſigkeit offenbaren, womit Edgar die ganze Fülle des Unſinns vor uns ausſtrömt. Nur in einzelnen Augenblicken, wo Edgar von dem Gefühl des Schmerzes über ſeine furchtbare Lage faſt überwältigt erſcheint, und er faſt ſeine Rolle zu vergeſſen ſcheint, preßt ſich das hervorbrechende Schmerzensgefühl in die Worte „Toms friert“ zuſammen. Aus dieſen mehrfach wiederkehrenden Worten wird man den ungeheuren Seelenſchmerz wie die Verzweiflung heraushören müſſen, wovon Edgar ergriffen iſt, und welche er mühſam und künſtlich in dieſem Refrain verbirgt. Erſt als Edgar allein iſt, vernehmen wir aus ſeinem Monologe, was ihn die Durchführung ſeiner Rolle gekoſtet hat, und daß er entſchloſſen iſt, in derſelben zu verharren. Die Leiden Edgar's häufen ſich noch im vierten Akte. Nach einem kurzen Selbſtgeſpräche, aus welchem die tiefe und edle Natur Edgar's zu uns ſpricht, erblickt er ſeinen Vater als blinden Greis von einem alten Manne geführt. Ausgelöſcht iſt bei dieſem Anblick plötzlich jegliche Erinnerung an die durch den Vater erlittene Schmach und Unbill; er hat nur Worte des tiefſten Schmerzes über das Elend des Vaters. Er faßt dieſen ungeheuren Schmerz in wenig durchdringende Worte zuſammen, und nähert ſich dem Vater, offenbar in der Abſicht, ihm irgend Etwas ſein zu können. Raſch wird dann auch der Bund geſchloſſen. Edgar führt den Vater, unerkannt von demſelben, nach Dover. In einer der nächſten Scenen ſehen wir wieder den blinden Gloster, von Edgar geführt, auftreten. Gloster iſt in dem Wahne, er ſchreite die Klippe hinan, nur um ſich dort von dem Gipfel derſelben in das Meer zu ſtürzen. Hier nimmt er vom Leben wie von ſeinem Führer Abſchied, und hiermit beginnt auch die große und ſchöne Rolle Edgar's, der eigentliche Seelenarzt des Vaters zu werden. Edgar hatte den Vater, anſtatt auf die Klippe von Dover, auf einen Fleck geſtellt, wo ein Sprung ihm nichts anhaben konnte. Der Vater, durch ſein Elend des Lebens überdrüſſig, hatte beſchloſſen, ſich durch einen Sprung von der Klippe herab den Tod zu geben. Der tolle Bettler, denn dafür hielt der alte Gloster noch ſeinen Führer

Edgar, hatte ſcheinbar Abſchied genommen, und Gloster hatte in dem Wahne, ſich von der Klippe zu ſtürzen, den Sprung gethan. Edgar, welcher ſich ſcheinbar vom Vater entfernt hatte, ſieht, wie der alte Gloster durch einen Sprung in's Meer ſein Leben zu enden trachtet. Edgar hatte den Vater abſichtlich in dem Wahn erhalten, derſelbe befinde ſich auf der Höhe der Klippe, während er ſich in der That auf einem ebenen Boden befindet. Gloster ſtürzt daher nicht, wie er wähnt, von der Klippe in das Meer, ſondern fällt nur auf den Boden nieder. Jetzt beginnt die eigentliche Rolle Edgar's als Seelenarzt des Vaters; er tritt als ein ganz Fremder an den alten Gloster heran und ſtellt ihm ſeine Errettung als ein Wunder dar, indem er ihn in dem Wahn erhalt, er ſei wirklich von der furchtbaren Klippe herabgeſtürzt, wo er ſich zu befinden wähnte. Die Schilderung der furchtbaren Felſenklippe in Edgar's Munde iſt bekanntlich als ein Meiſterſtück ächter Malerei beruhmt geworden. Für den Darſteller hat dieſe ganze Scene die Schwierigkeit, daß wir ſeine Schilderung auch von dem Tone gefärbt hören wollen, welchen derſelbe ſtets durch einen von Felſen umgebenen Ort annimmt; denn Alles ſoll dazu beitragen, den Vater in ſeiner Täuſchung zu erhalten. Edgar zeigt dem Vater mit der Fülle der Beredtſamkeit, daß derſelbe nur durch ein Wunder am Leben erhalten worden ſei, daß er alſo als ein Gegenſtand göttlicher Fürſorge erſcheine. Edgar bewirkt dadurch, daß der alte Gloster erklärt, ſein Leid ertragen zu wollen, ſich alſo nicht den Tod zu geben. Die Beredtſamkeit Edgar's kann gar nicht eindringlich genug ſein: gilt es doch, in dem unglücklichen Gloster die Vorſtellung und die Ueberzeugung zu erwecken, daß er recht eigentlich von den Göttern begünſtigt werde. Daß dies dem Edgar gelingt, iſt ein Beweis ſeiner hohen Geiſteskraft, mit welcher er heilend und verſöhnend auf den Vater einwirkt. Als Edgar den Vater bereits zu dem Entſchluß gebracht hat, ſein Leben ertragen zu wollen, erſcheint der ſchurkiſche Haushofmeiſter Oswald, lüſtern, bei dem Anblick Gloster's, den Preis zu verdienen, welcher auf den Tod des Greiſes durch den Herzog und die Herzogin von Cornwall geſetzt iſt. Dieſem Beginnen widerſetzt ſich Edgar und erſchlägt Oswald mit ſeinem Knittel. Zugleich findet er bei ihm auch den Brief, welcher den Mordanſchlag auf Albaniens Leben enthält, für welchen Goneril den Edmund eintauſchen will. Sogleich iſt Edgar entſchloſſen, das frevelhafte Beginnen dem Herzog von Albanien kund zu thun und ſelbſt als Rächer des Verbrechens aufzutreten. Das Rächeramt vollzieht Edgar im fünften Akt. Aus der Maske des tollen Bettlers hat ſich Edgar in einen ſtattlichen Ritter verwandelt, der, mit geſchloſſenem Viſir auftretend, den Edmund der ſchurkiſchen Handlungen und Pläne zeiht. Dieſe ganze Rede Edgar's kann nicht edel und ritterlich genug erklingen. Wir müſſen den zur Ausführung edelſter Ritterlichkeit wieder hergeſtellten Edgar vor uns ſehn, der uns durch Haltung, Geberde und Ton die Ueberzeugung edler Abkunft und Natur aufdringt.

Kein Anderer iſt durch die Schmach, die er durch den Bruder erlitten hat, ſo berechtigt, das Rächeramt an Edmund zu vollziehen, als er; wenn auch der Zweikampf ſcheinbar die Zufälligkeit des Ausganges einſchließt, indem er denſelben von dem Maaße der Geſchicklichkeit der Kämpfer abhängig macht, ſo iſt der Untergang Edmund's doch eine innere Nothwendigkeit, und die Entſcheidung der Waffen auch hier, wie ſo oft bei Shakespeare, nur die Form, in welche ſich dje innere Nothwendigkeit hüllt. Daß endlich Edgar am Schluſſe leben bleibt, der Tod ihn alſo verſchont, iſt auch wieder nothwendig. Nachdem der Tod die Schuldigen hingerafft hat, iſt es gleichſam eine Garantie für die Zukunft, wenn ein Individuum in der Tragödie Lear würdig iſt, leben zu bleiben, und gleichſam als Säule einer beſſeren Zukunft dazuſtehn. Edgar, welcher durch Verbrechen wie durch Schwäche in maaßloſes Leid und Elend geſtürzt war, hat ſich durch die ſittliche Starke ſeiner hohen Natur über jegliches Elend hinausgeſchwungen, und ſich ſo zum Erretter des Vaters gemacht. Daß Edgar erhalten wird, iſt vielleicht das höchſte Zeugniß, daß das Geſchlecht einer beſſeren Zeit, einer ſittlichen Ordnung entgegengeht, und alſo Edgar diejenige Geſtalt iſt, welcher die meiſte verſöhnende Kraft innewohnt.

X.

Mercutio

in Romeo und Julia.

Schon in einem früheren Werk, welches der Architektonik der herrlichen Schöpfung Shakespeare's: Romeo und Julia, gewidmet iſt, haben wir der Bedeutung des Mercutio ausführlich erwahnt. Damit iſt auch dem Darſteller der abſolute Standpunkt gegeben, von dem aus er ihn zu verſinnlichen hat. Freilich liegt zwiſchen dieſer Erkenntniß und der Verwirklichung immer eine große Kluft. Wer nicht die Töne in ſeiner Gewalt hat, in welchen ſich der Humor abſpiegelt, der gleich erhaben über die bloße Ironie, wie über die bloße Lebensluſt, doch beide zugleich in ſich faßt, für den wird, bei allem Verſtändniß des Characters, Mercutio doch immer undarſtellbar bleiben. Aus der Maske, wie aus den Accenten des Mercutio ſoll der Humor in ſeiner duftigen Leichtigkeit, ſeiner Lebensfriſche, ſeiner zerſetzenden und doch wieder verſöhnenden Kraft zu uns ſprechen. Jedes dieſer Elemente muß ſich durch das andere ergänzen, um das volle Bild dieſer wundervollen Geſtalt wiederzugeben. Die Darſtellung des Mercutio bietet die beiden Spitzen dar: die Erzählung von Frau Mab und den Kampf und Tod. Die Erſtere zeigt uns die Poeſie des Humors in ſeiner ſprudelnden und auflöſenden Kraft, der Tod den Ernſt des Humors in ſeiner verſöhnenden Kraft. Die Recitation der Erzählung von Frau Mab muß aus der Situation mit Romeo, d. h. aus der über das Haſchen und den Eifer nach geträumten Gütern leicht und ironiſch hinſchwebenden humoriſtiſchen Stimmung herauswachſen. Die Erzählung faßt, wie wir oben gezeigt, nur alle Pointen des Sorgens und Mühens für die endliche Seite des Lebens zuſammen, um ſie in ihrer Nichtigkeit zu zeigen. Sie muß daher als der dichteriſche Erguß der humoriſtiſchen Weltanſchauung überhaupt gefaßt und geſprochen werden. Wie aber die Erzählung recht eigentlich eine Verflüchtigung der endlichen Zwecke und Mühen iſt, ſo muß ſie auch im Vortrag dieſen duftigen Character bewahren. So ſehr die Erzählung auch malt und individualiſirt, ſo darf die Recitation doch alle dieſe Mannig-

[illegible]gkeit durch den Ton nur andeuten, indem ſie uns ſtets in dem duftigen Reiche kecker Phantaſie erhalten muß, wo ſie nur die leichteſten und zarteſten Umriſſe für ihre Figuren wählt. Daher muß ſich der Schauſpieler beſonders vor allen zu ſchweren, den leichten Flug der Accente hemmenden Recitationen bewahren. Aus dem Grundton ſchwebender Leichtigkeit dürfen wir in keinem Momente herausgeriſſen werden, auf ihm müſſen ſich die ſymboliſchen und malenden Accente erheben, um die Bilder luftig zu erhalten.

Wir haben ſchon früher bei der Entwicklung des Mercutio bemerkt, daß er, obwohl ſelbſt ſich raſch in den Kampf ſtürzend, doch zugleich den Humor über dieſe Kampfesluſt habe. Dieſen Gedanken ſoll auch die Darſtellung verſinnlichen. Er tritt namentlich in der Veranlaſſung, die Mercutio ſich zum Kampfe mit Tybald wählt, hervor.¹) Der Ton wird daher auch den Humor über dies ganze Pathos abſpiegeln müſſen. Nur in einem einzigen Augenblick verläßt Mercutio den Boden des Humors, als Romeo den Schimpf, den Tybald ihm zugefügt hat, mit zahmer Demuth erträgt,²) wodurch ſich alſo der Freund mit dem Vorwurf der Feigheit belaſtet. Aber Mercutio findet ſeine humoriſtiſche Haltung ſogleich wieder, die ihn auch bis zum Tod begleitet. Im Sterben Mercutio's ſoll uns der Ernſt des Humors entgegendringen. Das Erſchütternde der Situation, in dem Momente des Abſcheidens von dem Leben mit dem Leben ſelbſt noch zu ſpielen, kann nur durch jene geheimnißvolle Kraft des Tones wiedergegeben werden, aus welchem, trotz der Schmerzen und des Unmuthes, von ſolch einem Prahler den Todesſtoß empfangen zu haben, uns doch noch jene Heiterkeit der Seele hervorblitzt, der man es anfühlt, daß ſie aus der ganzen Perſönlichkeit ſtammt und mit dem Leben keck ihr Spiel treibt.

Anmerkungen zu Mercutio

¹) Wir meinen die Worte Mercutio's, die er dem Vorwurf Tybald's:

„Mercutio, du harmonirſt mit Romeo!"

entgegenſetzt:

„Harmonirſt? Was? Machſt du uns zu Muſikanten?" u. ſ. f.

Die Art, wie Ludwig Devrient die Worte ſprach, verſinnlichten uns das ganze Bild Mercutio's vollſtändig. In der Erzählung der Frau Mab dagegen war er nicht leicht und luftig genug.

²) Mercutio's Worte:

O zahme, ſchimpfliche, verhaßte Demuth!

XI.

Macbeth.

Macbeth hat mit Richard III. auf den erſten Anblick ſo Vieles gemein, daß zunächſt ein Hinblick auf den Letzteren und eine Vergleichung Beider gerechtfertigt erſcheinen. *Richard* und Macbeth ſind die beiden großen Geſtalten der modernen Tragödie, in welchen ſich die Erweiterung derſelben gegen die antike Tragödie am ſchlagendſten hervorthut. In Richard III., wie in Macbeth, ſind die Helden der Tragödie furchtbar wachſende Verbrecher, in deren Untergang ſich das Gericht des ſittlichen Geiſtes ſowohl durch das Eintreten einer neuen Ordnung der Dinge, als durch die innere Zerrüttung der Verbrecher vollzieht. Richard und Macbeth gehen Beide bis zum vollen Abfall vom ſittlichen Geiſte fort; Beide äußern ihre poſitive Thatkraft in einer Reihe von Verbrechen, Beide erringen ſich einen Thron, der ihnen nicht gebührt, Beide erliegen der Selbſtzerſtörung, durch welche ſich der ſittliche Geiſt als eine ſeinen Gegenſatz auflöſende Macht bewährt. Aber bei dieſer Uebereinſtimmung der allgemeinen Grundzüge Richard's und Macbeth's dennoch welch' ein Unterſchied in der Compoſition dieſer Individualitäten! Richard iſt weſentlich eine *hiſtoriſche* Geſtalt, alſo auch nur als Product hiſtoriſcher Verhältniſſe zu begreifen. Wir haben ihn in unſerer Darſtellung als die Frucht aufgefaßt, zu deren Erzeugung alle Elemente in den vorhergegangenen Phaſen der Geſchichte gegeben waren; wir ſahen, wie in ihm ſich der Auflöſungsprozeß einer ganzen Vergangenheit zuſammenfaßte und erkannten daraus Richard's doppelte Beſtimmung, ſelbſt die geſchichtlichen Zuſtände, die ihn erzeugt hatten, wie ihre Träger zu zerſtören, und ſich in dieſem Werke der Zerſtörung endlich ſelbſt aufzureiben. Richard konnte daher nur aus ſeiner ganzen hiſtoriſchen Vergangenheit begriffen werden. Dieſer geſammte Stoff bildete ſeine nothwendige Vorausſetzung. Die geſchichtlichen Verhältniſſe ſind ihm nur als Elemente zu ſeiner Entfaltung, nicht als die nothwendigen Factoren ſeines Werdens gegeben. Macbeth bedarf deswegen auch zu ſeiner Auffaſſung keiner geſchichtlichen Vergangenheit, er erklärt ſich völlig aus ſich ſelbſt. Richard ſchließt einen ganzen Ciklus hiſtoriſcher Dramen ab, Macbeth iſt ein für ſich völlig abgeſchloſſenes Ganze. Daraus folgt, daß Macbeth das von allen beſonderen geſchichtlichen Verhältniſſen unabhängige, ewig Menſchliche, rein zur Erſcheinung bringt, Richard hingegen nur unter dieſen concreten Verhältniſſen und Vorausſetzungen des geſchichtlichen Geiſtes zu einer ſolchen Geſtalt hat erwachſen können. Für Macbeth haben die geſchichtlichen Beziehungen nur die Bedeutung allgemeiner Bedingungen, welche eine ſolche Characterentfaltung, einen ſolchen Prozeß möglich machen; für Richard aber ſind ſie der mütterliche Schooß, dem er entſprungen iſt. Um Macbeth liegen die hiſtoriſchen Verhältniſſe, wie eine Hülle, welche der Geiſt aus ſeinem eignen Stoff gewebt hat, um durch ſie die ganze Bewegung des Bewußtſeins klar durchſcheinen zu laſſen, für Richard ſind ſie ein wirklich geſchichtlicher Stoff, der nur durch die dichteriſche Behandlung geläutert wird, und ſich in ſeiner ſubſtanziellen Bedeutung vor uns auslegt. Für Macbeth ſind dieſe Verhältniſſe daher ſchon an und für ſich ein idealer, nur der Offenbarung der Idee dienender Stoff, an welchem alles nur geſchichtlich Wirkliche völlig überwunden und zum Zeichen des Geiſtes umgeſchaffen worden iſt. Dieſer allgemeine Unterſchied des Bodens der beiden Charactere ſetzt ſich aber auch in ihrer ganzen Auffaſſung und Individualiſirung fort. Während Richard nur dadurch poetiſch wird, daß er als das furchtbare Werkzeug des geſchichtlichen Geiſtes erſcheint, das die Frevel der ſich bekämpfenden Geſchlechter durch Frevel rächt, das Verbrechen durch Verbrechen ſühnt, und endlich durch ſeinen Untergang ſelbſt den Abgrund ſchließt, über welchem ſich eine neue Entwicklungsſtufe erhebt, ſo zeigt uns Macbeth den furchtbaren Fall einer den dämoniſchen Mächten des Ehrgeizes erliegenden, dann in Frevel fortſtürmenden hochbegabten Natur. In Richard iſt der Hohn gegen alles Sittliche, gegen Recht und Geſetz der Ausgangspunkt, der pſychologiſch aus ſeiner körperlichen Mißgeſtalt, wie aus dem in den Gräueln des Bürgerkrieges wankend gewordenen Rechtszuſtande erklärlich iſt. Macbeth beginnt als ein ſiegreicher Held, der das Unrecht als Organ des Rechts geſtraft hat, und deſſen ſittliches Gefühl lebendig und ſtark iſt. Das Intereſſe an Richard bildet einerſeits die Schlauheit, Heuchelei und Kühnheit, wodurch er ſich den Weg zum Thron über Leichen baut, kurz, die Virtuoſität im Böſen, und anderſeits die innere und äußere Zerſtörung, welche Richard durch den ſittlichen Geiſt der Geſchichte erfährt. Das Intereſſe an Macbeth bildet dagegen die Durchführung aller der Phaſen des Bewußtſeins, welche der ſittliche Fall einer großartigen Natur bis zu ihrer Selbſtzerſtörung durchläuft. Darum iſt Macbeth, im Unterſchiede von Richard, eine Geſtalt, in welcher das aus der That ſich unabläſſig zurücknehmende Bewußtſein das abſolute Intereſſe erregt, welche, bei dem raſcheſten dramatiſchen Fortſchritt, eine ununterbrochene Kette eines inneren Lebens darſtellt, in welcher jeder neue Ring eine

Fortbewegung in der Zerſtörung und Verödung eines großartigen Menſchen zeigt. Dieſe über die Handlung unabläſſig übergreiſende Vertiefung Macbeth's in ſein Bewußtſein, welche die Entwicklung deſſelben als Hauptaufgabe erſcheinen läßt, macht Macbeth zu ſo einem erſchütternden Gemälde für alle Zeiten und für alle Völker. Wenn Richard die Tragödie des Deſpotismus genannt werden kann, welcher die Zerſplitterung des Gemeinweſens nur aufhebt, um es ſeiner Selbſtſucht zu opfern, ſo iſt Macbeth die Tragödie, welche uns die ewige Geſchichte der Willensenergie in ihrer zerſtörenden Geſtalt entfaltet, einer Thatkraft, welche, nachdem ſie einmal den ſittlichen Gegenhalt durchbrochen hat, von Frevel zu Frevel forttaumelt, um ſich endlich durch ſich ſelbſt zu zerſtören. In Richard iſt der Deſpotismus die Grundleidenſchaft, welche ihn von Haus aus in dieſer traurigen Oede zeigt, der er nur durch immer neue Sättigung der Selbſtſucht entfliehen kann. Der allſeitig ausgeführte Deſpotismus aber zerſtört ſich ſelbſt, weil er auf der völligen Trennung des Subjects von allen gemeinſamen Intereſſen beruht. Gegen ihn reagirt der nie ausſterbende Sinn für Geſetz und Recht, d. h. die Gemeinſchaft der Geiſter. In Macbeth iſt das Gefühl großer Thatkraft das Treibende. Inſofern ſeine Thatkraft den umfaſſendſten Kreis für das Handeln rückſichtslos zu erringen trachtet, verkehrt ſie ſich zum verbrecheriſchen Willen, der kein anderes Maaß kennt, als die Selbſtſucht. Gegen ihn reagirt nun auf jeder Stufe der im Bewußtſein immanente ſittliche Geiſt, welcher alle Handlungen, je nach dem Standpunkt, auf welchem ſich das Subject befindet, rächend begleitet.

Der ſagenhafte Character, welcher den geſchichtlichen Verhältniſſen durch den Dichter gegeben worden iſt, erhebt uns ſogleich über alles nur Stoffartige eines geſchichtlichen Vorganges, und deutet uns an, daß auch die gegebenen concreten Verhältniſſe vielmehr als ideale Formen anzuſehen ſind, welche ſich der Geiſt zur Verſinnlichung ſeiner Gedanken geſchaffen hat, denn als geſchichtliche Wirklichkeit. Das Sagenhafte hebt alſo unſer Werk gewiſſermaßen über jede hiſtoriſche Realität hinaus in das freie Reich des dichtenden Geiſtes, und nöthigt uns zugleich, die ganze Bewegung als eine im menſchlichen Bewußtſein allein vor ſich gehende Entwicklung zu begreifen. Damit iſt zugleich die poetiſche Bedeutung der Hexen ausgeſprochen, welche ſowohl als die ſinnlichen Geſtalten des Volksbewußtſeins erſcheinen, an deren Exiſtenz eine Zeit, in der das geſchichtliche und ſagenhafte Element von einander noch ungeſchieden ſind, glaubt, als ſie auch die Mächte des Gemüths darſtellen, das Individuum beherrſchen und ihm diejenigen Gedanken einzuflößen ſcheinen, welche eigentlich in ſeinem Innern, nur ihm ſelbſt noch unbewußt, gähren. In den Hexen iſt dem Genie Shakeſpeare's der große Wurf gelungen, dieſe Geſchöpfe des Volksglaubens weder zu Allegorien, alſo zu bloßen Erſcheinungen des Bewußtſeins zu verflüchtigen, noch ſie mit einer ſolchen Derbheit der ſinnlichen Realität auszuſtatten, daß ſie als wirklich exiſtirende Weſen gleich den anderen Geſtalten vor uns hintreten. In den Hexen faßt ſich alſo recht eigentlich der ſagenhafte Character des Ganzen zu einem concreten Bilde zuſammen, welches die ganze Entwicklung als eine weſentlich in der Innerlichkeit vor ſich gehende erſcheinen läßt.

Wir empfangen ſchon vor Macbeth's Auftreten durch die Erzählung des Kriegers ein ſehr beſtimmtes Bild dieſer Heldennatur. Für das Recht hatte er ſich in den Kampf geſtürzt und geſiegt. Dies ſittliche Bewußtſein bildet ſeine Grundlage: als ein Heros im Dienſte des Rechts tritt er vor uns hin. Aber in dieſer heroiſchen Kraft birgt er auch zugleich einen ungemeſſenen Trieb nach Größe und Macht, der wie eine dämoniſche Gewalt das ſittliche Bewußtſein zu durchbrechen droht.

Die finſteren Gewalten des Ehrgeizes, welche noch in Macbeth ſchlummern, rufen die dreifache Begrüßung der Zauberſchweſtern wach. Macbeth ſchrickt vor dieſer Prophezeihung zuſammen,1) weil ſie die geheimſten, aber nicht eingeſtandenen Wünſche der Seele trifft. Da beſtätigt die Ernennung zum Than von Cawdor die erſte Wahrſagung: warum nicht die Erfüllung der letzteren hoffen? Macbeth's Gemüth arbeitet heftig. Während Banquo gegen die berückende Stimme der Hexen ſogleich ſeine ſittliche Stärke als Gegengewicht aufbietet,2) ſehn wir Macbeth in ſich ſelbſt verſunken und in den erſten Kampf einer furchtbaren Dialektik hineingeriſſen.3) Bei Macbeth's großartiger Natur erſcheinen die Mächte des Gemüths alle in gewaltiger Kraft. Ihr Ringen iſt wie ein Kampf der Götter des Olympus mit den Titanen. Dies ſtellt ſich in der tiefen Erſchütterung dar, welche Macbeth der Gegenwart entrückt. Er erlebt einen noch nie empfundenen Streit4) und deutet uns ſchon, indem er ſich das Grauen und die Einbildung, welche ihn ergreifen, hinwegflügelt,5) die ſiegreiche Nähe der finſtern Mächte an. Dies Bild hat uns die dramatiſche Darſtellung gleich in dieſer erſten Scene zu geben. Die großartige Natur Macbeth's, des Genoſſen eines heroiſchen Zeitalters, muß uns zunächſt aus ſeinem ganzen Erſcheinen, wie aus der plaſtiſchen Kraft ſeines Tones entgegen [illegible]. Sein Ton darf weder die diaboliſche Färbung Richard's, noch die Nüance jener Zutrauen erweckenden Offenheit haben, welche Othello characteriſirt. In allen drei Geſtalten bildet das heroiſche Princip zwar den Grundton; aber wie weſentlich iſt daſſelbe durch die Individualität modificirt! Aus Macbeth tönt die gedrungene Kraft des Helden einer ſagenhaften Zeit, welche auch ſeinen Gemüthskämpfen den Character des Ungeheuren und Uebermenſchlichen verleiht, aus Othello die Kraft einer argloſen, großſinnigen Perſönlichkeit, welche die wilden Elemente ſeiner afrikaniſchen Natur gebunden hat, welche die Gluth der Eiferſucht wieder entbindet: aus Richard's Ton endlich ſpricht zwar heroiſche Kraft, welche jedoch durch die innere Auflöſung aller ſittlichen Scheu, ja durch den Hohn gegen alles Recht in Richard nicht mehr den Character natürlicher Energie hat, ſondern mehr in unheimlichen Lauten aus dem Innern hervorbricht.

Macbeth brütet vom erſten Momente an über die Worte der Prophezeihung. Seine tiefſten, bisher noch gebundenen Wünſche ſind plötzlich entfeſſelt worden. Nun trifft ihn das berauſchende Wort der Gattin. In der erſten, kurzen Unterredung mit ihr iſt Macbeth noch ſehr wortkarg: er wagt es weder die Zumuthung der Lady zurückzuweiſen, noch zu bekräftigen: um ſo heftiger arbeitet es in der Tiefe ſeiner Seele. Der erſte Monolog (Akt 1, Scene 7) giebt uns dieſen Kampf in ſeiner ganzen, gewaltigen Bewegung. Macbeth erſcheint in tiefes Sinnen verſenkt, die Einſamkeit iſt ihm Bedürfniß: hier ſoll das Für und Wider, was im Gemüthe vorgeht, durchgekämpft werden. Jetzt ſchon beginnt das Macbeth's innere Gährung characteriſirende Abſpringen und ſein unvermitteltes Wechſeln der Bilder, welches die ungeheure Spannung des Geiſtes mit wunderbarer Kraft abſpiegelt. Die Bilder werden, noch ehe ſie zu Ende geführt ſind, plötzlich verlaſſen, und mit anderen oft gar nicht verwandten Anſchauungen vertauſcht.6) Die fieberhafte Unruhe iſt das alleinige Band für dieſe Sprünge der Phantaſie. Aus dem ganzen Monolog taucht indeſſen der ſittliche Geiſt immer wieder hervor. Der Gedanke, daß die Verbrechen auf das Haupt ihres Urhebers zurückſchlagen, und das Bild des gnadenreichen Dunkan drängen aus dem finſtern Chaos als die bleibenden Lichtpunkte hervor. Erſt die Unterredung mit Lady Macbeth verfinſtert dieſe lichten Punkte des ſittlichen Bewußtſeins wieder, und giebt den Mächten des Ehrgeizes den erſten vollſtändigen Sieg. Dem Darſteller Macbeth's fällt nun in dieſer Scene die Aufgabe zu, uns das ſchrittweiſe Zuſammenſinken der ſittlichen Schranken zu verſinnlichen. Jeder Redeſatz der Lady Macbeth iſt gewiſſermaßen ein erfolgreicher Sturm gegen die noch behauptete Verſchanzung der ſittlichen Scheu. Die Erinnerung an Dunkan's Gnade, die Berufung auf die Feigheit des Mordes, der Zweifel am Gelingen und der Entſchluß zur That ſind die in großen Zügen gezeichneten Entwicklungsphaſen Macbeth's in dieſer bewunderungswürdigen Unterredung. Die Schwierigkeit der Darſtellung beruht beſonders auf der Verſinnlichung dieſes Fortſchritts in der Vernichtung der ſittlichen Schranken, auf der in Geſicht und Ton wahrnehmbaren Vermittlung dieſer einzelnen Stadien. Macbeth's Gemüth arbeitet während der Lady Reden raſtlos fort, ſein Antlitz und ſeine Haltung müſſen uns daher ihre Wirkung ſo weit reflectiren, daß die folgende Rede Macbeth's ſtets die ganze vorhergegangene Bewegung als eine natürliche erſcheinen läßt.

Auf Macbeth laſtet beim Beginn der gedachten Unterredung der Zwieſpalt; dieſe Laſt wird freilich von ihm abgeworfen, aber nur um die Laſt des Verbrechens auf ſich zu nehmen. Die düſtere, brütende Haltung weicht der Entſchloſſenheit; die Sehnen ſind zum Verbrechen geſpannt; die Feſtigkeit, welche das Wollen des Frevels erzeugt, iſt eingetreten und weiſt uns auf die grauenvolle Entſcheidung hin.7) Der Ausübung der That geht die Viſion vorher. In ihr macht ſich die Reaction des Gewiſſens gegenſtändlich. Da alle Gemüthsbewegungen Macbeth's gewaltig ſind, ſo erſcheint auch das Gefühl dieſes Bruches des ſittlichen Geiſtes, das Losſagen deſſelben von ſeinem Grund in der Form einer fieberhaften Stimmung, welche das innerlich Angeſchaute auch ſinnlich gegenſtändlich erblickt. In der Viſion iſt Macbeth außer ſich: erſt allmälig ruft er ſich daraus wieder zu ſich ſelbſt zurück. Indem ſich Macbeth der Viſion bewußt wird, verſchwindet natürlich auch dieſer Zuſtand8) und die directe Darſtellung der Schrecken des Gemüths nimmt ihren Anfang. Das finſter ſchleichende Verbrechen mit ſeinem ganzen Gefolge von Unheimlichkeit und Entſetzen ſpiegelt auch ſeinen Character in Macbeth's Rede ab. Die Natur iſt ihm ein Abbild ſeines geheimen Grauens; ſeine Bilder geben alle nur Anſchauungen der Unheimlichkeit und des Geſpenſtiſchen. Der unerſchrockene todesmuthige Held erfährt zum erſtenmale die Qualen der Feigheit. Der Monolog iſt das erſte Strafgericht der That. Hier beginnt auch für die Darſtellung der Wendepunkt. Der ſonſt eiſenfeſte Ton Macbeth's ſtößt bebende Laute aus, der ſo feſtgefugte Körper erzittert, der ſonſt ſtolze Blick des Helden blickt ſcheu umher, oder kehrt ſich nach innen. Endlich rafft ſich Macbeth aus ſeinem unheimlichen Zuſtande auf und ſchreitet an's Werk. Nach vollbrachter That kehrt er zurück; das ganze Entſetzen der That iſt auf ſeinem Antlitz gelagert. Zuerſt iſt er von dem Frevel betäubt: dies ſoll uns der dumpfe Ton in den unzuſammenhängenden Fragen, welche er und Lady Macbeth mit einander wechſeln, verſinnlichen. Nun ſteigt mit den Worten: „Dort ſieht's erbärmlich aus!“ das Grauen über das Vollbrachte wie ein Geiſt aus ſeiner Seele empor, der wie ein zweiter Menſch aus ſeinem Innern unfreiwillig heraustönt. Macbeth wird widerſtandslos von dieſem Dämon des Entſetzens fortgeriſſen, der in immer ſtärkeren Tönen aus ihm hervordringt.9) Hier kommt es alſo bei der Darſtellung beſonders darauf an, die gedachten Stellen als den unfreiwilligen Ausdruck des wachſenden Entſetzens wiederzugeben. Macbeth endet die Scene mit dem klaren Bewußtſein der furchtbaren That; er drückt das Unermeßliche derſelben in einem entſprechenden, ebenſo ungeheuren Contraſte aus,10) und erſättigt ſich in dieſer Anſchauung, durch welche er die Furchtbarkeit ſeines Zuſtandes malt. Dem Grauen ſeines Bewußtſeins folgt der Fluch, heucheln zu müſſen. Man wird daher bei dem nächſten Erſcheinen Macbeth den ungeheuren Vorgang anfühlen müſſen. Das Antlitz kann die Zerſtörung der Seele nicht verläugnen, der Ton ſich nur mit Mühe zur Unbefangenheit zwingen: der wiſſende Zuſchauer ſoll in beiden noch die abziehenden Furien erblicken. Auch Macbeth's Entſetzen bei dem Schrei Macduff's, welcher den an Dunkan verübten Frevel verkündigt, wird für den Wiſſenden einen ganz anderen Character erhalten, als das Entſetzen Macduff's. Aus dem Letzteren ſpricht der unmittelbare Eindruck eines ebenſo ungeahnten, als ungeheuren Frevels! Es ſind große, mächtige Töne, aus denen die Stimme des Weltgerichts zu uns dringt: aus Macbeth's Entſetzen ſpricht der Fluch der eignen That. Macbeth iſt hier nicht nur Heuchler, es dringt vielmehr das Bewußtſein des eignen Verbrechens aus ihm hervor, das ſich vornehmlich in den Schluß der Erzählung von dem Tode der beiden Kämmerlinge miſcht. Macbeth hat keine Kraft, in der Heuchelei auszuhalten: das Bild des Mordes beherrſcht ſelbſt ſeine erlogene Schilderung. In jedem Momente offenbart uns der Dichter die Phänomene des Bewußtſeins, welches ſich während und nach der That entbindet, und gleichſam der aus der dramatiſchen Handlung ſich unabläſſig in ſich zurücknehmende und dieſelbe in ihrer abſoluten Bedeutung durchſichtig machende Geiſt iſt.

Mit den durchlebten Schrecken des Gewiſſens nach dem Königsmorde tritt für Macbeth ein neues Stadium der inneren Bewegung ein. Der Preis des Verbrechens muß geſichert werden. Was durch Frevel errungen worden iſt, kann nur durch neue Frevel behauptet werden. Die Reaction des ſittlichen Bewußtſeins iſt zugleich durch ihre ungeheure Anſpannung erſchlafft. Macbeth bebt daher nicht mehr vor einem neuen Frevel zurück. Banquo muß fallen; er iſt der Einzige, den er fürchtet. 11) Macbeth trotzt den Regungen des Gewiſſens, die in ihm noch auftauchen; 12) es iſt der Beginn eines Zuſtandes, der mit einer völligen inneren Verwüſtung endigt. Dieſer Ton des Trotzes gegen ein Schwanken vor der Conſequenz herrſcht in dem Monologe Macbeth's, welcher der Unterredung mit den Mördern unmittelbar vorhergeht; er iſt der Anfang einer gewaltſamen Bändigung der ſittlichen Reaction. Das Gefühl des unaufhaltſam fortwirkenden Frevels wird zunächſt durch die Berufung auf die Nothwendigkeit neuer Verbrechen übertäubt.

Macbeth hat indeſſen die Mörder zur blutigen That gedungen. Gleich darauf verſinkt er in ſich ſelbſt. Lady Macbeth will die trüben Bilder von ihm verſcheuchen, mit dem Gedanken: „Was unheilbar, vergeſſen ſei's. Geſchehn iſt, was geſchehen.“ Da bricht der Trotz gegen die verdammende Stimme ſeines Gewiſſens mit unaufhaltſamer Kraft aus Macbeth hervor. Wenn wir denſelben vor dem Frevel an Dunkan im Kampfe mit ſich ſelbſt, die finſtern Gewalten ſeines Ehrgeizes mit ſeinem ſittlichen Bewußtſein ringen ſehn, er dann unmittelbar nach der That über das Ungeheure betäubt war, ſo bemächtigt ſich mit dem Gedanken an Banquo's Exiſtenz die Furcht ſeines Geiſtes, den Frevel nur zum Vortheil eines Anderen unternommen zu haben. Die Ermordung Banquo's ſollte ihn von dieſer Furcht befreien. Der erſte Frevel zum Schutz des Frevels war vollbracht worden mit dem Befehl zum Morde Banquo's. Nun erwachen in Macbeth die Scorpionen, welche ihn in eine ruheloſe, von Verbrechen erfüllte Zukunft jagen. Daß der Frevel den Frevel erzeugt, daß, um den Preis des erſten Frevels zu gewinnen, der folgende geboten wird, dies taucht mit einer furchtbaren Gewalt in Macbeth's Bewußtſein auf. Zum erſtenmale erfährt er ſich an das Verbrechen gebunden und demſelben, wie einer Naturnothwendigkeit unterworfen. 13) Das Verhältniß der ſittlichen Freiheit zur Naturgewalt der Leidenſchaft hat ſich damit völlig verkehrt. Die erſtere iſt zum Ausdruck einer bloßen Naturgewalt herabgeſunken, die letztere in die Stellung einer trotzigen Siegerin getreten. Da aber dieſe Verkehrung eine völlig unnatürliche iſt, ſo treten auch gegen dieſelbe wieder der wilde Trotz und das Entſetzen hervor. Das Zerwürfniß Macbeth's iſt aber damit in ein weſentlich anderes Stadium getreten. Der urſprüngliche Kampf des ſittlichen Geiſtes gegen die Naturgewalt der Leidenſchaft hat ſich in dem Kampf der übertäubten und nur noch bewußtlos reagirenden Gewalt des Gewiſſens gegen das mit Bewußtſein ausgeſprochene Geſetz, das Leben nur durch Frevel erhalten zu können, verkehrt. Dieſe letzte Seite erhält daher weſentlich den Character des wilden Trotzes, die erſtere den Character eines inneren Grauens, deſſen ſich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Dieſer Trotz iſt aber das indirecte Bekenntniß der Macht, der man ſich widerwillig beugt, während man ſie nicht anzuerkennen den Schein annimmt: das Grauen iſt die Empörung der zur Unterwerfung gezwungenen Gewalt, welche darin noch das Zeugniß ihrer Unbeſiegbarkeit ablegt. Der Trotz, wie das geheime Grauen, ſind daher die Formen, in welchen ſich Macbeth's durch die That, wie durch das Wort zur Ohnmacht verurtheiltes ſittliches Bewußtſein hervordrängt, welches alſo in verkappter Geſtalt den Kampfplatz wieder betritt, auf dem es, in ſeiner eigentlichen Geſtalt ſtreitend, der verbrecheriſchen Leidenſchaft erlegen war.

In beiden Geſtalten erſcheint alſo die innere Zerſtörung Macbeth's als ſein inneres Gericht, welches er an ſich ſelbſt erfährt. In der von uns berührten Scene, unmittelbar nach dem Befehl zur Ermordung Banquo's, wechſeln der Trotz und das Grauen mit einander ab. Beide bewegen ſich gewiſſermaßen noch ungeſchieden neben einander. Die ganze Scene trägt daher die Keime der inneren Zerſtörung in ſich, welche die folgenden Scenen zu den entwickeltſten Formen herausarbeiten. Das Grauen iſt die poſitive Geſtalt, in welcher der durch die Frevel niedergedrückte ſittliche Geiſt reagirt, welches daher die Geſtalt einer blind wirkenden Naturgewalt annimmt, die Macbeth übermannt. Die concrete Darſtellung dieſes Moments iſt die Erſcheinung des Geiſtes des ermordeten Banquo. Nachdem dies Grauen mit allen ſeinen Schrecken durchlebt worden iſt, hat es aber auch ſeine Kraft abgeſtumpft: es iſt an dem abſtracten Trotz ermattet. Der ſittliche Geiſt verläßt die Geſtalt des Grauens und erſcheint in der negativen Form eines ſich immer ſteigernden Trotzes gegen den ſittlichen Geiſt, welcher endlich mit einer inneren Verödung endet, in der ſowohl die Kraft des Trotzes, als der ſittliche Widerſtand völlig zuſammengeſunken ſind. Dieſe Bewegung enthüllt uns Macbeth's Bewußtſein von den an die Zauberſchweſtern gerichteten Fragen an, bis zu ſeinem Ende. Die Durchführung des zweiten Moments hat die Abſtumpfung des Kampfes und damit das dumpfe Hinſtieren in die innere Leere zum Reſultat, indem durch eigne Schuld jedes Intereſſe am Leben ausgeſogen worden iſt.

Nur aus den von uns entwickelten Gedanken iſt die ungeheure Scene Macbeth's mit dem Geiſte Banquo's im Organismus des Ganzen als ein Moment in der Entwicklung des Bewußtſeins greiflich. Daß der Geiſt Banquo's als das in ſinnlicher Geſtalt gegenſtändliche Bewußtſein Macbeth's gefaßt werden muß, geht ſchon daraus hervor, daß die Erſcheinung nur ihm ſichtbar iſt. Aber auch der Moment des wiederholten Erſcheinens Banquo's beweiſt dies. Banquo's Geiſt ſetzt ſich auf Macbeth's Platz und wird von Letzterem grade in dem Augenblick wahrgenommen, wo er mit erheuchelter Liebe des abweſenden Banquo gedenkt. Der Name ruft in dem aufgeregten Gemüthe Macbeth's unwillkührlich das Bild des Ermordeten wach und erweckt das innere Grauen, welches als eine nicht zu überwältigende Naturgewalt auf Macbeth einſtürmt und die Heuchelei der Rede Lügen ſtraft. Während die offene, mit dem Bewußtſein des Widerſpruchs von Geſinnung und Wort geſprochene Erinnerung an Banquo grade den Abgrund des Gemüths verdecken ſoll, ſchlägt das geheime Grauen mit einer nicht zu überwältigenden Kraft aus dem Gemüth heraus. Die ganze gegen Banquo gerichtete Rede Macbeth's hat daher durchaus den Character einer bewußtlos wirkenden und die Beſonnenheit unterjochenden Gewalt, welcher ſich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Die Darſtellung dieſer Scene muß daher weſentlich dieſen Character abbilden. Die Rede Macbeth's ſoll als der Ausdruck eines ihn übermannenden und vergeblich bekämpften Grauens wirken, das ſowohl des Ausrufs zur Ermannung von Seiten Lady Macbeth's, wie der eignen Anſtrengung ſpottet. Wir wollen daher aus Macbeth's gegen Banquo's Geiſt gerichteten Worten das Außerſichſein eines Geiſtes vernehmen, der die furchtbare Ironie erfährt, der Macht des ſittlichen Bewußtſeins als einer nur unfreiwilligen, wie ein Dämon aus dem Innern heraustönenden Stimme zu erliegen. Die ganze Scene Macbeth's hat daher den Character einer Krankheit, welche ihren nothwendigen Verlauf hat, den keine Kunſt abzukürzen im Stande iſt. Die Wiederkehr Banquo's iſt die verſtärkte Rückkehr des Grauens, welches das zweite Mal Macbeth noch viel gewaltiger anfällt und das Mark ſeines Lebens ſchüttelt. Bei der Rückkehr des Grauens drückt daher die Rede Macbeth's die krampfhafteſte Anſtrengung aus, ſich davon zu befreien, bis er mit einer völligen Erſchöpfung endet. Das durchlebte Grauen bedingt aber auch das Werden des zweiten Stadiums der inneren Zerſtörung Macbeth's, nämlich den Trotz gegen jede ihn verurtheilende Regung des Innern, mit dem Streben, ſich durch den wachſenden Frevel ſelbſt zu übertäuben.

Dies tritt ſchon am Schluß der von uns entwickelten Scene hervor und bildet von nun an die ganze Subſtanz von Macbeth's Bewußtſein. 14)

Der Gang zu den Hexen, ſeine Beſchwörung, ihm Antwort zu ertheilen, ſind die Anfänge dieſer trotzigen Stimmung, welche ſelbſt die Naturmächte in ihren Dienſt zu nehmen gebietet. Dieſer Trotz nimmt nun zunächſt den Character einer grandioſen Kühnheit an. 15) Er leiht ihm den gebieteriſchen Ausdruck, der aus der heroiſchen Kraft ſtammt, welcher keinem äußeren und inneren Schrecken zu weichen geſonnen iſt. Dieſer Trotz verwandelt ſich nach der vernommenen Prophezeiung in ein mit Hohn gegen das Geſchick gemiſchtes Gefühl ſtolzer Sicherheit. 16) Macbeth ſcheint auf dem ſtarken Grunde ſelbſtbewußter Kraft zu ruhen. Aber ſchon die Erſcheinung der acht Könige, gefolgt von Banquo, als dem Ahnherrn dieſer Reihe, ſchreckt Macbeth wieder auf. Was helfen alle Frevel, was aller Trotz gegen die Stimme des Gewiſſens, wenn er nur für Andere gearbeitet hat! Dieſe Erſcheinung ſchließt aber zugleich einen ſehr tiefſinnigen Gedanken ein. In der Anſchauung jener Reihe von Königen aus Banquo's Stamm iſt nämlich die vergebliche Arbeit des Böſen, welches in Wahrheit nur für den Hervorgang der ſittlichen Ordnung arbeitet, vorgeſtellt, und die ſich ſelbſt zerſtörenden und das Gegentheil ihrer directen Zwecke herbeiführenden Frevel gegenſtändlich gemacht. Das grade macht alle Erſcheinungen unſerer Tragödie ſo poetiſch, daß ſie ſtets Offenbarungen der tiefſten Wahrheiten enthalten und das Abbild der ewigen Geſetze des menſchlichen Bewußtſeins darſtellen.

Mit der letzten Erſcheinung hat Macbeth die Sicherheit verloren, welche ihn zu Anfang dieſes Auftrittes noch erfüllte. Es greift daher jetzt ein wilder Trotz in ſeinem Gemüthe Platz, der ſich zuerſt in dem Befehle Luft macht, die Burg Macduff's zu überfallen und ſein Weib und Kind dem Schwert zu opfern. Dies iſt nicht mehr, wie der Mord Banquo's, eine That, um ſich den Preis des erſten Verbrechens zu ſichern, ſondern der Ausbruch eines brutalen Trotzes, welcher ſich in der prahleriſchen Verhöhnung jeder ſittlichen Schranke gefällt, der auch vor dem Morde der ſchuldloſeſten Weſen nicht mehr zurückbebt, um ſein empörtes Blut zu kühlen. Hiermit beginnt das letzte Stadium der Selbſtzerſtörung, welche mit der Abſtumpfung gegen alles Lebensintereſſe endet. Macbeth hat keine Geiſter mehr zu fürchten, weil auch jetzt der letzte Zuſammenhang zerriſſen iſt, der ihn mit dem ſittlichen Geiſte verband. Aus Macbeth's Ton muß daher auch von jetzt an der wahnſinnige Trotz ſprechen, welcher ſich einbildet, Herr der Verhältniſſe zu ſein, die pochende Angſt der Seele hinwegſpotten und hinwegſchelten zu können, während er ein Spielball der Verhältniſſe und ſeiner fieberhaften Aufregung iſt. Auch die Sicherheit, mit der Macbeth bei ſeinem Auftreten im fünften Akt die Nachricht von dem Abfall der Thans empfängt, iſt eine erlogene, welche daher die folgende Wuth gegen den Boten ſogleich Lügen ſtraft. Dieſe innere Haltungsloſigkeit und Verödung offenbart ſich nun theils in den raſch abſpringenden Bildern und wechſelnden Metaphern,[17]) von denen keine mehr durchgeführt wird, theils in den aus dem gemeinſten Leben gegriffenen Anſchauungen, in denen ſich der Cynis der ſittlichen Brutalität verräth.[18]) Der Ton Macbeth's muß daher ſeine Idealität und ſeine frühere Plaſtik verlieren und einem dumpfen, ſchatten- und lichtloſen Ausdruck weichen, welcher uns das Weſen dieſer innern Stumpfheit bezeichnet. Den Gipfel erreicht nun dieſer ſich ſelbſt aufzehrende Trotz in der Erfahrung der Trugorakel der Hexen. Die Kunde von dem ſich heranbewegenden Birnam Walde und von Macduff's vorzeitiger, gewaltſamer Geburt zerbrechen die letzten Anker, woran ſich Macbeth noch krampfhaft feſthielt. Auch in dieſer Wendung iſt ein allgemeines Phänomen des Bewußtſeins dargeſtellt, nämlich die trügeriſche Sicherheit, in welche uns die Vorſpiegelungen des Böſen einwiegen, um ſich hinterher in ihrer wahren Geſtalt als Truggebilde zu zeigen. Die Schrecken dieſer Erfahrung ſaugen endlich völlig das Mark aus Macbeth's Leben: der wilde, gegen die ganze Schöpfung raſende Wahnſinn beginnt, die ſelbſtbewußte Tapferkeit des Helden verzerrt ſich zum wüſten Sturm eines verzweifelten, gehetzten Menſchen, der ſich zuletzt ſelbſt in dem Bewußtſein des Gaukelſpiels der Hölle, im Gefühl, einer unentfliehbaren Nothwendigkeit zu erliegen, zur Schlachtbank ſtürzt.[19]) Die ſittliche Tapferkeit Macduff's trifft Macbeth, der, wie ein rings umſtellter Räuber, ſein Leben zuletzt nur noch mit dem Trotze der Verzweiflung vertheidigt.

Anmerkungen zu Macbeth.

1) Banquo ſelbſt ſagt, indem er die große Gemüthsbewegung Macbeth's bei dem prophetiſchen Rufe der Hexen gewahr wird, zu Macbeth:

> „Was ſchreckſt du, Mann? erregt dir Furcht, was doch
> So lieblich lautet?“ —

2) Banquo ſagt nämlich:

> „Oft, uns in eignes Elend zu verlocken,
> Erzählen Wahrheit uns des Dunkels Schergen,
> Verlocken uns durch ſchuldlos Spielwerk, uns
> Dem tiefſten Abgrund zu verrathen.“

3) Dieſe Dialektik kündigt ſich gleich im Beginn der Rede an in den Worten:

> „Die Anmahnung von jenſeits der Natur
> Kann ſchlimm nicht ſein, — kann gut nicht ſein“ u. ſ. f.

*) Die innere Beängſtigung bei der auftauchenden Verſuchung drückt Macbeth offenbar durch das Bild aus, daß ſein feſtes Herz ganz unnatürlich an ſeine Rippen ſchlägt.

*) Die Sophiſtik, mit welcher ſich Macbeth das Entſetzen ſeines Gemüths hinwegklügelt, iſt in den Worten ausgeſprochen:

„Erlebte Gräuel
Sind ſchwächer, als das Graun der Einbildung,"

mit welchen er offenbar die innere Angſt bei dem Gedanken an den Frevel als ſtärker und erſchütternder bezeichnet, als ſie ſich bei der That ſelbſt zeigen wird. Das wirkliche Erlebniß der verbrecheriſchen That wird ihn in geringere Unruhe verſetzen, als die erſt von der Phantaſie genährte That.

*) Beweis dafür der ganze erſte Theil des Monologs bis zu den Worten:

„Doch immer wird bei ſolcher That uns ſchon
Vergeltung hier" u. ſ. f.

Dies kehrt bei der Vergegenwärtigung der Tugenden Dunkan's wieder, welche die Phantaſie von Neuem erhitzt bei dem Gedanken, welchen Abſcheu dieſer Mord erregen wird. Vergl. die mit unſerer Auffaſſung übereinſtimmenden Bemerkungen Tieck's zu dieſem Monologe in der Ueberſetzung des Shakespeare 12. S. 386, 387.

*) Daher Macbeth die Unterredung mit den Worten ſchließt:

„Ich bin feſt: geſpannt
Zu dieſer Schreckensthat iſt jeder Nerv."

*) Dies tritt ſehr entſchieden mit den Worten ein:

„Es iſt nicht wirklich da:
Es iſt die blutge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt."

*) Dieſer oben bezeichnete Zuſtand des inneren Schreckens beginnt mit den Worten Macbeth's:

„Der Eine lacht' im Schlaf — und Mord ſchrie Einer" u. ſ. f.

und endet erſt mit den Worten:

„und d'rum wird Cawdor
Nicht ſchlafen mehr, Macbeth nicht ſchlafen mehr."

Die ganze Stelle bildet ein Ganzes, das furchtbare Bild des über die That entſetzten Gemüthes. Die dazwiſchen geworfenen Reden der Lady Macbeth verklingen ſpurlos, denn Macbeth ſetzt gewiſſermaßen willenlos die Schilderung ſeiner innern Schrecken fort.

[10] Wir meinen die grandioſe Stelle:

„Kann wohl des großen Meergotts Ocean
Dies Blut von meiner Hand rein waſchen? Nein:
Weit eh'r kann dieſe meine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewäſſer färben,
Und Grün in Roth verwandeln.“

[11] Macbeth ſagt:

„Außer ihm iſt Keiner,
Vor dem ich zittern muß, und unter ihm
Beugt ſich mein Genius ſcheu, wie nach der Sage
Vor Cäſar Mark Antonio's Geiſt.“

[12] Wir meinen die Stelle in dem Monolog Macbeth's (Akt 3, Scene 1) von den Worten an:

„Hab' ich für Banquo's Stamm mein Herz befleckt,
Für ſie erwürgt den gnadenreichen Dunkan“ u. ſ. f.

bis zu dem Ausdruck des Trotzes:

„Eh' das geſchieht, komm, Schickſal, in die Schranke,
Und fordre mich auf Tod und Leben!“

[13] Dies ſprechen die letzten Worte, mit denen Macbeth die Scene mit Lady Macbeth ſchließt, ſehr entſchieden aus:

„Sündentſproſſ'ne Werke
Erlangen nur durch Sünde Kraft und Stärke.“

[14] Es kündigt ſich vor Allem in den Worten Macbeth's an:

„Ich bin einmal ſo tief in Blut geſtiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten ſtille ſtehn,
Rückkehr ſo ſchwierig wär', als durchzugehn.
Seltſames glüht im Kopf, es will zur Hand,
Und muß gethan ſein, eh' noch recht bekannt.“

[15] Wir haben dabei beſonders die gewaltige Beſchwörung Macbeth's gegenwärtig, durch welche er die Hexen zwingt, ihm Antwort zu geben. Die Bilder thürmen ſich hier unaufhaltſam aufeinander. Macbeth's Phantaſie thut ſich in keiner Anſchauung Genüge und greift daher zu immer kühneren Wendungen. Das Streben, mit jeder folgenden Berufung die nach dem völlig inadäquaten Ausdruck für die innere Aufregung ringende Phantaſie zu ſättigen, treibt dieſe grandioſe Steigerung Macbeth's hervor.

[16] Dies Bewußtſein iſt unverkennbar in den Erwiederungen auf die Prophezeihungen der Hexen, zuerſt in Betreff Macduff's:

„Dann leb', Macduff; was brauch' ich dich zu fürchten:
Dich mach' ich doppelt ſicher, Sicherheit,

Und nehm' ein Pfand vom Schickſal — du mußt ſterben:
Dann ſag' ich zu der bleichen Furcht: du lügſt!
Und ſchlafe trotz dem Donner."

Dann in Betreff des Birnamwaldes, wo Macbeth ſagt:

„Wer wirbt den Wald? Heißt Bäume von der Erden
Die Wurzel löſen? Wie der Spruch entzückt!
Aufruhr iſt todt, des Birnams Waldung rückt
Bergan, und unter Macbeth hochgemuth
Lebt bis an's Ziel der Tage, zahlt Tribut
Nur der Natur und Zeit."

17) Wir haben unter Anderem dabei beſonders die Rede Macbeth's gegenwärtig (Akt 5, Scene 5) in der Scene mit Seaton, unmittelbar nachdem der Letztere den Tod der Königin gemeldet hat. Macbeth drückt die Hohlheit und Nichtigkeit des Lebens in den wechſelndſten Metaphern aus, welche beſonders in dem letzten Abſchnitt der Rede ſich in Sprüngen einander drängen:

„Leben iſt nur ein wandelnd Schattenbild,
Ein armer Comödiant, der ſpringt und knirſcht
Ein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Mährchen iſt's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth,
Das nichts bedeutet."

Einen ähnlichen, wenn auch nicht ſo gehäuften Wechſel der Bilder, bieten viele Stellen Macbeth's im letzten Akt dar.

18) Wir zählen außer der brutalen Anrede gegen den Diener, welcher die Nachricht von dem heranrückenden Heere bringt, eine Menge von Stellen hierher, welche das im Text Ausgeſprochene beſtätigen. Nur einige unter mehreren, und zunächſt der Ausdruck des wildeſten Trotzes:

„Ich will fechten,
Bis mir das Fleiſch gehackt iſt von den Knochen."

Ferner die Rede zum Arzt:

„Wirf deine Kunſt den Hunden vor, ich mag ſie nicht."

und gleich darauf:

„Arzt, könnt'ſt du meinem Land
Beſchaun das Waſſer, ſeine Krankheit finden,
Und es zum kräft'gen frühern Wohlſein reinigen,
Wollt' ich mit deinem Lob das Echo wecken,
Daß es dein Lob weit hallt."

19) Dies drückt die Schlußrede Macbeth's nach der Kunde von dem vorrückenden Birnamwald auf das Erſchütterndſte aus, indem er ſagt:

„Waffen nun, Waffen! und hinaus! —

Iſt Wahrheit das, was deine Meldung ſpricht,
So iſt kein Fliehn von hier, kein Bleiben nicht.
Das Sonnenlicht will ſchon verhaßt mir werden;
O fiel in Trümmer jetzt der Bau der Erden!
Auf, läutet Sturm! Wind, blaſ'! heran, Verderben!
Den Harniſch auf dem Rücken, will ich ſterben!“

Denſelben Geiſt athmet die Schlußrede Macbeth's, ehe er zum Kampf mit **Macduff** die Bühne verläßt.

XII.

Julia

in Shakespeare's Romeo und Julia.

In unſerer Kunſt der dramatiſchen Darſtellung deuten wir bei der Entwicklung des erſten Standpunktes der unmittelbaren Empfindung an, daß reiche dichteriſche Geſtalten unmöglich nur vermittelſt einer geſteigerten lyriſchen Empfindung zu verſinnlichen ſeien.[1] Wir nannten beiſpielweiſe die Julia, welche durch eine reich begabte Perſönlichkeit, von dem Standpunkt der Empfindung aus dargeſtellt, uns nur ſtellenweiſe entzücken, niemals aber das Ganze dieſer reichen Figur vergegenwärtigen werde. Sie fordert ein Gleichgewicht aller zur Darſtellung nöthigen Kräfte, und eine Fähigkeit, dieſelben willkührlich ſteigern, mithin beherrſchen zu können. Ihre vollendete Darſtellung wird daher immer ein Prüfſtein ächter künſtleriſcher Bildung und der Genialität zugleich ſein. Verſuchen wir durch die folgenden Andeutungen den Reichthum dieſer Individualität aufzufaſſen und dadurch Darſtellerinnen ſelbſt Führer zu werden.

Die Geſtalt der Julia durchläuft zwei große Phaſen der Entwicklung. In der erſten zeigt uns der Dichter das Werden und Wachſen ihrer Leidenſchaft, in der zweiten erſcheint ſie uns als die mit der ganzen Kraft ihres Pathos gegen das rauhe und unbarmherzige Schickſal ankämpfende Heroine. In der erſten Epoche entfaltet ſich die ganze Fülle ihres Geiſtes und Gemüthes, um mit dem Zauber zarteſter und leidenſchaftlichſter Liebe die Seligkeit des ſchwelgenden Herzens auszubreiten. Hier gewinnen wir die Gewißheit der ſchöpferiſchen und beſeligenden Kraft ihrer Leidenſchaft. In der zweiten Epoche faßt ſich dieſes Pathos zum Widerſtande zuſammen und geht in den Kampf der harten Wirklichkeit ein. Hier ſteigern ſich gleichfalls alle Kräfte der Seele, um den Heroismus der Leidenſchaft und ihren furchtbaren Ernſt zu bewähren. Da ſich aber die Kraft immer nur durch den Grad des Widerſtandes bewährt, den ſie erfährt, ſo offenbart uns die zweite Epoche der Entwicklung Juliens auch dadurch die Intenſität ihres

Pathos, indem es ſich durch Kampf und Tod als die über alle Schranken triumphirende Macht bewährt. Darin liegt zugleich der innere Zuſammenhang zwiſchen beiden Phaſen. Es iſt in beiden ein und dieſelbe, die ganze Perſönlichkeit beherrſchende Macht der Liebe wirkſam und geſtaltend, welche in dem erſten Stadium der Individualität durch den Duft der Phantaſie verklärt, in dem zweiten durch die Größe des Schmerzes und die Energie des Todesmuthes heiligt.

Die erſte von uns berührte Periode Juliens zerfällt wieder in drei Abſchnitte. In dem erſten zeigt uns der Dichter das unbefangene Mädchen plötzlich vom Strahl der Liebe getroffen, und in nur wenigen Worten die Gewalt der Leidenſchaft ankündigend, welche ſie erfüllt. Im zweiten ſehen wir die Keime jungfräulicher Liebe zu den zarteſten Blüthen der Liebe entfaltet, aus denen uns die innigſte Poeſie des Herzens entgegenſtrömt. Hier durchdringen ſich Zartheit und Leidenſchaft, jungfräuliche Scheu und volle Hingebung zu einem wunderbaren Gemälde der Seele. Der dritte Abſchnitt offenbart uns das in der vollen Pracht der Bilder ſchwelgende Weib, das, auf dem Höhepunkte des Entzückens ſtehend, daſſelbe zum freieſten, beſeligendſten Ausdruck der Seele ſteigert. Es iſt das in den ſchwungreichſten Anſchauungen ſich genießende, gleichſam den Beſitz des Geliebten feiernde Weib, welches die volle Frucht der Leidenſchaft bricht, ſtark und hinreißend in ihren Ergüſſen und durch die Poeſie der Leidenſchaft zum höchſten dichteriſchen Aufſchwung erwachſen. Aber auf dieſer Höhe befriedigter, ſeliger Empfindung eröffnet ſich auch der Abgrund des Unglücks. Hier trifft ſie die furchtbare Botſchaft von Romeo's Verbannung und von Tybald's Tod durch des Gatten Hand. Damit eröffnet ſich die zweite Periode der Entwicklung für Julien, die uns ihr tragiſches Reifen zeigt.

Bei der Darſtellung jedes dichteriſchen Characters kommt es vor Allem, nächſt der Auffaſſung des Ganzen, auf die Vermittlung der beſonderen Momente der Individualität an.[2]) Sie ſoll der Künſtler zur Einheit ſo verarbeiten, daß jede folgende Situation die vorhergehende zu ihrer Vorausſetzung hat, indem wir die erſtere aus der letzteren werden ſehen. Julia erſcheint uns im erſten Akte zuerſt mit der Mutter und der Wärterin. Wir wollen hier bei ihrem erſten Auftreten ein völlig unbefangenes, kindliches Mädchen vor uns ſehen. Die wenigen Worte, welche ſie ſpricht, zeigen ſie uns noch von keinem Affekte bewegt. Der Mutter Wille iſt noch ganz der ihrige;[3]) daher ihr Ton uns auch das Abbild einer durchaus kindlichen, unſelbſtſtändigen Natur geben ſoll. Aber die ſinnliche Erſcheinung Juliens ſoll doch zugleich unſern vollen Antheil gewinnen. Das aufblühende, Zartheit und Fülle zugleich athmende Mädchen mit den dunkeln Augen, die, wenn auch noch ohne Ausdruck beſtimmter Empfindung, doch eine Tiefe des Empfindens ahnen laſſen, die edle Haltung, aus der ein Weſen aus den höheren Kreiſen des Lebens zu uns ſprechen ſoll, alles zuſammengenommen hat zur Belebung der Geſtalt mitzuwirken, um „die ſchönſte Blume von Verona's Flur," die ſo großen Stürmen entgegengeht, zu verſinnlichen.

Ihr zweites Auftreten iſt für ihr ganzes Leben entſcheidend. Julia iſt in dem reichen und belebten Tanzſaal beim Eintreten Romeo's und ſeiner Gefährten eben im Begriff, mit einem Ritter einen Tanz anzutreten, da gewahrt ſie Romeo, auch ihr Blick trifft auf ihn. Die ſchönen, jugendlichen Geſtalten, voll Adel und Feuer, fühlen ſich auf den erſten Blick für einander auf immer gefeſſelt. Die Verſinnlichung dieſes Moments iſt für die dramatiſche Darſtellung ſehr ſchwer. Die Phantaſie muß hier freilich die Hauptſache ergänzen. Denn nur ſie faßt ganz das Augenblickliche, den Blitz der Leidenſchaft, vor ihr ſtehen auch zugleich der Ort, das bunte Maskengewühl, die italieniſche Nationalität, die Freiheit ihrer Sitten, durch das Maskenfeſt noch mehr begünſtigt, als zur Bedeutung der ganzen Situation ſo weſentlich mitwirkenden Factoren. Dagegen wird die Darſtellung dieſes Moments immer zurückbleiben. Sie muß auch hier nur andeuten wollen und der dichteriſchen Phantaſie des Zuſchauers die volle Verlebendigung überlaſſen. Weil hier alles im Innern des Gemüths vor ſich geht, und daſſelbe in einem einzigen Moment das Entſtehen einer mächtigen Leidenſchaft zuſammendrängt, ſo kann auch die ſinnliche Darſtellung hier nicht die volle Wirkung des Dichterwerks erreichen. Wir können nur den eintretenden Romeo und die ſoeben zum Tanz antretende Julia plötzlich einander anſchauend erblicken. Die Darſteller müſſen ſich hier beſonders vor dem Zuviel, vor dem Streben hüten, den Moment in ſeiner ganzen Größe wiedergeben zu wollen. Sie laufen dabei Gefahr, indem ſie immer etwas Unmögliches erſtreben, ſtörend einzuwirken und die Phantaſie des Zuſchauers zu beeinträchtigen. Auf jeden Fall muß aber Julia während der ganzen folgenden Scene im Hintergrund im Tanz begriffen ſein. Der Ritter, welcher ihr ſeine Hand gereicht, hat ſie den Reihen der Tänzer zugeführt, die ſich im Hintergrunde des glänzenden Saales bewegen. Im Vordergrunde hören wir zuerſt den feurigen Erguß Romeo's über Juliens Schönheit und die heftige Scene zwiſchen Tybald und dem alten Capulet. Damit bildet die im Tanz begriffene Julia einen vortrefflichen Contraſt. Wir fühlen ihre Seele ſchon bei Romeo weilen, während ſie nur äußerlich mit dem Tanze beſchäftigt iſt. Die Wuth Tybald's zeigt uns den Parteihaß wie ein ſchweres Ungewitter, welches jede Annäherung der Familien unmöglich zu machen ſcheint. So wirken alle Geſtalten weſentlich zu dem bedeutſamen Bilde mit, und geben gleichſam ein Vorſpiel der Tragödie. Dazu iſt aber die Gegenwart der Julia durchaus nothwendig. Es kommt dazu, daß ihr die Pauſen des Tanzes, in welchen ſie frei iſt, Gelegenheit bieten, durch den Blick nach den Perſonen im Vordergrunde den Widerſpruch ihrer Situation mit ihrer Neigung anzudeuten. Ja, ſie darf bei dem Tanz ſelbſt durchaus antheillos erſcheinen, ohne deshalb im Geringſten die Sitte zu verletzen. So bietet dieſe ſo geordnete Scene einer Darſtellerin auch einen Spielraum, durch feinen Takt die feine Grenze zwiſchen den Gegenſätzen zu treffen und die Neigung des Gemüths mit der Achtung vor der Sitte zugleich an den Tag zu legen. Während der letzten Reden des alten Capulet's und Tybald's muß Julia die Gruppe der Tanzenden verlaſſen und ſich nach dem Vordergrunde hinbewegen. Tybald und Capulet entfernen ſich und das zarte Geflüſter der Liebe beginnt. Es iſt im höchſten Grade ſtörend, wenn unmittelbar vor dieſer Scene erſt ein Vorhang herunter gelaſſen wird, welcher den Raum verengt und Romeo und Julia von den Uebrigen abſondert. Hier iſt die Abſicht der Vorbereitung ſo grell, daß dadurch der Duft der Poeſie, welcher dieſe ganze Scene umgiebt, völlig verſchwindet. Vortrefflich aber heben ſich grade die zarten Farben der Liebe gegen die grellen Farben weltlicher Feſtesluſt ab, während zugleich die durch die Sitte des Maskenfeſtes geſtattete Freiheit dadurch viel klarer verſinnlicht wird.

Julia iſt in dieſer ganzen Scene noch das kindliche, in der Unterredung mit Romeo überraſchte Mädchen, deren Antworten inſofern einen naiven Character haben, als ſie eine viel größere Innigkeit und Hingebung verrathen, als Julia ſich ſelbſt dabei bewußt geworden iſt. Es muß daher in dem Ausdruck dieſer Reden etwas Unwillkührliches, und daher Unbefangenes liegen, das ihnen zugleich den wahren Reiz verleiht. Nun erſt, nachdem alle Gäſte das Feſt verlaſſen, und Julia ſich mit der Wärterin allein ſieht, bricht das Feuer derſelben hervor. Die Haſt der Fragen, und das furchtbare Wort, wodurch ſie ihr Leben mit Romeo's Beſitz verkettet bezeichnet,*) und endlich das Gefühl des Verhängnißvollen, das in dieſer Liebe liegt, alles zuſammen zeichnet die beginnende Leidenſchaft, welche auch plötzlich das Mädchen über ſich ſelbſt erhoben hat. Dieſe plötzliche Anwandlung wollen wir aber auch in der über die ganze Geſtalt ergoſſenen Gluth und durch den aus der Tiefe des Gemüths ſtammenden Ton verſinnlicht ſehen. Wir müſſen am Schluß des Aktes von der durch die Leidenſchaft gleichſam mündig geſprochenen Julia ſcheiden, welche uns die Gewißheit aufdringt, daß ſie einem großen Verhängniß entgegengeht. Je mehr hier nur Alles angedeutet iſt, deſto mehr hat die Darſtellerin hier zu thun, um ſich auf der Höhe der Poeſie zu erhalten und die Fülle aller Beziehungen in uns zu erwecken, welche in den Worten eingehüllt liegen.

Die Gartenſcene zeigt uns, wie wir geſehen, Julia auf der zweiten Entwicklungsſtufe der Liebe. Sie iſt immer noch das kindliche Mädchen, welches aber einen ganzen Blüthenflor aus dem reichen Boden ihres Gemüths hervortreibt. Dies bedingt den Grundton der Scene. Aus dem jugendlichſten, an das Kindliche ſtreifenden Tone ſoll die Fülle dieſer Herzensergießung zu uns dringen. Unſer Ohr ſoll von der Muſik eines zarten, zur Seligkeit des Empfindens erwachten Weſens getroffen werden. Dies muß alle, noch ſo mannigfaltigen Ergüſſe des Herzens färben. Das ſchwermüthige, hingebende, ſcheu erröthende, dann in Seligkeit ſchwelgende, das tiefſte Weſen der Liebe ausſprechende und in Liebesgeflüſter tändelnde Mädchen muß, in aller Mannigfaltigkeit, durch die Einheit des Grundtons als ein Ganzes vor uns ſtehen. Auch ſelbſt diejenigen Aeußerungen, in welchen ſich eine bange Ahnung der Seele, gleichſam als Vorbote eines tragiſchen Verhängniſſes, ankündigt, müſſen uns durch den Grundton noch immer die kindliche Natur durchſcheinen laſſen. Uebrigens wird im Verlauf der Scene der Ton ſelbſt freier, melodiſcher werden, weil die Feſſeln, welche Julien die jungfräuliche Scheu auflegte, in dem Austauſch der Liebe allmälig ſchwinden. Die Schwingungen des Tons und Modulationen dürfen mannigfaltiger, die Klänge voller und ſüßer ertönen, weil ſich die Empfindung, je freier ſie ſich fühlt, auch darin mehr und mehr zum Selbſtgenuß bringt. Dieſe freien Schwingungen werden beſonders von dem Moment eintreten, wo Julia zum zweiten Male wieder am Fenſter erſcheint, und den Geliebten zurückruft: denn von hier an löſen ſich alle Empfindungen in ein ſüßes Liebesgeflüſter, in holde Tändeleien der Luſt auf, ſie aber ſetzen ſchon die freiere Bewegung auf den Wogen der Liebe voraus, dem auch das freiere Erklingen des Tones zu entſprechen hat.

Die vorletzte Scene des zweiten Aktes, welche uns Julien in der geſpannteſten Erwartung der kommenden Botſchaft und dann in der ſtürmiſchen Haſt des Fragens und der Ungeduld bei der zögernden und vor lauter Unweſentlichkeiten gar nicht zur Sache kommenden Amme zeigt, muß uns in der Darſtellung beſonders den leidenſchaftlichen Character andeuten, welcher von jetzt an den weſentlichen Grundzug Juliens bildet. Wir wollen in dieſer Scene ſchon die Energie großartiger Leidenſchaft vorgebildet ſehen, welche ſich bei dem Kampf mit dem Geſchicke bis zum Heroismus ſteigert. Daher muß der Ton hier ſchon das Colorit der Gluth zeigen, welches der ganzen Scene die weſentliche Folie giebt. Nicht nur das raſche Tempo wird raſcher, auch die Farbe des Tons wird geſättigter ſein müſſen, und die jungfräuliche Kindlichkeit des Tons hinter den Ton der Leidenſchaft zurücktreten. Darin beſteht ja überhaupt der Fortſchritt dieſer Individualität, daß wir das aus der liebenden Jungfrau werdende heroiſche todesmuthige Weib vor uns werden ſehen. Dieſe Umwandlung hat die ganze Perſönlichkeit zu ergreifen und wird ſich vorzugsweiſe in dem die Selbſtſtändigkeit des Geiſtes und die Tiefe einer großartigen Natur abſpiegelnden Tone zu offenbaren haben.

Dieſer Unterſchied des Grundtons und der Tonſchwingungen wird ſich in der Darſtellung der Julia beſonders bei ihrem erſten Auftreten im dritten Akte, in dem prachtvollen Monologe vor der Unglücksbotſchaft, herausſtellen.*) In dieſem Monolog ſteht ſchon das durch den Beſitz des Gatten ſelbſtſtändig gewordene Weib vor uns, das von der Sonne der Liebe gezeitigt, jetzt in dem Vollgenuſſe ſeines Glückes ſchwelgt. Dieſen Eindruck hat uns die Darſtellung wiederzugeben. Julia hat nur einen Moment des vollſten geſättigten

Daſeins, wo ſie, in der Poeſie der Liebe ſich genießend, auf den Fittigen ihrer Phantaſie frei und ſelig ſchwebt. Dies bedingt den unterſchiedenen Character dieſer Scene von allen früheren und nachfolgenden. Der ganze Monolog iſt eine Kette der phantaſiereichſten Anſchauungen, welche die ihrer ſelbſt gewiſſe Leidenſchaft der Liebe aus der Fülle ihrer Phantaſie hervorzaubert. Das Werden der Liebe und der Austauſch der Empfindungen in der Gartenſcene zeigt uns einen Wechſel jungfräulicher Scheu und zarter Hingebung: es war ein Geflüſter der Liebe, welches das Geheimniß des Herzens widerwillig und doch darin beglückt, ausplaudert, mehr einer Naturgewalt folgend, als eigenem Wollen. Daher dort eine große Sparſamkeit, ja man möchte ſagen, Kargheit der Bilder und eigentlich phantaſiereicher Anſchauungen; die einfachen Bekenntniſſe des Herzens, der Kampf jungfräulicher Zurückhaltung und unwillkührlicher Ergießungen bilden die Poeſie der Gartenſcene, hier hingegen genießt ſich die Phantaſie ſelbſt in den Bildern, in welchen ſich das beſeligte Gemüth gegenſtändlich macht. Dies bedingt auch den ganz verſchiedenen Grundton für die Darſtellung. Julia verweilt mit ihrer Phantaſie auf den Anſchauungen, in welchen ſie ihre Stimmung verklärt. Der Ton kann dazu nicht klangvoll und melodiſch, die Schwingungen nicht mannigfaltig genug ſein, unterſtützt durch die Kraft eines gebildeten Portaments, das ein Verweilen des Tones möglich und ſchön macht. Nichts würde mehr die Wirkung dieſes Monologs zerſtören, als ein Forteilen, ein rapides Verlaſſen der Bilder. Juliens Fantaſie ergeht ſich grade im Ausmalen ihrer dichteriſchen Anſchauungen, und dieſen Selbſtgenuß der Phantaſie einer dichteriſchen, auf dem Gipfel ihrer Poeſie befindlichen Natur wollen wir durch die Recitation des Monologs vernehmen. Jede andere Auffaſſung zerſtört dieſen höchſten und einzigen Moment der vollſten Sättigung des befriedigten Gemüths. Aus dieſen Tönen einer hochgeſtimmten Phantaſie kann nun auch der Schmerz bei der Trauernachricht der Amme uns in ſeiner vollen Gewalt entgegen dringen. Dieſelbe Höhe, auf welcher Julia im Ausdruck des Entzückens ſtand, ſoll ſie auch im Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung zeigen. Wie aus dem gedachten Monologe die volle Reife einer idealen Natur zu uns ſpricht, ſo ſoll aus den Tönen der Verzweiflung das erhabene Pathos einer großartigen Natur zu uns ſprechen. Julia muß aber in ihrem Schmerze wachſen. Der erſte gewaltige Ausbruch reicht bis zu dem Momente, wo Julia erfährt,*) daß Romeo lebt und Tybald erſchlagen iſt: hierauf folgt der Kampf der Liebe und des Zornes, der Rache und des Verzeihens in den ſich drängenden Antitheſen, in die ſich das zerriſſene Gemüth ergießt. Die Recitation muß ſich hier ja vor dem Malen des Tons hüten, denn das Gemüth iſt in dem Ausdruck dieſer Gegenſätze nicht frei, ſondern ſpricht ſich darin nur in der ganzen Tiefe ſeines Gegenſatzes aus. Der Vortrag wird daher vielmehr die Anſchauung eines unfreiwilligen Erguſſes, der ſich ſelbſt bekämpfenden Leidenſchaft geben müſſen; er wird daher die verſchiedenen Antitheſen alle dem Geſammtausdruck unterordnen, ſie im raſch drängenden Tempo folgen laſſen, als wolle ſich das Gemüth in immer neuen Wendungen erſchöpfen. Ein Auseinanderhalten, ein Nüanciren der einzelnen Gegenſätze durch die Malerei des Tons, würde die Natur dieſer Situation gänzlich zerſtören und den Erguß der eigenſten Gemüthsbewegung in eine objective Darſtellung verkehren. Aus dem Schmerze eines tief verwundeten Herzens erhebt Julia nach der Rede der Romeo verwünſchenden Amme zur vollſten Anerkennung des Geliebten. In der Vergegenwärtigung ſeines edlen Selbſt ſpricht ſie mit Stolz von ihm, ſich ſelbſt ſchmähend, daß ſie ihn geſcholten. Wir wollen es dabei der Julia anfühlen, daß das Bild Romeo's in ſeinem vollen Glanze vor ihrer Phantaſie ſteht, und daß ſie aus dieſer Anſchauung heraus das Folgende ſpricht. Dieſe Erhebung iſt aber nur die Vermittlung zu dem ungeheuren Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, daß Romeo verbannt iſt. Die ganze Stelle muß in der Darſtellung wie ein Bergſtrom der Empfindung erſcheinen, der von Fels zu Fels daherſtürzt. Das Gemüth wühlt ſich in den Gedanken der Verbannung hinein, es ermißt alle Schrecken, welche darin liegen; es verweilt in immer neuer Vergegenwärtigung auf dieſem einzigen Worte, es beſchwört darin alle Furien des Schreckens, des Trotzes und der Verzweiflung herauf.7) Die Leidenſchaft muß daher hier den Character des Rieſenhaften, des Ungeheueren gewinnen; es muß uns erſchüttern, daß aus dieſem zarten Gefäße ſo gewaltige Donnerworte hervorgehen können. Julia wird daher dem Zuſchauer hier durch das Pathos der Leidenſchaft über ſich ſelbſt erhoben. Die Geſtalt wie der Ton werden von ihm durchflammt, jeder an eine ſchwächliche Klage ſtreifende Ton iſt verbannt. Der rieſenhafte Ausdruck der Verzweiflung löſt ſich endlich in der nächſten Rede in den Schmerz des gebrochenen Herzens auf, aus dem uns ſchon die Todesſchauer entgegenwehen.8)

Mit dieſer Todesahnung ſoll Julia uns in dem letzten Abſchied erſcheinen; der Blick iſt, wie der Ton, umflort von dem Vorgefühl des grauſamen Geſchickes. Dieſer Grundton hat die ganze Scene zu begleiten, das Einzelne darf ſich nur wenig dagegen abheben. Das Liebesgeflüſter der erſten Gartenſcene hat ſich in den Hauch der Wehmuth eines liebenden Herzens verwandelt. Die Darſtellerin hat ſich hier nur in dem elegiſchen Grundton vor jeder ſchwächlichen Sentimentalität zu hüten, welche der ganzen Natur der Julia entſchieden widerſtrebt. In den nächſten Scenen mit der Mutter entwickelt ſich durch die Gewalt der Colliſion ein neues Element, die Liſt des Verſtandes, der ſich in doppelſinnigen Worten ergeht, um die wahre Empfindung darin zu verhehlen. Der Zuſchauer muß aber in einzelnen Momenten, in dem ſchmerzlichen Blick, Julien den Kampf anfühlen, den ihr dieſe Doppelſinnigkeit koſtet. Von beſonderer Bedeutung aber iſt für die Darſtellung die erſte Antwort, welche Julia auf die Nachricht der Mutter giebt, daß ſie ſich am

Donnerſtag mit Graf Paris vermahlen ſolle. Sie ſchwört bei Sankt Peter, daß er ſie nicht als frohe Braut geleiten werde. In dieſen Worten wollen wir zugleich die Energie des unbeugſamſten Entſchluſſes und den Ausdruck des empörten Gemüthes hören. Haltung und Blick werden bei den Worten der Mutter eine zwiſchen Ueberraſchung und Empörung ſchwebende Empfindung darlegen. Dieſer folgt auf dem Fuße die Erklärung. Julia kann ſie nicht großartig genug ſprechen, denn die Empörung eines ſelbſtſtändigen Geiſtes und der freie Entſchluß einer großen Seele müſſen zugleich darin ſichtbar werden. Der Zuſchauer ſelbſt muß über dieſe Stärke des Widerſtandes überraſcht ſein, der auch einen Blick in die düſtre Zukunft gewährt. Aber auch Julia ſelbſt muß ſich von dieſen, wie durch eine Naturgewalt aus ihr hervorbrechenden Worten überraſcht fühlen: ſie fürchtet ihr Herz verrathen zu haben. Daher lenkt ſie nach einer Pauſe, in welcher ſie ſich in ſich ſammelt, zum beſcheidenen Einwande ein,9) zu dem ſie ſich herabzwingt. Der Kampf, den ihr dieſe Verſtellung koſtet, darf nicht verloren gehen, er macht ſich ſelbſt in dem Schlußworte: „Fürwahr, das nenn' ich Zeitung!“ Luſt.

In dem Gefühl ihres Rechtes begegnet Julia auch zuerſt dem Vater. Ihre erſten Worte athmen eine Würde und einen Geiſt, der den Vater ſtutzig macht,10) und den er, den Boden nicht kennend, dem dieſe Worte erwachſen ſind, für Affektation nimmt. Die ganze folgende Scene mit dem Vater giebt Julien nur Gelegenheit, uns durch das ſtumme Spiel die Troſtloſigkeit des Gemüths zu malen, in welche ſie dieſer furchtbare Conflict ſtürzt. Sobald ſie ſich mit der Amme allein ſieht, bricht dieſer verhaltene Schmerz der Verzweiflung unaufhaltſam hervor. Von jetzt an bis zum Schluß muß uns Julia in der Größe des Widerſtandes gegen das hereinbrechende Geſchick wachſend erſcheinen. Wir haben oben ſchon des wichtigen Momentes gedacht, in welchem Julia ſich ein für alle Mal von der Amme, der hölliſchen Verſucherin, ſcheidet. In das einzige Amen faßt ſie dieſe Trennung derſelben von ihrem Herzen zuſammen, ein Wort, das uns daher in den ganzen Abgrund von Empfindungen, die es birgt, blicken laſſen ſoll.11) Den Schluß des Aktes aber muß Julia ſo darſtellen, daß wir ihre ſittliche Thatkraft aus der Nacht der Verzweiflung ſich erheben und jene göttliche Beſonnenheit in ihr mächtig werden ſehen, welche uns für den Heroismus der That Bürge iſt. Hier kommt es alſo vor Allem bei der Darſtellung darauf an, die Sammlung eines Geiſtes zu zeigen, der ſich auf ſeine eigne Kraft zurückgewieſen ſieht, aber darin alle Mittel findet, auch einer Welt gegenüber Trotz zu bieten.

Der vierte Akt bietet drei für die Darſtellung der Julia geſchiedene Momente dar, welche nur das mit einander gemein haben, daß ſie uns das durch die Größe des tragiſchen Conflictes völlig gereifte und zur Heldin erwachſene Weib zeigen. Die erſte Scene ſtellt uns Julien, dem Grafen Paris gegenüber, in dem ganzen Aufwande der von uns ſchon entwickelten Sophiſtik des Verſtandes dar. Dies iſt eine Seite, welche erſt der Sturm des Schickſals hat hervortreten laſſen. Die Darſtellung dieſer Scene fordert die kalte, durch den Doppelſinn der Rede noch erhöhte Verſchloſſenheit Juliens gegen Graf Paris zu verſinnlichen, damit beſonders das Unrecht, das Paris gegen das Recht der freien Neigung begeht, klar hervortretend. Julia darf durch den Accent den Doppelſinn und die weitreichende Kraft ihrer Antworten durchaus nicht hervorheben. Sie muß ſich hier beſonders vor dem Zuviel, vor jeder Abſichtlichkeit in Acht nehmen. Die epigrammatiſche Kürze ihrer Rede muß vielmehr aus der Verſchloſſenheit ihrer ganzen Natur gegen Graf Paris erklärlich werden, indem ſie ſelbſt mit dem Worte gegen Jemand kargt, der das innerſte Heiligthum ihres Gemüths verletzt. Die zweite Scene ſtellt uns Julia, den Vater Lorenzo um Rettung flehend und aus ſeinem Munde dies furchtbare Mittel dazu erfahrend, dar. Dieſe ganze Scene iſt eigentlich die Spitze des ſelbſtbewußten heroiſchen Pathos Juliens. Ehe Lorenzo das Mittel ſelbſt verkündet, muß er des Heldenmuths Juliens gewiß ſein. Dieſe Gewißheit giebt ihm ihre Rede, welche jedwedes Wagniß zu unternehmen verheißt.12) Während der folgenden Darſtellung Lorenzo's hat uns Julia durch das ſtumme Spiel die beiden Momente abzuſpiegeln, welche die Rede Lorenzo's ſelbſt enthält: den Tod und das Leben. Wie Lorenzo das Erwachen zum Leben aus der Nacht des Todes vor unſerer Phantaſie werden läßt, ſo müſſen wir auch Julien dieſen Prozeß durchlaufen ſehen. Lorenzo ſchildert, offenbar nicht unabſichtlich, mit der ganzen Fülle plaſtiſcher Anſchaulichkeit die Wirkung des Schlaftrunkes, und befreit, erſt nachdem er das ganze Bild des Todes vor uns ausgebreitet hat, die Seele von ihren Schauern. Der Mönch enthält Julien nichts vor. Wohnt ihr die Kühnheit des Geiſtes bei, die ihre letzte Rede athmet, ſo wird ſie auch vor dieſer Wirkung nicht zurückbeben. Die erſchütternde Verſinnlichung des allmäligen Abſterbens iſt nicht ein bloßes Spiel der Phantaſie. Dieſe Plaſtik hat bei dem beſonnenen Lorenzo den Zweck, Julien ganz in die Schrecken des Todes blicken zu laſſen, um des Maaßes ihrer Kühnheit und der Wahrheit ihrer Leidenſchaft völlig gewiß zu werden. Erſt nachdem er ſie durch den Graus des Todes ſchrittweiſe hindurchgeleitet hat, befreit er ſie wieder zum Leben. Aus dieſer in der Natur der Situation liegenden Auffaſſung folgt aber auch, daß Julia dieſen ganzen Prozeß in ſich mit durchleben und ſelbſt aus dem Grauen zur Freude übergehen muß. Juliens geſteigerte Phantaſie geht in der Schilderung Lorenzo's, mithin den ganzen Graus des allmaligen Todes durch: er muß ſich unwillkührlich in ihr, namentlich auf dem Antlitz reflectiren. Spannung der Seele und ein geheimes Grauen werden ſich zugleich in Juliens ganzer Perſönlichkeit malen. Es wäre unnatürlich, wenn die Verſinnlichung der Wirkung des Schlaftrunkes an Julien ſpurlos vorüberginge. Schon ihre erregte und bewegliche Phantaſie ſchließt dies aus. Darum muß ſich das Grauen als eine unwillkührliche Wirkung in Julia darſtellen, aus welcher dann mit

Freiheit der heroiſche Entſchluß hervorgeht, der über die Schauer des Todes triumphirt. Dies gebietet alſo, daß Julia uns durch den Blick und die begleitende Geberde den Sieg des Geiſtes über die Schrecken des Todes darſtelle, d. h. den Sieg der ſittlichen Freiheit über die unwillkührliche Gewalt der Phantaſie. Nur wenn ſie uns die letztere zeigt, auch ſie zu ihrem Rechte kommen läßt, erſcheint die erſtere in ihrer vollen Würde. Dann muß ſich alſo Julia während der Schilderung Lorenzo's aus dem Grauen, das ſich in ihr abſpiegelt, herausringen, ſie muß uns zu ſagen ſcheinen: Trotz dieſer Schauer ſteig ich in die Nacht des Todes herab. Dieſer Sieg ihres Heroismus muß ſich aber zuletzt bis zum vollen Entzücken ſteigern, wenn der Mönch die Vereinigung mit Romeo als das endliche Ergebniß ihres Entſchluſſes bezeichnet. In dieſer begeiſterten Stimmung wird ſie den Trunk ergreifen, und die Scene ſelbſt ſchließen.

Wir haben endlich noch die Scene zu berühren, in welcher Julia den Trank nimmt. Die Viſion, welche wir ſchon an einem anderen Orte berührt haben,13) muß in der Darſtellung ſelbſt als ein Reſultat der ganzen Stimmung des erregteſten Gemüthszuſtandes erſcheinen. Das Zerwürfniß der Seele, die qualvolle Unruhe des Gemüths ſind die Elemente, aus denen die Viſion mit einer inneren Nothwendigkeit hervorbricht. Die Darſtellung der ganzen Scene muß uns daher das Erzittern aller Lebensgeiſter Juliens vergegenwärtigen und in den Abgrund ihres Gemüths blicken laſſen. Die Haſt der Fragen und Einwürfe, die bis zur äußerſten Grenze verfolgte Möglichkeit eines furchtbaren Ausganges, mit allen ſeinen Schrecken in der Phantaſie durchlebt, ſind die Faktoren, aus denen die Viſion, als Reſultat, hervorgeht. Es kommt alſo hier vor Allem darauf an, dieſelbe vor uns werden zu laſſen und uns mit in dieſes Grauen hineinzureißen. Das Geiſterhafte der ganzen Stimmung, die entfeſſelte Phantaſie, welche den Anſchauungen haltungslos freien Lauf läßt, müſſen zum vollſten Eindruck dieſer Scene verſinnlicht werden. Nirgends wird daher mehr als hier ein gewaltiger Aufſchwung des Gemüths gefordert, der nur durch die unbedingteſte Herrſchaft über bedeutende Mittel ganz veranſchaulicht werden kann. Jede Ermattung der Stimme zerſtört die Illuſion, welche den bis zur Viſion geſteigerten Zuſtand der Seele wiederzugeben hat. Daher muß uns die Darſtellerin durch die Fittige ihrer Phantaſie und die Schwingungen ihres Tones auf dieſe Höhe heben. Hier, auf dieſem Gipfel der höchſten Aufregung, gilt es vor Allem, das ewige Geſetz aller Kunſt zu offenbaren, daß auch aus den Tönen einer ſcheinbar entfeſſelten Kraft, aus dem Aufruhr der Leidenſchaft noch die Schönheit und das Maaß in Stimme und Geberde hervortauche und die wilden Wogen beherrſche. Mit trunkener, bis zum Wahnſinn geſteigerter Entzückung ergreift Julia den Trank, und ſinkt, der krampfhaften Anſtrengung der Seele endlich erliegend, ermattet zuſammen. An den Schluß der Viſion muß ſich aber das Nehmen des Trankes ſogleich anſchließen, denn es ſetzt ſich in dieſer

Handlung nur diejenige Exaltation, in der Julia in allen Tiefen erzittert, fort. Nichts ſtörender und unwahrer, als wenn Julia aus der vollendeten Viſion nach einer Pauſe mit dem Ausdruck der Beſonnenheit den Becher ergriffe!

Ueber das Erwachen Juliens im Grabgewölbe iſt wenig zu bemerken. Das Erſchütternde und Tragiſche giebt hier den Ausdruck von ſelbſt. Die Freude im Erwachen, der Jubelruf des Herzens nach Romeo, das plötzliche Erſtarren bei der Nachricht, der Gatte liege entſeelt an ihrer Seite, und der aus der ſtummen Verzweiflung erſtehende, unbeugſame Entſchluß, ihm zu folgen, die darin ſich miſchende Wehmuth, aber fern von jeglicher Sentimentalität, jedem klagenden Tone, endlich dann die Beſonnenheit einer Heldennatur im Vollbringen des Selbſtmordes, dies ſind hier die Züge, welche die Darſtellung zur Anſchauung zu bringen hat. Dieſe wird durch die Größe der Situation und die Höhe der tragiſchen Stimmung im Zuſchauer ſo begünſtigt, daß ſchon das Vermeiden jedes ſtörenden Beiwerkes, namentlich jedes auf Rührung hinarbeitenden Tones, im Stande iſt, die tragiſche Erſchütterung über die Hörer auszugießen, welche der Tod dieſer jugendlichen, ſchönen, edlen und tiefen Naturen erwecken muß.

Anmerkungen zu Julia.

1) Vergl. meine Kunſt der dramatiſchen Darſtellung Seite 60 u. ſ. f. und beſonders Seite 67.

2) Vergl. im Allgemeinen die Entwicklung der dramatiſchen Darſtellung Seite 382 u. ſ. f.

3) Auf die von der Mutter an Julia gerichtete Frage, ob ſie dem Grafen Paris ſich geneigt fühle, antwortet dieſelbe:

„Gern will ich ſehn, ob Sehen Neigung zeugt.
Doch weiter ſoll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen Eures Beifalls tragen.“

4) Wir haben bereits in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung Seite 401 auf das Gewicht dieſer Worte aufmerkſam gemacht, welche nur der ethiſche Accent in ihrer ganzen Bedeutung wiedergeben kann.

5) Hinab, du flammenhufiges Geſpann! u. ſ. f.

[6] Dieſer Erguß des Schmerzes reicht bis zu den Worten Juliens:

„Wer lebt noch, wenn dahin die Beiden ſind?“

[7] Die ganze Stelle von den Worten Juliens an:

„Zurück zu eurem Quell, verkehrte Thränen!“

bis zu den Worten:

„Und keine Zung' erſchöpfet meine Noth.“

muß als ein immer wachſender Strom der Verzweiflung an unſer Gemüth dringen, einen Eindruck, welchen A. Crelinger in ihrer Darſtellung der Julia durch die Fülle ihrer Mittel und ihre ſchwungreiche Phantaſie ganz im Sinne der gewaltigen Situation hervorbrachte.

[8] Wir meinen die ganze Stelle Juliens von den Worten an:

„So waſchen ſie die Wunden ihm mit Thränen?“

bis zu den Worten:

„Nicht Romeo, den Tod umarm' ich dort.“

[9] Mit den Worten:

„Ich bitt' euch, gnäd'ge Frau, ſagt meinem Vater
Und Herrn, ich wollte noch mich nicht vermählen.“

ruft ſich ſelbſt Julia mühſam aus ihrer erſten Entrüſtung zurück.

[10] Wir meinen die erſten Worte Juliens, welche ſie dem Vater auf ſeine zornigen Reden erwiedert:

„Nicht ſtolz darauf, noch dankbar, daß ihr's thatet“ u. ſ. f.

[11] Auf die Bedeutung dieſes Wortes für die Darſteller haben wir ſchon in der Kunſt der dramatiſchen Darſtellung hingewieſen, Seite 403.

[12] Hierher gehört die ganze Stelle:

„O lieber, als dem Grafen mich vermählen“ u. ſ. f.

[13] Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, Seite 294.

XIII.

Desdemona
in Shakeſpeare's Othello.

Die Darſtellung der Desdemona erfordert einen hohen, intuitiven Verſtand, der aus den Zügen, welche ihr der Dichter geliehen hat, ein Bild formt, welches unſerer Anſchauung, dieſer ſo innerlichen Natur, mit ihrer unendlichen Hingebungsfähigkeit entſpricht. Desdemona ſteht durch die ganze vorhergegangene Handlung, des Mohren Entführung, Brabantio's Zorn, und endlich durch Othello's herrliche Erzählung ſchon ganz fertig vor unſerem Geiſte. Sie ſoll uns daher ſchon von ihrem erſten Erſcheinen an das Bild jener rührenden Sanftmuth geben, welcher wir die Kraft des Duldens anfühlen; wir wollen jenen zarten Hauch über dieſe Perſönlichkeit gebreitet ſehn, welcher uns mehr ſagt, als das geſprochene Wort, und der uns die Wahrheit der Rede erſt völlig beſtätigt. Ueberhaupt ſind die eigentlich *ſeelenhaften* Naturen unendlich ſchwieriger zu verſinnlichen, als die Geſtalten, welche ſelbſtbewußt ein Princip vertreten, oder eine große Leidenſchaft vor uns entfalten. Die letzteren machen das Wort zum vollſtändigen Träger ihres inneren Lebens: ihre Innerlichkeit ergießt ſich ganz in den Reichthum ihrer Rede, während die vorzugsweiſe ſeelenhaften Geſtalten den Schatz, den ſie in ihrer Tiefe bergen, in ſeinem vollen Werthe nicht kennen, und nur das Geſetz ihrer Natur kampflos in ſchöner Freiheit darſtellen. Sie ſind daher auch verhältnißmäßig wortkarg, weil ſie dem Naturleben näher ſtehn, und durch die Rede nicht ihr Weſen zu voller Klarheit zu entfalten vermögen. Denn das Seelenhafte einer Individualität beruht weſentlich auf der unmittelbaren Einheit des Geiſtes mit der Natur. Der Zauber ſolcher Naturen liegt daher darin, daß ſie uns das Thun des ſittlichen Geiſtes, alſo das Werk der Freiheit in der Form einer reizenden Naturerſcheinung offenbaren. Es iſt einleuchtend, wie viel bei den eigentlich ſeelenhaften Geſtalten der intuitive Verſtand zu ihrer Verſinnlichung thun, wie viel Ueberſchuß uns der ſtumme Ausdruck über das geſprochene Wort geben muß, um eine ſolche Erſcheinung nicht zu einem Bilde der Apathie, oder der Geiſtesarmuth zu verkehren.

Das aus dem Begriff Entwickelte leidet vielleicht bei keiner weiblichen Geſtalt eine vollgültigere Anwendung, als bei Desdemona. Darin liegt aber auch die eigenthümliche Schwierigkeit ihrer Darſtellung. Schon der Grundton ſolcher ſeelenhaften Naturen iſt ſchwer zu treffen; derſelbe darf weder ein leidenſchaftliches Colorit, noch die kecke Farbe der Luſt geiſtvoller und lebensfriſcher Naturen athmen, und ſoll ſich dann auch wieder von dem Ton der Sentimentalität unterſcheiden. Denn der letztere zeigt uns gewiſſermaßen ſchon ein ſeiner Empfindung bewußtes, der Natur gegenübertretendes Weſen, ohne daß damit etwa irgend eine Affektation der Empfindung verbunden zu ſein braucht. Man vergegenwärtige ſich nur einmal den Grundton einer Julia, Porzia und Cordelia als Repräſentantinnen der drei genannten Kategorieen und man wird ſogleich zugeben, daß der Grundton der Desdemona von allen Dreien ſpecifiſch verſchieden iſt. Desdemona iſt innig, weil ſie liebebedürftig iſt, ſanft, weil die Hingebung des Gemüths ihr Weſen iſt, einem rohen Angriff gegenüber duldend, weil ihre Liebe eine Alles überwindende Kraft hat. Desdemona's Ton ſoll daher eben ſo wohl der Ausdruck jener Sanftmuth, Innigkeit und Liebe ſein, welche ebenſowenig bloßes Naturell, als Offenbarung eines in ſeinen Lebensäußerungen völlig ſelbſtbewußten Geiſtes ſind. Ihre ganze Perſönlichkeit ſoll uns vielmehr den Ausdruck ſittlicher Grazie geben, der freilich weniger als alles Andere gelehrt werden kann, weil dieſelbe ja nicht ein beſonderer Affekt, eine eigenthümliche Stimmung, oder eine Richtung des Gemüths iſt, ſondern uns die Majeſtät des ſittlichen Geiſtes in der ſicheren Virtuoſität unmittelbarer ſeelenvoller Einheit mit ſich abſpiegelt. Desdemona ſoll deswegen die Tiefe eines liebeerfüllten Herzens und hingebender Innigkeit in naiver, d. h. ihres Werthes ſich gar nicht bewußter Weiſe vor uns darlegen.

In der Darſtellung der Desdemona ſind zwei Abſchnitte zu unterſcheiden. Bis zum Ausbruch der Eiferſucht Othello's iſt ſie das durch ihre Hingebung und Innigkeit rührende Weib, welches, ganz Liebe und Güte, um ſich nur Zufriedenheit zu verbreiten trachtet. Nur ihrem milden und zarten Sinne folgend, legt ſie ſich ſo lebhaft für Caſſio ein, für den ihr ſogar, ganz gegen ihre ſonſtige Art, ſelbſt eine Fülle ſüßer, ſchmeichleriſcher Wendungen gegen Othello zu Gebote ſtehn.[1]) Solche Stellen wollen daher auch als der unbefangenſte Ausdruck ihrer Herzensgüte geſprochen werden, welche ſich nicht eher genügt, als bis ſie auch die Zufriedenheit um ſich her verbreitet hat, welche ſie ſelbſt durchſtrömt.

Mit der zuerſt verhaltenen, dann ſchrankenlos ausbrechenden Wuth Othello's beginnt der Heroismus ihres Duldens. Desdemona athmet, völlig arglos, wie ſie iſt, nichts als Sorgfalt für Othello; ſo tritt ſie zuerſt vor den von Eiferſucht erſchütterten Gatten hin: ſeinen wilden, auf

Ehebruch deutenden Aeußerungen ſetzt ſie die Unwiſſenheit der Unſchuld und die rührendſte Sanftmuth entgegen, worin aber Othello's ſchon verdüſterter Sinn nur ein Bekenntniß der Schuld erblickt. Selbſt in Othello's Ausbruch der Wuth wegen des vermißten Taſchentuches, deſſen Verluſt Desdemona, unvorſichtig genug, durch eine unſchuldige Lüge, zu verhehlen ſucht, vermag ſie, im Gefühl ihrer Unſchuld, nicht die Leidenſchaft der Eiferſucht zu erblicken: ihre Güte entſchuldigt den Ausbruch des Zorns, aber eine wehmüthige Empfindung durchklingt ſchon den Schluß der Rede, ſich über die Macht ihrer hingebenden Liebe getäuſcht zu haben.2) In Desdemona's Gemüth dringt von nun an der Schmerz über den Bruch, der in ihr Verhältniß zu Othello gekommen iſt, immer ſchneidender ein: ſie ſetzt dem zu roher Wuth hingeriſſenen Gatten nur die wortkargen Schmerzenslaute eines unerſchütterlichen Duldens entgegen, welches ſich, je länger, je mehr, zur Kraft überwindender Liebe erhebt. Aber man ſoll dies zart beſaitete Weſen unter dieſem Geſchick leiden ſehn, wodurch die Energie ihrer Hingebung einen um ſo rührenderen Character gewinnt, da ſie den Stößen des grauſamen Geſchicks nur das lieberfüllteſte Herz darbietet. Noch einmal ergießt ſich der Quell ihrer Liebe und ihrer Leiden gegen den tückiſchen Jago,3) um durch ſeine Vermittlung den verlornen Schatz der Liebe Othello's wieder zu gewinnen: zum erſtenmale erbebt ihr Herz bei dem Gedanken an den Treubruch, den ſie nur aus der rohen Schmähung ihres Gatten gegen ſie kennt: zum erſtenmale endlich hat die Beleidigung Othello's tiefer in das Gemüth Desdemona's gegriffen und ſcheint ihr aus einer unſeligen Quelle zu fließen.4) Die Wehmuth und der Schmerz haben indeſſen in Desdemona's tiefer Natur nachgewirkt, während ihre Liebeskraft ſich in dem Unglück geſtählt hat: aber ſie ſchaut ſich zugleich ſelbſt als Opfer eines finſtern Geſchickes an, welches ahnungsvoll vor ihrer Seele ſchwebt. So finden wir ſie in der letzten Scene des vierten Aktes wieder. Dies bedingt den Grundton dieſer ganzen Scene, des rührenden Schwanengeſanges, mit welchem das liebevollſte Geſchöpf ſich gleichſam in ihr Grab geleitet. Aber keine Klage, kein Unmuth drängt ſich aus ihrer Bruſt: ihre Liebe überdauert die Schmach: nach dem Liede vom armen Bärbel greift ihr Sinn unwillkührlich, weil ſich im elegiſchen Ton deſſelben die eigne Stimmung gegenſtändlich macht. Singt doch Desdemona darin nur das eigne Herzensleid: aber die Kraft ſcheint faſt zu verſiegen,5) das Wehe ihres Geſchickes übermannt ſie: ihr ſittliches Bewußtſein aber erſcheint geſammelter, als je: an der Schwelle des Todes umleuchtet ſie die Glorie ihrer keuſchen Liebe: ſie erſcheint wie ein heiliges, von der Liebe ſelbſt geweihtes Opfer, damit ſich die ganze unverſiegliche Kraft derſelben offenbare. Die letzte Scene zeigt uns das von der Wuth der Eiferſucht unſelig zerfleiſchte Opfer. Selbſt gegen den blutdürſtigen Tiger, der daſſelbe mit unerbittlicher Gewalt feſthält, verſtummt der Zauber der Liebe noch nicht. Noch einen Augenblick klammert ſich Desdemona an das warme Leben feſt, von dem ſie Othello mit wilder Gewalt in den Abgrund des Todes fortſchleudert. Aber ſterbend überwindet Desdemona alle irdiſchen Gewalten; die Energie der aufopferungsfähigſten Liebe entbindet ſich zum freieſten Ausdruck des unendlichen Geiſtes, welcher in der Verletzung des abſtrakten Gebots das Majeſtätsrecht des göttlichen Geiſtes im Menſchen in ſeiner unendlichen Freiheit beſiegelt.⁶)

Anmerkungen zu Desdemona.

¹) Wir meinen in der zweiten Scene des dritten Aktes die beredte Verwendung Desdemona's für Caſſio, namentlich ihre dringende und ſüße Rede von den Worten an:

„Nun morgen Abend? oder Dienſtag Morgen,
Zu Mittag oder Abend“ — u. ſ. f.

²) Wir meinen ihre ſo unendlich rührende Rede von den Worten an:

„Vielleicht ein Staatsgeſchäft“

bis zu den Worten, in welche ſich eine tiefe Wehmuth miſcht:

„Schilt mich nur, Emilie;
Ich dachte ſeiner Rauheit ſchon den Stab
Zu brechen, ſieh, ſo kindiſch war mein Kriegsrecht“ u. ſ. f.

³) Wir haben den herrlichen Erguß ihres tieferſchütterten Gemüths vor Augen (Akt 4, Scene 2) von den Worten an:

„O guter Jago!
Was ſoll ich thun, ihn wieder zu gewinnen?“ u. ſ. f.

⁴) Dies beſagen ihre wenigen Worte, welche ſie dem Jago erwidert, welcher ihr die Staatsgeſchäfte als Grund von Othello's Verdruß angiebt. Sie ſagt offenbar in tiefer Bewegung darauf:

„Wär' es nur Das“ —

⁵) Wir meinen die Stelle, in welcher Desdemona in gedachter Scene vor innerer Wehmuth das Lied nicht zu Ende bringen kann und die ſie übermannende Trauer gleichſam den Faden deſſelben durchreißt.

*) Ein Jeder wird wiſſen, daß wir mit dieſen Worten auf Desdemona's von uns ſchon oben berührte erhabene Lüge hindeuten, durch welche ſie, um den Gatten zu retten, ſich ſelbſt als Urheberin ihres Todes bekennt. Sie krönt das Werk ihres Lebens durch die freieſte That der Selbſtverläugnung. Schon F. H. Jacobi führt in ſeinem berühmten Schreiben an Fichte (Werk 3, S. 37), in welchem er, dem abſtrakten Guten und Wahren gegenüber, das Majeſtätsrecht des Geiſtes geltend macht, Desdemona's Lüge als Beiſpiel für die Bewährung des letzteren an. Tieferes hat Jacobi nie geſchrieben, als die Worte: „Ja, ich bin der Atheiſt und Gottloſe, der, dem Willen, der Nichts will, zuwider — lügen will, wie Desdemona ſterbend log, lügen und betrügen will, wie der für Oreſt ſich darſtellende Pylades" u. ſ. f. Worte, in welchen er auf die kommende Philoſophie prophetiſch hindeutete.

XIV.

Porzia

im Kaufmann von Venedig.

Unter den weiblichen Individualitäten nimmt Porzia durch die Tiefe ihrer Characteriſtik eine gleiche Stelle, als Shylock unter den männlichen, ein. Für die Darſtellung iſt darum die Porzia ſo ungemein ſchwierig, weil ſie uns durch die Vereinigung aller ihrer Lebenselemente gleichſam den Grund und Boden anſchaulich machen ſoll, aus welchem ihr ganzes Weſen entſprungen iſt. Porzia fordert daher mehr, als viele andere Charactere, welche ſich entweder ſchon von Haus aus in ihrer ganzen Stärke und Beſtimmtheit auslegen, oder in dem Drama ſelbſt organiſch wachſen, jene dichteriſche Intuition, welche uns im erſten Auftreten ſchon das Bild einer Perſönlichkeit hinſtellt, in der wir eine höhere Natur erkennen, welcher alle Gaben des Geiſtes und Gemüths verſchwenderiſch zugetheilt worden ſind, zu denen die Gunſt des Geſchicks durch Schönheit und Reichthum, gleichſam als hätte daſſelbe es hier auf eine volle Harmonie aller Saiten des Lebens angelegt, freigebig beigeſteuert hat. Aus jener Einheit der Naturbegabung, der Lebensverhältniſſe und der ſelbſterworbenen Bildung iſt Porzia zu der ſchönen Geſtalt erwachſen, in der ſich alle Seiten des weiblichen Geiſtes in das herrlichſte Gleichgewicht zu einander geſetzt haben. Auf dieſem Grunde der eben ſo kecken als geiſtreichen, zarten und empfindungsvollen Natur Porzia's erblüht auch die volle Heiterkeit ihrer Seele, jener blendende und leuchtende Humor, dem ſie ſich ſtets, durch ihre ſittliche Anmuth vor jedem Ueberſchweifen geſchützt, unbekümmert überlaſſen darf. Von einem ſolchen Grunde aus wollen wir aber auch ſogleich die erſte, im ſprudelnden Witz ſo reiche Scene Porzia's verſinnlicht ſehn. Die Darſtellerin hat hier in der That eine ſehr ſchwer zu löſende Aufgabe. Porzia ſteht durch Baſſanio's Schilderung ſchon vor unſerer Phantaſie als eine von berühmten Freiern umworbene, glänzende Erſcheinung. Zunächſt wollen wir es alſo glaublich finden, daß ſie Belmont's Sitz zu Kolchis

Strande macht, wohin ſich ſo mancher Jaſon wagt. Porzia hat uns daher ſchon durch den Adel in ihrer Erſcheinung in eine ideale Region zu erheben. Nun hören wir ſie zuerſt in der Keckheit ihres Humors; es ſind die Schilderungen der Freier, aus denen ihr leuchtender Witz und ihr heiterer Geiſt zu uns ſprechen. Die Darſtellerin hat nun in dieſer ganzen Scene die gefährliche Klippe zu vermeiden, uns dieſe Funken des Humors nicht zu Eingebungen einer nur witzigen, und in dieſen Ergüſſen ſich gefallenden Natur zu machen, oder als Einfälle eines nur fröhlichen Naturells, als einer oberflächlichen Heiterkeit zu geben, welche, keiner Vertiefung fähig, mit lebhaftem Mutterwitz ausgeſtattet, die Verhältniſſe des Lebens leicht und frei behandelt; der wir mithin nicht glauben, daß auch die ſittlichen Mächte des Lebens ſie durchdrungen und gebildet haben. Dieſe Verirrung liegt um ſo näher, als ſich dieſe Auffaſſung als das unmittelbar Nächſte darbietet, und von ihr aus auch bei einem glücklichen Naturell der Darſtellerin, und der Leichtigkeit, die witzigen Einfälle pikant auszuſprechen, eine günſtige Wirkung, freilich nicht die von der Compoſition geforderte, nicht ausbleiben wird. Die Maſſe der Zuhörer wird ſich immer an der Fülle der originellen Einfälle ergötzen, ohne ausdrücklich etwas zu vermiſſen: ſie wird aber auch in Porzia weiter nichts ſehn, als ein mit Witz begabtes, fröhliches Mädchen. Hier aber iſt einer jener vielen Momente gegeben, wo uns die ſchöpferiſche Anſchauung, welche die zarteſten Farben des Tons leicht und frei für das Bild ihrer Phantaſie zu verwenden vermag, den Dichter völlig erreichen und in dieſer Scene ſchon mehr als die Worte ſagen, darbieten wird. Wir wollen alſo dieſe Schilderung der Freier als den Ausdruck jenes Humors vernehmen, der aus dem tiefen Grunde ächter Heiterkeit des Gemüths ſtammt, welches darum ſo froh und fröhlich in die Welt hinein zu blicken vermag, weil es in der Harmonie ſittlicher Anmuth und geiſtiger Bildung, in dem Vereine aller Vorzüge einer edlen weiblichen Natur völlig ſicher ruht, welche, weil ihr auch die Gabe reichen Witzes beſcheert worden iſt, dieſe zum Ausdruck ihrer inneren Heiterkeit verwendet, und ihnen dadurch zugleich den Stachel verletzender Witzelei nimmt. In Porzia's Munde ſollen daher dieſe witzigen Einfälle den Character eines Humors annehmen, der ſich darin ohne alle Verſtimmung, ohne alle Bitterkeit, in der vollſten Freiheit des Gemüths genießt. Wir wollen hier jene Töne hören, welche uns bei aller Leichtigkeit, mit der dieſe Schilderungen geſprochen werden müſſen, doch auch zur Anſchauung des ſeligen Gemüths Porzia's erheben. Alſo inmitten der Keckheit, der Leichtigkeit des Ausdrucks, dringe noch derjenige Klang der Seele zu uns, der uns jetzt ſchon die ſpätere Porzia begreiflich macht.1)

Porzia wird uns in den beiden Scenen mit dem Prinzen von Aragon zwar in gewiſſer Spannung erſcheinen und die Reflexionen und Ergüſſe der Freier über die Deviſen der Käſtchen mit den Gefühlen freudiger Hoffnung begleiten müſſen, welche ſie aus den Ausſprüchen derſelben für das Mißlingen ihrer Wahl ſchöpft, aber ſie hat uns zugleich das Bild einer über den bloßen Zufall ſchwebenden, den Stern ihres Geſchicks in ſich ſelbſt tragenden Perſönlichkeit zu geben. Porzia muß uns daher ſelbſt in ihrer Spannung noch jene Zuverſicht offenbaren, welche aus ihrer ganzen Weltanſchauung, nach unſerer obigen Entwicklung, folgt. Hier zeige ſie jenen von ängſtlicher Beſorgniß und Unruhe fernen Adel des ſittlichen Gemüths, der ſich über den rohen Zufall erhaben fühlt. Die beiden Scenen des zweiten Akts fordern von der Darſtellerin der Porzia, um ganz im Sinne der Situation wiedergegeben zu werden, eine große Meiſterſchaft des ſtummen Spiels, welches die Reden der beiden Freier in ihren Wirkungen auf das Gemüth auch in den zarteſten Nüancen abſpiegelt. Das Antlitz Porzia's wird uns mit ſtummer Beredtſamkeit bald eine ſie leiſe beſchleichende Ironie, bald die ſie bewegende Freude, bald die Auflöſung einer Erwartung zeigen: es gehört dazu nicht nur das vollſte Verſtändniß der Situation, ſondern auch die Beweglichkeit eines geiſtreichen, auch die zarteſten Stimmungen leiſe und doch beſtimmt ausdrückenden Geſichts.

Die tiefe Neigung zu Baſſanio bedingt natürlich den ganz unterſchiedenen Grundton der Scene, in welcher Baſſanio ſich zur Wahl entſchließt, gegen die beiden früheren. Wir werden daher der liebenswürdigen Porzia ſogleich in der erſten Rede, in welcher ſie den Baſſanio begrüßt, jene Unruhe, die ſich ſelbſt zu beſchwichtigen ſucht, anfühlen müſſen, ein Streben, das die Bewegung des liebenden Gemüths nur um ſo reizender hervortreten läßt. 2) Von jetzt an gewinnt nun Porzia's Natur ihren romantiſchen Aufſchwung. 3) Die Liebe zu Baſſanio, die Spannung und Aufregung ihres Gemüths bringen uns ſchnell die in der Tiefe ihres Gemüths verborgenen Schätze ihrer ſchwungreichen Phantaſie an das Licht. Es bedurfte einer ſolchen, die Lebensgeiſter ſo mächtig aufregenden Situation, um Porzia das leichte Gewand der Schalkhaftigkeit und des Humors abwerfen zu laſſen, und in dem reichen, prächtigen Gewande romantiſcher Poeſie vor uns zu erſcheinen. Porzia muß nun aber dieſen Erguß der ſchwungreichen Phantaſie ſo ſprechen, daß ſie darin ihr innerſtes Empfinden auf ideale Weiſe gegenſtändlich zu machen, und ſo ſich von ihrer Unruhe und Aufregung zu befreien trachtet. Porzia darf alſo bei dieſen poeſiereichen Anſchauungen, welche ihre Phantaſie hervortreibt, mit einem gewiſſen Genuß verweilen, ſie gewinnt damit gleichſam das ſchöne Maaß für ihre Stimmung wieder, die aus den Fugen zu weichen drohte. Die Bilder, in denen ſie ſich nacheinander ergeht, ſind nur der Ausdruck einer idealen Natur, durch welche ſie ſich immer in das Gleichgewicht ſetzt und ſich von der Gewalt eines übermächtig werdenden Affekts befreit. 4) Dieſen Eindruck hat die Darſtellerin in der Recitation wiederzugeben.

Während Porzia bei dem Akt des Wählens der früheren Freier, trotz der natürlichen Spannung, mit welcher ſie der Entſcheidung entgegenſah, die volle Freiheit ihres Gemüths erhielt, ſo erfüllt ſie die innige Neigung für Baſſanio dagegen mit einer zwiſchen Hoffnung und Furcht ſchwebenden Empfindung;[5]) ſie begleitet die Rede Baſſanio's mit der bebenden Bangigkeit des liebenden Herzens, das ſich Ruhe und Faſſung zu erringen bemüht iſt, und dem man dieſen Kampf der Seele anfühlt. Dieſe Unruhe und Furcht weichen, je mehr ſich Baſſanio in die Verurtheilung des gleißenden Scheins vertieft, je mehr er ſich alſo von der bethörenden Lockung abwendet, in dem glänzenden Metall die Hülle für Porzia's Bild zu vermuthen. Der Hoffnungsſtrahl, der anfangs die Furcht noch nicht durchbrechen konnte, wird in Porzia's Antlitz endlich zum ſiegreichen Feuer des Entzückens, als Baſſanio zuletzt raſch abbrechend den rechten Talisman ergreift. Da läßt der Jubel des Entzückens jene wundervollen Klänge aus Porzia's Bruſt dringen, welche das volle, ſchwellende Herz faſt zu zerſprengen drohen, aber auch jetzt noch von dem ſchönſten Maaße und der ſittlichſten Schönheit beherrſcht werden.[6]) Dies' iſt der Höhepunkt der intenſiven Empfindung und zugleich der Energie ihrer ſittlichen Grazie, welche ſie auch in dem faſt aufgelöſten Gefühl noch edel und maaßvoll zeigt. Beide Seiten müſſen daher in der Recitation dieſer Zeilen gleichzeitig zu ihrem Rechte kommen. Denn wir wollen in ihnen den unwillkührlichen, nicht mehr zurückzuhaltenden Ausdruck des entzückten Gemüths hören, dem die Lebenskraft faſt zu erliegen droht, und das ſich doch zugleich durch die ſittliche Anmuth und Schönheit ihrer ganzen Natur ſelbſt zum ſchönſten Maaße beſchränkt. Es verſinnliche hier die Darſtellerin den Ausdruck eines Gefühls, das, nach Göthe's ſchönem Worte: „im Wahnſinn hin und her zu wühlen ſcheint und doch im ſchönſten Takt ſich mäßig hält." Es iſt in Porzia nur ein kurzer, flüchtiger Moment, in welchem ſie uns die volle Gewalt ihrer Empfindung öffnet, um ſie ſogleich wieder mit jungfräulicher Scheu zu ſchließen. Dieſer Moment will wie im Fluge gehaſcht und gebannt ſein.

Der Reſt dieſer Scene enthüllt uns nun die volle Befriedigung Porzia's im Beſitz Baſſanio's. Hier giebt ſie uns die entzückende Vereinigung des zarteſten weiblichen Sinnes, wie oben, von der Herrſchaft eines Affekts, dem ſie zu erliegen fürchtet. Sie leitet nämlich die tiefe Bewegung ihres von Rührung erfüllten Gemüths in den anmuthigen Ausdruck einer an Humor ſtreifenden Heiterkeit ab, die ſie nicht in Rührung verſinken läßt.[7]) Nur ſo kann die Darſtellerin die ganze Rede, in der ſich Porzia für immer dem geliebten Baſſanio weiht, ganz im Sinne des Dichters wiedergeben. Sie wird zwiſchen dem Ton der Rührung, welche das Auge feuchtet, und jener Grazie des Humors, in welche ſie die erſtere, ganz der Natur Porzia's gemäß, unwillkührlich untertaucht, auf- und abwogen, um zuletzt mit dem Ton voller Heiterkeit zu enden. In dieſer, wie in ſo vielen Stellen Porzia's iſt es ſchwer, die richtige Farbenmiſchung zu finden, durch welche auch der verborgenſte Sinn, das geheimſte Leben Porzia's an unſer Gemüth dringt.

Ein wenig zu viel Sentimentalität, oder ein geringes Uebermaaß des humoriſtiſchen Accents zerſtören ſogleich die dichteriſche Schönheit ihrer Rede. Was ſonſt in dieſem Akte noch der Porzia von Lebensäußerungen geliehen iſt, hat für die Darſtellung weiter keine beſondere Schwierigkeit. Ihre rege Theilnahme an Antonio's Unglück, ihr lebhaftes Erbieten, jedwede Summe für den Freund des Geliebten zu zahlen, und ſpäter der Vorſatz, Belmont zu verlaſſen, die humoriſtiſche und ſchalkhafte Darſtellung ihrer und Neriſſa's beabſichtigten Verwandlung in Männertracht, wodurch wir die Porzia ganz wieder in den Strom der friſcheſten Lebensluſt einlenken ſehn, gewinnen, iſt das Bild der Porzia richtig gefaßt, in der Darſtellung leicht den entſprechenden Ausdruck; dagegen fordert ihr Erſcheinen im vierten Akt uns noch zu einigen Bemerkungen auf.

Wenn Porzia gleich in der Schilderung, welche ſie von ihrer beabſichtigten Verwandlung in männliche Tracht entwirft, ſagt, daß ſie ſprechen wolle, wie im Uebergange vom Knaben zum Manne, in einem heiſeren Diskant,*) ſo wäre es doch ein arger Mißgriff der Darſtellerin, wenn ſie uns die Porzia in der Gerichtsſcene nach dieſen Worten vorführte. Der Ernſt der Situation, die geſteigerte Spannung, in welche das Gemüth verſetzt iſt, weiſen eine ſo ſcurile Verwandlung entſchieden ab, wodurch das ganze Erſcheinen Porzia's in einen nur auf das Lachen berechneten Spaß hinausliefe. Sie darf alſo mit ihrer Stimme während der Gerichtsſcene durchaus keine Veränderung vornehmen, welche die Abſicht, den weiblichen Ton zu verändern und gegen einen männlichen zu vertauſchen, verräth. Solch' ein Verſuch kann da an der Stelle ſein, wo es ſich nur um einen leichten Scherz handelt, nimmermehr aber, wo doch jeder Verſuch von Poſſenhaftigkeit entfernt ſein ſoll. Das Erſcheinen der Porzia, als junger Richter, bringt an und für ſich ſchon durch den Contraſt, der ſich darin verſinnlicht, eine ergötzliche Wirkung hervor, und übt zugleich eine von der peinlichen Erwartung befreiende Kraft aus, weil wir darin ſchon, ganz dem von uns anderweitig nachgewieſenen Geſetz der Compoſition unſeres Werks gemäß, eine heitere Auflöſung des auf die Spitze getriebenen Gegenſatzes vorempfinden. Nur eine rohe Auffaſſung kann dieſe äſthetiſche Stimmung durch ein Anſtreben Porzia's, den männlichen Ton nachzubilden und eine grobſinnliche Täuſchung zu erzielen, zerſtören und ſo das ganze Bild verzerren. Für uns, die wir wiſſen, wer unter dieſer Maske ſteckt, bedarf es ohnehin nicht dieſer Illuſion, für den Gerichtshof aber wäre dieſer, zwiſchen männlicher und weiblicher Stimme ſchwebende Mißton aus dem Munde eines Anwalts, wie ein Hohn des Ernſtes und eine an Frechheit ſtreifende Düpirung deſſelben. Welche Stimmanſtrengungen die Darſtellerin auch vornähme, ſie wird uns immer ein durch das vergebliche Streben nur lächerliches Bild aufdringen. Genug, Porzia hat, unbeſorgt um einen etwaigen Verrath unter ihrer Maske, ihren klaren, natürlichen Ton ohne alle affektirte Gravität und Zwang der Stimme feſtzuhalten, und ihm nur diejenige volltönende Tiefe zu leihen, deren ſie überhaupt als Weib fähig iſt. Wir würden uns über dieſen Punkt kaum ausführlich ausgeſprochen haben, wenn nicht viele, ſelbſt bedeutende Darſtellerinnen in dieſen Mißgriff hineingerathen wären. Gleichwohl wird ein natürlicher Takt die Darſtellerin immer wieder inconſequent werden laſſen, indem ſchwerlich irgend eine in der Rede Porzia's von der göttlichen Gnade das urſprüngliche Streben nach der ſinnlichen Illuſion eines männlichen Tons wird ſichtbar werden laſſen, ſondern, fortgeriſſen von der Macht des Inhalts, mit Recht ſich ſelbſt untreu werden wird. Dies iſt die bündigſte Kritik, welche die Darſtellerin hier bewußtlos über ihre verkehrte Intention ausſprechen kann.

Die Gerichtsſcene ſelbſt bietet für die Darſtellung der Porzia keine beſondere Schwierigkeit dar. Nur über den Vortrag der hinreißenden Stelle von der Gnade bemerken wir, daß ſie durch ihre Parrheſie leicht zu einer declamatoriſchen Recitation verleiten kann. Gleichwohl verbannt ſie nichts mehr als dies. Wie ſie, nach unſerer früheren Entwicklung, nicht ein rhetoriſches Beiwerk Porzia's, ſondern der höchſte Ausdruck ihrer Perſönlichkeit iſt, ſo muß ſie auch in der Darſtellung dieſen Character gewinnen. Der hohe Schwung dieſer Stelle kann hier leicht zu der Menge vielleicht wohlgefälligeren Art der Recitation, nämlich zu einem declamatoriſchen Pathos, verleiten. Allerdings iſt ſie der Ausdruck des tiefſten Pathos, aber darum verſchmäht ſie grade den declamatoriſchen Accent. Porzia darf für uns dieſe Stelle nicht etwa als eine ausgearbeitete und präparirte Rede, gleichſam als den Eingang zu einem glänzenden Plaidoyer, ſprechen, ſie ſoll den Character eines unmittelbaren Erguſſes, einer durch die Größe und Bedeutung des Moments hervorgerufenen, dem tiefſten Schacht ihres Gemüths entſtrömenden Empfindung haben. Ja, Porzia muß ſich in der Rede ſelbſt tiefer und tiefer in dieſen Inhalt hineinzuleben ſcheinen. Die ganze Stelle ſoll daher den Ton der Improviſation eines ergriffenen Gemüths verrathen, dem es um nichts ſo ſehr zu thun iſt, als diejenige Ueberzeugung auch in Shylock hervorzurufen, von der es ſelbſt ſo tief durchdrungen iſt. Im Folgenden treibt Porzia, im Beſitz der Beſchwörungsformel des abſtrakten Rechts, die Spannung abſichtlich auf die höchſte Spitze, einmal, weil ſich die ganze Herzensverhärtung Shylock's herauskehren ſoll, und weil die glückliche Wendung erſt auf dem Gipfel der Gefahr eintreten darf. Die neckiſchen Worte, welche Porzia der Rede Baſſanio's einwirft, 9) nachdem er für Antonio's Rettung ſelbſt ſein Weib und alle Welt hingeben würde, müſſen auch von Porzia mit jenem leichten Zuge von Schalkhaftigkeit ausgeſtattet werden, der ſie als über allen Zerwürfniſſen ſchwebend und den Schlüſſel zur Löſung in den Händen habend, zeigt. Auch darf ſich in die Worte, mit welchen Porzia endlich, nach der letzten feierlichen Beſtätigung des Scheins, den Buchſtaben durch den Buchſtaben vernichtet, 10) ein Zug von jener, über den Gegenſätzen ſchwebenden, der vollen Wirkung ſicheren Ironie einmiſchen, der auch für die folgenden Reden ſich nicht ganz verwiſchen darf. Nach dem Ernſt der Gerichtsſcene entlaſtet ſich nun Porzia ſelbſt, wie uns von allem Drucke, den wir aus der Schwere der vorhergehenden Scene noch nachempfinden. Sie kehrt mit vollem Segel wieder in den Strom der Schalkhaftigkeit ein, indem ſie mit der anmuthigſten Heiterkeit die Fäden für die Verwicklung des folgenden Akts anlegt. Die letzte Scene des vierten Akts iſt nur die Vorbereitung, gleichſam die Expoſition für die ergötzliche Verwirrung des fünften Akts. Porzia hat aber hier die Aufgabe, uns aus all dieſer muntern Laune und ihren ſchalkhaften Wendungen das beſeligte Geſchöpf hervorblicken zu laſſen, das, ſich im ſichern Beſitz Baſſanio's wiſſend, als Retterin des theuren Freundes, als Wohlthäterin Lorenzo's, in der Fülle ihrer harmloſen Scherze nur das höchſte Maaß beglückter Empfindung verbirgt, und uns daher die Seligkeit des Herzens, das Gefühl eines befriedigten, gelungenen Daſeins auch durch die leichten Neckereien hindurchſcheinen laſſen muß.

Anmerkungen zu Porzia.

1) Mrs. Jameſon hat in ihren Frauenbildern aus Shakespear'ſchen Dramen, mit dem ihr eigenthümlichen dichteriſchen Takt, die Porzia ſehr ſinnig aufgefaßt und wenn ſie gleich nicht bis zu dem eigentlichen Grunde ihrer Perſönlichkeit und ihrer Weltanſchauung vorgedrungen iſt, doch ihre entzückende geiſtige und ſittliche Schönheit tief empfunden. Sie beklagt ſich daher nicht mit Unrecht darüber, daß bis jetzt noch keine Kunſtrichter dem Character der Porzia ſein Recht haben widerfahren laſſen. „Neben dem ſchrecklichen, unerbittlichen Juden,“ ſagt Mrs. Jameſon, „gegen ſeine gewaltigen Glanzlichter abſtechend, hängt ſie, ein prächtiger, Schönheit athmender Tizian neben einem herrlichen Rembrandt.“

2) Wir meinen die erſte Rede Porzia's (Akt 3, Scene 2), welche mit den Worten anfängt:

„Ich bitt' euch, wartet; ein, zwei Tage noch,
Bevor ihr wagt“ u. ſ. f.

3) Sehr gut ſagt in dieſer Beziehung Mrs. Jameſon von ihr a. a. O.: „In Porzia wird der Verſtand durch dichteriſche Einbildungskraft zum Romantiſchen angefacht.“

4) Wir geben dabei die ganze phantaſiereiche Rede Porzia's vor der Wahl Baſſanios, welche mit den Worten beginnt:

„Hinzu denn! Eins darunter ſchließt mich ein.
Wenn ihr mich liebt, ſo findet ihr es aus.“ u. ſ. f.

5) Ganz im Einklang mit unſerer Auffaſſung der Porzia ſagt Mrs. Jameſon a. a. O. ſehr treffend: „In der Käſtchen-Scene fürchtet Porzia wirklich für den Ausgang der Prüfung, wo mehr als ihr Leben auf dem Spiele ſteht; indem ſie aber zittert, iſt ihre Hoffnung noch ſtärker, als ihre Furcht.“

6) Es ſind jene geflügelten Worte:

„Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungeſtüm Verzagen,
Und bange Schau'n und blaſſe Schüchternheit.
O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit!
Halt ein, laß deine Freuden ſanfter regnen;
Zu ſtark fühl' ich, du mußt mich minder ſegnen,
Damit ich nicht vergeh!“

Auch bei dieſer Gelegenheit bemerkt Mrs. Jameſon treffend: „Ihr leidenſchaftlicher Wonneruf, als nun Baſſanio das rechte Käſtchen getroffen, iſt ſo ſtark, als ob ſie vorher verzweifelt hätte. Furcht und Zweifel konnte ſie verſcheuchen, dagegen hielt ſie die angeborne Schnellkraft ihrer Seele aufrecht; aber wir fühlen es ihr an, daß wie die plötzliche Freude ſie faſt bis zur Ohnmacht überwältigt, ſo der Mißerfolg ſie gewiß getödtet hätte.

7) Die ganze Stelle, in der ſich Porzia dem Geliebten für immer ergiebt, zeigt uns die Gluth wie die Rührung ihrer Seele durch den Schleier der ihr zur zweiten Natur gewordenen Munterkeit. Die Rede beginnt mit den Worten:

„Ihr ſeht mich, Don Baſſanio, wo ich ſtehe,
So wie ich bin,“ u. ſ. f.

8) Porzia ſagt zur Neriſſa (Akt 3, Scene 4):

„Sind wir wie junge Männer aufgeſtutzt,
Will ich der feinſte Burſch von Beiden ſein,
Und meinen Degen mit mehr Anſtand tragen,
Und ſprechen, wie im Uebergang vom Knaben
Zum Mann, in einem heiſeren Diskant.“

9) Es ſind die Worte Porzia's:

„Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
Wär' ſie dabei, und hört' Eu'r Anerbieten.“

10) Wir meinen ihre mit den Worten beginnende Rede:

„Wart' noch ein wenig, eins iſt noch zu merken,
Der Schein hier giebt dir nicht ein Tröpfchen Blut“ u. ſ. f.

XV.

Cordelia

in König Lear.

In einer Welt, wo die unnatürlichſte Heuchelei und Impietät der Geſinnung Platz gewonnen hat, darf es uns nicht Wunder nehmen, auch Diejenigen, welche ſonſt die Pietät als ihr heiliges Geſetz anerkennen, von der allgemeinen Krankheit und Unnatur inſofern wenigſtens berührt zu ſehen, als ſie, gegen ihren beſſeren Genius, ſich in ein Extrem verirren, nur um dem Verdachte der Heuchelei und der Unwahrheit zu entgehen. In ſolch ein Extrem ſehen wir Cordelia, den heuchleriſchen Schweſtern gegenüber, in der erſten Scene mit dem Vater gerathen. Cordelia durchſchaut die Lügenhaftigkeit und unſittliche Geſinnung der Schweſtern vollkommen, die Frechheit und die Heuchelei von Regan und Goneril, mit einer ſolchen Virtuoſität gehandhabt, treiben Cordelien zu einer verletzenden Wortkargheit, indem ſie die Gefühle kindlicher Liebe nur mit dem Verſtande abzumeſſen ſich entſchließen kann. Cordelia erſcheint in dieſem verhängnißvollen Augenblicke, wo das Wort ſogar über die Fülle der auszutheilenden Güter entſcheiden ſoll, für ihre Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit unmäßig beſorgt. Um nicht etwa in den Verdacht ähnlicher Heuchelei, wie die Schweſtern, hinein zu gerathen, enthält ſie ſich lieber jeder Betheuerung und verfällt dadurch in das andere Extrem, den Vater durch eine ſcheinbare Kälte zu verwunden und den Greis in ſeinen heißeſten Wünſchen zu verletzen. In dieſer Lage liegt der von der Heuchelei der Schweſtern erſchütterten Cordelia Alles daran, nur die Wahrheitsliebe, auch auf Koſten der Pietät, zu retten. Denn hätte ſie die letztere allein zu Rathe gezogen, ſo dürfen wir behaupten, würde ſie durch eine mild einlenkende Aeußerung, durch ein beſchwichtigendes kindliches Wort, das Aeußerſte von ſich und dadurch auch von dem ohnmächtigen Greis abgewendet haben.

Die völlige Unbefangenheit kindlicher Geſinnung gebot, wenigſtens einen Verſuch zu wagen und ſelbſt auf Gefahr, das Geſetz der ſtrengſten Aufrichtigkeit zu überſchreiten, das väterliche Herz zu verſöhnen, da Cordelia wohl wußte, welchen unheilvollen Dämonen ſie den Greis überließ. Indem Cordelia mit herber Strenge das Geſetz der Wahrheitsliebe rückſichtslos aufrecht zu erhalten bemüht iſt, verletzt ſie das Geſetz kindlicher Liebe, deren grade der Greis in dieſem Augenblick am meiſten bedurfte, um ihn nicht dem Verderben zu überliefern. Auch der geiſtig Geſündeſte wird, von einem Zuſtande des ſittlichen Verderbens dauernd umgeben und unaufhörlich in dieſen Kreis hinein gebannt, zuletzt von dieſer krankhaften Atmoſphäre ergriffen und verliert ſein unbefangenes Urtheil, er wird irre an dem, was er ſonſt in ſittlicher Gewohnheit ausübte und ſtrebt vor allen Dingen, ſich innerhalb ſeiner unſittlichen Umgebung vor jedem Scheine zu bewahren, als theile er die hier herrſchende Selbſtſucht und Heuchelei. Dadurch tritt natürlich eine gewiſſe Beſorgniß ein, das eigne Ich fleckenlos und um jeden Preis wahr zu erhalten. Erſcheint dies nun in einer Sphäre, wo das unbefangenſte Verhalten, die ungebrochenſte Gediegenheit hingebender Geſinnung allein die Widerſprüche zu löſen und die Colliſionen zu beſeitigen vermag, wie in dem Gebiete der Pietät, ſo läuft das Individuum Gefahr, aus Furcht, für ein Weſen von nicht völlig reiner Geſinnung gehalten zu werden, ſich von der unbefangenen Ausübung ſeiner Pflicht abhalten zu laſſen. Sobald aber der Menſch abzumeſſen und zu erwägen beginnt, immer nur darauf bedacht, ſich ſelbſt in jungfräulicher Heiligkeit zu bewahren, löſt er ſich gewiſſermaßen auch ſchon von dem Boden einfacher Sittlichkeit ab und tritt derſelben mit einer erkältenden Reflexion gegenüber. Dies ſcheint uns die Grundlage, aus welcher ſich Cordeliens wortkarge, untröſtliche Kälte, dem Vater gegenüber, erklärt und das liebeverlangende Gemüth des Greiſes ſo hart trifft. Cordelia iſt in dieſem Augenblicke, gleichſam umſtrickt von den heuchleriſchen Geſinnungen der Schweſtern und dem Wahne des Vaters, kurz, gedrängt in eine von aller Wahrheit und Sittlichkeit abgekommene Welt, ein Opfer dieſes Zuſtandes, der ſich bei ihr in jener von uns berührten Flucht in das Extrem der Enthaltſamkeit kindlicher Hingebung offenbart. Darin zeigt ſich aber auch das Erſchütternde eines ſolchen unſittlichen Weltzuſtandes, daß auch ſelbſt die reinſten Naturen aus ihrem Gleichgewicht getrieben und zu einem Verhalten hingeriſſen werden, das vor lauter Heilighaltung der eignen Moralität, das Individuum von der Subſtanz unreflectirter Sittlichkeit trennt. Daß Cordelia überhaupt ein Glied eines ſolchen verderbten Weltzuſtandes iſt, bildet gleichſam ihre Ate, die ſich indeſſen durch das Extrem reflektirter Kälte, in welches ſie dem Vater gegenüber abirrt, in eine Schuld verwandelt, von der ſie ſich dann ſpäter durch die aufopfernde, über alle Schmach und Mißhandlung triumphirende Liebe völlig befreit.1)

Von dieſer Baſis aus darf es uns nicht Wunder nehmen, Cordelien, indem ſie ſpäter als Retterin ihres Vaters auftritt, in eine ähnliche Colliſion gerathen zu ſehn. Indem ſie an der Spitze eines franzöſiſchen Heeres England mit Krieg überzieht und für den Vater in die Schranken tritt, verletzt ſie zugleich die Pietät gegen das eigne Vaterland und fordert die Nationalkraft zum Widerſtande gegen ein ſolches Unternehmen heraus. Wie ſehr auch Viele die Geſinnung theilen, aus welcher das Unternehmen Cordeliens hervorgegangen iſt, ſo gebietet ihnen doch die Würde der Nation und die Pietät für das Vaterland, gegen ſie zu kämpfen. Denn gegen die Selbſtſtändigkeit des Staats verſchwindet jede Rückſicht und Empfindung. Cordelia, indem ſie, an der Spitze des Kriegsheeres, ſich ſelbſt in dieſe Colliſion geſetzt hat, erfährt daher auch durch den Tod nur ihr Recht.2)

Nichtsdeſtoweniger fühlen wir uns durch den Untergang dieſer edlen und ſchönen Geſtalt in einem Augenblicke tief erſchüttert, wo ſie dem Vater wie ein troſtreicher Gnadenengel erſchienen war, deſſen Trennung von ihm auch ſeine letzten Kräfte aufzehren muß. Dennoch können wir in ihrem Tode nur ein Recht der ſittlichen Weltordnung erblicken. Es iſt daher ſicher vortrefflich gedacht, daß der Dichter den Sieger und zeitigen Machthaber, den verbrecheriſchen Edmund, zum Vollſtrecker der That an Cordelien macht, denn die Art und Weiſe ihres Todes bleibt natürlich immer ein Verbrechen, das daher auch ganz conſequent dem ruchloſen Edmund zugetheilt iſt, wenn gleich Cordeliens Untergang durch das höhere Recht des Staats und der Nationalität bedingt iſt. Shakespeare feiert dabei den doppelten Triumph, die ſittliche Weltordnung, als Dichter, gerettet und zugleich dem britiſchen Nationalgefühl eine glänzende Genugthuung bereitet zu haben.

Anmerkungen zu Cordelia.

1) Wir glauben durch unſere Darſtellung ſowohl die auch von Viſcher in ſeiner ſchon mehrfach genannten Arbeit: Shakespeare in ſeinem Verhältniß zur deutſchen Poeſie, insbeſondere zur politiſchen, S. 92 zugeſtandene Herbheit bei Cordeliens erſtem Erſcheinen erklärt, als auch die Bedeutung ihrer Schuld auf den richtigen Begriff zurückgeführt zu haben. Viſcher's Aeußerung, daß Cordelia bei ihrem Auftreten etwas Herbes hat, „nur wird kein geſund fühlender und urtheilender Menſch deswegen die Reinheit ihres Pathos der Kindesliebe bezweifeln", iſt, gegen die Vorſtellung Rapp's gerichtet, ganz an der Stelle. Denn dieſer hat hier, wie bei der Auffaſſung der Desdemona, den Gran Wahrheit mit einer ſolchen Fülle von Unwahrheit und Verkehrtheit zerſetzt, daß die erſtere dadurch alle Wirkung eingebüßt hat. So heißt es in ſeiner Einleitung zum Lear von Cordelia: „die beiden anderen Töchter zeigen uns die gemeine, eigennützige, menſchliche Natur, Cordelia iſt der nicht gemeine, aber doch nicht ſeltene Stolz und Verſtocktheit" — ferner

„der ſchwache Vater hat das volle Recht, von dem zärtlichen Kinde einige Schmeichelworte zu verlangen, weil er deren bedarf. Sie bedient ihn dagegen mit dem, was er nicht vertragen kann, mit der Wahrheit. Ein Weib, deſſen Natur Liebe iſt und das ſich auf Wahrheit ſtützt, iſt ein zwiefach verkehrtes Weſen. Wahrheit und Liebe ſind völlig antipod (!); denn was iſt die Liebe zu einem Individuum anders, als daß man in einem Endlichen ein Unendliches anſchaut und als ſolches verehrt; Liebe iſt alſo ihrem Weſen nach eine Lüge, nicht eine Wahrheit, und Cordelia vergeht ſich wie ihre Schweſtern (!), nur nach einer anderen Richtung, in Egoismus und Liebloſigkeit.“ Man ſieht aus der ganzen Faſſung, wie der Verfaſſer auch hier von derſelben Sucht nach Originalität geſtachelt wird, welche wir bereits bei der Desdemona als Grund der Entſtellung dieſes Characters erkannt haben. Durch unſere Entwicklung hat auch Viſcher's Anſchauung der Cordelia diejenige Modification erhalten, welche, ohne die hinreißende Kraft ihrer Kindesliebe zu verkennen, doch zugleich die Herbheit ihres erſten Erſcheinens erklärt. Viſcher a. a. O. S. 92 läßt nämlich in den Worten: „Auch Cordelia leidet, wie Desdemona, unſchuldig; ſie leidet, damit wir die Schuld des Vaters erkennen, um dann im Tode, in den ſie die Kindesliebe führt, die Unendlichkeit des Geiſtes zu beſiegeln.“ die in Cordeliens urſprünglicher Stellung nicht zu verkennende Kälte und reflektirte Wortkargheit zu unberückſichtigt, von der ſich Cordelia ſpäter durch die Unendlichkeit ihrer Pietät vollſtändig ſühnt, und dadurch die unerſchöpfliche Kraft ihrer ſittlichen Tiefe bewährt.

*) Mit dieſer Auffaſſung fällt auch das von mir in meiner Arbeit über König Lear über den Untergang Cordeliens Ausgeſprochene (Abhandlungen zur Philoſophie der Kunſt I. S. 149), wie nicht minder die dort ſchon beſeitigte ſchwärmeriſche Aeußerung der Mrs. Jameſon über den Tod der Cordelia, für welche die Erde zu ſchlecht ſei, womit eben ſo wenig der Untergang Cordeliens dichteriſch gerechtfertigt iſt, als mit den Worten A. W. Schlegel's in den Vorleſungen über dramatiſche Literatur III. S. 168: „Nachdem Lear ſo Vieles überſtanden, kann er nur am Schmerz über Cordeliens Tod auf eine tragiſche Art ſterben.“ Ulrici übergeht dieſe Frage nach der Nothwendigkeit des Untergangs der Cordelia mit Stillſchweigen. Denn daß Lear den Tod der heißgeliebten Tochter nicht überleben kann, iſt noch keine Rechtfertigung ihres Todes.

Dramaturgiſche und äſthetiſche

Abhandlungen

von

Prof. Dr. Heinrich Theodor Rötſcher.

Herausgegeben

von

Emilie Schröder.

> Die Wahrheit hat die meiſte Kraft.
> Sophokles.

◆

Leipzig.
Verlag von Friedrich Fleiſcher.
1867.

BIBLIOTHE[illegible]
[illegible]

Dieſes Buch enthält die theils nur zerſtreut in Zeitſchriften erſchienenen, theils noch ungedruckten dramaturgiſchen und äſthetiſchen Abhandlungen von **Heinrich Theodor Rötſcher.** Möge unſerm leidenden Freunde die Genugthuung werden, daß das, was er in einſamen Stunden gedacht und geforſcht hat, ſeine Leſer befriedige und erhebe. Eine höhere Genugthuung kann ein Schriftſteller nicht erringen.

Emilie Schröder.

Berlin, im Auguſt 1867.

Inhalt.

Seite

Die Kritik 1

Die willkürlichen Textesveränderungen in den Darſtellungen dramatiſcher Kunſtwerke 4

Wodurch beweiſt der Vorſtand einer Bühne dem Publikum die höchſte Achtung? 8

Kann man in der Inſcenirung eines klaſſiſchen Dichterwerkes auch zu viel thun, und worin beſteht dieſes? 13

Der verſtändige und der geniale Schauſpieler 15

Warum iſt ein guter Regiſſeur, welcher ſeine Aufgabe erfüllt, ſo ſelten? 16

Worin liegt bei den ſogenannten Künſtler-Dramen die große Gefahr für den dramatiſchen Dichter? 19

Die große Bedeutung des Goethe'ſchen Ausſpruchs: „Nur wenig Menſchen haben Sinn für ein äſthetiſches Ganze, ſie tadeln nur ſtellenweiſe und entzücken ſich nur ſtellenweiſe." 21

Was verſteht Goethe unter „Anticipation" in der Kunſt und im Schaffen des Künſtlers? 23

Kritik des Leſſing'ſchen Ausſpruches in Emilia Galotti: „Würde Rafael, wenn er zufällig ohne Hände geboren wäre, nicht doch das größte Malergenie geweſen ſein?" 25

Bitte um die Einfügung einer wichtigen Scene in Schiller's Don Carlos 27

Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwiſchen König Philipp und Marquis von Poſa im dritten Akt des Don Carlos . . 28

Iſt in Shakeſpeare irgend eine Spur eines Tendenz-Dramas zu entdecken? 31

Worin liegt der Zauber, welchen gerade Shakeſpeare's Hamlet auf alle Klaſſen der Geſellſchaft ausübt? 32

Iſt der fünfte Akt im Kaufmann von Venedig von Shakeſpeare im Organismus des ganzen Kunſtwerkes begründet? 33

Der Zweikampf in der dramatiſchen Poeſie im Unterſchiede von dem Zweikampf im Leben 35

	Seite
Wie kann der Wahnſinn in der Tragödie eine berechtigte Stellung einnehmen?	37
Was iſt traurig, was iſt tragiſch?	40
Welchen Sinn hat das Geſetz für den darſtellenden Künſtler, mitten im Affect zugleich über dem Affect zu ſtehen?	49
Was verſtehen wir in der Schauſpielkunſt unter einem intereſſanten, was unter einem langweiligen Schauſpieler?	53
Die Deklamation iſt der größte Feind der Charakter-Darſtellung	55
Der Dilettant und der Künſtler	57
Ein Wort über den richtigen Haushalt der Stimme in der Schauſpielkunſt	59
Soll man in der Recitation den Vers hören laſſen, oder nicht?	62
Die verſchiedenen Pauſen in der Recitation	64
Die Kunſt und das Geheimniß des Zuhörens in der Schauſpielkunſt	66
Unter Thränen ſprechen, unter Thränen lachen	67
Darf ſich der darſtellende Künſtler den Eingebungen des Augenblicks hingeben oder nicht?	69
Ein Wort über die Anwendung der Plaſtik in der Schauſpielkunſt	71
Warum ſind in keiner Kunſt die Täuſchungen ſo häufig als gerade in der Schauſpielkunſt?	72
Die Charakterdarſtellung	74
Die Kunſt des Erzählens in der dramatiſchen Poeſie	84
Die Salondame im Drama und auf der Bühne	90
Die Gräfin Orſina in Leſſing's „Emilia Galotti"	92
Minna von Barnhelm und Franziska in dem gleichnamigen Luſtſpiel von Leſſing	95
Andeutungen über den hohen künſtleriſchen Werth von Leſſing's Minna von Barnhelm	99
Die Vertreter des Chriſtenthums in Leſſing's Nathan	101
Die große Schwierigkeit in der Darſtellung des Prinzen in Emilia Galotti von Leſſing	104
Worin liegt der hohe Reiz der Leſſing'ſchen Proſa in ſeinen Dramen?	106
Andeutungen über die Auffaſſung und Darſtellung von Schiller's Wallenſtein	107
Andeutungen und Winke für die Auffaſſung und Darſtellung der Jungfrau von Orleans von Schiller	108

Seite

Die Perſönlichkeit und Darſtellung der Lady Milford in Schiller's Kabale und Liebe 114

Der Kammerdiener in Schiller's Kabale und Liebe (Akt 2.) 117

Wie muß der berühmte Monolog in Schiller's Tell (am Schluß des 4. Aktes), aufgefaßt und behandelt werden? 119

Worin liegt die große Schwierigkeit für die Darſtellung des Mephiſtopheles in Goethe's Fauſt? 121

Wie muß die kranke Marie Beaumarchais in Goethe's Clavigo auf der Bühne dargeſtellt werden? 122

Wie müſſen ſich Egmont und Alba in Goethe's Egmont gegenſeitig abſchatten, um zu ihrer vollen dramatiſchen Wirkung zu gelangen? 123

Iſt Brackenburg, in Goethe's Egmont wirklich eine ſo undankbare Rolle? 124

Die große Bedeutung des Prologs im Himmel für die ganze Fauſt-Tragödie 125

Worin liegt die außerordentliche Anziehungskraft in der Darſtellung des Fauſt von Goethe? 136

Andeutungen über die Auffaſſung zweier Stellen in der Rolle des Gretchen's in Goethe's Fauſt 137

Andeutungen über die Art, wie der König Claudius in Shakeſpeare's Hamlet geſpielt werden muß 138

Romeo in Shakeſpeare's Romeo und Julia 140

Julia in Shakeſpeare's Romeo und Julia 149

Die Auffaſſung und Darſtellung der Phädra von Racine 153

Andeutungen über die Kaſſandra im Agamemnon des Aeſchylos . 158

Kreon in der Tragödie Antigone des Sophokles iſt eine tragiſche Geſtalt 159

Eine Prophetie in Aeſchylos Prometheus 160

Die Kunſt des dramatiſchen Vorleſens 163

Ein Wort der Erinnerung an L. Tieck, Karl Seydelmann, an die Gräfin Roſſi, geb. Sontag und an die Rachel, aus perſönlichem Verkehr mit denſelben 165

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Die Kritik.

Die **Kritik** iſt in den letzten Decennien zu einer unwiderſtehlichen Macht erſtarkt, denn ſie iſt aus der Kraft des Denkens erwachſen, welches ſich ſeiner Selbſtſtändigkeit immer mehr bewußt ward. Die Berechtigung aller Kritik ruht darin, daß der menſchliche Geiſt nichts auf Treu und Glauben hinnehmen und ſich gegen keine noch ſo gewaltige Autorität unſelbſtſtändig verhalten will. Der erhabene Eigenſinn des Menſchen, ſich durch ſein Denken erſt jedweden Inhalt rechtfertigen zu wollen, iſt alſo der Vater der Kritik. Zunächſt erſcheint nun die Kritik mehr als eine trennende, das volle Leben zerſtörende Kraft, denn ſie legt an jede Erſcheinung den Maßſtab der Idee und richtet die erſtere, indem ſie derſelben die unerbittlichen Forderungen der letzteren entgegenhält. Die ächte Kritik aber erhebt ſich aus ihrer auflöſenden Thätigkeit auch unabläſſig zur Anerkennung und Entfaltung der ewigen Geſetze derjenigen Sphäre, in welcher ſie ſich bewegt. Darin liegt ihre poſitive, ihre verſöhnende Kraft. Je mehr ſich die Kritik zur Darſtellung der Ideen ſelbſt aufſchwingt, je mehr ſie, auch ſelbſt da noch, wo ſie vernichtet, die Liebe zur Sache durchſcheinen läßt, um ſo eindringender und unwiderſtehlicher wird ſie wirken. Wahrhaft kritiſch aber kann ſich nur derjenige verhalten, der weiß, worauf es ankommt, der den geheimnißvollen Proceß des Schaffens, die Geſetze des Geſtaltens, die Aufgaben, welche zu löſen ſind, geiſtig durchdrungen hat. Dieſe Erkenntniß gewährt allein die Vertiefung in die Wiſſenſchaft; denn die Kritik iſt ein angewandtes Wiſſen eine vergleichende Erkenntniß. Ruht die Kritik nicht auf dem Grundpfeiler der Wiſſenſchaft, ſo iſt ſie bloßes Raiſonnement, welches ſich auf gut Glück auf das offene Meer wagt. Die von der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß entblößte Kritik tappt gleichſam mit verbundenen Augen zu und ergreift das Rechte eben ſo zufällig, als ſie es verfehlt. In einer Zeit, in welcher tiefſinnige Gedanken, welche die Wiſſenſchaft erarbeitet hat, mehr und mehr in das allgemeine Bewußtſein übergehen und anfangen Gemeingut zu werden, läßt ſich, durch eine geſchickte Handhabung gewiſſer Formeln, ſelbſt ein dürftiges Raiſonnement wohl zum Schein einer Kritik aufſtutzen und nur dem Kundigen werden unter dem erborgten glänzenden Gewande die abgetragenen, die Blöße kaum bedeckenden Kleider ſichtbar. Dieſe Erſcheinung iſt ein nothwendiges Ergebniß eines Wendepunkts, in den die Wiſſenſchaft in dieſem Augenblick in ihrem Verhältniß zum Leben eingetreten iſt. Alles weiſt nämlich darauf hin, daß die Wiſſenſchaft nicht mehr in vornehmer Zurückgezogenheit vom Leben verweilen, ſondern ſich in Fleiſch und Blut verwandeln will, und überall arbeitet der Geiſt darauf hin, die Brücke zu ſchlagen von der abgezogenen Wiſſenſchaft zum vollen Leben. Dieſe Bewegung hat natürliche Mängel in ihrem Gefolge, gleichſam Auswüchſe, die aus der Triebkraft der Verwandlung der Wiſſenſchaft in das Leben hervorbrechen, welche indeſſen das Gedeihen und den Fortſchritt dieſer Bewegung nicht ertödten können. Je mehr ein Gebiet nun die allgemeine Theilnahme der verſchiedenſten Klaſſen in Anſpruch nimmt, um ſo greller wird ſich die ebengedachte Erſcheinung darauf kund geben. Was aber bewegt mehr die Maſſen, als die Bühne, der ſich die Menſchen mit den verſchiedenartigſten Empfindungen und Anſprüchen zuwenden, aus welchen nur das eine Ergebniß immer wieder emportaucht, daß die Bühne eine große Bedeutung für das Leben der Gegenwart hat und zu haben berufen iſt! Aus der

Verzweiflung an den Bühnenzuſtänden, wie aus der ſanguiniſchen Hoffnung ihrer Wiedergeburt, ſpricht gleichmäßig das tiefe Intereſſe für ihre Entwickelung, und die Ueberzeugung, daß ſie ein Faktor für das Leben überhaupt, wie für die Bildung der Maſſen, daß ſie vor Allem berufen iſt, über die Mangelhaftigkeit des proſaiſchen Lebens zu erheben, die Anſprüche unſerer idealen Natur mit der Härte der Wirklichkeit auszugleichen, der Zeit den Spiegel vorzuhalten, ohne doch unmittelbar in die dornige Praxis einzugreifen, die großen Probleme der Gegenwart in idealen Figurationen hinzuzeichnen, ohne uns mit der Gewalt der wirklichen Conflikte zu erſchüttern, uns eben ſo wohl in das volle Leben der Gegenwart unterzutauchen, als uns von den ermattenden Reibungen des wirklichen Lebens zu befreien. Daß ſie dies werde, dazu iſt eine ächte, freie, über Perſönlichkeiten erhabene Kritik ein weſentlicher Faktor, freilich nur einer, denn erſt alle Elemente des Lebens zuſammengenommen können eine Umgeſtaltung der Bühne, des idealen Abbildes des Lebens, herbeiführen. Aber daß dieſer Faktor wenigſtens in ſeine vollen Rechte wieder eingeſetzt werde, daß die Kritik dieſes Gebiets, welche ihre theilweiſe Verſeichtung, ihre Verflechtung mit unlauteren Elementen gewiſſermaßen als ihr Schickſal aus dem Uebergangsproceß von der Wiſſenſchaft zum Leben hat auf ſich nehmen müſſen, ſich wieder zur Reinheit erhebe, ohne abſtrus zu werden, daß ſie den Geſchmack der Maſſen läutere, ohne dabei ihre Tiefe einzubüßen, daß ſie das Zutrauen der Darſteller und Dichter gewinne, ohne ſich ihnen ſchmeichelnd zu nähern, kurz, daß ſie ihre Ergebniſſe, welche ſie an dem Quell der Wiſſenſchaft gewonnen hat, in das Blut der gebildeten Geſellſchaft ergieße, ohne ihre Würde zu verlieren, das iſt die Aufgabe der Gegenwart. Auch aus den Andeutungen, auf welche ſie ſich ſo oft, namentlich in politiſchen Zeitſchriften, zu beſchränken hat, ſoll noch die Wurzel der Erkenntniß hindurchſcheinen, und die Waffen, welche ſie braucht, ſollen das Arſenal der Wiſſenſchaft nicht verläugnen, woher ſie entnommen ſind. Das Schwere ruht auf der Kraft der Vertiefung und auf der gleichen Kraft, den Gedanken eine ſolche ſittliche Würde einzuhauchen, daß ſie auch die gerichteten Perſonen noch zur Achtung vor der Macht der Ideen zwingen. Die Kritik der Bühne ſoll aber auch ſo verſatil ſein, wie das Leben. Sie hat keinen fertigen Maßſtab an die Erſcheinungen zu legen, und ſie in das Prokruſtesbett eines abſtrakten Begriffs zu zwängen. Mitten im Leben ſtehend, ſoll ſie doch zugleich über den Forderungen des Tages und über den vielköpfigen Anforderungen richtend ſchweben und bei den Erzeugniſſen der Gegenwart, indem ſie dieſelben als Ergebniſſe der Zeit begreift, doch zugleich das Unvergängliche von dem nur Zeitlichen trennen, endlich in freier Hingebung an die höchſten Schöpfungen des dichtenden, wie des darſtellenden Genies ſich in der Erkenntniß der ſchöpferiſchen That genießen und das zum Bewußtſein bringen, was der Künſtler in heiliger Weihe bis auf einen gewiſſen Grad bewußtlos geſchaffen hat. Auf dieſem höchſten Stadium ihrer Thätigkeit hat die Kritik nur das Geſchäft, die ewige Vernunft, welche ſich einen Künſtler zum Werkzeug erſehen hat, zu enthüllen und das Beſitzthum des Künſtlers zu einem Gemeingut machen zu helfen.

Die willkürlichen Textesveränderungen in den Darſtellungen dramatiſcher Kunſtwerke.

Wir ſind weit davon entfernt, eine jede derbe und cyniſche Wendung eines großen Dichters, worin ſich theils nur der Geiſt einer beſtimmten Zeit ausſpricht, theils etwa noch Schlacken des Dichters ſichtbar ſind, durchaus erhalten zu wollen und um jeden Preis von der Bühne herab ertönen zu laſſen. Inſofern durch die Weglaſſung einer Derbheit, welche etwa den Anſprüchen einer überfeinerten Gegenwart widerſpricht, dem Kunſtwerk nichts von ſeinem Werthe, ſeiner Bedeutung und ſeinem Charakter entzogen wird, ſondern dadurch nur ein zufälliges Nebenwerk, oder nur der Auswuchs einer beſtimmten Zeit beſeitigt wird, ſo hat der Geiſt der Gegenwart, welcher eine ſolche Wendung ſeinen Sitten und Anſprüchen nicht mehr gemäß findet, auch das Recht, eine Ausſonderung vorzunehmen, ja ſelbſt eine cyniſche, rohe Wendung mit einer andern zu vertauſchen, welche die Einheit nicht ſtört, und zugleich einen verletzenden Eindruck entfernt. Wollte man ſtarr und eigenſinnig uns das Recht jeder Veränderung und Ausſcheidung zum Zwecke dramatiſcher Darſtellung beſtreiten, ſo würde man dadurch gerade das Zeitliche, Vergängliche, der individuellen Bildung des Dichters, oder einer beſtimmten Entwickelungsſtufe deſſelben Angehörige für ewig und unvergänglich erklären, und ſich gegen den Geiſt der ächten Verehrung, welche das Ewige im Zeitlichen heraushebt und anerkennt, verſündigen. Für den Literarhiſtoriker und Aeſthetiker iſt allerdings ſelbſt kein Auswuchs eines Kunſtwerks werthlos; derſelbe verhält ſich aber auch weſentlich kritiſch zu dem Kunſtwerk; ein Anderes iſt die Wirkung eines Werkes von der Bühne herab. Hier kommt es darauf an, durch die Darſtellung den reinſten Eindruck deſſelben hervorzubringen; hier kann uns alſo nicht unbedingt Alles, wie dem Kritiker, von Bedeutung und von Intereſſe ſein, weil der Zuſchauer der Bühne gegenüber ganz andere Forderungen macht, und von ganz andern Geſichtspunkten ausgeht. Indem wir alſo der Bühne das Recht zugeſtehen, im Intereſſe eines ungeſchmälerten Eindrucks großer Kunſtwerke und der vollen Wirkung auf die Maſſen, gewiſſe Veränderungen mit dem Texte eines Dichterwerkes vorzunehmen, müſſen wir doch die Gränze deſſelben prinzipiell feſtſtellen. Wir glauben dasſelbe dahin beſtimmen zu können, daß jede Textesveränderung, welche einen charakteriſtiſchen, zur Einheit des Kunſtwerks gehörigen, Zug verwiſcht, und ihn durch ein minder charaktervolles Surrogat ergänzt, durchaus verwerflich iſt, und daß mithin auch eine Derbheit und rohe Natürlichkeit des Ausdrucks, ja ſogar eine cyniſche Wendung zu erhalten iſt, und durch keine glatte und zarte Wendung erſetzt werden dürfe, ſobald dadurch in irgend einer Weiſe die Einheit zerſtört wird. Freilich kann nur der äſthetiſche Verſtand, und zwar ein ſehr feiner, die Bedeutung des Einzelnen in ſeinem Verhältniß zum Geiſt des Ganzen und zum beſondern Charakter abwägender Sinn die letzte Entſcheidung geben. Dazu gehört eben ſo viel Pietät und zarte Scheu gegen das Ueberlieferte, als Freiheit der Intelligenz, welche das Charakteriſtiſche und Bedeutungsvolle vom Zufälligen zu ſcheiden verſteht. Wenn alſo, um das Geſagte durch ein beſtimmtes Beiſpiel zu erläutern, im Anfang der Scene in Auerbachs Keller ſtatt der Worte:

Du bringſt ja nichts herbei,
Nicht eine Dummheit, keine Sauerei

für das letztere Wort: Schelmerei geſagt wird, ſo iſt dies ein völliger Mißgriff und eine Verfeinerung, welche das Charakteriſtiſche der Scene, wie der einzelnen Stelle entſchieden beeinträchtigt. Das Unangemeſſene ſolcher Veränderung zeigt ſich ſogleich darin, daß gleichwohl Froſch die Bewegung macht, dem Brander ein Glas Wein über den Kopf zu gießen mit den Worten: „Da haſt Du Beides!“ Daß ferner im Verfolg der Scene der Chorus ertönt: „Uns iſt ganz kannibaliſch wohl, als wie fünfhundert Säuen.“ Nun iſt der Ausdruck: Sauerei hier völlig an ſeiner Stelle, und durch Nichts erſetzbar; er ſoll die Beſtialität dieſer wüſten, in den Schlamm gemeiner Sinnlichkeit verſunkenen Burſchen zeichnen; nur auf dieſen Ausdruck paßt die brutale Bewegung des Froſch, die kein Menſch als eine Schelmerei anſehen wird. Der ganze Ton büßt durch dieſe einzige Veränderung völlig ſeine eigenthümliche Farbe ein. Was hat die Schelmerei, die ihrer Natur nach harmloſe Heiterkeit und Schalkhaftigkeit, niemals aber Gemeinheit bezeichnet, mit dem wüſten Treiben dieſes Volkes gemein, welches „den Teufel niemals ſpürt und wenn er es beim Kragen hätte.“ Wie ſtimmt dazu dieſer beſtialiſche Rundgeſang, den man unangetaſtet läßt, und der doch wahrlich zarten Ohren nicht minder verletzend ſein möchte, als jenes Wort, welches hier die Sache ſelbſt iſt. Wir könnten nach manche andere Veränderungen in der Darſtellung des Fauſt rügen, welchen ſämmtlich ein Verkennen weſentlicher, charaktervoller Züge und Anſchauungen zum Grunde liegt. Daſſelbe gilt von manchen Textesveränderungen, welche wir bei der Darſtellung des Othello bemerkt haben, die durchgängig Verſchlechterungen, oder um mit einem witzigen Ausdruck von F. A. Wolf zu reden, Verſchlimmbeſſerungen waren. Gerade im Othello iſt oft die derbſte Bezeichnung der Untreue und Verbuhltheit ſo durchaus charakteriſtiſch für die Situation, wie für die Stimmung des von höchſter Achtung für die Treue und von tiefſter Indignation über ihre Verletzung erfüllten Othello, daß jede Ueberkleidung des nackten Ausdrucks die ſittliche Energie verwiſcht. Wir haben dieſe Ausſtellungen im Intereſſe der Kunſt gemacht, weil wir wollen, daß jedes Kunſtwerk in ſeiner Reinheit, in ſeiner charakteriſtiſchen Beſtimmtheit bis in das Einzelne auf uns wirke, ohne den zeitlichen Auswuchs und die Schlacke des einzelnen Dichters abſolut erhalten zu wollen.

Darum müſſen wir diejenigen, welchen die Sorge dafür obliegt, zu der gewiſſenhafteſten Prüfung im Intereſſe der Totalwirkung, wie der Achtung, welche wir dem Dichter ſchuldig ſind, auffordern, damit nicht durch zu große Rückſicht auf empfindſame Naturen die künſtleriſche Wirkung leide, und man nicht für das Lächeln der Halbcultivirten, denen die Scheu vor aller Derbheit zum guten Ton zu gehören ſcheint, die Gebildeten und ſittlich geſunden Naturen einbüße.

Wodurch beweiſt der Vorſtand einer Bühne dem Publikum die höchſte Achtung?

Es könnte zunächſt ſcheinen, als ob der höchſte Beweis der Achtung Seitens des Bühnenvorſtandes gegen das Publikum darin beſtände, daß derſelbe den Wünſchen des Publikums in künſtleriſcher Beziehung ſtets auf das bereitwilligſte entgegenkommt. Aber dies iſt nur Schein. Eben ſo wenig, als eine Regierung ſich ſchon dadurch als eine wahrhaft volksthümliche und ſegensreiche erweiſt, wenn ſie ſich den Wünſchen und Anſprüchen des Volkes unbedingt zu fügen bemüht iſt, eben ſo wenig iſt damit ſchon ein wahrhafter Beweis der Achtung gegen das Publikum gegeben, wenn ein Vorſtand der Bühne auf alle Anſprüche und Wünſche des Publikums bereitwillig eingeht. Zunächſt darf der Vorſtand der Bühne niemals vergeſſen, daß er an der Spitze eines Kunſtinſtitutes ſteht, daß er alſo vor allen Dingen die Intereſſen deſſelben zu fördern hat. Alles Andere erſcheint dagegen von untergeordneter Bedeutung. Im Geſagten liegt, daß der Bühnenvorſtand niemals das Bewußtſein einbüßen dürfe, die Intereſſen der Kunſt zu vertreten, daß alſo auch die Anſprüche und Wünſche des Publikums niemals abſolut maßgebend ſein dürfen. Der Vorſtand kann alſo nur dadurch ſeine hohe Achtung gegen das Publikum bethätigen, daß er demſelben zutraut, vor Allem künſtleriſche Intereſſen zu verfolgen und durch dieſelben beherrſcht zu werden. Der Vorſtand einer Bühne hat alſo zunächſt gar nicht zu fragen, ob irgend ein Verlangen oder ein Wunſch des Publikums gewährt werden könne, ſondern ſich vielmehr die Frage ſtets zum Bewußtſein zu bringen, ob die Anſprüche des Publikums künſtleriſch berechtigt ſind. Nur dadurch kann ſich der Vorſtand ſchützen, vom Publikum nicht in das Schlepptau genommen zu werden, und endlich zu einem dienſtwilligen Knecht deſſelben herabzuſinken. Der Vorſtand der Bühne darf ſich alſo nie zu einem blinden

Werkzeug für die Wünſche und Anſprüche des Publikums machen, ſondern muß ſich unabläſſig fragen, ob ſich ein Wunſch und Verlangen des Publikums mit der Würde und Ehre der Kunſt verträgt oder nicht! Seine Selbſtſtändigkeit darf alſo der Bühnenvorſtand dem Publikum gegenüber niemals aufgeben, eben ſo wenig als eine Regierung, indem ſie allen Wünſchen und allen Forderungen des Volkes nachgiebt. So ſehr wir nur von einer Regierung erwarten und fordern, daß dieſelbe ein entwickelteres Bewußtſein habe über das, was Noth thut, und was ausführbar iſt, als die Maſſe des Volkes, eben ſo ſoll auch der Bühnenvorſtand ein entwickelteres Bewußtſein haben, als die große Maſſe des Publikums. Wenn nach Goethe's ſchönem Ausſpruch der Dichter dadurch dem Publikum die höchſte Achtung erweiſt, daß er nicht gerade das bringt, was das Publikum erwartet, ſo kann auch der Bühnenvorſtand nur dadurch dem Publikum ſeine Hochachtung beweiſen, daß er ſich nicht allen Anſprüchen und Forderungen deſſelben fügt. Nur wenn der Vorſtand der Bühne keinen Augenblick den abſoluten Geſichtspunkt aus den Augen verliert, daß er vor Allem die künſtleriſchen Intereſſen und das Gedeihen der Kunſt zu vertreten habe, nur dann vermag derſelbe ſowohl die berechtigten Wünſche des Publikums zu erfüllen, und zugleich ſeine künſtleriſche Ehre zu wahren. So hat zunächſt der Bühnenvorſtand ſeine geiſtige Freiheit und Selbſtſtändigkeit darin zu offenbaren, was er von dramatiſchen Novitäten dem Publikum darbietet. Der Bühnenvorſtand hat durchaus nicht knechtiſch ſich einem äußeren Erfolg zu beugen, welchen hier und da etwa ein Stück ſich gewonnen hat, wobei ſehr zufällige Faktoren mitſpielen können, ſondern hat vielmehr die Frage an ſich zu richten, ob das aufzuführende und gewünſchte Werk wirklich eine künſtleriſche Berechtigung hat. Allerdings ſetzt die Beantwortung dieſer Frage eine wirklich äſthetiſche Bildung voraus, welche man auch von einem Bühnenvorſtande, der ſeinem Begriffe entſpricht, fordern darf. Aber der Bühnenvorſtand ſoll nicht unklar umhertappen und lauſchen, ob ein Stück auf anderen Bühnen zufällig glänzende Erfolge gehabt hat, ſondern er ſoll ſich ſtets aus äſthetiſchen Gründen für die Aufführung deſſelben entſcheiden. Ja, es kann ſogar Pflicht werden, ſich der Aufführung eines Stückes aus allen Kräften zu widerſetzen, ſelbſt wenn daſſelbe außerhalb einen glänzenden Erfolg gehabt hat. Der Bühnenvorſtand würde, wenn er ſich nicht aus rein künſtleriſchen Motiven für die Aufführung eines Werkes beſtimmte, zu einem Kammerdiener anderer Bühnen herabſinken und liefe damit Gefahr, ſeine Bühne und ſich ſelbſt zu entehren! Der erſte und Hauptgeſichtspunkt muß alſo immer der rein künſtleriſche ſein, dem alle anderen Rückſichten zu weichen haben. Erkennt dagegen der Bühnenvorſtand in einem ihm dargebotenen Werk ein wirklich ſchöpferiſches Talent, ſo ſoll er auch ohne Zaudern ſeine Ehre darein ſetzen, dem Talent die Bahn zu eröffnen. Nur ſo kann er gewiß ſein, einen bedeutenden dramatiſchen Genius zu erziehen, und der Bühne zu gewinnen. Der Bühnenvorſtand hat alſo unbedingt da die Initiative zu ergreifen, wo er von dem Werthe einer Schöpfung durchdrungen iſt. Aber auch in Fällen, wo ſich das äſthetiſche Gewiſſen des Bühnenvorſtandes gegen den künſtleriſchen Werth eines Dramas ausſpricht, hat er die Verpflichtung, das Werk ſeinem Publikum vorzuführen, wenn ſich daſſelbe bereits vielfach bedeutende Erfolge errungen hat. In dieſem Falle gebietet die Gerechtigkeit und Ehrenhaftigkeit, zunächſt an ſich ſelbſt zu zweifeln, und das Publikum zum Schiedsrichter zu machen. Niemand wird es alſo einem Bühnenvorſtande zum Vorwurf machen können, wenn er ein Drama, ſelbſt wenn ſich ſein künſtleriſches Bewußtſein dagegen ausſpricht, zur Aufführung gebracht hat, ſobald daſſelbe auf anderen Bühnen entſchiedene Erfolge errungen hat.

Aber es genügt nicht, dem Publikum dadurch ſeine Achtung zu beweiſen, daß man, ohne Rückſicht auf außerkünſtleriſche Motive, ſich bemüht, ſtets das Beſte und Werthvollſte aus den neu eingereichten dramatiſchen Arbeiten darzubieten, ſondern der Vorſtand der Bühne muß auch unabläſſig bemüht ſein, ein klaſſiſches Stammrepertoir zu ſchaffen. Unter einem klaſſiſchen Stammrepertoir verſtehen wir die in gewiſſen Zeiträumen wiederkehrenden Aufführungen der künſtleriſch höchſten Schätze aller Zeiten und Völker. Solch ein Stammrepertoir ſoll nicht nur ſtets die höchſten Anſprüche der dramatiſchen Poeſie wach erhalten, ſondern zugleich auch die Bühne vor jeder Verſumpfung und Abirrung in Geſchmackloſigkeit und frivole Bahnen ſchützen. Ein ſolches klaſſiſches Stammrepertoir darf aber nicht etwa der Laune oder dem Zufall überlaſſen bleiben, ſondern es ſoll mit Bewußtſein als Grundbau der Bühne feſtgehalten werden. Durch ein ſolches klaſſiſches Stammrepertoir wahrt die Bühne ſich fortwährend ihre Ehre, ein Kunſtinſtitut zu ſein, und nicht in frivole Richtungen abzuirren. Das klaſſiſche Stammrepertoir wahrt die Ehre der Kunſt, der Bühne, und endlich des Publikums, welches ſich nicht nur als eine zahlende Menge, ſondern als eine intelligente Körperſchaft betrachtet ſieht. Durch ein klaſſiſches Stammrepertoir kann der Sinn für das Höchſte in der Kunſt wohl bisweilen verdunkelt, niemals aber gänzlich vernichtet werden. Durch ein klaſſiſches Stammrepertoir kann ſich der Sinn für das Aechte und Wahre niemals ganz verflachen, denn das Publikum hat darin ſtets eine mächtige Wehr ächter Kunſtintereſſen. Nur dadurch iſt es möglich, ſich ein wirklich intelligentes und gebildetes Publikum zu ſchaffen, welches ſtets gegen die Herrſchaft der Geſchmackloſigkeit und Sinnloſigkeit Front macht.

Aber der Vorſtand der Bühne kann nicht nur durch eine richtige Wahl der werthvollſten Novitäten und durch ein klaſſiſches Stammrepertoir dem Publikum ſeine hohe Achtung beweiſen, ſondern auch vornämlich durch eine richtige Würdigung und Verwendung der Kräfte, über welche er zu verfügen hat. Das iſt vielleicht der einzige Akt, worin ſich der Bühnenvorſtand ſchöpferiſch und als intelligente Macht bewähren kann. Die richtige Verwendung ſeiner Kräfte ſetzt zunächſt eine entwickelte Erkenntniß derſelben voraus. Der Bühnenvorſtand muß alſo das klarſte Bewußtſein haben über die Stärke und über die Schranke ſeiner Mitglieder. Er muß genau wiſſen, welche Aufgaben er ihnen zutrauen darf und welche über ihre Kräfte gehen. Nur durch dieſes klare und entwickelte Bewußtſein iſt es möglich, daß ſich der Bühnenvorſtand vor Mißgriffen ſchützt und ſtets die richtige Wahl im Einzelnen trifft. Nur dadurch kann der Bühnenvorſtand dem Publikum die höchſte Achtung beweiſen, daß er die Werke, welche er zur Aufführung bringt, ſtets mit den beſten Kräften, über welche er zu gebieten hat, giebt. Die Achtung ſteigert ſich noch mit dem Werthe der Werke, welche zur Aufführung kommen. Je bedeutender, je großartiger ein Kunſtwerk iſt, um ſo gebieteriſcher fordert es auch die beſte Beſetzung in allen Einzelnheiten. Hier iſt der Punkt, wo der Bühnenvorſtand, außer ſeiner Intelligenz, ſich zugleich als eine wahrhaft ſittliche Macht bewähren kann.

Indem der Bühnenvorſtand ſtets nach objectiven Prinzipien in der Beſetzung verfährt, vermag er unbegründeten und aus Eitelkeit ſtammenden Anſprüchen erfolgreich entgegen zu treten. Nur dadurch iſt es ihm möglich, auch das bisher verborgene Talent an das Licht zu ziehn und künſtleriſch zu heben. Beweiſt der Bühnenvorſtand ſeine Erkenntniß in der von allen perſönlichen Rückſichten fernen Verwerthung ſeiner Kräfte, ſo wird er dadurch auch den Mitgliedern diejenige Achtung einzuflößen im Stande ſein, welche bei einer Verletzung ihrer Eitelkeit dennoch zuletzt das Richtige erkennt und ſich fügt. Gerechtigkeitsgefühl und künſtleriſches Bewußtſein ſind freilich dazu die unerläßlichen Faktoren. Durch dieſen hohen Beweis der Achtung, welchen der Bühnenvorſtand ſtets in der richtigen Verwendung ſeiner Bühnenkräfte dem Publikum giebt, iſt es ihm endlich möglich, lange verborgene Schätze der Kunſt wieder an das Licht zu ziehen, Vergeſſenes wieder zur Gegenwart zu bringen, und dem Talente ſogar ſchöne Bahnen zu ſeiner Entwicklung zu eröffnen. Die Achtung gegen das Publikum, welche hier mit der Achtung gegen die Kunſt zuſammenfällt, muß ſo mächtig in dem Bühnenvorſtande wirken, daß derſelbe eher ein dramatiſches Werk unaufgeführt läßt, als es mit völlig ungenügenden Kräften in Scene zu ſetzen.

Nicht minder wird es aber auch ſeine Pflicht ſein, aus Rückſicht für die Kräfte ſeiner Bühne dramatiſche Werke an das Licht zu ziehen, um dadurch einem etwa mächtigen Talente einen großen Wirkungskreis zu ſchaffen. Dadurch iſt alſo ſchon die Wiederaufnahme eines lange nicht zur Aufführung gekommenen Werkes gerechtfertigt, wenn dadurch einem ächten Talente eine freie Bahn für ſeine Entwicklung und Verwerthung erſchaffen wird. Alles das ſoeben Geſagte iſt nur dadurch ausführbar, daß ſich der Bühnenvorſtand ſtets vorhalte: „es kommt nicht ſowohl darauf an, daß täglich zu einer beſtimmten Zeit Komödie geſpielt wird, ſondern wie ſie geſpielt wird.“ Nur dadurch endlich vermag ſich der Bühnenvorſtand zugleich als eine intelligente und wahrhaft ſittliche Macht zu bewähren.

Kann man in der Inſcenirung eines klaſſiſchen Dichterwerkes auch zu viel thun, und worin beſteht dieſes?

Bekanntlich hat Schiller, als er im Jahre 1804 in Berlin der Aufführung ſeiner „Jungfrau von Orleans“ beiwohnte, gegen Iffland geäußert: „Ihr prachtvoller Krönungszug bringt meine Jungfrau um.“ Was hat der Dichter mit dieſen Worten gemeint? Offenbar war ihm die Pracht des Krönungszuges nicht in dem richtigen Verhältniß zu der Tragödie ſelbſt. Bei dem Anblicke des prachtvollen Krönungszuges ging offenbar durch ſeine Seele der Gedanke, daß die Maſſen durch denſelben ungebührlich angezogen würden, und daß dadurch der Sinn für die Totalität des Dichterwerks beeinträchtigt würde. Der Krönungszug ſollte alſo nach dem Dichter offenbar nicht als ein Prachtſtück auf die Maſſen wirken, ſondern nur als ein vorübergehendes Moment erſcheinen. Durch die Pracht aber, ſo dachte er, wird das, was nur Mittel iſt, zum Zweck erhoben, und bildet zuletzt den Hauptanziehungspunkt für die Maſſen. Jedenfalls erſchien ihm alſo dadurch der Sinn für die Poeſie ſeines Werkes beeinträchtigt. Das bei Gelegenheit des Krönungszuges hier Entwickelte kann aber auch als allgemeines Geſetz aufgefaßt werden, und lautet dann etwa ſo: Sobald irgend ein Theil des Dramas durch die Pracht der Inſcenirung einen ganz unverhältnißmäßigen Antheil erweckt, und dadurch das richtige Verhältniß in der Inſcenirung geſtört wird, ſo iſt dieſelbe ein Uebel und ein offenbarer Nachtheil für das Dichterwerk ſelbſt, denn es wird ſtets dadurch das Mittel zum Zweck verkehrt; die Inſcenirung eines klaſſiſchen Werkes kann nämlich niemals einen anderen Zweck haben, als den, die Illuſion der Poeſie zu fördern, ſie darf aber niemals für ſich ſelbſtſtändig wirken wollen. Man kann ſich noch ſo viel darauf zu Gute thun, durch prachtvolle Aufzüge und Umzüge ein Dichterwerk zu ſchmücken, ſobald man aber dieſen Schmuck zum Zweck macht, welcher die Maſſen erobern und feſſeln ſoll, ſo beeinträchtigt man dadurch ſtets die eigentliche poetiſche Kraft des Werkes; denn vor Allem gilt es doch, die Dichtung ſelbſt in ihrer Reinheit und Größe zur Anſchauung zu bringen, nimmermehr aber ein Beiwerk, und das bleibt doch zuletzt jede Inſcenirung, zum Zwecke zu erheben. Anſtatt alſo die Maſſen für dichteriſche Werke zu gewinnen und zu intereſſiren, leiht man ihnen eine Stütze, deren ſie nicht bedürfen, und ſtumpft dadurch gerade den Sinn der Maſſen für das ächt Poetiſche, welches doch in ihnen geweckt werden ſoll.

ab. Man arbeitet alſo durch ein ungebührliches Gewicht, welches man durch eine prachtvolle Inſcenirung eines einzelnen Theiles auf dieſen legt, gegen die rechte poetiſche Wirkung, und zerſtört gerade das, um deſſen Erhaltung es zu thun ſein muß, den reinen poetiſchen Sinn. Grund genug, ſich durch keinerlei Rückſichten beſtimmen zu laſſen, einem einzelnen Theile eines Dichterwerkes eine ungebührliche Sorgfalt und Koſtenaufwand zuzuwenden. Würdig, aber nicht prächtig, anſtändig und poetiſch, aber nicht luxuriös ſei die Deviſe für jeden Bühnenleiter.

Der verſtändige und der geniale Schauſpieler.

Es lohnt ſich wohl der Mühe, einmal die oben angeführten Gegenſätze genau feſtzuſtellen und dadurch dem Unfug, welcher mit dieſer Bezeichnung getrieben wird, ein Ende zu machen.

Ein verſtändiger Schauſpieler iſt derjenige, welcher den Sinn und die Bedeutung der Rolle richtig auffaßt, ſich über ſein Verhältniß mit den übrigen Perſonen des Drama's Rechenſchaft giebt, und endlich ſeine Auffaſſung ohne ſtörende Manier durchführt. Der verſtändige Schauſpieler erreicht ſein Ziel weſentlich durch Bildung und gründlichen Fleiß. Er iſt für jede Bühne inſofern ein Schatz, als er ſtets zur Hervorbringung eines ganzen Kunſtwerks mitwirkt. Jede Bühne darf ſich daher Glück wünſchen, wenn ſie viele verſtändige Schauſpieler zu ihren Mitgliedern zählt. Der verſtändige Schauſpieler darf daher ſtets der Anerkennung des gebildeten Publikums gewiß ſein.

Der geniale Schauſpieler iſt dagegen ſtets ſchöpferiſch, er ſchwingt ſich durch ſeine Phantaſie in die Region der darzuſtellenden Geſtalt auf und ſtellt das Bild des Dichters vor uns hin. In dem Geſagten liegt ſchon, daß der geniale Schauſpieler wohl für andere Schauſpieler ein Vorbild ſein kann, aber ſich jedem Verſuch, ihn zu copiren, durchaus entzieht, denn nur Aeußerlichkeiten können copirt werden, niemals aber die ſchöpferiſche Kraft. Daher laſſen ſich die Gebilde des genialen Schauſpielers auch niemals vererben, auf andere Darſteller übertragen.

Der geniale Schauſpieler iſt in ſeinen Schöpfungen ſtets neu und intereſſant, weil er ſtets jeden darzuſtellenden Charakter mit ſeiner genialen Perſönlichkeit vermittelt. In dem genialen Schauſpieler liegt daher ſtets eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft zwiſchen ſeinem genialen Vermögen und dem Dichter, den er darſtellt. Der geniale Schauſpieler ſchafft ſeine Gebilde ſtets durch einen Akt innerer Nöthigung, d. h. weil er muß. Der geniale Schauſpieler hängt ſehr oft von ſeiner Stimmung ab, und wird daher oft hinter ſeinen eignen Intentionen zurückbleiben. Weder Lehre noch Unterricht können einen genialen Schauſpieler machen, aber, wenn das geniale Vermögen in ihm iſt, unendlich viel zu ſeiner Entwicklung beitragen. Der geniale Schauſpieler wird endlich, und das iſt ſein höchſter Triumph, ſelbſt reformatoriſch auf den Geſchmack des Publikums wirken können, und den Sinn deſſelben für die höchſten dichteriſchen Schöpfungen beleben und immer neu entzünden.

Warum iſt ein **guter Regiſſeur**, welcher ſeine Aufgabe erfüllt, ſo ſelten?

Die in der Ueberſchrift ausgeſprochene Thatſache wird man ſchwerlich beſtreiten. Um aber nun den Grund dieſer Erſcheinung aufzufaſſen, muß man ſich die Thätigkeit des Regiſſeurs zum Bewußtſein bringen. Der Regiſſeur ſoll das dramatiſche Werk aus dem Gebiet der Phantaſie in die ſceniſche Wirklichkeit überſetzen, er ſoll alſo gewiſſermaßen die Brücke ſchlagen, welche von der Phantaſie zur dramatiſchen Darſtellung führt. Um dies zu vermögen, muß der Regiſſeur zunächſt ein **Bild** des geſammten Kunſtwerkes in ſeinem Geiſte tragen, und es zugleich in ſeinen beſonderen Verhältniſſen anſchauen. Nur dadurch kann er den Darſtellern in der Auffaſſung und Verſinnlichung der Charaktere fruchtbar werden; nur dadurch kann er die **Ueberkraft** mäßigen und die Schwäche in eine Kraft verwandeln. Ein Regiſſeur, welcher ſich darauf beſchränkt den Darſtellern zu ſagen, ob ſie von links oder von rechts kommen, treibt ſein Geſchäft völlig mechaniſch, und iſt durchaus unfähig, auf die **poetiſche** Darſtellung eines Werkes einzuwirken. Die **Sorgfalt** des Regiſſeurs hat ſich daher auf Alles zu erſtrecken, was zur Darſtellung gehört, und was die poetiſche Illuſion erhöhen kann. Kennt er die Natur der einzelnen Charaktere **nicht genau**, ſo kann er darüber auch dem Darſteller keine künſtleriſchen Winke geben. Wir fordern daher vom Regiſſeur zunächſt ein entwickeltes künſtleriſches Bewußtſein über das Ganze wie über das Einzelne. Nur darum muß er ſtets das Ganze vor Augen haben, weil er dadurch dem Darſteller im einzelnen Falle, im Intereſſe des Werkes nützlich werden kann. Die Sorgfalt des Regiſſeurs muß ſich auf Alles erſtrecken, was zur dramatiſchen Darſtellung nothwendig iſt; er darf nichts für zu geringfügig halten, denn es kann zu einem ſchönen Pinſelſtrich für das ganze Gemälde werden. Ein Regiſſeur ſoll deshalb, weil er das Ganze ſtets zu überwachen hat, nicht zum **Schulmeiſter** herabſinken, welcher ſtets nur lehren will, da er ſich auf kleinliche Dinge einläßt. Je wichtiger die Geſichtspunkte ſind, welche er zur Geltung bringt, deſto mehr werden ſeine Winke der dramatiſchen Darſtellung zu Gute kommen. Dieſe eben angedeutete Wirkſamkeit iſt aber nur unter der Bedingung möglich, wenn der Regiſſeur vor der Aufführung das dramatiſche Werk bereits innerlich angeſchaut und allſeitig erwogen hat. Der Regiſſeur ſoll durch ſeine Bemerkungen **überzeugen.** Dies iſt aber nur dann möglich, wenn er ſelbſt ein entwickeltes Bewußtſein über alles Beſondere und Einzelne hat. Er muß daher für den Darſteller die Ueberzeugung erwecken, daß er in das Ganze des Werkes tiefer eingedrungen iſt als die Darſteller der einzelnen Rollen; denn der Regiſſeur ſoll nicht durch ein Machtwort, d. h. durch die bloße Autorität ſeiner Stellung wirken und ſeinen Anordnungen Gehör verſchaffen, ſondern er ſoll den Darſtellern unabläſſig die Ueberzeugung **aufdringen**, daß er mit künſtleriſchem Sinne Alles erwogen hat, und daß alle ſeine Anordnungen **nicht** Zufälligkeiten, welche der Laune angehören, ſondern in der Natur der Sache liegende Nothwendigkeit ſind.

Aber die Thätigkeit des Regiſſeurs iſt zu gleicher Zeit auch eine praktiſche, wenn wir nämlich das eben Entwickelte als eine theoretiſche bezeichnen. In dieſer ſeiner praktiſchem Thätigkeit kommt es nun vor Allem darauf an, daß er ſich das volle Vertrauen der darſtellenden Künſtler erwirbt, ſo daß ſie von der Ueberzeugung durchdrungen ſind, er wolle ſtets nur im Intereſſe der Sache das Beſte und ſei durchaus entfernt von jeder kleinlichen Eitelkeit. Um das praktiſche Verhalten zu Mitgliedern der Bühne ergiebig und fruchtbar zu machen, bedarf der Regiſſeur der ſittlichen Kraft. Dieſe zeigt ſich vor Allem darin, daß er in jedem Augenblick die Ueberzeugung weckt, es ſei ihm nur um die Verwirklichung künſtleriſcher Intereſſen zu thun, und daß dieſer Rückſicht alle andern weichen müßten. Nur dadurch kann er, was vielleicht das Schwierigſte in ſeinem Amte iſt, der Eitelkeit ſiegreich begegnen, und obgleich er dieſelbe nicht ſelten zu verletzen genöthigt iſt, dennoch die Ueberzeugung erwecken, daß ſein Handeln völlig entfernt iſt von allen nur perſönlichen Motiven. Dies aber bethätigt er dadurch am beſten, wenn er auch den Muth hat, die Rechte des Darſtellers bei dem Chef der Bühne zu vertreten.

Worin liegt bei den ſogenannten Künſtler-Dramen die große Gefahr für den dramatiſchen Dichter?

In neuerer Zeit haben ſich auf der Bühne öfters ſogenannte Künſtler-Dramen gezeigt, jedoch ohne beſonders Glück zu machen. Und doch verriethen dieſe Werke nicht ſelten Talent. Ein Künſtler-Drama iſt ein ſolches, welches einen bedeutenden und berühmten Künſtler zum Helden hat, ſei derſelbe ein Dichter, Bildhauer, Muſiker u. ſ. w. Auf den erſten Blick könnte es ſehr dankbar erſcheinen, eine große Künſtlernatur zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen. Aber dies iſt nur Schein. Je größer und geiſtreicher ein Künſtler in ſeiner Schöpfung iſt, deſto ſchwieriger wird es auch ſein, ein entſprechendes Bild von ihm im Drama zu geben. Der Zuſchauer trägt von den geiſtreichſten und berühmteſten Künſtlern bereits ein Bild in ſeiner Phantaſie, welches er aus der Beſchäftigung mit denſelben gewonnen hat. In der Regel wird nun dies Bild, welches der Zuſchauer im Drama von einem Künſtler empfängt, hinter dem Bilde zurückbleiben, welches der Zuſchauer in ſeiner Phantaſie trägt und mit Liebe ausgebildet hat. Der dramatiſche Dichter hat alſo die große Aufgabe, dies Bild des Zuſchauers durch ſein poetiſches Gebilde im Drama zu überbieten, was ihm in den wenigſten Fällen gelingen wird. Dazu kommt, daß uns der Dichter den Künſtler nicht in dem eigentlichen Akt ſeines Schaffens zeigen kann, denn dieſer Akt entzieht ſich jeder ſinnlichen Darſtellung. Je geiſtreicher nun der Künſtler in ſeinen Werken iſt, je geiſtiger die Kunſt iſt, in welcher er ſchafft, deſto weniger wird das Bild des dramatiſchen Dichters das Bild in der Phantaſie des Zuſchauers decken. Derſelbe wird alſo in den meiſten Fällen das dramatiſche Bild des Künſtlers hinter dem Bilde in ſeiner Phantaſie zurückgeblieben erblicken. Dieſe Vergleichung ſteigert ſich natürlich zum Nachtheil des dramatiſchen Dichters mit der geiſtigen Größe des Künſtlers, welche der Dichter zu zeichnen unternimmt. Darum werden Größen wie Sophokles, Shakeſpeare und Goethe faſt immer erfolglos über die Bühne ſchreiten, weil ſehr ſelten Jemand das Bild ſeiner Phantaſie in denſelben wiederfinden wird. Der dramatiſche Dichter, welcher es unternimmt einen großen Künſtler zu einer dramatiſchen Geſtalt zu verarbeiten, wird ſtets Gefahr laufen, dem Publikum weniger zu bieten, als dies bereits mithinzubringt. Sobald ſich aber der Zuſchauer in dem, was ihm geboten wird, getäuſcht findet, iſt dem dramatiſchen Dichter ſchon die Spitze ſeiner Wirkung abgebrochen. Darum kann man bei Künſtler-Dramen nicht genug zur höchſten Vorſicht mahnen und nur dann zu ſolchen Stoffen rathen, wenn die **Situationen,** in welche ein Künſtler in dem ihm geweihten Drama verſetzt wird, an und für ſich ſo intereſſant und feſſelnd ſind, daß ſie auch an und für ſich, ſelbſt unabhängig von dem großen Künſtlernamen, anziehen und ſpannen.

Die große Bedeutung des Goethe'ſchen Ausſpruchs: „Nur wenig Menſchen haben Sinn für ein äſthetiſches Ganze, ſie **tadeln** nur ſtellenweiſe und **entzücken** ſich nur ſtellenweiſe.“

Dieſer Ausſpruch des großen Dichters hat heute noch dieſelbe Geltung, als damals, wo Goethe dieſen Gedanken zum erſten Male ausgeſprochen hat. Einem Manne, wie Goethe, dem ſtets die Totalität am Herzen lag, mußte beſonders daran liegen, den Sinn für ein äſthetiſches Ganze in den Gemüthern ſeiner Nation zu wecken. Hatte er ja doch ſelbſt durch den Mangel an Sinn für ein künſtleriſches Ganze vielfach gelitten und ſah ſeine Schöpfungen oft den ſchiefſten Urtheilen ausgeſetzt. Was verſtehen wir unter dem Sinn für ein äſthetiſches Ganze? Nichts Geringeres als die Empfänglichkeit des Geiſtes und des Gemüths für die Totalität einer Schöpfung. Dieſem Sinne ſteht der Sinn für die bloßen Einzelnheiten entſchieden entgegen. Aber die Gefahr liegt nahe, über dem Sinn für das Einzelne den Sinn für die Totalität einzubüßen. Zur Anſchauung eines Ganzen vermag ſich nur die freie Phantaſie, und das philoſophiſche Denken zu erheben, denn beide dringen ſtets auf ein Ganzes. Ein ächtes Kunſtwerk kann ſich daher nur der dichteriſchen Phantaſie und dem philoſophiſchen Denken öffnen. Der Sinn dafür iſt aber in der That viel ſeltner, als man denkt. Fordert er doch die Erhebung des Geiſtes zur Anſchauung eines in ſich geſchloſſenen Ganzen. Die meiſten Menſchen aber halten ſich ſtets nur an Einzelnheiten. Sie loben das ihnen gerade Zuſagende und tadeln das, was ihnen etwa widerſtrebt, ohne ſich dabei des letzten Grundes für das Eine oder Andere bewußt zu ſein. Wer ein Ganzes anſchauen will, muß ſich bereits von den Eindrücken der Einzelnheiten befreit haben.

Er muß alſo das Bewußtſein haben, daß er nicht bei den Einzelnheiten ſtehen bleiben und ſich nur in dieſe verſenken ſoll, ſondern daß er ſich von ihnen zu einer Höhe, nämlich der alle Einzelnheiten umfaſſenden Totalität erheben müſſe. Wer dies nicht vermag läuft Gefahr, das Einzelne eines Kunſtwerks entweder zu überſchätzen, oder zu gering anzuſchlagen. Goethe nennt mit Recht den Sinn, durch welchen ſich der Menſch zur Anſchauung eines Ganzen erhebt, ſo ſelten, weil dieſer Sinn ſtets eine ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie und des Denkens vorausſetzt. Weil dieſer Sinn ſo ſelten iſt, begegnet man auch ſo ſelten einem wahren lebendigen Sinne für ein äſthetiſches Ganze. Daraus erklärt ſich auch, warum große Kunſtwerke faſt niemals gleich bei ihrem Erſcheinen gewürdigt werden, wie ſie es verdienen, ſondern im Bewußtſein der Menſchen erſt reifen müſſen, ehe ſie nach Gebühr gewürdigt werden. Kündigt ſich irgendwo eine dem Künſtler wahlverwandte Natur an, ſo zeigt ſich dies in dem Sinne, mit welchem Jemand eine große Kunſtſchöpfung ſogleich bei ihrem Erſcheinen zu würdigen vermag. In Nichts bewährt ſich in dem herrlichen Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe die Hoheit ihrer Wahlverwandtſchaft als darin, wie wir hier unter Andern von Schiller Geiſtes-Schöpfungen Goethe's empfangen und beurtheilt ſehen. Während große Kunſtwerke oft Jahre brauchen bis zu ihrem rechten Verſtändniß, faßt Schiller in dem gedachten Briefwechſel unter Andern ſogleich die große Bedeutung des Goethe'ſchen Romans: Wilhelm Meiſters Lehrjahre auf, und giebt darüber dem Freunde die geiſtreichſte Rechenſchaft. In dieſer Beurtheilung kündigt ſich der großartige, künſtleriſche Sinn Schiller's auf das beredſte an. Er anticipirt gleichſam einen ganzen Zeitraum, deſſen es bedurfte, bis das Werk Goethe's in ſeiner großen Bedeutung anerkannt und gewürdigt wurde. Dieſer Sinn für ein äſtheriſches Ganze muß aber gebildet und erzogen werden.

Eine reiche Beſchäftigung mit großen Kunſtwerken, mit der Abſicht, ſich Rechenſchaft von ihrer Größe und Bedeutung zu geben, iſt dazu das ſicherſte Mittel. Dadurch ſchärft ſich der äſthetiſche Sinn unendlich, und der Geiſt wird dadurch immer befähigter, *Kunſtwerke* ihrem Werthe und ihrer *Bedeutung* nach in ſich aufzunehmen und Andern zum Bewußtſein zu bringen.

Was verſteht Goethe unter „Anticipation" in der Kunſt und im Schaffen des Künſtlers?

Goethe erwähnt häufig der „Anticipation" und gedenkt derſelben oft bei der künſtleriſchen Thätigkeit, ohne doch jemals dieſen Begriff erörtert und einer Entwickelung unterworfen zu haben. Wir wollen daher hier das von dem Meiſter Verſäumte nachzuholen verſuchen.

Was heißt überhaupt etwas in der Kunſt anticipiren? Nichts Geringeres, als vermittelſt der freien Phantaſie etwas anſchauen, ohne daß man es erlebt und erfahren hat. In keinem Gebiete der Kunſt iſt die Anticipation heimiſcher und durch die Natur der Sache gebotener, als in der dramatiſchen Poeſie, denn der dramatiſche Dichter muß ſehr Vieles zur Darſtellung bringen, was er nicht erlebt und erfahren hat. Wäre er alſo nur auf das Selbſt-Erlebte beſchränkt, ſo könnte er auf dieſem Gebiete faſt keinen Schritt thun. Es liegt in der Natur der Sache, daß nur die freie Phantaſie etwas anticipiren kann; denn ſie ſchaut auch ohne daß der Menſch etwas, ſei es ein Zuſtand, eine Stimmung, erlebt hat, durch ihre ſchöpferiſche Kraft an. Durch nichts beweiſt ſich daher die Genialität eines Dichters ſo ſehr, als durch das Vermögen, Zuſtände, Situationen und Stimmungen zu anticipiren d. h. ſie lebendig darzuſtellen und zu verſinnlichen, ohne ſie jemals perſönlich erlebt zu haben.

Die ſchöpferiſche Kraft des Dichters beweiſt ſich nun durch Nichts glänzender als durch die Kraft, mit welcher er **Zuſtände**, Stimmungen und Situationen anticipiren kann. Je größer der **Dichter**, deſto bedeutender wird auch ſtets ſeine Macht zu anticipiren ſein. Auch hierin erſcheint uns Shakeſpeare als der größte und ſchöpferiſcheſte Dichter aller Zeiten. Nicht nur daß ſich in ihm die ganze Fülle der Menſchheit in ihren mannigfaltigſten Geſtalten und Abſtufungen dargeſtellt und **verſinnlicht** findet, hat er uns auch eine Fülle von Situationen und Zuſtänden erſchaffen, von welchen er niemals etwas erlebt oder in ſich erfahren haben konnte; dies aber hat er allein vermocht durch die ſchöpferiſche Kraft der Anticipation. So hat er uns unter Andern, ohne jemals Krieger geweſen zu ſein, das Gefühl und die Stimmung eines ächten Helden in ſeinem Heinrich V. vor die Anſchauung gebracht, ſo daß es faſt ſcheinen könnte, als habe der große Dichter ſelbſt als Feldherr Schlachten durchlebt! Und welch eine unendliche Fülle faſt aller weiblichen Stimmungen, von der leidenſchaftlichen Liebe der **Jungfrau** an bis zum glühendſten Muttergefühl hat dieſer Dichter uns nicht gezeichnet! Man muß daher ſagen, daß die geſammte Menſchheit in ſeinem Geiſte ſtets wach und lebendig geweſen iſt, und daß er durch die Kraft der Anticipation allein dieſe unendliche Fülle von Zuſtänden hat erſchaffen können! Und hat denn nicht auch Goethe eine ſo unendliche Fülle weiblichen Lebens, Empfindens und Denkens mit der ſiegreichſten Wahrheit hingeſtellt, was nur möglich war durch die Kraft ſeiner Anticipation? Man kann daher ſagen, daß, je größer in einem Genius die ſchöpferiſche Kraft der Anticipation iſt, um ſo reicher und wahrer die dramatiſchen Geſtalten aus ſeinem Geiſte hervorgehen werden. Ohne dieſe Macht der Anticipation iſt ein wirklich dramatiſcher Dichter gar nicht zu denken! Und dies theilt die ganze antike Welt mit der modernen; denn hat denn nicht auch Sophokles eine Fülle von Geſtalten **anticipirt?** Ja, iſt denn die todesmuthige Heldin Antigone ſelbſt nicht ein Geſchöpf, welches der große Dichter aus der Fülle ſeiner ſchöpferiſchen Phantaſie anticipirt hat? Aus dieſem Begriffe der Anticipation ließe ſich daher ſehr wohl die ſchöpferiſche Kraft eines großen Dichters entwickeln und nachweiſen, was davon dem Erlebniß und der Erfahrung angehört, und was aus dem tiefſten Abgrunde ſeines ſchöpferiſchen Genius eben durch das Moment der Anticipation erwachſen iſt.

Kritik des Leſſing'ſchen Ausſpruchs in Emilia Galotti: Würde Rafael, wenn er zufällig ohne Hände geboren wäre, nicht doch das größte Malergenie geweſen ſein?

Dieſer Ausſpruch Leſſing's iſt ſo bedeutungsvoll, daß man billig nach der Wahrheit deſſelben fragt. Leſſing legt offenbar in dieſem Ausſpruch den höchſten Werth der künſtleriſchen Thätigkeit auf die **Conzeption**, d. h. auf die ſchöpferiſche Kraft der **Phantaſie**, ein Bild innerlich anzuſchauen. Indem Leſſing nun, auf dieſe Begabung, ein Bild innerlich anzuſchauen, das höchſte Gewicht in der künſtleriſchen Thätigkeit legt, hat er offenbar das eigentlich ideale Moment des künſtleriſchen Schaffens vertreten, und als das hauptſächlichſte Kriterium des Künſtlers bezeichnen wollen. Wenn Leſſing alſo ſagt, daß Rafael, zufällig ohne Hände geboren, doch das größte Malergenie geweſen ſein würde, ſo will er offenbar dadurch nur ausdrücken, daß das, was Rafael zu Rafael macht, eben die **Conzeption** der freien Phantaſie, das ſchöpferiſche Vermögen ſei, ein Bild innerlich anzuſchauen und feſtzuhalten, daß nur dies den Künſtler mache; und darin hat Leſſing offenbar Recht. Leſſing behauptet alſo, daß das künſtleriſche Genie weſentlich durch die Kraft der ſchöpferiſchen Phantaſie bedingt werde. Und hierin muß man dem Ausſpruch eine unbedingte Wahrheit zuerkennen. Aber der Ausſpruch hat noch eine zweite Seite. Offenbar nimmt nämlich Leſſing hier das Genie nur in dem Sinne, daß es das Vermögen bezeichnet, ein Bild in der Phantaſie zu geſtalten und feſtzuhalten.

Aber die Kunſt iſt nur Kunſt durch die Ausführung deſſen, was von der Phantaſie geboren und erzeugt iſt. Erſt dukch die Ausführung des innerlich Angeſchauten bewährt ſich das Genie als ſolches, oder mit andern Worten: das Genie verdient dieſen Namen nur dann, wenn es die Kraft und das Vermögen hat, das innerlich Angeſchaute auch zur Erſcheinung zu bringen, d. h. ſeine ideale Welt in eine reale zu überſetzen. Vermag dies der Künſtler nicht, bleibt ſeine Ausführung hinter dem Bilde ſeiner Phantaſie entſchieden zurück, oder mit anderen Worten, zeigt ſich der Künſtler in der Ausführung ohnmächtig, und nicht auf gleicher Höhe mit ſeiner ſchöpferiſchen Phantaſie ſtehend, ſo fehlt dem Künſtler das eigentliche Kriterium des Genies. Nun iſt aber in der Malerei die Ausführung des innerlich Angeſchauten durch das Organ der **Hand** eben ſo weſentlich und ſo unerläßlich als der Akt der ſchöpferiſchen Anſchauung durch die Phantaſie. Bleibt alſo die Ausführung ſehr weit hinter der inneren Anſchauung zurück, ſo beweiſt dies eben, daß das Genie nicht die Macht hatte, ſich zur Objectivität zu entäußern, oder mit anderen Worten, daß es kein wahrhaftes Genie iſt. Wenn alſo Rafael ohne Hände geboren wäre, ſo würde ihm, da die Hand das einzige Organ iſt für den Maler, das innerlich Angeſchaute auszuführen, das höchſte Kriterium des Genies, eben die Objectivität fehlen. Ein Jeder hätte dann das gleiche Recht, ſich auch bei ſtümperhaften Arbeiten auf die Macht ſeiner Phantaſie zu berufen und zu erklären, daß er nur das nicht habe zur Anſchauung bringen können, was in ſeiner Phantaſie geboren worden. Man muß daher ſagen, daß, eine ſo große Wahrheit dieſer Ausſpruch in Emilia Galotti auch enthält, er dennoch eine Schiefheit und Unwahrſcheinlichkeit in ſich ſchließt, weil auf die Verwirklichung und Objectivirung des innerlich Angeſchauten ein viel zu geringes Gewicht gelegt iſt. Aber es iſt von großer Wichtigkeit, daß Leſſing in dieſem Ausſpruch einen ſolchen Accent auf die That der freien Phantaſie gelegt und in ihr vorzugsweiſe das Genie des Künſtlers gefunden hat.

Bitte um die Einfügung einer wichtigen Scene in Schiller's Don Carlos.

Der große Umfang des Schiller'ſchen Don Carlos fordert allerdings nothwendige Kürzungen, um das Werk nicht zu ungebührlich über einen Theaterabend auszudehnen. Bei dieſen Kürzungen iſt aber eine Scene zum Opfer gefallen, zu deren Wiedereinführung wir im Intereſſe des Dichters dringend auffordern; wir meinen die Scene zwiſchen dem König und dem Großinquiſitor im fünften Akte der Tragödie. Sie iſt im höchſten Grade charakteriſtiſch und ächt dramatiſch. Durch dieſe Scene ſehen wir das furchtbare und mächtige Inſtitut der Inquiſition in ſeiner ganzen Bedeutung. Die Scene bildet gewiſſermaßen den Abſchluß des Bildes, in welchem uns Schiller den religiöſen Despotismus mit ſo ergreifenden Zügen zeichnet. Wir ſehen in dieſer großartigen Scene den abſoluten Herrſcher der mächtigen Inquiſition unterthan, welche dem König ihre Macht in ihrem ganzen Umfange entgegenhält, gegen welche er faſt zu einem blinden Werkzeug herabſinkt. Durch dieſe Scene empfangen wir das volle Bild der mächtigen und furchtbaren Glaubenstyrannei. Wir ſehen aus dieſer Scene, daß ſelbſt der König ſich dieſem furchtbaren Tribunal nicht entziehen kann. Schiller hat abſichtlich den Großinquiſitor zu einem blinden Greiſe von 90 Jahren gemacht. Seine körperliche Gebrechlichkeit ſollte ihm nur als Folie für ſeine mächtige Stellung dienen, deren er ſich im höchſten Grade bewußt iſt. Die Art, wie der Großinquiſitor dies Bewußtſein ausſpricht, zeigt ihn uns ganz im Gefühle ſeiner furchtbaren Macht. Alles wirkt in dieſer Scene darauf hin, das Bild der Glaubenstyrannei zu vollenden. Zum Verſtändniß des Werkes halten wir dieſe Scene für unerläßlich. Man kürze lieber an einer andern Stelle, namentlich in den Scenen des dritten Aktes und ſtelle dieſe großartige Scene, eine wahre Perle des Schiller'ſchen Genius, unverkürzt für die Darſtellung wieder her.

Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwiſchen König Philipp und Marquis von Poſa im dritten Akt des Don Carlos.

Die Worte, deren Sinn wir erläutern wollen, lauten: Marquis von Poſa ſagt in dem Augenblicke höchſter Begeiſterung zum König:

Geben Sie,
Was Sie uns nahmen, wieder! Werden Sie
Von Millionen Königen ein König!

Was wollen dieſe Worte des Marquis ſagen? Soll ihr Sinn der ſein, welchen man in der Regel mit ihnen zu verbinden pflegt: „Werden Sie unter den Millionen ſchlechter, despotiſcher Könige ein wahrhafter König!“ ſo wird man zugeben, daß ſowohl der Ausdruck dafür ziemlich ungeſchickt gewählt iſt, als auch zugleich eine faſt lächerliche Hyperbel einſchließt. Poſa würde nämlich ſagen: Millionen Könige haben den Völkern ihre Freiheit genommen oder vorenthalten. Unterſcheiden Sie ſich von der unermeßlichen Anzahl von Königen dadurch, daß Sie Ihrem Volke Gedankenfreiheit bewilligen. Abgeſehen von dem mindeſtens zweideutigen Ausdruck: „Werden Sie von Millionen Königen ein König“ iſt die Hyperbel von den Millionen despotiſcher Könige, unter welchen Philipp endlich einmal ein wahrer, freiſinniger König werden ſolle, geradezu eine Ungereimtheit. Enthalten ferner dieſe Worte, wenn dies nämlich der Sinn derſelben ſein ſollte, eine *Steigerung* gegen das unmittelbar *Vorhergehende*, was ſie doch offenbar ſollen? Iſt ein innerer Zuſammenhang zwiſchen den beiden Gedanken: Geben Sie uns die Gewiſſens- und Gedankenfreiheit, welche Sie uns nahmen, wieder und: Werden Sie endlich einmal ein wahrer, d. h. ein freiſinniger König, nachdem die Weltgeſchichte Millionen despotiſcher Könige aufzuweiſen gehabt hat? Bei dieſer Erklärung begegnet man auch noch der Schwierigkeit, einmal zu dem Worte: *König* das Prädicat: *ſchlecht, tyranniſch* u. dgl., und das andere Mal das Prädicat: *wahrhaft, hochgeſinnt* u. dgl. hinzudenken zu müſſen. Denn nur durch dieſe Ergänzung gelangt man zu der obengedachten Erklärung.

Welchen andern Sinn aber können dieſe Worte haben? Wir glauben einen eben ſo *tiefen*, als mit dem Charakter des Poſa *übereinſtimmenden*. Schiller begreift hier nämlich unter dem Ausdruck: *König*, den von der Knechtſchaft erlöſten, den *freigewordenen Menſchen*. Ganz in demſelben Sinne wie der Dichter in ſeiner unüberwindlichen Flotte von der engliſchen magna charta ſagt, ſie ſei das große Blatt, „*das deine Könige zu Bürgern, zu Fürſten deine*

Bürger macht." braucht er hier den Ausdruck König, das erſte Mal gleichbedeutend mit: freigewordene Bürger. Menſchen, welche ſich ſelbſt regieren, alſo in den Beſitz ihrer Freiheit gekommen ſind. Ganz in dieſem Sinne ſagt die Königin zum Marquis Poſa (Akt 1, Scene 4) „Jetzt, ſagt man, ſind Sie geſonnen, in Ihrem Vaterland ſich ſelbſt zu leben!"

> Ein größerer Fürſt in Ihren ſtillen Mauern,
> Als König Philipp auf dem Thron — ein Freier!
> Ein Philoſoph!

Sie nennt hier den innerlich freien, keinem despotiſchen Fürſten ſich beugenden Marquis einen Fürſten, und identificirt ſo unmittelbar den Freien, den Philoſophen mit dem Fürſten, das alſo hier ebenfalls ſymboliſch genommen iſt. Zu ſolchen freien Menſchen ſoll die Menſchheit erzogen werden. Die Bürger eines freien Staates, in welchem das Recht eine Wahrheit und die Seele des Staates geworden iſt, das jeder Einzelne ſelbſt mit hervorbringt, ſind Könige, weil ſie von keinem ihnen aufgedrungenen, ſondern aus ihrer freien Selbſtbeſtimmung ſtammenden Geſetze abhängig ſind. Nun iſt der Ausſpruch des Marquis Poſa zu König Philipp nicht nur ganz in ſeinem Geiſte, ſondern auch in innerſtem Zuſammenhange mit dem unmittelbar Vorhergehenden. Demnach iſt der Sinn der fraglichen Stelle dieſer: „Geben Sie uns die Freiheit, welche Sie uns nahmen, wieder; werden Sie von Millionen dadurch freigewordener Menſchen ein König. Sie ſind bis jetzt nur ein König über Knechte geweſen, und waren dadurch ſelbſt unfrei; ein wahrer König ſind Sie erſt, wenn die Bürger Ihres Staates freie Menſchen geworden ſind." Nun iſt der Ausdruck: „Von Millionen Königen" durchaus an ſeiner Stelle, weil darunter die Millionen der Unterthanen verſtanden ſind, welche Philipp beherrſcht. Der Gedankenzuſammenhang, der Schillern ſehr geläufige ſymboliſche Gebrauch des Wortes König oder Fürſt, der dem Charakter des Marquis von Poſa viel mehr entſprechende Sinn der gedachten Worte, endlich die Abweſenheit jeder ſprachlichen Unbehülflichkeit, alles dies vereinigt ſich, die von uns verſuchte Erklärung der fraglichen Stelle als den einzig wahren Sinn derſelben erſcheinen zu laſſen und die ſo allgemein gewordene, nur aus oberflächlicher Reflexion hervorgegangene Auffaſſung der gedachten Worte fortan in das Reich der Träume zu verweiſen.

Iſt in Shakeſpeare irgend eine Spur eines Tendenz-Dramas zu entdecken?

Ehe wir dieſe Frage in Bezug auf Shakeſpeare beantworten, müſſen wir uns das Weſen des Tendenz-Dramas vergegenwärtigen. Jedes Tendenz-Drama verfolgt irgend einen praktiſchen Zweck. Die dramatiſche Handlung, als ſolche, genügt ihm nicht, es will ſie vielmehr nur zum Mittel für einen außerkünſtleriſchen Zweck herabſetzen, um die Gemüther in eine beſtimmte Richtung zu bannen oder gar zu praktiſchen Zwecken fortzureißen. Es liegt alſo in der Natur des Tendenz-Dramas, daß ihr das rein künſtleriſche Intereſſe nicht genügt, ſondern daß es die dramatiſche Handlung zu außerkünſtleriſchen Zwecken herabſetzt. Den großen, kunſtſinnigen Griechen war daher das Tendenz-Drama völlig fremd. Daſſelbe kann man von dem größten Dichter der modernen Welt, von Shakeſpeare, ſagen. Je größer ein Künſtler iſt, deſto weniger wird er auch die Kunſt zum Mittel für außerkünſtleriſche Zwecke herabſetzen. Daher läßt ſich auch in keinem Shakeſpeare'ſchen Stück irgend eine Spur eines Tendenz-Dramas entdecken. Und wahrlich, das iſt keiner ſeiner geringſten Vorzüge. Wenn man ſich alſo auf Shakeſpeare beruft und ihn als höchſtes Muſter hinſtellt, ſo folge man ihm auch darin, daß man die Kunſt, und namentlich die dramatiſche Poeſie für zu hoch hält, um ſie zu einem bloßen Mittel für einen außerkünſtleriſchen Zweck herabzuſetzen.

Worin liegt der **Zauber**, welchen gerade **Shakeſpeare's Hamlet** auf alle Klaſſen der Geſellſchaft ausübt?

Mit Shakeſpeare's Hamlet verhält es ſich faſt ſo, wie mit Goethe's Fauſt. Obgleich derſelbe das tiefſinnigſte Werk der dramatiſchen Poeſie der Deutſchen iſt, ſo iſt es zugleich doch auch wieder das populärſte. Kein dramatiſches Werk der deutſchen Poeſie hat ſtets ſo ſehr alle Räume des Theaters gefüllt, und eine ſolche Anziehungskraft ausgeübt, als Goethe's Fauſt. Sehr natürlich! Ein Jeder nimmt ſich aus Goethe's Fauſt ſtets Etwas mit nach Hauſe und findet bei ihm ſeine Rechnung!

Aehnlich verhält es ſich mit Shakeſpeare's Hamlet. Trotz der oft erbärmlichſten Aufführung hat Hamlet ſtets ſeine Anziehungskraft bewährt. Und das liegt vornämlich in dem Geheimnißvollen, welches das Werk darbietet.

Ein Jeder fühlt, daß trotz alles Sinnens und Grübelns, doch ſtets noch Etwas zurückbleibt, was ſich vom Verſtand nicht völlig auflöſen läßt, was, während es den Verſtand immer wieder zum Forſchen und Nachdenken reizt, doch niemals von ihm ganz aufgelöſt werden kann. Und darin liegt gerade der beſondere Zauber dieſes wunderbaren Werkes. Es regt der Hamlet unabläſſig an, läßt aber doch immer noch einen Bruch zurück, der ſich nicht völlig auflöſen läßt. Gerade dieſer Widerſpruch, dieſe entgegengeſetzte Strömung bietet dem Geiſte eine ſo unendlich fruchtbare Anregung dar.

In dem Geſagten liegt es auch, daß faſt kein Ausleger des Hamlet gänzlich gefehlt, keiner aber auch die Tiefe dieſes wunderbaren Werkes erſchöpft hat.

Aus dieſer widerſtrebenden Bewegung kommt man gar nicht bei Hamlet heraus. Er beſchäftigt den Verſtand fortwährend, giebt immer neue Räthſel auf, und erſchöpft doch die Tiefen dieſes Werkes niemals ganz. Hamlet bannt alſo ſtets in einen Zauberkreis, indem er ſich auch an den Verſtand wendet und denſelben doch zugleich auch wieder für unzureichend erklärt, das Kunſtwerk ganz zu begreifen. Selbſt in dem Verworrenſten, was über Hamlet geſchrieben worden iſt, liegt doch noch immer ein Gran Wahrheit, und in der Entwickelung dieſes Kunſtwerkes ſind alle Fragen, welche es anregt, aufgelöſt! Hamlet bleibt daher in gewiſſem Sinne das Buch der Bücher, weil er Alles in ſich ſchließt, was unſern denkenden Geiſt beſchäftigt, unſer fühlendes Gemüth ergreift. Darin liegt es endlich auch, daß noch niemals der begabteſte Routinier den Hamlet im Sinne des Dichters geſpielt hat, daß aber auch der genialſte Darſteller des Hamlet wieder Seiten darbieten wird, mit welchen man ſich nicht einverſtanden erklären kann.

Iſt der fünfte Akt im Kaufmann von Venedig von Shakeſpeare im Organismus des ganzen Kunſtwerks begründet?

Wer den Werth eines Dramas oder eines Aktes nur nach dem Maaße mißt, in welchem ſich darin eine äußere Handlung entwickelt, und überhaupt ein Fortſchritt der Handlung darſtellt, der wird auch den fünften Akt des Kaufmann von Venedig für ziemlich überflüſſig erklären. Denn die Handlung ſelbſt ſchreitet darin ſo gut wie gar nicht fort, und durch das Ausſcheiden des Shylock am Schluß des vierten Aktes ſcheint auch das Intereſſe am Schluß deſſelben aufgehoben. Daher haben auch viele Bühnen, beſonders wenn ſich ein bedeutender Gaſt als Shylock zeigte, das Stück mit dem veirten Akte geſchloſſen, und den fünften ganz ausfallen laſſen. Ehe man ſich aber entſchließt, in einem Shakeſpeare'ſchen Drama einen Akt für überflüſſig zu erklären, fordert doch die Pietät gegen den großen Dichter auf zu unterſuchen, ob derſelbe nicht im ganzen Kunſtwerk begründet iſt.

Der vierte Akt hatte geendet mit der Vernichtung des Shylock. Der Vertreter des ſtarren Buchſtabens war durch die geiſtreiche Porzia wiederum durch den Buchſtaben vernichtet worden, der Buchſtabe alſo hatte den Buchſtaben getödtet, und damit den Geiſt **lebendig** gemacht. Aber die Anlage des ganzen Werkes, ſeine künſtleriſche Compoſition hatte uns von Anbeginn die Ueberzeugung aufgedrungen, daß das Drama ſich heiter und befriedigend vor uns abſchließen würde. Die gründlichſte Gewähr dafür war durch die Geſtalt der Porzia ſelbſt gegeben. Durch dieſe von Geiſt und Humor ſprudelnde Perſönlichkeit hatten wir die Anſchauung gewonnen, daß ſich Alles in dem Werke zu der reinſten Harmonie auflöſen würde. So tragiſch auch für einen Augenblick ſich die Kataſtrophe, welcher Antonio zu erliegen droht, vor uns aufthut, ſo hat uns doch das Drama die Ueberzeugung aufgedrungen, daß ſich Alles in ihm friedlich und heiter löſen müſſe. Dies war durch die geiſtreiche Erfindung der Porzia erwirkt worden, welche alſo durch ihre ganze Perſönlichkeit auf einen endlichen, in ſich harmoniſchen Abſchluß hinweiſt, und das leiſtet eben der **fünfte Akt** unſeres Schauſpieles! Seine hohe künſtleriſche Bedeutung iſt alſo die, daß in ihm alle Diſſonanzen völlig verklingen und nur die Töne der reinſten Harmonie an unſer Ohr dringen. Der fünfte Akt kann ſeiner Natur nach daher nur kurz ſein, da die äußere Handlung in ihm ſehr zurücktritt, und es weſentlich nur durch die Intention des Dichters bedingt iſt, uns mit der befriedigtſten und heiterſten Stimmung zu entlaſſen. Nur Barbarei kann daher den fünften Akt des Schauſpiels für überflüſſig erklären, weil die äußere Handlung mit dem vierten Akt geſchloſſen iſt, während ein ächt künſtleriſcher Sinn in ihm den durch den ganzen Bau des Kunſtwerkes bedingten Ton erfüllt findet. Man darf es daher wohl als eine Schmach ſelbſt bedeutender Bühnen bezeichnen, wenn ſie, von der Vorſtellung ausgehend, daß mit Shylock's Verſchwinden das Intereſſe an dem Kunſtwerke erloſchen ſei, den fünften Akt für überflüſſig erklären.*) Einem Genius wie Shakeſpeare gegenüber ſollte man doch billig zunächſt an ſeinem vorſchnellen Urtheil zweifeln, und ſich gründlich fragen, ob der Dichter mit dem für überflüſſig erklärten fünften Akt nicht vielleicht eine tiefe Intention erfüllt habe. Dadurch wird man ſich immer amſicherſten vor einem vorſchnellen, den großen Dichter verletzenden Urtheil ſchützen. Der Kaufmann von Venedig belehrt uns alſo auch darüber, daß es unſerer würdiger iſt, zunächſt an der eigenen Meinung zu zweifeln, als ſich durch einen unmotivirten Tadel über den Genius zu ſtellen.

Der Zweikampf in der dramatiſchen Poeſie im Unterſchiede von dem Zweikampf im Leben.

In der dramatiſchen Poeſie wird die Kataſtrophe nicht ſelten durch einen Zweikampf herbeigeführt. Es könnte zunächſt ſcheinen, als ob dadurch die Kataſtrophe von einer Zufälligkeit abhängig gemacht würde, indem im Zweikampf in der Regel die größere Waffengewandtheit und Kaltblütigkeit entſcheidet. Nun ſoll aber in der dramatiſchen Poeſie Alles, beſonders aber die Kataſtrophe, den Charakter der Nothwendigkeit an ſich tragen. Wie verhält ſich dazu die Entſcheidung durch den Zweikampf? Im Leben muß man ſagen, entſcheidet im Zweikampf allerdings die größere Waffengewandtheit und Kaltblütigkeit, nicht das Recht und die ſittliche Nothwendigkeit. Anders aber in der dramatiſchen Poeſie. Hier ſtellt ſich der Unterſchied vom gewöhnlichen Leben ſo dar, daß das an ſich Vernünftige und Nothwendige auch zum Siege kommen ſoll! Wie vereinigt ſich nun dieſe Forderung mit dem Charakter der Zufälligkeit, welche bei dem Zweikampf ſtets eine große Rolle ſpielt? In der Kunſt ſoll ſtets im Unterſchied vom Leben, das in ſich Vernünftige und ſittlich Nothwendige zu ſeinem Rechte kommen. In der dramatiſchen Poeſie wird alſo ſtets die Entſcheidung durch den Zweikampf den Charakter eines Gottesurtheils erfüllen müſſen, oder mit anderen Worten, in der dramatiſchen Poeſie muß der im Zweikampf Siegende auch der zum Siege ſittlich Berechtigte ſein. Der Zweikampf iſt alſo in der dramatiſchen Poeſie nur eine Form, durch welche das Vernünftige wirklich zur Entſcheidung kommt. Der Zweikampf in der dramatiſchen Poeſie muß ſich ſtets als ein wirkliches Gottesurtheil darſtellen, durch welches der Schuldige das erleidet, was er verdient hat, wo alſo ein entgegengeſetzter Ausgang ſich als eine Verletzung des ſittlichen Geiſtes herausſtellen würde. Der Zuſchauer ſoll in der dramatiſchen Poeſie ſtets mit dem Ausgang des Zweikampfes einverſtanden ſein, weil durch denſelben nur dasjenige geſiegt hat, was durch ſeine Natur zum Siege berufen iſt.

---

*) Der Verfaſſer erinnert ſich noch ſehr genau einer Vorleſung des Kaufmanns von Venedig bei L. Tieck. Als der Verfaſſer am Schluß der Vorleſung zu Tieck ſagte: es iſt doch unbegreiflich, wie ſo viele Leute den fünften Akt des Stückes für überflüſſig erklären können, erwiederte Tieck: Sie wollen alſo ſagen, daß es noch immer viele Barbaren giebt!

Sobald alſo in der dramatiſchen Poeſie die Frage entſtehen kann, warum dieſer, und nicht jener geſiegt hat, ſo iſt damit ſchon der Zweikampf verurtheilt. Das Geſagte wird auch hier wieder von dem größten Dichter aller Völker und Zeiten, von Shakeſpeare, beſtätigt. Wo ſich in ſeinen Tragödien der Zweikampf findet, iſt die durch ihn herbeigeführte Entſcheidung ſtets ein Gottesurtheil, d. h. ein Zeugniß für das ſittliche Recht des Siegers. Der entgegengeſetzte Ausgang würde alſo überall bei Shakeſpeare eine Verletzung des ſittlichen Geiſtes in ſich ſchließen. Shakeſpeare hat in ſeinen Tragödien vier Mal den Zweikampf als letzte Entſcheidung geſtattet. Richard III., Macbeth, Edmund im Lear fallen durch Richmond, Macduff und Edgar. In dieſen drei Fällen erliegen drei große Verbrecher im Zweikampf durch die ſittlich hohen und berechtigten Geſtalten des Richmond, Macduff und Edgar. Dazu kommt noch der Zweikampf zwiſchen Romeo und Graf Paris in Romeo und Julia. Auch hier triumphirt durch den Ausgang das höhere Recht. Romeo, welcher die ſittliche Macht der freien Neigung vertritt, ſiegt über Graf Paris, welcher, da er die Ehe mit Julia ohne Uebereinſtimmung ihrer Neigung eingehen will, das Recht der freien Neigung verletzt. In allen vier Fällen hat alſo hier der Ausgang des Zweikampfes die Bedeutung, daß das durch ſeine ſittliche Berechtigung zum Siege Berufene in der That ſiegt. Sobald der Zweikampf, wo derſelbe in der dramatiſchen Poeſie auftritt, nicht die Bedeutung erhält, daß durch ſeinen Ausgang das in ſich Berechtigte, Vernünftige und Sittliche wirklich auch zum Siege gelangt, iſt der Zweikampf nicht nur bedeutungslos, ſondern offenbar eine Verletzung des ſittlichen Geiſtes.

Wie kann der Wahnſinn in der Tragödie eine berechtigte Stellung einnehmen?

Gewiß iſt es von hohem Intereſſe, zu wiſſen, ob die Darſtellung des Wahnſinns auf der Bühne eine künſtleriſche Berechtigung hat oder nicht? Der Wahnſinn zeigt uns allerdings zunächſt die Nachtſeite des menſchlichen Geiſtes, und es könnte daher ſcheinen, als ob die dramatiſche Poeſie, welche es nur mit ſelbſtbewußten Weſen zu thun hat, die Darſtellung dieſes Zuſtandes unbedingt ausſchlöſſe! Dies iſt nur dann inſofern richtig, als der Wahnſinn als Zuſtand betrachtet, in einer dramatiſchen Geſtalt nicht ſo auftreten kann, daß wir ein Subject von Hauſe aus dem Wahnſinn überliefert ſehen, daß es uns alſo ſogleich als Wahnſinniges entgegentritt! Wohl aber iſt der Wahnſinn, inſofern er als ein Prozeß erſcheint, welcher ſich des Individuums bemächtigt hat, in der Tragödie zuläſſig. Die antike Tragödie kennt allerdings den Zuſtand des Wahnſinns nicht; ſie ſchließt denſelben ſo nothwendig aus, wie die Darſtellung des Böſen in ſeiner Alles vernichtenden Selbſtſucht. Richard III. iſt für die antike Tragödie eben ſo unmöglich als wie Ophelia. Wohl aber hat der Wahnſinn als Moment in der Tragödie ſeine künſtleriſche Berechtigung, wenn er uns als ein Reſultat vorangegangener Kämpfe und als endliches Ergebniß furchtbarer Schickſalsſchläge entgegentritt. Hier erſcheint dann der Wahnſinn als ein Zuſtand, welchem das Subject keinen Widerſtand mehr entgegenſetzen konnte. Poetiſch kann aber die Darſtellung des Wahnſinns in der Tragödie nur dann werden, wenn uns der Dichter den ganzen Prozeß ſeines Werdens und Entſtehens mit ſo eindringlicher Wahrheit darſtellt, daß wir in ihm das endliche Reſultat vorangegangener Leiden erblicken. Dieſe ſo eben ausgeſprochene Bedingung erfüllen in vollem Maaße die beiden Geſtalten der Shakeſpeare'ſchen Muſe: König Lear und Ophelia. In beiden erſcheint der Wahnſinn als das letzte Ergebniß der Schickſalsſchläge, welche ſie erduldet haben, und welchen ſie keine Kraft mehr entgegenzuſetzen hatten. Beide Geſtalten, ſo unendlich unterſchieden ſie auch ſonſt ſind, wirken im Wahnſinn dadurch ſo erſchütternd, weil uns derſelbe zugleich die Wurzel ſeiner Entſtehung offen darlegt und uns das Wahre enthüllt, welches dieſen Zuſtand herbeigeführt hat. Es iſt daher nothwendig zur poetiſchen Berechtigung des Wahnſinns, daß derſelbe niemals der Ausdruck der nackten Tollheit oder Narrheit ſei, ſondern daß er vielmehr die Quelle ſeines Werdens durchſcheinen laſſe; kurz, daß ſich noch Vernunft in der Raſerei offenbare. Beide Bedingungen erfüllen die genannten Geſtalten im höchſten Grade; denn aus beiden ſpricht die Vernunft in der Raſerei, und offenbart uns dadurch die künſtleriſche Berechtigung, ſie alſo gezeichnet zu haben. In beiden ſehen wir den Wahnſinn als Reſultat vorangegangener Leiden und furchtbarer Schickſalsſtürme, welchen ihre Träger keinen Widerſtand entgegenzuſetzen hatten.

Da der Wahnſinn, um überzeugend zu wirken, uns die Gewißheit aufdringen muß, daß jeder Widerſtand dagegen fruchtlos geweſen, ſo erſcheinen das Greiſenalter und die zarte Jugend als die für die Darſtellung des Wahnſinns geeignetſten Faktoren. Dies beſtätigen Lear und Ophelia vollſtändig. In Lear erſcheint der Wahnſinn als das letzte Ergebniß furchtbarer Schickſalsſtürme, welche den Greis heimgeſucht und den Reſt von Vernunft in ihm aufgezehrt haben. Ophelia's Wahnſinn iſt das Reſultat der ſchmerzlichſten Leiden, welche auf das Mädchen eingeſtürmt haben. Der Tod des Vaters durch die Hand des Geliebten und völlig getäuſchte Hoffnung auf eine Verbindung mit Hamlet haben Ophelia endlich in dieſen Zuſtand hinein getrieben. In beiden Geſtalten iſt das, was ſie leiden, größer und gewaltiger als ihre Schuld. Sie büßen durch ihren Wahnſinn mehr als ſie geſündigt haben. Darum wirkt auch ihr Wahnſinn ſo erſchütternd und zermalmend! Das Wahre liegt darin, daß der Zuſtand des Wahnſinns in beiden Geſtalten das Unrecht überragt, welches ſie verübt haben, daß alſo das Schickſal ein größeres Leid über dieſe Naturen verhängt, als ſie durch ihr Vergehen verdient und geweckt haben. Darum, weil das Maaß der Strafe in Lear wie in Ophelia größer iſt als ihre Schuld, darum ruft ſie auch das größte Mitleid in uns auf. Der Wahnſinn heiligt gleichſam dieſe beiden Geſtalten, weil er in unſerer Seele jeden Vorwurf zurückdrängt, welcher ſich etwa aus unſerer Bruſt hervordrängen will. Ja, es liegt in dem ungeheueren Wehe dieſer beiden Naturen auch ſchon inſofern eine Verſöhnung angebahnt, weil dieſer Zuſtand des Wahnſinns ſie härter trifft, als ſie durch ihre Schuld verdient haben. Wird ein großartiger Verbrecher und Böſewicht dem Wahnſinn überantwortet, ſo entgeht er dem eigentlichen, viel furchtbareren Strafgericht, welches der Menſch durch ſeine innere Verödung und Zerſtörung an ſich erfahren muß. Darum hätte Shakeſpeare die beiden großen Verbrecher Richard und Macbeth niemals dem Wahnſinn überliefern können, ſondern der Dichter mußte ſie uns, wie er auch gethan, in ihrer inneren furchtbaren Zertrümmerung zeigen, welche ihrem endlichen Untergang vorausgeht.

Was iſt **traurig**, was iſt **tragiſch**?

Wenn ein ſchönes, hoffnungsvolles Mädchen durch eine verheerende Seuche hinweggerafft, und ihre Familie dadurch einer wahrhaften Freude und eines Troſtes beraubt wird, wenn ein Erdbeben oder eine Ueberſchwemmung ganze Städte verwüſten und zertrümmern, ſo iſt das **traurig, ſehr traurig**, aber nicht **tragiſch!** Wenn aber ein heldenmüthiges Mädchen **den heroiſchen** Entſchluß faßt, trotz des Verbots **des Herrſchers** den geliebten Bruder zu beerdigen und mit Todesmuth dies ausführt, ſo iſt dies **tragiſch**. Was folgt aus dem Geſagten? Das bloße Leiden iſt **niemals tragiſch**, es gehört dazu etwas, wodurch erſt der Stempel des Tragiſchen aufgedrückt wird, und dies iſt eine **ſittliche Berechtigung**. Nur das ſittlich Berechtigte kann uns, wenn es in Kampf und Tod eingeht, **tragiſch berühren**, weil unſer Gemüth nur da ein volles Intereſſe weiht, wo es im Tiefſten berührt wird. Aus dem Geſagten folgt, daß, wo in der Kunſt ein tragiſches Motiv auftritt, uns daſſelbe ſittlich und geiſtig zugleich intereſſiren ſoll. Das Moment einer ſittlichen Berechtigung muß alſo ſtets da ſein, wo wir tragiſch empfinden ſollen. Darin liegt ſchon, daß die bloße Unſchuld, als Unſchuld, völlig **außerhalb** des Tragiſchen liegt. Die Unſchuld bleibt alſo für die Tragödie der unbrauchbarſte und ſchlechteſte Faktor. Wer ein ſittliches Moment vertritt, iſt aber erſt dann tragiſch, wenn er daſſelbe mit der ganzen Energie des Geiſtes und des Gemüths durchzuſetzen ſtrebt, und ſich dafür einſetzt. Es iſt alſo natürlich, daß von jeder uns tragiſch berührenden Perſönlichkeit vor Allem Energie des Wollens und Handelns gefordert wird, daß alſo dem Tragiſchen nichts mehr widerſpricht als Schwäche des Willens und Halbheit der Geſinnung. Alles Tragiſche, welches ſeine Zwecke durchſetzen will, muß nothwendig in Kampf gerathen mit anderen Mächten, und dies liegt darin, weil das tragiſche Pathos allemal ausſchließlich iſt, und nichts Anderes will, als ſich durchſetzen. Damit iſt ſchon bedingt, daß alles Tragiſche in einen Kampf tritt, weil es gar kein anderes Recht anerkennt, und anerkennen kann, als ſein eigenes Pathos. Vom Tragiſchen iſt alſo die ſittliche Berechtigung eben ſo untrennbar als die Schuld. Wer überhaupt rückſichtslos etwas will, tritt damit ſchon in Colliſion mit anderen Mächten, die gleichfalls ein Recht der Exiſtenz haben. Jedes tragiſche Pathos beſchwört alſo nothwendig ein anderes Pathos herauf, mit welchem es in den Kampf tritt.

Je berechtigter nun das Moment iſt, welches das Tragiſche vertritt, um ſo reiner erſcheint es in ſeiner

Kraft. Je weniger berechtigt das Intereſſe iſt, welches das Tragiſche vertritt, um ſo weniger entſpricht es auch ſeinem Begriffe. Daß alſo ein liebendes Mädchen oder ein liebeglühender Jüngling den Gegenſtand ihrer Wahl nicht für ſich erringen können, iſt noch nicht tragiſch, das wird es erſt, wenn es ſie in den Kampf mit anderen Mächten treibt, welche ebenfalls ein Recht der Exiſtenz haben. Daß Romeo und Julia einander lieben und in Liebesſeligkeit für einander ſchwelgen, iſt noch gar nicht tragiſch. Tragiſch werden dieſe beiden Naturen erſt dadurch, daß ſie in den Kampf mit dem elterlichen Willen treten, der auch eine Berechtigung hat. Unſer Gemüth aber wird dadurch ergriffen, daß wir ſehen, wie dieſe Naturen auch mit ihrer Liebe wahrhaft Ernſt machen, indem ſie für einander ſterben! Erſt dies drückt ihrer Liebe den Stempel der Berechtigung auf. Je mehr alſo Kämpfe uns entgegentreten, in welchen Schuld und Recht gleichmäßig vertreten ſind, deſto tragiſcher iſt ein Schickſal. Nichts Unbrauchbareres für die Tragödie als die pure Unſchuld, weil dieſelbe den Kampf und die Colliſion ausſchließt. Je verſchlungener beide Momente ſind, je weniger ſie alſo von einander abgelöſt werden können, deſto tragiſcher iſt unſer Intereſſe. Alles Tragiſche tritt alſo ſtets mit einer gewiſſen Nothwendigkeit auf, indem es uns die Ueberzeugung aufdringen ſoll, daß nicht anders empfunden und gehandelt werden konnte, als es geſchehen iſt. Nur dadurch, daß ein Pathos uns mit dem Gefühl einer unabweislichen Nothwendigkeit erfüllt, iſt es wahrhaft tragiſch. Alles Tragiſche ſchließt alſo nothwendig ein Andersſeinkönnen aus. Darin liegt ſeine Stärke, und zugleich ſeine Hoheit. Sobald wir uns durch ein tragiſches Pathos wahrhaft gerührt fühlen, werden wir auch ſtets in den Kreis des Empfindens und Wollens hineingeriſſen, der uns tragiſch berührt, und unſer

Gemüth verweilt mit wahrer Befriedigung auf der Ausbreitung dieſer tragiſchen Gewalt, weil ſie uns das Bewußtſein der Nothwendigkeit aufdringt. Alles Tragiſche ſchließt mithin die Willkür entſchieden aus, es ſoll wie eine Naturgewalt auf uns einwirken. Die Freiheit iſt der eigentliche Boden für alles Tragiſche! Weder der Gott, der über aller Wahl ſteht, noch der Sclave können tragiſch ſein; nur das kann uns wahrhaft tragiſch berühren und ergreifen, was in freier Selbſtbeſtimmung vor uns liegt. Dieſe Freiheit fällt aber in allem Tragiſchen inſofern mit der Nothwendigkeit zuſammen, als ſie eine andere Beſtimmung ausſchließt. Je mehr uns alſo eine tragiſche Perſönlichkeit das Bewußtſein aufdringt, in ihrem Empfinden, Denken und Wollen nicht anders ſein zu können, als ſie wirklich iſt, deſto reiner erſcheint in ihr das Tragiſche. Was z. B. die Antigone des Sophokles zu einem ſo hohen Muſter des Tragiſchen macht, iſt weſentlich dies, daß wir durch ſie von der Ueberzeugung erfüllt werden, ſie könne gar nicht anders empfinden und handeln als ſie thut. Je mehr nun ein Dichter uns in ſeiner Tragödie durch den ganzen Prozeß ihrer Entwicklung die Ueberzeugung aufdringt, daß unter den gegebenen Verhältniſſen gar nicht anders empfunden und gehandelt werden konnte, deſto mehr erfüllt ſie ihren Begriff. Und ſollte nicht jedes wahrhafte Kunſtwerk ſtets mit der Gewalt eines Naturerzeugniſſes auf uns einwirken, ohne jemals zu einem ſolchen herunter zu ſinken? Es iſt alſo natürlich, daß nur freie Völker eine Tragödie erzeugen können.

Alles Tragiſche ruft, eben weil es in der Geſtalt einer Naturnothwendigkeit auftritt, auch eine Colliſion hervor. Tragiſch kann natürlich eine Colliſion nur ſein, welche aus dem Begriffe derſelben mit Nothwendigkeit folgt. Nicht der Widerſpruch als ſolcher, welchen eine Perſönlichkeit erfährt, iſt ſchon tragiſch, ſondern nur derjenige Widerſpruch, welcher ihrem Empfinden und Handeln prinzipiell entgegentritt. Der Werth einer Tragödie hängt alſo weſentlich von der Natur der Colliſion ab, welche ſich in ihr aufthut. Je reiner dieſe iſt, d. h. je mehr ſie durch den Begriff des Tragiſchen geſetzt iſt, deſto energiſcher und künſtleriſcher wirkt ſie. Auf dieſem Gebiete zeigt ſich wieder ganz klar, daß alles echt Künſtleriſche mit der Kraft und Entſchiedenheit einer Naturgewalt auf uns wirken ſoll. Sobald uns eine tragiſche Perſönlichkeit nicht durch ihr ganzes Empfinden und Denken den Beweis führt, daß ſie unter den gegebenen Verhältniſſen gerade ſo empfinden und handeln mußte, kann ſie uns auch nicht wahrhaft tragiſch erſchüttern und rühren. Dies iſt nur unter der Bedingung möglich, daß ein freies menſchliches Geſchöpf durch eine höhere Nothwendigkeit getrieben das thut, was es thut. So lange wir alſo noch fragen können, warum Jemand gerade ſo und nicht anders empfindet und handelt, werden wir noch nicht wahrhaft tragiſch berührt. Das Höchſte bleibt alſo immer, daß uns der Dichter im Tragiſchen das Gefühl der Nothwendigkeit aufdringt und jeden Zweifel über eine andere Beſtimmung durch ſeine Perſonen ſelbſt auflöſt.

Im Geſagten liegt bereits, daß alles Tragiſche auch ein Leiden in ſich ſchließt, aber nicht ein Leiden, welches als ein äußeres Unglück auf den Menſchen einwirkt, ſondern als ein Leiden, welches nur einer tragiſchen Stimmung mit Nothwendigkeit folgt. Es iſt alſo ganz natürlich, daß dieſes Leiden ſtets als der Ausdruck einer Schuld erſcheinen muß, in welche der Menſch hineingerathen iſt. Die Schuld iſt alſo im Tragiſchen ſo wenig äußerlich, daß ſie vielmehr weſentlich zu ſeinem Begriff gehört. Je nothwendiger das Leiden aus der tragiſchen Selbſtbeſtimmung folgt, deſto innerlicher iſt es ihm. Im Geſagten liegt, daß alſo ein äußeres, noch ſo entſetzliches Unglück uns niemals tragiſch ergreifen kann, weil es nicht geſetzt iſt durch die freie Selbſtbeſtimmung und den Charakter der Perſönlichkeit. In dieſer Beziehung iſt das Alterthum durchaus von der modernen Welt **nicht** unterſchieden. Es iſt alſo auch eine eigentliche Spannung in einer Tragödie nur dadurch möglich, daß wir das Leiden als ein durch die urſprüngliche Selbſtbeſtimmung geſetztes empfinden. Und worin liegt nun das Verſöhnende, welches alles Tragiſche in der Kunſt, und alſo die wahre Tragödie nothwendig mit ſich führt? Es liegt darin, daß ſich aus den Kämpfen und Conflicten ſtets eine höhere Einheit vor uns aufbaut, welche uns darum befriedigt, weil ſie ein Reſultat vorhergegangener Kämpfe iſt. Eine wahrhafte Verſöhnung in einer Tragödie iſt daher nur unter der Bedingung möglich, daß alle die Gegenſätze und Kämpfe, welche ſie heraufbeſchworen hat, nicht Zufälligkeiten ſind, für welche auch andere Zufälligkeiten hätten eintreten können, ſondern daß ſie in der Natur der Sache ſelbſt ſchlechthin begründet ſind.

Alles Tragiſche muß aber ſtets als Prozeß, d. h. als Bewegung aufgefaßt werden. Dadurch entſtehen von ſelbſt gewiſſe Einſchnitte, welche wir als **Knotenpunkte** bezeichnen können; einen ſolchen Knotenpunkt in der Bewegung bezeichnen wir recht eigentlich als die **Kataſtrophe**. Jede Kataſtrophe ſetzt eine vorangegangene Bewegung voraus, in welche ſich dieſelbe zuſammenfaßt. Die Kataſtrophe iſt alſo ſtets ein Reſultat, welches ſich aus einer vorangegangenen Handlung und den Perſönlichkeiten ergiebt. Schon darin liegt, daß eine wahre, künſtleriſche Kataſtrophe nur das hervorbringen kann, was bereits in der vorhergegangenen Handlung und in den Perſonen geſetzt iſt. Die Kataſtrophe darf alſo niemals **zufällig** ſein, denn ſonſt iſt ſie nur der Einfall eines Dichters ohne objective Bedeutung; rein und künſtleriſch kann alſo eine

Kataſtrophe nur ſein, wenn ſich in ihr der ganze Vorhergang zuſammenfaßt, und nichts in ſie eintritt, was nicht irgendwie durch die vorhergegangene Bewegung bedingt iſt. Eine Kataſtrophe, oder ein eigentlicher Wendepunkt, muß aber auch, außer daß er ein Reſultat einer vorhergegangenen Bewegung iſt, Momente einer vorhergegangenen Bewegung und einer weiteren Entwicklung in ſich ſchließen, ſo, daß alſo nur das aus ihr hervorgeht, was bereits an ſich in ihr eingeſchloſſen iſt. Jede Kataſtrophe muß daher die Zufälligkeit inſofern ausſchließen, als ſie nicht auch mit einer anderen vertauſcht werden kann. Je mehr einer Kataſtrophe der Stempel der Nothwendigkeit aufgedrückt iſt, deſto reiner und künſtleriſcher iſt ſie. Jede Kataſtrophe muß alſo den Beweis ihrer Nothwendigkeit mit ſich führen, und ſich ſtets aus der Handlung ſelbſt erklären. Die Kataſtrophe iſt alſo immer das Ergebniß der Handlung wie der handelnden Perſonen; andere Perſönlichkeiten bedingen andere Kataſtrophen. Sobald eine Kataſtrophe mit einer anderen vertauſcht werden kann, ſo iſt dies ein Mangel, welcher in der ganzen Bewegung des Kunſtwerks ſeine Wurzel hat.

Streng genommen kann ein Drama ſtets nur eine Kataſtrophe haben, weil ſowohl die Perſonen, als die Handlung ſich nur ein Mal zu einem ſolchen Knotenpunkt zuſammenfaſſen können. Es gehört jedenfalls zu den ſchwierigſten Problemen der dramatiſchen Compoſition, die richtige Kataſtrophe zu treffen. Nur inſofern dieſelbe den Beweis ihrer Nothwendigkeit mit ſich führt, kann ſie erſchütternd und zugleich überzeugend wirken; nicht ſelten ſcheitert ein ſonſt mit Talent geſchriebenes Werk, namentlich eine Tragödie an der richtigen Wahl der Kataſtrophe. So innerlich nothwendig aber auch die Kataſtrophe iſt, ſo darf dieſelbe doch niemals den Eindruck machen, als ob ſie ein Kalkül des Verſtandes ſei, ſie muß vielmehr ſtets wie ein elektriſcher Prozeß wirken. Darin liegt, daß, ſo innerlich nothwendig auch die Kataſtrophe iſt, ſie dennoch ſtets als ein freier Akt aus den gegebenen Verhältniſſen auf uns eindringen muß. Ohne dies Moment würde dieſelbe ſtets zu einem Rechen-Exempel herabſinken! Auch an dem Weſen der Kataſtrophe bewahrt ſich alſo wieder, daß alles ächt Künſtleriſche eine Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit iſt, und als ſolche auf uns wirken ſoll.

Es bleibt uns noch übrig, ſchließlich mit Wenigem den Begriff der Verſöhnung zu erläutern. Kein Kunſtwerk ächter Art kann ohne den Begriff der Verſöhnung gedacht werden. Je mehr nun ein Kunſtwerk uns Kämpfe und Gegenſätze darſtellt, um ſo nothwendiger iſt ihm auch die Verſöhnung, denn es kann niemals mit einer Diſſonanz ſchließen. Der Tragödie iſt daher vor Allem die Verſöhnung ganz weſentlich. Worauf aber beruht dieſelbe zunächſt? Darauf, daß Allem und Jedem in der Tragödie ſein Recht werde, d. h. daß es das leide und erfahre, was es verdient hat! Inſofern nun Allem und Jedem ſtets das widerfahrt was es verdient, ſo iſt damit auch ſchon die ächte Verſöhnung geſetzt, indem ſich ſtets dasjenige als Reſultat hervorbringt, was in ihm bereits gegeben iſt, und worauf es der Dichter abgeſehen hat. Eine wahrhafte Verſöhnung enthüllt alſo auch ſtets den tiefſten Grund, **warum** Alles gerade ſo, und nicht anders geſchehen iſt! In dem Geſagten liegt ſchon, daß die Verſöhnung niemals als ein einzelner, am Schluß des Werkes erſt hervortretender Akt aufgefaßt werden darf, dann bliebe ſie dem Kunſtwerke immer äußerlich, ſondern daß ſie ſich ſtets als das Reſultat der ganzen Bewegung des Werkes darſtellt. Wenn wir alſo in einem Werke die Schuldigen zu Grunde gehen ſehen, indem ihnen nur dasjenige widerfährt, was ſie durch ihr Handeln ſelbſt gewollt haben, ſo iſt damit auch ſtets die ächte Verſöhnung gegeben. Darin liegt, daß in der Verſöhnung ſtets eine **ideale** Macht triumphirt, indem ſich dieſelbe aus der Niederlage alles Endlichen und Vergänglichen hervorbringt. Der Triumph einer idealen Macht, hervorgegangen aus der Negation des Endlichen, iſt alſo ſtets das Zeugniß ächter Verſöhnung. Die reinſte Form, in welcher die Verſöhnung erſcheinen kann, iſt die einer ſittlichen Weltordnung! Sobald uns alſo aus einem Werke das Bild einer ſittlichen Weltordnung wirklich entgegentritt, ſo iſt ihm damit auch die Verſöhnung immanent. Eine ſittliche Weltordnung aber zeigt ſich überall da, wo alle Diſſonanzen aufgelöſt und zur Harmonie verklärt ſind. Dadurch, daß uns ein Kunſtwerk wirklich das Abbild einer ſittlichen Weltordnung giebt, iſt es nicht nur in ſich gerechtfertigt, ſondern hat auch alle Fragen nach dem Warum im Einzelnen beantwortet. Dieſe Verſöhnung, deren höchſtes Abbild die ſittliche Weltordnung iſt, weiſt alſo niemals auf ein Jenſeits hin, wo ſich alle Räthſel löſen werden, ſondern hat ſie bereits durch die ganze Bewegung, alſo im **Diesſeits** gelöſt. Alle großen Kunſtwerke aller Zeiten und aller Völker ſtehen darin auf gleichem Boden, daß ſie ſtets Offenbarungen einer ſittlichen Weltordnung ſind, welche alles Zufällige und Willkürliche ausgeſondert hat. Darin liegt endlich auch, daß jedes ächte Kunſtwerk, namentlich jede Tragödie ſtets alle Räthſel, welche der Gang der Tragödie aufwirft, vollſtändig durch die Entwicklung der Tragödie löſt und beantwortet, daß alſo der Zuſchauer ſich nirgends am Schluſſe mit der Frage hervorwagen dürfe, warum denn Alles gerade ſo geſchehen iſt, wie es geſchehen? Alſo erſt durch den wirklich gewordenen Begriff der Verſöhnung ſchließt ſich jedes tragiſche Kunſtwerk vor uns ab und erzeugt uns eine ächte Befriedigung.

Welchen Sinn hat das Geſetz für den darſtellenden Künſtler, mitten im Affect zugleich über dem Affect zu ſtehen?

Zu jeder künſtleriſchen Thätigkeit gehören nothwendig zwei Momente, welche ſich die Wage halten müſſen: die Begeiſterung und die Beſonnenheit. Durch die Begeiſterung ſchwingt ſich der Künſtler in das Reich der Ideen auf und geſtaltet dieſelben durch den Akt ſeiner freien, ſchöpferiſchen Phantaſie; durch die Beſonnenheit wird er das innerlich Angeſchaute in maaßvoller Schönheit und mit klarer Berechnung aller Verhältniſſe ausführen, alſo geſtalten. Die Begeiſterung treibt ihn zum Schaffen. Die Beſonnenheit giebt ſeiner Schöpfung das Maaß, wodurch dieſelbe erſt als eine künſtleriſche geadelt wird. Fehlt eins dieſer Momente dem Künſtler, ſo iſt er entweder kalt, nüchtern und proſaiſch, oder maaßlos und excentriſch! In dem Geſagten liegt, daß, je höher und glühender die Begeiſterung eines Künſtlers iſt, demſelben auch ſtets ein gleiches Maaß von Beſonnenheit zur Beherrſchung ſeines Stoffes zur Seite ſtehen muß. Das hier Ausgeſprochene drückt Goethe einmal im erſten Akt ſeines Taſſo alſo aus, indem er den Arioſt preiſt: „daß in ihm der Wahnſinn hin und her zu wühlen ſcheint und doch in ſchönem Tact ſich mäßig hält.“ Jede Kunſt vollzieht nun je nach der Natur der Kunſt dieſes ewige Geſetz. In der Schauſpielkunſt tritt dieſes Geſetz als die Forderung an den Künſtler auf, mitten im Affect über dem Affect zu ſtehen! Ein Darſteller, welcher dem Affect unterthan iſt, und ihm eine unbedingte Herrſchaft über ſich geſtattet, läuft ſtets Gefahr maaßlos zu werden und ſich um den Preis künſtleriſcher Darſtellung zu bringen. Wer dem Affect unterthan iſt, kann zwar auf Augenblicke hinreißen, giebt uns aber niemals die Gewähr, daß er nicht die Geſetze der Schönheit mit Füßen tritt. Wir können uns alſo einem Darſteller nur dann getroſt und ſicher überlaſſen, wenn er uns die Gewißheit giebt, daß der Affect nicht ihn beherrſcht, ſondern daß er den Affect unter ſeine Herrſchaft bringt. Nur dadurch iſt es möglich, daß der Zuhörer ſich furchtlos ſeinen Ergüſſen überlaſſen kann, ohne Gefahr, in das Maaßloſe und Unbeſtimmte fortgeführt zu werden. Dadurch, daß die Beſonnenheit bei dem darſtellenden Künſtler immer von gleicher Stärke iſt als die Begeiſterung, iſt es dem Künſtler möglich, uns in das Reich der Phantaſie zu erheben, ohne Gefahr, uns durch Unſchönheit zu verletzen. Dies iſt nur möglich, wenn das Moment der Beſonnenheit und der künſtleriſchen Ruhe von gleicher Stärke iſt, als die Begeiſterung. Daraus ergiebt ſich, daß die Beſonnenheit niemals als eine äußere Schranke für den Künſtler aufgefaßt werden darf, ſondern als ſein innerſtes und geheimſtes Geſetz, welches ihn überall leitet. Die Begeiſterung ohne die Beſonnenheit iſt unſchön und machtlos, die Beſonnenheit ohne die Begeiſterung kalt und nüchtern.

Je höher ein Künſtler, deſto lebendiger werden dieſe beiden Momente ſtets in ihm thätig ſein. Die Beſonnenheit darf aber nimmermehr als eine äußere, ſtets erkältende Reflexion aufgefaßt werden, ſondern ſoll ſtets erſcheinen als der Akt der Selbſtbeherrſchung in der Begeiſterung. Mit der wachſenden Begeiſterung muß ſich daher auch die Macht der Beſonnenheit ſteigern, weil beide Momente ſtets im Gleichgewicht zu einander ſtehen. Die Einheit der Begeiſterung und Beſonnenheit haben denn auch ſtets die großen Künſtler aller Zeiten und aller Völker verwirklicht.

Die Begeiſterung wie die Beſonnenheit dürfen niemals als nur neben einander beſtehende Momente aufgefaßt werden.

ſondern ſie ſind ſtets gleichmäßig und in einander wirkend thätig. Es iſt völlig unphiloſophiſch, die Beſonnenheit als einen der Begeiſterung entgegenwirkenden Akt aufzufaſſen, ſie iſt vielmehr ſtets das die Begeiſterung in ihre rechte Bahn leitende Moment, welches alſo unabhängig als die den Künſtler beherrſchende und ihn beſchränkende Macht aufgefaßt werden muß. In ihrer höchſten Bedeutung erſcheint alſo die Beſonnenheit als eigentliche Selbſtbeſchränkung der Begeiſterung. In jeder ächten Künſtlernatur verhalten ſich alſo Begeiſterung und Beſonnenheit wie Centripetal- und Centrifugal-Kraft. Man muß daher annehmen, daß in jedem großen Künſtler die Beſonnenheit ſtets ſo weit reicht als ſeine Begeiſterung, daß ſie alſo ſtets da am mächtigſten wirkt, wo die Begeiſterung den höchſten Aufſchwung nimmt. Wenn alſo, um einen platoniſchen Ausdruck zu gebrauchen, die Begeiſterung als ein göttlicher Wahnſinn bezeichnet werden kann, ſo iſt die Beſonnenheit ſtets als die den Wahnſinn zügelnde Mäßigung, wodurch derſelbe vor jeder Uebertreibung geſichert wird, zu begreifen. Dies auf die Schauſpielkunſt angewendet, beſagt ſoviel, daß der Künſtler gerade in dem Augenblick des ſcheinbar entfeſſelten Affects zugleich die größte Herrſchaft über den Affect haben muß. In der ächten Künſtlernatur müſſen aber dieſe beiden Faktoren ſtets als in und durch einander wirkend aufgefaßt werden, d. h. ſie beſchränken einander nicht auf eine äußerliche Weiſe, ſondern ſind vielmehr ſtets Momente einer und derſelben ſchöpferiſchen Kraft. Dadurch unterſcheidet ſich eben die ächte künſtleriſche Natur von einer nur dilettantenhaften Thätigkeit, daß dieſelbe beide Momente ſtets gleichzeitig als Früchte hervortreibt. Der Künſtler iſt ſich deshalb durchaus nicht in jedem Momente dieſer ihn beherrſchenden Faktoren bewußt, ſondern ſie erſcheinen nur als das Zeugniß ſeiner bevorrechtigten Natur, wodurch ſich dieſelbe weſentlich von jeder nicht künſtleriſchen Natur unterſcheidet. Gerade weil Begeiſterung und Beſonnenheit die ſtärkſten Gegenſätze ſind, erſcheint ihr Beieinanderwirken und ihre lebendige Einheit als das beredteſte Zeugniß einer wahren Künſtlernatur. Die Begeiſterung und Beſonnenheit dürfen aber niemals ſo aufgefaßt werden, als ob ſie nur äußerlich auf einander bezogen ſind, ſondern ſie ſind ſtets Momente einer höheren Einheit, d. h. jedes hat das andere Moment ſchon in ſich. Der Verſtand hält die Gegenſätze von Begeiſterung und Beſonnenheit ſtets auseinander. Nur die Vernunft, als das Vermögen, das Unendliche zu faſſen, vermag dieſe ſcheinbar einander ausſchließenden Beſtimmungen in ihrer Einheit zu begreifen. Das ſtete Ineinandergreifen dieſer beiden Momente, als das innerſte Leben der Kunſt und des künſtleriſchen Genius verdient durch Nichts dieſen Namen ſo ſehr, als weil es ſtets dieſe entgegengeſetzten Beſtimmungen in lebendiger Einheit zuſammenfaßt. Weil Begeiſterung und Beſonnenheit entgegengeſetzte Beſtimmungen ſind, hat ihre lebendige Einheit auch etwas Geheimnißvolles. Der Verſtand, welcher dieſe entgegengeſetzten Beſtimmungen immer auseinanderhält, kann daher niemals weder ein Kunſtwerk noch einen großen Künſtler begreifen. Nur der Vernunft eröffnet ſich dieſer Prozeß, denn Denken und Dichten ſind Strahlen ein und derſelben Sonne.

Wenn dieſer geheimnißvolle Prozeß des Künſtlers auch niemals weder gelehrt noch gelernt werden kann, ſo iſt er doch einer unendlichen Entwickelung fähig. Der ganze Fortſchritt eines Kunſt-Genius kann daher ſo aufgefaßt werden, daß ſich in ihm dieſer Prozeß immer reiner und objectiver entwickelt. Nur durch dieſe Vereinigung der Beſonnenheit und der Begeiſterung iſt der Genius zu erklären. Wenn ſich auch überall und in jeder geiſtigen Thätigkeit der Genius ſtets dadurch offenbart, daß er entgegengeſetzte Beſtimmungen zu einer Einheit vermittelt, ſo erſcheint doch in der Kunſt dieſer Prozeß am reinſten, daher ſich denn auch vorzugsweiſe in der Kunſt der Genius am reinſten offenbart. Durch nichts verdient die menſchliche Natur ſo ſehr den Namen einer göttlichen Macht, als durch die Vereinigung dieſer angegebenen Gegenſätze. Darum vermag auch der philoſophiſche Denker in das Weſen einer großen Künſtlernatur ſich ſo völlig zu vertiefen und dieſelbe zu begreifen, weil das philoſophiſche Denken ſtets denſelben Prozeß, entgegengeſetzte Beſtimmungen zu einer Einheit zuſammenzufaſſen, vollzieht. Erſt nachdem das Denken in ſeiner höchſten Thätigkeit und in ſeiner geheimſten Werkſtatt begriffen iſt, konnte ſich auch die Kunſtwelt dem Denken erſchließen, und ſich auf die gleiche Höhe mit dem Künſtler ſtellen. Durch Nichts bewährt ſich alſo die innerſte Verwandtſchaft des künſtleriſchen Schaffens und Denkens ſo ſehr, als dadurch, daß in beiden Thätigkeiten ein und derſelbe Prozeß thätig iſt, nämlich der, entgegengeſetzte Beſtimmungen in einer lebendigen Einheit zuſammenzufaſſen.

Was verſtehen wir in der Schauſpielkunſt unter einem intereſſanten, was unter einem langweiligen Schauſpieler?

Wir fragen wohl billig zuerſt: Was *heißt* überhaupt *intereſſant* ſpielen? Der intereſſante Darſteller iſt ohne Zweifel derjenige, welcher ſeiner Rolle anziehende Geſichtspunkte abzugewinnen weiß, der alſo durch ſeine Auffaſſung, wie durch ſeine ganze Darſtellung zu feſſeln verſteht. Feſſeln und intereſſiren aber kann ein Darſteller nur dadurch, daß er ſeiner Rolle *neue Seiten* abzugewinnen, früher *Vernachläſſigtes* oder ganz *Ueberſehenes* in das Licht zu ſtellen verſteht und dadurch den Zuſchauer für ſich zu intereſſiren weiß. Ein *intereſſanter* Schauſpieler braucht durchaus noch kein *großer* Schauſpieler zu ſein, welcher die Gemüther hinreißt und die Maſſen bewältigt. Ein intereſſanter Schauſpieler muß uns vor Allem durch die Auffaſſung ſeiner Rolle feſſeln, indem er uns in ſeiner Darſtellung Geſichtspunkte darbietet, welche früher entweder gänzlich vernachläſſigt wurden, oder zum Theil überſehen worden ſind. Der intereſſante Schauſpieler feſſelt alſo durch die Originalität, welche er ſeiner Rolle zu verleihen weiß und durch die Neuheit, welche aus ſeiner ganzen Darſtellung ſpricht.

Ein intereſſanter Schauſpieler wird daher ſehr oft durch ſeine Auffaſſung und Darſtellung überraſchen, womit durchaus nicht geſagt iſt, daß er ſich nicht mit dieſer ſeiner Auffaſſung in einem völligen Irrthum befinden könne. Der intereſſante Schauſpieler wird ſich daher ſtets als ein Mann von Geiſt bethätigen, welcher von aller Nachahmung fern, ſeinen eigenen Weg geht und durch denſelben die Gemüther erobern will; ein intereſſanter Schauſpieler kann gewiß ſein, den Zuſchauer wahrhaft anzuregen und zu feſſeln, weil er ihn nicht auf der gewöhnlichen Heerſtraße führt, ſondern vielmehr eine neue Bahn mit ſeiner Rolle betritt. Der wahrhaft intereſſante Schauſpieler wird weder der Tradition und wäre ſie faſt geheiligt, noch einem glänzenden Vorgänger ſklaviſch folgen, ſondern überall nach Selbſtſtändigkeit trachten. Der intereſſante Schauſpieler darf daher vor dem Vorwurfe ſicher ſein, zu kopiren, weil er ſtets das, was er thut, mit dem ganzen Aufwande ſeiner Intelligenz vertritt; er ſtrebt vor Allem nach dem Ruhme der Originalität, beeifert ſich neue Bahnen einzuſchlagen und unter jeder Bedingung ſeine künſtleriſche Selbſtſtändigkeit zu erhalten.

Den Gegenſatz zum intereſſanten Schauſpieler bildet der langweilige Schauſpieler. Der langweilige Schauſpieler iſt weder unverſtändig noch verkehrt in ſeiner Darſtellung, er iſt auch nicht etwa in eine völlig unkünſtleriſche Manier verſenkt, ſondern im Gegentheil correct und verſtändig und allen Extravaganzen abhold. Aber der langweilige Schauſpieler führt ſeine Zuhörer ſtets auf der gewöhnlichen Heerſtraße des Gewohnten; er überraſcht niemals durch eine geniale Eingebung, durch eine blitzähnliche Beleuchtung; er verletzt nicht, weil er nicht unkünſtleriſch und faſt ohne Manier iſt, er reißt auch nicht hin und bietet niemals die Illuſion dar, als ob der Darſteller wirklich der Menſch ſei, deſſen Maske er trägt. Ein langweiliger Schauſpieler wird ſich aus dieſer Kategorie niemals erheben und in einen intereſſanten Schauſpieler verwandeln können, da er durch ſeine ganze Natur an die Scholle der Langweiligkeit gefeſſelt iſt; ihm fehlt die ſchöpferiſche Phantaſie, durch welche er ſich in das Reich der Idealität aufſchwingen kann, er iſt weſentlich trocken und proſaiſch. Er wird daher eben ſo wenig feſſeln und poſitiv verletzen, als künſtleriſch überraſchen, und die Gemüther durch ſein Spiel fortreißen. Der langweilige Schauſpieler iſt nicht durch ſeinen Genius zum Schauſpieler berufen, er iſt mit einem Wort kein Schauſpieler von Gottes Gnaden, ſondern die zufälligen Umſtände und endlichen Rückſichten haben ihn zum Schauſpieler gemacht. Dieſer Beruf iſt nicht ſein Leben, ja er würde ihn ſehr bereitwillig mit einem andern Beruf vertauſchen, wenn ihm dieſer nur denſelben äußern Vortheil gewährte.

Die Deklamation iſt der größte Feind der Charakter-Darſtellung.

Je mehr in der Schauſpielkunſt die Deklamation überhand nimmt, je mehr nimmt das Streben nach Charakter-Darſtellung ab. Man kann daher der Charakter-Darſtellung keinen größeren Dienſt erweiſen, als wenn man das Streben nach Deklamation möglichſt bekämpft und dieſelbe auf das geringſte Maaß einſchränkt. Die Deklamation geht, wenn ſie künſtleriſch gehandhabt wird, auf Schönheit und Idealität des Ausdrucks aus. Sie genießt ſich vor Allem in der Idealität des Ausdrucks. Dazu nimmt ſie alle Tonſchwingungen in Anſpruch. Schön deklamiren heißt alſo ſo viel als möglichſt der Sprache einen idealen Ausdruck und einen edlen Schwung verleihen. Die Charakter-Darſtellung ſteuert dagegen auf die Wahrheit, als auf ihr letztes Ziel hin. Sie will nur durch Wahrheit intereſſiren und feſſeln, und ordnet derſelben die Schönheit des Ausdrucks entſchieden unter. Die große Gefahr, in welche die Deklamation den Darſteller führen kann, iſt alſo die Aufopferung der Wahrheit und die alleinige Begünſtigung der Schönheit des Ausdrucks. Es liegt daher ſehr nahe, daß der Deklamator alle Mittel, ein ſchönes klangvolles Organ, in Bewegung ſetzt, um erfolgreich zu wirken, ja, er wird ſogar, wenn ihn die Natur mit einem ſchönen klangvollen Organ begabt hat, alle Mittel anwenden, um dieſe Gabe in ein glänzendes Licht zu ſetzen und er wird ſich ſogar nicht ſcheuen, mit dem ſprachlichen Ausdruck zu kottetiren, um dadurch zu gefallen. Die künſtleriſche Charakter-Darſtellung fragt dagegen zuerſt nach der Wahrheit, und ordnet dieſem Ziele ſelbſt die Schönheit unter. Wer der Deklamation ein ungebührliches Recht einräumt, wird ſich dadurch ſehr leicht um die Wahrheit der Charakter-Darſtellung bringen. Da nun die Deklamation beſonders durch den Vortrag von Verſen begünſtigt wird, ſo wird der darſtellende Künſtler ſehr gut thun, ſich beſondes viel mit Rollen zu beſchäftigen, welche in Proſa geſchrieben ſind, denn dieſe ſchließen, wenn die Deklamation nicht ſchon zur Manier geworden, das Deklamiren aus, und begünſtigen daher beſonders das Streben nach Charakter-Darſtellung.

Es iſt nach dem Geſagten natürlich, daß Dichter, in welchen das rhetoriſche Element vor dem dramatiſchen vorwiegt, die Deklamation ſehr begünſtigen und leicht von dem Streben nach Charakter-Darſtellung abwenden können. So begünſtigt Schiller die Deklamation entſchieden mehr, als Goethe und Shakeſpeare. Die Deklamation hat nur da ihre berechtigte Stelle, wo der ſchwungreiche Ausdruck gefordert wird und das Pathos in den Vordergrund tritt. Aber auch in ſolchen Stellen muß der Darſteller, wenn er ſich nicht um alle Wahrheit bringen will, der Deklamation durch ein erfolgreiches Streben nach Charakter-Darſtellung entgegentreten. Dies Streben muß um ſo erfolgreicher und entſchiedener ſein, je mehr ſchon der Dichter der Deklamation Vorſchub geleiſtet hat. Es iſt ſehr natürlich, daß beſonders junge Schauſpieler und Talente ſich in Rollen gefallen und ſie mit beſonderer Vorliebe behandeln, in welchen das rhetoriſche Element vorwaltet. Aber gerade hier wird die Pflicht um ſo gebieteriſcher, der bloßen Deklamation erfolgreich entgegen zu arbeiten. Geſchieht dies nicht, ſo läuft der Darſteller Gefahr, ſich zuletzt ganz in hohle Deklamation zu verlieren, d. h. nur durch einen erhöhten und ſchwungreichen Ausdruck wirken zu wollen. Es iſt für jüngere Schauſpieler vorzugsweiſe unſer großer Leſſing, der nicht genug zu einer Schule für die Bildung der Charakter-Darſtellung und zur Beſeitigung der hohlen Deklamation verwendet werden kann, denn hier wird ſich der Darſteller am leichteſten auf ſeinem Irrwege zur Deklamation ertappen, und wieder in die Bahn der Wahrheit einlenken können.

Der Dilettant und der Künſtler.

Es iſt wohl der Mühe werth, einmal gründlich den Gegenſatz des Dilettanten zum Künſtler aufzufaſſen und zu entwickeln und dadurch zugleich die Schranke, welche beide trennt, feſt aufzurichten. Als der durchgreifendſte Unterſchied tritt zunächſt hervor, daß dem Künſtler die Kunſt abſoluter Zweck iſt, und daß er an ihre Verwirklichung den ganzen Ernſt ſeines Lebens ſetzt; daß dem Dilettanten dagegen die Kunſt ſtets nur Mittel für ſeine Erholung und ſein Vergnügen iſt. Daraus folgt, daß ſich der Künſtler mit vollem Bewußtſein allen Schwierigkeiten unterwirft, welche ſeine Kunſt ihm auferlegt. Der Künſtler ſetzt ſich alſo in den Beſitz der geſammten Technik ſeiner Kunſt, da ihm dieſelbe zur künſtleriſchen Thätigkeit unerläßlich erſcheint. Dem Dilettanten kommt es dagegen vor allen Dingen darauf an, ein gewiſſes Maaß ſubjectiver Befriedigung zu gewinnen; er will erndten, ohne die große Mühe eines ſorgfältigen Säens zu übernehmen. Sein Hauptzweck iſt, ſo mühelos als möglich zu genießen. Daraus folgt, daß ſich der Dilettant faſt niemals in den vollen Beſitz der Technik ſeiner Kunſt ſetzen wird, welche große Schwierigkeiten darbietet und eine harte Arbeit erfordert. Der Dilettant wird ſich vorzugsweiſe in der Ausübung derjenigen Künſte heimiſch fühlen, in welchen er, ohne große Anſtrengung ſchon etwas erreichen kann und Erfolge zu erringen vermag. Er wird daher auch faſt immer die ſchwierigſten Theile der Technik vernachläſſigen, weil ſie ihm den Genuß erſchweren. Im glücklichſten Falle wird ſich daher der Dilettant nur auf Einzelnheiten beſchränken, welche ihm gerade zuſagen, die Totalität dagegen außer Acht laſſen. Er wird ferner, um ſich ein gewiſſes Relief zu geben, und ſich dem Künſtler gleich zu ſtellen, auch in ſeinen Urtheilen über die Leiſtungen Anderer ſtrenger ſein, als der Künſtler, denn ihm fehlt vor Allem jene Keuſchheit des Künſtlers und die Demuth vor der Idee.

Während bei der ächten Künſtlernatur die ſchöpferiſche Kraft mit den Schwierigkeiten, welche die Kunſtausübung fordert, wächſt, wird ſie vielmehr beim Dilettanten den Schwierigkeiten gegenüber erlahmen und erſchlaffen.

Es iſt ſehr natürlich, daß ſich der Dilettantismus beſonders in denjenigen Künſten hervorthut, in welchen bei einer ſelbſt nur mäßigen Technik ſchon eine Befriedigung der Eitelkeit möglich iſt, wie in der Muſik, der lyriſchen Poeſie und der Schauſpielkunſt.

Während es dem wirklichen Künſtler vor Allem um die Wahrheit zu thun iſt, welche er, wenn ſie auch bitter wäre, vernehmen will, geizt der Dilettant vor Allem nach Lob, und er ſieht in der Entziehung deſſelben nur Neid und Mißgunſt.

Der Künſtler befriedigt ſich ſelbſt in der Ausübung ſeiner Kunſt, denn er taucht unter in die Idee derſelben, die er verwirklichen will. Der Dilettant will ſich ſelbſt zum Genuß bringen; alles Andere iſt ihm gleichgültig. Während dem wirklichen Künſtler ſeine Schöpfungen Nothwendigkeiten ſind, denen er ſich nicht entziehen kann, ſind dagegen bei dem Dilettanten ſeine Productionen mehr Zufälligkeiten, welche auch eben ſo gut hätten unterbleiben können. Der Künſtler duldet für ſeine Kunſt, und legt ſich ſogar Entbehrungen auf, wenn es ſein muß. Er verliert niemals den Muth für ſeine Kunſt zu wirken. Der Dilettant wird durch Schwierigkeiten und durch Widerwärtigkeiten des Geſchickes nur abgeſchreckt, und reſignirt zuletzt. Dies liegt darin, weil der wahre Künſtler ein Geſchöpf von Gottes Gnaden iſt, der Dilettant aber ſich niemals zur vollen Göttlichkeit aufſchwingt.

Ein Wort über den richtigen **Haushalt** der **Stimme** in der Schauſpielkunſt.

Die Oekonomie der Stimme iſt für den darſtellenden Künſtler eine Sache von unendlicher Wichtigkeit. Mächtige, große Organe können dadurch zur größten Wirkung gebracht, und ſchwache Organe immer noch ſehr verwerthet werden. Einer richtigen Oekonomie des Tones kann ſich nur derjenige Schauſpieler rühmen, welcher ſein Organ wirklich unterworfen und ganz dienſtbar gemacht hat. Es bleibt alſo eine der erſten Pflichten für den Schauſpieler, ſich ſein Organ völlig zu unterwerfen und dienſtbar zu machen. Dazu gehört, daß der Schauſpieler fähig ſei, nach ſeiner Willkür den Ton leiſe anſchlagen zu können, ohne daß die Deutlichkeit darunter leidet, und wiederum den Ton bis zum mächtigſten Affekt zu ſteigern. Hat ſich ein Schauſpieler, welcher mit großen Mitteln von der Natur ausgeſtattet iſt, ſein Organ nicht unterworfen, ſo wird er niemals reine künſtleriſche Wirkungen hervorbringen können.

Zu einer richtigen Oekonomie des Organs gehört nun vor allen Dingen, daß der Darſteller im Stande iſt, den Ton, den er braucht, mit voller Freiheit und Klarheit anzuſchlagen. Er muß daher ſeinen Ton gehörig zu vertheilen wiſſen; nur dadurch kann er es erreichen, daß er auch im höchſten Affect niemals im Zuhörer das Gefühl der Erſchöpfung erregt. Der Zuhörer ſoll vielmehr während des höchſten Affectes die Ueberzeugung gewinnen, daß noch nicht ein Aeußerſtes erreicht ſei. Eine ſolche künſtleriſche Herrſchaft über den Ton iſt freilich ſehr ſelten, und um ſo höher anzuſchlagen, wo man ſie findet. Der Schauſpieler hat alſo vor Allem dafür Sorge zu tragen, ſich zum vollen Herrn über ſeine Stimme zu machen. Erſt dann verdient er den Namen eines wirklichen Künſtlers. Je mächtiger die Naturgaben eines Organs ſind, um ſo gebieteriſcher iſt die Pflicht, ſich dieſes Organ künſtleriſch zu unterwerfen. Es giebt keinen troſtloſeren Anblick in der Schauſpielkunſt, als einen Schauſpieler oder eine Schauſpielerin zu ſehen, welche, mit großen Naturmitteln ausgeſtattet, dieſelben nicht verwerthen können. Bei einem ſolchen Darſteller, welcher ſein Organ nicht wirklich unterworfen hat, iſt eine mächtige Wirkung immer nur eine Sache des Zufalles.

Die Erfahrung lehrt uns, daß Darſteller von einer geringen Kraft des Tones durch eine richtige Oekonomie deſſelben große, ja ſogar mächtige Wirkungen hervorgebracht haben, während man ſich von anderen Darſtellern, welche die Natur mit großen

Stimmmitteln begabt hatte, mit Unwillen abwendet, weil man anſtatt eines geiſtigen Ausdruckes nur ein unorganiſches Brüllen vernimmt. Man kann daher nicht gebieteriſch genug darauf dringen, daß der Schauſpieler ſein Organ begeiſtige, das heißt, es nach allen Richtungen hin ſeinem Willen und ſeinen Abſichten unterthan mache.

Es ſei uns erlaubt, die Aufmerkſamkeit auf einige der bedeutendſten Erſcheinungen hinzulenken. Unter den Schauſpielerinnen ſind es vornämlich zwei, welche durch ihre außerordentlichen Sprachmittel und durch ihre Herrſchaft über dieſelben in erſter Linie ſtehen. Dieſe beiden Schauſpielerinnen ſind: die deutſche „Sophie Schröder“, und die franzöſiſche „Rachel“. Was Sophie Schröder betrifft, ſo waren ihre Sprachmittel vielleicht die gewaltigſten, welche jemals von der Bühne herab erklangen.

Sie vermochte durch die Gewalt ihres Tones die ungeheuerſten Wirkungen zu erreichen. Man empfand gleichſam den Eindruck eines mit den Elementen verwandten Weſens. Dabei war nie eine Erſchöpfung an ihr ſichtbar oder fühlbar. Der Zuhörer konnte ſich ihr vielmehr mit der größten Sicherheit und mit dem größten Vertrauen überlaſſen. Sophie Schröder übte eine unbedingte Herrſchaft über alle ihre Mittel aus; ſie war fähig, den zarteſten Ton des Gefühls und den erſchütterndſten Donner des Zornes anzuſchlagen.

Die franzöſiſche Rachel war ebenfalls mit gewaltigen Sprachmitteln ausgeſtattet. Von wunderbarer Wirkung war namentlich ihre ſonore Tiefe, über welche ſie eine bewunderungswürdige Herrſchaft ausübte. Wenn man glaubte, daß ſie das Aeußerſte bei ihrem Tone erreicht hatte, drangen aus ihrer Bruſt immer noch gewaltigere Töne hervor. Dieſe gewaltigen Wirkungen bei ihr waren nur dadurch möglich, daß ſie in jedem Augenblicke mit ihrem Organe hauszuhalten wußte, niemals in das Wilde und Maaßloſe hineinraſte, ſondern mitten im Affect noch über dem Affect ſtand.

Eine dritte Erſcheinung, welche durch die höchſte Oekonomie in ihren Sprachmitteln die höchſten künſtleriſchen Wirkungen erreichte, war Amalie Wolff, die geiſtvolle Schülerin Goethe's. Von der Natur mit einem ſchwachen, wenig ausgiebigen Organe bedacht, wußte die Künſtlerin durch die Herrſchaft, welche ſie über daſſelbe erlangt hatte, die reinſten und geiſtigſten Wirkungen auszuüben. So war namentlich ihre Iphigenia im gleichnamigen Schauſpiel von Goethe eine Muſterleiſtung erſten Ranges. Nicht nur, daß kein Wort von ihr verloren ging, wußte ſie der Rede ſtets die geiſtigſten Accente mitzutheilen. Amalie Wolff kann daher allen Schauſpielerinnen darin als ein hohes Muſter vorleuchten, wie man ſelbſt ein von Natur ſchwaches Organ durch eine richtige Oekonomie künſtleriſch verwerthen kann.

Soll man in der Recitation den Vers hören laſſen, oder nicht?

Gewiß wird man über die Wichtigkeit der obigen Frage einig ſein, da ſie für die Behandlung der Rede entſcheidend iſt. Man mache ſich zunächſt nur ihren Sinn klar. Der Fragende will wiſſen, ob man in der Recitation den Vers reſpectiren ſoll? Läßt man dem Verſe gar keine Geltung, ſo fragt es ſich einfach: Warum hat der Dichter überhaupt Verſe geſchrieben? Aber man will ſich durch die Beantwortung dieſer Frage offenbar davor ſchützen, nicht den Mechanismus des Verſes in das Ohr dringen zu laſſen. Das ſoll er allerdings niemals. Dennoch ſoll der Vers in der Recitation nicht ſo behandelt werden, als ob er gar nicht exiſtire.

Zunächſt ſoll uns der Vers in der Recitation offenbar die ideale Haltung der Dichtung ankündigen, wir ſollen fühlen, daß wir uns einer idealen Welt gegenüber befinden.

Dies ſchon bedingt, daß man den Vers irgendwie reſpectirt und ihn nicht in reine Proſa auflöſt. Aber ſein Mechanismus ſoll niemals in unſer Ohr dringen. Die Hauptſache in der Behandlung des Verſes wird es ſtets ſein, daß man denſelben nach ſeinem Inhalte behandelt. Der Vers, welcher ein Stück der antiken Welt einſchließt, will gewichtiger in der Recitation behandelt ſein, als wenn er als Gewand des Luſtſpiels dient. Auch die Perſönlichkeiten, welche die Verſe ſprechen, machen einen Unterſchied. Man wird den Vers gewichtiger ſprechen, wenn er dem Ausdruck eines Schwermüthigen dient, als wenn er uns heitere, lebensluſtige Naturen zeigt. Oreſt in der Iphigenia wird den Vers unſtreitig gewichtiger behandeln müſſen, als Pylades! Dieſen Unterſchied der Perſönlichkeiten aufzufaſſen, wird den Hauptgeſichtspunkt für die Behandlung des Verſes bedingen. Der Vers muß daher ſtets als ein Gewand betrachtet werden, welches dem Körper, den es einſchließt, gemäß iſt. So fordert der Vers offenbar in Werken, welche der Converſation näher ſtehen, eine leichtere Behandlung, als wenn er uns als Träger der antiken Welt erſcheint. Demnach fordert z. B. der Torquato Taſſo von Goethe eine leichtere, converſationellere Behandlung des Verſes als Goethe's Iphigenia. Die Hauptſache wird immer ſein, den Vers ſo mannigfaltig zu behandeln, als der Inhalt es fordert, welchen er einſchließt.

In dieſer Mannigfaltigkeit der Behandlung kann ſich ein feiner Kunſtverſtand offenbaren. Leider wird darauf in der Recitation auf der Bühne noch viel zu wenig geachtet. Wer Feinſinnigkeit und Feinfühligkeit mitbringt, der wird auch den Vers am meiſten künſtleriſch behandeln. Allgemeine, abſtrakte Regeln laſſen ſich dafür durchaus nicht geben.

Die verſchiedenen Pauſen in der Recitation.

So wichtig das richtige Innehalten der Pauſen für die Recitation auch iſt, ſo wenig iſt doch bis jetzt zur Erkenntniß dieſes Gegenſtandes gethan, ſo daß die nachfolgenden Andeutungen, welche durchaus nicht darauf Anſpruch machen, dieſen Gegenſtand zu erſchöpfen, gewiß nicht überflüſſig ſind. Wir unterſcheiden eine dreifache Gattung von Pauſen, welche wir mit dem uns dafür am gemäßeſten erſcheinenden Namen als grammatiſche, rhetoriſche und ethiſche Pauſen bezeichnen.

Wir ſprechen zuerſt von der grammatiſchen Pauſe, als von der einfachſten und am leichteſten zu treffenden.

Die grammatiſche Pauſe wird ſchon durch die Interpunktionszeichen angedeutet, welche den durch die grammatiſche Pauſe gebotenen Halt bezeichnen. Die grammatiſche Pauſe hat alſo durchaus keine künſtleriſche Bedeutung. Der Verſtand allein hat ſie geſchaffen, der Verſtand kann ſie daher auch allein kontroliren. Das richtige Innehalten der grammatiſchen Pauſe beweiſt daher noch durchaus kein Talent, oder gar Genie für die Schauſpielkunſt. Wer ſie nicht richtig zu beobachten vermag, ſondern flüchtig über ſie hinwegeilt, beweiſt dadurch nur Mangel an Verſtand und Bildung.

Die zweite Gattung von Pauſen haben wir die rhetoriſche genannt; ſie haben künſtleriſche Bedeutung. Die rhetoriſchen Pauſen ſind weſentlich vorbereitend. Sie werden daher in der Regel da eintreten, wo ſich eine Reflexion oder ein Gedanke als Ergebniß einer vorangegangenen Erzählung darſtellt. Hier macht die rhetoriſche Pauſe die Zuhörer aufmerkſam und kündet den nachfolgenden Gedanken an.

Die dritte Gattung von Pauſen nannten wir die ethiſchen Pauſen. Sie ſind recht eigentlich dazu beſtimmt, den Gemüthszuſtand anzukündigen, oder gleichſam vorzubilden. Sie treten in der Regel da auf, wo ein großer Umſchwung des Geſchickes eingetreten iſt, indem ſie gleichſam dieſen plötzlichen Wechſel des Geſchickes und ſeinen Eindruck auf das Gemüth ankündigen und darthun. Die ethiſchen Pauſen ſind alſo wohl dadurch bedingt, daß ſie die Wirkung eines plötzlichen Schickſalswechſels oder überhaupt einer erſchütternden Nachricht darſtellen.

Der durch die plötzlich eintretenden und großen Schickſalswechſel ankündigende Nachricht Erſchütterte iſt im erſten Moment ſprachlos, er kann vor Erſchütterung nicht zu Worte kommen. Die ethiſche Pauſe drückt nun das Ringen des erſchütterten Gemüthes aus, das Wort zu finden, und wieder zum Wort zu kommen. Die ethiſche Pauſe iſt alſo recht eigentlich dazu beſtimmt, uns die Arbeit des Gemüthes desjenigen zu verſinnlichen, welcher vor Erſchütterung gleichſam ſprachlos geworden iſt. Die ethiſche Pauſe bildet ſomit gewiſſermaßen den Uebergang aus der Sprachloſigkeit zum Sprechen. Jede ethiſche Pauſe verkündigt und verräth die Arbeit des Gemüths, das Wort zu finden, um aus der Sprachloſigkeit zur Sprache zu gelangen.

Wir wiſſen wohl, daß mit dieſen Andeutungen blos ein Schema gegeben iſt, welches der darſtellende Künſtler erſt mit Leben und Blut auszufüllen hat. Aber wir halten dergleichen ſyſtematiſche Fingerzeige für die Praxis durchaus nicht für überflüſſig. Der Genius wird in allen Fällen auch ohne Lehre das Richtige treffen. Für das nach Bildung ſtrebende und der Bildung bedürftige Talent iſt die Schulung nach beſtimmten, auf Beobachtung begründeten Geſetzen unumgänglich nothwendig.

Mögen denn unſere Winke ihre Berückſichtigung finden!

Die Kunſt und das Geheimniß des Zuhörens in der Schauſpielkunſt.

Nicht nur durch das lebendige Wort ſoll ſich der Antheil offenbaren, den der Darſteller der Situation, in welche er verſetzt iſt, widmet, ſondern auch durch das richtige Zuhören. So wichtig dies auch iſt, ſo ſehr wird es doch noch immer vernachläſſigt, und man findet wenig Darſteller, welche dem Zuhören das volle Recht widerfahren laſſen. Im richtigen Zuhören kündigt ſich ſtets eine Spannung der Seele an, welche die Situation begleitet, und ihr denjenigen Antheil ſchenkt, welchen die Handlung fordert. Wenn ſchon das Zuhören wichtig iſt bei Situationen, an welchen mehrere Perſonen Theil nehmen, ſo daß ſich in jeder derſelben das richtige Maaß des Antheils abſpiegelt, welches ſie der Handlung zu widmen hat, ſo erſcheint die Kunſt des Zuhörens noch unerläßlicher und wichtiger im Zwiegeſpräch, denn hier ſoll das Zuhören uns nicht nur den Eindruck darlegen, welchen die Rede im Individuum, zu dem ſie geſprochen wird, hervorbringt, ſondern es ſoll zugleich auch die Erwiederung auf das eben geſprochene Wort vermitteln. Nur durch das richtige Zuhören iſt eine lebendige Wechſelwirkung aller auf der Scene befindlichen Perſonen möglich. Natürlich kann das richtige Zuhören unendliche Abſtufungen erleiden. Vom Ausdruck der Gleichgültigkeit an bis zur fieberhafteſten Aufregung des Gemüths, welche kaum noch des Wortes mächtig iſt. Erſt durch das richtige Zuhören ſteht ein lebendiger Menſch vor uns, welcher der ganzen Handlung einen vollen Antheil weiht, und keinen Augenblick das lebendige Empfinden und Anſchauen verleugnet, welches er offenbaren ſoll. Es gehörte zu den größten Vorzügen der unſterblichen Rachel, beredt zuzuhören, denn man ſah in ihrer beweglichen Phyſiognomie ſtets den ganzen Eindruck des an ſie gerichteten Wortes, niemals überraſchte ſie ein müßiger Augenblick. Als Bedingung eines beredten Zuhörens fordern wir allerdings eine geiſtreiche und bewegliche Phyſiognomie, welche eine Fülle von Eindrücken in ſich aufnehmen und zurückſpiegeln kann. Von höchſter Wichtigkeit erſcheint uns aber das richtige Zuhören beſonders einer Erzählung gegenüber, welche den lebhaften Antheil des Zuhörers fordert. In dieſem Falle nimmt das künſtleriſche Zuhören keine geringere Stellung ein, als der Ausdruck der Rede ſelbſt. Wahrlich, dem Ferdinand in Kabale und Liebe würde es leichter werden, ſeiner Rede den richtigen und bewegten Ausdruck zu geben, als aus der Erzählung der Lady Milford das beredte Zeugniß ſeiner Mitempfindung in ſeinem antheilvollen Zuhören abzuſpiegeln. Erſt durch das richtige Zuhören gewinnen wir das Bild eines in ſich zuſammenhängenden Lebens, welches ſich keinen Augenblick verleugnet, ſondern ſich ſtets je nach dem Maaße der Theilnahme, welche der Darſteller der Handlung zu widmen hat, offenbart.

Unter Thränen ſprechen, unter Thränen lachen.

Man wird gewiß zugeben, daß die in der Ueberſchrift ausgeſprochene Forderung keine geringe Schwierigkeit in ſich ſchließt. Man ſoll mit der Thräne das Sprechen und auch das Lachen vereinigen. Wer unter Thränen ſpricht, giebt ſeiner inneren Bewegung zugleich durch das lebendige Wort, wie durch die Thräne Ausdruck; er vereinigt alſo den unfreiwilligen Ausdruck, die Thräne, mit dem freiwilligen des Wortes. Wer unter Thränen ſpricht, iſt von dem Schmerze noch nicht völlig übermannt und beherrſcht. Wie aber wird das Sprechen unter Thränen künſtleriſch ausgeführt? Beides, das Wort wie die Thräne ſollen einander nicht vernichten. Wer unter Thränen ſpricht, hat ſich alſo noch eine gewiſſe Freiheit, nämlich die des Wortes erhalten. Der Menſch wird überall unter Thränen ſprechen, wo er bemüht iſt, einem großen übermächtigen Schmerze Widerſtand zu leiſten und ſich nicht völlig von dem Schmerze überwältigt zu zeigen, während derſelbe doch und zwar unfreiwillig hervorbricht. Wenn Julia durch den Bericht der Amme den Tod Tybald's durch die Hand Romeo's und gleich darauf die Verbannung Romeo's erfährt, ſo wird ſie die ganze darauf folgende Rede, in welcher ſie ihr Leiden beklagt, unter Thränen ſprechen. Wenn Phädra der Oenone das Geſtändniß ihrer ſündlichen Leidenſchaft für Hippolyt ablegt, ſo wird ſie dieſe ganze Rede unter Thränen ſprechen, indem ſich darin ihr Schmerz und das Gefühl ihrer Schuld offenbart, welche durch die Thränen ihren unfreiwilligen Ausdruck erhalten. Der Darſteller hat ſich nur, wenn er unter Thränen ſpricht, davor zu hüten, daß er nicht weinerlich und hyperſentimental werde, ſondern er ſoll noch immer des Wortes mächtig ſein, ſo daß daſſelbe, wenn auch durch die Thränen unterbrochen und gefärbt, doch in ſeiner vollen Klarheit und Beſtimmtheit hervortritt. Die Thräne ſoll alſo allerdings die Rede färben und ihr einen ſchmerzlichen Ausdruck leihen, aber das Wort nicht bis zur Undeutlichkeit entſtellen.

Schwieriger iſt es, unter Thränen zu lachen, weil der Gegenſatz hier ein größerer, ſchneidenderer iſt. Das Lachen unter Thränen iſt eines doppelten Ausdrucks fähig. Einmal kann es Ausdruck der Freude ſein, welche ungeahnet eintritt und das Dunkel des Leidens plötzlich erhellt; oder das Lachen kann der Ausdruck des Hohnes ſein, welcher ſich plötzlich hervordrängt und gleichſam des wirklichen Unglücks ſpottet. Das Lachen unter Thränen offenbart dann die furchtbare Ironie, welche ſich des Individuums bemächtigt hat, indem es ein ſolches Maaß von Unglück erreicht hat, daß ein weiteres Leiden faſt unmöglich erſcheint. Wenn erzählt wird, daß Hannibal, nachdem er die Karthago vernichtenden Friedensbedingungen nach dem zweiten puniſchen Kriege unterzeichnet hatte, aufgelacht habe, ſo drückt dies Lachen die furchtbare Ironie aus und den diaboliſchen Hohn, welcher ſich des großen Mannes bemächtigt hat, daß er, der größte Sohn Karthagos, den Untergang des Staates unterzeichnen mußte. Der dramatiſche Ausdruck für dieſes Lachen unter Thränen wäre unendlich ſchwer und die Sache eines genialen Darſtellers.

Darf ſich der darſtellende Künſtler den Eingebungen des Augenblicks hingeben oder nicht?

Dieſe Frage iſt ſchon öfter aufgeworfen worden, und berührt eins der *wichtigſten Probleme der Schauſpielkunſt*. Der Fragende will nämlich wiſſen, ob ſich der Darſteller den Eingebungen ſeiner *Phantaſie überlaſſen* dürfe, oder ob er *vorher ſchon Alles in Erwägung gezogen und berechnet* haben müſſe! Die *Wahrheit* wird ſich auch *hier*, wie überall, als eine *Einheit dieſer Gegenſätze darſtellen*. Wer ſich **nur** den Eingebungen des Augenblicks überläßt, wird uns nur *Einzelnheiten* bieten können; er wird, wenn ſein *Genius mächtig* iſt, uns *ſtellenweiſe entzücken*, aber auch eben ſo *oft abſtoßen und verletzen*! Wenn aber der *Schauſpieler* Alles, bis auf die geringfügigſten Einzelnheiten hin *vorher berechnet*, ſo läuft er Gefahr ſich um den Eindruck einer **Totalität** zu bringen, alſo *kein volles Menſchenleben* vor uns hinzuſtellen. Schon daraus ergiebt ſich, daß die *Wahrheit* für die oben aufgeſtellten Fragen nur in der *Vereinigung* der *beiden Momente*, welche ſie einſchließen, *beruhen* kann. Durch den Akt der *freien Phantaſie* erhebt ſich der *Darſteller* zur Anſchauung eines *vollen Menſchenlebens*;

durch die Reflexion begreift er alle Einzelnheiten des Geſammtbildes. Ein Schauſpieler, in welchem nur eins dieſer Momente thätig iſt, muß nothwendeg einſeitig werden; entweder er büßt die Anſchauung eines vollen Menſchenlebens, als einer Totalität ein, oder er giebt uns nur zerſtreute Funken, ohne uns die erwärmende Kraft mitzutheilen. Ein Schauſpieler ohne ſchöpferiſche Phantaſie kann daher niemals ein volles Leben erſchaffen, weil er nicht bis zum Brennpunkt des Lebens vordringt. Ein Schauſpieler, in dem nur die Kraft der Reflexion und wäre dieſelbe auch die ſcharfſinnigſte, thätig iſt, kann uns niemals einen in ſich zuſammenhängenden Charakter darſtellen. Nur wo ein wirkliches Gleichgewicht dieſer beiden Momente herrſcht, iſt eine wahrhafte Menſchendarſtellung möglich. Nur in der Vereinigung dieſer beiden Momente, welche der Verſtand auseinanderhält, vermag der Schauſpieler dem Zuſchauer die völlige Illuſion zu bereiten, einen dichteriſchen Charakter vor ſich zu haben. Erſt die Einheit beider Momente giebt dem Darſteller das Zeugniß, daß ein Genius in ihm waltet, und daß Mächte in ihm thätig ſind, welche weder gelehrt noch gelernt werden können.

Je höher nun ein dichteriſcher Charakter ſteht, je mehr derſelbe das Zeugniß eines großen Dichters iſt, deſto nothwendiger iſt auch für ſeine Verwirklichung auf der Bühne das lebendige Ineinanderwirken beider Momente. Shakeſpeare gegenüber iſt es dem Schauſpieler geradezu unmöglich eine großartige Wirkung hervorzubringen, wenn nicht in ſeiner Darſtellung beide Momente unabläſſig und ſtetig wirkſam ſind. Die großen Schauſpieler ſind nur darum ſo ſelten, weil die lebendige Einheit der genannten Gegenſätze ſo ſelten in einem Individuum thätig iſt. Darum läßt ſich auch faſt niemals mit einiger Gewißheit nur die nachhaltige Kraft eines *Darſtellers diviniren*, weil man *niemals* wiſſen kann, ob die beiden Momente der *Inſpiration* und *Reflexion* in *gleichem* Maaße ſich in ihm *thätig erweiſen*.

Ein Wort über die Anwendung der Plaſtik in der Schauſpielkunſt.

Die Unklarheit und Verworrenheit der Begriffe über das Verhältniß der Plaſtik zur Schauſpielkunſt iſt unglaublich. Man hört ſehr oft die Plaſtik eines darſtellenden Künſtlers rühmen, ohne daß man ſich bewußt iſt, damit unter Umſtänden einen entſchiedenen Tadel auszuſprechen. Um das Verhältniß der Plaſtik zur Schauſpielkunſt richtig aufzufaſſen, muß man ſich zunächſt die Aufgabe der Schauſpielkunſt überhaupt vergegenwärtigen. Die Schauſpielkunſt iſt weſentlich Menſchendarſtellung; den ganzen Reichthum des Gemüthslebens zur Anſchauung zu bringen, iſt ihre Aufgabe, ihr Triumph. Damit ſcheint nun zunächſt das Weſen der Plaſtik in einem gewiſſen Widerſpruch zu ſtehn; denn dieſelbe ſtellt das Ideal ſtets in der Ruhe und Abgeſchloſſenheit dar. Die Plaſtik kann daher für den Schauſpieler zunächſt nur die negative Bedeutung haben, alles Unſchöne oder Unedle in der Bewegung fern zu halten. Sobald aber die Plaſtik in der Schauſpielkunſt ſich ſelbſtſtändig zur Geltung bringen will, läuft die Darſtellung Gefahr die Wahrheit einzubüßen. Die Plaſtik kann daher in der Schauſpielkunſt immer nur die Bedeutung haben, *mitzuwirken*, aber niemals *Selbſtſtändiges* erreichen zu wollen. Wenn aber der Schauſpieler den Zuſchauer durch ſeine Plaſtik für ſich ſelbſtſtändig feſſeln will, ſo muß er nothwendig die Wahrheit, welche ſtets das höchſte Geſetz bleiben ſoll, aufgeben. Der Schauſpieler hat ſich daher beim Studium ſeiner Rolle ſtets die Frage vorzulegen: Iſt die Stellung oder

Bewegung auch in Harmonie mit der Situation? Nur in dieſem Falle darf ſich der Schauſpieler einer edlen Plaſtik in Haltung, Stellung und Bewegung befleißigen. Sobald aber der Zuſchauer durch die Plaſtik eines Schauſpielers für ſich allein gefeſſelt wird, ſo muß in demſelben nothwendig die Anſchauung hervortreten, daß der Schauſpieler die Abſicht habe, ihn weſentlich durch die Plaſtik intereſſiren und feſſeln zu wollen, daß er alſo das rein Menſchliche der Form aufopfere. Auch hier gilt Goethe's ewiges Wort: „Man merkt die Abſicht und man iſt verſtimmt.“

Warum ſind in keiner Kunſt die Täuſchungen ſo häufig als gerade in der Schauſpielkunſt?

Niemand wird die Erſcheinung beſtreiten, daß man in keiner Kunſt den ſich ihr widmenden Jüngern oft ſo glänzende Erfolge weiſſagt, als gerade in der Schauſpielkunſt. Iſt dies zufällig, oder in der Natur dieſer Kunſt begründet? Sind ſchon in der Poeſie und Muſik die Täuſchungen über das Maaß der Begabung ſehr häufig, ſo ſtehen dieſelben doch zu den Täuſchungen und Enttäuſchungen in der Schauſpielkunſt in gar keinem Verhältniß. Eltern und Freunde weiſſagen den Jüngern dieſer Kunſt nicht ſelten die glänzendſte Zukunft, wovon ſpäter gar nichts in Erfüllung geht. Das liegt nun vornehmlich darin, daß in keiner Kunſt die Naturſeite der Begabung eine ſo große Rolle ſpielt, als in der Schauſpielkunſt. Unter der Naturſeite verſtehen wir hier die Perſönlichkeit und das Organ. Sobald ſich eine einnehmende Perſönlichkeit mit einem klangvollen Organ verbindet, ſo iſt man nur zu geneigt, dem ſich der Schauſpielkunſt widmenden Jünger eine glänzende Zukunft zu weiſſagen. Man überſieht aber dabei nur, daß die Naturſeite der Kunſt noch nicht die Kunſt ſelber iſt. Eine einnehmende Perſönlichkeit und ein wohlklingendes Organ ſind freilich in der Schauſpielkunſt von größtem Vortheil, aber ſie ſind nicht Alles. Es iſt daher natürlich, wenn Jünglinge und Mädchen, ausgeſtattet mit einer einnehmenden Perſönlichkeit und einem wohlklingenden Organ, ſchon darin eine beſondere Aufforderung finden, ſich der Schauſpielkunſt zu widmen. Aber man verwechſelt hierbei die Bedingungen der Kunſt mit der Kunſt ſelbſt. Man läßt nämlich dabei, und darauf beruht der Grundirrthum, die geiſtige Seite der Kunſt ganz außer Acht, wir meinen nämlich die ſchöpferiſche und geſtaltende Phantaſie. Auch in der Schauſpielkunſt iſt die ſchöpferiſche Phantaſie das eigentlich Bewegende. Es erklärt ſich daher ſehr natürlich, daß ſo viele Perſonen, welche mit glänzenden Ausſichten ſich der Schauſpielkunſt widmen, doch ſpäter ganz ſpurlos verſchwinden. Wenn den wahrhaften Schauſpieler erſt diejenige Fähigkeit macht, ſich vermittelſt ſeiner Phantaſie ganz in eine andere Perſönlichkeit zu verſetzen und dieſelbe klar anzuſchauen, ſo iſt auch natürlich, daß dieſe Fähigkeit erſt den wahren Beruf zur Schauſpielkunſt in ſich ſchließt. Perſonen, von der Natur glänzend ausgeſtattet, können ſich eine Zeitlang ſogar großer Erfolge erfreuen, werden aber dann, wenn es darauf ankommt, vermittelſt der freien Phantaſie ſelbſt Geſtalten zu ſchaffen, nicht ſelten ihre geringe Begabung und ihre künſtleriſche Armuth erfahren. Es kommt daher auch nicht ſelten vor, daß man Perſonen mit einem wenig klangvollen Organ, ja ſogar durch ein ſprödes Organ beeinträchtigt, allen Beruf zur darſtellenden Kunſt abſpricht. Als ein glänzendes Beiſpiel hiervon gilt uns Seydelmann, welchem man, da er freilich an einem ſpröden Organ litt, urſprünglich von manchen Seiten her allen Beruf zur Schauſpielkunſt abſprach, und der ſich dennoch zu einer der größten Zierden der deutſchen Schauſpielkunſt erhoben hat. Dies lag daran, daß er mit einer wahrhaft geſtaltenden Phantaſie ausgeſtattet war, durch welche er auch die mangelhafte Naturſeite ſeiner Kunſt, namentlich ſein ſprödes Organ, bewältigen, und in Dienſt für ſeine Darſtellungen nehmen konnte.

Man kann daher ſowohl im Weiſſagen als im Abſprechen eines Talentes in der Schauſpielkunſt nicht vorſichtig genug ſein. Erſt eine mehrjährige Erfahrung auf der Bühne kann Jemandem die Gewähr geben, ob er wirklich zum Schauſpieler berufen iſt, oder dieſe Kunſt nur ganz äußerlich betreibt. Es bleibt eine der vorzüglichſten Aufgaben des Leiters einer Bühne, das in einer noch ſpröden Hülle ſchlummernde Talent zu entdecken und ihm die Wege ſeiner Entwicklung zu öffnen. Dies vermag natürlich nur ein mit großem künſtleriſchen Takt und Inſtinkt begabter Vorſtand einer Bühne. Darin liegt der eigentliche Nerv eines ächten Bühnenleiters, das ächte Talent herauszufinden und verwerthen zu können, alſo das Gold von den Schlacken ſtets zu unterſcheiden. Alles Andere iſt, damit verglichen, leicht. Alle ſtimmen darin überein, daß dieſe Unterſcheidungsgabe eine der ſtärkſten Seiten des Iffland'ſchen Genius war. Denn nicht ſelten hat derſelbe da, wo Andere nur Schlacken und eine völlige Talentloſigkeit ſahen, das Gold des Genies entdeckt und zu verwerthen gewußt. So viel auch die perſönliche Ausübung der Kunſt dazu beitragen mag, einen ſolchen Blick zu ſchärfen, ſo bleibt doch immer der Genius des Künſtlers die Hauptſache. Wenn derſelbe auch nicht allen Täuſchungen und Irrthümern entgehen kann, ſo wird er doch in den meiſten Fällen das Richtige treffen, und mit Glück dafür beſorgt ſein, ſeiner Bühne immer neue Talente zuzuführen!

Die Charakterdarſtellung.

Alle Charakterdarſtellung will einen ganzen, das Princip ſeines Lebens in ſich tragenden Menſchen vor uns hinſtellen.

Der Dichter giebt dem Schauſpieler den Stoff dazu im Elemente der Phantaſie, den er in die ſinnliche Realität überzuſetzen hat. Wie aber im Dichter der Charakter nicht durch ein Aggregat einzelner Züge entſteht, welche er der Wirklichkeit entnimmt und zu einem Geſammtbilde vereinigt, ſondern derſelbe auf einmal als ein Ganzes vor ſeine Seele tritt, welchen er dann mit denjenigen Zügen und Aeußerungen ausſtattet, welche aus der Anſchauung des innerſten Lebenspunktes mit Nothwendigkeit folgen, ſo erſcheint in der Phantaſie des darſtellenden Künſtlers auch der dichteriſche Charakter auf einen Schlag als ein Ganzes, welches er ſich an der Hand des Dichters zu einem individuellen Daſein geſtaltet. Auch der größte Reichthum der Beobachtungen und der größte Scharfſinn in der Zergliederung vermögen nur dem vor der Phantaſie ſtehenden Bilde ſeine Farbe zu leihen, aber es niemals zu erſchaffen. Es iſt daher das abſolute Kennzeichen der Künſtlernatur, einen Charakter als ein organiſches Ganzes anzuſchauen und als ſolches zu durchleben, zu deſſen Ausführung alle natürlichen und durch Bildung erworbenen Mittel des Tons und der Geberde in Bewegung geſetzt werden müſſen. Ueber das Maaß der Energie, den vom Dichter vorgezeichneten Charakter als einen lebendigen Menſchen anzuſchauen, vermag nur die Darſtellung ſelbſt zu entſcheiden.

Der poetiſche Charakter erſcheint nun in dem Darſteller zuerſt im Elemente ſeiner Phantaſie, wo er ſo lange genährt wird, bis er in die ſinnliche Wirklichkeit entlaſſen werden kann. Aber es kann durch dieſen Akt des Ueberſetzens aus der innern Anſchauung in die Realität nichts Anderes verwirklicht werden, als was in der Phantaſie ſelbſt lebendig iſt. Die erſte Thätigkeit des darſtellenden Künſtlers iſt mithin die *Auffaſſung des Charakters*. Auf ihr beruht inſofern die *ganze Darſtellung*, als die letztere nur die Bewahrung der Auffaſſung iſt. Sie verhält ſich mithin zur Darſtellung ſelbſt, wie das Wollen zum Handeln, der Begriff zur Wirklichkeit. Die Auffaſſung oder die innere Anſchauung des Charakters iſt alſo für den Schauſpieler der erſte Akt des Schaffens, welcher auf ſeine Vervollſtändigung durch die Darſtellung eben ſo nothwendig hinweiſt, als der Wille auf die That.

Bei der Auffaſſung des Charakters iſt es die erſte Pflicht des Künſtlers, in die Abſichten des Dichters einzudringen und das Verhältniß des Einzelnen zum Allgemeinen zu begreiſen. Der Charakter iſt alſo nicht ſicher und klar zu erfaſſen, ohne daß der Schauſpieler ſich von der Idee des Stückes Rechenſchaft giebt und ſich daraus die Intentionen des Dichters für die einzelnen Figuren des Dramas in's Bewußtſein hebt. Je mehr er im Stande iſt, das Dichterwerk aus einem Stücke zu begreiſen und in ſeiner Geſtaltung den Organismus eines beſtimmten ſchöpferiſchen Princips zu erkennen, deſto entſchiedener werden ihm auch die einzelnen Charaktere als Träger der Idee erſcheinen und in ihrer abſoluten Bedeutung gegen einander erkannt werden. Aus dieſer Grundlage erwächſt allein die ideale Auffaſſung eines Charakters, welche das höchſte Geſetz für den Darſteller bleibt. Worauf beruht aber eine ideale Auffaſſung? Sie darf fälſchlich nicht etwa in eine Veredlung des Charakters in dem Sinne geſetzt werden, daß überhaupt die unſittlichen Elemente deſſelben ſo viel als möglich gemildert werden ſollen. Der Darſteller lieſe dann nicht ſelten Gefahr, den ganzen Nerv des Stücks zu zerſchneiden und dem Dichter die tiefſten Intentionen zu verkümmern. Das Furchtbare, das Dämoniſche eines Charakters ſoll nicht gemildert und geſchwächt werden, wo es einen weſentlichen Hebel des Werkes oder gar die Pulsader der ganzen Organiſation bildet. Der Schauſpieler, der die Idealität der Auffaſſung überhaupt von dem ſittlichen Geſichtspunkte aus betrachtete, würde nicht ſelten in die verkehrteſten Anſichten hineingerathen und lieſe Gefahr, den ganzen Bau eines Dichterwerks von Grund aus zu zerſtören. Die Kunſt ſoll der Tugend ihre Züge und dem

Laſter ſeine Schmach unverhüllt laſſen. Derjenige Schauſpieler, welcher alſo den Triumph ſeiner Auffaſſung darein ſetzte, einem verbrecheriſchen, unſittlichen Charakter ſo viel als möglich mildernde Züge abzugewinnen, würde die Moral in ſehr vielen Fällen auf den Ruinen der Kunſt erheben und die ſcharfe plaſtiſche Beſtimmtheit des Bildes in eine phyſiognomieloſe Figur verwandeln, die uns weder die Energie des Böſen noch des Guten offenbarte.

Die ideale Auffaſſung eines Charakters wird dagegen überall in die Fähigkeit zu ſetzen ſein, eine Individualität als Repräſentanten einer Idee anzuſchauen und feſtzuhalten. Dadurch allein wird ſie über den Standpunkt einer zufälligen, aus dem Leben gegriffenen Erſcheinung zu einer dichteriſchen Geſtalt erhoben. Das abſolute Ziel einer idealen Auffaſſung iſt mithin, in dem darzuſtellenden Charakter, vorausgeſetzt, daß derſelbe dieſen Namen überhaupt verdient, den Repräſentanten eines allgemeinen Inhalts, eines Princips zu erblicken, der ſich nur in dieſer individuellen Form verkörpert hat. Bei den vorzugsweiſe ſogenannten idealen Naturen wird dies ſogleich zugeſtanden und es drängt ſich eine ſolche Auffaſſung dem Darſteller ſogleich als die einzig dichteriſche auf. In der Jungfrau von Orleans, der Iphigenia, der Julia, der Desdemona und Imogen wird Jeder augenblicklich Gattungscharaktere erkennen, in welchen ſittliche Ideen und die edelſten Empfindungen der menſchlichen Natur ein individuelles Daſein erhalten haben. Jede Darſtellerin wird ſich auch mühelos zu dieſer Anſchauung erheben und in den genannten Geſtalten Repräſentanten idealer Gemüthsrichtungen, nicht Special-Menſchen erblicken. Ja, diejenigen Figuren, welche ſich unmittelbar an unſere ideale Natur wenden, werden auch nicht leicht Gefahr laufen, durch die Auffaſſung herabgezogen zu werden. Daſſelbe gilt von den männlichen Figuren eines Poſa, des ſtandhaften Prinzen, Taſſo's, Romeo's, Brutus, Edgar's u. ſ. w. Wer ſich überhaupt an die

Darſtellung dieſer Geſtalten wagt und ſich von ihnen bewegt fühlt, wird wenigſtens in ihnen Gattungs-Menſchen, Organe der heiligſten Intereſſen und Empfindungen erblicken, wie weit auch nachher die Leiſtung hinter der Anſchauung zurück bleibe.

Bei denjenigen Figuren, welche ſich ſogleich als Gattungscharaktere ankündigen, wird es alſo Jeder zugeben, daß eine ideale Auffaſſung in ihnen Träger allgemeiner Richtungen erkennen müſſe. Der Schauſpieler muß ſie alſo in ſeiner Phantaſie auch in dieſem Sinne anſchauen und die Fülle der einzelnen Züge zu einem Geſammtbilde vereinigen, um in dem individuellen Charakter zugleich einen Repräſentanten einer Geſammtheit darſtellen zu können. In dieſe Kategorie gehören auch die Charaktere des Molièreſchen Luſtſpiels. Niemand wird in ihnen Träger allgemein menſchlicher Schwächen und Verkehrtheiten erkennen. Eine ideale Auffaſſung erhebt ſich alſo dazu, in dieſen Individuen Gattungs-Menſchen anzuſchauen, in welchen die Idee gleichſam die Fülle ihrer Erſcheinungen in ein einziges Exemplar zuſammengefaßt hat. In dem Geizigen ſieht alſo eine ideale Auffaſſung zugleich die ganze, auf den irdiſchen Beſitz gerichtete Leidenſchaft der Seele verkörpert und in der Summe der einzelnen Züge nur das konkrete Bild der Gattung, nicht zufällige Erſcheinungen und Lebensäußerungen eines einzelnen Individuums. So erhebt ſich eine ideale Auffaſſung bei der Geſtalt Shylock's zur Anſchauung des gemißhandelten, erniedrigten, von ſeinen materiellen Intereſſen beſeſſenen, den Chriſten tief grollenden Judenthums. Sie verdichtet ſich alſo die charakteriſtiſchen Züge zu einem großen Bilde, welches ſie in ſeiner Allgemeinheit und Beſtimmtheit zugleich zu verſinnlichen ſtrebt. Die ideale Auffaſſung des Charakters centraliſirt alſo ununterbrochen und faßt in der individuellen Lebendigkeit das Allgemeine, welches dieſelbe verwirklicht, ſo auf, als ob ein für allemal die Gattung ſich in dieſer einzigen Erſcheinung erſchöpft habe.

Schwieriger und daher ſeltener iſt aber eine ideale Auffaſſung von Charakteren, durch welche der Menſch in ſeiner begeiſterungsvollen Theilnahme für die Helden der edelſten und menſchlichen Empfindungen verletzt wird, der Charaktere aus gröberem Stoffe geformt und mit der harten Rinde der Wirklichkeit umgeben, an welcher die herrlichſten Naturen nicht ſelten unbarmherzig zerbrechen. Dieſe ſcheinbar ſelbſtſüchtigen Geſtalten, welche dem natürlichen Empfinden im abſoluten Unrecht gegen die idealen Geſtalten zu ſein dünken, während ſie doch ebenfalls ein hohes Recht haben und vertreten, ſind einer trivialen und unedlen Auffaſſung ſehr leicht unterworfen, obwohl dadurch das Dichterwerk nicht ſelten völlig verkehrt und herabgezogen werden kann. Wir erinnern dabei an Geſtalten wie Carlos im Clavigo, Burleigh, Antonio Montecatino, Octavio Piccolomini u. ſ. w. Ein Schauſpieler, der in dieſen nur ſelbſtſüchtige, auf den Ruin Anderer bedachte und ſich an ihrem Untergange weidende Menſchen erblickt, den zeihen wir einer gemeinen Auffaſſung, weil er es nicht vermag, in ihnen die Vertreter objectiver Intereſſen anzuſchauen und trotz ihres unbarmherzigen Eingreifens in die Verhältniſſe auch die Organe berechtigter Ideen zu erkennen. Unter allen dieſen iſt vielleicht Carlos im Clavigo am meiſten der Gefahr einer gemeinen Auffaſſung Preis gegeben, welche in ihm nur den hämiſchen und berechnenden Zerſtörer fremden Glücks und den ſchadenfrohen Lenker der Schwäche Clavigo's ſieht, nicht den Repräſentanten des weltmänniſchen, allerdings gemüthloſen Verſtandes, der aber, Clavigo gegenüber und bei der ganzen Lage der Dinge, auch in einem gewiſſen Rechte iſt, indem er nur eine Verbindung löſen hilft, die ſchon nicht mehr innerlich zuſammenhielt, ſondern in Clavigo's Gemüth ſelbſt nur noch auf einer Selbſttäuſchung beruhte. So allein wird der Charakter aus der gemeinen Region eines bloßen Intrigant in die Sphäre erhoben, worin er uns als der Repräſentant eines Weltverſtandes erſcheint.

der über einen zwar geiſtig hochbegabten Mann, aber ſittlich unmündigen Schwächling die Vormundſchaft übernimmt, um ihm die Bahn zu ebenen, die er nach Carlo's Ueberzeugung zu gehen berufen iſt. Wer in Burleigh nur den hartherzigen Menſchen erblickt, der über den Untergang der Maria triumphirt, und dieſe Auffaſſung in ſeine Darſtellung überträgt, zieht ihn in eine gemeine Sphäre herab, während er in ihm den Repräſentanten des engliſchen Staatsintereſſes, der in dem Tode der Maria die einzige Bürgſchaft für die Sicherheit des Staats und des proteſtantiſchen Princips ſieht, feſthalten ſoll. Wer z. B. im Antonio, Taſſo gegenüber, nur jenen perſönlichen Neid darſtellte, welcher mit Mißgunſt auf den dem Taſſo zu Theil gewordenen Lohn blickt, würde dieſe edle Geſtalt durchaus herabziehen und uns dadurch das ganze Bild beflecken. In Antonio iſt vielmehr das Bewußtſein des Staatsmanns durch eine in ſeinen Augen übergroße Gunſt verletzt, welche er nur der ihm höchſten Thätigkeit des Staatsmanns aufbewahrt wiſſen will. Antonio fühlt ſich daher bei ſeinem Auftreten beim Anblick des bekränzten Taſſo vielmehr in ſeiner ganzen Auffaſſung der Welt und der Würdigung ihrer Verhältniſſe als perſönlich verletzt. Von dieſem Standpunkte aus vermag er auch zu einem ſchonenden und heilenden Freunde Taſſo's zu werden. Welch ein Unterſchied aber für das dichteriſche Werk, wenn an die Stelle dieſer Auffaſſung ein neidiſcher, über den Dichterruhm Taſſo's nur erbitterter Mann vor uns ſteht! Wie ſoll ſich aus dieſem am Schluß des Stücks Antonio als der rettende Fels erheben, an welchem der verzweiflungsvolle Dichter ſich feſtklammert, wo bleibt dann die Idee des ganzen Kunſtwerks, welche ſich um die Verſöhnung der Gegenſätze der einſeitigen Idealität und der vernünftigen Wirklichkeit bewegt.

Dieſe Beiſpiele werden die Wichtigkeit und die Bedeutung einer idealen Auffaſſung in einer Sphäre zeigen, wo die unmittelbare Empfindung ſo leicht in dem kalten und beſonnenen

Vertreter auch berechtigter Intereſſen nur einen hartherzigen Menſchen erblickt.

Die ideale Auffaſſung des Charakters hat ſich alſo überall in dem Vermögen zu bethätigen, in den dramatiſchen Geſtalten Repräſentanten von Ideen anzuſchauen. Auch ſelbſt für diejenigen Charaktere, welche ſelbſtſüchtige Intereſſen durch Verbrechen und Frevel verfolgen, bleibt dies allgemeine Geſetz gültig. Die ideale Auffaſſung geht hier beſonders auf die Quellen des menſchlichen Handelns zurück und dringt bis zum Kerne derjenigen Weltanſchauung vor, durch welche ſowohl die Natur eines ſolchen Charakters begreiflich und völlig conſequent erſcheint, als auch ſein Verhältniß zu der in dem ganzen Drama ſich entwickelnden Weltordnung nothwendig erſcheint. Die Natur der ſelbſtſüchtigen Intereſſen und der Kreis, in welchem die Frevel begangen werden, macht aber hier einen Unterſchied. So wird eine ideale Auffaſſung in Richard III. nicht nur den abſtrakten, alles göttliche und menſchliche Recht verhöhnenden Böſewicht ſehen, ſondern den mit den bedeutendſten Geiſtesgaben ausgeſtatteten, die großen Verhältniſſe beherrſchenden Mann, der dieſe mächtigen Eigenſchaften zur rückſichtsloſen Befriedigung einer maaßloſen Selbſtſucht verwendet, aber doch durch das Ziel ſeiner Frevel, die Krone Englands, über die Sphäre gemeiner Intereſſen erhaben iſt. Eine ideale Auffaſſung wird bis zu den letzten Wurzeln dieſer dämoniſchen Geſinnung Richards vordringen und in dem körperlich verwahrloſten, von den Freuden der Liebe zurückgeſtoßenen Richard den Abgrund eines Ingrimms erblicken, der ſich an der Natur rächt, welche ihm den Genuß der ſeligſten Empfindungen grauſam verſchloſſen hat. Eine ideale Auffaſſung wird in ihm den Schlußſtein eines von Frevel zu Frevel forteilenden ganzen Geſchlechts erblicken, durch welches der Arm der weltgeſchichtlichen Nemeſis das an den Individuen rächt, was ſie an Andern geſündigt haben. Dieſe Auffaſſung, weit entfernt, etwa das Furchtbare der Verbrechen, das Dämoniſche der Geſinnung zu verhüllen, ſteigert vielmehr das Grauen und das Entſetzen über die völlige Verkehrung eines urſprünglich ſo reich begabten Geiſtes, während ſie uns durchaus den Anblick eines gemeinen Verbrechers entzieht. Eine ideale Auffaſſung wird ferner ſelbſt im Jago nicht nur den gemeinen Böſewicht erblicken, ſondern theils in dem Gewicht, welches ſie auf die Motive ſeines Haſſes legt, die durch Zurückſetzung, wie durch den Argwohn des Ehebruchs tiefgekränkte Ehre, theils in der überlegenen Geiſteskraft und dem Anflug von Humor, welchen ihm der Dichter abſichtlich zugetheilt hat, Momente finden, welche dieſe Geſtalt in eine höhere Sphäre heben, ohne die grauenerregende Bosheit, mit welcher er das Ziel ſeiner Rache verfolgt, im Geringſten zu mildern.

In den vorzugsweiſe als dämoniſch zu bezeichnenden Naturen geht, wie wir gezeigt, die ideale Auffaſſung dahin, ſie durch das Zurückgehen bis auf die Quellen der Geſinnung und das Herauskehren der an ſich poſitiven Eigenſchaften, wie etwa eines großartigen Verſtandes, der Energie im Verfolgen und Feſthalten ihrer Zwecke, über den Schlamm der gemeinen Bosheit und niedriger Laſterhaftigkeit emporzuhalten. Auch ſie müſſen dadurch zu dichteriſchen Geſtalten erhoben werden, daß wir in ihnen das Bild einer Verzerrung der urſprünglich edelſten Züge unſerer menſchlichen Natur erblicken. Auch hier kommt es alſo, wie im Leben und in der Wiſſenſchaft, immer darauf an, in dem Negativen nicht nur das Negative zu erblicken, ſondern darin noch ein poſitives Moment herauszufühlen und geltend zu machen. Ja ſelbſt da, wo der Dichter durch die Zeichnung ſeiner Charaktere nicht dafür geſorgt hat, dem Darſteller Anhaltepunkte für eine ideale Auffaſſung zu geben, iſt es ſeine Aufgabe, aus dem Gegebenen das Fehlende durch die Phantaſie zu ergänzen und die Data des Dichters als Theile eines Gerippes zu betrachten, aus welchem er, dem vergleichenden Anatomen ähnlich, der ſich rühmen darf, aus einem einzelnen Knochen die weſentliche

Natur des ganzen Thieres zu erkennen, ſich einen ganzen Charakter organiſirt. Indem ſich der Darſteller auf dieſe Weiſe einen vollſtändigen Menſchen erſchafft, überflügelt er ſogar eine unlebendige Auffaſſung des Dichters, welche nur ein aus verſchiedenen Zügen zuſammengeſetztes Geſchöpf, keinen ganzen Menſchen zu formen gewußt hat. In ſolchem Falle wird der Darſteller den Dichter wie den Zuſchauer wahrhaft überraſchen können, indem er aus den gegebenen Einzelnheiten eine lebendige Geſtalt zu geben vermag, wie der große Maler aus wenigen Strichen ein charakteriſtiſches Bild. Je tiefer der Darſteller in ſeiner Auffaſſung in die Geheimniſſe eines Menſchenlebens eindringt und es aus ſeiner ganzen Lebensbewegung, aus dem Zuſammenwirken der Weltverhältniſſe und den gegebenen Bedingungen in der Natur des Individuums herausdivinirt, deſto klarer und anſchauungsreicher ſteht der Charakter vor ſeiner Seele. Dies Moment, einen gegebenen Charakter vermittelſt der Phantaſie bis in die Anfänge ſeiner Bildung, die Bedingungen ſeines Lebens zurückzuverfolgen und rückwärts zu conſtruiren, iſt für den Darſteller von der höchſten Wichtigkeit und dies Vermögen ein entſcheidendes Kriterium ſeiner ſchöpferiſchen Anſchauung. Wie der große Kritiker aus der ganzen Summe der gegebenen Verhältniſſe und der aus der Beſchäftigung mit einem Schriftſteller ihm gewordenen Anſchauung von deſſen ganzer Denk- und Darſtellungsweiſe, mit divinatoriſcher Kraft eine Stelle im Sinne des Schriftſtellers ergänzt, ja ein ganzes Werk als untergeſchoben verwirft oder ihm vindicirt, ſo wird auch vor der Phantaſie des großen Darſtellers, das ganze Leben eines Charakters mit einer ſolchen Sicherheit und Lebendigkeit ſtehen, daß er uns aus dem Gegebenen faſt ſeine Biographie zu entwerfen und jeden fremdartigen oder verwandten Zug augenblicklich herauszufinden im Stande iſt.

Die Kunſt des Erzählens in der dramatiſchen Poeſie.

Im Allgemeinen läßt ſich die Frage: „Was ſoll die dramatiſche Erzählung von der Bühne herab leiſten?“ mit wenigen kurzen Worten beantworten. Es leuchtet ein, daß ſich für die Kunſt des Erzählens keine abſtrakt allgemeinen Regeln aufſtellen laſſen; nur ſo viel iſt von vornherein feſtzuhalten, daß es unter allen Umſtänden die Hauptaufgabe des dramatiſchen Erzählers ſei, uns den Vorgang, den wir aus ſeinem Munde als vergangen vernehmen, gleichſam als eine vor unſern Augen ſich entwickelnde gegenwärtige Thatſache mit durchleben zu laſſen. Daß es eine weitere allgemeine Forderung an den erzählenden Darſteller ſei, das Bild, das er vor unſern Augen entrollt, zur vollen ſinnlichen Klarheit und Anſchaulichkeit zu bringen, dies bedarf wohl, als ſelbſtverſtändlich, eben ſo wenig einer ausdrücklichen Erwähnung, als die daraus abgeleitete fernere Forderung: nicht blos einzelne Striche und Streiflichter des Gemäldes zu geben, ſondern durch verſtändnißvolle und lebendige Zuſammenfaſſung aller im Weſen des Stoffes liegenden Momente das Bild zu einem künſtleriſch abgerundeten Ganzen für uns heraus zu geſtalten. Nach dieſen kurzen allgemeinen Andeutungen wollen wir es verſuchen, beiſpielsweiſe an einige der bedeutendſten dramatiſchen Erzählungen ſpecielle Winke und Fingerzeige für die Auffaſſung und künſtleriſche Darſtellung zu knüpfen. Wir beginnen mit der Erzählung Raouls in der „Jungfrau“.

Bekanntlich erzählt uns Raoul den erſten Sieg, welchen die bis dahin immer geſchlagenen Franzoſen mit Hülfe der heldenmüthigen Jungfrau über die Engländer erfochten. Der Erzähler muß ſich nun zunächſt vergegenwärtigen, daß es der König iſt, zu welchem er ſpricht. Er darf ferner ſeine Erzählung nicht als bloßer Bote ſprechen, der ſeinem Feldherrn einfach Bericht erſtattet, ſondern er ſoll uns zugleich mit fühlen laſſen, daß er ſelber von der hohen Bedeutung des Vorzutragenden erfüllt iſt. Obwohl er aber als heißblütiger Franzoſe das Feuer, das der Inhalt ſeiner Erzählung in ihm ſelber erregt, nicht verleugnen darf, ſo ſoll er doch wieder alles Gewaltſame oder gar Exzentriſche ſorgfältig fernhalten. Der Grundton ſeiner Erzählung wird daher eine gewiſſe Feierlichkeit athmen, wie ſie die Situation auch nothwendig erheiſcht. Seine Erzählung ſoll vor Allem ein Bild der rettenden Jungfrau in großen Zügen vorführen. Alle kleinliche Detailmalerei iſt jedoch ſorgfältig zu vermeiden, und das Ganze durchaus nicht, wie es häufig zu geſchehen pflegt, in blos declamatoriſchem Style zu halten. Von großer Wirkung wird es ferner ſein, wenn der Darſteller eine pſychologiſch leicht zu motivirende Steigerung in den Verlauf der Erzählung bringt. Er wird mit einer gewiſſen Beklommenheit, die durch den erlauchten Kreis, vor welchem er erzählt, und durch die hohe Bedeutung des zu Erzählenden natürlich erklärbar erſcheint, ſeine Erzählung beginnen. Seine Wärme wird ſich im Fortgang ſteigern, und das Ganze mit dem Ton triumphirenden Selbſtgefühls ſchließen.

Eine der ſchwierigſten, aber auch intereſſanteſten Aufgaben für den Darſteller iſt die Erzählung des Theramène in Racine's „Phädra“. Auch hier gilt es gleich von Anbeginn den durch die Situation und den Charakter bedingten Grundton zu treffen. Wir wollen einen Mann in der Fülle männlicher Jahre, dem Greiſenalter nahe, vor uns ſehen, der dem Theſeus die furchtbare Kunde von Hyppolyts traurigem Geſchick zu überbringen hat. Natürlich wollen wir dem Theramène anfühlen, daß er ſelber alle Qualen des Unterganges ſeines geliebten Hyppolyt mit durchlebt hat, und von ihnen auf das Tiefſte durchzittert iſt. Dies wird der ganzen Erzählung einen tiefſchmerzlichen Grundton verleihen müſſen. Steigert ſich auch dieſer Ausdruck des Schmerzes, je näher wir zur Kataſtrophe kommen, ſo ſoll auch ſchon der Beginn der Erzählung von einem Schmerzenshauche gefärbt ſein. Aber ſo ſehr wir auch berechtigt ſind, die Merkmale einer tiefen, ächt männlichen Rührung an Theramène's ganzer Erſcheinung zu gewärtigen, ſo wird er gleichwohl jeden auch noch ſo leiſe an Sentimentalität oder Weinerlichkeit ſtreifenden Ausdruck ſtrenge zu vermeiden haben. Dabei ſoll uns auch Theramène in keinem Augenblick den geiſtigen Adel des Charakters und ſeine eigenthümliche Stellung zu Hyppolyt vermiſſen laſſen. Denn auch er iſt kein gewöhnlicher Bote oder Berichterſtatter, ſondern als Erzieher des geliebten Hyppolyt mit ſeinem vollen Gemüthe bei dem furchtbaren Geſchicke deſſelben betheiligt.

Bei der berühmten Erzählung Iphigenia's wird man der Erzählerin zunächſt anfühlen müſſen, welch' einen gewaltigen Seelenkampf es ihr koſte, das langbewahrte Schweigen über ihre Ahnen und die Gräuel ihres Hauſes endlich zu brechen. In edelſter Haltung und maaßvoller Würde beginnend, wird Iphigenia bei der Erzählung der Gräuel im Hauſe des Atreus und Thyeſt von Erſchütterung überwältigt erſcheinen, und dieſem Theile der Erzählung den ſchmerzlichſten und zugleich einen von Thränen halberſtickten Ausdruck leihen. Aber die hehre griechiſche Jungfrau darf auch hier der tief ſchmerzlichen Erſchütterung nicht völlig erliegen, ſondern ſie muß mit ſiegreicher Idealität über ihrem Schmerze ſchweben, und auf dieſe Weiſe der Mittheilung ihrer wunderbaren Rettung den reinſten und idealſten Ausdruck verleihen.

Eine Aufgabe zwar verwandter, aber doch auch wieder ſehr verſchiedener Art hat Lady Milford in ihrer Erzählung gegen Ferdinand durchzuführen. Auch ſie berichtet nach langem Schweigen endlich über ihre Vergangenheit. Sie ringt ſich mühſam die Faſſung ab, dem Geliebten die dunkeln Schatten ihres Weſens zu enthüllen, zugleich aber auch den ächt menſchlichen Kern, den ſie keinen Augenblick eingebüßt hat, mit verzeihlichem Selbſtgefühl darzulegen. Lady Milford kann nicht einfach genug in der Erzählung ihrer Erlebniſſe ſein. Fern von jedem Zuge einer gewiſſen Selbſtgefälligkeit oder gar Koketterie, hat ſie ihrer Erzählung vielmehr nur den einfachſten, herzgewinnendſten Ton der Wahrheit zu geben, in welche ſich eine tief ſchmerzliche Rührung über die Tragik ihres Seelenlebens mit einflechten muß. Alles kommt hier darauf an, den Jüngling und uns vollſtändig zu überzeugen, daß ſich die Lady, trotz ihrer zweideutigen Stellung zum Fürſten, den ächt menſchlichen Kern unverſehrt bewahrt habe. Der Zuhörer ſoll daher nicht minder wie Ferdinand von der Wahrheit und Aufrichtigkeit ihrer Erzählung ergriffen werden, und die tiefe Erſchütterung Ferdinands nicht unbegreiflich finden, ſondern mit empfinden.

Wir müſſen hier noch zweier der in künſtleriſcher Hinſicht hervorragendſten Erzählungen gedenken, nämlich erſtens der Erzählung des Othello in Shakeſpeare's Othello, in welcher derſelbe vor dem Senate die Entſtehung ſeines Verhältniſſes zu Desdemona darthut. Zweitens der Erzählung des Beaumarchais in Goethe's Clavigo, in welcher derſelbe in ſeiner Erzählung gegen Clavigo das treuloſe Benehmen des Letzteren enthüllt. Was nun zuerſt die Erzählung des Othello betrifft, ſo giebt ſie uns zunächſt das Bild der Perſönlichkeit Othello's. Wir hören in dieſer Erzählung den einfachen, von allem rhetoriſchen Ausdruck fernen Othello, dem es allein um die Wahrheit und die ſchmuckloſe Form zu thun iſt. Dieſen einfachen, von allem Prunk, aller Schönrednerei fernen Ton hat uns der Darſteller des Othello wiederzugeben. Man muß dem Othello anhören, daß es ihm nur um die Wahrheit zu thun iſt. Nur wenn Othello im Laufe der Erzählung auf die Entſtehung der Neigung Desdemona's zu ihm kommt, wollen wir ihn in der Erinnerung daran ſelbſt von Rührung ergriffen ſehen, welche er auch durchaus nicht verbirgt. Ueberall darf es dem Othello nur um die einfache Wahrheit zu thun ſein. Verfehlt der Darſteller des Othello in dieſer Erzählung den Ton der Wahrheit, ſo bringt er ſich zugleich um die reinſte Wirkung ſeines Othello. In dieſer Prunkloſigkeit, welche die Erzählung fordert, liegt allein die Schwierigkeit der Aufgabe. Die Erzählung des Beaumarchais in Goethe's Clavigo bietet eine Schwierigkeit anderer Art dar. Dem Beaumarchais kommt es zunächſt darauf an, ſeine Gemüthsbewegung vor Clavigo zu verbergen. Wir wollen ihn von heftiger Gemüthsbewegung erfüllt ſehen, aber eben ſo ſehr von dem Streben, dieſe zu verbergen. Beaumarchais will ruhig erſcheinen, aber der Zuſchauer ſoll durch ſeine nur erkünſtelte Ruhe die Aufregung fühlen, in welcher ſich Beaumarchais befindet. Dieſe muß auch den Ton ſeiner ganzen Erzählung färben. Beaumarchais ſammelt ſich zur Ruhe; er erzählt, ſo weit es ſeine Aufregung geſtattet, ohne Affect, aber man ſoll ihm doch die Anſtrengung anfühlen, die es ihm koſtet, ſich zur Rolle eines ruhigen Erzählers zu ſammeln. Die innere Unruhe, welche Beaumarchais erfüllt, wird ſich vornehmlich in den Pauſen und Halten ankündigen, welche die Erzählung enthält; ſie ſind zugleich der Ausdruck der inneren Arbeit des Gemüths und des Strebens, über die große innere Aufregung einen Schleier zu ziehen. Das Tempo wird ſich gegen den Schluß der Erzählung unwillkürlich beſchleunigen, weil der Affect mit der Anſtrengung, ihn zu verbergen, wächſt. Aber je näher die Erzählung dem Schluſſe kommt, deſto freier wird ſich die Gemüthsbewegung des Beaumarchais entladen, deſto mächtiger wird aus ſeiner Erzählung der ihn beherrſchende Affect hervordringen, der endlich am Schluſſe der Erzählung ſeine Spitze erreicht. Beaumarchais ſammelt ſich offenbar nicht ohne Mühe zu einer Ruhe, welche es ihm möglich macht, die Erzählung des Verhältniſſes Clavigo's zu Marien zu erzählen. Beaumarchais ſoll allerdings zunächſt nur einfach erzählen. Die einzelnen Abſchnitte benutzt er nur, um ſich wieder zur Ruhe zu ſammeln. Auch die Tempi müſſen durch dieſe ſeine innere Anſtrengung gefärbt werden. Die letzte Wendung der Erzählung: „Der Verräther biſt Du, und der Bruder bin ich“ wird ſich wie ein Donnerſchlag aus dem Munde des Beaumarchais hervordrängen. Je länger der Erzähler ſeine Maske als Erzähler einer bloßen Begebenheit zu bewahren weiß, um ſo mehr wird er wirken, wenn er endlich in ſeiner eigentlichen Geſtalt als Bruder Mariens hervortritt. Der Darſteller des Beaumarchais wird das von uns entworfene Bild nur unter der Bedingung einer vollen Herrſchaft über den Stoff geben können. Nur dadurch kann der Darſteller in jedem Augenblick über alle ſeine Modulationen gebieten und die aufgeregte Stimmung des Beaumarchais ſtets durchſcheinen laſſen.

Wir wollen am Schluſſe dieſer kurzen Andeutungen noch der ſogenannten ſymboliſchen Erzählung gedenken, welche in der Form des Märchens oder der Allegorie einen tiefen, gedankenvollen Kern verbirgt. Als das vollendetſte Muſterbeiſpiel einer ſolchen ſymboliſchen Erzählung betrachten wir Nathan's Geſchichte von den drei Ringen.

Sultan Saladin will von dem weiſen Manne einen gründlichen Aufſchluß über den Werth und das Weſen der wahren Religion. Nathan fühlt das ganze Gewicht dieſer tiefſinnigen Frage. Wir wollen nun zunächſt in Nathan's Geiſte die berühmte Erzählung entſtehen ſehn, und ſo gleichſam den Prozeß ihres Werdens in ſeinem Geiſte mit anſchauen. — Die Erzählung ſelbſt, die in edelſter Einfachheit zu ſprechen iſt, darf in keinem Augenblick den Charakter augenblicklicher Eingebung, der Improviſation, ganz verleugnen, ſoll uns aber zugleich darthun, daß Nathan das klarſte Bewußtſein über die tiefe Bedeutung dieſes ſcheinbaren Märchens hat. Ohne die höchſte Einfachheit und Schmuckloſigkeit des Vortrags würde allerdings der ſpecifiſche Märchencharakter verwiſcht; gleichwohl wollen wir gegen den Schluß hin, wo der herrliche Gedanke ächt religiöſer Duldſamkeit zu Tage leuchtet, den Vortragenden ſelbſt von der Bedeutung und Größe des Gedankens ergriffen ſehen.

Der Vortrag wird zugleich in ſeinem letzten Theile den Charakter des Feierlichen und Prophetiſchen annehmen, und ſomit durch die begeiſternde Größe des Inhalts und den begeiſterten Ton des Vortrags die mächtige Wirkung auf das Gemüth des Sultans in der Bruſt des Zuhörers als ächt menſchlich berechtigt erſcheinen und daſelbſt wiederklingen laſſen.

Die Salondame im Drama und auf der Bühne.

Die Salondame gehört ganz dem modernen Drama an. Das antike Drama kennt dieſe Gattung durchaus nicht, während ſich dieſelbe im modernen Drama zu einer beſonderen Gattung und einem beſonderen Rollenfache entwickelt hat. Es iſt wichtig und intereſſant, ſich das Weſen der Salondame zu vergegenwärtigen. Zunächſt verſtehen wir unter einer Salondame eine Dame aus den höheren geſellſchaftlichen Kreiſen. Die erſte Forderung, welche wir an dieſelbe auf der Bühne machen, iſt, daß ſie uns eine ruhige und würdige Haltung zeige, ſparſam in ihren Bewegungen, edel in ihrer Haltung, ruhig in ihrem Tone. In dieſem Sinne fällt die Salondame mit der Anſtandsdame zuſammen. Sie ſoll alſo weſentlich repräſentiren. Aber die eigentliche künſtleriſche Bedeutung der Salondame beginnt erſt da, wo dieſelbe mit dem empfindenden Weibe in Kampf tritt. Hier wollen wir den Sieg der Salondame über die Gewalt der Empfindung in der Art ſehen, daß uns dieſelbe die Herrſchaft über die bloße Empfindung zeige. Dies iſt der eigentliche Boden für eine Künſtlerin, welche ſich das Fach der Salondamen zu ihrer Aufgabe gewählt hat. Je mehr wir nun die Salondame im Kampf mit der Empfindung ſiegreich ſehen, um ſo künſtleriſcher wird dieſelbe ihre Aufgabe erfüllen.

Zwei Rollen ſind uns ſtets als die bedeutendſten Vertreterinnen des Kampfes der Salondame mit der Gewalt der Empfindung erſchienen, nämlich die Gräfin „Orſina“ in Leſſing's „Emilia Galotti“ und „Lady Milford“ in Schillers „Kabale und Liebe“.

In dieſen beiden Rollen ſoll ſich die Salondame vornehmlich darin beweiſen, daß ſie uns ſelbſt über die gewaltigſte Leidenſchaft der Empfindung noch ſiegreich erſcheint, und ſich als triumphirend über die Macht des Affectes darſtellt. Je mehr uns nun eine Künſtlerin die Gewalt dieſes Kampfes offenbart, deſto vollendeter wird ſie ihre Aufgabe löſen. Keiner dieſer beiden Gegenſätze darf dabei zu kurz kommen. Läßt die Darſtellerin nur die Macht des Affects walten, ſo läuft die Salondame Gefahr gänzlich vernichtet zu werden, und wir ſehen nur noch ein ganz haltungsloſes Weib vor uns, welches die Geſetze der Schönheit zu vernichten droht. Kommt dagegen in dieſem Kampfe die Empfindung wenig oder gar nicht zu ihrem Rechte, ſo bleibt dem Zuſchauer zuletzt nur das Bild einer ſehr kalten Perſönlichkeit, welche uns nicht zu feſſeln vermag. Je mehr alſo die beiden Seiten gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen und ſich mit gleicher Gewalt hervorthun, um ſo mehr wird die Künſtlerin beiden Forderungen gerecht geworden ſein.

Auch auf dieſem Gebiete giebt es einen Punkt, der weder gelehrt noch gelernt werden kann, ſondern welcher einzig und allein Produkt einer künſtleriſchen Anſchauung iſt, welche ſich ſchöpferiſch in dieſes Gebiet verſenkt hat. Nur wahrhaft bedeutenden künſtleriſchen Naturen iſt es gegeben den oben angedeuteten Kampf ſo wiederzugeben, daß der Zuſchauer davon wahrhaft ergriffen wird.

Die Gräfin Orſina in Leſſing's „Emilia Galotti".

Seit unſeren erſten Andeutungen im Cyklus dramatiſcher Charaktere hat ſich unſer Geſichtskreis für dieſe großartige Conception durch vielfache Vertiefung in dieſe Geſtalt weſentlich erweitert. Neue Momente ſind uns entgegengetreten, welche es rechtfertigen, dieſe merkwürdige Geſtalt noch einmal zu beleuchten, um den Darſtellerinnen dieſer Rolle Führer zu werden.

Wir werfen uns hier zunächſt die Frage auf: Was will die Gräfin Orſina mit ihrem Beſuche auf Doſalo, und was beabſichtigte Leſſing mit ihrem Erſcheinen? Es reicht nicht aus, zu ſagen, durch das Erſcheinen der Gräfin Orſina werden neue Gluthen geſchürt und Odoardo's Erbitterung gegen den Prinzen genährt und zur völligen Reife gebracht. Die Sache liegt tiefer. Die Gräfin Orſina, von Eiferſucht geſtachelt, weil ſie unterrichtet iſt von einer neuen den Prinzen beherrſchenden Leidenſchaft, kommt plötzlich gegen den Willen des Prinzen nach Doſalo. Noch von Liebe für den Prinzen erfüllt und zugleich über ſeine Treuloſigkeit entrüſtet, erſcheint die Gräfin in Doſalo, um entweder den Prinzen wieder zu ſich zurück zu führen, ihn von Neuem zu berücken, oder wenn das nicht gelingen ſollte, ihn zu tödten und ſich ſo für ſeine Untreue zu rächen. Darum iſt die Gräfin mit einem Dolch bewaffnet, den ſie, zur That entſchloſſen, mitgebracht hat, wie wir aus der Rede mit Odoardo erfahren. Ihm dringt ſie den Dolch auf, weil ihr die Gelegenheit verſagt iſt, ihn zu gebrauchen. Leſſing hat dieſe Abſicht der Gräfin nur fern angedeutet, aber ſie iſt unzweifelhaft. Ihr Dolch ſowohl, als mehrere Wendungen gegen Odoardo wären ohne dieſe Abſicht ohne Sinn und ganz bedeutungslos. Aus dieſer ganzen, unzweifelhaften Abſicht der Gräfin Orſina, Rache zu nehmen an dem treuloſen

Prinzen, erklärt ſich die gereizte Stimmung, in welcher ſie auftritt, und welche ſie keinen Augenblick verläßt! Dieſer Gedanke erklärt aber auch zugleich das italieniſche Weib und iſt ein ſcharfer Pinſelſtrich zu ihrer Charakteriſtik! Nur wenn die Darſtellerin ſich mit dem von uns entwickelten Gedanken durchdringt, wird ſie den Grundton aus Gereiztheit und Schärfe treffen, in welchem Orſina wachſend bis zum Schluſſe des Aktes verharrt. Ohne daß der von uns entwickelte Gedanke die Bruſt der Gräfin erfüllt, wird ſie entweder farblos erſcheinen, oder die Aeußerungen ihres erbitterten Gemüthes erhalten einen zahmen und unmotivirten Charakter. Je gereizter, aufgeregter und von Rachedurſt erfüllter die Gräfin ſich ankündigt, deſto mehr entſpricht ihr Erſcheinen der Situation und wirkt in dieſem Sinne. Das erſte Erſcheinen der Gräfin Orſina im Geiſte der Situation iſt für die Darſtellerin ſehr ſchwierig und nicht ohne Bedenken. Eine ſehr begabte Künſtlerin, welche auf der Bühne noch nicht völlig heimiſch iſt, kann ſehr leicht ſcheitern und ſich die Löſung der Aufgabe unmöglich machen. Der Grund liegt vornämlich in Folgendem: Die Gräfin Orſina erſcheint erſt im vierten Akte, alſo da, wo die Tragödie faſt ihren Gipfel erreicht hat und der Zuſchauer bereits in die höchſte Spannung verſetzt iſt. Dazu kommt, daß das Bild der Gräfin ſchon vom erſten Akt an vor der Seele des Zuſchauers ſteht, der nun mit tiefer Spannung die wirkliche Gräfin Orſina zu ſehen erwartet. Sie ſoll alſo durch ihr Erſcheinen zugleich ſpannen und intereſſiren. Daß ſie in gereiztem Zuſtande auftritt, wiſſen wir. Der Prinz will ſie nicht einmal empfangen. Marinelli ahnet offenbar eine ſtürmiſche Begegnung. Was die Gräfin ſeit ihrem Eintritt in Doſalo erfahren hat, Kälte, Zurückſetzung, unehrerbietiges Betragen, ſelbſt von der Dienerſchaft, diente dazu, die ſchon gereizte Stimmung der Gräfin noch zu ſteigern. Was will alſo der Zuſchauer ſehen und hören? Er will, was ſich ſogleich in den erſten Worten der Gräfin ankündigt, ein tief aufgeregtes Weib vor ſich ſehen. Aber zugleich ſoll auch die vornehme Salondame vor uns ſtehen, und dieſer Rahmen des Converſationstons darf nicht geſprengt werden. Alſo gereizt und erbittert, und doch zugleich noch gehalten und mäßig, verglichen mit dem, was im Innern der Gräfin vorgeht. Dieſe gereizte Stimmung der Gräfin Orſina bedarf nun für die Behandlung der Rede eine große Schärfe, welche, ohne der Deutlichkeit irgend Eintrag zu thun, die Reden zuſpitzt, einſchneidet und ſich, was der Situation ganz widerſtreben würde, aller Dehnung fern hält. Gerade durch ein faſt tonloſes Hinwerfen der Rede, beſonders da, wo die Gräfin ihrer Verachtung, wie gegen Marinelli, Luft machen will, wird die Darſtellerin das Bild der gereizten Italienerin oft am lebendigſten und wirkſamſten malen.

Alles, was die Gräfin an Sentenzen und philoſophiſchen Gedanken ausſpricht, darf niemals den Charakter einer doctrinären Phraſe haben, ſondern muß ſtets der Ausdruck ihrer Stimmung ſein. Man wird ferner der Gräfin anfühlen müſſen, daß ſie trotz der Vernachläſſigung, welche ſie durch den Prinzen erfahren hat und erfährt, ihn dennoch liebt und ſchmerzlich bewegt iſt. Dadurch ſoll die Gräfin unſere Theilnahme und unſer Mitleiden erregen und den Schatten, welcher auf den Prinzen fällt, um ſo mehr verdichten. Nach dem kurzen, kalten, höhniſchen Erſcheinen des Prinzen ſoll die Gräfin wie betäubt erſcheinen, als könne ſie ſich von der Wahrheit des Erlebten gar nicht überzeugen. Erſt durch die Nachricht von Emilia Galotti's Geſchick flammt in ihr eine dämoniſche Leidenſchaft auf, welche alle ihre Reden färbt. Sie macht ihrem gepreßten Gemüthe theils durch dämoniſches Lachen, theils durch das Donnerwort der Anklage gegen den Prinzen, daß er Appiani's Mörder ſei, Luft. Mit Odoardo's Erſcheinen, in dem die Gräfin ſogleich den Vater der Emilia ahnt, ändert ſich ihr ganzer Ton wie ihre Haltung. Alles nimmt bei ihr einen geſteigerten Charakter an. Namentlich iſt das der Fall dem Odoardo gegenüber, wo die tragiſchen Flammen der Erbitterung, des Hohnes und der Wuth aus der empörten Bruſt der Gräfin herausſchlagen und uns einen Moment ſogar, wie in der Viſion, ein faſt entfeſſeltes Weib zeigen. Die Darſtellerin bedarf, um die Viſion ganz zu ihrem Recht kommen zu laſſen, einer großen Oekonomie in ihren Mitteln, um hier den Ausdruck des empörten Gemüthes gipfeln zu können und dem Zuſchauer dadurch das Bild einer faſt bis zur Raſerei geſteigerten Wuth zu geben, ohne doch jemals die Schranken ſchöner Kunſt zu durchbrechen. Faſt in keiner Rolle iſt ein Anſichhalten des Affectes ſo ſehr geboten, als bei der Gräfin Orſina, weil ſich die Darſtellerin nur dadurch vor Maaßloſigkeit ſchützt. Alſo wende die Darſtellerin alle Farben der Verachtung, des Hohnes, der Gereiztheit und der Erbitterung an, aber ſie halte ſich doch zugleich ſtets im Rahmen der Salondame, in der Convenienz. Je mächtiger die Flammen des Affectes unwillkührlich und trotz der Anſtrengung, ſie niederzuhalten, aus der Bruſt herausſchlagen, um ſo größer iſt die Wirkung. Wer nicht durch künſtleriſchen Tact die Herrſchaft über den Affect gewonnen hat und uns mitten im Wirbelwinde der Leidenſchaft zugleich auch eine künſtleriſche Ruhe zu zeigen vermag, der bleibe ja von der Löſung dieſer Aufgabe fern, welche unbedingt zu den großartigſten Problemen der Schauſpielkunſt gehört.

Minna von Barnhelm und Franziska in dem gleichnamigen Luſtſpiele von Leſſing.

Minna von Barnhelm ſowohl als Franziska gehören unſtreitig zu den auf das Feinſte ausgearbeiten weiblichen Geſtalten der dramatiſchen Literatur, und es iſt wohl der Mühe werth, über ihre Auffaſſung und Darſtellung einige Andeutungen zu geben, welche um ſo fruchtbarer gemacht werden können, als das herrliche, ächt nationale Luſtſpiel faſt auf allen deutſchen Bühnen heimiſch iſt. Zuerſt einige Andeutungen über die Minna. Jede Schauſpielerin, welche ſich im Kreiſe des feinen Converſationsſtückes heimiſch machen will, ſollte Minna von Barnhelm zum Gegenſtand ihres Studiums machen. Sie wird daraus für die Darſtellung von Salondamen den größten Nutzen ziehen.

Die Lebensſtellung der Minna iſt in jeder Beziehung eine glänzende. Sie iſt vornehm, reich und ſchön, zugleich auch unabhängig, und ganz Herrin ihres Willens. Dadurch hat ſchon dieſe Geſtalt eine von aller äußeren Beſchränkung freie Stellung. Durch Erziehung wie durch natürliche Begabung, namentlich durch reichen Mutterwitz unterſtützt, iſt Minna eine Zierde der höheren Geſellſchaft und hat zugleich durch frühe Selbſtſtändigkeit eine große Sicherheit in derſelben gewonnen, wo ſie, an Huldigungen gewöhnt, ſtets eine durch Anmuth und feine Wendungsfähigkeit begünſtigte glänzende Stellung eingenommen hat. Ihr natürlicher Tact und ihr ächt weiblicher Sinn haben Minna immer vor einer Ueberhebung und vor Hochmuth bewahrt. Dieſe von uns entwickelten Momente bedingen es ſchon, daß Minna von Barnhelm vom erſten Augenblick an als ein vornehmes, in der großen Geſellſchaft heimiſches, anmuthiges Weſen von ſinnigem Geiſte vor uns hintritt. Je graziöſer ihre Bewegungen, je feiner, von aller Gewaltſamkeit und Geziertheit fern ihr Converſationston, der das hochgebildete Mädchen verräth, deſto entſprechender wird Minna dem Bilde des Dichters erſcheinen.

Aber alle dieſe glänzenden Eigenſchaften gewinnen bei Minna erſt ihren reinſten Glanz und ihren höchſten ſittlichen Werth durch die Tiefe ihres Gemüthes, den Adel ihres Herzens. Erfüllt von einer aus wahrer Verehrung für den Major von Tellheim ſtammenden Liebe, fühlt ſie ſich in dieſer Zuneigung zugleich befriedigt und beglückt. Man fühlt es dieſer Geſtalt an, daß ſich alle ihre Gedanken und Empfindungen mit der Liebe zu dem einzigen Manne verweben, welcher fortan ſie durch das Leben geleiten ſoll. Durch ihre Bildung wie durch ihren Mutterwitz iſt Minna von Barnhelm nicht nur frei von jedem die Klarheit ihres Empfindens irgend beſchränkenden Vorurtheil, ſondern hat auch die geiſtige Freiheit gewonnen, daſſelbe, wo ſie es bei Andern findet, aufzulöſen, und es durch die Waffen des Geiſtes zu vernichten. Dieſen Auflöſungsprozeß unternimmt ſie dem zu weit getriebenen und daher übermüthigen Begriffe von Ehre gegenüber an ihrem Tellheim, welcher ſich in ſeiner Vorſtellung von Ehre und was dieſe gebietet ſo eingehauſt hat, daß dieſe Vorſtellung bei ihm zu einem ſtarren Vorurtheil geworden iſt. Nachdem Minna vergeblich die Waffen des Humors gegen dieſe Vorurtheile Tellheim's gekehrt hat, unternimmt ſie es, ihn durch ſeine eigenen gegen ihn gewendeten Vorſtellungen aus ſeiner feſten Burg heraus zu treiben und ihn zur Auflöſung ſeiner eingebildeten Vorſtellung von Ehre zu nöthigen. Hier feiert Minna's Verſtand wie ihr edles Herz den Siege Man wird der Darſtellerin in dieſem Prozeſſe den Kampf anfühlen müſſen, den es ihrem Herzen koſtet, ein ſoches Spiel mit Tellheim zu treiben, um ihn geläutert von allen Schlacken eines unſeligen Vorurtheils für ſich zu erringen. So oft es die Situation geſtattet, ſehen wir Minna zur Waffe des Humors greifen, durch welchen ihre ſchöne Weiblichkeit nur in ein um ſo glänzenderes Licht tritt.

Je näher uns nun Minna von Barnhelm in ihrem Verhalten zu Tellheim in die Tiefe des Gemüthes blicken läßt, je reiner und zugleich natürlicher uns überall ihre echte Weiblichkeit entgegenſtrahlt, deſto wahrer wird uns ihr Bild entgegentreten.

Franziska in „Minna von Barnhelm“ iſt vielleicht die feinſte Soubrettengeſtalt der Luſtſpielliteratur, eine ſehr ausgearbeitete Figur und eine eben ſo dankbare, als anziehende Aufgabe für Schauſpielerinnen dieſes Faches. Franziska ſteht

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

zu ihrer Herrin in demſelben Verhältniſſe, wie der Wachtmeiſter Paul Werner zum Major von Tellheim. Franziſka iſt das Kammermädchen des Fräulein von Barnhelm, aber mit derſelben aufgewachſen, und in denſelben Dingen unterrichtet wie das Fräulein. Durch dieſe Gemeinſchaft in Erziehung und Unterricht iſt das Verhältniß zu ihrer Herrin Minna viel mehr ein freundſchaftliches, als ein durch Dienen untergeordnetes geworden. Man fühlt daher dieſem Verhältniß eine herzliche Vertraulichkeit an. Alles an die Kluft von Herrſchen und Dienen Erinnernde iſt aus dieſem Verhältniß verſchwunden. Das Fräulein geht mit Franziſka wie mit ihres Gleichen um. Franziſka ihrerſeits verdient durch ihre innige Liebe zu ihrem Fräulein deren herzliches Vertrauen. Was die Perſönlichkeit der Franziſka für Minna beſonders anziehend macht, iſt ihr heiteres Temperament und der liebenswürdige Humor, von welchem Franziſka getragen iſt. Dieſe Seite eines friſchen, faſt kecken Humors hat daher die Darſtellerin der Franziſka in erſte Linie zu ſtellen. Der Humor der Franziſka, weit entfernt ſich in einem Streben nach witzigen Pointen, oder gar in einer gewiſſen redſeligen Phraſeologie und Geſchwätzigkeit anzukündigen, entſpringt bei Franziſka aus einem heiteren Naturell, verbunden mit dem Gefühl einer glücklichen Lage welche durchaus entfernt iſt von jedem, auch dem leiſeſten Druck eines Dienſtverhältniſſes. Franziſka's Humor iſt daher von jenem an einen etwa bittern oder gar boshaften Humor ſtreifenden Charakter frei. Das giebt ihrer natürlichen Fröhlichkeit auch erſt ihren poetiſchen Nimbus. Ihm hat die Darſtellerin der Franziſka vor Allem Rechnung zu tragen: wir wollen ein von aller Abſichtlichkeit freies, fröhliches Geſchöpf vor uns ſehen, voll Herzlichkeit und lieberfülltem Gemüthe. Man ſoll es daher Franziſka anfühlen, daß der Humor zu ihrer Natur gehört, und daß ſie ſich in der Ausübung ihrer natürlichen zwangloſen Heiterkeit unendlich wohl und behaglich fühlt. Durch ihr Naturell iſt Franziſka zugleich vor jedem Uebergriff ihres Humors in das Unweibliche ſicher; ſie hält ſtets die zarte Grenze zwiſchen liebenswürdiger Keckheit und weiblichem Uebermuthe feſt. Der Humor hilft Franziska über alles Schwerfällige oder Pathetiſche hinaus und verleiht ihr ſogar die Freiheit, ſelbſt im Augenblick des Ernſtes, wie bei den Worten zum Wachtmeiſter, noch die Farben des Humors herauszukehren. Je leichter, freier, ſchalkhafter und anmuthiger die Darſtellerin dieſen Humor der Franziska trifft, deſto charakteriſtiſcher wird ſie die Rolle ſpielen.

Andeutungen über den hohen künſtleriſchen Werth von Leſſing's Minna von Barnhelm.

Schon Goethe hat die große Nationalbedeutung von Leſſing's „Minna von Barnhelm" gewürdigt. Man muß dieſelbe auch in der That ſehr hoch anſchlagen. Wie nach Goethe durch den ſiebenjährigen Krieg zum erſten Mal wieder ein Vollgehalt in die deutſche Geſchichte kam, ſo bewährt auch Minna von Barnhelm, welche den ſiebenjährigen Krieg zu ihrer Vorausſetzung hat, dadurch ein beſonderes National-Intereſſe, daß ſie die aus dem genannten Krieg hervorgegangenen Zuſtände zur Grundlage ihrer Geſtaltung macht. Aus dem ſiebenjährigen Krieg waren vor Allem Preußen und Sachſen, Letzteres beſonders durch die Leiden, welche ihm der Krieg zugefügt, in ſchroffen Gegenſatz zu einander getreten. Leſſing's Luſtſpiel übernimmt nun inſofern die Rolle der Verſöhnung zwiſchen dieſen beiden feindlichen Mächten, als es die liebenswürdige, geiſtvolle Sachſin, Minna von Barnhelm, zum Sieger über den preußiſchen Major Tellheim macht, welcher durch ſeine ſoldatiſche Strenge und Starrheit ſich verfeſtigt, bis er endlich durch das eben ſo geiſtvolle als liebenswürdige Mädchen überwunden und in ſeiner Starrheit aufgelöſt wird. Aber dies bildet nur die eine Seite des Luſtſpiels. Dem Begriff des Luſtſpiels entſpricht das Werk erſt durch ſeine ganze Compoſition. Wenn es überhaupt die Aufgabe des Luſtſpiels iſt, verkehrte Lebensanſichten und Richtungen aufzulöſen und zu vernichten, ſo erfüllt Minna von Barnhelm dieſe Aufgabe im höchſten Sinne. Der Major Tellheim hat ſich in eine völlig einſeitige und ſchiefe Vorſtellung von Ehre ſo eingewöhnt, daß er Gefahr läuft ihr ſein ganzes Lebensglück zu opfern. Dies Geſpenſt von Ehre, welches er unabläſſig in ſich aufgenährt und großgezogen hat, beruht aber weſentlich nur auf der Einbildung: dieſe hat indeſſen eine ſolche Stärke erreicht, daß Tellheim im Begriff ſteht, dieſer durchaus ſchiefen Vorſtellung von Ehre das reinſte Glück ſeines Lebens zu opfern, da alle verſtändigen Vorſtellungen gegen das Geſpenſt der Ehre unwirkſam und ohnmächtig bleiben. Die geiſtreiche Minna ſtellt ſich nun in den Umkreis ſeiner Stärke, und löſt von Innen heraus dadurch ſeine einſeitigen Vorſtellungen von Ehre auf, daß ſie ihn nöthigt, im Beſitz der Minna den ganzen Vollgehalt ſeines Glückes anzuerkennen und zu ergreifen. Das Luſtſpiel hat alſo Ernſt damit gemacht, eine verkehrte, in ſich unhaltbare Vorſtellung aufzulöſen und als unhaltbar darzulegen. Darin liegt zugleich die ſittliche Bedeutung des Luſtſpiels, wie jedes Werkes dieſer Gattung, welches dieſen Namen verdient.

Aber die ganze Compoſition des herrlichen Luſtſpiels erweiſt ſich als eine durchaus künſtleriſche, denn nichts wird in demſelben etwa durch dogmatiſche Phraſen bewieſen und erörtert, ſondern einzig und allein durch die künſtleriſche Compoſition. Den beiden Hauptfiguren, Minna von Barnhelm und Tellheim ſtehen, gleichſam als eine heitere Parodie, der Wachtmeiſter und Franziska zur Seite, durch welche ſowohl die ſoldatiſche Gravität Tellheim's, als die entgegenkommende Neigung Minna's für ihn heiter und ohne die mindeſte Verletzung parodirt werden. Das ganze Kunſtwerk zeigt uns übrigens in allen Perſonen Menſchen, nicht nur von Fleiſch und Blut, ſondern auch ſolche, wie ſie der ſiebenjährige Krieg hervorgebracht hat. Nichts iſt in dieſen Geſtalten zufällig; ſie leben vielmehr alle, weil ſie wirkliche Menſchen ſind. So hat Leſſing unter Anderm die rauhe Ehrlichkeit in dem Juſt, dem Diener Tellheim's, die Eigennützigkeit der Wirthe, welche ſich im Krieg bereichert hatten, und endlich die ſittliche Zerfahrenheit und Verkommung des franzöſiſchen Adels im Riccaut de la Marlinière in unvergänglichen Zügen hingeſtellt; dabei docirt der Dichter in ſeinem Luſtſpiel nirgends, ſondern Alles und Jedes kommt ſtets durch die Handlung und durch die ſich darin äußernden Perſönlichkeiten zum Vorſchein. So empfangen wir unter Anderm die Lehre von der nicht hoch genug anzuſchlagenden Ehrlichkeit und Treue nicht etwa durch beredte Phraſen, ſondern ſtets durch die Charaktergeſtalt, wie in der Scene im dritten Akt zwiſchen Juſt und Franziska, in welcher dieſelbe einzig und allein durch den Charakter des Juſt und ſeine ihm ganz eigenthümlichen Lebensäußerungen zur Anerkennung des hohen Vorzuges ächter Ehrlichkeit genöthigt wird.

Die Vertreter des Chriſtenthums in Leſſing's „Nathan“.

Es iſt gewiß der Mühe werth, einige Geſtalten in dem großartigſten Denkmal der Aufklärung, im „Nathan“ zum Bewußtſein zu bringen. Wir wählen dazu die Geſtalten des Patriarchen von Jeruſalem, des Kloſterbruders und des Tempelherrn, welche, obgleich dieſelben keine breite Ausdehnung bekommen haben, doch eine große und allgemeine Bedeutung in Anſpruch nehmen dürfen.

Im „Nathan“ kam es Leſſing vor Allem darauf an, das Prinzip des Humanismus über alle Satzungen einer poſitiven Religion triumphiren zu laſſen, oder das Allgemeine und ewig Menſchliche zum völligen Siege zu bringen.

Es war bei dieſer von Leſſing verfolgten Richtung ganz natürlich, daß der Dichter auf den chriſtlichen Hochmuth und Glaubensſtolz einen beſonders ſtarken Schatten zu werfen ſuchte. Aus dieſem Beſtreben iſt die Geſtalt des Patriarchen von Jeruſalem entſtanden, welche, obgleich nur von geringer dramatiſcher Ausdehnung, doch einen reichen Gehalt in ſich birgt. In der Geſtalt des Patriarchen hat Leſſing für alle Zeiten den chriſtlichen Hochmuth in ſeiner alles ächt Menſchliche verhöhnenden Bedeutung gezeichnet. Unter allen Figuren des „Nathan“ ſteht daher der Patriarch dem rein Menſchlichen am Fernſten.

Bekanntlich theilt der Tempelherr dieſem Patriarchen im „Nathan“ mit, daß ſich ein Jude eines Chriſtenkindes eifrig angenommen, und es erzogen, ihm aber nicht ſowohl die Dogmen einer poſitiven Religion eingeprägt, ſondern in ihm vor Allem den Sinn für das allgemein Menſchliche geweckt und ausgebildet habe. Aus des Tempelherrn Erzählung vernehmen wir ferner, daß das von Nathan erzogene Kind ohne ihn wahrſcheinlich verkommen wäre. Auf dieſe treue Auseinanderſetzung antwortet der Patriarch ſtets nur mit einem Ausdruck: „Der Jude wird verbrannt!“ In den Augen des Patriarchen iſt es alſo eine Todſünde, welche nur durch den Scheiterhaufen gebüßt werden kann, das Kind nicht in den Dogmen des poſitiven Chriſtenthums erzogen zu haben. Durch den ſtets wiederkehrenden Refrain des Patriarchen: „Der Jude wird verbrannt!“ hat Leſſing die alles ächt Menſchliche verhöhnende Geſinnung des glaubensſtolzen Patriarchen gezeichnet. Er zeigt dadurch, wie der chriſtliche Hochmuth in ſeiner äußerſten Spitze ſich bis zur Verhöhnung alles ächt Menſchlichen verlieren müſſe.

Aber Leſſing hat dem Patriarchen, offenbar mit großer Abſicht, auch einen Zug von Servilität gegeben, wodurch dieſer geiſtloſe Hochmuth des Patriarchen in einem noch grelleren Lichte erſcheint. Da der Patriarch aus den Mittheilungen des Tempelherrn hört, daß derſelbe vor den Augen des Sultans Gnade gefunden, bittet er den Tempelherrn, doch ſeiner, d. h. des Patriarchen, ja beim Sultan in Gnaden zu gedenken. Durch dieſen Zug von Servilitat wollte Leſſing offenbar den Schatten auf den chriſtlichen Hochmuth noch greller fallen laſſen. Dem Dichter ſchwebte dabei vor, wie ſich zum geiſtlichen Hochmuth die Servilität geſelle, welche Alles nur zum eignen Vortheil auszubeuten trachtet. Durch die Geſtalt des Patriarchen hat ſich Leſſing offenbar zugleich an der Bigotterie und dem chriſtlichen Hochmuth, durch welchen er ſo viel gelitten, rächen wollen. Dieſe Gattung von Menſchen, welche der Patriarch vertritt, ſtirbt nicht aus, ſondern erneuert ſich ſtets, je nach den Verhältniſſen. —

Die zweite Geſtalt, welche das Chriſtenthum im „Nathan" vertritt, iſt der Kloſterbruder. In ihm erſcheint das Chriſtenthum in der Form gutmüthiger Beſchränktheit. Dadurch ſehen wir die Geſtalten, wie unter andern den Patriarchen, vornämlich befähigt, Vollſtrecker des Verbrechens im Namen der chriſtlichen Religion zu ſein. Der Kloſterbruder iſt aber darum eine ſo rührende Geſtalt, weil in ihm das rein Menſchliche gegen alle derartige Zumuthungen mit voller Kraft reagirt. Selbſt des Kloſterbruders Gehorſam gegen die Kirche vermag ſich nicht unter die Zumuthung des Verbrechens zu beugen. Das unverwüſtlich Menſchliche befindet ſich fortwährend in Oppoſition gegen die Mahnung, ein Verbrechen an einem Ungläubigen zu begehen, ſelbſt nicht auf die Gefahr hin, daß die Kirche die Verantwortung dafur übernehmen wollte. Der Kloſterbruder tritt nicht etwa in Reflexionen den an ihn gemachten Zumuthungen entgegen, ſondern er reagirt dagegen in der rührenden Form einer unmittelbaren Empfindung. Daher wirkt ſein Erſcheinen auch ſtets rührend, weil ſich das Menſchliche immer nur als eine unmittelbare Berufung ſeines Gemüths zeigt.

Im Tempelherrn iſt das Gold des ächt Menſchlichen noch von den Schlacken chriſtlichen Hochmuths umgeben. Er verſchmäht ſogar den Dank für ſeine heroiſche That, des Juden Tochter dem Feuer entriſſen zu haben, weil das rein Menſchliche bei ihm noch nicht zum Durchbruch gekommen iſt.

Nathan ſtellt ſich ganz in den Kreis der Vorſtellungen, welche den Tempelherrn noch beherrſchen und löſt durch die Ueberlegenheit ſeines Geiſtes das ſtarre Vorurtheil auf, welches den Tempelherrn noch gefangen hielt. Nathan nöthigt den Tempelherrn, durch die Berufung auf das ewig Menſchliche ſeinem chriſtlichen Hochmuth zu entſagen, um ſich in der Anerkennung des rein Menſchlichen mit Nathan zu vereinigen. Im Bewußtſein des Tempelherrn wird daher die Bekehrung bewirkt, das Chriſtliche unter das ewig Menſchliche geſtellt zu haben. Die Unterredung, durch welche Nathan dieſe Bekehrung bewirkt, iſt der reinſte Triumph, welchen das rein Menſchliche über jeden religiöſen Glaubensſtolz feiert. Die Bekehrung des Tempelherrn war aber nur darum möglich, weil ſich, trotz ſeines chriſtlichen Hochmuths, das rein Menſchliche noch völlig geſund bei ihm erhalten hatte. Alſo verhält es ſich mit den drei Vertretern in Leſſing's „Nathan". Erſt indem man ſich dies völlig zum Bewußtſein bringt, iſt die Bewunderung für dieſes großartige Denkmal der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert eine hochberechtigte. So lange Geiſt und Bildung noch Mächte ſind, ſo lange wird auch die Verehrung für Leſſing's „Nathan" niemals erlöſchen.

Die große Schwierigkeit in der Darſtellung des Prinzen in Emilia Galotti von Leſſing.

Von jeher haben ſowohl Kritiker als Schauſpieler die große Schwierigkeit in der Darſtellung des Prinzen gefühlt. Was aber macht vornämlich den Prinzen zu einer ſo ſchwierigen Aufgabe für die Schauſpielkunſt? Es ſind vor Allem zwei Momente, auf deren Vereinigung bei der Darſtellung des Prinzen Alles ankommt. Wir wollen einerſeits das Bild eines von einer gewaltigen Leidenſchaft für Emilia Galotti beherrſchten Mannes ſehen und ihm doch zugleich auch das Beſtreben anfühlen, die Gewalt dieſer Leidenſchaft zu verhüllen, alſo ſeine Umgebung nicht in die ganze Tiefe dieſer Empfindung blicken zu laſſen. Die Aufgabe iſt alſo, ſowohl den Ausdruck der Leidenſchaft zu offenbaren, und doch zugleich das Beſtreben, über die Größe dieſer Leidenſchaft zu täuſchen. Schon in der erſten Unterredung des Prinzen mit dem Maler Conti müſſen wir ihm das Walten beider Momente anfühlen. Die Flamme der Leidenſchaft ſchlägt bei dem Anblick des Bildes der Emilia Galotti aus dem Prinzen heraus. Aber zugleich wollen wir doch bemerken, daß der Prinz ſich anſtrengt, die Gewalt ſeiner Leidenſchaft noch zu verhüllen. Dies müſſen namentlich ſeine Fragen an den Maler Conti verrathen. Aus der Anſtrengung, welche der Prinz macht, ſeine Leidenſchaft für Emilia Galotti zu verbergen, ſoll der Zuſchauer die Macht derſelben nur um ſo gewiſſer erkennen. In der ganzen Unterredung mit Conti wollen wir daher den Prinzen in einem Kampfe begriffen ſehen. Daſſelbe gilt von der gleich darauf folgenden Unterredung mit Marinelli. Dieſer ſchlaue Hofmann wird ſehr bald inne, was in der Seele des Prinzen vorgeht, und baut darauf ſogleich ſeinen Plan, ſich dem Prinzen unentbehrlich zu machen. So gut Marinelli die Leidenſchaft des Prinzen durchſchaut, ſoll dies auch der Zuſchauer. Auch in dieſer Scene hat ſich alſo der Kampf im Prinzen fortzuſetzen. Leidenſchaftlich und doch zugleich gehalten, das iſt hier die Aufgabe, um welche es ſich handelt. Je mächtiger beide Seiten zugleich zur Erſcheinung kommen, deſto mehr ſpielt der Darſteller des Prinzen im Sinne des

Dichters. Der Prinz hat mit Emilia Galotti ſelbſt nur eine einzige Begegnung, nämlich im dritten Akt. Hier iſt es die Aufgabe des Darſtellers, in Blick, Haltung und Rede ſeiner mächtigen Leidenſchaft für Emilia Galotti vollen Ausdruck zu verleihen. Der Prinz bietet in ſeiner Erklärung gegen Emilia Galotti den ganzen Schmelz ſeiner Empfindung auf, um bei derſelben einen bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Der Prinz iſt in dieſer Unterredung einerſeits noch ſchüchtern in ſeinen Liebes-Erklärungen und doch zugleich von einer übergewaltigen Leidenſchaft erfüllt. Man muß aus den Reden des Prinzen dies Erzittern der Seele heraushören. Innigkeit, Leidenſchaft, ſchüchternes Begehren ſollen ſich in dieſen Reden des Prinzen zu Emilia Galotti durchdringen. Wir ſollen aus dieſer Begegnung des Prinzen inne werden, daß er offenbar auf die Sinne Emilia's gewirkt, ja, daß ſie ſelbſt für ſich fürchtet. Nur dadurch iſt ihre ſpätere Erklärung gegen ihren Vater Odoardo zu verſtehen, daß Verführung die einzig wahre Gewalt ſei, über welche auch ſie ſich durchaus nicht erhaben wähnt. Kann der Darſteller des Prinzen ſeinen Reden zu Emilia nicht den höchſten Schmelz der Empfindung verleihen, und den Accent tiefer Leidenſchaftlichkeit, ſo wird dieſe ſchöne Scene ohne Wirkung ſein und ſtets hinter der Abſicht Leſſing's zurückbleiben.

Worin liegt der hohe Reiz der Leſſing'ſchen Proſa in ſeinen Dramen?

Niemand wird beſtreiten, daß Leſſing's Proſa auch heute noch als eine muſtergültige gelten kann. Worin liegt dies? Leſſing's Proſa in ſeinen Dramen vereinigt zwei Momente, welche ſich ſonſt einander auszuſchließen pflegen.

Sie iſt nämlich einerſeits fließend, leicht und frei und anderſeits gedankenreich und edel. Leſſing's Proſa ſchließt daher ſowohl das Pathetiſche als das Triviale aus; ſie iſt ſtets natürlich, lebendig und der Ausdruck des **Lebens**, ohne ſich jemals in Trivialität zu verlieren. Ueberall trachtet Leſſing darnach, viel mit wenig Worten zu ſagen. Darum wirkt ſeine Proſa ſtets ſo anregend, daß ſie den Hörer oder Leſer nöthigt, ſich ihr gegenüber productiv zu verhalten. Die Leſſing'ſche Proſa ſchließt in ſeinen Dramen durchaus nicht die Zeichnung des individuellen Lebens aus; ſie weiß vielmehr jede Geſtalt ſehr individuell zu färben; nirgends begegnet man überflüſſigen Beiwörtern, welche nur die Noth erzeugt hat. Man mache einmal den Verſuch, etwas in Leſſing's Proſa hinwegzunehmen, oder ihr etwas hinzuzufügen, und man wird ſogleich inne werden, daß man etwas an ſeinem Sinne und Denken verändert hat. Leſſing's Proſa iſt ſtets von der ſchlagendſten Lebendigkeit, da er ſtets nur ſo viel giebt, als der Gedanke fordert. Sein großer kritiſcher Geiſt wußte ſeine Proſa von allem Ueberflüſſigen fern zu halten. Der Luxus der Prädicate, wenn dieſelben nicht unbedingt zur Sache gehören, iſt ſchlechthin verbannt. Durch die Vereinigung von Gedankenreichthum und Leichtigkeit in der Satzfügung wird Leſſing's Proſa muſtergültig bleiben, ſo lange es noch deutſche Bildung und ächten Sinn für edle Proſa giebt.

Andeutungen über die Auffaſſung und Darſtellung des Wallenſtein in Schiller's Wallenſtein.

Die Rolle des Wallenſtein iſt jedenfalls eine der intereſſanteſten und ſchwierigſten Aufgaben für die

Schauſpielkunſt. Man begeht aber einen großen Irrthum, wenn man meint, der **Wallenſtein** Schiller's ſei nur durch **große Mittel** zu verſinnlichen, und Jeder müſſe von dieſer Rolle zurücktreten, der nicht im Beſitz eines wahrhaft **mächtigen** Organs ſei. Nichts kann verkehrter ſein. Was Wallenſtein zu Wallenſtein macht, iſt ſeine **geiſtige** Souveränität und Hoheit, durch welche er ſeine ganze Umgebung überragt und zugleich beherrſcht. Das Wort, welches Wallenſtein ſelbſt einmal braucht: „Es iſt der Geiſt, der ſich den Körper baut, gilt vor Allem von ihm ſelbſt. Aus ſeiner geiſtigen Hoheit und Souveränität ſoll die Macht erklärlich ſein, welche er auf ſeine ganze Umgebung ausübt. Dadurch allein ſoll es als etwas Natürliches erſcheinen, daß Wallenſtein die Menſchen nach ſeinen Worten, wie Steine auf einem Brette ſchiebt. Dieſe geiſtige Souveränität Wallenſtein's erſcheint durchgängig als das Charakteriſtiſche ſeiner Perſönlichkeit, und ſoll auch in dieſem Sinne überall zur Erſcheinung kommen. Aus dieſer geiſtigen Souveränität folgt auch das Selbſtbewußtſein, welches ihn überall begleitet und umleuchtet. Es kann daher gar nichts Verkehrteres geben, als den Wallenſtein zum Repräſentanten einer gewaltigen **Naturkraft** zu machen, welche nur durch die glänzendſte Fülle des Organs und eine außerordentliche Kraft des Tons wirken könne.

Wallenſtein hat eigentlich nur **zwei** Momente des vollen Affectes, zu deren Verſinnlichung auch bedeutende Mittel gehören. Den einen Moment bildet die große Rede, mit welcher der, durch den plötzlichen Verrath des Octavio Piccolomini niedergeworfene Held auf den Hohn ſeiner Umgebung, welche darin ein trügeriſches Zeichen ſeines Vertrauens zu den Sternen ſehen, im höchſten Affect erwiedert, und welche mit den Worten anfängt: „Die Sterne ſind es nicht". Den **zweiten** Moment entfeſſelten Affectes bilden die gewaltigen Worte, mit welchen er zu den rebelliſch gewordenen Truppen hinauseilt, um dieſelben durch die Gewalt ſeiner Perſönlichkeit in das Bette des Gehorſams zurückzubringen. Dieſe beiden Stellen ſchließen allerdings alles **Schwächliche** des Tons aus, und machen es wünſchenswerth, daß der Darſteller des Wallenſtein auch über große Mittel gebiete. Außer den beiden hier genannten Momenten aber findet ſich im ganzen Wallenſtein auch nicht eine Stelle, zu welcher ein außerordentlicher Kraftaufwand des Organs unumgänglich nothwendig wäre. Aber überall ſoll aus den Reden Wallenſtein's die Ueberlegenheit eines ſouveränen Geiſtes herausſtrahlen, welcher ſich der ganzen Macht ſeiner Perſönlichkeit in jedem Augenblicke völlig bewußt iſt. Dahin gehört der große Monolog, welcher mit den Worten anfängt: „Du haſt's erreicht, Octavio. Dahin die Anrede an die Cüraſſiere vom Regiment Pappenheim. Dahin endlich ſeine Reden, durch welche er den Max Piccolomini **ganz** an ſeine Perſon zu feſſeln trachtet. Alle dieſe genannten Reden fordern den Eindruck einer ſouveränen geiſtigen Perſönlichkeit, und wollen ohne alles declamatoriſche Gepränge, vor Allem aber ohne hohles Pathos wiedergegeben ſein. Wir wollen in allen dieſen Reden Wallenſtein's ihm anfühlen und anhören, daß er nicht nur als der ſeine ganze Umgebung beherrſchende Geiſt erſcheint, ſondern zugleich auch, daß er ſich der **Wirkungen** bewußt iſt, welche dieſe Reden ausüben ſollen. Wallenſtein kann daher nicht großartig und ruhig genug geſpielt werden, aber in jedem Augenblick ſoll uns die Ruhe eines hohen ſelbſtbewußten Geiſtes entgegenſtrahlen, welche nichts gemein hat mit der Ruhe eines phlegmatiſchen Temperamentes. Im fünften Akt endlich ſehen wir Wallenſtein von einer elegiſchen Stimmung beherrſcht, welche vollends jeden großen Kraftaufwand ausſchließt

Nur wenn Wallenſtein dieſes Bild eines ſouveranen Geiſtes in jedem Augenblicke verſinnlicht, iſt er im Geiſte des Dichters wiedergeboren. Ein Schauſpieler dagegen, welcher, wenn auch mit koloſſalen Sprachmitteln ausgerüſtet, den Wallenſtein nicht zum Abbild einer ſouveränen Geiſtigkeit zu geſtalten vermag, wird niemals den Schiller'ſchen Helden, ſondern höchſtens einen polternden Wachtmeiſter wiedergeben. Nur der Geiſt, welcher den Körper des Tons ganz nach ſeinem Willen zu durchdringen und zu geſtalten weiß, kann hier die vom Dichter beabſichtigten Wirkungen erreichen. Allerdings gehört eine große **Modulation** des Tones zur Darſtellung des Wallenſtein, da auch die leiſeſten Bewegungen ſeines Gemüths uns zur Anſchauung kommen ſollen; aber es iſt ein Wahn zu glauben, der Wallenſtein Schiller's fordere etwa die Mittel eines Carl Moor, des weltzertrümmernden Titanen. Die größten Wirkungen, welche Wallenſtein jemals von der Bühne herab erreicht hat und hat erreichen können, werden immer nur darin beſtehen, daß wir aus allen Reden, wie aus der ganzen Haltung und Bewegung des Helden das Bild einer ſouveränen Geiſtigkeit und einer über den Verhältniſſen ſtehenden Ruhe gewinnen.

Andeutungen und Winke für die Auffaſſung und Darſtellung der „Jungfrau von Orleans" von Schiller.

Die Rolle der „Jungfrau von Orleans" war ſtets ein Ziel künſtleriſchen Ehrgeizes für die Darſtellerinnen jugendlicher Heldinnen; dies Ziel wurde noch erhöht, indem man ſich die majeſtätiſche Sprache und den hohen rhetoriſchen Schwung derſelben vergegenwärtigte, und zugleich die Triumphe ſich zur Anſchauung brachte, welche durch dieſe Rolle zu gewinnen ſeien. Vor Allem aber kommt es darauf an, daß uns nicht nur eine ſchön declamirende Jungfrau, ſondern eine Darſtellerin im Sinne des Dichters entgegentrete. Dieſem Zwecke mögen die nachfolgenden Andeutungen dienen.

Schon das Vorſpiel zeichnet uns die Jungfrau mit den feſteſten und ſicherſten Umriſſen und bietet der Darſtellerin die Gelegenheit, die Geſtalt in plaſtiſcher Beſtimmtheit hinzuſtellen, ſo daß uns dieſelbe fort und fort bis zum Schluſſe begleitet. Wird dieſes im Vorſpiel verſäumt, ſo kann es nirgend wieder eingebracht werden. Wir ſehen die Jungfrau zunächſt in träumeriſcher Abgeſchiedenheit von ihrer Umgebung unter dem Baume ſitzen, und erfüllt von der Sendung, zu welcher ſie ſich berufen fühlt. Erſt das Eintreten des Landmannes mit dem Helm in der Hand und ſeine Erzählung gewinnen der Jungfrau einen lebhaften Antheil ab, aus welchem ſich ſogleich die gottbegabte Seherin vor uns entbindet. Wir wollen in ihr zuerſt ein inſpirirtes Geſchöpf hören, welches uns die Ueberzeugung aufdringt, daß ein Dämon aus ihr ſpricht und ihre Rede formt. Die Worte der Jungfrau, beſonders der große Satz, der mit den Worten beginnt: „Nichts von Verträgen, nichts von Uebergabe“, ſoll wie ein Bergſtrom hervordringen und uns den Eindruck einer weit über ihr urſprüngliches Denken hinausgeriſſenen Perſönlichkeit geben. Ohne der Deutlichkeit Eintrag zu thun, muß die Rede in einem rapiden Tempo wachſen, ohne jemals an eine rhetoriſche Kunſt zu erinnern. Die Darſtellerin kann auf dieſe prophetiſche Rede nicht genug Gewicht legen, denn wir wollen in ihr ein gottbegeiſtertes Weſen hören, nichts von rhetoriſchem Prunk und Schönrednerei, aber ein mächtig wallender Strom edelſter Beredſamkeit. Dieſelbe ſetzt ſich bis zum Monolog am Schluß des Vorſpiels fort. In dem berühmten Monolog: „Lebt wohl ihr Berge u. ſ. w.“, wollen wir nun vor Allem die einfache Hirtin vernehmen, welche, fern von allem Prunk, uns den Schmerz der Reſignation auf ein bisher durchlebtes Glück offenbart. Mit dieſem elegiſchen Ton wechſelt die Begeiſterung der Kriegerin ab. Mit dieſem begeiſterungsvollen Ruf endet das Vorſpiel.

Wir ſehen die Jungfrau im Stücke zum erſten Mal in dem Königsſaal, eingeführt durch die begeiſterte Menge und den Erzbiſchof. Der Glaube an ſie iſt bereits durch einen Sieg befeſtigt. Johanna befindet ſich offenbar in einer erhöhten Stimmung, welche ihrer ganzen Rede die Weihe giebt. Ein großes Gewicht hat zunächſt die Darſtellerin auf die Erzählung zu legen, in welcher uns Johanna ihre Miſſion erklärt und darlegt. Die ganze Erzählung muß den Ton der Wahrheit und tiefſten Ueberzeugung an ſich tragen. Auf die Anweſenden ſoll dieſe Erzählung den Eindruck innerſter Wahrheit machen und Alle von der Göttlichkeit ihrer Miſſion erfüllen.

Die begeiſterte Stimmung der Jungfrau ſetzt ſich in den nächſten Scenen fort, und feiert namentlich in der Bekehrung des Herzogs von Burgund ihren höchſten Triumph. Im dritten Akt bildet das Zuſammentreffen der Jungfrau mit Lyonel die eigentliche Kataſtrophe; auf ſie hat die Darſtellerin das höchſte Gewicht zu legen. Die Situation iſt dieſe: Lyonel erwartet zu Boden geſtreckt den Todesſtoß durch die Jungfrau, da trifft ſie der Strahl ſeines Auges und ſchmilzt ihren Vorſatz. Sie gebietet nun Lyonel zu fliehen, um ſich nicht mit ſeinem Blute zu beflecken. Während in „Romeo und Julia“ das lebendige Wort die Geburtsſtätte der Leidenſchaft iſt, ſo übernimmt offenbar in der Jungfrau der Blick dieſe Rolle des Worts. Johanna fühlt ſich durch den Blick Lyonel's elektriſch berührt. Sie fühlt ſich durch denſelben ſogleich zu einer Leidenſchaft für den ſchönen Jüngling bewegt, als auch zugleich von dem Schuldbewußtſein ergriffen, ihrer göttlichen Miſſion untreu geworden zu ſein. Beides hat uns die Darſtellung zu zeigen. Wir wollen ſowohl das von Liebesleiden, als vom Schuldbewußtſein ergriffene Weib vor uns ſehen. Johanna ſteht einen Augenblick wie vernichtet da, ſie erzittert, und willenlos läßt ſie das Schwert ihren Händen entreißen. Aber dies zermalmende Schuldbewußtſein hat auch ihre Kräfte aufgezehrt, ſie vermag ſich nicht mehr aufrecht zu erhalten, ſondern bricht zuſammen.

Der große Monolog vor der Krönung zeigt uns die Johanna gebrochen, und gleichſam geſpalten in das Gefühl der Begeiſterung, endlich in der bevorſtehenden Krönung des Königs das Ziel ihrer Aufgabe erreicht zu haben, und in der Empfindung, durch die Liebe ihrer göttlichen Sendung untreu geworden zu ſein. Von dieſen beiden Empfindungen iſt der ganze Monolog getragen; Johanna iſt dadurch im tiefſten Innern erſchüttert und macht ihrem zermalmenden Schuldbewußtſein zunächſt in der Rede Luſt, welche ſie an die Fahne richtet, welche ihr zur Tragung angeboten wird. Dieſe trägt das Bild der Mutter Gottes an ſich, und dieſer Anblick drückt zugleich die Jungfrau nieder, weil dieſes Bild ihr ganz beſonders ihr Schuldbewußtſein vor die Seele bringt; dadurch iſt Johanna völlig in ſich gebrochen! So erſcheint ſie uns in dem Krönungszuge; ihr zitternder Gang und ihre ganze Haltung verrathen das gebrochene Weib, welches vom Gefühle ihrer Schuld durchwühlt wird. Aus der Kirche zurückgekehrt, nähert ſich ihr der Vater, der alte Thibaut, ſie in den heftigſten Ausdrücken der Verbindung mit dem Satan anklagend. Johanna ſetzt dieſer furchtbaren Anklage nur dumpfes Schweigen entgegen, worin ſie auch beharrt, obgleich ſie alle Anweſenden beſchwören, nur ein Wort zu ihrer Rechtfertigung zu ſprechen. Johanna verharrt dem Vater gegenüber in dieſem Schweigen offenbar darum, weil ſie, im Gefühl ihrer Schuld, den ganzen Umfang des väterlichen Zornes als Strafe ihrer Schuld auf ſich zu nehmen entſchloſſen iſt. Da ſie bei ihrem Stillſchweigen verharrt, ſo trennen ſich zuletzt die Anweſenden, welche nur auf ein Wort ihrer Vertheidigung gehofft hatten, von ihr, und laſſen ſie in ihrer furchtbaren Einſamkeit zurück. Dadurch aber, daß Johanna der furchtbaren Anklage des Vaters gegenüber ſich ſchweigend verhalten, hat ſie auch den ganzen Umfang der Strafe für ihre Schuld auf ſich genommen, ſich aber dadurch zugleich innerlich gereinigt und geſühnt. Der letzte Akt zeigt uns in der, bei der Königin Iſabeau gefangenen Jungfrau die innerlich befreite und gereinigte Johanna wieder, welche ſich auch wieder in das Reich göttlicher Gnade aufgenommen fühlt. Der Moment, wo nach brünſtigem Gebet die Ketten plötzlich von der Jungfrau fallen, und ſie zur Rettung hinauseilt, bethätigt uns ihre vollſtändige innere Erlöſung. Es iſt durchaus nicht nöthig, daß jenes berühmte Gebet, an deſſen Schluß die Ketten abfallen, mit einem ungeheuern Aufwand von Kraft geſprochen werde, es ſind vielmehr Töne der verzweifelten Seele, welche an uns dringen, und die fieberhafte Angſt der Johanna verrathen.

Die letzte Scene bietet keine Schwierigkeit dar. Nur der Tod muß von der Darſtellerin der Johanna als Verklärung aufgefaßt und dargeſtellt werden. Man muß der letzten Rede der Johanna anhören, daß ſie ſich von den Banden des Leibes gelöſt fühlt und in dieſer Löſung das Vorgefühl der Seligkeit empfindet, in den Schooß der göttlichen Gnade aufgenommen zu ſein. Wir wollen in der letzten Rede nicht ſowohl eine Sterbende, als vielmehr eine von den Banden des Leibes Erlöſte ſehen. Wir wollen hier durchaus nicht an die Gebrechlichkeit des Irdiſchen erinnert werden, ſondern nur die Verklärung der Perſönlichkeit anſchauen.

Die Perſönlichkeit und die Darſtellung der Lady Milford in Schiller's „Kabale und Liebe“.

Die Lady Milford iſt die erſte weibliche Perſönlichkeit von wahrhaft dramatiſchem Intereſſe, welche Schiller geſchaffen hat.

Seine Amalie in den Räubern war ein excentriſches Weib, ohne Maaß und Haltung. In Lady Milford ſtellt ſich dagegen der Dichter auf den Boden der Wirklichkeit, und ſchafft eine in jeder Beziehung intereſſante Geſtalt, welche von jeher von bedeutenden Schauſpielerinnen mit beſonderer Vorliebe dargeſtellt worden iſt.

Lady Milford hat ſich zwar dem Fürſten als Geliebte hingegeben, hat aber dennoch, trotz dieſer Erniedrigung, den Adel des Gemüths nicht eingebüßt. Dies beweiſt ſie dadurch, daß ſie ſich ſehnt, ihr Verhältniß zum Fürſten aufzugeben, und in eine Ehe mit einem geliebten Manne zu treten. Sie hat es durch ihre Schlauheit dahin gebracht, daß man ihr ſelbſt den von ihr geliebten Mann, den Major „Ferdinand von Walter", wirklich als Gatten geben will. An der Seite dieſes Mannes will ſie fortan in ſtiller Zurückgezogenheit leben und ihn wirklich glücklich machen. Ferdinand von Walter tritt ihr, nur auf Befehl ſeines Vaters, gegenüber, und erklärt ihr ganz unumwunden ſeinen moraliſchen Widerwillen, ſie zu heirathen. Da es der Lady Ernſt damit iſt, ſowohl aus ihrem Verhältniß zum Fürſten zu ſcheiden, als den Major von Walter zu beglücken, ſo erzählt ſie dieſem in ihrer erſten Unterredung mit demſelben, die Geſchichte ihrer Vergangenheit mit der edelſten Offenheit. Der Major wird durch dieſe Erzählung tief ergriffen, und würde in ein Verhaltniß zur Lady eingehen, wenn ihm ſeine Leidenſchaft zu Louiſe Miller nicht davon abhielte. Die Erzählung der Lady iſt ein Meiſterſtück, wahr, offen und prunklos, nur dazu gemacht, um ſich vor dem Major zu reinigen und ihn zu überzeugen, daß ihr edler Kern noch unangetaſtet geblieben ſei. Dieſe ganze Scene der Lady iſt für eine begabte Schauſpielerin eine der intereſſanteſten Aufgaben. Hier einige Andeutungen uber ihre Darſtellung.

Beim Beginn des Aktes ſehen wir die Lady in großer Unruhe und Aufregung, weil ſie den Beſuch des von ihr bereits geliebten Major von Walter erwartet, und ſich nicht verhehlt, daß derſelbe ſich nicht übereilen werde, ihr ſeine Hand zu reichen.

Die große Aufregung der Lady kann nicht entſchieden genug dargeſtellt werden, denn ſie ſoll uns ihren Gemüthszuſtand malen und zugleich der ganzen folgenden Unterredung mit dem Major zur Folie dienen.

Die Lady empfängt den Major, vor innerer Bewegung zitternd, und ſammelt ſich erſt allmählig zu einer etwas ruhigeren Haltung. Dieſe Anſtrengung, ſich zu ſammeln, wollen wir der Lady auf das beſtimmteſte anfühlen. Auch während der Erzählung wollen wir ſowohl aus der Stimme, als aus dem Ausdruck, welchen die Erzählung in ihrem Munde annimmt, heraushören, welche große Bewegung in ihrem Gemüthe vorgeht. Die Wirkung wird um ſo größer ſein, je mehr man ihr in der Erzählung die Anſtrengung anfühlt, die es ihr koſtet, ſich zu einer ruhigen Mittheilung zu ſammeln. Erſt nach der Erzählung wird man aus ihrem Erguß gegen „Ferdinand" heraushören müſſen, welche Leidenſchaft in ihrem Buſen glüht. Während ihr „Ferdinand" das Geſtändniß ſeiner Liebe zu Louiſen macht, müſſen wir ihr die Leiden der Seele anfühlen, die ſie dabei durchlebt. Aus ihrer letzten Erwiderung, mit welcher ſie von Ferdinand ſcheidet, ſoll der Ton des in ihrem Stolze tief gekränkten Weibes ſprechen. Je mehr man in dieſer ganzen Scene der Lady den ungeheuren Kampf anfühlt, ſich zu ſammeln und zu beherrſchen, deſto wirkungsvoller wird die Darſtellerin dieſe Scene ſpielen. Der Kampf der Salondame mit der natürlichen Erregtheit des Weibes fordert eben ſo viel Intelligenz als künſtleriſche Begabung. Weiß die Darſtellerin uns nicht ganz in dieſen Kampf einzuführen, ſo wird ſie ſtets hinter dem Bilde des Dichters zurückbleiben und nur eine ſchwache Wirkung hervorbringen.

Im vierten Akt ſehen wir die Lady der Louiſe, der Geliebten Ferdinands, gegenüber. In dieſer Scene ſchlägt die Lady alle Töne, von der rührendſten Bitte bis zum flammenden Zorn an. Dieſe ganze Gefühlsſkala muß auch in der Darſtellung zum entſprechenden Ausdruck kommen. Louiſe entfernt ſich und hinterläßt der Lady die Ausſicht, daß ſie bald durch Selbſtmord ihr Leben enden werde. Die Lady bleibt allein zurück, und nun beginnt der weibliche Stolz in ſeiner ganzen Macht ſich ihrer zu bemächtigen. Sie will an Größe der Louiſe nicht weichen. Sie erarbeitet ſich in der Tiefe ihres Bewußtſeins den Entſchluß, freiwillig von dem Fürſten zu ſcheiden und in Armuth nach Loretto zu pilgern. Dieſe Reſignation kann nicht groß und erhaben genug dargeſtellt werden, denn wir wollen ſowohl in ihrem Selbſtgeſpräch als in dem Abſchied von ihrer Bedienung das ſittlich erhobene Weib vor uns ſehen, welches, innerlich frei geworden, den von ihr verachteten Hofmarſchall mit dem bitterſten Hohn behandelt. Je größer die Lady dieſe innere Erhebung darſtellt, deſto mehr ſpielt ſie im Geiſt des Dichters. Dem Zuſchauer aber ſoll die Lady das Bild einer Natur offenbaren, in welcher der ſittliche Geiſt ſich völlig zum Herrn über ihr ſündhaftes Bewußtſein gemacht hat.

Je reiner und edler die Lady dieſe Erhebung darſtellt, um deſto großartiger wird das Bild ſein, welches ſie dem Zuſchauer hinterläßt.

Der Kammerdiener in Schiller's Kabale und Liebe. (Akt II.)

Es gewährt nicht ſelten ein großes Intereſſe, auch untergeordnete Rollen eines Schauſpiels durch Würdigung ihrer Bedeutung in ein helles Licht zu ſtellen und dadurch dem Darſteller ſolcher Rollen förderlich zu werden. Zum Nachweis des Geſagten wählen wir die im Organismus des Werkes gewiß untergeordnete Rolle des Kammerdieners in Schiller's Kabale und Liebe. Obgleich derſelbe nur in einer einzigen Scene erſcheint, ſo darf ſich doch ſelbſt ein großer Schauſpieler nicht ſchämen, dieſe Rolle zu ſpielen. Der Kammerdiener, in reifem Mannesalter, kommt zur Lady Milford und überbringt derſelben ein Käſtchen mit Juwelen, als ein Geſchenk des Fürſten. Seine Haltung iſt durch Leiden bereits etwas gebeugt, ſein Antlitz verräth einen Schmerzenszug und zeigt uns noch den Ausdruck einer großen Gemüthsbewegung. Dieſe wird ſich ſogleich in der erſten Rede verrathen, mit welcher er der Lady das Käſtchen übergiebt. Nachdem ſchon die erſten Worte die tiefe Erſchütterung des Gemüthes verrathen haben, vollendet die Erzählung ſelbſt das Bild. Dieſe Erzählung enthüllt uns das grauenhafte Bild ſocialer Zuſtände, in welchen die Willkür allein regiert und gegen die Launen des Fürſten Alles rechtlos erſcheint. Wir vernehmen die Thatſache des ſchmählichen Verkaufs von Landeskindern nach Amerika, wie die Gräuel, welche ſich bei ihrem Abgange dabei ereignet haben.

Der Kammerdiener muß die Erzählung dieſer Vorgänge, bei welchen er ſelbſt ſo ſehr betheiligt iſt, mit tiefer Erſchütterung ſprechen und dadurch auf die Zuhörer wirken; nicht ſentimental, oder gar weinerlich, ſondern mit Groll und Erbitterung erfüllter Seele. Man wird die Lady ſelbſt davon tief bewegt ſehen. Das Geldgeſchenk, welches ſie dem Kammerdiener nach beendigter Erzählung reicht, legt er mit Bitterkeit und Verachtung zugleich, mit den Worten: „Legt's zu dem Uebrigen" auf den Tiſch nieder. Aus dieſen Worten wollen wir den verletzten Stolz und die gereizte Stimmung eines tief beleidigten Gemüthes heraushören. Nach dieſen Worten verlaßt uns der Kammerdiener. Wird derſelbe im Sinne des Dichters geſpielt, ſo wird uns dieſe Geſtalt fort und fort begleiten als Zeugniß der unwürdigen ſocialen Zuſtände, welche uns das Stück vorführt, und welche in dieſem

Zeitalter herrſchen. Die Erzählung des Kammerdieners von der rohen Gewalt, welche ſich beim Abzug der unglücklichen Opfer geltend machte, kann künſtleriſch ſehr ausgearbeitet werden und ſoll den Zuhörer erſchüttern. Sie muß in großen Zügen und mit dem Ausdruck großer Erbitterung die brutale Gewalt malen, welche ſich bei dieſer Scene hervorgethan hat. Man muß es dem Kammerdiener anfühlen, daß ſein Herz voll iſt von dem Erlebten und daß er, ſonſt zu ſchweigendem Gehorſam verurtheilt, zur Rede greift, um, ſelbſt wenn ihm daraus ein Nachtheil erwachſen ſollte, ſeinen Grimm über die erlebte Schmach auszuſprechen. Vor Allem ſoll der Kammerdiener im Ausdruck ſeines Schmerzes wahr ſein, ohne Uebertreibung und Affektation, denn wir wollen glauben, daß ſelbſt die Lady davon ergriffen iſt. Wir hören in der Erzählung des Kammerdieners eine Stimme aus dem Volk und können es begreifen, wie ſich die Erbitterung des ſo lange geknechteten Volks endlich in Gewaltthat Luft macht. Aus der ganzen Haltung, wie aus dem Vortrage der Erzählung muß eine edle Nation zu uns ſprechen, welche das Erlebte noch tiefer empfindet, als ſie direct in das Wort faſſen kann. Je edler die Erzählung vorgetragen wird, je mehr Accente der Seele ſie uns bietet, deſto mehr iſt ſie im Sinne des Dichters und der Situation.

Wie muß der berühmte Monolog in Schiller's Tell (am Schluß des vierten Aktes) aufgefaßt und behandelt werden?

Sehr häufig wird der berühmte Monolog des Tell nur als Declamations-Stück behandelt, ſo daß die Situation, aus welcher er erwachſen iſt, dabei gänzlich vernichtet wird. Nichts kann verkehrter ſein. Der Monolog iſt nur dann wahrhaft dichteriſch und künſtleriſch, wenn er als Ausdruck der Stimmung behandelt wird. Hier einige Andeutungen darüber. Tell tritt offenbar raſchen Schrittes auf, indem er ſich theils forſchend, theils ſchüchtern nach allen Seiten umſieht. Seine Seele hat auf dem ganzen Wege heftig gearbeitet. Der Gedanke, Geßler zu tödten, iſt bei ihm zum Entſchluſſe gereift. Dieſe große Gemüthsbewegung muß man ihm ſchon bei ſeinem Eintritt anfühlen. Schon die erſten Verſe, in welchen er uns das Terrain näher bezeichnet, von welchem aus das tödtliche Geſchoß auf Geßler gerichtet werden ſoll, muſſen dieſe innere Arbeit ſeines Gemüthes und ſeine fieberhafte Aufregung verrathen. Er ſpricht daher die erſten Verſe in raſchem Tempo, von kurzen Pauſen unterbrochen, in welchen ſich beſonders ſeine innere Aufregung zeigt. Ein langſames Tempo würde die ganze Situation vernichten! Nachdem er nun zunächſt in fieberhafter Haſt die erſten Verſe geſprochen, wechſeln während des Monologes die Momente ſchmerzlicher Erinnerung an den ihm auferlegten Frevel, auf das Haupt des Kindes anzulegen, und der Racheluſt, den Geßler zu verrichten, ab. Man kann daher ſagen, daß der Monolog weſentlich von einem elegiſchen und einem dramatiſchen Element durchzogen und getragen wird. Das erſtere iſt bedingt durch die ſchmerzliche Erinnerung an die furchtbare Situation, das letztere durch den in immer durchdringenderen Tönen in ihm ausbrechenden Racheruf. Nichts kann daher dem Monolog in ſeiner Recitation verderblicher werden als eine Dehnung der Rede, weil ſie uns geradezu um den Einblick in das Gemüth und die Kämpfe Tell's bringt. Der Darſteller wird alſo zwiſchen den beiden Elementen, dem elegiſchen und dämoniſchen, raſch abwechſeln, im Ausdruck des erſteren zuweilen bis zur Rührung, und zur zitternden

Thräne, im Ausdruck des Dämoniſchen bis zum Furchtbaren fortgehen.

Worin liegt die große Schwierigkeit für die Darſtellung des Mephiſtopheles in Goethe's Fauſt?

Wir dürfen wohl keinen Widerſpruch erwarten, wenn wir behaupten, daß noch kein Darſteller des Mephiſtopheles, auch Seydelmann nicht ausgenommen, ſich die unbedingte Anerkennung in dieſer Rolle erworben hat. Worin liegt das? Der große, geniale Wurf, welchen Goethe mit dem Mephiſtopheles gethan hat, beruht weſentlich darauf, daß er uns ſowohl den Teufel der Volksſage, als den alles Ideale verſpottenden Schalk zur Anſchauung gebracht hat. Was folgt daraus für die Darſtellung des Mephiſtopheles? Dieſelbe ſoll an Vielſeitigkeit mit der dichteriſchen Schöpfung wetteifern, d. h. ſie ſoll uns ſowohl den Teufel der Volksſage, als den Alles verſpottenden Schalk zur Anſchauung bringen. Man wird zugeben, daß dazu eine Welt von Tönen gehört, um dieſe wunderbare Schöpfung zu verſinnlichen. In der erſten Scene wollen wir im Mephiſtopheles dem Fauſt gegenüber ſowohl den Vertreter des ſelbſtbewußten Böſen vor uns ſehen, als durch den Grimm des Mephiſtopheles vernehmen, daß er nur das einzelne, niemals aber das allgemeine Leben vernichten kann. Dagegen ſoll uns Mephiſtopheles in ſeinem Verhältniß zu Martha den ſpottenden Schalk und den ironiſchen Teufel zeigen; zornig iſt Mephiſtopheles faſt niemals, nur einmal in der Hexenküche, während Spott und Hohn fortwährend auf ſeinen Lippen ſtehen. Es heißt den Mephiſtopheles herabſetzen, wenn ſich ein Darſteller verleiten läßt, ihn auch nur in einer einzigen Scene als Spaßmacher zu zeigen, dies iſt der Dichtung völlig unwürdig. Denn ſelbſt in den Scenen mit der

Martha wollen wir den fauſtiſchen Ton noch hören, der Mephiſtopheles überall begleiten muß. Freilich iſt die erſte Bedingung zur künſtleriſchen Darſtellung dieſer Geſtalt, daß der Schauſpieler auch für alle Einzelnheiten dieſer Rolle das vollſte Verſtändniß habe, etwas, was man bei der Bildung unſerer heutigen Schauſpieler nicht immer erwarten kann. Hohn, Spott, Sarkasmus müſſen dem Mephiſtopheles unabläſſig zu Gebote ſtehen. Jeder harmloſe Ton zerſtört augenblicklich dieſe Geſtalt. Dieſen Ton aber in allen ſeinen Nüancen durch die ganze Rolle hindurch feſtzuhalten, iſt das große Geheimniß für die Darſtellung und bildet ihre unendlichen Schwierigkeiten.

Wie muß die kranke Marie Beaumarchais in Goethe's Clavigo auf der Bühne dargeſtellt werden?

Keine Rolle verleitet vielleicht ſo ſehr dazu, die Bühne zu einem Lazarethe zu machen, als die kranke Marie Beaumarchais in Goethe's Clavigo. Wir haben dieſe Rolle einſt von einer berühmten Schauſpielerin, Fräulein Charlotte v. Hagen ſo ſpielen ſehen, daß wir uns, ihr gegenüber, eher in einem Lazareth, als in einem Tempel der Kunſt zu befinden glaubten. So ſehr trug dieſe Künſtlerin alle Symptome der Schwindſucht zur Schau!

Der Schauſpieler aber ſoll niemals vergeſſen, daß er es nur mit dem ſchönen Schein, nicht aber mit der nackten Naturwahrheit zu thun hat, dies darf auch die Darſtellerin der kranken Marie Beaumarchais niemals außer Acht laſſen. Sie darf alſo nicht ſo weit gehen, uns durch ein die Rede unabläſſig unterbrechendes Huſten, wie dies Frl. v. Hagen that, an die Schwindſucht zu mahnen, welcher Marie erliegt. Allerdings ſoll uns die Darſtellerin der Marie Beaumarchais dieſelbe als ſehr krank erſcheinen laſſen, aber in der Darſtellung der Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur nicht unſchön und unkünſtleriſch werden.

Vor Allem wollen wir in Marie Beaumarchais ein tiefverwundetes Gemüth ſehen. Das körperliche Leiden ſoll dagegen nur als etwas Sekundäres erſcheinen. Marie ſoll uns alſo durch ihr Leiden Mitleid und Theilnahme einflößen, nicht aber in die Krankenſtube bannen. Je mehr Marie das Seelenleiden herauskehrt, deſto künſtleriſcher wird ſie im Geiſte der Rolle wirken.

Wie müſſen ſich Egmont und Alba in Goethe's Egmont gegenſeitig abſchatten, um zu ihrer vollen dramatiſchen Wirkung zu gelangen?

Wir haben in dieſen beiden Männern einen großen geſchichtlichen Gegenſatz vor uns, welcher auch in der Darſtellung zu ſeinem vollen Rechte kommen muß. In Egmont ſoll eine liebenswürdige Perſönlichkeit vor uns ſtehen, Zutrauen erweckend, ohne Hinterhalt, während wir in Alba das Bild eines düſtern Deſpotismus vor uns ſehen wollen. Egmont iſt nur davon erfüllt, ſeinem Volke die Rechte und Privilegien, in deren Beſitz es iſt, ungeſchmälert zu erhalten, Alba dagegen kennt nur den Willen ſeines Herrſchers als höchſtes Geſetz und ſieht in jeder Oppoſition nur einen Akt der Empörung, welcher blutig unterdrückt werden muß. Dieſen Gegenſatz ſollen uns die beiden Geſtalten Egmont und Alba, in Ton, Haltung, Geberde, wie im Tempo der Rede verſinnlichen. Egmont's Antlitz ſoll uns die edelſte Offenheit zeigen, während aus Alba's Antlitz düſtere Verſchloſſenheit ſpricht. Schon das Tempo der Rede beider Männer hat dieſen Gegenſatz wiederzugeben. In Egmont's Rede kündigt ſich ein leichtes Temperament an, welches die Dinge und die Verhältniſſe nicht ſchwer nimmt; Alba ergeht ſich dagegen in einer unheimlichen Ruhe, welche Verderben verkündigt. Es iſt daher ſehr natürlich, daß, während Egmont im Laufe der Unterredung feuriger und lebhafter wird, Alba dagegen in düſterer Unheimlichkeit wächſt. Nur einzelne unheimliche Accente in der Rede Alba's werden uns das Verhängniß ahnen laſſen, welches über Egmont's Haupte ſchwebt. Nur wenn die hier angedeuteten hiſtoriſchen Gegenſätze ganz zur Erſcheinung kommen, gewinnt der Zuhörer aus dieſer berühmten und klaſſiſchen Unterredung zwiſchen Egmont und Alba das Bild, daß nicht Privatperſonen mit einander ſtreiten, ſondern daß große hiſtoriſche Perſönlichkeiten mit einander ringen. Je mehr ſich dieſer Eindruck der Seele des Zuhörers einprägt, deſto dichteriſcher und künſtleriſcher wirkt dieſe mächtige Unterredung im Sinne des Dichters, wie der ganzen Situation.

Iſt Brackenburg in Goethe's Egmont wirklich eine ſo undankbare Rolle?

Die Undankbarkeit des **Brackenburg** im Egmont iſt faſt zu einem Dogma in der Schauſpielerwelt geworden. Die Folge iſt, daß ſich begabte Darſteller von der Uebernahme dieſer Rolle ſtets ſcheu zurückziehen. Brackenburg wird meiſt ſehr mittelmäßigen und talentloſen Schauſpielern überlaſſen. Freilich entbehrt derſelbe als ein verſchmähter Liebhaber des Glanzes, von welchem Egmont umſtrahlt iſt. Iſt er aber deshalb entſchieden undankbar? Der Darſteller muß dem Brackenburg nur die rechte Seite abgewinnen.

um ihn von dem Vorwurfe abſoluter Undankbarkeit zu befreien. Durch die ganze Darſtellung des Brackenburg muß ein Zug tiefen, unendlichen Schmerzes hindurchgehen. Dieſer Schmerz muß Brackenburg weihen und poetiſch machen. Er muß daher die Nichterwiderung ſeiner Liebe als ein tragiſches Geſchick auffaſſen. Nur dadurch kann Brackenburg in der Darſtellung poetiſch wirken. Er muß alſo von der Poeſie des Schmerzes getragen werden. Der Zuſchauer muß daran den lebendigſten Antheil nehmen und es bedauern, daß Brackenburg's heiße Liebe durch Egmont verdunkelt worden iſt. Er muß dem Zuſchauer innige Theilnahme einflößen. Mehr kann und ſoll Brackenburg nicht erreichen. Mit der gewöhnlichen ſchablonenhaften Sentimentalität iſt es aber hier nicht gethan. Brackenburg muß in Trauer und Schmerz verſenkt erſcheinen; er muß ſein Geſchick als ein unabwendbares empfinden. Der Schmerz muß zu ihm gehören: Haltung und Ton müſſen gleichmaßig dazu zuſammenwirken, uns den tiefen, in das Mark des Lebens eingedrungenen Schmerz Brackenburg's zu verſinnlichen. Der Zuſchauer ſoll freilich Brackenburg's Schickſal, Egmont gegenüber, begreiflich finden; er darf ihm aber doch niemals die ſchmerzlichſte Theilnahme verſagen.

Die große Bedeutung des Prologs im Himmel für die ganze Fauſt-Tragödie.

Goethe hat bekanntlich den Prolog im Himmel längere Zeit nachher gedichtet, nachdem das Fragment des erſten Theiles der Tragodie ſchon erſchienen war. Die Wurzeln der Conception zu Fauſt reichen bis zum Jahr 1773, wo ihn auch der gewaltige Stoff des Prometheus ergriff. Der ausführliche Plan zu einer weiteren Ausarbeitung des Fauſt gewann im Februar 1788 ſeine Reiſe. Die Scene der Hexenküche unter Anderem zu Rom im Garten Borgheſe ausgeführt (vgl. Eckermann's Geſpräche mit Goethe Th. 2 pag. 134). Das Fragment Fauſt in ſeiner erſten Geſtalt war indeſſen bereits 1786 im Druck erſchienen. Aber die Fauſtidee und die weitere Geſtaltung des Stoffes ließ ihn nicht ruhen. Der Dichter kommt wieder auf denſelben zurück. So entſteht nach der 1797 wieder ſehr ernſtlich aufgenommenen Arbeit des Fauſt zunächſt der Entwurf Oberon's und Titania's goldene Hochzeit, der urſprünglich für den von Schiller herausgegebenen Muſenalmanach von 1798 beſtimmt war. Manche Gründe, welche auch Goethe billigte, beſtimmten indeſſen Schiller, die Mittheilung noch hinauszuſchieben. Der Entwurf war indeſſen bedeutend vervollſtändigt und nun erſt demſelben ſeine Stelle im Fauſt angewieſen. In demſelben Jahre wurden auch die Zueignung und der Prolog im Himmel abgefaßt. Während Oberon's und Titania's goldene Hochzeit urſprünglich nicht für den Fauſt beſtimmt war und erſt ſpäter dem Gedicht einverleibt wurde, daher dieſe ganze Scene auch nur den Charakter einer Epiſode hat, ſo kündigt ſich der Prolog im Himmel ſogleich als zum Organismus der Tragödie gehörig an. Dieſe Scene iſt offenbar aus dem tiefen Bedürfniß des Dichters erwachſen, die Fäden der Tragödie zu ihrem Urſprung zurückzuführen, und dem Leſer die Ausſicht auf die Verknüpfung des endlichen Abſchluſſes mit dem Anfang zu eröffnen. Je länger ſich Goethe mit der Fauſtidee beſchäftigt hatte, je tiefer war er davon durchdrungen, daß Fauſt nicht untergehen könne, daß in ihm, dem Repräſentanten der ſtrebenden, nach Verſöhnung ringenden Menſchheit, die Elemente der Rettung liegen. Das erſte Fragment hatte Fauſt dem Mephiſtopheles unterliegend gezeigt. Hier hatte Mephiſtopheles triumphirt. Nur Gretchen war frei geworden, aber das erlöſte Gretchen hatte ſich von dem Geliebten mit dem Gefühl ſeiner Verdammniß getrennt. Die Kluft zwiſchen Beiden war eine unendliche geworden. Goethe war, wie ſich auch aus Zeugniſſen nachweiſen läßt, ſchon ſehr früh von der Nothwendigkeit ergriffen, den Fauſt aus der inneren Zerſtörung, der Verzweiflung, zur Einheit mit ſich zu führen und den bis zur Wurzel des menſchlichen Geiſtes zurückgeführten Kampf des Fauſt mit einem endlichen Sieg zu krönen, d. h. die aus der Tiefe des Zwieſpalts und des Gegenſatzes durch eigene Kraft ſich frei machende und erlöſende Menſchheit darzuſtellen. Mit dem erſten Theil des Fauſt war daher ſchon in des Dichters Geiſt ſehr frühe der Gedanke eines zweiten Theils gefaßt, der natürlich nur den aus den Banden des Mephiſtopheles ſich befreienden Fauſt darſtellen konnte. Dieſer Gedanke, auf eine endliche Verſöhnung der göttlichen und menſchlichen Natur, und ſo auf einen inneren Abſchluß der Tragödie hinzuweiſen, trieb den Dichter zu ſeiner Schöpfung des Prologs im Himmel. Hier wird daher die endliche Erlöſung des Fauſt mit Gewißheit in Ausſicht geſtellt und damit der Gegenſatz des abſolut Guten und abſolut Böſen ſeiner ewigen Bedeutung nach aufgefaßt.

Der Schauplatz dieſer Schürzung des erſten Knotens, aus dem ſich aller Kampf und Zwieſpalt dann entwickelt, konnte im Gedicht nur der Himmel ſein, der Boden der gegenſatzloſen Einheit, welche den Kampf, den Widerſpruch und die Entzweiung noch in ſich verſchloſſen hält. Denn die Erde iſt die eigentliche Stätte des Kampfes und Gegenſatzes. Im Himmel kann dieſer Kampf daher nur als ein auf der Erde unausbleiblicher vorgeſtellt werden, deſſen Ausgang der göttliche Geiſt mit unbedingter Zuverſicht entgegenſieht. Goethe hat dieſe Aufgabe als ein großer Dichter dadurch gelöſt, daß er von ſeiner Darſtellung jedes nur allegoriſche und daher abſtracte Gewand entfernt, und das metaphyſiſche Problem in völlig ſinnlicher Klarheit hingeſtellt hat. Dadurch iſt dieſer ſpäter hinzugedichtete Prolog im Himmel ganz aus einem Guſſe mit dem Geiſt des erſten Fragments, deſſen dichteriſche Größe und welterobernde Kraft darin beruht, daß der tiefſte rhetoriſche Kampf des menſchlichen Geiſtes ganz und gar als der Ausdruck der durchgefühlteſten Stimmung, als individuelles Erlebniß einer großen Perſönlichkeit auf uns eindringt.

Der Prolog im Himmel iſt in ſeiner Einkleidung durchaus anthropomorphiſtiſch. Dadurch gewann der Dichter die Möglichkeit, den abſtrakten Mächten einen ſinnlichen Leib zu geben, ohne ihnen ihre Würde und Bedeutung zu rauben. Das Ganze trägt daher einen mythiſchen Charakter an ſich. Der Dichter hat die altteſtamentliche Form gewählt, und namentlich die Annäherung des Mephiſtopheles an den Gottesthron dem Erſcheinen des Satans im Buche Hiob nachgebildet, wie „unter den Kindern Gottes auch Satanas erſcheint und von dem höchſten Throne die Macht erhält, durch alle Qualen den getreuen Knecht Hiob zur Läſterung zu reizen.“ Goethe ſpricht ſich darüber gegen Eckermann (Geſpräch 1, 192) dahin aus, daß, wenn die Expoſition ſeines Fauſt auch einige Aehnlichkeit mit der des Hiob hat, dies doch ganz recht ſei, und er eher deshalb zu loben, als zu tadeln ſei. Und mit vollen Recht. Denn es kommt in allen künſtleriſchen Compoſitionen immer darauf an, ob das Benutzte, gleichviel ob aus dem Leben, oder einem Buche gegriffen, an rechter Stelle wirkſam gebraucht worden iſt. Wer reich iſt, verſchmäht daher im Bewußtſein ſeines Reichthums eine ſolche Entlehnung durchaus nicht, und zieht ſie einer originellen Erfindung vor, welche der Kraft und Bedeutſamkeit der Erſteren nachſtehen würde. Das Zeugniß der ächt künſtleriſchen Verwendung und Benutzung des Entlehnten liegt allein darin, daß wir dabei gar nicht mehr an die Quelle erinnert werden, aus der es ſtrömt, ſondern daß es uns den Eindruck der Wahrheit und Urſprünglichkeit macht. Dies wird aber immer dann der Fall ſein, wenn die Entlehnung mit der Kraft der Nothwendigkeit auf uns einwirkt und uns in ihren Kreis hineinbannt.

Faſſen wir nun das Verhältniß der im Prolog erſcheinenden Perſonen in's Auge. Es ſind drei: der Herr, die himmliſchen Heerſchaaren, und Mephiſtopheles, der als Schalk unter dem Hofgeſinde auftritt und nach Art mittelalterlicher Hofnarren die Freiheit hat, die Wahrheit ſelbſt dem Herrn gegenüber rückſichtslos zu ſagen. Wir faſſen zunächſt die Bedeutung der Engel in dieſer Scene auf. Sie ſind noch nirgends richtig gewürdigt worden und doch iſt ihre künſtleriſche Behandlung eben ſo poetiſch als tiefſinnig. Was repräſentiren ſie im Himmel? Wie verhalten ſie ſich zum Herrn, wie zu Mephiſtopheles, dem gefallenen Engel? Die Engel preiſen des Herrn Größe; ſie leben überhaupt in ſeinem Anſchauen und werden, wenn wir uns die kirchliche Vorſtellung derſelben vergegenwärtigen, als Weſen gedacht, welche unmittelbar, d. h. kampflos, gegenſatzlos in Gott leben, und ſomit ein Abglanz ſeiner Herrlichkeit ſind. Sollten ſie nun poetiſch gefaßt und mit der religiöſen Vorſtellung in Einklang gebracht werden, ſo konnten ſie, der Individualität oder conkreten Perſönlichkeit entbehrende Weſen, auch nur zu Verherrlichern der Größe und Macht des Herrn gemacht werden. Indem ſie ſich darauf beſchränken, Gott zu preiſen, zeigen ſie ſich ganz an und in Gott aufgegeben, doch ohne eigenthümliches individuelles Leben. Aber es iſt auch höchſt bedeutſam, daß die Erzengel im Prolog nur Gott als Schöpfer der Natur, oder den Herrn, den Naturgeiſt preiſen; ſein Walten in der Natur, die unbegreiflich hohen Werke deſſelben ſind der Gegenſtand ihrer Lobpreiſungen. Die Pracht der Sonne, die Bewegung der Erde und die elementariſchen Prozeſſe ſind der Inhalt ihrer Verherrlichung Gottes. Da die Engel kampf- und gegenſatzlos in Gott leben, alſo unmittelbar an dem göttlichen Leben Theil haben, nicht durch die Freiheit des Willens wiedergeborene Geiſter ſind, welche ſich durch Kampf und durch die Macht des Böſen hindurch die Einheit mit Gott errungen haben, ſo vermögen ſie auch nicht Gott, als freien Geiſt, in ſeiner unendlichen Selbſtbeſtimmung, d. h. als bewußte Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit zu preiſen. Sie leben in unbefangener Einheit mit Gott und daher gehört ihnen nur Gott als Schöpfer der unwandelbaren Naturgeſetze an, nicht als Gott, der ſich in der Vernunft und ihrer Entwickelung, d. h. in der freien Bewegung des menſchlichen Geiſtes offenbart. Nur der freie, aus der unmittelbaren Einheit mit Gott herausgetretene Menſch, der zum Zwieſpalt und Gegenſatz in ſich fortgegangen, ſich mit ſelbſtbewußter Kraft ſiegreich aus demſelben erhöht, nur der kann Gott wahrhaft als Geiſt in ſeiner unendlichen Selbſtbeſtimmung und Bewegung verherrlichen. Für die Engel im gegenſatzloſen Himmel iſt Gott daher nur der Herr der Heerſchaaren, die in unwandelbarer Ehrfurcht an ihm hängen und ihm gehorchen, ohne in dieſem Gottesdienſte einen böſen Willen überwinden zu dürfen. Der Himmel iſt daher noch nicht die eigentliche Stätte Gottes, weil ſich hier die Tiefe ſeines Weſens nicht ganz aufſchließen kann, ſondern die Erde, der Boden der freien Entwickelung der Vernunft, wo ſich Gott durch den unabläſſig ſich erzeugenden und wieder aufhebenden Gegenſatz erſt in ſeiner reinſten Weſenheit als freier Geiſt hervorbringt. Der Prolog im Himmel weiſt uns daher mit Recht auf die Erde hin, wo der Kampf geführt, und durch die ſittliche Freiheit die göttliche Kraft im Menſchen zum Siegen gebracht werden ſoll. Hier iſt der Boden, auf dem es ſich entſcheidet, ob die Welt Gottes oder des Teufels iſt, d. h. ob der Gegenſatz gegen die ſittlichen Mächte nur ein verſchwindendes, immer wieder aufzuhebendes Moment iſt, oder ſich zum endlichen Siege bringt.

Den Engeln gegenüber erſcheint Mephiſtopheles als ihr abſtrakteſter Gegenſatz. Während ſie das Unwandelbare, die ewig ſich gleiche Geſetzmäßigkeit der Natur preiſen, vertritt er das ewig Wandelbare, die Negation des Seienden und des Lebens. Mephiſtopheles erſcheint unter dem Hofgeſinde als Schalk, der, inſofern dieſer Standpunkt der Negation es überhaupt zum Humor bringen kann, ſich humoriſtiſch ſpottend über das Streben des Menſchen, und über ſeine Stellung zu Gott und den himmliſchen Heerſcharen ergeht. Mephiſtopheles hat natürlich nur den Ton der Ironie über das Treiben des „kleinen Gottes der Welt", weil er, nur auf das Zerſtören und Negiren ausgehend, in der ganzen Arbeit des Menſchengeſchlechts ein vergebliches Ringen erblickt, das ſeiner vernichtenden Thätigkeit immer neue Nahrung bietet. Er iſt daher ſeines Sieges völlig gewiß, und drückt dieſe Siegesgewißheit dem Kreiſe gegenüber, in den er als ein völlig fremdes Element eingetreten iſt, mit vollſter Freiheit aus. Dieſer Zuverſicht des Mephiſtopheles ſtellt ſich die Zuverſicht Gottes gegenüber, und begründet die Wette in Betreff Fauſt's. Dieſe Wette bildet die eigentliche Subſtanz unſerer Scene, wodurch ſie mit dem ganzen Fauſt auf das Innigſte zuſammenhängt. Sie giebt uns die Gewißheit, daß die Freiwerdung Fauſt's aus den Banden des Mephiſtopheles das abſolute Reſultat der ganzen Bewegung ſein muß. Die Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles iſt auf dem tiefſten Grunde ihres Verhältniſſes zu einander begründet. Auch dies enthält der Prolog im Himmel. Er faßt nämlich ſehr beſtimmt die Nothwendigkeit des Böſen, als Schranken ſetzende, negirende und dadurch zur Beſiegung derſelben, d. h. zur Affirmation forttreibende und anreizende Thätigkeit auf. Der Herr ſagt:

„Der Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel ſchaffen".

Mephiſtopheles wird hierdurch als zum Weſen der Menſchheit, zu ihrer Entwicklung nothwendig erklärt. Seine Exiſtenz iſt durch die Entwickelung des Geiſtes bedingt, welcher ſein Weſen, ſeine Freiheit unabläſſig durch den Sieg über die Materie, über die Schranke und den Irrthum hervorbringt, und ſich erſt dadurch als Geiſt bethätigt. Inſofern muß Mephiſtopheles, als Teufel, ſchaffen. Der Dichter rückt hier den Widerſpruch haarſcharf an einander und löſt ihn auch zugleich auf. Als Teufel negirt Mephiſtopheles nur; ſein Thun iſt Zerſtören, Verneinen, er iſt daher der Vater des Irrthums, wie der Sünde; aber Zerſtören und Negiren ſind nur Momente in dem Prozeſſe der Bewegung des Geiſtes, d. h. nur dazu beſtimmt, wieder der Entwickelung, dem Fortſchritt, alſo dem Poſitiven und Vernünftigen zu dienen. Mephiſtopheles bringt alſo das Moment hervor, ohne welches der Geiſt gar nicht Geiſt wäre; Mephiſtopheles nöthigt den Geiſt zur Entfaltung ſeiner Kraft, zum Sieg über die Schranke und den Irrthum; er treibt ihn zur Thätigkeit und wirkt ſo, wider ſeinen Willen, zur Hervorbringung der Vernunft und des Guten mit. Er muß, als Teufel, ſchaffen. Er, der ſich ſpäter ſelbſt den Geiſt nennt, der „ſtets das Böſe will, und ſtets das Gute ſchafft“, wird ſchon im Prolog durch den Herrn als der wider ſeinen Willen erzeugende, zur Hervorbringung des Poſitiven wirkende Geiſt bezeichnet. Damit iſt das ganze Verhältniß des Mephiſtopheles zu Fauſt, d. h. des Böſen zur Menſchheit überhaupt, vorgebildet. Mephiſtopheles iſt durch den Herrn ſelbſt in die Weltordnung als nothwendiges Glied aufgenommen, und zwar als ein ſo nothwendiges, daß ohne Mephiſtopheles die Welt aufhörte Menſchheit, d. h. ſich fortwirkende, in der Ueberwindung der Schranke und der Materie ſich zu immer freierem Selbſtbewußtſein bringende geiſtig ſittliche Geſammtheit zu ſein. Mit dieſen Gedanken hat ſich Goethe durch die Macht ſeiner poetiſchen Anſchauung gleich auf die Höhe des philoſophiſchen Bewußtſeins erhoben und alle einſeitigen theologiſchen Standpunkte hinter ſich gelaſſen.

Da der Prolog in der Perſon des Herrn den durch die Tragödie ſelbſt zu verwirklichenden Sieg des Menſchen über Irrthum und Sünde mit unendlicher Selbſtgewißheit ausſpricht, ſo giebt er auch natürlich den Menſchen dem Mephiſtopheles Preis, indem der erſtere nur durch ſich ſelbſt von den Banden frei werden kann, welche der letztere um ihn legt.

So lang er auf der Erde lebt,
So lange ſei dir's nicht verboten;
Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt.

Fauſt iſt, wie wir ſchon angedeutet, nicht ein einzelnes Individuum, es iſt in ihm die nach Wahrheit und Verſöhnung ringende Menſchheit individualiſirt. Mephiſtopheles darf den Menſchen „ſeine Straße ſacht führen“, er darf verſuchen „den Geiſt von ſeinem Urquell abzuziehen“, weil das Gegentheil die Freiheit des Menſchen beeinträchtigen würde, aber der Herr deutet Mephiſtopheles auch ſein endliches Erliegen in dieſem Kampfe an:

Und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.

Die Zuverſicht des Herrn beruht natürlich auf ſeinem Bewußtſein von der Menſchheit; er darf aber die Wette des Mephiſtopheles auch annehmen, weil er demſelben im Prolog nur Verſicherung gegen Verſicherung ſetzen kann und ſeine Zuverſicht ſich erſt durch die That des Menſchen bewähren muß. Darin liegt der Fortgang der Tragödie, wie die Ausſicht auf den Verluſt der Wette Seitens des Mephiſtopheles begründet.

Wir haben mit dem Prolog noch eine Schwierigkeit, oder genauer geſprochen, einen Widerſpruch zu berühren, welcher vielmehr in der Faſſung als in der Sache liegt. Es kann nach der ganzen Auffaſſung des Verhältniſſes zwiſchen dem

Herrn und Mephiſtopheles kein Zweifel darüber obwalten, daß Gewinn und Verluſt der Wette auf der Erde, d. h. im Kampfe des Lebens entſchieden werden ſollen, daß Mephiſtopheles die Wette verloren hat, ſobald Fauſt ſich von ſeinen Banden loszuringen vermag. Fauſt iſt dem Mephiſtopheles daher für die ganze Dauer des Lebens überlaſſen, d. h. ſo lange als überhaupt Kampf, Gegenſatz und Widerſpruch dauern. Mephiſtopheles iſt nur dann beſchämt, wenn er ſich endlich ſeine Ohnmacht über Fauſt eingeſtehen, alſo die aus der Verirrung, aus dem Hingeben an das Böſe ſich befreiende Kraft des Menſchengeiſtes anerkennen muß. An Fauſt, d. h. am Menſchen ſoll Mephiſtopheles erfahren, daß er, als Teufel, ſchaffen muß, daß alſo ſein urſprünglicher Zweck und Wille, den Menſchengeiſt ſeinem Weſen zu entfremden, ſich in ſein Gegentheil verkehrt, indem er nur dazu gedient hat, den Menſchen zur Entfaltung ſeiner ganzen Kraft fortzutreiben. Dies iſt der tiefe Sinn der Wette und die im Prolog eröffnete Ausſicht auf das endliche Erliegen des Mephiſtopheles. Aber dieſer Gedanke iſt nicht ganz in die Form getreten. Der Dichter läßt nämlich unbeſtimmt, wann und wo das Endreſultat der Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſtopheles entſchieden werden ſoll. In Wahrheit kann dies, wie geſagt, nur auf der Erde als auf dem Schauplatz des Kampfes geſchehen. Der Herr aber verheißt den Fauſt bald „in die Klarheit zu führen“, d. h. in einen von Irrthum und Sünde freien Zuſtand. Doch bezeichnet der Herr mit den Worten: „es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt“, die Erde als den Boden, auf welchem der Menſch, als Strebender, auch ſtets dem Irrthum unterworfen iſt, alſo mit der Schranke, die ſich immer neu erzeugt, ununterbrochen zu kämpfen hat. So lange der Menſch irrt, ſo lange iſt auch die Gewalt des Mephiſtopheles nicht gebrochen, denn Irrthum und Sünde ſind ſein Werk; er ſetzt die Schranke, und reizt dadurch zur Thätigkeit, ſie zu überwinden. Wenn alſo Fauſt dem Mephiſtopheles für die Zeit des Lebens überlaſſen wird, d. h. für die Zeit, in welcher der Menſch dem Irrthum unterthan iſt, ſo kann die Verheißung des Herrn, den Fauſt „in die Klarheit zu führen“, ſich offenbar nur auf die Zeit nach dem Tode, alſo auf einen jenſeitigen Ort, und eine jenſeitige Zeit beziehen. Aber hier wäre Mephiſtopheles übervortheilt, weil er dort den Fauſt nicht mehr in Kampf und Widerſpruch hinreißen, nicht mehr in Irrthum verſtricken kann. Hier würde alſo der Herr eigenmächtig das Werk der Befreiung Fauſt's übernehmen, und Mephiſtopheles hätte eigentlich die Wette gewonnen, ſobald Fauſt ſich nicht auf der Erde von Mephiſtopheles Herrſchaft befreien kann. Der Herr käme dann nach dem Tode der menſchlichen Ohnmacht zu Hülfe und bekennte dadurch indirect die Macht des Mephiſtopheles auf der Erde. Dies ſind die Conſequenzen, wenn man den Widerſpruch, welchen die Faſſung einſchließt, klar und beſtimmt in's Auge faßt. Die Tragödie ſelbſt löſt dieſen Widerſpruch, denn ſie läßt die Befreiung des Fauſt von der Gewalt des Mephiſtopheles auf der Erde vor ſich gehen; auf dieſem Boden verliert Mephiſtopheles die Wette. Die Ausführung ſelbſt hat alſo die etwas unbeſtimmte Faſſung des Prologs verbeſſert. Auch die Wette, welche ſpäter Fauſt und Mephiſtopheles mit einander eingehen, beſchränkt ſich einzig und allein auf die Zeit des irdiſchen Lebens, wie denn Fauſt auch ſelbſt nur von dem Leben hier Befriedigung erwartet und fordert, und jede Ausſicht auf eine jenſeitige Genugthuung als troſtlos zurückweiſt. Die Unbeſtimmtheit, in welcher Goethe bei der Abfaſſung des Prologs offenbar ſelbſt noch über die Geſtaltung des zweiten Theils, namentlich über die Art und Weiſe der Erlöſung des Fauſt, ſchwebte, iſt ſicher die Quelle der Unbeſtimmtheit der von uns gedachten Stelle im Prolog, worin bei aller Klarheit über die Bedeutung der Wette ſelbſt doch die diesſeitige und jenſeitige Erlöſung des Fauſt nicht beſtimmt worden iſt.

Worin liegt die außerordentliche Anziehungskraft in der Darſtellung des Fauſt von Goethe?

Wir befürchten keinen Widerſpruch, wenn wir behaupten, daß kein klaſſiſches Drama der deutſchen Poeſie jemals eine ſolche Anziehungskraft ausgeübt hat und auszuüben fortfährt als Goethe's Fauſt. Worin liegt dies? Es könnte zunächſt ſcheinen, als ob die großen Schwierigkeiten, welche das Werk dem Verſtändniß darbietet, die Maſſen von dem Beſuche dieſes Werkes eher abſchrecken ſollte. Und doch iſt das nicht der Fall. Um es mit einem Worte zu ſagen: es liegt darin, daß dies tiefſinnigſte Werk deutſcher dramatiſcher Poeſie doch zugleich wieder das populärſte Werk iſt. Iſt dies zufällig? Der unendliche Reiz des Goethe'ſchen Fauſt beruht mit darin, daß hier die tiefſten philoſophiſchen Probleme als Ausdruck des perſönlichſten individuellen Lebens vor uns hintreten und alſo ſtets rein menſchlich auf uns einwirken. Die Gedanken erſcheinen weder in der Form von Symbolen, oder gar nur froſtiger Allegorien, ſondern ſtets als Ausdruck völlig individuellen Lebens. Dadurch bietet das Werk den großen Vorzug dar, daß es ſtets als Ausdruck ächt menſchlichen Denkens und Empfindens auf uns einwirkt. Man wird, ſo zu ſagen, auf den erſten Blick gar nicht die Tiefen des philoſophiſchen Gehaltes gewahr, welche Goethe's Fauſt einſchließt. Alles iſt Ausdruck perſönlichſten Lebens und Empfindens. Darum wirkt auch Fauſt ſtets ſo belebend, ſo allgewaltig auf den Hörer, weil derſelbe mit dem Dargebotenen menſchlich ſympathiſiren kann. Goethe's Fauſt beſtätigt die nicht genug zu beachtende Lehre, daß in der dramatiſchen Poeſie ein Werk nur dadurch wirken kann, wenn es als Ausdruck individuellen Lebens uns entgegentritt. Dadurch löſt ſich auch der ſcheinbare Wiederſpruch, daß das tiefſinnigſte dramatiſche Werk deutſcher Poeſie zugleich das populärſte iſt, welches auf die Maſſen eine ſo gewaltige Anziehungskraft ausübt. Dieſe Wirkung iſt alſo Goethe's Fauſt immanent, d. h. ſie liegt in ſeiner ganzen Kompoſition und iſt untrennbar von ihr. Darum wird auch der Goethe'ſche Fauſt dieſe große Anziehungskraft ausüben, ſo lange es noch Sinn für ächte Poeſie giebt.

Andeutungen über die Auffaſſung zweier Stellen in der Rolle des Gretchen's in Goethe's Fauſt.

1. Wie muß die erſte Begegnung Fauſt's und Gretchen's aufgefaßt und dargeſtellt werden? Wir würden über dieſe erſte Begegnung kein Wort verlieren, wenn wir nicht ſehr oft in deren Darſtellung einem Irrthum begegnet wären. Fauſt legt offenbar dem aus der Kirche kommenden Gretchen den Arm um die Taille. Goethe bemerkt bei der Erwiderung Gretchen's ausdrücklich: „Sie macht ſich von Fauſt los". Dieſe Bemerkung wäre völlig widerſinnig, wenn Fauſt das Gretchen gar nicht berührt hätte. Auch muß Gretchen durchaus den Fauſt anblicken und nicht wie **verſchämt** die Augen niederſchlagen, denn Gretchen ſagt, als ſie ſpäter dieſer erſten Begegnung gedenkt: „Er ſah gewiß recht wacker aus", Worte, welche nothwendig vorausſetzen, daß Gretchen den Fauſt angeblickt haben müſſe.

2. Wie müſſen die Worte Gretchen's beim Anblick des Schmuckkäſtchens „Wenn nur die Ohrring' meine wären" accentuirt werden? Es iſt ſeltſam, daß faſt alle Darſtellerinnen des Gretchen's, die berühmteſten

nicht ausgenommen, dieſe Worte falſch accentuiren. Sie legen nämlich den Accent auf Ohrring, anſtatt ihn auf mein. zu legen. Wird das Wort Ohrring accentuirt, ſo wird der Sinn ſein, daß ſich Gretchen von allen den ſchönen Schmuckſachen wenigſtens nur die Ohrringe wünſcht. Grundfalſch! Gretchen bedauert nur, daß ihr von allen den Herrlichkeiten Nichts gehöre. Daraus folgt unwiderleglich, daß der Accent nur auf **meine** gelegt werden dürfe. Es iſt Zeit, daß ein ſo feſtgewurzelter Irrthum aus der Darſtellung des Gretchen's verſchwinde.

Andeutungen über die Art, wie der König Claudius in Shakeſpeare's Hamlet geſpielt werden muß.

Schon L. Tieck hat bekanntlich den Verſuch gemacht, den König Claudius im „Hamlet“ aus der Kategorie der undankbaren Rollen auf den Boden der dankbaren Rollen zu verſetzen. Wird nun dadurch der König Claudius auch nimmer zu einer dankbaren Rolle werden, ſo hat doch L. Tieck ſo viel erreicht, daß ſelbſt bedeutendere Schauſpieler ſich dieſer Aufgabe mit künſtleriſchem Sinn und großem Fleiß hingeben werden. Mögen die nachfolgenden Andeutungen die Darſteller dieſer Rolle etwas näher bringen! Wir wollen vor Allem in König Claudius eine ſtattliche Perſönlichkeit vor uns ſehen, der wir es glauben können, daß die Königin durch ſie gefeſſelt und zum Eingehen einer zweiten Ehe fortgeriſſen werden kann. Mit dieſer ſtattlichen Perſönlichkeit verbindet der König Claudius jedenfalls Reiz und eine edle Manier, welche auch wirklich gerade auf Frauen einen bedeutenden Eindruck zu machen nicht verfehlen. Auch darf er eine gewiſſe von Anmuth gefärbte Wohlredenheit nicht vermiſſen laſſen.

Dieſelbe ſchließt das Gleißneriſche, welches ſeine Rede zeigt, durchaus nicht aus. Die Hauptaufgabe für den Darſteller wird es aber immer ſein, uns den Gemüthszuſtand des Königs aufzuſchließen. Demſelben hat Shakeſpeare in dem großen Monologe den höchſten dramatiſchen Ausdruck gegeben. So hat denn auch der Darſteller dieſen Monolog in ſeiner ganzen Bedeutung zu behandeln. Der König iſt in dieſem Monolog allein mit ſich zuſammen geſchloſſen. Das Gefühl der Zerknirſchung beherrſcht der König dieſen Augenblick wirklich. Die Wirkung der Zerknirſchung iſt freilich keine auffällige. Davon fühlt ſich der König ſelbſt durchdrungen.

Eine beſondere Aufmerkſamkeit wird der Darſteller des Königs denjenigen Momenten zuzuwenden haben, in welchen wir ihn dem Laertes gegenüber ſehen. Das Gefühl ſeiner königlichen Würde darf ihn keinen Augenblick verlaſſen. Der König behauptet auch dem Laertes gegenüber ſeine Faſſung und Ruhe; er iſt durchaus nicht eingeſchüchtert, ſondern iſt offenbar von der Ueberzeugung durchdrungen, daß ſich des Laertes Aufſtand brechen werde. Je mehr der Aufſtand anzuwachſen ſcheint, deſto mehr Ruhe und Würde hat der König demſelben entgegen zu ſetzen. Seine Faſſung büßt Claudius keinen Augenblick ein. Es iſt dieſer Moment der einzige, welchen Shakeſpeare dem König gegeben hat, um uns ſeine Repräſentation zu zeigen und ihn vom Gefühl ſeiner königlichen Würde erfüllt darzuſtellen. Der Darſteller des Königs muß daher auf dieſen Moment ein beſonderes Gewicht legen, weil es hier gilt, die Würde und Ruhe des Königs herauszukehren. So geſpielt kann der König Claudius noch immer eine gewiſſe imponirende Haltung bewahren und ſich vom Gefühl ſeiner Stellung erfüllt zeigen.

Romeo in Shakeſpeare's Romeo und Julia.

Die Darſteller des *Romeo*, welche das *volle* Bild des Dichters wiederzugeben vermögen, ſind in der *jetzigen* Zeit ſeltener, als würdige Darſtellerinnen der Julia. In unſerer *Kunſt der dramatiſchen Darſtellung* haben wir ſchon darauf hingedeutet, daß bei dem viel mehr zum Bewußtſein über ſeine Thätigkeit berufenen Mann, in einer Zeit des ſo ſehr erſtarkten Denkens, des mächtig gewordenen, ſelbſtbewußten Verhaltens, das faſt alles inſtinktliche Treiben zerſtört hat, daß es dabei zu einer Unmöglichkeit geworden ſei, mit der Unmittelbarkeit der lyriſchen Junglings-Phantaſie das Bild des Romeo zu ſeinem vollen Rechte kommen zu laſſen. Wie in der Lyrik, ſo iſt auch im Leben die Zeit verſchwunden, in welcher die romantiſche Liebe ſelbſt das Pathos der Dichtenden und Lebenden bildete, wo ſie, ihrem ganzen Gemüthszuſtande nach, einem ſolchen Pathos, wie dem Romeo's, ſich unmittelbar verwandt fühlten. Dieſer Inhalt iſt ſo ſehr aus der Reihe der eigentlich bewegenden Mächte der Gegenwart gewichen, daß man zu ſeiner Darſtellung, ſei es in der Lyrik, oder in der dramatiſchen Kunſt, nicht mehr diejenige Stärke und Intenſität aus dem Boden ſeiner Weltanſchauung mitbringt, welche früher dieſe Empfindungen in ſo reizender Mannigfaltigkeit und Schönheit hervorzauberte. Die ſchwellende Bruſt, welche in den einzig ſchönen Klängen der Liebe ihre Qual und ihr Entzücken ausſprach, befreite ſich auch darin gleichſam von dieſem Inhalt, als von einem ſie unmittelbar ergreifenden und bewältigenden Pathos. Auch der dramatiſche Darſteller wird alſo, weil er ſelbſt ein Glied dieſes veränderten Weltzuſtandes iſt, nicht mehr in dem Maaße, wie früher, von der Gewalt dieſer lyriſchen Empfindung ergriffen ſein. Wenn er daher ſonſt ſchon durch das Jugendfeuer und den unmittelbaren Erguß ſeines begeiſterten Gemüths große Wirkungen hervorbrachte, ſo wird er jetzt als Darſteller romantiſcher Liebe durch das bloße Feuer jugendlicher Begeiſterung nicht mehr wirken können, weil es weder in ihm ſelbſt mehr in jener alten Kraft lodert, noch im Zuſchauer ſo leicht, als ſonſt, wieder entzündet werden kann. Daher muß der Darſteller ſolch ein Pathos zwar als ein unmittelbar empfundenes an unſer Gemüth bringen, aber es doch mit der vollſten Freiheit des Geiſtes angeſchaut und in ſich erzeugt haben. Von Zuſtänden, welche der Natur und der Individualität des Darſtellers ferner liegen, giebt es jeder ſogleich zu, daß er ſie nur aus der künſtleriſchen Anſchauung und Bildung, als ein Ganzes, wiedergebären könne, aber auch der Ausdruck der Affecte und Gemüthsſtimmungen, welche der jugendlichen Individualität am nächſten verwandt ſind, wie der romantiſchen Liebe, müſſen als ein freies dichteriſches Erzeugniß der Phantaſie wiedergegeben werden, welches von einer nur erhöhten Stimmung noch ſpecifiſch verſchieden iſt. Weil aber die meiſten Darſteller jugendlicher Helden, als deren Repräſentanten wir wohl Romeo nennen dürfen, dergleichen Geſtalten gewöhnlich nur aus ihrer lyriſchen Erregtheit und dem unmittelbaren Affect ihrer jugendlichen Natur ſpielen, ſo iſt auch, aus den entwickelten Gründen, eine wirklich hinreißende Darſtellung ſolcher Individualitäten ſo ſehr ſelten und ſeltener, als in einer Zeit, wo Darſteller und Publikum ſelbſt mehr auf dem Boden unmittelbarer Empfindung ſtanden und für den Ausdruck derſelben auch viel leichter entzündet wurden. Daher klagen wir jetzt bei der Darſtellung des Romeo beſonders über das mangelnde Feuer und die fehlende Begeiſterung, ohne uns Rechenſchaft darüber zu geben, daß überhaupt das hier waltende Pathos ſchwächer geworden iſt. Der heutige Darſteller des Romeo wird daher nur dann eine große Wirkung in dieſer Rolle hervorbringen, wenn er ſich vermittelſt der freien Phantaſie in das Pathos der romantiſchen Liebe zu verſetzen und dieſen Zuſtand künſtleriſch aus ſich zu erzeugen vermag. Nur aus der zweiten Hand der intellektuellen Anſchauung, nicht aus der erſten, der bloßen Gemüths-Erregtheit, kann auch Romeo wieder die volle Kraft und Energie gewinnen und uns in ihm das Bild ſchwärmeriſcher und zugleich feuriger Hingebung, wie der heroiſchen Todesverachtung verkörpert erſcheinen. So lange der Darſteller von dieſem Gedanken nicht durchdrungen iſt, wird er uns höchſtens nur gelungene Einzelnheiten, aber niemals das volle Bild dieſer romantiſchen Jünglingsnatur geben. Um dieſe iſt es uns aber bei Romeo allein zu thun.

Aus dem Verhältniß Romeo's zu Roſalinde folgt für die Darſtellung des Romeo zunächſt die Aufgabe, den vom Dichter uns geſchilderten düſtern, ſchwermüthigen Träumer zu zeigen, der in unbefriedigtem Liebesſchmachten das Leben wie eine Laſt einherſchleppt. Aber auch aus dem krankhaften Romeo ſoll eine edel organiſirte Natur zu uns ſprechen. Der Ton des auftretenden Romeo wird zwar weich, aber nicht ſchwächlich, die Haltung ein wenig gedrückt, aber nicht erſchlafft, der Blick düſter, aber doch nicht ohne Feuer ſein. Wir müſſen bei ſeinem Anblick und ſeinen Worten inne werden, daß hier große Gaben ihrer Entwickelung entgegen harren, welche jetzt nur noch unter das Joch einer unglücklichen Neigung gebannt ſind. Aus den Antitheſen aber, in denen Romeo ſelbſt den Widerſpruch ſeines Gemüths gegenſtändlich macht, wollen wir jenen Anflug eines tragiſchen Humors vernehmen, der ſich ſelbſt gewiſſermaßen in ſeiner Verirrung verſpottet und in dieſer Häufung der Antitheſen ſeiner Stimmung Luft macht. Daher uns auch hierin noch eine gewiſſe Freiheit des Gemüths anwehen ſoll, die uns die Erlöſung Romeo's aus ſeiner Liebesknechtſchaft verbürgt. In ſeiner Stimmung iſt ihm ſelbſt der Zuſpruch der Freunde unbequem; wir wollen daher in der Darſtellung dieſes Verhältniſſes den Eindruck empfangen, daß Romeo's

Gemüthszuſtand nicht durch Lehre und Mahnung der Freunde geheilt werden kann. Jedoch auch in dieſer düſtern Stimmung muß aus Romeo in einem Momente das Feuer ſeiner Phantaſie wie ein Blitz hervorbrechen, und uns die Gewalt deſſelben ahnen laſſen. Der Dichter hat dazu die Antwort Romeo's auf Benvolio's Prophezeihung gewählt, ſein Schwan werde ihm, mit andern verglichen, nur eine Krähe dünken. Die Erwiederung Romeo's muß der Darſteller dazu benutzen, in ihrer Recitation uns ein Vorſpiel der Gluth zu geben, deren dieſe Natur überhaupt fähig iſt. — In der vierten Scene mit Merkutio, Benvolio und einigen andern Masken ſehen wir ihn dagegen wieder von trüber Stimmung übermannt und nur widerſtrebend den Freunden zum Feſte folgen. Dieſe Stimmung treibt ſich ſogar bis zur Ahnung eines düſtern Verhängniſſes fort, aus der aber Romeo ſich ſelbſt inſofern befreit, als er ſich zum Bewußtſein einer auch das Schickſal des Einzelnen lenkenden Macht aufſchwingt. So gleichſam über ſich ſelbſt erhoben, tritt er den verhängnißvollen Gang mit den Freunden an. — Unmittelbar nach dem erſten Anſchauen Julien's tritt jene Umwandlung Romeo's ein, welche aus dem Tode der geträumten Leidenſchaft die wache Leidenſchaft erſtehen läßt. Dieſe Umwandlung ſoll aber auch ſein ganzes Weſen ergreifen und in Ton, Haltung und Geberde ſinnlich ſichtbar werden. Der erſte Erguß Romeo's muß uns einen von der Allgewalt der Schönheit in ſeinem tiefſten Weſen berührten Jüngling zeigen, in welchem der göttliche Wahnſinn an die Stelle der menſchlichen Beſonnenheit getreten iſt. Der Darſteller kann nicht genug Gewicht auf dieſe erſte hervorbrechende Empfindung legen, weil aus ihr die ganze folgende Entwickelung des Pathos begreiflich werden ſoll. Der Ton trägt die geflügelten Worte in raſchen Schwingungen fort und über die ganze Perſönlichkeit ſcheint eine höhere Weihe ergoſſen. Nachdem wir ſo vorbereitet worden ſind, iſt die dichteriſche Anrede

Romeo's an Julien und das erſte zarte Geſpräch mit ihr nur eine Folge dieſer erhöhten Stimmung. Nur hüte ſich der Darſteller, dieſe zarten Blüthen der Liebe ſchmachtend vor uns auszubreiten. Der Hauch der Empfindung wirkt um ſo eindringlicher, von je kraftigerer Perſönlichkeit ſie getragen wird.

Die ächte Leidenſchaft der Liebe hat Romeo verwandelt. Abgeworfen iſt die duſtere Melancholie, der jugendſtarke, von großartiger Leidenſchaft gehobene Held ſteht vor uns. Dieſe Umwandlung hat uns Romeo vor Allem zu bekunden. Das Auge von Feuer ſtrahlend, die Haltung offen und kühn, der Gang elaſtiſch, der Ton von jenen leidenſchaftlichen Accenten durchdrungen, die uns die Gluth des Herzens und zugleich ein ſtürmiſches Naturell verrathen; die ganze Perſönlichkeit aber das Bild einer nun zu ihrer völligen Schönheit entwickelten Ritterlichkeit — auf dieſem Boden muß ſich das Liebesentzücken der Gartenſcene entfalten. Bei Romeo waltet natürlich nicht, wie bei Julien, ein Kampf ſcheuer Zurückhaltung und inniger Hingebung, ſondern er bricht die reife Frucht der Liebe und reicht ſie in goldener Schaale dar. Romeo ſtrömt über von jugendlicher Kraft und Liebesluſt und ſein Ton wird die ganze Scala des Entzückens, vom zarten Liebeshauche bis zum Ausdruck hinreißender Leidenſchaft abſpiegeln. So gewährt dieſe Scene den Genuß ewiger Muſik des Herzens und das Bild eines ſich fliehenden und haſchenden Wellenſpiels auf dem großen, bewegten Meere der Liebe und Luſt, das gleichwohl in ſeiner Tiefe Schrecken birgt.

Dieſe Umwandlung der ganzen Perſönlichkeit muß ſich auch in der erſten Scene mit dem Pater Lorenzo darſtellen, ſo daß auch dieſer des Ernſtes dieſer Leidenſchaft inne wird. Nach dem Worte der Gewährung, welches Lorenzo geſprochen, iſt über Romeo nun die volle Heiterkeit des Lebens ergoſſen. So tritt er zu den Freunden hin. Die muntern Augen, die aufgeweckte Junge, die Merkutio an ihm bemerkt, ſoll der Zuſchauer mit dieſem wahrnehmen. Romeo's Sprache und Blick wird uns den Ausdruck einer friſchen Lebensluſt zeigen. In der Scene zu Anfang des dritten Akts, wo Romeo dem ihn höhnenden Tybalt ausweicht, darf uns der Darſteller den Kampf anzudeuten nicht unterlaſſen, den Romeo's ritterliche Natur beſteht, indem ſie für Julien ſogar den Schein der Feigheit auf ſich zu ziehen ſich nicht ſcheut. Romeo verläßt, ſichtbar ſich ſelbſt bekämpfend und mühſam ſich faſſend, die Bühne. Er kehrt zurück und gewahrt den auf den Tod verwundeten Freund Merkutio. Zunächſt kehrt er den Stachel des Vorwurfs gegen ſich ſelbſt; wir wollen Romeo in den wenigen Worten von der Qual der Colliſion, in die er ſich geſetzt fühlt, tief ergriffen ſehen. Daraus aber muß ſich beim Anblick des wiederkehrenden Tybalt der volle Heldenmuth erheben. Die Stelle iſt von dem größten Gewicht, da ſie auch für Romeo die Kataſtrophe herbeiführt. Die mühſam unterdrückte Kampfluſt bricht jetzt gewaltſam hervor und weiſſagt uns gleichſam den Ausgang dieſes Kampfes. Es iſt das erſte und einzige Mal, wo wir den liebenden Romeo auch in ſeiner ritterlichen Natur ſehen. Die letztere erhöht die erſtere. Daher wird der Darſteller dieſen Moment benutzen, uns das Bild eines kühnen, das Leben auf der Spitze ſeines Schwerdtes tragenden Jünglings zu geben, der es werth iſt, den höchſten Preis der Tapferkeit und des Muthes zu erwerben. Wir wollen aus dieſem einzigen Zuge die ganze Thatkraft, aber auch den ganzen Ungeſtüm Romeo's ahnen. — Dieſer Ungeſtüm Romeo's entfeſſelt ſich nun in der Scene mit dem Bruder Lorenzo, im dritten Akt, bei der zerſchmetternden Nachricht ſeiner Verbannung, völlig. Die Unheilsbotſchaft ſetzt ihn ganz aus ſich heraus, die ungezähmte Wuth durchbricht alle Schranken der Beſonnenheit und macht ſich in einem Sturm der Rede Luft, in welcher er den Troſt des mahnenden Wortes mit Trotz verſchmäht und das Bewußtſein der Ohnmacht deſſelben gegen die Macht der Leidenſchaft ausſpricht. Der Darſteller hat hier die nicht leichte Aufgabe, die entflammte Wuth, den ſtürmenden Zorn, die wilde, bis zum Entſchluß der Selbſtvernichtung gehende Verzweiflung zu verſinnlichen und doch über dieſe losgebrochenen Mächte zugleich zu herrſchen, um ſie zu einer künſtleriſchen Darſtellung zu bringen, ohne dem Ganzen etwas von ſeiner Stärke und Naturgewalt zu rauben. Dies macht die Rolle des Romeo grade zu einer ſo ſchwierigen Aufgabe, weil ſie die ganze Tonleiter der Affecte einer idealen, aber zugleich ſtürmiſchen Jünglingsnatur in ihrem erſchöpfendſten Ausdruck erklingen laſſen muß, und dazu eine Durchbildung, eine Herrſchaft über gewaltige Mittel und zugleich eine Idealität des Sinnes gehört, die ſich ſo ſelten, beſonders in einem jugendlichen Darſteller vereinigt finden. Und doch müſſen alle dieſe Seiten zu ihrem vollen Ausdruck kommen, weil ſie einander heben und gegenſeitig in's Licht ſetzen. Denn das ſüße Liebesgeflüſter Romeo's wird erſt auf dem Grunde eines ſo überkräftigen und ungezähmten Naturells zu einem ſo herzgewinnenden Zauber, und der Ungeſtüm des Affects ſtreift wieder durch ſeinen idealen Ausdruck alles Rohe ab. Es iſt immer ein ganzer Menſch, der ſich mit ſeiner vollen Perſönlichkeit in den Affect hineinwirft und ihn ungeſchmälert in ſeiner Bruſt erklingen läßt, der aber auch in dem Sturm des Gemüths ſtets von einem Adel der Empfindung getragen wird. In der Abſchiedsſcene geht durch beide Gatten derſelbe Grundzug der Ahnung einer unheilvollen Zukunft, in der ſie ſich gegenſeitig gleichſam widerwillig beſtärken. Der Blick iſt, wie der Ton, umflort von dem Vorgefühl des grauſamen Geſchicks. Dieſer Grundton hat die ganze Scene zu begleiten, das Einzelne darf ſich nur wenig dagegen abheben. Das Liebesgeflüſter der erſten Gartenſcene hat ſich in den Hauch der Wehmuth verwandelt. Den fünften Akt beginnt Romeo mit einer durch ſüße Träume geweckten glücklichen Stimmung. Da trifft ihn die Nachricht, Julia ruhe entſeelt in Capulet's Begräbniß. Romeo wird bei den Worten Balthaſar's aus der Erſtarrung in wilden Trotz übergehen. Das Auge flammt wuthentbrannt zum Himmel, dem er die erſten Worte entgegendonnert. Sein Entſchluß folgt auf dem Fuße nach. Wie Romeo's Anblick Balthaſar, den Diener, in Furcht ſetzt, ſo muß er auch dem Zuſchauer Grauen einflößen, weil dieſer darin das kommende Schickſal leſen ſoll. Solche Mienen des ſich wendenden Geſchickes, in denen ſich die ganze Kataſtrophe gleichſam abbildet, ſind freilich nur dem genialen Darſteller möglich. Sie ſind über alles Lehren und Lernen erhaben. Daß uns aber der Tod aus Romeo entgegenſtarre, fordert der Dichter. Romeo iſt allein. Mit furchtbarer Ruhe verkündet er den Willen, ſich Julien im Tode zuzugeſellen. Es iſt der Ton der entſchloſſenſten Reſignation. Dieſe giebt aber auch für den Verlauf dieſer Scene den Grundton. Romeo ſoll uns darin als ein Menſch erſcheinen, der mit dem Leben gebrochen hat. Das Elend des Lebens wird ihm in ſeiner Stimmung, bei dem Anblick des Apothekers, recht gegenſtändlich. Die Lebensverachtung giebt ihm jene Schilderung der abgezehrten Geſtalt des Apothekers ein, der unter der Laſt des Lebens keucht und doch dieſe Bürde noch liebt. Die ganze Scene muß von jenem intenſiven Accente gefärbt ſein, der uns die Stimmung des zum Tode entſchloſſenen Romeo's verſinnlicht, aus der alle ſeine Worte fließen.

Mit der furchtbaren Ruhe der Reſignation auf das Leben ſteigt Romeo in das Grabgewölbe hinab. Sie muß ſich ſogleich in der erſten Rede zu ſeinem Diener malen. Denn der Darſteller darf nie vergeſſen, uns einen an der Schwelle des Todes mit Bewußtſein und Freiheit ſtehenden Jüngling zu zeigen. Die Befehle und Weiſungen, welche er ihm ertheilt, müſſen ohne Leidenſchaft und Erregung, aber mit jener Intenſität des Tones geſprochen werden, welche uns die Erfüllung der Drohung bei der geringſten Weigerung als unabwendbar zeigt. Der Ungeſtum des Gemuths hat ausgeſtürmt, an ſeine Stelle iſt die heroiſche Lebensverachtung getreten, welche die ganze Individualitat ſtets mit einer gewiſſen Feierlichkeit und erſchutternden, Abgeſchloſſenheit erfüllt. So tritt Romeo dem Paris gegenüber, nicht ein leidenſchaftlich erregter Jüngling, ſondern ein kalt fordernder Mann, der ſich im Bewußtſein ſeines Rechts und ſeines Erfolges weiß, weil ihn kein härterer Schlag mehr treffen kann. Nach dieſem Siege beginnt Romeo's eigentliche Weihe des Todes. Das Vorgefühl des freigewählten Todes, und der Anblick Julien's erfüllen Romeo's Gemüth, und rufen in ihm noch einmal die ganze Fülle der Poeſie wach. Mit ihrem Dufte verklart er den erſchlagenen Paris. In dem letzten Selbſtgeſpräch aber faßt ſich die ganze ideale Natur und Bildung Romeo's, geweiht und gereift durch die Furchtbarkeit ſeines Geſchicks, in ihre höchſte Spitze zuſammen. So feiert Romeo in dieſem Monologe gewiſſermaaßen ſeine Selbſtverklärung. Dieſen Eindruck wollen wir aber auch aus der Darſtellung empfangen. Die Schauer des Todes ſind der Seligkeit gewichen, daß ein Grab ihn und Julien empfangen werde. Nun verſenkt ſich ſein volles Herz noch einmal in den Anblick der Geliebten und ſeine Phantaſie iſt entflammt, indem ſie die ungebrochene Kraft der Schönheit Julien's verherrlicht. Von dieſem Gipfel der Verzückung aus ſchreitet Romeo dem Tode zu. Wenn derſelbe vorher durch die Macht der Phantaſie das Irdiſche überwunden hatte, ſo beſiegelt er es nun auch durch die That. In dieſem Uebergange zuckt das gebrochene Herz noch einmal auf, es iſt der letzte, unwillkürliche Tribut, welchen er dem ſchönen Leben zollt, aber die Freiheit des Geiſtes zerreißt auch die letzten Wurzeln, mit denen das Gemüth noch an die Erde gefeſſelt war. Alſo müſſen Schmerz und Sieg zugleich zur Erſcheinung kommen. Alles Furchtbare und Verhöhnende, welches dieſer Tod zugleich in ſich ſchließt, ſoll auch die Darſtellung verſinnlichen, die freilich ſich hier nur durch eine Kraft und Geſtaltungsfähigkeit der Phantaſie erreichen läßt, welche ſich kühn in das Reich unkörperlicher Schönheit wagt und ihr ihre Geheimniſſe entlockt.

Julia in Shakeſpeare's Romeo und Julia.

In keinem dramatiſchen Werke iſt die Gewalt der Liebe in ſo mächtigen und durchdringenden Tönen und zugleich in ſo organiſcher Entwicklung verſinnlicht worden, als in Shakeſpeare's „Romeo und Julia“. Da ſich im Weibe nun naturgemäß der Genius der Liebe am meiſten und zugleich freieſten entwickelt, ſo erſcheint auch hier Julia als die eigentliche Trägerin der Liebe, indem ſie dieſe Leidenſchaft von den unſcheinbarſten Anfängen bis zu der tragiſchen Gewalt durch alle Stadien hindurch vor uns entwickelt. Es gehört zu den intereſſanteſten Aufgaben, die Geſtalt der Julia durch die verſchiedenen Phaſen ihrer Entwicklung zu begreifen, um uns das großartige Gemüthsleben zum klaren Bewußtſein zu bringen.

Das erſte Erſcheinen der Julia zeigt uns ein völlig unbefangenes, von keinerlei Neigung erfülltes Mädchen. Wir ſehen ſie nur von dem Wunſche erfüllt, dem Willen der Mutter zu gefallen. In dieſem völlig leidenſchaftsloſen Gemüthszuſtande begegnet ſie dem Romeo, und dieſe erſte Begegnung wird ſogleich für ihr ganzes Leben entſcheidend. Bei ſeinem Anblick flammt ſogleich die Liebe in voller Gewalt auf, und die erſte Begegnung mit Romeo offenbart uns ſogleich den gewaltigen Eindruck, welchen das erſte Zuſammentreffen mit dieſem wahlverwandten Weſen in ihr hervorgebracht hat. Wir ſehen Julia ſogleich von Liebe entzündet und gewinnen die Ueberzeugung, daß dieſer Eindruck ein unauslöſchlicher iſt.

der nur mit dem Leben ſelbſt endigen kann. Erklärt ſie ja doch ſelbſt der Amme: „Wenn Romeo vermählt, ſo ſei das Grab zum Brautbett ihr erwählt".

Die erſte Begegnung zeigt uns aber nicht nur die Liebe in ihrer über alle Reflexion erhabenen zündenden Gewalt, ſondern auch, und darauf kommt es hier vornehmlich an, in ihrer tragiſchen Perſpective. Mit dem Moment, wo Julia erfährt, daß der Gegenſtand ihrer Leidenſchaft ein Montague iſt, hat ſie auch die Ueberzeugung des tragiſchen Geſchickes, welches über ihre Liebe verhängt iſt. So eröffnet uns dieſe erſte Begegnung der Liebenden ſowohl die ganze zündende Gewalt der Liebe, als auch die Ausſicht auf eine tragiſche Entwicklung, welche uns fort und fort begleitet. Wir ſind, und das darf der Zuhörer nie vergeſſen, ſchon durch das erſte Zuſammentreffen der beiden für einander beſtimmten Perſonen in eine tragiſche Stimmung verſetzt. Dieſe Stimmung iſt durch die einfachſten Mittel, einzig und allein durch die Gewalt der Situation erreicht, daß wir die Liebenden zweien feindlichen Geſchlechtern angehören ſehen, welche einander auf Leben und Tod bekämpfen.

Der erſte Funke der Liebe iſt raſch zu einer Flamme emporgeſchlagen. Wir ſehen Julia ganz erfüllt von dem Bilde Romeo's hinauseilen in die friſche Nachtluft, um hier ihren übermächtigen Empfindungen Luft zu machen. Romeo, von gleicher Macht der Liebe ergriffen, iſt ebenfalls hinausgeeilt, um ſeinem gepreßten Herzen Luft zu machen und die Leidenſchaft, von welcher er ſich beherrſcht fühlt, wenigſtens der verſchwiegenen Nacht zu vertrauen.

Es gehört zu den tiefſten Zügen ächter Poeſie, daß wir beide Liebenden, unabhängig von einander, von derſelben Gluth der Leidenſchaft entflammt ſehen. So begegnen ſich in der unſterblichen Balkon-Scene das Bekenntniß des leidenſchaftlich erregten Romeo und die jungfräuliche Zartheit der Julia, welche, ohne es zu ahnen, dem Bekenntniß ſeiner innigen Liebe lauſcht und ihren treuen Liebesſchwur gegen den des Romeo eintauſcht. Durch die Macht der Erwiederung haben ſich die Empfindungen Julia's raſch zu den üppigſten Blüthen der Liebe erſchloſſen. Julia erſcheint in dieſer Scene eben ſo züchtig und mädchenhaft, als liebeerfüllt und rückhaltlos in ihrem Bekenntniß. Man kann ohne Uebertreibung ſagen, daß kein Dichter älterer und neuerer Zeit etwas geſchaffen hat, was an Zartheit, Innigkeit, Gluth der Leidenſchaft wie durch Wahrheit ſich mit dieſer Scene meſſen kann. Auf dieſe Scene läßt ſich recht eigentlich Leſſing's berühmtes Wort, welches er von der ganzen Tragödie gebrauchte, anwenden: „Die Liebe ſelbſt hat ſie gefeilt".

Man wird den großen Fortſchritt, welchen dieſe Scene für die Entwicklung der Liebenden, namentlich aber Julia's enthält, nicht verkennen. Der Austauſch der Liebe in ihrer höchſten dichteriſchen Schönheit hat den Entſchluß, für das Leben einander anzugehören, zur Reife gebracht. Die heimliche Vermählung der Tochter Capulet's mit einem Montague erſcheint alſo als die ganz natürliche Frucht des gegenſeitigen Liebesbekenntniſſes. Beide Liebende haben, vor Allem aber Julia, das unendliche Recht der freien Neigung beſiegelt, und der Pater Lorenzo vollzieht durch die Trauung, in welche er willigt, nur die Beſtätigung dieſes abſoluten Rechtes der Innerlichkeit. Die Spannung, in welche wir ſchon durch die erſte Begegnung der Liebenden verſetzt waren, iſt nun unendlich gewachſen. Wir ſtehen ſomit an der Schwelle der Tragödie, welche ſich, da der Haß der Geſchlechter der alte geblieben, entwickelt und über den Häuptern der Liebenden zuſammenzieht. Dieſe tragiſche Entwicklung zeigt uns der Fortgang der Tragödie, worin, wie natürlich, das tragiſche Geſchick Juliens die erſte Stelle einnimmt.

Es iſt ein tiefer und ächt künſtleriſcher Zug, daß der Dichter das tragiſche Geſchick Julia's unmittelbar an den Monolog Julia's, im Anfang des dritten Aktes, ſchließt, in welchem wir das Gemüth Julia's ganz erfüllt und begeiſtert von dem

Beſitze Romeo's ſehen. Gerade neben dieſem höchſten Glücke, in deſſen Genuß die Phantaſie Julia's ſchwelgt, öffnet ſich auch der Abgrund für ihr Geſchick. Die Amme tritt ein und bringt die Kunde von dem über Romeo verhängten Bann, der den Geliebten aus Verona treibt. Julia fühlt das Tragiſche dieſes Geſchickes in der ganzen furchtbaren Gewalt und ergeht ſich darüber mit immer ſteigender Gewalt des Schmerzes und der Verzweiflung. Auf einmal ſtehen die tragiſchen Gewalten Julia's alle in Blüthe. Aus dieſen Ergüſſen fühlt man ſchon heraus, daß Julia mit todesmuthiger Energie ausgerüſtet iſt, um dem Geſchicke zu trotzen. Wie tief tragiſch wirkt nach dieſen Ergüſſen der Abſchied von Romeo! Alles athmet hier einen tief elegiſchen Grundton; das Gemüth iſt erfüllt von düſterer Ahnung, daß dieſe Zuſammenkunft mit Romeo die letzte ſein werde. Julia iſt nie ſentimental oder weinerlich, aber ihr Gemüth iſt mit tiefer Trauer umflort. In dieſer ſchmerzlichen Stimmung trifft ſie ein neuer tragiſcher Schickſalsſchlag, welcher die ſchon erlittenen Schrecken noch überbietet. Dies iſt der unerbittliche Wille der elterlichen Gewalt, welcher die Tochter dem Grafen Paris als Gattin aufdringen will und durch kein Flehen, keine Vorſtellung Julia's gebeugt werden kann. Aber das furchtbare über Julia ſchwebende Verhängniß reift nur die Kraft ihres Verſtandes. Jetzt erſt ſpricht ſie den heroiſchen Entſchluß aus, durch einen freiwilligen Tod ihre Treue gegen Romeo beſiegeln zu wollen. Durch dieſen todesmuthigen Entſchluß geſtählt, ſagt ſie ſich zunächſt von der Amme für immer los, da dieſe ſie zum Treuebruch an Romeo verleiten will. Aber Julia, und das bildet vorzugsweiſe die Kraft ihres Heroismus, iſt auch bereit, alle Schrecken des Scheintodes auf ſich zu nehmen, indem ſie den vom Mönche Lorenzo ihr gebotenen Schlaftrunk begierig ergreift, durch deſſen Wirkung ſie dem geliebten Romeo erhalten werden ſoll. Julia durchlebt in ihrer Phantaſie alle Schrecken des Scheintodes, den ſie freiwillig auf ſich nimmt, ohne ſich einen Augenblick das Furchtbare ihres Entſchluſſes und ſeiner Folgen zu verhehlen. Dies iſt der Gipfel ihrer heroiſchen Entſchloſſenheit und das reinſte Siegel der Liebe. Nach dieſen Schrecken iſt der Entſchluß des Selbſtmordes, als ſie ſich in alter Katakombe plötzlich an der Seite Romeo's erblickt, nur eine ganz natürliche Conſequenz. Julia, welche alle Schrecken des Todes bereits im Geiſte durchlebt hat, beſiegelt durch ihren freiwilligen Tod nur das abſolute Recht und die Macht der freien über alle Reflexion erhabenen Neigung.

Die Auffaſſung und Darſtellung der Phädra von Racine.

Es iſt gewiß nicht zufällig, daß unter den griechiſchen Dichtern Euripides zuerſt dieſen Stoff behandelt hat, da mit ihm zuerſt die ſubjectiven Leidenſchaften Gegenſtand der tragiſchen Kunſt wurden, während Aeſchylus und Sophokles ſich noch ganz an die objectiven Mächte des Staates und der Familie hielten. In neuerer Zeit hat nun Racine in ſeiner Phädra dieſen Stoff wieder aufgenommen und künſtleriſch behandelt. Das Hauptintereſſe bei Racine iſt recht eigentlich ein pſychologiſches, d. h. die Darſtellung des Gemüthsprozeſſes und der verzehrenden Leidenſchaft der Phädra für Hippolyt, den Stiefſohn, welcher Phädra erliegt. Eine objective Berechtigung iſt in Racine's Phädra nicht, denn die Leidenſchaft iſt keine Folge einer Schuld. Man muß daher ſagen, daß, nach dem höchſten Maaßſtabe gemeſſen, weder der Hippolyt des Euripides noch die Phädra des Racine ein wahrhaft tragiſches Kunſtwerk iſt. Indeſſen hat die Virtuoſität, mit welcher der franzöſiſche Dichter die dämoniſchen Leidenſchaften der Phädra gezeichnet hat, dem Werke von jeher die größten Sympathien erworben. Dieſer großartige pſychologiſche Prozeß hat offenbar auch unſern Schiller veranlaßt, das Werk Racine's frei zu übertragen. Das tragiſche Intereſſe der Phädra beſteht allein darin, daß jene durch ein Verhängniß über Phädra gekommene verbrecheriſche Leidenſchaft in ihrer furchtbaren, dämoniſchen Gewalt vor uns wird, und alles Widerſtandes, alles Ringens des Gemüthes dagegen ſpottet. Daß ſich Phädra, trotz ihres Schuldbewußtſeins, nicht von dieſer verbrecheriſchen Leidenſchaft zu befreien vermag, verleiht ihr eine dämoniſche Kraft und dadurch allein vermag Phädra unſer Mitleid zu erregen, indem dieſe Leidenſchaft doch in ihrem Entſtehen ihr nicht zugerechnet werden kann, ſondern vielmehr als ein furchtbares Verhängniß erſcheint. Der Mangel beſteht nur darin, daß uns der Dichter nicht bis zu dem Punkte zurückgeführt hat, in welchem wir in der verbrecheriſchen Leidenſchaft eine ſubjective Schuld erblicken. Eine Darſtellerin der Phädra, welche uns nicht durch den ganzen Prozeß ihrer Leidenſchaft das tiefſte Mitleiden für dieſes ihr Verhängniß entlockt, ſpielt die Phädra nicht im Sinne des Dichters. Weil der Phädra eine objective ſittliche Berechtigung fehlt, ſo kann uns auch ihre Schuld und ihr Untergang nicht wahrhaft tragiſch erheben, denn wir müſſen immer ſagen, daß hier ein Opfer einer dämoniſchen Gewalt vor uns ſteht, welche ihr nicht eigentlich zugerechnet werden kann.

Nachdem uns Phädra in ihrer erſten Scene das Bild ihrer dämoniſchen Leidenſchaft für Hippolyt durch ihr eigenes Geſtändniß gegeben, ſehen wir ſie im zweiten Akte dem Hippolyt ſelbſt gegenüber. Wenn ſchon die erſte Scene einen dämoniſchen Charakter hatte, ſo ſteigert ſich derſelbe noch in der Scene mit Hippolyt. Phädra nähert ſich ihm ſchüchtern, ſie bebt gleichſam zurück vor dieſer Zuſammenkunft. Man fühlt ihrer erſten von maaßvoller Haltung getragenen Anrede gegen Hippolyt an, daß ſie durchaus gewillt iſt, ſich maaßvoll zu benehmen, daß ſie ihm gegenüber ſogar bemüht iſt, ihre glühende Leidenſchaft für ihn zu verbergen. Aber ſein Anblick reißt ſie offenbar über ihre anfängliche Abſicht hinweg und giebt den nachfolgenden Reden den dämoniſchen Charakter, denn aus ihnen ſpricht eine wahnſinnige Leidenſchaft, welche durch das Streben ſie zu verbergen nur noch mehr wächſt und bald in helle Flammen aufſchlägt. Den Reden der Phädra zum Hippolyt muß man durchaus das Unfreiwillige anfühlen. Je mehr ſich das Bekenntniß ihrer Leidenſchaft auf ihre Lippen drängt, deſto entſchiedener muß die Rede den Charakter der Unfreiwilligkeit erhalten. Phädra erſcheint in dieſer ganzen Scene mit Hippolyt vom Dämon der Leidenſchaft beherrſcht, der ſie Schritt für Schritt immer mehr unterjocht. Nur ein faſt accentloſes Hinrollen der Rede wird ihren dämoniſchen Charakter richtig und im Sinne der Situation abſpiegeln können. Jede Declamation würde dieſen dämoniſchen Charakter vollſtändig zerſtören. Nur ſo erklärt ſich, daß Phädra zuletzt von der Fruchtloſigkeit ihrer Ergießung erfüllt, ſchamergriffen dem Jüngling das Schwert von der Seite reißt, um ſich damit zu durchbohren. Da Hippolyt nichts thut, um dies zu hindern, ſondern die Phädra gewähren läßt, ſo verläßt ſie halb erſtarrt über die Begegnung, halb verwirrt von Scham über ihre eigene Schwäche und Maaßloſigkeit die Bühne. Dem gewaltigen Erguſſe der Phädra wird man ſtets anfühlen müſſen, daß ſie weit über ihre urſprüngliche Abſicht hinausgeführt und zum unfreiwilligen Bekenntniß ihrer dämoniſchen Leidenſchaft fortgeriſſen worden iſt. Sie erſcheint daher in einer ſo fieberhaften Aufregung, daß ſie dem Zuſchauer Mitleid und Schrecken zugleich einflößt. Wenn die Darſtellerin in dieſer Scene uns nicht dieſen Charakter einer dämoniſchen Leidenſchaft verſinnlicht, ſo läuft ſie Gefahr, uns nur ein ränkevolles Weib darzuſtellen, welches eigentlich außer dem Bereiche der Kunſt liegt. Dies iſt offenbar in dieſer Scene die eigentliche Klippe für die Darſtellerin der Phädra. Nur wenn uns die Darſtellerin ihre ganze Perſönlichkeit von der einzigen Liebes-Leidenſchaft für Hippolyt ergriffen zeigt, kann ſie ſicher ſein, uns nicht ein von ſinnlicher Gluth ergriffenes Weib, ſondern ein in allen Höhen und Tiefen der Seele von einer dämoniſchen Gewalt durchglühtes Geſchöpf zu zeigen. Die Grenze iſt allerdings eine ſehr zarte, gleichwohl muß ſie feſtgehalten werden. Je mehr daher die Reden der Phädra den Charakter unfreiwilligen Erguſſes haben, deſto weniger werden ſie den Charakter einer ſinnlichen Erregung an ſich tragen. Die Reden zum Hippolyt werden nicht ſelten, beſonders in der beredten Schilderung ſeiner Perſönlichkeit, das Gepräge ſüßeſter Schwärmerei tragen müſſen, nur bisweilen durchglüht von der Flamme verzehrender Leidenſchaft. Phädra darf bei dieſen Reden niemals vergeſſen, daß ſie ein Weib und eine Königin iſt. Das Weib wird die Züge maaßloſer Sinnlichkeit vermeiden und die Königin wird der Rede noch ſo viel Adel verleihen, um uns noch immer in der Region der Kunſt zu erhalten. Je leichter und gefährlicher es hier iſt, die Linie der Weiblichkeit zu verlaſſen, um ſo mehr hat die Darſtellerin darüber zu wachen, ſich nicht in Zügelloſigkeit zu verlieren. Dies wird ſie um ſo ſicherer erreichen, je weniger ſie der Rede den Charakter der Beſonnenheit und des Bewußtſeins verleiht.

Vom dritten Akte an ſehen wir Phädra nur in dem furchtbarſten Zerwürfniß ihres Gemüthes. Ihr Sinn, ihre Gedanken ſind allein auf ihre Leidenſchaft für Hippolyt gerichtet. Phädra ſieht ſich ſelbſt als das Opfer der Venus an und faßt ihren Seelenzuſtand als einen Ausdruck göttlichen Zornes auf. Aber ihr Leiden hat ſeinen Gipfel noch nicht erreicht. Phädra faßt die Kälte des Hippolyt gegen ſie als Mangel an Liebefähigkeit auf; ſie war davon wenigſtens durchdrungen, daß er einer Leidenſchaft überhaupt unfähig ſei. Aber ihr Gemüthszuſtand muß noch ihre Schmerzen ſteigern, als ſie erfährt, daß derſelbe Hippolyt, welcher ihrer Liebesgluth gegenüber ſo kalt geblieben, für die Liebe nicht unzugänglich iſt, kurz, daß er für Aricia glüht. Dieſe Kunde muß das Maaß der Leiden Phädra's ſteigern. Es iſt das Entſetzlichſte, was ſie erfahren kann. Die Gewißheit, daß Hippolyt für Aricia glüht, ruft alle dämoniſchen Gewalten ihrer Seele auf. In dieſer Verzweiflung findet Phädra nicht einmal einen Troſt darin, daß dieſer Verbindung des Hippolyt mit der Aricia die größten Hinderniſſe entgegen ſtehen. Unter einem Thränenſtrom ſagt ſie ſich, daß ſich dieſe Beiden doch, trotz aller Hinderniſſe, ewig lieben werden. Endlich wendet ſich der Zorn der verzweifelten Phädra gegen Oenone, welche ſie anklagt, dieſe Leidenſchaft für Hippolyt in ihr genahrt zu haben. Ihr Zorn flammt in dieſer Rede an Oenone furchtbar auf; ſie iſt dabei bis in das Mark erſchüttert.

Es bleibt uns endlich noch übrig, des Todes der Phädra zu gedenken. Ihr Schuldbewußtſein gegen Theſeus und ihre Gemüthsleiden haben endlich ihren Entſchluß gereift, ſich ſelbſt den Tod zu geben. Sie hat Gift genommen und tritt, als das Gift ſchon in ihren Adern rinnt, noch einmal vor uns hin. Sie ſtirbt vor unſern Augen, indem das Gift ihr ſchon an das Herz tritt. Die Darſtellerin hat hier beſonders darauf bedacht zu ſein, uns die Wirkungen des tödtlichen Giftes in ihrer letzten Rede zu offenbaren. Es ſoll kein an convulſiviſchen Zuckungen verſcheidendes Weib vor uns ſtehen, ſondern eine Königin, welche freiwillig ihrem Leben ein Ende macht, durch ihre Schuld zermalmt. Das Sterben der Phädra ſoll und darf einen edlen Zug nicht verleugnen, ſie ſtirbt ſelbſtbewußt und edel, aber nicht kleinlich und nur dem Gifte erliegend, ſondern ſie ſühnt durch ihren freiwilligen Tod ihre Schuld. Das Sterben der Phädra ſoll durch die Darſtellerin alſo **verſöhnend** wirken und dadurch in dem Zuſchauer einen tragiſchen Eindruck hinterlaſſen.

Andeutungen über die Kaſſandra im Agamemnon des Aeſchylus.

In der philoſophiſchen Geſellſchaft zu Berlin hatte ſich einſt eines ihrer Mitglieder, welches ſich in Abſonderlichkeiten gefiel, die Vergleichung der Kaſſandra im Agamemnon des Aeſchylus mit der Margarethe in Shakeſpeare's Richard III. zum Thema gewählt. Dieſer Vergleich mußte ſo unglücklich ausfallen, als es ſchon die Wahl des Themas war. Denn, außer daß dieſe beiden Naturen leidenſchaftlich aufgeregte Frauen ſind, bieten ſie durchaus keinen eigentlichen Vergleichungspunkt dar. Die Kaſſandra, um zu dieſer überzugehen, iſt weſentlich Prophetin und verkündigt durch die Gabe der Weiſſagung das gegen Agamemnon durch ſeine Gattin Klytämneſtra bevorſtehende Verbrechen. Sie verkündigt dieſen Frevel in den durchdringendſten Tönen und in gewaltigen Rhythmen. Die Prophetie der Kaſſandra iſt um ſo furchtbarer, als ſie mit der größten Beſtimmtheit und der größten plaſtiſchen Anſchaulichkeit den nahen Frevel ausmalt. Die Kaſſandra des Aeſchylus iſt das beredteſte Zeugniß dafür, daß auch der antiken Tragödie das Element des Dämoniſchen durchaus nicht gefehlt hat; vielmehr treffen in der Kaſſandra alle Momente des Dämoniſchen zuſammen. Es gewährt uns daher eine beſondere Genugthuung, auf Kaſſandra hinzuweiſen, als auf eine Vertreterin des Dämoniſchen, welches man der antiken Tragödie, obgleich mit Unrecht, oft abſpricht. Das Dämoniſche in der Prophetie der Kaſſandra zeigt ſich nun vornehmlich darin, daß ſie das nahe Verbrechen als eine weit über die Willkür des Subjects hinausliegende Anſchauung auffaßt. Dadurch dringt ſich dem Zuhörer die Gewißheit auf, daß ſich an dieſem Frevel nichts ändern läßt.

Aus Kaſſandra ſpricht alſo recht eigentlich ein Dämon, über welchen ſie gar nicht mehr Herr iſt, und welcher ſie zu einem willenloſen Werkzeuge gemacht hat. Die tragiſche Gewalt der Kaſſandra liegt alſo weſentlich in der Furchtbarkeit, mit welcher wir von ihr die Ausführung des an Agamemnon bevorſtehenden Verbrechens vernehmen. Gerade die Ausführlichkeit und plaſtiſche Beſtimmtheit dieſer Prophetin bedingen ihre tragiſche Gewalt, denn wir werden durch ſie in einen Zauberkreis gebannt, dem wir uns nicht entziehen können. Daß der Dichter es aber vermocht hat, ſeiner Kaſſandra eine ſolche Gewalt der Prophetie zuzutheilen, durch welche wir die Ueberzeugung gewinnen, daß dieſelbe weit über die Willkür des Subjects hinaus liegt, iſt das beredteſte Zeugniß ſeines dichteriſchen Genius.

Die Geſtalt der Kaſſandra ſteht in der ganzen antiken Tragödie einzig da, und iſt jedenfalls die einzige Figur, welche uns das unwiderlegliche Zeugniß giebt, daß auch die antike Tragödie ſich in das Element des Dämoniſchen hineingelebt hat, was denn auch zur Enthüllung des Furchtbarſten unumgänglich nothwendig iſt.

Kreon in der Tragödie Antigone des Sophokles iſt eine tragiſche Geſtalt.

Kreon und Antigone ſind die beiden tragiſchen Pole unſerer Tragödie. Antigone vertritt das Recht und das heilige Geſetz der Familie, welches ihr gebietet, den geliebten Bruder nicht unbeerdigt zu laſſen. Kreon dagegen vertritt die Staatsmacht, welche dem gegen Theben gefallenen Polyneikes die Beerdigung als Staatsfeind verſagt. Antigone ſowohl wie Kreon ſind dadurch tragiſche Geſtalten, weil jede derſelben ihr Recht als ein ausſchließliches verfolgt und damit das entgegengeſetzte Recht verletzt. Obgleich Antigone die Sympathien der Hörer immer für ſich haben wird, ſo darf man doch keineswegs das objective Recht des Kreon verkennen. Sophokles hat ſich in der Zeichnung des Kreon als ein großer Künſtler bewieſen, indem er ſorgfältig bemüht geweſen iſt, jeden Zug einer tyranniſchen Laune, oder Grauſamkeit, von ihm fern zu halten, ſondern ihn einzig und allein als den Vertreter eines objectiven Rechts dargeſtellt hat. Antigone iſt dadurch die erhabene griechiſche Jungfrau, daß ihr die Pietät als das Höchſte gilt. Aber auch Kreon leidet, weil er das heilige Geſetz der Familie verletzt, durch den Tod ſeines Sohnes Hämon das, was er verſchuldet hat. Im letzten Theil ſeiner Rolle ſpricht Kreon die innere Zerſtörung ſeines Gemüthes in den erſchütterndſten dogmiſchen Verſen aus. Der Darſteller muß dieſe Verſe mit einer ganz beſonderen Kunſt behandeln, damit ſich in ihrer Recitation die ganze Erſchütterung des Gemüthes abſpiegelt, von welcher Kreon ergriffen iſt. Sobald der Darſteller dieſe dogmiſchen Rhythmen nicht in ihrer vollen Bedeutung und Kraft zur Geltung bringt, wird er niemals die beabſichtigte Wirkung des großen Dichters erreichen. Er muß daher auch da, wo dieſe Rhythmen am freieſten geſtaltet ſind, den Rhythmus ſtets durchklingen laſſen. Nur dadurch kann er erreichen, daß dem Zuhörer aus dieſen Rhythmen ein zerſtörtes Gemüth entgegen tönt.

Eine Prophetie in Aeſchylus Prometheus.

Dichteriſche Prophezeihungen ſind überhaupt mißlicher Natur. In der Regel verkündigen ſie Dinge, welche bereits in Erfüllung gegangen ſind zu der Zeit, als der Prophet ſie ausgeſprochen hat. Da will denn allerdings die Prophezeihung nicht viel ſagen. Wenn man dagegen im „Prometheus“ des Aeſchylus, Vers 925 u. ff., eine Verkündigung lieſt, welche auf Etwas hindeutet, was erſt nach Jahrhunderten in's Leben getreten iſt, ſo kann man ſich des Erſtaunens nicht erwehren.

Die großartige Stelle, auf welche wir hindeuten, lautet wörtlich alſo:

„Solch einen Kämpfer wird er (Zeus) ſchon ſich durch ſich ſelbſt
In's Leben rufen, einen Helden wunderbar,
Der eine Flamme, mächt'ger als der Blitz, entdeckt,
Und ein Gekrach, das ſtärker als der Donner rollt,
Und der den meerumrauſchen erderſchütternden
Dreizack, den Wurfſpeer, den Poſeidon führt, zerbricht“.

Es kann uns natürlich nicht einfallen, dies prophetiſche Wort des Aeſchylus ſo aufzufaſſen und zu deuten, als ob dem Geiſte des Dichters ſchon der elektriſche Funke oder der Donner der Kanonen, oder endlich das Schraubenſchiff in der Anſchauung lebendig geweſen wäre. In entwickelter Form hat der Dichter auf keinen Fall dieſe Erſcheinungen vor Augen gehabt, welche in einer ſo viel ſpäteren Zeit erſt in's Leben gerufen wurden. Aber Niemand wird leugnen, daß Aeſchylus in dieſer Prophetie jene Erſcheinungen, durch welche das Wort des Dichters vollſtändig in Erfüllung gegangen iſt, verkündigt habe. Man wird, ſagen wir, weder behaupten können, daß Aeſchylus die konkreten Erſcheinungen des elektriſchen Funkens, des Kanonendonners und des Schraubenſchiffes wirklich in der Geſtalt ſchon vor Augen gehabt, noch leugnen dürfen, daß dem Dichter der ungeheure Fortſchritt geiſtig vorgeſchwebt habe, welcher durch dieſe Erſcheinungen herbeigeführt worden iſt; und dadurch gerade hat ſich Aeſchylus in dieſer Stelle das Denkmal eines wahrhaften Sehers geſetzt, ein Denkmal, worauf man zur Verherrlichung des Dichters nicht beſtimmt genug hinweiſen kann. In großen Dichtern iſt der Geiſt lebendig. Es lebt Etwas in ihnen, was ſie antreibt, prophetiſch dasjenige als unfehlbar eintretend zu verkündigen, was ſpätere Zeiten verwirklichen, weil es innerlich nothwendig iſt. In einer Prophetie, wie der hier ausgeſprochenen, liegt etwas wahrhaft Göttliches, inſofern darin Zeit und Raum thatſächlich überſprungen und überwunden erſcheinen.

Uebrigens ſteht das Wort des Aeſchylus im Alterthum nicht einſam da, ſondern wird durch ein anderes großes Dichterwort nochmächtig geſtützt. Im Pindar, Iſthm. VIII. 72 u. ff., heißt es in ähnlichem Sinne:

„Denn die weisſagende Themis ſprach: es ſei vom Verhängniß beſtimmt, daß die Meergöttin, mit Zeus oder ſeinem Bruder ſich begattend, einen Sohn gebären ſolle, der, mächtiger als ſein Vater, eine gewaltigere Waffe ſchwingen werde als der Blitz und der bis dahin unwiderſtehliche Dreizack.“

Mit Recht ferner hat Voltaire an die berühmte Stelle der Medea des Seneca, welche alſo lautet:

„Späten Geſchlechtern wird kommen die Zeit, wo der Ocean löſen wird jede Umzäunung; wo der unermeßliche Erdball ſich aufthut, und ein neuer Typhon Welten entdeckt, die Niemand geahnt. Thule bleibt immer die Markung der Erde, —“ ihre tiefſinnige Bedeutung anerkennend, die Bemerkung geknüpft, daß man wahrlich mit Recht im Alterthum Prophet und Dichter mit demſelben Ausdruck „Vates“ bezeichnet habe, indem er ſagt:

„Il suffirait de ces deux exemples pour prouver, que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, „vates“.

Nur der beſchränkte Geiſt des Leugners wird ſich dagegen ſträuben können, daß in allen dieſen großen Zeugniſſen Beweiſe einer Geiſteshelle vor uns liegen, wie ſie den größten Menſchen nur in geweihten Augenblicken entſtehen, welche daher auch als Zeugniſſe geiſtiger Größe und geiſtiger Freiheit der Vergeſſenheit entriſſen zu werden verdienen.

+ Die Kunſt des dramatiſchen Vorleſens.

Dieſe Kunſt gehört durchaus der modernen Welt an, die antike Welt kannte dieſe Kunſt gar nicht. Aber auch in der modernen Welt iſt dieſe Kunſt eine ſehr junge; ſie iſt, ſo zu ſagen, von geſtern und heut. Der Haupt-Begründer der Kunſt des dramatiſchen Vorleſens, L. Tieck, iſt zugleich auch ihr glänzendſter Vertreter. — Uns liegt hierbei vor Allem die Beantwortung der Frage vor: Was iſt das künſtleriſche Ziel des dramatiſchen Vorleſens, was will dieſe Kunſt erreichen? Aus der Beantwortung dieſer Frage wird ſich ihre Bedeutung in dieſer Kunſt ganz von ſelbſt ergeben. Der dramatiſche Vorleſer will uns vor Allem ein dramatiſches Werk in ſeiner Einheit vor die Seele bringen. Der Schwerpunkt liegt in der Einheit. Durch den dramatiſchen Vorleſer ſoll ein Drama ſich als ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze dem Geiſte des Zuhörers darſtellen. Darin liegt die Stärke des dramatiſchen Vorleſers und ſein Vorzug zugleich vor der Bühnendarſtellung. Der dramatiſche Vorleſer iſt ein Menſch, welcher den Geiſt, welchen er auf die Hauptfiguren des Dramas ausgießt, auch allen Nebenfiguren deſſelben mittheilt. Durch den dramatiſchen Vorleſer kommen alſo der Held des Drama's, wie ein untergeordneter Bote zu gleichem Recht; denn es iſt ein und derſelbe Geiſt, welcher alle Haupt- und Nebenfiguren beherrſcht. Der dramatiſche Vorleſer ſoll und will keine ſinnliche Illuſion hervorbringen; er kann nicht täuſchen, wie der Schauſpieler. Aber er ſoll uns das Drama in dem Geiſte deſſelben, alſo ein dramatiſches Werk im Ganzen, wie im Einzelnen zur Anſchauung bringen.

Sobald man den Geſichtspunkt nicht feſthält, daß der dramatiſche Vorleſer keine ſinnliche Illuſion wie der Schauſpieler hervorbringen ſoll, läuft man Gefahr in Irrthum und Geſchmackloſigkeit der ärgſten Art hinein zu gerathen. Dahin wird unter Andern die Geſchmackloſigkeit gehören, die weiblichen Geſtalten des Dramas im Fiſtelton zu leſen, um die ſinnliche Illuſion zu erzeugen, daß nicht ein Mann, ſondern ein Weib vor uns ſtehe. Allerdings ſoll der dramatiſche Vorleſer die weiblichen Geſtalten eines Dramas mit einem weicheren Tone vortragen, als die männlichen. Dies darf aber niemals ſo weit gehen, daß dadurch die Vorſtellung erweckt werden ſoll, nicht ein Mann, ſondern ein Weib ſpreche zu uns.

Sobald man ſich klar vergegenwärtigt, was wir unter der Forderung verſtehen, daß der dramatiſche Vorleſer uns den Geiſt der handelnden und ſprechenden Perſonen wiedergeben, aber auf die ſinnliche Illuſion verzichten ſoll, wird man niemals in eine Geſchmackloſigkeit hineingerathen.

Der dramatiſche Vorleſer entbehrt, verglichen mit dem Schauſpieler, der Aktion und des mimiſchen Ausdrucks. Er wird alſo niemals dieſelbe Wirkung und dieſelbe Illuſion erreichen können, welche ein großer, genialer Schauſpieler erregt. Er hat als Gegengewicht die Totalität des Drama's zur Anſchauung zu bringen und vermag, wenn ihm dies wirklich gelingt, ebenfalls einen durchaus künſtleriſchen Eindruck und Genuß hervorzubringen.

Um einen Vergleich zu brauchen, ſo hat der **Schauſpieler** ſeine Rolle äſthetiſch zu einem Rundbilde zu geſtalten und zu erheben; der dramatiſche Vorleſer kann und ſoll es nur bis zum künſtleriſchen Relief auf einer Fläche bringen.

Eine wahrhaft künſtleriſche dramatiſche Vorleſung vermag einen großen, edlen Genuß zu erzeugen, denn ſie kann das dramatiſche Werk, ohne jedes ſinnliche Beiwerk, alſo auch ohne jede Störung als ein in ſich Einiges vor uns ausbreiten. Und darin liegt ein nicht hoch genug anzuſchlagender Genuß. Ein edles Kunſtwerk in ſeiner Einheit und ſeiner Gliederung vor die Seele zu führen heißt, eben ſo Großes als wahrhaft Künſtleriſches leiſten. Der wahrhaft dramatiſche

Vorleſer vermag uns den poetiſchen Hauch, welcher jedes ächte Kunſtwerk umſchwebt, wiederzugeben und ſich dadurch zur Höhe einer ächten Künſtlerſchaft aufzuſchwingen.

Ein Wort der Erinnerung an **Ludwig Tieck**, **Karl Seydelmann**, an die Gräfin **Roſſi**, geb. **Sontag**, und die **Rachel**, aus perſönlichem Verkehr mit denſelben.

Ludwig Tieck.

So lange L. Tieck in Dresden lebte, hatte der Verfaſſer dieſer Zeilen keine perſönliche Beziehung zu demſelben. Dieſe geſtaltete ſich erſt, als Tieck, in Folge einer Aufforderung Friedrich Wilhelm IV., der ihm eine ſorgenfreie Exiſtenz ſicherte, nach Berlin überſiedelte. Eine königl. Kabinetsordre forderte Tieck auf, ſein Gutachten über die von mir im königl. Auftrage ausgearbeiteten Pläne zur Errichtung eines Inſtituts für darſtellende Künſtler abzugeben. Dies brachte mich in nähere Beziehung zu Tieck und verſchaffte mir oft den Genuß ſeiner Unterhaltung. Tieck erklärte ſich ſehr günſtig über meine Pläne und ſprach dies auch ganz entſchieden in ſeinem von höchſtem Wohlwollen für mich zeugenden Votum aus. In ſeiner Unterhaltung war Tieck ſtets anregend und geiſtreich. Namentlich erging er ſich mit der größten Vorliebe über Shakeſpeare, dem er die ungemeſſenſte Bewunderung zollte. Unter den Schauſpielern ſprach er ſich über Niemand mit ſolcher Wärme und faſt leidenſchaftlicher Bewunderung aus, als über Fleck, den er ſtets als den eigentlichen Repräſentanten des idealen Styls bezeichnete. Nach Fleck erſchien ihm die Schauſpielkunſt in einem fortſchreitenden Verfalle. Ludwig Devrient erkannte er nur als Genremaler an, während er gegen Emil Devrient eine ganz entſchiedene Abneigung zeigte. Sehr gern erging er ſich auch über Schiller und Goethe, für deren erſte größeren Werke, die Räuber und Götz von Berlichingen, er die höchſte Bewunderung hatte, welche ihn offenbar gegen die ſpätern Werke dieſer Dichter ungerecht machte. Ganz beſonders ſchöpferiſch zeigte ſich Tieck als dramatiſcher Vorleſer. Hierin lag offenbar ſeine größte Stärke und ſeine höchſte Genialität. Er war in der That aller Style mächtig und beherrſchte die Tragödie wie das Luſtſpiel in gleich hohem Grade; indeſſen zeigte er ſich doch am bewundernswürdigſten im Ausdruck des Humors; hierin war er unerſchöpflich. Auch bewies Tieck beim Vorleſen die höchſte Oekonomie in der Herrſchaft über ſeine Mittel. Niemals fühlte man ihm eine Erſchöpfung an. Der letzte Ton war noch eben ſo friſch und kräftig, als der erſte. Ein Drama, namentlich aber ein Shakeſpeare'ſches Luſtſpiel von ihm leſen zu hören, gehörte zu den reinſten künſtleriſchen Genüſſen. Sein Kopf war von einem idealen Ausdruck; ſein herrliches Auge leuchtete mit wunderbarer Gewalt. Während ſeiner Vorleſungen herrſchte ſtets eine lautloſe Stille, welche ſeine Freundin, die Gräfin Finkenſtein, mit größter Sorgfalt überwachte. Tieck war nach der Vorleſung, auch des umfangreichſten Drama's, niemals ſo erſchöpft, daß er nicht unmittelbar darauf der Unterhaltung lebhafte Theilnahme und liebenswürdigen Antheil widmen konnte.

Karl Seydelmann.

Mit großer Spannung ſahen wir der perſönlichen Bekanntſchaft mit dieſem ausgezeichneten Künſtler entgegen. Am Tage vor dieſer Bekanntſchaft hatte ich Karl Seydelmann zum erſten Mal auf der Bühne, in der Rolle des Oſſip in Raupach's Iſidor und Olga, geſehen. Derſelbe hatte ſowohl durch ſeine Auffaſſung, als durch ſeine glänzende Durchführung der Rolle mein höchſtes Intereſſe und meine ganze Bewunderung erregt.

Tages darauf machte ich dem Künſtler einen Beſuch, auf welchen ihn Frau Crelinger freundlich vorbereitet hatte. Der Eindruck, welchen die Perſönlichkeit Seydelmann's auf mich machte, war ein entſchieden bedeutender. Man befand ſich bei ihm durchaus nicht einem Schauſpieler gegenüber, denn ihm war jedes exaltirte Weſen durchaus fremd; man hätte eher glauben ſollen, einem Staatsmanne oder Diplomaten gegenüber zu ſtehen. Was ſich im Umgange mit Seydelmann ſogleich herausſtellte, war die Wählſamkeit und Feinfühligkeit ſeiner Ausdrucksweiſe. Er war ſcharf, beſtimmt und beſonders des ſarkaſtiſchen Ausdrucks mächtig. Trübe Lebenserfahrungen mochten viel zu ſeiner verbitterten Stimmung beigetragen haben, welcher er oft und gern in der Unterhaltung Luft machte. Beſonders intereſſant war der Künſtler, wenn er eine Rolle, welche ihn gerade beſonders beſchäftigte, analyſirte und auseinander legte. Seydelmann hatte mich zur Ausführung meines Werkes: *Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung* auf das Wärmſte aufgefordert und begrüßte dies Werk unmittelbar nach ſeinem Erſcheinen in einem eben ſo begeiſterungsvollen als ſinnigen Brief an den Verfaſſer, den wir in unſerm Werke: *Seydelmann's Leben und Wirken* veröffentlicht haben. Seydelmann war von der Bedeutung ſeiner Kunſt auf das Höchſte erfüllt und machte, wenn er damit die Wirklichkeit verglich, ſeinem Zorne über die Verſunkenheit derſelben in den bitterſten Wendungen Luft. Dann war ſein Ausdruck ſogar wahrhaft ſchöpferiſch und er konnte ſich gar nicht genug thun in erbitterten Aeußerungen über die Handhabung ſeiner Kunſt. Ein ganz beſonderes Talent zeigte Seydelmann als dramatiſcher Vorleſer. Wir erinnern uns noch mit Entzücken eines Abends, an welchem er mir und einigen Freunden, dem Dr. *Boumann* und dem Schauſpieler und Schriftſteller *Gerber*, in ſeinem Hauſe Shakeſpeare's Richard III. las und darin nicht nur die Hauptfigur Richard, ſondern auch alle andern Perſonen, bis auf die kleinſten Rollen zur vollſten dramatiſchen Wirkung brachte. Es war als ob er ſich durch dieſe Vorleſung dafür entſchädigen wollte, daß die damaligen Verhältniſſe der Berliner Hofbühne ihm nicht geſtatteten die Rolle Richard III. darſtellen zu können, was zu ſeinen Lieblingswünſchen gehörte. Sein Organ blieb von Beginn der Vorleſung bis zum Schluſſe unerſchöpft. Genug, wir empfingen einen der reinſten und herrlichſten Genüſſe in dieſer Gattung der Kunſt, ſelbſt Ludwig Tieck nicht ausgenommen.

Die Gräfin Roſſi, geb. Sontag.

Als die Gräfin Roſſi, geb. Sontag, als dramatiſche Sängerin Triumphe feierte, hatten wir keine perſönliche Beziehung zu ihr. Dieſe gewannen wir erſt, als dieſelbe als Gemahlin des ſardiniſchen Geſandten Grafen Roſſi in Berlin lebte. Die Gräfin ließ mich nämlich durch einen Freund auffordern ihr einen Beſuch zu machen, um ſich mit mir über äſthetiſche Gegenſtände zu unterhalten. Dies geſchah. Im Laufe der Unterhaltung wurden Zeit und Stunde feſtgeſetzt, welche der Erklärung des Goethe'ſchen Fauſt gewidmet ſein ſollte. Die Gräfin zeigte ſich in dieſen Unterhaltungen ſtets als eine eben ſo ſinnige als wißbegierige Natur, der es nur um die Sache zu thun war. Als Gegengabe erfreute mich die Gräfin öfter durch ihren Geſang am Piano, und lud mich auch zu ihren muſikaliſchen Matinéen ein, welche ſie von Zeit zu Zeit in ihrem Hauſe veranſtaltete. Wer hier die Gräfin zu hören Gelegenheit hatte, dem werden ihre ſpätern Triumphe auf der Bühne ſehr natürlich erſcheinen, denn die Gräfin hatte nie aufgehört ſich als Künſtlerin zu behandeln. Unter den in dieſen Matinéen Anweſenden zeichnete durch ſeine enthuſiaſtiſche Bewunderung für den Geſang der Gräfin vor Allen der Großherzog von Mecklenburg-Strelitz ſich aus. Als mich die Gräfin demſelben mit dem Bemerken vorſtellte, daß ſie mir viele Aufſchlüſſe über Goethe's Fauſt verdanke, ſagte der Großherzog mit Feuer: „Wie war Ihnen denn zu Muthe, Herr Profeſſor, dergleichen mit dieſer einzigen Frau durchgehen zu können?" Als ich ihm darauf erwiderte, daß ich die mit der Frau Gräfin durchlebten Stunden zu den genußreichſten meines Lebens rechne, ſagte er, indem er meine Hand ergriff: „Ja, Sie haben Recht, denn Frau Gräfin iſt ein eben ſo klarer Verſtand als ein großes Gemüth."

In dieſen Matineen wurde nicht etwa nur der italieniſchen Muſik gehuldigt, ſondern auch die klaſſiſche deutſche Muſik auf das würdigſte vertreten. Der Verfaſſer dieſer Zeilen erinnert ſich noch mit Entzücken des Vortrags der Iphigenie in Tauris von Gluck durch die Gräfin Roſſi. Jedes Muſikſtück ſang ſie ſtets im Geiſte des Componiſten und vereinigte immer Adel, Wärme und Begeiſterung, wodurch ſie die Anweſenden oft zu fanatiſchem Beifall hinriß.

Rachel Felix.

Es iſt hier nicht der Ort, die künſtleriſche Größe der Rachel zu entwickeln. Dies iſt von uns an einem andern Orte (vgl. meine dramaturgiſchen Abhandlungen und Kritiken) geſchehen. Hier wollen wir nur das Bild der großen Tragödien, wie es uns aus unſerer perſönlichen Beziehung zu derſelben hervorgetreten iſt, wiederzugeben verſuchen.

Ein Freund, der leider ſo früh verſtorbene Dr. Stolle, hatte der Rachel mehrere meiner Kritiken in das Franzöſiſche überſetzt, weil ſie des Deutſchen völlig unkundig war. Die Rachel äußerte darauf den Wunſch, mir perſönlich für dieſe Kritiken zu danken. In Folge deſſen ward mit Dr. Stolle ein Beſuch verabredet. Als wir in ihre Wohnung kamen, empfing uns die Mutter der Rachel, weil der ruſſiſche General-Adjutant Graf Orloff noch bei der Künſtlerin war. Derſelbe hatte ihr nämlich im Auftrage des Kaiſer Nicolaus, welcher die Rachel am Tage zuvor zum erſten Mal einige Scenen hatte recitiren hören, einen koſtbaren Schmuck nebſt der Einladung nach Petersberg zu kommen, überbracht. Die Rachel empfing mich mit folgenden Worten: „Sie haben mir ſo viele und ſo große Ehre erwieſen; ich werde bemüht ſein, dieſelbe zu verdienen.“ Am Mittag vereinigte uns Dr. Stolle zu einem kleinen Diner in ſeinem Hauſe. Die Rachel machte auf uns den angenehmſten und wohlthuendſten Eindruck. Sie war natürlich und ohne alle Prätenſion. Bei dieſer Gelegenheit fiel mir ein Wort Meyerbeer's über die Rachel ein, welches er öfter zu mir geſagt: „Die Rachel hat die Haltung und den Anſtand einer Königin; von ihr können alle Fürſtinnen lernen.“ Während der ganzen Unterhaltung zeigte ſich die Rachel eben ſo liebenswürdig als intereſſant. Man fühlte ſich bei ihr einer wahren Künſtler-Natur gegenüber.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von Hüthel & Legler in Leipzig